

Waldorfské lyceum Praha 

Křejského 1501/12a, Praha 4 – Opatov

# Jak jsem natočil film

JMÉNO AUTORA: Mikeš Kořínek  
VEDOUCÍ PRÁCE: Jiří Procházka

PRAHA 2015

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval/-a samostatně a že jsem uvedl/-a všechny použité prameny a literaturu

\_\_\_\_\_  
Datum

\_\_\_\_\_  
Podpis autora

## **STANOVISKO VEDOUCÍHO PRÁCE**

Souhlasím s předloženou podobou ročníkové práce.

\_\_\_\_\_  
Datum

\_\_\_\_\_  
Podpis vedoucího práce

## Obsah

PROHLÁŠENÍ.....	2
STANOVISKO VEDOUCÍHO PRÁCE .....	2
Úvod.....	4
1. Teoretická část .....	5
1.1 Fáze filmového díla a scénář.....	5
1.2 Dramaturgie.....	6
1.3. Režie .....	7
1.4. Zvuk .....	9
1.5. Střihová skladba.....	11
1.6. Filmoví tvůrci .....	12
1.7. Charles Bukowski .....	19
Závěr teoretické části .....	22
2. Praktická část.....	23
Úvod.....	23
2.1. Scénárista.....	23
2.2. Režie .....	24
2.3. Střih .....	26
2.4. Kamera .....	27
2.5. Zvukař .....	28
2.6. Kostymér.....	29
2.7. Rekvizity.....	29
2.8. Architekt .....	30
2.9. Propagace.....	31
2.10. Rozpočet.....	31
Závěr praktické části.....	32
3. Umělecká část .....	33
Úvod.....	33
3.1. Plakát.....	33
3.2. Hudba.....	34
Závěr umělecké části.....	35
Seznam použitých pramenů a literatury .....	36
Seznam zdrojů ilustrací.....	36
Seznam příloh.....	36
Seznam konzultantů.....	36

## Úvod

Když se řekne „studentský film“, vždy jsem si představoval neoriginalitu, nekvalitní kameru, amatérské herce. Tyto výrazy mě vždy odrazovali, studentské filmy sledovat. Teď už ale vím, že jsem měl na takové filmy moc povrchní pohled. Na studentský film, se totiž musí koukat do hloubky. Představovat si tu práci, tu dřinu za tím vším. Zkrátka jsem na tyto snímky změnil názor. Stal jsem se totiž jejich součástí. Natočil jsem **krátkometrážní studentský film**.

Proč jsem si toto téma vybral?

Tuto otázku si často kladu sám sobě. Nedokážu si odpovědět. Nikdy jsem nad natočením žádného snímku nepřemýšlel. Bylo to jakési osvětlení.

Nerad čtu. K narozeninám jsem dostal knihu *Příběhy obyčejného šílenství* od Charlese Bukowského. Že prý právě tento autor mě ke čtení přivede. Popravdě ani tato kniha mě nějak nezaujala, až na jednu povídku. Při čtení povídky s názvem Velká zenová svatba mi nepřišlo, že čtu, ale že se mi v představách odehrává plně detailní film. Viděl jsem každý záběr kamery, styly monologů herců, interiéry, exteriéry, rekvizity. Jen ze zvědavosti jsem začal přemýšlet o tom, jaké by to bylo, kdybych sám takový film natočil. Čím více jsem o tom přemýšlel, tím více mi to přišlo reálné. Můj otec je kameraman a zvukař, můj dědeček je herec. Zkrátka jsem k tomu měl i dispozice. Když jsem poté vybíral téma ročníkové práce, neváhal jsem a využil možnosti.

Jelikož s natáčením filmu nemám prakticky žádné zkušenosti, cílem mé ročníkové práce je zjistit, zdali jsem schopen takový film natočit. Má cesta obsahuje několik nelehkých úkolů. V **praktické části** zhotovuji samotný film. Překládám povídku z anglického originálu do českého jazyka a zhotovuji scénáře tak, aby byl co nejvíce z mé hlavy a nebyl inspirovaný cizím překladem. Sháním herce, komparzisty, kostýmy, rekvizity, techniku, exteriéry, interiéry. Postsynchronně nahrávám všechny dialogy, zvuky a ruchy. V rámci **teoretické části** přibližuji obecnou teorii filmu, podrobněji rozebírám několik nejdůležitějších filmových profesí a sestrojuji orientační seznam všech běžných profesí filmových tvůrců se stručným popisem jejich úkolů. Příkladně krátký životopis člověka, jehož povídka mě inspirovala k jejímu zfilmování – Charlese Bukowského. Film doprovází instrumentální hudba, kterou skládám v rámci **umělecké části**.

# 1. Teoretická část

## 1.1 Fáze filmového díla a scénář

Každý, kdo přemýšlí o vytvoření nějakého filmového či literárního díla, musí bezpochybně začít **námětem**. Tedy mít nějaké vědomí, o čem dílo bude. Je třeba zachytit stručný popis děje. Dobré je vzít si tužku a papír a udělat si takové shrnutí na 1-3 stránky. Námět se stručným popisem autorského záměru je možné použít jako tzv. **autorskou explikaci**. Explikace se využívá především v případě, když chceme požádat o podporu či grant. Když námět rozšíříme o přibližnou představu, o realizaci samotného filmu a o uvědomění si žánru, vznikne **synopse**. Rozepíšeme-li popis děje, rozvrhneme scénosled s naznačenými dialogy, vznikne tzv. **treatment** – někdy **filmová pohádka**. Z něj už začíná vyplývat časové rozmezí děje, vztahy mezi scénami, vykreslené postavy, podrobnější dialogy, popřípadě „odbočky“ z děje.

