



**Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně**  
**Fakulta multimediálních komunikací**

Disertační práce

**Typologie dokumentární kamery ve filmech  
s tematikou outsiderství: autorské mody  
Billa Nicholse v teorii a praxi**

**Typology of the Documentary Camera in Films  
Exploring Outsiderhood: Bill Nichols'  
Authorial Modes in Theory and Practice**

Autor: MgA. Adam Černich  
Studijní program: Výtvarná umění P8206  
Studijní obor: Multimédia a design 8206V102  
Školitel: prof. Mgr. MgA. Jan Gogola ml.  
Oponenti: prof. MgA. Hana Slavíková, Ph.D.  
doc. Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Zlín, červen 2025

© Adam Černich

Vydala **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** v edici **Disertační práce**.  
Publikace byla vydána v roce 2025

Klíčová slova: *dokumentární film, kamera, dokumentární kamera, kameraman, vizuální koncepce, estetika, Bill Nichols, dokumentární módy (výkladový, poetický, observační, reflexivní, participační a performativní), výrazové prvky, workshop, společenský outsider, interpretace reality, stylizace, technologie, polostrukturované rozhovory*

Key words: *documentary film, camera, documentary camera, cinematographer, visual concept, aesthetics, Bill Nichols, documentary modes (expository, poetic, observational, reflexive, participatory, and performative), expressive elements, workshop, social outsider, interpretation of reality, stylization, technology, semi-structured interviews*

Práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

## **ABSTRAKT - (RESUMÉ)**

Disertační práce se zaměřuje na přístupy a postupy kameramana při natáčení dokumentárního filmu s důrazem na aplikaci dokumentárních modů podle Billa Nicholse. Autor analyzuje, jak tyto mody ovlivňují výsledný dojem filmu a zobrazování společenského outsidera a jak mohou kameramanské prostředky podpořit dojem realističnosti. Prostřednictvím komparativní analýzy šesti vybraných snímků a dalších příkladů zkoumá, jak konkrétní techniky snímání, jako je kompozice, pohyb kamery a práce se světlem, formují estetiku dokumentu. V práci je rovněž zohledněna osobní zkušenost autora z natáčení vlastních dokumentárních filmů a pedagogických cvičení, což umožňuje ověřit praktickou aplikaci teoretických poznatků v reálných podmínkách. Významným prvkem je také provedení polostrukturovaných rozhovorů s etablovanými kameramany, které obohacují analýzu o odborné názory a zkušenosti profesionálů. Tento přístup má inovativní přínos pro pedagogiku, vědeckou komunitu a filmovou praxi, zejména pro začínající tvůrce, kterým poskytuje konkrétní návod, jak vědomě uchopit vizualitu dokumentárního filmu a jak využívat dokumentární mody pro dosažení zamýšleného estetického účinku. Práce tedy přináší nejen teoretické, ale i praktické nástroje pro filmaře, čímž propojuje teoretické studium dokumentární estetiky s konkrétními postupy v praxi.

## **ABSTRACT - (SUMMARY)**

This dissertation focuses on the approaches and techniques of the cinematographer in documentary filmmaking, with an emphasis on the application of documentary modes according to Bill Nichols. The author analyzes how these modes influence the overall impression of the film and the portrayal of social outsiders, as well as how chosen shooting styles can support the sense of realism. Through a comparative analysis of six selected films and other examples, the author examines how specific shooting techniques, such as composition, camera movement, and lighting, shape the documentary's aesthetic. The work also considers the author's personal experience from shooting his own documentaries and educational exercises, which help to verify the practical application of theoretical knowledge in real-world conditions. A significant element is the inclusion of semi-structured interviews with established cinematographers, which enrich the analysis with the opinions and experiences of professionals. This approach offers innovative contributions not only to the academic community but also to filmmakers, especially emerging creators, providing them with a concrete guide on how to consciously approach the visuality of documentary films and how to use documentary modes to achieve the desired aesthetic effect. Therefore, this dissertation brings not only theoretical insights but also practical tools for filmmakers, bridging the study of documentary aesthetics with concrete filmmaking practices.

## PODĚKOVÁNÍ

Tímto bych rád poděkoval všem, kteří mi v průběhu psaní této disertační práce poskytli podporu, odborné konzultace a cenné podněty.

Na prvním místě děkuji svému vedoucímu práce, prof. Mgr. MgA. Janu Gogolovi ml., nejen za jeho neocenitelné vedení v teoretické části práce, ale také za spoluautorství na filmu *Vězení dějin* a dramaturgickou práci na snímku *Byt či nebýt*. Jeho inspirativní přístup, kritické připomínky a odborné vhledy významně přispěly k celkovému rozvoji této práce i mého tvůrčího směřování.

Velké poděkování patří také kameramanům Martinu Štěpánkovi, Tomáši Kleinovi, Šimonu Dvořáčkovi, Adamu Krulišovi, Kateřině Dudové a Petru Rackovi, kteří se mnou vedli rozhovory a sdíleli své profesní zkušenosti, postřehy a názory na dokumentární vizualitu. Jejich ochota otevřeně diskutovat a reflektovat svou práci mi umožnila získat hlubší vhled do problematiky kameramanských přístupů v dokumentárním filmu.

Také děkuji Ing. Martině Juříkové, Ph.D., která mi pomohla s metodologií a strukturou práce.

Zvláštní poděkování patří Ateliéru Audiovizuální tvorby Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulty multimediálních komunikací, která podpořila vznik filmu *Byt či nebýt* a poskytla zázemí pro jeho realizaci.

Dále děkuji Bc. (Mgr.) Emě Černichové za průběžné korektury textu a panu Silvestru Vandrovci Špačkovi za jeho pečlivou korekturu a cenné připomínky, které přispěly ke zkvalitnění této práce.

Nakonec bych chtěl poděkovat i jazykovému modelu ChatGPT 4.0, který mi pomohl s formulací některých myšlenek a stylistickou úpravou textu. Jeho asistence přispěla k větší srozumitelnosti a celkové konzistenci textu. Děkuji všem, kteří se jakkoli podíleli na vzniku této disertace.

# OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>1. VYMEZENÍ POJMU DOKUMENTÁRNÍ FILM .....</b>	<b>15</b>
<b>2. JEDNOTLIVÉ FÁZE VÝROBY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU Z POHLEDU PROFESE KAMERAMANA .....</b>	<b>19</b>
2.1. PREPRODUKCE - PŘÍPRAVY .....	20
2.2. PRODUKCE - NATÁČENÍ.....	21
2.3. POSTPRODUKCE - FINALIZACE (BAREVNÉ KOREKCE) .....	23
<b>3. DEFINICE DOKUMENTÁRNÍCH MODŮ PODLE BILLA NICHOLSE .....</b>	<b>24</b>
<b>4. ROZDĚLENÍ TYPŮ DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ Z HLEDISKA VIZUÁLNÍ KONCEPCE .....</b>	<b>28</b>
4.1. VÝKLADOVÝ MODUS .....	29
4.2. POETICKÝ MODUS .....	38
4.3. OBSERVAČNÍ MODUS.....	45
4.4. REFLEXIVNÍ MODUS.....	51
4.5. PARTICIPAČNÍ MODUS .....	58
4.6. PERFORMATIVNÍ MODUS .....	65
<b>5. ANALÝZA VLASTNÍCH FILMŮ: SROVNÁNÍ S OSTATNÍMI SNÍMKY Z POHLEDU KAMERAMANA - AUTORA PRÁCE.....</b>	<b>73</b>
5.1. O URBEXU V ČECHÁCH.....	74
5.2. ROZPITEJ.....	76
5.3. CAR ANTENNA .....	78
5.4. VĚZENÍ DĚJIN.....	80
5.5. BYT ČI NEBÝT .....	83
5.6. DOBA, KTERÁ NEMŮŽE USNOUT .....	85
<b>6. PRAKTICKÝ WORKSHOP - DOKUMENTÁRNÍ DÍLNY.....</b>	<b>88</b>
<b>7. EXPLIKACE KAMERAMANA KE SNÍMKU BYT ČI NEBÝT (2024)</b>	

<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>94</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>97</b>
<b>SEZNAM FILMŮ .....</b>	<b>99</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ.....</b>	<b>100</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>101</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK .....</b>	<b>102</b>
<b>PUBLIKAČNÍ AKTIVITY AUTORA.....</b>	<b>103</b>
<b>ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA.....</b>	<b>104</b>

# ÚVOD

Dokumentární film je v drtivé většině vnímán jako záznam reality. Často bývá kladen do kontrastu s hranou tvorbou či filmovou fikcí obecně. Tato práce v závislosti na modech (různorodých autorských přístupech) zformulovaných profesorem filmových studií a autorem knihy *Úvod do dokumentárního filmu* (nejvlivnější publikace v oboru a jedna z nejcitovanějších knih o dokumentu) Billem Nicholsem toto východisko principiálně popírá, poněvadž bude demonstrovat různé vztahování se k realitě. Autor si zároveň uvědomuje význam zvuku a střihu (postprodukce) při formování dokumentárního filmu, avšak vzhledem k vymezení této práce a autorovu profesnímu zaměření bude analýza soustředěna především na obrazovou dramaturgii. Pojem dokumentární film je zde chápán jako mezi diváky etablovaný výraz, neboť samotný Nichols nedokáže dokumentární film přesně vymezit a oddělit od hraného filmu. Práce se podrobně zabývá přístupem dokumentárního kameramana a koncepcí vizuality filmu včetně aspektu situační až improvizální komunikace s režisérem během natáčení. Z práce vyplývá, že ve vztahu k realitě jako k něčemu nezaznamatelnému se z jedné kamery stává více kamer, z kameramana se stávají kameramané, z obrazu se stávají obrazy a z reality jako jedné se stávají reality různé.

Téma disertační práce, *Typologie dokumentární kamery ve filmech s tematikou outsiderství: autorské mody Billa Nicholse v teorii a praxi*, si autor zvolil, neboť úzce souvisí nejen s oborem jeho dosavadního studia (filmová kamera), ale i se současnou osobní profilací profese kameramana. Jeho neustálé balancování na pomezí hrané, dokumentární či experimentální formy vizuální komunikace s divákem je jeho motivací se tímto zabývat i teoreticky. Do práce je rovněž začleněn i ústřední motiv společenského outsidera, což vyplynulo z historie autorovy tvorby. Společenský outsider je zde vnímán nejen jako postava, ale i prostředí či objekt. Tento ústřední motiv obsahují všechny v práci obsažené snímky (ať už vlastní či analyzované), neboť tato jednotnost je důležitá pro komparativní analýzu i soudržnost tématu práce.

Hlavní náplní práce je typologizace možných kameramanských postupů a přístupů vyplývajících z modů dokumentárního filmu podle Billa Nicholse. Dílčím cílem disertační práce je teoretické i praktické prověření, že nezrušitelným jevem klasifikace Nicholsových modů je hybridizace, kdy dochází k prolínání dokumentárních modů. Dalším dílčím cílem je posléze

přezkoumání a zaostření získaných výstupů/poznatků v rámci pedagogického přístupu doktoranda, k čemuž slouží i praktická část kameramanského workshopu. Cílem této praktické části disertační práce je následně ověřit tyto teoretické postupy i v praktickém provedení se studenty za pomoci krátkých cvičení.

Bill Nichols se ve své publikaci *Úvod do dokumentárního filmu* věnuje dokumentu pouze z jednotného pohledu filmových tvůrců a nikoliv samotného kameramana. Tato práce z této knihy čerpá, avšak nazírá na celou problematiku z konkrétní profese kameramana jakožto spoluautora filmu. Metodologií této disertační práce jsou: **rešerše, analýza, komparativní analýza, experimentální výzkum a polostrukturované rozhovory**, které autor vedl s etablovanými kameramany již vzniklých filmů. Společně s knihou Billa Nicholse bude tato práce nazírat na komplikované pojmy, jako jsou např.: dokumentární film, kameraman dokumentárního filmu, umělecká hodnota filmu či realističnost. Na základě těchto zjištění, která nezbytně souvisí s komparativní analýzou práce, bude poté možné nahlížet na celou problematiku dokumentárního kameramana v konkrétně vymezeném teoreticko-praktickém kontextu. Teoretická část bude navíc i zpětně ověřena díky praktické části disertační práce – kameramanského workshopu (experimentální výzkum).

Autor se bude v práci zabývat převážně těmito výzkumnými otázkami: *Jak se projevuje daný modus v obrazové podobě výsledného filmu? Může u jednoho filmu docházet k prolínání více modů a co z toho plyne? Jaký mají mody vliv na přístup kameramana či jak může kameraman ovlivnit vizualitu dokumentárního filmu? Je to za pomoci znalosti a následné aplikace postupů či přístupů, nebo na základě rozdělení podle modů Billa Nicholse? A jak souvisí výsledná forma filmu se zvolenými výrazovými prvky kameramana v závislosti na zvoleném modu dokumentárního filmu?*

Za hlavní přínosy této práce autor považuje konkretizaci nastolené problematiky z pohledu tvůrčí složky filmového štábu – kameramana, na kterou nahlíží z teoretického i praktického hlediska. Dále fakt, že v rámci rešerší se na tento druh práce nenarazilo a bude se jednat o podněty pro tvůrčí a pedagogickou teorii či praxi autorovu i ostatních studentů, filmařů debutantů, ale i zkušených autorů.

Ke zvolenému tématu autora přivedla převážně jeho osobní kameramanská zkušenost s dokumentárním filmem (krátkometrážním maturitním snímkem) *O*

*Urbexu v Čechách* z roku 2015, který se pro účely práce stává ideálním zástupcem pro zpětnou sebereflexi a kritiku, jelikož obsahuje řadu začátečnických chyb a jiných nedostatků. Autorův další krátkometrážní snímek *Rozpítej* (2019) je dokumentární sondou do života zlínského malíře. Práce se bude dále v rámci sebereflexe zabývat celovečerním snímkem *Byt či nebýt* (2024), který se navíc stal součástí jednoho z nejprestižnějších dokumentárních workshopů Dok.incubator, což bylo poprvé v historii Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně – ateliéru Audiovize. Společně se snímkem *Vězení dějin* (2023), který je specifický svým nazíráním na společenského outsidera v podobě budovy, se jedná o vůbec první dva celovečerní filmy, které vznikly v rámci Ateliéru audiovize. Dalšími analyzovanými snímky jsou poté krátkometrážní filmy *Car antenna* (2020) a *Doba, která nemůže usnout* (2025), jejichž vizuální pojetí přesahuje rámec observace a připouští i značnou míru poetiky a vizuální stylizace.

Tato dlouhodobější zkušenost v oblasti dokumentárního filmu autora přiměla se tímto tématem zabývat i teoreticky. Téma vztahu mezi režisérem a kameramanem bude rozebírat z hlediska jejich vzájemné důvěry, pochopení a rozklíčování situace a nepochybně intuice či určité míry improvizace během natáčení. Na všech výše zmíněných snímcích autor spolupracoval pokaždé s jiným režisérem, což zpětně vnímá jako přínos pro tuto práci, neboť na základě těchto zkušeností může být rozšířena o různé pohledy a přístupy.

Akteři snímků *Rozpítej* (2019), *Byt či nebýt* (2024) či *Doba, která nemůže usnout* (2025) žijí na okraji společenských norem a standardů. Můžeme je tedy označit za společenské outsidersy, jejichž křehkost vyplývá z elementární mezní situace nemožnosti zařazení se do běžné společnosti, a to z pohledu celkového způsobu života či z pohledu konkrétní životní situace, kterou je například nespavost. S touto kategorizací hlavních filmových postav ve filmu bude autor pracovat i nadále a pojme ji jako ústřední motiv, který bude propojovat celou práci a bude přítomen ve všech analyzovaných filmech.

Studentské, potažmo amatérské podmínky, ve kterých tyto filmy často vznikaly, budou zajímavým srovnávacím faktorem ve všech fázích výroby filmu. Tuto zpětnou reflexi autor vnímá jako příležitost k uvědomění si vlastních tvůrčích pozitivních a negativních jevů, a to s důsledky pro svoji další kameramanskou i pedagogickou činnost, která je pro doktorské studium nezbytná.

V rámci existujících modů dokumentárního filmu (viz *Bill Nichols*) se autor bude zabývat i tím, jak tyto mody ovlivňují nové, formálně technické aspekty či jak se ovlivňují navzájem. Jsou jimi například miniaturní kamery, občas i bez možnosti aktuálního náhledu kompozice, který by mohl kameraman v daný okamžik kontrolovat (starší GoPro kamera použitá ve snímku *Zdola*), ryze skrytá kamera s ucházející obrazovou i zvukovou kvalitou (*Manakamana*), či úplně odlišný úhel pohledu například s použitím dronu (ve snímku *Frem*), což je kamera, kterou v podstatě nikdy nemáme v ruce. Různorodý charakter obrazu vyplývající z použití různorodé kameramanské techniky je sám o sobě důkazem toho, jak realitu jako takovou nemůžeme zaznamenat, neboť její podoba záleží už jen na tom, na co ji točíme.

Práce bude rozdělena na teoretickou a praktickou část. V teoretické části autor nejprve rozebere jednotlivé dokumentární mody a jejich aplikaci na výběr šesti filmů, které budou v práci analyzovány. Dále se zaměří na komparaci různých autorských a kameramanských přístupů a popis jednotlivých fází výroby dokumentárního filmu, které rozdělí do kapitol odpovídajících výrobním postupům. V preprodukcii se zaměří na pochopení látky z hlediska kameramana, ve fázi natáčení na spolupráci se štábem a improvizaci a ve fázi postprodukce na barevné korekce. Následně se autor zaměří na komparativní analýzu filmů a porovná je jak vzájemně, tak s vlastní tvorbou. Praktická část bude zahrnovat workshop se studenty a rozhovory s kameramany analyzovaných celovečerních filmů, které obohatí práci o další perspektivy.

Součástí této disertační práce je i explikace kameramana k *Byt či nebyt (2024)*, která podrobně vysvětluje autorovu kameramanskou práci na tomto snímku. Mimo tento snímek, který je sám o sobě další částí praktické fáze této práce a doktorandského studia, je praktická část disertační práce pojata z pedagogického aspektu a doplňuje výše zmíněnou teoretickou část. Její koncepce se prolíná s teoretickou částí disertační práce a je založena na zkoumání jednotlivých dokumentárních přístupů skrze cvičení zadaná studentům (performativní, observační, participační, poetický modus...). V první fázi výuky (první akademický rok studia) se z autorovy strany jednalo o činnost v rámci magisterského předmětu Jana Gogoly ml., kde byli studenti kamery skrze jednodenní natáčení seznámeni s principy dokumentárních modů. V dalších letech autorova studia se tato tendence rozšířila na plnohodnotný mezesemestrální workshop, kde byl Jan Gogola ml. autorovým asistentem a na celou iniciativu dohlížel jako konzultant. V rámci těchto workshopů se studenti

kamery s těmito přístupy seznámili skrze teoretické debaty, projekce filmů s rozličnými mody snímání či diskuzí nad problematikou. Poté na základě získaných informací natočili krátké dokumentární filmy, které mimo svůj edukativní účel slouží i jako analytická pomůcka samotné disertační práci.

## **TEORETICKÁ ČÁST**

*Realita ve filmu se nestává odrazem světa, ale jeho novým tvarem.*

# 1. VYMEZENÍ POJMU DOKUMENTÁRNÍ FILM

Dokument je v mnoha situacích vnímán jako osamostatněný filmový žánr, a tak je mnohdy opomíjena pestrost tohoto filmového odvětví, která často překračuje hranice mezi hraným a dokumentárním filmem. Tento problém, jak ukazuje jeden ze zakladatelů výrazu „dokument“ John Grierson ve svém eseji *Film je umění (1932)*, byl diskutován už od počátků dokumentárního filmu, kdy sám Grierson upozornil, že „dokumentární film – to není zvlášť vhodný termín, ale zatím ho ponecháme“ (Grierson, 1932). Tento aspekt proměnlivosti dokumentárního filmu je přítomen již u Dzigy Vertova a jeho filmu *Muž s kinoaparátom (1929)* nebo u různých městských symfonií, které jsou spíše básněmi nebo esejemi než tradičními dokumenty. V posledních 30 letech navíc digitální technologie procházejí výraznou proměnou a skrze citlivá a formálně alternativní autorská uchopení již nelze vizualitu dokumentárního filmu vnímat pouze jako objektivní záznam reality, jak tomu bylo na počátku vývoje filmu.

Tato práce se v dalších kapitolách zaměřuje na dokumentární mody, definované teoretikem Billelem Nicholsem. Aby se však mohla věnovat tomuto tématu, je zapotřebí si definovat, co je to vlastně dokumentární film a jak na něj nahlíží i ostatní autoři/teoretici.

*„Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“* (Nichols, 2010, s. 34).

Dokumentární film je podle Billa Nicholse filmový žánr, jehož primárním posláním je reprezentovat skutečnost (pravdu) a zprostředkovávat ji divákům. Nejde však pouze o záznam reality, protože dokumentární film podle Nicholse není omezen pouze na objektivitu, ale zahrnuje i velkou míru autorské interpretace. Subjektivní pohled autora je kategorizován do různých modů (viz další kapitola), které určují typ reality, jež je vyobrazována. Tento filmový žánr klade důraz na realističnost a pravdivost, často s cílem informovat nebo vzdělávat diváky. Problematizuje a proměňuje standardní vnímání reality tím, že zpřítomňuje její jiné možnosti.

Definice pojmu a zařazení dokumentárního filmu mezi filmové žánry není i podle Billa Nicholse zcela možná, neboť podobně jako dochází u filmu hraného k prolínání jednotlivých žánrů navzájem do sebe, prolíná se do filmu hraného i samotný dokument. Hranice filmu hraného, dokumentárního nebo třeba i experimentálního jsou tak často velmi subjektivní záležitostí a i z toho důvodu by neměl být dokumentární film mylně považován za samostatný žánr. Jedná se o princip perspektivy, interpretace v rámci metody, žánrů či jakýkoliv princip hybridizace. Jak uvádí Nichols, dokumentární filmy navíc nemají přesně dané prostředí, formu či styl, historický kontext anebo jiné kinematografické postupy, kterými se vyznačují například žánry hraného filmu. Snímky se navíc dokáží velmi flexibilně přizpůsobovat a ohýbat, a přestože se může na první pohled jednat o „záznam reality“, dochází zde nepochybně k vnesení autorovy vlastní vize, myšleno umělecké tendence.

Gauthier (2004) se ve své knize *Dokumentární film, jiná kinematografie* zabývá diferencí mezi hranou a dokumentární tvorbou. Jedná se o další klíčovou publikaci v oblasti teorie dokumentárního filmu, ve které Gauthier rozebírá, co činí dokumentární film odlišným od hraného filmu, přičemž vyzdvihuje vztah dokumentu k realističnosti. Podle Gauthiera je dokument specifickou filmovou formou, která se snaží zachytit realitu a pravdivě zobrazovat filmový svět. Podobně jako Nichols zdůrazňuje, že se nejedná o pouhý objektivní záznam skutečnosti, ale že do filmu prostupuje umělecký a etický autorský přesah.

Stejně tak v publikaci *Podvratná kamera – jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy* se editor textů Hans-Joachim Schlegel skrze texty mnoha autorů zaměřuje na zpochybňování zavedených systémů, tabuizovaných témat a následnou schopností dokumentárního filmu na tento jev upozornit (Schlegel, 2005). Podle této publikace je podstatou dokumentárního filmu být nejen zrcadlem reality, ale také nástrojem kritiky a mocným prostředkem, jak ukázat divákům skrytý svět, ale také jak se aktivně podílet na jeho transformaci (Schlegel, 2005). Přestože se publikace již v samotném názvu vyznačuje slovem „kamera“ – Podvratná kamera, nemá s prací kameramana příliš společného, neboť se jedná spíše o rejstřík historických (více než 30 let starých) filmů. V kontextu této knihy slovo „kamera“ neodkazuje na technickou nebo vizuální stránku filmu, ale spíše na perspektivu, skrze kterou je filmová realita zobrazována. Jinými slovy, nejde o práci kameramana, ale o

„pohled“ filmu na skutečnost, tedy jakým způsobem dokumentární film zachycuje realitu a jaké ideologické či estetické principy za tím stojí.

Podle Michaela Rabigera (v jeho knize *Directing the Documentary*) je základem dokumentárního filmu vztah ke skutečnému světu, ve kterém autor usiluje o co nejrealističtější podání události (Rabiger, 2020). Podobně jako jiní autoři však zdůrazňuje, že se nejedná o pasivní záznam reality, ale o aktivní proces, který zahrnuje autorskou interpretaci, estetické a etické zásahy s cílem vytvořit smysluplný příběh. Neztrácuje však objektivní prvky, neboť se podle něj stále jedná o kombinaci objektivní a subjektivní reality pro potřeby konečné divácké zkušenosti (Rabiger, 2020, s. 287–301). Přestože se Rabiger ve své knize zabývá specificky kamerou (kap. 20) a dále například filmovým svícením (Rabiger, 2020, s. 302–312), nedochází skrze tyto technické aspekty k porovnání s jakýmkoliv druhem či dokonce moderním dokumentárního filmu. V knize *Directing the documentary* jsou technicky popsány jednotlivé části kamery a čemu slouží, avšak absentuje jakýkoliv popis vlivu těchto částí na samotný význam obrazu.

Také Bruzzi (2006) se vymezuje vůči tradiční představě dokumentárního filmu jako objektivního záznamu skutečnosti. Ve své knize *New Documentary: A Critical Introduction* zdůrazňuje roli filmového autora jako aktivního tvůrce, který do svého díla nevyhnutelně vkládá svůj subjektivní pohled. Dokument podle ní není pouhým odrazem reality, ale performativním aktem, kde se skutečnost vytváří prostřednictvím filmového jazyka. Tento přístup vede k vnímání dokumentu jako hraničního útvaru mezi realitou a její rekonstrukcí. Bruzzi zároveň kritizuje rigidní kategorizaci dokumentárních modů Billa Nicholse a upozorňuje na neoddělitelnost inscenace, interakce a performativity v každém dokumentárním díle. Její analýza se soustředí na teoretické aspekty dokumentární tvorby, především na vztah mezi realitou a inscenací a na narativní strategie dokumentu.

