

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Kamera

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KAMERA V SOUČASNÉM DOKUMENTÁRNÍM FILMU

Tomáš Frkal

Vedoucí práce: doc. MgA. Kristián Hynek

Oponent práce: Olga Špátová

Datum obhajoby: 1.2.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Cinematography

DIPLOMA THESIS

**CINEMATOGRAPHY IN CONTEMPORARY
DOCUMENTARY FILM**

Tomáš Frkal

Thesis supervisor: doc. MgA. Kristián Hynek

Opponent: Olga Špátová

Defence date: 1.2.2021

Title assigned: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Kamera v současném dokumentárním filmu

vypracoval(a) 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

Práce se zabývá kamerovým snímáním dokumentů v současnosti, kdy se stírají rozdíly mezi dokumentárním a hraným filmem a vyvolává otázku, zda má pojem „dokumentární kamera“ dnes ještě smysl. Zabývá se také technologickou částí a s ní vývojem rozmanitých kinematografických forem a trendů v rámci historie dokumentárního filmu. Na vybraných příkladech popisuje různé formální principy, kde je tenká hranice mezi fikčními a nonfikčními filmy a ukazuje, jak se tyto světy vzájemně propojují a inspirují. Jsou zde uvedeny současné technologické nástroje a s nimi i osobní zkušenosti autora se snímáním dokumentárních filmů. Analyzují se zde také myšlenkové procesy, kdy je kladen důraz na intuici a vyzdvihuje se působení dokumentární zkušenosti na osobní rozvoj kameramana. Práce končí nastíněním budoucnosti natáčení dokumentárních filmů.

Abstract

This diploma thesis focuses on shooting of contemporary documentary films where the difference between documentary and fiction film is blurred. It raises question if the name "documentary cinematography style" still makes sense. It also analyzes technological point of view and development of diverse cinematography forms and trends along the history of documentary film. Variants of approaches are described on selected examples with subtle border between fiction and nonfiction film and one of the goals of the thesis was to show how these worlds are connected and inspired by each other. Contemporary technological equipment is being presented as well as author's personal experience with shooting documentary movies. The author introduces the discussion on thought processes with the focus on intuition and highlights the effect of documentary experience on personal development of a cinematographer. The thesis finalizes with the outline of the future of documentary film shooting.

OBSAH

1. Úvod.....	1
2. Co je to dokumentární film?	2
3. Historické otevírání technických možností	6
4. Příchod videokamer a změna estetiky	15
5. Digitální revoluce a nové možnosti	17
6. Současná technika používaná při natáčení dokumentárních filmů	22
6.1 Kamery	22
6.2 Pohybová technika.....	23
6.3. Nové možnosti vedou k odvážnosti.....	26
7. Ruční kamera jako vědecká disciplína	28
8. Dokumentární film na hranici hraného filmu	30
9. Vliv dokumentární kamery na hraný film	36
10. Myšlenkové procesy během natáčení dokumentárních filmů	44
11. Osobní zkušenosti z natáčení dokumentárních filmů.....	49
11.1 Přípyat Piano.....	49
11.2 Poslední šichta Tomáše Hisema.....	53
11.3 Nová šichta	55
12. Závěr	61

Seznam použitého označování a zkratk

- 16mm – vertikální 16mm technologie
- 35mm – vertikální 35mm technologie
- IMAX – horizontální 70mm technologie
- ISO - International Organization for Standardization, také citlivost materiálu
- Full HD – Full High-definition, rozlišení 1920x1080
- UHD – Ultra High-definition, rozlišení 3840x2160
- 4K – rozlišení 4096x2160
- 6K – rozlišení 6144x3160
- RAW – surová data z kamery
- čip o velikosti super 35 – 24,89x18,67mm
- čip o velikosti fotografický full frame – 36x24mm
- ND filtr – neutral density, šedý filtr korigující expozici
- 3D – zkratka pro trojrozměrnou technologii
- POV – point of view, subjektivní pohled
- moiré - rušivý efekt, vzniká interferencí při digitalizaci
- jump cut – vynechaná fáze uvnitř jednoho záběru
- found footage – práce s cizím materiálem
- mockument – film ztvárňující fiktivní události, které jsou prezentovány jako skutečné

1. Úvod

V současné době můžeme zaznamenat výrazný posun ve snímání dokumentárních filmů, kdy se i běžní diváci ptají, zda je film spíše dokumentem nebo filmem hraným. Může za to fakt, že formální zobrazení se stává tak technicky vytríbené a estetizované, což nabourává konvence zažitého vnímání o tom, jak by měl dokument vypadat. Tato práce se věnuje problematice, zda má dnes vůbec význam používat pojem „dokumentární kamera“, kdy dokumenty často vypadají jako filmy hrané a hrané snímky se snaží vypadat dokumentárně. K tomu je potřeba pochopit historický kontext samotného vnímání dokumentů a jednotlivé stylistické prvky, které nám divákům nastiňují kritéria jednotlivých druhů filmu.

V samotném vývoji hrají obrovskou roli technologické možnosti, které v rámci vývoje osvobozují filmaře ve snímání, kdy mohou dnes zaznamenávat v situacích a podmínkách dříve nemyslitelných. Pakliže budeme brát pojem dokumentární kamery jako formální projev autenticity, můžeme si všimnout jakým způsobem je tato autentičnost implementována do filmů hraných. K zobrazení kombinace metod „dokumentární film + hraná forma“ a „hraný film + dokumentární forma“ chci v práci použít analýzy reprezentativních filmů, kde je možné tyto vzájemné vztahy zobrazit.

Zároveň bych chtěl zmínit i výhody osobní zkušenosti natáčení dokumentárních filmů, které dokáží formovat osobnost kameramana ve prospěch ve filmu hraném. V této části budu používat příklady dokumentárních filmů, které jsem sám natáčel a ukázat na nich námi zvolené koncepty formálního řešení a poznatky z natáčení, jež mohou být inspirativní pro tvorbu současných dokumentárních filmů.

Závěr se zabývá myšlenkami o současné demokratizaci filmových nástrojů s rozebíráním bezbřehého otevření hranic, kdy se právě v dokumentech nejvíce stírají rozdíly mezi amatéry a profesionály. Vyústěním práce je i nastínění budoucnosti snímání dokumentárních filmů.

Soubory myšlenek mají často charakter úvahy a jsou založené na subjektivních názorech. Práce nenalézají jednoduché řešení, ale nabízí více možných úhlů pohledu. Měla by vést čtenáře k zamyšlení a vlastnímu názoru na danou problematiku.

2. Co je to dokumentární film?

Na moderní snímání dokumentů má zejména vliv kombinování fikčních a nefikčních formátů. Jaká je však opravdová definice dokumentárního filmu? Problematika je složitější než se na první pohled zdá.

Obecně je žánr filmu nepsaná smlouva mezi divákem a autorem filmu. Autor filmu se zavazuje o jaký druh filmu se jedná a divák pak tento film v rámci tohoto kritéria čte a vnímá. Žánry mají společné rysy, dokumentární filmy mají však široké spektrum různorodých prvků, nedají se tak snadno charakterizovat jako některé druhy fikčních formátů (např. jako western nebo horor).

U dokumentárního filmu panuje všeobecná představa, že musí vycházet z reality a musí ctít to, co je před kamerou. Nejednalo by se poté pouze o tupou snahu o kopii reality? Musíme si přiznat, že jakýkoliv zásah autorů (od výběru kamery, kompozice, výběr tématu, protagonistů nebo střihu) je subjektivní, jelikož mu představujeme pouze výřez z určitého pohledu na svět. Kamerou nikdy nezaznameníme vše, co se právě v aktuální moment stalo, pouze vybíráme momenty a rámuje nás vybranou skutečností. Obrazy následně střiháme a tím s nimi dále manipulujeme. Proto je velmi důležitá dokumentaristická etika, která by měla ctít, co se ve skutečnosti stalo.

Dokumentární film se snaží o věrohodnou reprezentaci světa, kdy je dokumentarista jako autor zodpovědný morálně za etiku vyprávění, které nám jako divákovi sděluje. Dokumentární režisér má tedy břímě odpovědnosti za svoje pojetí reality a výsledný film je vidění filmaře skrze vlastní filtr osobnostního vnímání. Nemůžeme srovnávat realitu s dokumentem například jako s rentgenovým snímkem, který podává z určitého hlediska objektivní nezkreslenou zprávu. Jako diváci přistupujeme na hru, kdy na vlastní nebezpečí věříme tomu, co vidíme. Čím je dokonalejší obraz, tím máme dojem vyšší autentičnosti, protože se nám obraz jeví nezkreslený. Vytváří to ale pouhý dojem autenticity.

„Jakmile je text oddělen od svého původce a od konkrétních okolností promluvy, takříkajíc se vznáší ve vakuu potenciálně nekonečné řady možných interpretací.“¹

Původní záměr a výsledná interpretace díla vzhledem k čtení diváka se může lišit. Vždy jde o celkový kontext doby a zároveň o společensko sociální zázemí pozorovatele a jeho aktuální emocionální naladění. Pokud zrovna divák prožívá nějaké osobní drama a téma filmu bude alespoň trochu souviset, bude se sám reflektovat do příběhu.

Dokumentaristé očekávají, že se diváci budou s filmy ztotožňovat dle vlastních zkušeností, vytváří tak živý kontakt s divákem a film se stává přesvědčivým a „autentickým“ v mysli diváka. Proto jsou většinou témata dokumentárních filmů všeobecně známá. Autor ale přistupuje s novým hlediskem, případně nabourává konvenční názory, k něčemu známému dodává nový rozměr nebo zprostředkovává čistý prožitek filmovými prostředky. Pokud dokument předkládá alternativní názor na jistou tematiku, záleží na rétorice dokumentu a i na osobních zkušenostech diváka, zda ho vezme na svou stranu. Dokumentaristé se snaží změnit veřejné mínění. Svůj úhel pohledu na svět prezentují jako právník u soudu. Nashromáždí materiál a potom jej využijí k vytvoření vlastního tvůrčího pohledu na svět. Autoři se snaží, aby diváci přejali jejich názor, a nebo se nad tématem hlouběji zamysleli a vytvořili si názor vlastní. Výhodou dokumentů je, že pozorovatele žene touha po poznání. Diváci po dokumentech očekávají, že se dozví něco nového nebo že jim zprostředkují nový pohled na již známá témata. Zároveň předpokládají, že to, co vidí, je pravda a tak vnímají samotné události jinak než u fiktivních filmů, které vnímají skrze fiktivní filtr a vždy si mohou říci, že filmu předcházela vyfabulovaná scénář.

Jako diváci toužíme po ucelené strukturované formě, která má řád a dramaturgický vývoj. Díky tomu se můžeme snadněji na film napojit a vžít se do daného příběhu. Nonfikční filmy mají často společné to, že nastolí na začátku filmu problém a v průběhu filmu se ho snaží objasnit podobně jako detektivka. Často nemají tak dobře vybudovaný dramatický oblouk jako filmy hrané, jelikož se drží informativní logiky a skutečnost často tyto oblouky tak jednoduše nenabízí.

¹ Umberto Eco, *Meze interpretace*. Přeložil Ladislav Nagy. Praha: Univerzita Karlova, 2004, s. 8

Také se nedbá tolik na kontinuitu stříhu jako ve filmech hraných a z hlediska kosmetického není problém, když z hlediska filmové řeči na sebe záběry příliš nenavazují a nebo se používají např. *jumpcuty* (vynechané časové fáze záběru). Naopak se tím zvyšuje autenticita projevu.

Ve třicátých letech minulého století prohlásil John Grierson, že dokument je „tvůrčí zpracování skutečnosti“. Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* bere nejtypičtější názory lajků, které doplňuje o své dovětky:

- „Dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a ctí známá fakta, neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo než alegoricky.“
- „Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, kteří nehrají ani nepředstavují role.“
- „Dokument vypráví příběh tak, aby byl věrohodnou reprezentací toho, co se stalo, spíše než obraznou interpretací toho, co se mohlo stát.“²

Výsledným spojením těchto teorií nám vzniká novodobá definice dokumentárního filmu: „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkající se skutečných lidí, kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“³

Důležité je si také definovat jednotlivé modusy dokumentárního filmu:

1. poetický modus – vizuální asociace, hudební a rytmické aspekty
2. výkladový modus – slovní komentář, televizní zprávy, nejčastější modus spojovaný s dokumentem
3. observační modus – každodenní život bez přítomnosti autora
4. participační modus – interakce mezi filmařem a subjektem, např. rozhovory
5. reflexivní modus – upozorňuje na samotné dokumentární médium

² Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Přeložila Kateřina Kleinová. Praha: NAMU - MFDF Ji. hlava, 2010, s. 27-30

³ *Tamtéž*, s. 34

6. performativní modus – klade důraz na subjektivní aspekt filmaře, jež nahlíží na téma

„Některé dokumentární filmy běžně pracují se scénářem, přípravou scén, rekonstrukcemi, zkoušením a provedením, jež si spojujeme s hraným filmem. Některé dokumenty pracují se známými konvencemi, například postavou jednoho hrdiny, jenž řeší nesnadné situace nebo podniká pouť, vytvářením napětí, stupňováním emocí a vrcholícím závěrem. Některé fikční filmy zase pracují s konvencemi, které si spojujeme s nonfikcí nebo dokumentem, kupříkladu natáčení na autentických místech, angažování neherců, ruční kamera, improvizace, found footage, mluvený komentář, přirozené světlo. Hranice mezi těmito dvěma říšemi je velmi proměnlivá, ačkoliv ve většině případů stále zřetelná“⁴

Při otázce rekonstruování situací se pohybujeme na tenkém ledu. V určitých případech může rekonstruování podpořit dokumentární hodnotu. Pakliže rekonstruujeme situaci, jež se běžně děje a nebo se v minulosti stala, nemohli jsme ji v daný moment natočit a proto ji rekonstruujeme, nedopouštíme se tím žádné etické chyby. Avšak stačí málo, aby se z rekonstrukce stala inscenace, jež svým vyzněním může vést k jiným interpretacím. Proto je zde znovu důležitá dokumentaristická etika.

Dokumenty nemají jasně dané principy, neodrží se daných témat ani forem. Nové principy ovlivňují samotný základ dokumentu a posouvají hranice dále. Proměnlivost dokumentárních forem se mění s tím, jak se rozvíjí sami autoři, kteří přicházejí s novátorskými přístupy. Představa o tom, co je dokumentární film se stále mění pod vlivem institucí, diváků a filmařů. Velký vliv na vývoj má divácká očekávání, kdy s příchodem quality TV (Netflix, HBO..) jsou diváci chytřejší než kdy dřív, touží po kvalitní filmařině a je potřeba je zabavit novými postupy, z nichž mixování fikce a nonfikce je jednou z nich.

⁴ B. Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Přeložila Kateřina Kleinová. Praha: NAMU - MFDF Ji. hlava, 2010, s. 13

3. Historické otevírání technických možností

Technologie v rámci historie postupně otevíraly nové možnosti snímání dokumentárních filmů. V jednotlivých dekáдах předložím formálně výrazné světové i tuzemské dokumentární filmy, na kterých budu analyzovat jednotlivé vizuální prvky a autorské přístupy význačné pro danou dobu, jež v danou dobu vznikly a rozvíjejí se až do současnosti. Objektivně je zde neomezené množství výběru filmů, které reprezentují danou dobu. Čtenář by si tedy měl být vědom, že tato selekce je zkeslena skrze vidění autora této práce a je čistě subjektivní se znalostí filmové historie.

V dějinách kinematografie měly první filmy právě dokumentární povahu. Když bratři Lumiérové natáčeli *Příjezd vlaku* (1895) nejspíše moc nepřemýšleli o tom, zda chtějí natočit film dokumentární nebo hraný. Nevědomě je však jeden z prvních filmů dějin kinematografie filmem veřejností uznán jako film dokumentární, jelikož zachycuje skutečnost bez inscenování před kamerou. Počátek natáčení se nesl ve znamení zaznamenání skutečnosti a dokument je základem pro všechny druhy filmu.

Obliba ranného filmu patřila zejména aktualitám (tedy krátkým útvarům dokumentárního charakteru), které ilustrovaly dějinné události (podobně jako fotografie v novinových člancích) a nebo se zaměřovaly na exotická místa a snažily se tak zprostředkovat divákům zážitky z míst, kam se běžně nemohli podívat. V mnoha případech však natáčení nebylo možné, jelikož daná situace již proběhla a nebo bylo finančně snadnější vše nainscenovat v ateliéru. Diváci o inscenování věděli a vnímali tak aktuality spíše jako ilustrace.

Zájem veřejnosti o dokumentární film s umělečtějšími ambicemi stoupl po snímku *Nanuk, člověk primitivní* (1922) od Roberta Flahertyho. Paradoxně nejúspěšnější a neznámější dokument této doby je celý zinscenovaný. Každodenní souboj Inuitů trvalého boje o přežití by v té době nemohl vzniknout bez inscenace už jen vzhledem k technologickým možnostem. Kvůli nízké citlivosti tehdejšího filmového materiálu museli například postavit iglú z poloviny otevřené, aby dovnitř mohlo pronikat denní světlo nezbytné pro dostatečnou expozici.

Samotné snímání bylo tedy tvrdě podřízeno samotné technologii, která ovšem vytvořila z dnešního pohledu zajímavou klidnou minimalistickou formu. Flaherty se sice musel podřít technologii, což mu na jedné straně svazovalo ruce v autentickém snímání, které si můžeme dnes dovolit, zároveň ho to však donutilo vše dopředu přesně naplánovat, což vede k promyšlenému dramaturgickému vývoji podobnému hranému filmu. Už tehdy Flaherty čelil kritice, která jeho postupy inscenace obviňovala jako klam reality. Proti tomu se ohrazoval tím, že filmaři často musí měnit realitu, aby byl vystižen její pravý duch. Debata ohledně objektivit v dokumentární tvorbě je tedy vedena již od počátku historie dokumentární kinematografie.

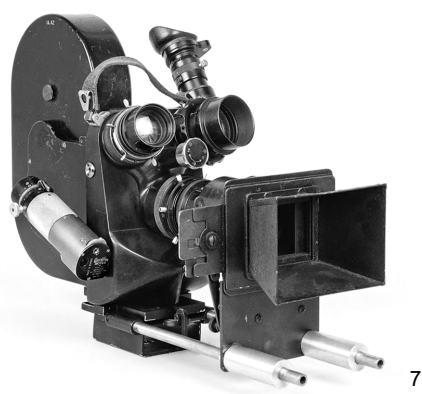
Zásadním milníkem ve snímání dokumentárního filmu přišel ve dvou dekadách po druhé světové válce. 16mm filmový materiál, vzniklý v roce 1923, byl během druhé světové války hojně užíván a přizpůsoben k natáčení válečných konfliktů.

S příchodem televize v 50. letech našel 16mm film také uplatnění v seriálech či krátkých reklamách. Přijmutí zprvu amatérského 16mm formátu vedlo ke snaze o zdokonalení. „V roce 1952 představovala kamera Arriflex 16 a nastavila nový standard.“⁵ Pro snímání dokumentárních filmů byla uživatelsky přijatelnější. Zároveň s tím Eastman a další výrobci pracovali na zcitlivění materiálu, což umožňovalo natáčet ve dříve nerealizovatelných světelných podmínkách.

