

# **Stanislav Milota a výrazové prostředky filmu Spalovač mrtvol**

Radka Filipská

---

Bakalářská práce  
2016



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovizíze  
akademický rok: 2015/2016

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Radka Filipská  
Osobní číslo: K13237  
Studijní program: BB209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby  
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Kamera  
Forma studia: prezenční

Téma práce: 1. Teoretická část:  
Stanislav Milota a výrazové prostředky ve filmu Spalovač mrtvol  
  
2. Praktická část:  
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,  
délka minimálně 10 min., kamera.

### Zásady pro vypracování:

#### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf, a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

#### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na

oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden student – nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy 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 bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm 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.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

ŽALMAN, Jan. Umlčený film. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-573-4.

LUKEŠ, Jan. Diagnózy času: český a slovenský poválečný film. Praha: Slovart, 2013. ISBN 78-80-7391-712-8.

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

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.

Ateliér Audiovize

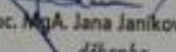
Datum zadání bakalářské práce:

1. prosince 2015

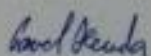
Termín odevzdání bakalářské práce:

10. května 2016

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
MgA. Pavel Hruša  
vedoucí ateliéru

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že:

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby<sup>1)</sup>;
- beru 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<sup>2)</sup>;
- podle § 60<sup>3)</sup> 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<sup>3)</sup> 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.

Ve Zlíně

1.12.2015

BARBA FILIPSEK Filipka

Jméno, příjmení, podpis

1) Zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejnění záverečných prací

(1) Vysoká škola nevydává žádné zveřejněné závěrečné, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledků obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Žalostní zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Závěrečné, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být nejméně zčásti pracovně dny před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požádat na své náklady výtisk, opisu nebo rozmnožení.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) 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, § 35 odst. 3.

(2) Do práva autorského také nezahrnuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, u něhož škola za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu či výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořila žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školské dílo).

3) 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, § 60 Školní dílo.

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Opatření autora takového díla sdělit svému bez vlastního důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení zbylého projevu jeho vůle s azadě. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výjímky jiného osobního a související s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše, přičemž se přiměřeně k výši výjímky považují škola nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Tato práce pojednává o životě a práci kameramana Stanislava Miloty, kterým svým talentem navždy přispěl do dějin československé kinematografie. Na analýze jeho nejznámějšího filmu *Spalovač mrtvol* bych chtěla dokázat jeho výjimečné nadání a to, jak uvědomělý kameraman to byl. Za režimu na počátku normalizace byl za natáčení okupace vojsk Varšavské smlouvy a pohřbu Jana Palacha potrestán zákazem činnosti. K profesi kameramana se nikdy nevrátil.

Klíčová slova: kameraman, Stanislav Milota, *Spalovač mrtvol*, 60. léta, normalizace

## **ABSTRACT**

This work interprets the work and life of a director of photography Stanislav Milota, who through his skills contributed to the Czechoslovak film industry. Through the analysis of his most famous film *The Cremator* I will describe his talent. He could not shoot during the period of normalization and never returned to his career of a cinematographer.

Keywords: director of photography, Stanislav Milota, *The Cremator*, 60's, normalization, czechoslovak

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

Ve Zlíně, datum

\_\_\_\_\_

Chtěla bych poděkovat vedoucímu mé práce Mgr. art. Liebenbergerovi, ArtD za vedení práce a veškeré připomínky. Mé velké poděkování patří panu Stanislavu Milotovi, se kterým jsem měla tu čest se potkat a který velmi ochotně odpovídal na mé dotazy.



## Obsah

ÚVOD.....	12
<b>1 HISTORICKÉ OKOLNOSTI.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 KINEMATOGRAFIE 60. LET.....</b>	<b>14</b>
1.1.1 POČÁTKY .....	14
1.1.2 FAMU STARŠÍ GENERACE .....	14
1.1.3 NOVÁ VLNA A VÁVROVA ŠKOLA .....	15
1.1.4 ÚSPĚCHY ČESKOSLOVENSKÉ NOVÉ VLNY .....	15
1.1.5 ROMANTIZOVÁNÍ ROZMACHU KINEMATOGRAFIE V 60. LETECH VERSUS SKUTEČNOST .....	16
<b>2 STANISLAV MILOTA .....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 MLÁDÍ STANISLAVA MILOTY.....</b>	<b>17</b>
<b>2.2 KARIÉRA STANISLAVA MILOTY.....</b>	<b>17</b>
2.2.1 POČÁTKY .....	17
2.2.2 POSTUP A ETABLOVÁNÍ SE DO POZICE KAMERAMANA .....	18
2.2.3 STANISLAV MILOTA JAKO HLAVNÍ KAMERAMAN .....	19
2.2.4 PŘEHLED FILMOGRAFIE .....	20
2.2.5 PRAVÁ A LEVÁ RUKA STANISLAVA MILOTY, ASISTENT BOHUMIL RATH.....	21
<b>2.3 STANISLAV MILOTA A NATÁČENÍ 21. SRPNA.....</b>	<b>22</b>
2.3.1 UDÁLOSTI 21. SRPNA V ROCE 1968 .....	22
2.3.2 STANISLAV MILOTA NATÁČÍ 21. SRPNA OKUPACI.....	23
2.3.3 DOKUMENT EVALDA SCHORMA ZMATEK .....	24
<b>2.4 NATÁČENÍ POHŘBU JANA PALACHA .....</b>	<b>25</b>
2.4.1 POHŘEB JANA PROCHÁZKY .....	27
<b>2.5 KONEC KARIÉRY STANISLAVA MILOTY .....</b>	<b>27</b>

---

2.5.1	VYHOZENÍ Z FILMOVÉHO STUDIA BARRANDOV .....	28
2.5.2	ZMĚNY A NORMALIZACE NA BARRANDOVĚ .....	28
2.5.3	ČLOVĚK, KTERÝ SE NIKDY NEPODROBIL .....	30
2.5.4	PODPIS CHARTY 77 .....	31
2.5.5	BYTOVÉ DIVADLO .....	32
2.5.6	S FIRMOU MICHR LICHT IST SICHR A VÝROBA LAMP .....	33
2.5.7	ZDRAVOTNÍ KOMPLIKACE .....	34
<b>2.6</b>	<b>ROK 1989 .....</b>	<b>34</b>
<b>2.7</b>	<b>O REŽISÉRECH, CTI A KAMERAMANECH .....</b>	<b>35</b>
2.7.1	SROVNÁNÍ MIROSLAVA ONDŘÍČKA A STANISLAVA MILOTY.....	35
2.7.2	O REŽISÉRECH .....	36
<b>3</b>	<b>SPALOVAČ MTRVOL .....</b>	<b>39</b>
3.1.1	SKVĚLÝ VÝKON HRUŠÍNSKÉHO .....	40
3.1.2	VIZUÁLNÍ STRÁNKA A BAREVNOST MATERIÁLU .....	40
3.1.3	SPALOVAČ MRTVOL JAKO SVĚDEK DĚJIN.....	43
3.1.4	STANISLAV MILOTA ZA KAMEROU, IMPROVIZACE A NESPOKOJENOST.....	43
<b>3.2</b>	<b>VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY .....</b>	<b>46</b>

---

3.2.1	TITULKY.....	46
3.2.2	ÚVODNÍ SEKVENCE JAKO EXPOZICE NÁLADY FILMU.....	46
3.2.3	VELIKOST ZÁBĚRU .....	47
3.2.4	KOMPOZICE A RÁMOVÁNÍ.....	50
3.2.5	DEKOMPOZICE.....	54
3.2.6	ZASVĚTLOVÁNÍ PROSTORU.....	55
3.2.7	RAKURZ KAMERY, URČUJÍCÍ DOMINANCI .....	56
3.2.8	PROLÍNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH SCÉN.....	58
3.2.9	ŠIROKÁ OPTIKA .....	58
3.2.10	POHYB KAMERY, RUČNÍ KAMERA .....	60
3.2.11	KONEC FILMU.....	61
<b>4</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>63</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>64</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....</b>	<b>65</b>
	<b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>	<b>66</b>

## ÚVOD

Spalovač mrtvol vystupuje mezi ostatními československými filmy svou jedinečnou vizuální stránkou. Kameraman Stanislav Milota je neobyčejná osobnost nejen v československém filmovém průmyslu, ale i v celkové historii naší země. Jeho životní osudy a mimořádný talent, který projevil nejen ve Spalovači mrtvol, byly důvody, proč jsem se rozhodla věnovat svoji bakalářskou práci právě jemu.

V šedesátých letech byla naše kinematografie na postupném vzestupu a léta těsně před sovětskou okupací a následnými změnami s tím spojenými byly naše filmy vysoce oceňovány v zahraničí.<sup>1</sup>

Po roce 1968 se však vše utnulo a film se dostal do spárů normalizace. Filmy se tematicky zaměřovaly na jiné osudy, nedosahovaly takových uměleckých kvalit, a stejně jako už jednou v historii naší země, se z filmu stal i nástroj ideologické manipulace. Spousta tvůrců filmů a dalších umělců skončili ve svých činnostech, lidé emigrovali do zahraničí.<sup>2</sup>

Stanislava Milotu i film Spalovač mrtvol se celý tento těžký osud týkal také. Pro Milotu byl Spalovač mrtvol posledním celovečerním filmem, pod kterým byl podepsán hlavní kameraman. Po politických čistkách ve Filmovém studiu Barrandov byl za natáčení invaze sovětských vojsk v srpnu roku 1968 a pohřbu Jana Palacha potrestán a neměl již šanci natočit další celovečerní film.<sup>3</sup>

Jeho talent tak zůstal nevyčerpán. Je pro mě nepochopitelné, jak mohlo v minulosti v naší kinematografii dojít k takovému úpadku, a to nejen v umění, ale v našich lidských hodno-

---

1 LUKÉŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. 1. V Praze: Slovart, 2013, s. 91. ISBN 978-80-7391-712-8.)

2 VORÁČ, Jiří. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. Brno: Host, 2004. ISBN 80-7294-139-9.

3 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopřikinglech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

tách. Dotýká se to mé osobnosti a vnímám to jako nespravedlnost a křivdu. Film *Spalovač mrtvol* strávil v trezoru téměř 20 let, stejně jako mnoho dalších filmů, které neodpovídaly představám a diktátu tehdejšího dozoru Ústředního výboru Komunistické strany Československa.<sup>4</sup>

V této práci bych chtěla představit složité životní osudy a práci Stanislava Miloty, kterému jeho morální zásady nikdy nedovolily sklonit se před komunistickým režimem, i když za to zaplatil ztrátou své profese. Svým talentem navždy přispěl do československé kinematografie, nejvíce v geniálně sugestivním díle *Spalovač mrtvol*, k jehož jedinečné vizuální stránce přispěl naprosto přesným využitím všech výrazových prostředků, kterých může jako kameraman použít. Promyšlenou cestou spolu s režisérem Jurajem Herzem skvěle znázornili propad maloměšťácké mysli do hlubin zla a přeměnu omezeného charakteru ve zrůdu.

---

4 TICHOTOVÁ FRYČOVÁ, Linda. *Filmy do trezorů, tvůrci do emigrace*. In: *Česká televize* [online]. 2008 [cit. 2016-01-50]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1444742-filmy-do-trezoru-tvurci-do-emigrace>

## 1 HISTORICKÉ OKOLNOSTI

### 1.1 Kinematografie 60. let

#### 1.1.1 Počátky

Šedesátá léta byla označována za zlatý věk českého i slovenského filmu. Podle Milana Kundery došlo tehdy „k rozkvětu, který nemá v národní historii tohoto uměleckého odvětví vůbec obdoby“. Pozornost zahraničních filmových festivalů se obrátila na československou kinematografii. Hned dva roky po sobě se podařilo dosáhnout dvěma filmům na sošku Oscara za nejlepší zahraniční film a to jako vůbec prvnímu československému filmu *Obchodu na korze* v roce 1966 Jána Kadára a Elmasa Klose a *Ostře sledovaným vlakům* v roce 1968 Jiřího Menzela.<sup>5</sup>

#### 1.1.2 FAMU starší generace

V průběhu 50. let do filmových studií vstoupila řada neznámých tvůrců poučených studiem na mladé a rozvíjející se FAMU nebo asistováním u zkušenějších kolegů Vávry, Krejčíka, Klose, Radoka. Setkáváme se se jmény Vojtěcha Jasného, Ladislava Helgeho, Zbyňka Brynychy, Karla Kachyni a dalších. Jejich tvorba i nadále pokračovala v letech šedesátých, kdy tato „starší generace“ produkovala díla, která dosahovala nemnohých kvalit.

Své historické eposy, jako jsou *Marketa Lazarová*, *Údolí včel* a *Adelheid*, tvoří například i František Vlácil.<sup>6</sup>

---

5 LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. 1. V Praze: Slovart, 2013, s. 91. ISBN 978-80-7391-712-8

6 KOPAL, Petr. *Film a dějiny: Za časů Markety Lazarové..?*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 80-7106-667-2.

### 1.1.3 Nová vlna a Vávrova škola

Zároveň s vzestupem starší generace režisérů, dochází na FAMU k tvůrčí explozi. Pod přímým ročníkovým vedením Otakara Vávry se na filmařskou dráhu vydávají režiséři Evald Schorm, Věra Chytilová, Jiří Menzel či Jan Schmidt, někdy označováni jako Vávrova škola.<sup>7</sup>

K dalším tvůrcům patří scénárista a režisér Pavel Juráček, Miloš Forman, Karel Vachek, Jaromil Jireš, Juraj Herz, Jan Němec, Juraj Jakubisko, Ivan Passer, Štefan Uher, Antonín Máša a další. Při prvním faktografickém pokusu o podchycení všech autorů se koncem roku 1964 vešlo do nové vlny téměř 40 jmen.