S takovým treatmentem je možné pustit se do tvorby samotného scénáře. I ten se však rozděluje do dvou podob. **Scénář literární**, který obsahuje definitivní podobu dialogů vše, co divák ve filmu uvidí, podrobný popis děje, popis prostředí, charakterů postav. Je možné přidat i záběry kamery či popsat emoce a napětí, které bude divák v dané chvíli pravděpodobně cítit. Takový scénář se formátuje dělením na levou a pravou část stránky. Nalevo se uvádí, co na ve filmu uvidíme (rekvizity, exteriér...) a napravo, co uslyšíme (dialogy, monology, ruchy...). **Scénář technický** poté popisuje techniku snímání, záběrů kamery, použití gripu<sup>1</sup>, pohyby kamerou, seznam rekvizit, hudby, ruchů, stavby exteriéru, popisy dekorací. Obsahuje popis vypracování plánu a finančního rozpočtu. Jednoduše je to literární scénář přeložený z řeči literární do řeči technické. Píše jej režisér (případně s pomocí scénaristy) v období přípravy filmu.

Ovšem scénář obsahuje také průběh filmového vyprávění, gradace a rozvíjení příběhu. V žádném případě není předpisem, který musí režisér, kameraman či dramaturg, přísně dodržovat. Má sloužit k inspiraci, ke sjednocení záměrů jednotlivých tvůrců. Scénář se vyvíjí za běhu realizace. Ačkoli je psán scénáristou, ostatní tvůrci by měli být u psaní scénáře přítomni.

**Na co si dát při psaní scénáře pozor?** Scénář může být psán literárním jazykem, ale je třeba respektovat prostředky jazyku filmového. Literárním formám, jako například metafory, se musíme vyhnout, protože ve většině případů jsou nefilmovatelné. Je třeba scénář psát v jazyce, se kterým je scénárista dobře obeznámen. Aby s ním mohl efektně, úsporně a s pře-

---

<sup>1</sup> Grip – koleje, po kterých se pohybuje konstrukce s kamerou

hledem zacházet. Poté je možné číst scénář jako literaturu. Scénárista se však do role spisovatele nesmí vžít. Musí zůstat filmovým tvůrcem.

**Jak scénář formátovat?** Není třeba se držet nějaké dané šablony filmového scénáře. Musí být hlavně srozumitelný a musí se v něm v každém případě kdokoli vyznat. Já osobně jsem zvolil formátování na střed. Tedy dialogy a názvy postav jsem zarovnal do středu. Popis děje jsem napsal odlišnou světle šedou kurzívou a zarovnal na levou stranu. Název exteriéru (EXT.) jsem zarovnal na levou stranu a napsal velkým písmem.

## 1.2 Dramaturgie

Dramaturg je v každých titulcích filmu mezi prvními. Mnozí ale nevědí, kdo to vlastně dramaturg je. Bez pochyby je velmi důležitým filmovým tvůrcem. V první řadě dramaturg splňuje úlohu sjednocovatele. Musí být přítomen u veškerého dění, rozvíjí myšlenky ostatních tvůrců a konkretizuje je. Hledá tvary tématu a uvádí je do běhu. Dramaturg musí být člověk chápavý a empatický. Musí myslet na ostatní, ale i za ostatní. Neměl by se příliš prosazovat, či se předvádět. Dramaturg vede ostatní filmové tvůrce k jejich vlastním myšlenkám, stejně jako matka vede své děti. Když začnou bloudit, matka je přirozeně navede správným směrem.

V druhé řadě hledá ve filmu řád a studuje ho. S tím měl už něco dočinění samotný Aristoteles (350 let př. n. l), když studoval literární díla. Přišel tak na schéma vývoje děje. **Expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa**. Na tuto formuli přišel při zkoumání děje tragického dramatu. Tedy jaké prvky by měla obsahovat tragická hra, aby sklidila úspěch.

**Expozice** je úvodní část děje. Seznamuje diváka s prostředím a postavami. Účelem je vzbudit v divákovi zájem. Uvádí kdo je kdo, kdo s kým co, kdy, kde, jak a proč. Je třeba představit individuální charakter hlavní postavy. Ukázat příslušnost hrdiny k ostatním postavám a jaké zkušenosti postava má. Expozice může být pozvolná, ale nesmí dopustit, aby divák ztratil zájem. Může být rychlá, ta poté rychle zaručuje zájem diváka. O to je ale těžší v divákovi zájem udržet po celém dění filmu. Je třeba se nad expozicí pozastavit a pohlédnout si s ní. Naznačit, ale neříkat vše. Představit dění, rozdělit ho a postupně divákovi servírovat. V expozici divák **toleruje náhodu**.

**Kolize** pomalu pohltí expozici. Zde se děj poprvé zaplétá. Je to první obeznámení s hlavní zápletkou, **konfliktem**. Tedy setkání dvou protichůdných elementů, kdy při jejich střetu dojde ve hlavním hrdinovi k nějaké duševní změně. Konflikt by ale autor měl napsat opatrně, aby hned nevyčerpal vše, co má připravené, ale aby odhalil vše, co by se mohlo v dalším dění stát.

Divák už by měl mít jistotu, kdo je hlavní role, o jaký žánr se jedná a v jakém prostředí se děj odehrává. Z celku, který autor představil v expozici, se začíná soustředit na jednotlivce. Aby divák neztratil pozornost, tempo dění se musí zrychlovat. Poprvé se objevuje dramatické napětí. V kolizi je **náhoda již méně tolerovaná**. Svazek vzrůstajících scén přechází do krize.

**Krize** je nejdelší částí. Je vrcholem děje. Vše nepodstatné a podřadné v ději mizí. Teoretická řešení, která byla odhalována v kolizi, se postupně vylučují. Začne se rýsovat to „nejčerstvější“ řešení a v divákovi to vyvolává obavy. Postava/vy ze sebe vydávají maximum, aby děj mohl dobře vyvrcholit. V dohledu už je vidět předpokládaný konec, ale přibližování je retardované. V krizi je pro diváka **náhoda vyloučena**.

**Peripetie** poté bývá posledním bodem obratu. Čili tzv. happy end, či unhappy end. Prohra či vítězství hlavního hrdiny. V tragédii přichází poslední naděje na šťastný konec a v komedii zase poslední překážka. Často se hrdina dozvídá informaci, kterou, kdyby věděl dříve, mohl by konfliktu předejít. Čas se výrazně zpomaluje. Autor má příležitost ukázat myšlenku, kterou chce vrýt divákovi do paměti. Peripetie přechází do **katastrofy**, tedy pocitu úplnosti. Uzavření děje. Divák musí mít jasno, jak to všechno dopadlo. Obvykle je katastrofa vyobrazena v podobě jedné scény, která se soustředí na vyvolání silné emoce v divákovi (soucit, strach, nadšení...). Drama končí.