Do poloviny 50. let byly všechny kamery natolik těžké, že se většina dokumentů točila zásadně ze stativu, což mělo nevýhodu v tom, že se často promeškaly zásadní momenty, které bylo pak nutno zrekonstruovat. Na konci 50. let však vznikly lehčí kamery umožňující natáčet z ruky, což vedlo k naprosté revoluci v dokumentárním snímání. „Auricon Cinevoice a Eclair Cameflex vážily kolem 27kg, vylepšený model Arriflex 16 vážil 10kg a prototyp KMT Coutant-Mathot Eclair vážila pouhých 9 kg.“⁶ Výraznou změnou byl odstup od průhledových hledáků, kdy se kameraman díval na obraz skrze filmový materiál a při nižších hladinách osvětlení v hledáku byl komponovaný obraz špatně vidět. Začal se více používat zrcadlový systém, kdy je v sektoru umístěno zrcadlo, které odráží polovinu světla do hledáčku a druhou polovinu propouští na filmový materiál.

⁵ Kristin Thompson – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: NAMU – Lidové noviny, 2. přeprac. vyd. 2011, s. 500

⁶ *Tamtéž*, s. 500



7



8



9

U kamery Arriflex bylo nevýhodou, že pro dokumentární snímání se často používaly 30m magazíny, které se musely ručně přetáčet ze 120m rolí. V plenéru tak často vznikaly chyby při přetáčení a také to značně omezovalo časové možnosti během natáčení. Zároveň byla špatná manipulace kamery při ručním snímání, jelikož se kamera nedala položit na rameno a celá tíha kamery musela být držena jednou rukou, kdy se snadněji přenášely nechtěné pohyby do obrazu. Zázrakem byl příchod kamery Eclair NPR 16, která disponovala 120m magazínem a skvělou ergonomií, jelikož se kamera pokládala na rameno. Pohyby kamery jsou plynulejší a tím, že se většina váhy přenáší na rameno, se pravou rukou dá kamera skvěle držet a švenkovat, levou rukou ostřit.

Natáčení z ruky přineslo do té doby nevídanou možnost spontaneity a zachycování autentických momentů bez potřeby rekonstrukce. Tato možnost zesílila tendence objektivního pozorování bez potřeby zasahování režiséra do děje. Inscenace ustupuje do pozadí a otevírá se prostor přirozenému ději odehrávajícímu se před kamerou a protagonistům umožňuje volnost projevu.

⁷ Eclair Cameflex

⁸ Arriflex 16

⁹ Eclair NPR 16

Další technologickou novinkou byly transfokátory, kdy kameramani mohli svévolně měnit ohniskovou vzdálenost během snímání, což se zejména v 70. letech stalo nadužívaným nešvarem. Místo toho aby kameramani pracovali záměrně s danými ohniskovými vzdálenostmi, které mění zorné pole záběru a například šli se zvolenou ohniskovou vzdáleností k objektu blíže nebo dál, zůstali na jednom místě a velikost záběru si přizpůsobili zoomem. Mimo to se začalo hojně využívat teleobjektivů, díky kterým mohli filmaři začít natáčet tzv. skrytou kamerou.

Šedesátá léta se nesou ve znamení Nových vln v Evropě a u všech můžeme vypožorovat tendence využívat dokumentární metody, např. ruční kamera, práce s neherci, improvizace a touha po autentičnosti. Díky tomu, že se společnost stala uvolněnější (stejně jako se odlehčily filmové kamery) do světa filmu vstupují silné ženské autorské osobnosti, z nichž jednou z nejvýraznějších své doby je Agnès Varda, jež svým experimentováním, kdy balancovala na hraně dokumentu a hraného filmu obohatila kinematografii o rozmanitost filmových prostředků a zároveň i o nová témata s feministickým ražením a sociálními tabu. Svým pionýrským přístupem je označována za zakladatelku francouzské Nové vlny.

Na přelomu 50. a 60. let vznikají totožná hnutí *direct cinema* (USA), *cinema verité* (Francie) a *free cinema* (Anglie), která touží po maximální autenticitě a vzniká tak způsob snímání observační metodou. Tato metoda spočívá v tom, že filmaři nezasahují do děje a snaží se nekomunikovat s postavami. Štáb se tak stává neviditelným pozorovatelem, což působí více objektivně a zároveň nenastává moment zcizení, kdy by si běžní diváci uvědomovali, že to, co sledují, je zprostředkováno filmařemi. Zároveň se zdokonalením zvukové techniky a nových možností synchronizace s obrazem již není třeba vše vyprávět komentářem mimo obraz, což umožňuje další možnosti podporující autentický zážitek. Průkopníkem v tomto směru je Robert Drew a jeho *Primárky* (1960), které zaznamenávaly volební kampaň prezidentského kandidáta John F. Kennedyho, který soupeřil ve volbách s Hubertem Humphreym. Do té doby nevídaná vizuální autenticita způsobena volným pohybem kamery chodící souběžně se snímanou postavou, přinesla do dokumentu nový rozměr bezprostřednosti. Při natáčení bylo přítomno více kameramanů, situace byly natočeny z více úhlů, což umožňovalo bohatou práci ve střižně, kdy například závěr filmu využívá křížový stříh mezi pohledy jednotlivých prezidentských kandidátů

pro zdramatizování situace. Díky obohacení obrazové složky se mnoho věcí již nemuselo vyprávět skrze mimoobrazový komentář. Touha po autenticitě zaznamenávání bez zásahů filmařů vede k tomu, že výsledný filmový tvar vzniká hlavně ve střížně. Ovšem stále jsme v dobách, kdy se točí na filmový materiál, který limituje množství natočeného materiálu a zároveň vede filmaře k důkladným přípravným pracím a promyšlenou dramaturgickou strukturou ještě před samotným natáčením.

Z českého prostředí je třeba zmínit průkopnický přínos Jana Špáty, který začal tvořit v 60. letech. Nejdříve jako kameraman, později jako samostatný režisér/kameraman v jedné osobě. Spojení vnímavého citu ke snímané situaci společně s technicko-řemeslnou znalostí výrazně obohatilo český dokument. Podobně jako hnutí *direct cinema* Špáta pracuje s ruční kamerou a využívá volnosti pohybu. Na rozdíl od nich však pracuje s formátem 35mm kamery, kterou si nechal pro dokumentární natáčení odlehčit a na kameře využívá systému umožňující mít 3 objektivы naráz a měnit je přímo na kameře. Špáta měl dokonce možnost na speciálně upravené kameře měnit 16mm i 35mm filmové magazíny, které mohl kombinovat se změnou okeničky. Pracoval také netradičně s objektivem, jež měl ohniskovou vzdálenost 250mm a dokázal s ním točit i z ruky bez stativu, jelikož kameru mohl držet na rameni. Již jeho prvotní snímky dodnes překvapují silnou obrazovou stránkou kombinující práci s autenticitou i vytříbenou vizuální dokonalostí. Zlehčení obsluhy kamery umožnilo Špátovi si filmy režírovat a zároveň natáčet. Výsledkem je naprosté napojení na snímané situace za pomoci intuice a Špátovy humanistické empatie. V *Respite Finem* (1967) exceluje v práci s černobílým materiálem, který dramaturgicky koresponduje s tématem opuštěných, pomalu umírajících vdov. *Země sv. Patricka* (1967), cestopisná esej o Irsku, kombinuje barevný materiál s materiálem černobílým, který používá při pasážích s duchovnějším zaměřením. Špátovy filmy vynikají výraznou obrazovou poetizací, jež je umocněna prací s klasickou hudbou (především ve spolupráci s Lubošem Fišerem) a podmanivým komentářem mimo obraz. Špáta se nesnaží pouze o zprostředkování autentického dojmu, ale hlavně o silný filmový zážitek. Zásahu na kvalitě filmů má vypracovaný štáb, kdy Špáta měl svého dvorního zvukaře a střihačku, s kterými dlouhodobě spolupracoval a při práci byli velmi dobře sesynchronizovaní.

Protipólem Jana Špáty byl bez debat Karel Vachek, jež je známý především filmy *Moravská Hellas (1963)* a *Spříznění volbou (1968)*. Ve své tvorbě vzbuzuje u diváků rozporuplné reakce a zaměřuje se výhradně na politicko filozofická témata. Jeho přístup je často založen na tom, že s ním divák nesouhlasí a tento nesouhlas vede ke křížení divákova myšlení.

Formálně výrazným dokumentárním snímkem z této doby je film *Jan 69 (1969)*, který točil i režíroval významný kameraman Stanislav Milota. Film sleduje desetitisícové průvody při pohřbu Jana Palacha a zachycuje bezradnost tehdejší společnosti utlačovanou komunistickým režimem. Milota zde používá stejný extrémně širokoúhlý objektiv, který použil při natáčení *Spalovače mrtvol (1968)*, a často kamerou natáčí v úhlech, kdy se nemohl dívat do hledáčku. V průvodech kameru drží nad hlavou, aby se dostal do dostatečné výšky a zaznamenal hloubku prostoru průvodu. Širokoúhlé pohledy kombinuje s teleobjektivy a vzniká tak zajímavá formální kombinace. Paradoxem je, že jeden z nejvýraznějších dokumentů této doby byl veřejnosti ukázán až po 34 letech, jelikož byl režimem zakázán a byl uchován jen díky archiváři, který ho zahrabal do nepřehledného fondu filmotéky. Snímek je příkladem toho, jak renomovaný kameraman fikčních formátů dokáže zaznamenat nekonvenčním způsobem událost v dokumentárním duchu.

Trendem v 70. letech je rozšíření použití filmu barevného a to jak v hraných filmech, tak i v dokumentech. Přesto se spousta dokumentárních filmů natáčí stále na černobílý materiál, ať už kvůli výtvarné stylizaci, tak i vzhledem k finančnímu hledisku, jelikož je levnější surovina i zpracování. Stejně výrazným prvkem je práce s kontaktním zvukem, který absolutně změnil výraz dokumentu. Dříve dělaly kamery při spuštění hluk (což se dalo řešit zvukotěsnými boxy, které však nemohly být vzhledem k velikosti používány pro dokumentární snímání), novější kamery (např. již zmiňovaná Eclair NPR) jsou tišší a mají krystalem synchronizovaný motor, který dokáže udržet konstantní rychlost 24 nebo 25 oken za sekundu. Díky synchronizaci a tichosti se může začít hojně využívat kontaktního zvuku, který mění celkové možnosti při snímání. V momentě, kdy kamera nedělá hluk, na sebe tolik neupozorňuje a postavy tak nejsou rušeny a nemusí si kamery všimnout. Jejich působení před kamerou je přirozenější. Zároveň již není tolik potřeba mluvený komentář mimo obraz, jelikož se dá využít zvuku z reality, což vede k realističtějšímu stylu vyprávění.

Výraznou tvůrčí dvojicí dokumentárního filmu v USA jsou bratři Mayslesovi, kteří původně pracovali jako kameramani pro Roberta Drewa při natáčení již zmiňovaných *Primárek* (1960). Proslavili se zejména díky road movie dokumentům o Beatles a Rolling Stones. Barevný film, který by mohl reprezentovat otevření dalších technických možností v 70. letech je snímek *Grey Gardens* (1975). Bratři Maysleové zde zkoumají vztah matky a dcery žijící v obrovském rozpadajícím se sídle. Dcera měla nadějně vyhlídky na hereckou kariéru, které se vzdala, aby se mohla postarat o opustěnou matku, čímž si sama zničila život. Oboustranná závislost žen je zde zobrazena metodou, která by nemohla fungovat bez předchozího navázání kontaktu obou dokumentaristů. Štáb byl tvořen jen bratry Mayslesovými, kdy Albert Maysles točí na 16mm kameru a David Maysles nahrává zvuk. Díky minimalizaci štábu se jim podařilo proniknout do niterních konfliktů, které by při větším štábu protagonisti neprostředkovali a neotevřeli se intimním zpovědím z osobního života. Celý film je točený ruční kamerou se zoomovacím objektivem a Albert Maysles (kameraman) zde točí pozorovací observační metodou. Avšak postavy zde přiznávají přítomnost filmařů tím, že s kamerou stále promlouvají a také se před ní předvádějí. Dokonce sami dokumentaristé sami sebe záměrně zobrazují v odrazech zrcadel a nebo se prozrazují komunikací s postavami zpoza kamery. Tím dávají sami najevo, že svou přítomností manipulují s postavami. Snímek v podstatě točí metodou, kdy se nedbá na připravenost záběru, ale vyloženě „loví“ momenty, které by jiným způsobem nemohl s těmito postavami zaznamenat.

Opačný přístup v USA volí Frederick Wiseman, který se snaží o maximální objektivitu v dokumentu. Místo toho, aby se zaměřoval na jednotlivé postavy, pozoruje osudy celé společnosti a vypráví skrze mozaiku dílčích informací. Snaží se zobrazit frustraci lidí, která se vypořádává s byrokracií a kapitalismem. Zaměřuje se na instituce jako školy a nemocnice. Odcizený styl kamery s přísným nepoužíváním komentáře nutí diváka přemýšlet nad problematikou z širšího kontextu a hlubšímu přemýšlení. Aby postavy nezaznamenaly přítomnost filmařů, Wiseman používá často dlouhé ohniskové vzdálenosti objektivů, což mu umožňuje být daleko od snímaných postav, které se pak chovají přirozeně.

V 70. letech často vznikaly dokumentární filmy čistě pro televizní účely. Pokusem vrátit dokumenty zpátky do kin bylo natáčení v IMAX formátu, který vzešel tehdy do

módy. Vzhledem k omezení natáčení samotnou technologií se však tato metoda popularity dokumentu neujala.

Zásadním dokumentem z 80. let je snímek *Šoa (1985)* Clauda Lanzmanna. Ve více než devíti hodinách snímek zkoumá téma holocaustu přes vizuální paměť lidí, kteří jim byli účastní, ať už Židé nebo nacisté. Dokument je tvořen zejména z výpovědí svědků a jeho cílem je zachovat informace pro další generace. Formální styl klade důležitost na snímání tzv. „mluvících hlav“. Tento koncept se snaží podobně jako u Wisemana o maximální objektivitu daného tématu, i když formálně odlišnou cestou.

Errol Morris v *Tenké modré čáře (1988)* přichází s propracovanými hranými ilustračními scénami, kde využívá i techniku zpomaleného snímání. I zde je kladen důraz především na informace a mluvící hlavy. Dokument zaměřující se na kriminalistický případ tak dokonale zmapoval situaci až se zjistilo, že je odsouzený člověk nevinný. Přiznané ilustrační rekonstrukce situací jsou oblíbené dodnes a trend filmově provedených rekonstrukcí je oblíbený dále zejména v televizních dokumentech, kdy si sice diváci uvědomují inscenaci situací, ale nastiňuje jim to prožitek ze zobrazovaných situací.

Dalším přístupem, který mohl vzejít pouze díky menším nárokům na obsluhu kamery, je kritický investigativní dokument Michaela Moora, jež se stal populárním po úspěchu filmu *Roger a já (1989)*. Moore se zaměřil na příběh svého rodného města Flint v Michigan, kde jedna z tehdejších největších automobilových společností rozhodla propustit desetitisíce lidí a přestěhovala se do Mexika za levnější pracovní silou. V jeho rodném městě tedy vzrostla nezaměstnanost a kriminalita. Ve filmu se snaží investigativním způsobem co nejvíce ponížít majitele firmy a cílem je se s ním setkat, což se mu ve výsledku nepodaří. Film sklídl velký úspěch a Moorovi otevřel cesty k dalším kritickým dokumentům o Americe. Ve svých dokumentech vystupuje často jako hlavní postava a patří k proudu dokumentaristů, jež považují snahu o objektivitu v dokumentaristice za zbytečnou a jeho zobrazování je čistě subjektivní. Při práci používá ironický a sarkastický humor a hlavním cílem jeho tvorby je čistě kritizování věcí, s kterými nesouhlasí. V českém prostředí můžeme zaznamenat podobný proud u dokumentaristů Víta Klusáka a Filipa Remundy, jež se proslavili „Moorovským“ přístupem v *Českém snu (2004)*.

Z hlediska filmové řeči a kamerového snímání můžeme vysledovat, že technické uvolnění do této doby rozšiřuje zájem zejména o výpovědi „mluvících hlav“. Tím částečně klesá vizuální i formální hravost dokumentů. Z tvůrčího hlediska se jedná o tzv. jistou metodu. Pakliže postava ve filmu mluví ke kameře a odpovídá na otázky dokumentaristy, automaticky dochází ke ztotožnění s divákem. Zároveň dokáže postava slovy říci mnohé, co se následně nemusí ve filmu zobrazovat. Je to tedy snadná metoda, jak zaujmout diváka a zároveň výhodná i z produkčního hlediska. V mnoha případech je tato metoda však nejvíce vhodná a ve výsledku nejzajímavější. Téma a kontext okolností během natáčení by měly přirozeně vést autory, jakou cestou situace snímat.

Radikálním způsobem to však nabourává inovativní počín *Koyaanisqatsi (1982)* Godfreye Reggia. Film se točil více než 6 let a skrze fascinaci obrazem zprostředkovává vztah přírody a člověka, destruktivní sílu lidstva na planetu a život v disharmonii. Dokument nemá příběh a obejde se bez jediného slova, nabízí zkušenost prožitku před přesným zobrazením toho, co by si měl divák myslet. Zásadní je zde práce s časem, kdy se kombinují časosběrné záběry se záběry zpomalenými za doprovodu minimalistické hudby Philipa Glasse. Jedná se o meditativní formu, kdy se vizuální podněty společně s opakujícími se hudebními motivy cyklí a dostávají diváka téměř do transu. Na úspěchu filmu má velký podíl práce kameramana Rona Frickeho, který se později osamostatnil jako režisér/kameraman a pokračoval ve spirituálních dokumentech o planetě jako *Baraka (1992)* nebo *Samsara (2011)*, kde je silná vizuální stránka podpořena kvalitním záznamem obrazu na 70mm filmový pás. Fricke se vzdal tehdejších technologických možností, které zpřístupňovaly komfort natáčení. Upřednosnil kvalitní záznam, jelikož si uvědomil jakou sílu má v daném přístupu síla obrazu a pakliže se vypráví pouze obrazem bez mluvení, musí zajistit co nejlepší obrazovou kvalitu. V dokumentárním snímání tedy nemůžeme mluvit pouze o postupné demokratizaci techniky, jelikož vždy bude záležet na zobrazovaném příběhu a k tomu zvolené adekvátní formě, jež s sebou nese břímě technického zázemí.

4. Příchod videokamer a změna estetiky

Z výše zmiňovaného vývoje dokumentárního filmu si lze povšimnout bohaté rozmanitosti různých cest jak k dokumentárnímu filmu lze přistupovat.

V 80.- 90. letech přichází revoluce v podobě natáčení na videokamery. Již není třeba se tolik omezovat množstvím vytočeného materiálu, jelikož videokazety jsou mnohonásobně levnější než filmový materiál. Bezbřehé možnosti vytočeného záznamu dávají vzniknout možnostem do té doby nemožných. Zejména při natáčení autentických situací. Tato bezbřehost však přináší velkou nevýhodu v tom, že autoři nemusí být tolik zodpovědní v přípravě natáčení a svoji nejistotu mohou ventilovat skrze natáčení všeho co vidí bez přemýšlení a střihač je pak neschopen materiál při takovém množství selektovat. Pro srovnání, dříve se u nás se pro 25 minutové dokumentární formáty mohly spotřebovat 4 role 16mm filmového materiálu (tedy necelých 43 minut), poměr vytočeného materiálu ku použitému materiálu byl zhruba 2:1. Bezbřehost sice přináší nové možnosti, ale zároveň klade důraz na filmařovu zodpovědnost. Důležité je také zmínit, že s videem odpadají starosti se skladováním filmu v extrémních podmínkách – např. při vysokých teplotách (expozice teplem) nebo při extrémně nízkých (trhání filmu ve filmové dráze kamery). Zároveň pokud jsme s filmovým materiálem letěli letadlem do ciziny, při letištní kontrole se mohlo stát, že film mohl být ozářen rentgenovými paprsky, na které je také citlivý.

