

Kameraman Jiří Macák: Postupy vzniku autorských projektů

Bc. Martin Dvořáček

Diplomová práce
2023

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Martin Dvořáček
Osobní číslo:	K20100
Studijní program:	N0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Kamera
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Profesor Jiří Macák – Postupy vzniku autorských projektů 2. Praktická část: Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV, nebo kamera u souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV, nebo projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním). viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Polkyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

1) Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Kamera u souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním). Předložit veškeré materiály, které sloužily pro vývoj a přípravu absolventského projektu (např. fotografie z obhlídek, kamerové zkoušky, technický scénář, explikace apod.) a doplnit je rozbořem, resp. úvahou – srovnáním, jak by autor – kameraman postupoval při vytvoření díla, pokud by se projekt snímal černobíle nebo barevně. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

- a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).
- b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).
- c) Anotace (var. 1, 2, 3).
- d) Technický scénář (var. 1).
- e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o diplomové práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.
3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

1. Teoretická část:

2. Praktická část:

Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/elektronická

Seznam doporučené literatury:

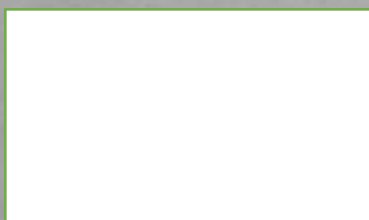
PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3954-7.
LUKEŠ, Jan a Ivana LUKESOVÁ, ed. *Variace na Drahomíru Vihanovou: (* 31.7.1930)*. Plzeň: Dominik centrum, 2010. Finále.
MAZUREK, Ferdinand. JIŘÍ MACÁK – KAMERAMAN. Praha, 2007. Diplomová. FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA AMU KATEDRA KAMERY. Vedoucí práce Prof. Jaromír Šofr.
BLACKLOW, Laura. *New Dimensions in Photo Processes: A Step-by-Step Manual for Alternative Techniques*. 5. London: Routledge, 2018. ISBN 9781138632837.

Vedoucí teoretické části: MgA. Martin Štěpánek
Ateliér Audiovize

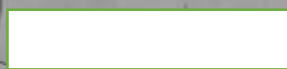
Vedoucí praktické části: MgA. Martin Štěpánek
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: 1. prosince 2022

Termín odevzdání diplomové práce: 19. května 2023



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
dekan



MgA. Irena Koci, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2022.

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Berú na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

18.5. 2023

Jméno a příjmení studenta:

MARTIN DUBRÁČEK

podpis studenta

ABSTRAKT

Diplomová práce pojednává o práci kameramana Jiřího Macáka, se zaměřením na tři jeho filmy a jejich obrazovou dramaturgii. Jsou jimi jeho debut *Konec srpna v hotelu Ozon* (1966), známé a nezapomenutelné *Slavnosti Sněženek* (1983) a jeden z jeho posledních filmů *Pevnost* (1994). Přestože filmy dělí několik let, spojuje je Macákův autorský přístup k obrazu. V práci jsou uvedené filmy analyzovány s důrazem vnímání diváka a jeho ovlivňování filmovým obrazem.

Klíčová slova: Jiří Macák, Slavnosti Sněženek, Pevnost, Konec srpna v hotelu Ozon, obrazová dramaturgie, kameraman, film

ABSTRACT

The master's thesis focuses on the work of cinematographer Jiří Macák, with a particular emphasis on three of his films and their visual dramaturgy. These films are his debut *Late August at the Hotel Ozone* (1966), the well-known comedy *The Snowdrop Festival* (1983), and one of his later films, *The Fortress* (1994). Despite the span of several years between the films, they are connected by Macák's distinctive authorial approach to the image. The thesis analyzes these films with an emphasis on the viewer's perception and the influence of the cinematic image.

Keywords: Jiri Macak, The Snowdrop Festival, , The Fortress, Late August at the Hotel Ozone, visual dramaturgy, cinematographer, film

Poděkování patří kameramanské osobnosti Jiřímu Macákovi, za jeho vstřícnost a ochotu, dále jeho dceři Evě Slivenecké za poskytnutí jeho materiálů. Rovněž děkuji Martinu Štěpánkovi, že mne nasměřoval správným směrem.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 ŽIVOTOPIS / HISTORICKÉ OKOLNOSTI	11
II PRAKTICKÁ ČÁST	14
2 KONEC SRPNA V HOTELU OZON	15
2.1 OBSAH A KONTEXT.....	15
2.2 OBRAZOVÁ DRAMATURGIE.....	16
2.2.1 Černobílost	16
2.2.2 Svícení.....	17
2.2.3 Velikost záběru.....	20
2.2.4 Optika.....	21
2.2.5 Pohyb kamery.....	23
2.2.6 Rakurz	25
2.2.7 Kompozice	26
2.2.8 Temporytmus	28
3 SLAVNOSTI SNĚŽENEK	29
3.1 OBSAH A KONTEXT.....	29
3.2 OBRAZOVÁ DRAMATURGIE.....	29
4 PEVNOST	47
4.1 OBSAH A KONTEXT.....	47
4.2 OBRAZOVÁ DRAMATURGIE.....	48
4.2.1 Černobílost	49
4.2.2 Osvětlení	51
4.2.3 Velikost záběru.....	53
4.2.4 Optika.....	56
4.2.5 Pohyb kamery.....	57
4.2.6 Rakurz	60
4.2.7 Kompozice	61
4.2.8 Délka záběru – tempo.....	63
4.2.9 Symboly	64
ZÁVĚR	66
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	67
SEZNAM OBRÁZKŮ	69
SEZNAM PŘÍLOH	71

ÚVOD

S kameramanem Jiřím Macákem jsem se poprvé setkal po projekci jeho filmu *Pevnost* 5.11.2021 v kině Ponrepo. Do deníku jsem si napsal: „... největší hřeb pátečního programu bylo promítání filmu *Pevnost* Drahomíry Vihanové a Jiřího Macáka, kameramana, ke kterému hrozně vzhlížím a poté co jsem byl strašně unavený a nevyspalý, předchozí dny jsem spal méně než tři hodiny denně, jsem odmítl pozvání Ondrovo (Ondřej Belica) na pivo, za účasti prof. Jiřího Macáka. No nakonec jsem šel a byl jsem hrozně rád. Třesoucí se ruce pana profesora a jeho specifický styl humoru, zároveň s historkami z placu nezakrývající ohromnou moudrost tohoto staříka mě získaly a osmělil jsem se, vyzval jsem jej, zda je ochotný a otevřený, abych s ním mohl psát diplomovou práci. Svolil a já spokojeně odešel na tramvaj, v ruce mobil s navigací a třesoucí se jako krígl v ruce p. Macáka.“

Rovněž nezapomenu, když jsme se probírali jeho archivem experimentální fotografie, které se dlouho a koncepčně věnoval. Pan profesor se mnou klečel na zemi mezi kupami fotografií a už se marně snažil vzpomenout, jakým způsobem je kdysi tvořil. Na přelomu roku 2022/23 jsem měl možnost se s ním několikrát potkat, nejčastěji u něj doma v pražském bytě. Jedno takové setkání ale proběhlo v UPP¹, kam zasloužilého kameramana pozvali, aby dohlížel na restaurování svého filmu *Slavnosti sněženek*. Při poslední schůzce mě poprosil, abych mu zálohoval částečně digitalizovaný fotografický archiv a daroval mi skripta, které vytvořil a vydal samonákladem: *Logika prostorových vztahů ve filmovém obrazu*. Asi týden poté pan profesor zemřel.

Jedním z faktorů ovlivňujícím mé rozhovory byla úcta k tomuto tvůrci a také má neschopnost mu skákat do řeči. V diskuzi jsme se hodně věnovali fotoarchivu a rozklíčování způsobu, jakým vznikaly jeho experimentální fotografie, ale to není předmětem mé diplomové práce. Díky ochotě jeho dcery Evy Slivenecké jsem se dostal k profesorově archivu. Společně s ní jsme se dostali do pokoje, kam ani své děti nikdy nepustil a kde se květiny a zelenina mísily s chemikáliemi, jeho poznámkami a filmovými rolemi.

¹ Universal Production Partners (UPP) je velké trikové postprodukční studio s hlavním sídlem v Praze. Věnuje se také digitálnímu restaurování historických filmů a animací.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ŽIVOTOPIS / HISTORICKÉ OKOLNOSTI

Jiří Macák se narodil v Praze roku 1939. Matka mu záhy poté zemřela. Otec Jaroslav pracoval v tiskárně Politika, později Práce, jako hlubotiskový odborník v různých funkcích, naposledy jako ředitel oddělení. Po základní škole absolvoval Průmyslovou školu grafickou. Později v roce 1959 nastoupil na Akademii múzických umění v Praze, katedru kamery FAMU. Povinnou vojenskou službu si odbyl v Armádním filmu, kde později natočil svůj první celovečerní film *Konec srpna v hotelu ozon* (1966; režisér Jan Schmidt). Po vojně zaměstnán ve Filmovém studiu Barrandov. Nejdříve pracoval jako ostříč, švenkr a od roku 1968 jako kameraman. Druhým jeho snímkem byla spolupráce na filmovém debutu Ester Krumbachové *Vražda Ing. Čerta* (1970; rež. Ester Krumbachová). Tyto dva filmy lze zařadit do tvořivě svobodnějšího období zvané „československá nová vlna“.²

Natočil dva dokumentární filmy a v roce 1968, při srpnové okupaci, s režisérem Evaldem Schormem se společně s jinými kameramany podílel na dokumentárním filmu *Zmatek*, zachycující invazi vojsk Varšavské smlouvy (některé zdroje uvádí *Zmatek 68*, uvedený až v roce 1990). Věnoval se také koncepčně experimentální a výtvarné fotografii. V období tzv. normalizace se v tvůrčí činnosti téměř nezastavil. Natočil přes čtyřicet celovečerních filmů, většinou pro Filmové studio Barrandov. Také se podílel na řadě krátkometrážních filmů, zejména pro Českou televizi a jejich hudební redakci. Pro ARTCENTRUM vytvořil, společně s výtvarníkem Jaroslavem Fričem, dva multiekránové projekty (pro EHS a pro indickou hinduistickou sektu).

Byl dvakrát ženatý, svou první ženu Irenu Lžičařovou potkal při natáčení filmu *Konec srpna v hotelu Ozon*. (Macák se mi zmínil, že z toho natáčení v budoucnu 4 manželství mezi kamerovou osádkou a herečkami.)

V roce 1990 začal přednášet na katedře kamery FAMU. Dlouhodobě se věnoval prostorovým vztahům a iluzi předkamerové reality. Na toto téma rovněž napsal skripta.³ V roce 2005 byl jmenován profesorem na základě práce „Manipulace prostoru filmovým

² Československá nová vlna je pojem užívaný pro společensky kritické a formálně originální filmy natočené v šedesátých letech, čerstvými absolventy FAMU. Tyto autorské filmy byly úspěšné na festivalech a byl o ně velký zájem. Dodnes bývá označována za nejslavnější a tzv. zlatou éru naší kinematografie.

³ Jiří Macák: Logika prostorových vztahů ve filmovém obraze, vydáno samonákladem, 1997

obrazem.“⁴ Cenu za celoživotní dílo převzal roku 2007. Byl členem Asociace českých kameramanů, členem České filmové akademie a FITESU⁵.

