

Režijní postupy spojené s filmovým materiálem v digitální době

Jiří Horenský

Bakalářská práce
2015

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Jiří Horenský
Osobní číslo: K12449
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika
Forma studia: prezenční

Téma práce: 1. Teoretická část:
Režijní postupy spojené s filmovým materiálem v digitální době

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)

- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě, 1 výtisk dialogové listiny a synopse (česky i anglicky).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Na samostatném nosiči CD/DVD-R, označeném "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně", odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

Fuka, Otakar, Asistent režie a filmový štáb. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 1993

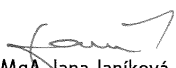
Hitchcock, A., Truffaut, F. Rozhovory Hitchcock - Truffaut. Praha : Čs. filmový ústav, 1987

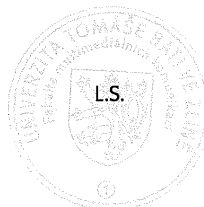
Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Tomáš Binter**
Ateliér Audiovize


Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2014**

Termín odevzdání bakalářské práce: **12. května 2015**

Ve Zlíně dne 2. prosince 2014


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



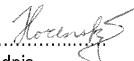

MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 19. 1. 15

JIRÍ HORENSKÝ 
.....
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odprá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá osobností režiséra digitálního věku a jeho osobnostním a profesním rozvojem, kterého může dosáhnout, zařadí-li do svých pracovních postupů, některé metody a praktiky spojené s natáčením na filmový materiál. Zaměřuji se i na některé ideové dopady spojené s filosofií režiséřského řemesla, zatímco se cíleně vyhýbám technologickým aspektům, které se s problematikou pojí.

Klíčová slova: film, režisér, herec, filmový materiál, digitální technologie, štáb, kameraman, denní práce, Andrzej Wajda

ABSTRACT

This thesis deals with personality of film director in the digital age and his personal and professional growth, which he can achieve by integrating some methods connected with shooting on film stock into his work routine. In this thesis I am focusing at some mental impacts connected with philosophy of film directing while avoiding most of the technological aspects of this subject.

Keywords: film, director, actor, film stock, digital technology, film crew, director of photography, daily rushes, Andrzej Wajda

Rád bych poděkoval zejména svému vedoucímu Tomáši Binterovi a nejdražším rodičům.

I would like to thank to Tomáš Binter and my dearest parrents.

„Ta role neexponovaného celuloidu, kterou držíš ve svých rukách, může být posledním existujícím exemplářem, tak s ní udělej něco impozantního.“

Werner Herzog

„That roll of unexposed celluloid you have in your hand might be the last in existence, so do something impressive with it.“

Werner Herzog

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	8
1 VÝCHODISKA	9
1.1 STRUČNÝ VÝVOJ OD FILMU K DIGITÁLU	9
1.2 NÁHLEDOVÝ MONITOR	11
1.3 PŘEDSTAVIVOST, DŮVĚRA, PROFESIONALITA	12
1.4 PRŮKOPNICKÁ DOBA	12
2 OSOBNOST REŽISÉRA	13
2.1 VLASTNOSTI A TEORETICKÉ ZNALOSTI REŽISÉRA	13
2.1.1 Režisér, nikoli technokrat.....	13
2.1.2 Režisér a kameraman	14
2.1.3 Znalost optiky.....	16
2.1.3.1 Režiséřský hledáček.....	17
2.2 DVĚ REŽISÉROVY OČI	18
2.2.1 Režisér sledující a vidoucí	18
2.2.2 Vnímání herců	19
2.2.3 Režisér a monitor	20
3 HEREC, ZKOUŠKY A OPAKOVÁNÍ	22
3.1 KAMEROVÉ ZKOUŠKY A ZKUŠEBNÍ ZÁBĚRY	22
3.2 ZKOUŠKY A OPAKOVÁNÍ.....	24
3.2.1 Čtené zkoušky	24
3.2.2 Aranžovací zkouška	25
3.2.3 Herecká deкупáž	25
3.2.4 Opakování	26
3.2.5 Pořadí záběrů, master shot, přesahy	26
4 DENNÍ PRÁCE	28
4.1 REŽISÉR A DENNÍ PRÁCE.....	28
4.2 HEREC A DENNÍ PRÁCE	29
4.3 DENNÍ PRÁCE A POSTPRODUKCE.....	29
4.4 DENNÍ PRÁCE A NATÁČECÍ PLÁN	29
4.5 PSYCHOLOGICKÝ DOPAD DENNÍCH PRACÍ.....	30
ZÁVĚR	31
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	32

ÚVOD

Nová generace českých filmových tvůrců, kteří v současné době studují, či končí svá studia na filmových školách, debutují, nebo své debuty připravují, je první generací, které se dostalo vzdělání takřka v plné míře zaměřené na digitální médium. Je to první generace, která začíná tvořit po téměř kompletní digitalizaci kinematografie a klasický filmový materiál je pro většinu z nich jen zastaralou technologií, omezující mladého tvůrce ve svobodné tvorbě svou technickou náročností a nedokonalostí, a která se obecně na českých placech vyskytuje již jen zřídka a vždy se jedná o ojedinělé projekty.

Nástup digitální platformy samozřejmě přinesl mnohá zlepšení a zjednodušení a otevřel nové možnosti zejména pro studentské a nezávislé filmaře, což v kombinaci s jeho ekonomickou dostupností, způsobilo, že se stal nedílnou součástí naprosté většiny produkcí u nás i v zahraničí. Je ale potřeba si uvědomit, že právě s filmovým materiálem je spojen vznik a více než 120letý vývoj umění a řemesla kinematografie, během kterého vznikaly a ustavovaly se určité procesy a postupy, které umožňovaly hladký průběh natáčení a zaručovaly dosažení zdárného výsledku. Digitální plac samozřejmě většinu těchto postupů přejal, avšak často se tak stalo nedokonale, neúplně, anebo vůbec.

Já, coby student režie a člen této nově nastupující generace bych se rád ve své práci zaměřil na některé z těchto opomíjených, či dle mého soudu naplno nevyužívaných metod, kterými může mladý režisér zdokonalit své řemeslo a svou tvůrčí osobnost. Beru přitom na zřetel, že právě ona režisérova osobnost je jedním z jeho nejdůležitějších nástrojů a velké specifikum této profese, proto i této stránce režisérovy práce věnuji pozornost a naopak záměrně vynechávám určité technické aspekty problematiky, kterých se dle mého soudu tato tematika netýká.

„Připisuji to skutečnosti, že video je pro režiséra utvářeného filmem technikou, která neklade odpor. Osvětlení je vždy dostatečné, vedení kamery je pro její lehkost velmi snadné, kdykoli smazatelný materiál není omezen. Člověk pracuje bez jakéhokoli napětí, bez důvěrné atmosféry rizika očekávání „nejhoršího“. A to je právě to, co charakterizuje práci na dobrém filmu...“¹

¹ WAJDA, Andrzej, *Moje filmy*, str. 65

1 VÝCHODISKA

V tomto textu vycházím z několika základních myšlenek a prvků práce s klasickým filmovým materiálem, ke kterým se budu průběžně vracet a opírat o ně své teze. Považuji tudíž za vhodné, pro lepší orientaci, si je hned ze začátku stručně shrnout, abych k nim později v textu mohl odkazovat.

1.1 Stručný vývoj od filmu k digitálu

Na počátku vývoje naší problematiky stojí klasický filmový materiál a optický princip záznamu. Tedy několikametrový pružný po straně perforovaný pás opatřený světlocitlivou emulzí, na které se při osvětlení během průchodu sektorem kamery vytváří chemickým procesem latentní obraz snímané scény.

Jedná se tedy o čistě optický proces, kdy vše vzniká na základě „otisku“ reality dopadajícím světlem. V této fázi vývoje byl jediným nástrojem pro kontrolu zaznamenávaného obrazu na place hledáček kamery, neboli slangově „kukr“. Další možnost kontroly nasnímaného materiálu byla až po jeho vyvolání v laboratořích tzv. „na jedno světlo“ a následném uspořádání projekce denních prací v kinosále tak, jak to později rozvádím v kapitole č. 4.

