

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová media

Dokumentární tvorba

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Spolupráce režiséra, kameramana a zvukaře  
při vzniku situačního dokumentu**

**Matouš Bičák**

Vedoucí práce: MgA. Petr Kobloušek Ph.D.

Oponent práce: Ing. MgA. Martin Řezníček

Datum obhajoby: 10. září 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TELEVISION FACULTY**

Film, Television, Photography, and New Media

Documentary Film

**BACHELOR THESIS**

**Cooperation of director, cameraman and sound engineer in a shooting of a documentary film**

**Matouš Bičák**

Tutor of thesis: MgA. Petr Kobloušek Ph.D.

Opponent of thesis: Ing. MgA. Martin Řezníček

Date of defence: September 10, 2019

Result of defence: BcA.

Praha, 2019



## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Spolupráce režiséra, kameramana a zvukaře  
při vzniku situačního dokumentu**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce  
a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Tato práce se věnuje specifikům spolupráce a komunikace základního štábu ve složení režisér, zvukař a kameraman při natáčení zejména situačního dokumentárního filmu. Prostřednictvím rozhovorů s šesticí tvůrců, kteří reflektují své zkušenosti, sestavuje možné způsoby spolupráce, uvádí konkrétní příklady a zkušenosti. Kromě úlohy režiséra, kameramana a zvukaře ve štábu z pohledu tří profesí se věnuje základním předpokladům fungování štábu, roli přípravy filmu a specifiku vztahu tvůrčích profesí k postavám, které natáčí.

## **Abstract**

This bachelor thesis is focused on specific cooperation and communication in the basic documentary film crew (director, sound engineer and director of photography) when shooting especially situational documentary film. Through interviews with six authors who are reflecting their experience it assembles possible ways of cooperation and lists particular options and experiences. In addition to the role of director, cameraman and sound engineer in the crew from the perspective of these three professions, this work is devoted to the basic prerequisites of the staff, the role of film preparation and the relationship of creative professions to the characters they shoot.

## Obsah

1. Úvod .....	1
2. Štáb: spolupráce, komunikace, vztah a propojenost .....	3
3. Režisér.....	7
4. Kameraman .....	10
5. Režisér a kameraman v jedné osobě .....	17
6. Zvukař.....	21
7. Přípravy filmu se štábem.....	27
8. Vztah štábu k situaci a postavám.....	29
9. Závěr .....	32

## **Seznam příloh**

Příloha 1, Komunikace na úrovni gest a náznaků .....	36
Příloha 2, Technické pomůcky komunikace .....	37
Příloha 3, Možnost slevit z náročnosti.....	39
Příloha 4, Role školy v budování štábu .....	40
Příloha 5, Role financí a produkčního zázemí .....	42
Příloha 6, Příložené CD s přepisem rozhovorů ve formátu PDF, docx a txt.....	44

## Poděkování

Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce Petru Koblovskému, tvůrcům Bohdanu Bláhovcovi, Janu Šípkovi, Jiřímu Zykmondovi, Lukáši Kokešovi, Michalu Gáborovi, Vítu Klusákovi za čas na rozhovory a sdílení zkušeností, Martinu Marečkovi za konzultaci a Kateřině Kuchtové za zpětnou vazbu a korekturu.

*„Je nesmírně zajímavé pozorovat, jak si tvůrce hraných filmů představuje natáčení dokumentu... René Clair si vedl dobře, ale ostatní měli značné potíže. Tváří v tvář skutečnosti ztráceli půdu pod nohama. Museli se to znovu učit... Když se člověk pohybuje ve světě fikce, zvykne si podobně se i vyjadřovat. Kdybyste chtěli po André Gidovi reportáž, dělala by mu velké problémy. Romanopisec i tvůrce hraných filmů rekonstruuje skutečnost. Odvádějí ohromný duševní výkon. Filtrují. Vybírají. Strukturují. Organizují příběh, který chce být pravdivý.“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> STORCK, Henri. In: Cinéma du réel. 1928, s. 56.



## 1. Úvod

Fascinace realitou. Terénní filmaři-dokumentaristé zapáleně vyprávějí o tématech, jež jsou předměty jejich filmů. Vyprávějí výřezem kamerového okénka, otiskem světla, hodnotou jasu příběhy žitého světa. O svých filmech, postavách a situacích nadšeně mluví, diskutují, píší. Pohledem, kamerou, mikrofonem nebo světlem míří na okolní svět. Vyprávějí však i sami o sobě.<sup>1</sup>

Ve své práci jsem se pokusil toto zaujetí obrátit opačným směrem a svůj pohled soustředit na proces vzniku dokumentárního filmu. Dobrodružství spolupráce, komunikace, nadšení i sdílení všech strastí se plnohodnotně otiskují do podoby díla a rezonují s dějem před kamerou. Natáčení je rozhodující chvíle, která nezajišťuje kvalitu filmu, ale autentičnost přístupu k realitě.

Spolupráce ve štábu je nejen základním kamenem natáčení, ale i studia na FAMU. Štáby vznikají, studenti se seznamují, učí se spolupráci. Mnozí jsou frustrovaní z konfliktů, animozit či nefungujících spoluprací, jelikož natáčení dokumentu i v tomto prostředí klade velké nároky.

Cílem práce bylo popsat různorodost a zkušenost tvůrců z praxe, dát nejen spolužákům možnost inspirovat se a konfrontovat se se zkušenostmi jiných.

Při psaní jsem postupoval podobně jako u natáčení. Během rešerší jsem si stanovil širokou paletu tvůrců, kteří se věnují natáčení zejména situačních dokumentů (definici situačního dokumentu v práci nerozvíjím a čtenáře odkazuji zejména k participačnímu, observačnímu a performativnímu modu a další literatuře<sup>2</sup>). Z těchto jmen pak vznikla šestice:

- Bohdan Bláhovec – režisér
- Jan Šípek – kameraman, režisér
- Jiří Zykmond – kameraman a režisér
- Lukáš Kokeš – režisér a kameraman
- Michal Gábor - zvukař
- Vít Klusák – režisér a kameraman

Na základě četby literatury jsem pak stanovil základní témata a otázky pro rozhovory. Rozhovory neměly pevnou strukturu a základní otázky se postupně rozvíjely do dalších témat. Tvůrce jsem se také snažil konfrontovat s tezemi kolegů, se kterými jsem již rozhovor vedl. Všechny rozhovory jsem přepsal a jen základně stylisticky upravil. Stanovil jsem si základní témata a dle nich pořízený materiál začal řadit a třídit do podtémat. Bylo to podobné jako kdybych stříhal film.

Slovo = záběr, odstavec či souvětí = scéna, kapitola = téma, bakalářská práce = film. Vznikla tak syntéza několika pohledů koncentrovaná do témat.

---

<sup>2</sup> NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

Mou ambicí nebylo informace z rozhovorů interpretovat, protože stejně jako každý záběr vypráví sám za sebe, tak i věty rozhovoru by ztratily svůj detail a autenticitu, kdybych je přeformuloval. Chtěl jsem pro čtenáře zachovat bohatost, množství možností v detailu a jemných nuancích. Rozhodl jsem se stát se spíše průvodcem, střihačem a „koncentrátorem“ látky.

Nejprve se věnuji štábu a základním předpokladům jeho fungování, dále pak jednotlivým profesím základního štábu (režie, kamera, zvuk) s odbočkou ke specifiku, kdy si režisér kameru dělá sám. Text pak uzavírá důležité téma přípravy filmu ve vztahu k celému štábu a specifiku vztahu tvůrčích profesí k postavám, které natáčíme.

V přílohách zařazuji další dílčí podtémata věnující se gestům na place, technickým pomůckám usnadňují komunikaci při natáčení, roli peněz a produkčního zázemí při tvorbě, FAMU a její roli ve výchově ke „štábovosti“ a nutnosti v některých situacích slevit při natáčení z náročnosti.

Z uvedeného výčtu témat vyplývá, že otázka spolupráce je velmi široká a individuální. Nabízí se další obzory k prozkoumání. Má práce je pouze výchozím bodem. Témata z příloh by šla dále rozvést a považuji je za neméně důležitá. Během rozhovorů jsem narazil na problém podfinancovanosti, která české tvůrce dokumentu staví do specifické pozice vůči fikčnímu filmu a jeho grantové či jiné podpoře, jež má vliv i na fungování štábu, vztah mezi tvůrci a ochotu spolupracovat.

## 2. Štáb: spolupráce, komunikace, vztah a propojenost

Nezávisle na jednotlivých režisérech a metodách natáčení se nabízí obsazení, které Ruspolli definuje jako minimální štáb (zvuk, kamera, režie). Technologie umožňuje sloučení štábu do jedné osoby (díky vývoji a miniaturizaci techniky od 60. let do dneška). I přes větší počet solitérních tvůrců, zůstává ideál minimálního štábu.

Film je hledání a objevování. Jednotlivec má mnohem menší šance najít či objevit. Proto je pro fungování filmového štábu zajímavé aplikování "modelu pravděpodobnosti hledání či objevu", kdy pravděpodobnost nálezu či objevu je vždy vyšší než prostý součet pravděpodobnosti individuálních nálezů. Šance na úspěch roste s počtem osob zúčastněných. Model v praxi efektivně funguje a osvědčuje se v počtu 2 - 5 lidí, což je zároveň i obvyklý počet členů štábu při natáčení dokumentu.<sup>3</sup>

Stejně jako můžeme popsat mnoho forem spolupráce ve skupině, existují nekonečné možnosti metod natáčení. Demokratická forma je v psychologii označována za nejeftektivnější. Autoritářská a liberální může vést k úpadku aktivity skupiny. Pospolitost skupiny, jež je pro štáb zásadní, utváří množství kladných vztahů, vzájemných sympatií a intenzity kontaktu.<sup>4</sup>

„Není třeba ilustrovat povrchní autentičnost faktů, je třeba jít hlouběji, to znamená skutečně se setkat s člověkem. Abys získal důvěru lidí, kteří za něco bojují, musíš jim říci, proč ten film točíš a komu je určen. Chtějí s tebou probrat, jak by ti mohli pomoci. Vždy je třeba pokoušet se nastolit rovnost před kamerou i za ní... Ale pouze důvěra nestačí. Je třeba být také připraven učit se jeden od druhého.“<sup>5</sup>

„Mě na vzniku filmu baví spolupráce. Častokrát chápu režii jako vedoucího dílny. Krotíš všechny lidské elementy, které tu věc skládají. Tvůj úkol je zkrotit všechny, aby to fungovalo. Aby postava udělala, co potřebuješ, aby to kameraman natočil tak, jak potřebuješ, aby to zvukař zaznamenal. Aby to každý udělal podle tebe, ale zároveň sám za sebe. Já si jiný typ režie nedokážu představit. Na druhou stranu důvod, proč to režisér vezme do ruky sám, není o tom, že by byl neschopný této komunikace.“<sup>6</sup>

„Jsou lidé, kterým nevádí střídat často kolegy a dokážou si s každým vytyčit mantinely spolupráce. Jsou lidé, kterým to nevyhovuje. Já patřím mezi tu druhou skupinu. Pro mě je důležitý pocit bezpečí, který vyrůstá ze vzájemného porozumění si s lidmi, s kterými rád dělám. Když se spolupracovníci změní, ztrácím pocit bezpečí a už se mi nepracuje dobře. Mít spolupracovníky, na které se mohu spolehnout a kteří vnímají podobně. Budou tolerovat moje nastavení a já zároveň budu vědět o jejich nastavení. Všichni budeme v klidu a nemusíme na sebe hrát

<sup>3</sup> PONDĚLÍČEK, Ivo. Psychologie ve vztahu k umění, jmenovitě filmovému. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962.

<sup>4</sup> PONDĚLÍČEK, Ivo. Psychologie ve vztahu k umění, jmenovitě filmovému. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962.

<sup>5</sup> Joris Ivents, Interview, Filmfaust, č. 1/2, říjen 1976, č. 4 květen 1977

<sup>6</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

hry, které se musí hrát v profesionálním prostředí, kde se režisér má chovat určitým způsobem a každý hraje svou roli.“<sup>7</sup>

„Dobrý zvukař, dobrý kameraman a dobrý režisér vždy dělají film spolu a vědí, že je potřeba někdy někoho upřednostnit. Vyjít si vstříc. S těmi nejlepšími v tom není problém. Každý máme svůj boj, ale film děláme dohromady a všichni chceme, aby byl dobrý. Víme, že pokud bude jakákoliv složka slabá, tak film bude oslabený. Můj dobrý kamarád kameraman si z legrace pouštěl film a překvapil mě, že si vypnul zvuk. Koukal jen na obraz a tak mě utvrdil, že ho zajímá víc. Myslím ale, že kameramani běžně vnímají i zvuk. Já také díky tomu, že jsem výtvarník, velmi často uvažuji o obrazu. Když jsme s kameramanem na sebe napojení, tak už vím v jaké situaci jak komponuje, nebo naopak vidím, co by bylo dobré v obraze mít. Při natáčení zvuku vždy přemýšlím o obrazu.“<sup>8</sup>

Filmový materiál je citlivé médium a každý ze štábu svými výrazovými prostředky do filmu otiskuje sám sebe. Stejně citlivé jsou i vztahy mezi tvůrci.

„Trpím, když cítím nebo vím, že mám na place člověka, který nerozumí tomu, co se děje. Není to o tom, že se musíme shodnout. Naopak mě baví permanentní analyticko-kritická debata o věci. Každý člověk v tu chvíli zasahuje do vnímání. Proto mám raději malé štáby. Proto potřebuji štáby s lidmi, s kterými je lidské napojení silné, což je hrozně obtížné, protože to kromě pracovní vazby přináší i osobní vazbu. Je to svazek přátelský, ale někdy až manželský. Je legrační, že někteří kameramani žárlí, když děláš s jinými kameramany. V tom smyslu je vlastně úlet, že já to tak potřebuji. Zvládl bych to jinak, ale nebude to nikdy ono.“<sup>9</sup>

„Vše je o vztahu kameramana a režiséra. Ta dvojice se někdy hledá dlouho. Přirovnávám to k manželství. Je to stejné, jako když si hledáš ženu. Je to chemie. Kombinace reakcí režiséra, prvních letmých myšlenek, pohybů, čemu se směješ, jak se díváš. Je to úplně stejné jako když jdeš na rande. Ale je tu velký rozdíl v tom, že to není tak vážné a člověk nemusí být natolik náročný. Jsou případy, kdy to dobře nefunguje, ale je důležité, že se lidi vzájemně respektují, mají za sebou zkušenosti a vzájemně se alespoň obohacují. Důležitý je i rozměr nesouladu, jelikož vzniká dialog, posun, který může být zárodkem vyššího sdělení, díky tomu, že to musí před sebou obhájit. Jste najednou na úplně jiné úrovni. Je v pořádku, že jsou přítomny emoce a lidé se posílají do prdele. Často se lidé poznají během jednoho filmu, a buď spolu dále spolupracují, nebo ne.“<sup>10</sup>

„Emoce jsou během natáčení šponované tím, jak všem na tom záleží. To, co se děje během tvorby, je ze sfér, které jsou nejkrásnější tím, jak jsou křehké a zároveň intenzivní. Je to fakt trochu jako šukání. Potom to samozřejmě lítá.