1.1 Filmografie

Celovečerní filmy:

KONEC SRPNA V HOTELU OZON	1967	Armádní film	Schmidt
VRAŽDA ING. ČERTA	1970	FSB	Krumbachová
LUK KRÁLOVNY DOROTKY	1971	FSB	Schmidt
PRINC BAJAJA	1972	FSB	Kachlík
HORKÁ ZIMA	1973	FSB	Kachyňa
ŠKAREDÁ DĚDINA	1974	FSB	Kachyňa
NEVĚSTA S NEJKRÁSNEJŠÍMA OČIMA	1975	FSB	Schmidt
MAREČKU PODEJTE MI PERO	1976	FSB	Lipský
NA VELKÉ ŘECE	1977	FSB	Schmidt
OSADA HAVRANŮ	1977	FSB	Schmidt
VOLÁNÍ RODU	1977	FSB	Schmidt
HROZBA	1978	FSB	Sirový
JÁ JSEM STĚNA SMRTI	1978	FSB	Balík
KONCERT NA KONCI LÉTA	1979	FSB	Vláčil
PARAGRAF 224	1979	FSB	Sirový
CO JE DOMA, TO SE POČÍTÁ	1980	FSB	Schulhoff
KONCERT	1980	FSB	Schmidt
MONSTRUM Z GALAXIE ARKANA	1981	FSB	Vukotič
SMRT TALENTOVANÉHO ŠEVCE	1981	FSB	Schmidt
PŘELUDY POUŠTĚ	1982	Krát. Film	Bouassida
ZTRACENÁ REVUE	1982	FSB – kopr. SSSR	Podskalský
POSLEDNÍ POZDRAV ZE ZEMĚKOULE	1983	FSB	Lipský
SLAVNOSTI SNĚŽENEK	1983	FSB	Menzel
TŘI VETERÁNI	1984	FSB	Lipský
KOMEDIANTI	1984	FSB	Vávra
KRAJINA S NÁBYTKEM	1985	FSB	Smyczek
OLDŘICH A BOŽENA	1985	FSB	Vávra
MÚJ HŘÍŠNÝ MUŽ	1986	FSB	Matějka
VERONIKA	1986	FSB	Vávra
VŠECHNO NEBO NIC	1986	FSB	Skalský
OPERACE MÉ DCERY	1987	FSB	Novák
MÁG	1987	FSB	Vláčil
UF, ONI JSOU TADY	1988	FSB	Koval
ZATOULANÁ PRINCEZNA	1988	FSB	Kachlík
VLASTNĚ SE NIC NESTALO	1989	FSB	Schorm
ÚTĚK S CÉZAREM	1989	FSB	Hanibal

⁴ Prof. Mgr. Jiří Macák. In: Digitálně restaurovaná autorizát [online]. Praha: prof. MGA. Marek Jícha [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.research-dra.com/prof-mgr-jiri-macak/>

⁵ Český filmový a televizní svaz z. s.

O JANOVÍ A JEHO PODIVUHODNÉM PŘÍTELI	1990	ČT – kopr. NSR	Ráža
KRÁL KOLONÁD	1991	FSB	Dostál
PEVNOST	1993	K.F.Synergia	Vihanová
VEKSLÁK	1994	R.Mos	Prokop
KUŘE MELANCHOLIK	1999	Belfilm	Brabec
KOŽENÉ SLUNCE	2003	ČT	Kachyňa

krátkometrážní filmy:

LIDICE	1971	ČT	Bergerová
PÍSEŇ, TO JE TOUHA	1972	ČT	Váňa
FOTOGRAF A MUZIKA	1973	ČT	Bergerová
SIROTY	1974	ST	Schmidt
ZUZANA A VODNÍK	1974	ST	Schmidt
LETNÍ ROMANCE	1976	ČT	Rychman
MILUŠKA A JEJÍ ZVÍŘÁTKA	1987	ČT	Háša

polyekrany:

EHS	1982	Artcentrum	Frič
INDIE	1992	Artcentrum	Frič

II. PRAKTICKÁ ČÁST

2 KONEC SRPNA V HOTELU OZON

2.1 Obsah a kontext

Konec srpna v hotelu Ozon je společným celovečerním debutem Jiřího Macáka a režiséra Jan Schmidta. Natočili jej v produkci Armádního filmu, v průběhu vojenské služby. Uveden do kin byl v roce 1966. Sám Jiří Macák poznamenává: „Já jsem měl štěstí. Armádní film potřeboval kameramana, a když jsem vycházel, tak v ročníku jsem měl samý cizince, Slováky, anebo už byli (kluci) po vojně, tak nemohli na vojnu... A just se stalo, že v armáďáku natočili celovečerní film, jedinej ktorej tam v životě natočili. A já jsem byl u toho.“⁶

Scénář napsal Pavel Juráček. On sám se staví k filmu kriticky, do svého deníku si poznamenal: „Teprve nyní nad hotovým filmem jsem pochopil, že ten námět vůbec není starý a scénář že je výborný, že to byl scénář přesně pro mne... Vzpomněl jsem si, jak jsem celé měsíce přemýšlel, co mám dělat, a přitom jsem měl na stole osm let starou povídku, z které je nyní mimořádný film, jenomže nikoliv můj. (...) Honza tam má nádherná místa mezi starou ženou a starým mužem, má tam neuvěřitelně krásné exteriéry, ale holky mu přehrávají, zkazil postsynchron, přimíchal tam nesmyslně spoustu melodramatického větru a vůbec nepochopil možnosti vnitřní architektury hotelu. A také je to špatně střihané. (...) Přesto všechno je to film, o kterém se bude mluvit, který nebude zapomenut...“⁷

Postapokalyptický snímek je o putování spojeném s hledáním mužů, kteří by umožnili pokračování vymírajícího lidského rodu, ve kterém zůstaly pouze ženy. Důvod katastrofy není blíže specifikován, pouze se dozvídáme, že k ní došlo zhruba před padesáti lety. Zralé dívky cestují společně s koňmi a psem. Konají vše společně, dalo by se říci až se stádovým charakterem. Jejich průvodcem a vůdkyní je tzv. Stará. Vše, co v životě poznaly, se jim dostalo skrze ni. Neznají např. co je to mléko a zda můžou využít ke svému užitku např. krávu, se kterou se setkají. Okamžitě ji zabíjejí. Ryby loví pomocí výbušnin, které vhodí do řeky. Stará je vede do své domoviny, kde prožila dětství jako losos vracející se na místo svého vzniku.

⁶ Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

⁷ JURÁČEK, Pavel. Deník. 3. Praha: Torst, 2017, str. 554. ISBN ISBN978-80-7215-571-2.

V polovině filmu se setkají s posledním žijícím – starým mužem. Žije v rozpadajícím se hotelu. Ukazuje jim vymoženosti civilizace, jako televize hudba či noviny. Z dialogu se dozvídáme o skromném poznání těchto dívek. Znají jen válku a cestování opuštěnou krajinou. Bez lidí si nedokážou interpretovat kulturu, odkaz dřívějších generací. Některé z nich umí sice lámaně číst, ale dopis, noviny či architektura jim nic neříkají. Poslední muž pro putující skupinu vystrojí hostinu, při které Stará v důsledku věku a možná i zakončení svého poslání, dovést své svěřenkyňe za mužem, umírá. Pozůstalé dívky ale po pohřbu chtějí odejít, poslání muže v lidském roku nepoznaly. Se ztrátou vůdkyně nechápou, proč by měly zůstat a po konfliktu se starcem, který jim nechce věnovat gramofon, jej zabijí. Zkáza lidstva je dokonána.

2.2 Obrazová dramaturgie

2.2.1 Černobílost

Neexistence civilizace a mizanscéna po katastrofě jsou umocněny absencí barvy. Přestože točit na černobílý materiál bylo v šedesátých letech běžné, Macák využívá tonality černobílého materiálu na maximum. K dosažení drsného a neutěšeného výrazu obrazu, využívá šerosvit a výrazný kontrast. Taky podexpozicí denních interiérů zintenzivňuje odpudivost rozbořených budov.



Obrázek 1: Vysoký kontrast



Obrázek 2: Podexponovaný exteriér

Nízkou hladinou intenzity osvětlení, jejímž důsledkem splývají tmavé tóny se stíny, se ztrácí schopnost rozeznat skutečnosti skryté v tmavých částech interiéru. Tento jev vytváří „atmosféru subjektivního nebezpečí a nejistoty.“⁸ Tonalita samotná byla pro něj jedním z nejdůležitějších obrazotvorných prvků, kterými mohl jako kameraman disponovat a kterou lze divákovi „přinášet výrazné emoce a přispívat tak k celkovému dramatickému vyznění filmového díla.“⁹ Často rovněž používal „halení“ osvětlováním filmového materiálu malým světýlkem, namontovaným do kazety už při natáčení na place.¹⁰ Tím se také zvyšoval expoziční účín negativu. Jak sám dodává ve svých úvahách o emocionálním působení obrazu na diváka, právě černobílá podoba filmového díla, zpracovávající niterný psychologický děj, má větší možnosti výrazu.¹¹

2.2.2 Svícení

Děj se odehrává v exteriérech či rozpadajících se budovách s průhledy a přístupem denního světla. Jiří Macák využil bočního ostrého slunce pro interiéry rozpadajícího se kostela. Podobný účín slunce můžeme vidět například u barokních malířů.

⁸ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 205

⁹ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 203

¹⁰ Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

¹¹ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 230



Obrázek 3: Ostré barokní světlo v interiéru kostela

Noční scény jsou v celém filmu pouze dvě. Kameraman Jiří Macák je svítí minimálně. První je spící skupina žen. Jedna z nich hlídá u strážního ohně. Postavy jsou svíceny reflektory postavenými do řady a bočním světlem. Pro efekt pulsujícího ohně byl využit stmívač¹². Kontra světlo schází a kontury osob se ztrácejí ve tmě.



Obrázek 4: Minimalistické svícení postav u strážního ohně

¹² Stmívač = ang. dimmer, pomocí kterého osvětlovač reguluje velikost elektrického proudu, a tedy intenzitu světla.

Ve druhé noční scéně ženy večeří spolu se starým mužem. Děj se odehrává u prostřené slavnostní tabule. Praktickými zdroji světla jsou pouze svíčky rozestavené po celé délce tohoto stolu. Aby měly charaktery kresbu ve tváři, jsou svíceny pouze (měkkým) zdrojem seshora, které zároveň funguje jako kontra a odděluje postavy od pozadí. Odraz od světlého ubrusu funguje jako doplňkové světlo. Když stařík ukazuje gramofon, přinese jej a položí na stůl na místo, které je zasvíceno od počátku.



Obrázek 5: Svícení hodovní síně

Obecně lze říci, že Konec srpna v hotelu Ozon byl svícen minimalisticky. Působivých světelných atmosfér bylo dosaženo pomocí přirozeného slunečního světla a charakteristické denní atmosféry (interiér kostela, ruiny) nebo technickým dosvícením pro dosažení žádoucí expozice (postavy u ohně). Důvodem mohou být počátky Macákovy kameramanské kariéry a možnosti, které pro svůj celovečerní debut dostal. V rozhovoru mi své osvětlovací postupy popsal: „Se svícením jsem měl takovej přístup – svítit co nejméně. (...) Tím je to jaksi přirozenější, že jo. Vždycky ty stíny falešný jaksi kazej ten obraz. (...) Svítit jsem poměrně málo a myslím, že to byl taky jeden z důvodů, proč jsem byl určitě oblíbenej u osvětlovačů. (...) To jsem točil v budapešťský opeře s Maďarama. S maďarskýma osvětlovačema, a ty pak za mnou přišli: Heleďte se, nebudete tady dělat nějakej film? Ne, proč? A nemohl byste tady dělat nějakej film? A já říkám a proč? No, když vy tak málo svítíte.“¹³

¹³ Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

2.2.3 Velikost záběru

V průběhu filmu není kladen důraz na detaily předmětů, které by snad ženy ohledávaly a rozeznávaly odkaz pozůstatků lidstva. Výjimkou je úvodní sekvence. Pro expozici civilizace byla použita kniha s brýlemi, jako nositel intelektu, vědomostí a moudrosti, tolik chybějící mladým, toulajícím se ženám. Druhým objektem jsou letokruhy pořezaného stromu, pomocí kterých je nám sdělena doba, kdy nastala katastrofa. Posléze je to detail ostré munice, která v příběhu zahraje epizodní roli.



