

Gymnázium Přírodní škola, o.p.s.
Profilová práce — třída Omikron
Nižší stupeň studia
2022/2023

Anna Prouzová

**Moderní audiovizuální techniky
z pohledu významných
představitelů českého filmu**

Vedoucí práce: BcA. Matouš Bičák

Datum odevzdání: 18. 11. 2022

Poděkování

Ráda bych poděkovala mému tátovi za pomoc a podporu při zpracování teoretické části práce a všem hercům za účast na natáčení. Děkuji též mému vedoucímu Matouši Bičákovi za pomoc při změně záměru mojí práce a za skvělou spolupráci při realizaci záměru.

Obsah

Úvod	4
1. Historie filmu	5
2. Rozhovor s Pavlem Štinglem	7
3. Rozhovor s Aloisem Fišárkem	14
4. Moje zkušenost s realizací hraného filmu	20
Závěr	21

Úvod

V rámci svojí profilové práce jsem se chtěla seznámit s celým procesem realizace hraného filmu a historickým vývojem audiovizuálních technik. Zajímali mě zkušenosti významných představitelů českého filmu s moderními audiovizuálními technikami a jejich historickým vývojem. Dělal jsem rozhovory s **Aloisem Fišárkem** a **Pavlem Štinglem**, kteří mají nejen mnoho zkušeností, ale také realizovali svoje filmy v průběhu let a používali různě staré audiovizuální techniky. Ptala jsem se na jejich první zkušenosti s filmem, jak se s technologiemi v průběhu let měnila jejich práce a technologie, které využívali. Čemu by dnes dali přednost, jaké jsou výhody a nevýhody moderních audiovizuálních technik. Zároveň jsem si sama nastudovala historii filmu.

Vyzkoušela jsem si různé role nezbytné v rámci filmové tvorby. Napsala jsem vlastní autorský scénář a našla jsem ideální místa pro natáčení. Při natáčení jsem si zkusila pracovat s kamerou a zároveň jsem byla v roli režisérky filmu. Koordinovala jsem herce a zajistila jim nezbytné kostýmy a rekvizity. Zajistila jsem celou postprodukci filmu, naučila jsem se pracovat s programem *Open Shot Video Editor*, kde jsem editovala celý film. Vybrala jsem také vhodnou filmovou hudbu.

1. Historie filmu

K vynálezu filmu přispělo mnoho důležitých objevů v minulosti. Zásadní bylo ale využití *camery obscury*¹, která sloužila k veřejným představením již v 16. století. Samotná *camera obscura* byla ale popsána ve vědeckých dílech mnohem dříve, například Aristotelem již ve 4. století př. n. l. Detailně *cameru obscuru* studoval arabský učenec Alhazen v 10. století n. l., který s její pomocí dokázal přímočarost šíření světla. Principem *camery obscury* je promítání obrazu skrz malý otvor, kdy vzniká v setmělém prostoru za otvorem převrácený obraz. *Camera obscura* sloužila nejen k veřejným, např. pouťovým prezentacím, ale byla zdokonalována vědci i umělci. Na principu *camery obscury* byla následně založena i fotografie.

Chemický způsob, jak promítaný obraz zachytit přímo, s pomocí desky s dusičnanem stříbrným, našel roku 1826 Joseph Nicéphore Niépce a zdokonalil ho Louis J. M. Daguerre. Daguerrotypie byly převrácené obrázky, které nebylo možné víckrát okopírovat. William F. Talbot vymyslel technologii negativu, která se dnes stále používá. Používal osvětlení potaženého papíru. Z fotografií na papíru bylo možné dělat pozitivní, tedy správně orientované kopie.

Nezbytné k objevení principu záznamu plynule vnímaného pohybu filmu byly různé experimenty s optickými klamy. Slavný britský fyzik Michael Faraday objevil tzv. *stroboskopický* jev, kdy pro vznik plynule se pohybujícího obrazu v lidském mozku je nutné obrazy zachycující jednotlivé fáze pohybu prokládat krátkými okamžiky tmy. Následně byl objeven optický efekt, který spočívá v tom, že jednotlivé snímky na filmovém pásu se promítají rychle po sobě a vzniká tak iluze pohybu. Standardem se stalo 24 snímků za sekundu, což je pro vnímání lidského oka optimální.

V roce 1887 vyrobil v USA Hannibal Goodwin první filmové pásy z nitrocelulózy. Celuloid byl potažený velmi tenkou exponovatelnou vrstvou. Společnost Eastman Kodak experimentovala s celuloidem jako surovinou pro fotografické snímky ve stejné době nezávisle na Goodwinovi. George Eastman vymyslel fotografickou krabičku Kodak, ve které byl srolovaný filmový pás z celuloidu.

První kameru, která mohla filmovat obraz, tzv. kinetograf, poháněný motorem, vyvinul v USA William K. L. Dickson ve spolupráci s Thomasem A. Edisonem. Dickson pak též natočil v roce 1891 první krátký film *Dicksonův pozdrav*, který byl předveden americké veřejnosti. Ve filmu se divákům ukloní a seje si klobouk.

Louis a Auguste Lumièrové pracovali ve Francii v továrně, která vyráběla fotografické vybavení. Inspirovali se prací Edisona a vytvořili vlastní nový vynález kinematograf, který fungoval zároveň jako filmová kamera i projektor, a tak mohl promítat film více divákům na plátně. Všechny filmy byly zatím němé, ale promítalo se s různým hudebním doprovodem.

Bratři Lumièrové, již od počátku využívali své filmy k zachycení reality, v novodobé terminologii tedy natáčeli dokumenty. Za první dějový film je považován jejich čtyřicetisekundový film *Pokropený kroupič*. Georges Méliès byl další významný francouzský filmař, jehož díla vznikala již na konci 19. století. Vytvářel fantasy a sci-fi filmy a využíval iluze a speciální efekty.

¹ Mým hlavním pramenem pro sestavení celé této kapitoly byla Česká Wikipedie, jmenovitě pak hesla *Dějiny filmu* (https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu, citováno 18. 11. 2022) a *Historie fotografie* (https://cs.wikipedia.org/wiki/Historie_fotografie, citováno 18. 11. 2022).

Film se rychle rozvíjel po celém světě, stejně jako přibývalo míst, kde se filmy promítaly. Od zpočátku víceméně pout'ové atrakce a senzace se film postupně přesunul do kamenných divadel a zvláštních promítacích sálů. Po celém světě vznikaly národní filmové školy – ve Francii, v Itálii, v Německu, v Rusku, v severovýchodních zemích Evropy i jinde. Největší část filmů byla produkována v USA, kde se postupně objevily též první filmové hvězdy a první filmy z různých žánrů – například groteska nebo western.

Na českém území byl průkopníkem filmu Jan Kříženecký, který pro Světovou výstavu v roce 1898 nakoupil několik kinematografických přístrojů. Provozovatelem prvního stálého kina byl Viktor Ponrepo (vlastním jménem Dismas Šlambor). Jeho první kino fungovalo v Karlově ulici v domě U Modré štiky od roku 1907.

Pro další rozvoj filmu byl klíčový přechod od němého ke zvukovému filmu, k němuž došlo nejprve v USA na konci 20. let 20. století. Prvním komerčně úspěšným zvukovým filmem byl *Jazzový zpěvák* z roku 1927. I když jak natáčení zvukových filmů, tak jejich promítání vyžadovalo velmi nákladnou změnu technologií, diváci zvukové filmy jednoznačně upřednostňovali, a tak se zvukový film rychle rozšířil nejprve v USA, ale pak i po celém světě.

O způsobu natáčení a o zpracování klasického filmu a o postupném přechodu k digitálním technologiím současnosti pak podrobně hovoří Pavel Štingl a Alois Fišárek v další části této práce – v rámci rozhovorů s nimi.

2. Rozhovor s Pavlem Štinglem

Pavel Štingl

Jsem režisér dokumentárních filmů, mám FAMU, dodělal jsem jí v roce 1985, což, vzhledem k těmto technologiím, byl opravdu přelom mezi filmem a nějakým digitálním technologiema. Vlastně od té doby se změnilo různé věci, na který se pořád nějak pokoušíme reagovat. Takže například ty filmy dneska nejenom, že se točí na lepší technologie a rychlejší technologie, ale máme mnohem dokonalejší postprodukční studia, máme pětikanálový zvuk, takže od té doby se změnilo to, že já dneska můžu přijít do kina a slyšet tam prostě dokonale takovou tu iluzi, že všechno je kolem mě. Zároveň v podstatě ty filmy najednou dostávají obrovský rozměry. Něco co natočím, takhle malou kamerou a už může být prostě dokonalý. Tak tohle je vlastně ta škola, kterou člověk furt prodělává. Vystudoval jsem dokumentární katedru a i v tom dokumentu to jde pořád dopředu. Ovšem a to já dělám, to jde dopředu i v takovém prostorovém vyjádření. Protože když natočím dokumentární film, tak ho dám do televize a v televizi je dneska strašnějch kanálů. Když jsem začínal tak tam byli čtyři. Tak jako když někdo chtěl vidět dokument, tak si pustil dokument. Dneska jich je tisíc a skoro nikdo si tam nenajde, nebo málo kdo si tam najde opravdu to co chce, jen tak jakoby ty lidi přeskakují. Tak je pro mě daleko zajímavější sdělovat ty záměry, který chci sdělit, třeba nějaký příběh druhý světový války, v muzeu. Muzeum dneska, moderního typu, dejme tomu, paměťový muzea, všechny využívají obrovským způsobem technologie. Ty technologie jsou velmi podobný jako to, co používáme ve filmu. Stejně se o tom přemejšlí, stejně se to plánuje, stejně se k tomu dělá scénář. No a to je vlastně takovej můj další život, kterej já teďka žiju. Dělam multimediální realizace do muzeí, galerií a do takovejch paměťovejch expozic.