---

<sup>7</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>8</sup> Michal Gáborem (rozhovor)

<sup>9</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>10</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

Šukání jsem řekl možná zbytečně sprostě, ale je to láska. Chtěl jsem tomu dodat expresi. Je to jako vztah, nemusí dojít k šukání. Ale může. Metaforicky myšleno.“<sup>11</sup>

Při analytickém přemýšlení jednotlivců o natáčeném tématu je podstatnější osobnost a povaha, než profesní základ a technické znalosti. Proto je tolik důležitý osobní vztah ve štábu.

„Mě nenapadá jinak, než to rozdělit do řemeslnicko-analytické, co si kdo myslí o čem, a do technické roviny. U té „co si kdo myslí o čem“ není důležité, kdo je kameraman a kdo zvukař, ale kdo je jaký člověk. V tu chvíli je to debata s jinou částí mozku. Samozřejmě z profesního hlediska je pro každého důležité něco jiného. Pro jednoho je to ticho, pro druhého světlo. U analyticko-kritické debaty nehraje roli, jestli je bavíš se zvukařem nebo s kameramanem.“<sup>12</sup>

Vztah v průběhu času roste, je obohacován novými podněty, tématy, dalšími filmy.

„Nedávno to pojmenovala Pavla Janoušková Kubešková. Od školy se vyvíjíš se svými kolegy, spolupracovníky a společně rostete. Společný růst lidi sbližuje a vytváří pouto, které může být důležité. Společný růst je jiný než individuální růst. Je to podobné vztahu. Může se také stát, že se lidé po nějaké době rozejdou.“<sup>13</sup>

Kromě důvěry a empatie v rovině lidské a kognitivní je nezbytné dát pozornost i technické stránce natáčení a potřebám jednotlivých filmových složek.

„Režisér říká: „Natoč to, i když to bude blbý. Chápu, říkal jsi mi to, neboj se, slibuji ti, že to tam nedám.“ Nebo se rozjede situace a já říkám, že je to pitomý. On řekne: „Slibuji, toto tam nebude, já tam dám jenom tento kousek, nemusíš mít obavy.“ Potom se můžu pustit za hranici toho, co bych udělal, kdybych měl plně dbát na svou profesi. Režisérovi zkrátka věřím a vím, za jakých podmínek to vzniklo a co je použitelné. A hlavně, že to režisér neudělá proti smyslu filmu.“<sup>14</sup>

„Připadá mi důležité dát profesím prostor, aby byly připravené. Na druhou stranu to někdy potřebuješ pustit a vykašlat se na pořádnou přípravu. Víím, že profese jsou vděčné, když cítí, že se režisér zajímá, jak se jim pracuje. Kameramani mnohdy oceňovali, že jsem přerušil scénu a řekl: „Moc se omlouvám, kluci si to musí sundat, už 40 minut mají na zádech techniku.“ Tím, že občas točím, vidím, jak se jim perli pot na čelech a nebudou po zbytek dne použitelní, když je nechám ještě čtvrt hodiny štvavit.“<sup>15</sup>

„Adam Kruliš (kameraman) říkal, že mu nikdo jiný tak moc nepomáhá. Scéna se třeba celá otočí a je najednou po světle. Já to také nemám rád, mám fotografické vzdělání. Řeknu: „Stop, přestalo to být světelně hezké, mikrofon je vidět na zdi.“

---

<sup>11</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>12</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>13</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>14</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>15</sup> Vít Klusák (rozhovor)

On se na mě podívá a poděkuje mi, že se modlil, abych si toho všiml. Někteří by si toho nevšimli. Tato řemesla jsou vděčná, když režisér reflektuje jejich strasti a nároky.“<sup>16</sup>

„Někteří režiséři občas zapomenou, že se točí film, dávají kupříkladu instrukce kameramanovi a mně se zdá, že se něco důležitého děje. V tu chvíli do toho musím vstoupit, nebo naopak můžu být klidný, protože vím, že režiséra ten určitý moment nezajímá, protože slyší i zvuk. Ne všichni režiséři ho poslouchají. To je také důležitá součást důvěry.“<sup>17</sup>

„Štáb je první publikem. Během natáčení filmu „Svět podle Daliborka“ jsme po každém záběru řešili, jaké nám to přišlo. Jestli se choval přirozeně tak, jak Dalibora známe, jestli se nepitvoří. Protože někdy na nás hrál nějaké habadůry. Dokud jsme neměli pocit, že je sám za sebe, čehož jsme docílovali tím, že jsme ho docela utahali, netočili jsme. Potom se najednou úplně přirozeně vrátil, podívali jsme se na sebe a věděli jsme, že je to ono. Musím říct, že Adam Kruliš (kameraman) je v tomto neuvěřitelně přesný. S ním bych určitě chtěl dělat hraný film, protože on normálně řekne, ve které větě mu to skřípalo. Hodně to cítí.“<sup>18</sup>

Dobrým srovnáním z hlediska fungování komunikace a spolupráce je natáčení velkých produkcí, kde se profese profesionalizují, a vzhledem k vysokému počtu lidí se začínají vytrácet osobní vazby.

„Při některých filmech je člověk vpuštěn víc do rozhodování a chce se po něm víc. Má to dvě roviny. První rovina je o způsobu natáčení. Režisér má svou jasnou představu. Často jsou to spíše inscenovanější nebo hrané filmy. Jsou i režiséři, kteří potřebují svůj klid na práci a o zvukařích téměř nevědí. Na velkých placech je to ale úplně jiné. Tam je režisér jako šéf velké továrny a nemá čas řešit každý detail. Řeší se jen zásadní věci.“<sup>19</sup>

„Od lidí, kteří dělají v hollywoodské produkci, se očekává profesionální přístup. Ten obnáší i to, že jsi schopný pracovat s jakýmkoliv člověkem v jakýkoliv podmínkách. Bude to vypadat jinak než u autorů, kteří dělají osobní věci. Záleží na povaze konkrétního režiséra.“<sup>20</sup>

„Podstatné jsou zkušenosti. Natočili jste společně několik filmů. Víš, jak ten druhý pracuje, znáte se. Není to jen otázka, jaké udělal filmy, co použil a nepoužil, ale jaký má ten člověk charakter. Většinou dělám filmy. Občas jsem se ocitnul na televizních pořadech často pro komerční televize a dělal jsem najednou s někým úplně neznámým. Úplně jsem se vyděsil ždímání emocí, toho, jak tlačili, aby si odnesli zajímavý materiál, a za sebou nechávali paseku.“<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>17</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>18</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>19</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>20</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>21</sup> Michal Gábor (rozhovor)

### 3. Režisér

Režisér je výchozí bod tvorby, z jeho iniciativy začíná natáčení. K němu se ostatní tvůrci a natáčené postavy vztahují v první řadě. Od schopnosti zachytit záblesk okamžiku a postihnout skryté stránky skutečnosti se odvíjí kvalita práce dokumentaristy.<sup>21</sup>

„Režisér je ten, který celé natáčení punktuje. Vztah s postavami musí mít největší. Ostatní ze štábu můžou zůstat v odstupu. Mám typy spolupracovníků, kteří vztahy navazují jenom v tu chvíli. Měl bych problém, a zažil jsem to, kdyby kameraman navázal intenzivnější vztah s postavou než já. V tu chvíli se přebírají pozice. Když to řeknu blbě, on mi fušuje do režie. Je to problém. Kameraman pak určuje podobu všeho. Moje pozice je úplně zbytečná a jsme jen v souboji. Nemá se to dopustit. Zažil jsem to a obvykle to vede k velké hádce.

„Jako režisér potřebuješ mít nejintenzivnější vztah, protože potřebuješ, aby lidé před kamerou dělali, co ty potřebuješ. U situačního dokumentu to neplatí na 100%. Já jim většinou neříkám, co mají dělat. Je to subtilní a pocitová věc mezi nebem a zemí.“<sup>22</sup>

„Režisér dokumentárního filmu nemusí předem domýšlet každý detail jako při vytváření umělé reality hraného filmu. Musí mít jiné schopnosti. Je to zvláštní citlivost, schopnost rychlé reakce a improvizace a především okamžitý odhad, co opravdu z toho, co se před ním odehrává, má potenciál významů, které pro film potřebuje. Nejsilnější okamžiky, nejsilnější slova či gesta přicházejí náhle a mnohdy jakoby mimochodem. Podle mého názoru režisér dokumentu musí v hlavě neustále „přepisovat scénář“. Realita je většinou jiná, než jsme předpokládali nebo chtěli, ale na druhé straně nabízí nečekané situace, reakce, výpovědi, atmosféry. Je nutné – a ne vždy je člověk toho schopen – rychle zvážit, co vlastně změna přináší, jaký mají tyto fragmenty reality potenciál symbolických významů, v jakém kontextu ostatního natočeného materiálu mohou fungovat.“<sup>23</sup>

„Režisér se ve filmu sám neobjevuje, je současně zapomenut a přítomen svým skutečným postavením, které v ničem nelze směřovat s postavením vypravěče příběhů. Je prostředníkem, který dosáhl toho, že je přijímán, byť občas není pánem situace, kterou sám vyvolal a kterou chce zvládnout, ale současně vítá každou nepředvídanost. Kolik prostředníků, tolik strategií, které jsou založeny na několika předběžně stanovených elementech.“<sup>24</sup>

„Režiséra považuji za hlavního krotitele. Klíčem je, aby se všechny filmové složky co nejvíce adaptovaly na režisérův pohled a staly se jeho prodlouženými očima

---

<sup>22</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>23</sup> KOUTECKÝ, Pavel. DOKUMENTÁRNÍ FILM – jak ho vidím: Teze doktorandské práce Pavla Kouteckého. DOK revue [online]. Jihlava: MFDF JI.HLAVA, 2008 [cit. 2019-08-17]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-film-jak-ho-vidim>

<sup>24</sup> GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6, s. 173.

a ušima. Vždycky to však bude mít odchylky. Soulad totiž vznikne díky mystériu mezi nebem a zemí, neumím to popsat lépe.“<sup>25</sup>

„Je to několikerý potrat, ačkoli to je hnusný termín. Člověk vyvíjí námět, v terénu musí zapomenout na to, co si o tom zjistil na papíře, protože tam je vše jinak. Napíše nějaký „bodák“, ale při natáčení ho musí více méně škrtnout, protože vyvstanou nové výzvy. Doputuje do střížny a musí zapomenout, co si myslí, že natočil a musí se novými očima, což zprostředkuje kriticky založený střihač, na to podívat.“<sup>26</sup>

„Proto zbožňuji svou střihačku, protože nic neodpustí. Když tři tisíckrát tvrdíš, že určitá scéna je ironická, řekne: „Hovno, je jen blbá.“ Ty se tři dny trápíš a potom vidíš, že má pravdu. Mně to poskytuje střihač. Je pochopitelně těžké zabít vykonanou práci, nebo to, co si člověk vysnil, že by to mohlo být. Je to ale nutné, protože jinak točíš vysněnou vizi, která bývá mnohem méně vrstevnatá, a ne to, co se doopravdy děje.“<sup>27</sup>

„Já permanentně přemýšlím o příběhu, který mám v hlavě, kvůli kterému jsem si zvolil postavu. Bedlivě poslouchám, co lidé říkají. Bedlivě pozoruji, co dělají a snažím se je nenápadným způsobem zmanipulovat, aby dělali věci související s příběhem. Poslouchám zvukaře, jestli to hraje. Stále se dívám na kameru nebo do monitoru, abych se odpersonalizoval a seděl jakoby u filmového plátna a kontroloval, jestli scéna vypráví filmovou řečí. Zároveň přemýšlím, co na to stříhnout. Snažím se v tu chvíli vizualizovat hotový film. Primárně jdu po příběhu. Jsem zoufalý, když vidím, že kameraman točí něco jiného. Většinou se mi potvrzuje, že můj pohled platí i ve střížně.“<sup>28</sup>

„I když mám štáb, spousta věcí uniká. Když nemám odkuk, musím se spolehnout, že to kameraman udělá dobře. Nevím to do doby, než to uvidím ve střížně. Do střížny už zvukaře a kameramana nezvu. Podobně jako střihač není na place.“<sup>29</sup>

„Já jsem se díky dokumentárnímu filmu naučil ztrácet bariéry a hranice cokoliv podniknout, přesvědčit, zmanipulovat někoho do čehokoliv. Uvědomil jsem si, že problém je jen ve mně. Jde cokoliv a hranice neexistují. Jsou jen v nás. Jediná zábrana je svědomí a pocit, co z toho vyplyne. S tím by se měl člověk prát. Ale na druhou stranu je dobré mít trochu ostychu.“<sup>30</sup>

„Kameraman i zvukař ti můžou film zničit, ale stejně tak ti můžou otevřít oči a otočit je jiným směrem a přinesou ti tak jiný pohled na věci. Není nástroj jak toto vše učit. Nejlépe se to naučíš při natáčení. Musí se naučit jeden druhého chápat. Naučíš se to jedině v terénu. Najednou nastane situace a vidíš, kdo co

---

<sup>25</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>26</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>27</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>28</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>29</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>30</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

vnímá a co je pro něj důležitější. Buď si lidé povahově sednou, nebo ne, a nemá cenu se dále trápit. Podobné je to i u hraného filmu. Někdy je důležitější, když ti ten druhý rozumí a třeba to nedělá tak skvěle, ale ve finále dosáhne režisér lepšího výsledku. Dobrý kameraman, s kterým si ale režisér neseď, režiséra nevědomky omezí a zúží tak možnosti projevu.“<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

## 4. Kameraman

Kamera neboli obraz je pro film základním výrazovým prostředkem. Teorie 60. let kameru připodobňují k peru, jehož prostřednictvím autor pojednává o světě a jež je individuálním nástrojem jeho uměleckého vyjádření.<sup>32</sup>

Právě na úrovni spolupráce režiséra a kameramana rozhodující měrou závisí výsledek filmu.

„Pohyby kamery, rámování, kompozici, expozici ve výsledku vnímám jako nástroj, kterým se definuje můj styl vyprávění, náš styl vyprávění. Protože film je skupinové dílo. Pro mě je důležité mít co nejvíce pod kontrolou styl vyprávění. Kamerou píšou vlastní zprávu o světě.“<sup>33</sup>

„Líbí se mi přirovnání, že hledáček je průzor mikroskopu nebo okulár dalekohledu, kterým se díváš někam do vesmíru a určuješ výřez. Je něco jiného někomu vyprávět, co vidíš, když se díváš do dalekohledu, než když mu ten dalekohled dáš, aby se podíval sám.“<sup>34</sup>

Proto se kameraman stává pro režiséra stěžejní osobou. Je to on, kdo na zádech nese „divákovu oko“. Míra sdílení kinematografického názoru může být u jednotlivých autorů značně individuální a rozpětí volnosti, které režiséři kameramanům dávají, se proměňuje v závislosti na zaznamenávané situaci a její neopakovatelnosti, vzájemné důvěře či předchozí dohodě. Předpokladem je komunikační propojení mezi režisérem a kameramanem, jehož prostřednictvím lze formovat výrazové prostředky.

