

O KATEDŘE KAMERY A PROFESI DP (Director of Photography)

Jaromír Šofr

Jako by měl Jan Amos Komenský na mysli umělecké školství, když vyslovil své „škola hrou“. U nás na katedře kamery toto heslo nabývá jen velmi modifikovanou platnost. Hra a hrát si znamená bavit se na základě své dovednosti – a právě tato dovednost znamená na začátku práci, tedy svědomité studium. Hra v oboru kamera může být uplatněna až po dosažení nezbytného stupně řemeslné vyspělosti. Ostatně volnost ke hře bývá v prvotní fázi jen dialogem s vlastní představivostí, fantazií, kdy máme před sebou téma. Tehdy vzniká obrazový koncept. Pak přichází hra připomínající komplikovanou šachovou partii, kdy proti nám hraje scénická realita, náhoda – jednou podpůrná jindy nepřátelská – tedy realizace. Je to zápas o předsevzaté, někdy hra o vše. Ale toho se neděste. Jste přijati, máte svůj díl důvěry i díl studentské imunity.

Reprodukce skutečnosti pohyblivým obrázkem je dnes v moci a možnostech téměř každého. Vytvoření účelového, koncepčního obrazu který nese význam – to je ovšem doménou jen nemnohých. Pro ně je tu naše škola i naše katedra kamery.

Zrakem vnímatelná složka filmu je pohyblivý obraz, který je (většinou) vázán na třírozměrnou realitu našeho světa. Řeklo by se, že zobrazení a realita světa jsou si podobné jako vejce vejci. Stoletou kultivací a službou tématům kulturně významným stalo se ovšem z tohoto zobrazování specifické umělecké řemeslo. Soubor nástrojů obrazové skladby – rozumějme obrazové kompozice (nezaměňujme ji se skladbou stříhovou) – povýšil toto řemeslo na tvorbu se všemi atributy tvorby umělecké.

Posouzení virtuozity v této tvorbě však není každý mocen. Obrazový koncept může být nápadný, útočný, estetizující – a přesto výsostně špatný jestliže je „uměleckoidní“. Kritériem kvality či virtuozity obrazové složky filmu je tak prostý pojem jako **služebnost**. Filmové dílo je komplexní sdělovací systém. Vystopovat podíl hodnoty kamery lze položením a zodpovídáním prosté otázky: zda vytvořený a prezentovaný obrazový koncept je, nebo není k věci. „Věcí“ tu rozumějme smysl, jinak poselství filmového díla jako celku.

V čem spočívá specifikum tvorby kameramana a čím se zásadně liší od tvorby fotografov? Kvalifikace kameramana staví tohoto profesionála do řad manipulátorů času, tvůrců iluze kontinuity a vývoje.

(květen 2004)

ČESKÁ KAMERAMANSKÁ ŠKOLA

Ludvík Baran, Jaromír Šofr

V srpnu 1990 vznikla Asociace českých kameramanů jako profesní sdružení kvalifikovaných filmových pracovníků, a to v těchto kategoriích: kameraman, druhý kameraman, asistent kamery. Jejich podíl na audiovizuálním díle je vymezen funkcí, jakou plní ve tvůrčím filmovém štábu. Stále častěji renomovaní profesionálové na půdě tohoto sdružení vítají nedávné absolventy katedry kamery FAMU.

Je tomu více než šedesát let, kdy se kameramani v Čechách poprvé organizovali. Tehdy, ve třicátých letech, jako malá skupina sdružená v cechu. Všichni měli živnostenský list, který je opravňoval k natáčení filmu, vymezoval jejich práva i povinnosti a určoval do jisté míry také honorář podle délky nasazení i podle použití vlastního zařízení, což zakládalo nárok na zvláštní finanční kompenzaci. Pokud se nestali přímo zaměstnanci filmových studií, která zajišťovala natáčení a zpracování filmu v rámci studiového provozu, fungovalo najímání kameramanů s předběžnou závaznou smlouvou až do roku 1945. Ještě po roce 1953, kdy byli filmoví kameramani najímáni do televizních studií, dostávali smlouvu na každé jednotlivé dílo. Cechovní organizace trvala i přes snahu odborů (ROH) o její splynutí s celkovou organizací filmových pracovníků. Tato připravovaná devalvace nebyla nikdy realizována. Shromáždění sekce hodnotilo úroveň kameramanské práce nezávisle na vedení podniku, oficiální kritice či štábu. Toto sdružení mělo vždy velký respekt mezi filmovými profesionály, poněvadž kameramani byli ve styku se všemi profesemi, znali dopodrobna natáčecí plán, který naplňovali počínaje prvními zkouškami až po premiérovou kopii včetně titulků.

Považovali za svou povinnost hlídat úroveň vznikajícího díla, a proto bývali profesionálně kompetentními rádci, případně i obávanými kritiky všech, kteří se na filmu podíleli, neboť museli vidět i to, co by režisér jako vůdčí osobnost mohl přehlédnout. Ostatně od té doby se příliš bdělost a kontrolní aktivita kameramanů nezměnila, spíše se rozšířila dalšími směry. Sekce kromě toho dbala o vzdělávání členů, které podle vlastního uvážení organizovala a kontrolovala. Po roce 1945, v době předcházející vzniku české vysoké filmové školy, navštěvovali dokonce starší kameramani kurzy pražské grafické školy se specializovaným programem k doplnění znalostí o vlastnostech a zpracování záznamového media (filmu), optice a novinkách ve fotografii vůbec. O vývoji a tendencích byli nuceni kameramani přemýšlet pod tlakem nových působivých děl jiných evropských škol, zejména po druhé světové válce, a reagovat na ně neustálým zvyšováním úrovně své práce v aspektu technickém i tvůrčím.

Nynější asociace (AČK) má téměř 150 členů, z nichž převážná většina má již vysokoškolské vzdělání získané na FAMU (Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze), na odborné průmyslové škole grafické nebo odborné střední škole filmové v Čimelicích, či konečně na Večerní škole filmové tvorby na FAMU. Všichni mají dnes vysokou odbornou kvalifikaci, založenou na teoretických základech a rozvíjenou mnohaletou praxí v oboru, včetně speciálních technik.

Kameramani i asistenti převážně ovládají některý z jazyků, jako angličtinu, němčinu, francouzštinu, ruštinu, mnozí i španělštinu, italštinu, maďarštinu nebo polštinu, což jim umožňuje práci v mezinárodních filmových štábech.

Tak jako v jiných evropských zemích, měla kinematografie v Čechách vlastní historii. Také ona byla z počátku považována za pouťovou atrakci, tedy lidovou zábavu. Než se dostala na malá města a periferii v podobě kin, byla zahájena v městech významnějších. První projekce francouzských filmů se uskutečnila v Karlových Varech 15. července 1896, téhož roku se pak promítalo v Mariánských Lázních, Brně, Ústí nad Labem, Ostravě i Litoměřicích. První představení Edisonových filmů viděla Praha 18. října 1896 a 23. října předvedla společnost bratří Lumièrů Příjezd vlaku, Odchod dělníků z Lumièrovovy továrny, Bárku opouštějící přístav (první náladový obraz v protisvětle), Korunovaci cara Mikuláše II a Pokropeného kropiče. Tyto „živé fotografie“ předváděl pražský fotograf francouzského původu Emil Joffé.

O šíření představení kinematografu se starali v začátcích vesměs kameramani najatí bratry Lumièrovými, kteří snímky natáčeli, vyvolávali, kopírovali, cestovali s nimi a předváděli je. Chránili tajemství, ale uzavírali i smlouvy na prodej zařízení a promítací práva. Licence k provozování filmových představení ovšem udělovaly rakouské úřady a první v Čechách získal tábořský Ignác Schächtl a po něm ještě v roce 1896 dalších šest fotografů, kteří si zřídili kočovná kina. Film byl zařazen mezi atrakce jako kouzelnická představení a provozovatelé patřili podle zákona mezi potulné herce, akrobaty, provozochodce a eskamotéry, kterým se vážená společnost městská trochu vyhýbala a městské správy jim dovolovaly pouze produkce na okraji měst, a to jen dočasně. Mezi tato individua patřili tedy i první kameramani a promítači. Stálé kino v Praze se podařilo založit teprve roku 1907 (Ponrepo).

V roce 1911 chodili například i ve Vídni do kina již spisovatelé, výtvarníci, herci, obchodníci, důstojníci. Kina již hrála po celý den a na světě jich bylo v roce 1914 již 60 tisíc.

