

filmoch zo Slovenska ľudový prejav dýcha autenticitou, vo filme *Věčná píseň* na mnohých miestach cítiť rekonštrukciu a inscenáciu folklórnej produkcie. Scény, kde hudobný folklór má v sebe ešte prvky spontaneity — napr. tanečné sekvencie — patria vo filme k najlepším častiam. Básnický komentár Františka Halasa dáva filmu poetickú rovinu a prehľbuje jeho myšlienkové dimenzie. V čase svojho vzniku bol tento film, hovoriaci o piesni ako o najsubtilnejšom prejave života človeka a národa, činom vlasteneckým.

Podobné zázemie burcovania k vlastenectvu sledovala aj druhá snímka z tohto obdobia, *Barokní Praha*. Film bol dokončený až po oslobodení (1947) a je vo svojom sprievodnom texte poplatný atmosfére povojnovej doby. Obsahom filmu sú barokové pamiatky Prahy a jeho obrazová zložka hovorí o dôkladnej fotografickej príprave, ktorá mu predchádzala. Kameramanská stránka filmu je príkladom dokonalej práce so svetlom, kompozičnými dominantami, záberovými uhlami a inými prvkami, ktorými vie Plicka narábať osobnostne a tvoriť nimi neopakovateľné kúzlo svojej fotografie. Film svojou kamerou, režijnou koncepciou, použitím barokovej hudby a inými zložkami svojho umeleckého výrazu patrí k vynikajúcim dielam vo svojej tematickej oblasti z tohto obdobia.

Oslobodenie našej vlasti a nové ciele znárodnenej kinematografie stavajú pred prof. Plicku nové úlohy. V máji 1945 sa vracia do Bratislavy a ujma sa vedenia slovenského filmu. Vo funkcii predsedu Slovenskej filmovej spoločnosti — Slofis — pomáha budovať slovenskú národnú kinematografiu v kvalitatívne nových podmienkach a s novými cieľmi. Ako kameraman a režisér nakrúca spravodajskou metódou dve dokumentárne snímky: *Pán prezident na Slovensku* (1945) a *Roľnícky deň vo Zvolene* (1946). Prvá je záznamom návštevy prezidenta Beneša v Stredoslovenskom kraji z príležitosti prvého výročia Slovenského národného povstania. Druhá hovorí o manifestácii maloroľníkov stredného Slovenska vo Zvolene. Obidva filmy sú dnes cenným dokumentom vtedajších čias i začiatkom slovenskej povojnovej publicistiky.

V dňoch, keď sa rodila sloboda, Plicka nakrúca zábery z pražského povstania, návrat prezidenta a vlády do Prahy a ďalšie spravodajské snímky s tematikou týchto rušných dní. Tieto spravodajské materiály sa používajú do celovečerných dokumentárnych filmov: *Vlast vítá* (1945), *Cesta k barikádám* (1946), ktorý mal pracovný názov *Pravda víťazí*. Prvý je dokumentom z cesty prezidenta dr. E. Beneša z Košíc na Pražský hrad v máji 1945, druhý hovorí o boji Pražanov na barikádach.

1948 spolupracuje prof. Plicka ako odborný poradca pri nakrúcaní filmu *Varuj!* (režia Martin Frič a Paľo Bielik).

K povojnovej organizátorskej a pedagogickej činnosti prof. Plicku patrí založenie filmovej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe, ktorá nadväzuje na filmový odbor školy umeleckých remesiel v Bratislave. Prof. Karol Plicka sa stal prvým dekanom tejto školy a mimoriadnym profesorom pre odbor kompozície filmového obrazu. 1949 opúšťa prof. Plicka pre zrakové onemocnenie filmovú fakultu AMU a tým sa končí aj jeho praktická činnosť v kinematografii. V ďalších rokoch venuje sa predovšetkým statickej fotografii, hudobnému a slovesnému folklóru.

Dvadsaťpäťročné Plickovo pôsobenie vo filme — v prevážnej časti na Slovensku — zanechalo za sebou širokú paletu tvorivej aktivity. Sú v nej diela spravodajské, dokumentárne, etnografické i umelecký experiment vo filme *Zem spieva*. Všetkým týmto snímkam čas znásobil dokumentárne i umelecké hodnoty. Okrem filmových diel vytvoril Plicka záslužné a veľké dielo v osvetovej činnosti, pri výchove diváka, vo filmovom školstve, i ako organizátor a umelecká osobnosť pri budovaní slovenskej kinematografie. V komplexe tejto mnohotvárnej činnosti čnie veľký monument, film *Zem spieva*, ktorý je umeleckým vrcholom jeho filmovej aktivity.

Plickova filmová tvorba je iba jednou zo sfér jeho mnohorakej činnosti. Syntéza filmu však absorbovala do seba mnoho farieb z pestrej palety jeho tvorivých záujmov a pevne sa oprela o základné nosníky bipolarity jeho talentu výtvarníka a hudobníka. Tak ako mnohofarebná stuha dúhy na jednej strane vychádza zo zeme a vzopätá do mohutného oblúku sa na druhej strane k zemi vracia, aj Plickovo dielo vychádza zo zeme a jej naturálneho človeka, vypína sa v mohutný umelecký oblúk a vracia sa nazad k ľudu.

