



# NON-FICTION KAMERA

POZNÁMKY K PŘEMÝŠLENÍ O VIZUALITĚ V DOKUMENTÁRNÍM FILMU

Jména autorů studijní opory:	MgA. Lukáš Kokeš
Název fakulty:	Filmová a televizní fakulta
Název katedry:	Katedra dokumentární tvorby
Studijní program:	Dokumentární tvorba

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## Obsah

<b>Úvod</b>	<b>3</b>
<b>1. Základní kompoziční typy</b>	<b>6</b>
1.1. symetrie	6
1.2. asymetrie	7
1.3. další typy kompozic	8
1.4. subjektivní perspektiva	9
1.4.1. názorná, praktická videa	14
1.5. poznámky k tématu subjektivní / objektivní kamery	17

## Úvod

Americký filmový teoretik David Bordwell vychází z premisy, že filmař netvoří film “jen tak z ničeho”. Podle něj si všechny filmy vždy vypůjčují strategie z jiných filmů a dalších uměleckých disciplín (např. literatury, hudby, divadla, výtvarného umění, fotografie atd.). Inspirace může působit třeba jen na základě přijetí nebo odmítnutí nějakých konvencí – konvencí zobrazení, rámování, kompozice, struktury vyprávění, akcentování nebo tlumení různých elementů v obraze, v naraci atd. Základním oknem do studia filmové formy je kniha “Filmové umění” autorské dvojice David Bordwell, Kristin Thompson.

Francouzský teoretik Jacques Aumont ve své knize “Obraz” rozděluje typy obrazů podle jejich významových vrstev. Obraz má:

1. hodnotu zobrazovací – ukazuje něco konkrétního - např. krajiny holandských mistrů, zátiší, žánrové výjevy.
2. hodnotu symbolickou – abstrakce konkrétního v obraze můžeme identifikovat explicitní a implicitní význam. Explicitně vidíme např. krajinný motiv, ale implicitně obraz zachycuje například emoci rozechvění, nestálosti, metaforu proměnlivosti, nestálosti, prchavosti atp. Metafora jako proměna formy. Malíři modernismu řešili problém formulovaný heslem “maluj, jak vidíš”. Je důležitá přesnost otisku reality nebo právě spíš atmosféra a efemérní emoce? Jsou důležitější zákonitosti geometrické formy nebo juxtapozice barev a kontrastů?
3. hodnota znaková, symptomatická čtení významové vrstvy obrazu ovlivňuje i kontext, umístění obrazu mezi jinými nebo jeho umístění v prostoru – kurátorský výběr, instalace, adjustace. Vzpomeňme si na tzv. Kulešovův efekt – význam záběru na tvář herce Mozžuchina čteme podle kontextu záběru navazujícího. Přestože detail tváře je vždy stejný, jeho význam se podle kontextu mění na smutný, hladový nebo žádostivý. Stejně tak čteme obrazy v galerii v kontextu jiných obrazů umístěných v expozici – na jedné stěně, v jednom tematickém souboru, v jedné části expozice. Hledáme například společné rysy, barevná řešení, kompoziční podobnosti atd.

Filmová forma je spíše formální systém (Bordwell), v němž se téma ukazuje s důrazem na něco, na elementy v záběru, na něco uvnitř rámu obrazu nebo naopak na něco mimo rám obrazu. Stejně tak s důrazem na jednotlivé elementy ve vyprávění, v tématu atp. V určitém formálním systému něco získává specifický význam, zatímco v jiném formálním systému by

jiný autor třeba kladl důraz na něco výrazně jiného a tvořil tak jiný význam – skrze jiné rámování, kompozici, světelnou atmosféru atd. V tom smyslu je forma zároveň vždy součástí úvahy “o čem film je”? Protože formální systém jasně definuje to, na co se autor/film zaměřuje, na co klade důraz a co ze záběru naopak vypouští, jakým způsobem svůj obsah uchopuje, transformuje, zobrazuje a překládá. Filmová forma vede aktivitu, pozornost diváka, například skrze práci s očekáváním – očekávání směru vyprávění, očekávání konvence zobrazení, očekávání rámování, za/komponování atd. Práce s formou je tedy současně práce s očekáváním, s konvencí, s anticipací a tím pádem s tvorbou obsahu.

Vlastností formy je také to, že nás jako diváky uklidňuje, když je vše jakoby na svém místě (anticipace zákonitosti zobrazení). Mluvíme třeba o “vyvážené” kompozici, o zlatém řezu, který je aritmetickým výrazem ideálních proporcí mezi délkami a šířkami, dělí obraz do ideálních, tedy harmonických/vyvážených částí. Vyváženost je však obecně platný pojem – vzpomeňme například na vyváženost ve zpravodajství.

Miroslav Petříček ve své knize Myšlení obrazem uvažuje o tom, že obraz neexistuje bez estetiky. Estetiku zde můžeme vnímat mimo jiné právě jako styl, jako studium formy, způsobu zobrazení atd.

Filmový záběr je pohyblivý, kompozice je dynamická, proměnlivá a vyvíjí se, mění se, naráží na různé typy konvencí (různé typy kompozice) uvnitř jednoho záběru. Kameraman může v jednom záběru pracovat s proměnou pravidel zobrazení, s proměnou kódu.

