

ALENA PROKOPOVÁ / 14. 7. 2017

Vladimír Smutný

Vyprávět pomocí obrázků – to je krédo vysoce ceněného kameramana, který právě slaví pětasedmdesáté narozeniny. Kamera podle něj není důležitá: jde jen o nástroj umožňující vizualizaci příběhu.

V srpnu přichází do českých kin tragikomedie *Po strništi bos*, na které Vladimír Smutný spolupracoval s Janem Svěrákem – jedním z režisérů, kteří mají pevné místo ve filmografii držitele šesti kameramanských Českých lvů. Jedno z těchto nejprestižnějších domácích ocenění získal Smutný díky válečnému velkofilmu *Tmavomodrý svět* (2001), který režíroval právě Svěrák. Pro režiséra a jeho kameramana představovala velkou výzvu kombinace „hollywoodsky“ velkorysého konceptu a „českého“ rozpočtu. Právě Vladimír Smutný ovšem podobné výzvy dovede přesvědčivě a osobitě naplňovat. Důkazem je i jeho a Svěrákův oscarový *Kolja*.

Žánrové vyprávění zajímá Smutného už od samotných jeho profesních začátků. Dnes je nejzkušenějším žánrovým kameramanem v rámci kinematografie, jež si vinou své velikosti nemůže vybudovat vlastní, specifické žánrové standardy. To Vladimíra Smutného logicky dovedlo k opakované spolupráci s podobně naladěnými režiséry hledajícími český žánrový zlatý řez – vedle Jana Svěráka především s Karlem Kachyňou, Jaroslavem Soukupem, Jiřím Svobodou a Václavem Marhoulem, který do portfolia jeho lvích ocenění přispěl hned dvěma tituly – stylovou parodií na detektivky drsné školy *Mazaný Filip* (2003) a válečným dramatem *Tobruk* (2008).

Nyní Smutný s Marhoulem pracují na dalším společném díle – černobílém příběhu židovského sirotka bloudícího válečnou Evropou *Nabarvené ptáče*. Adaptace ceněného románu Jerzyho Kosińskiego, jež patří k nejmělejší a nejkonceptnější domácí dílům posledních let a jejíž premiéra je plánována na rok 2019, je projektem nejen vysoce umělecky ambiciózním, ale i pro štáb velmi fyzicky náročným. Právě Smutný je známý tím, že podobné projekty bezproblémově zvládá a dovede z reality extrémních

podmínek vytěžit atmosféry a situace, které se na plátno nedají dostat ani pomocí těch nejdražších digitálních efektů.

Natáčení *Ptáčete*, realizované částečně i v prostředí ukrajinského venkova, tak navazuje na dobrodružnou chlapeckou výpravu do rozpálené africké pouště (*Tobruk*) či na tulácký výlet do šumavského mechu a kapradí, jehož cílem bylo natočit klukovské dobrodružství *Kuky se vrací*. Při realizaci tohoto dalšího Svěrákova filmu se Smutný kvůli natáčení honiček nechal rozjetým sněžným skútrek vláčet po sněhu ve speciálním zimním obleku, který se používal třeba při natáčení koprodukčního válečného dramatu *Stalingrad*.



Kuky se vrací (foto: Biograf Jan Svěrák)

Vladimír Smutný tak dokáže vytvářet plnohodnotný, profesionální obraz v polních podmínkách, současně však patří k těm českým kameramanům, kteří umějí naplnit mezinárodní standardy v rámci zahraničního štábu (mj. druhá kamera akčního thrilleru s Dolphem Lundgrenem *Střelec*, kameramanská spolupráce na dvou televizních seriálech o komisaři Maigretovi).

