

EVA STRUSKOVÁ, JAN KŘIPAČ / 15. 1. 2021

Základem filmu je kvalitní scénář. Rozhovor s Janem Čuříkem

Kameraman Jan Čuřík vtiskl nezaměnitelný výtvarný styl filmům Zbyňka Brynychy, Františka Vlácil, Jaromila Jireše, Evalda Schorma, Karla Kachyni, Věry Chytilové a dalších. Některé z nich jsou dnes volně dostupné na kanálu Česká filmová klasika. Ve sbírce Národního filmového archivu je uchován rozhovor, který s tvůrcem vedla krátce před jeho smrtí v roce 1996 Eva Strusková. Vybíráme z něho několik pasáží.

Ještě než se dostaneme k filmu, tak bych se vás chtěla zeptat na vaše mládí. Kde jste vyrůstal?

Já jsem vyrůstal v Holešovicích, chodil jsem do obecné školy na Maninách a pak jsem chodil do reálky na Strossmayerově náměstí.

A potom do grafické školy...

Já jsem skončil, protože jsem neměl zrovna ideální výsledky a rodiče se rozhodli ukončit to na úrovni měšťanky. Šel jsem do učení, protože můj otec pracoval za první republiky v bývalém Armádním filmu, kde byl štábní kapitán Jeníček, což byl výborný fotograf. On tam byl šéfem a můj otec byl voják z povolání. Pracoval už vlastně tehdy u filmu. A protože měl známosti, tak říkal: Hele, půjdeš se učit do filmových laboratoří. Tak jsem nastoupil do filmových laboratoří Herafilmu, kde jsem se vlastně ani nedoučil, protože přišlo totální nasazení. Já jsem ročník dvacet čtyři a bylo po radosti.

A kde jste měl ten totaleinsatz?

V Praze v Junkersce a v Dessau v Německu. Odtud jsem už ke konci utekl, ono to bylo rozbombardované. Byl prostě zmatek a zbytek války, toho čtvrt roku, už jsem proflinkal v Praze s tím, že jsem měl všechny doklady. Jistě to bylo riziko, kdyby přišla kontrola a chytili nás někde na ulici, což se tehdy dělo. Chodily kontroly, braly vám kennkartu a arbeitsbuch. A předvolali vás. V té době byl člověk mladý, neuvědomoval si to. Matka trnula hrůzou, co bude. Ale dopadlo to dobře. A po válce, když se kinematografie zestátnila, tak tady byl státní film, Barrandov a Krátký film. Tam jsem měl nějaké kamarády, ještě vrstevníky z doby, kdy jsem se učil, tak jsem se dostal do Krátkého filmu jako asistent. Tam jsem vlastně začínal tu svoji éru jednou v budoucnosti samostatné práce.

A vy jste předtím fotografoval?

No jistě, fotografoval.

Na grafické škole?

Ano a pak jsem měl aparát doma, tak jsem prostě fotografoval.

A když jste byl totálně nasazen, tak tam se fotografovat nesmělo?

Že by to bylo zakázaný, to bych lhal, to si nepamatuju. Ale mám dojem, že určitě bych nemohl nikde v těch objektech nebo v těch lágrech fotografovat. Ne, tam mě to nenapadlo. V té době jsem toužil po jedné věci: rychle odsud pryč. To je logické, protože to za prvé byla těžká dřina, a tím, že člověk nebyl vyučenej... Oni tam prostě některý lidi, ty mladé, začali přeškolovat na řemesla a snažili se je rychle vyučit. Oni potřebovali řemeslníky, že?

A co vás chtěli naučit?

Pracovat na soustruhu a mně se to moc nelíbilo, takže jsem radši dělal tvrdou práci. Museli jsme vozit na vozejčkách ojnice a skládat to z vagónu a člověk měl takový pocit svobody. To bylo třeba za fabrikou na nádraží a taky se stalo, že jsme tam jednou zalehli v poledne v jednom vagóně a oni nás zavezli mimo Dessau. A teď se dostat zpátky! Tak pěšky a teď aby nás někdo nechytil! Ale to patří k mládí.