V momentě, kdy začneme elementy obrazu například vyvádět z kompoziční rovnováhy, tvoříme tím najednou jiné významy, než když v záběru dodržíme zvolené konvence až do konce. Vzbuzujeme tak v divákovi například otázky proč, jak, kde? Najednou do hry vstupuje nejistota, proměna anticipace, napětí, k čemu změna pravidel povede. Pracujeme s očekáváním, nebo jdeme proti očekávání a to už je mimo jiné tvorba významu - kdy se obrazové elementy dostávají třeba do nečekaných vztahů. Rozvíjíme tak formální soustavu a tím již tvoříme příběh. Forma filmu je způsobem organizace částí do celku. Celek může mít různé tvarosloví.

Neortodoxní forma, která se odklání od konvencí, je zase nějakým “jiným” formálním systémem se svými vlastními pravidly, která jsou odlišná, ale svým způsobem vždy nějak konzistentní. Vždy dohromady tvoří nějaký svůj systém.



V souladu s těmito úvahami pak David Bordwell tvrdí, že rámování obrazu předurčuje způsob jeho vnímání. Charlie Chaplin říkal, že celek je komedie a detail je tragédie. Součástí výpovědi filmu je tedy i to, JAK je udělaný, JAK záběr působí na diváka (komicky X tragicky) a v závislosti na tom pak, s čím divák po filmu odchází. S jakou finální, komplexní výpovědí.

Jacques Aumont dále definuje dvě hlavní funkce rámu obrazu: *zobrazovací* a *narativní*. Rám je jako okno do světa, díky kterému máme/nemáme šanci něco uvidět a na základě vidění pak výřez skutečnosti interpretovat, rozumět mu, narativizovat jej.

Německý teoretik Rudolf Arnheim mluví o teoretickém konceptu obrazu, který má své různé “středky”: geometrický střed, vizuální - tzn. těžiště, kompoziční středky, diegeticko-narativní středky, přičemž absolutním středem je pozorovatel, který po vlastním uspořádání středů (nebo elementů) obraz čte a dává mu význam. Jinými slovy pozorovatel odvozuje význam mimo jiné z formálního uspořádání obrazu. Na základě série významů tvoříme vyprávění o něčem.



# 1. Základní kompoziční typy

## 1.1. symetrie

Komponování “na střed” nebo podle středové osy dělicí záběr na proporčně stejnou levou a pravou část. V angličtině se používá např. termín “one point perspective”. Ze slavných filmařů systematicky s “one point perspective” pracoval například Stanley Kubrick, ze současných režisérů je to třeba Wes Anderson.

V dokumentárním filmu je samozřejmě též možné koncepčně pracovat se středovými kompozicemi, symetrickými kompozicemi, pravidelnou geometrií v obraze.

ukázky z filmů:

1. Nikolaus Geyrhalter - *Our Daily Bread* (2005), kamera: Nikolaus Geyrhalter
2. Michael Glawogger - *Whore's Glory* (2011), kamera: Wolfgang Thaler
3. Jean Francois Caissy - *Guidelines* (2014), kamera: Nicolas Canniccioni
4. Menna Laura Meijer - *Now something is slowly changing* (2018), kamera: David Spaans

Důraz na geometrická pravidla jakoby pomáhal autorům monumentalizovat každodennost. Klasická pravidla, klasický sloh, klasicismus se svou pravidelností, důrazem na matematické vztahy, proporce. Klasicismus se svou úctou k řádu dává autorům nástroj, jak řád a geometrickou sevřenost vtisknout i chaotické, fluidní realitě. Dodržením mechanických pravidel může autor “spolehlivěji” vést pozornost diváka určitým způsobem a určitým směrem. Symetrii v kompozicích dokumentárních filmů tak můžeme číst svým způsobem jako snahu monumentalizovat obyčejnost, každodennost.

Dodržení klasické konvence zároveň obsahuje moment stability, solidnosti, pevnosti.

## 1.2. asymetrie

Již dříve zmiňovaný Rudolf Arnheim tvrdí, že teprve když je obraz **decentrovaný**, začíná být **zajímavý** a teprve tak dokáže silněji zapůsobit. Můžeme v této souvislosti opět uvažovat o hře s divákem a jeho očekáváním. Dodržením kompozičních pravidel vyvoláváme dojem, že vše je přirozeně na svém místě. Vše je tak, jak má být. Porušením konvencí tvoříme například v kompozici záběrů moment nevyváženosti, nevyrovnanosti, vyvedení z rovnováhy. Elementy obrazu nejsou na svých místech (ve zlatém řezu, v kompozičním středu atd.), kompozice působí nepatřičně, nepřirozeně a tedy zneklidňujícím, diskomfortním způsobem. Implicitně klademe otázku, proč jsou věci vyvedené z míry, z rovnováhy? Jaký to má význam?

ukázky z filmů:

1. Pawel Pawlikowski – *Ida* (2013), kamera: Ryszard Lenczewski, Lukasz Zal
2. Ulrich Seidl – *Jesus du weisst* (2003), kamera: Wolfgang Thaler, Jerzy Palacz  
*Im Keller* (2014), kamera: Martin Gschlacht

Vyvedení z rovnováhy je v tomto případě hlavním stylistickým, příběhovým prvkem. Návazně na to můžeme přemýšlet o intenzitě asymetrie - např. akcent na vertikální elementy v podobě “prázdného prostoru” nad hlavou, zvýraznění vertikálního parametru prostoru atd. Ve spojení se spirituální tematikou filmu *Ida* nebo *Jesus, du weisst* se do vyprávění dostává další, sofistikovaná významotvorná vrstva formálního zpracování duchovního/vertikálního motivu, vertikálního směru. Tímto dá se říct možná až doslovným způsobem, který však režisér používá důsledně, vytváří ve filmovém vyprávění další formální, interpretační vrstvu.