Jeho zkušenosti s různými typy vyprávění jsou bohaté. Už na začátku své kariéry – v osmdesátých letech – se úspěšně vypořádal s požadavky dobových látek (válečné

drama Zánik samoty Berhof, rodinný příběh podle vzpomínek Oty Pavla na prvorepublikové a okupační dětství Smrt krásných srnců, hororové Prokletí domu Hajnů, romantická Divoká srdce, hrabalovský příběh z Libně padesátých let Něžný barbar) i současných teenagerovských příběhů (hudební film Discopříběh, krimi Kamarád do deště). Filmy Lea a Král zlodějů režiséra Ivana Fíly, jež Smutnému vynesly České lvy, potvrdily jeho neústupně „artové“ oko, zatímco stejným způsobem oceněná Poupata představila tohoto kameramana jako citlivého pozorovatele civilní reality. Mazaný Filip, detektivka ze staré Anglie Panství či hitchcockovský psychologický thriller Oko ve zdi, jenž je ojedinělým režijním projektem výtvarníka a trikaře Miloše J. Kohouta (s nímž Smutný několikrát spolupracoval), naopak patří k nejvýrazněji stylizovaným projektům v porevoluční české kinematografii.

Dlouhé začátky

Vladimír Smutný je pražský rodák a jeho profesní směřování bylo sice od malička jasné, ale nikoli krátké a přímočaré. Narodil se (14. července 1942) do ideálního formativního prostředí: jeho otec pracoval jako fotograf a strýc Karel působil jako kameraman krátkometrážních filmů. (V rodinné tradici nyní pokračuje i Vladimírův syn Viktor Smutný.)

Jako dítě miloval fotografie, a fotografování pak – po vzoru svých sourozenců – povýšil na milovaného koníčka. Protože už tehdy patřila k jeho zálibám také četba, může dnes z pozice čtenáře milujícího příběhy přirovnávat filmový obraz k odstavci či větě v literatuře. Kameraman je pak pro něj především vypravěčem, divákovým průvodcem do světa fantazie.

K tomu, že se stane filmovým kameramanem, se Vladimír Smutný rozhodl v patnácti letech. Vyučil se však spojovým technikem a maturitu získal díky večernímu studiu na elektrotechnické průmyslovce. Pak teprve se mohl ucházet o studium na katedře režie na pražské FAMU. Po absolutoriu začal pracovat jako reklamní fotograf v Tesle Holešovice. Současně získal práci švenkra v Krátkém filmu Praha, odkud se v roce 1974 přesunul na Barrandov. Ještě předtím však stihl konec československé nové vlny, když jako asistent kamery působil u Papouškovy miniaturní Nejkrásnější věk (jejíž kameru měl na starosti Jozef Ort-Šnep) a jako druhý kameraman u Sirového Smuteční slavnosti (o jejíž syrově stylizovanou obrazovou stránku se postaral Jiří Macháně).

Na normalizačním Barrandově byli preferováni kameramani se „správným“ politickým názorem demonstrováním členstvím v komunistické straně. Jako asistent kamery či druhý kameraman tak Vladimír Smutný působil až do roku 1982. Navzdory tomu se ovšem jasně profesionálně vyprofiloval: spolupracoval především s kolegou Františkem Uldrichem, a to na Vláčilových dramatech Dým bramborové natě a Hadí jed, macourkovské trikové komedii Což takhle dát si špenát, Vorlíčkově pohádce Jak se budí princezny a Hollého kostýmním protiválečném apelu Signum laudis. S jiným ceněným kolegou, Jaromírem Šofrem, se – rovněž jako druhý kameraman – podílel třeba i na Menzelově tragikomedii Na samotě u lesa. Dlouhé zkušební období se do Smutného samostatné práce vepsalo možná i tím, že si jako jeden z mála českých kameramanů veškeré záběry švenkuje sám, aby měl naprostou kontrolu nad všemi stranami filmového rámu a nemusel nikomu vysvětlovat svou vizi s možným rizikem nepochopení. (Dřív si sám obstarával i steadicam, ale ten už dnes neunese.)