„I sebemenší pohyb kamery je pro mě významotvorný. Pokud s kameramanem nesdílíme kinematografický názor, tak nastává zásadní problém. Podle toho vznikají spolupráce. Nedovedu si představit, že může existovat autor filmu, který může kdykoliv pracovat s jakýmkoliv kameramanem a zvukařem, pokud dělá opravdu autorský film. K tomu je potřeba sdílená zkušenost.“<sup>35</sup>

„Kameraman je rozhodující součástí natáčení. Režisér mu vkládá velikou důvěru. Musí mít mezi sebou silné napojení na základě přípravy. Vzájemně jste se vybrali a dochází k porozumění.“<sup>36</sup>

„Způsob kooperace mezi režisérem a kameramanem je hodně široký a bohatý. Někdy režisér nerežiruje téměř vůbec, a situace nechává více méně samovolně plynout, někdy zase více režíruje kameraman. Někdy to kameramani režiséřům hodně udělají.“<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. L'Écran français. (30. března 1948).

<sup>33</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>34</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>35</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>36</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

<sup>37</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

Dokumentární film se svým specifickým způsobem vztahování se k realitě klade nároky. U situačního dokumentu je to dané i rychlostí a pohotovostí, která by jindy mohla být kompenzována časem na přípravu. Už autoři 60. let vymezovali kameramany, kteří takové práce jsou schopní a kteří nikoli.

„Setkáváme se dvěma typy kameramanů. Ten první se při prvním natáčecím dnu ptá, o čem film bude. Ten druhý se na nic neptá a než se nadějete, už má několik záběrů natočených. A je nemile překvapen, když mu sdělíte, že máte o tom, co se má točit, zcela jinou představu. Na první pohled by se zdálo, že je vina na straně kameramanů. Vůbec ne. Pracovali jistě se spoustou režisérů, kterým to vyhovovalo.“<sup>38</sup>

„Dokumentární kameraman musí mít předpoklady dramaturgického myšlení. Jako kameraman musíš mít schopnost selekce toho, co je podstatné. Schopnost všimat si věcí a hledat asociativní vazby. Ne každý to má. Nesouvisí to s estetikou, s klasickou formou estetiky; udělat krásný záběr. Jako kameraman se musíš oprostít od estetizmu, přikrášení reality. Musí tě zajímat, že situace je dobrá a má fotografickou úroveň. Ve skutečnosti jsou živé situace mnohem zajímavější, než stavět estetické obrazy hraných scén. Je to větší dobrodružství, je to bohatší a má to v sobě napětí.“<sup>39</sup>

„Myslím, že dobrý kameraman, a je opravdu jedno, zdali jde o hraný film nebo o dokument, musí mít neustále totálně na paměti, o čem a jak točí. Když jsem zkoušel různé kameramany, se kterými jsem spolupracoval, narazil jsem na ty, co o tom přemýšleli, a byla to úplně jiná úroveň spolupráce. Stávali se spoluvývojáři stylu. Já nepotřebuji někoho, kdo obslouží stroj nebo to čistě odšvenkuje. Takových, kteří umějí zarámovat a hýbat se, je hodně. Pochopitelně je spousta takových, kteří si myslí, že jsou kameramani, ale neumí to. Neumí se čistě pohybovat v prostoru, neumí vycítit začátek a konec záběru. V dokumentární kameře, ona ani dokumentární kamera neexistuje, je potřeba záběrovat, což znamená, mít na mysli, že to někdo bude ve střížně zpracovávat ve vztahu k dalším záběrům. To znamená spolupodílet se na režijní složce. Když je kameraman příliš velký estét nebo ignorant, nepřemýšlí skladebně. V tu chvíli mu můžeš diktovat a on tomu vyhoví, nebo tam jsou hnusné poosové přískoky, je to přelepený prostřihy, a ve střížně se z toho zblázníš.“<sup>40</sup>

„Schopnost zaznamenat realitu v souvislostech zajímavým úhlem pohledu, s tím se rodíš. Dokumentární kameramani jsou také blázni, kteří nejsou schopní natočit standardní celovečerní film. Jen pár výjimek dokáže obojí.“<sup>41</sup>

„Kamera k dokumentárnímu filmu se nedá naučit. Bud to vidíš, nebo nevidíš. Je nutné mít sociální citění, inteligenci schopnou analytického myšlení, empatii

---

<sup>38</sup> VLADIMÍR, Kressl. Základy dramaturgie a režie filmové a televizní dokumentární tvorby. Praha, 1979. Státní pedagogické nakladatelství, s. 75.

<sup>39</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

<sup>40</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>41</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

a fotografické vidění. Bez toho to nemá smysl dělat. Je to vidět na kameramanech, kteří mají problém s dokumentárním filmem. Jsou to lidé, kteří jsou v trendu vkusu kinematografie doby. Mají rádi dlouhá ohniska, která přikrášlují realitu, a mají problém nasadit širokou optiku. Široká optika je známka toho, že kameraman má vidění, že se nebojí. To co je nejzajímavější, je širokoúhlý objektiv.“<sup>42</sup>

Kromě toho je nezbytné i postupné „srůstání“ s kamerou po technické stránce. Dokumentární způsob natáčení vyžaduje rychlost a pohotovost.

„Každý den se něčemu přiučím a ovládám kameru stále lépe. Ještě nejsem tak šikovný jako Brault, ale doufám, že budu. Zatím se utěšuji tím, že rytmus mé chůze přispívá k rytmu mého filmu... ale raději bych přeci jen točil lépe.“<sup>43</sup>

Jiří Zykmond a další autoři definují základní předpoklady pro dokumentární kameru a nastavení spolupráce kameramana s režisérem. Ze strany kameramana je potřeba pochopení pro režisérův způsob vnímání situace, co považuje významově za důležité, nebo jakou míru samostatnosti či direktivity ve vztahu ke kameramanovi uplatňuje. Trvá i dobu natáčení několika filmů, než se tvůrci poznají.

„Na nějakou dobu se pro mě režie dokumentárního filmu stala tím, že pozoruji situaci postavy, co se děje, a vedle toho neustále krotím kameramana a kontroluji, co dělá. Stále za ním běhám, řvu na něj, gestikuluji, aby točil úplně něco jiného. Myslím, že jsme po letech našli symbiózu, kdy to funguje. Třeba až u třetího filmu se to povedlo. Postava kameramana se pro mě stala klíčovou. Vztah mezi ním a mnou byl vždy esencí, jestli se film podaří udělat, což s sebou neslo obrovské množství ohledávání a obrovské množství pokusů, které se nepovedly.“<sup>44</sup>

„V prváku jsem potkal Prokopa Součka (kameraman), který měl rád hezké obrázky a připravené kompozice. Stále všude vozil světla a já vůbec nechápal, proč bychom potřebovali něco svítit. Chtěl jsem přirozený obraz stylu direct cinema. Na začátku to nefungovalo. První cvičení točil jako postup práce. Já jsem chtěl situace. Bylo to nevyrobitelné. Vůbec se nepotkala moje idea s jeho očima. Za ty roky jsme se nevzdali a naučili jsme se vzájemně se chápat.“<sup>45</sup>

Pokud již byla vzájemná důvěra a pochopení ustanoveno, přináší autorům bezpečný prostor a možnost se maximálně soustředit na natáčené postavy a scénu.

„Jako kameraman nemusím režisérovi dokazovat, že jsem dobrý, že to dělám nejlépe, protože má ve mně důvěru. Věří mi, že to udělám nejlépe, jak dovedu. „A já díky tomu nemám strach. V době filmového materiálu to bylo pro režiséra

---

<sup>42</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>43</sup> Chapitre 5. L'utopie identitaire. SCHEINFEIGEL, Maxime. Jean Rouch. Paříž: CNRS Éditions, 2008. ISBN 9782271066435, s. 61.

<sup>44</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>45</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

mnohem těžší. Musel se modlit, že to vyjde. Dnes hned vidí a dokáže více situaci řídit. Režisér má hned jasnou kontrolu nad materiálem. Dokáže reagovat velice rychle a dokáže situaci pomáhat.“<sup>46</sup>

„Vůbec se jako režisér nemusím děsit, že v geniální neopakovatelné situaci záběry nepůjdou použít. Jeho kompozice nebo švenkování v živé situaci, jsou vždy použitelné. Jistota ovládní stroje však musí být samozřejmostí. Musí to směřovat k cíli, kdy kameraman je autorským členem štábu.“<sup>47</sup>

Kromě soustředění se na obrazovou a dramaturgickou stránku je důležitý důraz na poslouchání zvuku. Kameraman nejenže vypíná nahrávání nebo mění velikost záběru až po dokončení věty či souvětí, ale věnuje pozornost i významu výpovědi, který pak ovlivňuje i způsob snímání. Nejde natáčet bez poslouchání.

„Nejtěžší je naučit kameramana systematicky naslouchat zvuku. Není to běžná součást jeho technického vzdělání.“<sup>48</sup>

„Teď nedávno se stala situace, kdy jsme točili scénu v hospodě. Střihačka mi říkala, že nechápe, co jsem za tou kamerou dělal. Najednou byly záběry pro film úplně nepoužitelné. Měl jsem z odstupu točit situaci, ale neslyšel jsem ji, a nevěděl jsem, o čem se lidé baví. Na tom materiálu to bylo moc znát a nebyl použitelný.“<sup>49</sup>

Způsob natáčení může ovlivňovat řada inspirací a vjemů.

„Při natáčení hodně myslím na vzory, které mě učily zobrazovat. Třeba na Koudelku, Štreitu, na jejich fotografie, připomínám si je. Myslím na světové malířství; na Rembrandta i na Bruegela, na Rubense, na jejich kompozice. Tím si pomáhám. Jsou to pro mě citace. Situace mi připomene figurální kompozici a já si jí pomůžu. Myslím také na to, co člověk říká, a přemýšlím o člověku. Snažím se do něj vcítit.“<sup>50</sup>

Kameraman se nepodmaňuje vkusu režiséra. Soulad vzniká syntézou dvou způsobů práce, které se obohacují. Režiséři pak mohou volit kameramany i podle jednotlivých typů projektů.

„Dobrý kameraman je schopný dát i něco ze sebe, co režiséra překvapí. Myslím, že co kameraman, to úplně jiný rukopis. Je to pro mě správně. Nyní spolupracuji se třemi kameramany a přepínám mezi nimi podle toho, jaký typ filmu chci, protože vím, že každý je dobrý na něco jiného. Čímž chci říct, že pro mě se režie stala tím, že já spíše znám portfolio lidí, vím, jakou chemii jsme schopni vytvořit,

---

<sup>46</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

<sup>47</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>48</sup> RUSPOLI, Mario. Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger. UNESCO, 1963. Programme and meeting document.

<sup>49</sup> Jan Šípek (rozhovor)

<sup>50</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

a vedle toho znám jejich vizuální portfolio. Víím, jaký vizuální charakter filmu dají. Podle toho je používám, jako by byli štětcem.“<sup>51</sup>

Jak ale někteří autoři připouštějí, přináší to rizika v žárlivosti:  
„Někteří kameramani žárlí, když děláš s jinými kameramany.“<sup>52</sup>

Už Chris Marker poukázal na to, jak může hledáček kamery pomoci intenzivněji prožívat vztah k ostatním postavám, protože fotografie, film i magnetofon dávají možnost účinného prodloužení smyslů. Kameraman je v intenzivním kontaktu s realitou a nadneseně je i prodlouženým zrakem režiséra. Do volby, co, kdy a jak do výřezu kamery zakomponovat, vstupuje ale i vlastní tvůrčí invencí. Je důležité, aby do těchto úvah, kromě již zmíněné obrazové kvality, zahrnoval i skladebnou stránku, která vyžaduje hlubší zkušenost v porovnání s fikčním či inscenovaným filmem, při kterém je na promyšlení vazeb jednotlivých záběrů více času.

„Každý kameraman, který chce být dobrý, by měl něco sestříhat. To je úplný základ. Je divné, když vyrábějí materiál, pustí ho z hlavy, a nakonec říkají, že je to špatně sestříhaný. Ono to třeba jinak nešlo, protože to bylo špatně natočené. Jako kameraman bych chtěl pojmout celý ten proces alespoň v základních obrysech. Kdybych natočil nějaký materiál, poprosil bych produkci, jestli bych si ho nemohl pracovním sestříhnout. Chtěl bych proniknout do zákonitostí, jak jsem to natočil a jak se s tím dá nakládat.“<sup>53</sup>

„Když kameraman programově kultivuje vztah k rytmu, k montážnímu rytmu, hodně se to odrazí ve způsobu snímání. Myslím, že kameraman musí mít rytmus v těle. Rozhodnutí, kdy švenkne. Kameraman-špatný tanečník to udělá špatně. Je to blízko choreografii. Nestačí jen umět tančit s kamerou, musí to cítit.“<sup>54</sup>

„Jako kameraman jsi blíž postavám. Rozhoduješ věci, které režisér v tu chvíli nerozhodne. Najednou spolurozhoduješ, co bude doopravdy na plátně včetně každého záchvěvu, každého odhlédnutí od epicentra situace.“<sup>55</sup>

„Mé školní filmy se vizuálně liší podle toho, kdo stál za kamerou. Pro mě je v tom, něco úplně přirozeného. Od počátku chápu film jako spoluautorské dílo. Klíčem je, aby se všechny filmové složky co nejvíce adaptovaly na režisérův pohled a staly se jeho prodlouženými očima a ušima. Vždycky to však bude mít odchylky. Soulad totiž vznikne díky mystériu mezi nebem a zemí, neumím to popsat lépe.“<sup>56</sup>

Prostřednictvím hledáčku je kameraman postavám blíže než režisér, což naopak režisérovi umožňuje odstup a možnost posuzovat materiál. Tuto situaci popisuje

---

<sup>51</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>52</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>53</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>54</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>55</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>56</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

Vít Klusák při kameramanské spolupráci s Filipem Remundou, který se u jednoho z filmů ujal režijní pozice.

„Jako režisér si můžu dovolit být odstoupený a chtít něco víc, líp a jinak. Kameraman to prožívá. Kameraman a režisér jsou v určitém střetu. Kameraman má obraz ulovit, režisér ale může chtít ulovit ještě víc. Filip Remunda občas pičoval, že něco bude jinak, já jsem říkal: „Né, to už bylo dobrý“. Nakonec jsme to udělali ještě jinak a bylo to dobře. Kdybych byl s ním jako režisér, řeknu: „Jasně, jedeme to ještě jednou a jinak,“ nepovažoval bych scénu za své dítě. Jako kameraman jsem ji ale odnosil na svých zádech a měl skrz kooker pocit, že to klaplo.“<sup>57</sup>

Způsob snímání je pro styl a formu dokumentárního filmu natolik určující, že hranice mezi režii a kamerou může být rozostřená.