### 1.3. další typy kompozic

Anglický termín “dutch angle” označuje šikmý záběr, přehnaně křivý záběr, který záměrně není srovnaný podle vodováhy. Podtrhuje práci s diagonálou v ploše obrazu. Diagonála s sebou nese již z výtvarného umění význam dynamiky, zvýraznění pohybu, princip nahnutí pak obsahuje právě anticipaci pádu, sesuvu, tedy náhlého dynamického, nestabilního momentu v obraze. Dutch angle je doslovným vyvedením z rovnováhy do nestabilní situace, kdy se může stát v podstatě cokoliv.

Středové vyosení zároveň nabízí nástroj k vytvoření dojmu subjektivního vnímání nebo k podtrhnutí významu pokřivení. Doslovně vzato ve významu, kdy je například morálně křivý hrdina snímaný křivě, nebo kdy je významově pokřivená situace snímaná křivě.

Tyto výrazové prostředky “nestability” a subjektivní pokřivenosti systematicky používal konkrétně expresionismus. Najdeme je ale také třeba v několika scénách ikonického Muže s kinoaparátem Dzigy Vertova.

ukázka z filmu:

Errol Morris – *American Dharma* (2018), kamera: Igor Martinovic

Hlavní postavu Stephena Bannona, architekta volební kampaně Donalda Trumpa, rámuje režisér s kameramanem častokrát právě v dutch angle záběru. Je to rozhovor s “křivákem” a tvůrci se tímto názorem na svého protagonistu netají. Pokřivenost jeho pohledu na svět tak doslovně využívají ke stylu práce s kamerou.



## 1.4. subjektivní perspektiva

Subjektivní perspektivu v dokumentárním filmu nejsnáze rozklíčujeme u domácích záznamů, home-videí, deníkových jakoby “amatérských” záběrů. Máme tendenci je vnímat jako více autentické osobní výpovědi (nezatížené a tedy nezdiskreditované akademickými, konvenčními “řemeslnými” pravidly). Osobní je čistě subjektivní. Takto subjektivizující je samozřejmě i práce s kamerou. Subjektivní, od konvencí jakoby “oproštěnou” perspektivu nejvíce vytváří ruční kamera přímo napojená na subjekt toho, kdo se dívá. Takto vidím svět “JÁ”.

ukázky z filmu:

Aleksander Rastorgujev, Pavel Kostomarov – *I love You* (2011)

Film sestříhaný z autentických “homevideo” záznamů portrétuje, obnažuje každodennost několika mladých hrdinů žijících v ruských malo-městech. Oba autoři pro tento film (a několik dalších natočených stejnou metodou) vytvořili vlastní manifest nazvaný “naturalnoe kino”. V kostce jim jde o dosažení jakési absolutní antropologie v tom smyslu, že autory obrazu o sobě jsou samotní hrdinové. Pořízení záznamu neprochází “filtrem” (a tedy konvencemi a systematičností) autorského záměru. Hrdinové mají ve svých rukách proces vzniku obrazů, které je mají charakterizovat. Oni sami tvoří obraz o sobě, důsledně subjektivní formou.

V souvislosti s hledáním formy pro zachycení maximální autenticity můžeme přemýšlet nad tím, jestli a jak se zde dotýkáme např. žánru Reality TV. Rámování reality, Vertovovské “žizň vrasploch” - zachycení života “při činu”, znenadání, života “bez přípravy”. Autenticky bez ohýbání, bez manipulace autorským záměrem.

ukázka z filmu:

### 1. Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel - *Leviathan* (2012)

Můžeme jít do důsledku a představovat si zde “subjektivní pohled rybářské lodě”. Tvůrci filmu pracují v Sensory Ethnography Labu při Harvardově univerzitě. SEL se soustředí na propojování nových médií, současných audiovizuálních nástrojů, vizuální antropologie a etnografie. Cílem jsou imersivní díla pracující do velké míry s jinou než čistě lidskou perspektivou (perspektiva lodě, ryby atd.).

Subjektivní perspektiva neznamena redukcí pouze na subjektivní pohled, POV - point of view. Subjektivizace záběru můžeme docílit výše zmiňovanou prací s kompozicí, s geometrií záběru, ale také s užitím určitých objektivů.

Prozatím se můžeme v přemýšlení nad subjektivní / objektivní perspektivou ve filmu inspirovat v názorných videích (video-esejích) Travise Lee Rathcliffa, kde toto téma rozebírá na příkladech z klasické kinematografie:

2. *What is Character Perspective?*: <https://vimeo.com/219223876>

3. *Lensing for Character Perspective*: <https://vimeo.com/226161189>

Subjektivní charakter obrazu s cílem přiblížit divákovi spíše vnitřní emocionální krajinu filmové postavy není nutně spojená s využitím subjektivního hlediska, tedy POV záběru. Vzpomeňme na modernistické heslo “maluj, jak vidíš”. Modernisté docílili subjektivity nikoliv přesným otiskem reality z pohledu toho, kdo se dívá, ale prací s abstrakcí, s překladem do jiného formálního systému - např. do systému barevných ploch, do “rozostření” impresionistickou malbou, změnou geometrických vztahů v kubismu atd. Abstrahovat fotografický obraz, tvořit “jinou” perspektivu je možné využitím práce s OPTIKOU.

ukázka z filmu:

Piotr Stasik - *21 x New York* (2016), kamera: Piotr Stasik

Režisér a kameraman Piotr Stasik v několika scénách pracuje se zvláště lomeným obrazem, s barevnými/světelnými reflexemi způsobenými nejspíš nějakými optickými komponenty, skly před objektivem. Charakter obrazu s “nepřirozenými” prvky posiluje subjektivitu takto manipulovaného záběru. Podobně pracuje kameraman François Messier-Rheault ve filmu *Wilcox* (2019) režiséra Denise Côté, kde jsou části exponované přes reflexní skla vytvářející zvláštní světelné/barevné skvrny.