Takto tedy Aristoteles popisoval obecný systém, který platí v tragédiích. Je zajímavé všimnout si, zdali toto dřívější dogma platí i dnes. Do jisté míry ano. Postupem času se ale upravilo do zjednodušené verze: **počátek, zápletka a konec**.

Další osobnost, která studovala jakousi logiku umění dramatu, byl německý skladatel Gustav Freytag (19. stol). Hledsl děj schematicky a zanesl ho na graf (viz obr.), který se v různých podobách objevuje i v dnešních studiích.

### 1.3. Režie

Když se řekne režisér, leckdo si představí osobu s kloboukem na hlavě, která sedí na rozkládací židli na place a komanduje herce. Ovšem to zdaleka není jeho jediné poslání. To on vybírá herce, tvůrce. Je přítomen veškerému dění okolo jeho filmu. Režisér sjednocuje všechny prvky, struktury a složky do jednoho celku, a nakonec také „komanduje“ herce. Samozřejmě se nejedná o samoučelné rozkazování. Jeho snahou je důrazně vysvětlit hercům své ideje. A protože se tak děje celé natáčecí dny, stává se, že z únavy zvýší hlas a mnohdy naplní onen ob-

raz nevrleho pána s kloboukem, který známe.

Ale ono vysvětlování idejí a vedení herců je sama o sobě věda a dlouhý proces. Musí totiž hercům co nejlépe definovat, jak mají hrát, ale zároveň nediktovat a nechávat jim míru volnosti. Proces začíná vybíráním jednotlivých herců, u kterých by měl režisér být přítomen. K vybírání herců se v současnosti nejčastěji používají **kamerové zkoušky** v ateliéru. Pomocí nich se dá předejít nepříjemným zjištěním na natáčecím dni. Mnohdy totiž znamená, že když je herec dobrý v divadle, tak před kamerou selže. Stejně tak se na kamerových zkouškách otestuje schopnost celého filmového štábu.

Polský režisér Andrzej Wajda má svou filosofii kamerových zkoušek založenou na překvapení. Říká: „*Člověk pracuje bez jakéhokoli napětí, bez důvěrné atmosféry rizika a očekávání „nejhoršího“<sup>2</sup>.*“ Například chvilku před kamerovými zkouškami zavelí, aby se celý štáb a herci přesunuli z ateliéru pod širou oblohu. Tvrdí, že jedině při překvapujících nezvyklých podmínkách se otestuje tvořivost, nasazení a kreativita týmu. Také tvrdí, že překvapení herci zapomenou své „fígle“, jak režiséra ohromit a svoji část zahrají mnohem přirozeněji. Dále pan Wajda radí: „*Ne dovolte, aby se herec naučil dialog na zkušební scéně nazpaměť: Omlouvejte se tisíckrát, dávejte vinu svým asistentům, ale text herci dejte teprve v poslední minutě. Tak se ukáže, jestli opravdu rozumí smyslu scéně: když ano, bude schopen improvizovat.*“ Dále je podle něj důležité, aby se herci navzájem při hraní neviděli. Neměli by se od nikoho nechat inspirovat. Tím ukážou jejich soběstačnost.

„*Bůh vybavil režiséra dvěma očima – jedno oko má pro kameru a druhé pro všechno, co se děje kolem*“<sup>3</sup>, aneb, jak by měla vypadat účast režiséra při natáčení podle Andrzeje Wajdy. Režisérova účast je hlavně mentální. Na fyzické činnosti má asistenty, protože ona mentální činnost je skoro nadlidská. Musí současně vnímat chování, nálady a hru herců (popřípadě komparzu), aby herci neměli pocit, že se ztrácí v ději, protože to se v chaosu štábu snadno stává. Proto je potřeba stále se herců ptát: „*Kdo jsi? Odkud jsi? Co víš o tom, co se tady děje? Co musíš udělat pro to, abys dosáhl cíle?*“ Dále musí režisér sledovat kameru, kameramana a synchronnost s dějem. Kromě kameramana i režisér sleduje světlo a osvětlovače, aby byla scéna osvětlována podle domluvy, a hlavně podle režisérových idejí. Zkrátka by měl mít každý, kdo je na place pocit, že je stále sledován režisérem.

Co poté, když je film dotočen, sestříhán a vydán? Co když je film neúspěšný? Režisér je plně

---

<sup>2</sup> WAJDA, ANDRZEJ: *Moje filmy*

<sup>3</sup> WAJDA, ANDRZEJ: *Moje filmy*



zodpovědný za výsledek. Proto může říkat, že **film je jeho úspěch**, avšak nemůže nikoho vinit při neúspěchu a tím pádem se případně film stává **jeho neúspěchem**. Wajda doplňuje, že v průběhu natáčení je však lepší mluvit o **našem filmu**, protože to posiluje kolektiv. Být režisérem tedy znamená mnoho práce, a to jak umělecké, tak i technické. Pro zdraví režiséra i jeho filmu je ale důležité vyvažovat míru technické a umělecké činnosti.

## 1.4. Zvuk

Film dokážeme vnímat dvěma smysly. **Zrakovým** a **sluchovým**. Tedy důležitým doprovodem samotného obrazu je zvuk.

Když film začínal (začátek 20. století), byl němý. Později film – převážně grotesky – doprovázela hra na klavír, a až roku 1927 vznikl první zvukový film. Zvuk byl dodán z gramofonové desky.

Na tvorbě filmového zvuku se podílí několik filmových tvůrců: režisér, střihač, scénárista, skladatel... Ty ale vedou **zvukoví mistři**, kteří se starají o umělecko-technickou složku, sjednocují názory ostatních tvůrců a zvuk studují ze všech stran. Mají pod sebou několik dalších pomocníků jako například zvukového **designera**, který je dramaturgem zvuku a stará se o rozpočet (v současnosti jsou náklady na zvuk celovečerního filmu okolo 1,5 milionu korun), **ruchaře**, **zvukového technika**.