Český film patří k nejstarším na světě. Vlastní výrobu zahájil architekt **Jan Kříženecký** (1868-1921), který získal francouzskou kameru a s ní natočil a předvedl řadu reportáží a tři hrané scény (1898). Snímek Voltýžování jízdního Sokola pražského (1899) byl vyvezen do Francie a také ostatní snímky, zejména

grotesky Dostaveníčko ve mlýnici, Výstavní párkář a lepič plakátů i Smích a pláč měly velký úspěch. Poslední jmenovaný byl natočen celý v detailu. Kameraman Kříženecký může být také považován za prvního kameramana rakouské filmové historie protože Čechy byly tehdy významnou a vysoce vyspělou zemí Rakouska-Uherska.

Kino si razilo cestu k divákovi reportážemi, vlastně aktualitami, groteskami s bláznivými zápletkami i dojemnými kýčovitými příběhy. Kupodivu však, ač němé, dokázalo vyprávět příběhy sledem oživlých obrazů. Oslovovalo celou populaci bez rozdílu vzdělání a stalo se vzrušujícím zážitkem pro bohaté i chudé, vzdělance i analfabety.

Praha byla tehdy prvním městem rakousko-uherské monarchie, v němž se **natáčely** hrané filmy. Z kameramana Jana Kříženeckého se stal podnikatel, provozovatel kina, laborant i promítač, pokladník i uvaděč společnosti Český kinematograf, kterou založil na podnět pražského knihkupce **Josefa Švába Malostranského** (1860-1932), jež se stal prvním českým filmovým hercem.

Do začátku první světové války právě kameramani rozšířili Český kinematograf na výrobu, která zaujala trvalé místo na poli zábavy i aktuální informace. Byly založeny filmové společnosti KINOFA, ILLUSION a ASUM. V roce 1910 fotograf Antonín Pech natočil pozoruhodný dokument Svatojánské proudy a v roce 1912 pak VI všesokolský slet, který byl promítán i v Americe. Pracoval s kamerou Pathé s klikou vzadu a již také s objemnější kazetou. Někdejší pražský cukrář Alois Jalovec natáčel jako kameraman dokumentarista pražské aktuality a pražský architekt Max Urban natáčel filmová dramata Konec milování (1913), Noční děs (1914), která jsou útvary inscenovanými a můžeme tedy říci režírovanými. Václav Münzberger natočil národní operu Prodaná nevěsta (1913). Ten také později pro POJA film vedl filmové laboratoře a kopíroval filmy. Původně vrátný a lepič plakátů pro kino Illusion, **Josef Brabec**, promítal později filmy a jako kameraman natočil za patnáct let mnoho českých filmů.

V roce 1917 zvládl **Karel Degl** (1896-1951) dvojexpozici, když snímal dvojroli herce Švandova divadla Josefa Vošahlíka pro film Pražští Adamité, a tím se v našem pojednání dostáváme k prahu historické epochy, umožňující nám sledovat specializovaně vývoj profese filmový kameraman.

Ve stejném roce se setkáváme poprvé se jménem **Jindřicha Brichty** (1897-1957), který natočil jako kameraman film O děvčicu. Oba jmenovaní – Degl i Brichta – stáli téměř o třicet let později, v roce 1946, při založení Filmové fakulty AMU. Nutno ovšem přiznat, že filmově i kameramansky zůstala česká produkce za úrovní světovou, která dala vznik takovým dílům jako jsou Cabiria nebo Intolerance. V uvedených vynikli kameramani novými postupy, tedy profesně inovativními impulsy. Například Billy Bitzer začal s modelací bočním světlem, Španěl Segundo de Chomón uplatnil původní dlouhé jízdy, William Daniels moduloval tvář stíněním, Alexander Levickij domýšlel výstavbu prostorových plánů na scéně. To však platí pro období před vstupem na scénu kameramanských osobností formátu Václava Vícha, Otty Hellera nebo Jana Stallicha, k nimž a jiným se brzy dostaneme.

Estetika či koncepce filmového obrazu se rodila z pokusů o nová řešení a zajisté také v souvislosti s požadavky režisérů a čeští kameramani velice brzy pochopili svoji roli v tomto vývoji.

V posledním krátkém historickém ohlédnutí nutno připomenout, že v době před první světovou válkou nebyly pro rozvoj české kinematografie příznivé podmínky. V rakousko-uherské monarchii Češi teprve usilovali o svou národní a kulturní identitu a následný válečný stav utlumil podnikatelský rozvoj českého filmového průmyslu. Přesto v posledních dvou válečných letech vyrobil Antonín Fencel dva hrané filmy Zlaté srdíčko a Pražští Adamité. Oba filmy byly realizovány ve společnosti Lucerna film, která vznikla již v roce 1912 a to byl vlastní začátek profesionálního českého filmu.

Neodmyslitelným předpokladem vývoje úrovně kameramanské profese je růst jejího technického a technologického zázemí. Především to byly laboratoře, kde se naučili budoucí kameramani vyvolávat filmy na otáčivých dřevěných rámech, sušit je, kopírovat i stříhat (Alois Jalovec, Václav Münzberger). Řemeslo předával například nestorovi českých kameramanů – **Janu Stallichovi** – jeho otec Julius, který pracoval právě v laboratořích. V laboratořích se vyučili i Ferdinand Pečenka, Václav Huňka i jiní. AB laboratoře a laboratoře na Kavalírce se staly základem proslulého komplexu barrandovských atelierů v Praze s tehdy nejmodernějším standardizovaným provozem, které pak byly i po druhé světové válce na světové úrovni, ačkoliv pět let pracovaly v izolaci od atelierů anglických, francouzských a amerických. Také kontakty s evropskými laboratořemi byly omezené.

V uvedeném období nelze pominout význam kameramanské osobnosti **Otty Hellera**, spolupracovníka režisérů Martina Friče i Hugo Haase (Bílá nemoc). Druhým zdrojem rozvoje kameramanské kvalifikace byla kamerová technika. Český průmysl byl znám vysokou úrovní v oboru jemné mechaniky i optických zařízení. Kameraman **Václav Hanuš** i **Jaroslav Tuzar** nastoupili ve třicátých letech jako druhá generace české filmové kamery a oba byli vyučeni jemnými mechaniky. Hanuš pracoval např. ve firmě Srb a Štýs, specializované na optiku a jemnou mechaniku. Oba byli schopni si udržovat i zdokonalovat vlastní kamery i příslušenství. Dokázali soustružit, frézovat, montovat tubusy objektivů, brousit a leštit filmovou dráhu, upravovat kazety a pod.

Kameramani, jak bylo na začátku uvedeno, byli tehdy na film najímáni s kamerou, základním příslušenstvím, základním osvětlovacím parkem a asistentem. Často si opatřovali i filmovou surovinu kterou testovali, organizovali i kontrolovali její zpracování.

Výrobci filmových kamer by se dali spočítat téměř na prstech jedné ruky. Dlužno ovšem konstatovat, že tomu dnes, po uplynulém století kinematografie není podstatně jinak. Jen jména renomovaných firem i jména výrobků zní jinak.

Tehdy to byli ve Francii průmyslníci Pathé a Debie, v Německu firmy Ernemann a Askania (za druhé světové války pod německou patronací výroba dokonce se sídlem v Praze-Vysočanech), v Anglii Synclair, v USA Mitchell, v Rusku pak výrobky místního pomocného filmového průmyslu vybavené optikou jiných firem jako např. Zeiss, francouzskými Kinoptik nebo proslulými Cooke z Anglie. V Čechách vznikly mezi dvěma světovými válkami hned dvě firmy, které stavěly filmové kamery. **Ing. Šlechta** postavil kameru s otáčivým karuselem čtyř objektivů už v r. 1928 a **ing. Ryšán** ateliérovou a později i ruční kameru taktéž vlastní konstrukce, obě se exportovaly. Celá kameramanská reprezentace Švédska na příklad začínala pracovat s proslulými „šlechtovkami“.

Historické zázemí techniky českého filmu prezentuje přesvědčivě kinematografické oddělení pražského Technického muzea, kam věnovali kameramani své staré kamery (Karel Degl, Jindřich Brichta a další) a kde najdeme také první přístroje francouzských a německých výrobců.