Další příklad impresionisticky rozpitého obrazu najdeme ve filmu *Letter* (2013) režiséra Sergeje Loznitsy a kameramana Pavla Kostomarova, kde charakter obrazu získává až symbolický charakter pohledu do “zastíněné”, “neostré” minulosti jakoby za nějakým pomyslným závojem času.

Slovy Jacquese Aumonta, symbolická hodnota takového obrazu převažuje nad jeho hodnotou zobrazovací. Nejde již jen o to, CO film ukazuje, ale JAK to ukazuje.

Pojem OPTIKA má ve filmu minimálně dvojí význam. Jednak teoretický ve smyslu práce s perspektivou, hlediskem, optikou. Druhý význam je čistě technický spojený s kamerovou technikou a používáním různých objektivů.

Vedle práce s kompozicí, výřezem a světlem je filmová tvorba také do velké míry prací s mechanikou zobrazení. Je technickou úvahou, jaký objektiv z jaké vzdálenosti použít. Pojem ohniskové vzdálenosti, široký/dlouhý objektiv máme do velké míry spojený s velikostí záběru v kategoriích celek/detail. Mnohem důležitější je ale vliv volby objektivu na perspektivu, na konkrétnost a zvýznamnění pozadí nebo na prostorovost provedení například portrétu.

ukázka z filmu:

Ulrich Seidl – *Jesus du weisst* (2003), kamera: Jerzy Palacz, Wolfgang Thaler

Kromě významotvorného využití dekompozice s cílem podtrhnout vertikální elementy v obraze (opět zde máme sakrální motivy, vzpomeňme již na zmiňovaný film *Ida*), kromě momentu vyvedení z míry, hry se středem, si také můžeme všimnout rozdílnosti v zapojení pozadí do vyznění obrazu. Rozdíl je v charakteru působivosti prostoru. Je zde vidět základní rozdíl v použití dlouhé a široké optiky. Tzv. “dlouhé sklo” potlačuje pozadí, izoluje figuru od pozadí, pozadí ztrácí význam. Narozdíl od toho široký objektiv pozadí zvýrazňuje, figura je součástí prostoru, ztrácí svou izolovanost a stává se více integrální součástí celkové plochy. Pozadí má význam.

Můžeme přemýšlet nad tím, jak se proměňuje provedení např. celku jednou natočeného na dlouhý objektiv a podruhé natočeného na široký objektiv. Velikost záběru je pořád “celek”, nicméně charakter obou celků je výrazně jiný.

V souvislosti s optickým zobrazením kamerovým aparátem je referenční způsob jakým vidí lidské oko. Odrazovým bodem je termín “preferred vision”. Přestože lidské vidění je v podstatě širokouhlé (foveální vidění - viz. google), mozek se soustředí jen na určitý výřez z širokého pole vidění. To je “preferred vision” které se blíží podání reality skrze tzv. základní objektiv (50mm u fotografického “full frame” políčka, 35mm u 35mm filmového políčka, 16mm u 16mm filmového políčka). Základní objektiv nabízí maximálně “realistické” zobrazení. Všechny ostatní ohniskové vzdálenosti objektivů se nějak odchyľují od tohoto zažitě “normálního” podání reality.

Široký objektiv nabízí spíše **subjektivizující perspektivu**, kterou můžeme použít pro posílení dramatu, exprese, emocionálního napojení na postavu, současně dochází k podtržení hloubky, prostorovosti, pohybu, dynamiky, zvýraznění perspektivy, pocitu blízkosti (u velmi širokých ohnisek až k pocitu nepříjemné blízkosti). Skrze široký objektiv se pozorovatel stává fyzicky mnohem více součástí světa pozorovaného. Vzniká dojem přílišné blízkosti, pronikání do světa hrdiny před kamerou, pronikání do jeho osobní zóny. Zobrazení širokým objektivem v sobě obsahuje ale také grotesknost, směšnost, karikaturu. Extrémně široké objektivy pak svým výrazným zkreslením už jen podtrhují třeba subjektivní distorci, vyšínutost, přehnanost, karikaturnost, směšnost nebo bláznivost.

Je proto na místě ptát se, jak jako autoři chceme, aby náš záběr působil?

Můžeme se odrazit právě od základního bodu - jak realistické chceme mít hledisko? Realistické, přirozené, věrné hledisko = základní objektiv. Vše ostatní realismus svým způsobem modifikuje, přetváří. Realističnost zobrazení se tedy dá ovlivnit volbou objektivu. Nadneseně řečeno, základní objektiv pracuje s maximální pravdivostí, věrností překlada do filmového jazyka. Nebo naopak díky tomu, jaký typ zobrazení nám různé typy objektivů nabízí, můžeme jejich specifika kreativně a **vědomě** využívat.