Obrázek 6: Detail knihy s brýlemi

Macák o detailech předmětů uvažuje: „Detail jiného objektu nežli lidské tváře, vypovídá o závažné dramatické důležitosti tohoto objektu a je v tomto smyslu nejčastěji ve filmu využíván. Známým tvůrčím postupem je používání řady detailů bez širokých záběrů, většinou jako začátku scény. V divákovi evokuje postupné získávání informací, určité příjemné odkrývání informací a významů, a dochází k postupnému sestavování celkového obrazu scény.“¹⁴

Detaily putujících žen se vyskytují méně často, obvykle jsou rámovány ve skupině jako nepořádné stádo nebo po dvojicích. Detail Staré se naproti tomu objevuje napříč celým filmem. Je kladen důraz na její jedinečné postavení a v kombinaci s delší ohniskovou vzdáleností, dominuje – je vůdkyní.

¹⁴ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 246

Jak zmiňuji výše, Pavel Juráček se pozastavuje nad obrazovým řešením v hotelu. Ten je snímán výhradně širokým ohniskem v kombinaci dlouhých záběrů, pouze večere je rozzáběrována (od klíčového celku až po detail tváře). Velice často se můžeme také setkat s vnitrozáběrovým stříhem, který rozvedu níže v kapitole pohyb kamery a optika.



Obrázek 7: Detailní záběr Staré

2.2.4 Optika

Objektivy umožňující širokou perspektivu, s kratší ohniskovou vzdáleností, byly použity nejen pro klíčové celky interiérů a krajiny, ale i pro kontext charakterů s prostředím. Zároveň poskytují více možností pro vnitrozáběrový stříh, v kombinaci s aranžmá herců, dlouhými jízdami a ruční kamerou.

Jak jsem zmínil výše, pro oddělení postavy Staré byl použit teleobjektiv (viz obr. 7). V závěrečné části filmu, při pohřbívání Staré, pomocí dlouhého švenku kamera panorámuje detaily všech hovořících postav. Švenk je motivován změnou pohledů.

Snímek je doprovázen plynulým vnitrozáběrovým stříhem. Jednou z variant, jak sledovat objekt, postavu a rámovat stejnou velikost záběru je tzv. ztracený zoom. Plynulá změna ohniska ve vztahu s pohybuujícím se objektem nám poskytuje dosti podobný efekt jako jízda. Použití se nabízí v obtížně přístupném a členitém terénu. Ve snímku Konec srpna v hotelu Ozon se vyskytuje několikrát.



Obrázek 8: Detail starého muže

Příkladem je veranda hotelu, kde se postavy přehrávají mezi sebou a také se pohybují po schodech. Poprvé se tak děje při hádce o nůž. Kamera sleduje detail dívky v tílku, která vejde na verandu, aby se postupně při divokém zápase obraz rozšířil do troj-polocelku žen, majících mezi sebou při. Poté pořád ve stejném záběru sleduje sbíhající ženy ze schodů, aby se švenkem vrátila na detail dívky v tílku, která pronese klíčovou repliku.

Podruhé kamera za pomoci zoomu sleduje při odchodu starého muže po pohřbu Staré. Pomocí pohybu postavy se ztrácí jindy efektní účín transfokace na diváka.



Obrázek 9: Odchod starého muže po pohřbu

Plynulého a pomalého zoomování bylo rovněž použito v sekvenci propojující rozhořčení starého muže a nepochopení komunikace mezi ním a ženami. Začíná se na polodetailu staříka, který přechází několikrát v polocelky skupiny dívek se starým mužem. Celá sekvence končí detailem staříka, který pronese klíčovou repliku: „Nikde není človíčka, kam chcete jít děti? Svět je úplně prázdný.“



Obrázek 10: Detail starého muže

2.2.5 Pohyb kamery

Pro pohyb kamery je dominantní používání jízdy v kombinaci s pomalými švenky. To koresponduje s polovinou stopáže filmu, jehož motivem je putování. Statická kamera byla použita pro klíčové celky a detaily kmene, knihy s brýlemi a munice.

Ruční kamera se v celém filmu vyskytuje pouze dvakrát. Nejdříve se jedná o složitý švenk spojený s otáčením kamery. Jedná se o subjektivní pohled Staré, kterou sledujeme v předcházejícím záběru. Druhým případem je detailní záběrování za pomoci optiky kratší ohniskové vzdálenosti – vyvrhování krávy. Ruční kamera zde byla použita čistě z funkčního hlediska a umožnila švenkovi sledovat akci. Ve filmu je zabita pouze jedna kráva, ale pravnuk myslivce, který krávu zastřelil vzpomíná, že krávy byly pro potřeby natáčení

zastřeleny dvě.¹⁵ Pro obě sekvence je charakteristické použití stativu a absence jízdy. Proto se domnívám, záběr z ruky byl dotočen až později, po shlédnutí tzv. denních prací.¹⁶



Obrázek 11: Vyvrhování krávy

Z plynulého tempa pomalých pohybů kamery vybočují rychlé a výrazné švenky, prováděné za pomoci strhu a umožňující stříhovou návaznost pohybovou neostrostí dvou takových záběrů. Macák tak činí v úvodu filmu v kontrastu s předcházející statickou sekvencí. Exponuje tak postupně všechny ženy, cestující a ohledávající opuštěné ruiny. Tento neklid obrazu spolu s nehostinností krajiny podtrhuje ještě teskná melodie skladatele Jana Klusáka.

Dalším příkladem je pomalý horizontální švenk, mezi detaily starého muže a novou vůdkyní žen, následující ihned po pohřbu Staré. Pohyb je motivovaný změnou směru očí, ale švenkr vyčkává, neprozrazuje ihned kam se postava dívá.

¹⁵ Emailová konverzace s pamětníkem Filipem Hanzlíkem; 17.5.2023.

¹⁶ Denní práce: Při natáčení na filmovou surovinu, se jednalo o nezpracované filmové role, které byly odeslány do laboratoře, kde byly vyvolány a poté si je především kameraman a režisér promítli a společně zhodnotili.



Obrázek 12: Švenk motivovaný pohledem

2.2.6 Rakurz

Úvodní titulkový, téměř dvě minuty trvající, záběr zvolil kameraman Jiří Macák ptačí perspektivu.



Obrázek 13: Úvodní titulkový záběr

Výrazných rakurzů není ve filmu nadužíváno. Příkladem může být podhled a nadhled odhalující možný pád dívky do propasti. Oba záběry vycházejí z mizanscény a citlivě doplňují dramaticčnost možného spadnutí protagonistky, která balancuje na podkrovním

trámu v ruině. Rovněž se jedná o subjektivní pohledy mezi herečkami. Tento méně obvyklý úhel odpovídá logice prostoru scény, a tedy i lidské zkušenosti.¹⁷



Obrázek 14: Příklad podhledu



Obrázek 15: Příklad nadhledu

2.2.7 Kompozice

Dvakrát se ve filmu vyskytuje horizont umístěný do horní třetiny, v úplném úvodu a jako závěrečný záběr. Podtrhuje to prázdnotu krajiny, a nakonec i nedokončené putování. Naleznou snad nějakého muže, který by umožnil pokračování lidstva?

¹⁷ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 62.



Obrázek 16: Úvodní kompozice



Obrázek 17: Závěrečná kompozice

Výrazným prvkem dramaturgie příběhu je pohled starého muže přímo do kamery, doprovázený replikami: „Řekla nám (Stará), že musíme najít lidi. Jaký lidi? Vždyť žádní nejsou.“ Jak Macák popisuje, použití pohledu do kamery nevychází z předkamerové reality, snímaná postava nemá prostorový vztah s dalším objektem, ale je motivovaný oslovit přímo diváka. „Podívá-li se některá osoba na pozorovatele, stává se tento účastníkem scény nebo alespoň je jeho přítomnost odhalena a ztrácí tak svou pozici nezávislého pozorovatele.“¹⁸

¹⁸ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 101.

V tomto konkrétním případě se ale jedná o dramaturgický zájem položit existenciální otázku každému divákovi.



Obrázek 18: Pohled starého muže do kamery

2.2.8 Temporytmus

Tempo se po první třetině zpomaluje a upadá při interiérech hodovní síně. Ty jsou snímány pomocí širokého ohniska, pomalu panorámující prostor, bližší rámování absentuje (mimo slavnostní večeři). Celkově je tempo filmu pomalejší. Díky vnitrozáběrovému střihu a pomalým švenkům či jízdám, které neustále ohledávají prostředí se ale divák nenudí. Tempo odpovídá pozvolnému putování protagonistů. V momentech, které jsou pro příběh zásadní, se objevují výše zmiňované rychlé přešvenky. Jsou významným stylizačním prvkem. Je jím například expozice jednotlivých žen nebo jejich první setkání s mužem doprovázených replikou: „To je muž?“. Tyto švenky na sebe neupozorňují, není jich nadužíváno. Byly použity jen pro vytvoření emoce, kopírují hereckou akci, jejich repliky a reakce protagonistů. Tím zapojují divákovu představivost. Přestože neslyšíme odpovědi na položené otázky, ukázáním postavy, kterým je replika určena, je již divák uvnitř protagonistovy hlavy a přemýšlí, jakými možnostmi by postava mohla odpovědět. Macák o působení obrazové stylizace uvažuje: „Fakt, že některé výrazové složky filmu nejsou divákem vnímány vědomě, ale spíše nevědomě, jejich význam nesnižuje, ale spíše jejich vyprávěcí kvalitu umocňuje. Podvědomé působení uměleckého díla rozvíjí nejsilněji kvalitu citového výrazu, které umělecké dílo přináší.“¹⁹

¹⁹ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 92.

3 SLAVNOSTI SNĚŽENEK

3.1 Obsah a kontext

Jedná se o mozaikovitý komediální film, natočený podle stejnojmenné knižní předlohy Bohumila Hrabala. Zachycuje lidské osudy na jednom místě – rekreační chatové oblasti Kersko. Žijí zde dva zneprátelené myslivecké spolky. Oba mají svá teritoria lovu. Myslivci započnou lov na kance v kukuřičném poli, postřelené prase jim uteče přes celou osadu do školy, kde jej nakonec ve třídě plné dětí zastřelí. Škola se bohužel nachází v katastru druhého mysliveckého spolku, který si nárokuje maso kance. Jejich hádku ukončí až paní učitelka, která jim navrhne společnou hostinu v restauraci Hájenka. Jejich společné malicherné hádky pokračují i tam. Nedokážou se dohodnout na způsobu přípravy. Jedni by rádi kance se šípkovou omáčku, druhá strana se zelím. Nejde tak ani o původ jejich sporů. Historicky se nemají rádi, a tak obě strany ve všem hledají záminku pro soupeření. Dobový plakát uvádí podtitul „Hry velkých dětí“. Územní spor se týká také žen pracujících na poli. V průběhu hostiny a alkoholového opojení souboj eskaluje. Už jen trofej – hlava kance, očima směřující pouze na jednu mysliveckou skupinu, je nemyslitelná a vede k další bitvě. Tu ukončuje až smrt jejich kamaráda na kole a alkoholové vyčerpání.