Kameru jste poprvé držel v rukou v Krátkém filmu? A tam jste si tenkrát uvědomil, že byste to chtěl dělat?

No jistě, už v té době ve mně byla jaksi touha být něčím u filmu. To jsem si ještě přesně neuvědomoval, že by to mohla být kamera. Až postupně jsem se k tomu dostával jako asistent kamery, kde jsem musel začínat od začátku, od údržby kamery, nosit to všechno, mít to všechno dokonale připravené. Já jsem měl za šéfy samá zvučná jména v oboru dokumentárního filmu – pány Ziku, Vícha, Smutného, což je strýc dnešního nejlepšího českého kameramana Ládi Smutnýho. U nich jsem začínal. A pochopitelně, že jsem nakukoval, jak co se clonama a tak dále, takové ty odborné věci. Prostě jsem to odkoukával.

A jak to vůbec tenkrát v Krátkém filmu vypadalo?

No to vypadalo dobře, zůstal jsem tam do roku čtyřicet devět. Já jsem pak měl jít na vojnu. Měli jsme točit nějaký film pro UNESCO, hraný film to měl být dokonce, který se dělal v produkci Krátkého filmu. Na základě toho jsem požádal o odklad, který jsem pochopitelně dostal, ale nakonec z toho z nějakých finančních důvodů sešlo. Tak vojna mě neminula – to už jsem byl vlastně o dva roky starší než normální prezenční služba. Tehdy se znovu obnovil Armádní film, pochopitelně v jiném složení. A já už když jsem na tu vojnu šel, tak jsem začal házet udičky, jestli by byla naděje, že bych se tam mohl dostat. A oni prostě řekli, abych si napsal žádost, že se uvidí. Minimálně že si musím odsloužit základní vojenský výcvik. Což se stalo, a ještě potom jsem se dostal do nějaké poddůstojnické školy, do fotooddělení na letišti do Pardubic. No a tam přes nějaké různé známosti a styky se podařilo, že jsem byl převelen do Prahy do Armádního filmu, kde jsem se seznámil s lidmi, jako byli Vlášil, Kachyňa, Jasný, prostě tahle parta. Z toho potom vznikla ta mladá garnitura, kterou Eda Hofman, když se dostal na Barrandov jako ředitel, tak ho chtěl omladit. A pak nás v roce padesát šest nebo sedm, už si nepamatuji přesně, vyzval, jestli máme zájem ke spolupráci na Barrandově. Tak pochopitelně neznám jedinýho z těch, co jsme tam byli, že by ne. Tak jsme se prostě dostali na Barrandov. To byl takový první náznak té nové vlny. No tak nebylo to jednoduché, když jsme se na ten Barrandov dostali. To víte, že když jsem potkal pana Stallicha a tyhle ty pány, tak ti nám ani neodpověděli na pozdrav. Co se tady ta pakáž bude roztahovat? Oni to drželi, pro ně jsme byli budoucí konkurence. Ale velice brzo se to krásně srovnalo a vznikl dobrý vztah. Dobrý. Snad až na nějaké

výjimky. Já jsem si pak těch pánů velice vážil, pochopitelně, že některých víc, některých méně.

Vy jste taky ovšem měli výsledky, přišli jste tam s určitou zkušeností.

No tak pár výsledků bylo. Já jsem třeba dělal jeden z prvních filmů na Barrandově se Zbyňkem Brynychem – *Žižkovskou romanci*. To byl vlastně jeho první film. On byl ovšem na Barrandově jako asistent, dokonce jako pomocný režisér. Ale on byl taky v Krátkém filmu. A když jsme byli v Kraťasu, tak jsme říkali: Stejně jim jednou natřeme frak, ukážeme jim, jak se to dělá. Jako mládí, mysleli jsme si, že jsme mistři. A podařilo se nám hned natočit tu *Žižkovskou romanci*, která v podstatě tenkrát velice uspěla, protože byla trošku jinak vyprávěná, než se vyprávěly jiné filmy. Už to základní téma bylo takové lidské...

Já bych se ještě zeptala na ten Armádní film. Měli jste nějaké služby, nějaké závazky vůči armádě?