Později se do celého procesu připojuje elektronika a elektronický záznam. Proces záznamu materiálu na filmový pás zůstává stále optický, ale elektronika přináší některé nové možnosti, které se stávají nedílnou součástí procesu filmového natáčení.

Na filmových kamerách se objevuje tzv. snímací elektronika, tedy snímací mechanismus, který zachycuje obraz promítaný na matnici kamery a který tak umožňuje mít na place náhledový monitor (slangově „odkuk“) a tzv. video assist, tedy zařízení, které dokáže tento elektronický obraz zaznamenat a na místě jej okamžitě přehrát. Objevuje se tedy princip kontrolních projekcí, slangově „koprů“. Nejedná se ale o kontrolní projekci tak, jak ji známe z digitálního placu, nýbrž o omezenou verzi s dosti nekvalitním -pomocným- elektronickým záznamem.

Nakonec přichází na řadu digitální záznam obrazu, který se týká samotného média a nahrazuje klasický filmový pás elektronickým záznamovým zařízením. Zatímco zařazení snímací elektroniky přineslo „pouze“ některé pomůcky a zjednodušení, u digitálního záznamu se začínáme bavit o zásadních změnách v přístupu k filmovému řemeslu.

Principiálně se jedná o moment, kdy začalo být možné použít elektronický záznam jako výsledný obraz a materiál vznikajícího filmu. Mění se zcela zásadně konstrukce kamer.

Matnici a světlocitlivý materiál nahrazují světlocitlivé křemíkové snímače a A/D převodníky. Nejedná se tedy již o optický otisk scény, ale o jeho rozloženou a v digitální podobě z jedniček a nul znovu poskládanou kopii. Nebudu zabíhat do technologických detailů, jelikož to není smyslem této práce. Co je pro nás, coby pro tvůrce, důležité je fakt, že na rozdíl od filmové kamery s elektronickým záznamem, na náhledovém monitoru vidíme prakticky přesně to, co kamera zaznamenává. Dále pak fakt, že s nástupem digitálních záznamových médií jsme se dostali do věku, kdy se kapacita natočeného materiálu může jevit až jako nekonečná.

Dle mého soudu je potřeba si do tohoto shrnutí zanést i jakýsi „vývoj diletantství“, který s sebou elektronika a následně i digitál přinesli.

V momentě, kdy bylo natáčení čistě optickým procesem, se jednalo o velmi netransparentní složitou technologii, která nebyla nijak „uživatelsky vstřícná“ a umění filmu se tak mohlo oproti dnešku jevit jako silně elitářské řemeslo. V této době také vznikaly principy práce na place a práva a povinnosti jednotlivých profesí, které bylo potřeba dodržovat, pokud měl na konci vzniknout fungující film.

S nástupem elektroniky se do procesu výroby začínají vkrádat jisté prvky diletantství, v tom smyslu, že se technologie výroby zjednodušuje a uživatelsky zpřístupňuje. Filmaři mohou polevit ze své ostražitosti a profesionality, jelikož existují určité berličky, které mohou ke své práci použít.

V momentě nástupu digitálního záznamu jsou dveře pro diletantství otevřeny dokořán. A to nejen během procesu výroby, ale i v samotném filmovém umění. Technologie se zjednodušuje, je přístupná a srozumitelná pro všechny. Nekonečná kapacita záznamu motivuje k neuváženým opakováním, činům a rozhodnutím, spěchu a riskování, jelikož rozjetí kamery prakticky nic nestojí. Ve stejné době se naplno rozvíjí možnosti digitální obrazové postprodukce, tedy prakticky každá chyba je řešitelná zpětně (s odhlédnutím od časové a finanční stránky), což může vést k odbyté práci během natáčení. Zacházení s daty je tak jednoduché, že je velmi snadné ztratit nad ním přehled. To vše (a ještě další, které později zmiňuji v textu) jsou nešvary, které s sebou digitální platforma přináší. Proto si myslím, že je dobré, když si filmař odnese oněch několik pouček ze „staré školy“, které mu dovolí těmto chybám předcházet a držet své řemeslo na vysoké úrovni i v moderní době.

1.2 Náhledový monitor

Profesionální režisérský monitor, nebo na studentském (digitálním) place alespoň přibližně věrný LCD display, na kterém má režisér a jeho nejbližší spolupracovníci možnost okamžité kontroly vznikajícího materiálu. Je jim podána vcelku věrná představa o tom, jak bude výsledek vypadat a režisér se spoléhá hlavně právě na jeho svědectví.

V mé práci často vycházím z toho, jak monitor vypadal před nástupem digitální kinematografie, tedy v době optického záznamu a snímací elektroniky, ale i v současnosti, v momentě, kdy se rozhodnete natáčet na filmovou surovinu.

Elektronika, která snímá exponovanou matnici, nám totiž podává jen velmi přibližnou představu o tom, jak záběr ve skutečnosti vypadá. Na obraze (i na tom zaznamenaném pomocí video assistu) vnímáme pouze základní rozvržení obrazu, kompozici, rámování, pohyby kamery a mizanscénu, zatímco s jeho pomocí nejsme schopni vnímat věci jako barevnost, hloubka ostrosti, hladina osvětlení, ostrost, detaily, či drobná mimika herců. Ve ztížených světelných podmínkách, kdy natáčíme například při velmi nízké hladině osvětlení, či při výrazně zacloněném objektivu, nevidíme na monitoru takřka nic.

Jednoduše tedy nejsem schopen vnímat atmosféru, drobnokresbu a ladění scény, jelikož vše co mám před sebou je jen světelně neodpovídající vysoce nekvalitní obraz. Náhledový monitor tedy slouží zejména ke kontrole rámování a kompozice. To bych z něj měl být schopen, coby režisér vnímat. Zatímco hereckou akci, atmosféru a ladění scény musím umět vnímat přímo z placu a měl bych být schopen maximálně využít svou představivost pro to, abych již v hlavě viděl, jak bude předvedené herectví na plátně působit.

Moderní monitor a digitální kamera mi naopak představují přesně takový materiál, který se mi zaznamenává na médium.

Vztáhnou-li výše zmíněné na moderní – digitální dobu, dojdou k tomu, že je pro mne dobré naučit se vnímat snímanou scénu tak, jako bych používal náhled u filmové kamery, jelikož to zdokonaluje mé řemeslné schopnosti, jsem schopen plnohodnotněji vnímat herce a v určitých hraničních situacích jsem schopen se obejít i zcela bez monitoru.

Existuje ale další paralela mezi „filmovým a digitálním světem“. Tato souvisí s rozmáhajícím se používáním CGI (computer generated imagery), a jiných digitálních postprodukčních technik. Tak jak totiž u filmového monitoru nejsem schopen vidět výše zmíněné elementy, nejsem ani u monitoru „digitálního“ schopen vnímat např. právě CGI kompozice, či mattepainting (postprodukčně dotvořené pozadí/krajina). I nadále tedy obrovskou roli sehraává představivost.

1.3 Představivost, důvěra, profesionalita

V žádném případě ne technické elementy, které jsou ale pro vytvoření konzistentního filmového díla velmi důležité. Z výše uvedené charakteristiky náhledového monitoru u optického snímání je jasně čitelné, jak důležitou roli sehraává představivost, se kterou musí autor k filmu přistupovat. Toto bylo dlouhou dobu samozřejmostí. V momentě, kdy je ale na place přítomen mechanismus, který je nám schopen zobrazit prakticky přesnou kopii zaznamenaného obrazu se ale představivost může dostat na druhou kolej a tvůrce může zabřednout do zprostředkované reality náhledového monitoru. Představivost ale potřebuji trénovat už z toho důvodu, abych si byl schopen z jednotlivých elementů vytvářených během natáčení skládat v hlavě co nejpřesnější podobu výsledného filmu.

