

ČESKÁ KAMERAMANSKÁ ŠKOLA PRVNÍ GENERACE

**Rozhovor Daniela Součka se Svatoplukem Malým
/ Evropská kameramanská škola se sídlem v Praze
podle kameramana Svatopluka Malého**

V červnu letošního roku v nedožitých 95 letech odešel do „filmového nebe“ významný český kameraman Svatopluk (Sváta) Malý¹, mistr obrazu, dlouholetý pedagog FAMU, blízký spolupracovník Jana Švankmajera, odborník na slovo vzatý, ale také mimořádně trpělivý a laskavý člověk. Kameraman Daniel Souček s legendárním kameramanem jiné generace vedl rozhovor v rámci svého výzkumu pro disertační práci „ČESKÁ KAMERAMANSKÁ ŠKOLA PRVNÍ GENERACE“, Praha 2017. Setkali se 20. dubna 2015 a vzniklo tak toto mezigenerační povídání dvou znalých a zanícených kameramanů, které odkrývá tajuplné postupy dávných mistrů filmářského řemesla.

Mga. Daniel Souček (DS): Byl jsem teď v Technickém muzeu, historii kinematografie zpracovávám pořád. Víceméně všechno jsem to v těch depozitářích viděl.

Svatopluk Malý (SM): Všechno, tak to je důležitý vědět, no. Já jsem z toho depozitáře taky dělal různé filmy, fotografie, no, snad jsem to dokonce ještě měl na přednáškách, nějaký ty věci.

**Daniel Souček = DS
Svatopluk Malý = SM**

SM: – mluví se svým kocourem: A ty, chlape jeden, ty se tak...To je náš kocourek. Tak povídej, zahaj.

DS: Zeptám se, já zpracovávám období němeého filmu, v tu dobu jste netočil, to je jasný, vy jste ročník 1923. Tak to vlastně akorát točila ta takzvaná česká kameramanská škola, že?

SM: Aha, tak dvacátý léta a ten začátek zvukového filmu a všechny tyhle ty věci. To byly ještě na Vinohradech ateliéry a byly to takový ty...

DS: No, já se chci zeptat na léta, když vy jste začal filmovat ve Zlíně, když jste

chtěli vědět, jakou ten filmový materiál má opravdu citlivost, to se dělaly nějaký senzitometrický...

SM: To už právě ve Zlíně se najelo úplně jenom na tu senzitometrii, materiály, který tady tenkrát byly k dispozici, to byl černobílejší materiál AgfaSuperpan, to byla jako taková zásadní surovina, velmi dobrá.

DS: A kolik tak mívala citlivost?

SM: Tak jednadvacet desetin, ten SuperPan.

DS: A točilo se i na Kodak?

SM: Točilo se tady na různé materiály, byl to ten první AgfaSuperpan, potom tady byl Kodak a potom tady byl anglickej Ilford. To byly tři filmy, který tady byly k dostání. Ne všeobecně, ale na speciální objednávku. Takže třeba, já jsem si objednával nějaký Ilfordy na něco, ale to byly speciální metry a Ilfordy pro rentgenovou (kameru, pozn. red.), který byly citlivý na tu zelenou, víš, kterou? Jako pro snímky ze štítů, co se dělaly na materiál, tak to jsme si právě tenkrát objednávali, ten byl výbornej, ten anglickej Ilford a Kodak. Kodak tady byl, kdybych já si vzpomněl, já to zapomněl všechno, jak se jmenovaly, no to už se ode mě nedovíš. No to bych já musel sáhnout do papírů, já ti to přinesu.

DS: To bych docela chtěl, jestli mohu?

SM: To jsou sice už novější materiály, ale něco tady bylo k máni. Já to tady nějak tahám ze skříní. To je bordel, víd'?

DS: No tak tohle, to už jsou novodobější věci, nevdá. Chci se zeptat, ta citlivost už se dělala klasicky před senzitometrem?

SM: Jak se měřila? Podívej se, já ti k tomu řeknu takovou možná hezkou věc. Umíš měřit expozimetrem?

DS: Ano. Doufám teda.

SM: Tak já ti řeknu jednu věc. Bylo to někdy v roce '46, '48, tak nějak myslím, byla to doba, kdy tady prostě ještě ani neexistovaly

tovaly expozimetry, prostě kameramani to s tou expozicí jaksi uměli, věděli, jak na ni přijdou, jako pan Hrdlička, kterej neměl nikdy žádný expozimetr v exteriéru, v interiéru ho měřil normálně luxmetrem, změřil si luxy, dopadající světlo a podle toho si seřídil světlo tak, aby tam prostě měl tu danou clonu, kterou potřeboval kvůli hloubce ostrosti. To bylo prakticky jen na 2,8.

DS: A to si spočítal?

SM: Speciálně „2,8“, to byla asi tak plus mínus „všeobecná expozice“. A k tomu ti řeknu jednu věc – právě v této době náš kameraman Bronec dostal od nějakýho známýho z Ameriky expozimetr. A my jsme v té době zrovna točili dva štáby, já jsem byl s Hrdličkou a s Broncem, už nevím, kdo tam tenkrát asistoval, prostě jsme si říkali, jak kdo cloní a kdo co dělá. Bylo to na sněhu, dva filmy, výuka jízdy na lyžích. Bronec měl ten expozimetr a začal s ním měřit. Tak my jsme si říkali s téma asistentama, tak kolik kluci měřej? Kolik cloníte? On mi říkal, no my cloníme podle toho expozimetru na clonu 11, 8–11. A já říkám, tak to jsem teda dost zvědavěj, protože Hrdlička měřil na clonu 5, 6 a 8 exponoval. Prostě je to jasný. On prostě Bronec měl tu zkušenost. Když tohle dneska říkám, že kameraman nevěděl, ono to tak je, že ony expozimetry nebyly. No a on si to změřil na sněhu, že ano, si změřil proti bílému sněhu, a čím byl ten sníh bílejší... Teď jsi mi před chvílkou říkal, že umíš měřit na expozimetru, tak jak musíš měřit na sněhu?

DS: Teda, já bych ho dával někde k 70–80 %.

SM: Heleď, ono to tehdy nebylo 70–80 %, ale podle toho měření, když tam dávali clonu 11 a Hrdlička 5, 6, tak to 2 clony plus mínus ten rozdíl byl. Tak takhle to asi vypadalo, takhle sis musel dát pozor, majzla, aby prostě neutekl. Já ti řeknu prachobyčejnou věc, třeba ve filmu *Lekce Faust* je poslední záběr, že se ten policajt, kterej je venku, podívá do toho auta a on tam nikdo neseď, ono to auto je prázdný. Ten auták, kterej jsme měli, byl

¹ Svatopluk Malý, narozen 20. prosince 1923, Peruc, okres Louny – zemřel 8. června 2018, Litoměřice

červeně, měl poměrně dost tmavou barvu a při změření, kdybys to dal podle toho měření, tak by tam byl úplně černý flek. Takže tam jsi musel naopak clonu podle toho přibrat. A tohle to je věc, proč já, když jsem začínal, tak jsem si na takovýhle věci udělal radši dvě, kolikrát i tři expozice.

A to byla věc, kterou si člověk ověří. Je to taková, bych řekl, není to profesionální, ale během pár let, když tohleto děláš, tak už se to pak naučíš, tak už víš, jaká ta clona tam má být.