Vnější vlivy dostávající se k tvůrcům nové vlny jako italský neorealismus, „černé“ filmy polské a maďarské kinematografie, francouzská nová vlna a cinéma-verité, americký underground jim bylo známo a po svém si tyto proudy vstřebali.

Pro tvorbu nové vlny byla důležitější potřeba sebevyjádření. Nezátížení historickými a ani ideologickými traumaty předcházejících generací se tvůrci obrátili k individuálnímu vědomí, k zájmu o člověka mimo jakékoli uměle vytvořené útvary a myšlenkové stereotypy a o elementární projevy jeho existence – banální, komické, ubohé i vznešené. Každý další film nastupující nové generace vyvolával svoji novostí tvořivé pnutí.

Tvůrci československé nové vlny nenahrazovali staré dogma novým, nevyhlašovali ani žádný společenský umělecký, natož pak politický program, vždyť například Jireš, Juráček a Máša byli sami členy KSČ.<sup>8</sup>

### 1.1.4 Úspěchy československé nové vlny

V roce 1968 byly to soutěže v na festivalu v Cannes zařazeny hned tři československé filmy nové vlny, a to Hoří, má panenko, O slavnosti a hostech a Rozmarné léto. Filmy Milo-

---

7 LUKEŠ, Jan, „Vávrova škola“ na *Finále Plzeň*. Xantypa 12, 28. 3. 2006, s. 40-44

8 LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. 1. vydání. V Praze: Slovart, 2013, s. 109-119. ISBN 978-80-7391-712-8

še Formana Lásky jedné plavovlásky a Hoří, má panenka byly taktéž nominovány americkou Akademií v kategorii Nejlepší zahraniční film.<sup>9</sup>

### 1.1.5 Romantizování rozmachu kinematografie v 60. letech versus skutečnost

V dnešním světě se nabízí sklouzávat k určité „romantizaci“ této doby, zvláště v kontrastu s normalizační kinematografií. Nemůže však být sporu o tom, že hraná tvorba šedesátých let byla v poválečném vývoji československé kultury historicky i umělecky naprosto mimořádnou událostí a význam, který má, se nedá upřít.<sup>10</sup> Neméně je v historii československé kinematografie důležité i období normalizace, kdy vznikají taktéž zásadní díla, ovšem v jiných podmínkách.

Důležité je to, že film během šedesátých let nebyl plod oficiální kulturní politiky jako film předcházejícího desetiletí. Byla to tvorba, pro niž byl charakteristický téměř permanentní svár s touto politikou.<sup>11</sup>

---

9 Česko-Slovenská filmová databáze [online]. [cit. 2015-11-29]. Dostupné z: [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

10 ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. [i.e. 2. vyd.]. Praha: KMa, 2008, s. 11. ISBN 978-80-7309-573-4.

11 ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. [i.e. 2. vyd.]. Praha: KMa, 2008, s. 11. ISBN 978-80-7309-573-4.



## 2 STANISLAV MILOTA

V další části práce bych se chtěla zaměřit na životní osudy Miloty, hlavně na to, jak mu historické události vstupovaly do života a do kariéry.

### 2.1 Mládí Stanislava Miloty

Stanislav Milota pochází z chudé žižkovské dělnické rodiny. Již od dětství se znal s budoucí první dámou Olgou Havlovou. Narodili se ve stejném roce ve stejné části Prahy, právě na Žižkově, jehož chudé prostředí je poznamenalo.<sup>12</sup> Prošel 4 obecnými školami a 5 měšťanskými školami během. Vztah ke kinematografii měl už i od mladého věku, na Žižkově chodil často se svými kamarády do biografu.

Již od malička maloval. O jeho osudu částečně rozhodlo to, že byl členem Sportovního sdružení, kde o pár let starší spoluhráči pracovali na Barrandově jako osvětlovači či v laboratořích.<sup>13</sup>

### 2.2 Kariéra Stanislava Miloty

#### 2.2.1 Počátky

Stanislav Milota nepatří ke generaci, která vyšla z FAMU. Byl to talentovaný a učenlivý člověk, který se na vrchol své kameramanské kariéry dostal tvrdou prací a pílí, bez studia filmové školy. Neúspěšně se hlásil na uměleckoprůmyslovou školu, poté se v letech 1948-1951 v barrandovských laboratořích vyučil filmovým laborantem a zároveň absolvoval grafickou školu.<sup>14</sup>

---

12 CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová: Kapitola XI*. 1. Brno: Doplněk, 1999. ISBN 978-80-7239-268-1.

13 CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová: Kapitola XI*. 1. Brno: Doplněk, 1999. ISBN 978-80-7239-268-1.

14 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopírkyněch a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

Do Barrandova se poprvé dostává teprve v 15 letech. Pracuje v laboratořích a druhý den, po vyvolání negativu nosí vždy kameramanům několik políček vyvolaného filmu, aby viděli, zda docílili správné expozice.<sup>15</sup> Tím se dostal na mnoho natáčení, kde ho tvorba filmu naprosto okouzila.

Bylo to tehdy natáčení filmu *Pytlákova schovanka* aneb *Šlechtný milionář* (1949, režie Martin Frič), který ho naprosto očarovalo. Už v té době se dostává k Ferdinandu Pečenkovi jako asistent kamery (AK) při práci na filmech režiséra Václava Kršky *Posel úsvitu* (1950) a *Mikoláš Aleš* (1951).<sup>16</sup>

Ferdinand Pečenka byl jeho velký učitel, ke kterému se hlásí. Vzpomíná na něj jako na někoho, kdo byl velmi precizní a byla u něj tvrdá škola, protože byl autorem mnoha velkých a slavných filmů z období 30. a 40. let.<sup>17</sup>

Jako asistent kamery pracoval na dalších filmech Václava Kršky, Karla Kachyni a Alfreda Radoka. Na Radoka vzpomíná jako na jednu z největších osobností české divadelní kultury a jako na někoho, kdo ho naučil způsob filmařského myšlení.<sup>18</sup>

### 2.2.2 Postup a etablování se do pozice kameramana

V Československém armádním filmu prošel základní vojenskou službu a poté se vrátil do Barrandova, kde postoupil na pozici druhého kameramana (DK).<sup>19</sup>

---

15 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

16 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopírkinglech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

17 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

18 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopírkinglech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

19 LUKEŠ, Jan. Stanislav Milota. *Zlatá šedesátá* [online]. Praha, 2008 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/stanislav-milota/>

Na pozici samostatného kameramana se vypracovával dále pomocí svojí píle. Vždy zůstával v ateliéru a díval se a odkoukával to, jak se „dělá film“ na natáčení i jiných filmů, než na kterých pracoval. Tím, že byl na Barrandově již od tak útlého věku, ho mnoho režisérů znalo a dovolovalo mu stát opodál a dívat se. Na post hlavního kameramana se dostávala jen ti nejlepší, ostatní zůstali na pozicích jako švenkr či ostříč nebo natáčeli reportáže v televizním vysílání. Milota říká: „Měl jsem to štěstí, že jsem obstál i já“.<sup>20</sup> Bez jeho tvrdé práce by mu však jen štěstí nestačilo.

„Jak tou profesí jdete a dostáváte sebevědomí, tak ono je to o tom, že když člověk dělal ostříče a když viděl, že ten švenkr švenkuje, ale dotahuje ještě, že to neudělá tak úplně přesně. A když už jste dobrý, tak to najednou cítíte, že jste tak dobrý, že byste mohl švenkovat. A když potom švenkujete a perfektně, tak když to kameraman zasvětluje, tak si řeknete, to já abych ale udělal takhle, tak už jste na takové úrovni, kde teda už se potom můžete stát kameramanem.“<sup>21</sup>

### 2.2.3 Stanislav Milota jako hlavní kameraman

Jako samostatný kameraman debutoval v roce 1963 filmem Ivo Nováka Na laně.<sup>22</sup> Ivo Novák, do té doby pracující pouze jako pomocný režisér, oslovil Milotu s tím, že by s ním chtěl natočit film. Jeho v roli kameramana si prosadil scénárista filmu a tehdejší vedoucí jedné z tvůrčích skupin Československého státního filmu Jan Procházka: „A kdyby měl být úplně poslední, než budou smět točit pouze absolventi FAMU, chci, aby dělal můj scénář Na laně on.“<sup>23</sup>

---

20 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

21 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

22 LUKEŠ, Jan. Stanislav Milota. *Zlatá šedesátá* [online]. Praha, 2008 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/stanislav-milota/>

23 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-1.

Milota si v ateliéru, kde byla postavena kulisa bytu, nechal spustit takový systém lan, na který si připevnil prakové gumy. Když do tohoto systému dal kameru, vytvořil takový stabilizační systém, který mu umožňoval volně s kamerou chodit po celém prostoru vytvořené dekorace. Herci, kteří byli velmi často zvyklí pohybovat se přesně pouze ze značky na značku, tak měli velkou volnost, kterou využil i režisér a choreografie potyček dodává příběhu spolu s pohybem kamery velkou dynamiku. Použití ruční kamery nebylo tehdy při natáčení celovečerních filmů vůbec zvykem.<sup>24</sup>

S Vladimírem Síssem natočil několik krátkých filmů: *Malé hry*, *Jiný malý princ*. Pro Československou televizi pracoval na středometrážním *Recitalu* o divadle Semafor. Mnoho filmů se natáčelo i v zahraničí, v Kambodži, v Anglii, v Německu.<sup>25</sup>

V roce 1968 natáčí *Spalovače mrtvol*, film naprosto vyčnívající svojí vizuální stránkou. V Izraeli natáčí na konci roku 1968 a na počátku roku 1969 svůj poslední film v oficiální produkci *Alle hatten sich abgewandt* (Všichni se odvrátili, TV film, 1970).<sup>26</sup>

#### 2.2.4 Přehled filmografie

*Posel úsvitu* – 1950, R: Václav Krška, AK

*Mikoláš Aleš* - 1951, R: Václav Krška, AK

*Měsíc nad řekou* – 1953, R: Václav Krška, AK

*Dědeček automobil* - 1956, R: Alfréd Radok, AK

*Ztracená stopa* - 1955, R: Karel Kachyňa, AK

*Brankář bydlí v naší ulici* - 1957, R: Čeněk Duba, AK

*Malí medvědáři* - 1957, R: Jindřich Puš, Jiří Jungwirth, AK

---

24 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

25 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

26 LUKÉŠ, Jan. Stanislav Milota. *Zlatá šedesátá* [online]. Praha, 2008 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/stanislav-milota/>

- V šest ráno na letišti* - 1958, R: Čeněk Duba, ČSR / SSSR, AK
- Přátelé na moři* - 1959, R: Lev Kulidžanov, ČSR / SSSR, AK
- První a poslední* - 1959, R: Vladimír Čech, AK
- Pochodně* - 1960, R: Vladimír Čech, AK
- Spadla s měsíce* - 1961, R: Zdeněk Podskalský, DK
- Akce Kalimantan* - 1962, R: Vladimír Sís. ČSSR / Indonésie, DK
- Závrat'* - 1962, R: Karel Kachyňa, DK
- Bílá oblaka* - 1962, R: Ladislav Helge, DK
- Poslední etapa* - 1962, R: Miroslav Ondráček, DK
- Na laně* - 1963, R: Ivo Novák, K
- Bubny* - 1964, R: Ivo Novák, K
- Anděl blažené smrti* - 1965, R: Štěpán Skalský, K
- Piknik* - 1967, R: Vladimír Sís, Ladislav Smoček, K
- Spalovač mrtvol* - 1968, R: Juraj Herz, K
- Play Macbeth* - 1978, téhož roku vysíláno v rakouské ORF, 1991 v Čs. televizi, divadelní R: Pavel Kohout, K
- Zpráva o pohřbívání v Čechách* - 1979, 1983 vysíláno v rakouské ORF, 1990 v Čs. televizi, divadelní R: Luboš Pistorius, K<sup>27</sup>

### 2.2.5 Pravá a levá ruka Stanislava Miloty, asistent Bohumil Rath

Stanislav Milota měl po dobu posledních let svojí kariéry po boku svého asistenta Bohumila Ratha. Jako jediné duo kameraman/asistent spolu jezdili i na natáčení do zahraničí, což nebývalo zvykem. Byl to člověk, na kterého se dalo spolehnout, byl oporou Miloty. Stáli

---

27 LUKEŠ, Jan. Stanislav Milota. *Zlatá šedesátá* [online]. Praha, 2008 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z:

<http://www.zlatasedesata.cz/profil/stanislav-milota>

spolu však i v kontrastu. Dříve prodělal Rath zánět mozkových blan a oproti hektickému tempu Miloty se jeho počínání zdálo být pomalé. Když Milota z Barrandova odešel, Rath tam ve své profesi zůstal a jejich spolupráce se rozešla.<sup>28</sup>

„To byl skvělý člověk, o kterého jsem se mohl opřít profesně a kterež mě podržel. To je málokdy. Zkrátka člověk, kterež byl jeden z vůbec mých nejbližších lidí, kteří u filmu byli. Neměl jsem jiné, protože tam (ve filmovém průmyslu, pozn.) nějaký známosti a kamarádství není, protože ta rivalita tenkrát za mě byla velká.“<sup>29</sup>

Bohumil Rath mu často pomáhal, co se týče technických záležitostí natáčení filmu:

„Tím, že jsem neměl FAMU a neměl jsem takový ten perfektní technologický základ, o osvit, gamě, tak byl pro mě problém expozice. Právě v tomhle mi ten Bohouš pomáhal, že to měřil a tak. A já jsem dělal clonu tím, že jsem si ji dělal na oko, jak jsem byl ten hektik.“<sup>30</sup> Bohumil Rath stál po jeho boku i velkou část dne během natáčení 21. srpna.<sup>31</sup>

## 2.3 Stanislav Milota a natáčení 21. srpna

### 2.3.1 Události 21. srpna v roce 1968

V noci 21. srpna se ve vysílání Československého rozhlasu ozval hlas tehdejšího hlasatele Vladimíra Fišera, který oznamoval, že hranice Československa překročila vojska pěti takzvaně „spřátelených republik“ Varšavské smlouvy.<sup>32</sup>

---

28 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

29 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

30 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

31 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-1.