Pri fotografovaní do zbierky *Vltava*



DOKUMENTARISTA

ROMAN KARMEN

ANTONÍN NAVRÁTIL

Sovietský dokumentarista Roman Lazarevič Karmen, dnes viac než sedemdesiatletý a pritom neuvěřiteľný mladík, sjezdil se svou kamerou ceľý svět. Filmoval prezidenty a predsedy vlád, rozmlouval s nimi. Ale takových dokumentaristů jsou desítky a možná stovky. Filmoval události a bitvy revolucí i válek, byl v uplynulém půlstoletí téměř při všech velkých srážkách zbraní či idejí. Ale i takových dokumentaristů jsou desítky a stovky. Filmoval samozřejmě také obyčejné lidi při všední práci i při mimořádných výkonech, chtěl kamerou zachytit půvab a jedinečnost jejich života. Ale to dělají téměř všichni dokumentaristé na celém světě. Byl s kamerou svědkem okamžiků historicky jedinečných, neopakovatelných, v kterých se určovaly osudy národů i tvář světa. Jeho kamera viděla zajetí maršála Pauluse ve Stalingradu, byla při podpisu kapitulace nacistů v Berlíně, účastnila se — a současně také svědčila — při procesu s nacistickými válečnými zločinci v Norimberku. Ale i tyto události snímali také jiní. Po válce hledal Karmen s kamerou pravdu o skutečnosti Indie a Vietnamu, planoucího ostrova Kuby a celého planoucího kontinentu Latinské Ameriky. Ani tu nebyl při filmování zdaleka sám a jediný.

Proč tedy právě jméno Romana Karmena se stalo pojmem a je dnes přímo symbolem všech snah a cílů, které vždy měli vepsány na štítě pokrokoví dokumentaristé celého světa? Proč právě jméno Romana Karmena, jestliže vždy dělal zdánlivě jenom to, co všichni ostatní dokumen-

taristé, tedy zaznamenával jevy objektivní reality — bez falše a iluzí, takové, jaké jsou? I když zajisté ne každý z těch stovek ostatních dokumentaristů měl možnost filmovat tolik rozhodujících a světodějných událostí, a zřejmě jen zlomek jich vůbec toužil stát s kamerou v ohni front, aby mohl podat svědectví, jak se vítězství rodí ze strádání a krve. V tomto ohledu dílo Romana Karmena bezpochyby je jedinečné. Nejen však kvantitativně. Karmen nikdy nebyl filmovým lovcem nebo sběratelem senzací a výjimečných událostí — i když jeho záběry nezřídka senzační jsou. Jedinečnost jeho díla není v kvantitě, ale v tvůrčí kvalitě, s kterou jak prostě a všední, tak výjimečné a jedinečné jevy analyzuje, hodnotí a publikuje.

Začínal — ani ne dvacetiletý — jako fotoreportér oblíbeného sovětského týdeníku *Ogoňok*. Bylo to v polovině 20. let; ve stejné době začínal svou fotografickou dráhu Alexandr Rodčenko, ve filmu Dziga Vertov dokončil svou sérii *Kinopravd* a Michail Kaufman dal dokumentární kameře vzlet a dynamiku dosud nevídanou. Vrcholí tvůrčí i teoretické spory o úloze faktu v umění. To vše se Romana Karmena ještě příliš netýká — začíná. Ale zdá se, že kromě vlastního osobního předpokladu, který je tvůrci dán a který je hluboko v něm, to byla i vzrušená a plodná tvůrčí atmosféra jeho učednických a tovaryšských let, která jednou provždy předurčila zaměření všech jeho snah, celého jeho díla k objektivní reálné skutečnosti, k faktům, inspirujícím fantazii k vy-



jádrěni jejich jedinečnosti a jejich společenského významu. Při své několikaleté fotoreportérské praxi si Karmen vypěstoval vlastnosti pro budoucího dokumentaristu nepostradatelné — bystrý postřeh a reakci, schopnost orientovat se v neznámém prostředí a neočekávaných situacích, operativně se rozhodovat a volit vhodný, výstižný záběr, a dodržovat přitom vysokou profesionální kvalitu. Naučil se zaznamenávat nejen strohou faktičnost jevu, ale fotografickými prostředky objevovat jeho smysl, často skrytý, a dodat mu emotivní hodnotu. Tyto rysy se pak přenesly i do jeho kameramanské práce, fotoaparát mu však i vždy později zůstal neocenitelným pomocníkem. Ve vzpomínkové stati Zajatý polní maršál popisuje Karmen jednání s Paulusem na štábu Donského frontu o výzvě ke kapitulaci. „V místnosti bylo šero, jen nad stolem svítila automobilová žárovka, od níž vedl káblík k akumulátoru. Natáčel za takového mizerného osvětlení bylo nemožné. Měl jsem fotoaparát, kterým jsem občas cvakal; exponoval jsem dlouho, s rizikem, že záběry budou rozmazané. Aspoň fotografie! Aspoň nějak zachytit historické momenty!“¹¹

Počátkem 50. let se Karmen — po absolvování kameramanské fakulty Vgiku — stal kameramanem filmového týdeníku Sojuzkinožurnal. Jeho šoty se vyznačovaly osobitostí pohledu i kameramanského podání a některé z nich — např. *Zapálení kosogorské vysoké pece* a *Zpráva Anny Masonovové* — se uvádějí jako příklady objevného přístupu filmové žurnalistiky. Karmen v nich šel nad prostý záznam, nad pouhé sdělení informace o události. Soustředil se na lidi — nositele události, snažil se dokumentaristickými prostředky odhalit jejich city, jejich myšlenky. „Nově tu bylo to, že Karmen si všiml nejen slavnost-

ních momentů, ale i nejvíce vzrušujících momentů v životě budovatelů... Nový a neobvyklý byl nejen reportérův pohled na události, ale i kompozice šoty. Až dosud se podával jen protokolární záznam události, v němž dramatická intenzita zcela scházela. U Karmena s vývojem události narůstá i dramatické napětí. Tomuto cíli je podřízeno vše: charakteristika prostředí, dynamika montáže, reportážně sledovaný detail.“¹² Karmen nepopisoval povrch jevu, kamerou hledal jeho jádro, jeho smysl a význam.