Úvodní slovo

V podstatě musíme vyjít z toho, že každá technologie, která slouží k nějakému audiovizálnímu sdělení, což se tak jako používá často, ale pro mě je to třeba filmování, nebo zobrazování nějakých dějů, které mají nějaký význam, který zajímá ještě někoho jinýho, protože jinak je to rodinej film, ten zajímá pak jen tu rodinu, tak každý tohleto technologický pokusničení je komunikace. Základem je, že vlastně někdo s někým chce navázat nějaký kontakt a něco mu sdělit.

Protože se časem ukázalo, že film není jenom vynález. Myslim, že to bylo 1895 v pařížský kavárně *Grand Café* bratři Lumièrové přinesli poprvé něco jako kameru, ze který se dalo taky promítat. To byla taková bedýnka, měla nějaký objektiv a oni točili klíčkou a prostě tam běžel v podstatě už tenkrát film, takovej asi jako se na něj ještě točilo do devadesátých let. A byl takovej trošku jinej, ale mělo to, ten princip to bylo stejný. Měl nějakou citlivou vrstvu, na to se zobrazil svět, představme si třeba jako naskenoval. A to bylo němý. Film promluvil až v roce 1932. Ale už v té kavárně, když oni pustili tu slavnou *Lokomotivu*, tenkrát natočili příjezd vlaku do nádraží a některý lidi tam omdlívali v první řadě a padali na zem, protože byli přesvědčený, že je to zajede. A bylo to samozřejmě emotivní, pro některý lidi, který mají větší představivost to bylo silný.

No a už tenkrát to byla ale samozřejmě velká komunikace, velká najednou jakoby společná komunikace. Nebylo to jenom, že si někdo něco s někým poví, ale bylo to už nějaký předání děje. Začalo se velmi rychle řešit, co se tímto médiem dá vlastně ukazovat. Tak nejdřív se to rozdělilo na žánry, takže přichází dokument. Pořád začali lidi někde po světě točit. Měli furt ty bedýnky a pořád točili na kliku. Ještě za první republiky můj učitel ze školy profesor Lehovec si nechal normálně, byl kajakář a chtěl natočit film jako od vody, tak si nechal fakt u truhláře udělat takovou bedýnku a ta bedýnka byla pozoruhodná tím, že se vlastně dalo pochopit co se tam děje. Dneska nic nepochopíš,

dneska to všechno běží digitálně, někde v tom počítači. Tak se tomu můžeme obdivovat, jakože je to technologie.

Tenkrát to bylo takový jednoduchý prostě. Dvacet pět okýnek za vteřinu proběhlo před tím objektivem. Mezitím vždycky byl nějaký strhovací mechanismus, kterej je na chvíli zastavil, ono to udělalo blik a zase se to zavřelo a zase to posunulo ten film a pořád. A takhle to, pomocí takovýho maltézského kříže, jelo prostě pořád dál a dál a to byl ten film.

A ten princip je stejnej. Jsou dva stejný principy. Pořád se dělá, dneska teda už padesát pulsů, ale v podstatě pětadvacet okýnek za vteřinu, to je ten pohyb toho filmu. A pořád se hledá, jak tím filmem komunikovat. A aby se to líp jako... Nejdřív teda, jak říkam, se zrcadlil svět, tak někdo jel do Afriky a natočil velblouda a přivez to tehdy do Evropy. Tak koukali, žejo.

A pak vlastně to postupně dostávalo takový jako už emoce, nějaký prožitek. Takže se k tomu přistrčil pianista. Promítalo se v nějakých kinech a potom když už to bylo hodně slavný, tak tak ještě dali někoho, kdo troubil. A oni už slavný ruský filmy, na který stojí za to se podívat. Například Sergej Michajlovič Ejzenštejn nebo takovej *Muž s kinoaparátom*, to je film z němé éry, z dvacátých let, ke kterému dokonce ten režisér slavnej, ruskej, avantgardní režisér napsal hudbu, takže tam třeba sednul celej orchestr. A teď to promítali a všichni na to koukali jako na velkou věc. A to je tak ještě pořád dobrý, že dodneška je to dobrý. Že se dokonce třeba Bostonská filharmonie před nedávnem k tomu vrátila. Ten film vytáhla z archivu a k tomu prostě udělali celej symfonickéj koncert. Takže se to po celým světě promítalo jako velká pecka, jako strašnej zážitek - hudební a samozřejmě ponor do starýho světa.

Proč o tom mluvím, ty chceš slyšet technologie, tohle je strašně důležitý. Ty technologie tě trápěj, že na tebe všude vyskakujou nějaký billboardy dneska a do televize furt mele, přestože už tě to dávno nezajímá ta informace, ale to skutečné sdělení je vlastně ten dialog. Dialog znamená, že ten režisér udělá všechno pro to, aby na tebe nějak zapůsobil. A to působení je, že ti sdělí nějaký, nevím, třeba knihu přepíše do filmu a to má nějakou epiku, nějakou lyriku, nějakou ale taky biologii. Někdy jdeš z filmu a trochu se bojíš že jo, někdy se ti třese tadyhle podbříšek, někdy upustíš slzu v tom kině. No a to je ta biologická podstata. A aby se tohle dosáhlo, tak se vlastně mobilizuje všechno možný technologicky, odjakživa.

Takže když potom ten film už promluvil, tak se začali k tomu dělat skvělý hudby a ty se nějak natáčely. Muselo se vymyslet, jak to udělat synchronní, aby někdo mluvil. Když se něco natáčí, tak se k tomu dá ten zvuk, když teda už uměli natočit zvuk. A teď aby se to nerozběhlo, protože on by najednou mluvil a jinak by se mu hejbala huba, žejo. Takže potom vlastně se to zdokonalovalo, zdokonalovalo, zdokonalovalo... až přišlo video.

Video, úplně špatný video, přichází třeba v nějakých osmdesátých letech a pak se to zlepšuje do podoby, kdy dneska už to video je lepší než ten film. Ale pro to co si myslím, že je tvůrčí, je třeba si uvědomit, že pořád platí to, jak to k sobě dáš. Neplatí to, že máš lepší video 4K, 8K, že to už je, dokonce i v tom kině často pouštěj víc než tvý oko vidí. Že už na mě uvidíš každej beďar, já na tobě uvidím víc pih než máš. A tyhle věci v podstatě jako jsou samozřejmě dneska jako věci nějakých reklam a nějakých katalogů, který se vytahujou, co všechno uměj vyvinout. Ale ten skutečnej význam toho, ten dopad, ta hluboká emotivní komunikace spočívá v tom, že se ty lidi uměj dát dohromady. Že si ten režisér vezme dokonalýho stříhače a ten to udělá tak, že to opravdu jako má ten správnej rytmus, že to má tu dobrou hudbu, ale taky takový ruchy, takový zvuky, jo. Jsou celý ruchový studia, kde mají všude různý podlahy a různý dřevíčka a když někdo zavře dveře, tak oni přesně vědí, jak to udělat, aby

to jako klaplo. A ten zvukař tomu dává různý haly, zvuky jako v jeskyni nebo to naopak zkrátí. Prostě udělá z toho něco brilantního. A dneska už samozřejmě, tak třeba si všimni, když je nějaký vrcholnej animáč, tak tam mluvěj ty komický figurky nějaký slavný herci, že v tom tak dobře čtu, že už to není zahuhlaný, ale je to brilantní, dokonalý. Dneska i zvuk je vlastně taková biometrická stopa, tak ty okamžitě poznáš Nicka Cavea nebo nějakýho slavnýho herce, když mluví za nějakýho maňáska. A tohle vlastně všechno je série komponentů, který pak dávaj dohromady to dílo, který k tobě promlouvá.