Další autorkou, která považuje dokument neoddělitelný od subjektivního vlivu autora je Jane Chapman. Ve své knize *Issues in Contemporary Documentary* definuje dokumentární film jako filmový útvar, který se snaží interpretovat divákovi skutečnost, přičemž si je stále vědom značné míry subjektivity (Chapman, 2009). Také Chapmanová zdůrazňuje, že dokument nelze považovat za pouhý záznam reality, nýbrž za aktivní souhrn reality s autorskou konstrukcí a reprezentací. Ačkoliv se dotýká i stylistických otázek, nevěnuje se systematicky vizuální koncepci ani práci kameramana. Kombinací

subjektivního vlivu a objektivního záznamu na dokumentární film nazírá i autorka knihy *Documentary Film: A Very Short Introduction* Patricia Aufderheide. Podle ní dokumentární film zahrnuje jak pasivní záznam, tak i interpretaci a naraci (Aufderheide, 2007). V důsledku se tak jedná o kombinaci objektivní a subjektivní při zobrazování světa. Žádný z výše zmíněných autorů se ve své publikaci specificky nevěnuje práci kameramana či možnostem uvažování nad vizualitou skrze hledáček kamery.

Volnou inspirací pro disertační práci je kniha *Mezi obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*, která se zaměřuje na vizualitu dokumentárního filmu skrze tvorbu jednoho autora, především v kontextu druhé poloviny 20. století (Svatoňová, 2013). Tato práce tak na ni částečně navazuje, avšak s důrazem na současnou dokumentární tvorbu, přičemž analyzuje filmy vícero tvůrců, staré maximálně 15 let. Zatímco Nicholsovy dokumentární mody slouží jako základní rámec pro teoretické uchopení dokumentárního filmu, jejich aplikace v této práci je doplněna důrazem na roli kameramana a vizuální koncepci.

## 2. JEDNOTLIVÉ FÁZE VÝROBY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU Z POHLEDU PROFESE KAMERAMANA

Profese filmového kameramana je zásadní pro vytváření vizuálního jazyka jakéhokoliv filmového žánru, včetně dokumentárního. V této teoretické práci je kameraman chápán jako klíčový spoluautor filmu, který zásadním způsobem ovlivňuje výslednou vizuální podobu snímku. Jeho práce začíná již v preprodukční fázi a často nekončí ani po posledním natáčecím dni.

Výroba dokumentárního filmu probíhá ve třech hlavních fázích – preprodukcí (příprava), produkci (natáčení) a postprodukcí (střih, barevné korekce a další úpravy). Záměrně zde není zahrnuta čtvrtá fáze – distribuce, neboť v této etapě kameraman zpravidla neovlivňuje samotnou podobu filmu, ale především jeho divácký dosah.

Tato kapitola se věnuje jednotlivým fázím výroby dokumentárního filmu s důrazem na zkušenosti autora práce. Součástí praktické části disertace je i celovečerní dokumentární snímek *Byt či nebýt (2024)*, který společně se snímkem *Vězení dějin* představuje první zkušenosti autora s celovečerním filmem. Práce na těchto filmech přinesla nové poznatky nejen o přístupu ke stavbě vizuální koncepce, ale i o specifických výzvách, které celovečerní formát přináší. V této kapitole budou tyto zkušenosti reflektovány jak v rámci komparace s autorovou předchozí krátkometrážní tvorbou, tak ve vztahu k problematice prolínání dokumentárních modů, k němuž v celovečerním filmu dochází velmi často.

Krátkometrážní filmy však mají své vlastní výhody. Díky své kompaktnější formě a kratší stopáži nabízí větší prostor pro experimentování s vizuální koncepcí a pro hledání inovativních přístupů k dokumentárnímu filmu. Snímky jako *Car antenna (2020)* či *Doba, která nemůže usnout (2025)* ukazují, že uchopení dokumentárního filmu často balancuje na hraně mezi hranou, dokumentární a experimentální tvorbou. Tyto filmy překračují tradiční pojetí dokumentární estetiky a otevírají nové otázky týkající se role kameramana nejen v preprodukční, ale i v postprodukční fázi.

## 2.1. Preprodukce - přípravy

V přípravné fázi se kameraman často účastní debat o tématu a vizuálním stylu filmu, přičemž to nemusí vždy nutně souviset s dokumentárními mody, ale spíše s celkovou vizuální dramaturgií. Konzultuje své úvahy s režisérem, což vede k tvorbě podkladových materiálů, na jejichž základě formuluje svůj osobní přístup k tématu. V rámci příprav je běžné využívat i již hotové filmy jako referenci pro inspiraci nebo definování konkrétního stylu. Autor této práce se však snaží mody brát v potaz již od samého začátku, a to nejen v rámci své vlastní tvorby, ale i pedagogického působení. Tento přístup činí tuto práci důležitou.

Během obhlídek kameraman pořizuje fotografie či audiovizuální záznamy, které slouží jako reference pro následnou tvorbu vizuálních podkladů, například moodboardu nebo technického scénáře. I když jsou tyto materiály častěji využívány u inscenovaných scén, které jsou obsaženy především ve výkladovém a performativním modu, mohou být užitečné i v dokumentární tvorbě obecně. Po obhlídkách je obvykle nutné mírně upravit koncepci filmu tak, aby odpovídala možnostem daného prostoru.

Filmový moodboard je vizuální nástroj sloužící k definování a sdílení estetického a emočního tónu filmu. Je klíčový zejména pro kameramana a režiséra, ale může pomoci i ostatním členům štábu získat jasnější představu o vizuální podobě filmu ještě před natáčením. Moodboard obvykle vytváří kameraman na základě materiálů získaných během obhlídek lokací. Nejčastěji se skládá z koncepčně sestavené koláže fotografií zachycujících atmosféru místa nebo vizuální inspirace odpovídající zamýšlené estetice filmu. V současnosti lze moodboardy vytvářet i s využitím umělé inteligence, která umožňuje generovat vizuální podklady bez nutnosti fyzických obhlídek. Tento přístup však nenahrazuje přímou zkušenost s lokací a postavami filmu, která je pro kameramana stále zásadní.

Technický scénář nelze v případě dokumentárního filmu aplikovat stejným způsobem jako v hrané filmové či televizní tvorbě. Jeho uplatnění bývá možné především u výkladového modu nebo u postupů jako rekonstrukce, dokudrama, mockumentary, inscenace či deník, který může sloužit jako podrobný scénář. Týká se to zejména strukturace scén a rekonstrukcí, které se podobají těm, které známe z klasické filmové nebo televizní tvorby, a často v nich bývá přesah do postprodukce–stříhu. Tento proces zahrnuje například rozzáběrování obrazu,

volbu objektivu pro konkrétní záběr nebo světelnou atmosféru scény. Ve většině dokumentárních případů však kameraman pracuje spíše s bodovým scénářem, který obsahuje soubor technických poznámek a estetických úvah vzniklých během předchozích příprav. Pro štáb mohou mít v této fázi velkou hodnotu moodboardy (i když nejsou běžně využívány) nebo teaser sestříhaný z prvních natočených materiálů. Tyto materiály poskytují nejen informace o postavách a prostředí, ale také určují vizuální klíč filmu.

V další fázi příprav kameraman ve spolupráci s režisérem promýšlí technologickou workflow. To zahrnuje výběr vhodné kamery, objektivů, volbu formátu záznamu a také rozhodnutí o způsobu pohybu kamery – zda bude ruční, stabilizovaná, nebo zcela statická. V případě náročnějších scén (myšleno například rekonstrukce, připomínající klasickou hranou tvorbu), je kameraman v kontaktu s hlavním osvětlovačem, se kterým řeší zasvícení scény. Následují kamerové testy, které prověřují funkčnost zvolené workflow. Použití LUT (Look-Up Table), což je předdefinovaný barevný profil umožňující konzistentní úpravu barevnosti obrazu již při natáčení, je v dokumentární tvorbě spíše ojedinělé, neboť realita je během natáčení často proměnlivá – ať už v důsledku měnících se světelných podmínek, nebo vlivu nepředvídatelných faktorů, jako je počasí. Přesto může LUT sloužit jako referenční bod pro postprodukční úpravy, kdy pomáhá zachovat vizuální konzistenci napříč celým filmem. Výsledky těchto testů jsou klíčové nejen pro přehlednost během natáčení, ale i pro postprodukcí, zejména v oblasti barevných korekcí.

Každý kameraman má svůj vlastní styl práce, který se dále odráží od specifické spolupráce s režisérem. Z rozhovorů také vyplynulo, že každý projekt je rozdílný a žádá si jinou míru příprav i v závislosti na zvolené vizuální koncepci – modů. To, co se v preprodukcí vymyslí a nachystá, se téměř nikdy stoprocentně nerovná finálnímu výsledku, neboť i autorsky pojatý záznam reality se průběžně proměňuje a vyvíjí. Ve střížně mnohdy dochází k redukci či hledání nových významů, což dále ovlivňuje výslednou podobu filmu.

## **2.2. Produkce - natáčení**

Během natáčení kameraman úzce spolupracuje s dalšími složkami štábu (režie/zvuk a další) a skrze volbu kompozice, osvětlení, velikosti záběru či pohybu kamery společně vytváří v daný okamžik výslednou kompozici. Tyto

volby (ať už sebevíc promyšlené, či na místě improvizované – v dokumentárním filmu často dochází k nepředvídatelným změnám a je nezbytné, aby na ně kameraman byl schopen pohotově a účelně zareagovat) přímo ovlivňují to, jak bude příběh vyprávěn a jak budou informace vizuálně prezentovány. S tím bývá spojená i nutnost rozvinuté neverbální komunikace, primárně mezi kameramanem a režisérem. V tomto „filmovém žánru“ se často stává, že citlivá situace již nelze zopakovat, nebo alespoň ne v obdobné míře realističnosti. Je tedy zapotřebí, aby byl autorský kolektiv - štáb na sebe úzce napojen a dokázal situace nejen předvídat, ale i obratně volit správná řešení pro zachycení dané reality. Kameraman tak musí neustále vnímat náladu situace / sociálního herce, a být tak v neustálé pohotovosti. Neméně důležitá je poté i synchronizace se zvukařem, neboť například tágo v obraze může v nepravý okamžik působit více jako zcizovací efekt, nežli prvek participace. Právě v těchto případech může pomoci znalost dokumentárních modů, které umožňují vědomě pracovat s těmito prvky a rozhodnout, zda je jejich přítomnost žádoucí pro vyznění scény, nebo zda by naopak mohla narušit vizuální a dramatickou konzistenci filmu.

V rámci fáze natáčení dochází často ke kompromisům, kdy kameraman musí umět vycítit akutnost potřeby ostatních složek štábu, a to především ze strany zvuku. Může se tedy stát, že v některé momenty nebude možné aplikovat širší velikosti záběru, neboť je v daný moment důležitější nasnímat daný zvuk (dialogy) a mikrofon je nutné dostat co nejbližší k postavám. Naopak záběry v širších kompozicích – celky, se dají často natočit na závěr situace. Nejde však pouze o technicky podpořený akt, ale i o mentální tah, který umožňuje uklidnění situace, její ztišení či vytvoření odstepu, a tím podtrhuje celkové vyznění daného momentu.

Během průběžného zpracovávání natočených materiálů může kameraman reflektovat, zda materiál odpovídá původnímu záměru a jakým způsobem se vyvíjí. Pro zachování estetické jednotnosti filmu je důležité, aby kameraman udržoval konzistentní vizuální styl po celou dobu natáčení. To zahrnuje nejen volbu stejné filmové techniky (kamera, objektivy, formát záznamu), ale i celkové přístupové strategie ke kompozici, práci se světlem a pohybem kamery. Ideální je, pokud se kameraman účastní většiny natáčecích dnů, ne-li všech, neboť jeho nepřítomnost může vést k nesourodosti vizuálního stylu. V případech, kdy je natáčení rozloženo do delšího časového období nebo kdy se na něm podílí více kameramanů, je klíčová důsledná komunikace a přesné

dodržování nastavených vizuálních pravidel, aby výsledný film působil jako jednotný celek. Tato rozkolísanost se mírně projevila u snímku *Vězení dějin*, kde byl autor práce součástí projektu až po několika natáčecích dnech a do té doby se tam vystříдалo více kameramanů. Tento nežádoucí jev se podařilo částečně zachránit stříhovou dramaturgií ve formě mozaikovitého vyprávění, ale i náročného gradingu. Tento případ jen podtrhuje význam a důležitost postprodukce, které je kameraman součástí, neboť právě v této fázi lze vizuální konzistenci filmu nejen dotvořit, ale i do určité míry napravit nesrovnalosti vzniklé během natáčení.

### **2.3. Postprodukce - finalizace (barevné korekce)**

V rámci závěrečné fáze je kameraman často obeznamován s průběžnými verzemi stříhu, ke kterým se může vyjadřovat. Průběžné verze stříhu před lock-cutem umožňují celistvý pohled na stříhovou skladbu a rozvahu o případných dotáčkách, pokud by některé scény vyžadovaly doplnění. V momentě uzamčení stříhové linky – lock cut, je projekt přenesen současně do zvuku a na barevné korekce. Právě ty jsou závěrečným kameramanovým vstupem a přínosem k dosažení kýženého výsledku – vizuálu filmu.

Barevné korekce se téměř vždy dělí na dvě základní fáze – primární a sekundární. V rámci primárních korekcí se vyrovnává natočený materiál po technické stránce – upravuje se expozice, kontrast a jas tak, aby všechny záběry odpovídaly jednotné vizuální normě. Sekundární korekce se zaměřují na estetické doladění vizuálu – zde může být aplikována LUT nebo jiné barevné úpravy, které pomáhají dotvořit zamýšlenou atmosféru filmu.

Pro finální dokončení barevných korekcí se film obvykle promítá v kinosále, kde lze v ideálních projekčních podmínkách ověřit správnost barevného ladění a jasového rozhraní před finálním exportem.

### 3. DEFINICE DOKUMENTÁRNÍCH MODŮ PODLE BILLA NICHOLSE

V knize *Úvod do dokumentárního filmu* definuje Bill Nichols šest základních dokumentárních modů, které různými způsoby pracují s realitou a používají odlišné filmové techniky. Tyto modusy, přestože mají společný základ v dokumentární tvorbě, se liší v přístupu k zobrazované realitě a v roli autora v procesu vyprávění. Jedná se o **výkladový**, **poetický**, **observační**, **reflexivní**, **participační** a **performativní** modus, přičemž některé z těchto modů se mohou navzájem prolínat a doplňovat. Dokumentární mody představují různé stylistické, narativní a formální přístupy, jakými filmoví autoři nahlíží a zachycují realitu. Z hlediska vizuální analýzy je klíčové, jak každý modus přistupuje k obrazové stylizaci a kompozičním prvkům filmu.

#### 3.1. Výkladový

Výkladový modus, jak jej popisuje Bill Nichols, je přístup, který klade důraz na přímé podání informací, převážně skrze komentář. Tento modus je charakteristický snahou o objektivitu, přičemž komentář, často prováděný profesionálními dabingovými herci, poskytuje kontext k zobrazenému dění na plátně. Filmy tohoto typu se zaměřují na historické události, portréty osobností nebo sociální a environmentální témata.

Jedním z hlavních rysů výkladového modu je synchronizace obrazu a zvuku, což vede k jeho popisnému charakteru. Tento styl bývá velmi efektivní v podávání komplexních a ucelených pohledů na dané téma, ale může být kritizován za svou tendenci prezentovat informace pouze z jednoho úhlu pohledu. Výkladový modus se také může setkat s kritikou, že je jednostranný či manipulativní, protože zobrazené informace jsou často prezentovány bez širšího kontextu nebo protinázoru.

I přesto má tento modus schopnost přinést analytické a víceperspektivní pohledy. Jak uvádí Tomáš Polenský ve své práci *Tvůrčí aspekty tzv. mluvících hlav v dokumentárním filmu (2019)*, výkladový modus může nabídnout hlubší analytické pohledy, které jdou nad rámec pouhého popisu a mohou poskytnout víceúrovňové zkoumání reality. Tento aspekt je důležitý pro posouzení významu výkladového modu v širším kontextu dokumentární tvorby.

Důležitým příkladem, který ukazuje možnost výkladového modu zpochybnit nárok na objektivitu jako takovou, je titul *The Thin Blue Line* (1988). Režisér Errol Morris využívá principy rekonstrukce a doslovnosti k odhalení, že i tzv. objektivní policejní vyšetřování je vždy podmíněné a kontextuální. Tento film problematizuje představu o objektivitě tím, že ukazuje, jak fakta mohou být vždy interpretována v závislosti na kontextu, čímž zpochybňuje nárok na absolutní pravdivost záznamu reality.

### **3.2. Poetický**

Poetický modus se od výkladového modu liší v tom, že se soustředí na subjektivní vnímání světa a emotivní prožitek, nikoliv na podávání faktických informací prostřednictvím pojmání reality jako faktů. Tento přístup využívá volné asociace, fragmentární záběry a subjektivní dojmy k vytvoření komplexní vizuální a zvukové zkušenosti. Realita je zde konstruována autorovými představami, což otevírá prostor pro víceznačnost a interpretaci.

Filmy tohoto typu se často vyhýbají tradiční naraci a nesnaží se předat konkrétní fakta, ale spíše vyjádřit emocionální a subjektivní pohled na svět. V poetickém modu se hranice mezi postavami a prostředím stírají, čímž vzniká dojem, že objekty a kompozice mají stejnou významovou váhu jako samotné postavy. Tento přístup je blízký filmové avantgardě a nabízí divákovi možnost prozkoumat realitu intuitivněji.

### **3.3. Observační**

Observační modus vytváří iluzi, že filmař není přítomen a kamera pouze pasivně sleduje dění kolem. Tento přístup je podobný italskému neorealismu, kde film zachycuje každodenní život postav bez inscenace či viditelného komentáře. Kamera je v tomto případě pouze nástrojem, který zachycuje přirozený průběh událostí, čímž vyvolává dojem věrohodnosti a nenarušené skutečnosti.

Hlavními charakteristikami observačního modu jsou dlouhé záběry, práce se zvukem v přirozeném prostředí a vizuální kontinuita. Tento styl umožňuje divákovi, aby si vytvářel vlastní úsudky o zobrazeném dění, aniž by byl veden komentářem nebo inscenovanými situacemi. Observační modus klade důraz na

přirozenost a realismus, což divákům umožňuje zažít realitu prostřednictvím autentických a nezkreslených momentů.

### **3.4. Reflexivní**

Reflexivní modus se zaměřuje na proces tvorby filmu a zpochybňuje tradiční dokumentární konvence. Tento přístup odhaluje metodologické postupy filmu, jako je natáčení v terénu nebo rozhovory, čímž narušuje iluzi objektivního záznamu. Reflexivní film často přiznává vlastní konstrukci a vybízí diváka, aby přemýšlel o tom, jak je realita ve filmu vytvářena.

Typickým rysem reflexivního modu je vědomá manipulace s formálními prostředky, které samy sebe tematizují. To může zahrnovat zpřítomnění štábu ve filmu nebo komentáře, které zpochybňují děj. Tento přístup nejen upozorňuje na proces tvorby filmu, ale také se zaměřuje na zpochybnění pravdivosti audiovizuálního záznamu, čímž vyzývá diváka k hlubšímu zamyšlení nad tím, jak je realita zprostředkována. Mezi průkopníky tohoto přístupu patří *Muž s kinoaparátom (1929)* Dzigy Vertova, který již tehdy pracoval s rozkladem filmového média jakožto prostředkem poznání světa.

### **3.5. Participační**

Participační modus je charakterizován přímou interakcí mezi filmařem a postavami. Filmař v tomto přístupu nevystupuje jako neutrální pozorovatel, ale aktivně se zapojuje do dění – klade otázky, podněcuje reakce nebo někdy i konfrontuje subjekty filmu. Kamera v tomto případě nejen zaznamenává realitu, ale přímo ji ovlivňuje.

Tento modus je blízký antropologickému výzkumu, kde přítomnost kamery mění dynamiku situací a spoluvytváří filmovou realitu. Na rozdíl od výkladového modu, který předkládá jasně strukturované informace, participační modus usiluje o prožitou zkušenost a subjektivní pohled na zkoumanou realitu. Výsledkem je otevřenější a interaktivnější přístup, který umožňuje vznik nové filmové reality.

### **3.6.Performativní**

Performativní modus se zaměřuje na přímé oslovení diváka a vyvolání silného emocionálního prožitku. Tento modus je charakterizován intenzivním vyjádřením tvůrčovy zaujatosti tématem filmu. Filmař zde nejen zobrazuje realitu, ale aktivně ji ztvárňuje a vytváří emocionální rezonanci.

Filmy v performativním modu mají filozofický přesah a často se soustředí na obecné sociální procesy nebo zkoumání komplexity lidských emocí. Cílem není pouze informovat, ale přimět diváka prožít dané téma co nejintenzivněji. Performativní modus klade důraz na subjektivní vnímání a ztvárnění reality, čímž podtrhuje složitost a komplexitu našeho chápání světa.

## 4. ROZDĚLENÍ TYPŮ DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ Z HLEDISKA VIZUÁLNÍ KONCEPCE

Tato kapitola se zaměřuje na vizuální analýzu jednotlivých modů prostřednictvím konkrétních filmových příkladů z tuzemské i zahraniční produkce. Kategorizaci modů doprovází vzájemná komparace jejich vizuálního zpracování. Analýza se soustředí na vybrané vizuální prvky – jako jsou kompozice, velikost záběru, kamerový pohyb, ohnisko, světlo a rakurs či perspektiva – vždy s ohledem na jejich výraznost a význam v daném filmu. Tento vizuální přístup k dokumentárním modům napomáhá lepšímu pochopení jejich obrazových principů a zároveň akcentuje podstatné momenty a souvislosti, které ovlivňují celkové vyznění filmu.

Dále se práce zaměřuje na procesní stránku vzniku filmu a vliv modů na fáze výroby – preprodukcí, natáčení a postprodukcí. Ke konkrétním zjištěním autor dochází prostřednictvím polo-strukturovaných rozhovorů s kameramany šesti tuzemských dokumentárních filmů: Martinem Štěpánkem, Tomášem Kleinem, Šimonem Dvořáčkem, Adamem Krulišem, Kateřinou Dudovou a Petrem Rackem. Tímto přístupem se práce snaží nabídnout pohled na dokumentární film z hlediska kameramanské praxe, který v akademickém diskurzu nebývá vždy dostatečně reflektován.

Většina kameramanů nepracuje s vědomím existence dokumentárních modů a jejich vizuální přístup vychází spíše z intuitivního rozhodování, estetických preferencí a zkušeností z praxe. Toto zjištění vyplynulo v průběhu výzkumu a ukazuje, že filmoví tvůrci často využívají prvky jednotlivých modů bez jejich teoretické znalosti. Právě v tomto spočívá smysl práce, která se snaží teoreticky uchopit a popsat vizuální tendence, jež se v dokumentární tvorbě přirozeně vyskytují. Tato práce napomáhá uvědomit si možné zákonitosti, které z daných Nicholsových modů vyplývají, a vychází z teoreticky podepřené klasifikace, nikoliv pouze z subjektivního pohledu autora. Praktickou část výzkumu navíc doplňuje celovečerní film, jenž slouží jako aplikace získaných poznatků v praxi.

Tato kategorizace vychází z profesního zaměření autora na kameramanskou praxi a reflektuje otevřený pohyb v rámci kategorií (modů) vymezených Nicholsem. Vzhledem k časté hybridizaci modů se jednotlivé snímky nacházejí v hraničních konstelacích, kde se mody prolínají a v určitých momentech převládá jeden nad ostatními. Například snímek *Frem* (kameraman: Tomáš

Klein), přestože obsahuje prvky reflexivního a poetického modu, je zde vnímán primárně jako poetický kvůli hypnotické délce trvání záběrů, které podporují meditativní a soustředěné vnímání filmu. Podobně snímek *Moje nebe je horší než tvoje peklo* (kameramanka: Kateřina Dudová) kombinuje reflexivní a participační prvky, ale z hlediska vizuálního pojetí byl zařazen pod modus reflexivní, neboť zpřítomňuje sám sebe skrze přiznání natáčení – režisérka a protagonista se navzájem snímají v „kamerové přestřelce“, kde jsou viditelné kamery i samotný proces záznamu.

## **4.1. Výkladový modus**

### **4.1.1. Výkladový modus v praxi**

Vizuální sdělení ve výkladovém modu převážně dokresluje zvuk (komentář). Kameraman mnohdy hledá záběry, které co nejlépe podpoří informace sdělované zvukem. Bývají zpravidla dobře komponované, exponované a nebývají v rozporu se zvukovou složkou filmu. Je zde kladen důraz na srozumitelnost obrazu, aby nebyl divák zmaten, ale spíše veden k porozumění. Zpravidla se jedná o několik samostatných vizuálních linek, jmenovitě například: rozhovory, archivní materiál či forma znovuvytvoření proběhlé události – rekonstrukce, které jsou následně ve střížně pospojovány ve srozumitelný celek.

Cílem kameramana v tomto modu je vzbudit dojem objektivitu, který podporuje vyprávění příběhu a zároveň upozaduje přítomnost kamery. To často souvisí s formálním minimalismem, kdy kamera zůstává co nejvíce nenápadná. Kameraman musí nejen rozumět tématu, ale také dramaturgii a míře sdělování informací, které jsou záměrně přítomny. Tento modus bývá často provázán s předem daným scénářem, ať už v bodové formě, a jeho průběh (preprodukce, natáčení, postprodukce) se nejvíce podobá výrobě hraného filmu.

#### 4.1.2. Výkladovost ve snímku *Zlínský klenot*

titul: **Zlínský Klenot** (2019)

režie: **Jakub Motejzík**

kamera: **Martin Štěpánek**

dominantní modus: **výkladový**

doplňkové mody: **reflexivní a poetický**

*Zlínský klenot* sleduje zrod, osud a proměny Památníku Tomáše Bati – architektonického díla, které dlouhodobě nesloužilo svému původnímu účelu. Přestože bylo navrženo jako symbol Baťovy vize, historické a politické okolnosti postupně oslabily jeho funkci památníku a proměnily jeho využití. Jeho proměněný status odráží proměny přístupu k architektonickému dědictví a ideologickým odkazům, čímž se stavba stává outsiderem právě ve vztahu ke svému původnímu účelu. Tento motiv prostupuje celým filmem a jeho zpracování kombinuje výkladový, reflexivní a poetický modus.