Pro práci kameramana je od této doby také snažší práce s korigováním barevné teploty. U filmového materiálu se všechny barevné korekce na place musely vyvažovat pomocí barevných filtrů. U dokumentárního natáčení, kde člověk často pospíchá, aby situaci zaznamenal, se jedná o velmi nepříjemnou záležitost. Stejně tak korigování expozice pomocí šedých filtrů, které je zrádné zejména v situacích, kdy se nám střídá slunečná obloha s mraky. Od videokamer až po současné kamery můžeme měnit vyvážení bílé přímo na kameře, můžeme měnit citlivost ISO (dříve byl materiál pouze na jednu citlivost a dal se případně převolat nebo podvolat) a mnohé kamery pro dokumentární natáčení mají šedé filtry zabudované přímo v kameře. Dříve se televizní dokumenty točily na inverzní filmový materiál, který má velmi malý dynamický rozsah a se všemi těmito technickými omezeními byla práce během natáčení velmi nepříjemná. Uživatelsky je pro dokumenty tato technologická změna

velmi výhodná i vzhledem k času, jelikož odpadla spousta technických omezujících potřeb.

Důležitou změnou v těchto letech je, že film již není tak úzce specializovaný jako v dřívějších dobách, kdy se například na naší katedře kamery na FAMU netočily dokumenty téměř vůbec a výuka se zaměřovala výhradně na hrané filmy. Dříve byly konkurzy na dokumentární kameramany a kameramani hraných filmů neměli často s dokumenty téměř žádnou zkušenost. Mezi dokumentárními a hranými kameramany byla propast, která s příchodem videa mizí a není nic neobvyklého, že kameraman střídá své působení v dokumentární i hrané oblasti.

Ukazatelem kontrastu mezi natáčením na filmový materiál a digitální kameru můžeme zaznamenat v tvorbě již zmiňovaného Jana Špáty, který jako příznivec nových technologií plynule přešel do videoéry. Ačkoliv své filmy snímal stejnou metodou na video stejně jako na film, vidíme výrazný kontrast v kvalitě obrazu. Filmy najednou nemají tak filmový charakter, ale podobají se více televiznímu formátu tehdejší doby. Je to dáno zejména nedokonalostí tehdejšího videa, které má své nevýhody ať už v rozlišovací schopnosti, barevném podání nebo v malém dynamickém rozsahu. Velikost čipu je menší než filmové políčko, tedy i hloubka ostrosti je větší a obraz je proostřenější. Zároveň u tehdejších videokamer nebyly tak kvalitní objektivy jako u 35mm filmových kamer. Za zmínku stojí jeden z jeho posledních filmů natočených na film *Mezi světlem a tmou (1990)*, což považuji za jeho nejlepší film vůbec. Skrze fotografa Jindřicha Štreita se napojuje na jeho estetiku a prochází s ním fotografované objekty. Zachycuje tak porevoluční stav naší země v surové neromantizující formě, která má až mystický charakter.

V našich končinách s touto technologií vzniká televizní dokumentární životopisný seriál *GEN – Galerie elity národa (1993-2018)*, který dosáhnul obrovského diváckého přijetí a zpopularizoval dokument u nás jako takový. Na tvorbě seriálu se podílelo obrovské množství tvůrců od dokumentárních režisérů až po režiséry, co se věnují především tvorbě hrané. Tento fenomén se zaměřuje na výrazné české osobnosti a vytváří středometrážní medailonky, které zprostředkovávají pohled mezi profesním a osobním životem portrétovaného. Popularita pořadu zároveň vytvořila v našich končinách všeobecně pomyslnou šablonu o tom, co to vůbec dokumentární film je.

5. Digitální revoluce a nové možnosti

Okolo roku 2009 přichází na trh první digitální zrcadlovky, na které se dá natáčet v kvalitě HD, což je v současnosti naprostým standardem. Ve své době oblíbené fotoaparáty Mark nebo Canon 7D se stali revolučními nástroji, jelikož na rozdíl od klasických televizních kamer mají velikost čipu super 35 nebo fotografický full frame a nasazují se na ně fotografické objektivy. Díky většímu čipu se dalo snadněji docílit malé hloubky ostrosti a tedy lehčího odpíchnutí postavy od pozadí. V této době se tento princip těšil velké oblibě, jelikož to do té doby nebylo amatérům přístupné a s malou hloubkou ostrosti si každý najednou připadal jako větší filmař, jelikož takto měkký charakter obrazu evokuje více filmový obraz. Ačkoli měly tyto fotoaparáty své vady – malý dynamický rozsah jasů (malá bitová hloubka) a problém s *moiré*, výhodou bylo, že obsluhování těchto fotoaparátů vyžadovalo fotografické znalosti, jelikož v režimu automatu tyto přístroje příliš dobře nepracovaly. Navíc se nedalo automaticky zaostřovat, ale muselo se ostřit ručně stejně jako u dřívějších 35mm filmových kamer. Příchod těchto fotoaparátů a nových metod je analogicky stejně výrazný jako v 60. letech s odlehčením a zcitlivěním kamer. V roce 2012 padá firma Kodak do bankrotu a v těchto letech přichází také velká změna s rozsáhlou digitalizací kin. Postupně se přechází na digitální kamery i v celovečerních hraných filmech, kde byl doteď standart klasický filmový materiál, s rozvojem kamer RED a Arri Alexa.

Já osobně jsem z generace, jež začala točit amatérské filmy v době, kdy přišel boom těchto fotoaparátů a jsem rád, že jsem přeskočil dřívější amatérské videokamery, které často neumožňovaly manuální nastavení vůbec a nebo jen z části. Nutnost znalostí obsluhy těchto fotoaparátů měla za následek, že se snadněji přešlo na profesionální kamery nebo na klasické filmové kamery. Samotná estetika, která je více podobná dřívějším filmovým kamerám než videokamerám zprostředkovala lepší představivost a zároveň možnosti využití rozmanitějších formálních prostředků.

Od této doby se fotoaparáty rozvinuly technologicky dále a s příchodem bezzrcadlovek a dalších dostupnějších digitálních 4K kamer se rozšířily možnosti natáčení dokumentárních filmů s neprofesionální technikou s profesionální výstupní kvalitou. Dnes již není profesionální videotechnika nedostupná pro amatéry.

Rozdíl mezi technikou pro hraný film a film dokumentární je odjakživa v tom, že se při výběru techniky na film dokumentární musí uvažovat, aby technické nároky neomezovaly obsluhu kamery a nenarušovaly chod natáčení autentických situací. Zároveň ve filmech dokumentárních jsou rozpočty menší než u filmů hraných, zejména co se týče kamerové techniky. Demokratizace filmových nástrojů napomohla tomu, že se může stát dokumentaristou v podstatě každý.

Příkladem, kdy se s levnou technikou dá natočit film velkolepý je film *Honeyland* (2019) Tamary Kotevske a Ljubomira Stefanova, jež vyhrál na Sundance cenu za nejlepší dokumentární film a také film za nejlepší dokumentární kameru. Příběh o chovatelce divokých včel v horské oblasti Balkánu vznikl v těžkých podmínkách, jelikož na místě natáčení nebyla elektřina a kameramani Samir Ljuma a Fejmi Daut tak museli zvolit technologii, která bude fungovat v těchto omezených podmínkách. Zároveň během natáčení bydleli ve stanech vedle skromného bydliště hlavní postavy. Jejich rozpočtové omezení bylo tak silné, že točili na fotoaparáty Nikon 810 and 800, jež na natáčení nejsou již z dnešního hlediska výhodné, protože jsou technologicky překonány jinými fotoaparáty stejných velikostí, a kombinovali to se staršími zrcadlovkami Canon, které jsou dnes zastaralé. Používali technologii, co zrovna sehnali podle aktuální finanční situace. Když se člověk na dokument dívá, tak z kameramanského hlediska si všimne mnohých vad, ale vzhledem k podmínkám a tomu, že u dokumentů je divák otevřenější technickým nedokonalostem, *Země medu* je perfektně nasnímaným dokumentem. Drobné technické nedokonalosti jsou smazány nádherným rámováním a silnou vizuální empatií s hlavní hrdinkou filmu, která se stará o svoji umírající mámu a do toho se střetává s rodinou, co přijíždí do hor s podnikatelskými vyhlídkami a necitem k přírodě zabije většinu jejich včel. Kdyby měli autoři promeškat významné momenty a nebo kvůli rozpočtu snížit počet natáčecích dní, jen aby se točilo na profesionálnější techniku, tak by nevznikl tak silný film. Důvěra mezi štábem a hlavní protagonistkou došla tak daleko, že když točili záběry mezi včelami, kameramani nenosili ochranné obleky, jelikož jim hlavní hrdinka řekla, že pokud budou klidní a vyrovnaní, tak je nepobodají. Kameramansky nejzajímavější scénou je scéna při svíčkách a petrolejové lampy uvnitř malého domku, kdy se rozhodli scénu nijak nepřisvěcovat (i když měli možnost), ale raději zvedli citlivost fotoaparátu, aby docílili autentické atmosféry. Výsledek připomíná barokní šerosvitné obrazy 18. století, což funguje dobře i dramaturgicky, jelikož

příbytek protagonistky, kde pečuje o svou umírající matku, připomíná právě obydlí 18. a 19. století, kde ještě nebylo zajištěno elektrické osvětlení. Kameramani se k této scéně vyjádřili slovy „Myslíme, že s přirozeným světlem můžete dosáhnout těch nejneobyčejnějších výsledků.“¹⁰ K výsledku jim také pomohl fakt, že příbytek neměl komín a v noci protagonisté nevětrali, takže uvnitř místnosti byl konstantně kouř, který pomohl s proexponováním prostoru. Film je typickým příkladem toho, jak se dá s levnou technologií docílit výsledku připomínající hraný film.

Dalším výrazným snímkem, který byl pořízen za pomoci levné filmové techniky, je festivalově úspěšný film *Pro Samu* (2019) Waad Al-Khateab a Edward Watts. Autorka zde používá kameru jako zbraň, díky které ukazuje pravdu o válečném konfliktu v Sýrii a o postupné islámské radikalizaci, která vede ke zničení města Aleppo. Natáčí své výpovědi a dokumentuje časosběrně likvidaci města deníkovou formou. Během tohoto konfliktu se jí narodí dítě (Sama), které je tento film věnován, a ukazuje každodenní boj o přežití ve svém městě, jež se postupně mění v absolutní peklo. Se svým mužem se snaží držet do poslední chvíle neoficiální nemocnici, kde se starají o pacienty a zároveň jsou zvenčí bombardováni. Jsme svědky kompletního vyvražďování civilistů včetně malých dětí a obrany do posledního dechu, kdy jsou nakonec stejně přinuceni emigrovat ze své milované země. Osobní a strhující výpověď mohla vzniknout díky nenáročným malým kamerám (zrcadlovky, snímání na mobilní telefon), kdy je mohla autorka kamkoliv propašovat ve válečném terénu a nemusela řešit příliš technickou náročnost. U tohoto filmu neřešíme technickou kvalitu, naopak ona nedokonalost napomáhá dramatickosti a autentičnosti.

Opačným přístupem, kdy se k natáčení dokumentů použila filmová kamera, konkrétně Arri Amira, je formálně zajímavý snímek *Fuocoammare* (2016) režiséra Gianfranca Rosiho, který zkoumá téma uprchlické krize v italském přístavním městečku z jiné perspektivy než by diváci očekávali. Režisér si natáčel dokument sám navzdory obtížnější obsluze než u digitálních fotoaparátů. Tíha kamery je znát z vykomponovaných záběrů točených především ze stativu. Avšak tato omezení vedou k tomu, že je snímek pečlivě vykomponován, ale přesto působí autenticky,

¹⁰ mip. „'Honeyland': Shooting By Candlelight and Oil Lamp Like an 18th-Century Dutch Painter“ [online]. *nofilmschool.com*. 2. 5. 2019. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/honeyland-documentary-interview>.

jelikož mají kompozice organičtější charakter. Vizuální stránka je tak silná, že snadno opomineme dramaturgické nedokonalosti, jelikož se napojíme na silný výtvarný charakter a pocity, jež mohou být zprostředkovány pouze za pomoci kvalitní filmové technologie. Výraznou stránkou filmu je také grading, ke kterému se přistupovalo tak pečlivě jako u hraného filmu.

Dalším příkladem, kdy jsou použity filmové kamery v dokumentární praxi je nejdražší přírodovědecká dokumentární BBC série *Planet Earth II* (2016). K zaznamenávání krásy přírody používali kamery Red Epic Dragon (vysoké rozlišení 6K a možnost vysokorychlostního snímání) v kombinaci se Sony Alfa A7sII (malé rozměry a extrémně velká citlivost výhodná zejména pro noční natáčení). K natáčení použili také mnoho nových stabilizačních zařízení, dronů, videopastí a speciálních robotů s kamerami, které ovládali bezdrátově z dálky, aby eliminovali vliv člověka a mohli zvířata pozorovat bezprostředně z blízkosti, aniž by si toho byla zvířata vědoma. Film je unikátní v tom, že interakce mezi zvířaty jsou uspořádány tak, že vypadají jako hraný film. Je to vlivem bohatosti filmové řeči a propracované vypravěčské struktury. Díky vysokému rozlišení 6k je možné obraz postprodukčně přibližovat a mít tak možnost volby více šířek záběru. S mimoobrazovým komentářem Davida Attenborougha za chvíli zapomeneme, že se díváme na dokument, ale jsme fascinováni samotnými příběhy mezi zvířaty. Tento typ přírodopisného dokumentu s edukativním charakterem je vyloženě závislý na technické kvalitě záznamu. Chceme maximální ostrost a co nejvyšší možné rozlišení, jelikož si přejeme vidět zvířata a scenérie v té nejvěrnější obrazové kvalitě.

Hlavní výhodou digitálních filmových kamer oproti kamerám neprofesionálním je zejména v dynamickém rozsahu. Pakliže mají neprofesionální kamery povětšinou 8 bitů, tak kamery filmové mají 10 až 16 bitů, což je nesrovnatelný rozdíl z expozičního hlediska. S filmovou kamerou máme jak širší možnosti v exponování a rozsáhlejší tonální škály, ale dynamický rozsah nám také pomáhá v dokumentárních situacích, kdy nejsme schopni scénu dostatečně dosvítit, jelikož jak je známo, oko si jasy selektivně dopočítává, ale kamera to neumí a proto je exponometrie tak složitá a jako kameramani musíme svítit nejen z hlediska estetického, ale i realistického, jelikož se snažíme dorovnat jasy tak, aby výsledek odpovídal lidskému vidění. Dalším zásadním rozdílem je komprese vzorkování, kdy neprofesionální kamery mají

povětšinou vzorkování 4:2:0 a profesionální kamery 4:4:4 a také zde hrají rozdíly v barevných prostorech. To hraje roli především ve fázi postprodukce, kdy s kvalitnějším výstupem máme širší škálu možností jak s gradingem pracovat.

Avšak v dnešní době se i tyto rozdíly stírají a neprofesionální kamery dosahují těchto kvalit a dokáží dokonce natáčet v RAW kvalitě – kupříkladu Blackmagic Pocket Cinema Camera 6K. Rozdíl mezi profesionálními filmovými a amatérskými kamerami je s vývojem technologií stále menší a menší, což je pro záznam dokumentárních filmů velmi pozitivní. I s levnější a lehčí technikou jsme schopni dnes zaznamenat kvalitní obrazový materiál a mít širší spektrum možností, jak formálně s obrazem pracovat.



11



12



13



14



15

-
- 11 Canon EOS 5D Mark II
 - 12 Sony Alpha A7 Mark II
 - 13 Black Magic Pocket Cinema Camera 6K
 - 14 Red Epic Dragon
 - 15 Arri Amira

6. Současná technika používaná při natáčení dokumentárních filmů

6.1 Kamery

Na webových stránkách filmového magazínu Indiewire se zabývali technologiemi, které byly použity u dokumentárních filmů v úzkém výběru na festivalu Sundance v roce 2019. Vyplývá z toho jaké typy kamer se v současné době u dokumentárních filmů nejčastěji používají. Převládá Canon C300, Canon C100, Sony A7S II, Sony PXW-FS5, Panasonic GH5 avšak naprosto dominuje kamera Sony FS7.¹⁶ Poslední zmiňovaná kamera není výhodná jen z hlediska kvality obrazu, kdy dokáže natáčet v rozlišení 4K ve formátu Prores, případně v komprimovaném formátu XAVCHD, který nezabírá tolik místa, což se hodí hlavně při situacích, kdy točíme situace dlouho a nemůžeme si dovolit zálohovat příliš velké množství dat. Zásadní u této kamery je také fakt, že oproti předchozím zmiňovaným kamerám je tělo konstruováno ve standardní velikosti kamer a spolu s Extension Unit (prodloužení kamery pro jiný vstup baterie) na baterie typu V-mount má dobrou ergonomii pro natáčení z ruky. Zbrusu novými kamerami, které budou v následujících době dominovat na poli dokumentární tvorby jsou kamery Sony FX9 (následovník FS7) a Sony FX6 (následovník FS5).¹⁷ Obě kamery disponují čipem o velikosti fotografického fullframu (tedy větší než klasická super 35 velikost čipu). FX9 má dokonce možnost točit do rozlišení 6k, kdy při menším rozlišení používá tzv. downscaling (točíme do 4K, ale je to přepočítáno z 6K rozlišení = obraz je mnohem čistší a bez šumu). U obou kamer je dokumentárně výhodné vestavěný cirkulární ND filtr uvnitř kamery, který je však naprosto plynulý. U většiny kamer s variabilními ND filtry používáme klasické změny hustot 2x (0,3 ND), 4x (0,6 ND) atd., avšak tyto nové kamery dokáží měnit hustotu naprosto plynule. Doposud jsme museli měnit drobné expoziční rozdíly za pomoci clony, kde se však mění i hloubka ostrosti. Díky vestavěnému cirkulárnímu šedému filtru nám hloubka ostrosti zůstane stejná a měníme jen hodnotu expozice, což je

¹⁶ mip. „Sundance 2019: Here Are the Cameras Used to Shoot This Year’s Documentaries“ [online]. *indiewire.com*. 1. 2. 2019. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/02/sundance-2019-documentary-cameras-lens-equipment-canon-sony-arri-1202036323/>.

¹⁷ mip. „How Does the New Sony FX6 Stack Up Against the Popular FX9?“ [online]. *nofilmschool.com*. 17. 11. 2020. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/comparing-sony-fx6-fx9>.

zejména u dokumentů naprosto revoluční. Další novinkou je funkce automatického ostření, která funguje novým systémem, kdy kamera rozpozná obličej a ostří naprosto plynule a velmi přesně (ovšem pouze u vybraných objektivů). To ocení zejména tvůrci, jež manuální ostření nevládají. Jsou však situace, kdy je tato automatika zrádná. Například pokud točíme více lidí v řadě z profilu, automatika nerozpozná, koho chceme zaostřit. Zde musí stále hrát roli lidský faktor. Zároveň je rozdíl rychlosti zaostřování, kdy sice můžeme nastavit na kameře interval přeostrění, ale pokud to budeme dělat sami manuálně, vždy budeme rychlost přizpůsobovat dramatickosti situace a aktuálnímu pocitu, co se pro danou scénu hodí. U mnohých scén, kdy například točíme postavu na dlouhé sklo, která se přibližuje ke kameře, se tato metoda jistě zúročí.