Taktéž jsem v momentě, kdy nejsem chopen mít absolutní vizuální kontrolu nad každým aspektem natáčení, odkázán na důvěru ke svým spolupracovníkům a jejich profesionalitě. To je to, co by si měl mladý tvůrce vrýt do paměti. Každý člověk podílející se na natáčení je zde z nějakého důvodu a je profesně zdatný a specializovaný na určitý aspekt našeho společného snažení. Potřebuji je vybrat tak, abych k nim mohl cítit co největší důvěru. Od vedoucích jednotlivých složek po asistenty.

Stejně tak je důležité, aby každý jeden člen štábu věnoval maximální úsilí svému úkolu, zaměřoval se na to, co je jeho práce, dbal na společný výsledek a svou stavovskou čest. To samozřejmě platí i pro režiséra.

1.4 Průkopnická doba

Je třeba si uvědomit, že ačkoli už za sebou máme více než zmíněných 120 let vývoje filmového umění a řemesla, digitální technologie se stále dá považovat za poměrně mladou a dynamicky se rozvíjející platformu. Rok co rok se objevují nové technologie a postupy, a co byla před chvílí novinka, je nyní přežitek. Nacházíme se tak na pomyslném začátku něčeho nového a digitál si stejně jako film před lety hledá svou vlastní integritu a identitu.

S tím by měl mladý filmař počítat, být pohotový, variabilní a sledovat, kam se technologie a umění filmu vyvíjí. V tom mu ale jedině pomůže, bude-li se mít o co opřít. Pochopí-li základy práce s klasickým materiálem a organicky tyto vědomosti začlení do své práce. Tak si může vytvořit základnu, na které lze dále stavět.

2 OSOBNOST REŽISÉRA

2.1 Vlastnosti a teoretické znalosti režiséra

Než se dostanu k vlastním metodám a postupům, rád bych se zaměřil na osobnost režiséra, jelikož právě ta je jeho nejdůležitějším pracovním nástrojem. Pokud tedy chce zlepšovat své řemeslo, musí začít právě u sebe.

2.1.1 Režisér, nikoli technokrat

Současná doba se nese v duchu zjednodušování a zpřístupňování technologií veřejnosti a každému s – byť jen minimální – technickou gramotností. Se současnou poloprofesionální technikou je – odhlédneme-li od kvality výsledku – jeden člověk schopen vyprodukovat kompletní audio-vizuální dílo. Režisér – jako člověk ve filmovém řemesle zběhlý – je toho samozřejmě schopen též.

Zde ale narážíme na problém, který filmařině a režiséřskému řemeslu přinesla postmoderní doba. Režiséra, který rozumí částečně všemu, ale nemá kontrolu nad ničím. Takový přístup je ale zcela v rozporu s fungováním filmového štábu, a pokud se režisérovi vymkne z ruky, může přinést několik velice neblahých následků, kterých je potřeba se vyvarovat.

Režisér může začít věnovat svou pozornost přednostně technickým aspektům natáčení, které jsou nyní tak jednoduché a intuitivní, že mu dávají pocit, že je tímto konáním štábu prospěšný, zatímco zapomíná, co je vlastně základním účelem režijní práce – a to je práce s herci a vyprávění příběhu. Takováto skutečnost se projeví na výsledku fatálně.

Režisérovi se může stát, že začne podvědomě omezovat svůj štáb tím, že se snaží mít kontrolu nad každým aspektem natáčení. Silnými slovy řečeno je lepší režisér, který si přizná, že sám toho neumí moc a obklopí se odborníky, kteří otisknou do filmu svůj um, než elitářský diktátor, který dělá ze svých spolupracovníků řadové „dělníky filmu“. Proti tomuto nešvaru byli dříve režiséři do jisté míry chráněni složitostí a netransparentností filmové techniky a pracovních postupů jednotlivých složek. Režisér tedy mohl jen dávat vstupy a korigovat výsledek. S dnešními intuitivními technologiemi je snadné k technokracii sklouznout.

Je potřeba, aby si režisér uvědomoval, že po vedení herců je jeho nejdůležitějším úkolem, zastupovat pohled diváka, jak při natáčení, tak v preprodukcii a postprodukcii. Měl by těžit z faktu, že jeho profese není technická. Měl by se soustředit na svoje lidství a lidskost

a tu do filmu přenést, což jde těžko v momentě, kdy hledí pod ruce technickým profesím. Od těchto věcí by se měl oprostít a často „pouze“ coby divák vnímat, jaký příběh mu to pod rukama vzniká.

2.1.2 Režisér a kameraman

„Kameraman je tvůrcem filmového vidění a obrazových kompozic. Hlavním těžištěm jeho práce je nalezení adekvátního, dramaticky funkčního obrazového vyjádření scénářem předepsané filosofie, atmosféry a děje filmu. (...) Proto je spolupráce kameramana s režisérem někdy přirovnávána k harmonickému ideálnímu manželství, jako k důležitému předpokladu vytvoření rozumově i emotivně působivého filmového díla.“²

Z této charakteristiky profese kameramana a nastavení vztahu mezi ním a režisérem je nám jasné, na jakém základě tato spolupráce stojí. Hlavního kameramana můžeme považovat za nejbližšího režisérova spolutvůrce a jednoho z těch lidí, kteří mají na podobě filmového vyprávění největší podíl. Režisér by tedy měl tohoto člověka vnímat jako tvůrce sobě rovného, a ne jako svého podřízeného, který jen naplňuje jeho představy o vizuální podobě filmu, jak tomu bohužel na studentských placech často bývá.

Spoluutvářet a do jisté míry rozhodovat a o obrazové podobě filmu je samozřejmě režisérovým svatým právem a povinností. Zvláště vezmeme-li v potaz, že je to právě režisér, kdo nese zodpovědnost za fakt, že všechny složky filmového vyprávění ve výsledku utvoří harmonický a syntetický celek. Režisér k tomu ale má své vlastní prostředky, které je třeba nezanedbat.

- *Jasně vymyšlená a formulovaná vize* – tuto otázku potřebuju mít vyřešenou v sobě. K úspěšnému vytváření formální stránky filmu, potřebuji mít jasně definovanou její vizi, stejně jako motivace, které mě k volbě právě této konkrétní cesty vedou. Definuji si atmosféru, emoce a náladu, kterou s jejich pomocí chci dosáhnout. Čím přesněji ji mám definovanou v sobě, tím lépe ji mohu přiblížit svým budoucím kolegům a tím větší je má šance se jí přiblížit.
- *Režijní explikace* – stručný, výstižný a výmluvný dokument (zpravidla na jednu stranu A4), kde co nejpřesněji definuji vizi zpracování svého filmu, mimo jiné

² FUKA, Otakar, *Asistent režie a filmový štáb*, str. 29, 30

i obrazového ztvárnění.

- *Volba kameramana* – samotná volba této osoby je jedním z mých nejzásadnějších a nejvíce určujících rozhodnutí o tom, jak bude film ve výsledku vypadat. S osobou kameramana přijímám jeho jedinečnou osobnost, rukopis a styl práce. Volím tak, aby s ním má vize souzněla. Poté mu mohu nechat volnou ruku a tak – stejně jako je tomu v případě herců – z něj dostat co nejlepší a nejsobitější výsledek.
- *Ujasnění a sjednocení vize mezi kameramanem a režisérem* – zkrátka si musíme být jistí, že děláme na stejném filmu a předejít tak případným třecím plochám.
- *Spolupráce na technickém scénáři* – pravidelné konzultace a spolupráce při psaní technického scénáře opět zaručuje, že se ve filmu bude kloubit to nejlepší z obou tvůrčích osobností a předejde se třecím plochám. Tímto bodem se ujišťuji o tom, že se o obrazovou koncepci na place budu muset starat jen v intencích broušení k dokonalosti.
- *Rozzáběrování scén* – režisérova nejsilnější zbraň z hlediska vyprávění obrazem. Ačkoli by rozumný režisér měl brát ohled na kameramanovy rady a názory, rozhodování o záběrování je jeho výhradní právo a základem jeho vyjadřovacích prostředků.