Hlavním rysem snímku je výkladový modus, jehož cílem je komplexní představení historických faktů a souvislostí pojímaných jako fakta. Film využívá kombinaci archivních záběrů, výpovědí odborníků, inscenovaných pasáží a komentáře, čímž sleduje chronologii vzniku a obnovy památníku. Výkladový modus je zde dominantní, protože předává jasně formulované informace a propojuje historickou a současnou rovinu příběhu.

Hrané rekonstrukce, zobrazující například setkání Tomáše Bati s architektem Františkem L. Gahrou, neslouží k osobní výpovědi postav, ale k dramatizovanému zprostředkování historických událostí. Rekonstrukce s herci se snaží navodit emocionální a subjektivní prožitek, ale tento prožitek nemůže mít rozměr osobní perspektivy jako tomu je v případě rekonstrukcí s dotyčnými aktéry, jako je tomu například ve filmech *The Act of Killing* (2012) nebo *13 minut* (2021). V tomto přístupu tedy nedochází k subjektivní interpretaci reality, ale k její popisné ilustraci, což odpovídá principům výkladového modu. Tento přístup se zásadně liší od filmů, kde rekonstrukce slouží k reflexi osobních prožitků postav nebo k reflexi procesu natáčení, jako například ve filmu *13 minut*, kde jsou rekonstrukce provázány se zpřítomněním filmového štábu. Naopak *Zlínský klenot* tento prvek nevyužívá – rekonstrukce zde slouží

výhradně k ilustraci historických faktů a zachovává si odstup, aniž by diváka vtahovala do subjektivního hlediska postavy nebo autora. Je však třeba dodat, že zde svoji určující roli hraje fakt, že se jedná o historické osobnosti, které již nejsou živé, a tudíž rekonstrukce nemají tendenci k subjektivnímu zobrazení osobních prožitků nebo přítomnosti konkrétních aktérů.

Syntéza obrazu a výkladového modu spočívá v multietetice obrazových možností, které mají většinou standardizovanou podobu – mluvící hlavy, archivy, rekonstrukce, observace – a díky této pestrosti nenabízejí ucelený vizuální zážitek jako například experimentální snímek *Frem*. Výkladový přístup klade důraz na informační přesnost a často využívá ustálené vizuální formy, které podporují jasné a přehledné sdělení. Práce s výrazovými prvky se zde vyhýbá extrémům – místo stylizace či narativních experimentů volí standardizované postupy, což je časté i u observace a participace. Je však třeba zdůraznit, že *Zlínský klenot* užívá různé postupy, ale ve standardizované podobě, na rozdíl od *Fremu*, kde je výrazová forma otevřenější. Opozitum standardního přístupu nemusí nutně spočívat ve svérázných prvcích, ale v osobitosti, která může přinést unikátní charakteristiky.

Reflexivita filmu spočívá především ve využití archivních záběrů a fikčních postupů, které ilustrují různé způsoby, jak lze minulost interpretovat skrze filmové médium. Film tak nepředkládá minulost jako pevně danou realitu, ale naopak ukazuje, že její ztvárnění je vždy podmíněno volbou audiovizuálních prostředků. Tím diváka nenásilně vede k zamyšlení nad samotnými metodami filmového vyprávění a konstrukce historických událostí. Přesto zde reflexivní složka není dominantní, neboť film ji nevyužívá k přímé analýze vlastních postupů – pouze ji začleňuje jako součást celkového vyprávění.

Estetická stránka filmu obsahuje prvky poetického modu, které se projevují jak v atmosférické kompozici obrazu, tak v samotném přístupu kameramana Martina Štěpánka k vizualitě prostoru. Záměrně nevyužíval širokoúhlé objektivy, aby nenarušoval perspektivní proporce interiéru a tím i Gahurovu architektonickou vizi. Ve filmu nejsou aplikovány žádné extrémní rakursy, které by jakkoliv zpřítomňovaly kameru či dělaly postavy výraznějšími. V rekonstrukcích jsou však využity mírné podhledy na Baťu, což umocňuje jeho autoritu. Kameraman Štěpánek se však snaží geometricky nezkrusovat architekturu, což pozměněný rakurs v kombinaci s širokoúhlým ohniskem z

principu dělá. Tento přístup umožnil zachovat čisté linie a geometrii památníku, čímž posílil dojem preciznosti a monumentalismu stavby. Kompozice a vizuální pojetí filmu tak často přesahují pouhou dokumentační funkci a vytvářejí atmosférický obraz památníku jako tichého svědka minulosti. Tento lyrický přístup však není hlavním vyprávěcím principem filmu, ale spíše doplňuje jeho výkladovou strukturu. Dále tento poetický aspekt podtrhuje použití nefigurativních záběrů budovy, abstrahujících detaily světelně plastického skla či monumentalizujících pohledů, které zdůrazňují estetiku a abstraktní krásu památníku. Budova je zde navíc stylizována jako postava, přičemž její tělesnost je vystižena prostřednictvím těchto stylizací, což umocňuje její monumentalitu a vnímání jako živoucí entity.



*Obr. 1 - Situace z filmu Zlínský klenot (2019) zobrazující historickou rekonstrukci jako standardní postup ve výkladovém modu.*

#### **4.1.3. Výňatky z rozhovoru s Martinem Štěpánkem, kameramanem filmu Zlínský klenot**

##### **Vizuální přístup a respekt k architektuře památníku**

Tato pasáž se soustředí na část kapitoly „Poetický modus a vizuální styl“ a reflektuje rozhodnutí kameramana nevyužívat širokoúhlé objektivy, aby se respektovala architektura Gahurova památníku.

**ADAM ČERNICH:** *Jak kameraman přistupoval k vizuálnímu ztvárnění památníku a jaké faktory ovlivnily jeho rozhodnutí při práci s obrazem?*

**MARTIN ŠTĚPÁNEK:** *V podstatě byly dvě hlavní věci. První z nich byla dohoda s režisérem, jaké časové linie tam budou. To znamená, že tam máme archivní materiály, potom nějaké hrané scény, které se tváří jako rekonstrukce dokumentu, kde bylo jasné, že divák okamžitě pochopí, že to není skutečné. A pak tu máme klasické výpovědi různých tvůrců. A nakonec samotný průběh rekonstrukce památníku. To bylo pro mě zajímavé sledovat a oddělovat. A hned na začátku jsme se s režisérem shodli, že pro mě bylo klíčové, aby jsme při natáčení památníku a jeho rekonstrukce skutečně respektovali jeho vizualitu. Z kameramanského pohledu jsem se například vyvaroval používání širokoúhlých objektivů, které by zkreslovaly perspektivu, abychom co nejvíc respektovali to, co se snažil Gahura (architekt) vyjádřit. Aby divák opravdu vnímal to, co vnímá každý návštěvník, když vstoupí do památníku..*

### **Kontrast výkladového modu a rekonstrukce**

Tato pasáž se vztahuje k části „Výkladový modus jako dominantní prvek“ a souvisí s využitím rekonstrukcí jako výkladového nástroje.

**ADAM ČERNICH:** *Jak kameraman přistupoval k rekonstrukčním scénám a jak je vizuálně odlišoval od výkladové části dokumentu?*

**MARTIN ŠTĚPÁNEK:** *Trval jsem na tom, aby rekonstrukce byly skutečně filmově zpracované. To znamená, že jsme použili kamerové jízdy, jiné pohyby kamery, různá přeostrění – prostě to muselo být úplně jiné než ostatní části. Aby byl kontrast mezi těmi scénami jasný a aby divák okamžitě věděl, kdy sleduje rekonstrukci a kdy dokumentární výpověď. Důležité bylo se s režisérem domluvit, kde je hranice mezi tím, co je čisté, a co už by diváka zmátlo. Takže když to shrnu, bylo tam mnoho různých prvků – památník, modely, archivy, rozhovory a hrané rekonstrukce. A já jsem chtěl, aby ty hrané části byly vizuálně co nejvýraznější a co nejvíc odlišné od zbytku, aby ten kontrast byl jasně patrný.*

### **Památník jako hlavní postava filmu**

Tato část přímo souvisí s oddílem „Památník jako outsider“ a podporuje vnímání památníku jako aktivního prvku filmového vyprávění.

*ADAM ČERNICH: Může být památník v tomto filmu vnímán jako hlavní postava? Jak k němu kameraman přistupoval z hlediska vizuálního vyprávění?*

*MARTIN ŠTĚPÁNEK: Určitě ano. V podstatě to, co říkáš, je přesně to, jak jsem to vnímal. Pro mě je ten památník skutečně tím hlavním motivem. Vždycky jsem se na něj díval jako na postavu, která má nějaké poselství. Můžeme to vnímat i tak, že měl nějaký účel, něco předat. A ten památník si taky hodně vytrpěl – doba i režim se na něm podepsaly. Musel všechno přežít a vydržet toho hodně. A nakonec, i když to všechno přežil, se vrátil tam, kde měl být. Takže se dá říct, že je to opravdu hlavní postava, protože nese nejen materiální vlastnosti, ale i morální hodnoty.*

*Všechny rozhovory jsou součástí přílohy disertační práce*

#### **4.1.4. Poznatky z praktického workshopu**

Teorie modů byla ověřována především v rámci praktické části této práce, tedy ve snímku *Byt či nebyt*, stejně jako v dalších filmech autora. Vedle těchto projektů byla testována také prostřednictvím workshopů se studenty třetího ročníku kamery. Tyto workshopy byly organizovány opakovaně po dobu čtyř let autorova doktorského studia a jejich cílem bylo zjistit, zda lze postupy popsané v teoretické literatuře vědomě uplatnit při natáčení a jaké benefity může jejich aplikace přinést.

Z praktických zkušeností vyplynulo, že výkladový modus, ačkoli je charakterizován objektivizujícími tendencemi, v praxi často vykazuje určité paradoxy. Ačkoliv se studenti snažili udržet potřebný odstup, mnohdy docházelo k překračování tradičně stanovených hranic tohoto modu. Tento jev naznačuje, že téměř všechny filmy – nejen studentské, ale i celovečerní díla renomovaných autorů – lze považovat za hybridní formáty, ve kterých se prolínají různé mody. Z tohoto důvodu by mody neměly být vnímány jako pevně vymezené mantinely, ale spíše jako subžánry, jejichž kombinace vyžaduje promyšlený přístup.

Jako příklad lze uvést dokumentární cvičení s názvem *Jakým směrem teď?* (2024) od Ivany Džhanovské, ve kterém bylo jako hlavní prostředí zvoleno autobusové nádraží – prostor vnímáný jako společenský outsider. Toto místo je charakteristické neustálým mísením lidí z různých společenských vrstev, od

cestujících dělníků a studentů až po osoby bez domova. Jeho fyzický stav zároveň tuto outsiderovskou pozici podtrhuje, neboť chátrající architektura a atmosféra dočasnosti evokují určitou perifernost jak v sociálním, tak v doslovném smyslu.

Tento koncept byl podpořen specifickou kamerovou prací. Výpovědi kolemjdoucích, které tvořily základ výkladového modu, byly snímány kombinovaně ruční a statickou kamerou. Ruční kamera zdůrazňovala pohyb a dynamiku spěchajících lidí, zatímco statická kamera zachycovala ty, kteří na autobus čekají delší dobu, čímž nenápadně naznačovala kontrast mezi hektickým a stagnujícím rytmem místa. Poetická modalita byla naopak posílena vizuálním přístupem autorky – zatímco výpovědi respondentů byly komponovány klasicky do zlatého řezu, samotná autorka byla v záběrech často situována do středu obrazu, čímž vznikal výrazný kontrast mezi oběma modálními přístupy. Autorka sebe sama točila pomocí kamery na stativu, čímž vědomě oddělila vizuální rovinu zaměřující se na ni samotnou, což podpořilo kontrast mezi výkladovým modem a poetikou a umožnilo jí zdůraznit svůj vlastní pohled na dění.

Během workshopu byla také identifikována řada výrazových prostředků typických pro výkladové filmy. Mezi ně patřily komentář, mluvící hlavy, titulky, statická (popisná) kamera, rekonstrukce a melancholická hudba. Rovněž bylo zjištěno, že ve filmech často docházelo k duplicitě informací, kdy se stejná sdělení objevovala jak ve zvuku, tak v obraze. Zajímavým poznatkem bylo, že většina studentů byla před workshopem obeznámena výhradně s výkladovým modem, přičemž teprve následné seznámení s dalšími mody přispělo k prohloubení jejich porozumění filmové tvorbě, a to i z hlediska udržení estetických tendencí v rámci výkladového modu. Status výkladového modu byl nepřímo akcentován použitím jak ruční, tak statické kamery, která je pro tento modus typická. Ruční kamera přitom přinesla moment stylizace a poetizace, vystihující spěch, pohyb a nestálost, což vedlo k určitému kontrastu s jinými tradičními prostředky tohoto modu.

#### 4.1.5. Komparace se zahraničním zástupcem výkladového modu:

titul: *Kiss the Ground* (2020)

scénář a režie: **Joshua Tickell, Rebecca Harrell Tickell**

kamera: **Joaquim Pujol**

dominantní modus: **výkladový**

Tento snímek byl zvolen záměrně jako ukázka toho, jak může vypadat výkladový modus v rámci zahraniční a výrazně nákladnější produkce. Ani jeden z porovnávaných snímků nemá tradiční hlavní postavu v podobě lidské bytosti. V případě *Kiss the Ground* se jedná o nemocnou planetu, zatímco ve *Zlínském klenotu* tuto roli outsidera přebírá budova zlínského památníku.

Oba filmy pracují s kombinací archivních materiálů a nově natočených záběrů, nicméně *Kiss the Ground* se oproti českému zástupci prezentuje rozmanitější estetickou formou. Tato různorodost se však ve výsledku vztahuje především k výkladové funkci filmu a nepřesahuje rovinu doslovnosti. Využité výrazové prostředky, jako jsou dynamické kompozice, pohyb kamery či zpomalené záběry, nenesou hlubší významovou rovinu a slouží primárně ke zvýšení vizuální atraktivitu filmu. Zpomalené záběry například nezkušují charakter pohybu ani neslouží k akcentování specifických detailů, ale upozorňují především samy na sebe svou odlišností oproti standardnímu tempu filmu. Zpomalení je zde tedy spíše standardním projevem dramaturgie formou pozastaveného času, který má zvýraznit emocionální náboj daného okamžiku.

Podobně lze analyzovat i technické prostředky, které byly ve filmu použity. *Kiss the Ground* pracuje s širokou škálou technologických prvků, od dronových záběrů a makro snímků po timelapse a vizuální efekty (VFX), které odrážejí současné produkční trendy. Tyto prostředky však nejsou součástí esteticko-obsahové výstavby, ale spíše slouží k dosažení efektnosti a vizuální přitažlivosti pro diváka. Například dronové záběry zde nejsou využity k vytvoření nového způsobu vnímání prostoru, jak tomu bylo ve filmu *Frem*, kde kamera sama o sobě působí jako autonomní prvek, který zkoumá prostředí a objevuje nové možnosti vizuálního uchopení prostoru. V *Kiss the Ground* jsou dronové záběry pevně řízené, sledují předem určenou trajektorii a jejich hlavním cílem je obohatit obrazovou kompozici, nikoli samotný výkladový modus.

Na tomto příkladu lze tedy pozorovat, že vyšší rozpočet a širší producentské zázemí nejsou samy o sobě zárukou toho, že jednotlivé výrazové prostředky budou aplikovány s esteticko-obsahovým přesahem. *Kiss the Ground* využívá bohatší vizuální prostředky, avšak stále v rámci výkladového modu bez významově hlubší reflexe, zatímco *Zlínský klenot* s výrazně omezenějšími možnostmi zůstává věrný svému tématu a jeho estetika neodvádí pozornost od obsahu.

*Zlínský klenot* měl skromnější podmínky pro realizaci a jeho vizuální styl je přizpůsoben samotnému památníku. Kameraman Martin Štěpánek se při tvorbě obrazu vyvaroval použití filtrů a zkreslující optiky, aby zachoval vizuální čistotu odpovídající architektuře Františka L. Gahury. Díky tomuto přístupu si snímek udržuje nadčasovou estetiku – můžeme předpokládat, že by vypadal velmi podobně, kdyby vznikl před dvaceti lety nebo naopak až v roce 2040.

V obou filmech je patrná i vysoká míra inscenace, která je však v každém případě realizována odlišným způsobem. V *Kiss the Ground* je patrné přímé záběrování pro kameru – postavy vstupují do prostoru, zatímco kamera je již v připravené pozici, čímž se zvyšuje pocit kontrolované kompozice. Dronové přelety sledují jasnou trajektorii a podporují předem danou narativní strukturu. Ve *Zlínském klenotu* inscenace funguje na jiné úrovni – nikoliv skrze řízený vstup postav do záběru, ale prostřednictvím kompletní rekonstrukce popisovaného období, což koresponduje s jeho historickým zaměřením.

Oba filmy také sdílejí prvky jako nediegetická hudba, edukativní podtext a rytmické střídání jednotlivých tematických sekvencí. Přestože tato struktura přispívá k přehlednosti a udržení informační hodnoty, zároveň potvrzuje, že i v rámci odlišné estetické stylizace zůstávají oba snímky pevně ukotvené ve výkladovém modu.

Dalším rozdílem mezi filmy je forma vypravěče. Příběh *Kiss the Ground* je vyprávěn Woodym Harrelsonem, známým hercem a zkušeným řečníkem, jehož profesionální přednes dává informace s jistou mírou hereckého procítění. Přestože se stále jedná o objektivní komentář, nejde o přímého účastníka popisované problematiky, nýbrž o najatého interpreta. Naopak *Zlínský klenot* využívá výpovědi odborníků a lidí z daného prostředí, což přináší realistický, byť méně rétoricky propracovaný projev. Z tohoto pohledu lze říci, že zatímco *Kiss the Ground* se spoléhá na profesionální výkladovou strukturu, *Zlínský klenot* upřednostňuje subjektivitu reálných aktérů.

## 4.2. Poetický modus

### 4.2.1. Poetický modus v praxi

V poetickém modu se dokumentární film vymezuje vůči tradičním způsobům zpracování reality, jaké nabízí výkladový modus, tedy vůči faktickým informacím a kauzálnímu narativu. Místo informování či vzdělávání diváka klade důraz na estetickou stránku a atmosféru snímku, přičemž výtvarné vyznění často převažuje nad konkretizací a fakty. Poetický modus využívá obrazovou a zvukovou stylizaci, metafory, podobenství, rytmickou montáž či abstraktní kompozici, čímž se přibližuje avantgardnímu filmovému jazyku, jenž se vzdává narativních konvencí a otevírá prostor volným asociacím. Na rozdíl od výkladového a observačního modu, které se zaměřují na zneviditelnění autorského postoje, poetický modus naopak zdůrazňuje autorský zásah. Realita je zde přetvářena prostřednictvím uměleckého zpracování, což umožňuje vznik nových významů a různých interpretací. Namísto přesné dokumentace skutečnosti jde o její subjektivní ztvárnění, které může být stylizováno až do symbolické roviny. Tento přístup lze chápat jako realističnost stylizace, tedy jak přesvědčivě zvolená forma podporuje téma a ovlivňuje jeho vnímání.

Výrazná stylizace otevírá prostor pro specifické obrazové vyjádření – kameraman může pracovat s abstraktní kompozicí, nezvyklými úhly, nestandardní optikou či expresivním pohybem kamery. Tyto prvky slouží k vyvolání určité atmosféry nebo emocionálního účinku, což často vyžaduje úzkou spolupráci s režisérem a citlivou interpretaci jeho autorské vize. Kameraman se tak v tomto modu stává výraznějším spoluautorem filmu, protože s osobitější rolí obrazu narůstá jeho dominance oproti standardnějším formálním postupům, a jeho obrazová rozhodnutí zásadně ovlivňují celkové vyznění filmu.

Poetický modus klade vysoké nároky na postprodukční fázi, která může zahrnovat důslednou barevnou korekci, experimentální střih nebo zvukové vrstvení. Barevné korekce zde často neslouží pouze k technickému doladění obrazu, ale nesou významotvornou funkci, která může podtrhnout náladu nebo symboliku snímku. Kameraman proto bývá součástí výroby filmu až do samotného konce, neboť obrazová stylizace je často formována i v závěrečné fázi vzniku díla.

#### 4.2.2. Poetika ve snímku *Frem*

titul: **Frem** (2019)

námět, scénář a režie: **Viera Čákanyová**

kamera: **Tomáš Klein, Viera Čákanyová**

dominantní modus: **poetický**

doplňkový modus: **reflexivní**

*Frem* (2019) je obrazovou básní a zároveň silnou autorskou reakcí na současný rozvoj urbanizace a technologií. Díky zasazení do neobydlené antarktické krajiny snímek poukazuje na krizi lidské identity v krajinném i digitálním prostoru, kde nás obojí přesahuje a my se v něm ztrácíme. Nekonvenční obrazové ztvárnění prostřednictvím snímání dronem vytváří odcizený pohled na krajinu a umocňuje nepatrnost lidského jedince.

Tvůrci filmu se rozhodli pojmout technologický aparát jako partnera, když dronu předali spoluautorský rozměr, ale zároveň roli outsidera, nahlížejíciho na svět z jiné perspektivy. Tím radikálně zpřítomnili situaci, kdy používáme techniku, ale stejně tak ona používá nás. Divák je do snímku bez jakéhokoliv kontextu usazen a ponechán vlastním interpretacím. Struktura vyprávění je těžko čitelná, chybí klasický narativ, příběh či vývoj postav. Film se skládá z pohledů technologického aparátu, který zdánlivě bloudí po krajině, ale ve skutečnosti ji ohledává. Podobně jako se dron pohybuje krajinou, bloudí i divák filmem – lidská perspektiva je potlačena a nahrazena odtažitým, neantropocentrickým pohledem.

*Frem* představuje hybrid poetického a reflexivního modu. Reflexe do snímku proniká skrze přiznanou přítomnost technologického aparátu – ve filmu jsou viditelné stíny dronu, technické pohyby kamery a občasné vizuální chyby, jako je rozpad pixelů. Vystávají otázky: Kdo tento film točí? Čí je to pohled? Je to práce člověka, nebo stroje? Film tematizuje vztah mezi člověkem a technologiemi a spekuluje nad budoucností, kde by pozorovatelem světa mohla být umělá inteligence.

Naopak poetika je zde zastoupena silnou obrazovou stylizací a minimalizací příběhové roviny. I přes kratší celovečerní stopáž (73 minut) má film sklony k hypnotizaci diváka – je plný abstrakce, deformace a vizuálních stylizací, které

evokují metaforické významy. Film se odklání od klasického vyprávění a vytváří nový vizuální jazyk, jenž přesahuje samotný snímek a vyvolává otázky o budoucnosti člověka.

Zvolená technologie hraje ve *Fremu* klíčovou roli nejen z hlediska estetiky, ale i významu. Bez použití dronů by jen těžko bylo možné dosáhnout takové míry autonomie mimolidského pohledu, což zároveň akcentuje reflexivní modus filmu – kdo vlastně drží kameru? Kdo snímá tento svět? Pohled stroje, který se pohybuje krajinou, nekomentuje ji, ale „skenuje“, nás staví do pozice diváka ne-lidského vnímání. Na druhé straně však dron vnáší i nový prvek do poetického modu – dlouhé záběry, nenarativnost, plynulost a hypnotizující rytmus, které evokují hledání a kontemplaci.

Kameraman Tomáš Klein nebyl při tvorbě *Fremu* klasickým kameramanem, ale spolutvůrcem pohledu, který se vymykal antropocentrickému rámci. Společně s Věrou Čákanyovou usilovali o přenos vizuálního vyprávění do roviny ne-lidského vnímání, přičemž jejich přístup nespočíval pouze v operování s drony, ale i v experimentování s novými způsoby pohybu kamery, jako jsou nečekané rotace a abstraktní zkoumání krajiny, které odmítalo konvenční estetické vzorce. Tento experimentální přístup k pohybu kamery, včetně opakovaných nelogických trajektorií, přispěl k vytvoření neosobního pohledu, který spíše „ohledával“ krajinu než ji zaznamenával, což snímek odlišovalo od tradičních filmových jazyků.

Dron se ve filmu *Frem* stává nejen technickým nástrojem, ale i aktivním spolutvůrcem, jehož pohyb, chybovost a hypnotizující rytmus přinášejí nový pohled na krajinu. Tento přístup zdůrazňuje nejen autonomii mimolidského pohledu, ale také poetiku, která se vyjadřuje dlouhými záběry, nenarativností a kontemplací. Místo dokumentování krásných kompozic se zde kameraman soustředí na mechanické zkoumání prostoru, což připomíná způsob, jakým by krajinu pozoroval autonomní stroj. Tento koncept redefinuje filmový jazyk tím, že umožňuje pohyb kamery zcela nezávislý na lidském těle. Pohled dronu tak posouvá hranice tradiční kinematografie, kde kamera bývala vždy spojena s lidskou rukou. Dron ve *Fremu* nefunguje pouze jako nástroj, ale jako aktivní spolutvůrce, který obraz přetváří způsobem, jenž je v dokumentárním filmu zcela nový. Odlišný rakurs - ptačí perspektiva, vytvářející někdy téměř 2D obraz, je v tomto filmu výrazně zastoupen a umocňuje jedinečný charakter tohoto pohledu. Tato koncepce si vyžádala i značné omezení velikostí záběrů,

což v důsledku znamená, že ve filmu zcela absentují detailní záběry, což pouze umocňuje odlišný a svým způsobem nám lidem vzdálený pohled.



*Obr. 2 - Situace z filmu Frem (2019) zobrazuje poetiku obrazu při kombinaci reality a fikce, přičemž pohled dronu jako by uměl vidět minulost.*

#### **4.2.3. Výňatky z rozhovoru s Tomášem Kleinem, kameramanem filmu *Frem***

##### **Technologie a změna perspektivy**

Dron ve filmu *Frem* nebyl pouze technickým nástrojem, ale klíčovým prvkem pro vytvoření neantropocentrického pohledu, který posunul observační a poetický modus do nové roviny.