Filmový zvuk se rozděluje na 3 základní kategorie: **mluvené slovo**, **hudbu** a **ruchy**. Ty se dají rozdělit na dvě skupiny. Mluvené slovo a hudba jsou zvuky, které vyvíjí lidské myšlení. Oproti tomu zvuky přírody (šumy, rachot, bublání...) jsou ruchy přirozeně tvořeny okolím a člověk je jen přiřazuje k objektům.

Mluvené slovo se rozděluje na další tři typy. **Dialog**, rozmluva mezi dvěma rolemi, **monolog**, rozmluva „sama se sebou“ a **komentář**, většinou v podobě hlasu, který popisuje, doplňuje, vysvětluje, hodnotí situaci či prostředí.

Hudba je velice důležitým elementem filmu. Výrazně pomáhá vytvářet velmi potřebnou atmosféru, do které se má divák ponořit. I hudba se rozděluje do několika kategorií. **Původní hudba**, tj. komponovaná hudba vzniká postupně. Stará se o ni samozřejmě hudební skladatel. Poté se do filmu často používá **převzatá hudba**, tedy hudba archivní. Hudbu ve vztahu k obrazu poté rozlišujeme na hudbu **reálnou** a **průvodní**. Reálná je tehdy, když v obraze vidí-

me, odkud hudba vychází či kým je vytvářena. Průvodní hudba vychází zpoza filmu a neváže se na obraz.

**Ruch** je vše to, co není mluvené slovo či hudba (kroky, zvuky přístrojů, ruch města/přírody atd.). Nejčastěji se používají ruchy **přirozené**. Jsou většinou snímány přímo při natáčení a snímají se v jedné zvukové stopě s dialogy. Tím, že jsou ruchy překrývány i dialogem, velmi ztěžují upravování a práci s ruchy. Tento problém lze vyřešit použitím **uměle vytvářených** ruchů. Tedy ruchy z originální zvukové stopy nahrané při natáčení se přepíší stopou s uměle vyrobenými ruchy. Tyto ruchy se vytváří mechanicky či elektronicky ve speciálním nahrávacím studiu a mnohdy nemusí být onen uměle vytvořený ruch tím, za co se vydává při synchronizaci s obrazem filmu. Například zvuk zlomené kosti v těle nahrazuje většinou zvuk lámání nějaké zeleniny.

Dalším „zvukem“, který se ve filmech používá je **ticho**. To se dělí na ticho **reálné**, tedy ticho, které je v souladu s obrazem (lidé přestanou mluvit – přirozeně nastane ticho) a na ticho se **záměrným rozporem**, tedy když je ticho v rozporu s tím, co na obraze vidíme. Používá se ke znázornění pohledu z první osoby v případě, že například tato osoba neslyší. Filmové ticho však může být i přímo slyšitelný reálný zvuk. Například zvuk větru může být v určitém případě druhem ticha. To když chceme ve filmu vyvolat efekt, že v dané situaci je takové ticho, že je dokonce slyšet šumění větru.

Z technologického hlediska a z hlediska jak se bude zvuk snímat, se filmový zvuk rozděluje na čtyři typy. **Synchron** je nejčastěji používaný styl. Zvuk je nahraný mikrofonom přímo při natáčení a poté použit ve finálním zpracování filmu. Synchron však nese riziko špatné akustiky prostoru, či rušivých hluků v okolí. Těmto rizikům se lze vyhnout použitím **postsynchronu**, tedy nahráváním veškerých zvuků dodatečně (mluveného slova, ruchů) do již natočených záběrů. Zvuk se jednoduše upraví, zkvalitní, a tak se předejde případným špatným nahrávkám zvuku synchronního, který se těžko upravuje. Je nutné, aby při provádění postsynchronu byl obraz v definitivní podobě. Opakem postsynchronu je **playback**, tedy nejdříve je zaznamenán zvuk a až poté obraz. Tento způsob se používá hlavně u hudebních klipů. Ve filmu byl použit například při natáčení Fimfára Jana Wericha, v němž tvůrci využili archivovaného slova zesnulého Jana Wericha z jeho vyprávění příběhů a dosadili k němu obraz. Čtvrtým způsobem je **asynchron**, který se používá v případě, že není nutná synchronnost s obrazem.

## 1.5. Střihová skladba

„Zaujatý pozorovatel vnímá svět tak, že vybírá zajímavé akce, hledá mezi nimi návaznosti, příčiny a následky, hodnotí jejich důležitost a tím i celý jev“<sup>4</sup>. Takto definuje onoho zaujatého pozorovatele významný český střihač Josef Valušiak. Říká tak i podstatu existence střihové skladby. Jejím cílem je dopřát divákovi podklady pro hledání návazností, příčin a následků. Musí platit princip filmové tvorby: divák musí mít pocit, že se před ním vždy něco děje a mění, aby neztratil pozornost. To lze zajistit buď výborným hereckým výkonem, zajímavým příběhem, ale i střídáním záběrů. Protože i to, že divák začne rozpoznávat návaznost různých střihů a záběrů zaměstná jeho pozornost.

Střihač se však nesmí nechat unést uměleckou složkou a přeci jen by se z části měl řídit danou obecnou formou. Musí například dodržovat tzv. **předsnímací jednotu**. To je shoda mezi záběry. Když je taková shoda porušena, film začne vypadat nepřírozně a zkazí dojem.

Základní předsnímací jednotou je **jednota prostoru**. Tedy odehrává-li se scéna v jednom prostoru, musí mít divák pocit, že se v jednom prostoru opravdu natáčí, i když to tak nemusí být. To znamená, že zvuk musí mít stejnou kvalitu a akustiku (to se docílí tím, že se použije jen jedna zvuková stopa) ve všech záběrech. Stejně tak osvětlení musí být u všech záběrů z jedné strany, protože to by porušilo **jednotu atmosféry a jednota osvětlení**. Nesmí dojít k tomu, že když v jednom záběru slunce zapadá, tak v druhém je v zenitu. Když v jednom záběru prší, v druhém přirozeně nesmí sněžit. Půjdeme-li více do detailu, musíme začít dodržovat **jednotu rekvizit**. Je-li v jednom záběru skříň přesně vedle postele, v druhém záběru nemůže být nikde jinde. Chybám v této jednotě se lze vyvarovat lépe, než v **jednotě kostýmu**. V této jednotě se chybuje nejvíce. Je velmi těžké uhlídat, že na jednom záběru má herec trošku povystrčený límec ze saka a na druhém je vidět jen špička. Další jednotou je **jednota barvy**. Když je jeden záběr ve sněhu s nízkou teplotou barev (modrá, bílá), nemůže být druhý záběr na dům ve sněhu žlutě zářivý. To poté působí nepříjemně. Z hlediska divákovi orientace je tu **jednota pohledů**. Divák musí vždy vědět, „jaká brána je jakého týmu“. Když policista na jednom záběru honí muže a běží zleva doprava, musí to tak být i na druhém záběru.