A ta technologie ta se loudá za tím. Vždycky je nějaká doba, kdy někdo vymyslí něco novýho, moderního. Třeba se, teď je to tak patnáct let, všude byli stereo televize, nějaký brejle, jako 3D, v Disneylandech dělaly 3D kina. Tak ono to kupodivu zapadlo, protože tamta technologie byla nějaká už moc zátěžová, ty lidi museli mít ty brejle. Ono je to taky i nevěrohodný. A točily se 3D filmy pod vodou, což bylo zajímavý, ale upřímně řečeno, když umíš správně ten film udělat, tak je to lepší ve 2D než ve 3D, protože ty víš, jak ten člověk ti to vnímá, to je to hlavní. Ty jako režisérka musíš vědět, jak člověk vnímá skladbu filmu, v jakým rytmu je schopnej to pobrat, v jakým zvuku je schopnej to přežít, aniž by mu pukly bubínky třeba, takže by to pro něj bylo nepříjemný. To je jakejsi, řekněme, soulad těch technologií, s tím záměrem a s tím obsahem.

1. Váš absolventský film jste natočil v roce 1985, jmenuje se Naučit se bát, jakým způsobem vznikl? Jaké všechny činnosti jste musel vykonávat?

Tady je potřeba říct, že tohle byl můj absolvent'ák, takže asi první, kterej uvádí ta ČSFD, ale byl to můj absolventský film takže vlastně poslední. FAMU je, ve srovnání téměř ze všema filmovejma školama na celým světě, speciální tým, že dělá pořád praktický cvičení. Hodně škol se studuje teoreticky a FAMU je celá praktická. To znamená, ve chvíli, kdy jsem jsem točil absolvent'ák, jsem už za sebou měl třeba pět filmů, takovejch těch ročníkovejch, už to byli třeba docela velký dokumenty. Tenkrát ovšem velkej dokument byl třeba dvacetiminutovej. Kromě toho jsme točili spousta takovejch našich malejch hrátek, který jsme si prostě dělali na nějaký filmy, který jsme si posháněli a dělali jsme si s tím, jakoby radost a z toho byly nějaký školní projekce.

Takže když jsem dělal absolvent'ák, tak jsem, samozřejmě, si patřičně rozmyslel, jakou technologií do toho půjdu. Tenkrát jsme se rozhodovali mezi šestnáctkovým filmem a pětatřicítkovým filmem. Pětatřiceti milimetrovej film byl ten, co šel v kinech, takovej ten už takhle tlustej. A šestnáctka je taková tenčí. Na šestnáctku se točilo v televizi. Ale v každým případě těch kamer bylo tak málo a těch kamer na který šlo natočit kontaktní zvuk, to znamená, abysme spolu mluvili a ta pusa mi nejela šejdrem, těch bylo třeba jen několik. Pětatřicítkovejch kamer, na který šlo natočit kontaktní zvuk byly tehdy tak asi dvě, ačkoli ve světě samozřejmě byly, ale tady byl socialismus a všechno bylo složitý. Takže jsme zaprvé strašně šetřili film, protože tehdy se mohlo natočit v poměru jedna ku třem, to znamená, natočil jsem trojnásobek tý stopáže. Takže když ta stopáž byla dvacet minut pro můj absolventskej film, tak jsem natočil filmu tak na šedesát minut. A to je strašně málo. Dneska, když se třeba točí dokument, tak oni točí stonásobek, což už zase není moc dobře, protože se v tom potom špatně orientujou, ale myslím si, že takovej desetinásobek, patnáctinásobek je vlastně docela dobrá míra. Čili se tenkrát o tom přemejšlelo úplně jinak. Pořád pracuju od toho, co je námět, co je záměr, co je to mý sdělení. Já jsem chtěl sdělit, že když mladý doktoři, to znamená medicí, končej tu svoji školu, tak vlastně mají trošku obavu z toho světa, do kterýho vstupujou, protože zdravotnictví samozřejmě zrcadlí ten většinovej svět a ten většinovej svět byl tenkrát za socialismu bez jakýkoli etiky, byl bez toho, aby ten pacient s lékařem nějak mluvil, bylo to takový neurvalý. A o tom byl ten můj film a abych takovej film udělal, tak jsem musel, když jsem měl málo filmu a musel jsem do něj vejít, tak jsem musel brilantně znát prostředí. Nebylo to jako dneska, kdy mnoho lidí vstupuje někam a vůbec

nic o tom neví, a teď tam drtí a sype to, má pět kamer, ze všech stran všechno točej... Takže jsme to museli mít hodně vymyšlený, u toho dokumentu přitom nejde o to, že se to točí hraně. Já nemůžu říct tomu doktorovi, tak řekněte týhle pani, že má rakovinu, třeba, teď hned... Tam se prostě musí vědět, kdy přijde ta správná chvíle, kdy vlastně on říká tu anamnézu a jak ta anamnéza je poskládaná. Takže jsem v podstatě strávil dva roky tím, ale na škole má člověk hodně času, že jsem prostě chodil po těch špitálních různých stážích, který měli ti medicí za všech těch šest let, a tam jsem se to učil. Takže jsem se dostal na úžasná místa, jako byl třeba blázeňec v Bohnicích, kde byly strašně zajímavý věci i postupy, tehdá, nebo že jsem se dostal na takový ty dobrý kliniky, kde se opravdu operovaly špičkový věci. A z toho jsem potom časem točil další filmy a na lepší technologie, je nutno říci. No a když jsme teda tenkrát to stříhali, třeba, tak ono to mělo... to se muselo dát do střížny, do stříhacího stolu, to byl takovej strašně složitý mechanismus, ve kterým prostě tadyhle jel jeden ten film, co jsme natočili a na to se nastříhávaly ty jednotlivý záběry a lepilo se takovou lepičkou, s takovým divným vlastně chemickým něčím co ty filmy slepilo k sobě a pak tam jely dva nebo tři pásy zvukový, protože ten zvuk se vždycky skládá z více stop. No a to samo o sobě bylo na celou tuhle místnost a tahle místnost by byla spíš malá, protože dokola ještě muselo bejt hromady těch krabic s těma filmama. To prostě byla takováhle krabice a v tom bylo jen pár záběrů. Čili se to samozřejmě strašně složitě dělalo, ale zase do toho bylo vidět, když se teď podívám do počítače, tak nevidím nic. Tak jsme to takhle dávali dohromady, ale to má jednu výhodu, kterou já vždycky doporučuju studentům, aby si zkusili ještě něco na film. Ono, zaprvé si to člověk hodně dobře promyslí, než vůbec tu kameru pustí, aby nepřišel o ten film, kterýho má málo. Za druhý, musí nutně udělat to, že v tý střížně má hodně času o tom přemyslet, protože než to tam stříhač založí, než mu to přiveze, než mu to vyvolají taky, tak klidně od natáčení o střížny uběhne čtrnáct dní, to prostě není jako teď, kdy něco natočím, dám to do počítače a hned to mluví, to prostě bylo jinak. Takže tehdy to mělo jinej rytmus, ale ta škola, ta filmařská škola byla tehdy asi daleko lepší. Neříkám, že dneska je špatná, ale je vždycky dobrý si uvědomit, že se o tom filmu musí začít přemyslet.

2. Ve druhé otázce se možná budete trochu opakovat, ale tak to nemusíte říkat znovu, ale od toho roku 1985 se velmi výrazně změnilly všechny ty audiovizuální technologie a Váš první film se natáčel na opravdové filmové pásy. Mohl byste mi prosím popsat, jak se to od té doby vyvinulo, co všechno se používalo od té doby až do teď?

No, to je ale strašnejch změn. Ale ono je to vlastně jednoduchý, protože to, co bylo lineární, co bylo tenkrát na tom filmu, se zdigitalizovalo, když to řeknu jednoduše. Ale v praxi se vyvinulo strašně moc různejch systémů. To znamená, že nejdřív se z toho filmu, ale ten film byl velmi dokonalej, film má svý vlastní rozlišení, na pětaticet milimetrů se těch jednotlivejch bodů v kvalitě toho filmu, třeba když je to Kodak, vešlo prostě jako se dneska vejde na 20K, jak se to dneska označuje. A pak do toho přichází videotechnologie, který byly strašný, nedalo se na to koukat, bylo to opravdu hnusný. Jenomže to bylo tak šikovný a tak levný, když se koupila ta kamera a pár kazet, že se furt přemazávaly, že samozřejmě ta televize nás do toho nutila. A teď vlastně v tom socialismu nebyly vůbec ty delší věci, kterýma normálně byly vybavený ty BBC a ty západní televize, tady se všechno muselo kupovat za strašný složitý nějaký přepočty, takže nebylo kde to stříhat například. Takže napřed přišlo video, nějaký – Humatic se to jmenovalo a to byly takhle velký kazety, to bylo jak Jirásek, velká kniha, a to se strkalo do takovejch divnejch magičů a tam se to přehrávalo a pak se to stříhalo. To nešlo jako, že se to stříhlo, že mám jako tady záběr a do toho dám jinej záběr, to se muselo stříhat tak, že to na sebe navazovalo. Oni neuměli ty pásy rozstříhnout, ten pásek se pak nedá slepit, takže se to furt prepisovalo a když se udělala nějaká chyba, nebo když tam byla díra třeba technologická tak se to znova zase celý prepisovalo a když to bylo třeba na čtyřicátý minutě, tak jsem si šel někam na čtyřicet minut dát pivo, no prostě bylo to strašně nešikovný a bylo to strašně ošklivý. Pak přicházely lepší videa, řekněme Beta, pak digitální Beta a pak už do toho přichází ta digitální směs. Je důležitý si