**ADAM ČERNICH:** *Myslíš, že bez dronů by tento film mohl vzniknout? A jak použití této technologie ovlivnilo posun observačního a poetického modu?*

**TOMÁŠ KLEIN:** *Bez dronů by ten film rozhodně nevznikl, nebo minimálně ne tak, jak ho vidíme. Viera chtěla od začátku, aby se celý příběh vyprávěl z perspektivy něčeho jiného než člověka. Dron nám dal nástroj, který nám umožnil hledat nový jazyk pro tento pohled. Nešlo nám o klasické letecké záběry nebo dynamické průlety, jak je běžně vidíš ve filmech. S dronem jsme doslova bloudili, zkoumali krajinu a hledali způsoby, jak zprostředkovat pohled, který by nebyl lidský. Tím jsme posouvali observační modus na úplně jinou úroveň,*

*protože jsme snímali realitu z perspektivy, která není lidská. A poetický modus se tím také prohloubil, protože nešlo jen o to, co vidíme, ale o to, jak to vidíme. Dron nám umožnil vytvořit vizuální jazyk, který je podivný, trochu dezorientující a hypnotický – přesně to podporovalo téma filmu.*

### **Proces hledání filmového jazyka**

Vizuální styl se formoval a konkretizoval i v průběhu natáčení.

**ADAM ČERNICH:** *Měli jste předem jasnou představu o vizuální podobě filmu, nebo jste ji objevovali až při natáčení?*

**TOMÁŠ KLEIN:** *Samozřejmě, že jsme měli nějaký základní plán, ale hodně jsme to objevovali až na místě. Viera měla vizi, že film bude vyprávěn z pohledu nějaké entity, ale jak přesně se ten jazyk bude vyvíjet, to jsme se dozvídali až při natáčení. Bylo to hodně intuitivní – například jsme zjistili, že ptáci reagují na stín dronu, tak jsme to začali zkoumat víc. Nebo jsme nechali dron rotovat v kruzích a sledovali, jak to působí. Hledali jsme způsob, jak dát tomu stroji určitou autonomii, aby nejednal podle lidské logiky kompozice. Myslím, že ten proces objevování byl pro výsledek filmu naprosto klíčový, protože kdybychom všechno naplánovali předem, mohlo by to působit až příliš vykalkulovaně.*

### **Vnímání lidské postavy a dehumanizace obrazu**

Lidská postava ve filmu ustupuje do pozadí a není hlavním objektem zájmu kamery, ale součástí širšího prostředí.

**ADAM ČERNICH:** *Ve filmu Frem je člověk často potlačený a mizí v krajině. Jak jste k tomu přistupovali z hlediska kompozice?*

**TOMÁŠ KLEIN:** *To byla vlastně jedna z nejdůležitějších věcí, o které jsme s Vierou diskutovali. Nechtěli jsme, aby film byl o člověku, chtěli jsme, aby člověk byl jen jedním z elementů v tom světě, ne jeho středobodem. Proto jsme ho často snímali z velké vzdálenosti, nechali jsme ho zaniknout v krajině, a když už se objevil v obraze, nebyl v tradiční kompozici. Snažili jsme se také zajistit, aby dron nereagoval na něj jako na hlavní objekt zájmu – když se člověk pohyboval, třeba jsme nechali kameru dívat se jinam nebo jen rotovat bez jasného směru. To pomáhalo vytvořit dojem, že ho nesleduje člověk, ale něco jiného. Tento přístup také prohloubil poetický rozměr filmu, protože člověk se tím pádem stal*

jen jedním z mnoha elementů, což otevřelo prostor pro metafory a symboliku. A zároveň to podporovalo reflexivní otázku: Kdo se vlastně dívá?

#### 4.2.4. Komparace se zahraničním zástupcem poetiky:

titul: *Mountain* (2017)

scénář a režie: **Jennifer Peedom**

kamera: **Renan Ozturk**

dominantní modus: **poetický**

doplňkový modus: **výkladový**

Filmová báseň, pro kterou je zásadní synchronizace rytmu obrazu a zvuku, je hybridem poetického a výkladového modu. Hlavní postavou se zde stává nekonkrétní hora, vrchol či cesta, a pro film je tak typická příběhová vyprázdňenost. Poetický modus zde nevypráví příběh v tradičním smyslu, ale soustředí se na zachycení esence krajiny, atmosféry a emocí spojených s místem. Místo narativního vývoje film vychází z momentů, které evokují spíše vnitřní prožitky a metaforické významy, nežli lineární dějovou strukturu.

Podobně jako *Frem*, *Mountain* nepracuje s hlavní postavou v podobě člověka. Na rozdíl od *Fremu* zde však člověk figuruje jako návštěvník hor, jehož přítomnost pouze zdůrazňuje monumentalitu přírody, čímž se stává jakýmsi outsiderem, nahlízejícím na krajinu z vnější perspektivy. Vizuální koncepce je uzpůsobena lidskému nazírání na hory s obdivem – záběry jsou technicky precizní, esteticky uhlazené a komponované podle klasických principů obrazové harmonie. Tato estetika podporuje poetický přístup k obrazu, kde je důraz kladen na krásu a majestátnost přírody spíše než na narativní nebo faktické sdělení. Tato vizuální estetika v kombinaci s procítěným komentářem vytváří soulad, který podtrhuje reflexi nad přírodou a místem člověka v tomto velkolepém prostoru.

Poetika kamery ve *Mountain* spočívá nejen v její estetické preciznosti, ale také v technice samotné. Délka záběrů je pečlivě volena tak, aby umožnila divákovi hlubší ponoření do krajiny a současně neuspěchala vnímání. Pohyb kamery je podmanivý, pomalý a plynulý, což umocňuje atmosféru a evokuje vnitřní klid. Použití množství rozličného materiálu dále podporuje estetickou

pestrost, která se stává součástí celkového vizuálního vyjádření přírody jako majestátního, ale tichého svědka času. Kameraman se soustředí na detaily krajiny a vytváří prostor pro divákovu osobní interpretaci, což přidává obrazu hloubku a pocit intimity s přírodou.

Zásadní rozdíl mezi *Mountain* a *Frem* spočívá v použití dronu a jeho role v celkovém vyjádření poetiky filmu. Zatímco v *Mountain* dron slouží k zachycení majestátnosti krajiny v souladu s tradičním estetickým přístupem, ve *Fremu* dron nabývá autonomního charakteru, čímž se mění samotná podstata filmového vyprávění. *Mountain* vytváří vizuálně dokonalou oslavu přírody, zatímco *Frem* pracuje s vizuální nedokonalostí a záměrným narušením očekávaných estetických vzorců.

#### **4.2.5. Poznatky z praktického workshopu**

Výsledné snímky v poetickém modu se téměř vždy vyznačovaly zvýšenou mírou stylizace s důrazem na autorský rukopis a emoci nežli na informativnost. Také se často projevíly alternativní způsoby vyprávění či metaforické předávání informací divákovi. Často přítomná byla i abstrakce, skrze kterou studenti kladli důraz na synchronizaci rytmu obrazu a zvuku.

Příkladem je snímek *Outsider (2024)* Karolíny Hlavičkové, který poetický modus rozvíjí skrze obrazovou neostrost, víceexpozici a záměrné vizuální zkreslení. Odrazy, zrcadlení a přeexponované protisvětlo vytvářejí snovou atmosféru, ve které se realita rozpadá a přetváří do nové podoby. Hlavním „outsiderem“ snímku je autobusové nádraží – prostor, který byl společným rámcem pro celý ročník 2024. Skrze poetickou stylizaci se *Outsider* nesoustředí na jeho běžný provoz, ale abstrahuje ho do podoby vizuálních impresí a nálad. Výtvarnost samotného obrazu (kamery) byla navíc podpořena v postprodukční části, kde se dále pracovalo s obrazovou stylizací, především skrze víceexpozici.

## 4.3. Observační modus

### 4.3.1. Observační modus v praxi

Observační modus se vyznačuje neinvazivním pozorováním skutečnosti s minimálními zásahy filmového štábu. Cílem je zachytit dění v jeho přirozené podobě, bez přímých intervencí, komentářů či strukturovaného vedení protagonistů. Kamera a mikrofon fungují jako tiší svědci, přičemž zejména kameraman a zvukař musí svou práci vykonávat co nejdiskrétněji. Filmaři usilují o co nejméně nápadnou přítomnost, aby dění před kamerou nebylo výrazně ovlivněno jejich přítomností.

Na rozdíl od jiných modů observační dokumenty často nevyužívají zcizovací efekty, jako je nediegetický zvuk, strukturovaný střih nebo přímé zapojení autora. To však neznamená, že by observační filmy postrádaly jakýkoli autorský projev – i zde se můžeme setkat s hudbou, paralelní montáží či kompozičně promyšlenou kamerou. Observace je tak spíše strategií přístupu k realitě než rigidním pravidlem. Výsledný obraz mnohdy působí jako nezprostředkovaný záznam skutečnosti, ačkoli tento dojem je relativní – každá observace je vždy selektivním výběrem, ovlivněným rozhodnutími během natáčení i ve střihu.

Podstata observačního modu tkví právě v tomto výběru – v tom, co je zachyceno před kamerou a jak je to následně prezentováno divákovi. Film *Zkouška umění* ukazuje, že i observační dokumenty mohou vyvolávat kontroverzi ohledně své věrnosti realitě. Tvůrci se zde rozhodli soustředit pouze na některé ateliéry, přičemž několik dalších se natáčení účastnit nechtělo. Tato selekce, která probíhla i přesto, že většina ateliérů se filmu ochotně účastnila, měla zásadní vliv na délku filmu – bez ní by musel být mnohonásobně delší. Tento přístup dokazuje, že i když observační modus minimalizuje autorskou manipulaci během natáčení, stále zůstává aktem interpretace.

V případě observace u tohoto filmu se kamera pohybuje mezi dvěma póly – situační a statickou kamerou. Situační kamera pružně reaguje na dění, sleduje postavy a přizpůsobuje se jejich pohybu, zatímco statická kamera zůstává fixována a nechává události probíhat v jejím rámci. Výběr této strategie je klíčovým rozhodnutím, které výrazně ovlivňuje charakter filmu. Právě mody poskytují důležité vodítko pro zvolení typu observační kamery, který by měl odpovídat povaze tématu a záměru autorů.

### 4.3.2. Observace ve snímku *Zkouška umění*

režie: **Adéla Komrzý, Tomáš Bojar**

titul: *Zkouška Umění (2022)*

hlavní kamera: **Šimon Dvořáček**

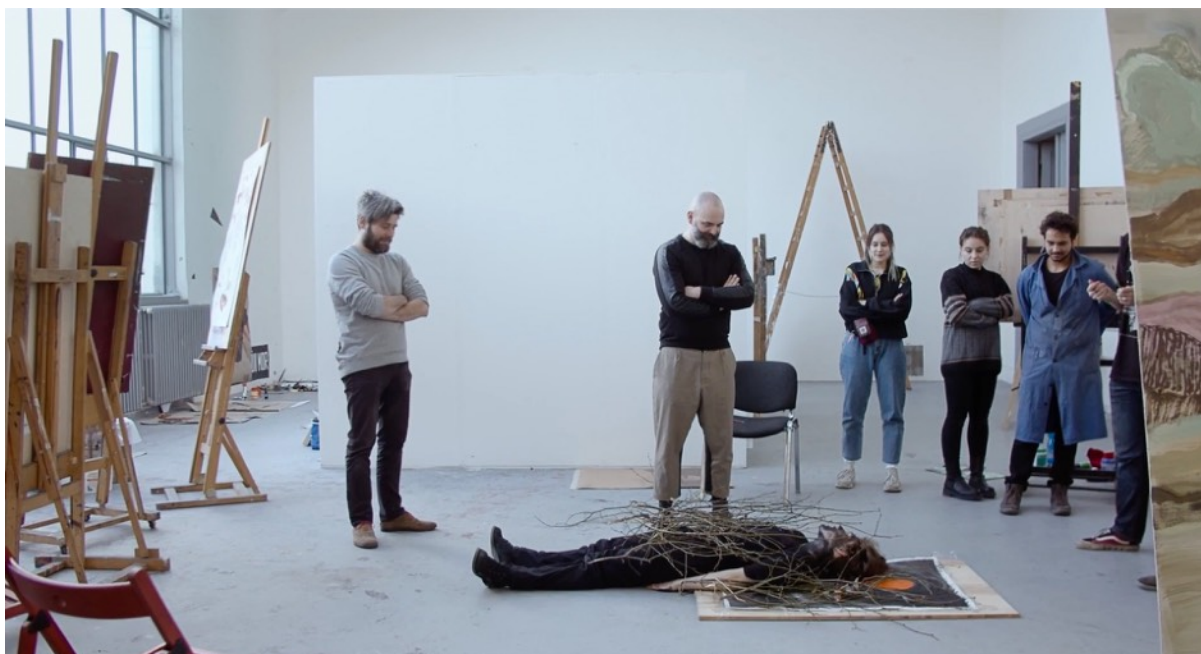
dominantní modus: **Observační**

Snímek *Zkouška umění* využívá observační modus k zachycení přijímacího řízení na Akademii výtvarných umění v Praze. Film se soustředí na různé perspektivy – nejen na uchazeče o studium, ale i na akademiky a provozní složky školy, kteří jsou součástí celého procesu. Přestože se může zdát, že film pouze nezaujatě pozoruje dění, ve skutečnosti volba ateliérů, aktérů a způsob snímání výrazně ovlivňuje výslednou podobu vyprávění.

V tomto kontextu lze za outsidera považovat nejen kameramanský tým, jehož přítomnost je minimalizována a který zůstává v pozici neviditelného pozorovatele, ale i uchazeče o studium. Jeho role je součástí procesu, v němž je neustále hodnocen, jak akademiky, tak divákem skrze objektiv kamery. Tento kontrast mezi uchazečem, který se snaží „zapadnout“ do systému, a systémem, který jej hodnotí, podtrhuje napětí mezi nimi. Observační přístup se odráží v pečlivě komponovaných záběrech, které umožňují divákovi nerušeně sledovat dění bez přímých zásahů ze strany autorů. Film pracuje s kontrastním stříhem mezi jednotlivými prostředími a rozhodnutími protagonistů, čímž zdůrazňuje rozdílné pohledy a momenty napětí mezi uchazeči a komisí. Přijímací řízení je zde prezentováno nejen jako formální proces, ale i jako zkoumání samotné povahy umění a jeho hodnocení.

Vizuální koncepce filmu byla pečlivě promyšlena v předprodukční fázi, kdy režiséři Tomáš Bojar a Adéla Komrzý společně s kameramanem Šimonem Dvořáčkem zvolili observační přístup s důrazem na statickou kameru a minimalizaci rušivých prvků. Tento přístup měl za cíl co nejvíce eliminovat přítomnost filmařů a umožnit protagonistům přirozené chování. Kamery byly často umístěny na dlouhá skla, aby se vzdálily od dění a nenarušovaly atmosféru přijímacích zkoušek. Důležitým prvkem byl také pečlivý výběr kompozic – přestože kamera zůstává statická, film pracuje s víceplánovými rovinami a využívá vnitrozáběrový pohyb, čímž vytváří dynamiku uvnitř jednotlivých záběrů. Přirozenosti snímání napomáhá také absence dodatečného

svícení, kdy film spoléhá na dostupné světelné podmínky daného prostoru. Tento aspekt nejenže podporuje naturalistický dojem, ale zároveň zachovává atmosféru akademického prostředí, ve kterém se dění odehrává. Celkový vizuální styl tak posiluje observační charakter snímku a přispívá k dojmu nerušeného pohledu na realitu. Kameramané nebyli mnohdy přímo za kamerami přítomní, aby co nejvíce minimalizovali svou viditelnost a nepřerušovali dění před kamerou, což napomohlo ještě výrazněji ztrátě vnímání kamery a podpořilo realističnost zachyceného momentu. I přes snahu o maximální observaci se kamera občas dostává do odlišného rakursu, do úplného nadhledu, připomínajícího 2D pohledy dronu ve filmu *Frem*. Tento pohled je však vždy opodstatněný, když na něj nahlížíjí i postavy ve filmu, například při hodnocení výtvarných prací.



*Obr. 3 - Situace z filmu Zkouška umění (2022) zachycuje situaci skrze nehybnou kameru na stativu, která není zpřítomněna, ale pouze netečně sleduje dění v rámci observace.*

### 4.3.3. Výňatky z rozhovoru s Šimonem Dvořáčkem, kameramanem filmu

#### *Zkouška umění*

#### **Minimalizace přítomnosti štábu a observační přístup**

Aby se protagonisté na kamery přestali soustředit, štáb pracoval s dlouhými ohnisky a statickými kompozicemi, čímž minimalizoval svou přítomnost.

*ADAM ČERNICH: Jaký mělo vliv na podobu obrazu téma filmu? A jak to souvisí se zvolenou vizuální formou, například s těmi statictějšími kompozicemi?*

*ŠIMON DVOŘÁČEK: Celková forma vychází z toho, že jsme chtěli být skutečně cinéma vérité, úplně v pravém slova smyslu. To znamená, že tam nejsme, vůbec nezasahujeme do děje. Jsme čistě observátoři, kteří snímají situace tak, jak se dějí. Proto jsme použili dlouhá skla, abychom se co nejméně vyhnuli rušení. Cílem bylo, aby postavy na nás co nejdříve zapoměly. Tohle samo o sobě tvoří formální, estetickou kompozici. Využívali jsme spíše jednoduché, plošné záběry, které odpovídaly prostoru, v němž jsme se nacházeli. To byl náš přístup, s Tomášem (Bojarem) a Adélou (Komrzý). Statické záběry byly snahou minimalizovat dojem, že za kamerou je štáb.*

#### **Eliminace rušivých prvků a přizpůsobení podmínkám natáčení**

Kamerová přítomnost byla co nejméně nápadná, v některých situacích kameraman ani nebyl fyzicky přítomen a záběry byly pořízeny na dálku.

*ADAM ČERNICH: Tomáš Bojar je známý observačními filmy. Bylo to jasné od začátku, nebo jste zvažovali i jiný přístup?*

*ŠIMON DVOŘÁČEK: Od začátku to bylo jasné. To téma filmu samotné dost rezonovalo i s morálním aspektem natáčení těch lidí u přijímacích zkoušek. Moje nastavení je vždycky pracovat s textem, scénářem nebo tématem, které mám před sebou. Tady to bylo jasné, ani jsme se o tom příliš nebavili, že by to mělo být jinak. Ta observace je klíčová – kdybychom běhali s kamerou z ruky, film by byl určitě strihově dynamičtější, ale zároveň by to narušilo důvěru těch lidí – jak profesorů, tak studentů. Ztratili by důvěru v nás, v situaci, v instituci. Takže proto si myslím, že to prostě nemohlo být jinak.*

## **Přirozené světlo a absence svícení**

Film využívá pouze přirozené světlo akademického prostředí, čímž si zachovává observační charakter.

***ADAM ČERNICH:** Jak jsi přistupoval ke svícení u Zkoušky umění?*

***ŠIMON DVOŘÁČEK:** U tohohle filmu vůbec. Musel se natočit v reálných podmínkách, a my jsme nechtěli do toho prostoru nijak zasahovat. Akademie je uzpůsobená tak, že lidé pracují v přirozeném světle, a to jsme respektovali. Kdybychom začali něco dosvětlovat, úplně by to narušilo observační styl. Takže jsme svícení vůbec neřešili, jelo se na dostupné světlo, což nám hrálo do karet, protože škola je právě na to přizpůsobená. Nebylo to o tom, že bychom se rozhodli, že to chceme dělat bez svícení, spíše jsme věděli, že jakýkoli zásah do svícení by byl kontraproduktivní.*

### **4.3.4. Poznatky z praktického workshopu**

V rámci jeho workshopu docházelo během natáčení krátkých dokumentárních cvičení v observačním modu pravidelně k těmto jevům: ztráta vnímání kamery, kontaktní zvuk, absence hudby či kauzální montáž. Tyto výrazové prvky se opakovaně projevovaly zejména u snímků, které měly snahu být zpracovány observačně.

Příkladem takového přístupu byl film *Nádro* (2024) režiséra a kameramana Jana Ryby. Observace se zde naplno projevila v tom, že postavy nijak neinteragují s kamerou, která zůstává tichým pozorovatelem dění. Absence výpovědí a struktura sledující proměnu prostředí od svítání do noci umocňují dojem kontinuálního pozorování. Statická kompozice a práce s přirozeným světlem podtrhují atmosféru místa, zatímco pečlivě zaznamenaný kontaktní zvuk nahrazuje potřebu hudebního podkresu.

Jan Ryba zde také pracuje s postupným objevováním za pomoci neostrosti, kdy se objekty a postavy v obraze vynořují až v průběhu záběru, což vytváří dojem postupného prozkoumávání prostředí. Příběh uzavírá opět abstraktní scénou, čímž observační přístup získává až poetizující ráz. Tento poetický rozměr filmu posiluje i způsob práce se zvukem – zatímco kontaktní zvuk zachovává realističnost místa, výpovědi lidí nejsou obrazově podpořeny a zůstávají pouze v akustické rovině. Tento prvek film oprostuje od typických

postupů a směřuje jej spíše k observačně poetické sondě, kde významy nejsou explicitně podávány, ale vyplývají z atmosféry a montáže.

#### **4.3.5. Komparace se zahraničním zástupcem obervace: *Manakamana* (2013)**

titul: *Manakamana* (2013)

scénář a režie: **Stephanie Spray, Pacho Velez**

kamera: **Pacho Velez**

dominantní modus: **observační**

Snímek *Manakamana* je v mnoha ohledech protikladem *Zkoušky umění*, přestože oba filmy pracují s observační metodou a minimalizují autorské zásahy do dění před kamerou. Zásadním rozdílem je jejich vizuální koncepce a míra postprodukčního zpracování. *Zkouška umění*, pod vedením kameramana Šimona Dvořáčka, využívala rozsáhlý štáb a v jednu chvíli operovala s více než deseti kamerami, aby zachytila simultánně probíhající situace přijímacích zkoušek. Naopak *Manakamana* sází na radikální minimalismus – každý záběr je statický, snímáný kamerou připevněnou ke kabině lanovky, přičemž délka jednoho záběru odpovídá délce jízdy. Tento přístup vytváří pevnou narativní strukturu filmu, která se nijak nemění a vymezuje jeho tempo.

Oba filmy se snaží zaznamenat realitu situací, které by se odehrály i bez přítomnosti filmařů – přijímací řízení na AVU a jízdy lanovkou. *Zkouška umění* se však vizuálně odlišuje svou promyšlenou postprodukční strukturou, častějším střihem a kontrastním řazením scén. Oproti tomu *Manakamana* posouvá observační hranice k extrémní formě real-time záznamu, čímž se přibližuje smyslové antropologii. Jak upozorňuje Tereza Bernátková ve své studii o smyslové etnografii (Sensory Ethnography Lab), *Manakamana* pracuje s prožitkovým vnímáním prostoru a času. Film klade důraz na gesta, každodenní choreografie, tělo, jazyk a jeho zvukový charakter. Nejde zde jen o dokumentaci cesty lanovkou, ale o záznam tělesného prožitku daného prostoru.

Zásadním rozdílem mezi oběma filmy je rovněž technologický aspekt snímání. Zatímco Šimon Dvořáček by obdobný film natočil stejně i před dvaceti lety, neboť technologie v jeho podání nehrály zásadní roli v celkové vizuální

koncepti, u *Manakamany* tomu tak není. Miniaturní a pro své okolí téměř neviditelná digitální kamera, umožňující stabilní a nenápadné snímání, se zde stává klíčovým prvkem observační metody. Díky technologickému pokroku film posouvá hranice observačního modu směrem k maximální imerzi, kdy kamera doslova splývá s prostředím a vytváří efekt „mouchy na zdi“. Tento způsob snímání eliminuje vnímání filmařské přítomnosti na minimum a umožňuje divákovi pocit nepozorovaného nahlížení do daného prostoru.

*Manakamana* je příkladem filmu, který svou extrémní observační metodou otvírá otázku, zda je vůbec možné zachytit realitu bez jakéhokoli zkreslení. Absence střihových zásahů, minimalizace autorských voleb a neintervenci povaha snímání vytváří dojem „čistého“ záznamu, což vyvolává debatu o hranicích observačního modu. Avšak je třeba mít na paměti, že i v tomto přístupu hraje roli výběr prostředí, velikost záběru, volba aktérů, délka filmu a rozhodnutí o překladu. Například krátkometrážní film *Untitled (2010)* režisérka Stephanie Spray zanechala bez titulků, což zásadně ovlivňuje vnímání filmu, zejména v dlouhém rozhovoru manželské dvojice. Iluze „čisté“ reality spočívá v tom, že film bez titulků v nás vyvolává pocit lepšího porozumění. Spray tímto gestem naznačuje, jak klamné je domnívat se, že titulky nebo dabing nám dávají lepší porozumění. Možná bychom film skutečně pochopili lépe, kdybychom místo doslovného významu slov pozorněji vnímali materiál řeči a její zvukovou stránku.

## **4.4. Reflexivní modus**

### **4.4.1. Reflexivní modus v praxi**

Reflexivní modus zviditelňuje proces vzniku filmu a interakci mezi tvůrci a subjekty. Tento přístup narušuje konvence filmového vyprávění a zpochybňuje povahu filmové reality a mechanismy její konstrukce. Autor aktivně vybízí diváka k zamyšlení nad tím, jakým způsobem informace přicházejí a jak je vnímá.

V tomto modu realita často nabývá podoby, která na první pohled působí nerealisticky, avšak právě tím, že poukazuje na způsoby své tvorby, se stává v jistém smyslu realističtější. Reflexivní dokumenty zdůrazňují, že každý film je výsledkem autorských rozhodnutí ovlivňujících jak formu, tak obsah. Klíčovým prvkem je také práce s mediálností a intermediálností – tedy s vědomým

odkazováním na samotný filmový proces a možnostmi jeho uchopení. Tímto způsobem snímky nejen nabourávají zavedené konvence dokumentární tvorby, ale zároveň ukazují, jak film ovlivňuje naše vnímání skutečnosti.