Pokud jsem nepodcenil tyto kroky, mohu s klidným srdcem rozdělit pravomoc mezi mne a kameramana. Neduhem režiséra s „moderním“ monitorem na place totiž je neustále zasahovat do kameramanovy práce v intencích, které mu nepřísluší, a kterými se sám připravuje o koncentraci na práci vlastní. V momentě, kdy monitor nemám (či je technicky nedokonalý – viz 1.2), jsem odkázán na vzájemnou komunikaci a důvěru ke svému kameramanovi. A to je úhelným kamenem spolupráce těchto dvou lidí. Důvěra v jeho stavovskou čest, v jeho poctivost a řemeslnost. V momentě, kdy se oprostím od potřeby dýchat kameramanovi za zády (což samozřejmě neznamená, že bych na něj přestal dohlížet), jsem schopen uvolnit svou mysl a s čistou hlavou se věnovat svému řemeslu. Když se totiž kamera stane středobodem mého zájmu, nikdy nebudu schopen vytvořit ve filmu tak reálný svět, jako když se jeho

středobodem stanou herci a postavy. A vyhnu se potom i následujícím situacím, jak je popisuje Andrzej Wajda:

„Tento názor zastává mnoho mladých režisérů. Jejich práce na place vypadá víceméně takto: Kameraman a režisér se střídavě dívají do hledáčku, přestavují a přemísťují kameru, jako by byl tento zvláštní balet jejich hlavním zaměstnáním. Nakonec vezmou na vědomí herce, kteří jim lhostejně přihlížejí.“³

2.1.3 Znalost optiky

Co se týče technické stránky kamery, může být režisér de facto analfabet. Chce-li ale být svému kameramanovi prospěšný, ulehčit a urychlit práci štábu a obohatit se o další vyjadřovací prostředek, měl by se zaměřit na studium vlastností kamerové optiky. Není třeba být dvakrát zběhlý fyzik a zajímat se o počet optických členů, soustav a lamel clony, jelikož to, co režiséra zajímá je charakter jednotlivých ohniskových vzdáleností, práce s hloubkou ostrosti, práce s perspektivou, světelnost a deformace a měl by mít přibližnou představu o tom, jakého výsledku dosáhne jakým objektivem v dané situaci.

Je to přirozené vyvrcholení práce, kterou začal při záběrování filmu. Jsem pevně přesvědčen o tom, že optické vyjádření patří mezi ty vyjadřovací prostředky, které sdílí kameraman s režisérem.

Za určitých podmínek jsem totiž s objektivy různých ohniskových vzdáleností schopen vytvořit stejně „široký“ záběr (při porovnávání určitých ohniskových vzdáleností se již bavíme o „laboratorních“ podmínkách, ale pro účel příkladu to postačí), ovšem každý z těchto objektivů bude jinak zpracovávat zachycenou realitu. V tomto momentě pracuji hlavně s perspektivou. Zatímco objektiv s nižší až nízkou ohniskovou vzdáleností mi do kompozice dodá prostor a oddělí mi od sebe jednotlivé objekty a pozadí, objektivy s delší ohn. vzd. perspektivu zkomprimují a zploští, přiblíží všechny objekty a prostředí k sobě. I to je zásadní vyprávěcí prvek. Takto mohu pracovat s psychologií postav a podtexty scén, aniž bych zatím udělal cokoli krom volby optiky.

Vyjadřovacích prostředků a jejich využití, které nám optika nabízí je tolik, že by vystačili na samostatnou práci. Pro účely této práce bych ale ještě rád zmínil hloubku ostrosti, která je zcela zásadní při určování pocitů a psychologie postav, zatajování a odkrývání

³ WAJDA, Andrzej, *Moje filmy*, str. 70

informací a motivů, či určování subjektivity a objektivitu scény. Věřím, že stejná scéna, stejně zrežirovaná, stejně zahraná a dvakrát natočená ve stejných velikostech záběrů, s použitím různé optiky bude vyprávět pokaždé jiný příběh. Toto uvědomění mi potom rozšíří paletu mých vyprávěcích prostředků.

Režisér svou znalostí optiky může zefektivnit práci na place a ulehčit práci štábu. Současní – opět hlavně začínající – režiséři hřeší na přítomnost monitoru a veškerá jejich kontrola a práce s optikou probíhá právě na něm. Celý proces potom ale značně zpomaluje fakt, že osazení kamery určitým objektivem a jeho následná výměna zabere čas, který bychom ušetřili, kdyby režisér uměl o optice přemýšlet už ve své hlavě a sáhl po tzv. režisérském hledáčku, místo aby seděl u monitoru, od kterého se jen ozývají pokyny: „Užší! Širší!“ Monitor v takovém případě slouží jen k potvrzení volby a doladění rámování akce.

Jako příklad režisérské práce s optikou bych rád uvedl přístup Stanleyho Kubricka při natáčení historického filmu *Barry Lyndon*. Pro dosažení kýžené atmosféry, realističnosti a intimity některých scén si sám Kubrick opatřil objektiv Carl-Zeiss Planar se světelností F0,7, který byl tou dobou využíván pouze společností NASA. Použitím optiky s takto nízkou světelností si mohl dovolit točit celé sekvence pouze za osvětlení svíčkami, které v obraze reálně vidíme, tedy pro herce vytvořil dokonale uvěřitelné prostředí a divákovi zprostředkoval absolutně autentický zážitek. Musel ale také počítat s hloubkou ostrosti tak minimální, že se dá hovořit o extrému. V tomto momentě se volba optiky začíná projektovat do vedení herců, což lze vyzorovat na strnulém a statickém herectví představitelů v těchto scénách a opět se vracíme na začátek faktem, že i tato skutečnost musela být celou dobu obsažena v režisérském záměru a dotvořila harmonický celek vyjadřovacích prostředků nastavených režisérem, který se rozhodl vyprávět optickým vyjádřením.

2.1.3.1 Režisérský hledáček

Též se často používá anglická verze „Viewfinder“. Praktická pomůcka, která s rozšířením monitorů ustoupila z popředí zájmu. Avšak na filmových, či velkých digitálních placech je stále nepostradatelná. Jedná se o optickou pomůcku, která režisérovi dovoluje vidět scénu zvolenou optikou ještě před jejím nasazením na tělo kamery. Existuje ve dvou variantách.

Malá kapesní forma, která se skládá z vlastních optických členů, a technologií připomínající transfokátor, nám umožňuje nastavit si jakoukoli ze zabudovaných ohniskových vzdáleností, či formátů obrazu. Je malá pohotová a praktická.

Větší profesionální podoba, která slouží zejména pro použití s filmovými PL objektivy. V tomto případě se bavíme opravdu pouze o hledáčku, na který se nasazují objektivy, které se skutečně na place vyskytují. Tato varianta nabízí nejpřesnější představu o výsledku, ovšem manipulace s ním je o poznání náročnější než s kapesní verzí, proto i zde oceníme režisérovu znalost objektivů, která šetří čas a práci kamerové osádky v momentě, kdy ví, kterou ohniskovou vzdáleností si chce nechat viewfinder osadit.

2.2 Dvě režisérové oči

„Bůh vybavil režiséra dvěma očima – jedno oko má pro kameru a druhé pro všechno co se děje kolem. Tuto schopnost musíte rozvíjet a vylepšovat až do doby, kdy přestanete točit filmy.“⁴

2.2.1 Režisér sledující a vidoucí

Režisér odchovaný natáčením na „surovinu“, kovaný absencí monitoru a kontrolních projekcí přímo na place (i za přítomnosti video assistu na place není zvykem „koprovat“ každé jetí a tato pomůcka slouží, mimo řešení výjimečných záležitostí, zejména pro skriptku a střihové záležitosti), je zvyklý sledovat více, než kolik jsme toho schopni a ochotni zvládnout my. Je to ale jen otázka cviku, který stojí za námahu, jelikož dělí režiséry řadové od těch špičkových a otevírá tvůrci nekonečnou studnici možností.