Hrdlička měřil takto, a proč on měl tu clonu takovou a tamti jinou? Řeknu ti, jakej měl pan Hrdlička expozimetr, dívej se na mě. Řasy musely přes panenku, jo. A teď si to zkus ty, a proč to přesně všecko vyšlo, jak jsi chtěl? To, co máš, co vidíš ještě proti, tak je dobrý. Když vidíš tady ten už tmavý stín, tak podle toho poznáš, jakej máš asi rozdíl, tady řekněme 1:5 nebo kolik to tady bude, když to sluníčko je tady? Tak to jsou takový věci, že takhle se měřilo, když furt chceš vědět, jak se tenkrát měřila expozice. Prostě se to udělalo takhle a už jsi věděl, jak máš v tom exteriéru měřit. Věříš tomu, anebo nevěříš?

DS: No, jenom nevím, jak podle toho poznám, jestli tam mám dát 2.8 nebo 11.

SM: No, to je zkušenost /smích/.

DS: Jasně. No, oni už věděli, že dostali nějaký test, že ten materiál má citlivost třeba „by voko“ 21 DINů, nebo tak, a už věděli zhruba, co si s ním můžou dovolit.

SM: Další měření expozice bylo, že se koukalo přes materiál a ty ses během expozice díval přes materiál, to co jsi viděl. Je ti to jasné, že jsme takhle točili, že jo? Prostě, než začaly neprůhledný černý materiály Kodaky, Eastmancolor a kamery, které měly průhled přes materiál a nemohlo se s nima dělat, ale za ty doby předtím, když ses díval přes ten materiál a už jsi prostě věděl, která ta clona je správná asi, jsi měl vyzkoušeno podle toho, jak je to tmavý nebo světlý. Tak jak to bylo světlý, tak podle toho, hlavně podle toho materiálu sis určoval základní clonu. Čili podle toho, jak jsi viděl, jsi to musel tak zaclonit, abys to měl do určitý, ten pocit, kterej jsi viděl přes ten materiál a to je jasné, podle toho, kolik ti tam svítilo, jsi se dostal na tu clonu, že sis ji tak přitáhl, tu clonu. To už byla zkušenost, to už bylo, co dalo těm kameramanům chvilku práce, než si tohleto nějak všecko dali dohromady. A na tohle byl ten Hrdlička absolutní teda.

DS: A oni vám říkali tyhle věci, nebo to člověk musel okoukat? Tajili se s tím?

SM: Hrdlička byl dobrej, ten jako nic. Heleď, byli vždycky kameramani, který ti

neřekli nic, a byli kameramani, který ti řekli všechno. Protože takovej Vláďa Novotný, kterej ti řekl všechno. Míla Vích, ten to viděl tak, když je chytřej, že jo, tak to ode mě odkouká, a když je blbej, tak stejně na to nepřijde.

DS: Jasně, jasně, jasně.

SM: Fakt je ovšem jeden, že některý kameramani nenechali asistenta podívat se, jak cloní. Že mu to tady furt nějak zakrejvali a byl to třeba Lojza Jiráček, kameraman, kterej nerad říkal asistentům, jak cloní a co dělá. Ten si to hlídal, on dlouho asistoval „půlkilovému králi“ Tuzarovi. A proč byl Tuzar půlkilový král, ten prakticky scénu zasvětloval půlkilama. A vždycky měl takový to pološero a takový ty věci, prostě byl mistr polostínu a tohohle toho osvětlování. Tak to byly ty naše kameramanský zkušenosti.

DS: Jasně. A vy jste tady zmínil Mílu Vícha. Rozuměl jsem dobře?

SM: Ano.

DS: No něco o Víchovi. Je to Václav Vích, bavíme se...?

SM: Ne, Míra Vích.

DS: A to byl jeho syn?

SM: Ne, to byl brácha.

SM: V Itálii pracoval Vašek v Cinecitté a jeho brácha taky pracoval v cizině, ale hlavně potom točil tady u nás. Takže já jsem se dostal k těmhle třem kameramanům, s nikým jiným to nemělo cenu. Od těch jsem se dozvěděl všechno. Od Hrdličky, od Míry Víchy a od Vládi Novotného. A bohudík se mi stalo to, že ti všichni dokonce byli dobrými kamarády. Jak Míra Vích, tak Vláďa Novotný. Hrdličku já jsem znal snad ještě ze Zlína. I když jsem mu ještě neasistoval, jenom jsem se chodil dívat do ateliéru, jak to vypadá, když se točí, když jsem byl ještě v ateliéru a vyvolával. Mě to bavilo, tak jsem si chodil, koukal, čuměl, jak to dělal, nasvětloval, člověk musel pořad nějaký věci takhle zkoumat.

DS: A jakej byl ten Míla Vích?

SM: Pro mě to byl nejlepší kamarád. Já jsem mu udělal dva veliký průsery. Za první jsem nemohl, protože jsme fasovali, na filmování výslechu Karla Hermanna Francka, jo. A já jsem najednou měl padesátkou všechny záběry pana vrchního soudce slepý, víš. My jsme fasovali kameru a kameraman si to většinou hlídá sám, jenže Míla Vích, ten se vždycky spolehnul na asistenta, no a ono to bylo světlý. Taky jsem šel hned na

kobereček s Mílou Víchem, to se šlo hned k panu řediteli, než došlo k tomu pozvání k panu řediteli, tak už mi bylo jasné, že oni dali tu padesátku z jiný sady a nepatřila k tý kameře. Což je taky zajímavý. Potom už kamery, co přišly francouzský Caméflexy, tak tam už vždycky všechny objektivy seděly do té díry, kde byly. Kdežto bohužel, veliká vada právě českých starších kamer, co tady byly, tak ty bohužel to neměly nikdy, aby seděla všechna skla, každá kamera měla zvlášť udělaný ty bajonety, všechno, a jenom ten objektiv, kterej tam šel. Šla tam takhle pětadvacítka, ta tam šla, ale druhá už na to neseděla, a tohle to sis musel furt hlídat. No a jakej v praxi Míla Vích byl, tak to byla jedna věc a druhá věc, co byla daleko horší, byl volenej Zápotocký. Bude předsedou vlády a my měli na něj hlavní kameru, no a prostě jde se volit, on odešel a já jsem udělal, co se nikdy nesmí, vyndal jsem kabel z kamery a hodil ho přes švenkpáku. Tam se mi udělal krafas a za dvě hodiny jsme přišli, a kamera nic. Jak jsem to tam hodil, ty dva dráty přes tu švenkpáku, tak se mi udělal krafas a prostě jsem měl prázdnou baterku. Tak to jsem šel podruhé, a našťestí pan ředitel nebyl soudruh, takže to nakonec dopadlo dobře, víš, protože to už bylo jako politická sabotáž, to se nemohlo za tehdejších časů říkat.

Míla Vích, já jsem s ním točil furt, no a střídali jsme, Vláďa Novotný, Míla Vích. Vláďa Novotný, tam jsem hodně triků zase zjistil a tak. No a přišel celovečerač a Míla Vích říkal – a budeš to švenkovat. Já, kterej jsem nikdy nešvenkoval. Díval se první tři natáčecí dny do kamery a pak to viděl v projekci a od té doby už se do kamery nepodíval. Už prostě to nechal. Takže to byl Míla Vích. On ti úplně nechal všecko tvoji praxi, že to je a buď jsi to uměl a zvládnul jsi to, nebo jsi to neuměl, tak jsi šel na koberec. A když to byla nějaká věc, která moc nestála, menší věc, tak už na to zapomněl, ale když, tak už jsi s Mílou Víchem nikdy netočil. Takhle to vypadalo. Tak jsem ti to takhle řekl o třech kameramanech, u kterých jsem sloužil.