3.2 Obrazová dramaturgie

Pan Macák mi k obrazové dramaturgii svých filmů řekl: „Většinou to ty filmy samotný třeba nepotřebovaly, já nevím, Marečku, podejte mi pero, tak nepotřebovaly žádnou stylizaci výtvarnou, že jo. A když jsem jí trošku vložil, dejme tomu, do těch Slavností sněženek, tak prosím, ale většinou...“

Konkrétně se jedná o rychlé švenky a snové záběry z koše vysokozdvizné plošiny. Macák se při dohledu nad restaurováním filmu v lednu 2023 zmínil: „Tohle jsem si švenkoval sám. Všechno tohle jsem dělal z koše a nákladák ještě popojížděl. (...) Musel jsem pak jako jediný kameraman na Barrantově podepsat, že budu točit jen do větru rychlosti 50 km/h... Ale nikdo to ale pak neměřil.“²⁰

Pod technickým scénářem je podepsán Jiří Menzel. Macák zmiňuje: „Čtvrtinu, třetinu filmů jsem dělal už na napsaný technický scénář... Že jsem do něj nemluvil.“²¹

²⁰ Záznam v postprodukčním studiu, nahrána dne 11.1.2023 v Praze.

²¹ Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

3.2.1 Barva

V Československu se používalo spojení dvou různých typů barevných materiálů, což bylo poměrně netypické. V dnešní České republice se v 80. letech při natáčení na negativ využíval téměř výhradně Eastmancolor²². Další používané negativní materiály pocházely od firem Agfa a Fuji. V Bratislavských studiích používali negativ Orwo NC-3. Výjimkou byl například *Amadeus* režiséra Miloše Formana, pro který si už na denní práce nechal kameraman Miroslav Ondříček speciálně přivést i Eastmancolor pozitiv. Pro pozitivní kopie, využívanými na Barrandově, byly německé filmové suroviny Agfacolor nebo Orwocolor.²³ Orwocolor, vyráběný v tehdejší východní Německu byl levnější, ale měl jisté nedostatky. Materiál byl tlustší a měl obrácené filmové vrstvy. Především se jednalo o nízkou citlivost, sníženou ostrost a taky odlišnou reprodukci barev. Dalším problémem u negativů východní výroby byla nestálost nalité emulze. Každá měla odlišné vlastnosti. To znamenalo, že nebyl vhodný pro náročnou práci. Proto měly československé filmy specifické podání barevných tónů. Kameraman Jiří Macák zvolil kombinaci Orwocolor pozitiv a Eastmancolor negativ. Sám zmiňuje: „... problém byl ten materiál, ale přitom ten materiál byl krásnej. On byl nevostrej ten Orwo negativ. Takovej, měkoučkej, takovej sladkej a nekontrastní.“²⁴

Ve svých poznámkách²⁵ k exponování barevného materiálu, sledoval také posun tonality a sytosti vznikající v důsledku změny expozice. Žlutou vyhodnotil jako nejchoulostivější. Při přeexpozici o $\frac{1}{3}$ clony se z ní stává běložlutá, při přeexpozici $\frac{1}{2}$ clony již ztrácí tón a je interpretována na filmové surovině bílou (viz obr. 43). Dále žlutá při podexpozici o $\frac{1}{3}$ clony přechází v okrovou, ale při ztrátě světla o více než $\frac{1}{2}$ cl. se stává špinavě nazelenalou. Vidět to můžeme na jindy žlutém podzimním listí dubů. Zelená barva je o něco stářejší. K posunu dochází až při podexpozici o 1-2 clonová čísla, kdy se stává pastelovou a přírodní zeleň přechází v hnědavě olivovou. Ráno a večer, za přítomnosti větších vlnových délek světla, které obsahuje více červeného tónu, má teplejší odstín. Při zatažené obloze je zelená na materiálu zobrazena „jedovatějšími“ tóny.

²² Eastmancolor je obchodní označení firmy Eastman Kodak pro kinofilmový materiál, při kterém se obraz reprodukuje pouze na jednom pásu kinofilmu. Byl vyvinut v 50. letech v Anglii.

²³ Telefonický rozhovor s laboratorním expertem Alešem Bostičkou, nahrán 16.5.2023.

²⁴ Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

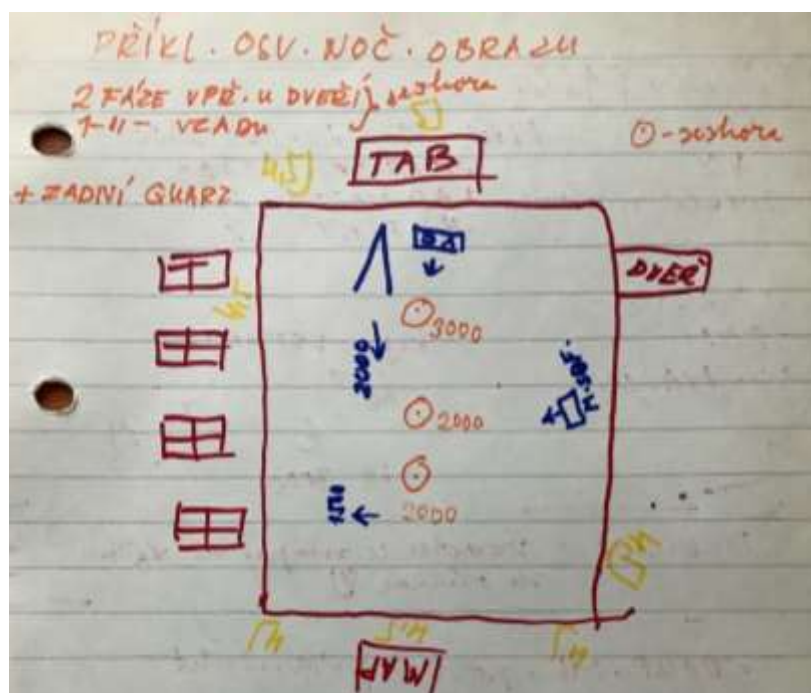
²⁵ Archiv Jiřího Macáka: Změny barev při pře a pod expozici.



Obrázek 19: Poexponovaná zeleň a listí dubu

3.2.2 Svícení

Snímek Slavnosti sněženek je svícen konvenčně, působí na diváka příjemným dojmem. Při popisu vycházím ze schématu a poznámek zasvícení třídy v jednom z jeho předchozích filmů – Marečku podejte mi pero.



Obrázek 20: schéma zasvícení filmu Marečku podejte mi pero

Vzhledem k velkému množství postav, např. v hájence, je prostor zasvícen plošně. Především se jedná o měkké světelné zdroje umístěnými u stropu a skrytými za smrkovými větvemi (pravděpodobně světla označení Nitra). Další zdroje jsou skryty v dřevěných římsách po obvodu místnosti. Praktické zdroje světla tvoří pár lustrů.



Obrázek 21: Měkké zasvícení hájenky



Obrázek 22: Měkké zasvícení hájenky

K měkkému dosvícení bližších záběrů Macák využil dva další měkké zdroje, které stěhoval v interiéru dle potřeby. Ty prozrazují téměř nerozeznatelné dvojité stíny postav.

Exteriéry tonou částečně ve tmě, pozadí za postavami je černé, bylo použito pouze kontra světla pro oddělení od pozadí. Nejvíce poutá pozornost úvodní noční scéna důstojníka veřejné bezpečnosti, který sebere ventilky opilým, na kole jedoucím štamgastům. Celá scéna působí až expresivním dojmem a pro vyšší účín atmosféry byl prostor zakouřen.



Obrázek 23: Expresivní svícení důstojníka VB



Obrázek 24: Expresivní svícení opilých cyklistů

Jinak je tomu u exteriéru samotáře a podivína, který žije pouze s domácím zvířectvem, o které se stará jako by to byla jeho rodina. Nejčastěji sedí venku a kouká na televizi. Scéna je dosvícena realisticky ostrým světelným zdrojem, majícím předobraz reálného zdroje – žárovky visící na prádelní šňůře. Velká jasová strmost materiálu Orwo a absence světla na pozadí vede k temné noční atmosféře. Lehce kolísá intenzita světla imitující televizi za pomoci stmívače.



Obrázek 25: Exteriér samotáře



Obrázek 26: Samotář u televize

Nutno podotknout, že pro takovýto mikro děj, ve kterém postava u televize maximálně přepne televizní program či vytvoří nápoj pro sebe a kozu, minimální svícení dostačuje. Naopak při ději bez dialogu by diváka jakýkoli další obrazový prvek rušil.

3.2.3 Velikost záběru

Ze všech tří analyzovaných filmů je tento snímek záběrován nejvíce konvenčním způsobem. I komediální žánr filmu tomu napovídá. Pro film samotný je stěžejní vykreslení „koloritu“ vesnického prostředí s důrazem na charaktery a jejich dialog. Velikost záběru určuje akce a počet zúčastněných postav v dialogu, tedy zda se jedná o kolektivní rozhovor nebo pouze výměnu replik mezi dvěma protagonisty pomocí protizáběrů. To znamená, že poté co divák vidí klíčový celek či prostředí, ve kterém se postavy nacházejí a zorientuje se, obraz nám nabídne detaily hovořících charakterů.

Příkladem je monolog akademického malíře, který vede k vesničanům rozestavným do skupiny. Malíř je záběrován pomocí polodetailu. Vesničany kamera rámuje tzv. americkým záběrem²⁶.



Obrázek 27: Polodetail akademického malíře

²⁶ Americký záběr = americký plán: Obraz stojící lidské postavy je komponován tak, že je ukončena dolním rámem někde v oblasti kolen.



Obrázek 28: Skupinový americký plán vesničanů

Druhým příkladem, který popíšu podrobněji, je akce Jarina, kterého vyhnaly ženy z domova, aby pásł ovce. Manželka mu dá dokonce budík se slovy: „A nevracej se dřív než za hodinu!“ Jarin spí a poslouchá rádio. Z dřimoty jej probere na kole jedoucí vesničan Leli (Jaromír Hanzlík), který zazvoní na zvonek a společně se vydají do hospody. Dialog vedou za chůze. Celou sekvenci ukončuje předání zvířat Jarinově ženě.

Sousled velikostí záběrů: 1) Detail budíku; 2) Detail pasoucích se ovcí; 3) Klíčový celek Jarina a ovcí s budíkem, který mu každou chvíli může vypadnout z ruky; 4) Detail anfasu Jarina; 5) Detail rádia; 6) Polocelek Jarina, který v domněnání že slyší svůj budík, jej pozvedne k uchu; 7) Celek Leliho na kole; 8) Dvoupolocalek kráčejících Leliho a Jarina proti kameře. Leli vychází ze záběru a kamera končí na detailu Jarina. 9) Velký celek, Jarin odevzdává ovce manželce a běží za Lelím jedoucím na kole.

Velikost záběru kopíruje akci a zároveň neprozrazuje více než je potřeba. Zdroj zvuku zvonku se dozvídáme později, proto vyzní vtipný výraz Rudolfa Hrušínského. Dvoupolocalek nám ukazuje samomluvu Leliho, který neustále něco povídá a v kontrastu s Jarinovou tváří se divák opět pousměje.

V této komedii divák potřebuje vidět jemnou mimiku nebo úplně nehnuté rysy postavy, která s kamennou tváří pronáší repliku – např. výmluvu protagonisty, který ale už sleduje svůj jiný cíl.



Obrázek 29: Dvoupolococek Leliho a Jarina

Důležité jsou repliky a dvojznačnost jejich tvrzení, v kombinaci s výrazem tváře. Největší důraz je kladen na Jarina a jeho pasivní obličej, který se neustále snaží zdrhnout své ženě a dceři do hospody. Je pojítkem mezi osadou a jeho stálými obyvateli. Často je záběrován pomocí delšího ohniska v detailu.