Změnu přinesl až rok 1983, kdy se v kinech objevily dva filmy, na nichž byl tehdy už čtyřicetiletý Vladimír Smutný podepsaný jako hlavní kameraman: ideově tendenční Poslední vlak režiséra Júlia Matuly a Schůzka se stíny Jiřího Svobody – rovněž politicky spolehlivého režiséra, jehož dvorním kameramanem se v příštích letech měl pozdní debutant stát. Svobodův Zánik samoty Berhof Smutný dodnes hodnotí jako jeden ze svých vůbec nejoblíbenějších filmů, na kterých pracoval. (Tím dalším je jiný snímek z osmdesátých let – Kachyňova Smrt krásných srnců.)



Schůzka se stíny (foto: Státní fond kinematografie)

Konec osmdesátých let zastihl Vladimíra Smutného nejen jako kameramana spolehlivě etablovaného ve filmech s žánrovým přesahem a uměleckým podtextem, ale také jako spolupracovníka Jaroslava Soukupa – režiséra, který se soustavně věnoval tvorbě pro Barrandovem nově objevenou teenagerovskou cílovou skupinu. Přejít od znárodněné kinematografie do éry „divokého kapitalismu“ pro něj z profesionálního pohledu bezproblémově překlenuly dva dynamicky estetizované díly *Discopříběhu* a *Kamaráda do deště*. Komédie *Svatba upírů* nicméně spolupráci uzavřela a Smutný nenásledoval Soukupa při jeho směřování na komerční dno.

Jak dobré je světlo

Rok 1989 otevřel Vladimíru Smutnému možnosti práce na zahraničních projektech, ať už šlo o další maigretovské detektivky v letech 1999–2004, televizní adaptaci novely Stefana Zweiga *Strach – La Peur* –, nizozemský televizní film *Bruin Gold*, filmovou variaci na příběh o Jacku Rozparovači *Láska krvácí*, další televizní verzi maupassantovské klasiky *Bel ami* nebo romantické kostýmní drama *Popravčí*. V soustavné práci na amerických a evropských filmech mu však zabránila nedostatečná znalost profesně perfektní angličtiny. I pro něj tak platí, že dostat se

jako hlavní kameraman k evropskému či americkému projektu se daří jen málokomu z Čechů.

Nakonec se Smutný soustředil na svou rozjetou vrcholovou kariéru v Česku: v roce 1996 zahájil spolupráci s Janem Svěrákem tragikomedii *Kolja*, která získala Oscara za nejlepší neanglicky mluvený film. Spolupráce úspěšného, talentovaného režiséra a zkušeného kameramana pokračuje dodnes. Po *Tmavomodrém světě*, v němž se jim povedlo s „českým rozpočtem“ vytvořit dojem hollywoodského válečného velkofilmu, se sešli při natáčení tragikomedie o stárnutí *Vratné lahve*. Smělou výzvou Smutného nápaditosti a fyzické výdrži pak byla fantazijní moralita *Kuky se vrací*, během jejíhož natáčení nahradil kolegu Marka Blisse. Dobrodružství plyšového medvídky zatoulaného do světa fantaskních lesních bytostí bylo převážně loutkové – a Smutný, zvyklý pracovat na filmu už od obhlídek lokací, do něj naskočil jako do rozjetého vlaku, aby do původní, bezradně extrémní experimentální hříčky vnesl logiku vypravěče hraných příběhů. Dva roky po rozmáchlých krajinných celcích v africké poušti v *Tobruku* musel zaujmout optiku malých hrdinů pohybujících se těsně nad zemí – loutek vedených loutkoherci v přírodních exteriérech. S Janem Svěrákem si Smutný hravě zaexperimentoval i ve třech stylově odlišných pohádkových příbězích *Tří bratrů* – dalším svém hudebním projektu realizovaném po Soukupových *Discopříbězích* a před jejich volnou reminiscencí *Decibely lásky*, jejímž komerčním nosičem byly opět písně Michala Davida.