To byly začátky, jsou však příznačné. Zároveň také naznačují, že kamera nebude pro Karmena jedinou filmovou profesí. Už tehdy se také vyhraňuje jeho zájem o události a lidi, kteří jsou oprávněně středem společenského zájmu. Nejde mu o to, pochlubit se jedinečnými, „senzačními“ záběry — chce zachytit obraz skutečnosti jako výpověď a svědectví. Tak natáčí příjezd Jiřího Dimitrova do SSSR po lipském procesu, pobyt Paula Robesona v Moskvě, s režisérem Vladimírem Jerofejem a kameramanem G. Bljumem se podílí na dokumentu *Daleko v Asii*, v němž zachytil barvitý svět sovětského Východu, spolu s M. Gomorovem a E. Tissem natočil dokument o automobilové expedici po těžké trase Moskva-Karakum *Do pouště Karakum*. Nedlouho před napadením své vlasti nacisty spolupracuje s Michailem Sluckým (také režijně) na zajímavém experimentu, jehož vznik nepřímo inspiroval Maxím Gorkij. Jednoho srpnového rána v roce 1940 dostala téměř stovka kameramanů úkol zachytit události jednoho všedního dne sovětské země. Karmen pro dokument *Den nové země* nafilmoval dvouminutovou epizodu o inženýru Brunovi, který právě toho dne, po pětileté nezaměstnanosti v panském Polsku, dostal ve své nové socialistické vlasti práci. Skrytou kamerou výstižně zachytil vzrušení a dojetí člověka, kterému sovětské zřízení nabídlo novou životní šanci.

To už byla éra velkých Karmenových reportáží. V roce 1936 byl s kameramanem Borisem Makasejevem a s redaktorem Pravdy Michailem Kolcovem vyslán do Španělska, aby filmově zaznamenal boj lidu proti fašistickým povstalcům. V Barceloně filmoval formování interbrigád, v Madridu boje na barikádách a nálety nacistických junkersů, filmoval v Toledu, v zákopech u Alcazaru; filmoval řadové vojáky i neznámé trpící lidi i legendární vůdce Dolores Ibárruri, Enrica Listera, Mate Zalku; u Jamary se poprvé setkal s Ernestem Hemingwayem, který tu vedle svých povinností válečného dopisovatele spolupracoval s Jorisem Ivensem na jeho filmu *Španělská země*. „Po všechny ty měsíce jsem nerozlučně, bok po boku pracoval s nadaným a veselým Michailem Kolcovem, stále jsem se od něho učil, poznával ostrý, bojový pracovní styl tohoto vynikajícího sovětského novináře.“¹³ vzpomínal Karmen po letech. Z materiálů, které s Makasejevem ve Španělsku natočili, vzniklo 22 čísel monotematického periodika *K událostem ve Španělsku* a celovečerní analytický dokument Esfir Šubové *Španělsko*, který byl vydán v roce 1939. Původní námět filmu pocházel od Michaila Kolcova, scénář podle natočených materiálů

zpracoval spisovatel Vsevolod Višněvskij, který je také autorem komentáře, jednoho z nejvýraznějších v celé světové dokumentaristice.

Vzrušující a strhující publicistický tón filmu *Španělsko* byl podmíněn hodnotami jeho obrazu. Kromě záběrů obou sovětských reportérů použila Šubová také reportáže republikánských filmařů i záběry z frankistického tábora od světových agentur. Tak se ve filmu objevily účinné kontrasty. Základním materiálem filmu však byly Karmenovy a Makasejevovy záběry. Oba kameramani pracovali většinou samostatně, na různých úsecích fronty i tly, takže i dnes je vcelku spolehlivě možné určit autorství určitých záběrů. Není to však zvláště důležité — oba si byli rovnocennými partnery a spolupracovníky, oba natočili záběry mimořádné hodnoty a vpravdě historické ceny: byly to první filmové záběry skutečného, pozlátka a dekorací zbaveného fašismu, první filmové důkazy zla, utrpení a bídy, jež fašismus přináší pracujícím člověku. Neboť Karmen ani Makasejev nefilmovali události „an sich“, objektivně svých kamer zaměřovali především na lidi, kteří je prožívají. Zachytili odvahu lidových bojovníků i pláč matek na madridských ulicích. „Záběry, které během španělských událostí natočili R. Karmen a B. Makasejev, mají mimořádnou pravdivost a uměleckou výraznost. Reportéři odvážně zobrazili tvář války v jejích zobecněných, typizovaných jevech, a zároveň znamenali její nejmarkantnější, často tragické detaily. Filmové portréty bojovníků Lidové armády jsou hluboce psychologické a individualizované.“¹⁴

Mnohému se Karmen naučil od Kolcova; byla to zároveň i příprava (netušená ještě) na práci ještě náročnější — na filmový záznam Velké vlastenecké války. Drsný a odvážný styl frontové kamery, který Karmen s Makasejevem ve Španělsku vypracovali, si za několik málo let osvoji všichni sovětské reportéři a dokumentaristé...

Karmen prožil ve Španělsku rok, bylo to jeho první přímé setkání s fašismem, tady začíná jeho filmový boj proti fašismu. O svých zážitcích napsal po mnoha letech v knize *Zeměmi tří světadílů* (Po stranam trjoch kontinentov). V jedné kapitole popisuje fašistický nálet na Madrid, požáry, masakr na ulicích — a svou vlastní práci. Jeho řádky dobře vystihují pocity a myšlenky mladého sovětského kameramana — Karmenovi bylo tehdy třicet let. „Jak odporný musel být pro matku, nařikající nad mrtvolkou svého dítěte, pohled na muže s hrčící filmovou kamerou! A on ještě přistupuje blíže, až skoro k ní a ve velkém detailu zachycuje její hoře. Potom vyměňuje objektiv a kazetu s materiálem. A znova filmuje. Jen ruce se kameramanovi nesmějí zachvát. Vždyť chirurgovi, když svými nástroji proniká do zející rány lidského těla, se také ruka nechvěje.“¹⁵ První zkušenost s fašismem, ale ne poslední. Zkušenost ze španělských bojišť bude Karmenovi brzy užitečná přímo na rodné půdě. A jeho ruka kameramana bude při snímání vždy pevná, ale také jemná — jako ruka chirurga.