Dále by šli rozebírat jednotlivé druhy záběrů, kterých je nespočet. Rozeznáváme však jen sedm základních. Mezi střihači se označují zkratkami. **VC** (velký celek) je záběr určen k základní divákově orientaci v prostředí, ve kterém se film odehrává. **C** (celek) umožňuje divákovi zorien-

---

<sup>4</sup> PLAŽEWSKI, JERZY: *Filmová řeč*

tovat se v prostoru, kde se odehrává jednotlivá scéna. **PC** (pobcelek) je záběr zaměřený na celou postavu, při které by měl divák získat jistotu, o kterou postavu se jedná. **AZ** (americký záběr) je záběr ne celé postavy, při kterém už musí mít divák jasno, o koho se jedná. Postava už obvykle vede dialog. **PD** (polodetail) zabírá postavu po poprsí a zaměřuje se na mimiku a gesta postavy. **D** (detail) je záběr se zaměřením na mimiku a je tak i nejbližší pocitům postavy a pomůže tak co nejvíce se do ni vcítit. **VD** (velký detail) je detailní záběr na nějakou část postavy, na kterou chceme upozornit (např. na nějakou rekvizitu).

Dále ve střihu rozlišujeme **tempo** a **rytmus**. Tempo je spíše dramaturgický úkol. Střihač určuje délku a rychlost měnění záběrů. To se vztahuje k ději. V expozici (v úvodu filmu) jsou střihy a záběry pomalé a dlouhé. Střihač musí nechat divákovi čas na zorientování se. Záběry se s blížícím ke kolizi (vyvrcholení děje) postupně zkracují a zrychlují. Divák už postavy a prostory zná a proto mu stačí kratší doba k zorientování. Po kolizi se záběry začínají rovnoměrně prodlužovat až na konec filmu.

Být střihač tedy neobnáší jen technickou, ale i uměleckou, myšlenkovou a estetickou práci.

## 1.6. Filmoví tvůrci

Film by samozřejmě nevznikl bez filmových tvůrců. Bohužel jediný způsob, jak je přímo ve filmu vychválit, je pomocí titulků na konci filmu. Ty jsou však většinou tak dlouhé, že je čte jen málokdo. Nejen pro ně náleží následující **seznam profesí filmových tvůrců a jejich stručná charakteristika:**

### **Tým režie:**

#### *REŽISÉR*

- řídí a organizuje chod filmu podle svého pojetí
- organizuje chod natáčení
- zodpovídá za technický scénář
- vybírá a schvaluje herecké obsazení a obsazení svého štábu
- společně s architektem vyhledává a schvaluje místa natáčení (exteriéry, interiéry),
- kostýmy, rekvizity, dekorace
- schvaluje hudbu

- připravuje strukturu natáčecího dne
- odpovídá za bezpečnost všech účastníků filmu
- řídí střih a úpravy filmu
- odpovídá za propagaci filmu (trailer, plakát)
- účastní se propagace filmu, tiskových konferencí a festivalů

#### *pomocný režisér*

- je podřízen režisérovi
- spolupracuje na výrobě technického scénáře
- spolupracuje na výběru hereckého obsazení
- řídí složky výpravy
- pomáhá připravovat natáčecí den
- je pověřen připravit tzv. plán B natáčecího dne
- vede případně nahrávání playbacku, ruchů a postsynchronů

#### *asistent režie*

- je podřízen pomocnému režisérovi
- bývá pověřen úkoly režiséra, které on sám nemůže z nějakého důvodu udělat
- řídí kostýmové a herecké zkoušky
- řídí péči o herce během natáčení
- občas pomáhá při nahrávání postsynchronů

#### *skriptka*

- je podřízena režisérovi a nadřízena klapce
- od začátku spolupracuje na výrobě technického scénáře
- při natáčení sleduje a kontroluje návaznost jednotlivých scén a záběrů kamery
- dokumentuje průběh natáčecího dne
- píše dialogovou a montážní listinu
- dělá výpis hudby

### *fotograf*

- je podřízen režisérovi
- shromažďuje podklad pro propagaci filmu
- pořizuje pracovní fotografie

### **Tým produkce:**

#### *PRODUCENT*

- stará se o finance a film financuje
- řídí propagaci

#### *vedoucí produkce*

- je podřízený producentovi
- řídí průběh výroby filmu z hlediska organizace a dispozic
- vypracovává a je spoluodpovědný za finanční rozpočet
- dohlíží na splňování harmonogramu výroby
- najímá pracovníky a techniku a je zodpovědný za odevzdání veškerého vypůjčeného majetku
- zajišťuje autorské smlouvy
- odpovídá za bezpečnost práce a za dodržení pracovního zákoníku
- vedoucí produkce může být jak fyzická, tak právnická osoba

#### *zástupce vedoucího produkce pro lokace*

- je odpovědný za přípravu míst, kde se bude natáčet a po natáčení za jeho úklid

#### *ekonom*

- provádí všechny ekonomické práce
- sleduje hospodářství filmu

### *runner*

- provádí pomocné práce produkčního, které produkční z nějakého důvodu nemůže provést

### *pokladník*

- vyplácí mzdu komparsu, zajišťuje financování nájmu prostorů atd.