DS: No a kde myslíte, že se učil ten Vláďa Novotný, od koho...?

SM: No Vláďa Novotný, podívej se, Vláďa Novotný měl svůj vlastní filmovej ateliér, AFIT – Ateliér filmových triků (vznikl 1935, pozn. red.), a měli ho ve dvoře dole v Nuslích u Botiče. Svůj AFIT měl spolu se svým strejdu, s režisérem. A v tom AFITu se za války natočila *Svatba v korálovým moři* jako první barevný film na Agfacolor. To byla ta nádherná věc, kterou oni v Praze natočili, Vláďa Novotný, první barevný film...

DS: To myslíte, že byl první barevný film v republice?

SM: První barevný film v republice byla *Svatba v korálovém moři (1944, pozn. red.)*, ano. No a pak se točil ještě film *Zasadil děda řepu*, to už točil potom Trnka. To byl film vysloveně trikovéj, kreslený. AFIT byl vlastně základ, odkad vyšel v Praze animovaný film a hlavně, že ten Vláďa Novotný prostě zavedl tady barevný film, Agfacolor, a že se i tady volalo, díky Vláďovi, Vladimírovi Novotnému.

Můj první barevný film jsem ovšem točil kupodivu s Mílou Víchem, to bylo sklo v Železném Brodě. Ale první film, kdy jsem se jaksi seznámil, co to je ten barevný film. Nejdřív jsem netušil, co to jsou filtry a všechny barevné teploty, to jsem se všechno naučil s Vláďou Novotným, když jsme točili na Karlštejně *Mistra Theodorika*, ty nádherné deskové obrazy. To jsme měli agregát dole, tahalo se to až, co je hospoda, odtamtad se to táhlo nahoru a tam to svítilo úplně červeně. Tak jsem tam Vláďovi Novotnému dával úplně slaboučké modré filtry, já nevěděl proč, no ale během toho filmu jsem se vyškolil, proč je barevný film, co to je barevná teplota a takový věci.

DS: Jasně, ale on to znal, Vích, to věděl?

SM: Vích to věděl z těch výpočtů. Tady jedna věc je ta, že Vláďa Novotný to všechno jel po okýnku. Měl to červený, tak musel modře tu expozici vyjet, tak se to jelo po okýnku celý všechno, protože on byl z kresleného filmu, tam už začínal dělat tyhle ty věci kreslený po okýnku, tak tenhle celej film se jel po okýnku.

DS: Karlštejn?

SM: Ten *Mistr Theodorik*.

SM: No a já jsem mu tehdy všechno tohle rozpočítání, rozjezdy, nájezdy, poměry, to jsem už mu dělal já. Ve Zlíně jsem se dostal ke kreslenému filmu, když se tohle natáčelo. Vláďa Novotný mi jenom řekl takhle, takhle, takhle a už jsem musel propočítat, jak dlouho budu odjíždět. My jsme tam dělali věci třeba, že jsme mu udělali jízdu, kolej a vozejk a na to jsme dali zase jenom tu lavici, takže se odjelo a jelo podle obrazu a takovýhle bejkárny. To byl prostě Vláďa. Prostě, takovýho šéfa, když jsi měl, tak ses něco naučil. Buď tě vykop a víckrát jsi s ním netočil, a když pak jsi to uměl, tak to šlo.

DS: Ještě se chci vrátit k tomu, jak jste říkal, že v interiéru měřili luxmetrem a v exteriéru vysloveně jenom tím pohledem?

SM: Většinou.

DS: Anebo se koukli přes materiál.

SM: Vždyť ti to říkám, přes ten materiál,

hlavně přes ten materiál. Ten byl daný. A teď ti něco vokažu.

DS: Tohle to bude nějaká tabulka na výpočet, počkejte, tady je jedna padesátina, tady je nějaká clonová škála.

SM: /smích/ No expozimetr z té doby.

DS: To je dobrý. Opravdu?

SM: No, to víš, že jo. Ale jak se to měřilo?

DS: To teď zkoumám. Tímhle se asi dalo poposunout, jasně.

SM: Ano, to sis nastavoval, ale kde jsi měřil? Podívej se do toho.

DS: Aha.

SM: A tam vidíš, co to vlastně bylo určování expozice přes materiál.

DS: Aha, a co to je vevnitř?

SM: No černej filtr.

DS: Jo a tady jsou nějaký číslíčka.

SM: Tak tohle je opravdu nejstarší expozimetr, kterej byl.

DS: Tak ten je dobrej. To si vyfotím. A jak se tomu říkalo, říkalo se tomu nějak? To-muhle expozimetru?

SM: Já nevím, expozimetr se tomu říkalo, normálně.

DS: A to číslo, který tomu jako odpovídalo nejvíc?

SM: Hele, já už si to nepamatuju. Prostě to číslo, který jsi tam ještě viděl, tak to bylo daný číslo, ze kterého jsi musel vycházet, který sis tam musel nastavit, a podle toho jsi měl expozici. No protože to číslo, který jsi viděl, tak to bylo to, který, když přes ten materiál jsi jako viděl a co jsi neviděl, no tak tam mezi tím byla ta doba té expozice, že jo.

DS: Hm, tak to asi bylo nějak.

SM: Koukáš, ne, žádná velká přesnost v tom není.

DS: No ale pro ten odhad to stačilo.

SM: No, vždycky ti to dalo, vždycky si se trefil do plus mínus jedna clona.

DS: Aha, to je hezký, děkuju. No a v tom, když vy jste začínali točit, to už se točilo na šlechtovky? Nebo na jaký kamery jste točili?

SM: To byly šlechtovky a jaký jsou ty druhý?

DS: Ryšánky.

SM: Ryšánky.

DS: A teď se chci zeptat, ty starý kameramani – vzpomínali ještě někdy, když ještě točili v éře němýho filmu? Jestli na to někdo z nich někdy vzpomínal?

SM: No to já taky točil němej film ještě.

DS: Jo?

SM: Rukou, na kliku.

DS: A to se chci zeptat, kolikrát se muselo točit tou klikou? Nebo, jakej v tom byl ten trik?

SM: Hele, já ti řeknu, která byla rychlost, 22 vokynek. Takhle, jo, vidíš, nikdy se netočilo klikou takhle, jak se třeba vokažuje nebo takhle. Zásada byla tohle, pevná ruka.

DS: Počkejte, já si to vyfotím.

SM: Takhle se točilo. Tou klíčkou jsi takhle točil. A to je ta rychlost.

DS: Jo, takže vy jste měl pevný zápěstí a hejbal jste jenom zápěstím?

SM: To je zásada natáčení. To jsou zkušenosti halt kameramana, a ta rychlost byla tahleta.

DS: To znamená, že asi dvě až tři otáčky za sekundu, řekněme?

SM: Bylo to velmi jednoduchý, podle přepočtu, dělalo se 16, to se mělo 24, jak ti říkám, tohle byla asi ta rychlost. Předtím to bylo 16 okýnek, byly to čtyři otočky nebo tři otočky, aby si dostal těch 16 oken.

DS: Říkává se, že se u toho zpívalo nebo něco takovýho, tak se chci zeptat, jestli je to pravda?

SM: Hele, říkala se básnička, nebo se zpívalo, ale to už bylo víceméně passé. Podle čeho já jsem zjistil, že jedu šestnáct okýnek?

DS: Logicky podle zvuku, možná?

SM: Na kameře jsi měl přece vokazovatele, jak rychle to jede.

DS: No na některých jo a na některých ne.