Při volbě kamery bude vždy hrát roli jaké záběry s ní budeme chtít dělat. Pokud víme, že budeme hodně cestovat a natáčet především ze stativu nebo z *gimbalu*, není třeba tolik řešit ergonomii kamery a budeme vybírat spíše menší kamery (ve velikosti fotoaparátu), které na sebe zároveň nebudou poutat pozornost. Pokud víme, že budeme točit hodně z ruky a stále řešit expoziční změny, vybereme podle jiných parametrů. U výběru dokumentární kamery nemůžeme řešit pouze technické parametry, ale také celkový komfort pro zvolenou formu natáčení.



18



19

¹⁸ Sony FX6

¹⁹ Sony FX9 + Extension Unit

6.2 Pohybová technika

Během posledních několika let se objevily na trhu kinematografie nové pohybové pomůcky finančně dostupné pro pole dokumentaristů. Pomocník, jež imituje pohyb ruční kamery, ale ulevuje zádům, je technologie *easyrig*, kdy je kamera upevněna na lanku spojené s tyčí nad hlavou kamery napojenou na konstrukci, která přenáší váhu kamery do celého těla a ne pouze na jedno rameno. Tato technologie je výhodná pro případy, kdy musíme držet kameru na sobě dlouho. Osobně mám takové zkušenosti, že je výhodná hlavně pro momenty, kdy postavy např. sedí u stolu a my stojíme a můžeme s kamerou postavy obcházet, pomalu najíždět, jelikož lanko nám umožňuje vychylovat kameru z osy a imitovat tak pohyb podobný slideru nebo kamerové jízdě (samozřejmě s limitovanou vzdáleností). Také je výhodná pro záběry typu statický záběr plovoucí kamery, kdy imitujeme pohyb ruční kamery, ale s kamerou stojíme a snažíme se držet klidný záběr. Nevýhodná je tato technologie v momentě, kdy kráčíme s kamerou za postavou, jelikož lanko nám kameru zlehčuje a čím lehčí je kamera, tím větší chvěvy jsou ve výsledném obrazu. Zároveň se nedá tak korigovat synchronizace kroků. Proto pro chodící záběry doporučuji spíše chodit s kamerou na rameni, jelikož nám to poskytne větší volnost. Další nevýhodou této konstrukce, a to všech následujících technologií je, že jsou omezující z hlediska prostoru. Nejvíc to poznáme např. u fater dveří nebo u nízkých stropů, kdy s *easyrigem* budeme narážet. Vždy je tedy nutné myslet dopředu na lokace, ve kterých se budeme pohybovat, zda se s moderními technologickými zařízeními vůbec vejdem.

Významným příchodem jsou také stabilizační zařízení na gyroskopickém principu *gimbal*. Nejpopulárnější výrobci těchto zařízení jsou firmy Movi a DJI (Ronin). Těmito zařízeními simulujeme pohyb podobný *steadicamu*. Musíme si jen uvědomit, že se jedná o elektronická zařízení, která na rozdíl od klasického *steadicamu*, budou mít vždy jiný charakter pohybu, jež nepůsobí tak organicky. Výhodou oproti *steadicamu* je ovšem lepší stabilizace horizontu. Pro dokumentaristy tkví hlavní výhoda v tom, že jsou finančně dostupnější než *steadicam*, jež potřebuje profesionální obsluhu. Technicky nadanější uživatel je schopný si *gimbal* ovládat sám. Já osobně mám nejlepší zkušenosti s modelem Ronin 2, s kterým jsem pracoval na hraných filmech i dokumentech. Tyto gyroskopická zařízení je dobré kombinovat ať už s již zmiňovaným *easyrigem*, který nás osvobodí od váhy kamery a nebo s *ready rigem*,

což je rig určený vyloženě na gimbaly a nedá se použít samostatně na pohyb ruční kamery. Z pevné konstrukce, kterou máme na zádech, jsou vysunuta 2 variabilní ramena, která umožňují gimbale uchytit zprava a zleva a dále nám umožňují dělat vertikální pohyb připomínající rameno jeřábu. Obliba gimbale se dostala tak daleko, že dokonce vznikají hybridní metody, kdy se kombinuje technologie steadicamu s gimbalem dohromady. To ale využijeme spíše ve filmech hraných, pakliže nemáme dostatek financí a možnost mít více asistentů. Vrcholem této kombinace je pak zařízení Trinity od Arri, což je v současné době nejdokonalejší stabilizační zařízení pro použití kamery za chůze (tato technika byla například použita ve filmu *1917* (2019) Sama Mendese, kde ji využil kameraman Roger Deakins).

Musíme si ale být vědomi, že při gimbalech odpadá možnost ručního ostření, jelikož kamera je zafixována v zařízení. V momentě, kdy netočíme celky s velkou hloubkou ostrosti, je nutné použít bezdrátové ostření, které dnes je již dostupné i v levnějších alternativách. Musíme tedy vzít v úvahu, že se bez ostříče s dálkovým ostřením se neobejdeme a pokud nechceme být s ostříčem propojeni kabelem, musíme použít bezdrátový přenos obrazu (např. Teradek).

Během posledních let se také začaly hojně používat *drony*, které jsou finančně velmi dostupné a technologickým vývojem jdou rychle kupředu. Díky nim již nejsou letecké záběry pro většinu filmařů nerealizovatelné a může si je dovolit v podstatě každá produkce. Velkolepost z ptačí perspektivy se však stala natolik oblíbenou, že se drony za poslední dobu velmi nadužívají. Jako u všech technologií, tak i u této, by se mělo uvažovat, zda má formální volba správné místo ve vyprávění, a jestli to není pouhá manýra, která pouze poutá divákovu pozornost svou atraktivitou.

Dnes jsou alternativy mnoha dalších pohybových zařízení, které jsou dostupnější než kdy dříve jako různé typy *sliderů*, *mini jibů* apod. Snažil jsem se popsat výše nejběžnější stroje, které dnes v dokumentech využíváme s osobními poznatky, které jsem zjistil během projektů a musel je řešit.

Vždy musíme myslet na to, který typ kamery se hodí pro dané pohybové zařízení a zda kombinace funguje správně, což je nejlepší testováním před samotným natáčením. Nejdříve bychom však měli myslet na to, co chceme říci a poté přemýšlet jakou cestou k tíženému výsledku dojít. Nesmíme však nikdy opomenout fakt, že

mnohá pohybová zařízení budou vzbuzovat u natáčených protagonistů údiv a pozornost, což může vést ke ztrátě jejich přirozenosti. Musíme si být vědomi, kde daná zařízení budeme používat a zda nezničí autentické momenty, jež by mohly fungovat například lépe s menším štábem a malou kamerou, která na sebe nebude tolik upozorňovat a ve výsledku dosáhneme lepších momentů.



20



21



22



23

²⁰ Easyrig Vario 5

²¹ Readyrig GS Stabilizer + ProArm Kit

²² DJI Ronin 2 osazený kamerou

²³ DJI Mavic Mini dron

6.3. Nové možnosti vedou k odvážnosti

Technologické vylepšení kamer a všech zařízení vedou k širokému spektru formálních možností. Je tu ale ještě jeden aspekt, který nebyl řečen. Čím máme více filmové kamery, tím se nám rozšiřují možnosti komponování a exponování, což mění celkovou estetiku, jak můžeme samotnou realitu snímat. Například pokud jsme si u dřívějších kamer nemohli dovolit natáčet během dne proti oknu kvůli přeexpozicím (dáno malým expozičním rozsahem), tak dnešní i amatérské kamery dosahují takových rozsahů, že to není neřešitelný problém.

Dostáváme se k tomu, že netoužíme pouze po dokonalé estetice, ale musíme naopak obraz trochu destruovat, pokud chceme vytvořit organický dojem. A to jak dekomponováním, točením z ruky, používáním nedokonalých objektivů či přidáváním filmového zrna v postprodukci. Vždy záleží na tématu filmu a na námi zvolené formě. Avšak s vylepšením záznamu i reprodukčních zařízení (televizí, mobilů, ipadů apod.) si můžeme dovolit mnohé, čemu jsme se v minulosti vyhýbali a naopak docházíme do doby, kdy se snažíme přílišnou obrazovou dokonalost narušovat, abychom docílili přirozenějšího pocitu.

7. Ruční kamera jako vědecká disciplína

„Osobně mám rád kameru z ruky! Kamera, která zaznamenává obraz, by měla žít. Pohyb postav, předmětů a samotného pozorovatele – to je skutečnost. Člověk si to ani neuvědomuje, ale všechno je v neustálém pohybu, nikdy jen v nepatrném. Oči jsou v neustálém pohybu a kamera ty oči supluje. Kamera z ruky vtahuje diváka přímo do děje, dělá ho účastníkem toho, co se odehrává“²⁴

Ruční kamera je odjakživa doména dokumentárních filmů a je potřeba se u této metody snímání pozastavit. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit jak obrovský vliv má ergonomie vyvážení kamery na komfort i výsledek natáčení dokumentárních situací. Pakliže budeme natáčet film hraný formou ruční kamery, většinou nebudeme točit déle než čtyři minuty, pokud ale točíme dokument, dostáváme se do situací, kdy můžeme točit v kuse klidně dvě hodiny a je proto důležité myslet na správné vyvážení kamery při přípravě projektu. Ono samotné vyvážení nám totiž pomůže vytvořit i ten nejžádanější pohyb, kdy eliminujeme drobné chvěvy, které by vznikly dovažováním kamery během chůze. Problematice ruční kamery se pečlivě věnuje kameraman Sean Bobbitt na svém workshopu na Camerimage v roce 2013, jehož záznam je dostupný na youtube kanálu ArriChannel. Pokud shrnu zásadní body tohoto workshopu, který dává tipy a rady pro natáčení ruční kamerou, tak to jsou:

- Udržovat se v dobré tělesné kondici, ideální pro kameru je např. jóga.
- Používat chrániče na kolena (pokud si s někým klekáme na zem a nebo jsme opřeni dlouho o kolena na zemi) a na lokty (eliminují nárazy loktů v úzkých prostorech, nejčastěji při procházení mezi úzkými futry) a ochranné rukavice (např. cyklistické, uleví nám to od tíhy kamery a zamezí klouzání zpocených rukou).
- Používat bederní pás, abychom ulevili zádom při dlouhých záběrech.
- Mít správné boty, které měkčí nárazy.
- „Chodit jako liška“ – mít přikrčená kolena a snažit se eliminovat nadbytečné pohyby.
- Mít správně vyváženou kameru – poznám to tak, že když si ji dám na rameno, tak mi nesmí přepadávat dopředu ani dozadu.

²⁴ Martin Štoll, *Jan Špáta*. Praha: Malá skála, 2007, s. 177

- Držet madla kamery tak, aby lokty byly podél těla a neměli jsme ruce vepředu a příliš daleko od sebe (často se totiž můžeme lokty opřít o boky a tím si ulevit).
- Podvádět a využívat všech možností, kde si můžeme ulevit – opřít se o stěnu, zábradlí apod. Využívat prostoru jako pomocníka vydržet točit s kamerou, co nejdéle.
- Pokud je možnost, tak si umět nakrokovat trajektorii trasy pohybu (zejména při couvání, kdy např. po 5 krocích budeme zabočovat doprava nebo doleva). Pokud jsou prostory složitější anebo disponujeme drahou technikou, potřebujeme „vodiče“, který nás bude provázet – držením za pas nebo za opasek.
- Sesynchronizovat naši chůzi s chůzí snímáného protagonisty. Pokud se nám to povede, tak detail postavy z ruční kamery bude vypadat přirozeněji než záběr ze steadicamu, jelikož hlava nám zůstane v pohybové ostrosti, kdežto u steadicamu bude stabilní pozadí, ale hlava se nám bude pohybovat nahoru dolů vzhledem k charakteru chůze.
- Umět správně dýchat, aby se dýchání nepřenášelo do pohybu kamery. Pokud chceme udržet statický záběr klidný, musíme dýchat pomalu a do hrudi. Jakmile se rozejdeme, můžeme dýchat více zhluboka a využít toho, že to nebude při chůzi poznat.
- Těžší kamera je pro ruční kameru lepší než lehčí, avšak má to své limity.²⁵

Ač se můžou zdát tyto postupy v některých případech jako automatické, setkal jsem se v praxi se spoustou renomovaných kameramanů, jež si tyto základní věci neuvědomují a proto je pro mě důležité je zmínit, jelikož ulehčí práci nejen na dokumentech, ale hodí se i pro natáčení fikčních formátů.

²⁵ *ARRI WORKSHOP - Sean Bobbitt*. „A Guide to Handheld Camera Operating“. online, ARRIchannel, 12. prosince 2013. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=IHcYjKpJb-I>.

8. Dokumentární film na hranici hraného filmu

Dokumentární film má chameleonskou povahu a ze své podstaty ho nelze oddělit od filmu hraného. Nikdy nejsme schopni s jistotou říci, zda je film čistě dokumentární nebo hraný, ale jedná se o dva póly (fikční vs. nonfikční), kdy je daný film umístěn někde v tomto spektru a buď se přiklání více k jednomu pólu anebo k druhému.

Specifickým druhem dokumentárního filmu je tzv. *mockument*, což je žánr využívající dokumentaristických principů, který je však vyfabulovaný a hraný. Výsledek má nabudit diváka, aby uvěřil tomu, že se o dokument jedná. Tyto filmy vyvolávají otázku nad tím, co dokument je a mají reflexivní podstatu.

Typickým příkladem *mockumentu* je snímek *What We Do in the Shadows* (2014) Jemaine Clementa a Taika Waititiho, což je komediální *mockument* o upírech, kteří se snaží žít jako obyčejní lidé. Míra komičnosti je podpořena právě hrou, kdy si film hraje na dokument a nastavuje tak neobvyklé divácké vnímání. Samozřejmě si je divák vědom fikce již od začátku, jelikož jsou hlavní postavy upíři. Asi nejznámějším zástupcem *mockumentární* metody je *Záhada Blair Witch* (1999) režisérů Daniela Myricka a Eduarda Sáncheze. Film je koncipován jako nalezený záznam, který si hrdinové příběhu natočili sami před svou smrtí, čímž se s nimi automaticky ztotožňujeme a následné hororové pasáže s nimi intenzivněji prožíváme. Záměrně se také pracuje se špatným obrazovým materiálem, aby záznam vypadal přesvědčivě vzhledem k tehdejší amatérským technologiím.

Film, který vyloženě upozorňuje na dokumentární manipulaci je *...No Lies* (1974) Mitchella Blocka. Snímek se prezentoval při distribuci jako dokumentární. Vidíme záznam dokumentaristy, který zpovídá ženu. Je s ní sám v místnosti a slyšíme, jak s ní komunikuje zpoza kamery. Žena při konverzaci postupně odhaluje, že byla v minulosti znásilněna a dokumentarista jí klade nepříjemné otázky, jež její přiznání zpochybňují. Na konci filmu se však dozvídáme, že dokumentarista/kameraman i hlavní protagonistka jsou najatí herci, kteří se chovali podle předem daného scénáře. Způsob distribuce a dokumentární forma ve stylu *cinema verité* (film pravdy) navodí diváka číst tento film jako pravdivý, což je právě způsob, jak se dá s diváky

manipulovat. Tento film na to upozorňuje a klade důraz na sebereflexi diváků a na podstatu manipulace v dokumentárním filmu, jež se dá snadno zneužít.

Sofistikovaná metoda, u které v podstatě nejsme schopni říct, zda se jedná o dokument nebo film hraný je *Heaven Knows What* (2014) bratrů Safdiových. Ti vypráví příběh o mladé narkomance závislé na heroinu, jež je posedle zamilovaná do jiného narkomana a spolu zažívají vztahové i existenční problémy. Zásadním v tomto filmu je fakt, že scénář napsala Arielle Holmes podle svého skutečného příběhu a ve filmu hraje sama sebe a okolní postavy hrají její kamarádi neherci. Některé postavy jsou pozměněny za herce, ale v podstatě rekonstruuje, co se v minulosti stalo. Při sledování filmu si nejsme vůbec jisti, zda sledujeme dokument nebo film hraný, jelikož vše působí surově autenticky včetně hereckých výkonů. Zásahu na tom má dlouhé rešeršování režisérů, z nichž jeden z bratrů s postavami strávil devět měsíců, aby se dostal do jejich společenství a pochopil jejich životy. Jelikož se jedná o nízkorozpočtový snímek, režiséři si nemohli dovolit finančně zajistit lokace New Yorku, kde natáčeli. Proto se rozhodli točit na dlouhé ohniskové vzdálenosti, díky kterým mohli situace pozorovat z povzdálí. To pomáhá také tomu, že se postavy chovají přirozeně, jelikož tolik neregistrují přítomnost kamery. Navíc forma snímku je roztěkaná a znepokujující jako samy postavy ve filmu a dochází tak k absolutnímu napojení mezi diváky a postavami.

Výraznou osobností, která nabourává pohled dokumentární tvorby svým nekonvenčním provokativním přístupem, je rakouský režisér Ulrich Seidl. „Ve výsledku, všechno je naaranžované. Nic v mých filmech není zachycené náhodou. Vše je promyšleno a i když točíme ruční kamerou, každá scéna má danou choreografii. Vždy používám metody hraného filmu, které vytváří můj rukopis. Vytvářím materiál z reality, ale ve výsledku to není pouze dokumentární filmařina. Vždy jsou zde kompletně vymyšlené příběhy. Ve filmu *Ve sklepě* také.“²⁶ Seidlova tvorba má jednoznačný rukopis ve své vizuální stylizovanosti a hlavně v metodě, kterou používá. Je to jeden z těch režisérů, u kterých si klademe otázky typu „doopravy je tohle pravda?“. Míra vykomponovanosti a stylizace je tak výrazná, že je

²⁶ mip. „Ulrich Seidl Talks About Making Movies That Aren't Quite Documentaries“ [online]. *vice.com*. 3. říjen. 2014. Dostupné z: <https://www.vice.com/en/article/exmkam/ulrich-seidl-interview-in-the-basement-876>.

zřejmá od prvního pohledu autorova manipulace. Nicméně ona nejistota, kdy si nemůžeme vybrat, zda film máme brát jako fikci či realitu, dává filmům jiný rozměr, protože nás udržuje v neustálé nejistotě. Snímek *Ve sklepě (2014)* je dogmaticky natáčen ve statických záběrech, centrálních kompozicích až s fašistickou symetrií podobnou režisérům hraných filmů Roye Andersona nebo Wese Andersona. Ezejisticky zde portrétuje skupinu Rakušanů, která provozuje ve sklepě své bizarní záliby. Navazuje tak nepřímo na známou kauzu Josefa Fritzla, jež věznil svou dceru ve sklepě 24 let. Vytváří kritický portrét Rakouska a film byl ve své zemi také zakázán. Ona fašistická stylizovanost se právě napojuje na bizarnost výjevů, které sledujeme a podporuje jejich vyznění. Z několika příběhů je pouze jeden vyfabulovaný a zbytek je rekonstruovaný a naaranžovaný s respektováním skutečnosti.