Upřímně řečeno ne. Když jsme byli vojáci prezenční služby, tak jsme museli chodit v uniformě, ale pochopitelně my jsme měli ještě tu kliku, že jsme nemuseli spát v kasárnách, my jsme spali doma. No a jak jsme z toho vyšli, tak okamžitě do civilu a společně hupsky hupky s holkama nebo tancovat, prostě mladí lidi. A to se nesmělo, že jo? Ale to jsem potkal svého šéfa, plukovníka, jmenoval se Zavřel, no ale všechno vždycky dopadlo dobře. Ono to tam bylo trošku tolerantní.

A vzpomenete třeba, když jste dělali s panem režisérem Vláčilem *Modrý den*?

Modrý den? Já jsem dělal *Modrý den* se Síssem.

No, on to dělal myslím spolu s Vláčilem i Vladimír Sís.

Já jsem dělal s Frantou Vláčilem film *Pronásledování*. To byl takový hraný krátký film, který už zaujal kritiku. To byla krásná práce. Já strašně děkuju osudu, že jsem měl to štěstí, že jsem se poznal s Františkem Vláčilem, který mě naučil dívat se na svět trošku jinak než moralisticky, prostě umět ho chápat v kontextu a skrze obraz pomoci i literární předloze. Protože film je chtě nechtě vizuální zážitek. A ona je to taky otázka, jak se díváte na lidskou tvář. Jestli se na ni díváte zprava nebo z profilu, z nadsledu, z podhledu, to všechno má svůj význam. Ne že by to mělo pravidla, to

neexistuje. Ale když potom má člověk už svůj určitý názor a věří mu režisér, tak ho může i v té spolupráci ovlivnit, protože to nejde prosazovat jenom pro nějaký laciný formální efekt. Ono se to těžko říká, ale pozná se to v konečném výsledku.

Po *Pronásledování* Franta Vláčil říkal: Hele, mám tady takovouhle věc, *Holubici*. Když jsem si to přečetl, tak jsem upřímně řečeno z té předlohy nebyl nějak moc nadšený, protože je to taková naivní pohádečka. Ale ten způsob, jak to tenhle ten génus výtvarný pojal... On v té skladebnosti věděl, jak ten film bude jako celek vypadat. Věděl přesně, kde bude detail, kde celek. Uměl výborně kreslit. Já mu vždycky říkal: Franto, ty by ses měl na to vyprdnout a měl bys dělat ilustrace ke knížkám a budeš mít svůj klid. Vláčil je přes všechny svoje chyby, co má, génus, skutečně evropská osobnost. To už nebudu mluvit o *Marketě Lazarové*, které jsem byl vlastně iniciátorem. Po letech jsem si přečetl *Markétu Lazarovou* a říkám: Franto, tohleto by byl biograf! A za tři neděle že na tom začíná dělat. Tak jsme začali jezdit po obhlídkách po republice a bylo to hrozně dlouhý. Představte si, že já, který jsem byl pyšný na to, že jsem iniciátor, že jsem to vyprovokoval, tak jsem z toho odešel. Měl jsem najednou možnost hned něco točit. Franta říkal: Tak mi ale musíš najít náhradu. Pak mě ale mrzelo, že jsem z toho odešel.

Ona to byla velmi dlouhá práce. Jak příprava, tak realizace.

Ta příprava byla neskutečná, protože nebyly peníze, tak se to zase odložilo. Já si pamatuju, že jsem přes rok nic jinýho nedělal než tohleto. A pak jsem dostal nějakou nabídku, tak jsem řekl: Franci nezlob se, já už... Protože ono taky šlo o existenční záležitost. V té době byl člověk mladý, zařizoval si byt a podobně. Ono se těch filmů tehdy moc netočilo a základní plat stačil ani ne na kafe a do hospody. Já jsem nikdy na peníze moc nebyl, mně to bylo jedno, ale hlavně tam byla netrpělivost, že už dlouho netočím. Ale natočili to dobře.