Ve Španělsku také dozrává jeho krédo kame-

ramana a sovětského dokumentaristy. Nikoli kuriozity a senzace — „kameraman-reportér je účastníkem a živým svědkem velkých událostí naší doby, událostí, které se stávají milníky lidských dějin. Muž s kinoaparátém! Tento zřídavý a dychtivý kronikář doby — sovětský filmový reportér — je všudypřítomný. Milióny metrů filmového materiálu, uchovávaného v sejfách archivu zpravodajského filmu, budou potomkům vyprávět o událostech a lidech našich časů... Na plátnech budoucích let se nebudou zjevovat stíny minulosti, ale živé události a lidé — budovatelé komunismu a bojovníci proti fašismu. Vystanou v celé své velikosti a budou si s lidmi budoucnosti vyprávět jako živí s živými o těžkých i radostných letech, jež prožila naše generace.“¹⁶ A je proto jen přirozené, že se Karmen po desetiletích k svým vlastním záběrům, které nabyly jedinečnou historickou hodnotu, vrací ve filmu *Granado, Granado moje*. Ve spolupráci s Konstantinem Simonovem se v něm zamyslel nad internacionální solidaritou antifašistů celého světa, která se zrodila právě za španělské občanské války.

Vlastní práce na filmu *Španělsko* se Karmen už neúčastnil. Odjel mezitím na druhý konec světa natáčet boj čínskému lidu za národní nezávislost. Z jeho materiálů vznikl film *Čína v boji*, sám z nich zpracoval film *V Číně*. K tematice asijských zemí a jejich národně osvobozenéckého boje se ostatně po letech také vrací.

Za Velké vlastenecké války se všichni sovětské dokumentaristé stali vojáky. Jejich zbraní byla kamera — to je výstižný název sborníku vzpomínek, v němž jsou zachyceny tvrdé zkušenosti a zážitky desítek dokumentaristů. V prvních řa-



dách bojovníků s kamerou byl Roman Karmen. Řídil práci filmové skupiny Střední, Západní a Druhé ukrajinské fronty. Netrávil však čas války v pohodlí u kancelářského stolu, s kamerou v ruce se aktivně účastnil událostí na mnoha důležitých bojištích. Jeho záběry najdeme v řadě dokumentů té doby — *Porážka německých vojsk u Moskvy, Leningrad v boji, Stalingrad, Bitva u Orla, Od Visly k Odě, Pád Berlína* — jen sám jejich výčet vzbuzuje obdiv. U žádného z nich není autorem ani jediným kameramanem. Nebylo ani možné, aby události třeba jen jedné jediné bitvy zachytil pouze jeden kameraman, a autorství tehdy nebylo důležité; důležitý byl cíl — pravdivý a realistický obraz bojů a vítězství, hrdinství i strádání sovětského lidu. Tento obraz skládali svými záběry všichni. Karmen navíc přispěl svými zkušenostmi ze španělské občanské války, které pomáhaly při „přeškolení“ kameramanů na práci ve frontových podmínkách. Sovětská filmová reportáž i dokumentární film z války rychle získaly výrazný styl, který jim dává trvalou životnost. Kameramani byli skutečnými bojovými druhy vojáků. Při práci na frontách Karmen poznal stovky řadových vojáků, důstojníků, generálů, setkával se s nimi vždy znovu při velkých operacích, setkal se i s přáteli ze španělských bojišť... Jako jeden z prvních se dostává i do Majdanku — prvního koncentračního tábora, osvobozeného Sovětskou armádou — a jeho kamera o něm vydává otřesné svědectví.

O své práci za války vydal Karmen před několika lety knihu Po boku vojáka, v níž zpracoval nejenom své deníkové poznámky, ale publikoval také své zprávy pro noviny Izvestija a pro Sovinformbyro. Nepracoval totiž za války jen jako kameraman, byl i válečným dopisovatelem. „Filmový kameraman nemá být jen obrazovým zpravodajem, musí také psát, jsem o tom pevně přesvědčen. I když jeho úkol — zachytit na filmový pás neopakovatelné události — je velice těžký a složitý, je podle mne hříchem nemít zároveň v kapse poznámkový blok. Díky své profesi se kameraman-reportér dostane i tam, kde se obvykle neobjeví novináři ani spisovatelé. Vždycky jsem chtěl nejen filmovat, ale také vyprávět. Tak se ze mne stal novinář.“^{17/} V knize popisuje i kuriózní kanadský žertík, který vymyslel v Berlíně, kde společně s vojáky a tlumočnickem zatelefonovali přes frontu Goebbelsovi do ministerstva propagandy: „Nápad zatelefonoval Goebbelsovi se zrodil bezděčně, jako výsledek řetězu logických úvah: na podlaze stojí telefon. Funguje? Zvedám sluchátko, slyším signál. Znamená to, že mohu odtud zavolat kohokolí z Berlína? Jen vědět koho... Dívám se z okna a vidím nádvoří plné našich tanků. Komu zkusit zavolat? Teprve později jsem si uvědomil, že mi tehdy v paměti vytanula vzpomínka na Michaila Kolcova. On by na mém místě takovou příležitost určitě využil. Komu by asi zatelefonoval? No přirozeně, nikomu jinému než právě Goebbelsovi! Právě jemu!... Copak to nestojí za pokus?“^{18/}

Pro historii — nejen filmovou — jsou zajisté významnější než tato epizodka Karmenovy zá-

běry z podpisu bezpodmínečné kapitulace nacistického Německa, které zná celý svět. Karmen ovšem nebyl jediným kameramanem v sále a dnes by už asi bylo nesnadné přesně dešifrovat, které záběry pořídil právě on. Myslím, že to není rozhodující. Svým způsobem i tady platí, co Karmen napsal o vztyčení rudé vlajky nad Reichstagem: „Svět zná muže, kteří jako první vztyčili nad říšským sněmem prapor vítězství. Uplynula léta a jména Kantariji, Jegorova a kapitána Samsonova vstoupila do historie. Byli první. Říšský sněm však byl dobýván z různých stran. Každá jednotka, každý voják, každý důstojník se chtěl vyznamenat. Všichni chtěli vlastnoručně upevnit rudou vlajku na střeše této budovy. Vzpomínám si, že jsem na střeše říšského sněmu viděl množství praporů. Jeden vládl nad kopulí, druhý byl upevněn na sochu jezce. Prapory vlály i na pravém a levém křídle budovy. Upevnily je tam ruce sovětských vojáků, kterým nešlo o věčnou slávu, ale učinili tak v zápalu boje.“^{19/}