32 ROŽÁNEK, Filip. POSLECHNĚTE SI: Vysílání Československého rozhlasu 21. srpna 1968 - noc a ráno. *Český rozhlas*[online]. [cit. 2015-12-28]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/historie/1968/\\_zprava/482064](http://www.rozhlas.cz/historie/1968/_zprava/482064)

Události následujícího rána a dlouhého dne plného zmaru a smutku zachytilo hned několik filmařů, kteří měli přístup ke kamerové technice a materiálu. Objektivy kamery v tehdejší nervózní a hektické náladě na události obrátili Jan Němec a Rudolf Slezák, Vladimír Holomek a také Stanislav Milota, který z nich byl jediný kameraman celovečerních filmů. Stejně jako ostatní lidé, kteří se stavěli vojskům na odpor, museli být obezřetní na svůj život, k střelbě a k všudypřítomným tankům. Rudolf Slezák byl u budovy Československého rozhlasu postřelen. I přesto se rozhodli události tohoto dne natáčet, aby se o nich mohl dříve či později dozvědět svět. Jimi natočený materiál byl v různých podobách použit v zahraničí jako nezkrasované ilustrační záběry toho, co se tu skutečně událo. Činy těchto kameramanů a tvůrců byly později označeny jako protistátní akce a byly za to potrestány.<sup>33</sup>

### 2.3.2 Stanislav Milota natáčí 21. srpna okupaci

Vlasta Chramostová, manželka Stanislava Miloty, říká, že „když se dějiny dají do pochodu, tak klepou na jejich dveře a volají: Milota, Chramostová nástup.“ Jejich byt v centru Prahy přímo za Národním muzeem tomu nahrává. V centru dění byli v i noci z 20. na 21. srpna. Poté, co se dozvěděli, co se děje, hned vyjeli ven do pražských ulic a budili ostatní obyvatele. V barrandovských ateliérech si Stanislav Milota vyzvedl kameru, kterou měl dostupnou díky natáčení Spalovače mrtvol. Již od rána s pomocí jeho asistenta Bohumila Ratha a manželky Vlasty zachycoval dění v pražských ulicích, nejprve u budovy rozhlasu, poté před Národním muzeem. Vzpomíná, že mu ostatní občané pomáhali při natáčení, vyzvedávali ho, když nemohl na akci s kamerou dohlédnout. U budovy Národního muzea zůstal už téměř sám, jeho kameramanská profesionalita ho nutila natáčet dál, i přes střelbu okolo.<sup>34</sup>

---

33 *(Těžká léta československého filmu: Od naděje k beznaději* [online]. 2013, TV pořad (1. díl) [cit. 2015-11-29]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/>)

34 *Český rozhlas: Rozhovor s herečkou Vlastou Chramostovou a režisérem Stanislavem Milotou o 21. srpnu 1968 a o normalizaci* [online]. 2013 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z: <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2948903>

Okupanti stříleli po každém záblesku fotoaparátu nebo objektivu kamery, který uviděli. Stanislav Milota vtipně poznamenává, že ho jeho manželka Vlasta „kryla svojí velkou zadnicí“. Hořkosladký humor ho neopouštěl ani v tak tísnivý den. Vlasta Chramostová mu pomáhala i jinak. Poté, co si nemocný asistent Rath musel jít lehnout, nosila celý den vytočený materiál do jejich auta a do rozhlasu, kde ho schovávali, prováděla a jistila Milotu, když v rozstřílených ulicích koukal do hledáčku kamery.<sup>35</sup>

Nejen kameramanské oko ho lákalo vytvořit stejný záběr u Národního muzea jako jeden, který viděl v dokumentárních záběrech z května roku 1945 pořízených pro osvobození Prahy. Před rampou muzea byl v záběru vidět zády stojící německý voják, příslušník SS, který měl na zádech pistoli. Ve stejné póze a na stejném místě chtěl Milota 21. srpna zachytit sovětského vojáka. S myšlenkou toho, že by tyto záběry dal do jednoho díla a vytvořil tak paralelu jedné události k druhé a obraz českých a československých osudů ve 20. stolení, ten záběr skutečně natočil. Nicméně se později ztratil. Toho dne bylo natočeno okolo 3 000 metrů materiálu.<sup>36</sup>

### 2.3.3 Dokument Evalda Schorma Zmatek

Z natočeného materiálu vznikl dokument, ukazující první dny okupace. Na režii se podílel Evald Schorm, dalším spolupracovníkem byl Jaromír Kallista. Vznikl mimo studia státního filmu, soukromou iniciativou za pomoci tehdejšího ředitele Filmového studia Barrandov Vlastimila Harnacha, který byl později odvolán z funkce. Filmový materiál byl z velké části natočen Stanislavem Milotou, dále se pak použily záběry vytvořené Jiřím Macákem, Jožou Ort-Šnepem a dalšími. Film byl uložen ředitelem filmotéky Myrtilem Frídou do skladu filmového archivu jako vyřazený a „zmatečný“ materiál. Proto se ponechal název Zmatek, který má více významů. Po natočeném materiálu se samozřejmě v roce 1969 pát-

---

35 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-1.

36 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopfrkinglech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.



ralo, ale uchováním v archivu přežily záběry až do roku 1989. Výsledný snímek byl promítnut pouze jednou, v roce 1990 v Československé televizi.<sup>37</sup>

## 2.4 Natáčení pohřbu Jana Palacha

Jan Palach byl studentem Filosofické fakulty Univerzity Karlovy. Na protest proti sovětské okupaci a pokračujícím ústupkům okupantům ze strany československé reprezentace i obyčejných lidí, který se už po krátké době začali propadat do určité letargie, se 16. 1. 1969 upálil v horní části pražského Václavského náměstí. O tři dny později umírá v nemocnici. Jeho pohřeb 25. 1. 1969 se stal celonárodní manifestací proti sovětské okupaci.<sup>38</sup>

V té době již nebyl Stanislav Milota v barrandovském studiu zaměstnán a neměl přístup ke kamerové technice. Tehdejší ředitel Vlastimil Harnach, který byl později z Barrandova vyhozen, mu však poskytl kameru a materiál, aby událost Palachova pohřbu natočil. Natáčel asi pět dní události okolo pohřbu, stejně jako mnoho dalších lidí, hlavně mladých studentů FAMU. Celkem Vzniklo asi 2 000 metrů materiálu.<sup>39</sup> StB v té době dohlíželo v barrandovských laboratořích na materiál, který se tam vyvolával. Stanislav Milota poprosil své známé, kteří byli stále zaměstnanci, aby tajně udělali druhou kopii materiálu z pohřbu Jana Palacha.<sup>40</sup>

Narychlo sestříhaný film s názvem Jan 69 měl 8 minut a 40 vteřin. Milota v té době dotáčel film v Izraeli a jednu kopii tam odvezl a věnoval ji národnímu archivu v Tel Avivu. Druhá

---

37 Zmatek. *Česká televize* [online]. Praha, 2009 [cit. 2015-12-29]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10194297880-zmatek/20838254298/>

38 Jan Palach. NĚMCOVÁ, PhDr. Ilona a Pavel ZVĚŘINA. *Totalita* [online]. Praha, 1999 [cit. 2015-12-30]. Dostupné z: [http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o\\_palachj.php](http://www.totalita.cz/vysvetlivky/o_palachj.php)

39 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopřivnických a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

40 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

kopie, ta která zůstala na domácí půdě, byla ztracena. Později po roce 1989, celých 33 let poté v roce 2002, se kopie našla v Národním filmovém archivu. Do titulků byla zpětně dodána jména tří lidí: Stanislava Miloty, Jaroslava Kallisty, který měl na starosti produkci, a Vladislava Harnacha. Byla to jména těch, kteří na natočení takového snímku to posléze profesně doplatili a byli vyhozeni ze svých pozic.

Při událostech upálení a pohřbu Jana Palacha byla poznat citelná nálada, která se najednou v obyvatelích našeho státu probudila. Jan Palach svým činem bojoval proti tomu, aby se československý národ sklonil před sovětskou okupací. Lidé všech generací se mu přišli poklonit a cítili, že pojmenoval něco, co tíživě leželo ve vzduchu.<sup>41</sup>

V kampani *Věrný zůstanu*, která byla vytvořena, aby mapovala zásadní zvraty v historii českého národa, je ústřední čin Jana Palacha. Kampaň byla vytvořena pro HBO Europe s.r.o. na podporu dramatu *Hořící keř*, který natočila renomovaná polská režisérka Agnieszka Holland. Nejen o Janu Palachu a jeho činu tu mluví celá plejáda českých a slovenských umělců. Stanislav Milota se vyjadřuje:

„Lidé cítili, že přichází o někoho, kdo jim ukázal, že by mohlo být něco jinak. Že by mohlo jít o statečnost jedinců, každého z nás, abychom byli schopni něco udělat, ne se upálit, ale třeba zapřemýšlet... Ten čin jako takovej v Čechách nepříslušnej, ale výkřik o daleko větší, byl to, že pojmenoval něco, co se nemělo stát. Byl to obrovský faul, co se na tom národu stal. A on byl jeden z těch, kterej šel a udělal ten výkřik, že zakřičel, že takhle ne.“<sup>42</sup>

---

41 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopřiking-lech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

42 *Věrný zůstanu: Rozhovory Stanislav Milota* [online]. Praha: NUTPRODUKCE, 2009 [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <http://www.vernyzustanu.cz/rozhovory/stanislav-milota>

### 2.4.1 Pohřeb Jana Procházky

Jinou, avšak stejně důležitou roli sehrál při dalším pohřbu velké osobnosti československé kinematografie, na pohřbu Jana Procházky. Režimem uštvaný scénárista Jan Procházka, který napsal scénář ke dvěma filmům (Na laně a Anděl blažené smrti), u kterých stál Milota za kamerou, zemřel předčasně ve 42 letech. Jeho pohřeb v únoru roku 1971 byl v Praze zakázaný, aby se nestal manifestační událostí. Spolu s Pavlem Kohoutem převzal Milota při pořádání pohřbu role pořadatelů, režisérů a nakonec i bodyguardů. Pohřeb byl natáčet příslušníky z řad StB a mnozí z účastníků byli povoláni k výslechům. Pro Stanislava Milotu bylo zařizování pohřbu pro jeho blízkého přítele později taktéž jedním z důvodů, proč nesměl už nikdy natáčet.<sup>43</sup>

## 2.5 Konec kariéry Stanislava Miloty

Stanislav Milota byl jako jediný kameraman celovečerních filmů za natáčení událostí 21. srpna a pohřbu Jana Palacha potrestán tím, že byl doslova zbaven své profese. Chvilí ještě pracoval jako kameraman pod cizím jménem, například s Drahomírou Vihanovou natáčeli instruktážní film o barevnosti látek, avšak byl točen na černobílý materiál. K jednotlivým látkám různých odstínů museli vždy přiložit cedulky s tím, o jakou barvu se jedná.<sup>44</sup>

Na podzim v roce 1968 začaly na Barrandově probíhat různé prověrky a odstraňování těch lidí, kteří se nějakým způsobem podíleli na natáčení událostí v srpnu. Na prověrku byl pozván i Stanislav Milota. Domněnku příslušníků bezpečnosti, že tehdy natočil „pouhých“ 500 metrů materiálu ihned pyšně vyvrátil a nenechal si vzít fakt, že natočil téměř čtyřikrát

---

43 PROCHÁZKOVÁ, Lenka. Stráži majáku. In: LUKEŠ, Jan. *S firmou MICHR Licht ist Sicher!: Vlasta Chramostová Stanislav Milota*. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o., 2011, s. 41-46.