SM: Už to měly kamery, no a to ses musel u těch, který to měly, naučit a pak už halt ses plus mínus ty dvě okna vždycky strefil.

DS: No jo.

SM: Smích.

DS: No a proč se jelo 16? Vždyť tu dobu už se muselo točit normálně 24 kvůli zvuku?

SM: Máš pravdu, to už jsme museli jet 24. Každopádně jsi musel jet podle toho, aby to bylo už těch 24. A nebyla to sranda to uhnat.

DS: To jsou zajímavý věci. Takže se nezpívalo, nebo nevzpomínáte, že by někdo o tom mluvil?

SM: Já vím o tom, že to existovalo, ale já to nikdy neviděl, ani jsem netočil tak, že bych to dělal.

SM: Já jsem měl vybitou baterku, a že jsem taky půl dne točil, u debrieovky, že jsem měl kameru takhle, víš.

DS: Jo, jakože byla vybitá baterka?

SM: A to nemůžeš utáhnout, člověče.

DS: Takže ty materiály už měly v těch letech, jak jsme říkali, 21 DINů...

SM: To už byl SuperPan (panchromatický č. b. negativní film, pozn. red.). A pak přišel, a teď pozor, kodakovský barevný materiál, ne ten Eastmancolor ještě, tak ty byly taky těch 21 desetin DINů. My jsme k tomu zrovna přišli, když se dělalo pro první výstavu '58 v Bruselu. Já jsem točil dva velké filmy *Obrazy z Československa/Les images de Tchécoslovaquie*, to bylo ráno, poledne a večer, tak já jsem točil to ráno, to *Le jour du soleil/ Den se probouzí* se to jmenovalo, a Láďa Lorenc točil poledne, točil se mnou to ráno, ale pak točil celý poledne a ještě večer. Ráno bylo práce, poledne bylo jako život a večer byl kultura. To bylo rozdělený na tři, to byla velká produkce tenkrát. A teď k tomu, co k tomu bylo potřeba, dávej teď pozor. A to jsem dostal já všechno na bednu, nevím proč, že poprvé se v Československu pojede Cinemascope, čili tohleto veliký, aby to bylo moderní a za druhý, že to bude na materiál Kodak, do té doby měl barevný Kodak 21 desetin plus minus, že jo. Ale ten začal mít maskovanou materiál, čili už ne ten průhlednej. Materiál měl už oranžovou filtraci. Ale to první číslo, který přišlo, mělo clonu, citlivost 16 desetin. A teď jsme měli Cinemascope a tam jsme zjistili, že můžeme jet clonou, jako dodneška jsme si řekli, snese to clona 5,6, žádný 4 nebo něco, 5,6 byla teprve u Cinemascope ostrá. To jsme mohli jako říct. Tak si teď propočítej, 16, kolik se svítilo.

DS: Je na to nějaký jednoduše vzoreček, jak to vypočítat?

SM: No 1, 2, 3, 4 clona, to chci říct.

DS: Kolik se svítilo, kolik luxů bylo potřeba svítit, aby šestnáctidínevej film měl clonu 5,6. No a jak se počítá tohleto?

SM: No podle expozimetru, když sis vzal luxmetr, tak kolik jsi měl, tolik ti to dalo, jaká to byla clona. Jenže to bylo. A teď jsme jeli takový zasvětlit haly veliký, tam v železárnách v Ostravě. A potřebovali jsme vědět, kolik budeme potřebovat světla. Tak jsem si vypočítal, že na to, abych mohl svítit, tak že jsem potřeboval 500 kW jenom, aby to trošku vypadalo...

DS: Hezky.

SM: Takže kde vzít, protože celej Barrandov měl dva agregáty, na který jsem to mohl pověsit, řekněme těch 100 kW nebo kolik to bylo. No jo, ale já potřeboval 5krát tolik. Protože já jsem byl na vojně a na vojně jsem byl u protiletectvých kanonýrů. A u protiletectvých kanonýrů jsme měli dva metrový v průměru 2 m proti letadlům reflektory. To byl průměr dva metry. A tenhle ten jeden reflektor potřeboval k sobě jeden agregát. A teď jsem s sebou vzal všechny pětikila, ale už potom obloukové lampy, jo, takže my, když jeli do Ostravy s Vláďou Lorencem, tak nás jelo 10 agregátů, dva vojenský, ty veliký proti letadlům, a pak to ostatní už oblouky naše, že jo... Takže to bylo takový neuvěřitelný. Takže já měl teda 10 agregátů. Pak jsme to rozdělili, Lorenz si vzal polovičku, já si vzal polovičku, to už byly malé věci. Takhle neuvěřitelný věci.

DS: No a to ty herci něco viděli, když se jim svítilo takovýma kilowatama do obličejů?

SM: No svítilo se. Bylo to, no.../smích/.

DS: Já se ještě chci vrátit, k těm černobílejším filmům, jaký jste používali filtry, když jste točili na černobílejším film?

SM: No ježiš, zásadně to byl negativ, že ano, byl to materiál...

DS: Ta Agfa SuperPan?

SM: No, ten SuperPan. Prosím tě, já jsem blběj, jak se jmenuje materiál, kterej je citlivej na zelenou?

DS: Panchromatickej.

SM: Děkuju. Takže, to byly panchromatický materiály, že ano, a všechno, čili jsme to clonili, jako když fotíš na panchromatický materiály, čili ty filtry prostě začínaly slabejma žlutějma, šly prostě dál do oranžových filtrů, nebo jsi mohl ještě používat potom pro noce nebo nějaký věci, to už

byly červený prakticky skoro infrafilmy, který aby si mohl exponovat, protože každěj panchromatickej materiál je už taky nahoře citlivej na červený materiály.

DS: Ty žlutý filtry, a oranžový jste používali v jakých případech nejčastěji? Na sněh, nebo na mraky?

SM: Počkej, já jsem zapomněl, že ty jsi netočil na barevný filtry.

DS: Ne, na černobílej.

SM: Že jsi netočil. Ale fotografoval jsi.

DS: No ale právě mě zajímá, jak jste to používali vy, proč...

SM: No proč, když žlutěj filtr ti u panchromatického materiálu ztmavoval nebe, u žlutějch nebo červeným už se dělaly noční efekty, protože už si dosáhl až k tomu skoro, že to infra, že to nebe ti už vyšlo úplně černý. Jo, je to tak?

DS: S červeným.

SM: S červeným filtrem to už bylo černý, to už se využila jenom ta část nahoře, kolik to je, 700, od 700 nahoru už začínalo infra, že jo.

DS: Jasně, jasně.

SM: No, a abys dostal hezký mráčky, tak sis tam dal žlutěj filtr. Nebo až oranžovej někdy, podle toho, aby zase neblbnul, aby to nebylo nepřirozený. To už byla zkouška, že jo, to už jsi měl vyzkoušený tehdy, kterej film se to hodil na světlý nebo tmavomodrý nebe.

DS: Takže se víceméně používaly žlutý, oranžový a červený filtry.

SM: Žlutý, oranžový, červený. A zelený.

DS: A ty se používaly na co?

SM: No zelenej, ten ti dělal podobnej efekt jako žlutěj, ale já ti můžu jenom říct, že jsem to zapomněl /smích/. Abych používal, co jsem s tím dokázal. To bych se musel podívat támhle, do knihy.

DS: Ono to možná dělalo něco s pleťovkama.

SM: No s pleťovkama jedineč, no vidíš, děkuju, děkuju, pleťovky mi ani neříkej, zkušenosti s panem Čepkem, víš.

DS: On měl strašnou pleťovku?