uvědomit, že se postupně taky zlepšují ty čipy. Kamery nejdřív měly nějaký element, aby se to nasnímalo, když tam není ten film, kterej má tu citlivou vrstvu a na něj se naskenuje ten obraz, tak tam musí být něco jinýho. A to něco jinýho je v podstatě nějaká elektronka a později čip. Objektiv udělá to stejný, co už vymyslel Leonardo da Vinci s dírkovou komorou, objektiv přenesel ten obraz na nějakou snímávací prvek, a ten to buď přenesel na pásku anebo to začne digitalizovat, takže z toho udělá normální digitální směr. Samozřejmě s vývojem technologií, s lepšíma a rychlejšíma počítačema už to bylo možný digitalizovat. Což je samozřejmě úleva, protože pak už se to dá stříhat, jak chci, můžu s tím dělat různý kejkle a triky, obraz se to různě bortit, anebo naopak zlepšit, dobarvovat ho, což na těch páskách nešlo. A teď už jsme zase někde jinde, teď už se všechno ukládá na nějaký disky, ale problém je – a to je velký problém – že když film se natočil, tak film se dal do nějakýho skladu, dohlídlo se, aby nezplesnivěl, což se někdy stávalo, nebo nechtyl nějakou chemickou nemoc, tak prostě vydržel klidně sto let. Čili pořád se můžeme dívat na filmy, který jsou třeba sto nebo stotřicet let starý, dýl od toho vynálezu zatím není. Ale když se stane, že nám náhodou vypnou proud, tak ty disky jsou nám celkem k ničemu. Tak se znovu vymýšlejí nové technologie, všelijaký pásky, na kterých je to samozřejmě ne mechanicky, ale jinak digitálně uložený, aby se to potom, co zase zapnou proud, dalo nějak dobře vytahovat. A to je hlavní problém dnešní doby. Točí se toho strašně moc, šíleně moc, je to vlastně jen těch posledních deset let, kdy každěj může něco natočit a kdy každěj může všechno fotit. A taky to ty lidi dělaj a dokonce už je to nějakej mentální problém, spousta lidí, namísto aby se koukali na svět normálníma očima, tak furt fotěj. Podívej se třeba na turisty po Praze. Namísto, aby šli po Praze a koukali se a nasávali atmosféru, tak furt cvak cvak cvak – všechno si fotěj. Dostanou knedlík se svíčkovou a všechno si to šestkrát vyfotěj, pak si vyfotěj mámu, jak je nad svíčkovou a v životě si to už nepohlídnou. Tím ale ztrácí čas toho reálnýho prožívání. To je problém těch technologií, který jsou malý. To je takovej personální, sociální problém dnešní doby, ale v tý technologii filmařský je spíš problém, jak už jsem říkal předtím, že ty lidi spadnou do toho, že nemajj promyšlenej ten scénář. Vědí třeba, co chtěj natočit. Čhtěj natočit třeba, jak se něco vyrábí a místo toho aby si trošičku připravili ten scénář, anebo aby si to nakreslili, jak to budou záběrovat, aby to pak bylo pro toho diváka jasný a dobrý, tak oni točí prostě všechno. A pak zjistí, že to na sebe nejde vůbec nastříhat. Nemajj tam vůbec tu základní skladbu, že je něco v celku, že je něco detail a že když chci udělat, že někdo něco vyrobí, tak ten výrobek nakonec musím vidět a musí to mít nějakou kvalitu, třeba i osvětlení. Lidi přestali díky těm moderním technologiím podporovat kvalitu a šíleně narůstá jen kvantita. Ta kvantita tomu ale vždycky neprospívá. To je největší problém. Ty problémy jsou teda dva. Jeden je ten, že po nás nic nezbyde, že k tomu digi se už nikdo nedostane a druhé je, že se to všechno zdevalvovalo, že kvalita se snížila. Když jsem já musel o svým absolvent'áku přemejšlet, každěj ten záběr měl význam. Když jsem tak pak dostal tu zvukovou kameru, která byla velká jak trabant a vozila se na takový obrovským stativu, tak od tý doby se to hodně změnilo a není to vždycky k lepšímu.

3. Zatím jsem se Vás ptala na věci ohledně režie a trochu jsme se dotkli i práce kameramana. Ale chtěla jsem se zeptat i na ty další profese, Vy často také pracujete jako scénarista. Domnívám se, že práce scénáristy se tolik nezměnila. Jak je to podle Vás?

Ono je to trošku jinak. Kdyby jsme šli do hranýho filmu, tak tam je samozřejmě velký rozdíl mezi tím, co je scénář a co je režie a co jsou ty profese, který na to navazujou. Ale v dokumentu hodně často mluvíme o autorským díle, takže velmi často si to někdo jako režisér taky sám píše, vlastně skoro vždycky si to píše sám. Celkem často si to sám také točí a některý si to i sami stříhají. Já osobně jsem spíš přítelem toho, aby ten štáb byl, ale v tom dokumente je ten štáb malej, třeba čtyři lidi. Je tam zvukař, je tam kameraman, je tam potom také stříhač a někdy k tomu přistane ještě hudební dramaturg, to jsou ty základní profese. Někdy k tomu ještě někdo přijde říct komentář, zase jsou režiséři, kteří si říkajj komentáře sami. Já si myslím, že je spíš potřeba, aby režisér dělal režisér a dohlížel na to, jak to ty ostatní dělajj. Ale ten scénář a ta režie je většinou jen za tím jedním člověkem. Pak jsou samozřejmě

taky speciální filmy, animovaný filmy, který se dělají třeba dva roky, tři roky, a tam, když je to autorský dílo, tak nejen, že si ten člověk sám napíše, režíruje, ale i animuje, dnes často přímo v počítači, možná používá fázaře, pokud jsou to loutky, ale i tak mu to všechno přinese na obrázkovým scénáři. Takže to je pak super autorský dílo, za kterým pak zbyde spousta hezkejch obrázků. Do filmu se použije těch obrázků 25 za sekundu, to znamená 60 krát 25 obrázků na každou minutu filmu a když ten film má hodinu, tak je to ještě jednou krát 60. Dřív se to dělalo papírově, to byly takzvané papírkáče, který se skládaly na takový kolíčky, aby třeba ten panáček hýbal jen tím, co má, a ne aby se celej třásl. Dneska se to dělá v počítači. Ten autorský podíl je ale různý, u hranejch filmů ten štáb může mít taky 300 lidí. Tam už jsou třeba taky maskéři a další profese, kameraman má kolem spoustu lidí, kteří mu pomáhají, ten kameraman tou kameru často už ani nehejbe, má na to takzvanýho švenkra, ten dělá co mu ten kameraman řekne a kameraman si hlídá světlo. Je potřeba si uvědomit, co je vrcholem tý profese. Vrcholem tý profese není, že si ten režisér udělá všechno. Například Lars von Trier je takovej avantgardní režisér, takovej svéráz, celkem nesnesitelný. A ten obvykle dodělá záběr a jde do lesa na procházku. A oni ho zavolají, až když je připravený další záběr. Je domluvený, má tam asistenty, má tam herce, se kterýma předtím zkoušel a potřebuje se na to soustředit, tak se s nikým nebaví. Pak jsou režiséři, kteří řeší každej detail, nebo se vztekaj a flušou oheň, ale to je prostě hranej film, tam to chodí jinak. To je prostě hodně různý. Na začátku je potřeba si vždycky říct, co chci sdělit, jestli je to adaptace knihy, jestli je to dokument o něčem a podle toho si zvolit technologii. Taky se mi stalo, že jsem začal točit dokument o nějaký vesnici – o Pasekách nad Jizerou a najednou ty příběhy, který jsem tam posbíral, jenom tak jako literárně, byly tak zajímavý, že se ukázalo, že už to není dokument, že už jsem to začal točit jako hranej film, ale protože jsem chtěl aby to bylo autentický, tak jsem v tom nechal hrát neherce, ty místní lidi. Lidi, který hráli tak ochotnický divadlo, což bylo milý, a natočil jsem tak vlastně ochotnickej film. Ale na začátku to měl bejt dokument. Člověk pak musí i tu technologii přizpůsobit tomu, co to má bejt. V tomhle případě se z toho videa stal hranej film točený na film a složitě se to stříhalo, dělala se k tomu hudba, byly u toho osvětlovači. To se občas stane.