Po roce 1906 založil Charles Pathé v Paříži pět ateliérů pro natáčení hraných filmů, které používaly k osvětlení elektrické zdroje, zatímco v ateliéru Gaumont se stále točilo ve světle denním. Také v Praze se v té době stále točilo s použitím denního světla, dekorace se stavěly v pražských dvorech a natáčení v umělém světle elektrickém se plně ujalo až koncem dvacátých let. Velké ateliery se začaly budovat v letech 1931-1932 na Barrandově a jejich součástí bylo také oddělení elektrických světlotmetů. Objevily se tu německé Jupiterky, obloukové lampy, a vedle nich i žárovková svítidla s „fresnelovou“ čočkou, které začala vyrábět česká firma Vohralík. Zatímco svítidla starého typu neumožňovala ještě v dostatečné míře modulaci světla a sloužila spíše plošnému zasvětlení scény, malé 2 kW, 1 kW i 0,5 kW lampy s posunem žárovky i zrcadla umožňovaly jemnou modulaci. Změkčující a modulační pomůcky jako šifony, klapky, komínky, „negry“, difuzéry a jiné umožňovaly tvorbu specifických atmosférických řešení i novou koncepci hereckého portrétu ve službě dramatu.

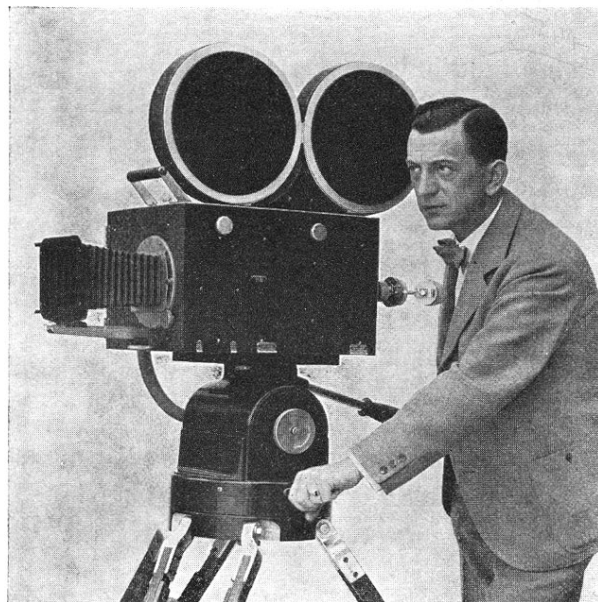
V Americe, kde se práce v umělém osvětlení ujala již během první světové války, zdokonalil systém světelného rozvrhu Alwin Wyskoff, který usiloval o „rembrandtovský“ šerosvit doplňovaný konturovým protisvětlem. V Berlíně vznikly nejmodernější ateliery v polovině dvacátých let. Nad odstavnými dekoracemi byly zavěšeny lávky s množstvím zdrojů. Přesto tato technika nezpůsobila sama o sobě revoluci ve světelném řešení filmového obrazu. Expresionismus s malovanými či vytvářenými stíny na dekoracích, stejně jako nápadné světelné efekty naopak přispěly k divadelnosti a vysokou stylizovaností se odcizovaly stále více požadovanému filmovému realistickému obrazu.

Poněkud jiným směrem, ale v podstatě také proti realistickým tendencím se vyvíjela ruská kameramanská škola. Expresionismus filmové fotografie Andreje Moskvina a Anatolije Golovni dozněl teprve až ve třicátých letech.

Prvním pokusem o zvládnutí osobitého stylu v linii české kameramanské školy byl převážně ateliérový film *Varhaník* u sv. Víta (1929). Exteriéry natáčené Jaroslavem Blažkem i Janem Stallichem vnášejí svým pojetím do obrazu novou poetiku a práce v ateliéru zřetelně usiluje o odklon od divadelnosti filmu.

Jaroslav Blažek (1896-1976) oslnil skvělou fotografií krajiny s dramatickou oblačností a plastickou světelnou modelací ve filmu *Marijka nevěrnice* (1934). Podstatným rysem české kamery byla snaha o tvorbu nálady – „štymungu“ – tak, aby ovšem nevznikal dojem umělosti. Blažek, jemuž asistoval již Václav Hanuš, využíval především fotogenických vlastností české krajiny, kterou užitím filtrů a umělou mlhou i kouřem umocňoval v ranních i večerních náladách.

V roce 1929 ukázal své mistrovství exteriérové kamery i dynamiku záběrů **Václav Vích** (1898-1966), zejména ve filmu Gustava Machatého *Erotikon*. Bohatost polotónů i tonální vyrovnanost obrazu byla na svoji dobu vynikající. Víchovo umění brzy přineslo možnosti práce v zahraničí. Teritoriem jeho zahraniční působnosti byla Anglie. Významný britský kameraman Freddie Francis na něj vzpomíná jako na svého učitele v období, kdy s Víchem pracoval jako druhý kameraman (švenkr).



Konstruktér Josef Šlechta u svého přístroje. Kamera sedí na masivní hlavici pákového stativu, kterým lze plynule všemi směry pohybovat. Pohon stroje obstarává synchronní elektromotor, spojený s mechanismem ohebným hřídelem, který je uložen v trubce, tlumící zvuk.

Úsilí o básnivý obraz, zjemnělý, ale dramaticky a vazebně koncepční, se v následujícím období projevilo jak u Hellera, Stallicha, tak i dále u „třetí“ vlny české kameramanské školy v polovině třicátých let a v období druhé světové války.

Síla výrazu zobrazování českých exteriérů vynikla zejména ve dvou filmech kameramansky ztvárněných **Janem Stallichem** (1907-1973). V režii Gustava Machatého to byla především *Extase* (1933), zobrazující smyslové procitnutí vdané ženy při setkání s mladým milencem. V režii Josefa Rovenského to byla dále *Řeka* (1933) – lyrické drama o vztahu a snech chudých dětí. Kromě romantických hodnot posázavské krajiny zobrazované s použitím „difusingu“, tedy prostředků difuzních před optikou kamery, lyrických pasáží u řeky, souboje chlapce se štikou pod hladinou řeky a skvělých detailů přírody, ukázal tu Stallich dramatické využití prudkých změn pohledových úhlů, dynamiku subjektivní kamery ve službě ilustrace citového náboje. Stallich natočil kromě toho i skvělou symfonickou báseň *Vítězslava Nováka Bouře v Tatrách* jako dokument komponovaný na hudbu s využitím dynamiky zrychlených mraků, proměn světelných nálad a pod.

V téže době dokončil **Karel Plicka** (1894-1987), folklorista, filmovou báseň *Zem spieva* o tradici slovenského lidu v překrásném prostředí slovenských hor. Také tento film byl komponován podle hudebních suit Františka Škvora a sestříhán významným českým fotografem, stříhačem a dokumentaristou **Alexandrem Hackenschmiedem** (1907-2004). Výsledkem obou montáží s hudbou byly nové útvary ve zvukovém filmu, které vzbudily velký ohlas na benátském festivalu roku 1934, kde za kolekci čtyř českých filmů – *Extase*, *Řeka*, *Zem spieva* a *Bouře v Tatrách* – byla česká kinematografie odměněna Zlatým pohárem města Benátek. Již v předchozím roce byl za filmovou fotografii vysoce oceněn Plickův film *Po horách, po dolách* (1932-33) ve Florencii.

Česká kamera vstoupila do povědomí evropské kinematografie podílem nové poetiky a mistrovským zvládnutím skladebných postupů. Čeští kameramani přijímali angažmá u zahraničních producentů. Jmenovaný Václav Vích natočil s Julienem Duvivierem *Golema* (1936) a po té natáčel až do své smrti ve Francii, v Anglii, v Německu i v USA .

Znovu připomeňme **Otto Hellera** (1896-1970), který slavnou *Bílou nemoc* v režii Hugo Hasse natočil roku 1937 a byl nucen před hitlerovskou okupací emigrovat do Anglie, kde později pracoval např. s Laurencem Olivierem. Také **Jan Stallich** spolupracoval na filmu *Golem*, ale již před tím pracoval v anglických ateliérech, např. na filmu *Měsíční sonáta* (1935) s polským klavírním virtuosem Janem Ignacym Pederevským, interpretem zvláště děl Chopinových a Lisztových. V Anglii se seznámil s technologií barevného filmu Technicolor a natočil i zkoušky rozměrnou Technicolor kamerou snímající paralelně na tři černobílé pásy. První anglický barevný film systémem Technicolor byl natočen 1937. Aditivní filtry zprostředkující záznam v podstatě tří černobílých výtažků, snižovaly citlivost snímací soustavy na pouhých 10 ASA, takže bylo zapotřebí hlavní světlo přes 6000 luxů. Jan Stallich dále zavedl regulaci intenzity předního pomocného světla na kameře. Pracoval v roce 1938 před anexí také v Rakousku a potom 1939-1942 v Anglii a Itálii. Byl prvním kameramanem, který v českých ateliérech realizoval barevný film na Agfacolor v roce 1947 jako novinku a úspěšnou evropskou konkurenci tzv. třívrstvých barevných materiálů KODAK (USA) a zaučoval ruské kameramany pro práci s tímto materiálem. V bunkrech barrandovských ateliérů zůstala po válce velká zásoba suroviny Agfacolor, zatímco německé laboratoře i ateliery byly bombardováním zničeny. České laboratoře byly v letech 1945-50 v Evropě (kromě Anglie) jediné schopny na úrovni zpracovávat barevný materiál. Tak např. cena za barevný film *Kamenný kvítek* ruského režiséra Ptuška získaná v Cannes v r. 1947, byla vlastně i oceněním českých technologů i barevných poradců, protože Rusové ještě proces neovládali. Stallich měl za sebou již celovečerní barevný film *Wiener Mädeln*, realizovaný v ateliérech ve Vídni (1944) a v r. 1951 natočil pak v Čechách dvoudílný barevný film *Cisářův pekař a Pekařův císař* na velmi slušné, leč výrazově neinovativní úrovni.