SM: On měl ty červený žilky. A to bylo hrozný, co ti to dělalo.

DS: Tak se líčilo?

SM: V barvě, ne v černobílým, v barvě, protože tys to potřeboval něčím aspoň trochu zneutralizovat, šedou tělkou, víš, a tak, aby ti to nezářilo. A teď to bylo úplně jiný, když jsi dělal vinteriéru, anebo v exteriéru, protože tam máš, byl jsi někde u 3 nebo 3200, nebo, já nevím, a venku jsi měl 6000 jak vyšitejch, že jo. A v tom interiéru, jak ti říkám, maximálně tři, ale normální lampy, to jsi nedostal ty 3000 kelvinů.

DS: A když jsme zmínili to líčení, úplně v těch prvopočátcích, tak se ještě líčilo silně nebo?

SM: Prosim tě, já jsem, všechno jsem zásadně točil s kameramanama, který vycházeli z dokumentu. Čiže tady prakticky oni neměli vůbec rádi líčení.

DS: No, když člověk kouká na ty úplně nejstarší filmy, tak tam to líčení je poměrně silný. Řešíme proč, jestli proto, aby měli jakoby světlejší obličej a líp to exponovalo, nebo jestli to byla stylizace taková divadelní ještě, řekněme.

SM: Podívej se, to byla katastrofa, když se líčily ty bílý ksichty, to byly konce němýho filmu. To patřilo do stylizace, vlastně jsi dělal pantomimu. A někdy ty lidi, jak byly herečky nabílený, tak to byl nejhorší film, když začínal němej film, tak chtěl bejt svoje umění. A teď, oni si ty lidi tenkrát představili, že to umění, ten film němej, že to bude pantomima. Ono i to hraní bylo takovýhle, teď to nabílení, no to bylo něco hroznýho. To já nemohl, jáéé, teda já už se toho neúčastnil, já už to nezažil, ale bylo to něco strašnýho.

DS: Takže to byla stylizace víceméně.

SM: Film prostě nemůže bejt nafilmovaný divadlo, musí se projevit jako prostě umění. A to umění bylo v tý trhaný pantomimě a v těch bílejš hubách.

DS: Chápu.

SM: Dneska lidi vůbec netušej, že film chtěl bejt umění, aby to nebylo divadlo, aby to nebylo nafilmovaný krásný divadlo, tak vymysleli tyhle hovadiny. Takže lidi, který byli jako můj táta, tak najednou nenáviděl film. Ten, když to viděl, a já mu musel dát za pravdu, protože chodili rodiče do divadla pořád. A teď, najednou, místo krásnýho hereckýho výkonu na jevišti, tam ten samej herec, kterýho naši znali z divadla, a teď ti tam trhá kulisy.

DS: Jo /smích/. To jste mi odpověděl na jednu důležitou otázku. Chtěl jsem se zeptat, když jsme tu zmínili ten panchromatickej film, točilo se – nebo točili jste – někdy ještě na ortochromatickej film?

SM: Heleď, já jsem točil na všechno možný, ale to jenom z důvodu jednoho, protože jsem dělal na ty rentgenový věci. Ortochromatickej nikdy. Už nějak vůbec to nebylo k dostání. A já jsem točil na panchrom. A potom na ty různý citlivosti, tam v těch 800 nebo tam někde, to byly různý filmy, jak ten Ilford, tak i ten Kodak. Ale nejlepší je ten film pro tyhle rentgenový snímky, to jsme museli fotit na ty filmy, který dostávali lékaři na rentgenovém oddělení. Ti měli tyhle filmy, na který oni fotografovali. Tehdy taky pomalu začínala rentgenová kinematografie, a měla tyhle ty materiály, který byly citlivý na ten zelenej štít.

DS: Ještě odskočím, vy jste na začátku zmínil Tuzara, že to byl „půlkilovej král“. Vy jste ho znal?

SM: Znal, my jsme byli kamarádi dokonce. Měl ateliér v Charvátově ulici, když jsem přišel ze Zlína, tak jsem se znal s panem Lehovcem. Lehovec a Tuzar měli spolu v Charvátově ulici nahoře pod střechou, vedle sebe dva ateliéry. Svoje pracoviště. A já přes Lehovce, se kterým jsem se poznal ve Zlíně, on tam točil *Rytmus*, ten ještě tam dodělával. Když já přišel, tak tam točili ve zlínským ateliéru.

DS: Ale to už muselo bejt za éry státního filmu, že jo?

SM: No éra státního filmu začala v roce '45, kdy já jsem přišel ze Zlína. Tam jsem byl v soukromým. Když jsem přešel do Prahy, tak všechno v Praze se znárodnilo.

DS: I tenhle ten jejich ateliér se znárodnil?

SM: Ten né, kupodivu. Oni to měli jako svoje, na svoje jméno. Ale byly ateliéry, že jo, jako byl Vlasfilm, Hera film, a to všechno se znárodnilo.

DS: A když jste zmínil Vlasfilm, kde byl Vlasfilm?

SM: Vlasfilm byl, to byl takovej dřevák, kde je dneska hotel Parkhotel nebo tak nějak.

DS: V Holešovicích? U Výstaviště?

SM: Ano, když mezi Veletržním palácem a kde je výstaviště, tak po levý straně byly dřevěný boudy Vlasfilmu. Tam třeba začala děvčata, Mařenka Čulíková, Sábková, ty byly u Vlasfilmu. Nebo zase Pepík Pešků ten byl u Hera filmu támhle na Smíchově.

DS: Hera film byl na Smíchově? A nevíte, kde?

SM: Víím přesně, můžu tě tam dovézt, protože jsem tam volal. Když jdeš, jak

se říká na Kavalírce, tak tam je takovej prostor vpravo. Tam je takovej moderní barák hezkej, myslím rovný střechy, tak tam byli, to patřilo Hera filmu a tam byla laboratoř dole, kde se vyvolávalo, tam jsem taky vždycky vozil k vyvolávání naše filmy.

DS: A nevíte, komu to patřilo, kdo tam pracoval?

SM: No Hera, to víš, že vím, ale já jsem zapomněl.

DS: Jasně /smích/. No, jenom pro zajímavost, že jsme to zmínili.

SM: /smích/ No a potom byl zas ještě jako, do prdele, jak se to jmenovalo, u nás ve Vodičkově ulici, tak tam nahoře tam byl taky jeden film. Tam byl přímo Krátkej film, tam vzniknul v tomhle ateliéru, co byl ve Vodičkovy ulici, tak ten se znárodnil a bylo to Krátkej film.

SM: To bylo nahoře v podkroví?

DS: Podkrovní byt to byl?

SM: Ne byt, to byly ateliéry, projekce tam byla, no kompletní vybavení.

DS: Jo a bylo to zhruba kde ve Vodičkovy? Jak je Lucerna?

SM: Ne, v posledním, na rohu U Nováků, jak je ten palác, tam, co je teď dole ten frc s fotopotřebama Pazdera. Tam prostě pracoval Krátkej film, tam měl svoje střížny, tři střížny tam byly.

DS: To bylo v tom roce '50?

SM: Až do konce roku 1990.

DS: A nevíte, komu ten ateliér patřil před tím Krátkým filmem?

SM: Tam byl nějakaj německej, teď jsem si na to vzpomněl, tam měli nějakou projekci, takovej ouřad, kterej kontroloval filmy, cenzura nebo něco takovýho.

DS: Jasně a ty to převzali celý. A měli tam i laboratoř, nebo ne?

SM: Ne, tam nebyla.