4. Teď už tu mám poslední otázku. Ještě bych se Vás ráda zeptala na nějaký porovnání těch starších technologií a moderních technologií. Ty moderní technologie představují velký zjednodušení, ale zároveň ty starší technologie mají taky svoje výhody a svoje kouzlo. Jaký jsou podle Vás ty výhody a nevýhody? Co je pro Vás lepší?

Já vždycky vycházím z toho, co chci, aby ten film sdělil a jak to má vypadat. Musel bych si uvědomit, co je starší technologie. Asi bych už dneska nešel točit kamerou, která má klíčku a je z dřevěný bedýnky. Nejspíš bych netočil už dneska ani na film, i když občas, když potřebuju udělat takovej pseudodokument, tak si vezmu tu starou kameru a točím na film. Teď budu zrovna točit film o Jaroslavu Seifertovi a chci to ilustrovat starejma záběrama, který nevznikly, a tak zkusím natočit postaru ten jeho Žižkov a ty jeho výlety, tak budeme točit na osmimilimetrovou kameru. Takhle tedy občas sáhnu po opravdu starých technologiích. Ale musím říci, že já si popravdě netočím sám, já mám kameramana Miroslava Janka, což je možná náš nejlepší dokumentární režisér, ale on taky točí kameru, protože je univerzální a točíme spolu rádi. On zásadně používá docela starou videotechnologii, samozřejmě tedy digitální, ale docela starou. A když pak přijdeme do televize, tak oni nám vždycky dělají přednášky, že už to dneska nejde, že už to nemá to rozlišení, že to nemá to množství těch bodů, já tomu říkám těch brouků, a to jsou strašně legrační spory, protože my vždycky počkáme, až se vymluví, a pak řekneme, ale my to chceme takhle mít, protože nám se to pro dokument líbí, víte. Nám se nelíbí ty technologie, který každému prostě už z oka udělají vesmír. To už pro dokument, pro ten náš dokument není dobrý. My chceme, aby to byl takovej dokument, kterej je jednoduchej, kterej má syrovej obrazovej základ. Točíme na starší – přitom starší dneska znamená pět let, ne že bych točil kamerama svého mládí – máme ale zavedený technologie a ty nám vyhovou. Je ještě jedna záludnost tohoto světa a ta mě teda štve úplně nejvíc a to je, že je nejen mnoho videí, ale je

taky mnoho kodeků. A ty kodeky – člověk nejčastěji vnímá třeba MP4 – to je nějaká záznamová, ukládací technologie, prostě způsob ukládání těch obrazových dat, toho digitálního záznamu. A on je snad každý týden nějakéj nověj. Ty kodeky, to je peklo. Vždycky vyvinou novou kameru a ta má jiněj kodek, než měla ta předchozí. A najednou ten záznam nejde to tý střížny. Teď se to různě přepisuje, teď se to různě přepočítává, a každým tím přepočte se zase ta realita někam posune a nikdo to nemůže kontrolovat. Pak jsou různý zařízení, který univerzalizujou ty kodeky, že už to pak přečte každěj kodek, tam už ale naprosto ztrácím kontrolu nad tím, co točím, co se my s tím stane při tom přepisu do střížny a co se my se s tím stane, když to z tý střížny vysypu. Vlastně mně proto vyhovuje pracovat už na ten, kterej dobře znám, kterej je sice starej, ale vím jednu věc, že díky moderním technologiím, takovej trochu umouněnej záběr docela hezky nagraduju. Grading je vlastně obarvování, to se dělalo i na filmu. Tam se vždycky šlo do laboratoří, tam se to pustilo a řeklo se – udělejte mi to trochu červenější. Nebo tenhle záběr udělejte takovej trochu mlhavej... A oni uměli udělat, že ta kopírka udělala menší nebo větší osvit a to bylo barvení v laboratořích. Dneska se jde na technologii speciální, jmenuje se třeba DaVinci, a tam se s tím dělají obrovský obrazový triky, a to mně bohatě stačí. To je něco jako když si chci něco udělat s fotkou, aby byla hezká, tak si jí dám do PhotoShopu. Nepotřebuju vlastně pořádně hlídat nový a nové technologie a mít k tomu dokonalej přehled. Stačí mi, když to dokážu dostat do té podoby, do který to chce dostat ten kameraman. Protože ten kameraman má dobrý voko, tak to dostaneme do hezký podoby. Horší je, a to je takový úskalí naší doby, jestli si tam k tomu pak sedne, k té strašně složité technologii takovej technik, kterej tomu kameramanovi skutečně rozumí. Pro toho technika červená není červená třeba jako tenhle hrneček, ale něco na tom osciloskopu, ale nějaká křivka v té jeho ukazovací technologii, tam něco skáče a je to pro něj červená. Dneska začíná být velká nouze o lidi, kterým se řekne, když se podívá na to plátno, že by to mělo být trochu jako obraz toho nebo toho umělce. Oni žádný obrazy neznají, možná umějí nějaký fyzikální knihy a pak ještě umějí programovat nějaký počítače. V tom je problém a to je jedno z úskalí současné doby. Ale abych se vrátil úplně na začátek, nejdůležitější je mít svojí oblíbenou technologii a svůj oblíbeněj štáb, o kterým vím, že to dostane tam, kam chce a ne, že si nechá něco nakecat od nějakýho korejskýho programátora a od nějakýho technika na korekcích, kterej vůbec neví, co je barevný spektrum.

Tak moc děkuju. To je ode mě asi všechno.

3. Rozhovor s Aloisem Fišárkem

Alois Fišárek

Jak se jmenuju, to víš... Já jsem skončil v roce 1965 FAMU, vlastně jsem skončil katedru režie, protože tam byly v té době pouze čtyři katedry – a sice katedra scénáristiky, katedra kamery, katedra produkce a katedra režie. Já jsem se přihlásil na režii a stejně jako 99% uchazečů jsem nevěděl vůbec, oč jde. Když jsem tam nastoupil, tak jsem byl po ročním přerušení, poprvý jsem nebyl přijat, podruhý jsem byl přijat. Bylo nás do toho ročníku přijato sedm nebo osm a bylo nám řečeno, že do roka tam může být pouze pět posluchačů, protože ta katedra je hrozně drahá. A já jsem tedy po druhém ročníku vypadl, Otakar Vávra mě nepustil dál a já jsem ho za to docela hodně nenáviděl, ale napadlo mě, že bych se mohl zeptat docenta Jana Kučery, že bych se pokusil o střih, což byl obor na té katedře. Ta katedra měla tři obory, obor hraného filmu, obor dokumentárního filmu, který vedl A. F. Šulc a obor střihu, který vedl docent Jan Kučera, který bydlel v domě tady vedle. A tehdy jsem ale pořádně nevěděl, oč jde, ani o tom střihu a když jsem to dozvěděl, tak jsem byl strašně šťastnej a do teďka to povolání dělám s obrovským štěstím. Myslím, že jako režisér bych stál za houby, zatímco jako střihač jsem snad docela dobře. To je ke mně tak obecně...

1. Český výraz „střih“ mi navozuje představu vlastně celkem jednoduché práce s nůžkami, popř. jakési lepení filmových pásů. Je podle Vás anglický výraz „editing“ přesnější?

Já jsem k tomu chtěl říct, že střih se trochu nepřesně udává... On je to u nás střih, to že se tomu na západě říká editor nebo ve Francii a v Rusku montáž tak je trochu přesnější, ale ten pojem editor zahrnuje i tu oblast, že ten editor nebo ten střihač je také prvním divákem toho natočeného materiálu, tudíž není v tom vůbec zapletenej, nebyl na tom place. Režisér je zapletenej tím, co chtěl, ale ten střihač není do toho zapletenej a může tedy vést s tím režisérem odbornou diskusi, že to třeba neobsahuje to, co on se domnívá. Tudíž je také trochu takovej dramaturg toho díla. Je to člověk, kterej udává tempo a rytmus tomu filmu, musí cítit, kde to padá, nebo kde to je naopak už přehnaný a tak dále. Čili ten střihač tam má strašně důležitou funkci, pokud to ten režisér připustí. Někteří režiséři to nepřipouštějí, protože se domnívají, že všechno vědí. Režisér je něco jako v hudbě dirigent, je to šéf toho orchestru, ale všechno nemůže vědět. Takže potud, co dělá střihač.

2. První film v ČSFD z roku 1965, kde jste uveden jako střihač, se jmenuje „Děšť“. Od té doby se výrazně změnily všechny audiovizuální technologie. Mohl byste mi, prosím, popsat, jak tehdy vypadala Vaše práce?