Dlouhý objektiv naopak nabízí **objektivizující perspektivu** (opak subjektivní). Divák je před záběry pořízenými na dlouhé sklo jako voyeur hledící skrze dalekohled nebo mikroskop do světa někoho cizího. Dlouhý objektiv je spojený se špehováním, stlačenou perspektivou, stlačenou realitou, eliminovaným pozadím, izolací. Pozorovatel s dalekohledem není fyzicky součástí světa pozorovaného. Záběry na dlouhé sklo vytváří distanci. Pozorovaný není jedním z nás, je cizincem obývajícím oddělený svět.

Velmi dlouhé objektivy se nejčastěji používají na wildlife. Možná jsme si na toto vizuální spojení jako diváci už navykli, a proto je zároveň možné s charakterem zobrazení jakoby “divoké zvěře” kreativně pracovat i v jiných situacích, než při snímání přírody. Protagonistu můžeme pozorovat jako svým způsobem divokou zvěř. Dlouhý objektiv tento charakter pozorování umožňuje.

ukázky z filmů:

1. Menna Laura Meijer - *Now something is slowly changing* (2018), kamera: David Spaans

2. Paweł Łoziński - *You Have No Idea How Much I Love You* (2016), kamera: Kacper Lisowski

Oba filmy zpracovávají podobné téma – psychoterapie. Každý to ale dělá opačným způsobem. Zatímco *Now something is slowly changing* ukazuje terapie výhradně v celkových šířkách záběrů nasnímaných převážně na široké objektivy, *You Have No Idea How Much I Love You* ukazuje průběh terapie výhradně v detailech tváří nasnímaných na dlouhé sklo. První film vyznívá spíše komediálně, zatímco druhý film postavený z detailů tváří vyznívá převážně dramaticky, tragicky. Vzpomeňme si na Chaplinův bonmot, že celek je komický zatímco detail je tragický. S jakými šířkami záběrů pracují grotesky? S jakými pracují sociální dramata?

“Žánrovost” není dána jen šířkou záběrů, ale celkovým způsobem zobrazení, podáním prostoru a figury v něm – široký objektiv použitý na celek podává obraz situace jinak, než celek nasnímaný na dlouhý objektiv. Dějiny kinematografie v tomto ohledu vyzdvihují závěr filmu *Absolvent* režiséra Mikea Nicholse, kde Dustin Hoffman v celku natočeném na velmi dlouhý objektiv utíká směrem na kameru, ale vypadá to nějakou dobu, jakoby běžel na místě. V celku natočeném na široký objektiv by pohyb herce byl výrazný, velmi rychle by se měnily jeho proporce a rychle by ze záběru vyběhl ven.

Bratři Coeni vědomě pracují ve svých filmech s širšími objektivy, protože jejich poetika častěji pracuje s humorem nebo gagem. Vyznění jejich snímků bývá tragikomické, současně pracují s prostředím coby charakterizačním prvkem pro postavy. Širší objektiv umožňuje zvýraznění geometrie a vsazení figur nebo předmětů konkrétněji do prostředí.

Vizualitou a specifickým záběrováním ve filmech bratří Coenů se zabývá názorné video Tonyho Zhou:

<https://vimeo.com/156455111>

Rozdíl můžeme odpozorovat například ve srovnání s filmem *Her* (2013) Spike Lee, kde režisér pracuje s vážností, introspekci atd... a proto používá delší objektivy – pro eliminaci prostoru a zaostření pozornosti výhradně na postavu, obličej, gesto.

Výběr objektivu tedy přímo souvisí se způsobem artikulace myšlenky. Když to přeženu, výběr objektivu ovlivňuje to, jak scéna působí, jakou má výpověď. V důsledku vzato objektiv ovlivňuje to, jak konkrétně divák celou scénu interpretuje.

### 1.4.1. názorná, praktická videa

ohnisková vzdálenost a portrét:

1. <https://s23527.pcdn.co/wp-content/uploads/2017/01/mJqIwLT-Imgur.gif>
2. <https://twistedgifter.files.wordpress.com/2019/02/focal-length-gif-in-photography-1.gif?w=480&h=266>
3. <https://twistedgifter.files.wordpress.com/2019/02/focal-length-gif-in-photography-3.gif?w=460&h=307>

S uvažováním nad proměnlivým vykreslením pozadí v závislosti na zvolené optice samozřejmě analogicky souvisí i fenomén popředí. Odtud jsme již jen krok k pojmu “obrazový plán”, tedy konkrétně “přední plán” a “zadní plán”.

Čistě z technických a fyzikálně optických důvodů se to, co je v popředí, ukazuje jako větší než to, co je v pozadí. Můžeme to vzít doslovně a říct, že to, co je v popředí má větší váhu, větší význam než to, co je v pozadí. Když uvažujeme o režii filmu, tak pravděpodobně dojdeme mimo jiné k tomu, že režie je o rozhodování, co ukázat nebo naopak neukázat, co odhalit, co naznačit, co označit jako podstatné a tím pádem čemu dát větší váhu oproti něčemu jinému. Co nechat odehrát nenápadně v pozadí, co zdůraznit akcentem v popředí.

Jan Švankamejr říká, že je potřeba dělat detaily na bezvýznamné věci, protože pak divák přemýšlí, jaký ty věci mají význam? A to je právě ono! Tady začíná hra s imaginací. Postupně se tedy dostáváme k tomu, že přemýšlení nad těmi na první pohled pouze technickými problémy zobrazení, ve své podstatě míří k samotné režii a práci s významem.