Režisér se dívá daleko dříve, než začne natáčení, dokonce daleko dříve, než začne film připravovat. Režisér sleduje okolní svět každý den svého života, všímá si detailů, drobnokresby, drobných prvků a aspektů života, které je-li schopen analyzovat a následně zařadit do své tvorby, může s jejich pomocí vytvářet realistické charaktery, uvěřitelné herecké výkony, živoucí mizanscény a je schopen vložit do svého filmu tolik života, že upoutá divákovu pozornost, duši i srdce.

Moment sledování je pro režiséra jeden z nejdůležitějších v každém momentu práce. Je to ta z metod, která mu nedovolí zabřednout do sebeklamu, či šablonovitosti vlastního záměru. Neustálá konfrontace s realitou, kolize plánovaného s neočekávaným, konfrontace smyšleného s autentickým je – nejen – dle Wajdova učení nejlepším prostředkem pro práci

⁴ WAJDA, Andrzej, *Moje filmy*, str. 72

na jakémkoli snímku, stejně jako na rozvoji osobnosti režiséra. Pravdou totiž je, že ve světě se nachází tolik možností a kombinací, které není jeden mozek nikdy schopen tzv. „od stolu“ vymyslet.

Sledovat samozřejmě režisér nepřestává ani na place. Ať už se jedná o níže uvedené sledování herců, sledování cesty, kterou se film vyvíjí, až po sledování štábu při práci. Právě na place nabírá sledování konkrétních a schématických obrysů.

Režisér musí na place sledovat hru herců, pohyby kamery, ale i práci jednotlivých členů štábu. Podle Wajdy si musí každý člen štábu být vědom, že je pod režisérovým dohledem, a že ten jeho práci vnímá.

2.2.2 Vnímání herců

Vracíme se k nezákladnější části režisérové práce. K hercům. Stejně jako u předchozí kapitoly, vnímání herců začíná daleko před natáčením a nekončí se zkouškami.

Do vnímání herců můžeme zařadit aktivitu, kterou režisér vyvíjí při vytváření si širšího povědomí o hercích v republice a okolí. Navštěvuje divadla, sleduje filmy a k jednotlivým jménům a tvářím si přiděluje i charakterové rysy, či prvky hereckého projevu.

V momentě, kdy již jednám s konkrétními lidmi, s konkrétními hereckými osobnostmi, nespouštím z nich oči, studuji je, sleduji každý jejich pohyb a detail jejich nonverbálního i verbálního projevu. Málokdo si totiž uvědomuje, že sledují-li herce pouze v jeho předchozích filmech, či divadelních inscenacích, sledují jen výsledek něčího režijního vedení. Na obyčejné první schůzce se mi teprve herec pořádně odhaluje a já si začínám utvářet přehled o jeho osobě, a již v tento moment vytvářím některé platformy a prvky pro pozdější režijní vedení. To, co vidím a co mi herec nevědomky odhaluje je pro mne cenným studijním materiálem a prostředkem pro vytvoření živoucí postavy a splynutí fiktivního charakteru s tím hercovým.

Další věc, kterou mi sledování herců přináší, je navázání určitého lidského spojení. Vztah režiséra a herce je založen především na důvěře a ta se lépe buduje, vidí-li herec že o něj máte zájem, že se jej snažíte pochopit a vnímat, důvěru ve vás jedině utvrdí, když vás koutkem oka uvidí, jak s ním během jetí mlčky odřikáváte repliku. *Herec musí vycítit, že*

*režisér vidí všechno, co on při zkoušce nebo před kamerou dělá. Musí vědět, že jej režisér pozoruje i tehdy, když vypráví v kantýně studia anekdoty.*⁵

Sledování přirozených projevů herce mi může pomoci předejít momentu, kdy zaslepen svým původním záměrem, začínám toho člověka, který se skrývá za každým hercem, zašlapávat a ubírat mu na přirozenosti výrazu.

Toto mi může pomoci zejména u neherců. Jakýkoli prvek jejich přirozeného chování, který je v souladu s charakterem postavy, či ji snad dokonce i vylepšuje, je vítaným pomocníkem pro dosažení přirozenosti projevu.

2.2.3 Režisér a monitor

Profesionální režisérský monitor je velmi šikovná pomůcka, která dovoluje režisérovi a jeho nejbližším spolupracovníkům okamžitý přehled o natáčeném materiálu. Dovoluje nám mít v reálném čase stejný pohled, jako má švenkr, který byl dlouhou dobu jediným přímým svědkem vznikajícího záběru. Tato technologie je na filmovém place dostupná v technicky nedokonalé podobě již delší dobu, její technické možnosti ale nedovolovaly podávat stoprocentně věrný obraz a ve zhoršených světelných podmínkách nebyl použitelný vůbec. Byl to tedy opět režisérův zrak, mozek, představivost a důvěra v dovednosti jednotlivých složek, kterými sledoval a korigoval vše, od hry herců po pohyb kamery.

Náhledový monitor s video assistem (film), či pouze monitor a kamera s digitálním záznamovým médiem nám umožňuje udělat kontrolní projekci, která je šikovnou pomůckou pro okamžitou kontrolu záběru po jeho dotočení, a který v současnosti začal plně suplovat dříve běžné denní práce.

Modernímu filmaři, odkojenému tímto luxusem, by jedině prospělo naučit se pár dovedností starých filmových mistrů.

Měl by být schopen vnímat zároveň:

- *Hru herců* – měl by ji umět číst a být schopen si představit, jak bude provedený výkon působit na plátně, aniž by výsledek viděl na monitoru. (V momentě, kdy se dostane k práci s filmovým materiálem, nebude toto schopen na monitoru posuzovat – tomu je potřeba přizpůsobit i stavbu tzv. „režie“ tak, aby měl dobrý výhled na herce na place)

⁵ WAJDA, Andrzej, *Moje filmy*, str. 63

- *Rámování a pohyby kamery* – za pohyby, ostrost a kompozice kamery nese zodpovědnost kamerová osádka. Režisér by měl být schopen podvědomě vnímat hru svých herců v kontextu zvoleného rámování a kompozice. (K tomu primárně monitor slouží a jsem schopen to vnímat jak na moderní, tak na starší verzi)
- *Stříhové náležitosti* – další věc, kterou monitor dovoluje plnohodnotně kontrolovat a konfrontovat. Opět jeden z primárních účelů monitoru. (Vnímá režisér a skript)
- *Podvědomé a nevědomé konání herců* – které mu pomůže dopilovat jejich herecký výkon. Měl by být schopen zachytit drobné signály, které herec vysílá a použít je buď k jeho lepšímu vedení, nebo jen k prostému lidskému porozumění, které je vždy vhodné k vyhodnocení situace a zvolení jejího optimálního řešení.

A to z důvodů čistě praktických, jako třeba moment, kdy se z jakéhokoli důvodu ocitne bez monitoru, tak ale i z důvodů osobního řemeslného rozvoje, lepšího vnímání herců a v neposlední řadě kvůli faktu, že na monitoru lze vidět jen výsledek režisérova vlastního vedení a snažení. K tomu je monitor také určen – k ověření toho, jestli zvolená metoda zabrala, či ne a jak bude působit ve výsledném tvaru. Faktem ale zůstává, že budeme-li vnímat filmovou režii jako syntetické umění, které čerpá z reality a reaguje na charakter herců a režiséra, jako umělce, který pro svou tvorbu využívá vstupů, které dostává z okolí, může se stát, že zaměřím-li se příliš jen na to, co vidím na monitoru, zacyklím se v opakování a lepení chyb, které vznikly při prvním pokusu o řešení problému a ochudím se o konfrontaci s reálnou situací a možnost mít čistou hlavu. Uvidím, že něco nefunguje, ale nikdy nebudu schopen rozklíčovat co. Dokud od něj nezvednu oči a nepodívám se na živoucí bytosti, které imitují život pod světly lamp o pár metrů dále.