Podobný druh stylizace, který vyvolal debatu širší veřejnosti u nás ohledně autenticity v dokumentárním filmu, je zřetelný ve snímku *Svět podle Daliborka (2017)* Víta Klusáka. Snímek portrétuje českého radikálního neonacistu observačním způsobem, ale od počátku cítíme, že je vše před kamerou naaranžované pro vykomponované záběry. Ať už to jsou centrální kompozice na širokouhlý objektiv (podobné jako u Seidla), záběry z *gimbalu* a nebo rozzáběrované situace, které by nemohly přirozenou cestou bez zásahů autorů vzniknout v požadované kvalitě. Netradiční profesí na dokumentárním filmu je scénograf/ka. Zde této profesi využili a to nejen z důvodu, že si Vít Klusák společně s kameramanem Adamem Krulišem chtěli prostor přizpůsobit pro funkčnější kompozice, ale také kvůli tomu, že původní prostor působil tak bizarně, že by tomu diváci neuvěřili. Museli tedy přistoupit na neautentickou metodu, která vede k autentickým cílům. Stejně tak se Vít Klusák přiznal, během své přednášky na FAMU, že v jedné scéně dodělávali v postprodukci hyperrealistický 3D model mravence, jež leze po stole. Problémem bylo, že hlavní postava Daliborek v jedné scéně z ničeho nic bouchnul do stolu v momentě, kdy to nedávalo logicky smysl. Proto, aby byl tento čin pro diváka obhajitelný a autoři nemuseli do záběru stříhat, se rozhodli na stůl dodělat mravence, kterého Daliborek zabouchne do stolu. Je to jeden z těch příkladů, který potvrzuje teorii, že někdy musíme lhát, aby výsledek vypadal pravdivě.

Odlišnou metodu citlivě pojatého sledování reality můžeme analyzovat na filmu *Nic jako dřív* (2017) Lukáše Kokeše a Kláry Tasovské. Na první pohled autentická forma ruční kamery, která snímá hlavní postavy převážně v blízkých záběrech, připomíná hrané filmy bratrů Dardennů. Lukáš Kokeš je spolurežisér a zároveň kameramanem tohoto filmu a Klára Tasovská mimo spolurežie také střihačka. Výsledkem je velmi intimní a empatické napojení na portrétované postavy, které nejsou příliš manipulovány a chovají se přirozeně ve svých projevech. Zároveň se nechávají natáčet v situacích, které jsou velmi křehké a citlivé. Díky tomu, že se autoři snažili tyto scény nemanipulovat, měli dobrý vztah s portrétovanými, a pouze momenty zaznamenávali observační metodou, výsledek je věrohodný i přestože vysoká estetická úroveň připomíná filmy hrané. Zároveň důvěra mezi režisérem a režisérkou způsobila, že Lukáš Kokeš jako kameraman mohl být v kompozicích a snímání odvážnější, protože věděl, že to později bude moci ovlivňovat ve střihně. Najdeme zde spoustu citlivých momentů, kdy se kamera přizpůsobuje pocitům protagonistů, ať už v líném švenkování při scénách, kdy jsou postavy opilé, a nebo kamerové roztěkanosti, když se protagonisté nedokáží soustředit. Snímání má kinematografickou kvalitu, které však nepůsobí pouze konvenčně a hlavní důraz je na empatické napojení mezi kamerou a postavami. Při této formě observace, která působí autenticky, není zapotřebí tolika rekonstrukcí, jelikož je závislá hlavně na řemeslné schopnosti autorů na place reagovat na to, co se aktuálně děje a snímat to v adekvátní filmařské kvalitě. Kameramansky povyšuje film také to, že se v jednotlivých třech portrétech mladistvých dospívajících objevují propojující vizuální motivy (maturita, diskotéka), které bylo nutné zaregistrovat přímo během natáčení. Je výrazně cítit, že autoři na place při snímání přemýšleli nad střihem a celkovou dramaturgií. Snímek je ukázkou toho, že není potřeba do děje příliš zasahovat, aby výsledek působil kinematograficky moderně.

Podobnou ač formálně odlišnou metodou dosahuje Jan Gebert v dokumentu *Až přijde válka* (2018). Portrét o zrodu mladého diktátora, který je v čele domobrany „Slovenskí Branci“ o počtu více než 200 domobranců připravujících se na útoky proti uprchlíkům, je chladnou studií ambiciózního člověka, co dokáže svými manipulativními způsoby nalákat desítky lidí k výcviku a namotivovat je k ultrapravicovým názorům. Kamerové snímání Lukáše Miloty je zde tak chladné jako sám protagonista. Záběry jsou pečlivě komponovány až do geometrických

kompozicí, ale nijak to nezasahuje do svobody projevu snímaných. Autoři se museli na tento typ natáčení připravit a například pro scény, kdy domobranci pochodují po městě, si připravily půdorysy se záběrováním, aby docílili tíženého výsledku.

Film, který zásadně zarezonoval v oblasti kombinace dokumentární a hrané tvorby je *Touch Me Not (2018)* Adiny Pintilie, jež vyhrál v roce 2018 hlavní cenu na Berlinale. Film zkoumá hranice intimity, snaží se zprostředkovávat krásu, tam kde ji hledat nechceme. Tento divácky často odpudivý, zároveň velmi citlivý, experimentální a hlavně velmi divácky rozporuplný film pracuje výrazně s vizuální chladností a sterilností za pomoci pečlivě vykomponovaných záběrů na delší ohniskové vzdálenosti a nesnesitelně bílých prostorů, kterých se většinou snažíme kamerově vyhýbat, zde je však formálním základem. Cítíme sice technickou dokonalost a připravenost, kdy zde není prostor pro formální nahodilost, avšak herci a neherci, kteří jsou všichni autentičtí, dotváří filmu dokumentární charakter. Stejně tak sebereflexivní pasáže, kdy do filmu vstupuje přímo režisérka, která vede monology sama se sebou a přiznává celý svůj štáb, dávají filmu nezvyklou podobu.

Dokumentární film se dnes jako nikdy spojuje s experimentálním přístupem, kdy se hledají nové cesty, jak k tomuto žánru přistupovat. Exemplárním příkladem je krátkometrážní dokument *Swatted (2018)* Ismaël Joffroy Chandoutis, který zobrazuje zvrhlou zálibu hráčů počítačových her v Americe. Hráči streamují živě na internetu, jak hrají počítačovou hru, kdy jsou zároveň vidět videokamerou v záznamu. Jejich protihráči se baví tím, že se nabourají do jejich osobních kontaktů a nahlásí se z jejich mobilních telefonů policii s tím, že například někoho zavraždili. Do jejich bytů vthnou speciální ozbrojené jednotky SWAT, které hráče zatknou v přímém přenosu, kdy jsou sledování několika tisíci diváky. Stírá se zde násilí počítačových her a reálné násilí netušících SWAT jednotek, kteří zatýkají bezmocné hráče. Forma tohoto dokumentu je tvořena nedokonalými počítačovými animacemi, které jsou napůl hyperrealistické a napůl nedodělané, což podporuje stírání hranic mezi hrou a realitou. Zároveň slyšíme autentické výpovědi šikanovaných obětí a jednotlivé záznamy, kdy jsou zatýkáni často brutálním způsobem.

Spojení dokumentu a animace se v současné době těší velké oblibě a z našich končin můžeme zmínit například snímek *Spolu Sami (2018)* Diany Cam Van Nguyen, která portrétuje trojici mladých lidí, kteří v brzkém věku přišli o své rodiče. Film je natočen klasicky kamerou, poté je však obrázek po obrázku překreslen do surových maleb a obohacen o abstraktní výtvarně zajímavé pasáže zprostředkovávající naprosto jedinečný zážitek.

Obecně můžeme říct, že moderní snímání v dokumentech má základy v předem promyšlené kamerové koncepci, které nemusí být vždy nutně založené na čistém rekonstruování, kdy si autoři vše dopředu promyslí a rozzáběrují jako u hraného filmu, ale mohou zde být citlivější zásahy, které vedou ke stejnému výsledku za předpokladu pohotovosti. Ovšem zásadní je, že se koncepci musí věnovat stejná důležitost a pečlivost jako u filmu hraného, pakliže se chceme vyhnout pouze konvenčnímu zpracování. Konvence nás sice nepřekvapí, ale nemusí být špatná k zvolenému tématu. Musíme si ale uvědomovat, co nám daná forma nabízí a co naopak přijdeme. K tomu musíme znát metody filmové řeči a stříhové skladby.

9. Vliv dokumentární kamery na hraný film

Touhu po dokumentárnosti a pravdivém ztvárnění můžeme u hraných filmů pozorovat už od proudu Italského neorealismu (1945-1951). Kvůli poškozeným ateliérům Cinecitta a touze se odlišit od výpravnosti se tento směr zaměřoval na sociální problémy běžného člověka. Od ateliérů se filmaři přesunuli do reálných prostorů a začali obsazovat neherce v kombinaci s herci. Obrazově se autoři jako Vittorio De Sica (*Zloději kol, 1948*), Luchino Visconti (*Země se chvěje, 1948*) a Roberto Rossellini (*Řím, otevřené město, 1945*) snažili o čistý surový obraz bez změkčovacích fitrů a příkrášlování. Tento proud se sice snažil o filmový realismus, ale zároveň je vše komponované, svícené, aranžované a děj má klasickou strukturu hollywoodských filmů. Avšak touha po autentičnosti vedla filmaře k novým formám, které později inspirovali Nové vlny po Evropě.

Ve Francii se s dokumentárními principy setkáme u autorky již zmiňované Agnes Vardy a dalším reprezentantem je experimentátor Jean-Luc Godard a jeho *U konce s dechem (1960)*. Film je pro nás výjimečný tím, v jaké míře se zde používá ruční snímání a záběry jsou nesvíceny a je využito pouze přirozené osvětlení, což umožnila technická revoluce v 60. letech. Konstruované zařízení pro dokumentární filmy se ihned chopili tvůrci filmů hraných. Filmový materiál se zcitlivěl a hraný film dosáhl takové svobody, že se přibližoval dokumentárnímu filmu *direct cinema*. Trendem se staly dlouhoohniskové objektivy a poztěji transfokátory, které dosáhly největší obliby v 70. letech. Dokumentárních principů do jisté míry využívá také Robert Bresson, který ve svých filmech obsazuje sociální neherce a má v oblibě objektivy s dlouhým ohniskem. Postavy navíc často staví do nekonkrétních úhlů, kdy postavám nevidíme přímo do obličeje, aby docílil většího tajemství a oddramatizování situace.

U nás se s experimentováním dokumentární formy v hraném filmu začalo s příchodem Československé nové vlny v 60. letech. Věra Chytilová s kameramanem Jaromírem Šofrem ve snímku *Pytel blech (1962)* natáčí reálné sociální neherečky na internátě dokumentárním způsobem, které aranžují a vzniká nezvyklý formát hraného dokumentu. Ewald Schorm natáčí s Janem Špátou řadu dokumentů a bere z nich principy, které používá ve svých hraných filmech. Ivan Passer (*Intimní osvětlení,*

1965), Jaroslav Papoušek (*Nejkrásnější věk*, 1968) a zejména Miloš Forman vytváří autorskou trojici, která spolu na filmech spolupracuje a zásadně ve filmech používají kombinaci herců a neherců. Miloš Forman mistrně pracuje s autentičností neherců již od svých prvních filmů *Konkurz* (1963), *Černý Petr* (1963) a pokračuje s nimi nadále ve filmech *Lásky jedné plavovlásky* (1965) a *Hoří má panenko* (1967), kde se pracuje s dlouhoohniskovými objektivy. Do popředí se dostávají neherci, kteří se objevují v dalších filmech tvůrců Nové vlny jako Vladimír Pucholt, Josef Šebánek, Jan Vostrčil a Milada Ježková. S kameramanem Miroslavem Ondříčkem nechávají hercům prostor pro improvizaci a svobodu, přitom je však velmi dbáno na filmovou řeč a estetiku obrazu. Díky měkkému stropnímu osvětlení mají herci volnost pohybu a nemusí se soustředit příliš na přesné postavení pro kameru vůči světlu.

V USA je výrazným snímkem kombinující dokumentární principy v hraném filmu *Žena pod vlivem* (1974) Johna Cassavetese. Portrét rozpadajícího se manželství, kdy mají všichni buď mentální poruchy a nebo jsou sociálně nevyspělí, je ztvárněn skrze transfokátory, kdy je kamera pozoruje postavy z dálky a kameraman si pouze vybírá momenty, které zachytává. Ve filmu hrají přátelé Johna Cassavetese a hlavní postavu ztvárňuje jeho žena Gena Rowlands. Intimní napojení mezi režisérem a herci/neherci spolu s otevřenými hranicemi snímání, které neomezuje, dosahuje neuvěřitelné autentičnosti projevu, kdy jsme zaskočeni tím, jak na nás hraný film může působit jako dokument, i když jsme si plně vědomi, že má film napsaný scénář.

Z tuzemské tvorby je výrazným snímkem 80. let snímek *Proč?* (1987) Karla Smyczeka natočený Jaroslavem Brabcem. Film je inspirován skutečnou událostí, o tom, jak fotbalový fanoušci zdemolovali vlakovou soupravu a vybíjeli si agresi na spolucestujících. Mozaikovitě vyprávění propojující více časových rovin a zejména autentická forma pomohla věrohodnosti filmu. Ve filmu exceluje práce s ruční kamerou, která se dynamičností podřizuje dramatickosti situací. Zároveň na svou dobu odvážně pracuje s nesvícením scén, kdy jsou často použity jen praktické zdroje světla, což podporuje autenticitu a zároveň uvolňuje možnosti pohybu s ruční kamerou.

Průlomovým manifestem, který utvrzuje touhu po autentických tendencích v hraném filmu, je *Dogma 95* dánských režisérů Lars von Triera, Thomase Vinterberga,

Kristiany Levring a Søren Kragh-Jacobsen. Tvůrci podepsaní pod tímto hnutím se zavázali, že budou točit své filmy v rámci daných deseti dogmat, které nebudou porušovat. Ty jsou:

1. Natáčení musí probíhat v reálu, na místě děje. Dovážení rekvizit není přípustné. (Pokud je nějaká rekvizita nezbytná pro příběh, musí být zvoleno takové místo natáčení, kde se rekvizita nachází.)
2. Zvuk a obraz nesmí být nahrávány odděleně. (Smí být použita pouze ta hudba, která hraje v natáčené scéně.)
3. Kamera musí být držena v ruce. Je povolen jakýkoli pohyb nebo nehybnost dosažitelná v ruce. (Film se nesmí odehrávat tam, kde stojí kamera; kamera musí natáčet tam, kde se odehrává film.)
4. Film musí být barevný. Speciální osvětlení je nepřípustné. (Pokud nedostatek světla nedovoluje natáčet, je třeba scénu vypustit nebo na kameru připevnit jednu lampu.)
5. Optické efekty a filtry jsou zakázány.
6. Film nesmí obsahovat povrchní akci. (Vraždy, zbraně apod. se nesmí vyskytovat.)
7. Časový a geografický posun je zakázán. (Film se odehrává tady a teď.)
8. Běčkové filmy nejsou přípustné.
9. Formát filmu musí být Academy 35mm, s poměrem stran 1,37:1 (tj. ne širokouhlým). (Tento požadavek byl později zmírněn pouze na finální kopii, aby umožnil i nízkorozpočtové produkce.)
10. Režisér nesmí být uveden v titulcích.²⁷

Tvůrci tyto dogmata již od prvních filmů záměrně porušovali a natočili v tomto stylu pouze pár filmů. Těmito dogmaty se chtěli vrátit k jednoduchosti filmu bez velkých produkčních nároků, které tvůrčím způsobem omezují a chtěli se zaměřit na příběh a herce než použití profesionální techniky a velkého štábu.

Předzvěstí tohoto hnutí je film *Prolomit vlny* (1996) jednoho ze zakladatelů manifestu Lars von Triera. Roztřkaná kamera, která je záměrně neestetizovaná a snaží se

²⁷ mip. „THE VOW OF CHASTITY“ [online]. *dogme95.dk*. 13. březen. 1995. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>.

příliš nekomponovat, ale zachytávat momenty a herecké akce bez umělého osvětlení. Obraz je natáčen na 35mm filmový materiál, ovšem poté byl přepsán na video a zpětně byl vykopírován zpět do filmových kopií. Tímto videopřepisem tvůrci docílili záměrné degradace obrazu.

Kameraman filmu Robby Müller byl známý svou civilností, kdy se snažil vyhýbat všem vizuálním kýčům, které vypadají prvoplánově krásně. V jednom rozhovoru Jim Jarmusch zmiňuje historku s Robby Müllerem, co se stala během natáčení filmu *Dead Man* (1995), kdy vystoupali na kopec, kde byl nádherný výhled na krajinu se zapadajícím sluncem. Müller však kameru otočil o 180 stupňů s tím, že nebude točit záběr, co vypadá jako pohlednice.²⁸ Robby Müller sice nebyl kameramanem, co se renomoval nejdříve v dokumentech, přesto ale používal principy, které jsou čistě dokumentární. Nikdy nechtěl záběrovat dopředu, ale řídil se na místě instinkty a intuicí, což je však zároveň při hraném filmu těžké z hlediska produkce, přípravy architektů, osvětlovačů apod. Společně s Wimem Wendersem a Jimem Jarmuschem však natočil spoustu filmů, které mají přes svou civilnost velmi poetický charakter. Po těchto citlivě natočených filmech je třeba ocenit, jak se dokázal formálně otevřít pro Trierův film *Prolomit vlny*, kde musel upustit od všech pravidel, co se naučil, a záměrně jít proti nim. Osobně si myslím, že tohle je jedna z nejdůležitějších věcí, co může kameraman udělat, jelikož imitovat amatérismus v profesionální praxi není vůbec snadné.

Podobnou estetiku roztěkané fragmentální kamery můžeme pozorovat u Paula Greengrassa, který ji používá v jiné variaci. Greengrass se proslavil snímkem *Bloody Sunday* (2002), film podle skutečné události, co se stala 30. ledna 1972 v severoirském městě Derry, zobrazuje brutální útok britské armády proti irským neozbrojeným civilistům pochodujícím za svá práva. Kamera je v neustálém roztěkaném pohybu a do toho se používají transfokace objektivu. Vzniká špinavý pohyb, který díky rytmické střihové skladbě nenechává diváka v klidu. I v momentech, kdy se zrovna nic dramatického neděje, tato neklidná forma udržuje diváka při smyslech a podporuje vnitřní napětí scén. Neustále se používají *jump cuty*,

²⁸ *Jim Jarmusch Q&A*. „Working with Robby Müller on 'Dead Man'“. online, Film at Lincoln Center, 25. duben 2014. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=E_3CPxQcVNE.

což pocitově posouvá děj dopředu rychlejším tempem. Film je zároveň natočený na materiál super 16 s neběleným procesem, kdy je obraz desaturovaný. Krvavá neděle se stala takovým hitem, že oslovili Greengrass s pokračováním velkorozpočtové *The Bourne identity* s Mattem Damonem v hlavní roli. Greengrass svou formu přenáší do světa thrilleru a akčního filmu, kde perfektně zapadá a těší se diváckému úspěchu. Od této doby je zpochybňována filmová osa, jelikož ji Greengrass zásadně porušuje pro vytvoření zmatku v orientaci prostoru. Dalším povedeným snímkem, kde pracuje s obdobnou formou je *Kapitán Phillips* (2013), kde kombinuje práci profesionálních herců v čele s Tomem Hanksem společně s neherci ze Somálska. Stejně jako Krvavá neděle je film podle skutečné události, tentokrát o přepadení americké lodi somálskými piráty. Znepokojující roztřesená neklidná kamera na lodi oceánu, kdy ani na chvíli neucítíme klidný horizont, nás udržuje v takové pozornosti, že se na film nedá přestat dívat.