### *klapka (je zvyklost českého filmu)*

- provádí sekretář produkce
- drží klapku, na začátku každé scény vyhlásí o jakou scénu a záběr se jedná a klapne pro kontrolu synchronizace zvuku s obrazem
- píše záznamy o natáčení ruchů a postsynchronů

## **Tým kameramana:**

### *kameraman*

- nemusí být pouze jeden
- je podřízen režisérovi a vedoucímu produkce
- spolupracuje na výrobě technického scénáře a řídí se jím
- navrhuje případně úpravy dekorací a konzultuje s architektem
- řídí osvětlovače a osvětlení
- natáčí film
- odpovídá za kvalitu právě natočeného obrazu
- spolupracuje na veškerých úpravách obrazu

### *švenkr*

- asistent kameramana
- kontroluje správný pohyb kamery

### *ostřič*

- asistent kamery
- má odpovědnost za ostrost obrazu při natáčení
- provádí údržbu samotné kamery

### *vrchní osvětlovač*

- při natáčení řídí osvětlení
- odpovídá za bezpečnost osvětlovací techniky

### *storyboard*

- předkresluje scény a její záběry na malé destičky

## **Tým výpravy**

### *vedoucí výpravy*

- vede všechny výpravné profese filmu
- ve spolupráci s architektem vybírá dekorace
- společně s rekvizitářem, placákem a závozníkem je v týmu rekvizitářů

### *architekt*

- navrhuje, co je nutné točit v ateliéru
- navrhuje dekorace, stavby a jejich úpravy
- spolupracuje na technickém scénáři
- vytváří a předává producentovi rozpočet na jeho profese
- podílí se na vyhledávání míst natáčení

### *asistent architekta*

- pomáhá v přípravách stavby ateliéru a dekorací
- najímá pracovníky na stavbu ateliéru



- dělá dohled na místě natáčení
- je pověřen likvidací staveb a dekorací po natáčení

## **Kostýmy:**

### *návrhář kostýmů*

- navrhuje kostýmy
- spolupracuje s kostymérem a shání materiály na realizaci
- dohlíží na oblékání komparsu

### *vedoucí kostymér*

- vypracovává rozpočet kostýmů
- provádí kostýmové zkoušky s herci
- provádí průběžnou úpravu kostýmů při natáčení

## **Masky:**

### *vedoucí maskér*

- navrhuje masky, líčení, paruky ve spolupráci s kostýmovým návrhářem a výtvarníkem
- pod vedoucím maskérem je *maskérský tým*, který návrhy realizuje

## **Zvuk:**

### *mistr zvuku*

- je odpovědný za výslednou kvalitu zvuku
- rozhoduje, jak se bude zvuk nahrávat (playback, postsynchron...)
- účastní se střihu filmu a vede střih hudby
- je mu podřízen mikrofoniista
- účastní se obhlídek interiérů a exteriérů
- během natáčení nahrává zvukovou složku

## **Tým střihu:**

### *střihač*

- je odpovědný za výsledek střihové složky filmu
- vede střih filmu

### *asistent střihu*

- připravuje materiál ke střihu
- provádí pomocné úkoly

## 1.7. Charles Bukowski

### Životopis

Čerpal jsem z knihy, kterou napsal spisovatel Jim Christy, který si osobně s Bukowským dopisoval. V knize popisoval hlavně jeho osobní život a pomohl mi tak lépe se vžít do jeho doby.

Charles Bukowski se narodil 16. srpna roku 1920 v německém městě Andernach. Jeho otec byl voják z Los Angeles. Už v útlém dětství se do Ameriky s rodinou přestěhoval. Ačkoli Buk není americký rodák, mnozí ho považují za většího Američana, než byl samotný Lincoln. Mezi Bukowského první vzpomínky patří výlet s rodiči,



Obrázek 1 foto: Claud Powell z knihy Buk Book Och Charles Bukowski

na kterém se jeho otec s matkou neustále hádali. Hádali se skoro kdekoli. Otec malého Bukowského bil a bil i svou ženu. Dobrou stránku rodiny nenacházel ani u své matky, protože ta se zastávala otce. Bukowski své rodiče nesnášel. Brzy se z něho stal drzý vyděděnec, který neměl rád nikoho. Na základní škole nebyl oblíbený. Jak ale popisuje ve svých pozdějších knihách, velmi toho všeho litoval: „Měl jsem pěkně příšerné rodiče a rodiče představují pořádný kus vašeho života.“ Na začátku puberty se mu na obličej začaly objevovat boláky. Myslel si, že je to akné, ale začalo se to rozšiřovat. Velmi se za svůj vzhled styděl a na veřejnosti se proto ukazoval co nejméně. Na střední škole nechodil na tělocvik, aby v šatně nemusel ukazovat své tělo. Zkrátka ani fyzický vzhled nijak nepodpořil optimistickou stránku jeho osobnosti. Tyto boláky museli Bukowskému odstraňovat ambulantně a jizvy mu zůstaly až do smrti. Bukowski se společnosti stranil, jak to šlo. Našel si ve městě malou knihovnu, ve které utíkal před realitou do příběhů knih od spisovatelů, jako jsou například William Shakespeare. I přes jeho dětství plné depresí prý věděl, že „jeho chvíle“ jednou přijde.

„Nesnáším život.“  
- Charles Bukowski

Po maturitě si našel první práci a tehdy začal sám psát. Začal poezií. Domov opustil poté, co mu jeho despotický otec začal vyhazovat texty z okna. Pronajal si byt v chudinské čtvrti. Ve volném čase psal básně a pil. Alkohol doprovázel jeho celý život. Alkoholiky měl v rodině jak ze strany otce, tak i matky. Když si trochu přivydělal, koupil si lístek do New Orleans a započal tak svá nejlepší léta. Začal psát povídky a hledal cestu, jak je zveřejnit. V roce 1941 mu vyšla jeho první povídka *Dozvuky velkého odmítání vojenské služby* v časopise *Story Magazine*. Tato po-

vídka byla jako jediná přímo z jeho života. Veškeré pozdější romány a povídky jsou vymyšlené.

Do roku 1952 žil stereotypní život. Odpoledne přišel z mizerně placené práce, otevřel skotskou a začal psát. Jednoho dne se mu udělalo nevolno a zhroutil se. V nemocnici prožil bolestné chvíle a lékaři mu řekli, že se štěstím přežil prasklé žaludeční vředy. Doporučili mu, aby okamžitě přestal pít. Je jasné, co udělal hned poté, co ho z nemocnice propustili. Nebál se smrti.