V reflexivním modu hraje zásadní roli spolupráce mezi kameramanem a režisérem, jejichž vzájemný dialog vytváří vědomou komunikaci mezi filmem a divákem. Podobně jako u modu poetického, i zde dochází k propojení autorské vize s konkrétními vizuálními prostředky, které umožňují hlubší reflexi samotného filmového procesu. Kameraman bývá často označován za spoluautora a jeho přesah do vizuální dramaturgie může být daleko větší než například u standardního výkladového modu. Výrazovými prostředky může být nejen zpřítomnění štábu a filmového vybavení, ale také práce s pohybem kamery, kompozicí, záběrováním a nestandardním, stylizovaným svícením, které samo na sebe upozorňuje a podporuje princip odkrývání filmové konstrukce a její reflexe. Významnou roli zde často hraje i improvizace, kdy kameraman reaguje na situace v reálném čase a svou volbou vizuálních prvků zdůrazňuje klíčové momenty interakce mezi tvůrci a subjekty.

#### **4.4.2. Reflexe ve snímku *13 minut***

titul: *13 minut* (2021)

scénář a režie: **Vít Klusák**

kamera: **Adam Kruliš**

dominantní modus: **reflexivní**

doplňkové mody: **participační a performativní**

Inscenace, nebo rekonstrukce? Reflexivnost ve snímku *13 minut* spočívá v kombinaci inscenačních a dokumentárních postupů, které současně budují realitu a zároveň ji zpochybňují. Autoři nejen rekonstruují životní milníky jedinců, kteří způsobili smrtelnou dopravní nehodu, ale tento proces zároveň odhalují. Klíčovým rysem reflexivní rekonstrukce je přiznání natáčení jako procesu – setkáváme se nejen s protagonisty hrajícími sami sebe, ale i se štábem v záběru.

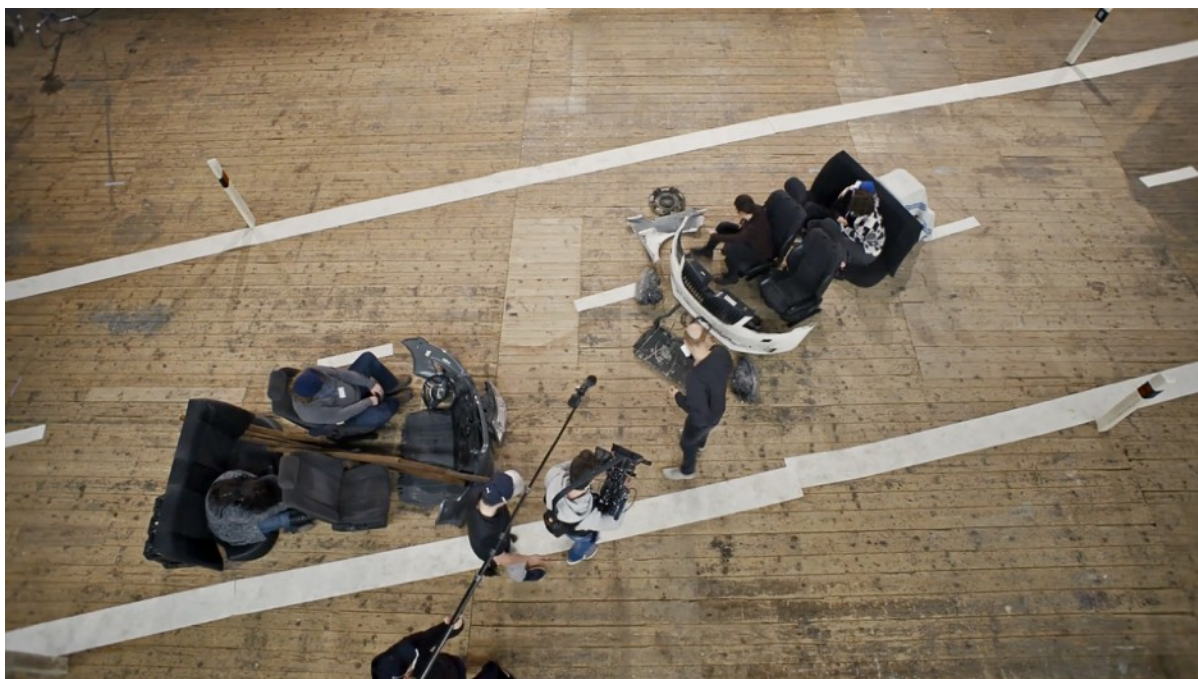
Zatímco *Zlínský klenot* využívá výkladovou rekonstrukci k ilustraci událostí, *13 minut* přistupuje k rekonstrukci reflexivně – nepřesvědčuje o skutečnosti, ale

ukazuje, jak je konstruována. Film střídá realistické scény s inscenovanými pasážemi, čímž demonstruje možnosti manipulace audiovizuálního média a naznačuje, že jeho podoba není pevně daná.

Důležitým aspektem reflexe je zpřítomnění štábu, zvláště v ateliérových scénách, kde se objevuje tzv. stínový štáb. Tento prvek nejen odhaluje proces natáčení, ale také podtrhuje téma viny a odpovědnosti – nejen protagonistů, ale i filmařů. Kamera zde funguje nejen jako nástroj zaznamenávání, ale i jako součást příběhu. Tak jako spoluvytváříme film, tak spoluvytváříme také svoje i cizí životy, v nichž může být každý okamžik ten zásadní.

Vizuální koncepce filmu byla rozdělena do několika jasných estetických linií reflektujících rozdíl mezi dokumentárními výpověďmi, rekonstrukcemi a inscenovanými scénami v ateliéru. Kameraman Adam Kruliš přizpůsobil kamerový jazyk emocionálnímu náboji scén – observační pasáže jsou střídme, výpovědi pracují s jemným svícením a rekonstrukce s herci se vyznačují precizním nasvícením a živou kamerovou prací. Reflexivní aspekt filmu posiluje i záměrné přiznání filmové techniky a procesu natáčení v ateliérových sekvencích.

Krulišova práce oscilovala mezi hraným a dokumentárním přístupem. Kameraman u rekonstrukcí využíval dynamiku kamery, zatímco u intimních výpovědí volil citlivější přístup s důrazem na blízkost. Tento kontrast mezi stylizovanou rekonstrukcí a observačními pasážemi nejen vizuálně obohatil film, ale i tematicky propojil různé způsoby filmového vyprávění do jednoho celku. Více modů tak vytváří princip podmíněnosti životních rozhodnutí, kde každý přístup odráží jiný způsob vnímání reality a rozhodování.



*Obr. 4 - Situace z filmu 13 Minut (2021) ukazuje druhého kameramana a zvukaře, přičemž opakované zpřítomnění štábu v obraze funguje jako prvek reflexe v rámci rekonstrukce v reflexivním modu. Reflexe zde spočívá také ve změně rakursu a přiznání prostředí z odlišného pohledu.*

#### **4.4.3. Výňatky z rozhovoru s Adamem Krulišem, kameramanem filmu 13 minut**

##### **Vizuální rozdělení filmu do několika estetických rovin**

Film *13 minut* pracuje s různými vizuálními přístupy – rekonstrukce, výpovědi a observační záběry mají odlišný vizuální charakter. Kameraman Adam Kruliš popisuje, jak tento koncept vznikal a jak ho realizovali.

**ADAM ČERNICH:** *Jak téma filmu ovlivnilo vizuální stránku? Už víme, že tam jsou inscenované scény, rekonstrukce v ateliéru a výpovědi. Měli jste tento přístup v plánu od začátku? A jak jste je mezi sebou odlišili?*

**ADAM KRULIŠ:** *Ano, tohle jsme měli rozdělené od začátku. Dlouho jsme to probírali, abychom měli jistotu, že při natáčení nebudeme tápat. Jsem pečlivý a mám rád přípravu, nefungoval bych, kdybych neměl jasnou představu. Takže jsme to rozdělili na tři části. První část byla opravdu technologicky náročná, zaměřená na kaskadérské kousky, produkci, záběry a svícení. To byla velká část práce, na kterou jsme se připravovali. Pak byla výpovědní část, na kterou jsme*

*chtěli mít čas a možnost pracovat s atmosférou. A poslední část byla nejosobnější, dokumentární, o životě těch lidí. Takže jsme natáčeli například toho kluka u hranic, jak pase koně, pak jsme ho sledovali, jak se uchýlil do Německa, kde ráno v pět krmí koně v zimě, pára jde od pusy. Byly to opravdu náročné podmínky.*

### **Zpřítomnění filmového štábu v ateliérových scénách**

Reflexivní prvek filmu spočívá v přiznání natáčecího procesu. Přítomnost štábu v ateliérových rekonstrukčních scénách byla záměrná, aby ukázala rekonstrukci jako proces.

**ADAM ČERNICH:** *Ve filmu 13 minut je v rekonstrukčních scénách přiznaný štáb. Jak tento koncept vznikl? Bylo to rozhodnutí už na začátku, nebo se to vyvinulo až při natáčení?*

**ADAM KRULIŠ:** *To bylo schválně. Byl to koncept, že se točí herecká zkouška pro bouračky. Tak jsme se dostali k průsečíku reality a rekonstrukce. Nacvičili jsme to tak, že jsme použili rampu, kinoflu, všechno, co jsme tam měli, bylo součástí záběru. Celá ta rekonstrukce začínala už od dveří a pneumatik, a také jsme tam přiznali jeřáb. Takže to byl záměr; točilo se to na dvě kamery, kde já jsem si zkoušel hlavní kameru stejně, jak to bylo později ve scénách v lese v Brdech. Snažili jsme se chodit do aut a simulovat to, aby byla ta kamera součástí dokumentu. Všichni jsme byli součástí toho a zároveň jsme dělali záběry. Proto to byl takový mišmaš.*

### **Role kameramana a jeho spolupráce s režisérem**

Kameraman Adam Kruliš spolupracoval s režisérem Vítem Klusákem na vizuální podobě filmu. Jak si nastavili vztah mezi kameramanem a režisérem?

**ADAM ČERNICH:** *Jak vnímáš svou roli spoluautora ve spolupráci s Vítem Klusákem? Říkal jsi, že to někdy přesahuje i do režie. Platí to i v tomto případě?*

**ADAM KRULIŠ:** *No, s Vítem asi úplně ne. Vít má vždy jasno, co chce, a rád mluví i do obrázku, což by kameramanovi s větším egem mohlo vadit. Ale mně to vlastně vyhovuje, protože víme, že na konci dne máme to, co jsme chtěli. Někdy se u toho i pohádáme – já navrhuju něco, on má jiný názor, ale nakonec jsme spokojení. Ta diskuze je tam vždycky. Dokumentární kameraman musí být*

*podle mě citlivý člověk, a těch dobrých opravdu není mnoho. Jsou to lidé, kteří musí neustále poslouchat, vnímat, a hlavně pořád koukat kolem sebe. Oni vlastně více pozorují svět kolem sebe skrze kameru, protože nikdy neví, co přijde dál. Stále přemýšlí o tom, co bude následovat.*

#### **4.4.4. Poznatky z praktického workshopu**

V rámci kameramanských workshopů docházelo u reflexivního modu k častému zpřítomnění filmového média. Typickým příkladem je studentský snímek *Nejlepší barák na světě (2023)* režisérky Nikolý Minářové, kameramana Daniela Hanslíka a zvukaře Vojtěcha Knapa. Film sleduje rozklad opuštěného domu – outsidersa mezi stavbami – a zároveň reflektuje samotný proces natáčení. Přítomnost filmařů není skryta, naopak vidíme nejen režisérku, ale i zvukaře zaznamenávajícího zvuky, které jsou později upravovány v samotném filmu.

Reflexivní rozměr je umocněn nejen tímto odhalením natáčecího procesu, ale i samotným vizuálním stylem. Snímek je točen na starší digitální kameru, což podtrhuje jeho estetickou surovost. Rychlá montáž a vrstvení obrazů vytváří pocit vizuálního přetížení, v němž se film, stejně jako chátrající dům, postupně rozpadá. Tento princip destrukce a rekonstrukce nejen podtrhuje reflexivní modus, ale zároveň dokládá, jak médium filmu samo může být součástí jeho sdělení.

#### **4.4.5. Komparace se zahraničním zástupcem reflexe: *Film balkonowy***

titul: *Film Balkonowy (2021)*

režie: **Paweł Łoziński**

kamera: **Paweł Łoziński**

dominantní modus: **reflexivní**

doplňkový modus: **participační**

Ve snímku *Film balkonowy (2021)* autor Paweł Łoziński bezprostředně reaguje na dění kolem sebe. Jeho přístup kombinuje reflexivní a participační prvky – snímek na svůj vznik neustále upozorňuje skrze viditelné pohyby

kamery, zoom, švenky či práci s mikrofonom, zatímco interakce s kolemjdoucími vytváří participační rovinu. Stejně jako Kateřina Dudová (*Moje nebe je horší než tvoje peklo*) natáčí sám, čímž posiluje vztah mezi autorem a postavami. V tomto kontextu je outsiderem především kolemjdoucí, který je oslovován autorem a jehož účast ve filmu je založena na náhodě a ochotě komunikovat. Jeho přítomnost je neplánovaná a závisí na momentální interakci, což z něj činí cizince v daném prostoru, který se zapojuje do filmu pouze skrze přímý kontakt s kamerou.

Na rozdíl od filmu *13 minut*, kde byli protagonisté předem známi a výpovědi strukturovány podle připraveného konceptu, ve *Filmu balkonowym* autor do poslední chvíle nevěděl, kdo se v jeho filmu objeví. Setkání s kolemjdoucími jsou spontánní a závislá na jejich ochotě komunikovat. Tento rozdíl v přístupu zásadně ovlivňuje dynamiku obou snímků – zatímco *13 minut* pracuje s rekonstrukcemi a promyšlenými inscenacemi, *Film balkonowy* spoléhá na nahodilost a moment překvapení.

Kamera zde nefunguje jen jako záznamový nástroj, ale přímo ovlivňuje situace – její statická poloha a promyšlená manipulace s transfokací proměňují obyčejný balkon v prostor intenzivního sociálního kontaktu. I zde je však mizanscéna, a tedy základní rám obrazu, do značné míry daná, což omezuje možnosti vizuální manipulace. Podobně jako ve filmu *13 minut* se kamera stává komunikačním prostředkem, avšak zatímco *13 minut* kombinuje různé vizuální přístupy (rekonstrukce, hrané scény, výpovědi sociálních herců), *Film balkonowy* sází na minimalismus a důslednou jednotu prostoru.

Povaha kamer v obou filmech se také liší. V *13 minutách* je kamera dynamická, často ruční, sleduje akci z bezprostřední blízkosti a přizpůsobuje se různorodým prostředím filmu – od stylizovaných rekonstrukcí po intimní výpovědi. Naproti tomu ve *Filmu balkonowym* je kamera statická a umístěná na balkonu, čímž vytváří pevný rámec, do kterého postavy vstupují. Tato odlišnost zdůrazňuje rozdíl mezi kontrolovaným filmovým prostředím *13 minut* a otevřeným, nevyzpytatelným prostorem *Filmu balkonowego*. Jde o rozdílnou podobu konceptualizace prostoru – zatímco *13 minut* nabízí různorodost, *Film balkonowy* se soustředí na jednodušnost a stabilitu prostoru.

Navzdory své reflexivitě nepracuje snímek s přiznaným štábem – proces natáčení zde není zpřítomněn vizuálně, ale skrze konverzační formu a způsob snímání. Pevně daná pozice kamery a aktivní role režiséra, který ztělesňuje

kompletní štáb, nahrazují fyzickou přítomnost štábu v obraze. Tento koncept posiluje divácké uvědomění o vzniku filmu a zároveň zdůrazňuje samotnou podmíněnost dokumentárního média.

## **4.5. Participační modus**

### **4.5.1. Participační modus v praxi**

Participační modus se vyznačuje aktivním zapojením filmových tvůrců do procesu natáčení, přičemž jejich interakce s natáčenými osobami výrazně ovlivňuje výsledný film. Toto zapojení může mít různé podoby – od přímé účasti autorů v mizanscéně, přes pokyny zpoza kamery, až po jejich aktivní roli v utváření situací. Kamera v tomto modu nejen sleduje dění, ale často reflektuje samotný proces natáčení a přiznává existenci filmového štábu, čímž dochází k narušení hranice mezi dokumentací a tvorbou reality.

V participačním modu kameraman hraje klíčovou roli nejen jako operátor, ale i jako aktivní spolutvůrce. Může se rozhodnout záměrně zpřítomnit štáb v obraze – například prostřednictvím odrazů v zrcadlech, přiznaných kamerových pohybu sledujících interakci mezi tvůrci a postavami nebo skrze záměrné překomponování záběrů. Podobu této choreografie však určují režisér a kameraman předem, přičemž situačním hybatelem je, či by měl být, režisér(ka), který by měl být v sepjetí s kameramanem v průběhu natáčení a situací. Důležitá je pohotovost a schopnost reagovat na vývoj situace – kamera je často neustále zapnutá, aby se zachytily i nečekané momenty a spontánní reakce aktérů. Kameramanské situační jednání, pohotovost a postřeh jsou klíčové pro úspěch tohoto přístupu.

Vizuální styl participačního modu je ovlivněn charakterem práce bez pevně daného scénáře ve smyslu detailní struktury, jaká se obvykle vyskytuje u výkladového modu. I u participačního modu však scénář v určité podobě zpravidla existuje, často ve formě bodového scénáře či treatmentu, a jeho konkrétní podoba závisí na přístupu tvůrců i požadavcích zadavatelů. Z tohoto důvodu se nejčastěji používá ruční kamera, která umožňuje maximální flexibilitu a přirozený pohyb v prostoru. Kameramanské pojetí by mělo vycházet z komunikace s režisérem před natáčením i v jeho průběhu. Kameraman má zpravidla volnou ruku a využívá plnou škálu vyjadřovacích prostředků podporujících danou situaci, experimentuje s rakursy, dekompozicí

či zkršenou perspektivou, čímž podtrhuje emoční nebo významovou rovinu daného momentu. Výsledkem je filmová forma, která nejen dokumentuje realitu, ale aktivně ji spoluutváří a činí diváka svědkem samotného procesu její konstrukce.

Rozdíl mezi reflexivním a participačním modem spočívá v tom, že participační modus klade důraz na osobnost autora(ky) a jeho/její aktivní účast v procesu tvorby. Tento přístup je zřejmý například ve snímku *Moje nebe je horší než tvoje peklo*, kde kamera a režisér přímo vstupují do situace a spoluutvářejí realitu snímaných postav. Režisér zde není pouze pozorovatelem, ale aktivním účastníkem, což se projevuje v neustálém dialogu mezi tvůrcem a postavami, v jejich vzájemné interakci, která ovlivňuje směr filmu. Kamera, často ruční a flexibilní, podtrhuje tento přístup, kde je každý moment formován aktuálním rozhodnutím režiséra. Naopak v *13 minutách* reflexivní modus zdůrazňuje samotný proces filmového vyprávění a jeho konstrukci. Kamera zde není nástrojem pro aktivní účast, ale spíše pro odhalování mechanismů tvorby – zdůrazňuje, jakým způsobem je realita konstruována prostřednictvím techniky, montáže a volby perspektivy. Režisér zde stojí mimo samotnou situaci, jeho přítomnost je více ukrytá, a film se zaměřuje na reflexi procesu a na strukturu samotného média. Reflexivní modus tedy klade důraz na odhalování filmového média jako takového, zatímco participační modus se soustředí na přítomnost autora ve filmu a jeho vliv na formování reality v reálném čase.

#### 4.5.2. Participace ve snímku *Moje nebe je horší než tvoje peklo*

titul: *Moje nebe je horší než tvoje peklo* (2023)

režie: **Kateřina Dudová**

kamera: **Kateřina Dudová**

dominantní modus: **participační**

doplňkový modus: **reflexivní**

Snímek *Moje nebe je horší než tvoje peklo* mapuje několik dní ze života tří společenských outsiderů. S každým z nich tráví režisérka, která je zároveň kameramankou a zvukařkou, jejich volný čas a naturalistickým způsobem dokumentuje realitu drogové závislosti, sebedestruktivních sklonů či jiných

problémů. Nezachycuje je však jen jako pasivní pozorovatel, ale aktivně vstupuje do jejich světa a umožňuje jim ovlivnit podobu filmu.

Kamera je ve filmu zpřítomněna, je součástí dění, což je pravý opak observace, jakou známe například ze snímku *Zkouška umění*. Zde se jedná o hybrid participačního a reflexivního modu – zatímco reflexivní složka se projevuje především v obsahové dramaturgii, participační složka dominuje vizuální koncepci. Film na sebe a svůj vznik neustále upozorňuje a zároveň zdůrazňuje spolupráci mezi režisérkou a protagonisty. Dochází zde nejen ke vzájemné konfrontaci, ale i ke spoluvytváření obrazového (a zvukového) materiálu, kdy režisérka dobrovolně půjčuje druhou kameru protagonistům. Tím dochází k výměně perspektiv, což je ve střížně podpořeno klasickým stříhem záběru a protizáběru. Konvenční postupy hrané tvorby tak pronikají nekonvenčním způsobem do dokumentárního filmu a záměrně odhalují jeho vznik. Reflexivní princip se však dotýká především formy a její audiovizuální povahy, nikoli primárně obsahu.

Film kromě samotného tematického zaměření pracuje i s estetikou trash žánru, který se vyznačuje syrovostí, zdánlivou neotesaností a nespoutaností formy. Tato estetika, často vnímaná jako outsiderská v kontextu kinematografie, se zde stává klíčovou součástí významu filmu – nejenže odpovídá tematicce, ale zároveň jej činí jakýmsi outsiderem mezi ostatními dokumentárními snímky. Režisérka se sama stává kamerou – podobně jako Filip ve *Zdola* (snímek, kterému se věnuje následující kapitola), ale vizuálně jiným způsobem. Na rozdíl od pevně ukotvené kamery na těle protagonisty je její kamera neustále v pohybu, často se objevuje v záběru a zdůrazňuje neformální, až surovou vizuální stránku filmu. Tímto způsobem je to kamera, která se stává součástí dění, a to prostřednictvím její aktivní přítomnosti v záběrech, což v tomto případě přebírá roli režisérky, nikoliv pouze technického nástroje.

Estetickou výjimku tvoří linka s Helenou Papírníkovou, kde režisérka využívá širokoúhlé objektivy, inspirované nejen tvorbou samotné protagonistky, ale i přístupem jejího mentora Karla Vachka. Tato volba má opodstatnění pouze u Heleny Papírníkové, která poskytla svou vlastní kameru, na rozdíl od ostatních protagonistů, kteří žádné vlastní kamery neměli. Tento kontrast podtrhuje pestrost filmu a charakterizuje její postavu.



*Obr. 5 - Situace z filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo* (2023) ukazuje režisérku při natáčení díky použití více kamer najednou, čímž se spojuje participace s reflexí.*

#### **4.5.3. Výňatky z rozhovoru s Kateřinou Dudovou, kameramankou filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo***

##### **Participace tvůrkyně a spoluautorství protagonistů**

Tato pasáž ukazuje, jak se film vědomě otevírá spoluautorství protagonistů. Kamera není pouze nástrojem filmařky, ale v určitých momentech se do procesu natáčení zapojují i sociální herci, kteří používají další kamery. Tím se aktivně podílejí na vzniku filmu a jejich perspektiva se stává neoddělitelnou součástí celkového vyprávění.

**ADAM ČERNICH:** *Takže ta závěrečná kamerová přestřelka na konci filmu byla natočená jen na tvé kamery?*

**KATEŘINA DUDOVÁ:** *Už se to opravdu podařilo natočit takhle. Vlastně jsme byli všichni partneři, kameramani. Ale zpočátku to nebylo tak, že bychom měli kamery v ruce pořád. Někdy si to jen tak vzali do ruky, na chvíli, trochu ledabyle, a pak to předali někomu jinému. Ale ke konci filmu už jsme si opravdu každý zkusili točit podle sebe. Samozřejmě to mělo svoje úskalí, protože se pak ve střížně objevilo obrovské množství materiálu, který se musel procházet.*

## **Volba vizuálního stylu a jeho spojení s participací**

Kateřina Dudová záměrně pracuje s ručními kamerami a volí neotesanou estetiku, která odpovídá jak tématu, tak charakteru postav. Zároveň reflektuje svůj přístup ke kameře jako intuitivní, improvizovaný nástroj participace.

**ADAM ČERNICH:** *Znamená pro tebe participace něco jako improvizaci? Kdyby sis měla popsat estetiku filmu někomu, kdo ho neviděl, jak bys to nazvala?*

**KATEŘINA DUDOVÁ:** *Řekla bych, že to je nějaký „white trash“. Samozřejmě asi protože to tak prostě je. Jsou to takové jakoby staré, opotřebované kamery. Myslím si, že nemůžu příliš mluvit o kameramanském stylu, protože jsem opravdu točila v různém stavu – někdy to byl alkohol, někdy pervitin, jindy to byla obrovská vyčerpanost. Když už jsem točila třeba pátý den v kuse, tak se mi klepaly ruce. Ale vlastně z těch nedostatků – třeba když jsem na alkoholu měla zrychlené vnímání, takže jsem měla pocit, že záběr skončil a švenkla jsem kamerou někam jinam – tak nakonec ve strážně jsem se rozhodla, že ten rytmus filmu postavím právě na těch nedokonalostech. To se stalo součástí filmu.*

## **Ruční kamery jako klíčový nástroj participačního modu**

V této pasáži Dudová reflektuje technologické možnosti svého stylu natáčení a zdůrazňuje, jak jí malé ruční kamery umožňují reagovat spontánně na situace a zachytit momenty, které by jinak unikly.