Vypracování si schopnosti „vidět“, jak bude to, co vidím v dekoraci vypadat na plátně – v čemž mi výrazně pomohou kamerové zkoušky – mi pomůže během aranžovacích a do-
ladovacích zkoušek během natáčení. Jelikož nebudu odkázaný na sledování obrazovky, ale budu schopen vše vyřešit na místě přímo s herci.

3 HEREC, ZKOUŠKY A OPAKOVÁNÍ

3.1 Kamerové zkoušky a zkušební záběry

O této dříve samozřejmé praktice dnes panuje mylná představa, že slouží zejména kameramanovi a jejím hlavním účelem je pouze ukončit proces výběru herců a ověřit si hercovu fotogeničnost. Na studentských natáčeních se kamerové zkoušky nekonají prakticky vůbec, na těch profesionálních už jen ve výjimečných případech, kdy např. obsazujeme neherce, či zkusíme chemii v hereckém páru. Produkce většinou zkušební záběry nepovažuje za nezbytný výdaj, zatímco režisér se dobrovolně ošizuje o spoustu možností, které mu tato metoda přináší. Slovy Andrzejе Wajdy: *„Producenci považují zkušební záběry většinou za zbytečné, za rozmar režiséra. Štáb v nich vidí nutné zlo, po němž začne „opravdová práce“. Podle mých zkušeností mohou svědomitě provedené zkušební záběry zachránit plánovaný film před neúspěchem.“*⁶

Je samozřejmě pravdou, že kamerové zkoušky jsou účinným nástrojem při výběru hereckých představitelů, slouží ale také k ověření všech složek budoucího natáčení a ukazují nám reálný obrázek toho, jak většina elementů ve filmu vyzní - jak „budou hrát“. Zkušební záběry je potřeba provést svědomitě a se stejným pracovním i tvůrčím nasazením, jako by se jednalo o jakýkoli jiný natáčecí den. Jen tak si lze ověřit vše od volby herců, přes funkčnost kostýmů, osvětlení, či dekorace až po fungování samotného štábu.

Pokud se budu držet současného standardu objektivně odsnímaných herců v neutrálním prostředí, kterak předčítají text, nebudou pro mne tyto testovací záběry mít prakticky žádnou hodnotu. Jak se dočteme ve Wajdových skriptech, existují podle něj dva způsoby, kterými mohu testovací záběry vytvořit.

- a) *Testovací záběry natočené v dekoraci.* Tato varianta přináší mnoho výhod celému štábu. Chci vidět svoje potencionální herce, v kostýmech, v dekoraci ve které se bude reálně natáčet, základně zasvícené tak jako při samotném natáčení. Mohu tak dostat co nejvěrnější obrázek toho, jak bude výsledek vypadat.

Uvidím, jak můj adept funguje v kontextu prostředí, jak je schopen se

⁶ WAJDA, Andrzej, *Moje filmy*, str. 64

s ním sžít, jak vyzní jeho výrazové prostředky v kontextu nastavení naší formy, uvidím jeho gestiku, mimiku a pohyby vše v mizanscénách velmi podobných těm, kterých dosáhneme při samotném natáčení.

- b) *Testovací záběry pod širým nebem.* Tato varianta je blíže objektivnímu veristickému přístupu. „*To je také konec fáze, během níž kameraman film „verbálně představuje“, aby uklidnil režiséra. Člověk stojí tváří v tvář pravdě.*“⁷

V nestylizovaném prostředí exteriéru vidím tváře a mimiku herců takové, jaké skutečně jsou. Využívám momentu překvapení a vidím jejich přirozené chování oprostěné od berliček stylizované dekorace. Připravuji se tak o některá nepříjemná překvapení.

Přijde-li adept na plac s dokonale naučeným textem, může se schovat za některou ze svých manýr a v kouzlu momentu mne může očarovat krásným, ale prázdným přednesem replik. V mém zájmu je herce vyvést z předpřipravené role. Držím ho dál od poslední verze textu, zaskočím ho modifikací scény, kterou nečekal, díky čemuž poznám, zda skutečně pochopil o čem role je a zda je schopen se do scény vžít. Pokud ano, bude schopen přirozeně reagovat a improvizovat. Odkryje mi tak svůj rejstřík, své lidské rysy, vlastnosti a vyjadřovací prostředky, které by přede mnou jinak schoval za naučený charakter. Toto je pro mne nedocenitelný poklad, ze kterého mohu následně čerpat při herecké práci a při dotváření charakteru postavy a volbě odpovídajících prostředků.

Volím spíše dlouhé záběry, při kterých kamera plní více méně explorativní účely k dokonalému zachycení hercových vlastností. Záběrování by mu nemělo překážet v pohybu a mělo by mu umožnit se volně vyjádřit. Chci mít ve výsledku materiál, na kterém uvidím jeho hereckou osobnost, jeho podání postavy, a to dostatečně zmapované natolik, abych věděl, jak budou tyto jednotlivé prvky vypadat na plátně v konfrontaci s tím, co vidím na place a mohl se tak v určitých situacích „obejít“ bez monitoru.

Chci vidět, jak můj herec bude vypadat v detailu, v profilu, v ánfasu a ve všech hraničních polohách role.

⁷ WAJDA, Andrzej, *Moje filmy*, str. 64

Zkušební záběry chtějí trpělivost, herce pouze nenatáčím, ale vedu. Ukazuji mu možné interpretace, a pokud mi herec chce představit svou, měl bych mu vyhovět. Cílem tedy není jen výběr herců, ale možnost již v této fázi si hledat určitá vodítka a přístup k budoucí spolupráci.

Nikdy nenechávám zkušební záběry na svého asistenta, jelikož je pro mne důležitá konfrontace mé zkušenosti z placu a výsledného záznamu.

Snažím se vyvarovat hromadným kamerovým zkouškám. Při pozvání více herců – a zejména hereček – ze sebe nebudou schopni vydat to nejlepší. Z intimní herecké práce se stane otevřená soutěž a trh práce. Ve snaze být lepší než ostatní začnou herci nevědomky jeden od druhého kopírovat a tlačit své manýry a gesta. Kamerové zkoušky by pro jednotlivé herce na venek měly působit spíše jen jako formalita pro potvrzení již předem rozhodnutého výběru a nástroj k pilování pohledu na postavu a film.

Režisér by se měl připravit, že pokud si bude za každou cenu stát za kamerovými zkouškami, může jít sám proti všem. Tento fakt by ale mělo vyvážit množství studijního materiálu, kterého se mu dostane. Je to také test chemie spolupráce mezi ním a hercem, zejména jedná-li se o jejich první spolupráci.

3.2 Zkoušky a opakování

To nejzásadnější moudro a pravidlo, které si můžeme odnést z natáčení na surovinu, je potřeba co nejmenšího počtu opakování. Digitální médium, které se zdá být nekonečné, nám dává mylný pocit, že opakování nic nestojí. Naopak. Krom ubíhajících metrů filmového pásu, které nás dříve viditelně i slyšitelně děsily, každé opakování stojí (s ohledem na časové ztráty - které jsou ale při čistém zopakování akce minimální) psychickou i fyzickou pohodu štábu, ale hlavně herců. Což se viditelně odrazí na jejich výkonu a režisér má plné ruce práce, aby situaci zachránil.

Těmto situacím se dá předejít co nejdokonalejší domluvou a souzněním jednotlivých složek a v první řadě poctivými hereckými zkouškami.

3.2.1 Čtené zkoušky

Ve stručnosti se jedná o zkoušky, kde režisér a herci prochází jednotlivé pasáže a repliky filmu a společně hledají jejich podstatu a ladění. Poté si je společně čtou a vytváří tak základní podobu emocí a energie jednotlivých scén. Po poctivých čtených zkouškách je

herec připraven a mentálně ztotožněn se svou postavou a chápe její chování. Nemůže se potom stát, že by se toto hledání psychologických principů dostalo až na plac, kde již tuto práci nelze plnohodnotně provést a jediné k čemu to následně vede je nervozita a zdržování natáčecího plánu.