Hned vám k tomu něco řeknu. Já jsem v roce 1965 skončil FAMU, kde jsem se skamarádil s obrovským množstvím lidí, z nichž někteří byli velice nadaní, například Eliáš Havetta a ten měl obrovského kamaráda, kterej je velice slavnej režisér a doteď pracuje a jmenuje se Juraj Jakubisko. S ním jsem se já taky skamarádil, právě přes toho Eliáše Havettu, a vytvářeli jsme takový jakoby týmy, kde byl režisér, střihač, kameraman, a tak dále. A když jsme skončili FAMU, tak ty týmy dál pokračovaly. Já jsem tedy pokračoval s tím režisérem Jurajem Jakubiskem dál v Krátkém filmu na filmu Děšť, což byl strašně pěkný projekt, o pošťače, která se potom stala docela známou básničkou a kameru tam dělal Igor Luther, který potom se velice proslavil na Západě, poté, co musel utéct. Byl to

Slovák, jako i Juraj Jakubisko, který dělal na jednom velmi důležitém filmu podle románu Güntera Grasse Plechový bubínek. Ten film točil slavnej německej režisér Volker Schlöndorff a získal napřed Zlatou palmu na festivalu v Cannes a pak Oscara za cizojazyčný film. Ten Igor Luther natočil těch výborných filmů samozřejmě víc a velmi se tak proslavil. U toho našeho filmu Děšť jsme bohužel neměli vůbec záznam zvuku a tehdy se používal záznam zvuku jen tak jako pomocně, protože tam strašným způsobem chrčela kamera a strašně špatně jste rozuměla, co ty lidi říkají. A když jsme dokončili tu servisku, tak se nás dramaturg zeptal, jak to uděláme s tím zvukem a podivil se, že nemáme vůbec záznam zvuku. Že ta skriptka se o to vůbec nepostarala. Takže si k tomu sedli nějakí dramaturgové a snažili se odezírat z úst, co kdo říká, ale nějak se jim to nepodařilo. Tak já jsem potom seznámil Jakubiska s jedním ze scénaristů a dramaturgů, který se jmenoval Lubor Dohnal a byl to můj spolužák z katedry scénaristiky. Oni se pak skamarádili natolik, že Lubor Dohnal se stal Jakubiskovým dramaturgem i v Bratislavě na Kolibě, a pak tak dělal dramaturga i pro Havettu, se kterým byl pak ještě větší kamarád, než s Jakubiskem. Pak ho samozřejmě vyhodili, protože nesouhlasil s kdečím, co chtěla komunistická strana, takže potom musel taký utéct do Německa, ale to je jedno... Tady je to tak, že tento dnes velmi významnej dramaturg, tehdy neznámej dramaturg se do toho pustil a napsal dialogovou listinu a pak se to natočilo a takhle vznikly dialogy... a vlastně i to kamarádství... jejich a naše. Je potřeba doplnit, že já jsem tehdy začínal, takže to studio mi nemohlo věřit, takže oni mi dali jako takovou dohlážitelku Miladu Sádkovou, což byla bezvadná střihačka, která dělala například se Švankmajerem, a zároveň to byla bezvadná a strašně milá paní. Ta se mě ujala a já jsem mohl dělat v její střižně, když ona skončila. Takže vždycky od čtyř, od půl pátý do desíti večer, do jedenácti večer jsem tam mohl pracovat.

A jak tehdy vypadala práce střihače? Vy jste museli napřed stříhnout podobu takzvaný servisky. Na place se dal pětařičítkovej materiál do kamery, tehdy černobílej, s barvou to bylo komplikovaný. Tehdy ještě všichni kameramani s tím černobílým materiálem uměli. Ještě dneska všichni kameramani, kteří dosud pracujou, tak stále rádi vzpomínají, jaký to bylo, když mohli dělat černobílej, protože to byl úžasnej materiál. Ten černobílej materiál se dal do kamery, když se to vyvolalo, tak vznikl negativ, když se to pak zkopírovalo, tak vznikl pozitiv. A ten pozitiv, ta první kopie, se dala do střižny a ve střižně jste to mohli zpracovávat. Samozřejmě, většinou u toho byl aspoň ten pomocnej zvuk, tak na klapku se to sesynchronizovalo a mohli jste to stříhat i s tím zvukem. U toho mýho absolventskýho fimu to nešlo, protože ten pomocnej zvuk tam nebyl. Tak jsme stříhli ten obraz, dejme tomu, že to trvalo měsíc, a potom když se to schvalovalo, tak se to schválilo a pak se to muselo ozvučit. To ozvučení vlastně trvalo několik měsíců, protože se dělaly takzvaný smyčky, to byly smyčky, který se dělaly z tý servisky. Ty smyčky byly třeba 12 až 30 metrů dlouhý, to je tak necelých půl minuty až minuta dlouhý, a na ty se nahrávaly ty postsynchrony. Takže ty herci tam stáli v hale a do mikrofonu namlouvali ty postsynchrony. A někteří to uměli bezvadně a někteří moc ne. Některý herci, například Miloš Kopecký, tak to byl herec, kterej neuměl opakovat totéž. Naopak třeba Rudolf Hrušínský to uměl, třeba třicetšestkrát za sebou řekl to samý a vždycky to bylo absolutně přesný. Zatímco ten Kopecký to neuměl. Netvrdím, že ten Kopecký byl špatnej herec, naopak, byl to výbornej herec, nebyl ale dělanej pro postsynchrony. Ještě ho to pletlo, když se na sebe koukal, s ním to bylo na ty postsynchrony trochu komplikovaný. Ale byl to vážně bezvadnej člověk a bezvadnej herec, stejně dobrej jako ten Hrušínský. To byl prostě rozdíl mezi hercema. Oni to namluvili, pak se to nasadilo v tý střižně – podle pípanců – protože tam 20 oken předtím na jedno okno něco píplu a na to jste to nasadila a pak jste to upravovala, protože to nikdy nebylo dobře namluvený, čili to trvalo třeba ještě tak deset dní, než jste to všechno správně nasadila. Od tý doby, když se třeba já koukám na televizi a běží to asynchronně, což velmi často třeba zprávy běžej, tak mi to hrozně vadí. Já si nikdy nezvyknu, že to běží asynchronně a říkám si – vždyť to máte o pět oken jinak, a tak dále, a vůbec se pak nesoustředím na to, o čem to je, což je pak zádrhel. To je tím, že jsem dlouho nasazoval

postsynchrony. Ty postsynchrony jsou ale bez ruchů, to máte třeba zavírání dveří, otevírání oken, kroky, otevírání flašek, všechny tyhle ty zvuky, který na tom originál zvuku jsou, tak když nemáte ten originál zvuk, tak musíte k tomu postsynchronu dát ty ruchy, my jsme tomu říkali "brunclíci", což bylo podle Brunclíka, kterej byl šéfem tý party, která to nahrávala, a tam se dělaly smyčky tak kolem 60 až 90 metrů. Oni to brilantně uměli. Ale muselo se to pak nasazovat ještě zvláš. Netrvalo to tak dlouho jako ty postsynchrony, ale i tak jste si s tím musela trochu pohrát. A pak jste dělala smyčky na hudbu a ty smyčky na hudbu se dělaly tak, že ten hudební skladatel vám řekl odkud kam bude která hudba a odtamtud jste udělala tu smyčku tak dlouhou, jako byla ta hudba. Když to bylo dvouminutový, tak to bylo šedesát metrů, nebo přesněji 58 metrů, a tak dále. A to jste nasazovala s tím, že tam kde začínala ta hudba, tak tam začínala ta smyčka. Ještě bych k tomu řekl, že tu hudbu nahrávala orchestr tady Ve Smečkách, kterej se jmenoval FISYO – Filmový symfonický ochestr. To byl poměrně dobrý ochestr, kterej měl dva velmi známý dirigenty, jeden se jmenoval Štěpán Koníček a druhý František Belfín, oba byli velmi slavný. Ten Belfín měl takovouhle bradku a z toho mu vždycky kapal pot. A rozdíl mezi těma dvěma lidma – protože už jsou oba mrtví, tak už to můžu říct – že ten Koníček začal nahrávat a když zjistil, že je pomalejš, tak začal zrychlovat, kdežto ten Belfín nasadil vždycky dobře a měl to perfektně rozvržený na celý to číslo. Takhle vám vznikl hudební pás. To se potom míchalo v míchací hale a říkalo se tomu "míchačky". Tam jste musela přijít a měla jste od skriptky takovej předpis, kterému se říkalo míchací plachty a tam jste musela zaznamenat, co je v kterým pásu a musela jste to říkat dopředu těm hudebníkům, protože zpočátku v tom roce 1965 nebyly míchací haly tak, že byste to mohla zastavit a vrátit a znovu spustit. To prostě jste musela nahrát těch 10 minut. Film byl totiž rozdělený na třeba deset dílů po 10 minutách. 285 metrů byla celková délka toho dílu a na to se nahrávalo. Pak se to v laborkách spojilo do dvou dílů a ty laboratorní díly tedy byly šestistovkový, takový veliký, což už se skoro ani neuneslo. A ono to takhle vypadá jednoduše, ale ono to bylo složitý v tom, že jste musela rozhodit jednotlivý smyčky do několika páků, kterým se říkalo třeba Dialog 1, Dialog 2, Sbory 1, Sbory 2, když tam byly sbory jako třeba mrmlání lidí v hospodě, a tak dále, nebo třeba i sbory, kterým bylo rozumět, třeba jak lidi chodili po ulici a mluvili. To jste musela mít přesně napsaný, kde který sbory začínaly a tak dále. A bylo potřeba jim to říkat tak půl minuty dopředu, například, pozor, bude tam ruch ulice, nebo tak nějak podobně. Měla jste třeba tři dialogový pásy, jeden pás sborů, u průměrnýho filmu, kterej nebyl složitěj, pak ještě tak dva pásy brunclíků, tedy těch ruchů, co nahráli ve studiu, pak další dva pásy ruchů z ulice, z bytu, nebo z fabriky, co přišel za vámi zvukař do střížny. To jste tam musela mít všechno napsaný a říkat, bacha, bude ruch z ulice, hrozným způsobem vám to zařve, ztlumte to, a tak dále. Pochopitelně to nikdy nezmíchali napoprvé, vždycky byla nějaká zkouška, nebo aspoň dvě zkoušky, pak to míchali, ale to se jim většinou nepovedlo, tak to museli zahodit, ten míchací pás, na kterej to nahrávali. Ještě vám musím říct, že tehdy to byly takzvaný magnetický míchací pásy, který byly pětaticet milimetrů široký, ty se používaly u nás, na Západě se používaly sedmnáct a půl, tedy jenom poloviční šířka té naší. Myslím, že u nás to bylo trochu lepší, to bylo stejný jak ten film, mohla jste si to na to líp nakreslit. A to je tak všechno. Prostě se to nahrálo a pak se to poslalo do laboratoří, nebo vlastně napřed to ještě nějakěj zvukař přepsal takzvaně na světlo, čili přepsal ten magnetickěj záznam na světelněj záznam, čili to bylo na tom pásu viditelný, což byl ten původní záznam, kterej se začal používat už někdy v tom roce 1928. A tenhle světelněj záznam se používal na kombinovaný kopii jako záznam zvuku, že jste tam viděla obraz a tady byla jakoby čárka, takový malinký a tam byl zapsanej ten zvuk, kterej jste takhle i viděla a na to magnetu samozřejmě nijak vidět nebyl.