Filmování aktu kapitulace bylo velmi nesnadné. Karmenova vzpomínka na tuto práci dobře vystihuje tvůrčí odpovědnost dokumentaristy vůči divákům, vůči společnosti, i vůči historii. „Obrovské množství novinářů, fotografů, kameramanů se tísnilo ve vyhrazeném prostoru. Kromě nás, sovětských filmových reportérů, je tu hodně Američanů, Angličanů a Francouzů. Důstojníci nás znovu instruují a upozorňují na protokol procedury, přísně vyžadují zachování pořádku. Nu ovšem! Rozvíjím už v hlavě plán, jak se v příhodném okamžiku protlačím do prvních řad, a uvědomuji si, že přesně totéž mají na mysli také ostatní... Vtom vypukl nádherný zmatek mezi fotografy a kameramany. Přes všechny sliby a ujišťování dané důstojníkům protokolu se všichni vrhli jako nespoutaná smečka k předsednickému stolu, razili si cestu lokty, lezli na židle a stoly, přes generály a admirály. Poštětilo se mi urvat výhodné místo, pak mě vytlačili, potom — zdá se, že jsem při tom stativem řádně bouchl do hlavy jistého amerického admirála — jsem se znovu ocitl v první linii s jedinou utkvělou myšlenkou: točit, točit za každou cenu, rozhodně točit! Taková příležitost se přece naskytne jen jednou v historii!“^{20/} Tyto poslední věty jsou charakteristické pro celé životní dílo Romana Karmena, pro jeho zvláštní pracovní styl, v němž touha zaznamenat jedinečné se pojí s hlubokou odpovědností, pocit očitého svědectví s vědomím společenského a třídního významu jednotlivých jevů. Točit, točit za každou cenu; taková příležitost se naskytne jen jednou v historii!

Záznamem aktu podpisu kapitulace nacistů Karmenův filmový boj proti fašismu nekončí. S Borisem Makasejevem, s kterým byl ve Španělsku, a s dalšími kameramany se účastní norimberského procesu s nacistickými válečnými zločinci. Se střihačkou Jelizavetou Svilovovou jako spolurežisérkou vytváří z těchto materiálů, doplněných účinným výběrem záběrů z nacistických filmových archívů, celovečerní dokument *Soud národů*, který je mnohem víc než reportáž o ojedinelé události v celé historii lidstva — je

filmovou analýzou nacistických zločinů. „Umělecký a politický význam filmu vyplýval z překonání hranic filmové informace, z bohatství myšlenek, obrazových a emocionálních momentů, které poskytovaly velké možnosti k odhalení podstaty události... Karmen se Svilovovou vyřešili problém tak, že filmové vyprávění rozšířili a vyvedli diváka z Justičního paláce... Ve filmu je použita řada dokumentárních záběrů, které natočili němečtí kameramani a které umožnily názorné srovnání toho, co se právě děje v soudní síni, a toho, co se ve fašistickém Německu dalo několik let předtím. Autoři... využili každé možnosti, každého podnětu, aby divákům názorně předvedli předválečné fašistické Německo i historii fašismu a neuvěřitelné zločiny nacistů. Tvůrčí takřkajíc diváka zapojili do soudního procesu, umožnili mu být spoluúčastníkem události.“^{21/}

K tematice Velké vlastenecké války se Karmen, podobně jako ke Španělsku, po letech vrací. K 20. výročí vítězství nad fašistickým Německem vydává s režisérkami Irinou Setkinovou a Irinou Venžerovou celovečerní přehledný stříhový dokument *Velká vlastenecká válka*. A v současné době zpracovává na toto téma mnohadílný seriál pro sovětskou televizi.

Po létech filmových bojů s kamerou se Karmen vrací k mírové tematice. V 50. letech natáčí podle literární reportáže J. Osipova dokument *Naftaři v Kaspickém moři* a o několik roků později *Pokořitelé moře*, který na první film volně navazuje. Tyto filmy vyprávějí o lidech, kteří ze dna Kaspického moře těží naftu, o jejich nebezpečné a těžké práci. Snad nejlépe dokazují, že Karmenovi, ať jako kameramanovi či jako režisérovi, nikdy nešlo o pouhý povrch jevů a událostí, o senzace, jakých se před jeho kamerou bezpochyby naskýtalo vždy s dostatek, ale že s kamerou vždy usiloval dostat se hlouběji, na kořen jevů, do nitra lidí. Z tématu člověka a práce vytvořil tu dramatické filmy o důmyslu i odvaze sovětských lidí. Oba filmy seřály ve vývoji sovětského dokumentárního filmu, který se koncem 40. a začátkem 50. let dostal na cestu protokolárního, schematického zobrazování, velmi důležitou úlohu a vlastně otevřely jeho novou etapu. „V těchto filmech vidíme tvůrčí odvalu a stranickou pozici umělce, výraznou a závažnou publicistickou myšlenku, výstižné reportážní záběry, jasné režijní uchopení materiálu, poetické podání života. Tím nejdůležitějším, co podmínilo úspěch, však byl režisérův vztah k člověku, hledání pravdy v jeho činech a citech, úsilí o skutečně pravdivé pořízení skutečnosti.“^{22/}

V této době také Karmena upoutávají osudy a problémy zemí a národů, které se vymanily z imperialistického područí a nastoupily samostatnou cestu. Vydává se do Indie, do Vietnamu, na Kubu — začíná období jeho velkých cest. Ve Vietnamu se znovu ocitá v ohni bojů — vrcholí národně osvobozená válka proti francouzským okupantům. Z materiálů, které tam natočil s kameramany Muchinem a Ješurinem, vydává dokument *Vietnam*, z pobytu v Indii vzniká celovečerní dokument *Jitro Indie*. V druhém roce revoluční vlády, v době, kdy ostrovu hrozí ame-



rická intervence a kdy se lid připravuje k obraně, natáčí s Vasilijem Kiseljevem na Kubě filmy *Planoucí ostrov*, *Svátek osvobozené Kuby* a *Modrá lampa*.