„Není možné, aby z kameramana byl jen strojník, to je termín Olgy Sommerové. Když jsem kolegům dělal kameru a totálně jsem potlačil své režijní ego, stejně jsem si uvědomoval, že režírui. Situace běží a musíš se rozhodnout, jestli zaostříš dozadu nebo jestli vneseš nějaký ironický moment. V tu chvíli, kdy člověk má divákovo oko na rameni, se dá tolik věcí ovlivnit. Režisér nemůže začít říkat: „Teď bych si přál to a to.“ Hodně to zůstane na kameramanových bedrech, a to doslova.“<sup>58</sup>

V některých případech však v závislosti na typu filmu a jeho snímání je potřeba, aby režisér byl kameramanovi oporou a podporou více. Vzhledem ke zvoleným způsobům snímání nemůže kameraman pozorně postihnout celou natáčenou scénu.

„Mám aktuální zkušenost, kdy jsem točil s těžkou kamerou s malou hloubkou ostrosti a v tu chvíli jsem pak řešil hlavně, aby obraz byl ostrý. Při takových technicky velmi těžkých natáčeních potřebuji, aby režisér stál za mnou a říkal, protože já jen ostřím. Jinak ale člověk stále kouká i mimo kameru a přemýšlí nad všemi souvislostmi filmu, skenuje okolí, přemýšlí, co se bude dít v následující chvíli. Neustálé anticipování.“<sup>59</sup>

Na druhou stranu i přes rozostřené hranice mezi těmito profesemi je třeba držet autoritu obsahu, jelikož existují případy, kdy kameramani režisérům film do značné míry odřežují. Jaká to nese rizika?

„Na těch filmech to vidíš. Stane se z toho snímací režie. Je to blbě. Obsahové složky se upozadí. Velice často se nejpodstatnější momenty rozeběhnou a jede to. To jsem zažíval s dobrými kameramany, s kterými jsem spolupracoval. Otevřela se nebesa a věděli jsme, co děláme, a bylo to jako na nějakém tripu. Bylo úplně

---

<sup>57</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>58</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>59</sup> Jan Šípek (rozhovor)

jasné, kam dát ruku, nohu, co, kde, rychle vyběhnout do okna. Nebylo zapotřebí se dohadovat a bylo to tam.“<sup>60</sup>

„Já s kamerou srůstám, protože mě to baví. Když máš někoho, na koho se můžeš spolehnout a je jasné, jak to děláte, tak je to ideální. Myslím, že primární odpovědnost je na režisérovi. Ty budeš s filmem ve střížně, ty si ho musíš skládat v hlavě. Občas některé režiséry zneklidňuji tím, že se jich ptám, v jaké velikosti chtějí záběr natočit. Některé to znejistuje a mají pocit, že bych to měl vědět já. Samozřejmě, že myslím na to, že např. potřebuji ve scéně kromě detailu i celek, ale primární představu musí mít režisér.“<sup>61</sup>

Všechny nároky popsané v této kapitole kladou na kameramany vysoké požadavky. K tomu se přidává důraz na kontrolu obrazové složky ze strany režisérů, což vede k tomu, že se v dokumentární tradici objevuje značné množství tvůrců, kteří si kameru dělají sami. Obraz je pro ně natolik zásadní, že nejsou ochotni toto břemeno sdílet s druhou osobou.

„Já si myslím, že kameramani moc nechtějí točit dokumenty. Točit dokumenty je velký stres a velký diskomfort, tlak, že se to nedá zopakovat a nedá se to udělat znovu a líp, chyby se nedají tak snadno opravit.“<sup>62</sup>

„Těžko si představuji, že bych to delegoval na nějakého kameramana, kterého bych nechal, ať si dělá, co chce. Je pravda, že jsem nezmínil jeden film, který jsem dělal s Prokopem Součkem. Tehdy jsme předem definovali, že já do toho budu hodně mluvit. Myslím, že to bylo hodně direktivní. Někdy jsem říkal, kdy má zapnout a kdy má vypnout kameru, zpřesňoval jsem kompozice, opravoval je na milimetry. On si z toho dělal srandu, ale naštěstí to akceptoval. Ne každý je schopný přijmout takový způsob práce, kdy mu úplně zasahuji do způsobu natáčení. Pro mě to je důležité, a to proto, že si většinou kameramanskou práci dělám sám.“<sup>63</sup>

„Překvapilo mě, když jsem nedávno mluvil s Ivanem Zachariášem, který je především reklamním režisérem. On je také jedním z těch, kteří mají jednoho hlavního kameramana, dlouhodobého spolupracovníka. Říkal, že kdyby točil dokument, tak si pravděpodobně bude muset dělat kameru sám, protože timing pohybu, kdy přijedeš na detail, kdy změníš záběr na celek, je pro něj natolik zásadní, že by si to chtěl dělat sám. Zobecnil bych to, že cit pro timing je něco, co bych i já osobně hledal u kameramana. Nehledám naslouchání a emocionální napojení s protagonisty před kamerou, ale cit pro timing, vyprávění obrazem a pro filmovou řeč.“<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>61</sup> Jan Šípek (rozhovor)

<sup>62</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>63</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>64</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

## 5. Režisér a kameraman v jedné osobě

Spolupráci režiséra a kameramana ovlivňují dva faktory. Prvním je základní předpoklad kameramana pro dokumentární práci se všemi obtížemi a náročnostmi, které jsou popsány v předchozí kapitole, a druhým je tvůrčí shoda.

Tvůrci ji s mírnou dávkou nadsázky přirovnávají k manželství. V dokumentární praxi se však někteří tvůrci stále setkávají s frustrací z nefunkčnosti těchto vazeb.

„Poté, co jsme se rozešli s kameramanem Honzou Velickým, jsem na každý dokument velice bolestně hledal kameramana.“<sup>65</sup>

„Jestliže najdeš životě dobrou holku, tak je lepší manželství než osamocenost. Než ovšem žít v manželství, které skřípe a je kontraproduktivní, pak je lepší zůstat sám. Stejně tak je to s kameramanem.“<sup>66</sup>

Někteří tvůrci preferují sloučení těchto dvou profesí do jedné. Sloučení se stává tvůrčí metodou se všemi riziky a benefity, které přináší. Jedna osoba se musí soustředit na více podnětů.

„Už od školy jsem tíhl k tomu, že budu dělat kameramanskou práci sám. Bavilo mě to a vyhovovalo mi to. Zároveň existují precedenty. Mému naturelu to je bližší, než se sžívat s kameramanem. Cítím se komfortně, když kameru můžu sám ovládat a držet. Pro mě je lepší mít tyto věci sám pod kontrolou s vědomím, že tím zároveň přicházím o spoustu skvělých věcí, které by kameraman dokázal zaznamenat. Soustředím se během natáčení hlavně na rámování a pohyb s kamerou. Jsem si vědom i režijní souvislosti a odpovědnosti za celek filmu. Během natáčení už přemýšlím, kam se daná situace ve výsledném střihu bude hodit. Samozřejmě poslouchám, co se děje před kamerou, neslyším však stoprocentně všechno.“<sup>67</sup>

„Když sám dělám práci kameramana a režiséra zároveň, tak jsem si vědom, že mně spousta věcí uniká. Mluví o tom třeba Gianfranco Rosi, autor filmu „Fuocoammare“ (Požárů na moři), který je stejně jako já režisér a kameraman v jedné osobě. Asi 60% situací mu unikne právě proto, že sedí na dvou židlích, ale těch 40%, které díky tomu, že sedí na dvou židlích, zachytí, pro něj vyváží ztrátu těch 60%. Je to díky focusu na věci, které by třeba někdo jiný neviděl. Zároveň přirovnává pohled skrz hledáček kamery pohledu do mikroskopu. Najednou člověk vidí z reality jiné proporce, jiné výseky, jiné obrazy. Tím, že má sám na oku hledáček, může si lépe všimnout různých detailů např. drobného gesta. To je pro observační typ dokumentárního filmu nesmírně důležité.“<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> CHAUN, Igor. In: SOMMER, Jakub. Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra. Praha, 1999. Bakalářská práce. FAMU, s. 20.

<sup>66</sup> ŠPÁTA, Jan. In: SOMMER, Jakub. Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra. Praha, 1999. Bakalářská práce. FAMU, s. 23.

<sup>67</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>68</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

„Na začátku to jde těžko, ale když máš za sebou určitý počet podobně natočených filmů určitou metodou, tak je to stejné jako s řízením auta. Když máš čerstvý řidičák, jsi ve stresu, kdy zmáčknout spojku, jak pomalu ji pustit, jak kroužit volantem a do toho ještě šahat na řadicí páku. Nejdřív se na všechno člověk intenzivně soustředí, ale postupně si vše zautomatizuje. Podobně to je s filmařskou prací. Některé věci se naučíš v průběhu času. Pak tě to může zajímat čím dál víc, protože se v té metodě dostáváš víc do hloubky. Líbí se mi, když filmaři pracují, jako kdyby točili celý život jeden film, ale v hloubce vidím, že se dostávají v metodě dál. Nevadí mi, že každý film vypadá trochu podobně, protože mám pocit, že vidím vývoj. Jemnější a jemnější úrovně.“<sup>69</sup>

„I když jsem pracoval skoro celý život bez kameramana a filmy jsem si točil sám, myslím si, že ideální je to ve dvou. To, že jsem byl nejdřív kameraman a teprve až potom režisér, bylo svým způsobem moje prokletí. Kdybych byl jenom režisérem, tak bych asi neustále toužil po tom toho kameramana mít. Ale protože jsem byl kameramanem vycvičeným a relativně dobrým a úspěšným, který tu profesi dělal rád a byl tím okouzlený, tak mě to nijak zvlášť k hledání toho druhého člověka, který by mi to natočil, nevedlo. Bylo to ale hrozně namáhavý a ta kamera mi vždycky odčerpala 30 až 40 procent energie, kterou bych jinak mohl vynaložit do režijní oblasti...“<sup>70</sup>

„Když někdo točí sám, tak se vytrácejí momenty společné komunikace, kdy může docházet k podstatným sporům. My jsme se ve složení Remunda, Gábor, já a často David Nagy hádali o tématech, která jsme točili, co na nás působilo, které postavy jsme věřili, co jsme pokazili, co jsme měli udělat jinak, kdy jsme měli vstát o 2 hodiny dřív. Myslím, že to bylo plodné. O toto se připravuješ, když jsi sám. Nechci to zatracovat, určitě ať vznikají filmy jen v jedné osobě, má to svůj smysl. Já jsem tak natočil svojí kapitolu „Film jako Brno“. Zvukař se ožral (nebyl to Michal Gábor) a musel jsem točit úplně sám. Dalo se to zvládnout.“<sup>71</sup>

„Teď jsem si točil jeden dokumentární film sám. Naučil jsem se ovládat zvukovou techniku, mikrofony, ale stejně mi tam chyběl někdo, s kým bych si o tom mohl povídat. Jsi stále jednou nohou z reality, za takovým sklem. A proto potřebuješ někoho, kdo ti dělá oporu a je s tebou za tím sklem. Pomáhá ti v analýze a psychicky tě podpoří, když nevíš. To je důležité. Je důležité, že režisér má odstup od scény. Kameraman ho často nemá, je více propojený s tím, co se děje před kamerou. Může sice po očku sledovat okolí, ale ne do té míry, jako režisér.“<sup>72</sup>

Lukáš Kokeš, který v úvodu kapitoly obhazuje soliterní způsob natáčení, se ve své tvorbě zaměřuje na observačně zaměřené filmy, které umožňují větší míru přípravy a rekonstrukce. Redukce rolí kameramana a režiséra je tedy vhodná jen pro určitý typ projektů.

---

<sup>69</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>70</sup> ŠPÁTA, Jan. In: SOMMER, Jakub. Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra. Praha, 1999. Bakalářská práce. FAMU, Jan Špáta, s. 21.

<sup>71</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>72</sup> Jiří Zykmund (rozhovor)

„Dělat si kameru sám je podle mě možné jen u filmů, které se odehrávají pomalu, a na vše je dost času. Jinak zkrátka nelze pojmout vše. Od kontroly techniky po komunikaci s lidmi před kamerou a analýzou v kontextu, aby to mělo obsah a šlo to ustříhat v souvislostech. Je lepší mít někoho dalšího. Pak se o určitou stránku nemusíš starat.“<sup>73</sup>

Další argument pro sloučení profesí a zmenšení štábu je podpoření intimity natáčené situace. Vít Klusák ho ale zpochybňuje.

„Vzniklo také mnoho strašidelných věcí, odfláknutých, natočených na punk. Je to uprasené, točené od boku. Film, ať se v éře youtuberství tváříme jakkoliv, by měl promlouvat kultivovaným, promyšleným, hranice posouvajícím filmovým jazykem. Je mýtus, že film musí být na koleni, aby vznikaly niterné výpovědi a maximální otevřenost. Zároveň normálními věcmi lze situaci zabít. Všichni to známe. Většině lidí nevadí, že je chceš posunout. Zároveň se nedá nic zničit, protože nikdy to není tak křehké, aby se to nedalo vrátit do autentické atmosféry. Musí se to permanentně generovat díky tomu, že lidi vědí.“<sup>74</sup>

Zmiňuje i mýtus intimity natáčení dosažené přítomností méně početného štábu a menšího množství techniky.

„Je to totální mýtus, který se mi propojuje s mýtem o velké kameře na natáčení, která způsobuje, že lidé přestávají mluvit, přestává vznikat intimní materiál. Opravdu to tak není. Můžeš mít dělo jako kráva, můžeš půlku místnosti vyskládat světly. Když s postavami komunikuješ, vysvětlíš jim, co se děje, a vtáhneš je do procesu, k celému natáčení pojmu důvěru a je jim jedno, jestli tam je kameraman, nebo není. Zvláště kameraman, stejně jako režisér, s nimi naváže důvěryhodný, nepřehnaný vztah. Nezažil jsem nikoho, kdo by neakceptoval přítomnost kameramana, zvukaře a režiséra. Myslím, že dokumentární štáb jsou minimálně tři lidi. Teprve tehdy může vznikat regulérní materiál.“<sup>75</sup>

Předpokladem pro sloučení kameramana a režiséra do jedné osoby je dokonalá obsluha kamery a schopnost vnímat i další roviny natáčení. Metoda je to vhodná jen pro úzkou skupinu tvůrců a námětů.

„Mně to připadá perfektní a logické, aby si filmař kameru dělal sám. Film je primárně obraz. Když ho děláš sám, tak se skutečně autorsky rozhoduješ, co tam chceš mít. Já jako režisér vím, že potřebuju talent a schopnosti někoho dalšího, a proto je používám jako ten napojený štětec. Nikdy jsem nebyl schopný se naučit samostatně pracovat s kamerou, proto to ani nezkouším a jdu cestou spolupráce s kameramanem. Jsou různé typy natáčení, kdy si naopak vezmeš někoho na spolupráci. Závidím všem, kteří umí přepínat z těchto dvou pozic. Může být

---

<sup>73</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

<sup>74</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>75</sup> Vít Klusák (rozhovor)

potřeba, aby natáčení bylo intimní. Je skvělé, když sám děláš kameru. Jsi pak tím vším zároveň.“<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

## 6. Zvukař

Ačkoli film je výsostně obrazové médium, zvuková složka s příchodem flexibilních nahrávacích přenosných zvukových zařízení od 60. let zvyšuje svůj význam. Po desetiletí je integrální součástí vyjadřovacích prostředků dokumentárního filmu. Na zvukaře jsou tak kladeny obdobné nároky jako na kameramany.