Ikonicou dvojicí, která je ve festivalovém světě známá dokumentaristickou formou jsou belgičtí bratři Dardennové. Sami z dokumentů vzešli a později se přeorientovali na filmy hrané. Jsou reprezentanti žánru sociálního dramatu a ke snímání využívají zásadně ruční kameru s minimálním použitím stativu. Ve filmech jako *Rosetta* (1999) nebo *Kluk na kole* (2011) snímají postavy v intimní blízkosti a velmi často v netradičních úhlech a zezadu nebo ze zadního poloprofilu, kdy nevidíme hercům do obličeje a musíme si jejich emoce domýšlet což vytváří tajemství. Autentičnosti také pomáhá fakt, že ve svých filmech zásadně nepoužívají diegetickou hudbu. Na rozdíl od Greengrasovy roztěkanosti, zde je cítit dané choreografie a záběry nejsou tak fragmentálně stříhány. Formálně podobný styl kamery můžeme najít ve filmech Roberta Minerviniho, kde tuto autentickou špinavost kombinuje s poetizací obrazu, např. *Low Tide* (2012).

Výrazný snímek, který dokázal, že film může být složený výhradně z detailů je *Život Adele* (2013) Abdellatif Kechiche, který pojednává o lásce mezi dvěma dívkami a o hledání sexuální orientace. Intimita ruční kamery, která z naprosté většiny rozšíří záběr maximálně do polocelku, spíše do polodetailu, zprostředkovává hyperrealistický pohled a intenzivní prožitek do života dvou dívek. Takto zvolená forma navíc pomáhá hereckým výkonům, které jsou detaily maximalizovány a ruční kamera zprostředkovává autentický dojem.

Na podobném principu dokumentárně laděné kamery funguje také snímek *Saulův syn* (2015) László Nemese. Kamera sleduje hlavní postavu velmi často zezadu jako ve filmech bratrů Dardennů. Avšak zde je tento princip povýšen. Film se odehrává v koncentračním táboře v Osvětimi a hlavní postavou je příslušník Sonderkommanda, tedy jednotky židů, která se stará o likvidaci mrtvých těl, nejspíše o tu nejnechutnější práci v koncentračním táboře. Díky tomu, že jsme s postavou nejčastěji v polodetailu, vidíme prostor nekonkrétně a neostře díky malé hloubce ostroty. Ty nejvíce hnusné obrazy nám tak zůstávají skryty v neostrých obrysech a jako diváci si tak domýšlíme děsivé obrazy hromad mrtvých těl v naší hlavě. Navíc ve filmu exceluje práce s ruční kamerou, která kombinuje stabilní záběry za chůze téměř jako by se jednalo o steadicam a najednou začne být dynamická a špinavá v dramatických chvílích. Kameraman Mátyás Erdély se ve svém masterclassu v Praze v roce 2019 zmiňoval o důkladné přípravě filmu, kdy testovali všechny metody pohybu kamery, co by se hodily pro tento film a došli k ruční kameře, která je však velmi precizně odvedená a působí spíše jako steadicam. Film je točen na filmovou kameru Arri 235, která má skvělou ergonomii a Erdély si film švenkoval sám, a tak strávil několik měsíců před natáčením fyzickou přípravou, aby tento výkon ruční kamery v dlouhých záběrech zvládnul.

Extrémem, kdy je kamera téměř sportovním výkonem, je film *Victoria* (2015). „One city, one night, one take“ je slogan plakátu tohoto filmu. Jednozáběrových filmů v historii kinematografii je více, ale tento je údajně jediný natočený doopravdy v jediném záběru bez stříhu, které se běžně schovají v místech, kdy to divák nepozná nebo digitálně metodou *match move*. Film se točil od 4:30 do 7:00, kdy pomalu svítá a postavy se dostanou do dvaceti různých míst po Berlíně.²⁹ Film byl točen na Canon EOS C300, což je kamera používaná zejména dokumentaristy nebo nízkorozpočtovými filmaři. Nicméně vydržet točit dvě hodiny v kuse z ruky si vyžádalo lehčí verzi kamery, aby to bylo vůbec fyzicky možné zvládnout. Film točili třikrát v intervalu tří týdnů a vybrali poslední natočenou verzi. Scénář měl jen 12 stran a tak jsou herecké projevy z větší části improvizované, což ve spojení s autentickou formou bez stříhání působí naprosto realisticky.

²⁹ mip. „No One Believed Sebastian Schipper Could Make ‘Victoria’ in One Take“ [online]. *indiewire.com*. 1. únor. 2016. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2016/02/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/>.

Problém všech jednozáběrových filmů však je v tom, že se soustředíme z velké části na choreografii a na momenty, kdy by mohl být skryt střih, což na sebe velmi upozorňuje a odvádí to od samotného příběhu. Zde je tento jev však minimální, protože síla příběhu a propracovaná dramaturgie potlačuje tento negativní jev. Navíc tomu pomáhá právě dokumentární ladění kamery, která je autentická a špinavost odtahuje pozornost od technicistní propracovanosti. Zajímavostí je, že v titulkové části filmu není na prvním místě režisér Sebastian Schipper, ale kameraman Sturla Brandth Grøvlen, což vzdává hold náročné kameramanské práci na tomto filmu.

Zajímavá je kombinace dokumentární metody snímání v žánru sci-fi. Jonathan Glazer ve svém filmu *Under the Skin* (2013) použil metodu skryté kamery. Mimoszemšťanka v podání Scarlett Johansson jezdí dodávkou v ulicích Glasgowu a unáší lidi na svoji planetu, kde konzumují lidské maso. Během natáčení filmu do dodávky nainstalovali čipové kamery One do různých úhlů, kterých si kolemjdoucí nevšimli a Scarlett Johansson se snaží lákat dovnitř dodávky náhodné kolemjdoucí, s kterými až následně produkční podepisovali smlouvu, zda jejich reakce mohou být ve filmu použity. Tato bezprostřednost projevu běžných lidí v kombinaci se sci-fi žánrem je naprosto jedinečná.

Významnou současnou tvůrkyní, která pracuje dokumentární metodou je Andrea Arnold. Její poslední film *American Honey* (2016) se věnuje americké *white trash* komunitě a od začátku do konce je cítit právě značná improvizace a formální nečistota ruční kamery Robbieho Ryana, který podobně jako Robby Muller dokáže kombinovat různé formální styly napříč svou kariérou (například filmy Kena Louche točí klidnou statickou vykomponovanou formou). Výsledkem je naprostá svoboda jak formy tak herců, kdy se na postavy, které si jen užívají, naprosto napojíme a prožíváme s nimi vše. Ve snímku je jeden moment, který se jen tak ve filmu nevidí. Postavy leží v trávě, kamera je položena v trávě s nimi, avšak v jeden moment se kamera zvedne ze země a přisune se k postavám blíž. Je to zcizovací moment, kdy se uvědomujeme kameramanovu přítomnost, ale zároveň touhu po tom jít k postavám blíž a cítit intimitu.

Další silnou současnou autorskou osobností pracující s dokumentárními principy je Alice Rohrwacher. *Zázraky (2014)* nebo *Šťastný Lazzaro (2018)* vynikají extrémním smyslem pro citlivost a silnou empatií k postavám, které sledujeme. Tomuto vjemu pomáhá citlivě pojatá kamera Héléne Louvart, která v tvorbě kombinuje dokumentární a hrané filmy. Její jemná práce s ruční kamerou je velmi specifická a všímá si vizuálních detailů, které podporují onu citlivost. Poetizace je obrazově výrazná, avšak působí stále lehce a přirozeně.

Obecně je zajímavé kolik ženských filmových autorek má blízko k dokumentární tvorbě. Ze současných režisérek mimo zmiňované například Claire Denis, Laura Bispuri, Lucrecia Martel, Alma Har'el a z kameramanek Agnès Godard, Ellen Kuras, Claire Mathon nebo Natasha Braier.

V rámci historie kinematografie můžeme vyzorovat proudy, které se snaží autentické dokumentární tendence mísit s filmem hraným. Často také hraje roli fakt, že finanční omezení začínajících tvůrců je vede k tomu volit formálně postupy jež působí dokumentárně – např. Yorgos Lanthimos ve filmu *Kinetta (2005)*. Můžeme si také všimnout mnoha zajímavých tvůrců hraných filmů, kteří vzestoupili z filmu dokumentárního jako např. Krzysztof Kieślowski nebo Janus Metz. Méně obvyklým jevem je, když se renomovaný režisér hraných filmů pustí do dokumentů, což reprezentuje Werner Herzog. Obecně lze vyzorovat, že tvůrci hraných filmů, kteří vzešli z dokumentů, mají společný zájem o sociální témata, která ve svých filmech tematizují a nebo otevírají témata méně neznámá, která je potřeba ve společnosti řešit a filmy berou jako mocnou zbraň, jak otevřít lidem obzory.

10. Myšlenkové procesy během natáčení dokumentárních filmů

„Analýza filmu jakožto uměleckého díla by byla mnohem jednodušší, kdyby jednotlivé postupy automaticky vyjadřovaly konkrétní významy. Jednotlivé filmy by tak ale ztratily svou jedinečnost a bohatost. Rámování prostě žádné absolutní nebo obecné významy nemá. V některých filmech mají úhly a velikost rámování opravdu ty významy, ale u jiných filmů – a takových bude asi většina – tomu tak není. Pokud se budeme spoléhat na formulky, opomineme fakt, že význam a účinek vždy vycházejí z filmu, z jeho fungování jakožto systému. Teprve kontext určuje, jakou funkci budou mít rámování, mizanscéna, fotografické vlastnosti záběru a další postupy.“³⁰

Diváci filmů jsou zvyklí se soustředit na systém opakování, stejně jako z žitého světa, a zaznamenávají v tomto systému změny. Nejdříve hledáme systém a poté nás z něj vybočují změny, což vychází z lidského vnímání. Je to analogicky stejné jako u poslechu hudby. Zaměříme se na melodii a předpokládáme její vývoj a těší nás, že se vyplňuje dle našich představ a naopak nás zaskočí, když se nevyvíjí směrem, jakým jsme si představovali. To, co je zavedené a pravidelně se opakující, nazýváme konvencí. Na tom jsou například založeny žánry, které definují dané konvence a diváci, jež jdou na žánrový film, očekávají dané konvence podle kterých filmy vnímají. Pokud však pracujeme pouze konvenčním způsobem, nepřinášíme do světa filmu nic nového a nemůžeme čekat ani zájem od diváků.

V knize *Scénář pro 21. století*³¹ Linda Aronsonová popisuje revoluční teorie Edwarda de Bona o principu kreativity v *Lateral Thinking* (1970). Tato teorie analyzuje proces tvorby psaní a my můžeme analogicky tyto teorie vzít pro kamerové snímání. Jedná se o tzv. vertikální a laterální myšlení.

Vertikální myšlení je myšlenkový asociační proces, který vychází z podvědomí. Dává tvorbě osobitost a je založené na čisté intuici. Je to čistě emotivní proces. Jedná se o autorovo osobité vnímání světa. Bez laterálního myšlení však může způsobit chaos, který nemusí být čitelný.

³⁰ David Bordwell - Kristin Thompson, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU, 2018, s. 254

³¹ Linda Aronson, *Scénář pro 21. století*. Praha: NAMU, 2014

Laterální myšlení je naopak myšlení racionální. Analyzuje nám, zda daný nápad dává smysl v kontext a zda není kopií něčeho již vytvořeného. Hraje zde hlavní roli logika a můžeme ho nazvat řemeslem či technikou. Velkou pravděpodobnost, že bude dílo povedené, je za předpokladu, kdy jsou tyto dvě fáze přemýšlení v rovnováze a pracují tedy obě hemisféry mozku.

Pakliže je autor příliš nakloněn vertikálnímu myšlení, pracuje s klišé, aniž by o tom věděl. V tomto myšlení třídíme myšlenky na správné a špatné a to může vést k tomu tíhnout vždy po tom nejjednodušším řešení, které je zároveň nejvíce konvenční. Výsledkem může být akademismus, jež působí nudně a ohraně. Stereotypy jako diváci nevnímáme tolik emotivně, jelikož nás nepřekvapí ničím novým a hlavně působí neautenticky.

Pokud převládá laterální myšlení, může to vést k nevěrohodným a nesoustředěným nápadům, které nefungují v kontextu celého díla. U kamerového snímání to můžou být formální prvky, které vybočují z kontextu celého filmu a nezapadají. Můžou jít do kontrastu s obsahem.

Pro dokumentárního kameramana je jedna z nejdůležitějších věcí intuice. Na rozdíl od hraných filmů, kdy má kameraman čas vše dopředu s režisérem připravit a promyslet, u dokumentárních filmů to tak mnohdy nelze. Situace se často dějí před očima a v tentýž okamžik musí být zaznamenány. Kameraman musí být napojený srdcem a duší na to, co se před ním odehrává a zároveň podvědomě vybírat formální prostředky a rámování, které cítí, že bude ve střížně funkční.

U hraných filmů si připravíme s režisérem *storyboard*, konzultujeme s architektem stavbu, s rekvizitáři vybavení, hlídáme kostýmy, řešíme zasvěcení scén atd. Čím více si projekt lépe připravíme, tím snažší pro nás bude práce na place, kde jsme zahlceni mnohými nepředvídatelnými faktory. Při precizně připraveném projektu však může dojít k tomu, že pouze technicky děláme to, co jsme si předem připravili doma na papíře. Můžeme se tak vzdálit mnohému, co se od této přípravy změnilo a například námi dopředu zvolená forma již nemusí být ta nejvýhodnější a hlavně nemusíme intuitivně reagovat na možnosti, co nám aktuální možnosti na place nabízejí.

Právě dokumentární natáčení je dle mého názoru jedna z nejlepších cest, jak onu intuici trénovat a vycítit v daný moment, že je něco špatně a v aktuálním momentě najít to nejlepší řešení. U většiny dokumentárních filmů musí režisér naprosto důvěřovat kameramanovi, jelikož se děj odehrává v reálném čase a není prostor řešit během důležitých situacích, jak to zrovna natočit. Samozřejmě je spousta výjimek, kde na to prostor je a může to tak připomínat více natáčení hraných filmů, kde je dialog mezi režisérem a kameramanem přirozený. Často ale může být zajímavější využít právě ono intuitivní myšlení kameramana, který je v průběhu natáčené situace naplno ponořen do děje a sleduje skrze hledáček děj jako zvědavý divák a všímá si věcí, kterých si běžný pozorovatel reality nevšimne nebo neuvědomí ve filmovém kontextu. Žije v daný moment v absolutní symbióze s filmem. Režisérův požadavek ho v daný moment může naopak vyrušit ze soustředěnosti. Záleží však vždy na dané situaci a nedá se to obecně shrnout stejně jako volení filmových forem vzhledem k dílu, jak již bylo řečeno na začátku této kapitoly. Nejdůležitější ale je, aby byl kameraman s režisérem zajedno a vzájemně si věřili.

Dokumentární štáb je od štábu hraného diametrálně odlišný. Systém štábu hraného filmu může fungovat i bez toho, aniž by se lidé předem poznali. Na dokumentech pracuje v plenéru zejména režisér, kameraman a zvukař (i případně produkční). Štáb je sice menší než u hraného filmu, ale musí být stejně tak sesynchronizovaný. Na rozdíl od hraných filmů musí být ale dokumentární štáb sám k sobě více přátelský, protože není prostor vést boje během natáčení autentických situací. Ta přátelskost bude totiž také působit na lidi před kamerou, kteří se takto rozpoloženému štábu snadněji otevřou a může vzniknout i pozitivní vztah mezi štábem a snímanými protagonisty. U snímání dokumentů nemůžeme brát natáčené protagonisty pouze jako filmové postavy, jelikož točíme jejich reálné životy. Tím, že je sledujeme, je začínáme také lépe chápat a nakonec i my sami se natáčením otevíráme novým názorům a formuje to naši osobnost. Věřím, že protagonista, který bude mít kameramana rád, se otevře i jiným možnostem, u kterých se nechá natáčet. U intimního napojení během snímání však vždy musíme myslet také na etický kodex a na to, abychom postavu nezradili (pokud to není vyloženě záměr, jako např. *Matrix AB*, 2015 Víta Klusáka).

Věřím, že ztotožnění se s postavami a jejich příběhů během natáčení dokumentárních filmů, formuje kameramany natolik, že se zkušenosti mohou přenést do filmů hraných. Ať už tím, že hercům dají více prostoru pro přirozenou svobodu projevu a upustí od vytříbené technické dokonalosti, nebo že budou hlouběji přemýšlet nad konáním postav a intuitivně vycítí, jak danou emoci formálně nejlépe vyjádřit nebo podpořit.

Dokumentární kameramani mají velké předpoklady pro to, aby točili filmy hrané, v opačném případě to však moc nefunguje. Kameramani pouze hraných filmů nemají dostatečně vybudovanou onu intuici a z rychlého chodu situací, který nejsou schopni měnit, mohou být znechuceni, jelikož vše nejde podle jejich představ. Zároveň nemají odhad na to jaké množství techniky jsou schopni při omezeném štábu zvládnout a mají tendenci spíše předimenzovávat, což automaticky naruší chod samotného natáčení.

Natáčení dokumentů přináší mnohá vzrušení, kdy právě neznalost toho, co se bude dít a kde budeme natáčet, je zároveň velká výzva. Pokud se zrovna stane něco, co jsme nečekali, a zaznamenali jsme to tak jak jsme ani nesnili, dochází k absolutní euforii a radosti. Takové situace jsou však zřídka a většinou se budeme potýkat se situacemi, kde nejsme zrovna spokojeni ať už se světlem, prostorovými dispozicemi nebo barvou stěn (nejčastěji bílá barva). Vzhledem k tomu, že takové věci nejsme schopni vždy ovlivnit, se je naučíme také trochu přehlížet a nesoustředit se tolik na ně. Dostáváme se stále do situací, kdy točíme něco, s čím nejsme vizuálně spokojeni a nabourává nám to naše kameramanské ego. Tyto zkušenosti kameramanského sebelyncování a potlačení vlastního ega může být výhodné také u hraných filmů, kdy často nejhezčí záběr nemusí být ten nejfunkčnější (např. vzhledem k herecké akci). Věřím, že dokumentární kameraman pochopí lépe proč režisér zvolil onu variantu, která není zrovna esteticky nejlepší a jeho ego to unese s menšími bolestmi. Z vlastní zkušenosti mohu také říct, že dokumentární natáčení je skvělý trénink pro švenkování hraných filmů. Vybudovaná intuice pomáhá předpovídat, co se stane. Zároveň si myslím, že dokumentárně poznamenaný švenkr nebude přemýšlet nad pohyby kamery jen technicky, ale bude se snažit pohyby dát pocit přirozenosti.

Výhodou dnešní doby je, že kameramani mohou plynule přecházet mezi dokumentárními a hranými filmy, což jak je výše popsáno, může vést k značnému obohacení jak filmů, tak samotných kameramanů z etického a lidského hlediska. Osobně si myslím, že v současné době by měl být moderní dokumentární kameraman zároveň alespoň z části dramaturgem, měl by být citlivý k volení adekvátních filmových forem, znát principy užívané v současných dokumentárních filmech a přistupovat k dění před kamerou empatickým způsobem.

Nakonec této kapitoly přidávám rady Jana Špáty k natáčení dokumentárních filmů, které jsou velmi výstižné a inspirativní.