Režii osobně chápu také jako způsob vyprávění a s tím souvisí nejen co, ale i jak vyprávím. Jaké prostředky k vylíčení situace volím. Co řeknu jako první, na co dám důraz a co odsunu do pozadí.

Vzpomeňme si tady na začátek, na termín “znakovost obrazu”, tedy co je v rámu a co je mimo rám, jaká je kompozice a v jak širokém záběru? To je vše spojené s otázkou, co ukazujeme jako **významné**? Práce s kamerou je proto úzce spojená s režii, se způsobem, stylem, hlasem vyprávění. Tyto pojmy lze spojit v zastřešujícím termínu **mizanscéna**. Co je to mizanscéna? Jak se dá nad mizanscénou uvažovat v dokumentárním filmu? Například právě tím, co jako dokumentaristé položíme do popředí a co odsuneme do pozadí - jak doslovně, tak z hlediska

našeho zájmu - říká se “v popředí zájmu”. Jaký úhel záběru si v prostoru najdu? Z jakého úhlu pohledu situaci odkryji? Pozice kamery pak současně určí, co je v popředí a co v pozadí. Kromě pozice kamery mohou ovlivnit popředí a pozadí právě použitím specifických objektivů. Jak vsadím postavu do prostředí nebo jak ji naopak od prostředí izoluji?

Zmiňovaný Fernao Pessoa Ramos mluví o mizanscéně v dokumentárním filmu jako o způsobu práce se subjektivizující / objektivizující kamerou – kamera je nejsilnějším SUBJEKTEM v dokumentárním filmu a proto jednou z hlavních částí dokumentární režie je vědomá práce s kamerou. Narozdíl od hraného filmu režisér nemůže tolik pracovat s režii postav před objektivem. Může ale stále pracovat s konstrukcí zobrazení postav před kamerou, s kamerovými pozicemi, kompozicemi, rozložení prvků v záběru v závislosti na pohybu kamery. To vše jsou stále nástroje patřící do rejstříku mizanscény.

ukázky z filmu:

1. Roberto Minervini – *Stop The Pounding Heart* (2013), kamera Diego Romero

Ve scéně nácviku jízdy na býkovi si všimněme hry popředí a pozadí, jak je vsazení postav do prostředí, rámování a držení záběru v souladu s celkovou koncepcí zobrazení, která je v celém filmu jednotná. Sledujeme postavu a zároveň prostředí do něhož je vsazena. Minervini s Romerem používají celou dobu natáčení jeden objektiv (kolem 35mm, tedy základní ohnisko). Díky tomuto technickému rozhodnutí pak během natáčení mohou přemýšlet čistě už jen o pozici kamery, úhlu a blízkosti kameramana k postavám. Kdy poodstoupit a kdy se přiblížit. Inspirativní je důslednost v dodržování šířek a kompozic, střídmost v pohybu kamery i když některé figury pomalu vypadávají z “kantny”. Je za tím cítit vědomé přemýšlení nad tím, co je v popředí, co v pozadí. Přeneseně můžeme nad touto otázkou uvažovat i z hlediska obsahu - o čem scéna vypráví? V prvním plánu vidíme hlavní postavu, v druhém pak prostředí, které ji determinuje. Všechny informace jsou obsažené v jednom záběru. Minerviniho mizanscéna si pak může dovolit pracovat jen s časem trvání záběru. V montáži je každý střih motivovaný tím, že přináší novou informaci namísto toho, aby rytmizoval a komprimoval čas situace.

2. Michal Marczak - *All These Sleepless Nights* (2016), kamera: Michal Marczak

To, co je v prvním plánu, tedy “prvoplánové”, je zde kromě mladých hrdinů i samotná kamera a filmový styl. Můžeme uvažovat nad tím, že se do “popředí” dostává i sám autor skrze svou formální vizi. Prvoplánový důraz na tvář, na detail protagonistů je zde veden snahou o introspektivní ponor do jejich způsobu vidění světa. Prvoplánovost tedy můžeme dát do vztahu s introspekcí, s budováním subjektivní perspektivy.



Jaký objektiv je v tomto snímku většinově použitý a proč? Kromě významu hraje roli čistě technické rozhodnutí: široký objektiv se snáze ostří. Kamera je neustále v pohybu a s dlouhým ohniskem by bylo pro režiséra/kameramana nemožné pohotově ostřit. Nicméně význam zobrazení se z charakteru záběrů nedá vymazat. Proto je zde přítomná i stylistická, charakterotvorná vrstva = široký objektiv podtrhuje subjektivizaci hlediska.

Brazilský filmový teoretik Fernao Pessoa Ramos si všímá toho, že už směr cinema verité pracoval spíše s blízkými, užšími záběry, při kterých vyniká mimika a gesta. V záběru nemusí být jenom tvář, ale i jiné části těla. Pessoa Ramos zmiňuje například zvýznamnění ruky Jackie Onassis ve filmu *Primárky* (1960) režiséra Roberta Drewa. Díky zaostření na mimiku a gesta vzrůstá podle Pessoa Ramose v zobrazení to, co označuje termíny “expression” a “affection” (“výraz” a “citovost”) které klade do protikladu k “action”. V záběrech se sice “neděje” významná akce, pokud se však podaří zachytit silnou “expression” a “affection”, je záběr stejně “poutavý”, jako by ukazoval dramatickou akci.