3.2.2 Aranžovací zkouška

Zkouška, která je v pořadí poslední před samotným natáčením. Praktika, která se z ekonomických a časových důvodů většinou opomíná. Dochází k ní většinou jen při zařazení scén se specifickou pohybovou aranží, či použitím specifických kostýmů a děje se tak většinou jen v nic neříkajícím prostředí divadelní zkušebny. Respektive, dnes se v omezené podobě běžně provádí před jednotlivými záběry.

Přitom tato zkouška skýtá neskutečný potenciál, který se později může odrazit v hladkém průběhu natáčení a uvěřitelnějším hereckém projevu. Kdybych měl možnost uspořádat aranžovací zkoušku v prostorách reálně postavené, či zvolné dekorace, mohu herce včas seznámit s prostředím a on se tak nebude seznamovat s místem, které má být například jeho domov, ráno prvního natáčecího dne. Mohu si s herci projít základní pohybové aranže scény, generální směry snímání a psychologické pozadí s prostředím spojené. Ačkoli se v mnoha případech nejedná o technické aspekty a nic, co by se přímo dotýkalo natáčení na surovinu či digitál, mohu tím dosáhnout toho, že přijdu na plac s dokonale připraveným hercem, který se nebude muset sžívat s prostředím a šetřit tak čas, který můžeme věnovat kreativní práci.

3.2.3 Herecká dekupáž

Velmi zásadní moment, který z kinematografie nevymizel, ale stává se, že je zejména na studentských placech často odbyt, či na něj vůbec nedojde. Jedná se o první moment, kdy se herci dostaví do dekorace a sehrají kontinuálně celou scénu, která se bude ten den natáčet.

Tento jeden akt vynahradí tisíc slov. Jednotlivé složky vnímají akci a mapují si nadcházející pracovní úkony. Umělecký štáb pracuje a herec se dostane do podstaty situace, tzv. do role. Pochybuji, že by se herec v momentě, kdy by po příchodu na plac šel rovnou natáčet jednotlivé záběry v běžném nechronologickém pořadí, mohl do situace skutečně vcítit.

3.2.4 Opakování

Mou snahou je omezit počet opakování natáčených akcí na nejmenší potřebné množství. Dostatečné množství materiálu pro střihu je sice výhodou, ale není to to samé jako hromada nepoužitelných opakovaných jetí. Toto opatření také chrání štáb před „opotřebením“, únavou a špatnou náladou.

Co je ale nejdůležitější, chrání herce a jeho výkon. V průběhu příprav natáčení je velké množství zkoušek, které je potřeba nezanedbat. Následně i během samotného natáčení probíhají dílčí zkoušky, které v zásadě slouží jen k doladění výrazu k dokonalosti. Obecně ale lze říct, že zkoušet se dá téměř do nekonečna, jelikož se jedná o kreativní, upřímný proces, který probíhá na základě mezilidské komunikace a lze při nich vnímat posun, který postavě i filmu přináší. To stimuluje jak herce, tak režiséra k dalšímu zkoušení a pilování. V této fázi - nejdříve mezi čtyřma očima – následně na place za přítomnosti zkoušejícího štábu, lze pracovat efektivně a kreativně.

Avšak v momentě, kdy budu jetí neustále zastavovat a snažit se herectví pilovat mezi výkřiky „akce“ a „stop“ již stěží dosáhnu jakéhokoli zásadního účinku. Zde je prostor již jen pro drobné úpravy a nečekané inspirace. Každé takovéto zastavení herce pomalu nahlodává a připomíná mu, že se jedná pouze o inscenované natáčení a ruší ho od možnosti se do děje ponořit. Herec se s každým výjevem režiséra odkládajícího sluchátka a chvatně k němu kráčejícího z prostoru za kamerou, stává více a více stresovaným a uzavřeným a nesnesitelným a – i přes všechny pokusy svádět „stopky“ na šenkry apod. – nevyhnutelný pocit, že se vše kazí jen kvůli němu a že je nejslabším článkem celého natáčení, mu zabraňuje předvést uvolněný koncentrovaný a uvěřitelný výkon.

Toto je běžné riziko, které mladému tvůrci hrozí a může být následováno dalším problémem, kdy mladý režisér pod tíhou všeho dění okolo není schopen správně vyhodnotit situaci a tento nepřijatelný herecký výkon uzнат jako povedený.

S pocitem, že každé rozjetí filmové kamery stojí značnou část rozpočtu a možnost jejich opakování je velmi omezen, donutí tvůrce chtět nechtět zkoušet mimo rozjetou kameru. To je něco, co by si měla nová generace režiséru snažit dostat pod kůži.

3.2.5 Pořadí záběrů, master shot, přesahy

V rámci upřímnosti k sobě samému by si měl každý studující filmař přiznat, že vždy existuje riziko, kdy kvůli selhání jakéhokoli druhu dojde k narušení natáčecího plánu. Natá-

čení se dostane do tzv. „skluzu“ a režisér s kameramanem – pokud si produkce nemůže dovolit přidat natáčecí den – začnou upravovat dekupáž. V takovém případě by filmařům pomohlo, těchto několik drobných pouček.

- *Je vhodné začínat master shotem* - tedy celkem určujícím generální směr snímání, ve kterém se odehraje celá akce, nebo její většina. Takový postup dovolí hercům plynulý přechod „z maskérny do děje“ a nám pomůže při orientaci v ději a je určující při následném záběrování scény.
- *Doporučuje se začínat důležitými záběry* - existuje celkem běžný mýtus, že je dobré na začátek dne, či natáčecí etapy zařadit méně důležité záběry. *Začnete-li záběry podružných věcí, plýtváte filmovým materiálem a energii štábu, kterou na začátku natáčení ještě překypuje. Všichni do nich vloží svou sílu a elán, a vy ztroskotáte, když dodáte tímto zdůrazněním příliš velký význam vedlejším scénám.*⁸ Navíc se může stát, že dojde-li na lámání chleba a vy nestihnete natočit plánovaný počet záběrů, zůstane vám jen hromada horizontů, detailů přírody a oči pro pláč.
- *Zahřívací den* - toto může působit jako protimluv k předchozímu bodu. Avšak není tomu tak. Zatímco výše uvedené hovoří principiálně o úvodních dnech natáčení, tento bod zohledňuje výjimku pro úplně první natáčecí den. Štáb se potřebuje sehrát, herci se musí dostat do role a celé natáčení se musí dostat do určitých obrátek. Proto úvodní natáčecí den většinou nefunguje a je možné, že materiál pořízený během něj bude ve výsledku nepoužitelný. Toto je tedy dobré zohlednit v natáčecím plánu a naplánovat menší počet méně důležitých záběrů.
= V tento den je důležitější nastartovat chemii a náladu štábu, než pořídit hromadu zásadního materiálu.
- Myslete na to, aby měl každý záběr dostatečný přesah na obou stranách a režírujte je, jako by se měl záběr ve výsledku použít v celé své délce.

⁸ WAJDA, Andrzej, *Moje filmy*, str. 66

4 DENNÍ PRÁCE

Naexponované role natočeného materiálu, vzniklého za jeden den, které jsou odeslány do filmových laboratoří, aby se – zpravidla – druhý den vrátily vyvolané tzv. „na jedno světlo“, tedy procesem, který vyvažuje dostačující kvalitu výstupu s rychlostí vyvolání. Nejdůležitější členové uměleckého štábu, kteří se každý den společně sejdou v promítací místnosti a kontrolují technickou, formální i obsahovou správnost natočeného materiálu.