DS: To se vozilo volat, jasně. Počkejte, já si to vyfotím, můžete ještě... Protože aspoň uvidím, jak se to používalo. Hm, to je dobrý.

SM: Já tam nevidím úplně vostře, to musíš mít... Víš, když jsem viděl, tak to bylo ostrý, ty písmenka. Tys je asi viděl vostře, já doufám?

DS: No, a když už jsme to takhle zmínili, já vím, že jste to psal v té knížce, ale jak jste se vlastně dostal k filmu? Jste tam psal, že jste jako student u toho byl.

SM: No, mě to bavilo. Já jsem to prostě věděl. Vždyť víš, za prvé, byly pro mě loutky, loutkový divadélko. A to jako celej život jsem z toho žil, vždyť víš, já dělal loutkový filmy se Švankmajerem, to nebylo něco jen tak, to byla láska, já a pajduláci, to mě úplně jako... Právě že jsem se tak dobře znal s Matějem Kopeckým, že jo, s Máťou, byli jsme kamarádi, no prostě neuvěřitelný.

DS: A to byl ten kočovník, že jo?

SM: Prosim?

DS: To bylo kočovný divadlo.

SM: Ten byl kočovnej. A oni potom zaměstnali Matěje Kopeckýho v loutkovým divadle v Draku v Hradci Králové. On byl Máťa úžasnej, Máťa a Anička, jeho žena, to byla výborná ženská, ta uměla tancovat, s tou jsem se natancoval. Já jsem byl zrovna v Orlických horách na dovolený a Hana mi volala, že zemřela Anička a pohřeb prostě v kostele tam v Červeném Kostelci. No a já jsem na ten pohřeb samozřejmě jel, a když potom přišel a já jsem šel jako kondolovat Máťovi, tak ten Máťa mi padnul do náručí, držel mě, brečel mi na rameni, dobrejch deset minut jsme tam takhle byli. Lidi koukali jako blbý a já jsem v tom Hradci byl a oni věděli, jedinej člověk z toho divadla, kde on byl zaměstnanej. Tedy já tam točil filmy, no neuvěřitelný, když zemřela Anička.

DS: Takže to loutkový divadlo bylo láskou už od malička?

SM: To bylo daný a konec. To bylo ve mně zažitý a prostě jaksi to ožilo, když jsem točil první svůj loutkový film. Taky právě pro ten Brusel, taky tím prvním Eastmanem, právě taky na ten Cinemascope, jsem točil s panem Emilem Radokem, *Johannes doktor Faust*.

DS: To se pouštělo na vašich narozeninách, to si pamatuju, to je krásnej film.

SM: *Johannes doktor Faust*.

DS: A to mě vůbec nenapadlo, to spojení loutkaření s tím filmem, ono to propojení tam je.

SM: Použitý jsou loutky, normální praví pajduláci, sedmdesátky, vysoký loutky, který tam jsou voděný, někdy jsou strkaný, jak jsme to potřebovali. Není to vždycky klasický vodění na špagátech. Ale je to tam zdůrazněný, že to je na špagátech, na tom začátku, jak se tam takhle tahaj ty špagáty.

DS: Jasně. Já se tu teď snažím trochu rozebrat to kameramanský řemeslo, co si myslíte, že je pro kameramana nejdůležitější? Nějaká vlastnost, nebo životní zkušenost...?

SM: No, je to určitěj druh kumštu, tak jako někdo maluje, tak jako někdo hraje na něco, tak jako někdo skládá, tak určití lidé jsou s to vytvářet obraz, a ten obraz zachytit, tak to je kameraman. Schopnost ten obraz zachytit, ten obraz dělat, upravit si to a zachytit svoji představu skutečnosti, kterou má kameraman.

DS: Ale když si tady pustíte televizi a podíváte se, jaký filmy jste točili vy tenkrát a jaký tam dneska pouštěj, tak není, řekněme, kameraman jako kameraman.

SM: No to je něco jinýho.

DS: Ono je to i jiný médium dneska, že jo. A dneska už se film netočí, v podstatě.

SM: No, podle mýho, film zničila televize.

DS: Já si také myslím, že film zničila televize, ale řekl bych to ještě jinak, že film se stal televizí, přesněji řečeno možná. Éra toho média...

SM: Ono se to nedá... Ona ta televize zrovna tak si vytvořila svoje některý... Je to spíš pokračování, ta televize, no, ale fakt je ten, že to lidi nevědí. Je to něco jinýho, když se točilo jednou kamerou a když se začne točit třema kamerama, protože už tady v tom je ten fór. Tady už musí bejt jiný svícení, to je ti jasný, že jo. Lidi to ale nevědí, proč a nač, a proč my si jako stejskáme, že ten film byl lepší.

DS: Protože se jinak svítilo, to je jasný.

SM: Třeba, jenom.

DS: To je pravda. A byla i jiná filmová řeč.

SM: To je úplně jiný, dá se říct. A třeba ten film, ten *Johannes doktor Faust*, to je film, že jo, to jsou loutky a to má svoje písmo, jak je to udělaný a všechno.

DS: No to je hezky řečený, že to má svoje písmo. To je pravda. Písmo, to je hezký. Ještě se chci zeptat, ono se někdy říká o těch kameramanech z 30. let, což byl Tuzar a všichni Víchové oba dva a tak dále, že to byla ta česká kameramanská škola.

SM: Neexistuje žádná česká kameramanská škola. To už přede mnou neříkej. Existuje evropská kameramanská škola, sídlem v Praze. Protože, heleď, od začátku němýho filmu Praha nebyla Praha českýho filmu, to byla evropskýho filmu. Tady točili Fran-

couzi, tady točili hlavně Němci, že ano, tady točili Vídeňáci. To se tady nějak od němýho filmu začlo dělat český... A teď se tady na to nabalovali lidi, který přicházeli z venku. Tady byl třeba česko-německej kameraman, pardon, režisér, Karel Anton. Teď všecy kameramani, který byli. Teď ještě budu mluvit o těch Stallichovejch, o těch Tuzarech, o těch Víchech nebo Víších, já nevím. Tohleto tady pracovalo a jeden a tentýž film se natočil režisérem, kterej byl Čech a pak se ten samej film točil hned s těma hlavníma třeba protagonistama, to byl němej film, tak nevadilo, že neuměli česky nebo německy, tak se to točilo prostě jako pro Němce, jako že tam místo paní Nedošínský byla paní Bleibtreu třeba a naopak. Protože to byli herci, který byli pro Němce jejich miláčky. Takže, zásadně každěj filmovej kritik, kterej něco řekne o český kameramanský škole, tak ho pošlu do prdele. Jo? Protože to není lež, to je pravda. Protože tady byli všichni, to rostlo jako umění Prahy, tý Prahy, která nebyla českou školou. Byla tím, čím byla, protože tu byli tyhle lidi. Že se tu setkávali a byli to Francouzi hlavně, byli to Němci a Rakušani. A Češi.

DS: No a myslíte, že ta malá provinční Praha byla pro ty cizince natolik zajímavá? Vždyť v Berlíně byly daleko větší ateliéry?

SM: Ale prdlajs, v Berlíně to zdaleka nemělo ten význam.

DS: Proč myslíte?

SM: Já nevím. Jsem šovinista.

DS: Jo, ale vždyť my jsme tady to vybavení neměli takový, jako měli ve světě. Ateliéry se tu...

SM: To vybavení je tady, to není v tý technice, víš.

DS: V hlavě. Hm.

SM: No heleď, kdyby tady ty lidi nebyli, tak proč se jim líbilo na těch Vinohradech v tom pivovaru a v tom, co tady točili. Já nevím, no, je to prostě tak.