„Pro zvukaře je důležitá fyzická průprava, empatie, předvídavost. Existují předpoklady, kvůli kterým ne úplně každý může dělat dokumentárního zvukaře. Je třeba i určitá rychlost. To je limit, s kterým já osobně také bojuji. Musí to člověka vnitřně bavit a musí se zajímat o výpovědi a situace. Zvučení dokumentu se ekonomicky vyplácí méně než jiné zvukařské činnosti. To je limitující. Když se tím člověk chce živit, tak po reklamě a hraném filmu je dokument ekonomicky bohužel úplně jinde. Přeci jen živoří a je to nejistá existence. Natáčecí den má často mnohem víc než deset dvanáct hodin. Podmínky jsou náročné, často je člověk v zimě, v horku, bez oběda. Nejde plac jen tak opustit. Když se něco děje, tak víš, že se to musí dodělat, a poté se pojedje ještě tam a tam. To je limit, který hodně zvukařů odrazuje.“<sup>77</sup>

Mnohdy však režiséři zvukovou složku podceňují a nevyužívají možnosti spolupráce s touto tvůrčí profesí.

„Někteří dokumentaristé zvukaře častokrát degradují na mikrofonisty, ale oni potřebují být také tvůrčí. Já jsem v tom ohledu trochu flink. Musím říct, že mi trvalo dlouho, než jsem se na zvukaře napojil. Dříve jsem od zvukaře vyžadoval jenom, aby byl rychlý, nedával tágo do záběru a nevyčnival. Je to frustrující, protože profese je to stejnou měrou kreativní jako kamera. Na druhou stranu se více ukáže až v postprodukci. Do dneška mám na dokumentárním place rád lehce neotesané a rychlé zvukaře, kteří se netrápí tím, že někde bzučí lednička nebo prolétlo letadlo, ale spíš se umí začlenit do trojspolupráce. Potřebuji lidi, které to baví a se kterými si rozumíme. Cítím, že ví, proč tam jsou.“<sup>78</sup>

Proto je důležité, aby režiséři budovali co nejbližší vztah kromě kameramanů i se zvukaři a zapojovali je do dramaturgické práce nad možnými výrazovými prostředky nejen zvukové složky. Míra je však opět individuální.

„Je to o velké spolupráci mezi třemi profesemi. Hranice člověk stále hledá. Jak dlouho dohromady spolu děláme, máme zkušenosti a kolik filmů jsme viděli. Když děláš s někým půl života, film děláte společně. S Filipem jsem občas podepsaný i jako spoluscénarista. Spíš bych řekl, že zohledňuje věci, které přináším. Když tam není vztah, tak se pracuje blbě. Musí se alespoň vzájemně respektovat. U reklam se skutečně mnohdy neví, jestli se zvuk vůbec použije. Je hodně cítit, že to zvukař nesmí řešit a být tam kvůli výdělku. Kdyby to řešil, tak se věc nenatočí, a jen to zdržuje. Musí vycítit, že je nedůležitý.“<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>78</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>79</sup> Michal Gábor (rozhovor)

K přípravě patří i přesné definování způsobu zaznamenávání zvuku, aby byl plně koordinovaný s obrazovou složkou. Tyto dohody pak posilují spolupráci a vzájemnou důvěru.

„Já mám zkušenost s filmy, které se označují spíše jako observační. Dbám na to, aby byli všichni od začátku připraveni na to, že budeme používat mikroporty. Pro mě jsou důležité situace posichrované tím, že všechny hlavní figury mají mikroporty. Kolikrát se domluvíme se zvukařem, že tam nebude lézt s tágem, protože to je najednou rušivý element. Domluvíme se na tom, že jsme si všichni vědomi rizika, které představuje jenom odkázání se na mikroporty. V tu chvíli přesně nastává sdílení vkusu. Zvukař musí sdílet názor a nebude režiséra přesvědčovat, že takto se to nedělá nebo takhle se to nesmí dělat. Když se takto domluvíme a funguje to, já jsem v klidu a v suchu, že můžu sám s kamerou svobodně pohybovat. Mám tam porty s vědomím, že občas třeba některý vypadne, nebo chrastí a šustí. Ale to už nechám na prozřetelnosti, které momenty se pokazí. Někdy se domluvíme, že tam tágo bude za každou cenu, i když to bude rušit protagonisty. Uvidíme, co z toho vznikne. Nicméně nejsem typ filmaře, který by dělal nárazové reportážní akce. Tato dilemata jsem řešit nikdy nemusel. Dokonce jste se tomu dříve vyhýbal.“<sup>80</sup>

„Během počátečních natáčení jsme si stanovili způsob, jak se on bude pohybovat, abych mohl s kamerou dělat, co potřebuji. Dohodli jsme se, ne úplně absolutně, že zvuk bude postavený na zdroji z mikroportů, což mně rozvázalo ruce a jemu také, protože když nastalo dilema, buď se něco zaznamenalo, anebo se to zkrátka nepodařilo. Bylo to rozhodnutí, které definovalo princip práce: mikroporty tam musí být. Je pravda, že atmosféra, kterou zvukař na place spoluvytváří a ovlivňuje, je důležitá.“<sup>81</sup>

„Díky režijním možnostem dokumentárního filmu a možné manipulaci je důležité nepodceňovat ani morální rozměr práce spolupracovníků, kteří se podílí na tvorbě filmu. Další limit je určitá důvěra v režiséra a v to, co dělá. Hranice, jestli to je hraný film, nebo manipulace je velmi tenká, a mnohokrát se člověk dostane do situace, která už je na něj moc. Navzdory tomu, že je místo placené jako pro profesionála, se mi už párkrát stalo, že jsem s prací musel seknout a říci, že toto točit nebudu, protože je to na mě moc. Chce to velkou důvěru v režiséra, že toho nezneužije. Je spousta situací, které jsou nepříjemné. I velmi dobří zvukaři to nevydýchali. Zdálo se jim, že je manipulace až příliš veliká.“<sup>82</sup>

„Jednou se stalo, že jsem musel říct: „To už si točte sami, do toho já už nepůjdu.“ Stalo se to, když nějakého chudáka alkoholika nutili jít s kytkou za svou ženou, s kterou byl rozhádaný. Nejprve ho nechali úplně se opít, počůrat se a poté ho za ní tahali. Ještě mu koupili umělohmotnou kytku, protože se produkční spletla. Zvonil, a dveře se neotevíraly, zvonil podruhé, a já jsem řekl, že to už stačí a že nebudu dále pokračovat. To je přesně moment, kdy má člověk právo dál se na

---

<sup>80</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>81</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>82</sup> Michal Gábor (rozhovor)

natáčení nepodílet a říci: "Už mi nevolejte, protože to je za hranicí toho, co snesu." Když člověk dělá filmy, tak se etický cit vytříbí mnohem rychleji."<sup>83</sup>

Neopomeňme fyzické možnosti jednotlivých lidí.

„Zažil jsem nedorozumění u zvukařů, když byli kreativnější a citlivější. Měli pocit, že tam jsou jako páté kolo u vozu a já úplně ignoroval, že je bolí ruce. Nenechal jsem čas na přípravu, přiběhl jsem na plac a říkal: „Honem, honem, tohle se děje, pojďme točit.“ On to chudák neměl zapojený a já jsem byl nasraný a on byl nasraný. Já z něj dělal robota a nerespektoval ho. Proto neudělám, že bych ho nechal kropit dlouho v kuse, protože mám ohled. Vnímám, co se komu děje ve chvíli, když drží aparát.“<sup>84</sup>

Pro zvukaře je při tvorbě dokumentárního filmu potřeba zohledňovat jedinečnost situačního natáčení. Některé scény a situace mohou být nezopakovatelné a v kontaktu s žitou realitou je mnohdy nezbytné slevit z jindy nepřekročitelných technických nároků.

„Často jsou zavedení procesem hraného filmu a nároční na zvukové okolnosti ruchu. U dokumentu se nesmíš ohlížet, točit i za předpokladu, že zvuk není kvalitní a není dobře snímáný. Rozhodující je situace, která je neopakovatelná. Jako zvukař musíš být schopný a ochotný točit i za cenu, že budeš podepsaný pod filmem a akademická obec zvukařů tě bude pomlouvat, že to je hrozné. V té chvíli ti to musí být jedno. Zvukař musí umět naslouchat a dramaturgicky přemýšlet. Jakmile je zvukař mimo, tak natáčení komplikuje.“<sup>85</sup>

„I z těchto důvodů je nutné porozumění proč, jak a kdy se natáčí. Zvukař musí být schopný naslouchat. On to slyší. Musí také dramaturgicky přemýšlet. Třeba Michal Gábor, s ním se spolupracuje skvěle. Zažil jsem situaci, kdy to bylo blbé a já ho nutil točit. On věděl, že musí, nebyl připravený, ale točil, věděl, že musí. Polovina zvukařů by to odmítla. Z pozice režiséra je pro mě důležité, že jsou to lidé, o které se můžu opřít, a jsou mojí druhou rukou. Vnímají svět podobně a nemusím jim vše vysvětlovat. Musí mít podobnou filozofii. U filmu to bez zvuku nejde. Už jenom proto, aby člověk věděl, do jaké míry situaci má nebo nemá řešit. Teď třeba upřednostní něco, protože padá světlo, a pak si s tím poradíme. Druhý extrém je, když režiséři na zvuk úplně kašlou a říkají si: „Vždy jsme si s tím už poradili, opět si s tím poradíme.““<sup>86</sup>

„Nejkomplikovanější je, když se točí prostřih bez zvuku a najednou se z něj rozvine situace a zapomene se, že to původně bylo mimo zvuk. Bývám proto opatrnější a říkám: „Ne, ne raději to natočíme se zvukem, co kdyby něco.““<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>84</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>85</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

<sup>86</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>87</sup> Michal Gábor (rozhovor)

„Je to velký stres a režiséři mají pocit, že jim to pořád uniká. Zároveň ze zkušenosti už vím, že když v určitý okamžik nenasadím port, později ho už protagonistovi nedám. Musím to točit na tágo a všichni jsme limitovaní tím, že se dá udělat celek leda bez zvuku. Už to vidím celé dopředu. Zároveň ze zkušenosti vidím, že s touto paní budeme natáčet další tři hodiny. Jsou také chvíle, kdy vím, že když to právě teď nechytnu, tak to nebude a už se to nezopakuje. Někdy se zase něco pokazí technicky a vypadne signál. Dáváme si signály, aby do toho člověk nevstoupil a nezrušil scénu. Když začnu halekat, tak to je úplně ztracený.“<sup>88</sup>

S postavami, které filmaři snímají, je zvukař ve velmi blízkém kontaktu, který umožňuje neustále sledovat dění i mimo natáčené záběry a upozornit na podstatné momenty hodné zaznamenání.

„Zvukař musí především dobře komunikovat s postavami, protože je jim hodně blízko. Ženským postavám nasazuje mikroport pod blůzu a lidi mají často ke zvukaři velkou důvěru. Neměl by ji zklamávat. Nejde jen o to, že si všiml hučící ledničky, nebo má dobrý nápad. Záleží mi, aby postavy pocítily, že jsme přijeli s nepředstíraným zájmem o ně. Po štábu nevyžadují, aby hrál zájem. To se brzy provalí.“<sup>89</sup>

„Důležitá je role mikroportu. Často slyším jako jediný a zaznamenávám důležité věci i mimo obraz. Já jsem často v té situaci mnohem víc, protože jsem tam celý den a situaci monitoruji. Někdy iniciuji počátek natáčení scény, když oni mají zrovna odpočinek. V tomto smyslu, je zvuk hodně blízko situace jako takové.“<sup>90</sup>

„Zvlášť u dokumentárního filmu je zvukař ten, který má s protagonisty první a nejbližší kontakt, hodně fyzický, protože dává mikroporty a musí na ně šahat. Musí navázat osobní kontakt, aby si ženy nechaly dát pod sukně a do podprsenek mikrofony. Člověk si s nimi musí povídat a mezi záběry se s nimi sblížit. Z toho vyplývá, že postavy poznává. Dnes je mám většinu času na mikroportech. Neustále slyším, co si mezi sebou povídají a vím o nich toho nejvíc, protože slyším i mimo záběry.“<sup>91</sup>

Navzdory blízkému kontaktu s postavami tvůrci mluví o jisté zvukařské neviditelnosti, která je dána zvukovou izolací. Zvukař je však stále prostřednictvím zvuku v neustálém kontaktu s postavami.

„Myslím, že zvukař se má chovat neviditelně už z přirozenosti profese nebo média. Na natáčení se soustředí člověk vevnitř v hlavě a odpojí se od vnějšku. Nejraději zavřu oči a prožívám věc sám pro sebe. V tu chvíli ani nemám chuť mluvit a vnitřně se ztiším a znenápadním.“<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>89</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>90</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>91</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>92</sup> Michal Gábor (rozhovor)

„Zvukař i kameraman se musí se svými přístroji pohybovat s opatrnou diskrétností, které lze naučit pouze důsledným mimetismem. Musí se umět instinktivně skrývat v davu, nikdy nedělat náhlé pohyby, nikdy nekřičet, mluvit co nejméně a vždy o něčem jiném než o filmu... Toto umění mimetismu se dá naučit a stává se potom druhou přirozeností. Při pořizování záběrů pro film Neznámí obyvatelé země bylo velmi těžké odhadnout, jestli Brault točí, nebo ne, tak dokonale předstíral, že netočí, tak skvěle se tvářil, že něco kutí na své malé kameře KMT (zakryté přehozem, jen objektiv vykukoval ven), na tom nedůležitém předmětu, který stejně nemůže fungovat. (...) Sám sebe nechat zmizet, patřit do krajiny, splynout s davem, to je základní postoj každého filmaře, který se chce přiblížit skutečnosti. Musí se vzdát každého připomenutí své osobnosti, každého detailu, jímž by na sebe upozornil.“<sup>93</sup>

„U zvukařů je podle mě předpoklad, že jsou vždy potichu a vždy se snaží být co nejméně rušiví. Když Adam nemohl, tak jsem měl ještě dva další kolegy zvukaře, Dominika Dolejšího a Lukáše Koska, kteří mají zkušenost s dokumentárními filmy. Chápu, že mají být co nejméně nápadní. Nicméně Adam tím, že tam jezdil nejdelší dobu, byl schopný nejlépe se naladit na svět protagonistů a nejlépe působil uklidňujícím dojmem. Jakákoliv změna, když on nemohl, se projevila na přirozenosti holek, které ve filmu vystupovaly. Ale myslím si, že se to dalo dobře korigovat. Bylo to od začátku založeno na intimitě, proto jsme tam většinou byli dva nebo maximálně tři na place. Naše neviditelnost vyrůstala z minimálního počtu a z toho, že jsme všichni introverti.“<sup>94</sup>

„Zároveň si musí zvukař na place neustále držet autoritu. Pokud se znenápadně do té míry, že ho ostatní přestanou vnímat, tak mu ani neřeknu, že se točí. Musí být tichý, ale zároveň držet autoritu. Ostatní ho musí respektovat.“<sup>95</sup>

„Technicky si zvukař vyhledává nejlepší místo, kde by se měl nacházet. Často jde proti všem běžným konvencím, protože jde za zvukem. Jak má sluchátka, je doslova oddělený od světa. Chová se zvláště, trochu bláznivě, a lidé ho přestanou vnímat. Řeknou si: „Má na sobě ty zvláštní přístroje, zvláštní sluchátka a věci.“ Kamera je lidem pochopitelná. Zvukový přístroj vypadá jako z jiné planety a lidé vnímají zvukaře jako ufony a velmi rychle si zvyknou, že jsou trochu mimoni, přestanou je vnímat a zvukař si může dělat, co chce. Ztišení a zneviditelnění se je výrazné.“<sup>96</sup>

Cit a odhad pro kompozici a obraz zvukaři ulehčují práci na place, ačkoli by mohly být považovány za nepodstatné.