Od roku 1935 nastupovala za kameru mladší generace: Ferdinand Pečenka, Jan Roth a již zmínění Václav Hanuš a Jaroslav Tuzar. **Ferdinand Pečenka** (1908-1959) natočil opět krajinářsky významný film *Jánošík* (1935) o slovenském lidovém zbojníkovi, avšak nejvýznamněji se do historie české i evropské kamery zapsal sugestivně koncipovaným obrazem ve *Vávrově* adaptaci románu bří Mrštíkových *Pohádka máje* (1940), kde kromě impresionisticky rozechvělého světlotonálního řešení použil infračerveně senzibilovaný materiál k posílení snové imaginace. Hustý červený filtr, snížení citlivosti k modré a extrémní citlivost ke chlorofylové zeleni přispěly k poetickému vyjádření duševních stavů mladých milenců od nevýslovného štěstí a radosti až po zklamání, nenávisť a vzdor, posléze pak k návratu hlubšího citu a porozumění. Pečenkova obrazová poetika byla osobitá i ve filmu *Noční motýl* (1941), který měl několik kopií tónovaných dohněda k podpoře jak interiéru nevěstince, tak i jízdního a exteriérů kluziště. O dvanáct let později se úspěšně pokusil o stejně poetickou kameru, koncepčně však zcela v souladu s možnostmi suroviny barevné, ve filmech *Václava Kršky Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954) na surovině Agfacolor.

Pro barevný film doporučovali jak němečtí tak angličtí odborníci osvětlování v nízkém kontrastu (1:1,5-2) s výrazným předním světlem. Pečenka a po něm další kameramani usilovali o odchylení se od

těchto schémat, hledající možnosti osvětlování ve službách funkčních světelných nálad a současně beze ztrát detailu ve stínech.

Dalším významným českým kameramanem byl **Jan Roth** (1899-1972), původně divadelní osvětlovač, později Hellerův asistent. Uměl vytvořit atmosféru blízkící se šerosvitu s akcentováním stínů, byl vynikajícím portrétistou a vynikl v psychologických příbězích se symbolickými prvky. Natočil s Otakarem Vávrou filmy Cech panen kutnohorských (1938) a Kouzelný dům (1939), později vynikající Podobiznu podle povídky N. V. Gogola (rež. Jiří Slavíček, 1947). Byl kameramanem slavné pohádky Pyšná princezna (rež. Bořivoj Zeman), natočené v duchu francouzského pojetí fantastických legend. Je zajímavé připomenout, že v barevném filmu se později zcela ztratil jeho původní černobílý rukopis.

Jedním z nejtypičtějších představitelů české kameramanské školy byl **Václav Hanuš** (1910-1991), jehož styl se formoval od prvních dokumentů přes vrcholnou černobílou epochu filmu až po suverénně zvládnuté barevné historické filmy Jan Hus (1954), Jan Žižka (1955), Proti všem (1957). S Jiřím Lehovcem natočil pozoruhodný a technicky náročný experiment Divotvorné oko (1939), v němž snímal objekty makroskopicky ze vzdálenosti často pouhého jednoho centimetru, konstruoval prodlužovací tubusy objektivů a vyvinul speciální osvětlovací systém (hranoly, zrcadla). Václav Hanuš projevil velký smysl pro bohatou škálu polotónů, jemné konturové světlo a velmi kultivovaný filmový portrét. Od filmu Minulost Jany Kosinové (1940) přes Turbinu (1941) rostlo jeho mistrovství v černobílém filmu až k adaptaci Čapkovy sci-fi Krakatit (1948) režírované Otakarem Vávrou. Václav Hanuš tu vytvořil vynikající portréty francouzské herečky českého původu Florence Marly, která později pracovala v Hollywoodu. Tato si vyžádala Hanušovy zkoušky k filmu Krakatit a na jejich základě bylo Hanušovi nabídnuto členství v ASC (žel neuskutečněné). Neméně významnou prací V. Hanuše je Vlčí jáma (1957) nejen pro světelnou koncepci, ale hlavně pro emocionálně koncepční konstrukci zobrazovaného prostoru s nadhledy i podhledy i tvůrčím využitím širokouhlé optiky. Jako druhý kameraman pracoval na tomto filmu jeho syn **Josef Hanuš** (nar. 1930 – t.č. prezident AČK).

K vynikajícím dílům epochy černobílého filmového obrazu v českém filmu patří práce **Jaroslava Tuzara** (1908-1988). Mezi současníky byl označován jako „půlkilový král“, poněvadž rád pracoval s 0,5 kW lampami, které snesl z mostů a zavěšoval je přímo na stěny dekorace na držáky tvaru T. Ještě mu nebylo dvacet let a už měl za sebou první hraný film, veselohru Radioamatéři (1926), kterou natočil s Václavem Münzbergerem a Ādou Vrzalem. Několik let pracoval jako agenturní kameraman Paramount-Journalu pro ČSR, Polsko a Rakousko a také fotografoval Super-Ikontou jako žurnalista i kvůli archivování nalezených motivů. V roce 1937 točil v Rakousku a Jugoslávii, během války v Německu i v Itálii – např. film Germanin. V roce 1946-47 natočil s Karlem Steklým podle románu Marie Majerové film Siréna, který obrazovým pojetím a exteriérovými scénériemi i řešením detailů splňoval nejvyšší nároky na tvůrčí podporu díla obrazem. Skvělá kopie, předvedena na festivalu v Benátkách roku 1947, oslnila porotu. Film získal Zlatého lva a Tuzar byl angažován do Polska. V lodžských atelierech a v plenéru natočil pozoruhodný film Chopinovo mládí (1952), v němž poeticky zobrazil svět velkého hudebního skladatele. Tuzar měl větší než obvyklý kameramanský „filtrkufr“, poněvadž skládal dohromady řadu skel a folií. Tak docíloval nejen odstiňování a velmi delikátního ladění v ploše obrazu, ale i zvláštní celkové i místní neostrosti, která byla v celkovém přednesu zcela osobitá. K plastickému a světelně neobyčejně realistickému obrazu velké působivosti dospěl ve filmu Vyšší princip (1960) i širokouhlém filmu Noční host (1961).

K výčtu závažných kameramanských prací epochy černobílé kinematografie patří **Němá barikáda** (1949), líčící květnové povstání Pražanů na konci druhé světové války. Režisér Otakar Vávra byl inspirován lekcí italského neorealismu a usiloval dodat této kvazi-dokumentární hrané reportáži autentický charakter. Bezslunný deštivý exteriér, ráno na pražských barikádách i dramatický děj byl základem pro pokus **Václava Huňky** (1910-1977) o český neorealistický obraz. Nutno dodat, že nešlo o parafrázi. Současně se právě tímto filmem zařadil do proudu české novodobé poetiky filmového obrazu. Huňka nebyl nezkušený, ačkoliv byl původně laboratorním dělníkem. V roce 1943 pracoval s Janem Rothem v německých atelierech ve štábu Helmuta Käutnera a samostatně osvětloval některé scény ve filmu Romance v moll. Koncem války pracoval ve štábu Otakara Vávry na filmu Rozina sebranec.