Výjev, který už se dnes často nevidí, ačkoli se jedná o nejspolehlivější nástroj k zajištění, co nejlepší výsledné podoby filmu a režisérovi umožňuje, co nejvíce se přiblížit své vizi. Význam, který dřív pro filmaře denní práce měly, dnes plně převzal „placový“ monitor a kontrolní projekce, slangově „kopr“, jejíž kouzlo tkví v okamžité dostupnosti všem, kteří je v daný moment vyžadují. Ale ani to nemůže nahradit všechny výhody, které mohou DP filmařům přinést.

4.1 Režisér a denní práce

Základním cílem projekce denních prací je zkontrolovat formálně technickou podobu záběrů, tedy se jedná zejména o spolupráci režisér – kameraman. Lze včas odhalit problémy, které jsme nepochytili na place a neriskujeme tak nepříjemná překvapení ve střižně. Je jednodušší přetočit určité záběry v rámci již existujícího natáčecího plánu, než později organizovat nákladné dotáčky.

Nesporná výhoda DP je v tom, že tvůrci dovolují mít od materiálu alespoň minimální odstup, zatímco ještě zbývá dostatek času s případným problémem něco udělat. Proto doporučuji pořádat projekce DP i na digitálním place tak, aby měl režisér alespoň denní odstup od natočeného materiálu. Takto je mu umožněno sledovat jej s relativně čistou hlavou. Monitor na place je sice skvělá pomůcka, ale musíme přihlídnout k faktu, že i režisér je jen člověk a v momentě, kdy na něj při natáčení působí nespočet vlivů záraz, může dojít k chybnému soudu.

Režisér by si též měl uvědomovat, že ačkoli se neustále snaží držet vše pevně v rukách a jít za svou prvotní vizí, jeho film se v průběhu natáčení neustále vyvíjí. Herec zařadí do svého projevu nečekané gesto, do scény se nepozorovaně dostane nový podtext, či jen kouzlo okamžiku přineslo při samotném natáčení nečekanou změnu, to vše může režisér na denních pracích vidět a pokračovat dále v práci tak, aby výsledkem byl co nejkonzistentnější materiál. Půjdu-li si stále slepě za svou vizí a nebudu-li jí neustále konfrontovat s reálnou podobou vznikajícího materiálu, riskuju pravý opak.

4.2 Herec a denní práce

Co z natočeného materiálu ukázat a neukázat herci je věčná otázka u které při odpovídání záleží čistě na individuálním přístupu režiséra. V každém případě pořádám-li projekce denních prací a natočený materiál na place držím spíše v tajnosti, mohu i s tímto faktem pracovat jako s režijní metodou. Mohu lépe určit, co herec uvidí a neuvidí. Mohu s hercem na základě denních prací konzultovat jeho herecký výkon a v klidu a soukromí projekční místnosti tento akt zařadit do příprav na následující natáčecí den.

Avšak kdykoli budu s hercem konzultovat materiál s ním natočený, musím vědět, že riskuji, že se herec začne příliš kontrolovat ve snaze přiblížit se co nejvíce své nové představě „jak vypadat na plátně“ a do výrazu se mu vkrade strojenost a faleš.

4.3 Denní práce a postprodukce

Díky DP také může vznikat předběžný výběr materiálu, který půjde do střížny. A to mnohem dokonaleji než inflagranti na place přímo v zápalu natáčení. Mohu tak ve spolupráci se skriptkou vytvořit dostatečně přesný seznam záběrů a stejně jako při klasickém laboratorním procesu, kdy nechám do střížny „vykopírovat“ jen určité množství materiálu, posílám do střížny na sesazení jen ten materiál, o kterém vím, že přichází v úvahu. Ekonomický faktor tak vystřídal faktor časový.

4.4 Denní práce a natáčecí plán

Na studentských natáčeních může zavedení denních prací způsobit paniku už jen z toho důvodu, že natáčecí plány a denní nasazení štábu i herců jsou už tak na hranici únosnosti. To je zlozvyk, který by se měl student odnaučit. Měl by rozvolnit pracovní plán a upravit jej tak, aby se v něm každý den našel pro DP čas.

Produkcí samozřejmě též přibývá práce v podobě zajištění promítacích prostor poblíž místa natáčení. Věřím ale, že i toto se s nástupem digitálních formátů a projekcí stává menším problémem, než tomu bylo dříve, jelikož promítat se dnes dá prakticky všude. Čím více se však přiblížíme velikostí plátna a charakterem prostoru menšímu promítacímu sálu, tím lepšího výsledku můžeme dosáhnout.

Pohotová digitální technologie nám dnes umožňuje pořádat denní práce materiálu, který byl natočen ještě ten den. I přesto bych v ideálním případě z výše zmíněných důvodů sáhl po variantě kontrolovat záběry s denním odstupem a v den natáčení se věnoval stahování, přepisu a záloze materiálu.

4.5 Psychologický dopad denních prací

Krom již zmíněných technických a tvůrčích záležitostí mají denní práce ještě jednu nespornou výhodu v podobě psychologické odměny štábu. Možnost vidět materiál, který z jejich snažení vzešel, zejména jedná-li se o směny v náročných podmínkách, či náročné a obrazově výjimečné záběry, může unaveným a motivaci ztrácejícím členům štábu dodat nový elán do další práce.

ZÁVĚR

Při zpětném pohledu na problematiku se může zdát, že následováním těchto několika myšlenek si budu jako režisér pouze přidělovat práci a starosti, zatímco se ve většině případů ani nejedná o praktickou stránku natáčení filmu, ale spíše o filosoficko-mentální studii profese režiséra. Jenže je třeba zohlednit fakt, že tato profese skutečně není technickou a základ jejího rozvoje spočívá právě v tomto myšlenkovém směru.

Domnívám se, že lze s klidným srdcem tvrdit, že tam kde přichází zjednodušení, upadá řemeslo, a kde klesají nároky na režiséra, ztrácí tento potřebu se dále profesně rozvíjet. Měl by to být právě on, kdo se snaží neustále překračovat osobní i profesní hranice a svým neustálým hladem a neutuchající energií hnát celý tým kupředu.

Cílem tohoto textu není za žádnou cenu podřývat význam digitálního média. Jako autor přijímám tento směr vývoje kinematografie a věřím, že právě syntézou s moudrostí „staré školy“ lze naplnit jeho potenciál a naučit se naplno využívat vše, co nám nabízí, jen díky tomu, že se vyhneme těm nebezpečím, v podobě degradace řemesla, který bohužel skýtá.

A kdo ví, třeba jednou dojdeme ke zjištění, že digitální platforma byla slepou uličkou a ve velkém měřítku se vrátíme zpět k filmovému materiálu, potom mladý tvůrce ocení, průpravu, kterou mu toto médium během jeho filmového rozvoje dalo.

Zároveň vzhledem k nejnovějšímu dění v americkém filmovém průmyslu a zvěstem, které se ozývají od největších světových filmových studií a výrobců filmového materiálu to vypadá, že natáčení na klasický materiál stále zůstává v popředí zájmu a ukončení výroby se nechystá.

„Film has long been -- and will remain -- a vital part of our culture. With the support of the studios, we will continue to provide motion picture film, with its unparalleled richness and unique textures, to enable filmmakers to tell their stories and demonstrate their art.“⁹

To naplňuje optimismem všechny milovníky „suroviny“ a cinefilní filmové tvůrce, a dodává jim to naději, že se jim ještě dostane šance se na natáčení „na film“ podílet a ocenit tak tuto nadstavbu, kterou si ke svému „digitálnímu vzdělání“ vytvoří.

⁹ BERNSTEIN, Paula, The Deal That Saved Film: Kodak Reaches an Agreement with the Big 6 Studios, *Indiewire e-magazín*, 28. února 2015

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BERNSTEIN, Paula, The Deal That Saved Film: Kodak Reaches an Agreement with the Big 6 Studios, Indiewire e-magazín, 28. února 2015

FUKA, Otakar: Asistent režie a filmový štáb, Akademie Múzických Umění V Praze, Fakulta filmová a televizní, 1993

WAJDA, Andrzej: Moje Filmy, Votobia, Olomouc 1996. Překlad Eva Sobotková, Karin Jodasová.