To už napsal nespočet povídek, když si ho najednou všimla jistá paní Fryeová, od které poprvé slyšel, že je básnický génius. Začali si dopisovat, jednoho dne se osobně sešli, odjeli do Las Vegas a vzali se. Charles Bukowski byl muž činu. Alespoň pro jednu měl štěstí. Jeho manželka byla zajištěná milionářka. Moc dlouho jim to bohužel nevydrželo a Bukowski zažil první rozvod. Rozvod mu byl inspirací k napsání povídky *Jak jsem zahodil milion dolarů*, ve které se poprvé objevila postava Henryho (Chinaski)<sup>5</sup>

Bukowski psal dál a dál, a začalo si ho všímat čím dál více lidí. Prošel si několika dalšími divokými vztahy a na začátku sedmdesátých let se ocitl na vrcholu své kariéry. Knihy vydával ve velkém stylu. V knihovnách v oddělení poezie stál nápis „NA KNIHY OD BUKOWSKÉHO SE PTEJTE U PULTU VPŘEDU“. Co se týče sexuálních vztahů, byl překvapivě velmi úspěšný. I přes jeho vzhled byl na ženy jako magnet. Bukowski byl rád za to, že bral vysoký plat, ale fanoušky v lásce neměl a běda těm, kteří zazvonili na Bukův<sup>6</sup> dům právě tehdy, když seděl u psacího stroje a tvořil další dílo. Dokázal být agresivní a nedělal mu problém fyzicky napadnout ty, kteří mu nepadli do noty. Jeho přátelé říkají, že „od rána do čtyř odpoledne byl milý a přátelský a od čtyř do noci byl nesnesitelný“.

Když se Bukowski zabral do psaní nového díla, dokázal psát i několik dní bez přestání. Stačila mu k tomu jen skotská a klid. Přátelé popisují, že „tůkání do psacího stroje se rozléhalo po celé ulici“. Doma neotevíral nikomu. Když Hank<sup>7</sup> zrovna nepsal, nebo neseděl v baru, byl na dostizích. Byl zaujat jejich systémem. Tento systém popsal i v jedné povídce, kterou vydal v souboru jménem *Příběhy obyčejného šílenství*, ve kterém se nachází i povídka *Velká zenová svatba*<sup>8</sup>.

„Nesnaž se.“  
- Charles Bukowski



Obrázek 2 foto: Claud Powell

<sup>5</sup> Henry (Chinaski) Bukowského alter ego opilecké alter ego, které se objevuje ve většině jeho dílech

<sup>6</sup> Buk je jedna z Bukowského přezdívek

<sup>7</sup> Další z Bukowského přezdívek

<sup>8</sup> *Velká zenová svatba* je povídka mnou zfilmovaná

Bukowski za celý svůj život neopustil Ameriku, nesnášel jazykovou bariéru. Jen občas pořádal veřejné čtení v Kanadě. Tato vystoupení přivolávala maléry. Skoro na každé takové akci vyvolal Bukowski s někým konflikt. Jako každý umělec, i on měl ve společnosti negativní kritiky. Ty popisuje ve své definici básníka: „*Sedíte a mučíte se obskurním aranžováním slov na stránce papíru, o něž se zajímá na celém světě jen hrstka lidí, kteří se chtějí básníky stát, a pokud si přečtou, co jste napsali, dělají to jen proto, aby se ujistili, že jsou lepší, než vy. Máte-li štěstí, tak se v tom ujistí, ale běda vám, pokud ne, protože pokud si někde hluboko v srdci připustí, že váš talent na tomto zastrčeném políčku světa převyšuje jejich, udělají vám jakýmkoli možným způsobem ze života peklo, ať už jízlivou recenzí nebo zlomyslnou pomluvou.*“<sup>9</sup>

Ačkoliv byl ve stáří bohatý, své básně stále posílal do „mrňavců“<sup>10</sup>. Jednoho dne však psát přestal. Dne 9. března 1994 Bukowski umírá na zápal plic, který byl vyvolán léčbou leukemie.

## **Dílo:**

### **Romány**

- *Ženy* 1978
- *Šunkový nářez* 1982
- *Hollywood* 1989
- *Škvár* 1994

### **Nejznámější povídkové sbírky**

- *Zápisky starého prasáka* 1969
- *Všechny řítě světa i ta má* 1973
- *Erekce, ejakulace, exhibice a další příběhy obyčejného šílenství* 1983

### **Nejznámější básnické sbírky**

- *Ptáčku posměváčku, přej mi štěstí* 1972
- *Někdy jste tak sami, až to prostě dává smysl* 1983

---

<sup>9</sup> CHRISTY, JIM: *Buk Book – Och Charles Bukowski*

<sup>10</sup> „mrňavci“ je Bukowského přezdívka pro malé literární časopisy

## **Závěr teoretické části**

Zhotovení teoretické části mi přineslo mnoho nových vědomostí. Od života Charlese Bukowského, po to, co vlastně znamená runner. Díky životopisu Bukowského, jsem lépe porozuměl atmosféře, kterou chrlí jeho povídky. Dosud jsem nevěděl, co je vlastně úkol dramaturga. Myslel jsem si, že hraje nepodstatnou roli v tvorbě filmu. Díky podrobnému nastudování dramaturgie už vím, že bez dramaturga by se tvorba filmu s největší pravděpodobností zhroutila. Při prostudování režie jsem možná zjistil, jakou cestou se chci vydat po střední škole. Při probírání zvukové tvorby jsem zjistil, že existuje postsynchronní nahrávání a že se ve filmech používá překvapivě často. Zjistil jsem, že střihová skladba není jen seřazování záběrů za sebe. Sestrojení seznamu profesí filmových tvůrců i mně osobně pomohlo v orientaci v titulkách filmu.

Zkrátka mi vytvoření teoretické části filmu změnilo/doplnilo pohled na samotné filmové dílo.