Po deseti letech se Karmen na latinskoamerický kontinent vrací — pod jeho vedením vzniká dvoudílný dokument *Planoucí kontinent*, v němž zasvěceně analyzuje a dokumentuje různá stadia revoluční situace v několika zemích Latinské Ameriky. Vzrušuje ho osud Chile — i naši televizní diváci mohli vidět jeho nový film *Corvalánovo srdce*. Tak se stále znovu a znovu dostává ke svému hlavnímu životnímu tématu — boji proti fašismu, boji proti reakci. „V dnešních podmínkách ideologického boje si musíme jasně uvědomit, že tam, kde se opozdíme my s naším pravdivým slovem, předběhne nás nepřítel. Kde se k něčemu nevyslovíme, tam zazní hlas našich protivníků. Kde budeme v rozpacích přešlapovat, kde projevíme nepřipustnou neutralitu, tam ztratíme milióny lidských duší, upínajících se k poznání pravdy. Taková je skutečnost. Naše filmová publicistika musí být ofenzivní!... Musíme přesvědčivě a výstižně demaskovat buržoazní mýty — a je jich mnoho... Musíme útočit na filozofii „sociálního smíru“ — ideologii agresorů-imperialistů, demaskovat neokolonialismus, neofašismus. V tomto nesmířitelném ideologickém boji musí sovětská filmová publicistika zmobilizovat veškerý svůj arzenál — svou mnohaletou zkušenost, talenty, musí vysunout na přední palební linii své hlavní síly. Jsme silnější než naši ideologičtí protivníci. Jsme vyzbrojeni nejpokrokovějšími idejemi současnosti, vyzbrojeni profesionální tradicí filmové publicistiky, bojovné sovětské reportáže. Disponujeme všemi možnostmi, abychom svrchovaně a nelitostně, suverénně poráželi naše ideologické nepřátele.“^{23/} To je nedávné vyznání Romana Karmena, bojovníka s kamerou, který celým svým obsáhlým filmovým dílem vždy dokazoval, jak účinnou a výmluvnou zbraní je filmová kamera v rukou talentovaného, politicky vzdělaného, událostmi a osudem lidí hluboce vzrušeného komunistického publicisty.

Zastavil jsem se jen u několika nejvýznamnějších dokumentů rozsáhlé Karmenovy filmografie, těch, které jeho tvorbu, jeho bojovou cestu kameramana a režiséra charakterizují. Karmen na pohled vždy jako by dělal jen to, co jiní

dokumentaristé. Ani svým soustředěným zájmem o výjimečné látky není ve světové dokumentaristice jediný: mohli bychom připomenout Jorise Ivense, který ostatně také filmoval ve Španělsku i v Číně a ve Vietnamu, nebo ze současné doby Heynowského a Scheumanna z Německé demokratické republiky. Karmenovo dílo je zvláštní svou komplexností, přesnou politickou analýzou pohledu, který si však vždy zachovává lidské dimenze. Je to přístup člověka poučeného, ale citlivého, hluboce pobouřeného nebo vzrušeného, člověka, který v rozměrech historie — o níž dobře ví, že ji zaznamenává — vnímavě poslouchá i tep „obyčejného“ života. Karmenova filmografie představuje dílo, které je filmovou kronikou tohoto světa za bezmála půl století. Je však také jeho analýzou, v níž Karmen za velkým dovede vidět malé, všední, prosté, a naopak za prostým, všedním velké i obecné; analýzou, která je podána z jasného třídního hlediska a s vášnivým

tvůrčím zaujetím, s publicistickým důrazem a zánícením.

Tento tvůrce žil a žije nevšední život. Sjezdil celý svět. Prakticky deset let strávil na frontách. Vždy byl tam, kde se formovala historie, často tam, kde šlo o krk. Ve světové dokumentaristice není druhý tvůrce takového typu, takových zkušeností. Ve svých sedmdesáti letech je stále naplněn mladistvou tvůrčí energií, která ho žene k novým náročným cílům. Boj proti fašismu, za národní nezávislost, za právo na práci i na prosté lidské štěstí v tomto třídně rozděleném světě trvá. V tomto boji Roman Karmen se svou kamerou pokračuje. „V dokumentárním filmu je nejdůležitější pravda,“ řekl před rokem v Krakově. „Bez nejmenší falše — obraz života v jeho vývoji, v jeho dynamice.“^{14/} Pravda Karmenových záběrů je svědectvím našich generací, je poselstvím příštím pokolením.

POZNÁMKY

- 1/ Roman Karmen. Zajatý polní maršál. Sborník Sovětský dokumentární film. Čs. filmový ústav, Praha 1974, str. 279.
2/ Sergej Drobašenko. Sovětský dokumentární film. Cit. sborník, str. 86.
3/ Roman Karmen. Po stranam trjoch kontinentov. Mołodaja gvardija, Moskva, 1962, str. 15.
4/ Sergej Drobašenko, Esfir Šubová. Cit. sborník, str. 221.
5/ Roman Karmen. Po stranam trjoch kontinentov, str. 29.
6/ Tamtéž, str. 3.
7/ Tamtéž, str. 3.
8/ Roman Karmen. Po boku vojáka. Film a doba, roč. 1974, str. 267.
9/ Tamtéž, str. 271.
10/ Tamtéž, str. 272.
11/ Sergej Drobašenko. Sovětský dokumentární film. Cit. sborník, str. 117.
12/ Tamtéž, str. 125.
13/ Roman Karmen. Do předních linií! Film a doba, roč. 1974, str. 262.
14/ Rozhovor s Romanem Karmenem. Gazeta festiwalowa čís. 5, str. 2, Krakov 2. 6. 1976.