**ADAM ČERNICH:** *Co pro tebe znamenají ty malé ruční kamery – handky? Není to úplně nová technologie, ale před třiceti lety bys takhle asi točit nemohla. Jak tyhle možnosti ovlivnily tvou metodu natáčení?*

**KATEŘINA DUDOVÁ:** *Určitě, kdybych musela měnit objektivy, tak bych asi vůbec nezachytila nějaký důležitý moment, který mi přišel v dané situaci zásadní. Když už jsem byla opilá, znamenalo to, že třeba vůbec nevěděla, kde tu kameru mám. Ale s tímhle stylem by se mi to natočit na film asi nepodařilo. Nebo těžko říct... Na Jihlavě jsem vyhrála fotoaparát za 120 000, ale chci ho spíš prodat a za to si pořídit lepší ruční kameru. Nedovedu si totiž představit, že bych u svého stylu natáčení měla s sebou velké balíky objektivů. To by prostě*

*nešlo. Musím se soustředit na lidi a zároveň ovládat kameru. Proto točím ručně, co nejjednodušeji.*

#### **4.5.4. Komparace se zahraničním zástupcem participace: *Kix***

titul: *Kix* (2024)

režie: **Bálint Révész, Dávid Mikulán**

kamera: **Dávid Mikulán**

dominantní modus: **participační**

doplňkové mody: **observační a reflexivní**

Film *Kix* sleduje život společenského outsidera Sanyiho, mladíka vyrůstajícího na okraji maďarské společnosti, jehož životní dráha je ovlivněna sociální vyloučeností, nestabilním rodinným zázemím a sklony k delikvenci. Podobně jako snímky Heleny Třeštíkové využívá časosběrný princip, kdy autoři Dávid Mikulán a Bálint Révész mapují protagonistův život více než deset let. Od počátku je patrná silná přítomnost kamery jako hybatele děje – Sanyi ji vnímá, interaguje s ní, vědomě se natáčení účastní a přizpůsobuje mu své chování. Film tak v prvních fázích vychází z participačního modu, v němž se postava aktivně vztahuje k natáčení a kamera hraje roli v utváření situací. Postupem let si však Sanyi na přítomnost filmařů zvyká a kamera se z jeho pohledu stává „neviditelnou“, což umožňuje postupný přechod k observačnímu modu.

Vizuální koncepce obou filmů se odvíjí od participačního přístupu, který ovlivňuje nejen styl snímání, ale i celkové estetické vyznění. Oba filmy využívají ruční digitální kamery (handky), které nejsou jen otázkou praktičnosti, ale vědomým estetickým rozhodnutím. Jejich nestabilní obraz a možnost pohotového pohybu podporují realističnost a zároveň umožňují filmařům být blízko protagonistům. V *Kix* postupem času dochází ke stabilizaci obrazu, což reflektuje proměnu vztahu mezi tvůrci a postavou – kamera přestává být součástí interakce a stává se pozorovatelem. Naopak v *Moje nebe je horší než tvoje peklo* kamera zůstává neustále v pohybu, což odráží přímé zapojení autorky do situací a její aktivní účast v dění. Kateřina Dudová

přizpůsobila svůj výběr techniky tomu, že sama aktivně vstupovala do dění a v některých situacích natáčela ve změněném stavu vědomí.

Absence filmového svícení je výrazným formálním prvkem, který podporuje naturalistickou rovinu obou filmů. V *Kix* se vizuální kvalita v průběhu let mění a zlepšuje, což podtrhuje dlouhodobý časosběrný charakter projektu. Naproti tomu v *Moje nebe je horší než tvoje peklo* kamera od začátku do konce operuje v low-fi estetice, která odpovídá nejen metodě natáčení, ale i tematickému zaměření na outsiderství a subkulturní prostředí postav. Participace v těchto filmech funguje odlišně – *Kix* začíná jako participační film, kde kamera aktivně ovlivňuje postavy a dění, ale postupně přechází k observačnímu modu, kdy se Sanyi přizpůsobuje přítomnosti filmařů a jeho chování se stává méně závislým na jejich přítomnosti. Naopak *Moje nebe je horší než tvoje peklo* nikdy neopouští participační rovinu a zároveň přesahuje do reflexivního modu, kdy kamera nejenže zůstává součástí dění, ale aktivně upozorňuje na svou přítomnost, čímž dochází k vědomému odhalování procesu natáčení a spoluvytváření reality mezi filmařkou a postavami.

Oba snímky tak ukazují různé přístupy k participačnímu modu – *Kix* přechází od silné participační angažovanosti k observačnímu pohledu, zatímco *Moje nebe je horší než tvoje peklo* je od začátku až do konce hluboce propojen s realitou postav a zároveň reflektuje vlastní vznik a metody natáčení. Společným prvkem je vědomé použití ruční kamery, která není pouze technickou volbou, ale klíčovým nástrojem participace – umožňuje bezprostřední reakci na dění, přirozené pohybové snímání a posiluje dojem syrovosti reality, kterou se oba filmy snaží zprostředkovat.

#### **4.5.5. Poznatky z praktického workshopu**

Snímek Aleše Pojara *Za okny postával jeřáb, tak jsem ho pozval dovnitř* (2023) je převážně performativní, ale obsahuje i prvky participace. Název filmu naznačuje osobní angažovanost autora, který nejen vstupuje do filmu fyzicky, ale zároveň využívá kameru jako nástroj sebepozorování a komentáře k vlastnímu bytí. Kamera v jeho rukou neslouží pouze k zachycení dění, ale k aktivnímu vztahování se k prostoru, což se projevuje ve sledování jeho chůze, odemykání dveří, vyzouvání bot nebo umývání nádobí. Tento přístup vytváří dojem přímé účasti na jeho každodenních rituálech. I když je film převážně

performativní, prvky participace, jako je přítomnost jeřábu a jeho interakce s autorem, odrážejí jeho osobní spojení s realitou a procesem tvorby.

Tento autoportrétní přístup se prolíná s poetickou linkou filmu, kde opakované záběry přes okno na jeřáb fungují jako metafora neustálého očekávání. V těchto momentech se dynamická přítomnost autora proměňuje – zatímco v každodenních činnostech je pohyblivým prvkem obrazu, při pozorování jeřábu se stává stejně statickým jako on. Vizuálně je tento kontrast podpořen rozdílným způsobem snímání – zatímco scény zachycující autorovu interakci s prostředím využívají ruční, neklidnou kameru a těsné kompozice, záběry jeřábu jsou naopak pevně ukotvené, často komponované s velkým odstupem a delší stopáží.

Mimo statickou kameru pracuje autor i s atmosférou pozdního odpoledne, čímž viditelně estetizuje obraz a posouvá jej místy až k meditativnímu přesahu do poetického modu. Proměna světelných podmínek v rámci dne a jejich vliv na vnímání prostoru vytváří filmový jazyk, který se pohybuje na pomezí dokumentace a introspektivního ohledávání reality. Tím se snímek přibližuje přístupu filmu *Frem*, kde ne-lidská entita skrze obraz a zvuk zkoumá svět kolem sebe – Pojar naopak ohledává své vlastní bytí v interakci s okolním prostředím.

## **4.6. Performativní modus**

### **4.6.1. Performativní modus v praxi**

Performativní modus se vyznačuje osobním a emocionálním přístupem, v němž se realita stává subjektivním prožitkem propojujícím individuální zkušenost s obecným tématem. Zatímco výkladový modus pracuje s objektivizujícími tendencemi, performativní modus klade důraz na cit, expresi a osobní perspektivu tvůrce.

V tomto přístupu se často setkáváme s přímým vztahem autorů filmu k divákovi, ať už prostřednictvím komentáře, přímého oslovení či aktivní přítomnosti tvůrců před kamerou. Rekonstrukce zde nefunguje jako pouhá ilustrace faktů, ale jako stylizované ztvárnění reality, často doprovázené osobním komentářem či subjektivním hlediskem autora. Inscenované scény bývají organickou součástí filmového vyprávění a často slouží k zdůraznění vnitřního světa postavy spíše než k popisu vnější reality.

Na rozdíl od participačního modu, který se zaměřuje na přímou interakci mezi tvůrcem a protagonisty, a tím i na spoluvytváření reality ve filmu, performativní modus využívá stylizaci a expresivní prvky, které divákovi umožňují hlubší emocionální propojení s tématem filmu. Realita zde bývá transformována skrze autorskou vizi, čímž dochází k vytváření nové reality, vycházející nejen z podstaty příběhu, ale i z emocionálního prožitku postav a tvůrců. Zatímco participační modus se soustředí na aktivní zapojení protagonisty do dění a jeho vliv na filmovou realitu, performativní modus dává větší prostor autorskému vstupu a subjektivnímu prožitku, čímž vytváří silnější emoční a interpretativní spojení s divákem.

Tento modus se tak významně odlišuje od observačního modu, který se snaží realitu zachytit co nejméně ovlivněným způsobem. V performativním modu je realističnost naopak vědomě narušována uměleckými či jinými stylizovanými zásahy, které ovšem neslouží k manipulaci, ale k hlubšímu porozumění tématu filmu.

Navzdory stylizaci a subjektivitě vyžaduje performativní modus efektivní týmovou spolupráci, která se liší od jiných dokumentárních přístupů. I když je zaměřen na záznam nové reality, práce s herci a dynamické proměny prostředí mohou připomínat přístup k hranému filmu, avšak zde se jedná o aktivní spoluvytváření reality, která se v průběhu natáčení neustále mění. Schopnost rychle reagovat na situaci, přizpůsobit stylizované prvky aktuálnímu dění a reagovat na improvizované momenty je klíčová. Tento přístup je specifický pro performativní modus, protože cílem není pouze dokumentování reality, ale její aktivní transformace v souladu s autorskou vizí. Kameraman a režisér musí rozumět jak konceptu filmu, tak podstatě příběhu, aby v daný okamžik mohli rozhodnout o stylizaci a reakcích v souladu s celkovým vyzněním filmu.

#### 4.6.2. Performance ve snímku *Zdola*

titul: *Zdola* (2022)

režie: **Tereza Vejdová**

kamera: **Petr Racek**

dominantní modus: **performativní**

doplňkové mody: **observační a reflexivní**

*Zdola* je experimentální sonda do života lidí bez domova, která využívá performativní přístup, kdy autorská manipulace reality slouží k jejímu hlubšímu prožitku. Hlavním společenským outsiderem v tomto případě není pouze postava bez domova, ale i samotný koncept filmu – inscenovaná zkušenost sociální exkluze. Filip, student z Prahy, se stává bezdomovcem – alespoň v rámci filmové performance – a jeho uměle vykonstruované outsiderství je ústředním prvkem snímku.

Filmaři jej vybavili stokorunou v kapse a skrytou kamerou v ledvince a vyslali jej do ulic Ústí nad Labem, kde měl týden žít jako bezdomovec. Tento záměr vytváří radikální subjektivní perspektivu, kdy je Filip nejen protagonistou filmu, ale i samotnou kamerou. Kamera je upevněná na tělo postavy, čímž se snímek vzdává tradičního filmového záběrování – kompozice, pohyb kamery, zorný úhel (rakurs) i práce s prostorem jsou plně určovány tělesnou dynamikou protagonistova pohybu.

Tento přístup zásadně ovlivňuje charakter obrazu. Skrytá kamera a neviditelnost filmového štábu podporují dojem realističnosti, neboť Filip není pozorován vnější optikou, ale nahlíží svět sám skrze „oko“ kamery. Pohyb kamery je přirozeně roztřesený, s rychlými změnami perspektivy a občasnými ztrátami kontroly nad obrazem, což odpovídá chaotičnosti a nejistotě, která provází život na ulici. Barva a světlo jsou ovlivněny přirozenými podmínkami prostředí – v noci film získává temnou, šedou paletu, zatímco ve dne dominují studené, surové tóny odpovídající atmosféře města.

Kameraman Petr Racek osobně nenatočil ani vteřinu tohoto filmu, přesto je jeho vliv zásadní, neboť se aktivně podílel na preprodukcii filmu, tvorbě konceptu a konstrukci skryté kamery. Jeho role kameramana zde přesahuje tradiční uchopení profese – nebyl pouze technickým realizátorem, ale i

dramaturgickým spoluautorem experimentu. Instruktaž protagonisty byla rovněž klíčovou součástí jeho práce, neboť v tomto případě se kameraman musel stát pedagogem, který herci předává kameramanské zkušenosti, aby byl schopen snímat realitu dle požadavků filmu.

Podobně jako *Frem by Zdola* před 20 lety v této podobě nevzniklo, neboť využívá technologie, které tehdy nebyly dostupné. Tento film ilustruje, že technologický vývoj neslouží pouze ke zprostředkování efektních záběrů, ale může zásadně změnit způsob filmového vyprávění. Stejně jako *Frem*, který pomocí dronové kamery přehodnocuje vnímání prostoru, *Zdola* skrze osobní kameru protagonistu redefinuje perspektivu sociálního outsidera. Nové technologie tak nejen rozšiřují možnosti snímání, ale přinášejí i zcela nové způsoby uchopení filmové reality.

Tento přístup potvrzuje, že práce kameramana je umělecko-technická a vyžaduje otevřenost k současným technologiím. Performativní modus zde nejenže definuje způsob snímání, ale zásadně ovlivňuje vnímání prostoru, dynamiku pohybu a celkový výraz filmu. Obraz se stává nejen dokumentací, ale i součástí performance – jeho expresivní neklid a omezený vizuální rámeček podtrhují tematiku izolace a společenského vyloučení.



*Obr. 6 - Situace z filmu Zdola (2022) ukazuje skrytou kameru, která poskytuje bezprostřední pohled z první osoby na zažívané situace.*

### 4.6.3. Výňatky z rozhovoru s kameramanem Petrem Rackem k filmu *Zdola*

#### **Protagonista jako kamera – pohled první osoby**

Tato pasáž souvisí s propojením postavy a kamery. Kamera není jen nástrojem, ale součástí performance – divák vidí svět očima protagonisty.

**ADAM ČERNICH:** *Jak a proč jsi volil právě tento způsob natáčení?*

**PETR RACEK:** *No, vlastně jednoduše. Chtěl jsem udělat kameru, která bude vlastně součástí toho člověka. Měl jsem v plánu ji připevnit na jeho hrudník, což je místo, kam se člověk otáčí a na co věnuje pozornost. Na hrudníku, na srdci – na takovém zranitelném místě. A co on čelí, to čelí i divák. Vlastně, co on vidí a co drží v rukách, to stejně vidí divák – tedy když prosí a klečí na ulici a žebra o peníze, divák vidí to samé, co on vidí, a stává se kamerou.*

#### **Skrytá kamera a realističnost interakcí**

Tato pasáž vysvětluje, proč bylo nutné kameru skrýt, aby bylo možné mít věrohodnou interakci s lidmi na ulici bez jejich vědomí o natáčení.

**ADAM ČERNICH:** *Bylo pro tebe jako kameramana důležité skrýt kameru?*

**PETR RACEK:** *Samozřejmě. Pokud by lidé věděli o kameře, ztratila by jakoukoliv důvěryhodnost. Najednou by ten člověk nebyl v prostoru, který je oddělený od většinové společnosti, ale oddělený i od té společnosti, ke které se přibližuje, od které právě potřebuje pomoc. Kamera by pak už byla překážkou jakékoliv autentické interakce. Bylo důležité, aby o kameře nikdo nevěděl a aby to neovlivnilo chování lidí kolem Filipa. Kdyby to tak nebylo, nešlo by o reálnou zkušenost, ale o situaci, kdy si lidé začnou dávat pozor na kameru a jejich chování přestává být přirozené.*

#### **Nové technologie jako součást filmového jazyka**

Tato pasáž reflektuje, jak nové technologie mění způsob vnímání reality a ovlivňují filmový jazyk.

**ADAM ČERNICH:** *Jak vnímáš nástup nových technologií v dokumentárním filmu?*

**PETR RACEK:** *Myslím, že jsme v takové mezifázi. Když se točily dokumenty v třetím světě před padesáti, šedesáti lety a přijel tam někdo s kamerou, ve které byl navinutý film, tak lidé před kamerou chovali přirozeně, protože netušili, co to znamená být natáčen. Neuvědomovali si, že to, co se natočí, může vidět miliony lidí. Jakmile si společnost začala uvědomovat moc médií, začali se lidé před kamerou chovat opatrněji a záznam jejich reality přestal být tak přesvědčivý. Teď se to ale mění. Lidé jsou zvyklí být neustále natáčeni – máme mobily, sociální sítě, digitální stopy. Jsme v době, kdy realita znovu ztrácí kontrolu. V budoucnu se kamery budou miniaturizovat, což úplně setře hranici mezi tím, co je a co není zaznamenáno. Dokumentaristé se budou muset přizpůsobit novému vizuálnímu jazyku, protože ten už nebudou utvářet jen filmaři, ale i běžní lidé. Každý se stane svým způsobem tvůrcem obrazu.*

#### **4.6.4. Poznatky z praktického workshopu**

Tendence k využívání performativního modu se objevovala téměř každý rok, kdy studenti přirozeně inklinovali k větší stylizaci a přibližování se hranému filmu. Tento přístup se projevil už v prvním ročníku v rekonstruovaném ateliéru Fénix, kde studenti začali instruovat postavy, čímž posunuli dokumentární výpověď směrem k performativní rekonstrukci. V následujících letech se tento trend dále rozvíjel.

Například ve filmu *Voluman (2023)* Davida Pirochty se performativní přístup promítl nejen do stylizace postavy, ale i do samotné vizuální složky. Kamerová práce se zde vyznačuje expresivními kompozicemi, nakloněnými rovinami a návodnými švenky, které podporují nenormálnost hlavního hrdiny – zvukaře obsesivně sbírajícího ruchy a hledajícího atmosféry. Tento způsob vizuálního vyprávění ukazuje, jak lze performativní prvky využít k prohloubení subjektivní perspektivy a vtáhnutí diváka do prožitku hlavní postavy.

Nedílnou součástí všech workshopů byla každoroční diskuze spojená s projekcí nově vzniklých filmů. U performativního modu však měly tyto diskuze často odlišný charakter – performativní přístup nezřídka vyvolával otázky a reakce publika vzhledem k inscenaci a stylizaci reality. Zatímco u výkladového modu se diskuze soustředily na přenos informací a jejich srozumitelnost, v případě performativního modu se debaty mnohdy stáčely k hranici mezi dokumentárním a inscenovaným vyprávěním, k otázkám subjektivního prožitku a záměrného konstruování nově vytvořeného světa.

#### 4.6.5. Komparace se zahraničním zástupcem participace:

titul: *Varda by Agnes (2019)*

režie: **Agnès Varda**

kamera: **Claire Duguet**

dominantní modus: **performativní**

doplňkový modus: **výkladový**

Ve snímku *Varda by Agnès (2019)* Agnès Varda nejen že vypráví svůj příběh, ale vědomě se inscenuje do obrazu a její přítomnost se stává součástí performativního modu. Tímto způsobem se sama autorka stává jakýmsi outsiderem, neboť komentuje a reflektuje svou vlastní tvorbu z vnější perspektivy. V tomto filmovém prostoru, kde je autorka zároveň vypravěčem, dochází k paradoxní situaci – Varda je součástí filmu, ale zároveň od něj distancována, čímž si vytváří odstup a nový způsob interpretace své kariéry. Kamera v tomto případě není jen nástrojem, ale prostředkem pro reflexi, kdy se Varda stává pozorovatelkou vlastního života a díla.

Přestože *Zdola* a *Varda by Agnès* pracují s performativní modalitou, jejich přístupy k vizualitě a k roli kameramana se zásadně liší. Varda využívá výtvarnou kompozici, pečlivě aranžované scény a výraznou barevnost, čímž přetváří svůj životní příběh do filmové performance. Pohybuje se mezi různými vizuálními prostředími – vypráví na jevišti, před zrcadlem, na sloupu – a vědomě pracuje s filmovým rámováním, často v duchu svých experimentálních děl. Kamera je zde nástrojem stylizace a poetizace reality. Oproti tomu *Zdola* staví na neinscenovaném, surovém obrazu, v němž je kameramanova role přesunuta na samotnou postavu – Filip je kamerou, která snímá svůj vlastní pohled na realitu, a její syrovost je podpořena nestabilním pohybem, záměrně omezeným zorným polem a nekontrolovanou kompozicí. Práce kameramana Petra Racka spočívala v technologické a konceptuální přípravě snímání, nikoliv v přímém vedení kamery během natáčení. Vizuální jazyk zde vznikal spontánně a byl do velké míry výsledkem situačnosti, která nešla předpovědět.

Dalším rozdílem mezi filmy je způsob jejich vzniku. *Varda by Agnès* má pevně danou strukturu vyprávění, která funguje jako filmový esej. Varda se jako průvodkyně vědomě inscenuje do předem promyšlených scén, které propojuje

do jednotného narativu, jenž je zároveň portrétem jejího života a tvorby. Kamera zde reflektuje její kreativní přístup k vizualitě, kdy obraz nepopisuje realitu, ale dotváří ji prostřednictvím stylizovaných záběrů. Oproti tomu *Zdola* vznikalo převážně až ve střížně, kde autoři pracovali s desítkami hodin materiálu a hledali výsledný tvar ex post. Struktura narativu tedy vykryštovala až v postprodukcii, kdy vznikl výsledný tvar vyprávění. Zatímco u Vardy kameraman sleduje její pečlivě vystavěný filmový svět, ve *Zdola* se obraz rodí přímo z fyzické zkušenosti protagonisty, který je zároveň kameramanem.

Oba filmy ukazují rozdílné přístupy k performativnímu modu – zatímco Varda využívá obraz jako prostředek umělecké sebereflexe a stylizace, *Zdola* se opírá o neřízenou vizuální performativnost, v níž obraz vzniká až v důsledku přímé zkušenosti postavy.

## **5. ANALÝZA VLASTNÍCH FILMŮ: SROVNÁNÍ S OSTATNÍMI SNÍMKY Z POHLEDU KAMERAMANA - AUTORA PRÁCE**

V této kapitole se autor zaměřuje na komparaci vlastních snímků jak mezi sebou, tak ve vztahu k filmům analyzovaným v teoretické části práce. Zkoumání těchto děl prostřednictvím zpětné sebereflexe umožňuje rozkrýt nejen proces jejich vzniku (preprodukce, natáčení, postprodukce), ale také ukázat, jak znalost dokumentárních modů ovlivňuje jejich realizaci a výslednou podobu. Reflexe zde neslouží pouze k analýze dokončených snímků, ale také k pochopení vývojových tendencí autorovy tvorby a jejího dalšího směřování.

Analýza zahrnuje šest autorových filmů – kombinaci krátkometrážních a celovečerních snímků – které vznikaly v průběhu uplynulé dekády a ilustrují nejen proměnu tvůrčího přístupu, ale i rozvoj filmového jazyka z pohledu kameramanské práce. Skrze tyto snímky lze sledovat evoluci stylu, přístup k vizuálnímu vyprávění a práci s výrazovými prvky obrazu, jako je kompozice, světlo, pohyb kamery či znalost dokumentárních modů a jejich následná aplikace.

Vzájemné srovnání autorových filmů umožní nejen reflektovat technické a estetické aspekty tvorby, ale také ukázat, jak teoretické znalosti ovlivňují volbu výrazových prostředků v následujících projektech. Cílem této kapitoly je především poukázat na autorský vývoj z pozice kameramana, reflektovat vliv teoretických poznatků na praxi a ukázat, jak se postupně mění tvůrčí rozhodování v návaznosti na teoretické znalosti. Analýza tak demonstruje nejen posun v kameramanském uvažování, ale i způsoby, jak vědomá práce s obrazem ovlivňuje výslednou podobu dokumentárního filmu. Tento proces sebereflexe má význam nejen pro autora samotného, ale i z hlediska pedagogické praxe – poskytuje studentům praktický vhled do vývoje filmového jazyka, poukazuje na chyby, kterých se lze vyvarovat, a zdůrazňuje důležitost vizuální koncepce v dokumentárním filmu.

Dalším důležitým rozpracovaným počinem je celovečerní film o filozofovi Miroslavu Petříčkovi, podpořený fondem kinematografie, který dokládá pokračování profesní práce autora i při dokončování doktorského studia. Tento film, kombinující participaci, performativnost a observaci, zejména u veřejných

událostí, ukazuje, jak teoretické poznatky o dokumentárních modech mohou být uplatněny v aktuálních projektech a přispívají k dalšímu rozvoji autorova filmového jazyka.

## 5.1. O Urbexu v Čechách

titul: *O Urbexu v Čechách* (2015)

režie: **Boleslav Kerouš**

kamera: **Adam Černich**

převažující modus: **výkladový**

doplňkový modus: **participační**

*Slovo URBEX je zkrácená verze anglického sousloví „Urban Exploration“, což lze do češtiny přeložit jako městský průzkum. V poslední době se tato adrenalinová aktivita stala velmi populární a spousta mladých lidí (často také fotografů) začala cíleně vyhledávat tato opuštěná místa. Dokument se zabývá URBEXem v Čechách, jedním z jeho hlavních představitelů a jeho aktivitami v tomto směru. Také se snaží přiblížit základní pravidla, myšlenku a ideu URBEXu samotného. (ČSFD.cz, bez data)*

Tento snímek představuje autorovu první práci, kterou lze zařadit mezi dokumentární filmy. Jedenáctiminutový film vznikl jako absolventský (maturitní) projekt studentů čtvrtého ročníku Střední průmyslové školy sdělovací techniky v Panské. Vedoucím práce byl Miloš Kameník, jehož připomínky měly dramaturgický charakter při průběžné konzultaci materiálu, což vedlo například i k dotáčkám na základě střihu.

Film tematizuje fenomén opuštěných míst, která lze vnímat jako společenské outsidersy – budovy, jež neměly to štěstí jako památkově chráněné objekty typu věznic (*Vězení dějin*) či Památníku Tomáše Bati (*Zlínský klenot*) a zůstaly opomíjené a ponechané na okraji zájmu širší veřejnosti. Tato místa se postupně stávají oběťmi chátrání a nezájmu, což podtrhuje jejich postavení mimo hlavní proud historické paměti. Společně s těmito chátrajícím objekty se v tomto prostoru pohybuje i další outsider – postava Diverzanta, jenž v těchto

prostředí hledá únik před každodenní realitou. Film tak spojuje vizuální exploraci opuštěných budov s osobním příběhem jednotlivce, který si tato místa přivlastňuje jako svůj dočasný úkryt.

Zpětnou reflexí lze ve filmu identifikovat práci s výkladovým a participačním modelem, přestože autor v době vzniku snímku s těmito teoretickými koncepty vědomě nepochybně nepracoval. Výkladový modus se projevuje zejména ve formě otázek, které kladl režisér protagonistovi přímo na place, což souvisí s participačním modelem, kdy tvůrci aktivně zasahují do vyprávění a vyžadují přímou interakci s postavami. Společně s kameramanem určili místo umístění postavy do záběru, čímž vytvořili rámec pro danou výpověď. V rámci výpovědi se jednalo o stylizované a svícené situace, do kterých byla postava umístěna, což prohloubilo rozdílnost mezi naturálně snímanými situacemi a těmito rozhovory. Výpovědi stylizované jako mluvící hlavy jsou ve filmu prokládány záběry, které ukazují prostředí nebo jsou zachyceny při jiných návštěvách opuštěných budov. Tento přístup nese znaky reportážního stylu, který se projevuje jak v přímém vztahu postav ke kameře, tak v zachycení aktuálních, nezinscenovaných momentů. Míra stylizace těchto scén odpovídala fotografiím, které postava Diverzanta na místě pořizovala. Výsledný film se však blíží k celistvějšímu filmovému tvaru díky uvážené kombinaci více kamer – statických pro výpovědi a dynamických pro dokumentární záběry okolí, a také díky využití archivních materiálů, které propojují současné dění s historickým kontextem.