Zvláštní postavení zaujal mezi kameramanskými osobnostmi **Vladimír Novotný** (nar. 1914). Spolupracoval zprvu s kameramany Hellerem, Blažkem i Pečenkou, avšak již během vojenské presenční služby ve Vojenském technickém ústavu začal s animací titulků, grafů a později v AFITu (atelier. film. triků) zahájil svou samostatnou kariéru v animovaném filmu, který se již během války vydal u nás vlastní cestou. Pracoval na prvním českém dokonalém kresleném filmu Svátba v korálovém moři. Později se však významně zařadil mezi kameramany hraného filmu. Z jeho více než dvaceti filmů vynikl zejména Obchod na korze (1965), vyznamenaný cenou Americké Akademie Oscar (rež. Ján Kadár – Elmar Klos). Zobrazuje v něm osud židů na slovenském malém městě při nástupu fašismu. Tísňovou atmosféru prostředí s černí uniformou a smutkem ubohého krámků staré židovky vyjádřil úsporně se smyslem pro moderní filmový obraz, který v závěru povýšil poetickými snímky zpomaleného defilé živých-mrtvých na hlavní třídě. Vladimír Novotný byl fenomenálním průkopníkem velmi komplikovaných trikových technik, které se však z dnešního

pohledu jeví ve srovnání s postupy digitálními jako „klasické“. Jeho působnost dosahuje od filmové (3 dimenzionální snímání i úspěšná projekce metodou polarizační) až k televizní technologii (opět vývojově 3 dimenzionální).

Zcela osobitým moderně poetickým obrazovým pojetím zprvu černobílého filmu vyniknul poněkud mladší **Jan Čuřík** (1924-1996). Jeho film *Transport z ráje* (1962) je ohlédnutím za útrapami židovského obyvatelstva ghetta v Terezíně. Formálně ojedinělým činem, ohlašujícím nástup osobnosti schopné ovlivnit následnou „novou vlnu“ českého filmu, je slavná **Holubice** z roku 1960. Film výrazné grafické stylizace, režírovaný Františkem Vláčilem, který je sám označován za básníka českého moderního filmu, byl vyznamenán na benátském Bienále za kameramanské umění. Ke skutečnému kontaktu s nastupujícími režisérskými osobnostmi zmíněné nové vlny šedesátých let došlo při spolupráci s věrou Chytilovou *O něčem jiném* (1962), s Pavlem Juráčkem *Postava k podpírání* (1963) i s Evaldem Schormern *Každý den odvalu* (1964) až k obrazovou poetikou zcela odlišnému avšak virtuóznímu barevnému dílu *Valerie a týden divů* režírovanému Jaromilem Jirešem. Kromě ceny v Benátkách získal za kameru ceny v USA a Jugoslávii. Řadu filmů natočil s Karlem Kachyňou. Kultivovanost obrazu Jana Čuříka vlastně předurčila ke spolupráci s režiséry mimořádně náročnými na výtvarně koncepční práci. Jak Jireš tak i Kachyňa byli původní profesí kameramany.

Lyrickým světlotonálním řešením, dokonalostí šerosvitných nálad a výtvarnou kulturou zprvu černobílého filmového obrazu proslul také další významný spolupracovník režiséra Karla Kachyni – kameraman **Josef Illík** (nar. 1919). Jeho rozsáhlá filmografie je zahájena úspěšným *Králem Šumavy* (1959) a k vrcholům jeho pozdní tvorby patří *Kladivo na čarodějnice* (1969) v režii Otakara Vávry. Generaci doplňuje **Rudolf Milič st.** (1918-1980), známý svými filmy *Hudba z Marsu* (1955), *Větrná hora* (1956), *Černý prapor* (1958), *Ďáblova past* (1961), *Smrt si říká Engelchen* (1963), *Atentát* (1964) aj.

V druhé polovině padesátých let se objevuje formálně inspirativní vliv nové vlny francouzské. Filmová fotografie se zřídka zbývá estetizujících příkras. Nepochybně to byl i příchod suroviny TRI-X-KODAK, která umožnila natáčení pouze v existujícím reálném světle. Italský neorealismus byl nahrazen francouzskou primární realitou, poznamenanou kultem často našedlé fotografie z řídkého negativu, nebo nestrukturovanou „syrovou“ plochou oblohy. Na počátku šedesátých let objevilo se jako základní – difúzní světlo. Někdy vypadalo unaveně, převážně nostalgicky. Nemusí být považováno za něco do té doby neexistujícího. Je možno ho i pochopit jako znovobjevení čehosi, co nám může připomínat nedosvětlovanou fotografii v přirozeném osvětlení z konce 19. století. Ovšem dynamika filmového obrazu obohatila toto zobrazení o další dimenze. Nastal čas pátrání po nové estetice filmové fotografie, samozřejmě pod vlivem dokumentárního hesla „film-pravda“ a touhy polapit skutečnost osvobozenou od veškeré stylizace (cinema direct). Nová filmová fotografie čerpala také z amatérismu a prosté víry v sílu nahé reality, v osvobození ducha i těla. Ztěžilo se některý profesionální štáb obešel bez ruční kamery. Těžké zvukové kabiny zvukových mistrů zmizely a pomocný zvuk byl zachycován magnetofony. Okolo stovky režisérů jen v Evropě vyzkoušelo natáčení s touto zjednodušenou technikou, bez zvláštního osvětlování a s dodatečnou zvukovou synchronizací odpovídající pomocnému zvukovému záznamu.

Brzy na to se však poznalo, že i v této situaci jsou to profesionální kameramanské metody, kterými je možno docílit dojmu co nejautentičtějšího zobrazení, že totiž profesionalita není v rozporu s pravdou zobrazování reality. Tato profesionalita začíná u praktické exponometrie. V této době ovšem jasoměry v rukou kameramanů ještě nelze v Čechách vidět. Světelné podmínky jsou měřeny luxmetry nebo expozimetry a kontrolovány průhledovými (olivovými) filtry. Celá exponometrie byla v široké míře individuální.

Jedním z těch, kteří od počátku usilovali o postavení kameramanské tvorby na solidní a exaktní technickou bázi při zachování a zhodnocení všech novodobých a inspiračních zdrojů, byl **Jan Kališ** (1930-2003). Z jeho rozsáhlé filmografie připomeňme filmy *Vina Vladimíra Olmera* (1956), *Občan Brych* (1958), *Ikaria XB 1* (1963), *A pátý jezdec je strach* (1964), *Případ pro začínajícího kata* (1969), *Das Millionenspiel* (1969). Kališova velmi promyšlená obrazová koncepce především dokázala, že nemusí být rozdíl mezi obrazovým výsledkem docíleným v reálu a výsledkem realizovaným v ateliéru. Používal velmi obratně kombinace zaostřovatelných lamp s rozměrnými zdroji difúzního světla často v podmínkách mimo atelier. Byl mistrem v řešení komplikovaných osvětlovacích úkolů, díky svému mimořádnému odbornému rozhledu, zkušenostem ze zahrnicí a přesným i efektivním kameramanským kalkulacím. Není divu, že byl úspěšný v práci i pro jiné audiovizuální projekty, například pro *Laternu Magiku* použil jak zvláštních efektů i postprodukčních postupů. Byl dlouholetým úspěšným pedagogem pražské FAMU.

Dramatická moderní filmová fotografie v Evropě brzy nabyla převahy a díky své přirozené světelné perspektivě a civilnímu černobílému obrazu bez nelogických efektů získala ocenění profesionálů i diváků v Maďarsku, Polsku, Německu i ve Francii. Světelný park se rychle měnil, velká a těžká svítidla byla nahrazena efektivními halogenovými nebo HMI lampami. Zdroje difúzního světla nové generace se znovu objevily na scéně. Úsilí o styl primární reality neznamenal ovšem úplné napodobení reálného světla. Změna

byla dalším krokem vpřed k dramatickému, ale věrohodnému filmovému obrazu nového typu. Stalo se to na samém konci éry černobílého filmu.

Významným mistrem práce s ruční kamerou a velmi operativním řešením světelným byl kameraman **Josef Vaniš** (nar. 1927). Jeho práce vynikla ve filmech *Naděje* (r. K. Kachyňa), *Dědeček*, *Kyliján a já* (r. J. Hanibal), *Oáza* (r. Zbyněk Brynych), *Pan Tau* (r. J. Polák), *Konec básníků v Čechách* a *Andělské oči* (oba r. D. Klein).

Jaroslav Kučera (1929-1989) po mnoha významných filmech černobílé epochy nastoupil úspěšnou uměleckou dráhu mistra především barevné kinematografie. Film *Až přijde kocour* (r. Vojtěch Jasný, 1963) upoutal mezinárodní pozornost významnými trikově koloristickými efekty. Všeobecně se mezi kameramany ale i fotografy barva přijímala s rozpaky, již proto, že černobílá kameramanská tvorba založená na hře světla a stínů, tak průkazně charakterizující osobitost tvůrců, ztrácela na významu. Jaroslav Kučera byl ovšem jedním z průkopníků české barevné kinematografie a poznamenal svými experimenty i kinematografii evropskou. Byl nositelem několika mezinárodních cen, mezi nimi cenou benátského festivalu v roce 1984 za autorský dokument *Pražský hrad*. Kučera experimentoval v absolutním spojení hudby s filmem prostřednictvím tzv. emocionální partitury a úspěšně se pokusil o montáž abstraktního barevného obrazu s baletem. Ke koloristicky nejpřínosnějším dílům Jaroslava Kučery patří zejména slavné filmy natočené v režii jeho manželky Věry Chytilové: *Sedmikrásky*, *Ovoce stromů* a *Rajských stromů jíme*.