3. Ještě bych se chtěla zeptat konkrétněji na to stříhání filmu, jestli se to doopravdy stříhalo nějakýma nůžkama, nebo jestli na to byl nějaký přístroj. A jak se to pak zase lepilo.

To je jednoduchý. Měla jste stříhací stůl. My jsme tady používali stříhací stoly od firmy Filmový průmysl – FP, napřed se jim to ale vůbec nevedlo. Pak se jim docela povedl ten jeden stříhací stůl,

kteřej měl i kinemaskopický plátno, že jste tam mohla dát lupu a ten obraz jste si rozšířila na to plátno. Do toho stříhacího stolu jste založila obraz a založila jste zvuk. Šlo tam založit jen jeden zvuk, čili jste nemohla slyšet víc zvuků najednou. Takže když tam byla nějaká souvislost třeba dialogu a nějakýho dalšího zvuku, třeba jako rána z děla nebo něco takovýho, tak jste nemohla slyšet oba ty zvuky najednou, čili jste to musela nějak odhadnout. Třeba že to bude tak tři okna po sobě... My jsme všechno odhadovali v oknech, v tom filmu se zobrazí 24 oken za vteřinu. Ta kamera běžela krokově a byla tam nějaká záklopka, která tu kameru vždycky přikryla, tady nebylo nic a tady to bylo zakrytý, tomu se říká krokový posun filmu.

Čili jste měla ten stříhací stůl, na něm jste si to mohla zastavit, pomalu jet, všechno jste tam mohla dělat. Na Západě pak ale měli ty stříhací stoly ještě mnohem lepší, vyráběl je třeba Zeiss, a my jsme o tom šíleně stáli. Já jsem pak dostal takovej stříhací stůl z Hamburku, tříplátnovej stříhací stůl, kteřej měl tři obrovský plátna, ty se daly vysadit, dala se tam dát magnetická hlava, čili místo obrazu jste tam mohla slyšet zvuk, tam tedy šlo mít třeba jeden obraz a tři zvukový pásy, nebo dva obrazy a dva zvukový pás, anebo tři obrazy a jeden zvuk. Byly tam i pak později i nějaký šestistopý záznamy, ale to už je jedno. Používaly se tam i optický hranoly, takový kolo, co mělo třeba 24 hran a každá ta hrana promítala jedno okno. Tady u nás byly ty hranoly třeba jen šestiboký a pak ty promítaný okna nebyly ostrý.

Tady vám ukážu svoje ruce... Vidíte tam takový ty čárečky? To mám od toho, jak jsem asi dvacet let lepil na tom stroji. To se dělalo tak, že každěj stříhač měl jednu nebo dvě asistentky, já jsem navinul na sebe dva ty pásy a dal jsem tam kramli. Ty asistentky si to vzaly a když se dostaly k tý kramli, tak to nastříhli tam na dělení, tam bylo vyznačený dělení, který bylo na jedný straně emulze, na druhý straně by lesk. Čili ony seškrabaly tu emulzi na tom dělení a na to namázli v lepičce, která byla jednoduchá, to mělo dva trny, kde se to zajistilo, kam se dalo to lepidlo a na to jste dala ten lesk z tý druhý strany, zavřela jste to a dvakrát promáčkla, aby se to chytlo, a tak po pěti vteřinách to bylo suchý. A některý ty holky uměly udělat třeba šedesát stříhů za hodinu. Takže dokázaly udělat třeba celej ten díl za takový dvě hodiny. A pak jsme to pustili zase s tím režisérem, co se ještě opraví, co by mělo bejt ještě kratší, to se dělalo samozřejmě na několikrát. To bylo to nejdůležitější, co se ve střížně dělalo. Jinak vám můžu říct, že tehdy byla norma na stříh filmu tři neděle po dokončení natáčení, do tý doby musel bejt obraz stříženej, a pak jste měla dva a půl nebo tři měsíce na dokončení těch zvuků, čili těch postsynchronů, těch ruchů, tý hudby, a pak následovala ta míchačka, čili celkem dejme tomu tak tři a půl měsíce ten stříh trval.

4. Ted' jste mi popsal, jak to fungovalo dřív. Ted' bych se Vás ale ještě chtěla zeptat, jak se Vaše práce změnila od doby, co jste stříhal Váš první film až do dneška. Jak se měnily ty používané technologie?

Já jsem samozřejmě prožil všechny ty předěly, který v tý filmový branži byly. To, co bylo ještě předtím, než já jsem začal, bylo to, že se změnil ten obrazovej záznam zvuku, kdy ho ten stříhač viděl, on to samozřejmě neuměl přesně přečíst, ale mohl vidět, kde začíná třeba věta, nebo kde je jaká rána, a tak dále, najednou tam prostě viděl takovouhle výchylku. A pak náhle dostal hnědej magnetickej pás, kde nebylo vidět vůbec nic, musel si to najít na nějaký hlavě. A to znamenalo nějakěj přechod. Pak přišla takzvaná Scotch páska, takže se přestalo lepit chemicky a začalo se to lepit tou Scotch páskou, že se to v půlce toho dělení překrojilo, dalo se to k sobě a přelepilo se to tou Scotch páskou. Samozřejmě ty nejlepší byly americký, opravdický Scotch, ty naše stály absolutně za houby, takže to nevydrželo ty tlaky a tahy při těch postsynchronech a při těch míchačkách, takže se to trhalo.