Participační prvek je patrný v situaci, kdy byl štáb společně s protagonistou přistižen a odveden na policii. Tato událost byla skrytě zaznamenána zapnutou kamerou a následně zakomponována do filmu, čímž autoři usilovali o posílení pocitu realističnosti. Tento moment také vyjadřuje performativní aspekt, kdy situace neplánovaně přechází do role vystoupení, v níž aktéři, včetně autora, přecházejí z pasivní pozice do aktivní, čímž se jejich osobní přítomnost stává výrazně viditelnější a klíčovou pro vyznění filmu.

Vizuální koncepce filmu je založena na nefigurativním snímání opuštěných budov kombinací stylizovaných výpovědí a dynamické ruční kamery. Tento kontrast však nepodporuje vnímání nebezpečnosti situací – namísto toho v některých momentech působí nesourodě. Místy má kamera až reportážní charakter, což se projevuje několika způsoby: použitím doplňkového světla od kamery, přímým vztahem postav ke kameře a jejich zasazením do konkrétního prostředí. Ve filmu lze zároveň vysledovat jistou estetickou rozkolísanost, například v podobě zakrývání a následného odkrývání tváře protagonisty. Na

druhou stranu, zcela viditelné rozdělení obrazu do několika kategorií – výpovědi v podobě mluvčících hlav, širokoúhlá dynamická kamera a archivní fotografie – umožňuje zpětně dobře analyzovat tehdejší tendence v kombinaci s neznalou prací s výrazovými prostředky a jejich vztahu k dokumentárním modům.



*Obr. 7 - Situace z filmu O Urbexu v Čechách (2015) ukazuje postavu, která se vztahuje ke kameře a skrze výklad poskytuje informace k objasnění situace.*

## 5.2. Rozpítej

titul: *Rozpítej* (2019)

režie: **Štěpán Uždil**

kamera: **Adam Černich**

převažující modus: **participační**

*Rozpítej je dokumentární portrét malíře do tvůrčího prostředí a života Jiřího Bakaly. Během pár let, natáčí úzký štáb studentů v jeho podnájmu poslední okamžiky tvorby dříve uznávaného regionálního malíře. V rámci observace věrohodně zachycuje dopady jeho tvůrčí a osobní krize. Vše vrcholí prodejem baráku, jeho celoživotního díla. (ČSFD.cz, bez data)*

Snímek *Rozpítej* sleduje po dobu tří let pomalý úpadek umělecké tvorby. Film zachycuje proces odcizení od vlastního umění, kdy protagonista s rostoucí intenzitou otevírá své vnitřní emoce, přičemž se zdánlivě vyhýbá přítomnosti kamery, kterou ignoruje tím, že k ní přímo neodkazuje. Tento proces odcizení od umění a introspekce zároveň podtrhuje roli společenského outsidera, kdy protagonista nevyhledává veřejné uznání a vzdaluje se od širšího kontextu, ve kterém by mohl být společensky zapojen. Jeho izolace a postupné ztrácení vztahu k vlastní tvorbě ho staví mimo mainstreamové kulturní a společenské normy, což jej činí jakýmsi outsiderem, který je odtržen od svého okolí i od svého uměleckého světa.

Ruční kamera se, podobně jako protagonista filmu, potácí a zároveň proplová sklepním ateliérem, kde zaznamenává nejen umělcovu fyzickou činnost, ale i názory či proměny jeho mnohdy opilé mysli. Observační přístup je narušen ve chvíli, kdy hlavní postava filmu přestává komunikovat a tvůrci musí hledat alternativní způsoby, jak pokračovat ve vyprávění. Naturalistický přístup snímku je patrný v absenci dodatečného dosvětlování a v tom, že postava není, na rozdíl od *Diverzanta (O Urbexu v Čechách)*, předem aranžována do kompozic. Neustálá ruční kamera navíc podporuje dojem spontaneity a zdánlivé absence předem domluvených obrazových řešení.

Štáb byl vzhledem k intimitě natáčení složen pouze z režiséra a kameramana, kteří si mezi sebou předávali práci se záznamem zvuku. Tato minimalistická produkční strategie umožnila filmařům zůstat co nejbližší protagonistovi a nezasahovat do jeho přirozeného prostředí.

Přestože film není rekonstrukcí a na první pohled působí jako observační dokument, některé situace by samy od sebe bez přítomnosti štábu nevznikly. Jura by nezačal malovat a jeho matka by neotevřela dveře, pokud by nikdo nezazvonil. V tomto ohledu snímek sdílí podobný přístup s maďarským filmem *Kix*, kde je participace filmařů skrze celovečerní formát filmu okázalejší i díky délce trvání sledování postavy. I ve filmu *Rozpítej* se autoři snaží zůstat mimo obraz, dokud jejich zásah není nezbytný pro pokračování natáčení.



Obr. 8 - Situace z filmu *Rozpítej* (2019) ukazuje postavu, která s kamerou nepřímo komunikuje, i když ji očima nereflektuje.

### 5.3. Car antenna

titul: *Car antenna* (2020)

režie: Adam Černich

kamera: Adam Černich

převažující modus: **performativní**

doplňkový modus: **poetický**

*Auto jako dopravní prostředek i jako prostředí pro krátkodobé přežívání. Snímek sleduje mladou ženu, která se rozhodla strávit nařízenou karanténu v autě. Svou samotu bezmyšlenkovitě přečkává za doprovodu rádiových stanic. Informace z médií se však začínají postupně opakovat a v důsledku vyústí v nesrozumitelný hluk. (ČSFD.cz, bez data)*

Film, do určité míry koncipovaný jako experiment, vznikl během karantény v roce 2020. Autor jej natočil pouze se svou přítelkyní, přičemž dodržoval

omezení stanovená v rámci nouzového stavu během pandemie Covid-19. Natačení probíhalo výhradně v okruhu jednoho kilometru od místa bydliště, což určovalo rámec možných lokací, a zahrnovalo také prostor vymezený samotným autem.

Dlouhé statické záběry doprovázené zvukem rádia navozují dojem nové, odcizené reality. Na rozdíl od jiných autorových prací byl snímek realizován na základě bodového scénáře, kterému předcházely obhlídky lokací při venčení psa, kdy bylo možné opustit bydliště. Postup je do jisté míry podobný metodě použité ve filmu *Zkouška umění*, neboť zahrnuje možnost detailních obhlídek přesných lokací a promýšlení konkrétních kompozic. Společným rysem je také práce se statickými záběry a důraz na odstředivý charakter kamery, která neupozorňuje sama na sebe, ale spíše nechává prostor a postavy vyznít přirozeně v jejich kontextu. Tento přístup posiluje dojem izolace a prostoru, který se rozbíhá směrem od postavy. Tento formální přístup v kombinaci s délkou jednotlivých záběrů umožňuje, aby film působil i poeticky, přičemž využívá přezrávající metodu, která divákovi umožňuje vnímat čas a prostor v širším, kontemplativním rámci. Filmy se však liší v míře realističnosti – *Car antenna* představuje kompletní rekonstrukci, jakožto inscenaci zažitých situací na základě bodového scénáře a také možnosti opakování scén přímo pro kameru.

V tomto ohledu vykazuje film prvky performativního modu, který lze porovnat se snímkem *Zdola*. Zatímco ve *Zdola* hlavní postava muže ztvárňuje roli osoby bez domova, avšak ve skutečnosti se mimo film nenacházela v sociálně slabé situaci, v *Car antenna* postava ženy skutečně prožívala karanténu, byť ne v tak striktní podobě, jak ji definuje film – nebyla omezena pouze na prostor jednoho auta. Zásadní rozdíl tedy spočívá v míře propojení inscenace s reálnou zkušeností.

Na druhou stranu, snímek *Zdola* se odehrával v předem nepřipraveném prostředí a za absence okolního štábu, čímž posiloval svou dokumentární věrohodnost skrze neinscenované situace. Dokumentární realističnost *Car antenna* naopak vychází primárně ze zvukové složky, která kombinuje zprávy z rádia a vytváří tak specifickou reflexi mediálního obrazu doby. Do kontrastu s těmito veřejně dostupnými zvukovými materiály autor záměrně vkládá komponovanou hudbu a vědomě tak umisťuje snímek na pomezí pomyslné kategorizace hraného, dokumentárního a experimentálního filmu. Outsiderem ve filmu *Car antenna* není pouze postava ve své izolované karanténě, ale také

samotné auto, které funguje jako rámec pro tuto izolaci a uzavřený prostor. Auto se stává prostředkem pro oddělení postavy od okolního světa a zároveň symbolizuje její uzavřenost, což ještě více podtrhuje téma odcizení a introspekce.



*Obr. 9 - Situace ze snímku Car antenna (2020) zobrazuje auto v nepřirozené situaci v poli, čímž klade důraz na poetiku obrazu v rámci performace.*

## 5.4. Vězení dějin

titul: *Vězení dějin* (2023)

režie: **Jan Gogola ml., Matěj Hrudíčka**

kamera: **Adam Černich a další**

převažující modus: **reflexivní**

doplňkové mody: **observační a participační**

*Film režisérů Jana Gogoly ml. a Matěje Hrudíčky, poprvé uvedený na MFDF Ji.hlava 2023, provází diváky areálem uherskohradištské věznice a skrze setkání lidí z různých generačních, ideových a sociálních světů propouští dějiny na svobodu. Desítky let uzavřená věznice na diváka dýchne atmosférou*

*politických procesů minulého století, ale její prázdnotu lze zároveň naplnit zkušeností, že dějiny vytváří každý z nás. Film o tom, že minulost může být klíčem ke společné budoucnosti. (ČSFD.cz, bez data)*

Věznice zde slouží nejen jako rámeček příběhu, ale také jako klíčový prvek při formování kolektivního hrdiny. Ve filmu *Vězení dějin* lze jako hlavní postavu vnímat jak samotné lidi, tak i budovu věznice. Ani jedna z těchto interpretací není nesprávná. Zároveň však věznice funguje jako společenský outsider – opuštěné, chátrající místo s nejistou budoucností, které se ocitá na pomezí minulosti a současnosti, přehlížené a vytěsňované podobně jako mnohé jiné symboly historické paměti. Právě tato perspektiva ji činí součástí širšího tematického rámce disertační práce, v níž se opakovaně objevují postavy či prostředí situované na okraj společnosti. Podobný přístup lze nalézt i ve snímku *Zkouška umění*, kde hlavní postavu představují přijímací zkoušky, přestože se film opakovaně vrací ke stejným jednotlivcům.

Filmaři vstupují do prostor věznice a spolu s kamerou, nebo v některých případech i s více kamerami, vytvářejí hybridní formu propojující observaci, participaci a reflexi. *Vězení dějin* v situacích s Annou Stránskou zpřítomňuje samo sebe a překračuje roli pouhého pozorovatele či spoluautora vznikajících událostí. Stránská, amatérská historička a aktivistka, je klíčovou postavou hnutí za záchranu věznice a usiluje o její přeměnu v prostor společenské paměti. Je také producentkou tohoto filmu, k němuž se během něj explicitně odkazuje. Tento přístup se vizuálně projevuje i v záběrech, kde je možné zahlédnout nejen tágo zvukaře, ale i druhého kameramana, čímž film otevřeně přiznává svůj proces vzniku. Dále, postava malého chlapce ve filmu natáčí materiál na mobilní telefon, který je následně součástí stříhu. Vidíme tedy přímý vznik materiálu za pomoci postavy, čímž dochází nejen k reflexi, ale i podpoření obrazové multietetiky, která reflektuje různé vrstvy a perspektivy natáčení.

Z vizuálního hlediska se jedná o pestrou mozaiku, neboť na natáčení se podílelo více kameramanů. Tato různorodost se v kombinaci s koncepcí stříhu ukázala jako klíčový prvek pro odlišení jednotlivých narativních linií. Ne vždy však docházelo k harmonickému propojení vizuálních stylů – kombinace ruční kamery a stabilizačního zařízení sice nenarušuje způsob vyprávění, ale zároveň postrádá výraznější opodstatnění, čímž z celkové estetické koncepce mírně vybočuje a do jisté míry narušuje vyprávění. Tato odlišnost není vždy pozitivní

– místy jsou kontrasty v povaze obrazu příliš výrazné, což je způsobeno nezkušeností kameramanů, různými typy kamer a změnou ročních a denních období, která přinášela proměnlivé světelné podmínky v rámci objektu.

Původně měl film vzniknout jako standardně profesionální projekt, ale jakmile se režisérem stal Jan Gogola ml., přišel s nápadem vytvořit jej jako studentský film v rámci Ateliéru audiovize. Tento přístup se ukázal jako správný, neboť kombinace studentů a pedagogů-profesionálů se vzájemně doplňovala nejen mezigeneračními názory, ale také praktickými zkušenostmi. Film se dostal na jedenáct festivalů a filmových přehlídek, včetně těch v zahraničí. Uvedení *Vězení dějin* na jihlavském festivalu podtrhlo jeho kvality, ale zároveň ukázalo, že studentská tvorba může překročit své akademické hranice a zasáhnout širší filmový diskurz. Film byl také uveden na mezinárodním festivalu Kino na hranici v obou Těšínech a jeho kratší verze bude vysílána v červnu 2025 na ČT. Tento úspěch byl podpořen ojedinělou mediální reakcí, distribucí a desítkami besed, což činí tento projekt výjimečným, ale zároveň je třeba zmínit, že i před tím filmy z Ateliéru audiovize byly součástí širších kontextů a byly prezentovány na festivalech a v televizi. S Českými vizemi, kde bude film také uveden, se počet festivalů zvýší na devět.



*Obr. 10 - Situace z filmu Vězení dějin (2023) zachycuje zvukaře, doprovázející postavy, přičemž kamera zůstává na místě, což zpřítomňuje štáb a podporuje reflexi.*

## 5.5. Byt či nebýt

titul: *Byt či nebýt* (2024)

režie: **Jaroslav Beran**

kamera: **Adam Černich**

kombinace modů: **participační a observační**

*Časosběrný dokumentární snímek zachycuje osudy pěti lidí bez domova, kteří díky projektu Housing First v Otrokovicích získali novou životní šanci. Díky svěřenému městskému bytu a pomoci sociálních pracovníků se pokoušejí znovu integrovat do společnosti, přičemž nepřestávají bojovat s démony minulosti. Podaří se jim návrat do života? (ČSFD.cz, bez data)*

Film *Byt či nebýt* je hybridem participace a observace. Tvůrci původně zamýšleli sociální herce sledovat spíše nezaujatým pohledem, avšak postupně přistoupili k formě návštěv, která se podobá praktikám sociálních pracovníků. Společenskými outsidersy nejsou pouze postavy filmu, ale i samotné město Otrokovice, které čelí omezeným možnostem pro realizaci tohoto náročného sociálního projektu. Systém pomoci se ukazuje jako nedokonalý – například člověk se spánkovou nemocí byl původně umístěn do bytu, kam nikdy nesvítilo slunce, a osoba s drogovou historií se ocitla v objektu, kde byly drogy snadno dostupné. Tyto chyby podtrhují hlavní téma filmu – jak obtížné je skutečně pomoci těm, kteří se ocitli na okraji společnosti. Tento přístup vyžadoval interakci s postavami i minimalizaci technického vybavení pro maximální pohotovost.

Filmová estetika kombinuje observační a participativní přístup. Ruční kamera zde funguje jako nenápadný společník, který nenarušuje intimitu situací. Kompozice reflektuje psychické rozpoložení postav – vizuální prostor se mění podle jejich emocionálních stavů, od uzavřených rámců po otevřenější, dynamičtější záběry. Film si také pohrává s kontrastem mezi vizuální a zvukovou složkou, kde ne vždy to, co je slyšet, odpovídá tomu, co vidíme, čímž vytváří další vrstvu významu.

Podobný důraz na mobilitu měl i film *Kix*, kde se jako klíčový nástroj osvědčila ruční kamera se zoom objektivem. Zásadní rozdíl však spočívá v

jejich použití – zatímco v *Kix* zoom dynamicky ovlivňuje rytmus scén, v *Byt či nebýt* slouží především k nenápadnému přibližování a flexibilní kompozici. Oproti filmu *Zkouška umění*, kde byly zoom objektivy využívány v rámci vícekamerové koncepce se statickými záběry, *Byt či nebýt* staví na pohyblivé kameře přirozeně reagující na situace v reálném čase.

Jako časosběrný film *Byt či nebýt* zachycuje nejen vývoj protagonistů, ale i jejich vztah k filmařům, kteří nejsou přímo součástí filmu jako postavy. Postavy si postupně zvykají na přítomnost štábu, což má vliv na jejich otevřenost a na celkovou estetiku filmu. Na začátku je interakce mezi kamerou a protagonisty zdrženlivější a vizuální styl spíše observační, ale jak čas postupuje, dynamika se přirozeně vyvíjí a film se dostává blíže ke svým postavám, jak příběhově, tak formálně.



*Obr. 11 - Situace z filmu Byt či nebýt (2024) ukazuje postavy, které se kromě vlastního dialogu vztahují i ke štábu a kameře, což reflektuje participační modus.*

## 5.6. Doba, která nemůže usnout

titul: *Doba, která nemůže usnout* (2025)

režie: **Matěj Nemrava, Jan Jindřich Karásek**

kamera: **Adam Černich**

převažující modus: **reflexivní**

doplňkové mody: **poetický**

*Někteří lidé dokáží usnout kdekoliv. V metru. Na poradě. V kině. Ale někdo nedokáže usnout ani ve tři ráno ve své vlastní posteli. Když člověk nemůže usnout, tak se ponoří sám do sebe. Snaží se najít řešení, ale hlasitost myšlenek mu v tom brání. Myslí na den, který prožil nebo na den, který nastane. Myslí na hudbu, kterou slyšel, když mu bylo dvanáct a poprvé spal v cizí posteli. Nebo se snaží najít způsob, jak usnout. Zacvičit si. Projít se. Uvařit si čaj. Strávit večer u televize nebo hltat kontent na internetu. Jeho jediná společnost je on sám. V tu chvíli se jeho mysl rozejde všemi směry. (ČSFD.cz, bez data)*

Snímek *Doba, která nemůže usnout* je autorovým nejnovějším dokumentárním filmem, který vznikl během jeho doktorského studia ve spolupráci s kolegy z magisterského stupně. Na rozdíl od předchozích projektů zde autor vědomě pracoval s filmovými mody už v přípravné fázi. Díky tomu mohl předem definovat vizuální koncepci, odlišit jednotlivé příběhové linie a aktivně spolupracovat s režisérským duem na dramaturgii. Znalost modů umožnila opustit výkladový přístup a otevřít prostor pro hybridizaci a experiment.

Podobně jako ve snímku *13 minut* jsou příběhové linie vizuálně odlišené. Film obsahuje čtyři hlavní linie a intermezzo, přičemž každá z nich odráží estetiku postav. Postava hlídače je snímána tak, jako by byla sama sledována, což odkazuje k reflexi. Postava seniorky, vzpomínající na nepěkné mládí, je zobrazena v retro stylu, jehož estetiku podporuje grading inspirovaný historickými záznamy. Postava filosofa Václava Janoščika je v neustálém pohybu – jeho myšlenkové toky se odrážejí v dynamice kamery. Oproti tomu postava Loly, trpící spánkovou paralýzou, je zobrazena v statických kompozicích a víceexpozicích, které ilustrují odloučení mysli od těla.

Všechny postavy filmu jsou anonymní, což si vyžádalo pečlivou práci se záběrováním. Kompozice byly navrženy tak, aby tváře postav zůstaly skryté nebo pouze minimálně viditelné ve vzdálenějších záběrech. Tento přístup nese prvky poetického modu, kde postavy nejsou definovány konkrétní identitou, ale spíše atmosférou, prostředím a pocitem, který společně vytvářejí. Tento stylizovaný přístup k anonymitě postav zároveň podtrhuje jejich roli jako společenských outsiderů – jejich anonymita a vzdálenost od diváka je činí součástí širšího sociálního kontextu, ve kterém jsou neviditelní nebo marginalizovaní, a to jak ve filmu, tak ve společnosti.

Celý film se odehrává výhradně v nočních hodinách, kdy tvůrci záměrně trávili čas s protagonisty, aby podtrhli jejich odlišný životní rytmus. Tento přístup se podobá metodě dokumentaristky Kateřiny Dudové a jejímu snímku *Moje nebe je horší než tvoje peklo*, která se svými postavami trávila čas v pozměněném stavu vědomí, aby se lépe vžila do jejich situace.



*Obr. 12 - Situace z filmu Doba, která nemůže usnout (2025) zobrazuje postavu nočního hlídače stejným způsobem, jakým on nazírá na svět, spojující reflexi s poetickým uchopením obrazu.*

## **PRAKTICKÁ ČÁST**

## 6. PRAKTICKÝ WORKSHOP - DOKUMENTÁRNÍ DÍLNY

Praktický workshop dokumentární kamery navazuje na pedagogickou praxi autora z prvního ročníku doktorandského studia (2021/2022) a rozšiřuje ji o hlubší zkoumání kameramanských přístupů v dokumentárním filmu. Workshop nejenže ověřil možnosti aplikace různých modů dokumentárního filmu v praxi, ale zároveň prokázal, že i dokumentární film může disponovat výtvarnou složkou srovnatelnou s hraným filmem. Tento poznatek potvrzuje tezi, že vizualita dokumentu je stejně důležitým aspektem jako jeho obsahová stránka. Během této praxe vznikly tři krátké snímky zachycující rekonstrukci školního ateliéru Fenix, a to s důrazem na odlišné zachycení stejné situace – rekonstrukce. Tyto natočené situace částečně reflektují možnosti přístupů kameramana ke stejné tematice skrze rozdílné mody na základě knihy Billa Nicholse Úvod do dokumentárního filmu. Narozdíl od budoucího praktického workshopu zde byli kameramani zároveň režiséry, střihači i zvukaři, a celá akce navíc proběhla během pouhých několika hodin. Jednalo se tak o autorská díla jednotlivců, během kterých studentstvo mimo očekávanou rozdílnost výsledků (díky zvoleným modům) narazilo i na nevyhnutelnou tendenci prolínání jednotlivých modů. Dále se téměř okamžitě vyjevila potřeba spolupráce kameramanů s filmovým štábem (režie, zvuk a střih). Na základě této tendence se autor práce rozhodl celou akci zopakovat a rozšířit ji nejen o celý filmový štáb, ale celkově do více dnů. Vznikly tak miniaturní dílny dokumentární kamery, které autor práce praktikoval po celou dobu svého studia.

Aby se naplno projevila úloha kameramana jakožto spoluautora díla, bylo zapotřebí vytvořit režijně-kamerové tandemy, které budou spolupracovat už během fáze preprodukce (námět / obhlídka / technický či bodový scénář). Během procesu se ukázalo, že kameraman nejen zajišťuje technickou stránku snímání, ale svou interpretací vizuálního stylu zásadně ovlivňuje celkové vyznění filmu. Při tandemové spolupráci se v některých případech role kameramana blížila spolurežijnímu přístupu, což dále potvrzuje jeho významný autorský vklad. Toto zjištění se opakovaně objevovalo i v polostrukturovaných rozhovorech s kameramany, kteří reflektovali, že v určitých situacích přirozeně dochází k rozšíření jejich působnosti směrem k dramaturgickým a režijním rozhodnutím. Všechny tyto fáze, počínaje preprodukcí, natáčením, postprodukcí, ale i projekcí a následnou diskuzí jsou důležité nejenom pro

samotné studenty, ale i pro tuto teoretickou práci. Jednotlivé fáze totiž pomáhají definovat pozici kameramana v dokumentárním filmu. Současný praktický workshop je tak koncipován jako celoroční akce s daleko větším důrazem na pochopení principů modů, spolupráci štábu a následnou sebereflexi v podobě projekce a diskuze nad výsledkem.

Praktický workshop se zaměřením na rozdílné přístupy kameramana k obdobné tematice s ústředním motivem společenského outsidera probíhal pravidelně ve dvou fázích. V zimním semestru se autor potkal se studenty třetího ročníku oboru kamera, kdy byli rovněž na celou akci přizváni i studenti z ostatních oborů (režie a scenáristika, zvuk a střih). V této první fázi proběhly dvě teoretické přednášky. Byly vedeny formou diskuze, vzájemné výměny názorů – oboustranného obohacování k dané problematice či zhlédnutí několika ukázek či celých filmů demonstrujících archetypy modů. To celé proběhlo pod dohledem školitele a vedoucího práce, Jana Gogoly ml., který se během celé akce aktivně zapojoval a pomáhal debaty moderovat. Součástí teoretických částí workshopu byla i připravená interaktivní prezentace, kterou autor se studenty společně doplňoval a definovali si tak, co pro ně znamenají jednotlivé mody z pohledu kameramana (př.: observační modus - ztráta vnímání kamery, participační modus - štáb jako aktivní aktér, intervence, atd.).

Mezi první (teoretickou) a druhou (praktickou) částí workshopu měli studenti zadané průběžné úkoly v podobě psaní krátkých rozborů na vybrané snímky, přípravy námětů a samotné obhlídky lokací pro budoucí natáčení. To vše bylo konzultováno aby do druhé (praktické) části workshopu přicházeli více připraveni. Cílem této teoretické části bylo také zdůraznění faktu, že i dokumentární film vyžaduje značnou míru preprodukce.

Ve druhé části workshopu proběhlo samotné natáčení. Jednalo se o tří denní blok v letním semestru, skýtající finální ucelení vizuální koncepce, natáčení, postprodukcí, projekci a neméně důležitou závěrečnou diskusi. Pro samotné natáčení a postprodukcí měli studenti vždy pouze dva dny, aneb 48 h po vzoru světového fenoménu krátkometrážní tvorby v omezeném čase. V tomto časovém rámci vzniklo několik krátkých filmů / cvičení se stopáží okolo 5 minut.