Jinak na *Holubici* dělal ostříče mladý muž, který se jmenoval Miroslav Ondříček. To byl takový kluk, zaujal mě ale tím, že měl obrovský zájem, všechno si poznamenával. A dopadlo to tak, že dodneška nade mnou drží protektorskou ruku, jako starší bratr. Jsme kamarádi, všechny problémy životní si řešíme spolu. On je takový bojovník za pravdu a čestnost. Těžce nese ty svinstva, je to takový žižkovský patriot. Jeho tatínek měl holičství, on říká: Já jsem z živnostenské rodiny. Je to vlastenec, žižkovský

vlastenec.

Kromě Vlášila jste začal spolupracovat taky s mladšími režiséry.

Měl jsem kliku, že když už jsem začal točit, seznámil jsem se s klukama, kteří byli budoucí iniciátoři nové vlny. Ať to byli Juráček, Schorm, Máša. Seznámili jsme se v bývalém Filmovém klubu při nějakých projekcích nebo při stamprlátkách, kde jsme si dělali plány a vznikaly určité projekty, které třeba skončily tím, že Máša mě požádal o spolupráci na režii *Bloudění*. Dělali jsme spolu dohromady, krásná práce. Máša vůbec nerozuměl filmům, byl to dramaturg a bláznivej filosof. Ale nadšenec. A já už jsem určitou praxi měl, smysl pro stavebnost, rytmus filmu, proporce, velikosti záběrů, dynamickou kameru... On o tomhle pochopitelně neměl vůbec představu.

A vaše spolupráce se Schormem?

No nádherná. To bylo něco, on byl obrovská osobnost.

I když vlastně v té době byl mladý a dělila vás jedna generace.

Jedna generace, ano, ale já ho zbožňoval. A když mi řekl, co chce filmem vlastně říct, tak jsem zjišťoval svoje absolutní nedostatky filosofického názoru nebo nadhledu. Tak jsem to kompenzoval určitou profesionální znalostí řemesla. Schorm dával absolutní svobodu. Byl to božský člověk, božský člověk! Jednal s tou svojí nepředstavitelně nádhernou skromností. Já jsem vždycky říkal: To je rafinovanej hajzlík, on to umí tak nádherně zahrát, že všichni mu budou dělat pomyšlení a ještě si to všechno sami vymyslejí. Když jsme točili *Každý den odvahy*, bydleli jsme v Teplicích v jednom hotelu. Pár dní tam s námi bydlela i paní Scheinpflugová. No co to bylo za nádherný večery! Ten jejich humor! Tyhle zážitky stály za to, že se člověk k tomu řemeslu dostal, že měl to štěstí být ve společnosti těchto lidí.

Jak se vám pracovalo s Věrou Chytilovou?

Já jsem od ní viděl několik věcí, který dělala. Očaroval mě její absolventský film ze školy *Strop*. A pak ještě ta povídka o tom starém německém generálovi, už nevím, jak se to jmenovalo (jedná se o film *Generál*, ve kterém Věra Chytilová pouze hrála – pozn. red.). Ta paní už byla v té době pojem díky své určité agresi a nebojácnosti. A oslovila mě, jestli bych s ní nenatočil *O něčem jiném*. Já jsem říkal: Nevím, jestli vám budu

rovnocenným partnerem, protože už jsem generačně jiný. Nevím, jestli vám stačím. Ale my jsme se strašně hádali.

Při natáčení?

No hrozně, hrozně. Já v té době jsem měl takový ohníček u prdelky, jak se říká. Jednu dobu mi to začalo vycházet, taková ta nepatrná ješitnost mužská. Tak jsem si říkal: Co ty mi budeš, babice, jsi sice chytrá, ale co mi budeš vyprávět? Takže jsme na sebe narazili. Ale myslím, že to nebylo v neprospěch. Ona si nic nenechala líbit a já taky ne. V podstatě jsme hledali nějaký společný jmenovatel, jak to asi dopadne.

Snímal jste taky několik filmů Jaromila Jireše...

Naším prvním společným filmem byl *Žert*. To jsme se hádali tak, že se na nás lidi chodili dívat. Ale všechno v dobrém.

Možná proto, že Jireš je sám kameraman...