Špátovo desatero:

1. Téma je 60% filmu.
2. Motivace lidí, které natáčíme – chtějí se nechat točit.
3. Na natáčení se připravit jako na sportovní výkon.
4. Čím méně světelných luxů, tím větší autenticita.
5. Co nejdříve podat zprávu o tom, KDO, KDY KDE.
6. Mít ve filmu protipól.
7. Vytvářet pointy dílčí i celkové.
8. Dbát na změny rytmu (odpočinky a nářezy).
9. Dokonalost a nuda – opak autenticity.
10. Člověka zkvalitňuje utrpení.³²

³² Martin Štoll, *Jan Špáta*. Praha: Malá skála, 2007, s. 255

11. Osobní zkušenosti z natáčení dokumentárních filmů

Mnohé poznatky a názory ohledně dané problematiky jsem získal díky osobní zkušenosti s natáčením dokumentů. Níže se budu zabývat vybranými dokumentárními filmy, které jsem natočil v průběhu svého studia na FAMU. Chci na nich ukázat různorodé principy forem a také se zmínit o postřezích a zkušenostech, které nás během natáčení filmařsky obohatili.

11.1 Pripjat Piano

Jako první film vybírám bakalářský film *Pripjat Piano* Elišky Cílkové z katedry dokumentární tvorby, který se dokončil v roce 2019. Eliška je původně hudební skladatelka a hruba šest let před naším natáčením nahrála na opuštěných piánech v Pripjati hudební experimentální CD, se kterým slavila úspěchy na hudebních festivalech. Díky tomu, že ji spousta lidí motivovalo tuto zkušenost zaznamenat nejen zvukem, ale i obrazem, přihlásila se na dokumentární tvorbu a toto téma si nechala na bakalářský film.

Vzhledem k tomu jakou váhu mělo toto téma pro režisérku, muselo se k němu přistoupit velmi zodpovědně již v přípravných pracích. Eliška věděla již od začátku, že chce s hudebním experimentem nadále pracovat i ve svém filmu, ale nechtěla použít hudbu ze vzniklého CD, ale vytvořit něco nového a neohraného, proto během natáčení řešila také nahrávání nových hudebních skladeb přímo na místě. Bylo mnoho formálních nápadů, jak přistoupit k portrétování opuštěného města, které se nachází zhruba tři kilometry od reaktoru číslo čtyři v Černobyli, a jak podpořit experimentální hudbu rozladěných starých pián, která v přípravných pracích ještě neexistovala. Nakonec vyhrál koncept meditativní kamery proplouvající prostorem, která opuštěná piána postupně objevuje a spolu se sound designem přírody a rozladěných pián máme prostor pro kontemplaci. Nejdříve kamera začíná v hustém zarostlém lese a postupně se přibližuje k rozpadlým, stromy prorostlým budovám uvnitř Pripjati, ve kterých jsou piána schována. Až na konci filmu odhalujeme celkové záběry Pripjati, kde vidíme s odstupem, jak moc je Pripjať zarostlá a jakou sílu má příroda.

Nutno říci, že na tento princip postupného objevování jsme intuitivně přišli právě v průběhu natáčení, kdy nás atmosféra místa přímo inspirovala zvolit tento postup. Koncept snímání jsme před natáčením konzultovali s Miroslavem Jankem, jakožto vedoucím dílny Elišky. Tehdy jsme mu prezentovali formální styl a způsob natáčení, který jsme brali vážně stejně tak jako kdyby se jednalo o film hraný. Pan Janek nás však v jeden moment zastavil ze slovy „Víte co.. to už jsou jen takové hezké řeči, které si můžeme říkat tady v kavárně. Ale až tam budete, tak teprve ucítíte, jak to točit doopravdy.“. Právě využití instinktů je ve snímání dokumentárního natáčení to nejcennější a musíme jim být vždy otevřeni. Bez předchozí přípravy bychom však neměli možnost zaznamenat film způsobem, jakým jsme ho natočili.

Pokud by to podmínky dovolily, rádi bychom v přípravných pracích nejdříve udělali důkladné obhlídky a teprve poté natáčeli. Bohužel cesta a vstup do radioaktivní zóny s průvodcem byl pro štáb tak drahý, že jsme museli natáčet rovnou, co na lokaci přijedeme. Proto bylo nutné vědět přesně dopředu jakým způsobem budeme natáčet, jelikož na místě už moc prostoru pro hledání formy nebylo. Efekt plovoucí kamery jsme se rozhodli dělat pomocí gimbalu a to zejména z finančních důvodů, jelikož jsme si nemohli dovolit stedicamistu s výbavou a platit dalšího člověka do zóny. Musel jsem se tedy s gimbalem sám naučit a zároveň zjistit, který bude pro naše účely nejvýhodnější. S Eliškou jsme strávili celý den v jedné půjčovně techniky a zkoušeli jsme všechny tehdy dostupná stabilizační zařízení pro námi zvolenou kameru Sony FS7, kterou jsme měli ze školy zadarmo a chtěl jsem ji kvůli předešlým zkušenostem. Po testování nám vyplynul jako nejlepší gimbal pro naše účely Freefly MoVI Pro (dnes bych volil rozhodně Ronin 2, ale tehdy ještě nebyl dostupný) v kombinaci s readyrigem, který těžkou váhu gimbalu přenáší do celého těla. Zjistili jsme, že se nám líbí chodit od detailu k celkům a v tento moment jsem zjistil, že potřebujeme ka kameře ostříče. Pokud bychom točili s gimbalem pouze celkové záběry s velkou hloubkou ostrosti na širokoúhlé objektivy, nebylo by ostření potřeba. Avšak v momentě, kdy bychom chtěli přejít z celku na detail piána, ostření je nutností vzhledem k hloubce ostrosti. Proto jsme posléze s ostříčem dělali druhé testování kamery s gimbalem v kombinaci s bezdrátovým ostřením. Ideální by bylo také využít bezdrátový přenos obrazu (např. Teradec), což jsme si už však nemohli dovolit z finančních důvodů a byli jsme tedy nuceni být s ostříčem spojeni kabelem.

Mohu říci, že v tomto případě bylo testování naprosto zásadní a pokud bychom ho podcenili, nic bychom na místě nenatočili. Elektronika skýtá neuvěřitelné množství záludností. Bylo potřeba otestovat naprosto vše a ideální kombinaci si sestavit alespoň dvakrát za sebou, aby si byl člověk jistý, že po příjezdu bude vše fungovat. Mým úkolem bylo také zajistit, abychom složitou techniku mohli vůbec dopravit letadlem na Ukrajinu a vypočítat dle toho počet zavazadel, což jsme zjistili také díky testování, kdy jsme vzali zkušebně kufry a našli způsob, jak přepravit všechny komponenty bez standardních robustních obalů.

Natáčení v Pripjati jsme absolvovali nakonec hned několikrát a postupně jsme vylepšovali workflow během natáčení. Hned během prvního natáčení jsme například zjistili, že absolutně nestíháme přehazovat kameru z gimbalu na stativ a zpátky. Průměrná doba přestavení kamery mezi těmito zařízeními trvá zhruba 15 minut. Proto jsme hned na dalších výjezdech měli vždy kamery dvě. Jedna byla uchycena ke gimbalu na stálo a druhou jsme měli flexibilní na stativu. Zároveň jsme zjistili, že gimbal není ideální pro natáčení blízkých detailů piána, protože je značně citlivá elektronika v pohybu, která se v širokých celkových záběrech ztratí. Proto jsme poté začali brát s sebou i malý slider, který se dal připevnit na stativ a používali jsme ho ve výjimečných případech, kdy jsme potřebovali točit velké detaily s jemnými pohyby.

Důležité bylo najít správnou rychlost pohybu kamery adekvátní k výsledné hudbě, která se ve filmu použila. Bohužel jsme neměli dopředu nahrané skladby, protože je Eliška nahrávala teprve na místě během natáčení. Měl jsem však naposlouchané její původní experimentální CD, které mě navedlo na správné tempo. Bez této přípravy bych nedokázal odhadnout jakou rychlost, při procházení prostorů s gimbalem, použít.

Samotné podmínky nebyly těžké jen z časových důvodů, kdy jsme mohli být v této zóně maximálně šest hodin denně, ale také protože jsme si uvědomovali přítomnost radiace. Sice jsme s sebou měli průvodce, který věděl, jakým místům se vyhnout a kde je koncentrace radiace nejvyšší, přesto pocit navozoval nepříjemnou atmosféru. Zpočátku jsme měli stále zapnuté *dozimetry*, které radiace měřily v místech pohybu, nakonec to bylo ještě více stresující a odvádělo to naši koncentraci od samotného

natáčení. Proto jsme se rozhodli radiaci nakonec raději neměřit a věřit průvodcům, kteří místa dobře znají.

Stejně jako v jiných případech, tak i zde jsem osobně zažil pravidlo, kdy kamera dodává člověku odvalu. V momentě, kdy jsme přímo točili, jsem nevnímal nebezpečnost situace, jelikož jsem byl naplno ponořen do snímání. Tohoto jevu jsem si všiml i v rámci jiných natáčení a jsem přesvědčený, že to tak má většina kameramanů, kteří se i v jiných extrémních situacích, díky kameře uvolní a neprožívají v daný moment pocit nebezpečí. Přesto je třeba se stále kontrolovat, aby se ona bezpečnost nepodceňovala. Na místech s vyšším výskytem prachu jsme nosili chirurgické roušky, nebrali jsme do rukou žádné kovové předměty, během pobytu venku jsme nekonzumovali žádné jídlo, techniku jsme pokládali na igelitové pytle, případně ji podlepovali páskou, kterou jsme následně rukavicemi sundali a vyhodili, a také jsme i navzdory vedru nosili dlouhé nohavice i rukávy, což se nám ve výsledku hodilo proti místním komárům, kteří se dokázali probodat i přes silnou látku.

S odstupem mohu říci, že pokud bychom investovali do zkušebního natáčecího dne v podobně opuštěném prostředí v okolí Prahy, neudělali bychom chybu. Tehdy nám finanční podmínky připadaly nereálné tento den zorganizovat. Kdybychom na to však přistoupili, nakonec bychom ušetřili, jelikož bychom nemuseli organizovat více výjezdů. Čím je technicky složitější druh natáčení dokumentárního filmu, tím více doporučuji dělat testy nejen v půjčovně, ale v podobných podmínkách někde jinde. Ušetří to spoustu času, stresu a také peněz, což se na první pohled nemusí zdát.

Mezi největší úspěchy filmu patří cena Silver Eye za nejlepší krátký film střední a východní evropy 2019, cena AEON na Imagine science Film Festival 2020 v USA, zvláštní uznání na XXXIV Pärnu Film Festival 2020 a účast v hlavní soutěži na prestižním festivalu Visions du Réel 2020.

11.2 Poslední šichta Tomáše Hisema

Další film, na kterém chci ukázat jiný dokumentární princip je *Poslední šichta Tomáše Hisema (2017)*. Snímek vznikl tak, že jsme připevnili GoPro kameru horníkovi na helmu, kterou pak následně propašoval na svoji poslední směnu před uzavřením dolu Paskov v Ostravě. Celý film je viděn skrze metodu POV (point of view) – subjektivní pohled, kdy za celou dobu nevidíme naší hlavní postavě do obličeje, ale vidíme to, co vidí on. Pouze slyšíme jeho hlas, který komentuje vykonávanou práci a zprostředkovává nám to neobvyklý filmový zážitek a autentický prožitek ze zanikajícího hornictví.

Film vznikl náhodou během natáčení celovečerního filmu *Nová šichta (2020)*, o kterém se zmíním vzápětí. Potřebovali jsme natočit poslední směnu na dole s naší hlavní postavou, ale bylo nám to vedením dolu zakázáno vzhledem k nebezpečným podmínkám v podzemí. Nicméně my jsme tuto pasáž do celovečerního filmu nutně potřebovali, abychom ukázali hornickou práci a byli jsme schopni se na postavu dostatečně napojit. S režisérem nás napadlo dát kameru přímo horníkovi na helmu a nechat ho natočit poslední směnu samotného. Využili jsme tehdy kameru GoPro 4 s UHD rozlišením, vodotěsným obalem a se speciálním rigem s přísavkou, kterou jsme ještě zalepili tlustou vrstvou gaffy. Tato kamera má extrémně širokoúhlý objektiv, takže jsme měli rezervu v kompozici a kameru jsme umístili hned nad svítidlem helmy, kdy kužel světla směřoval do středu obrazu. Kamera běžně točí v automatickém režimu, což by bylo velmi nejisté s extrémními světelnými kontrasty (kužel světla baterky vs. tma v dole). Proto jsem otestoval přijatelnou míru šumu a podle toho nastavil citlivost kamery. I tak byl šum ve tmě velmi výrazný, což ale v tomto případě, kdy se jedná spíše o experimentální způsob natáčení, nevadilo. Naopak to zvýšilo autenticitu a dramatičnost. Do helmy jsme také umístili malý mikrofon, který nahrával komentáře naší hlavní postavy.

Jelikož bylo i toto natáčení zakázáno, bylo potřeba kameru do dolu propašovat. Domluvili jsme se s naší hlavní postavou, že si na sebe vezme čistou helmu, v igelitce propašuje naši připravenou helmu s kamerou a v dole si je vymění. Kameru jsme mu zapnuli již když byla v igelitové tašce, což se nakonec skvěle hodilo do začátku filmu, kdy skrze igelit vidíme pouze rozmazené fleky světla a jsme zvědaví,

kde to jsme. Byl to zvláštní pocit svěřit kameru do rukou někomu jinému a zároveň se modlit, aby v záznamu něco bylo a aby náhodou kamera nespadla a neztratila se v podzemí. Kamera točila dokud měla dostatek baterie a poté se sama vypla. Poté, co jsme z ní dostali materiál, jsme se nestačili divit, jaké klenoty jsme našli. Těžká hornická práce byla proložená humorným a autentickým komentářem naší hlavní postavy s ostravským akcentem.

Skvělé situace, které režiséra inspirovaly z tohoto záznamu udělat samostatný krátkometrážní film, který byl poté oceněn Zvláštním uznáním na Jihlavském festivalu v roce 2017 a pomohl nám zafinancovat celovečerní film *Nová šichta*, již je tato pasáž také součástí, ovšem ve zkrácené verzi.

Mnoho lidí se mě ptalo do jaké míry jsem zde byl kameramanem, jelikož naše postava to vlastně natočila celé sama a já jsem pouze zajistil technické zázemí a vymyslel s režisérem koncept tohoto snímání. Autorství kameramana je v tomto případě zpochybněno, jelikož sám nemůže v průběhu natáčení ani zasáhnout do toho kam s kamerou mířit a co zabrat. V současnosti s využitím nových technologií, kdy je například možné vytvořit celý film ze záznamu průmyslových kamer, je tato otázka stále více aktuální. Myslím, že je důležité se těmito technologiím nebrátit i navzdory technickým nedokonalostem, které právě mohou být ve výsledku prospěšné a svou nedokonalostí zajímavé formální odlišností.

11.3 Nová šichta

Poslední film o kterém se chci zmínit, je náš první celovečerní dokumentární film *Nová šichta (2020)*. Snímek jsme natáčeli po dobu tří let a měli jsme zhuba 50 natáčecích dní, kdy jsme časosběrně a observačně zaznamenávali boj bývalého horníka Tomáše Hisema, který se rozhodl pro rekvalifikaci na programátora. Snímek byl původně portrét druhého ročníku dokumentární tvorby Jindřicha Andrše, nakonec se z něj stal jeho bakalářský film. Tento film byl pro nás všechny účastníky štábu velká škola dokumentárního filmu, jelikož jsme se do té doby nesetkali s ničím tak intenzivním. Níže napíši zkušenosti, které doufám mohou být inspirativní pro natáčení dokumentárních filmů.

Původně jsme nevěděli, že se bude jednat o 90 minutový film, ale přistupovali jsme k vymýšlení konceptu stejně důkladně, jako kdyby se jednalo o film hraný. Také jsme si vybírali reference z hraných filmů a ne dokumentárních.

Pro natáčení jsme tehdy zvolili kameru Sony FS7, jelikož jsme začali točit na počátku roku 2017 (dnes bychom zvolili Sony FX6 nebo Sony FX9). Protože jsme věděli, že budeme často natáčet ruční kamerou, zkusili jsme různé variace rigů a postupně jsme se dobrali k tomu, co nám osobně nejvíce vyhovovalo. Důležitým faktorem bylo mít těžkou baterii v zadní části kamery, abychom docílili lepší ergonomie. U této kamery je výhodné, že madlo, kterým se kamera drží, má zároveň spouštěcí tlačítko ON/OFF záznamu a zároveň je zde možnost měnit clonu, což značně ulehčuje práci. Potřebovali jsme maximální flexibilitu a proto jsme také zvolili mé vlastní zoomovací objektivy Canon LII 16-35mm 2.8, Canon L 28-70mm 2.8 a Sigmu 70-200mm 2.8 a pro extrémní případy v nízkých hladinách osvětlení Canon 50mm 1.8. Jelikož jsou tyto objektivy fotografické a využívají tzv. fotografický fullframe oproti kameře, která má kinematografický fullframe (super 35) s menším okénkem, rozhodli jsme se použít optický člen speedbooster, který nám rozšířil ohniskovou vzdálenost o 0,71x (příklad: ze 70mm bylo ve výsledku cca 50mm). Zároveň se nám zvýšila světelnost o 1 clonu (z 2.8 na 2.0), což se hodilo v nízkých hladinách osvětlení a mohli jsme také používat kameru i bez speedboosteru, což mělo za následek prodloužení ohniskových vzdáleností (např: 70mm zůstalo 70mm, clona zůstala 2.8).

Díky těmto možnostem jsme měli širokou škálu ohnisek, nicméně stejně jsme se snažili používat zoom objektivy, jako kdyby se jednalo o objektivy pevné. Jen ve výjimečných situacích jsem použil změnu ohniskové vzdálenosti a to většinou technicky v momentech, kdy byla tato změna ohniska vystřižena. Dále jsme často byli nuceni použít externí ND filtr. Kamera má sice vřstavené vnitřní ND filtry, které nám však při plném slunci nestačily pro cílenou clonu 2.8, kterou jsem se snažil dodržovat po většinu filmu. Používali jsme variabilní ND filtr, který byl nasazen přímo na objektivu bez kompendia a bylo možné s ním otáčet a měnit plynule hustotu. Tyto filtry mají často vadu, že při vyšší hustotě začínají dělat artefakty (např. jsou hustčí ve středu obrazu než v rozích apod.), proto bylo znovu maximálně důležité zvolený filtr dopředu otestovat.

Zpočátku jsme také na kameře používali malý monitor z druhé strany kamery než je hledáček, aby režisér mohl kontrolovat, co právě natáčím. Zhruba po pěti natáčecích dnech jsme monitor sundali, jelikož režisér získal odhad na to, co točím. Zároveň jsme si začali více věřit a nechal mě situace natáčet samotného, kdy zasahoval do snímání s minimálními pokyny (např. když chtěl v daný moment odskočit do širšího záběru nebo si všiml něčeho zajímavého).

Z vlastní zkušenosti mohu říci, že tato metoda, kdy režisér věří kameramanovi ve snímání spontánních situací, má za následek, že se kameraman může naplno ponořit do situace a vžít se do snímání co nejlépe. Nejdůležitější je poslouchat dialogy a na základě toho švenkovat, zároveň je to vše otázkou citu, kdy působí extrémně nepříjemně se například snažit chytit každou repliku, jelikož to není přirozené. Často je zajímavější počkat na něčí reakci a poté plynule přešvenknout na druhou postavu, klidně během toho co mluví, čímž docílíme přirozenosti. Vždy však bude záležet na tom, co postavy říkají a na dramatičnosti akce, která nás dovede k tomu jakým způsobem snímání zvolit a nechat se pocitem unést k aktuálnímu zvolenému kroku.

Dalším velmi důležitým faktorem ve spontánním snímání je myslet celou dobu na střihovou skladbu. Podobně jako švenkování se nedá lehce shrnout, jak k tomuto přistupovat. Není vždy zapotřebí situaci „posbírat“ tak, aby měla co nejvíce šířek záběrů, protože naopak někdy je zajímavější zůstat v celcích nebo v detailech.