Jaromír Šofr (nar. 1939) na počátku ovlivněn francouzskou novou vlnou, pomáhal svým talentovaným spolužákům v oboru režie (Chytilová, Schorm, Němec) v úsilí o ryze českou verzi těchto trendů. Např. *cinéma-vérité* ve filmu *Strop* (1961). Po svém profesionálním debutu *Ať žije republika* (1964) – dvoudílný černobílý cinemascopický film v režii Karla Kachyni, natočil s rež. Janem Němcem černobílý film *O slavnosti a hostech* (1965) a brzy s režisérem Jiřím Menzelem *Ostře sledované vlaky*, vyznamenané americkým Oscarem v roce 1966. Počínaje *Rozmarným létem* (1967) se soustředil na tvorbu barevnou hledáním koncepcí v závislosti na literárních předlohách. Úsilí později vedlo k výrazu ovlivněnému technologickými odchylkami, v několika případech laboratorními: *Báječní muži s klikou*, 1978; *Postřižiny*, 1980; *Konec starých časů*, 1988 – Grand Prix za kameru na mezinárodním festivalu ve Valladolidu (1989); *Žebrácká opera* (1992); *Život a podivuhodná dobrodružství vojína Čonkina* (1993) v produkci Portobello London. Vše uvedené režírováno Jiřím Menzelem.

Kameramani kteří zahájili profesionální kariéru v letech šedesátých a v první polovině sedmdesátých, mohou být považováni za další vlnu české kameramanské generace. Byli převážně absolventy FAMU odchovaní první generací absolventů téže školy – s vysokým nárokem na profesní dokonalost a schopnost ovlivňovat filmový obraz všemi skladebnými i technickými postupy. Sedmdesátá léta přinesla mnoho technických zlepšení. Kvalita filmové suroviny se zvyšovala, přišel „horký proces“ zpracování negativu Kodak, jako první se v rukou českých kameramanů objevil **jasoměr**, dokonalý exponometrický přístroj, jehož uvedení do každodenní kameramanské praxe bylo přímo podmíněno velmi pokročilou profesní erudicí. V oblasti osvětlovací techniky docházelo k významným inovacím. Na místo odrazných desek převládly v exteriérovém osvětlování zdroje HMI.

Ivan Šlapeta (nar. 1938) osvědčil smysl pro obrazovou koncepci soudržnost spolu s emocionální působivostí, např. ve filmu *Stíny horkého léta* (1977, rež. František Vlácil). **Viktor Růžička** (nar. 1943) je dalším kameramanem mladší generace, těžiště jeho tvorby spočívá v rozsáhlé české produkci 70. let: *Drsná planina*, *Tajemný hrad v Karpatech*, *Šílený kankán*, *Prodavač humoru* a mnoho dalších. K významným titulům jeho práce z nedávné doby patří např. *Marta a já* (1989, rež. Jiří Weiss), *Lepší je být zdravý a bohatý než nemocný a chudý* (1991, rež. Juraj Jakubisko) a jiné.

Jiří Macák (nar. 1939) je vzdělaným a mnohostranně tvořivým kameramanem, který úspěšně spolupracoval s režiséry všech generací: *Krajina s nábytkem* (1982, rež. K. Smyczek), *Komediant* (1983), *Oldřich a Božena* (1984) – oba režírovány Otakarem Vávrou, *Koncert na konci léta* (1985) a *Mág* (1986) – oba režírovány Františkem Vlácilem. Jiří Macák byl také kameramanem posledního filmu Evalda Schorma *Vlastně se nic nestalo* (1988). Jeho poslední avšak černobílou vynikající kameramanskou prací je film *Pevnost* (1993), režírováný Drahomírou Vihanovou.

Jiří Macháně (nar. 1940) dokázal své schopnosti především ve filmech režírovaných Jurajem Herzem: *Den pro mou lásku* (1976), *Křehké vztahy*, *Panna a netvor* (1978), v druhém uvedeném úspěšně prezentoval mystickou atmosféru v historických pohádkových interiérech.

Světově známý český kameraman **Miroslav Ondříček** (nar. 1934) svým dílem osobitě syntetizoval nové hodnoty české kameramanské tvorby na počátku šedesátých let. Na začátku asistoval Janu Čuříkovi i Jaroslavu Kučerovi a svoji samostatnou kariéru zahájil spoluprací s režisérem Milošem Formanem velice funkční kameramanskou podporou jeho č.b. filmů *Konkurs*, *Lásky jedné plavovlásky*, později *Hoří má panenko*. Jeho spolupráce s Lindsay Andersonem (*If...*) dále akcelerovala vývoj jeho stylu. Pozdější *Božská*

Emma (1979), režírovaná Jiřím Krejčíkem je mimo jiné vynikajícím zobrazením dobové atmosféry dramatických let první světové války ve střední Evropě zvláště v Čechách, v době bezprostředně předcházející vzniku nezávislého Československa. Uvedení filmu v totalitním režimu konvenovalo i potřebě národního uvědomění v období po okupaci naší vlasti ruskými vojsky. Ondříčkovo mistrovství dosáhlo vrcholu zejména spoluprací s Milošem Formanem posléze v období jeho kariéry americké. První spoluprací na této úrovni byl slavný muzikál Vlasy. V Amadeovi z roku 1983 osvědčil významnou schopnost úspěšného zvládnutí rozsáhlého projektu v dobové atmosféře, za což byl nominován na ocenění Oscarem za kameru. Další významnou kameramanskou prací na historickém díle epochy 18. století – Valmontovi, znovu potvrdil svoji nepochybnou vysokou úroveň. Oba tyto filmy byly režírovány Milošem Formanem.

Také **Andrej Barla** (nar. 1940) nalezl svoji silnou pozici v kameramanské interpretaci závažných předloh. V rozsáhlé kameramanské filmografii jsou jeho významnými tituly Zlatá reneta (1965), Romance pro křídlovku (1966), Sokolovo (1974), Osvobození Prahy (1976) a jiné.

Zajímavou kapitolou české filmové kamery je její podíl na rozvoji multimediálních programů, které realizovala řada kameramanů v těsné spolupráci s vynálezci tohoto originálního žánru (režiséři: Emil Radok a Alfréd Radok, Vladimír Svitáček, Ján Roháč, Radúz Činčera). Jan Kališ i Jaroslav Kučera natáčeli obraz pro stálou scénu Laterny Magiky pro její programy Hoffmanovy povídky, Kouzelný cirkus (r. Evald Schorm), Odyseus a jiné, ale i pro její programy zahraničně reprezentační (Brusel 1958, Montreal 1967, Osaka 1970, Barcelona 1992).

Emil Sirotek (1937-1999) se zúčastnil realizace pěti programů Laterny Magiky a šesti audiovizuálních pořadů pro zahraničí, v nichž kombinoval statický diapozitiv s širokoúhlým filmem (Indie, Venezuela). Jeho dílo zahrnuje 37 celovečerních snímků.

Znovu nutno v této souvislosti zmínit Vladimíra Novotného, který byl protagonistou trikových postupů i v oblasti zvláštních multimediálních či polyekranových programů. Čeští filmaři, zvláště kameramani, se tak zapisovali do světového vědomí – podobně jako Američané, jak animovanými filmy tak i multimediálními zázraky s použitím kinematografických postupů i scénografické invence.

Jedním z techniků i kouzelníků filmového obrazu je **Svatopluk Malý** (nar. 1923), který kromě realizace polyekranu či Noricamy (dělený obraz) spolupracuje s českým filmovým surrealistou Janem Švankmajerem na filmových kolážích a montážích loutek, reálu, animací nejrůznějších hmot (Lekce Faust) a vytváří iluzi nového prostoru i času. Svatopluk Malý je přímo encyklopedickou osobností v oblasti krátkometrážní kinematografie ve službách vědy.