Obrázek 30: Detail spícího Jarina

Vesnické prostředí vykreslují extrémně velké celky snímané z koše vysokozdvizné plošiny, které ještě popíšu později. Děj venkova je doplněn o úsměvné momenty do hlavního

děje nezapojených postav snímaných v celku. Například běžícího muže, užívajícího si čerstvý vzduch, kolem kterého projíždějí kouřící motocykly.



Obrázek 31: Běžící muž s motocykly

Dalším příkladem je v lese tančící dívka s kapesníkem. Tyto poetické, zdánlivě z děje vybočující sekvence, poskytují divákovi dostatek času pro vstřebání vtipu, dialogové narážky či vnitřní uklidnění po rychlé akci.



Obrázek 32: Dívka tančí v lese

3.2.4 Optika

Také výběr optiky odpovídá konvencím. Využívá se širší optiky pro celky a užší pro bližší a detailnější záběry, které pomocí nižší hloubky ostrosti lépe oddělují objekt, např. tvář od pozadí. Výjimku tvoří použití delšího ohniska transfokátoru u jízdy traktorové sekačky. Jarin vezme svou rodinu na projížďku, která je přerušena honbou za divočákem. Nejdříve v poli, poté lovcům uniká přes celou vesnici, až jej nakonec skolí ve škole, a ještě ho vlečou do hospody. Teprve tam si Jarin uvědomí, že na svou rodinu zapomněl a vrátí se. Dlouhé ohnisko, v kombinaci s celkovými záběry a polocelky sekačky, pohybující se proti kameře nebo od ní, divákovi prostor zplošťuje. Pohyb subjektivního vnímání rychlosti se zpomaluje. Tato volba ještě zesiluje kontrast dlouhého čekání Jarinovy rodiny. Pan Macák se o účinnu volbu ohniska objektivu a jeho vlivu na vnímání času vyjadřuje: „Naše vlastní zkušenost nám říká, že přibližující se předmět se v závislosti času a rychlosti zvětšuje v poměrové velikosti, kterou máme zafixovanu díky ohniskové vzdálenosti naší pozorovací soustavy – očím.“²⁷ Rovněž je sekvence podkreslena hudebním motivem a dala by se zařadit mezi poetické intermezza, které celý film prostupují.

Transfokace v průběhu záběru byla použita pouze pro jemné dokomponování v exteriérech. Je tomu například u stylizovaných dlouhých švenků snímaných z ptačí perspektivy, kterým se budu věnovat v následující kapitole. Dalším takovým použitím je např. příjezd skupiny osadníků s uloveným kancem, kterou dopraví traktor na přívěsu.



Obrázek 33: Skupina osadníků vleče divočáka

²⁷ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka, str. 90.

Nejdříve je v obrazovém rámu pouze přívěs s dominantním nápisem hájenky, poté se rám lehce rozšíří a divák sleduje kolik lidí je nutných k dovození jednoho pašíka. V jednu chvíli vidíme jedenáct postav. V momentě, když do mizanscény nevstupují další postavy se rám lehce zúží. V záběru je v jednu chvíli velké množství postav (10), dramaturgický účín zoomu absentuje.

3.2.5 Pohyb kamery

Celý film začíná téměř dvě minuty dlouhou kamerovou jízdou na chaty podél silnice. Pohyb kamery je jeden z mála obrazových prostředků, které více vybočují od konvenčního snímání. Jedná se především o výrazné švenky, případně propojení dvou sousedních záběrů strhem. Pohybem se spojují dva motivy – čerstvě natřený nápis „Zahrádkáři Kersku“ a dva natěrači v kombinaci s postavičkami osady. Toto humorné intermezzo nejen odděluje scény, ale je také vloženo i do dlouhých dialogových sekvencí.



Obrázek 34: Natřený nápis

V druhé polovině filmu je motiv nápisu už záběrován výhradně staticky. Dále film opakovaně prostupují dříve zmínuté poetické švenky z koše vysokozdvížné plošiny. S jejich pomocí se divákovi dostává oddechu, aby v něm mohl doznít verbální vtíp, narážka. Ve svých skriptech zmiňuje: „Jindy tento princip slouží spíše jako efektní umělecký postup, neodpovídající reálné zkušenosti diváka. Je však divákem vnímán jako umělecký výrazový postup, který je součástí filmové řeči a který divákovi přináší potěšení z nového

překvapivého pohledu, nebo silnější citový zážitek.“²⁸ Celkový snový výraz ještě doplňují hudební motivy skladatele Jiřího Šusta.



Obrázek 35: Poetický záběr z plošiny



Obrázek 36: Zamilovaný pohled v přešvenku

Hostina je pestře rozzáběrována. Zajímavé je však oddělování znepřátelených mysliveckých spolků pomocí statických záběrů či ostrého stříhu, a naopak propojování postav, které spolu souvisejí. Nejvíce to je patrné u zamilovaného páru hostitelů z hájenky.

²⁸ Jiří Macák: Logika prostorových vztahů ve filmovém obraze, vydáno samonákladem, 1997, str.63

Kamera pomocí dlouhých (až 30 vteřin trvajících) pomalých švenků propojuje jejich zamilované pohledy buď přímo, nebo ještě zobrazí jednoho z hodujících myslivců.

3.2.6 Rakurz

Stejně jako dříve popsané obrazotvorné prvky, též rakurz kamery kopíruje děj, je motivovaný herci a jejich pohledy. Příkladem může být kombinace nadhled vs. podhled postav v okně prvního patra s protagonisty stojícími před budovou.



Obrázek 37: Podhled do okna



Obrázek 38: Nadhled osadníků

Dominantní a z lidského vnímání vybočující jsou již výše zmíněné ptačí perspektivy a ustavující celky snímané z vysokozdvížného koše.



Obrázek 39: Ustavující celek

3.2.7 Kompozice

Stejně jako předcházející obrazové prvky ani kompozice nevybočuje z fungujících standardů. Postavy jsou komponovány do zlatého řezu. Režisér Jiří Menzel používá pro spojení sekvencí mezilidských vztahů motiv cesty. Zajímavostí je také použití shodné teskné melodie jako v Menzlově filmové povídce *Smrt pana Balthazara* (1965) z prostředí motoristických závodů. Natočil ji ve spolupráci s kameramanem Jaroslavem Kučerou. Zatímco u Kučerova komponování filmu *Smrt pana Balthazara* je dominantní cesta s motorkami, u Macáka je dominantní prostředí venkova.

Film je snímán v tzv. akademickém filmovém formátu²⁹ o poměru stran 1:1,37. Jiří Macák v tomto formátu natočil většinu svých snímků a byl na něj přivyknutý. Ve svých úvahách k tomuto formátu píše: „... je totiž kompromisem mezi běžným viděním v širším horizontálním úhlu a nutností někdy zobrazovat i skutečnost, která vyžaduje výškovou kompozici.“³⁰ Při širokoúhlých formátech to podle něj vede až ke ztrátě vnímání rámu obrazu v kině a „... obraz tak přichází i o dramaturgickou funkci konkrétní informace, divák

²⁹ Akademický formát obrazu, s poměrem stran 1,375:1 byl standardem vytvořeným Akademií filmového umění a věd (AMPAS) roku 1932. Používá 4 perforační otvory na snímek. Je na něm také optická zvuková stopa. Vznikl za účelem sjednocení formátů pro širší distribuci.

³⁰ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 19

si informaci vybírá a v obraze vyhledává, čímž jeden z hlavních prostředků tzv. filmové řeči ztrácí svou funkci v dramatické skladbě filmu.“



Obrázek 40: Motiv cesty ve filmu Smrt pana Balthazara



Obrázek 41: Leli na kole ve filmu Slavnosti sněženek

Dobrym příkladem umocnění takového rozložení obrazových prvků v obraze jsou sevřené kompozice hádky dvou mysliveckých spolků. Postavy vyplňují celý obrazový rám, který v některých momentech „řeže“ obličej.



Obrázek 42: Sevřená kompozice hádky

3.2.8 Temporytmus

Tempo filmu je stabilní, avšak rytmus se mění především při dlouhých poetických sekvencích, snímaných z koše vysokozdvížné plošiny. Pomalý pohyb kamery ctí hudbu použitou k těmto sekvencím. Tou je již dříve zmiňovaný Poustevník od Bedřicha Nikodéma a Malá noční hudba. Macák se při natáčení těchto švenků omezil na rozbřesk a podvečer a pomocí stanovení denní doby divákovi usnadňuje orientaci v čase.



Obrázek 43: Rozbřesk



Obrázek 44: Podvečer

4 PEVNOST

4.1 Obsah a kontext

Scénář filmu vznikl ve spolupráci režisérky a střihačky Drahomíry Vihanové a publicisty Alexandra Klimeta na konci šedesátých let a je rozvinutím původní Klimentovy povídky *Monopol*, která vznikla již v roce 1963³¹. Šedesátá léta v Československu umožňovala tvůrcům větší svobodu. Samotný rok 1963 je spojen s tzv. liblickou konferencí, která představovala začátek cesty oprostění se od striktní socialistické ideologie. Bylo už možno portrétovat jednotlivce namísto pouze kolektivních hrdinů.³² Okupace vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968, návrat cenzury a kolektivismu znemožnily produkci tohoto snímku. Celovečernímu hranému debutu režisérky D. Vihanové *Zabitá neděle* (1969) bylo spolu s dalšími snímky (7) znemožněna distribuce.

Hlavní postavou snímku *Pevnost* je bývalý učitel historie a hudby Ewald (některé zdroje uvádí Evald), který pracuje ve vodohospodářství. Bydlí spolu s kočkou za městem v maringotce sousedící s armádou střeženým objektem staré pevnosti, a kromě práce také hodně pije. Je to člověk utíkající před režimem, hledající pokoj. Jak sám zmiňuje: „Kde jinde bych měl hledat pokoj než sám v sobě“. V hospodě se setkává s místním bláznivým intelektuálem a básníkem Petráskem (Josef Kemr), který mu v jinotajích odhaluje nesmyslnost a „loutkovitost“ lidí podlehnuvších systému. Spolu s Ewaldem jsou zástupci jednotlivců odmítajících se sklonit. Velitel pevnosti (Miroslav Donutil) je jediným člověkem znajícím absurdní tajemství pevnosti. Spolu s vojáky hlídají prázdnou holou místnost. Toto tajemství Ewaldovi ukáže. Ten ale nedokáže mlčet a státní orgány jej přimějí k odchodu. Po návratu Ewalda jej ale zastřelí.

Musím ještě zmínit dvě vedlejší postavy – ženu Lydii a kněze. Jsou důležité z pohledu symbolů a dramaturgických intermezz. Stárnoucí kráska – barmanka Lydie, jejíž manžel je ve vězení, se raději přizpůsobila režimu. Kolem krku má

³¹ Pevnost. Filmový přehled [online]. Praha, 2021, 3.11.2021 [cit. 2023-01-18]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pevnost#_ftn1

³² Panorama českého filmu. 1. Olomouc: Rubico, 2000, s. 514. ISBN 80-85839-54-7.

náhrdelník ve tvaru hada. Kněz a kostel jsou představiteli hledaného klidu a pokoje – křehkého „chrámu“ svobodné duše.

S všudypřítomnými hady se počítalo již v původním názvu povídky „Pevnost hadů“. Z hadů mají všichni kromě zmijáka Petráska strach, důvod není přesně sdělen.