44 *Český rozhlas: Rozhovor s herečkou Vlastou Chramostovou a režisérem Stanislavem Milotou o 21. srpnu 1968 a o normalizaci* [online]. 2013 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z: <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2948903>

více. V té době nebyl ještě z FSB vyhozen, ale Státní bezpečnost na něj dohlížela.<sup>45</sup> Byla mu odebrána osobní kamera Arriflex 35, se kterou natáčel veškeré jeho počiny. Ocítl se v situaci, kdy na Barrandově nemohl už nic.<sup>46</sup>

### 2.5.1 Vyhození z Filmového studia Barrandov

Později po návratu z natáčení v Tel Avivu byl však znovu zavolán do Barrandova na prověrku, kde byl posazen před nového ředitele a kolegy, kteří ho v srpnu při natáčení okupace podporovali a nakonec se obrátili na vlnu nového režimu. Ředitel ho označil jako někoho, kdo „mluví jako člen západní rozvědky“. Na to Milota zareagoval takto: „Já na rozdíl od vás, pane řediteli, a tady dalších přísedících, nejsem členem žádné rozvědky“. Posléze s prásknutím dveří odešel a to byl navždy konec jeho kariéry. K filmům a zakázkám, které měl tehdy točit, už se dostat nesměl.<sup>47</sup>

### 2.5.2 Změny a normalizace na Barrandově

V kulturní oblasti Československa byl již v září 1968 odvolán z funkce ředitel Československé televize Jiří Pelikán, který dříve v tomtéž roce prosazoval velké reformní změny, a také vedoucí Československého rozhlasu Zdeněk Hejzlar.<sup>48</sup>

Nad Barrandovem se začalo stmívat v roce 1969. Zvolením Gustava Husáka do funkce prvního tajemníka ÚV KSČ byla odstartována tvrdá normalizace. V září roku 1969 byl

---

45 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopírkinglech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

46 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

47 KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopírkinglech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

48 *Těžká léta československého filmu: Od naděje k beznaději* [online]. 2013, **TV pořad** (1. díl) [cit. 2015-11-29]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/>

z pozice ústředního ředitele odvolán Alois Poledňák a tím započaly kroky v čištění terénu v Čs. filmu. Na jeho místo byl dosazen Jiří Purš.<sup>49</sup>

Zavázáním se tím, že „bude vycházet z kulturní politiky, kterou určuje nové vedení Komunistické strany Československa v čele s Gustavem Husákem“, určil to, že namísto sebeuvědomění a autonomie filmu, povede film zpět do podružného postavení vůči pracujícímu lidu a hlavně komunistické straně. Bylo určeno i obnovení spolupráce s kinematografií Sovětského svazu a ostatních socialistických zemí. Film měl hlavně sledovat hlavní problémy a závažné životní události mezinárodních všedních dělnických a komunistických hnutí.

Z postu ředitele Filmového studia Barrandov film odvolán Vlastimil Harnach a z postu ústředního dramaturga František Bedřich Kunc. Ředitelem studia se stal Jaroslav Šťastný, který sehrával typickou roli nastražené loutky bez názoru a znalosti filmu. Jeho role spočívala v přesvědčování a vyvolávání dojmů, že chystající se změny nebudou tak tragické. Nakonec jej na jeho pozici vystřídal spisovatel a scénárista Miloslav Fábera. Na pozici ústředního dramaturga byl jmenován Ludvík Toman, který později sehrál klíčovou roli ze všech postav normalizace ve FSB.

V rámci československé kinematografie nezůstala jediná oblast bez provádění čistek. Na všechny změny pečlivě dohlížel ÚV KSČ. Určujícím kritériem bylo politické hledisko, které přehlušovalo vzdělání, praxi v oboru, odborné i lidské předpoklady pro výkon dané funkce.<sup>50</sup>

Z Barrandova byla vyhozena celá řada filmových umělců, některým však byla ještě dána druhá šance. Cenou za takový ústupek bylo často natočení nějakého socialisticky laděného filmu. Příkladem může být Jiří Menzel, který za Ostře sledované vlaky získal Oscara. Jeho

---

49 LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Československý poválečný film (1945-2012)*. 1. vydání, Praha: Slovart, s.r.o., 2013, s. 151. ISBN 978-80-7391-712-8

50 HULÍK, Štěpán. *Illuminace: Nástup normalizace ve filmovém studiu Barrandov*. 2010, 22(2). Dostupné také z: [http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/hulik\\_2\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/hulik_2_2010.pdf)

film *Skřivánci na niti* byl ihned po vzniku poslán do trezoru a svůj hřích v podobě tohoto filmu si musel vykoupit budovatelským dramatem *Kdo hledá zlaté dno* (rok vzniku 1974).<sup>51</sup>

Mnozí umělci a nejenom umělci se rozhodli pro cestu ven z naší obnovené republiky. V zahraničí se ocitlo mnoho československých umělců. Svou cestu si našel ven Miloš Forman, Ivan Passer, Milan Kundera, později Pavel Juráček, Pavel Landovský, Vojtěch Jasný.<sup>52</sup>

Do zahraničí odjel i Alfred Radok, člověk a umělec, na kterého Milota vzpomíná jako na jeho největšího učitele. „Radok mě naučil myslet obrazově, scénáristicky, dramaturgicky, filmařsky. Po roce 1968 navrhl, abych s ním odjel do ciziny. Když při posledním setkání pochopil, že nikam nepojedu, uprostřed řeči se otočil, šel, ani se neohlédl. Bylo to na Václavském náměstí. Každý jsme šli na jinou stranu. Už jsem ho nikdy neviděl.“<sup>53</sup>

### 2.5.3 Člověk, který se nikdy nepodrobil

Jaromír Kallista, spolupracovník Miloty při natáčení jak 21. srpna tak pohřbu Jana Palacha, na něj vzpomíná jako na jednoho z mála osobností, který se nedal zlomit a zachoval si svoji tvář. Za to, že se odmítl podrobit nátlaku, se musel vypořádat se ztrátou své profese, kterou nade vše zbožňoval a které věnoval vše.<sup>54</sup>

„Když jsem potom byl v té Izraeli, tak mě tam právě herci francouzští a němečtí rvali ven a zařizovali mi tam místa, ale neodjel jsem. Nechtěl jsem. Ty vazby, rodiče a tak, víte, to se nedělá. Žena herečka, která by tam nešla. Takže jsem tam nechtěl, ale vůbec jsem toho

---

51 Jiří Menzel. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha, 2005 [cit. 2015-12-30]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/968-jiri-menzel/>

52 VORÁČ, Jiří. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. Brno: Host, 2004. ISBN 80-7294-139-9.

53 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-1

54 *Těžká léta československého filmu: Od naděje k beznaději* [online]. 2013, **TV pořad** (1. díl) [cit. 2015-11-29]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/>

nelitoval. Protože pak to, co prožil ten Ondříček, to je úplně o něčem jiném. Z něj udělali velkou slávu, která měla ale takovej podtext. Teď jsem viděl, že říká, že ho StB pronásledovala a tyhle kecy. Dneska už jsou všichni strašlivě stateční a všichni měli problémy. To je jako s mou ženou, která 20 let nemohla nic. Není jedna herečka nebo herec, kterej by dneska neřekl, jak tenkrát těžce prožil tu dobu toho totáče a všichni teď mají vily. Ta nestoudnost je tak strašně veliká. Tak to nejde o to, že se já budu vyťahovat, že jsem měl potíže, ale že ta úroveň okolo vás není schopná přistoupit na ten paradox. Že ti (herci), kteří s nimi žili ve filmech za totáče, jsou jim bližší než někdo, kdo se snažil o to, aby to tady změnil. Protože těch je málo. Ale to tak je vždy, že to gró má ta většina.“<sup>55</sup>

#### 2.5.4 Podpis Charty 77

Následně jako jeden z prvních podepsal Chartu 77 spolu s manželkou Vlastou, které byly veškeré umělecké aktivity zakázány po až podepsání. Pomáhal jí organizovat provoz bytového divadla, dvě z jejich představení zachytil jako kameraman a režisér.<sup>56</sup>

Jejich společná práce zahrnovala i rukodělnou výrobu lamp z odpadového skla.<sup>57</sup>

Po podpisu Charty 77 jim byl odebrán telefon, z pátého patra bez výtahu se jim jen těžko chodilo do telefonní budky naproti před ulici. Mnohým z disidentů byl telefon ponechán, avšak ti byli odposloucháváni. Příležitostně u nich v bytě přespávali Kohoutovi, násilně vystěhovaní z jejich bytu. Pavel Kohout a jeho nejmladší dcera Tereza účinkovali v představeních bytového divadla u Chramostové a Miloty.<sup>58</sup>

---

55 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

56 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-1.

57 LUKEŠ, Jan. Stanislav Milota. *Zlatá šedesátá* [online]. Praha, 2008 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/stanislav-milota/>

58 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-1.

### 2.5.5 Bytové divadlo

Ve hře *Play Macbeth* vystupují vedle Vlasty Chramostové mladá uchazečka o studium na divadelní vysoké škole Tereza Kohoutová, kterou však nepřijali a v čase natáčení se živila jako uklízečka v porodnici, Vlastimil Třešňák, malíř a zpěvák, kterému bylo zakázáno veřejně vystupovat, Pavel Landovský, který byl ze své herecké a divadelní činnosti vykázán, a nakonec Pavel Kohout. Po deseti letech, od roku 1968, kdy se v českém divadle nesmělo skoro nic, nebo jen velmi málo, se v roce 1978 narodil žánr bytového divadla. Od poloviny srpna roku 1978 se v pražských bytech konalo celkem 14 představení. Podle rozlohy bytu se počet diváků pohyboval od 20 do 70.

Na podzim roku 1978 byl v bytě manželů přímo za Národním muzeem pořízen záznam jejich představení kamerou Stanislava Miloty. Materiál byl určen pro rakouskou televizi, jejíž zásluhou neupadla tahle kuriózní etapa českého divadla do zapomnění. Na podzim roku 1991 a záznam se dostává i do Československa.

Na šestnácté představení se dostavilo silné policejní komando, údajně na udání toho, že se v bytě konají orgie. Svátečně oblečené publikum bylo legitimováno a představení dohráno. Příští repríza byla již poslední. Před každým dalším pokusem byl někdo z herců odchycen a odveden na výslech, který trval do té doby, dokud v bytě čekali diváci. Bylo jasné, že hra je dohrána, tvůrcům se však podařil ještě jednou se potkat a tajně zachytit hru ve zvuku i obraze. Na devadesátiminutové představení bylo k dispozici pouze 110 minut záznamu, prakticky nic se nemohlo točit podruhé a lépe. Do bytu se aktéři plížili přes dvorky, aby na sebe opět neupoutali pozornost StB.<sup>59</sup>

Úspěšné natočení však pro tři aktéry, kteří byli taktéž signatáři Charty 77, znamenalo ne-dobrovolný exil.<sup>60</sup>

---

59 *S firmou MICHR Licht ist sicher!: Play Macbeth Zpráva o pohřbívání v Čechách*. DVD. Plzeň: Finále 24, 2011.

60 *S firmou MICHR Licht ist sicher!: Play Macbeth Zpráva o pohřbívání v Čechách*. DVD. Plzeň: Finále 24, 2011.



Stanislav Milota na natáčení vzpomíná takto: „Neměli jsme materiál, neměli jsme světla, málo citlivý materiál, takže to bylo drama. S filmem to nemá nic společného. Dole byli estébáci a policajti a tady se točilo. Člověk s tím není tak úplně spokojený.“<sup>61</sup>

Stanislav Milota však i při tomto záznamu Play Macbeth v omezených podmínkách zvládl dát svými schopnostmi divadelnímu záznamu neobyčejnou atmosféru. I v této performanci uplatňuje to, čím byl dříve ve své kariéře tak známý a to je ruční kamera. Na herecké výkony a interakci mezi herci reaguje promptně, rychle švenkuje či transfokuje, když si to situace vyžaduje. Záznam vznikl v průběhu pěti dní.<sup>62</sup>

Ve hře Zpráva o pohřbívání v Čechách, kde vystupuje pouze Vlasta Chramostová v roli Boženy Němcové, dramatickým svícením scény a dokonalými kompozicemi podtrhl celou atmosféru.<sup>63</sup>

### 2.5.6 S firmou MICHR Licht ist sichr a výroba lamp

Manželé měli chalupu nedaleko sklářského městečka Kamenický Šenov a na smetišti tam sbírali staré úlomky skla, ze kterých vyráběli nové lampy. Prodávali je svým přátelům nebo je vyměňovali za knihy. Později při bytových prohlídkách různých jejich přátel mohlo být vykonavatelům prohlídek podezřelé, že se takové atypické lampy vyskytují právě v těchto v disidentských bytech.<sup>64</sup>

---

61 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

62 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-1.

63 *S firmou MICHR Licht ist sicher!: Play Macbeth Zpráva o pohřbívání v Čechách*. DVD. Plzeň: Finále 24, 2011

64 *Zábavní pořad: Uvolněte se, prosím* [online]. 2007, 3. [cit. 2015-12-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Zo1QVRjHICE>

### 2.5.7 Zdravotní komplikace

Stanislav Milota zažíval zklamání, ke kterému se bohužel přidaly i zdravotní komplikace. Tři mozkové příhody a částečná ztráta zraku ho donutily vzdát se své profese i v období, kdy by mu natáčení bylo opět povoleno, a to po roce 1989.<sup>65</sup>

## 2.6 Rok 1989

V listopadu 1989 se stal koordinátorem, pořadatelem, spojkou, zvukařem, přirozeným režisérem prvních Havlových veřejných televizních vystoupení, jeho bodyguardem. Byl i jeho velmi dávným přítelem. Stal se prvním polistopadovým šéfem sekretariátu prezidenta. Postupně se však stal prvním Havlovým kritikem. Byl velmi schopný, uměl jednat rychle, vždy byl o krok napřed v přípravách na další program při veřejných projevech, mnoho politiků ho chtělo za asistenta.

K osobnosti Václava Havla se začal postupem času stavět jinak. Stal prvním Havlovým kritikem. Těžce nesl zjištění, že ani tak velký a mimořádný intelekt, nemůže zůstat uchráněn vlivům moci. „Vy jste nezažili tu trapnou situaci, při které se ukázalo, jak velmi stojí Václav o to, stát se hlavou státu.“ Milota však byl snad jediný, kdo si nepřál, aby se Havel stal prezidentem. Tvrdil, že by se neměl nechat připravit o svobodu. V ulicích už se v té době volalo Havel na Hrad!