Jiný zkušený kameraman animovaných filmů je **Vladimír Malík** (nar. 1931), který spoluprací s režiséry Bedřichem Pojarem a Jiřím Bartou získal uznání a obdiv za světelné a prostorové kreace animovaných předmětů (Zaniklý svět rukavic, Krysař). Animovanému filmu zasvětil život také samostatně pracující **Jiří Vojta**. Jiným specialistou na kameramanskou tvorbu v animované kinematografii je **Ivan Vít** (nar. 1950).

Velmi vyvinutou a svěbytnou oblastí české kameramanské tvorby je **filmový dokument** se svými kořeny jak v Praze tak i ve Zlíně již od meziválečného období. **Alexander Hackenschmied (Hammid)** (1907-2004) se stal mezinárodně známým tvůrcem v této oblasti. Z jeho dokumentárního materiálu, natočeného při cestě Tomáše Bati po Asii, sestříhal Elmar Klos filmy Chudí lidé, Vzpomínka na ráj, Řeka života a smrti. V roce 1938 natočil Hackenschmied dlouhometrážní dokument o politické situaci v Sudetech Krize s režisérem Herbertem Klinem, se kterým po odchodu z Evropy realizoval v Mexiku film Zapomenutá vesnice (1940). Jako spoluautor je podepsán pod stěžejním dílem americké avantgardy Odpolední osidla (1943, r. Maya Derenová). V průběhu čtyřicátých a padesátých let se věnoval natáčení dokumentů nejprve pro Úřad válečných informací a později pro Organizaci spojených národů. V šedesátých letech se orientoval především na polyekranové projekty (spolu s F. Thompsonem) a v roce 1966 obdržel cenu Americké filmové akademie (Oscar) za snímek To Be Alive! Jeho tvorba kameramanská stejně jako střihačská (Zem spieva, 1933) patří mezi mistrovská díla filmového dokumentu.

Je zvláště důležité zmínit se o díle dokumentaristy, fotografa i filmového experimentátora **Jiřího Lehovce** (1909-1995). Kromě kameramanské i režisérské aktivity působil jako pedagog FAMU. Z nezapomenutelných krátkometrážních titulů uveďme jeho Kamennou slávu (1938), Divotvorné oko (1939) a slavný Rytmus (1941) abstraktní film založený na vizualizaci hudby. Byl to nesporně duchem avantgardista, tvůrčí etikou člověk.

Evropské i světové pověsti dosáhl originalitou a hloubkou lidské výpovědi ve svých dokumentech kameraman i režisér v jedné osobě – **Jan Špáta** (nar. 1932). Poetická síla jeho černobílých i barevných dokumentárních poselství se často obejde bez jediného slova komentáře. Více než sto titulů spojuje jeho lyrická ale i kritická vize světa, ve které neobyčejný emocionální náboj nese i nejprostší či zdánlivá reportáž. Jan Špáta svým dílem prokazuje, že etické hodnoty a postoje jsou od dokumentární tvorby neoddelitelné.

Vladimír Skalský (nar. 1934) pochází z téže oblasti kinematografie. Oba získávají mezinárodní ocenění v Evropě i USA, oba mají rozsáhlé dílo (přes 300 titulů) a jsou prominentní svým individuálním

stylem. Skalský získal zkušenosti v Africe, kde natočil mnoho etnografických filmů. Vysoké ocenění dokumentárního díla dosáhli též jejich předchůdci a někteří současníci: Bučina, Hrdlička, Lorenc, Jiráček, Fojtík nověji Vojnár, Šec a jiní.

Objevuje se další poválečná generace českých kameramanů, aby pokračovala v nepřetržitosti vývoje oboru. Má již vzdělání i profesní výcvik poskytovaný FAMU a to již profesory z generací předešlých. Výuková metoda je efektivní a stále aktualizovaná – od roku 1966 probíhá výcvik i v oblasti elektronické kinematografie. Praktická kameramanská cvičení ve filmové kinematografii jsou prováděna na surovině Kodak-Eastman, a to jak 35mm tak i 16mm. Nová generace narozená v polovině padesátých let, je velmi diferencovaná, nastupuje do profese v 70. letech a na počátku 80. let. Nová generace vyniká všestranností. Steadicam (stabilizátor kamery při práci z ruky) vstupuje do praxe. Žánrová rozmanitost je úspěšně zvládnána kameramany převážně sportovního typu. **Petr Polák** – horolezec (nar. 1943): Helimadoc, S tebou mě baví svět, Šípková Růženka; **Kristián Hynek** (nar. 1944): Markétin zvěřinec, Podzimní návrat, Dolomilemann; **Jan Malíř** (nar. 1948): Praha – neklidné srdce Evropy, Šakalí léta, Učitel tance, Pupendo, Kruté radosti; **Vladimír Holomek** (nar. 1956): Hrad z písku, Byl jednou jeden polda, Musím tě svést. Objevují se za kamerou při celovečerních filmech stejně jako za kamerami televizními. Jsou předvojem budoucí pravděpodobné fúze těchto dvou oblastí.

Významnou osobností mezi mladšími kameramany je **Jaroslav Brabec** (nar. 1954). Jeho celovečerní hraný kameramanský debut Poklad hraběte Chamaré je umělecky výrazným činem. Po několika hraných filmech, které natočil úspěšně jako kameraman, zahájil kariéru režisérskou (např. Krvavý román, 1993). Je žákem a pokračovatelem velmi sofistikované kameramanské tvorby již zmíněného Jaroslava Kučery a svými přesně volenými realizačními postupy se řadí k prominentním osobnostem profese.

Je tu však jiný kameraman téhož příjmení: **František A. Brabec** (nar. 1954). Jeho tvorba je spjata s nově se objevující a významnou generací režisérskou jako Irena Pavlásková (Corpus delicti), Jan Svěrák (Obecná škola, Akumulátor I, Jízda) a jiní. F. A. Brabec razí cestu moderního dynamického stylu, který konvenuje současnému filmovému trendu. Něktěrymi svými tituly přesunul svoji působnost také na pole režie (Kráľ Ubu, Kytice).

Významným kameramanem zvláštních efektů a optických efektů nové digitální generace, je **Antonín Weiser** (nar. 1955), který má za sebou úctyhodné dílo v této oblasti, ale také náročný Svěrákův a Brabcův Akumulátor I. **Ervín Sanders** (nar. 1952) natočil vedle několika hraných filmů i 200 dokumentů, vesměs prezentujících osobitý styl.

Jak je patrné, česká kameramanská škola se vyvíjela v mnoha generačních vrstvách a formovala se jak s vývojem okolních národních kinematografií evropských, tak i vlastním vývojem vnitřním. Její členitost i bohatost je vázána na kulturu literární, divadelní, hudební, výtvarnou, na úroveň dramaturgickou a zejména na intelektuální kvalitu režisérů, kteří formují dramatický obrys příštího díla a vlastně i determinují prostor pro kameramanské řešení. Tento prostor se pochopitelně v širokých mezích diferencuje. Kameramanské tvůrčí postupy procházejí dynamickým vývojem zvláště od počátku šedesátých let, a to v souvislosti s inovacemi světelně koncepčními – počínaje úsilím ve znamení zachování primární reality až k její nové stylizaci. Vývoj filmového obrazu po nástupu téměř výhradní technologie barevného filmu, byl pozitivně ovlivňován existencí dvou vynikajících laboratoří (Zlín a Praha), které udržovaly úzké kontakty s obcí kameramanů. Izolace bývalého Československa tzv. železnou oponou byla nevýhodná. Naštěstí nákup negativní suroviny Eastmancolor přispíval podstatně k velmi dobré úrovni alespoň té významnější části české filmové produkce. Zavedení barevného analyzátoru do laboratoří, měření teploty chromatičnosti světelných zdrojů a používání jasoměrů (Lumispot české výroby, později Asahi Pentax a jiné) pro měření jasu objektů scény, to vše vedlo k ovládnutí barevného procesu a plnění záměrů v souvislosti se scénářem, strukturou a celkovou koncepcí filmu.

Barevnost byla velmi brzy posuzována jako nová technologická i estetická realita na plátně. Nikoliv jako doplněk černobílého obrazu, nýbrž jako nové médium dramatického útvaru. Ačkoliv nemáme v české kinematografii světově uznávané koloristické mezníky jako Červená pustina (1964, rež. Michelangelo Antonioni), máme významné kameramanské práce v mnohých barevných filmech Vojtěcha Jasného, natočených Jaroslavem Kučerou, a jím natočená vrcholná barevně koncepční díla režisérky Věry Chytilové: Sedmikrásky, Ovoce stromů rajských jíme. Filmy režirované Jiřím Menzelem s barevnou kamerou Jaromíra Šofra, důležitá díla barevné epochy kameramanů Jiřího Macáka, Jiřího Macháněho, Vladimíra Smutného, Richarda Valenty, Jaroslava Brabce, F. A. Brabce dokládají vývoj moderního názoru na dramatickou či symbolickou funkci barevnosti filmového obrazu.