Roman Karmen navštívil začátkem dubna 1977 Československo

(Byla to jeho poslední návštěva. Ze svých plánů, o nichž tehdy hovořil, mohl uskutečnit jen zlomek — zemřel 28. dubna 1978)

Citujeme několik jeho odpovědí na otázky položené během konference, kterou na téma Aktívni role sovětské filmové publicistiky v rozvoji společnosti zorganizoval jako součást oslav 60. výročí VRSR Dům sovětské vědy a kultury ve spolupráci s Čs. filmovým ústavem a FAMU.

„Často se mne ptali, zda bych chtěl vyzkoušet své síly v hraném filmu, s herci. Vždycky jsem říkal, že nechci, protože se domnívám, že umění publicistiky, dokumentární film, je největším uměním naší současnosti, a jsem šťasten, že jsem tomuto umění spolu s mnoha svými soudruhy věnoval svůj život. Ještě jej nevěnoval, ještě

chci trochu toho udělat. Budeme se však dívat na věci střízlivě. Když mi neúprosný stroj času odbil 70 let, musím být střízlivý a musím chápat, že ten další úsek už bude pravděpodobně kratší. Proto však musím spěchat. A chtěl bych ještě něco v umění, které je mi tak drahé, udělat.

Jsem hrdý na to, že v mnoha zemích světa mám soudruhy ve zbrani, a to jak v socialistických zemích, tak i v kapitalistických. Existuje mnoho umělců, kteří celé své srdce, své nadání věnují tomu, aby ve svých dokumentárních filmech propagovali nejlepší humanistické ideály lidstva. Mám přátele v USA, ve Francii, v Belgii, v Dánsku, v Itálii. Nejsou to vždy jen komunisté, jsou to lidé různého přesvědčení, ale jedno mají společné: chtějí svým uměním bojovat za pravdu, za vysokou lidskou pravdu, za důstojnost lidí na Zemi, proti všem temným silám, které existují na naší neklidné maličké Zemi. Když sovětský voják vztyčil prapor vítězství nad Berlínem, byli jsme poněkud naivní. Domnívali jsme se, že s fašismem je navždy skoncováno. Ale není tomu tak. Moji přátelé a bratři stále ještě bojují, 32 let po skončení války! Bojují svými díly proti fašismu v Chile, proti všem projevům fašismu, který dosud existuje. Bojují proti hnusným jevům rasismu, imperialismu, potlačování národů v Latinské Americe, a proto se necítím osamocen. A mezi těmito velkými oddíly dokumentaristů, které existují ve všech zemích, chovám velkou úctu k svým nadaným kolegům s velmi čistými srdci v Čechách a na Slovensku...

...Bez umělce, bez jeho pohledu na svět, bez jeho pozice, bez jeho citění světa nic nebude. Technika sama nemůže všechno řešit. To první — to je umělec, kterému je do rukou tato technika vložena. Proto ať bude jakákoli technika, elektronická nebo laserová, superelektronika — stejně tady zůstává člověk-umělec a bez něho je každá technika bezmocná...

...Nejen já jsem natáčel události, které se staly významnými mezníky v dějinách lidstva. Považuji se za vojáka veliké armády dokumentaristů. Vždy jsem cítil, že vedle mne jsou v tomto boji přátelé. Ovšem můj život se vyvíjel tak, že jsem byl někdy skutečně svědkem událostí, které vzrušovaly svět. Člověk nemusí být prorokem, aby pochopil, že když fašisté zaútočili na tvou zemi, že musíš vzít kameru a postavit se vedle vojáka. Když Leningrad'ané umírali hladu a projevíli historické hrdinství a když leningradské kameramany, kteří zachytili tyto hrdinské činy na filmu, již opouštěly síly, chtěl jsem být s nimi, v tom také není nic zvláštního...

...Vnitřní pocit publicisty mi napověděl, že bych měl být v Norimberku. A když jsem tam přijel, chtěl jsem natáčet ne jak je soudí, ale chtěl jsem ukázat, za co je soudí. Natáčel jsem v Norimberku, ale současně jsem se hrabal v tisících metrů německých i sovětských filmových týdeníků proto, aby film vyzněl jako obžaloba.