Scénář nejdříve zamýšlel již únoru 1966 napsat Pavel Juráček, ale dle svých slov nedokázal nalézt klíč k expozici Ewalda a propojení s hady.³³ Bohužel Vihanová nebyla s filmem spokojená a neshody na place v kombinaci s nepřijetím publika vedly k nevraživosti mezi Macákem a režisérkou. Jan Schmid³⁴, který si v Pevnosti zahrál roli úředníka na atmosféru realizace vzpomíná: „... herci občas při práci sloužili také jako prostředníci ke snadnější komunikaci mezi režisérkou a kameramanem. Například řekněte panu Macákovi, že to chci takhle... Z druhé strany se ozvalo: Ať se paní režisérka laskavě podívá na zamýšlený záběr také z druhé strany... Někdy to ale probíhalo drsněji, jelikož Drahomíra Vihanová byla sveřepá osobnost.“³⁵ Vihanová přiznává, že měla s kameramany při natáčení problém a Pevnost nebyla výjimkou. V rozhovoru podotkla: „... s Jirkou Macákem jsme si na Pevnosti posledních čtrnáct dní jen psali.“³⁶

4.2 Obrazová dramaturgie

Snímek Pevnost je vrcholným spojením obrazové dramaturgie podporující příběh. Jedná se o kombinaci všech obrazotvorných prvků a jejich úspěšné střídání napříč sekvencemi. Nedá se říct, že by se kamera držela nějakého principu. Macák neváhá v pěti sekundách použít teleobjektiv na stativu a ruční kameru s širokým ohniskem nebo transfokaci a kombinovat to vše ještě s jízdou. Protože si celý film švenkoval sám, nemůže být pochyb o jeho tvůrčím přínosu. V té době pracoval i na svých skriptech. Macák se mi v rozhovoru zmínil, že spolu s režisérkou Vihanovou

³³ In: Deník 3. 1. Praha: Torst, 2017-, s. 486. ISBN isbn978-80-7215-571-2.

³⁴ Prof. Jan Schmid: herec, režisér, výtvarník, scénárista a divadelní pedagog. Věnoval se také tvorbě kostýmů a scénografii. Nezaměňovat s režisérem Janem Schmidtem, se kterým Macák natočil řadu filmů.

³⁵ LUKÉŠ, Jan a Ivana LUKÉŠOVÁ, ed. Variace na Drahomíru Vihanovou. Plzeň: DOMINIK CENTRUM, 2010, str.43.

³⁶ Tamtéž

vedli dlouhé rozhovory, případně telefonáty.³⁷ Sám označil film Pevnost pro sebe za tvůrčí zážitek, který se už asi nebude opakovat.³⁸

Byl zvolen v té době už dost nestandartní formát obrazu 1,33:1, používaný v němém filmu. Vychází z rozměru 35 mm filmového pásu, který využívá celou jeho šíři a neobsahuje optickou zvukovou stopu. Částečně se, rovněž s černobílým podáním, jedná o odkaz k minulosti. Nestihl jsem se už pana profesora zeptat, proč zvolil tento poměr stran, ale z jeho úvah o formátu vyplývá, že u filmů psychologického ladění, ve kterých je výraznější potřeba zvýraznit hereckou akci, především mimiku tváře herce, lépe vyhovuje klasický formát, ve kterém divákovi nabízíme v dialogu detaily postav. Prostředí poté musíme zobrazovat širokými záběry. „Jen tak lze vyjádřit pocity jednajících osob, ovlivněných prostředím jako je opuštěnost, klaustrofobie a podobně.“³⁹

4.2.1 Černobílost

Film byl natočen na černobílý, pro výrobu filmu nestandartní, materiál Ilford dodaný producentem Alešem Hudským.⁴⁰ Výsledný pozitiv je značně kontrastní, v nočních scénách má divák často problém číst výraz herce, jehož kresba se ztrácí. Profesor Macák zmiňuje: „Ten materiál už nevyroběli, udělal jsem si zkoušky, které ale dopadly dobře.“⁴¹ Vyslovil taky domněnku, že k malému nežádoucímu zvýšení kontrastu došlo až při výrobě kopie.⁴² Tato vysoká jasová strmost obrazu nám výrazně zjednodušuje a zplošťuje předkamerovou realitu.

³⁷ Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

³⁸ Archiv Jiřího Macáka: Dopis kameramana Macáka režisérce Vihanové.

³⁹ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 51.

⁴⁰ Hudský, Aleš, filmový producent [ústní sdělení]. Tišnov, 7.6.2018.

⁴¹ Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

⁴² Tamtéž



Obrázek 45: Vysoký kontrast interiéru autobusu 1

Absence barvy dává vyniknout syrovosti a nehostinnosti prostředí pevnosti, a rovněž rysům postav hledajícím východisko z nelogičnosti. Také se jedná o odkaz k počátkům nové vlny. Narativních dramát, když pominu experimentální film, které byly točeny barevně v tomto období bylo minimum. Výjimkami jsou např. *Vražda Ing. Čerta* (rež. Krumbachová, 1970, kamera J. Macák) a *Hoří má panenko* (rež. Forman, 1967, kamera Miroslav Ondříček).

Pro Macáka je černobílý obraz, zjednodušující divákovu vnímání jeho procesů v mysli, při kterém odpadají barevné asociace, za dramaturgické zjednodušení složitějšího psychologického děje a umožňuje o to větší soustředění se na hlavní dějovou linii příběhu.⁴³ Svě přemýšlení nad obrazem a zvykovostí diváka doplňuje: „Většina tiskovin, černobílé fotografie, tužkové či uhlové kresby, grafika i dřívější filmová produkce je prezentována v černobílém podání.“ Barevný obraz lépe reprodukuje realitu, a proto pohodlný návštěvník kina méně zapojuje svůj intelekt, důležitý pro správnou interpretaci jemu předkládaných podnětů. Nynější komerční filmová produkce a menší ochota diváka přijímat černobílý obraz jej téměř vytlačila. Pan Macák dodává: „Je to škoda, protože film, který podává niterný psychologický děj má větší možnosti výrazu právě v černobílé podobě.“⁴⁴

⁴³ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka; str. 230.

⁴⁴ Tamtéž

4.2.2 Osvětlení

Téměř pětina filmu se odehrává uvnitř Ewaldovy maringotky. Jiří Macák denní interiéry maringotky a autobusu nepřisvicoval, a to ani v případě dorovnávání expozice s exteriérem.



Obrázek 46: Vysoký kontrast interiéru autobusu 2

V maringotce jsou dominantními zdroji velké okno a praktické (reálné) stropní svítidlo. Toto až dokumentární svícení vystřídá noc, při které pátravý kužel strážního světla na krátkou dobu podkryvá jinak ve tmě tonoucí noční návštěvu místní prostitutky.



Obrázek 47: Realistické svícení interiéru maringotky

Pro noční interiér maringotky je určující nízká hladina světla a výrazný kroužící pátravý kužel strážního světla pevnosti. Ten se vyskytuje v navazujících sekvencích pevnostního nočního hýření s děvkami, pomocí kterého rozeznáváme velké celky. Jiří Macák si zde pouze pomocí měkkého nebo od stropu odraženého světla doplnil potřebnou hladinu. Pro další světlený efekt a zvýšení magické atmosféry byly použity výbušniny a světlice. V nočních celcích pevnosti se rovněž postupně rozsvěcují okna pomocí trikových efektů.



Obrázek 48: Noční návštěva prostitutky

Režisérka Vihanová zpětně v dopise J. Macákovi vyčítala, že některé noční scény neměly v nabitém natáčecím plánu co dělat, a že se na něj, jakožto „barrandovskou jedničku“ spoléhala. „... Čekala jsem od Tebe podporu, pokud něco nebylo možné natočit tak, jak si to ti debilové vymysleli v plánu/ autobus, noční pevnost/. To přece bylo vysloveně na Tobě, abys řekl, že podvečer se ve třech různých obrazech nedá natočit za dva večery.“⁴⁵ Některé situace byly dle jejích slov „vyloženy na stopnutí“, především podvečerní příjezd Ewalda v autobusu.⁴⁶ Macák v dopise reaguje: ... „věděl jsem o průšvihů předem a upozorňoval jsem marně již nad scénářem.

⁴⁵ Archiv Jiřího Macáka: Dopis režisérky Vihanové kameramanu Macákovi.

⁴⁶ Tamtéž

Podvečerní scéna nemůže být na tolik metrů a záběrů, situaci zhoršily ještě technické podmínky.“⁴⁷

Nejméně reálná, až abstraktní sekvence, je zastavená kolona a procházející skupina vojáků v bouři. Pomocí záblesků Macák simuluje blesky, a přestože lze poznat, že déšť by uměle vytvořen, divákovi to nevadí. Přijímá tuto magickou atmosféru. Odpovídá to záměru režisérky, toužící po „fantasmagorii obludných tvarů – naprosto nereálně posvícených.“⁴⁸



Obrázek 49: Kolona

Vyšetřovací místnost a Lýdiin koloniál dosažením velkého kontrastu působí expresivně (opět jasový rozsah kopie). Ložnice u Lydie tone ve tmě téměř celá. Je kladen důraz na maximální efekt projíždějícího pásového obrněného vozidla, které do pokoje krátce posvítí. Samotný vůz se ztrácí v noční temnotě.

4.2.3 Velikost záběru

Ve filmu Jiří Macák využívá veškerých možností, kterých lze výřezem z předkamerové reality použít, včetně různé volby ohniska. Příkladem konvenčnějšího rozzáběrování scény může být dialog dvou osob u stolu, ale i ten je ozvláštněn vnitrozáběrovým stříhem a švenkem přes detail.

⁴⁷ Archiv Jiřího Macáka: Dopis kameramana Macáka režisérce Vihanové.

⁴⁸ Tamtéž



Obrázek 50: Detail šachů ve švenku

Vnitrozáběrový střih provází celý film. Nejen ten skrytý, díky choreografii postav, ale taky vznikající pohybem kamery nebo jejich kombinací. Z detailu hada, do kterého neznámá postava ťukne se švenkem dostáváme do detailu její tváře, abychom si vyslechli repliku a přestřehem dozadu sledujeme v polocelku přecházející vojáky.



Obrázek 51: Postavy vojáků v polocelku

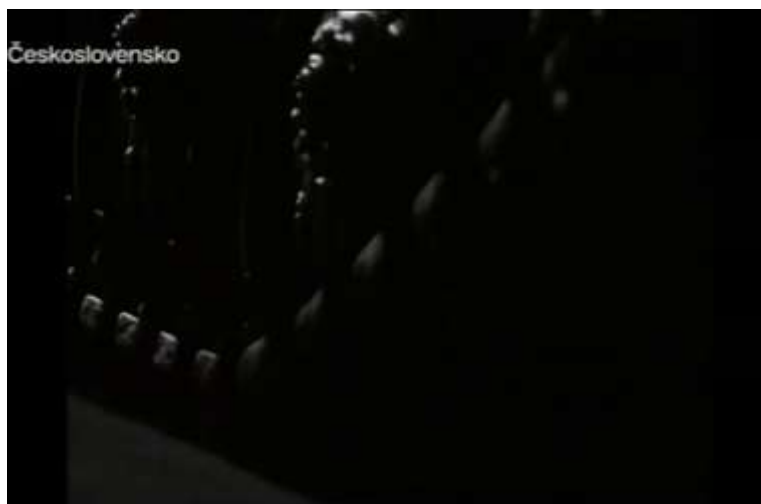
Dalším a vysoce účinným dramaturgickým nástrojem vnitrozáběrového střihu je výrazná a rychlá transfokace⁴⁹. Nutno podotknout, že není nadužívána, vyskytuje se pouze třikrát. Poprvé se jedná o fotografii přibitou nože. Během velice krátkého času (3 vteřiny) se dozvídáme že tu někdo cizí slídil. Druhým případem je zdánlivě bez kontextu dozoom z jámy hradu na oblohu. Následuje po prozrazení hlídání prázdné místnosti a podtrhuje pointu filmu – absurdnost systému. Poslední situací použité transfokace je ukřižovaný kocour.