No tak jistě. Já měl smůlu, Kachyňa je taky původně kameraman!

To je pravda.

Já v podstatě člověk bez vzdělání a oni měli vysokoškolské vzdělání, oba. Já jsem je nemohl ani oblafnout, nemohl jsem říct: Tohle nepřichází v úvahu nebo to nejde. Někdy jsem se zeptal: Pane režisére, jakou tam mám dát clonu? A on říkal: Dej tam sedm a je to dobrý. A já jsem říkal: Napiš to, Andulko, do záznamů. Je to na přání pana režiséra. Když tak to odsere on. Ale to byly ty krásný hecy.

Kromě Čechů jste točil taky se zahraničními režiséry – s Gerhardem Kleinem, Haro Senftem nebo Veljko Bulajićem film *Sarajevský atentát*.

To je velice špatný film. Bulajić předtím natočil *Soutěsku*, což nebylo tak zlé. Ale ten *Sarajevský atentát* byla sračka přece. A přitom to někde dostalo asi dvě ceny.

Co potom dělá kameraman, když začne dělat na filmu a najednou zjistí, že to není ono?

Musí buďto zatnout zuby, nebo utéct. Vzdát to, ale to znamená, že z toho můžou být i nepříjemné věci pro budoucnost těch vazeb. To jsem chtěl udělat já. Chtěl jsem z toho

filmu odejít, tak za mnou přijelo panstvo až z Prahy, z Filmexportu, protože to byla koprodukce, byly v tom i americký prachy. Bulajić byl přitom absolutně bezcharakterní. Hrály tam v té době hvězdy na vrcholu, paní Bolkanová a Christopher Plummer. Co ti mu řekli! Ale s ním to vůbec nic neudělalo. Představte si, že jsme dělali nějaké scény, byli tam nějakí kaskadéři, nějak to dělali a jemu se to nelíbilo. Rozčílil se, vzal si na sebe četnickou uniformu, šel tam a ukázal jim to. Při záběru naostro, který jsme točili několika kamerami. A svého hlavního představitele, což byl prima kluk, v podstatě tak zkopal, že ho odvezla záchranka. Měl poraněnou ledvinu. A pak mně vyprávěl, že když točili *Soutěsku*, tak že tam lidi usínali únavou, protože tam museli desítky hodin čekat, tak tam spali na silnicích. Oni to dělali v horách, vysoko, bylo zima. Bulajić chodil s klackama a bil lidi, šup do práce, jako v koncentráku. Je to ošklivé takhle mluvit, ale on to neuslyší. Já jsem se přitom na ten film těšil, měl jsem vizuální představu, jak to dělat. Vůbec to nechtěl. Chtěl jsem to točit jako dokument, dokumentární formou. Vůbec o tom nebyla řeč.

Co musí člověk udělat, aby byl úspěšným kameramanem?

Především musíte mít štěstí, že vás osloví dobrý režisér s dobrým scénářem. Ale ještě lepší je oslovení od režiséra výborného se skvělým scénářem, který věří, že spolupráce bude přínosem při vizuálním ztvárnění a že najdeme společného jmenovatele, jak na to jít, aby byl konečný výsledek ten pravý. Když má kameraman vedle sebe partu profesionálů a fandů, tedy především asistentů, vrchního osvětlovače a jeho partu, což je dneska koření stále vzácnější, pak se člověk na práci těší a je mu radostí. Pro naši profesi je důležité kromě dokonalého technického vybavení láska v srdci, vzájemná tolerance a úcta k práci druhých. Pak je určitý předpoklad k víc než dobrému výsledku. Ale základem všeho je kvalitní scénář. To je takové krédo kameramana, takové to moje. Když nemáte dobrý scénář a budete mít i geniálního režiséra a geniálního herce, tak výsledek bude stejně pochybný. Základem je idea, myšlenka, co se chtělo říct.

Interview zpracoval Jan Křipač na základě rozhovoru, který pro Národní filmový archiv v roce 1996 zaznamenala Eva Strusková. Zvukové záznamy i jejich přepisy jsou badatelům k dispozici ve Sbírce zvukových záznamů NFA.