---

<sup>93</sup> RUSPOLI, Mario. Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger. UNESCO, 1963. Programme and meeting document.

<sup>94</sup> Kukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>95</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>96</sup> Michal Gábor (rozhovor)

„Když používáme pevná skla, tak je vidět, jaká je velikost záběru. Když ne, musím podle situace odhadnout, kdy je celek a kdy detail. Často nevidím na objektiv, jak je najetý, ale koukám se na postavu kameramana. U kameramanů, které znám, už vidím, jak moc jsou nahrbení, a poznám, jestli zabírají detail nebo celek. Důležitá je totiž zvuková perspektiva. V detailu je potřeba mít detailní zvuk, v celku nesmím překážet s mikrofonem.“<sup>97</sup>

„Zvukař potřebuje mít na place přehled o situaci a musí předvídat. Přejde do místnosti, koukne, a automaticky řekne, odkud bude dobrý záběr. Z toho odvodí, že musí být v určitém koutě, aby v záběru nebyl. Takže vlastně záběr hledá. Často se stává, že si někam stoupnu, přijde kameraman a stoupne si na místo, které jsem našel já. Dobrý zvukař je trochu i kameraman. A naopak kameraman tuší zvuk. Když pracuji s neznámým kameramanem, jde mi to podstatně hůř.“<sup>98</sup>

„Říká se, že filmaři jsou jako lovci a mají rozšířené periferní vidění. Když se zvukař s kameramanem zná, už podle toho komponuje. Vidí, že se něco děje, a ví, že tam kameraman švenkne, tak s mikrofonem už jde nahoru. Zároveň když kameraman vidí, že je rušná ulice a zúží záběr, tak mi naznačí, že můžu jít s mikrofonem blíž.“<sup>99</sup>

V některých momentech natáčení se může stát obsah zvuku tak určujícím, že převezme vůdčí dramaturgickou úlohu a další složky se mu podřídí.

„Ve filmu „Spříznění přímou volbou“ a dalších filmech, byly situace natolik složité, že se kameraman orientoval jen podle toho, u jakých postav jsem zrovna snímal zvuk tágem. Odposlechy jsme v té době ještě nepoužívali a vše jsem slyšel já, což byl hlavní orientační prostředek. Nebyla to tedy jen čistě zvukařská práce, muselo se to natočit tak, aby to dávalo hlavu a patu. Musel jsem si ve složité scéně vybrat určité téma, protože jsme nemohli natočit všechno. Režisér neměl díky rychlosti natáčení příliš šanci ovlivnit, co se bude zaznamenávat. Nevěděl přesně, co se děje. Tušil však, jak to já dokážu zaznamenat, a tím, že spolupracujeme již dlouho a jsme na sebe napojení, věděl, že to jako zvukař dokážu dramaturgicky ustát.“<sup>100</sup>

„Ale i naopak, když se dělo něco zajímavého a kameraman otočil kameru jinam, bylo důležité a zrádné, abych s mikrofonem neuhnul a udržel svou myšlenku, i když kamera se na první pohled otáčí. Ona se poté vrátila. A když jsem tam vydržel s tágem, tak kameraman věděl, že to, co točím, je důležité, a kamerou se za chvíli vrátil. V tu chvíli situaci rozhodoval zvuk. Naopak byly situace, kdy mi kameraman kamerou naznačil „teď pojdme natáčet toto“. Je to velmi tenká hranice situace od situace. Často se u situačního dokumentu stává zvukař na place dramaturgem a určuje, co se zaznamená, protože není čas to řešit jinak. Stával jsem se výrazným spoluautorem.“<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>98</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>99</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>100</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>101</sup> Michal Gábor (rozhovor)

## 7. Přípravy filmu se štábem

Při natáčení se dějí věci dílem náhody, ale štěstí přeje připraveným.

Aby kameraman i zvukař měli na place během natáčení dostatek informací o záměru, vizi a způsobu natáčení, je nezbytná důkladná příprava. Posiluje vzájemnou důvěru a tvůrčí možnosti jednotlivých lidí během natáčení.

„Důsledná příprava způsobí, že máš na place jasnější práci v oddělování podstatného od nepodstatného. Nemusíš se tolik soustředit, jestli to je správné a má to smysl točit. Díky dialogu a diskuzi, která předcházela, už dokážeš najít klíč, co točit a co ne. U dokumentu je podstatné, co točit, jak a proč. Když není příprava, můžeš točit všechno a ve střížně se z toho zblázníš. Často se mi stávalo, že jsem říkal režisérovi, to je skvělý, proč to netočíme. A on odpovídal: „Ne, ne, je to skvělý, ale to já nepotřebuji.“ Už víš dopředu, co tě zajímá, co chceš točit, co vyjmout z řetězce situací a obrazů reality. Lidé, režiséři, na začátku točí všechno.“

102

„Hodně věcí se dá vycytat při přípravách. Jsou důležité nejen kvůli tématu, ale i kvůli týmu. Vyrazit společně na obhlídky, i když jde o dokument. Tým pak může být více flexibilní, až se bude situace dít. Může pak realitu více proměňovat ke svému účelu. Jinak se to vymstí a podstata může utéct. Když to chceš dělat na vysoké úrovni, je třeba důkladné přípravy. Dobrý režisér vyžaduje maximální koncentraci. Vysvětluje dopředu, co je záměrem, co chce a očekává.“<sup>103</sup>

„Jsi v situaci a reaguješ na ni, což znamená, že musíš mít dobrou přípravu. To je důležité a proto chci vždy číst minimálně scénář. Někdy se podaří dopředu se potkat s režisérem, často to probíráme cestou v autě na natáčení. Vždy se vyčerpávajícím způsobem režisérů a režisérek ptám, jak ten film zamýšlí, kdo jsou postavy, jak film chtějí stavět, na co se soustředíme, které momenty určitě nemůžeme nechat utéct, jak budeme záběrovat.“<sup>104</sup>

„Já nemůžu dělat film s lidmi, kteří nerozumí mně a nerozumí tématu. V podstatě málokdy trávíme přípravy tím, že bychom si kreslili storyboard nebo definovali sound designovou atmosféru. Trávíme čas tím, že po každém natáčení i před každým natáčením hodiny a hodiny sedíme, každý říká svůj úhel pohledu, co si myslí o té věci, kterou jdeme točit.“<sup>105</sup>

„Důležitý je výběr techniky. Dnes je skvělé, že existuje odkuk a může se na obraz dívat i režisér a nahrávat. Já jsem točil na filmový materiál a bylo to hodně postavené na důvěře. Bylo nutné si vše dopředu jasně říct. Ne vždy to vyšlo.“<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

<sup>103</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

<sup>104</sup> Jan Šípek (rozhovor)

<sup>105</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>106</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

„Já jsem velký propagátor předchozí přípravy, než člověk začne natáčet; ať je to reportáž nebo něco jiného. Je to dané mým založením. Jsem nejistý, když jsem vržený do situace, na kterou se nemůžu připravit. Dokonce panikařím. Raději tomu předcházím a připravuji se. Je možné i s kameramanem a zvukařem projít, jak chci, aby práce probíhala. Nikdo pak není překvapen.“<sup>107</sup>

„Kameraman Adam Kruliš hodně oceňuje, když mu dám dopředu hodně informací. Když jsme podávali žádost na Fond na film „V síti“ tak jsme vždy dopsali nějaký text a úplně samozřejmě jsme ho poslali i jemu. Myslel jsem na něj, aby byl obeznámen s veškerými věcmi. Aby znal celý kontext a mohl přijít s jakoukoliv poznámkou. Aby z něj nebyl jen strojník.“<sup>108</sup>

„První stránka přípravy je technický rozměr: jak se bude točit, množství techniky. Když se chystá komplikovanější film, tak se jde na obhlídky, ale není to u zvukaře úplně časté. Čte se scénář, promluvíme si a vymyslíme jak udělat scénu. U filmů, které jsou více autorské, jezdíme často na obhlídky společně. U jiných filmů to nebývá běžné, ale minimálně si člověk na místo zajde krátce před natáčením. U inscenovanějších věcí zvukař vytlumuje místnost.“<sup>109</sup>

„Kdybych dělal s kameramanem, tak bych chtěl, aby vše viděl dopředu. Tato starost mně odpadá, protože jsem sám kameraman. Je dobré, když má zvukař zkušenost předem. Ale nikdy jsem systematicky nedělal, že bychom jeli se zvukařem na obhlídky. Myslím, že to nebylo důležité. Například u projektu „Nic jako dřív“, který se odehrával dlouhou dobu během dvou let, se na začátku zvukař seznámil s prostředím během prvních návštěv docela rychle. Poté už tam fungoval relativně nezávisle. Během počátečních natáčení jsme si stanovili způsob, jak se on bude pohybovat, tak abych mohl s kamerou dělat, co potřebuji.“<sup>110</sup>

„Christian Frei, zajímavý švýcarský dokumentarista, který mívá posledních 15 let filmy na velkých festivalech typu Sundance, Berlinale a je věrným dokumentaristou, pracuje s jedním kameramanem. Až obsesivně připravuje natáčení předem. Stráví přípravou i dvakrát tolik času než potom samotným natáčením. Výsledek je ten, že na natáčení už ani nemusí být. Kameraman ví, co má dělat, zvukař ví, co má dělat. Vše by dokázali natočit i bez něj. Přišlo mi to inspirativní. On popisoval, jak na ta místa jezdí i čtyřikrát. Všechno obejde, s lidmi se seznámí a naváže vztah a samotné natáčení už je jen téměř naplnění předepsaného manuálu. Ne každý to dokáže. Experimentální film založený na intuici a improvizaci se takto dělat nedá.“

<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>108</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>109</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>110</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>111</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

## 8. Vztah štábu k situaci a postavám

V předchozích kapitolách jsme se věnovali vztahu jednotlivých profesí k natáčeným postavám, který podporuje dostatečná příprava. Kromě režiséra musí mít zájem o postavy i situace všichni přítomní členové štábu.

„Jsem rád, když jednotlivé filmařské profese mají zájem něco se opravdu dozvědět o lidech. Baví mě, když mezi záběry, nebo po natáčení vidím, že spolu komunikují. Je mi sympatické, když si lidé dokážou práci nosit domů. Přijdou druhý den a říkají: „Já jsem o tom přemýšlel, co říkal...“ Michal Gábor (zvukař) to dělá, Adam Kruliš (kameraman) to dělá. „Měli bychom určitě natočit ten kurník, protože...“ Vidíš, že lidé chtějí, aby ve filmu nic nechybělo a aby byl komplexní. Myslí na postavy. Není to o tom, že zamotají mikroporty, odšroubují monitory, a jdou pryč. Nepletou si filmy, na kterých zrovna pracují.“<sup>112</sup>

„Já je přibírám ke klíčovým rozhodnutím. Když jsme třeba točili scénu s paní Liškovou, která přežila Osvětim, tak jsme s ní měli jako nejužší štáb v předvečer natáčení setkání. Měli jsme tříhodinovou večeři a ona nám celý příběh vyprávěla. Já jsem ho pochopitelně znal dva měsíce dopředu, ale chtěl jsem, aby celý štáb paní Liškovou poznal a ona poznala je. Všichni s vykulenýma očima poslouchali, jak se z metru koukala do Mengeleho očí. Není to o tom, zítra točíme nějakou paní, tak se dobře vyspěte, já si s ní jdu ještě promluvit. Jsou také součástí všech klíčových momentů.“<sup>113</sup>

Všichni členové štábu si cestu k postavám hledají, budují alespoň dočasný vztah, aby mohli dění před kamerou ovlivňovat, aby postavy rozuměly jejich záměrům.

„Když si povídáme o člověku, kterého natáčíme, a děláme z něj postavu, tak profesní základ nemotivuje, co řekne Adam Levý (zvukař) nebo Šimon Dvořáček (kameraman). Je to o tom, jak kdo přemýšlí. Adam Levý, a proto ho mám rád, je dobrý analytik na place. Permanentně má psychologicky zajímavé postřehy o chování lidí. Z psychologického hlediska je každý na place mediátor. Bezprostředností otázek a komunikací je Adam schopný být výborný icebreaker. Mě to na začátku znervózňovalo. Měl jsem pocit, že to je přes čáru a můžeme lidi popudit. Ono to ale opravdu láme ledy a lidem je to příjemné. Prokop Souček (kameraman) dělá něco podobného. Je vidět, že více vědomě. K lidem chodí blízko a musí vyrobit vztah, aby u nich mohl být co nejbližší. Zároveň já musím stát tak, abych viděl jeho i lidi. Každý, kdo chápe roviny situačního natáčení, ví, že musí použít vlastní trik, jak docílit, aby mohl být na pozici, kde potřebuje být. Zvukař potřebuje možná banální vtip, aby mohl dát někomu ruku pod blůzu a připevnit tam mikroport. Kameraman zase potřebuje k někomu přijít blízko a nevzbuzovat v něm nepříjemný pocit.“<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>113</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>114</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

„Jako režisér potřebuješ mít nejintenzivnější vztah, protože potřebuješ, aby lidé před kamerou dělali, co ty potřebuješ. U situačního dokumentu to neplatí na 100%. Já jim většinou neříkám, co mají dělat. Je to subtilní a pocitová věc mezi nebem a zemí. Režisér je však ten, který to celé punktuje. Vztah musí mít největší. Ti ostatní můžou zůstat v odstupu. Mám typy spolupracovníků, kteří vztahy navazují jenom v tu chvíli. Měl bych problém, a zažil jsem to, kdyby kameraman navázal intenzivnější vztah s postavou než já. V tu chvíli se přebírají pozice. Když to řeknu blbě, on mi fušuje do režie. Je to problém. Kameraman pak určuje podobu všeho. Moje pozice je úplně zbytečná a jsme jen v souboji. Nemá se to dopustit. Zažil jsem to a obvykle to vede k velké hádce.“<sup>115</sup>

Podstatná je opravdovost zájmu, jak dokládá Jan Šípek.