Obrázek 52: Přibitý přeexponovaný kocour

Příkladem poetické sekvence, kdy bylo použito pouze detailů, jedoucí vojenské vozidlo. Toto postupné odtajňování je důležitým principem výstavby příběhu pro zaháčkování diváka. Koncepčnost výstavby vnitrozáběrového střihu za pomoci pomalých švenků je nejpatrnější při výsleších Ewalda. Budu se mu věnovat v kapitole pohyb kamery.

⁴⁹ Transfokace = zoom je optický efekt, kterého je při filmovém natáčení dosahováno prostřednictvím transfokátoru (též "zoom", "focus" nebo "vario"), technického zařízení, které může i během natáčení plynule měnit ohniskovou vzdálenost např. z celku na detail nebo opačně. (<http://cinepur.cz/article.php?article=944>)



Obrázek 53: Detail pásového vozu

4.2.4 Optika

Výběr použité optiky napříč filmem provází kontrast objektivů s krátkou a dlouhou ohniskovou vzdáleností. Nově přichozího vodoměřiče má armáda neustále na očích. Je hlídán každý jeho krok za pomoci dalekohledu. Pro sledování Ewalda ze strážní věže či střílny pevnosti byly použity teleobjektivy. Naopak kratší ohniska, které kameramanovi poskytují větší svobodu pro ruční kameru a plynulé překomponování mezi několika postavami, byly zvoleny u složitějších hereckých choreografií.



Obrázek 54: Detail postavy s dalekohledem sledující Ewalda



Obrázek 55: Záběrování teleobjektivem

4.2.5 Pohyb kamery

Ve filmu byla použita statická kamera pro ustavující celky. Švenky použité v úvodu snímku jsou motivované sledováním objektů, pomocí kterých se dozvídáme další, pro příběh podstatnou informaci. Dravec vylétnuvší z maringotky nám ukazuje těsnou blízkost pevnosti.



Obrázek 56: Dravec propojující maringotku a pevnost

První sekvence která divákovi umožní pohled dovnitř pevnosti, využívá touhy vojáků chytit prase, a pomocí zvířete nám postupně odhaluje prostor. Nejprve kamera

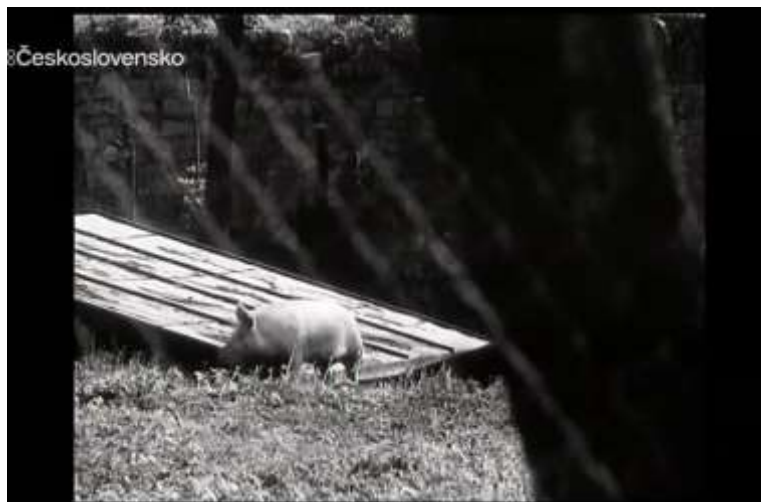
sleduje vojáky a následně prase, které se vojáci snaží dostihnout. Poprvé rozeznáváme vnitřní prostředí pevnosti. Nejdříve za pomoci teleobjektivu, později normálního i kratšího ohniska sleduje prase a postupně divákovi odhaluje prostor. Macák rovněž střídá ruční kameru s pomalými švenky ze stativu nebo kamerovou jízdou.



Obrázek 57: Kamera sleduje vojáky pomocí teleobjektivu



Obrázek 58: Kamera sleduje prase pomocí normální ohniskové vzdálenosti



Obrázek 59: Kamera sleduje skrze plot za pomoci jízdy

Pohyb kamery v kombinaci s vnitrozáběrovým stříhem, jsou dominantním obrazovým dramaturgickým prvkem tohoto filmu. Ewaldovy výsledky jsou příkladem propracovaného vnitrozáběrového stříhu dlouhých dialogových sekvencí. Poprvé byl použit pouze stativ a pomocí švenků postupně sledujeme polodetaily či polocelky postav. Záběry jsou dlouhé a provázané hereckou choreografií. Stříhá se pouze pokud nás děj vrací do protipohledů postav v místnosti. V následující konfrontaci Ewalda s vyšetřovatelem přejdou postupně statické záběry přes pomalé švenky do citlivé ruční kamery. Jedná se o obrazovou interpretaci vyostření konfliktu svobodného uvažování, v kontrastu s nelogičností dodržování nařízení, držet se dále od pevnosti. Ač vizualita tohoto filmu do značné míry odkazuje ke snímkům nové vlny, v těchto dialogových sekvencích je v mnohém (stříhově) předčí. Otočné stoličky vyšetřovatelů ještě napomáhají těmto řešením. V jednom takovém případě se pomocí otočení hovořícího protagonisty a panorámování kamery poodhaluje protipohled na velitele pevnosti, který byl do té doby skryt. Zesílení kontinuity, jak David Bordwell (a Kristine Thomsonová) tento jev popisují došlo pravděpodobně vlivem televize a možnosti přepnout na jiný program.⁵⁰

Za propracovaným vnitrozáběrovým stříhem stojí jeho soustavná práce na dříve zmiňovaných skriptech Logika prostorových vztahů ve filmovém obrazu, na

⁵⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 5. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 324. ISBN ISBN978-80-7331-217-6.

kterých ve stejnou dobu pracoval. Zabýval se zde mimo jiné také pohybuujícími se objekty v kombinaci se statickou a pohybuující se kamerou, v návaznosti na vytváření prostoru a jeho iluze divákovi. Přeshvenkování kamery motivované hereckou akcí (změna pohledu zorniček, pohyb hlavou) vychází z lidského vnímání prostoru. „Sem patří i spojování více pohledů v jeden přeshvenkováním, přenášením pozornosti z jednoho objektu na druhý.“⁵¹ A na jiném místě můžeme číst: „Tento pohyb kamery na stativu, spojuje dva záběry, které přeshvenkem dosvědčují, že mezi nimi není dramaturgická časová mezera.“⁵²

Takovým postupem je např. přeshvenk mezi Ewaldem a cikány. Podobně se používá teky v jeho prvním filmu Konec srpna v hotelu Ozon. Následuje bezprostředně po výslechu, při kterém Ewaldovi domlouvají, aby byl pozornější, a přestože s nimi nechce spolupracovat vracejí mu dalekohled. Změna tempa a rychlé přeshvenky spolu s tím, že Ewald sleduje hrající si děti podtrhují absurdnost, která je tématem celého filmu.

Divoká ruční kamera zvýrazňuje rozpor mezi Ewaldem hledajícím klid a jeho zuřením nad hlukem střelby ozývající se z pevnosti. Objevuje se ještě v závěru, kdy sledujeme jeho násilnou smrt, podpořenou lehkým dozoomováním.

4.2.6 Rakurz

Ve filmu se vyskytuje minimum extrémních rakurzů, všechny ale nesou význam. Varhany z podhledu v kostele jsou nositelem božství a něčeho, co nás převyšuje. Výrazných nadhledů je užito v momentě dopadení Ewalda coby vetřelce, když se mu podařilo vetřít do vojenského prostoru. Nakloněné statické kompozice pevnosti přidávají ještě na celkové mystičnosti tohoto místa. Pan Macák zmiňuje, že tuto sekvenci vytvořil, jak se říká „na fleku“. V přípravách filmu si člověk nedokáže představit všechny možnosti, přestože spolu s režisérkou pečlivě chystali každý obraz.

⁵¹ Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka, str. 55.

⁵² Jiří Macák: Logika prostorových vztahů ve filmovém obrazu, vydáno samonákladem, 1997

4.2.7 Kompozice

Musím zmínit práci s plošnými středovými kompozicemi. Často zachycují motiv cesty. S jednou z nich se setkáváme hned po úvodním titulkovém záběru – příjezd autobusu komponovaný do středu. Druhým příkladem je příchod Ewalda ke svému dočasnému příbytku.

Dekompozice jsou ve filmu výjimkou. Jedním takovým zástupcem je maringotka komponovaná k hornímu okraji obrazového rámu, který klade důraz na osamocenost místa a jeho vztah ke krajině.



Obrázek 60: Dekompozice horizontu s maringotkou

Ve filmu se třikrát objevuje motiv kolejí. Jiří Macák zde umístil kameru na plošinu zadního vagónu nebo natáčel přes okno strojvedoucího. Ve všech případech se jedná o koleje jedoucího vlaku. Nejprve sledujeme koleje ze zadního vagónu. Následuje záběr na ubíhající krajinu a poté koleje snímané z předního vozu. Ve druhém případě, umístěném cca v polovině filmu, nám koleje opět zprvu ubíhají do dále, posléze přecházejí v ty snímané zepředu. Snímání z předního vagónu převládá i přestože se za pomoci pohybové neostrosti ještě na krátko k vracíme k záběru zezadu. Je to dáno „stroboskopem“ závěrky v kombinaci s rychlostí kolejí. Potřetí je situace obdobná, jen s tím rozdílem, že převládá komponování z předního vozu a v závěru se švenkne nahoru a rozeznáme i horizont.



Obrázek 61: Motiv jedoucích kolejí

Tyto sekvence vždy předcházejí či následují po klíčovém setkání s orgány vojenské moci. Ty se snaží nejdříve přimět Ewalda hrát jejich hru. Zároveň se vyšetřovatelé absurdně pokoušejí zjistit, proč si otočil maringotku (za pomoci samotného velitele a jeho vojáků). Odtud pramení motiv přepnutí na jinou, ve filmovém jinotaji politickou kolej. Poslední poetická sekvence s kolejemi následuje ihned po jeho zadržení.