Závěrečná diskuze nad vytvořeným snímkem proběhla vždy po samotné projekci a trvala v řádu desítek minut. Studenti často reflektovali, že si poprvé uvědomili nutnost předem promýšlet vizuální koncepci dokumentárního filmu a

že jejich původní představa o spontánním natáčení byla nahrazena vědomým rozhodováním o tom, jakým způsobem vizualita ovlivňuje vnímání reality. Během této debaty docházelo nejen ke kritickému smýšlení nad sdělením filmu, ale i k ucelení definic samotného modu na základě již vzniklého materiálu. Takzvané ověření teorie v praxi se mnohdy ukázalo jako klíčové pro pochopení dané problematiky, přičemž se potvrdilo, že jednotlivé dokumentární mody se téměř vždy prolínají.

Na základě poznatků autora či z řad studentů a pedagogů se workshop v průběhu let rozvíjel a nabíral ucelenou formu. Vícečetnost události pomohla scelovat jednotlivé pojmy, definovat problematiku, ale i nastavit workflow celé akce, která vyústila až v možnost samostatného, volitelného předmětu (pro autora práce po dokončení doktorandského studia). Mimo přínosy pro tuto teoretickou práci se workshop opakovaně ukázal jako velmi přínosný a autor má v úmyslu jej praktikovat i po skončení doktorského studia. Zároveň se jedná o zásadní přípravu studentů třetího ročníku na navazující magisterské studium, kde je dokumentární film součástí rozvrhu.

## 7. EXPLIKACE KAMERAMANA KE SNÍMKU

### *BYT ČI NEBÝT (2024)*

Snímek *Byt či nebýt* je autorův první celovečerní dokumentární snímek, na kterém participoval od samého začátku až do konce. S režisérem Jaroslavem Beranem se podílel na přípravách, obhlídkách či všech 32 natáčecích dnech. Na podzim 2024 měl film premiéru na mezinárodním festivalu Astra Film v rumunském Sibiu, kam jej doprovodil režisér s kameramanem a dramaturgem.

Přípravy na filmu začaly na jaře v roce 2020, kdy se autor setkal se svým kolegou z ateliéru režie, Jaroslavem Beranem, který měl toto téma již vytipované. Původně se mělo jednat o krátkometrážní snímek s horizontem jednoletého natáčení, avšak téma filmu a samotné natáčení bylo natolik intenzivní, že se autoři filmu, s podporou celého ateliéru, rozhodli postavy filmu sledovat déle, a vytvořit tak plnohodnotný celovečerní film.

Autor práce měl tou dobou již malé, avšak nezanedbatelné zkušenosti s natáčením dokumentárního filmu (*O Urbexu v Čechách, Rozpítej a Car antenna*) a bylo pro něj velmi důležité, aby se k tématu přistupovalo s podobně komplexním rozmyšlením, jako je tomu například u hraného filmu. Během přípravných schůzek se režisér a kameraman shodli na tom, že se pokusí co nejvíce omezit reportážní styl natáčení a klasické používání mluvících hlav. I přes dominantní participační modus, který spočívá ve vztahování postav k režisérovi či kameře, se rozhodli k tématu přistupovat také více observačně, ve snaze snížit tuto míru vnímání kamery ze strany postav. Cílem bylo, aby samotné natáčení probíhalo formou návštěv, podobně jako tomu je například při setkání sociálních pracovníků s klienty. Budování vztahu s postavami filmu bylo klíčovou součástí natáčení. Jako kameraman si autor musel získat důvěru sociálních herců, aby se přirozeně pohybovali před kamerou a umožnili přirozený záznam svého života. Následovaly debaty nad možnostmi vizuálního zpracování, které nakonec částečně ustoupily nutnosti být „pohotoví“. Z toho důvodu autoři zcela eliminovali stativ a zvolili čistě ruční kameru společně se zoom objektivem, neboť jim umožňovala pohotově reagovat a zaznamenávat rychle se měnící situace. To se po prvním natáčecím dni ukázalo jako funkční a autoři v této tendenci pokračovali nadále.

V průběhu filmu se autor práce snažil jednotlivé linky vizuálně rozlišovat na základě psychického rozpoložení postav. Kompozice byla určována jak daným

prostorem, tak rozpořádáním postav, přičemž ve filmu docházelo k dekompozici v momentech psychických změn protagonistů. Velikost záběru byla často ovlivněna prostorem, zároveň však bylo důležité klást důraz na detaily a hledat vizuální protiklady k tomu, co zaznívá ve zvuku. Kamerový pohyb byl většinou přirozeně veden pohybem postav, což podporovalo observační přístup. V momentech participace, kdy se postavy vztahovaly k režisérovi nebo přímo ke kameře, se objevoval plánovanější kamerový pohyb, kdy kamera vstupovala do prostoru spolu s postavou.

Celý film byl natáčen jedním zoom objektivem 24–70 mm, který poskytoval dostatečnou flexibilitu pro většinu situací. Širokoúhlá ohniska byla využívána nejen k zdůraznění prostoru, ale také k deformaci postav, která spočívala jak v ubíhající perspektivě umocňující zakotvení postav v prostoru, tak v mírném zkreslení jejich tváří. Užší ohniska byla volena pro důraz na detaily. Světelná koncepce filmu byla založena na syrovém naturalismu – ve filmu se nepracovalo s dosvécováním, protože štáb musel být kvůli intimitě velmi malý a nebyl čas ani prostor pro dodatečné osvětlení. Tento naturalismus zároveň podporoval příběhovou realističnost, přičemž absence dosvécování zajistila, že postavy zůstaly přirozené a nenarušené. Rakurs byl využíván k podtržení emocionálního stavu postav – podhledy podporovaly momenty jejich síly či dominance, zatímco nadhledy zdůrazňovaly momenty slabosti nebo zranitelnosti.

Z technologické workflow se autor dále zabýval možnostmi záznamu poskytující dostatečný prostor pro obrazovou postprodukcii. Nejednou se autor práce v pozici kameramana dostal do situace, kdy se měnily světelné podmínky, natáčení přecházelo ze dne do noci, v důsledku čehož byl obraz příliš podexponovaný, či naopak za okny docházelo k přeexpozici. Vzhledem k formátu filmu nebylo možné scény jakkoliv dosvécovat a autor tak byl odkázán na práci s reálným světlem. K tomu bylo zapotřebí, aby autor znal krajní možnosti zvolené kamery. Nedalo se tak spoléhat na situace, že bude k dispozici vždy stejná školní technika, neboť i samotné natáčení se mnohdy vyjevilo jen pár dní předem. Autor se tak rozhodl film natáčet na vlastní kameru, přestože byla větší a fyzicky náročnější na operování. Kamera však byla vždy k dispozici a skrze dlouholeté zkušenosti mu dávala možnost nemyslet na „technické parametry“ a soustředit se maximálně na zaznamenávaný obsah.

Další nezbytností bylo zapojení profese zvukaře na place, přestože předchozí snímek *Rozpítej* si autor práce snímal zvukově do kamery sám. V případě

snímku *Byt či nebýt* se očekávalo, že by se před kamerou mohlo objevit i více postav (viz manželé Hummelovi či sociální pracovnice) a z toho důvodu bylo zapotřebí štáb na úkor intimnosti rozšířit o dalšího, stejně potřebného člena – zvukaře. Spolupráce kameramana se zvukařem na dokumentárním a tedy méně předvídatelném natáčení byla pro autora práce novou situací a přílišné střídání zvukařů mu situaci neulehčovalo. S postupem času si však domluvili skrytá gesta, se kterými se vzájemně neomezovali a naučili se vzájemnému pochopení a vycházení si vstříc.

Během celého procesu byly pořizovány průběžné sestřihy materiálu pro účely prezentace filmu. Tyto sestřihy sloužily nejen k interním konzultacím v rámci štábu, ale také umožnily reflektovat vývoj příběhu a zároveň docházelo k průběžnému gradingu a hledání barevné tváře filmu skrze sekundární barevné korekce. Na základě zpětné vazby bylo možné identifikovat slabší místa, rozhodnout, co dotočit, a zároveň precizovat tempo a rytmus výsledného střihu. Díky tomuto procesu se vizuální koncepce filmu postupně formovala a přizpůsobovala nejen dramaturgickým potřebám, ale také přirozenému vývoji postav a jejich příběhů. Tyto sestřihy umožnily autorovi a celému štábu zjistit, co ve filmu funguje a nefunguje, jakým způsobem natáčet jinak, co dotočit a na které aspekty více apelovat.

## ZÁVĚR

Disertační práce se zaměřila na roli kameramana v dokumentárním filmu, s důrazem na různé přístupy ke snímání a jejich vliv na výslednou vizuální podobu filmu. Klíčovým východiskem byla teorie dokumentárních modů Billa Nicholse, tedy výkladový, poetický, observační, reflexivní, participační a performativní modus, a jejich aplikace v praxi. Text se rovněž průběžně zabýval šesti výrazovými prvky – kompozice, velikosti záběru, kamerového pohybu, ohniska, světla a rakursu – které hrají roli při utváření vizuálního stylu dokumentárního filmu. Hlavním cílem bylo nejen analyzovat, jak jednotlivé mody ovlivňují obrazovou stylizaci, ale také ukázat, jak kameraman může svým rozhodováním aktivně ovlivnit divácké vnímání reality. Tento text přispěl k hlubšímu pochopení vztahu mezi dokumentární estetikou a autorským přístupem kameramana. Významný prostor byl věnován workshopu, v rámci kterého byly aplikovány konkrétní metody a techniky, jež umožnily zkoumat, jak se teorie modů promítá do praxe a jak vznikající dokumentární materiál ovlivňuje divácké vnímání.

Na základě komparativní analýzy šesti vybraných filmů bylo možné demonstrovat různé způsoby obrazového uchopení tematicky podobných snímků zaměřených na společenské outsidersy. Tato analýza ukázala, že formální prostředky, jako je kompozice, pohyb kamery, práce se světlem či ohniskem, zásadně ovlivňují vyznění filmu a jeho účinek na diváka. Současně se potvrdilo, že dokumentární mody se téměř vždy prolínají, přičemž kameraman často intuitivně volí kombinaci různých přístupů na základě situace a specifík natáčeného prostředí. Tento text také odpověděl na otázky týkající se promítání modů do obrazové podoby filmu a jejich vlivu na přístup kameramana. Z analýzy jednotlivých fází výroby dokumentárního filmu vyplynulo, že znalost těchto modů a jejich záměrná aplikace nejenže zjednodušuje natáčení, ale zároveň umožňuje kameramanovi lépe plánovat vizuální strukturu filmu. Potvrdilo se, že míra preprodukce u dokumentárního filmu může být na úrovni hraného filmu, přestože samotné natáčení probíhá odlišným způsobem.

Významným prvkem práce bylo propojení teoretického bádání s praktickou zkušeností autora. V průběhu analýzy bylo možné ověřit, zda je možné mody klasifikovat pevně, nebo zda jsou spíše dynamickými kategoriemi, které se prolínají na základě zvolených výrazových prostředků kameramana. Reflexe natáčení celovečerního filmu *Byt či nebyt* poskytla konkrétní ukázky

rozhodovacích procesů kameramana v terénu a jejich důsledků pro výslednou podobu filmu. Srovnání autorových filmů ukázalo vývoj práce s dokumentárními mody – zatímco ve snímku *O Urbexu v Čechách* kameraman neznal žádné teoretické koncepty dokumentárních modů, u filmu *Doba, která nemůže usnout* vědomě pracoval s vizualitou filmu a s aplikací jednotlivých modů v praxi. Tento rozdíl ukazuje, že uvědomělé rozhodování o vizuální koncepci může zásadně ovlivnit výsledný film i divácký zážitek. Zásadním přínosem byla také pedagogická dimenze disertační práce v podobě praktického workshopu dokumentární kamery. Tento workshop umožnil ověřit teoretické poznatky v praxi, přičemž studenti si mohli vyzkoušet různé kameramanské přístupy a získat zkušenosti s aplikací dokumentárních modů v konkrétních situacích. Ačkoliv studenti pracují analyticky či do jisté míry intuitivně, často neznají teoretické koncepty Nicholsových modů. Díky této práci však mohou tyto mody poskytnout sevřenější, jasnější a strukturovanější vhled do problematiky. Výsledky workshopu ukázaly, že studenti, kteří si prakticky vyzkoušeli různé mody dokumentárního filmu, získali hlubší porozumění vizuálním strategiím a jejich vlivu na vnímání reality. Z jejich zpětné vazby vyplynulo, že uvědomělá práce s obrazem a výrazovými prostředky vede k preciznějším a promyšlenějším rozhodnutím v průběhu natáčení, což zásadně ovlivňuje výslednou podobu dokumentu.

Dalším důležitým výstupem disertační práce byly polostrukturované rozhovory s etablovanými kameramany, které poskytly cenný vhled do způsobu uvažování a rozhodování profesionálních tvůrců. Ukázalo se, že většina z nich pracuje s modální estetikou intuitivně, aniž by si byla vědoma jejího teoretického vymezení. To dokládá užitečnost této práce pro akademickou sféru, ale i její přínos pro samotné kameramany, kteří mohou skrze hlubší reflexi svého přístupu získat nové možnosti pro rozšíření svého výrazového rejstříku a vyhnout se rozkolísanosti vizuální estetiky.

Disertační práce tak propojila teorii s praxí a nabídla jak analytický pohled na dokumentární vizualitu, tak praktický návod pro kameramany, kteří se chtějí vědoměji zabývat formální stránkou své tvorby. Výsledky této práce vyvracejí zavedenou představu o dokumentárním filmu jako formě s omezenými vizuálními možnostmi a ukazují, že kameraman má zásadní vliv na výslednou podobu filmu. Práce prokazuje, že dokumentární film není pouze o zachycení reality, ale že samotná realita je vždy interpretována skrze autorský přístup tvůrců. Dokumentární film dokládá, že realitu nelze objektivně zaznamenat,

neboť už samotná přítomnost kamery a štábu proměňuje situaci před kamerou. Kamera je nejen zaznamenávacím nástrojem, ale i tvůrčím médiem, které spojuje technologický a umělecký přístup. Volba technologie a její uvážené využití zásadně ovlivňuje vizuální vyznění filmu. Současné technologické možnosti umožňují natáčet filmy jiným způsobem než před dvaceti lety, což dokládá například film *Frem*, jenž využívá inovativní způsoby snímání dronem k vytvoření hypnotického efektu a zdůraznění tematické roviny filmu. Právě kameraman se svými tvůrčími rozhodnutími zásadně podílí na tom, jaká realita je konstruována a jak je divákem vnímána.

Tato práce je určena nejen samotným kameramanům, ale i studentům filmu a filmovým tvůrcům obecně. Nabízí ucelený pohled na možnosti vizuality dokumentárního filmu a její vliv na vnímání reality. Díky propojení teorie s praxí slouží jako podklad pro hlubší porozumění tomu, jak vědomá volba výrazových prostředků a znalost dokumentárních modů umožňují dosáhnout promyšlené vizuální stylizace. Zároveň práce poskytuje náhled na proces tvorby dokumentárního filmu z pohledu kameramana a zdůrazňuje, že i dokumentární film si zaslouží stejnou míru vizuálního zpracování a preciznosti jako hraná tvorba. Tento přístup vyvrací představu o dokumentárním filmu jako o pouhém záznamu událostí a ukazuje jej jako promyšlenou vizuální formu s výrazovými možnostmi srovnatelnými s hraným filmem.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

**AUFDERHEIDE, P., 2007.** *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

**BRUZZI, S., 2006.** *New Documentary: A Critical Introduction*. 2nd ed. London: Routledge.

**CHAPMAN, J., 2009.** *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press.

**GAUTHIER, G., 2003.** *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: NAMU.

**NICHOLS, B., 2010.** *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění.

**RABIGER, M., 2020.** *Directing the Documentary*. 7th ed. New York: Routledge.

**SCHLEGEL, H.-J. (ed.), 2005.** *Podvratná kamera: Jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy*. Praha: NAMU.

**SLOVÁKOVÁ, A. and Kerekes, P. (eds.), 2019.** *Jak se dělá dokument*. Praha: NAMU.

**SVATOŇOVÁ, K., 2013.** *Mezi obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: NAMU.

ČSFD, bez data. *Byt či nebýt*. [online] Režie: Jaroslav Beran. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1382385-byt-ci-nebyt/prehled/> [Cit. 11. 4. 2025].

ČSFD, bez data. *Car Antenna*. [online] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1013355-car-antenna/galerie/> [Cit. 11. 4. 2025].

ČSFD, bez data. *Doba, která nemůže usnout*. [online] Režie: Matěj Nemrava, Jan Jindřich Karásek. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1522174-doba-ktera-nemuze-usnout/prehled/> [Cit. 11. 4. 2025].

ČSFD, bez data. *O Urbexu v Čechách*. [online] Režie: Boleslav Kerouš. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/421178-o-urbexu-v-cechach/prehled/> [Cit. 11. 4. 2025].

ČSFD, bez data. *Rozpítej*. [online] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/771221-rozpitez/prehled/> [Cit. 11. 4. 2025].

ČSFD, bez data. *Vězení dějin*. [online] Režie: Honza Gogola, Matěj Hruďka. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1391776-vezeni-dejin/prehled/> [Cit. 11. 4. 2025].

OpenAI, 2024. ChatGPT 4.0 [jazykový model]. Dostupné z: <https://openai.com> [Cit. 11. 4. 2025].

## SEZNAM FILMŮ

- 13 minut** (režie Vít Klusák, 2021)
- Act of Killing** (režie Joshua Oppenheimer a Christine Cynn, 2012)
- Byt či nebýt** (režie Jaroslav Beran, 2024)
- Can Antenna** (režie Adam Černich, 2020)
- Doba, která nemůže usnout** (režie Matěj Nemrava a Jan Jindřich Karásek, 2025)
- Film balkonowy** (režie Paweł Łoziński, 2021)
- Frem** (režie Viera Čákanyová, 2019)
- Jakým směrem teď** (režie Ivana Dzhanovská, 2024)
- Kiss the Ground** (režie Joshua Tickell a Rebecca Harrell Tickell, 2020)
- Kix** (režie Bálint Révész a Dávid Mikulán, 2024)
- Manakamana** (režie Stephanie Spray a Pacho Velez, 2013)
- Mountain** (režie Jennifer Peedom, 2017)
- Muž s kinoaparátom** (režie Dziga Vertov, 1929)
- Nádro** (režie Jan Ryba, 2024)
- Nejlepší barák na světě** (režie Nikola Minářová, 2023)
- O Urbexu v Čechách** (režie Boleslav Kerouš, 2015)
- Outsider** (režie Karolína Hlavičková, 2024)
- Rozpítej** (režie Štěpán Uždil, 2019)
- The Thin Blue Line** (režie Errol Morris, 1989)
- Untitled** (režie Stephanie Spray, 2010)
- Varda by Agnès** (režie Agnès Varda, 2019)
- Vězení dějin** (režie Jan Gogola ml. a Matěj Hruďička, 2023)
- Voluman** (režie David Pirochta, 2022)
- Za okny postával jeřáb, tak jsem ho pozval dovnitř** (režie Aleš Pojar, 2023)
- Zdola** (režie Tereza Vejvodová, 2022)
- Zkouška umění** (režie Adéla Komrží a Tomáš Bojar, 2022)
- Zlínský klenot** (režie Jakub Motejzlík, 2019)

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 - Situace z filmu *Zlínský klenot (2019)* zobrazující historickou rekonstrukci jako standardní postup ve výkladovém modu.

Obr. 2 - Situace z filmu *Frem (2019)* zobrazuje poetiku obrazu při kombinaci reality a fikce, přičemž pohled dronu jako by uměl vidět minulost.

Obr. 3 - Situace z filmu *Zkouška umění (2022)* zachycuje situaci skrze nehybnou kameru na stativu, která není zpřítomněna, ale pouze netečně sleduje dění v rámci observace.

Obr. 4 - Situace z filmu *13 Minut (2021)* ukazuje druhého kameramana a zvukaře, přičemž opakované zpřítomnění štábu v obraze funguje jako prvek reflexe v rámci rekonstrukce v reflexivním modu. Reflexe zde spočívá také ve změně rakursu a přiznání prostředí z odlišného pohledu.

Obr. 5 - Situace z filmu *Moje nebe je horší než tvoje peklo (2023)* ukazuje režiséřku při natáčení díky použití více kamer najednou, čímž se spojuje participace s reflexí.

Obr. 6 - Situace z filmu *Zdola (2022)* ukazuje skrytou kameru, která poskytuje bezprostřední pohled z první osoby na zažívané situace.

Obr. 7 - Situace z filmu *O Urbexu v Čechách (2015)* ukazuje postavu, která se vztahuje ke kameře a skrze výklad poskytuje informace k objasnění situace.

Obr. 8 - Situace z filmu *Rozpítej (2019)* ukazuje postavu, která s kamerou nepřímou komunikuje, i když ji očima nereflektuje.

Obr. 9 - Situace ze snímku *Car antenna (2020)* zobrazuje auto v nepřírozené situaci v poli, čímž klade důraz na poetiku obrazu v rámci performance.

Obr. 10 - Situace z filmu *Vězení dějin (2023)* zachycuje zvukaře, doprovázející postavy, přičemž kamera zůstává na místě, což zpřítomňuje štáb a podporuje reflexi.

Obr. 11 - Situace z filmu *Byt či nebyt (2024)* ukazuje postavy, které se kromě vlastního dialogu vztahují i ke štábu a kameře, což reflektuje participační modus.

Obr. 12 - Situace z filmu *Doba, která nemůže usnout (2025)* zobrazuje postavu nočního hlídače stejným způsobem, jakým on nazírá na svět, spojující reflexi s poetickým uchopením obrazu.

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Praktická část disertační práce - celovečerní dokumentární film *Byt či nebýt (2024)*

Příloha 2: Kompletní znění rozhovorů s kameramany

*(Rozhovory s: Martin Štěpánek, Tomáš Klein, Šimon Dvořáček, Adam Kruliš, Kateřina Dudová a Petr Racek. V textu disertační práce jsou uvedeny pouze vybrané části.)*

Viz elektronická příloha ve školním systému.

# **SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK**

ČSFD - česko slovenská filmová databáze

## **PUBLIKAČNÍ AKTIVITY AUTORA**

Publikační činnost autora zahrnuje celovečerní dokumentární snímek *Byt či nebýt (2024)*, který zároveň představuje praktickou část disertační práce, a dále řadu dalších snímků, jež jsou v této práci průběžně analyzovány.

# ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA

MgA. Adam Černich



Datum narození: 4. září 1996  
Adresa bydliště: Pernerova 533/59,  
Praha 8, Karlín  
Mobilní telefon: +420 732 503 123  
E-mail: cernich96@gmail.com

## Školní vzdělání:

2015 - současnost Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, **Fakulta multimediálních komunikací**, Štefánikova 2431/2431, 760 01 Zlín, obor: **Kamera**

2019 - 2020 (Erasmus) Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I.L. Caragiale, Strada Matei Voievod 75-77, **București** 021452 **Cinematography** department

2011 - 2015 Střední průmyslová škola sdělovací techniky, **Panská 3**, Praha 1, obor: **Filmová a televizní tvorba**

## Zaměření v oboru:

filmový a dokumentární kameraman / kamerový operátor (švenkr) / ostřič / kolorista / dokumentární fotograf / postprodukce videa a fotografií / analogová fotografie / OSVČ

## Programy:

DaVinci Resolve Studio, (color grading / editace videa)  
Adobe Premiere / Photoshop / Lightroom / After Effects / Avid / Pro Tools / Microsoft Office / Google Docs

## Jazykové znalosti:

anglický jazyk - pokročilý C1  
španělský jazyk - začátečník A2

## Zájmy, sporty:

filmová a video tvorba / dějiny filmu a výtvarného umění / fotografování / analogová fotografie (vyvolávání / scan) / hudba / geocaching / turistika / cestování / cyklistika

## Přednosti:

spolehlivost a pracovitost, schopnost pracovat v týmu, ale i samostatně, komunikativnost a ochota učit se novým věcem

## Kameramanské portfolio

### Celovečerní snímky:

- 2024 **Byt či nebýt** - celovečerní časoběrný dokumentární film  
(režie: Jaroslav Beran)
- 2023 **Vězení dějin** - celovečerní dokumentární film  
(režie: Jan Gogola ml. & Matěj Hrudíčka)

### Krátkometrážní snímky:

- 2025 **Cvrkot** - krátkometrážní hraný film  
(režie: Dragiša Pelemiš)
- 2024 **Zvlčeni** - krátkometrážní hraný film  
(režie: Štěpán Uždil)
- 2025 **Doba, která nemůže usnout** - krátkometrážní dokumentární film  
(režie: Matěj Nemrava & Jan Jindřich Karásek)
- 2020 **Car Antenna** - krátkometrážní experimentální film  
(režie: Adam Černich)
- 2019 **Rozpítej** - krátkometrážní dokumentární film  
(režie: Štěpán Uždil)
- 2018 **Eugen** - krátkometrážní hraný film  
(režie: Štěpán Uždil)
- 2015 **O Urbexu v Čechách** - krátkometrážní dokumentární film  
(režie: Boleslav Kerouš)

### Jiné formáty

- 2024 **Privát** - VOD seriál (režie: Milan Cyroň & Tomáš Uher)
- 2017 + **Videoklipy** (interpreti: Billow / Peter Lipa / Max Payner / ...)
- 2021 + **Filmagix s.r.o.** - TVC / reklamní tvorba / online video obsah
- 2018 + **DIVR LABS s.r.o.** - VFX / green screen
- 2016 + **Histogram s.r.o.** - reklamní tvorba / videoklipy / záznam akcí
- 2012 + **Orlen Unipetrol / Deloitte Advisory**  
- talkshow / dokumentární medailonky / video portréty

**Adam Černich**

<http://www.filmdat.cz/osoby.php?detail=2456>

<https://www.csfd.cz/tvurce/392404-adam-cernich/>

Adam Černich

**Typologie dokumentární kamery  
ve filmech s tematikou outsiderství:  
autorské mody Billa Nicholse v teorii a praxi**

Typology of the Documentary Camera in Films Exploring Outsiderhood:  
Bill Nichols' Authorial Modes in Theory and Practice

Disertační práce

Vydala Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně,  
nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín.

Rok vydání 2025