Je nezbytné v tomto pojednání a na tomto místě sumarizovat alespoň ve stručnosti dosaženou úroveň nepřetržitého vývoje prostředků, které má současný kameraman k dispozici. Natáčení jakéhokoliv filmu klasickou technologií je s hlediska typu suroviny co do barevného vyvážení stále děleno na práci v

denním světle (day-light) a na práci ve světle obecně žárovkovém (tungsten). Těmto dvěma kategoriím ovšem odpovídá také dělení dnes obrovského arsenálu osvětlovací techniky, v níž nalézáme vedle zářičů klasických – temperaturních (byť halogenových) – také výkonné a spektrálně kvalitní zářiče luminofory. Tyto trubice a častěji trubicové soustavy naplňují pradávné sny kameramanů o zdrojích difúzního světla nízké váhy a elektrického příkonu za současně vysokého výkonu. V historii ateliérového osvětlování sehrály podobné trubicové výbojky svoji roli již v dávné filmové minulosti, ovšem šlo o výbojky rtuťové, poškozující zrak herců i filmařů. Dnes se setkáváme s výrobky USA firmy Kino-Floo a jde dokonce o světelné zdroje relativně „chladné“, což je nedocenitelná vlastnost všech těchto luminoforů. Dokonce pokud ani tyto příjemné zdroje difúzního světla nemáme k dispozici, jejich účín je nahraditelný současnými adaptéry typu CHIMERA, použitelnými v aplikaci na libovolný ateliérový zaostřovatelný světlomet typu SPOT. Také tímto adaptérem proměníme jakýkoliv SPOT na zdroj difúzní, a to s poměrně nevelkými energetickými ztrátami. Výbojkové zdroje HMI, které již byly zmíněny, mohou být ve své podobě v lampové skříni jako SPOT-LIGHT konvertovány na svítidlo difúzní. Metody zisku difúzního světla odrazem od „reflektorů“ nejrůznějšího typu – rovinné i zakřivené (umbrella) – jsou stále živé a oblíbené. Úplné uspokojení potřeb kameramana pracujícího delikátními a sofistikovanými metodami přinesly pak současné adaptéry typu GRID či CRATE, které jsou schopny světelný tok kvalitativně difúzního světla směrově řídit v žádaném úhlu divergence. To přináší při dopadu na objekt dříve filmaři nedosažitelný efekt osvětlení pouze omezené části objektu a uvnitř takové světelné „skvrny“ pak lze užít všech výhod „měkkosti“, jež je vlastností difúzního světla. Doslova se tím ve filmové praxi současnosti naplňují principy práce se světelným efektem užívaným slavnými světovými luministy baroka – za všechny jmenujme Rembrandta van Rijn. V tomto drobném styčném bodě se tedy kinematografický princip práce se světlem s rukodělnou malířskou technikou významně setkal.

Jsou však ještě extrémnější technické prostředky týkající se světelného řešení dříve neřešitelných situací. Mezi takové situace patří natáčení v exteriéru s využitím zbytkového difúzního světla produkovaného tmavnoucí oblohou reálného večera. Toto nezbytné zbytkové expoziční kvantum poskytuje díky rotaci planety příroda jen ve velmi krátkém časovém intervalu. Dnes jsou pro takové příležitosti používány nad scénou zakotvené stříbrné balony, které reflektují světlo HMI zdrojů a dokonale tak imitují světlo večerní oblohy v konstantní intenzitě a bez časového omezení.

Zázrakem v relaci světelného výkonu k minimálním rozměrům svítidla, jeho hmotnosti i příkonu jsou miniaturní spoty DEDOLIGHT, vyvinuté a vyráběné firmou Dedo Weigert v Mnichově.

Obrátíme-li závěrem pozornost k sortimentu současných klasických filmových kamer, jsou tu výrobky firem Arnold a Richter – Mnichov, vyvinuté z technicky geniálních předválečných prototypů Arriflex. Dále Moviemcam pana Bauera ve Vídni a konečně na americké půdě legendární Panaflex firmy Panavision. Všechny kamery jsou z důvodů konkurenční soutěže nesmírně technicky sofistikované a jejich elektronika umožňuje operace, jež byly dříve realizovatelné jen s nesmírnými obtížemi – např. kompenzaci změn snímací frekvence příslušnou automatickou změnou rotační závěrky. Ovládání optických prvků při ostření, clonění, jakož i všechna ostatní provozní evidence elementů kamery je umožněno dobře viditelnými případně svítícími displeji. V této soutěži světových výrobků se český filmový průmysl již nemohl udržet. Žel, nutno dodat, že tyto technické zázraky procentuálně a celosvětově slouží zřídka kdy závažným dílům současné kinematografie. Takový je však nepochybně i poměr mezi kvantitou vydané krásné literatury a kvantitou potlačeného papíru vůbec.

Aby bylo naše pojednání o české kameramanské škole aktuální a úplné, jmenujme v poslední chvíli její reprezentanty generačně nejmladší, kteří svým dílem již v ranku múzy kinematografie zazářili. Jsou jimi **Marek Jicha** (nar. 1959; Žiletky, Kamenný most, Cesta z města), **Štěpán Kučera** (nar. 1968; Marian, Návrat idiota, Paralelní světy), **Diviš Marek** (nar. 1964; Akáty bílé, Mrtvej brouk, Divoké včely, Nuda v Brně), **Richard Řeřicha** (nar. 1964; V den psa, Samotáři) **Jaromír Kačer** (nar. 1961; Cesta pustým lesem, Vojtěch řečený sirotek, Archa pro Vojtu) – máme-li uvést jen ty českého původu a jen ty, na jejichž kontě jsou výkony v tvorbě celovečerní a hrané.

Závěrem obraťme pozornost k úvodu tohoto pojednání – k Asociaci českých kameramanů. **AČK** byla založena iniciativou podstatně mladší generace než byla ona uvedená jako sdružující profesionály našeho oboru před druhou světovou válkou. Noví zakladatelé i členové měli díky našemu filmovému školství dostatečné profesní kvality i zkušenosti z filmů, jež početně i úrovní dosáhly i v minulém politickém režimu vysoké úrovně. Tito zakladatelé však byli pochopitelně zcela nezkušení v organizování asociací a jejich aktivit v podmínkách demokratické a nadto tržní společnosti. Jakýkoliv entusiasmus nemohl překlenout tuto závažnou mezeru ve společenských a zejména právních zkušenostech. Od počátku měla AČK podporu v nejstarší kameramanské generaci. Hned od počátku byla podpořena také významnými osobnostmi z oblasti autorskoprávní. Na žádost zakladatelů AČK (tehdy SFILK), jimiž byli kameramani prof. Jan Kališ, doc. Jaromír Šofr a Mgr. Jaroslav Brabec, vypracoval prof. JUDr. Karel Knapp, šéf Institutu autorských práv, práv průmyslových a soutěžních při Karlově univerzitě v Praze, dokument základní důležitosti: **Právní ochrana díla kameramana.**

Nastal tehdy proces komunikace mezi AČK a výrobci, který by bylo nezajímavé zmiňovat, kdyby v naší zemi neprobíhal v podmínkách všeobecného právního chaosu, který tu zbyl po totalitním režimu a z kterého s rozvojem tzv. tržní společnosti je stále méně výhledů směrem ke kulturnosti.

AČK sdružovala především kameramany pracující filmovou technologií. Byla od počátku integrovaná do Konfederace umění a kultury (KUK), v jejíž budově měla kancelář. Současně byla většina členů AČK dosud sdružena ve filmové sekci Unie českého a televizního svazu (FITES), kterážto organizace sehrála historicky významnou opoziční roli zejména v šedesátých letech. Po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v letech následující „normalizace“ byl FITES zlikvidován. Po roce 1989 sehrál FITES významnou roli ve věci občanských rehabilitací persekovaných filmových profesionálů, ovšem jeho životaschopnost nebyla plně obnovena. Zvítězila vize samostatných profesních asociací, jako je právě Asociace českých kameramanů. AČK nedávno fúzovala s podobnou profesní organizací sdružující kameramany televizní. Tato rozšířená báze má větší naději na respekt v oblasti autorskoprávní.

Zcela nové a nepředvídatelné prostory a perspektivy se otevřely před naší členskou základnou přijetím AČK jako asociovaného člena IMAGO – Evropské federace kameramanů.