## 1.5. poznámky k tématu subjektivní / objektivní kamery

Otázka subjektivity ve filmu je nejen ve filmové vědě hodně širokým a do hloubky zkoumaným problémem. Michael Unger například píše v DOK revue: Schopnost „zachycovat“ pravdu vyplývá z indexikálních vlastností fotografického zobrazování, které může dokumentarista využít jakožto „důkazní materiál“ pro vizuální vědění<sup>1</sup>.

Povaha dokumentárního filmového obrazu je už nějak předem zatěžkána předpokladem, že jde o důkaz, jak se něco skutečně odehrálo. Vzpomeňme si zde opět na začátek a na téma hlavních kvalit obrazu podle Jacquese Aumonta. Vzpomeňme si na téma autenticity v dokumentárním filmu, podání reality, věrnosti překladu do filmového jazyka.

S indexikálním zobrazováním, jaké zmiňuje Michael Unger, jsou spojené všechny probírané konvence zobrazení – pravidlo třetin, zlatý řez, kompoziční vyváženost. Jsou to strategie, jak něco zobrazit co nejvěrněji, co nejméně skutečnosti. Klasický, konvenční filmový jazyk tedy mimo jiné funguje tím způsobem, že vytváří předpoklad objektivního zobrazení, nějaký kánon objektivního zobrazení. U dokumentárního filmu navíc ještě přibývá kvalita takzvaně „autentického“ zobrazení.

Filmová věda mluví o tom, že film současně jakoby neustále zakrývá svou konstruovanost – většina filmů nám jako divákům neukazuje nástroje, kterými jsou tyto filmy vytvářeny – neukazují nám kameru, mikrofon, neodhalují principy střihu, neukazují nám autory, kteří film vytvářejí. Neukazují nám tyto elementy právě proto, aby co nejvíce fungovala důkazní kvalita prvotního záznamu: Ano, takto se událost skutečně odehrála.

Proto je v kontextu dokumentárního filmu terčem polemiky zejména observační metoda, která je právě postavená na využití **iluze** autenticity, spontaneity atd. Přitom již dávno víme, že autor zobrazení skutečnosti ovlivňuje řadou technicko-estetických rozhodnutí a proto je pořízení „autentického“ záznamu skutečnosti nemožné.

V konvenčním jazyku klasického filmu je tedy chyba, když je například mikrofon v záběru. Klasický filmový jazyk chce být co nejvíce **neviditelný**, nereflexivní. Tím se ustavuje nějaká konvence **objektivity**. Tvorba iluze, že zobrazované je nějak reálné, skutečné. Sdílení této

---

<sup>1</sup> <https://www.dokrevue.cz/clanky/krajni-subjektivita-rosse-mcelwee-domov-jako-dokumentarni-film>

iluze objektivitu umožňuje divákům, nechat se vtáhnout do světa postav a jejich příběhů. Iluze divákům umožňuje zapomenout na konstruovanost filmu jako takového.

Filmová věda v tomto směru zkoumá vztah právě tohoto neviditelného jazyka ve spojení s vnímáním objektivitu zobrazovaného. Dá se pak říct, že klasický filmový jazyk položil základy toho, jak vypadá objektivní zobrazení a jak my jako diváci vnímáme objektivní vyprávění.

Za subjektivizující vyprávění proto můžeme uvažovat jakýkoliv způsob, který tuto konvenci objektivitu narušuje, nabourává – například tím, že ukazuje štáb v záběru, že nechá promlouvat režiséra zpoza kamery, nebo i před kamerou. Antiiluzivní film odhaluje proces svého vzniku. Antiiluzivností, participační metodou narušuje takový film zdánlivou **objektivitu** a podtrhuje **subjektivitu**. Michael Unger v DOK revue dále píše, že dokument trpí tíhou snahy zachycovat pravdu historické zkušenosti, nikoli pouze sloužit jako prostředek vyjádření filmového tvůrce.

Jaká je tedy nejjednodušší cesta k podtržení subjektivitu v dokumentárním filmu?

ukázky z filmu:

Sean McAllister - *Japan: A Story Of Love And Hate* (2008), kamera: Sean McAllister

Nejjednodušší cesta k podtržení subjektivitu vede přes autobiografickou filmovou formu, v níž se součástí námětu dokumentárního snímku stává sám jeho autor.

Od autobiografie je pak už jen krok k deníkovému filmu.

Americká teoretička Catherine Russell mluví o tom, že deníková filmová tvorba a používání autobiografického materiálu patří mezi nanejvýš účinné a velmi rozšířené prostředky „politizování osobního“. Osobní není jen subjektivní, ale je i politické. Mikropolitika každodenního života se v mnoha ohledech stává základním prostorem, skrze nějž lze dnes vyjádřit subjektivitu pohledu. Příkladem nám mohou být deníkové filmy Jonase Mekase. Princip „Já“ v oku kamery je prvoplánovou definicí filmové subjektivitu. „Sebe-vyjádření“ však lze aplikovat i na jiné subjekty ve vyprávění – tzn. i na jiné postavy, kdy je jejich subjektivita vyjádřena jako jejich „point of view“, POV. Filmová teorie pracuje s pojmem „percepční subjektivita“. Ta vzniká přiblížením toho, co postava vidí, slyší... většinou v kontrapunktu k objektivnímu, konvenčnímu zobrazení. Percepční subjektivita nabízí vykloubené zobrazení, pohledy v distorzi. Kameraman vymýšlí „subjektivní“ ve smyslu „osobité“ rámování.