Východisko z toho bylo, když jste natáčela jakoby na pásku a ty pásky z počátku byli strašně nekvalitní. Ale pak byli čím dál lepší, lepší lepší, takže už ten Sony a ty laboratoře Sony měli dokonaly pásky. A přes ty pásky, kde se to i jinak stříhalo, že jste to musela stříhat přes kompjútr. Ale ty pásky, když se to dvakrát opakovalo, tak to bylo horší a pak už to bylo takový, že jste to vůbec nemohla akceptovat. To na stříh nestačí, protože třeba s Věrou Chytilovou, jste měli třeba třicet šest podob toho. Čili ona natočila jeden film o těch nahejch lidech a to jste nevěděla, kdo je kluk a kdo je holka, to nemělo smysl. Ale přes tyhle ty blbosti to přišlo až k tomu, že už máte takovou kartu, kterou dáte do té kamery, na tu kartu se to zaznamená a je to elektronicky. To všechno je elektronicky, že to už nejde přes ten záznam optickéj, ale je to elektronickéj záznam obrazu. A teď je teda spor o to, jakým způsobem se předělávaj ty filmy, který tady byli na ten optickéj záznam obrazu, jakým způsobem ho převádět na ten elektronickéj? Protože to není úplně jistý a taky se neví, jak dlouho to vydrží. Ví se, že ten optickéj vydrží nejmíň sto let, zatímco ten elektronickéj, to nikdo neví, protože to ještě není sto let. Takže to se neví, jestli to najednou nezmizí. Ale pořád se zachovává tady ten optickéj záznam, že jo. Takže když to zmizí z toho elektronického, tak je to jedno. A tím pádem se proměnila i moje práce. Velmi pronikavě. Já jsem to začal dělat postupně, to se odehrávalo tak kolem roku devadesát pět. Tak jsem to postupně začal dělat přes počítač na nějakým systému jako je třeba Final Cut nebo Avid. A to jsou dva takový nejdůležitější systémy. Teď už existuje jenom ten Avid, protože Final Cut oni přestali vyrábět, bohužel, to byl bezvadnej program. To byli oba americký, záznamový systémy. A to je prostě elektronický a musíte umět s tím Avidem nějak. Jste to dala za sebe, původně jste tam měla takový šuplíky, který jste za sebe strkala. Pak už to tam bylo jenom napsaný, že to byl třeba obraz jedna, záběr jedna, jetí tři a to jste tam dala, to tam máte i napsaný, takž vidíte, kterej záběr jste tam dala. Máte tam obrovský množství stop zvuku, třeba padesát nebo sedmdesát, to je úplně jedno. Nahoru máte taky kolik chcete stop. A čím vejš to je, tak tím víc to platí, takže když nechcete vidět ty poslední stopy a chcete je tam nechat, tak abyste věděla, jakým způsobem jste to měla předtím, tak to má ten přeskok o patro vejš. Zase třeba máte pět těch záznamů a to nejhořejší je vždycky vidět. A musíte se to naučit, najednou zapomenout na ten systém, že jste to dělala ručně a musíte umět pracovat s tím počítačem. Já už jsem, myslím, s vaším tátou dělal, na tom systému Final Cut v Český televizi na tom pracovali, když jsme dělali ten film o účasti Fyzikálního ústavu v Jižní Americe, takže jsme to s ním dělali na tomhle tom záznamu. Samozřejmě i zvuky jsou takhle, ty jsou digitálně přijímaný. Je to trochu složitější, ty kamery, který jsou na ten digitální záznam, tak jsou vlastně trochu komplikovanější, než ty kamery předtím, na ten optickéj záznam, protože tam šlo jenom o to – tam to takhle mrkalo a pokud to bylo v pořádku, tak jste neměla žádný starosti, akorát jste musela vědět, jakým způsobem se to bude kopírovat. Pokud jste věděla, že je to třeba natočený na kopírovací číslo 12, což jste si domluvila v těch laboratořích s tím, kdo to vyvolával. A teďka je to mnohem komplikovanější, je tam obrovský zázemí, kterému já ani nerozumím. Musí to tedy napřed projít ještě před jednoho člověka, který to oholí o ty informace, který já ke stříhu nepotřebuju, potřebuje je jen on k barvení, a tak dále. A když mi to tam tak jako oholí a já to tam dostanu, oholí mi to taky to obrovský množství záznamů zvuku, protože mají ty mikrofony na sobě, jeden mikrofón sbírá všechny zvuky z okolí a jednotliví herci pak mají další mikrofony na sobě. U toho je samozřejmě problém, když se toho dotkne. Dotkne se šatů a sst, to takhle zasycí, to se pak musí odstranit. To pak dál zpracujete, jedete na tom vlastně jak na stříhacím stole, ale na počítači. A samozřejmě to vede k tomu, že najednou se neobáváte, že spotřebujete nějaký materiál, takže je vám jedno kolik spotřebujete materiálu. Je to na té záznamový kartě, který je to úplně jedno. To se změnilo natolik, že my když jsme třeba míchali seriál tehdy s režisérem Jaroslavem Dudkem tak jezdilo auto mezi tou míchací halou a tou střížnou třeba dva dny a odvozovalo tam 120 krabic zvuku a 20 krabic obrazu. A to se teď nemusí. Teď odejdete s jednou kartou, takhle malou kartou, odejdete z té střížny. A máte tam všechno. To je neuvěřitelný. To se proměnilo postupně od roku 1995 do teď.

A jaký to má výhody a nevýhody? Já bych řekl, že ten digitální záznam má tu výhodu, že když potřebujete něco prodloužit – tak ta digitální paměť toho počítače to má pořád k dispozici, čili vy tam máte nějaký střih, ale pořád tam máte, i když to nevidíte, pokračování toho záběru. A když ho chcete prodloužit třeba o dvě okna, tak na to dvakrát ťuknete a ono se to posune. A to dřív nešlo, protože jste musela najít ty dvě okna v krabici, někde – třeba obraz 12, krabice výstřih, v Hollywoodu by to trvalo třeba dva dny, než byste to našli. Tady u nás to bylo rychlejší, ale trvalo to přesto třeba dvě hodiny, než se to našlo. A to měli přitom bezvadně popsány. Tak tohleto odpadlo. To už vůbec není, teďka dvakrát ťuknete a máte to tam. Nebo víc filmu, třeba vteřinu nebo kolik potřebujete. Tak tohle je třeba ta výhoda.

Nevýhoda bejvala, což myslím, že už se taky odstranilo, že jste nevěděla, kde je kantna. Kantna je zarámování obrazu a vy jste nevěděla, kde ta kantna začíná. Ale tam na klasickém filmu jste to viděla, tam jste viděla, že ten herec fakt vyšel ven. Zpočátku se nám tak s digitálním střihem stávalo, že člověk nevyšel ven, anebo že zas byl hned v obraze, což nešlo, to by ten divák byl absolutně popletenej. Tak se to někdy muselo celý znovu přestříhat. Tohleto máte třeba v Český televizi tak, že v každý střihně je takhle velká obrazovka, taková menší obrazovka, kde jsou vidět ty kantny a jasně vidíte, že ten herec vyšel nebo vešel, což je velmi důležitý, protože jednoznačně vidíte ten obraz, vidíte tu kompozici. Ale musíte s tím umět. To pro mě bylo docela komplikovaný, já jsem s tím učil takový dva roky.

Děkuji moc za rozhovor!

4. Moje zkušenost s realizací hraného filmu

Zjistila jsem, že tvorba filmu je těžší, než jsem předpokládala. První den natáčení byla venku mlha, což se mi hodilo, ale zároveň byla později odpoledne velká zima, což nebylo úplně komfortní pro herce ani pro mě. Příště bych se měla při plánování termínu natáčení více zaměřit na teplotní podmínky. Potřebovala jsem natočit některé scény, kde bude tma, ale nakonec na některých místech nebylo moc vidět a proto jsme jednu scénu museli posunout o kus dál, nebo jinou jsme se zas pokusili dosvítit reflektory auta. Práce s dětskými herci byla také celkem složitá, v začátcích je asi lepší zvolit herce, kteří mají větší zkušenosti. Natáčet i v interiéru se ukázalo jako dobrá volba, protože to bylo zajímavé ozvláštnění děje a eliminovaly se tak ruchy z ulice. Při natáčení na ulici jsem měla problémy s kolemjdoucími, musela jsem čekat vždy několik minut, než přejdou a ulice bude volnější. Film jsem natáčela na mobil, což bylo pro mě jednodušší a lépe se s ním manipulovalo, ale problém mi dělalo automatické ostření. Vzhledem k tomu, že jsem měla na starost mnoho věcí, jednu scénu jsem zapomněla natáčet na šířku, a s tím jsem pak měla potíže při postprodukcí. Střih, doplnění titulky a doplnění hudbou jsem provedla ve volně šiřitelném programu *Open Shot Video Editor*. S programem jsem se naučila pracovat poměrně rychle, často jsem využívala vysvětlující tutoriály, které jsou přímo v programu k jednotlivým jeho funkcím k dispozici. Filmovou hudbu jsem našla v rozsáhlém archivu volně šiřitelné hudby *Epidemic Sound*.

Realizace mého filmu pro mě byla velmi cennou zkušeností, uvědomila jsem si, že každá z filmových profesí má při realizaci filmu velký význam. Domnívám se, že slučování více těchto rolí v jedné osobě není příliš vhodné, je lepší mít sebraný tým konkrétních odborníků na dané oblasti.

Závěr

Zjistila jsem z rozhovorů i vlastní zkušenosti, že realizace filmu je náročným uměleckým dílem bez ohledu na využitou technologii. Není nakonec tolik důležité, jestli se točí na analogový film na filmové pásy, na digitální kameru nebo na mobil, ale mnohem důležitější je, zda se podaří zajistit, aby tvůrci filmu divákovi úspěšně předali svoje sdělení – hlavní myšlenku, cíl či záměr díla.