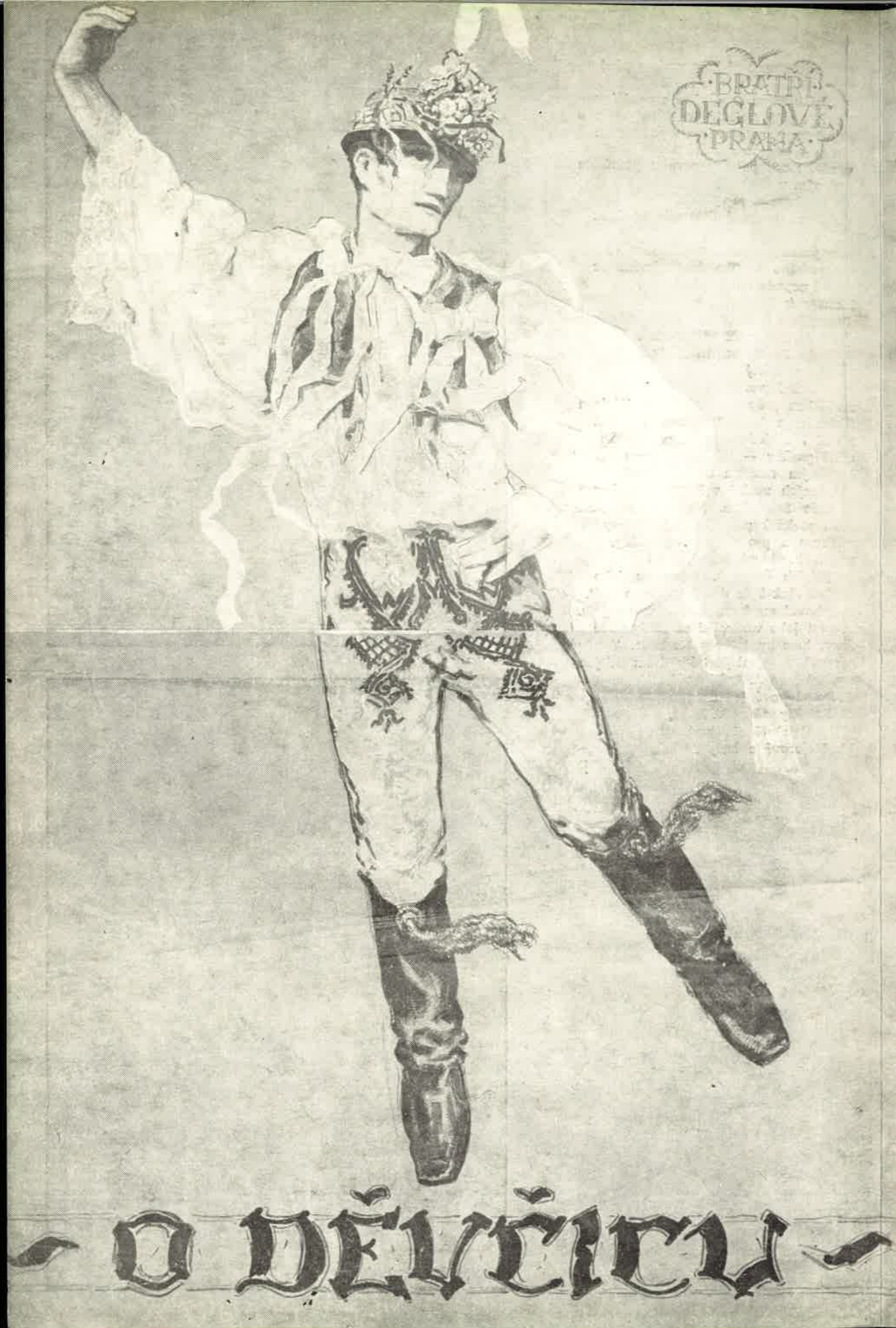
Moje cesta byla tedy velice logickou cestou filmového novináře, který vždy pocítoval hlubokou odpovědnost za svou práci.

Když jsme přijeli do Norimberka, bylo tam v prvních dnech tribunálu 350 fotografů a kameramanů. Byla to samozřejmě senzace. Když však uplynulo deset dní a když se filmové týdeníky světa nasytily těmito snímky, všichni kameramani zmizeli a zůstali tam jen sovětsí a američtí. Jel jsem do Norimberka s pevným přesvědčením udělat film nebo reportáž. Ve dne jsem natáčel, v noci jsem listoval v materiálech obžaloby a vzpomínal, co jsme prožili. Vymyslel jsem takový záběr: chtěl jsem natočit Göringa a říci: „Cítíte už provaz na svém krku, pane Göringu?“ Dva dny byla moje kamera namířena na Göringa. V ruce jsem měl spoušť kamery. A čekal jsem, až Göring udělá ono gesto. A po dvou dnech jsem se dočkal. Třeba mu bylo horko, nebo možná skutečně byl vzrušen...

A současně jsem natáčel kulisy tohoto procesu. Novináře, spojová střediska, knihovny, obžalobu atd. Norimberk, který byl v rozvalinách. Stadión, kde probíhaly norimberské sjezdy. Když jsem natáčel stadión, vidím najednou — jde tam o berlích invalida — německý voják. A já si říkám: „Proboha, projdi mi kolem toho stadiónu!“ Nemohl jsem ho o to požádat, nemám to rád. Ale on tam šel — kolem těch tribun — a já jsem ho točil. A to byl symbol krachu, který fašismus utrpěl. A pak jsem to nastříhl na stadión, kde stály hvoucí davy fašistů — a tady výsledek — jeden osamocený invalida kráčí pustým stadiónem...

...Ne náhodou mi při různých diskusích ve Spojených státech kladli jednu otázku: proč nazýváte své filmy dokumentárními? Dokumentární film je, když snímáte dokumenty a potom je ukazujete divákovi a dáváte mu možnost, aby zaujal své stanovisko k těm jevům, které jste natočil. Ale vy natáčíte a vnucujete své hledisko k těmto jevům. Odpovídám na tu otázku takto: Napřed tedy rozhodneme, je-li dokumentární film umění nebo ne? Samozřejmě, že je. Může však umělecké dílo existovat bez umělceva postoje? Nemůže. Tvořím své filmy ze své pozice. Objektívni filmová publicistika nemůže existovat. Naši ideologičtí protivníci jsou také subjektivní. Také prosazují svou pozici. Jsem komunist a dívám se na jevy světa tak, jak je sám chápu. Chcete-li se na mnou pít, dejte stejně subjektivní a stejně útočící film. Ale poctivě. Založený na čisté reportáži, bez nějakých inscenací, bez falšování...

...Považuji za ideální, když kameraman je i režisérem. Jak jsem se stal režisérem? Mám rád sebe samého více jako kameramana než jako režiséra. Miluji kameru. Když držím kameru, cítím se člověkem. Ne všichni režiséři mohou být kameramany, ale znát a cítit kameru je nezbytně potřebné. A kameraman musí cítit, vnímat materiál, stříh. Když natáčí, musí si uvědomovat, že musí natočit určitý stříhový záběr. Musí snímat z hlediska stříhu...



PANORÁMA

2
1978

SBORNÍK FILMOVÝCH TEORETICKÝCH STATÍ



Z OBSAHU:

Únor 1948, mezník ve vývoji čs. kinematografie • K štruktúre filmového diela • ARS — film a jeho využitie • Príspevky k dejinám čs. kinematografie • Karol Plicka a jeho filmová tvorba • Dokumentarista Roman Karmen • Recenze • Glosy

8 Kčs

ČS
filmový
ústav