Samotný subjektivní pohled POV má tedy minimálně dvě různé podoby:

1. zobrazení pouze pohledu z perspektivy subjektu – což může být i věc, například žánrový “pohled ledničky” který známe z mnoha filmů
2. nějak “zabarvená” interpretace pohledu subjektu, stav mysli, emocí apod. – různé distorze, rozostření, které nám mají přiblížit nikoliv **perspektivu** pohledu, ale **způsob** vnímání subjektu / věci

Pojmy jako taktilnost, haptická kvalita obrazu míří k práci se subjektivní perspektivou a zobrazením. Režisérka Andrea Arnold s kameramanem Robbie Ryanem jsou mistry v podání až fyzické, subjektivní kinematografie.

V dokumentárním filmu se stále pohybujeme kolem pojmu pravdy. Werner Herzog mluví o **poetické pravdě**, které je možné dosáhnout pouze imaginací a stylizací. Tím míří mimo jiné k nějaké formě subjektivně zabarveného vyprávění, zobrazení. Subjektivní nemusí být jen perspektiva postavy, ale jak jsme si řekli výše, stačí přiznaná subjektivní perspektiva autora. Nemusíme se bavit jen o pohledu sama na sebe, o deníkovém narativu, ale o subjektivním úhlu z jakého se autor dívá na svět před sebou.

V této souvislosti si připomeňme filmy Roberta Minerviniho nebo snímek *Hale County This Morning This Evening* (2018) režiséra RaMella Rosse, který je autorsky subjektivním, blízkým a přitom poetickým a imaginativním pohledem do života jedné komunity.

Roberto Minervini současně problematizuje i metodu participativního filmu, který do hry bere okolnosti svého vzniku, aby polemizoval s iluzí pravdivého ukázání, jak se něco odehrálo. Participativní film podle Minerviniho pracuje s iluzí tvorby svobodnějšího prostoru pro diváka. Je to podle něj falešná, iluzorní svoboda, protože je to vždy jen autor, kdo má kontrolu nad filmem, nikoliv divák. Jen autor určuje kdy a jak (např. ve střížně) nechá diváka nahlédnout na proces svého vzniku. Minervini tuto nerovnou hru, kdy skutečnou moc má pouze autor, vnímá jako přinejmenším stejně problematickou, jako při práci s observační, iluzivní metodou.

Stejným směrem se ve svých úvahách vydává i japonský filmový vědec a kritik Imamura Taihei ve své stati *A Theory of Film Documentary*. Rozvíjí v ní tezi, že každý dokumentární film je již subjektivní, protože během tvorby, záznamu prochází vědomím autorského subjektu. Jako autoři děláme rozhodnutí, co je podstatné, co je uvnitř rámu a co je už mimo něj. Tato volba je

závislá na našem subjektivním vnímání skutečnosti, na našem subjektivním rozhodnutí, že něco je významnější, než něco jiného. Série těchto rozhodnutí závisí na našem zaujetí pro nějakou věc. Jinými slovy je náš autorský pohled vždy již **zaujatý**.

Je možné uvažovat nad i nad neživými věcmi, jako nad subjekty svého druhu? Je potom průmyslová kamera subjektem svého druhu? Nebo nám průmyslová kamera nabízí jakoby objektivnější záznam skutečnosti, protože za průmyslovou kamerou nestojí žádná autorská osobnost? Má stroj, strojové vidění, nezaujatý pohled?

Imamura Taihei tvrdí, že “the camera is human” – “kamera je lidská”. To, co zachytí kamera, je něco, co my jako lidské subjekty díky tomu můžeme vidět. Vzpomeňme si na Rudolfa Arnheima z úvodu tohoto textu. Absolutním středem obrazu je jeho pozorovatel, který po uspořádání ostatních středů tento obraz čte.

Nad těmito otázkami můžeme přemýšlet při sledování filmů, které tematizují pohled stroje. Tyto “nelidské” perspektivy nám zprostředkovávají moderní například medicínské stroje, které doslova obrací pohled dovnitř, do lidského nitra, nabízí nám obrácenou perspektivu, pohled na lidské tělo doslovně zevnitř.

ukázky z filmů:

Yuri Ancarani - *Da Vinci* (2012)

S podobným typem zobrazení lidského nitra pracují ve svém chystaném filmu tvůrci již zmiňovaného snímku *Leviathan* Verena Paravel a Lucien Castaing-Taylor.

Jiným “extrémem” je film poskládaný pouze z materiálů natočených různými bezpečnostními kamerami *The Dragonfly Eyes* (2017) čínského umělce Ping Sü. Nejde o simulaci. Ping Sü skutečně vyřešeršoval a získal souhlasy od lidí zachycených bezpečnostními kamerami, aby materiál mohl následně legálně sestříhat a veřejně použít.

Obdobný zážitek nabízí Dmitrij Kalashnikov ve svém filmu *The Road Movie* (2017), kde stříhá záznamy natočené dashboard kamerami, které si lidé kupují do svých aut pro případ dopravní nehody.



Další Inspirační čtení:

Study in cinematic subjectivity

Percieving is touching

<http://www.kravanja.eu/pages/CK-MSW2014-Subjectivity.pdf>



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Oponenti: MgA. Tereza Reichová

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ  
61384984