„Pak je jeden trik, který mě přesvědčil, že každý člověk pozná, kdy ho posloucháš a kdy mu jen přikyvuješ. Občas si zkouším cvičení, kdy se snažím na člověka mentálně napojit a co nejvíce se do něj vpít. Často se to velmi vyplácí, že se s tím člověkem cítíš. Ono je to o hledání balancu, někdy má člověk příliš velkou obavu, že ruší, a vlastně neruší a může si dovolit víc.“<sup>116</sup>

Vztah nemusí být ryze pozitivní. Odpor k postavě v některých případech vede k ještě většímu stmelení štábu.

„Pro mě je důležité, když má štáb rád postavy a je na ně zvědavý. A klidně i negativně založené postavy. Nikomu jsem nevyčítal, že měl nechutenství se setkávat s Andrejem Babišem, protože se k nám opravdu choval odpudivě. Když nám utíkal, tak jsme někdy byli hrozně rádi. Destruoval ten den a všem se nám ulevilo. Řekli nám, že zase někam unikl. Všichni jsme se na sebe podívali s úlevou, že ještě tři hodiny nebudeme muset být v jeho blízkosti. To byl trochu anti dokumentární přístup. Stále nám hrozil a chtěl natáčení ukončovat.“<sup>117</sup>

„Štáb se place setkává s postavami a nikdo mu nemůže vyčítat, že je ve střetu. Zrovna během natáčení filmu „Svět podle Daliborka“ to bylo hodně polarizující. Michal Gábor se s postavami filmu docela ostře přel, hlavně se Slovákem hodně debatovali, snažil se ho v jeho rasistických postojích nahlodat. Produkční odmítala vstoupit do bytu a s lidmi nehovořila o vteřinu déle, než bylo nutné. My s Marianou (scénáristka) jsme s Daliborem přátelé, mluvili jsme s ním úplně na rovinu, v čem nás sere. Jestli už tu náckovskou pózu nechce odložit. On nám trpělivě vysvětloval, že tomu věří.“<sup>118</sup>

„Ve chvíli, kdy postavy pochopí opravdový zájem, film se stává nejen autorským dílem štábu a režiséra, ale i dílem, ačkoli v jiné formě, postav. Na filmu začnou mít zájem, což může přispět k dalšímu rozvoji scény. Já jsem v poslední době dělal filmy s postavami, které nechápaly, že jim někdo chce naslouchat. To se dělo

---

<sup>115</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>116</sup> Jan Šípek (rozhovor)

<sup>117</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>118</sup> Vít Klusák (rozhovor)

i v rámci "Ano šéfe". Hospodský nevěřil vlastním očím, přijel velký Zdeněk Pohlreich. Najednou viděl, že mu chceme pomoci a nás bavilo zkusit mu pomoci za pět dnů. Když to zahlédl, pomohlo to pořadu. Viděl, že tam všem nefalšovaně o něco jde a že jsme na tom účastni ne z povinnosti." <sup>119</sup>

Dokonce opravdovost zájmu je vhodné deklarovat i přítomností techniky a plnou připraveností.

„Moje oblíbená hláška je: "Tam nemůžeme jít s opravdovou kamerou." Natáčení dokonce funguje tak, že s jakoby velkou kamerou musíš přijít rovnou, protože jinak situace nemá parametry seriózního natáčení a postavy nebudou brát natáčení vážně. Najednou řeknou: "Pojďme, já vás ještě vezmu tam a tam." Postavy nejednou vidí, že se opravdu točí film." <sup>120</sup>

Film není přátelství, staví na příběhu a konfliktu, proto je nezbytné držet rovnováhu mezi přiblížením se a odstupem.

„Ne vždy se povede navázat kontakt s protagonisty, aby měli důvěru. Zvukařské sblížení není na rovině lidské, člověk je pořád v práci a nemůže se lidem otevřít. Musí si zároveň držet odstup a zároveň se k nim dostat. Když si s nimi bude povídat moc, padnou důležité věci. Občas se to stává. Má tendenci si povídat, může něco prozradit, a postavy řeknou, co by měly říct na kameru. Člověk s tím musí velmi opatrně. O filmu se nesmí moc bavit. Není to univerzální a každý to dělá jinak. Je to jako v životě, s tím rozdílem, že s lidmi trávíš čas a nesmíš se úplně otevřít a musíš si držet odstup. Je to diplomacie, nemůžu s nimi být kamarád. Ale když nastane kritická situace, kameraman má odstup, režisér svým způsobem také a já můžu protagonistu uklidnit nebo rozvolnit jeho napětí. To je výhoda, že má zvukař někdy lidem blíž." <sup>121</sup>

„Někteří režiséři se někdy bojí v určitých situacích nasazovat mikroporty. Jsou příliš slušní. Zvukař má větší pravomoc. Lidé dost často slyší na to, že je to má práce, je to technická věc a vůbec neřeším, můžu, nemůžu. Oznámím to dostatečně razantně a zároveň slušně. Najednou tím, že mají mikroporty a všechno vědí, můžou zapomenout na natáčení. Když to dělám dost sebevědomě a důrazně, tak si na to zvyknou, vezmou to jako technický fakt a přestanou to řešit. Chovají se uvolněněji." <sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>120</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>121</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>122</sup> Michal Gábor (rozhovor)

## 9. Závěr

Jako dokumentaristé se neustále pídíme po odhalování okamžiku. Snažíme se zachytit záblesk okamžiku a odhalit skryté stránky skutečnosti. Stejně jako skutečnost nabízí nekonečná překvapení a možnosti, tak i možnosti spolupráce jsou prakticky neomezené. Každý záměr, film, vyžaduje odlišný přístup.

Mým záměrem bylo prostřednictvím zkušeností šesti tvůrců, režisérů, kameramanů a zvukařů, poodkrýt možnosti a způsoby spolupráce při natáčení dokumentárního filmu. Co tvůrce, to jedinečné zkušenosti, které nám mohou být důležitou inspirací.

Když dostáváme zpětnou vazbu k filmu, kritiku či nápady přijmeme, ztotožníme se s nimi a zapracujeme je do filmu, nebo je odmítneme. Stejně můžeme pracovat i se zkušenostmi jiných.

Během rozhovorů a jejich zpracovávání mi stanovené téma rostlo pod rukama. Většina prací věnovaných dokumentárnímu filmu se zabývá zejména jeho percepcí, stylem, nebo publikem, proto pozornost ke štábu a jeho fungování nabízí velké možnosti dalšího výzkumu. Specificky v českém prostředí by se dal rozvést vliv produkční a finanční stránky na sociálně-psychologické aspekty fungování štábu.

## Citace a použité prameny

- ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. L'Écran français. (30. března 1948).
- CASETTI, Francesco. Filmové teorie 1945-1990. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed. Generace Jihlava. Brno: Větrné mlýny ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze - Nakladatelstvím AMU, 2014. Vysočina (Větrné mlýny). ISBN 978-80-7331-332-6.
- DEPARDON, Raymond. Entretien. L homme aux deux caméras. In: La Revue du cinéma. Leden. 1966.
- ELIÁŠ, Miroslav. Specifika zvukové složky v dokumentárním filmu. Praha, 1992. 52 s. příl.
- Filmfaust. 1976(4. května 1977). Joris Ivents, Interview.
- GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
- Chapitre 5. L'utopie identitaire. SCHEINFEIGEL, Maxime. Jean Rouch. Paříž: CNRS Éditions, 2008. ISBN 9782271066435.
- JARVIE, Ian Charles. Towards a Sociology of the Cinema. London, United Kingdom: Taylor & Francis, 1998. ISBN 9780415176019.
- KOUTECKÝ, Pavel. DOKUMENTÁRNÍ FILM – jak ho vidím: Teze doktorandské práce Pavla Kouteckého. DOK revue [online]. Jihlava: MFDF JI.HLAVA, 2008 [cit. 2019-08-17]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-film-jak-ho-vidim>
- NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- PONDĚLÍČEK, Ivo. Psychologie ve vztahu k umění, jmenovitě filmovému. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962.
- Revue pro dokumentární film: 8. mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava 2004. JSAF - Občanské sdružení., 2004(2).
- RUSPOLI, Mario. Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger. UNESCO, 1963. Programme and meeting document.

- SKOPAL, Pavel. Dějiny myšlení o kinematografii po roce 1945: Teorie autora [online]. 2018 [cit. 2019-07-20]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/do/phil/Pracoviste/UFAK/FAVBP03/pages/03-teorie\\_autera.html](https://is.muni.cz/do/phil/Pracoviste/UFAK/FAVBP03/pages/03-teorie_autera.html). Ústav filmu a audiovizuální kultury – Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.
- SOMMER, Jakub. Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra. Praha, 1999. 26 s.
- STERNBERG, Robert J. Kognitivní psychologie. Vyd. 2. Přeložil František KOUKOLÍK. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-638-4.
- VLADIMÍR, Kressl. Základy dramaturgie a režie filmové a televizní dokumentární tvorby. Praha, 1979. Státní pedagogické nakladatelství.



## Přílohy

### Příloha 1, Komunikace na úrovni gest a náznaků

Kromě zvyku a základního porozumění mezi lidmi na place, ve chvílích, kdy pro standardní komunikaci není prostor, nebo by rušila situaci, fungují jednoduché náznaky a gesta.

„Pochopitelně se dají domluvit různé mnemotechnické signály a dohody. Používáme např. gesto jako když se na smartphone zoomuje. Já stojím za jednou kamerou a ukazuji nebo naznačím, podívej za sebe, něco se tam děje. Nevstoupíme do zvuku a zároveň si spoustu věcí naznačíme.“<sup>123</sup>

„My už máme místo gest jen pohledy. Stačí se podívat. Koukám vyděšeně a režisér to vidí. Nebo ukazuji na prsa, že si na ně protagonista klepl. Dnes už mi v týmu stačí výraz tváře a ostatní vidí, že je něco v nepořádku, a zeptají se.“<sup>124</sup>

„Děláme rukama gesta rozšířit, zúžit. Když člověk drží kameru oběma rukama, tak zbývá obočí, oči. Gesta rukama jsou s velkými náklady, často se totiž kamera pohne. Je dobré, když je režisér blízko. Důležité je také soustředění. Supíš s těžkou kamerou a říkáš si, kdy skončíme, ohlédneš se přes rameno a režisér se kouká do telefonu. To je šílené. Soustředění je potřeba ze všech stran. Víím, že cestou na natáčení nechci mluvit o ničem jiném než o filmu. Ono se to vyplatí. Soustředění je poznat. Stylů, jak kdo točí, je hodně.“<sup>125</sup>

„Málokdo ví, že Erika kameramany režíruje dotykem. Měl jsem tu Čest s Erikou několikrát točit, tak jsem to zažil na vlastní záda. Když kupříkladu chce, aby kameraman švenknul zleva doprava, tak mu požadovanou změnu směru snímání narýsuje dvěma prsty mezi lopatky. A když vás chytne za rameno a současně zavelí „stop“, tak si ve skutečnosti přeje, aby kamera běžela dál. Skrz dloubnutí nebo poťukání se signalizuje požadavek na detail, jestli si dobře vzpomínám. Erika ví, co chce, a její filmy ten dotyk, až haptickou blízkost, v sobě mají. A to i ve zcela opačných významech. Dotýkají se podstaty, jsou až bolestně blízko svých postav, ale stejně tak dokážou i zákeřně dloubnout do žeber. Protože i vosí bodnutí je svého druhu dotyk.“<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Vít Klusák (rozhovor)

<sup>124</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>125</sup> Jan Šípek (rozhovor)

<sup>126</sup> KLUSÁK, Vít, In: ČESÁLKOVÁ, Lucie, ed. Generace Jihlava. Brno: Větrné mlýny ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze - Nakladatelstvím AMU, 2014. Vysočina (Větrné mlýny). ISBN 978-80-7331-332-6.

## Příloha 2, Technické pomůcky komunikace

„Člověk slyší dobře na blízkou vzdálenost. Na pár metrů už režisér neslyší, pokud nemá odposlech. Takže je odkázaný na zvukaře. Dnes je standard, že režiséři odposlech mají. Dávám ho i kameramanům. Někteří ho chtějí, někteří ne. Kameraman je prodlouženým okem, ale pokud nemá odposlech, tak pořádně neví a jen abstraktně tuší, co se děje.“<sup>127</sup>

„Rád vidím (jako zvukař) na obraz. Ideální by bylo, kdybych měl odkuk přímo na svém zařízení. Myslím, že je prospěšné, když má kameraman sluchátka, protože slyší, že jsme v hlučném prostředí a rychleji mu dojde, že záběr musí překomponovat, aby to mělo smysl. Také ho můžu zvukem upozornit, že se děje něco důležitého.“<sup>128</sup>

„Kameraman by měl být propojený se zvukem. Měl by umět udělat hezký obrázek a měl by mít schopnost vnímat ho v kontextu vyprávění. Ale oba dva přístupy můžou být dobré. Jsou kameramani, kteří mají talent vystihnout, co se děje, i když to neslyší. Myslím, že Kačer nepotřebuje sluchátka na to, aby věděl, kdy příběh začíná a kdy končí. Vidí to.“<sup>129</sup>

„Pro režiséra je odposlech a odkuk skvělý. S odkukem to však může být problematické. Kameraman ví, kde záběr začíná a končí, postaví si ho, má ho dobře postavený, a režisér má nějaký pocit, chce ho přestavit. Kameraman vyjde vstříc, přestaví ho, a režisér nakonec vidí, že ta představa byla blbá, a opět se vrátí zpátky do původního kameramanova záběru. Pro takové režiséry by bylo užitečnější, kdyby se věnovali situaci a nechtěli být za každou cenu kameramany. Režisér-kameraman má pocit, že když k obrazu nic neřekne, nebyla naplněna jeho režisérská úloha. Musí mít stále nějaký obrazový názor a nedůvěřuje. Má pocit, že je špatně, když schválí první, co kameraman nabídne.“<sup>130</sup>

„Já si nedokážu představit situační natáčení bez odposlechu. To je něco, co mi pomáhá v komunikaci se zvukařem a kameramanem. Díky tomu, že slyším, co děje můžu ovlivnit, co bude ve framu. Stejně tak na sebe mrkneme se zvukařem a víme, že v tu chvíli přemýšlíme o stejné větě. Nemám rád, když odposlech není. Jsem hluchý, jsem slepý.“<sup>131</sup>

Dříve, když se točilo bez těchto technických vymožeností, odposlechů, odkuků, neposilovalo to paradoxně propojení jednotlivých lidí na place? Neposilovalo to důvěru, která byla nezbytná?