Tvůrčího spojení více obrazotvorných prvků bylo použito taky pro Ewaldův přesun z maringotky do kostela, při kterém jej velitel pevnosti svezl kousek cesty na motorce. Pevnost s vojáky symbolizuje světskou moc, řád a něco, čemu bychom se měli podřizovat. Kostel je protikladem svou filozofií a knězem, který Ewaldovi místo odpovědi cituje z bible. Po ustavujícím celku, následuje detail jízdy na motorce, poté celek jízdy. Přesun Ewalda je ukončen zběsilou jízdou s dozoomováním kostela. Kamera v tomto případě nenajíždí bezdůvodně, ale vše je provázáno pohybem motocyklu. Nositelem významu je kolísání tesknivé pevnosti, potažmo její blízkosti s racionálním prohlášením, že představitelé moci jsou zde proto, abychom na ně museli myslet. „Lezou nám do duše“



Obrázek 62: Jízda spojená s dozoomováním – kostel

Vihanové v tomto případě šlo o dosažení „oscilace mezi Ewaldem a těmito dvěma lokalitami“⁵³ a ztrátu vlivu pevnosti a postupné přibližování se ke kostelu. Sama odjez od pevnosti nazývá básnický „pevnost klesá a ztrácí se“⁵⁴ Z dopisu vyplývá, že po něm chtěla rovněž natočit nájezdy a odjezdy kostela a pevnosti, které kameraman odmítl udělat. J. Macák to obhajuje: „... domnívám se, že divák neuvidí v těchto (KOSTEL – PEVNOST) nájezdech oscilaci, nýbrž konkrétní nájezdy, jako klišé, které je často využíváno režiséry (z bezradnosti).“ Dále svůj postoj obhajuje a myslí při tom především na diváka a příběh, ne na vlastní ego a aby mohl ukázat co všechno technicky ještě dovede. Stojí si za svým tvrzením, že by hrané filmy měly mít svůj obrazový styl, který co nejlépe vyjadřuje ideu celého díla a zároveň zabezpečuje kontinuitu příběhu. „Exhibice je efekt, důležité pro mě je vyjádření myšlenky filmu jako celku.“⁵⁵

4.2.8 Délka záběru – tempo

Obecně lze říci, že se ve filmu pracuje především s delšími záběry. Je to dáno již popsaným vnitrozáběrovým střihem a také důrazem na niterné emoce ve tvářích postav. Divák potřebuje čas, aby je rozeznal, aby k němu promlouvaly a také potřebuje čas, aby je zpracoval. Režisérka Drahomíra Vihanová byla rovněž střihačka

⁵³ Archiv Jiřího Macáka: Dopis režisérky Vihanové kameramanu Macákovi.

⁵⁴ Tamtéž

⁵⁵ Archiv Jiřího Macáka: Dopis kameramana Macáka režisérce Vihanové.

a dokumentaristka a na manipulaci s obrazem to lze rozeznat. Jedná se o její rukopis. Je schopna vytvářet akční montáže (chycení prasete, Ewaldovo uvědomění si blízkosti pevnosti v kontrastu se střelením, prostřihávané jeho klidným koupáním se apod.)

4.2.9 Symboly

Vnímání symbolů je ovlivněno divákovou zkušeností, minulostí a poznáním lidské kultury, ze které symboly vycházejí. Ve filmu se jich vyskytuje opakovaně několik. Nejčastějším je symbol hada přítomného již v původní povídce, která se stala námětem filmu. Had je v křesťanské symbolice ztělesněním zlé moci, podsvětí. Kněz nám tento biblický odkaz ještě zopakuje biblickým citátem. Nebudu se věnovat reálným hadům, které se ve filmu taky vyskytují. Pouze zmíním ta vyobrazení, která jsou nositeli významu a jsou podstatné pro obrazovou dramaturgii.



Obrázek 63: Had v autobusu

Poprvé se s ním setkáváme již v úvodní sekvenci. Malý had je zavěšený před čelním sklem autobusu. Stejný symbol mají taky vyšetřovatelé a Lydie ve svých autech. Had je přítomný rovněž v kostelní výzdobě.



Obrázek 64: Had v kostele

Dalším symbolickým významem je otevřená branka do pevnosti, přes kterou se Ewald dostane dovnitř, ale v momentě, kdy se chce vrátit do své maringotky, je branka náhle zavřená a zamčená. Sekvence předchází výslechu a snaze o donucení Ewalda podepsat jakýsi, divákovi blíže neznámý papír. Domnívám se že šlo o souhlas se spoluprací a mlčením. Branka zde symbolizuje podepsání souhlasu s komunistickým režimem a sklonění hlavy nad systémem, které Ewald odmítá.

ZÁVĚR

Pan profesor a kameraman Jiří Macák se soustavně věnoval zkoumání obrazu a jeho účinu na člověka, potažmo promítaného snímku na diváka. Ve svých úvahách popsal rušivé a znervózňující podněty, vytrhující jej z filmového děje. Také přemýšlel nad co nejplynulejším zobrazením předkamerové reality, kterou úspěšně ve svých dílech uplatňoval. Rovněž byl skeptický ke stylizaci, která na sebe upozorňuje a nevychází z děje. Z jeho úvah vyplývá, že divák potřebuje jistou dávku pohodlné komfortní fantazie. Pokud je vyrušen, zneklidněn, a není mu předkládán znepokojivý děj záměrně, jeho snění a imaginace se přetrhává a divák ztrácí pozornost. Jiří Macák využívá všech obrazově dramaturgických možností, které mu scénář a režisér dovolují. Sám mi jednou zmínil, že režiséra můžeme ovlivňovat tím, že mu nabízíme možnosti. Ten je buď otevřený kameramanově názoru a myšlenku přijme, nebo si trvá na svém a přijde s jiným řešením.

Některé prvky, jako například výrazné přešvenky, které nemají v jeho dílech pouze technický důvod, můžeme objevit ve všech třech mnou analyzovaných filmech. Jak již bylo zmíněno, Slavnosti sněženek jsou zástupcem konvenčního přístupu k literární předloze. Hlavní roli tu také sehrál technický scénář vytvořený Jiřím Menzelem. V jeho prvním celovečerním hraném filmu Konec srpna v hotelu Ozon a předposledním filmem Pevnost, můžeme pozorovat několik podobností. Oba natočil v černobílé podobě. Rovněž pomalý horizontální pohyb motivovaný pohledy herců se vyskytuje ve filmech Konec srpna v hotelu Ozon a Pevnost. Zmínil se, že v úvodu své kariéry nad obrazem přemýšlel méně koncepčně, až poté co se stal pedagogem na FAMU, tak zpětně analyzoval nejen filmy své, ale i jiných tvůrců. V Pevnosti se nejvíce zúročila jeho dlouhodobá práce a poznání, ke kterému díky práci, experimentům, ale i pedagogické činnosti dospěl. To vedlo k jeho záměrnému skrytí kameramana jako tvůrce a manipulátora s divákem.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Tištěné publikace:

JURÁČEK, Pavel. Deník. 3. Praha: Torst, 2017-. ISBN ISBNISBN978-80-7215-571-2.

Panorama českého filmu. 1. Olomouc: Rubico, 2000, s. 514. ISBN 80-85839-54-7.

LUKEŠ, Jan a Ivana LUKEŠOVÁ, ed. Variace na Drahomíru Vihanovou. Plzeň: DOMINIK CENTRUM, 2010.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 5. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN ISBN978-80-7331-217-6.

Online studie, články:

Prof. Mgr. Jiří Macák. In: Digitálně restaurovaná autorizát [online]. Praha: prof. MGA. Marek Jícha [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.research-dra.com/prof-mgr-jiri-macak/>

Pevnost. Filmový přehled [online]. Praha, 2021, 3.11.2021 [cit. 2023-01-18]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pevnost#_ftn1

Rozhovory:

Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 21.10.2022 v Praze.

Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 11.1.2023 v Praze.

Telefonický rozhovor s laboratorním expertem Alešem Bostičkou, nahrán 16.5.2023.

Archiv Jiřího Macáka:

Archiv Jiřího Macáka: Emocionální působení obrazu na diváka.

Archiv Jiřího Macáka: Dopis kameramana Macáka režisérce Vihanové.

Archiv Jiřího Macáka: Dopis režisérky Vihanové kameramanu Macákovi.

Archiv Jiřího Macáka: Poznámky o pře a pod exposici.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Vysoký kontrast	16
Obrázek 2: Podexponovaný exteriér	17
Obrázek 3: Ostré barokní světlo v interiéru kostela	18
Obrázek 4: Minimalistické svícení postav u strážního ohně	18
Obrázek 5: Svícení hodovní síně	19
Obrázek 6: Detail knihy s brýlemi	20
Obrázek 7: Detailní záběr Staré	21
Obrázek 8: Detail starého muže	22
Obrázek 9: Odchod starého muže po pohřbu	22
Obrázek 10: Detail starého muže	23
Obrázek 11: Vyvrhování krávy	24
Obrázek 12: Švenk motivovaný pohledem	25
Obrázek 13: Úvodní titulkový záběr	25
Obrázek 14: Příklad podhledu	26
Obrázek 15: Příklad nadhledu	26
Obrázek 16: Úvodní kompozice	27
Obrázek 17: Závěrečná kompozice	27
Obrázek 18: Pohled starého muže do kamery	28
Obrázek 19: Poexponovaná zeleň a listí dubu	31
Obrázek 20: schéma zasvícení filmu Marečku podejte mi pero	31
Obrázek 21: Měkké zasvícení hájenky	32
Obrázek 22: Měkké zasvícení hájenky	32
Obrázek 23: Expresivní svícení důstojníka VB	33
Obrázek 24: Expresivní svícení opilých cyklistů	33
Obrázek 25: Exteriér samotáře	34
Obrázek 26: Samotář u televize	34
Obrázek 27: Polodetail akademického malíře	35
Obrázek 28: Skupinový americký plán vesničanů	36
Obrázek 29: Dvoupolococek Leliho a Jarina	37
Obrázek 30: Detail spícího Jarina	37
Obrázek 31: Běžící muž s motocykly	38
Obrázek 32: Dívka tančí v lese	38
Obrázek 33: Skupina osadníků vleče divočáka	39
Obrázek 34: Natřený nápis	40

Obrázek 35: Poetický záběr z plošiny.....	41
Obrázek 36: Zamilovaný pohled v přešvenku	41
Obrázek 37: Podhled do okna	42
Obrázek 38: Nadhled osadníků.....	42
Obrázek 39: Ustavující celek.....	43
Obrázek 40: Motiv cesty ve filmu Smrt pana Balthazara.....	44
Obrázek 41: Leli na kole ve filmu Slavnosti sněženek.....	44
Obrázek 42: Sevřená kompozice hádky.....	45
Obrázek 43: Rozbřesk.....	45
Obrázek 44: Podvečer.....	46
Obrázek 45: Vysoký kontrast interiéru autobusu 1	50
Obrázek 46: Vysoký kontrast interiéru autobusu 2	51
Obrázek 47: Realistické svícení interiéru maringotky.....	51
Obrázek 48: Noční návštěva prostitutky.....	52
Obrázek 49: Kolona	53
Obrázek 50: Detail šachů ve švenku.....	54
Obrázek 51: Postavy vojáků v polocelku	54
Obrázek 52: Přibitý přeexponovaný kocour	55
Obrázek 53: Detail pásového vozu	56
Obrázek 54: Detail postavy s dalekohledem sledující Ewalda.....	56
Obrázek 55: Záběrování teleobjektivem.....	57
Obrázek 56: Dravec propojující maringotku a pevnost	57
Obrázek 57: Kamera sleduje vojáky pomocí teleobjektivu	58
Obrázek 58: Kamera sleduje prase pomocí normální ohniskové vzdálenosti	58
Obrázek 59: Kamera sleduje skrze plot za pomoci jízdy.....	59
Obrázek 60: Dekompozice horizontu s maringotkou	61
Obrázek 61: Motiv jedoucích kolejí	62
Obrázek 62: Jízda spojená s dozoomováním – kostel	63
Obrázek 63: Had v autobusu.....	64
Obrázek 64: Had v kostele.....	65

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha P 1: Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 10.1.2023 v Praze.

Příloha P 2: Rozhovor s Jiřím Macákem, nahrán dne 11.1.2023 v Praze.

Příloha P 3: Emocionální působení obrazu na diváka.

Příloha P 4: Dopis kameramana Macáka režisérce Vihanové.

Příloha P 5: Dopis režisérky Vihanové kameramanu Macákovi.

Příloha P 6: Poznámky o pře a pod exposici.

Příloha P 7: Dopsaná poznámka do skript.

Příloha P 7: Telefonický rozhovor s Alešem Bostičkou, nahrán 16.5.2023.

Všechny přílohy (mimo ty s autorskými právy) jsou přiloženy na datovém CD.