Vladimír Smutný jako „služebný“ kameraman, hezky a stylově vyprávějící vztahové příběhy, se znovupotvrdil i v komedii Marie Poledňákové *Líbáš jako ďábel*, v romantickém příběhu o citových zmatcích *Něžné vlny* hitmakera Jiřího Vejdělka či nejnověji ve Svěrákově nostalgické tragikomedii *Po strništi bos*.

V posledních letech se však zviditelňuje také jako pedagog FAMU, na jejíž katedře kamery ovšem vyučuje už od roku 1995: pod jeho pedagogickým vedením vznikly v posledních třech letech už čtyři absolventské celovečerní projekty, které se dostaly do kinodistribuce: film Tomáše Pavlíčka *Parádně pokecal*, *Road-Movie* Martina Jelínka, *Prach* Víta Zapletala a *David* Jana Těšitele.

Předávat zkušenosti a vychovávat i účinně podporovat nové talenty je pro něj samozřejmostí i proto, že dokonalá znalost řemesla a technologie je pro něj jen

základem tvořivé práce. Tvrdí, že kamera není důležitá: jde jen o nástroj umožňující vizualizaci příběhu. Smutný staví emoce, jež jsou srdcem každého vyprávění, především na světelných atmosférách a na barvách. Umí je modelovat jako jemný lyrik, romantik zahroubaný do soumravných tónů ve stylu Jakuba Schikanedera, expresionista pracující se zášlehy plamenů svící v nočních temnotách a la francouzský barokní mistr Georges de La Tour i jako dynamický klipař pracující s ostrými světelnými kontrasty a výsečemi. Titul filmu Karla Kachyni Dobré světlo se sice týká fotografického povolání hlavního hrdiny (a to i v morálním smyslu), můžeme jej však vztáhnout i na kameramana Smutného, který je ovšem navíc osobností s vědomím souvislostí. Tvrdí, že nelze nic vytvořit ze vzduchoprázdna, protože vše je podmíněno nějakou kulturní minulostí. Jako k inspiraci se často obrací ke konkrétním malířským osobnostem.



Dobré světlo (foto: Státní fond kinematografie)

Nástup digitálních kamer významně změnil způsob osvětlování, Vladimír Smutný však tvrdí, že stále osvětluje stejným způsobem, jako kdyby točil na film. K filmovému negativu má ovšem vřelejší vztah a je pro něj důležitější a zajímavější než digitál. Pokud natáčí na digitální kameru, volí rád kamery značky Arri. Kamery RED nemá rád

pro údajnou vyšší hranovou ostrost prozrazující digitální zpracování obrazu, které se podle něj nejvíc podepisuje na podání tónů a struktury pleti zobrazovaných osob. Dojem digitální „umělohmotnosti“ podle Smutného účinně rozbíjí i formát Cinemascope. V tomto směru je pro něj ideální umělecky ultimativní rozhodnutí Václava Marhoula realizovat *Nabarvené ptáče* jako širokoúhlý film.

Pro Vladimíra Smutného je charakteristické experimentování v rámci tradičně působícího vyprávění. Pro jeho přístup je příznačný i takový detail, že v *Oku ve zdi* několikrát použil v celkových záběrech objektiv s extrémně krátkou ohniskovou vzdáleností („rybí oko“): deformovaná perspektiva tak vyvolala v divákovi pocit, že postavy sleduje průmyslovou kamerou a v obraze je přítomen někdo další. Vyprávění podle něj musí působit plynule, bez důrazu na exhibici či zviditelnění přítomnosti vypravěče. Kameraman má být „jen“ vypravěčem disponujícím citem a smyslem pro příběh.

Vladimír Smutný se díky těmto zásadám projevuje jako kameraman, který dokáže souznít s velmi odlišnými, výraznými režisérskými temperamenti a žánrově i charakterově odlišnými látkami. „Služebná“ role spojená s podstatou kameramanského řemesla sice nedovoluje mluvit o nějakém „Smutného stylu“, i on sám je nicméně přesvědčený, že jeho otisk osobnosti ve filmu existuje, protože kameraman na plátno promítá i sám sebe.