Později ze své funkce odešel. Václavu Havlovi nechal vyřídit vzkaz, že to bylo na jeho vlastní žádost ze zdravotních důvodů.<sup>66</sup>

Jeho role je však nesmazatelná. Ať už tím, že prý na rozlučce světové premiéry hry Václava Havla pomohl vymyslet slavné „Pravda a láska vítězí“.<sup>67</sup>

---

65 LUKEŠ, Jan. Stanislav Milota. *Zlatá šedesátá* [online]. Praha, 2008 [cit. 2015-12-22]. Dostupné z: <http://www.zlatasedesata.cz/profil/stanislav-milota/>

66 Kapitola XI. CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 1. vydání. Brno: Doplněk, 1999, s. 161-185. ISBN 978-80-7239-268-

## 2.7 O režisérech, cti a kameramanech

Z toho, co jsem se o Stanislavu Milotovi dočetla ještě před tím, než jsem se s ním osobně potkala, jsem měla dojem, že je to velmi čestná osobnost, která se nikdy nepřetvařovala a neopustila své hodnoty. Ke každému přistupoval stejně upřímně, ať naproti němu stál kdokoli. V našem rozhovoru se několikrát zmiňuje o Miroslavu Ondříčkovi a jeho kariéře v zahraničí.

### 2.7.1 Srovnání Miroslava Ondříčka a Stanislava Miloty

Ondříček a Milota jsou jedna generace, narodili s rozdílem jednoho roku. Oba pochází z Prahy, oba vyrostli na Žižkově, oba prošli jako první filmovou průpravou laboratořemi na Barrandově.<sup>68</sup>

Je mezi nimi však více rozdílného. Miroslav Ondříček šel později studovat FAMU. Spolupracoval s tvůrci československé nové vlny Ivanem Passerem a Milošem Formanem (Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenko – oba filmy byly nominovány na cenu Americké filmové akademie v kategorii Nejlepší zahraniční film). Oba tvůrci později odešli z Československa do exilu a spolu s nimi i Ondříček. V zámoří dosáhl skvělých kariérních výsledků, dvakrát byl nominován na cenu Americké filmové akademie (Oscar) za nejlepší kameru, natáčel filmy, které se zapsaly do dějin kinematografie.<sup>69</sup>

---

67 LUKEŠ, Jan a Ivana LUKEŠOVÁ. MICHŘ je vichř: S Vlastou Chramostovou a Stanislavem Milotou o Odcházení i odcházení, dějinách, morálce, toleranci, demokracii a prohrách. In: LUKEŠ, Jan. *S firmou MICHŘ Licht ist sicher!: Vlasta Chramostová Stanislav Milota*. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o, 2011, s. 11-31.

68 Miroslav Ondříček. *Česko\_Slovenská filmová databáze* [online]. 2014 [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/53995-miroslav-ondricek/>

69 Miroslav Ondříček. *Česko\_Slovenská filmová databáze* [online]. 2014 [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/53995-miroslav-ondricek/>

Stanislav Milota nadšení nad talentem Miroslava Ondříčka nesdílí. V našem rozhovoru mi řekl: „Sedět na zadku jako Ondříčkové a někdo jiný se kouká do kamery a vy sedíte na židli, tak to nemusíte tu kameru vůbec dělat. Ta sláva – největší kameraman – který vlastně nenatočil jeden záběr, který by byl zajímavý. Všechno jsou to záběry udělaný podle šablony, nemá to nápad, kompozici a nemá to skladbu.“

Je to však pouze jeho názor. Rozhodně se nedá říct, že jeden z nich je lepší nebo horší kameraman. Stejně tak by bylo nepřístupné odsuzovat jednoho či druhého za jeho rozhodnutí v otázce toho, zda odjet do exilu nebo zůstat v Československu.

O nejlepších českých kameramanech se vyjadřuje takto: „Ta inteligence režisérská není na té úplně největší úrovni, protože většina si jich neumí napsat dialog, od toho mají dramaturgy, od toho musí mít scénáristy, kterej jim vymyslí, ten nápad. Je málo těch, kteří si něco napíšíou a sami jsou schopni to potom natočit. Oproti kameramanovi. Když ten kameraman je na velké úrovni a umí přečíst ten text a umí ho pochopit a umí si ho představit a dovyprávět, tak to je pak dál. A tady jsou tři velké příklady. A není to a ani nikdy náhodou to nebyl Ondříček. Tady jsou tři kameramani, kteří jsou světové úrovně. A tak veliké světové úrovně, která nemá obdoby. A to jsou dva Brabcové, jeden se jmenuje Jarda a druhý se jmenuje Franta, a pak je třetí a ten se jmenuje Smutný. Tak to jsou skutečně po profesi kameramanský a ti dva Brabcové i po režijní.“<sup>70</sup>

### 2.7.2 O režisérech

Milota označuje tři nejlepší režiséry: „Martin Frič, Radok a Chytilová. Tento trojlístek mi splňuje takový ideál filmu, protože Mak Frič byl obrovský vynikající profesionál, který natočil spoustu filmů velice dobře, na tu dobu. Ten Radok je velká osobnost, nejenom divadelní.“<sup>71</sup>

---

70 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

71 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

### 2.7.2.1 O Václavu Vorlíčkovi

Milota má na některé režiséry naprosto přesný názor, a nemusí být jen pozitivní, příkladem může být Václav Vorlíček:

„Když jste už velký kameraman, tak vidíte slabosti režisérů. A to je teda moje takové hlavní poznání. Ta kameramanská profese tenkrát v té době byla svou technikou určující, a byla velice důležitá, protože jsem vždycky říkal: a co byste jako (vy režiséři, pozn.) předváděli na plátně, kdybychom to nenatočili, to byste museli stát před plátnem a vyprávět ten film. Protože většina těch režisérů, a jeden je pro mě odstrašující, ten Vorlíček, který je uznáván jako největší osobnost přes dětský film a je to člověk, který dneska už vůbec neřekne nic o tom, že jeho filmy, který dělal a který jsou velmi na úrovni a kde jsou triky. A jemu to dělal jeden z nejlepších kameramanů trikařů, který nemá obdoby. Hollywood by po něm okamžitě šáhl. Ten Vorlíček dneska mluví jen o tom, že já jsem dělal triky a dokonce to došlo tak daleko, že Tři oříšky pro Popelku, který napsal pan Pavlíček, tedy tajně to on dělal přes někoho.<sup>72</sup> Tak Vorlíček šel ty Tři oříšky prodávat, aby si to natočili ve Finsku. A chtěl tenkrát, aby tam byli dva hlavní herci, ti mu to odmítli, protože vědí, že on nemá co prodávat nějaký věci, co napsal někdo jiný.“<sup>73</sup>

### 2.7.2.2 O Miloši Formanovi

„Je velký rozdíl mezi Chytilovou a Formanem. Já jsem Formana zažil, kdy přišel jako učňák z FAMU na Dědečka automobila, jako asistent Radokovi. Já už jsem tenkrát byl šven-

---

<sup>72</sup> Scénárista František Pavlíček byl po roce 1968 označen jako politicky nepohodlná osoba. V roce 1970 je odvolán z funkce uměleckého ředitele Divadla na Vinohradech a až do roku 1989 může vykonávat pouze dělnické profese. Po podpisu Charty 77 je spolu s Václavem Havlem vězněn, později odsouzen za podvracení republiky měsíců s podmíněčným odkladem na tři roky. Umělecké činnosti se však nevzdává, jeho díla jsou realizována díky spolupracovníkům, kteří je zaštiťují svými jmény. František Pavlíček. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha, 2011 [cit. 2016-01-20]. Dostupné z:

<http://www.csfd.cz/tvurce/70046-frantisek-pavlicek/>

<sup>73</sup> Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

kr, takže jsem byl velmi známý. Pak někdy v těch 60. letech si mě zavolal, abych s ním šel dělat Černého Petra. Už tenkrát v těch scénářích on to měl napsáno na takovou dobu, která byla už jen hudebně jinak. Ty tady máš ještě boogie woogie, říkám mu, a tenkrát už bylo něco jinýho. Tady jsou volby, to je politikum. Tam jde o toho kluka v jakémkoli prostředí. Už jsme v 60. letech a víme, jak to bylo daný toho roku 48, kdy jsou volby. Tak jsem řekl, že to dělat nebudu. Rozešli jsme se a pak jednou na Barrandově, kdy jsme chodili šmírovat projekce, tak jsem se podíval a do toho oni (štáb Miloše Formana, pozn.) tam zrovna vycházeli a já mu říkám: „tys to přepsal“. A on že přepsal. A já se ho ptám:“ a k dobrému vid““. A on, že to nakonec byla změna k lepšímu. Tak to byl Miloš.“<sup>74</sup>

„Miloš je takový, že má rád srandu z hrbatých. Někde je tam vždycky nějaká ironie. Chlap, kterému hoří chalupa, říká, ať ho dají blíž, ať se ohřeje. A to je něco, co já třeba nemám rád. Ale to je věc názoru. V dobách, kdy Chytilová tady točí protirežimní filmy, jako je třeba Panelstory, ty skvělý a odvážný filmy, a tvrdě si za tím stojí, tak Forman točí protiamerický filmy, jako jsou Hair. A to je hlavní rozdíl, i ten občanský.“<sup>75</sup>

Když natáčel v Praze Amadea, spustil tento čin velkou kritiku zdejších umělců.<sup>76</sup> „To, že pak natáčel tady, to, že se musel upsat bolševikovi. Pomáhal jim tady člověk, kterému se musel zaručit, že se nepotká s nikým s nás.“<sup>77</sup> Tím člověkem byl Jiří Purš, muž, kterému se deset let před tím povedlo kádrovými čistkami „zadusit československou filmovou vlnu“, které byl Forman součástí.<sup>78</sup>

---

74 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

75 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

76 BLAŽEK, Petr. Akce "Producent-1". Natáčení filmu Amadeus v dokumentaci Státní bezpečnosti. In: KOPAL, Petr. *Dějiny a film: Normalizace*. 1. Praha: Casablanca, 2014, s. 108-137. ISBN 978-80-87292-26-6.

77 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

78 BLAŽEK, Petr. Akce "Producent-1". Natáčení filmu Amadeus v dokumentaci Státní bezpečnosti. In: KOPAL, Petr. *Dějiny a film: Normalizace*. 1. Praha: Casablanca, 2014, s. 108-137. ISBN 978-80-87292-26-6.

### 3 SPALOVAČ MRTVOL

Spalovač mrtvol je československý film, který vznikl v roce 1968. Je natočený podle stejnojmenné předlohy Ladislava Fukse, který taktéž pracoval na scénáři po té, co ho jeho známý Juraj Herz oslovil s tím, že by novelu rád natočil. Juraj Herz se ke knize dostal úplně náhodou, když ho jednou zaujal název ve výloze knihkupectví. Po prvním přečtení byl však zklamán, kniha se mu zdála příliš monologická na to, aby šla dobře zpracovat do filmové podoby.<sup>79</sup>

Juraj Herz hovoří o filmu jako o černé komedii. Po událostech roku 1968 a během událostí na počátku sedmdesátých let zjistil, jak je téma filmu aktuální. V Československu se objevila značná část lidí, kteří se přiklonili na opačnou stranu a stali konformisty, stejně jako byl jedním Kopfrkingl.<sup>80</sup> Tím se stal více či méně politickým filmem a byl poté v dubnu roku 1973 zakázán. Byl vyřazen s distribuce spolu s dalšími filmy, které nebyly sice považovány za přímo protisocialistické, nicméně vadily novému režimu hluboké normalizace z mnoha dalších důvodů. U Spalovače mrtvol to bylo hlavně sugestivně drastickým obrazovým pojetím či tragikomickou polohou černé grotesky.<sup>81</sup>

Milota o Spalovači mrtvol říká, že vznikl v době, která se s ním minula. „Jinak to téma je přece velice závažné a bylo potvrzeno tím 21. srpnem, že je to o problému člověka, který se dostane v určitý politický době do konfliktu s tou dobou. A taky jak se zařadí do té doby a taky to, kdy zrovna v určité etapě jeho života je systém, který si jeho vyvolí a posadí ho třeba na křeslo a dává mu otázky. Ne každý systém si vás vyvolí, protože ne každý člověk zajímá tu dobu, která právě probíhá. Ta jde po lidech, kteří mu vadí. Anebo taky si vybírá

---

79 Jízdní řád smrti: Spalovač mrtvol na cestě z pouťového domu hrůzy do skutečného domu hrůzy totalitních režimů 20. století. In: LUKEŠ, Jan. *S firmou MICHR Licht ist sicher!*. 1. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o., 2011, s. 97-102.

80 ŠULÍK, Martin. *Zlatá šedesátá: Juraj Herz*. Česká televize, 2009.