DS: Mně se líbí, jak říkáte, že tady není česká kameramanská škola, ale že je to evropská kameramanská škola se sídlem v Praze. To je hezky řečený. Ale řekněme, kdybychom to měli charakterizovat, čím teda je charakteristická ta evropská kameramanská škola se sídlem v Praze?

SM: No třeba, to je ten genius loci.

DS: Tý Prahy?

SM: No, no. Hezky tady bylo, hezky se tu... Víš, ona je krásná ta věc, že byla tady ta ně-

mecká, francouzská a bylo to. A najednou přišlo obsazení Čech, najednou přišel rok 1938, obsadily se Sudety a najednou přišel rok '39 a obsadily se celý Čechy. A v tý Praze se furt filmovalo. A tam se nezměnilo nic. Prostě ty lidi se furt měli rádi, ty lidi se nepřestali nenávidět, to mi můžeš věřit, to já zažil.

DS: Akorát těch v uvozovkách českých filmů se točilo málo.

SM: No ne, bylo i to, tady nevznikla nějaká nenávisť mezi Němcema, Francouzema, Čechama. No Francouzi ty už tak nechodili potom, to už bylo málo, když už to obsadili. No ale furt to tady existovalo, víš. To je jedno, je to důkaz tý úplný blbosti, toho šovinismu, tý nenávisti lidí kvůli nějaký myšlence nebo tak. Těm filmařům to, dá se říct, bylo jedno.

DS: Myslíte, že to bylo tím, že to byla jako taková jedna sorta lidí, byť mluvili jinými jazyky?

SM: Byli tam blbouni, pozor. Pan Hoffmann, takový nějaký, nebylo to bez třenic, ale ty lidi nějak tam zapadli.

DS: Jasně. No, je taky otázka, jestli ten Havel to tenkrát díky tomu, že jakoby se snažil s těma Němcema nějak dohodnout, což mu pak měli za zlé, jestli on v tom neměl velký vliv tenkrát. Že on to možná udržel, že se to celý nerozpadlo. Miloš Havel myslím.

SM: To je pravda, že on tady to celý dal do pohybu. To byl Barrandov a všechno tohleto. Ale ne že by to jako založil, protože to fungovalo, jak ti furt říkám, už na těch Vinohradech. Že to tady bylo.

DS: No a kameramani, když jste přišel do Prahy, tak drželi spolu? Scházeli se nějak, nebo každé si hrál na svým vlastním písčku?

SM: Podívej, třeba to vůbec nebyli kamarádi, ale dělali v jednom ateliéru, na chvíli jenom takhle, to nebyli kamarádi, to se nedá říct, že by to byla, aby sis nemyslel, že to byla firma, víš, aby jako sis mě špatně nevyložil. Ale prostě to bylo, fungovalo to.

DS: Kolegové prostě. Tak nějak jako dneska.

SM: Já když si vzpomenu na jednoho, takovej tady byl Němec, kameraman asistent, asistent kamery, a ten, to bych rád, abys tohle pochopil, že do tý doby existovaly profese, takže asistent kamery byl asistent kamery do smrti. Vostříč byl vostříčem do smrti. To byly ještě tak přesně rozdělený fochy, který tehdy, když sem přišli Němci, tak to takhle fungovalo. A teprve po válce začal

bejt asistent, jakože byl předchůdce kamera-mana. Takže do tý doby to byly fochy. A právě to ti chci říct, že tady byl ten Němec jeden, jak jsem si na to vzpomněl, bylo mu asi tak kolem padesáti let, a ten se sázel vždycky o frtana, že se na pět metrů nesplete o 5 cm.

DS: A nesplet?

SM: Vždycky přesně. Tady vocad', co je jako danej objektiv a támhle, co se ho lidi ptali, tak tam on to nastavil, pak to změřili... A on se vozral.

DS: Jasně. My jsme nezmínili jednu důležitou věc, se kterou kameraman tenkrát pracoval, a to byly laboratoře. Jestli byly nějaký triky v těch laboratořích, jestli se pracovalo s teplotama vývojek třeba, nebo...

SM: Já jsem měl to štěstí, že když jsem přišel do Zlína, tak tam bylo vyvolávání absolutně na senzimetrii měření, každý klíny, každá vývojka, když se založila, stála kontrola, protože se dávala regenerace. To se vývojky nevyležaly, když byly hotový, ne, vždycky regenerace a absolutní. Upozorňuju, že tohle nebylo všude stejné. V Praze se třeba volalo, že se vyvolala zkouška a podle tý zkoušky se samou dobu volalo, to byly takovýhle laboratoře tady. A Hera film zdaleka neměl senzimetrii takhle propracovanou. To byly věci, že se volalo na zkoušku, kus filmu se vyvolal a teď oni když viděli, když by to vypadalo, že je to podexponovaný, že je to jako málo volaný, tak se přidalo, nebo naopak. Takhle se pracovalo.

DS: Vyvolávací čas se přidával?

SM: Přidal delší dobu. Teplota vývojky se jakžtakž dodržovala, ale tohle bylo tak.

DS: Jasně. Ale ten kameraman to taky musel dobře naexponovat, že?

SM: Tam to bylo daný, i když se to dělalo podle těch zkoušek, tak on viděl, jak exponuje, že ano, a že to takhle bude vyvolaný. Podle zkoušky tam bylo, řekněme, 10 m, třeba tam byly tři záběry a oni, kameraman se na to podíval a řekl dobře, volám. Ale to si potom laboratoře dělaly samy, jo, to oni zase nechtěli tak, aby jim kameraman do toho kecal.

DS: No tak někdy dřív, mnohem dřív, ještě za první republiky, kameramani dělali i v laboratořích, Jalovec a podobně, že jo.

SM: No jo. No já jsem taky vyučený, vždyť já jsem se vyučil v laboratořích jako filmovej laborant. Já mám papíry na to. Já jsem dělal zkoušky v normální laboratoři, takže jsem laborant.

DS: A v čem jste teda volali, v metolu klasičsky?

SM: Ne, no tak metol, no, byly to laserovky, nic zásadně jinýho, my jsme si takhle zkoušeli doma pracovat s něčím jiným.

DS: A kdo vás tenkrát učil ty laboratoře? Na to už byly školy, kde vás učili laborantama, nebo?

SM: No třeba ve Zlíně, tam byl profesor Bouček, no tak to už tam jako byl někdo...

DS: Jasně, kapacita.

SM: No, kapacita, která tam postavila tu nejmodernější laboratoř.

DS: Jasně. A kde on se k tomu dostal, ten Bouček?

SM: Vždyť on byl v Brně na univerzitě, a oni věděli, kdo to je, a chodil napřed jako externista, začínal dělat ve Zlíně senzimetrii a celý vyvolávání. A potom, když byly zavřeny vysoký školy, on začínal, když už byly postavený ateliéry, tak on se stal zaměstnancem laboratoři.

DS: A heleďte, byla tam konkurence mezi Prahou a tím Zlínem, nebo spíš spolupráce?

SM: Proč by tam...? No, oni zase tam chodili z celé Evropy, Bavaria tam chodil, z Německa to byli Tobis, že jo, z Berlína, z Hamburgu, to byly známý laboratoře.

DS: Takže oni se tam jezdili koukat na ty zlínský laboratoře?

SM: No to tenkrát bylo Německo, že jo, a že tam jsou některý věci, kde by se mohli naučit.

DS: Jo, takže oni byli supermoderní.

SM: No, nejlepší laboratoře v Evropě, tady nebyly jiný...