Bohužel na rozdíl od hraného filmu, kdy podle scénáře dokážeme lépe odhadnout, jakou formu pro snímání zvolit a jak pracovat s dynamikou změn v záběrech, u dokumentů to nelze tak snadno odhadnout a musíme se řídit pouze instinkty. Čím lépe však budeme poslouchat, čím více budeme citliví ke snímané situaci a čím více v ní budeme žít, tím snadněji a rychleji dojdeme k tomu, jakou metodu v daný moment zvolit.

Náš původní koncept byl jasný. Točit organicky z ruky situace z hornického prostředí a naopak sterilní statickou vykomponovanou metodou situace z technického IT prostředí. Nicméně hned v průběhu prvních dnů, kdy jsme točili situace během rekvalifikace, jsme zjistili, že nás statická forma velmi svazuje a unikají nám zásadní momenty, které by bylo dobré zaznamenat. Proto jsme se rozhodli pro intuitivnější řešení a nechali jsme se řídit právě instinkty, kdy jsme kombinovali tyto metody podle toho, jak nám to připadalo vhodné. Na statické záběry, které mají danou geometrickou kompozici je potřeba více času a zároveň často odtahují pozornost od toho důležitého, co například postavy říkají. Proto pokud se jednalo o více dialogové scény, točil jsem převážně z ruky, abych měl volnost změn šířek záběru. Mnoho lidí si po zhlédnutí filmu myslí, že je film točen na více kamer, což je pouze iluze. V naprosté většině případů byla kamera pouze jedna a právě možnost rychle měnit pozice a „nabírání“ reakcí, kde se například nemluví, pomohlo ve střížně vytvořit dojem kontinuální situace, která je ve skutečnosti celá zkrácená oproti realitě. I na tyto „záchranné“ momenty je třeba v průběhu natáčení dialogových scén myslet.

Důležité je využít všech možností, které nám umožňují vybrat prostředí, kde natáčet. Nemusí to být konstruovaná situace, ale například pokud si jdou postavy sednout do hospody, jako v našem filmu, není takový problém se s nimi domluvit, ke kterému stolu si sednou a kde pro nás bude lepší světlo či prostorové možnosti. Pokud víme, že následující dvě hodiny budeme točit dialogy, tak nás bude velmi mrzet, pokud si postavy zvolí samy místo, které nám po tuto dobu bude nevyhovovat. Záleží však vždy na situaci, někdy tím můžeme narušit chod samotného natáčení, kdy znervózníme postavy, jindy to však nenaruší naprosto nic, protože po chvíli se stejně postavy začnou chovat přirozeně. Důležité je odhadnout do jaké míry můžeme do situací technicky zasahovat, což bude vždy záležet na charakterech postav.

Během jedné situace v hospodě, kde jsme natáčeli, se naše vedlejší postava Řezňa zeptal režiséra Jindry „Takže ty seš teda režisér dokumentů, jo? Ale když se točí dokument, tak se prostě točí to, co se děje. Ne? Tak co kurva režíruješ?“³³ Tehdy Jindra ještě neměl jasnou odpověď.

S režisérem jsme měli takové metody, kdy jsme postavy posadili do hospody, pustili jim reportáž v televizi, která u nich vyvolala debatu a tu jsme následně natáčeli. Námí čistě vykonstruovaná situace se v ten moment změnila v přirozenou debatu, kdy protagonisté zapomněli na to, že jsme je do hospody pozvali, a nechali se unést debatou nad tématem z reportáže, která v nich vzbudila debatu. Naopak se nám neosvědčovalo, ptát se postav přímo, jelikož poté odpovídají do kamery, což jsme u naší observační metody poté nemohli použít, a odpovědi zní uměle.

Bez rekonstruování situací bychom se v tomto filmu neobešli. Stalo se, že se náš hlavní hrdina Tomáš Hisem ostříhal z dlouhých vlasů na krátké a neřekl nám o tom. Pokud bychom tuto situaci nenatočili, bylo by v časosběrném filmu zvláštní, že by tato výrazná změna nebyla ukázána. Dohodli jsme se s jednou kadeřnicí na stříhání vlasů, kdy jsme Tomášovi dali umělé vlasy a točili ho v úhlech, aby to nebylo poznat. Ve výsledku si toho nikdo nevšiml a je to jedna z klíčových scén filmu. To je jeden z momentů, kdy jako dokumentaristé musíme trochu lhát, aby výsledek vypadal pravdivě. Spoustu rekonstrukcí jsme také dělali vzhledem k dramaturgii filmu, kdy nám jednoduše chyběla objasňující scéna nějakého činu nebo rozhodnutí. Vždy jsme však brali ohled na pravdivost příběhu a dokumentární etiku.

„Možná se nyní nabízí otázka, proč už tedy podobnou rekonstrukcí netočit úplně všechno, proč se vůbec namáhat s čistou dokumentární observací? Protože ty nejsilnější situace jsme natočili ještě jinou metodou, které rád říkám „dokumentární zázrak“. Situace jako intimní rozhovor mezi otcem a dcerou v tramvaji, hádku v hospodě s mládeží či Tomášův velkolepý proslov na TED Talk se zkrátka staly, aniž bych je dokázal vymyslet, předpokládat, natož zrežírovat. Ale jen díky tomu, že jsme je mohli následně zaklesnout jako malá kolečka do pečlivě připraveného stroje,

³³ Jindřich Andrš. „Tak co kurva režíruješ?“ aneb Cesta k autorskému uchopení reality“. Cinepur. 2020, č. 132

kterým je náš film, mohly zarezonovat plnou silou. Abych tedy již jasně zodpověděl Řezňovu otázku: „Tak co kurva režíruru?“ Někdy nic, někdy málo, jindy víc.“³⁴

K věrohodnosti rekonstruovaných scén nám také pomohl fakt, že jsme scény točili stejně dokumentárně jako scény nenaaranžované, což mělo za následek, že tyto „umělé“ scény vypadají přesvědčivě. Přílišná dokonalost může působit velmi uměle. Často jsme se dostávali také do situací, kdy jsme příliš přemýšleli, v jaké části filmu danou pasáž použijeme. Radím v aktuální moment natáčet situaci co nejlépe a tyto objektivnější otázky řešit až po dotočení situace, jelikož zaměstnají hlavu natolik, že ztrácíme koncentraci nad tím, co se právě děje.

Osvědčilo se nám také po natáčení dělat „denní práce“, kdy jsme na laptopu po natáčecím dni procházeli materiál, jak jsme ho natočili. Pokud jsme za den natočili například 4 hodiny, což se bohužel několikrát stalo, tak jsme samozřejmě materiál při sledování jen přeskakovali. Každopádně doporučuji tento postup zvolit zejména v počátcích natáčení, kdy se například teprve hledá nebo krystalizuje forma a režisér s kameramanem si tak mohou vzájemně ujasnit, jak dále pokračovat. Zároveň je to pro oba zárukou, že se chápou, rozumí si a nebudou řešit konflikty později, kdy by se například režisérovi nelíbil materiál, na což by přišel až ve střížně. Mnoho lidí však tento postup nevolí, jelikož jsou naopak vystresovaní z toho, že mají materiálu nedostatek, nebo že se jim nelíbí. Záleží na každém z nás, jestli je pro nás průběžné sledování natočeného materiálu produktivní či nikoli.

Vzhledem k vysokému počtu natáčecích dní a výsledné stopáži je jasné, jak malé procento materiálu se ve filmu použilo. V předchozích kapitolách jsem zmiňoval nešvar točení v digitální éře, kdy máme možnost točit velké množství materiálu. I zde jsme se nechali často unést a točili jsme déle než bylo třeba. Bylo to způsobeno naší nejistotou a zároveň malou dokumentární zkušeností. Nicméně mnoho materiálu, který jsme nepoužili, zároveň sloužil jako režijní rešerše, díky které jsme mohli budovat lépe následující natáčené scény. Ne vždy je tedy nepoužitý materiál natočený zbytečně a je třeba si to uvědomit a nebránit se tomu, ač to může být někdy velmi frustrující, ve výsledku však produktivní.

³⁴ Jindřich Andrš. „Tak co kurva režíruru?“ aneb Cesta k autorskému uchopení reality“. Cinepur. 2020, č. 132

V dokumentu jsme točili také spoustu intimních scén, kdy jsme točili Tomáše během pracovního pohovoru nebo při hodině angličtiny, která nebyla jeho silnou stránkou. Pro tyto scény i pro celkový komfort Tomáše během natáčení bylo velmi důležité se s ním v přípravných pracích seznámit a také se mu otevřít, aby pochopil, že s ním nemáme špatné záměry a aby se nechal se v těchto křehkých momentech natáčet. Myslím, že je důležité být s portrétovanou osobou kamarád. Můžeme točit postavy, s kterými nesouhlasíme v určitých názorech, ale důležité je najít společná témata, v kterých si můžeme být blízcí, ať už to jsou věci nejbanálnějšího rázu. Empatie je klíč k tomu vytáhnout z postav nejlepší výkony.

Film *Nová šichta* má doposud tyto úspěchy:

- MFDF Jihlava 2020 - Ocenění Česká radost pro nejlepší český dokument
- MFDF Jihlava 2020 - Cena diváků
- Silver Eye Award 2020 – Cena za nejlepší celovečerní film střední a východní evropy 2019
- Dok Leipzig 2020 - Zlatá holubice v sekci "Golden Section" - cena divácké poroty
- Dok Leipzig 2020 - cena veřejnoprávní televize MDR za nejlepší východoevropský dokument

12. Závěr

„S nadějí očekávám, že se jednoho dne narodí, nejlépe na severovýchodě Čech, nějaký kluk, dostane k desátým narozeninám kameru a za pár let natočí film, kterým nám vytře zrak. Potřebujeme konkurenci a strach z ní jako motivační palivo. Amatéri a samouci by měli vytvářet tlak na nás profesionály – samozřejmě i na naše studenty (FAMU) – aby se opět navrátila chuť, dychtivost, touha a posedlost, která je, podle mého soudu, ke vzniku dobrého dokumentu nezbytná.“³⁵

V době, kterou očekával Jan Špáta, již žijeme. Amatéri mají díky demokratizaci filmových nástrojů ve filmovém průmyslu prostor a jejich filmy dnes můžeme vidět na světových prestižních filmových festivalech, zejména právě v dokumentárních sekcích, protože dokumentární filmy jsou finančně méně náročné než filmy hrané. Paradoxně se však od nich můžeme učit, jelikož čím méně toho ví, tím více dělají filmařinu intuitivně, jsou zapálenější a také formálně otevřenější, což je v dokumentárním filmu naprosto zásadní. Měli bychom být v tomto ohledu otevření a brát to jako výzvu.

Zásadní je také nebránit se novým technologiím, které mohou zaprvé usnadnit mnoho práce, zajistit lepší výstupní kvalitu a také obohacovat dokumentární filmovou řeč o nové možnosti. Se sledováním vývoje digitálních kamer můžeme vyzorovat, že se stále bude zlepšovat kvalita dat, vysoká citlivost bez šumu, expoziční rozsah a zvyšovat rozlišení. Čím více budou kamery dokonalejší, tím více bude práce pro amatéry snazší a bude se pro studované kameramany zvyšovat konkurence. Avšak čím více bude člověk znát více o technice, tím lépe ji bude moct používat. Zároveň bude muset mít stále otevřená vrátka pro intuitivní proces myšlení podporující kreativitu a tyto poznatky nadále moci používat i ve filmech hraných.

S technologiemi jsme se dostali tak daleko, že vznikají dokumentární tvary, kde již není kameraman potřeba. Například dokumentární film Netflixu *American Murder: The Family Next Door* (2020) Jennyho Popplewella je složen celý ze záznamů průmyslových a bezpečnostních kamer, kdy je investigativním způsobem, za pomoci

³⁵ Martin Štoll, *Jan Špáta*. Praha: Malá skála, 2007, s. 315

těchto záznamů, odhalen otec - vrah, který zabil celou svoji rodinu. Příběh je napínavě sestříhaný, pracuje s postupným odhalováním informací a dramaturgií příběhu připomíná hraný film ač má naprosto surovou podobu a pracuje s objektivními záznamy, které nejsou nijak konstruované – dokonce nejsou ani ve své podstatě komponované, pokud nepřisuzujeme kompozici technikovi, který bezpečnostní kameru nainstaloval.

Jak je postupně popsáno a analyzováno v jednotlivých kapitolách, hranice dokumentárního a hraného filmu jsou tenké a ne tak lehce definovatelné, jak se na první pohled může zdát. Stejně tak je nesnadné rozlišovat dokumentární a hranou kameru, zvláště v dnešní době, kdy se právě hranice těchto kategorií u mnohých filmů stírají a vzájemně prolínají. Na jednotlivých příkladech jsem se snažil ukázat, že dokumentární kamera se rozhodně nerovná kameře autentické, jelikož mnoho dokumentů se snaží autenticitu nabourávat a naopak mnoho hraných filmů po autenticitě touží. Má tedy vůbec ještě dnes pojem „dokumentární kamera“ smysl?

Mimo všechny technické a teoretické aspekty bude u dokumentárního snímání stejně nejvíce záležet na kameramanově všímavosti, intuici, schopnosti naslouchat, empatii, chuti, dychtivosti, touze a posedlosti před nutností být dokonalý.

Seznam použité literatury:

Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Přeložila Kateřina Kleinová. Praha: NAMU - MFDF Ji. hlava, 2010

David Bordwell - Kristin Thompson, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU, 2018

Kristin Thompson – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: NAMU – Lidové noviny, 2. přeprac. vyd. 2011

Linda Aronson, *Scénář pro 21. století*. Praha: NAMU, 2014

Martin Štoll, *Jan Špáta*. Praha: Malá skála, 2007

Umberto Eco, *Meze interpretace*. Přeložil Ladislav Nagy. Praha: Univerzita Karlova, 2004

Další zdroje:

mip. „'Honeyland': Shooting By Candlelight and Oil Lamp Like an 18th-Century Dutch Painter“ [online]. *nofilmschool.com*. 2. květen. 2019. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/honeyland-documentary-interview>.

mip. „Sundance 2019: Here Are the Cameras Used to Shoot This Year's Documentaries“ [online]. *indiewire.com*. 1. únor. 2019. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/02/sundance-2019-documentary-cameras-lens-equipment-canon-sony-arri-1202036323/>.

mip. „How Does the New Sony FX6 Stack Up Against the Popular FX9?“ [online]. *nofilmschool.com*. 17. listopad. 2020. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/comparing-sony-fx6-fx9>.

mip. „Ulrich Seidl Talks About Making Movies That Aren't Quite Documentaries“ [online]. *vice.com*. 3. říjen. 2014. Dostupné z: <https://www.vice.com/en/article/exmkam/ulrich-seidl-interview-in-the-basement-876>.

mip. „THE VOW OF CHASTITY“ [online]. *dogme95.dk*. 13. března. 1995. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>.

mip. „No One Believed Sebastian Schipper Could Make 'Victoria' in One Take“ [online]. *indiewire.com*. 1. únor. 2016. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2016/02/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/>.

mip. „Jonathan Glazer Hides in Plain Sight with Custom-Made Cam to Secretly Shoot 'Under the Skin'“ [online]. *nofilmschool.com*. 28. duben. 2014. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/2014/04/jonathan-glazer-hides-in-plain-sight-secretly-shoot-under-the-skin-onecam>.

mip. „Heaven Knows What – An Interview with Co-Director Benny Safdie“ [online]. *fourthreefilm.com*. 7. srpen. 2015. Dostupné z: <https://fourthreefilm.com/2015/08/heaven-knows-what-an-interview-with-co-director-benny-safdie/>.

mip. „How the Safdies Made Verité Drug Drama 'Heaven Knows What' with a Real-Life Ex-Junkie“ [online]. *indiewire.com*. 27. květen. 2015. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2015/05/how-the-safdies-made-verite-drug-drama-heaven-knows-what-with-a-real-life-ex-junkie-187432/>.

ARRI WORKSHOP - *Sean Bobbitt*. „A Guide to Handheld Camera Operating“. online, ARRIChannel, 12. prosince 2013. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=IHcYjKpJb-I>.

Jim Jarmusch Q&A. „Working with Robby Müller on 'Dead Man'“. online, Film at Lincoln Center, 25. duben 2014. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=E_3CPxQcVNE.

Jindřich Andrš. „Tak co kurva režíruješ?“ aneb Cesta k autorskému uchopení reality“. Cinepur. 2020

Eclair Cameflex. In: collection.sciencemuseumgroup.org.uk [online].]. Dostupné z:

<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co18533/eclair-cameflex-cm3-35mm-camera-cine-camera>

Arriflex 16. In: collectiblend.com

[online].]. Dostupné z: [https://collectiblend.com/Cameras/Arnold-&-Richter-\(Arri\)/Arriflex-16-M.html](https://collectiblend.com/Cameras/Arnold-&-Richter-(Arri)/Arriflex-16-M.html)

Eclair NPR 16. In: eclaircameras.wordpress.com [online].]. Dostupné z:

<https://eclaircameras.wordpress.com/npr-eclair-16/>

Canon EOS 5D Mark II. In: megapixel.cz [online].]. Dostupné z:

<https://www.megapixel.cz/canon-eos-5d-mark-ii>

Sony Alpha A7 Mark II. In: fotoskoda.cz [online].]. Dostupné z:

https://www.fotoskoda.cz/sony-alpha-a7-ii-telo-fe-28-70-mm/?gclid=CjwKCAiA_9r_BRBZEiwAHZ_v19vCo6DcF5fAkXiMBs5YRDBqy7_COzJiS1Wa4M6hsyNWHsylvV-vBxoCPHYQAvD_BwE

Black Magic Pocket Cinema Camera 6K. In: avacab-online.com [online].]. Dostupné z:

<https://www.avacab-online.com/blackmagic-pocket-cinema-camera-6K-avacab/eng>

Red Epic Dragon. In: kwipped.com [online].]. Dostupné z:

<https://www.kwipped.com/rentals/product/red-epic-dragon-w-wireless-video-wireless-follow-focus-sachtler-tripod--5-super-speed-lens-set-and-arri-ff4/4388>

Arri Amira. In: t-stopinc.com [online].]. Dostupné z: <https://www.t-stopinc.com/arri-amira-premium/>

Sony FX6. In: sony.cz [online].]. Dostupné z:

<https://www.sony.cz/electronics/profesionalni-videokamery/ilme-fx6>

Sony FX9 + Extension Unit. In: fotoskoda.cz [online].]. Dostupné z:

<https://www.fotoskoda.cz/sony-pxw-fx9/>

Easyrig Vario 5. In: rule.com [online].]. Dostupné z:

<https://www.rule.com/product/easyrig-vario-5-with-9-inch-arm-11-38lbs/>

Readyrig GS Stabilizer + ProArm Kit In: dronpro.cz [online].]. Dostupné z:

<https://dronpro.cz/ready-rig-gs-proarm-kit>

DJI Ronin 2 osazený kamerou: videoking.cz [online].]. Dostupné z:

<https://videoking.cz/shop/dji-ronin-2/>

DJI Mavic Mini dron: datart.cz [online].]. Dostupné z: <https://www.datart.cz/dron-dji-mavic-mini-fly-more-combo-sedy.html?mobile=true>

Poděkování

Děkuji doc. MgA. Kristiánu Hynkovi, MgA. Lukášovi Kokešovi, Mgr. Miloši Kameníkovi a Olze Špátové za cenné rady a podněty, které napomohly tvorbě této diplomové práce.