„V konečném důsledku by to tak mohlo být. Je to větší napětí. Všechno napětí a důvěru dáváš jinému člověku. Mně přijde skvělé mít přímou referenci, protože

---

<sup>127</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>128</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>129</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>130</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>131</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

můžete jet z natáčení autem a bavit se o všech rovinách. O tom jak jste to vnímali lidsky. Co se povedlo či nepovedlo. Je škoda se o to připravit a nemám pocit, že by to vedlo k méně intenzivnímu vztahu.“<sup>132</sup>

„Já myslím, že je to hlavně o tréninku. Jsem zvyklý pracovat s kamerou, která vypadá jako foťák, takže nevypadám jako filmař. Jsem zvyklý dát svobodu zvukaři, aby se raději někde schoval a nahrával z povzdálí. Víím, že existují nějaké video asistenční prostředky, aby dva kameramani viděli, co ten druhý natáčí, odposlech pro všechny členy štábu. Na mobilech se dnes můžeš přes Wi-Fi připojit do PSU jednotky a všichni vidí, co právě natáčí kameraman. Já to nepoužívám. Dovedu si představit projekt, na kterém bych to vyžadoval. Je to v duchu toho, co jsem říkal před chvílí. Jeden člověk může mít přehled o všem a napomáhá to generalizační energii a instantnosti. Mluvil o tom David Fincher. Byl vždy rozčilený, když se točilo na film. Musel věřit kameramanovi, který mu na place říká: „Já víím, že teď to vypadá divně, ale až to bude natočený, tak to bude vypadat dobře.“ Dnes, když točí na RED kameru, vše vidí a okamžitě může říci kameramanovi: „Tady bych chtěl větší intenzitu, tady menší, potřebuji, aby atmosféra vypadala jinak.“ Je to velká výhoda.“<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>133</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

### **Příloha 3, Možnost slevit z náročnosti**

„Důležité je mít zkušenost, jak moc slevit, aby zvuk byl ještě použitelný. Ale některé věci musí být dokonalé. Je to důležité např. u intimních výpovědí, ale hodně to záleží na žánru. Jsou filmy, kde se to vyžaduje podstatně víc a já se na kvalitu zvuku hodně soustředím. A naopak je důležité vytušit, kdy se výpověď nebo situace neopakuje.“<sup>134</sup>

„Je třeba předem lidem ve štábu usnadnit břemeno neopakovatelnosti. I chyba může být ve výsledku výhodou. To co se jednou nepovede, může být nakonec správně. Vzpomínám si na letmé setkání v prvním ročníku na FAMU. Měli jsme spolužačku kameramanku korejku Zurinu Lee. Potkali jsme se v Klimentské, když stříhala své kameramanské cvičení. Já jsem jí říkal, že bych se bál udělat ten záběr, který si právě přehrávala. Ona řkala: „Proč, čeho by ses bál? Však i ta chyba, kdyby to nevyšlo, je příležitost sestříhat to ve výsledku úplně jinak.“ To si pamatuji dodnes. Byl to první člověk, který mě uklidnil, že dělat chyby je v pořádku a není třeba se bát.“<sup>135</sup>

„Možná právě to vadí kameramanům. Nemají pocit bezpečí. Ten je důležitý i pro mě a věřím, že se mu dá pomoci. Během přípravy v preprodukční fázi se jednou dvakrát sejdete, vyloží se karty na stůl. Řekneme: „Nebojme se chyby, nebojme se selhání, já s tím jako režisér počítám a nečekám od nikoho zázraky.“ Potřebujeme se uklidnit a mít důvěru, že vše dobře dopadne.“<sup>136</sup>

„Vytvoření bezpečného prostoru, který si já supluji tím, že jsem sám kameraman a mám jen zvukaře, se kterým se cítím dobře, se dá realizovat i s cizími lidmi tím, že je předem nějakým způsobem připravíš. Jako režisér pak hraješ roli, sebevědomého, rozhodného režiséra, který se vším počítá, i když uvnitř každý pochybuje. Záleží na tom, do jaké míry se můžeš kolegům otevřít se všemi pochybnostmi, nebo do jaké míry musíš držet roli sebevědomého režiséra. Záleží na složení štábu a producentovi. Ten je pro mě v dnešní době také členem kreativního štábu, protože ti v tvých rozhodnutích může krýt záda. V poslední době navíc roste význam různých industry aktivit, prezentací, schůzek, marketů a pitchingů, kdy režiséra často zastupuje producent. Jakákoliv prezentace je pro mě umělecká disciplína svého druhu. Na sedm minut prezentovat celý filmový projekt. Producent musí být v podstatě dobrý dramaturg, dobrý scenárista, aby se za ten projekt mohl postavit.“<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Michal Gábor (rozhovor)

<sup>135</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>136</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

<sup>137</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

## Příloha 4, Role školy v budování štábu

„Dokumentární film není pro každého. To platí režijně, kameramansky i zvukařsky. Důkazem je množství přístupu k výrobě filmu a zároveň producentsko-komerční pozice. Každý ročník FAMU podle mě vygeneruje jednoho až dva lidi, kteří jsou schopní točit dobře dokument. Pak i další tvůrci vědí, že určití kameramani jsou pro dokumentární film nadaní. Poměrově to odpovídá i pozici dokumentárního filmu.“<sup>138</sup>

„Bylo by zvláštní, kdyby každý kameraman uměl točit dokument. Stejně tak by bylo zvláštní, kdyby každý kameraman uměl dělat beauty shoty. Kdybychom to řešili řemeslným prizmatem, tak by každá škola měla umět všechny s elementárním talentem naučit obojí. V praxi je to u kameramanů a zvukařů podobné. Ve filmech se v zásadě objevuje pár tvůrčích jmen stále dokola. Myslím, že role peněz ovlivňuje i kameramany na FAMU. Jsi nastavený, že ti jde o prachy, rozhodneš se směřovat točit reklamy a nebudeš dělat dokumenty za trojku na den. Nejsi blázen.“<sup>139</sup>

„Je to citlivé téma. Kdybych měl o tom rozhodnout, tak bych celé vzdělávání kameramanů na katedře kamery FAMU předělal. Změnil bych princip chodu katedry. Já jsem tam byl více méně nešťastný. Kameramanská škola má dobrou tradici, má z čeho čerpat a je na co navazovat. Dokument se dosti opomíjí a není dostatečně podchycen. Je to otázka i jiných oblastí. Když FAMU vznikala a Šmok s Plickou ji zakládali, kameramani měli spolu s fotografy společnou katedru. To je důležité, aby se setkávaly tyto dvě katedry, aby si vyměňovaly pohledy a názory. Měli alespoň jedno společné cvičení, setkávali se na přednáškách. Aby kameramani chodili na dějiny fotografie, znali, kdo je to Bresson a jak fotil. Není to tam. Podceňují to, a má to důsledek v tom, jací absolventi z té katedry vychází. Jsou v zajetí mainstreamového trendu a dekupáž a lineárnost kompozice vůbec nefunguje a nepracuje se s ní. Jsou tu tři různé velikosti jednoho pohledu, protipohledů. Tvorba je devalvovaná televizní produkcí, jejíž vliv tu už desítky let úspěšně funguje. Je to vidět i na filmech. Katedra kamery se tím bohužel nechala ovlivnit. 80% kluků, kteří vystudují, nepřemýšlí, jak obrazem říci maximum a ještě něco víc, že existují i další možnosti. Úzce to souvisí s tím, jaká je tu kinematografie. Katedry spolu nemluví. Katedra kamery a dokumentu spolu nemluví. Trvá to už dlouho. Co to je? To je strašně špatně. Potom to je vidět i na tom, jaké jsou tu filmy.“<sup>140</sup>

„Nevím, co termín filmová škola znamená. Katedry vytváří lidi, kteří je vedou a učí a vzájemně neustále rozvíjí představu dokumentárního, hraného, animovaného a experimentálního filmu. Mám pocit, že představa o tom, co je dokumentární film, je do určité míry na FAMU omezená, nejen na katedře kamery, ale i na katedře dokumentární tvorby. Jednou z věcí, kterou bych rád pojmenoval na semináři dokumentární kamery, je, že dokumentární filmy jsou kinematografická práce.

---

<sup>138</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>139</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>140</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

Kdybych zvolil jazyk reklamního kameramana, tak bych chtěl občas pustit ukázky z dokumentárních reklam, kde je vidět, že dokumentární princip snímání, ostražitost intuice, timing, je dovednost, která se hodí do videoklipu, reklamy, hraného filmu. Je to dovednost, kterou kameraman využije kdykoliv a nemusí být orientovaný na dokumentární filmy. Cit pro rytmus a tempo potřebuje kdokoli, klavírista, bubeník, flétnista, skladatel. Na tom bychom se měli shodnout, protože dokumentární film je v hlavách některých vyučujících na škole jak kdyby film druhé kategorie. Tento předsudek bych rád odboural. Hodně českých filmových kritiků má problém vidět dokument jako film, jako součást kinematografie. Myslím, že za posledních pět let se více než kdy jindy ukázalo, že dokumentární film je kinematograficky hodně zajímavé pole. Kameramani a režiséři tvoří atmosféricky silné, působivé filmy a obrazy, které snesou srovnání s hraným filmem, který všichni vnímáme jako opravdový film. Fikce, dobře zvládnutá, kterou má režisér a kameraman pevně v rukou, to všechno se dá dneska dělat díky vyspělým digitálním technologiím, i v dokumentu. Záleží na tom, jestli to chceme vidět jako režiséři i jako kameramani. Nemyslím, že by filmová škola uměla nebo neuměla vybírat lidi. Spíše věřím tomu, že filmová škola by měla umět představit a rozšířit obzory natolik, aby pochopili, že všechno je součástí kinematografie.“<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Lukáš Kokeš (rozhovor)

## **Příloha 5, Role financí a produkčního zázemí**

„Jedna věc je škola, druhá pak trh. Já to slovo nenávidím. Jaké peníze za natáčecí den v obtížných podmínkách s jakým nasazením dostaneš za natáčení dokumentu? Jaké peníze s totálním klidem a občerstvením dostaneš na reklamě? Není to jen školou, je to i společností.

Žiju obrovskou frustrací. Je to 6 let, kdy jsem natočil jediný plnohodnotný film. Vznikl v parametrech chráněné dílny. Mně se nepovedlo to, v čem obdivuji Vítka Klusáka, jehož tah na branku je neuvěřitelný, v klidu se adaptovat do reálných podmínek. Je zajímavé, jestli můžeš i v obchodním, tržním světě chtít po lidech za ty mrzké peníze vztah.

Filmy dál vznikají i s malými rozpočty. Je to dané jenom díky vztahu. Vše co se nepovede, je prožíváno s obrovskou intenzitou. Lidi to dělají ne proto, že si vydělají, ale protože věci věří. Ty jsi ten, kdo za to odpovídá vším. Když se na to vybodneš, tak si jim vzal veškerý čas a to je neodpuštělné. Přátelství nevydrží v momentě, kdy ti někdo řekne: „Promiň, já už to nevydržím, jdu dělat něco jiného.“ Zažil jsem to s nejmilovanějším zvukařem. Myslím, že jsem ho úplně zničil na několika natáčeních. Šel jsem přes všechny hranice. On je velmi citlivý a já hodně urputný. Když se točí tak kašlu na všechno. Bolest, hlad, musíme to udělat. On se má rád v dobrém slova smyslu. Já jsem toto mnohokrát ignoroval. Říkal: „Sorry, mě to strašně baví, ale já už to nevydržím.“ Trápím se kvůli tomu, ale kamarády jsme zůstali. Já si v tu chvíli neuvědomuji, jak velkou oběť po lidech chci. Jaká míra necitlivosti je daná jen tou pozicí. Já jsem režisér, takže to uděláš. Vždy je nutné smeknout klobouk a vážít si, že jsou schopní to dávat. Na to musíš být naturel. Proto jsou Adam Levý (zkukař) nebo Michal Gábor (zvukař) dobří. Jsou to konstitučně, psychicky a fyzicky ranaři.

Potřebuješ sehnat prostředky. Je to moment, kdy mají všichni rodiny, děti a ty musíš balancovat. Můžeme po lidech chtít 12 hodin v kuse za polovinu toho, co si vydělají principiálně stejnou prací, svojí profesí na nějakém jiném typu natáčení? To je nepříjemná pozice. Pak spolupráce čerpá jen ze vztahu. Je nutné proměnit platové podmínky a rozpočtové nastavení podle typu filmu oproti ostatním typům kinematografie. Jsme hlupáci, že jsme do toho ještě nekopli. Je potřeba se sdružit. Slovo odbory nemám rád, ale myslím, že asociace by měla existovat. Nechápu, čím to je, že ji nemáme, všichni ostatní ji mají.

Kameramani, zvukaři za podobnou práci dostanou zapláceno úplně jinak. To samo o sobě komplikuje vztah. To není v pořádku. Pak to psychologicky i reálně vytváří jinou kategorii věci.

Sám se sebou se domluvíš. Toho druhého, na kterého nemáš peníze, musíš přesvědčit, aby to pro tebe udělal z toho důvodu, že tomu věří. Rozpočty velkých dokumentů u velkých produkcí jsou stále třetinové oproti hraným filmům podobného charakteru.

Lukáš Kokeš sdružuje pozice. Je s Klárou, Klára stříhá a on natáčí. Jediný externí člověk v tu chvíli je Adam nebo Dominik jako zvukař. Je to existenční rovina. Pomáhá to tu věc udělat a na několika úrovních přežít. Máš víc peněz. To je chytrý, ale musíš být dobrý, aby tím netrpěl ten film. Jiní dělají totéž, ale bylo by lepší, kdyby pracovali se štábem. Je to jen ekonomická nutnost. Je tu hodně zakopaný pes, který s tím, na co se ptáš, souvisí víc, než jsme si v tuto chvíli schopní připustit.

Ekonomické paradigma dokumentů je odvislé od televizní žurnalistiky. My chceme dělat filmy a pořád jsme vnímání, že děláme zprávy. Pak díky tomu spousta z nás začne dělat zprávy, protože nic jiného nám nezbyde. Někdy bych zrušil slovo dokumentarista. Nechci však říct, že neexistuje dokumentární film.

Z rozpočtového a ekonomického hlediska by měla být nastavena jiná měřítka. Artový film má určitý počet diváků a nezáleží, jestli jde o dokument či fikci, jestli ve filmu vystupuje parta herců nebo neherců. Myslím, že by pomohlo, kdybychom přestali nadužívat slovo dokumentární, ale říká to člověk, který pracuje v Institutu dokumentárního filmu. Do každého grantu zdůrazňuji tu předponu doku.“<sup>142</sup>

„Je dobré mít kameramana, ale je těžké ho najít, aby to udělal tak, jak to chceš ty. Kamera u dokumentárního filmu se nedá dělat celý život. V našich podmínkách je to vzhledem k zázemí a produkčním podmínkám komplikované. Jsou tu kameramani, kteří by to rádi dělali, ale ví, že jim to za to nestojí. Velkou roli hraje honorář, který je malý. Česká televize dává 3500 Kč na den, to bylo už v roce 1990. My žijeme v roce 2019. Nedivím, že se nikomu nechce točit dokument. Jako kameraman to nesmíš brát, že máš denní sazbu. To nejde. Musíš tam být, dokud se to natočí. Není to pro každého. Pokud máš rodinu, změní ti hodnoty. Musíš si najít ženu, které pro to má pochopení.“<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Bohdan Bláhovec (rozhovor)

<sup>143</sup> Jiří Zykmond (rozhovor)

## **Příloha 6, Přiložené CD s přepisem rozhovorů ve formátu PDF, docx a txt**

- Bohdan Bláhovec – režisér
- Jan Šípek – kameraman, režisér
- Jiří Zykmund – kameraman a režisér
- Lukáš Kokeš – režisér a kameraman
- Michal Gábor - zvukař
- Vít Klusák – režisér a kameraman

