



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Teze 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, Ph.D.
Studijní program:	P0288D310001 Multimédia a Design
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 **Doctoral Thesis Summary**.

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*

Plná verze disertační práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

ISBN 978-80-7678-345-4

ABSTRAKT - (RESUMÉ)

Disertační práce se zaměřuje na přístupy a postupy kameramana při natáčení dokumentárního filmu s důrazem na aplikaci dokumentárních módů podle Billa Nicholse. Autor analyzuje, jak tyto módy 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 módy 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.

OBSAH

ÚVOD (CELÁ KAPITOLA)	6
1. VYMEZENÍ POJMU DOKUMENTÁRNÍ FILM	11
2. JEDNOTLIVÉ FÁZE VÝROBY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU Z POHLEDU PROFESE KAMERAMANA	12
2.1. PREPRODUKCE - PŘÍPRAVY	12
3. DEFINICE DOKUMENTÁRNÍCH MODŮ PODLE BILLA NICHOLSE	13
4. ROZDĚLENÍ TYPŮ DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ Z HLEDISKA VIZUÁLNÍ KONCEPCE	14
4.1. VÝKLADOVÝ MODUS (CELÁ KAPITOLA)	14
4.2. POETICKÝ MODUS	23
5. ANALÝZA VLASTNÍCH FILMŮ: SROVNÁNÍ S OSTATNÍMI SNÍMKY Z POHLEDU KAMERAMANA - AUTORA PRÁCE	24
5.1. O URBEXU V ČECHÁCH (CELÁ KAPITOLA)	24
5.2. ROZPITEJ	27
5.3. BYT ČI NEBÝT	27
6. PRAKTICKÝ WORKSHOP - DOKUMENTÁRNÍ DÍLNY	28
7. EXPLIKACE KAMERAMANA KE SNÍMKU BYT ČI NEBÝT (2024) 29	29
ZÁVĚR	30
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	33
SEZNAM FILMŮ	35
SEZNAM PŘÍLOH	36
PUBLIKAČNÍ AKTIVITY AUTORA	37
ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA	38

ÚVOD (CELÁ KAPITOLA)

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 improvizací komunikace s režisérem během natáčení. Z práce vyplývá, že ve vztahu k realitě jako k něčemu nezaznamenanatelnému 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 preprodukcí 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 mezisemestrální 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.

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 kinoaparátem* (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 Billem 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.

...

2. JEDNOTLIVÉ FÁZE VÝROBY

DOKUMENTÁRNÍHO FILMU Z POHLEDU

PROFESE KAMERAMANA

Profese filmového kameramana je zásadní pro vytváření vizuálního jazyka jakéhokoli 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 (stříh, 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.

...

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.

...

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.

...

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.

...

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.

...

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.

...

4.1. Výkladový modus (celá kapitola)

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 objektivity, 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. Gahurou, 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 nezkreslovat 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 podhledů, 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.



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 Dzhanovské, 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 vznikl 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 modelem 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 modelem, 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 nepřímě 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 atraktivity filmu. Zpomalené záběry například nezkoumají 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 dramatizace 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 dávkuje 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.

...

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.

...

5.1. O Urbexu v Čechách (celá kapitola)

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 obětmi 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 prostorech 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 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 uvažované 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 mluvících 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.



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

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.

...

5.3. Byt či nebýt

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.

...

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.

...

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 rozmýšlením, 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.

...

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 nebýt* 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-rozpitej/prehled/> [Cit. 11. 4. 2025].

ČSFD, bez data. *Vězení dějin*. [online] Režie: Honza Gogola, Matěj Hrudíčka. 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 kinoaparátem (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 Hrudíčka, 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 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.

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: Perneroва 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 časosběrný 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/>

MgA. Adam Černich, Ph.D.

**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

Teze disertační práce

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

Náklad: vyšlo elektronicky

Sazba: Adam Černich

Publikace neprošla jazykovou ani redakční úpravou.

Pořadí vydání: první

Rok vydání 2025

ISBN 978-80-7678-345-4