81 Jízdní řád smrti: Spalovač mrtvol na cestě z pouťového domu hrůzy do skutečného domu hrůzy totalitních režimů 20. století. In: LUKEŠ, Jan. *S firmou MICHR Licht ist sicher!*. 1. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o., 2011, s. 97-102.

lidi, který pochopí, že jsou pro ně velice dobrý, třeba takový, který jsou schopní manipulovat s ostatními. A to je podle mě ten příběh toho Kopfrkingla, který uvěří na nějakou ideologii.“<sup>82</sup>

O osudech filmu hovoří takto: „On se dostal do doby, která byla pro něj velmi nevýhodná. Nezapomeňte, že oni lidi měli zážitky z těch ulic, ale i z vesnic, z televize, z tisku se dovídali, co se kolem nich děje, takže příběh nějakého člověka, který se propadá a sám se dostává do situace, která byla podobná té, kterou oni žili, to že se lidi, kteří ještě nedávno byli takoví, že říkali ‚ano výborně, všechno v pořádku‘, tak ti se stáhli a začali být úplně jiní. Takže tenhle příběh je nemohl vůbec zajímat.“<sup>83</sup>

### 3.1.1 Skvělý výkon Hrušínského

Celkové vyznění filmu stojí i na skvělém hereckém výkonu Rudolfa Hrušínského, který vytvořil dokonalou roli úlisného maloměšťáka, který postupně propadá do hlubin temné nacistické ideologie. Tiše mu k jeho roli sekunduje Vlasta Chramostová v roli manželky Lakmé a jeho milenky Dagmar. Dvojrole Dagmar a Lakmé je skvělým příkladem Kopfrkinglova omezeného vnímání, který je na hranici šovinismu ve vztahu k plaché Lakmé, zatímco Dagmar, je ztělesněním jeho touhy.<sup>84</sup>

### 3.1.2 Vizuální stránka a barevnost materiálu

Spalovač mrtvol je jedinečně vizuálním filmem. Film působí jako ucelené dílo, kde každý malý prvek přispívá a podporuje jeho sugestivní vyznění, které je velmi klaustrofobické, děsivé a zvrácené. Znepokojující atmosféra vychází i z konfrontace Kopfrkinglova charak-

---

82 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

83 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

84 Jízdní řád smrti: Spalovač mrtvol na cestě z pouťového domu hrůzy do skutečného domu hrůzy totalitních režimů 20. století. In: LUKEŠ, Jan. *S firmou MICHR Licht ist sicher!*. 1. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o., 2011, s. 97-102.



teru a jeho přirozeného začlenění do společnosti.<sup>85</sup> V průběhu filmu ze s něj stává odporná zrůda a výrazové prostředky tuto jeho transformaci doprovázejí a zvýrazňují.

Kameraman Stanislav Milota říká: „Ta doba tenkrát, když ta technika nebyla dokonalá, tak to záleželo na vás, jak se přizpůsobíte tématu a mě na kameře zajímalo nejvíc vlastně to, co čem to je. A když to pochopím, jak je to o tom, jak převyprávět slova a literaturu, která je daleko variabilnější než možnost filmového vyprávění.“<sup>86</sup>

„To je to, co mě na filmu nejvíc zajímalo, je dramaturgie obrazu. To znamená jednu holou větu, jak ji vyjádřit obrazově.“<sup>87</sup>

Z tohoto je jasné, že Milota je naprosto uvědomělý ve své profesi a co se týče toho, jak má film vyznít a jaké výrazové prostředky pro dané vyznění použít. Umí o záběrech přemýšlet a vytvářet přesnou atmosféru.

### 3.1.2.1 Rozpor o barevnosti

Juraj Herz označuje dílo jako černou komedii. Původně chtěl film točit v černobílém prostředí, avšak chtěl zachovat reálnou červenou barvu krve, což by filmu dodávalo určitou zkruslenou morbidní nevážnost. Proti jeho názoru stál Milota s tím, že by film měl být pouze černobílý.<sup>88</sup>

Herzovi řekl: „Bud' to bude černobílý, nebo to netočím. Tak pak rozmýšlel a pak teda řekl, že jo. A byl velice nešťastnej a do dneška říká, že by si to rád natočil barevně.“<sup>89</sup>

Černobílý film jako celek působí mnohem reálněji a z toho důvodu i více děsivě. K tomuto faktu sedí i Milotův názor, že film nemá s komedií nic společného. V rozhovoru, který jsme s panem Milotou vedla, říká:

---

85 ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-573-4.

86 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

87 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

88 ŠULÍK, Martin. *Zlatá šedesátá: Juraj Herz*. Česká televize, 2009

89 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

„To on vždycky tak má (Juraj Herz pozn.), protože ono to je bizarní, ale já si myslím, že to vůbec s komedií nemá nic společného. Přitom on, který prošel koncentrák, on má ve všem potřebu nějaký komedie. Byl to taková zvláštní osobnost, která k tématu toho Kopfkingla měla velmi blízko, protože on byl a doteď je takový člověk takového tajemna a věcí, které nejsou úplně reálný.“<sup>90</sup>

„Jak je to téma, které je o člověku a o jeho nějakým myšlení, vztazích, konfliktech, tak si myslím, že divák je ochuzen tím, že se mu ukáže červenolící člověk a za ním modrá knihovna. Já říkám, že je to jako v literatuře, když budu psát, že vysoké modré nebo nad nádhernou žlutou loukou a všechno to bude žlutá louka a modré nebe, tak se v tom tak namaskuju, že už v tom není vůbec žádná chvíle na moji vlastní představu. A to je to, co já říkám o barevnosti, že teda ten divák je ochuzen a je vyrušován tím, aby splynul s tím tekoucím příběhem, a je vyrušován nějakou barevností. Já si myslím, že v určitých tématech je to odvádějící pozornost. Ale to je můj názor, se kterým nemusí někdo souhlasit.“<sup>91</sup>

V tom se tedy jejich názory lišili. Milota přistupoval k látce jako k reálnému příběhu o vyšinutém člověku, zatímco Herz se snažil příběh možná i odlehčit tím, že by za červené cákance krve schoval celou realnost.

Debata ohledně barevného či černobílého materiálu byla jejich jediným rozporem. Při psaní technického scénáře odjeli do Mariánských Lázní, kde si během přibližně tří týdnů prošli jejich názory na dílo, došli k finální podobě toho, jak by dílo mělo působit a napsali společně technický scénář. Při jeho psaní se prý dokonale sžili. Juraj Herz říká, že si velmi rozuměli a při psaní to občas dopadlo tak, že jeden z nich psal, zatímco druhý šel odpočívat nebo spát.<sup>92</sup>

---

90 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

91 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

92 ŠULÍK, Martin. *Zlatá šedesátá: Juraj Herz*. Česká televize, 2009.

### 3.1.3 Spalovač mrtvol jako svědek dějin

Technický scénář filmu byl hotov v květnu roku 1968. I přes dokonalé sžití obou tvůrců, Juraj Herz označuje jeho tvorbu za mnohem těžší, než bylo samotné natáčení. Technický scénář bylo třeba pořádně promyslet, důvodem byly i například ty scény, kde se jsou přechody natočeny tak, že nelze poznat, kde jedna scéna začíná a kde končí. Film se natáčel od konce června roku 1968 do začátku října téhož roku. Tedy přímo okolo zásadního zlo-mového dne 21. srpna, jehož události vpadli přímo doprostřed natáčení. Film byl osudový v mnoha ohledech a stál při mnoha událostech v historii. Během natáčení v červnu pode-psali Jiří Menzel s Rudolfem Hrušínským v pardubickém krematoriu prohlášení Dva tisíce slov. Na materiál určený k natáčení Spalovač mrtvol natočil Milota záběry z pražských ulic dne 21. srpna. Kvůli pozdějšímu zákazu činnosti to byl zároveň první a poslední film, na kterém se spolu Vlasta Chramostová a se Stanislavem Milotou podíleli.<sup>93</sup>

Při následujícím dotáčení Spalovače mrtvol se dostal štáb do problémů, neboť bylo při natáčení okupace vytočeno hodně materiálu.<sup>94</sup>

### 3.1.4 Stanislav Milota za kamerou, improvizace a nespokojenost

Při použití ruční kamery bylo jasné, že je nereálné, aby se to hledáčku díval někdo jiný. Přirozeně vyplývalo, že si záběry bude Milota švenkovat sám. Bylo to něco, čím byl již od filmu Na laně proslulý. V Německu, kde taktéž natáčel, mu říkali „Mann mit eiserner Hand“, tedy muž se železnou rukou.<sup>95</sup>

Milota říká: „Tím, že jsem to točil handkou a ten Bohouš Rath mně ostřil, ten se nevidal do kamery. Protože já jsem ten sobec, který nechtěl nikdy žádného švenkra, protože ta největší rozkoš pro mě byla to všechno vidět a natočit si to sám.“

---

93 Jízdní řád smrti: Spalovač mrtvol na cestě z pouťového domu hrůzy do skutečného domu hrůzy totalitních režimů 20. století. In: LUKÉŠ, Jan. *S firmou MICHR Licht ist sicher!*. 1. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o., 2011, s. 97-102

94 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

95 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

„Věděl jsem, že když jsem to švenkl a viděl jsem, že to není úplně dobrý, ale uměl jsem se rozhodnout, jestli je to takhle dobrý nebo ne. Ale hlavně to dívání se do kamery bylo pro mě tak motivující, že jsem to nikomu nedal.“<sup>96</sup>

To, že držel kameru v rukou právě on, mu dávalo velkou svobodu, kterou mohl využít při drobných improvizacích.

### 3.1.4.1 Improvizace

Při technickém scénáři byly již scény vymyšleny. Improvizace při natáčení často spočívala pouze v malých nuancích, co se kompozice týče. Příkladem může být záběr z nacistického večírku, kde je velmi nízko komponovaný strop, který utlačuje aktéry a působí klaustrofobicky (Obr. 1). Stanislav Milota o této scéně hovoří takto: „A právě ta kompozice spolu s tím, že ten strop je tam tak nízko a lidi tím jsou utlačení, tak proto ta kompozice nahoru. Třeba toto je ta improvizace, i když jsme ten bar před tím viděli, tak teprve při tom, když se na plac dostanete a zasvětlíte to, tak teprve teď vás najednou osloví ten strop, aniž bychom si to říkali v technickém scénáři. Tady najednou nastane ta improvizace se stykem s tím prostředím a v kontaktu té chvíle. A okamžitá improvizace je samozřejmě nutná, bez toho se neobejdete, protože je tolik situací, kdy musíte reagovat na herce. A příprava na takovou improvizaci je nutná a je nutný si ji ověřit, jestli na to člověk má.“<sup>97</sup>



Obr. 1

---

<sup>96</sup> Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

<sup>97</sup> Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

„V té synagoze, udělal jsem jeden záběr a koukám a vidím ty klobouky, tak tam otočím kameru a natočím to, co vůbec nebylo v plánu. To jsou improvizace. Já jsem si vlastně u všeho dělal věci navíc, ruku tady a detail tady, co se vždycky hodí. Protože nejenom to, co vymyslíte někde u stolu, tak je potom pro toho střihače důležité. Stříhač pak říká, jak on to tam nádherně nastříhal a kdybyste mu to nenatočili, tak tam nemá, co stříhat. Možná akorát svoje kšandy.“<sup>98</sup>

„Je to krásný umět si to sám nakomponovat, zasvítit a vymyslet, jak to bude veliký a tak.“<sup>99</sup>, říká Milota. Když kameraman je i ten, kdo drží kameru v rukou, ví, kde udělal chybu při švenkování. S tím souvisí i to, že si kameraman může později vyčítat, že mohl nějaký záběr lépe nasnímat, vymyslet, nasvítit nebo zakomponovat. Ani Stanislavu Milotovi se nepatrné výčitky nevyhnuly: „To jsou potom ty ex-post věci, kdy to, co točíte, vidíte až za dva tři dny. To už je pozdě. To rozhodnutí musí být na místě, ano udělám to takhle. A pak s tím nejsem spokojený. Člověk je mockrát nespokojený. Já náhodou jsem toho moc nenatočil, asi čtyři pět filmů, takže si toho nemusím tolik vyčítat, ale stejně si vyčítáte některý věci.“<sup>100</sup>

Rychlý konec jeho kariéry bere v tomto ohledu do jisté míry i jako pozitivum: „Já jsem vlastně rád, že jsem se tou profesí neunavil, protože jsem byl brzo vyobcován.“<sup>101</sup>

---

98 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

99 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

100 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

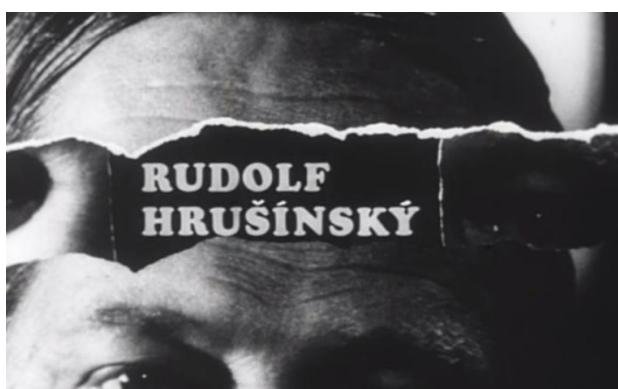
101 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

## 3.2 Výrazové prostředky

V této kapitole bych se blíže věnovala těm výrazovým prostředkům, které tvůrci promyšleně využili k vytvoření jedinečného sugestivního díla.

### 3.2.1 Titulky

První záběr stylizované titulkové sekvence, kdy se hlava Kopfrkingla rozpůlí (Obr. 2) a objeví se titulek, naznačuje, že Kopfrkinglovo myšlení je pochroumané. Tváří se jako někdo s čistými hodnotami, avšak ukáže se, že jeho zájmy jsou morbidní a myšlení velmi omezené a zmanipulovatelné.