DS: Opravdu? To i ty barrandovský proti nim byly jako?

SM: Když já jsem přišel do Zlína, tak za prvé jsem byl nevitanej host. Protože jen málo kameramanů vědělo tolik, co já, protože jsem byl vyučený laborant. To jsem je trochu jako nasíral, že jo, protože jsem někdy chtěl věci, který oni... Ale to byly takový rodiny, to bych ti zase musel dlouho povídat, v čem byl rozdíl barrandovských a zlínskejch laboratoři.

DS: Když jste to zmínil, co jste po nich teda chtěl, že se jim to moc nelíbilo?

SM: Čistota, do poslední chvíle, čistota a zase čistota. Protože neexistovalo, aby ve Zlíně, když holka stahovala negativ, aby takhle měla housku, která takhle stríkalala do těch negativů, což bylo na Barrandově běžný. Já, když jsem tam přišel do střížny negativu, a tohle jsem viděl, tak jsem si to ve Zlíně všecko v rukavicích, že jo, tady bez rukavic, všecko. Tak takhle se tehdy dělalo, opravdu.

DS: Chápu, prostě to mělo jinou úroveň.

SM: To nebylo všude, když já jezdil potom dělat kopie do Bavarie, tak skoro měli strach. Dali mi nejlepší číslovačku, to jako výborně, všechno. Když sem tenkrát přišli Rusové a já jsem ten tejdén musel bejt v Mnichově, kde se dělaly kopie, tak mně řekli, pane Malý, zítra tu můžete nastoupit nahore tady v pozitivním oddělení kdykoliv. No, a já jsem řekl, já chci zůstat doma a dělat toho kameramana. No ale mohl jsem se mít, mohl jsem tam okamžitě nastoupit v Bavarii.

DS: Chápu, ale to by člověk musel zůstat.

SM: A ne jako laborant, ale jako vedoucí oddělení pozitivů.

DS: Ještě jsem se chtěl zeptat na jednu věc, jestli si vzpomínáte, když byla taková ta kameramanská hantýrka, jestli si nevzpomenete na nějaký výrazy, já třeba vím, že v laboratořích automatům říkali někdy Arbes?

SM: No jo, různě, no. Já nevím, no. Možná že si vzpomenu.

DS: A byla u těch kamer nějaká hantýrka?

SM: No ve vývojce se nasazovaly „sračky“. To vývojka byla sračka, normálně v běžným tom, to je samozřejmý.

DS: /Smích/. Já myslel spíš u těch kamer, jestli se třeba nějak říkalo stativu nebo lampám?

SM: Lampy to měly, to každá lampa měla svůj ten. Půlkilo, pětikilo, oblouky, jak se jmenovaly, a to mělo všecko svoje názvy, to jo. To je dodneška přeče.

DS: No je, ale že by třeba kameře se nějak..., říkalo se šlechtovka, nebo to asi nemělo svoje výrazy?

SM: No šlechtovka, to je jasný, šlechtovka, ryšánka, debrieovka, Super Parvo, to byly tady ty ateliéry, měly vybavení francouzský, mohl si mít, když jsi chtěl jet superparveuem, tak si jel superparveuem, jako zvukovým super, velikánským, těžkou krávou. A mohl jsi jet českou kamerou,

kteřou, když jsi k ní dostal objektiv od Ryšavy, což se mi stalo, tak ti hned můžu dát příklady /smích/.

DS: Tak to bylo zlatý, jasně. No a můžu se ještě zeptat na ty expozimetry, když jsme je zmínili? Ty teda přišly až v 50. letech. Ten úplně první. Do té doby se používalo co?

SM: No tak podívej se, ty expozimetry, oni jako to byly ty...

DS: Já vím, takový ty bedny.

SM: Nó, tak to byla ta blbost, že ten, a to byl kameraman zkušeněj, že jo, a on prosť, že když je bílá, tak je bílá, no tak to víš, to bylo úplně šedivý, ten sníh.

DS: Jo, že to nevyšlo.

SM: On to měl na clonu 11, no tak to bylo podexponovaný, tak to nemohlo bejt bílý potom.

DS: Jasně.

SM: Ale ten aparát to změřil na takovou clonu.

DS: No jasně, no.

SM: A protože ten kameraman zatím měřil podobně jako třeba Hrdlička, tak takhle najednou tomu věřil, že to takhle musí dát.

DS: Jak se jmenoval ten Hrdlička jménem?

SM: Hrdlička? No Hrdlička.

DS: Ale jako Josef, Vašek?

SM: Pavel.

DS: Pavel. Vidíte, to jsem ani nevěděl, že existoval. To si musím nastudovat. Dobře, no tak já myslím, že už jsme vyčerpali...

SM: Tak fajn, tak jestli...

DS: Já až si na něco vzpomenu, tak ještě přijdu, když tak, já si tohle nějak zpracuju v hlavě a dám si to dohromady.

SM: Tohleto je taková kuchyň, no, naše, to jsi chtěl vědět, že jo.

DS: Ano, já se vám koukám do kuchyně. Ještě, k té regeneraci vývojky, jak se to dělalo?

SM: No podívej se, ta vývojka se skládá z vyvolávacích částí, který vyvolávají, a z druhejch částí, který nosej vlastně ty, to je normální. No, a když teda vyvoláváš, tak ty věci, který vyvolávají, ty se ničeje, ty vodcházej, že jo. Takže když vyvoláš určitej

počet metrů materiálu, tak už tam není metol, že jo, už tam není hydrochinon, už tam nejsou ty základní vyvolávače, už to tam není. A teď, ty, abys mohl vyvolávat ty věci takhle, tak musíš tam podle toho kolik metrů, aby to bylo automatický, za každých deset metrů, aby tam šla nějaká kapka regenerace.

DS: Jo, takže ty lázně se furt udržovaly.

SM: Furt se udržovaly, že tam toho metolu bylo tolik, kolik bylo třeba. A to se mohlo dost dlouho dělat, až nakonec i ty nosiče už potom byly nevhodný, byly to pak úplně černý tekutiny, srágorý nebo jak ti říkám, proto se to tak jmenovalo, srágora taky. Takže takhle to prostě bylo.

DS: A dělala se tenkrát rekuperace stříbra z ustalovače?

SM: U nás ve Zlíně tenkrát ještě ne. Dělal se tam první zkoušky na to. Ale stříbro se vylejvalo do kanálu.

DS: A v Praze se taky stříbro vylejvalo do kanálu? Asi jo, kdo ví?

SM: Nevím.

DS: To muselo bejt množství toho stříbra. Hm. Tak jo, tak jo.

SM: Tak jo.

DS: Balím krám.

SM: Kolik máme hodin?

DS: Půl osmý pryč, skoro tři čtvrtě na osm.

SM: Tak já si udělám večeři nějakou, vlastně já tu mám od dcery ze včera kus kuřete. Takže, něco ses snad dověděl.

DS: Hodně jsem se toho dozvěděl.

SM: To víš, je to můj subjektivní pohled.

DS: Tak to je vždycky.

SM: Jinej kameraman, Hrdlička, by ti to řekl zcela jinak. A Míla Vích úplně jinak. Ale, teď si myslím, že jsem řekl blbost. „Úplně jinak“ ne, protože já jsem se to podstatný naučil od nich, tak to nemohlo bejt tak úplně jiná.

DS: Jasně. Děkuju. Když zase nebudu něco vědět, tak ještě dorazím.

SM: Ano, já tě vyprovodím ven. Furt je tam zima venku.

DS: Nó, mně ani nebyla taková zima.