Obr. 2

### 3.2.2 Úvodní sekvence jako expozice nálady filmu

Již od prvního záběru filmu je jasně tvůrci filmu nastavená atmosféra filmu, která se poneše celým dílem a bude se postupně stupňovat. Prvky ve filmu použité snadno definují povahu myšlení Kopfrkingla a ukazují jeho přeměnu, nebo spíše to, jaký ve skutečnosti je.

Klidný, avšak úlisný hlas Rudolfa Hrušínského doprovází úvodní rapid montáž neklidného leoparda v kleci. Detaily vyceněných zubů leoparda a dalších šelem jsou prostřihávány s detaily na tváři Kopfrkingla. Samotný Kopfrkingl je touto montáží přirovnán k šelmě a predátorovi. Jeho děti, které poprvé ve filmu vidíme za mřížemi (Obr. 3), kde si hrají, jsou exponovány jako oběti. Stejným postupem je jako oběť vystavěná později ve filmu paní Lišková v krematoriu (Obr. 4), za kterou se plíží a hladovým pohledem ji sleduje, stejně jako šelma svou kořistí.



Obr. 3



Obr. 4

Dojem jeho predátorství posiluje přesné herecké umění Rudolfa Hrušínského, jehož gesta dále ve filmu, kdy chytá jejich kočku za krk na zranitelném místě (Obr. 5), jsou totožná k tomu, když vede syna Miliho do krematoria jako jeho oběť, aby ho tam zabil (Obr. 6) později ve filmu.



Obr. 5



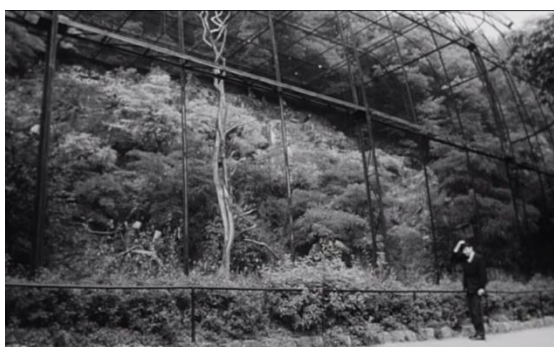
Obr. 6

### 3.2.3 Velikost záběru

Velikost rámování nás umísťuje do určité vzdálenosti od snímaného materiálu. Rámování v nás vyvolává dojem, že jsou prvky mizanscény větší nebo menší, protože je divák od nich více či méně vzdálený. Ve velkém celku je lidské tělo i těžko rozpoznatelné nebo velmi malé. V celku mají postavy výraznější prostor, ale stále dominuje okolí. Americký plán je užší záběr, kdy je postava snímána od kolen nahoru. Umožňuje vyváženost mezi postavou a okolím. Polodetail rámuje tělo od hrudi nahoru, je to nejběžnější záběr

v kinematografii, používá při dialozích. Detail je užší záběr např. na hlavu postavy, ruku, nebo na malý předmět. Velký detail zdůrazňuje část obličeje, vyčleňuje nebo zvětšuje nějaký detail, může na onen předmět klást i důraz, pokud hraje důležitou roli v příběhu.<sup>102</sup>

Ve filmu *Spalovač mrtvol* se často střídají široké záběry velkých celků s detaily. Například hned v úvodní sekvenci filmu, která mimo jiné začíná detailním záběrem na mříže klece, vidíme velký celkem pana Strausse (Obr. 7), na který navazuje detail se silným akcentem (Obr. 8). Pan Strauss velmi rychle z někoho, kdo je téměř ztracený v chaosu větví za ním, rychle dostane konkrétní podobu.



Obr. 7



Obr. 8

### 3.2.3.1 Detailní záběry

Ve filmu je velké množství detailních záběrů. Moje domněnka byla, že filmový detail je v tom případě filmovým ekvivalentem opakování replik, které je velmi časté v knižní předloze. (Obr. 9). Detailní záběry mají velkou sílu a kladou důraz na to, co v závěru vidíme, stejně tak opakování replik v knize působí jako zdůrazňující prvek. V tomto případě níže vidíme, že si prvně repliku řekne ve svojí hlavě a až po té ji zopakuje nahlas.

---

102 BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 223-280. ISBN 978-80-7331-217-6.



„Máte tyhle zkoušky stále za nutné, pane Kopfrkingl?“ řekl lékař, uklízí je instrumenty, a pan Kopfrkingl se obrátil k obrazu a pokýval hlavou. Tvrdím, myslil si v duchu a pohlédl na snubní prsten na své ruce, že se nestýkám s jinými ženami než se svou nebeskou, a přitom mám strach, nejsem-li nakažen, abych nevypadal jako podvodník nebo hypochondr v očích toho laskavého lékaře... A tak mu vždy tvrdíval, že má strach z nákazy proto, že je zaměstnanec krematoria.

„Víte, pane doktore,“ řekl mu i teď, „říkám stále, že se nestýkám s jinými ženami, jen se svou nebeskou, a přitom mám strach, nejsem-li nakažen. Bojím se, abych nevypadal před vámi jako podvodník nebo hypochondr. Mám strach z nákazy proto, že pracuji v krematoriu.“

Obr. 9

Jak je tato scéna vyřešena ve filmu? Kopfrkingl říká repliku: „Víte pane doktore, že se nestýkám s jinými ženami, než se svou nebeskou.“ V momentě, kdy zmíní slovo „nebeská“, záběr (Obr. 10) je přerušěn krátkým prostřihem na tvář ženy (Obr. 11), která může být zhyzděna příznaky pohlavní nemoci. Na diváka působí opakování repliky v knize jako výrazný prvek, který ho velmi zaujme svojí neobvyklostí. Stejně tak onen krátký prostřih ve filmu diváka „praští do očí“. Filmaři se snažili najít ve filmové řeči ekvivalent toho, aby diváka vyrušili stejně, jako byl čtenář zneklidněn při čtení opakující se informací v knize.



Obr. 10



Obr. 11

Na základě rozhovoru s panem Milotou se moje domněnka, že detail je filmovým ekvivalentem opakování replik v knize, ukázala jako mylná. Je však pravdou, že si je Milota vědom toho, jako sílu detail má a s přesností toho využívá. Kameraman Milota mi při našem rozhovoru řekl:

„Ten detail, když je dobře zabraný, tak je daleko víc vypovídající, dokonce i když je němý. To je, co ve filmu (Spalovač mrtvol, pozn.), když Kopfrkingl reaguje na někoho, kdo na něj mluví a on neodpovídá, tak je daleko zajímavější, jak on reaguje na ta slova. Toho jsem velký zastánce, detailu. A pak právě i celků. Ale to je zase věc tý skladby toho každého obrazu, jak teda bude dál pokračovat.“<sup>103</sup>

Detaily jsou většinou dohromady spojeny rychlým střihem. Smršť detailů na diváka působí ještě o mnoho silněji.

### 3.2.4 Kompozice a rámování

V našem společném rozhovoru zazněla věta: „Mě třeba kompozice velmi zajímá, protože si myslím, že je určující.“<sup>104</sup> To potvrzuje moji počáteční domněnku, že o záběrech a jejich obsahu Milota velmi přemýšlí.

Milota využívá kompozici jako velmi tvůrčí prvek. Rafinovaně zvolené a naplánované kompozice záběrů mohou divákovi naznačit, co se bude nadále v příběhu odvíjet. Odehrává se takzvané předznamenávání. Nejvýmluvnější příklad ze všech je například ze scény, kdy Kopfrkingl donese do jejich domova nový obraz. Jeho manželka se ho zeptá, kam ten obraz pověsí, zatímco rám obrazu drží nepřírozeně zcela před svým obličejem (Obr. 12) Kopfrkingl jí odpovídá, že obraz pověsí do koupelny, kde právě později „pověsí“ i ji.



Obr. 12

---

103 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

104 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

Když pak stojí v koupelně v poslední třetině filmu a Kopfrkinglovo predátorsky vlezlé chování naznačuje, že se pokouší něco provést, stojí jeho manželka Lakmé přímo pod smyčkou provazu (Obr. 13), která nad ní visí jako hrozba toho, co se stane. Divákovi byla dána v průběhu filmu nápověda toho, k čemu se schyluje.



Obr. 13

Při obou scénách, kdy si pozve do krematoria své vlastní děti, aby je tam zabil, jsou v jednom momentu použity téměř totožné kompozice a uspořádání prvků v obraze. (Obr. 11 a 12). Mili je však v záběru blíže rakvi a Zina stojí od rakve dále. Toto umístění by mohlo být náhodné a nebo poukazovat na to, že Zina smrti rukou Kopfrkingla nakonec unikne, zatímco Miloho se se Kopfrkinglovi podaří zabít.



Obr. 11



Obr. 12

Tomu napovídá i zakomponování záběrů v momentu, kdy Kopfrkinglu bere tyč opřenou o zeď se záměrem zabít jak Miliho, tak Zinu. Mili je v momentě, kdy Kopfrkingl uchopí tyč, přesně zakrytý tyčí a rukou Kopfrkingla (Obr. 13), která ho obrazově uchopí do svých spárů. Zatímco Zina z jeho spárů smrti unikne (Obr. 14)



Obr. 13



Obr. 14

### 3.2.4.1 Chrám smrti jako vězení

Středová kompozice je taktéž silným tvůrčím prvkem. Když vede Kopfrkingl pana Dvořáka do nového zaměstnání do jeho Chrámu smrti (Obr. 15), sbíhavé linie vedoucí přesně do středu do vchodu Chrámu mu nedávají jinou možnost, než do toho hrozného systému smrti vstoupit.



Obr. 15

Pan Dvořák je později celým systémem smrti semlet, a to takovým způsobem, že to neunes a oběsí se. V záběrech, které následují po jeho vstupu do Chrámu, Milota tím, jak komponuje záběry často do několika plánů, často přes mříže nebo předměty, které mříže tvoří, naznačuje patrné obklopení a uvěznění smrtí. Pana Dvořáka z tohoto důvodu vidíme několikrát skrz bránu nebo dveře. (Obr. 16, Obr. 17)



Obr. 16



Obr. 17

Smrt ho obklopuje i dále hlouběji v krematoriu. V záběru (Obr. 18) je velmi dominantní rakev, která ho utlačuje do pozadí a linie víka rakve vede naši pozornost přímo k panu Dvořákovi, který nevypadá příliš uvolněně. Ve sklepě s urnami pan Dvořák stojí v jakémsi vnitřním rámu, který tvoří dvevní výklenek. Velikost tohoto záběru působí dojmem, že se v tomto prostředí ztracený a hutnost a plnost celého záběru na něj velmi tlačí. (Obr. 19)



Obr. 18



Obr. 19

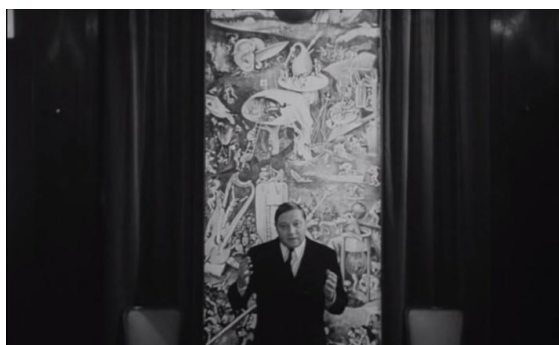
Příběhy a pocity jednotlivých postav jsou tak velmi jasně exponovány a nastiňovány. Dalším příkladem může být závislostí zužovaný pan Fenek, který je zakomponován ve stísněném okénku, které vyjadřuje jeho omezený svět, zúžený pouze na shánění morfia.





### 3.2.5 Dekompozice

Při Kopfrkinglově monologu na konci filmu kameraman využívá i dekompozice jako dalšího tvůrčího prvku. Na zdi visí poslední část Peklo z triptychu Zahrada pozemských slastí od Hieronyma Bosche, která Kopfrkingla úplně obklopuje. (Obr. 20 a 21) S těmito abstraktními výjevy nad jeho hlavou záběr působí jako by jeho myšlenky byly naprosto slitým chaotickým náhodným proudem postrádajícím smysl.



Obr. 20



Obr. 21

Pohled na jeho šílené myšlení nám ukazuje záběr, kde se ve skleněném stole odráží hlava Kopfrkingla. Záběr je však vzhůru nohama. (Obr. 22) Tvůrci filmu odhlédli od jakýchkoli pravidel a oprostili se od nich, a tímto naprostým uvolněním vytvořili dojem toho, že se ve společnosti nyní může stát naprosto cokoli a „že všechno je možné“. Celý režim, který přichází, Kopfrkingl a další jeho vyznavači jsou naprosto „postavení na hlavu“.



Obr. 22

Tento záběr vycházel z toho, že architekt umístil do daného prostoru zrcadlový stůl. S danou kompozicí není Milota spokojen, neboť by po obrácení do normálního pohledu působila jako přílišná dekompozice.<sup>105</sup>

Stanislav Milota dnes o využití obrazu od Bosche říká: „Když to dneska vidím, říkám si, že je to málo využitý. I když jsou tam spousty záběrů, jsou tam pády do toho obrazu. Dobrý no, ale dneska bych to asi natočil jinak, daleko zajímavěji, aby to nebylo jen takhle primitivně. Měli jsme udělat tak, aby oni byli v tom Boschově obraze, aby tam byli v nějaké pozici.“<sup>106</sup>

### 3.2.6 Zasnětlování prostoru

Zasnětlovací plány v preprodukcii si prý Milota netvořil. „Tenkrát byla doba, kdy se začalo svítit úplně jinak. Začal takový realismus. Většina těch filmů, co jsem dělal, tak byly takové, že tam bylo realistické svícení. Nikde není nic přepísknutý. Je to nějak dosvětlovaný, ale velice nepatrně.“<sup>107</sup>

„A tam v tom krematoriu, (Obr. 23), kde je nízký strop, tam je to velice problematický to zasnětlovat. Když jsem tam potom běhal, tak nemohlo být nic vidět.“<sup>108</sup>

Jako největší zdroj světla tam byla použita žárovka na stropě, k dosvětlení bylo použito ještě jedno světlo.<sup>109</sup>

Celkový styl natáčení Miloty, kdy jeho kamera byla velmi svobodná a volná v pohybu, mu nedovolovalo, aby si zastavěl scénu světly. A nejenom díky tomu pracoval obecně velmi rychle až hekticky.

---

105 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

106 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

107 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

108 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze

109 Rozhovor se Stanislavem Milotou, nahrán dne 13. 1. 2016 v Praze



Obr. 23

### 3.2.7 Rakurz kamery, určující dominanci

Při rozhovorech s Reinkem, příslušníkem Národně socialistické dělnické německé strany, chytře zvolený rakurz kamery napovídá divákovi, kdo je v dané situaci dominantní. Je to Reinke, který stojí u stolu (obr. 24) a dívá se na sedícího Kopfkingla, který v dané situaci působí jako ten podřízený (obr. 25). Reinke nad ním má navrch, nahlodá mu jeho vrtkavé myšlení a Kopfkingl se podřídí novému režimu.



Obr. 24



Obr. 25

V dalších scénách, kdy opět mluví s Reinkem, je taktéž zabrán tak, aby působil jako ten podřízený a dokonce i velmi utlačený, jako by byl zahnán do kouta. (Obrázky níže)





Kopfrkingl nakonec úplně opustí své vznešené hodnoty, například to, že je abstinent. Když se ve filmu poprvé na nacistickém večítku napije, kameraman zvolil takový rakurz, že za ním vidíme jakýsi černý „mrak“, který mu vychází z hlavy (Obr. 26). Opustil své hodnoty, které pro něj znamenaly mnoho. Jeho myšlení se obrátilo v zčernalé a prohnilé a vylezlo na povrch.



Obr. 26

Omezenost myšlení Kopfrkingla ukazuje Milota i tím, jak v některých záběrech velmi nízko komponuje hranici stropu. (Obr. 27) Nedává tím prostor myšlenkám Kopfrkingla. Zároveň tím vyvolává prostor stísněnosti, až klaustrofobie. Na nacistickém večítku (Obr. 28) se tímto způsobem vyjadřuje o všech přítomných.



Obr. 27



Obr. 28

### 3.2.8 Prolínání jednotlivých scén

Často se některé scény prolínají tak, že nejde poznat, kde jedna končí a druhá začíná. Juraj Herz se inspiroval knihou Jeana-Paul Sartra,<sup>110</sup> kde se dohromady prolínají dva různé prostory, bez toho aniž by šlo poznat, kde jeden končí a druhý začíná. Toto prolínání by taktéž mohlo ukazovat rozpolcenost Kopfrkinglových myšlenek, které se přelévají z jedné strany na druhou a prakticky pro něj neexistuje žádná hranice. Je neschopný poznat, co je realita a co je jeho představa.

Technicky jsou tyto přechody často řešeny přes detailní záběry, které velmi usnadňují přechod. Nicméně si vše Milota s Herzem museli pečlivě promyslet dopředu v technickém scénáři.

### 3.2.9 Široká optika

Nezvyklé je použití široké optiky ve filmu. Kopfrkingl je člověk, který má posunuté vnímání toho, co je ve společnosti normální a přijatelné. Použití široké optiky znázorňuje jeho posunuté a pokřivené vnímání,<sup>111</sup> stejně tak jako pokřivenost celého nacismu.

Juraj Herz chtěl původně snímat záběry přes systém skleněné polokoule. Nakonec se při řešení scénáře Milota zmínil o novém objektivu Fish Eye 9,5, který jim nakonec objednali a mohli ho využívat.<sup>112</sup>

Použití tzv. rybího oka, které dokáže nasnímat velký prostor a který zároveň při přiblížení k objektu deformuje realitu, bylo naprosto příznačné pro vystihnutí Kopfrkinglova charakteru.

Na konci filmu, kdy Kopfrkingl hovoří o tom, jak jím vymyšlené pece osvobodí mnoho lidí, je jeho tvář velmi znetvořená právě díky použití širokého objektivu. Divák si uvědomí

---

110 ŠULÍK, Martin. *Zlatá šedesátá: Juraj Herz*. Česká televize, 2009.

111 ŠULÍK, Martin. *Zlatá šedesátá: Juraj Herz*. Česká televize, 2009.

112 ŠULÍK, Martin. *Zlatá šedesátá: Juraj Herz*. Česká televize, 2009.

se, že se z něj opravdu stal netvor. (Obr. 29) Kopfrkinglova znetvořená hlava jako by patřila přímo do hrůzných výjevů z obrazu za ním.



Obr. 29

Při rozhovoru s tibetským mnichem je použit hlediskový záběr, kdy vidí sám sebe jako mnicha, který k němu promlouvá. (Obr. 30) Záběr natočený širokou optikou přímo ukazuje to, že on vnímá realitu velmi posunutou mimo reálno. Stejný příklad následuje na hřbitově, kdy se popuzeně dívá na mladý pár sedící u náhrobku v celku. (Obr. 31)



Obr. 30



Obr. 31

Široká optika je tedy použita jako vodítko pro diváka v tom ohledu, aby viděl Kopfrkinglovu osobnost jako pokřivenou zrůdu. Napomáhají tomu záběry z jeho vlastního hlediska, které ukazují přímo pokroucenou realitu, kterou vidí.

### 3.2.10 Pohyb kamery, ruční kamera

Ruční kamera a pohyby kamery dodávají náladě filmu jakousi „lehkost“, avšak úzké záběry na postavy v pohybu často vyjadřují jakousi tíseň a úzkost, například když vede Kopfrkingl Zinu do krematoria. (Obr. 32)



Obr. 32

Honička mezi Kopfrkinglem a Zinou okolo rakví získává díky pohybu velkou dynamiku a zároveň děsivou a zoufalou naléhavost. (Obr. 33 a 34) Napomáhá tomu opět snímání širokou optikou, která prostor deformuje.

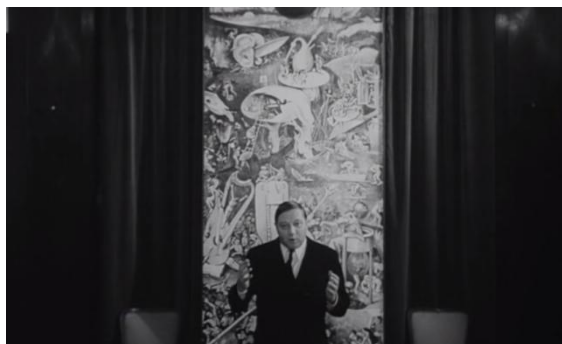


Obr. 33



Obr. 34

Celkový dojem z filmu je velmi konsistentní a plynulý a nepůsobí zkostnatěle. Pohyb kamery má vždy dramaturgické opodstatnění. Pomalý nájezd (Obr. 35 a 36) na Kopfrkingla mluvícího o spáse světa skrz jeho pece končí švenkem na jeho odraz ve skleněném stole, kde je vzhůru nohama. (Obr. 37)



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37

### 3.2.11 Konec filmu

Po té, co následuje Kopfrkingl tibetského mnicha ven z krematoria do jasného dne, vidíme ho velmi intenzivně osvětleného denním světlem a stejně tak, zdeformovaného zobrazením široké optiky. Tento záběr nám ukazuje Kopfrkingla asi v jeho nejhrůznějším vzezření, je velmi deformovaný, přexponovaný tón pleti z něj vytváří téměř bezkrevné nelidské stvoření. (Obr. 38)



Obr. 38

Kopfrkingl je naprosto osvícený novým přicházejícím režimem a jeho vlastním plánem na spasení celého lidstva, že naprosto ztratil svoji podobu a tvář, jakou měl před tím.

Příliš světlý záběr (Obr. 39) je způsobený záměrnou nesprávnou expozicí. Postupně se v jeho hlediskovém záběru expozice změnou clony dorovná zpět. (Obr. 40)



Obr. 39



Obr. 40

Kniha i film končí naprostým pomatením Kopfrkingla. Ve filmu se Kopfrkingl při závěrečné replice „všechny je spasím“ podívá do objektivu kamery. (Obr. 41) Tím ukazuje divákovi to, že naprosto ztratil jakýkoli zdravý úsudek a divák přímý svědek a adresát.



Obr. 41

## 4 ZÁVĚR

Tvorba Stanislava Miloty byla velkým přínosem do československé kinematografie 60. let. Dokonce větší, než jsem si myslela. Jeho talent předčívá film *Spalovače mrtvol*, jeho nejznámější dílo, a jeho další filmy jsou neméně vizuálně zajímavé, například film *Na laně*, kde předvedl nebyvalou práci s ruční kamerou. Díky tomu by mohl být považován za inovátora v práci s ruční kamerou. Nikdy nestudoval FAMU, nehlásil se k tvůrcům nové vlny a nebyl tak označován. Avšak jeho svěží talent by se dal do tohoto hnutí směle zařadit. Tvořil „lehce“, jeho kamera není zkostnatělá, dopomáhá tomu i realistické zasvětlování scén.

Svým talentem dokázal vytvořit jedno z nejpůsobivějších a nejpřesněji ších děl v naší kinematografii. Jednotlivými prostředky přesně ukázal přeměnu omezeného člověka ve zrůdu. Skvěle vytvořil zvrácenou a klaustrofobickou atmosféru a zhmotnil všudypřítomnou smrt. Jedním z prvků je i černobílý materiál. Dále pak výběr kompozice a rámování. Rákurz kamery, kterým vytváří kontrast dominance a podřízenosti. Detailní záběry, které mají velkou sílu a často jsou uspořádány rychlým střihem tak, aby na diváka působily o to silněji.

Jeho kameramanský talent patří k špičce naší kameramanské školy a jeho přínos se mu rozhodně nedá upřít. Nemohl se však rozvinout dál. Postihly ho následky jeho morálního jednání, kdy pro to, aby se svět dozvěděl, co se tu opravdu 21. srpna stalo, natáčel okupaci sovětskými vojsky. Stejně tak zachytil pohřeb Jana Palacha. Po boku své manželky Vlasty Chramostové prožili normalizační léta, oba v zákazu činnosti. Dále do československé kinematografie přispěl záznamem jejich bytového divadla. Spolu s jeho manželkou se museli vyrovnávat se ztrátou těch svých kolegů, kteří odjeli na začátku či v průběhu normalizace do zahraničí. Oni vlast nikdy neopustili.

Byli dvojice, která byla přítomná u všech zlomových událostí v dějinách posledních desítek let. Stopy dějin se to jejich životů zásadně zapsali. Okolo nich stála spousta významných osobností, které taktéž pomáhali utvářet, ať už dějiny našeho národa nebo kulturu. Byl to například Josef Seifert, Pavel Kohout, Jan Procházka, František Pavlíček a také Václav Havel.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. 1. Praha: Slovart, s.r.o., 2013, 151 s. ISBN 978-80-7391-712-8.

LUKEŠ, Jan a Ivana LUKEŠOVÁ. MICHŘ je vichř!: S Vlastou Chramostovou a Stanislavem Milotou o Odcházení i odcházení, dějinách, morálce, toleranci, demokracii a prohrách. In: LUKEŠ, Jan. *S firmou MICHŘ Licht ist sicher!: Vlasta Chramostová Stanislav Milota*. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o., 2011, s. 11-31.

CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová: Kapitola XI*. 1. Brno: Doplněk, 1999. ISBN 978-80-7239-268-1.

BLAŽEK, Petr. Akce "Producent-1". Natáčení filmu Amadeus v dokumentaci Státní bezpečnosti. In: KOPAL, Petr. *Dějiny a film: Normalizace*. 1. Praha: Casablanca, 2014, s. 108-137. ISBN 978-80-87292-26-6.

KOURA, Petr. Lepší je dějiny natáčet, nežli je prožívat: Rozhovor s kameramanem Stanislavem Milotou o srpnu 1968, kopfrkinglech a Janu Palachovi. In: *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 343-347. ISBN 80-7106-667-2.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-573-4.

TICHOTOVÁ FRYČOVÁ, Linda. Filmy do trezorů, tvůrci do emigrace. In: *Česká televize* [online]. 2008 [cit. 2016-01-50]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1444742-filmy-do-trezoru-tvurci-do-emigrace>

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

PROCHÁZKOVÁ, Lenka. Stráži majáku. In: LUKEŠ, Jan. *S firmou MICHŘ Licht ist Sicher!: Vlasta Chramostová Stanislav Milota*. Plzeň: Dominik Centrum s.r.o., 2011, s. 41-46.

KOPAL, Petr. *Film a dějiny: Za časů Markety Lazarové..?*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 80-7106-667-2.

VORÁČ, Jiří. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. Brno: Host, 2004. ISBN 80-7294-139-9.



## SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

FAMU Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění

StB Státní bezpečnost

FITES Český filmový a televizní svaz

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázky 1- 41

Zdroj: *Spalovač mrtvol* [film]. Režie: Juraj Herz. Československo. 1968.