## 2. Praktická část

### Úvod

V teoretické části popisuji, jak takový film vzniká. Tyto hlediska však nejčastěji platí u vysokorozpočtových filmů, zatím co mé dílo mohu zařadit do kategorie - **velmi nízkorozpočtový film**. Herci pro mne pracovali zadarmo a téměř všechny profese jsem musel plnit sám. Jak jsem jednotlivé profese zastupoval, píše v praktické části.

### 2.1. Scénárista

Roli scénáristy jsem začal plnit jako první, hned po mém rozhodnutí - film natočit. Tuto profesi jsem ze začátku kombinoval ještě s plnění role **překladače**, protože jsem se rozhodl povídku přeložit z anglického originálu do českého jazyka. To proto, abych se při vytváření monologů a dialogů neinspiroval cizím překladem a aby byl scénář co nejvíce můj. Překládal jsem typický americký slang, ve kterém se Bukowski velmi vyžíval. Ve svých dílech často používá i sprostá slova. Ta mi dělala velký problém. V angličtině zní velký počet vulgarit přirozeně, protože nemají tak velkou slovní zásobu sprostých slov, jako čeština. Když jsem je tedy doslovně překládal, text začal znít přehnaně. Musel jsem tedy vulgarity regulovat.

Řádně jsem si nastudoval, jak se takový filmový scénář píše, a zjistil jsem, že psaní je velmi volné a prakticky bez zákonů. Jediné, co jsem si musel zvolit, je forma psaní a tu dodržovat. Scénář jsem zhotovoval v programu Word 2013.

Když jsem samotný scénář začal psát, šlo mi to od ruky. Začal jsem psát již v květnu 2014. Psal jsem pozdě do noci. Přišlo mi, jako kdybych si s někým naprosto přirozeně psal, ale odpovídal jsem já. Proto jsem také nemohl přestat psát, protože mi přišlo, že je nezdvořilé „odejít



Obrázek 3: Ukázka z mého scénáře

uprostřed dialogu“. Používal jsem svou přirozenou mluvu, slang, sprostá slova a psal jsem naprosto přirozeně. Vznikl 18-ti stránkový scénář.

Pak se ale stal v mém filmu významný zvrat. Scénář mi kvůli vulgaritám nebyl panem ředitelem schválen. Musel jsem se buď veškerých vulgarit zbavit, nebo změnit téma, celé ročníkové práce. Říkal jsem si, zda bude film na motivy Bukowského bez vulgarit, stále Bukowski. Co mi ale zbývalo, tématu jsem se za každou cenu vzdát nechtěl. Při „odvulgaritování“ scénáře jsem zjistil, že to kontextu příliš neublížilo. Snad jen v jednom monologu, kam se ono sprosté slovo vážně hodí. Druhý scénář mi byl na konec schválen a já mohl s radostí „rozjet natáčení“.

## 2.2. Režie

Prvním okamžikem, kdy jsem se stal režisérem, bylo samotné rozhodnutí, že film natočím. Poprvé jsem poté tuto profesi aplikoval při vybírání a kontaktování herců. Již od začátku i v průběhu psaní scénáře jsem přemýšlel, koho do rolí dosadit. To jsem začal konzultovat s celou mou rodinou a ta mi ve výběru velmi pomohla. První obsazenou rolí byl ženich **Roy**. Jeho parametrům dokonale odpovídal můj otec. Poté jsem obsadil roli **Zenového mistra**. Na něj se charakteristicky hodil můj bývalý učitel na základní škole. Kontaktoval jsem ho a on souhlasil. Ve výběru dosazení do role majitele vily **Harveyho**, mi pomohl vedoucí mé práce, který mi dal kontakt na svého přítele, o kterém věděl, že již ve filmu hrál. Popadl jsem příležitost a kontaktoval ho. S radostí souhlasil, a ačkoliv jsem ho nikdy neviděl, velmi se do role hodil. Do nenáročné role nevěsty **Holly** jsem dosadil matčinu přítelkyni. Nakonec jsem potřeboval sehnat **Dva policajty**. Jedním se stal tátův přítel, druhým můj kamarád. Na konec jsem byl v situaci, že jsem měl všechny role dosazené, kromě jedné. Hlavní role – **Charlese Bukowského**. Na něj jsem měl totiž největší nároky. Musel hlavně dobře hrát a umět ztvárnit charakter, jaký měl sám Bukowski. Oslovil jsem proto svého dědečka, který hraje v divadle Ypsilon a je tak v kontaktu s profesionálními herci. Řekl mi, že je skoro nemožné sehnat profesionálního herce do tak amatérského filmu bez honoráře. Slíbil mi, že se poptá. Za nedlouho ve mně vyvolal ohromné nadšení, když mi řekl, že jeden z herců souhlasil. Byl to známý herec Pavel Nový, který naprosto odpovídal mým požadavkům. To, že v mém filmu bude hrát profesionální herec, mi dodalo sebevědomí a nadšení do práce. Uvědomil jsem si, že už se nejedná jen o amatérský film.



## **Pomocný režisér**

Režisér mívá pomocníka, který organizuje přípravu natáčecího dne. Shání herce a komparzisty. I tuto funkci jsem plnil sám a mohu říci, že to bylo to nejnáročnější. V mém případě šlo vždy o to, dostat kameramana, herce a komparzisty na jedno místo v jeden čas. To bylo velmi těžké, obzvláště, když hlavní role, která musela být přítomna na každém natáčení, byl herec, který je stále zaneprázdněný jinými natáčeními. Práce tedy spočívala v nekonečném esemeskování, volání a mailování. Vždy jsem si sestavil tabulku se jmény herců a několika daty. Rozeslal jsem esemesky a vyškrtával nevhodná data. Naštěstí se vždy nějaké našlo. Snažil jsem se v tom nemít zmatek, ale to bylo velmi náročné. Bohužel se jednou stala situace, že jeden z herců se do mého organizování zamotal a na místo natáčení přijel o den dříve. Prý to však nebyla má chyba – přehlédl se v datech.

Bezpochyby nejtěžší organizování bylo natáčení svatby. Herci v tuto chvíli nebyli zas takový problém, oproti komparzu. Potřeboval jsem zaplnit sál, kde se svatba odehrávala. To znamenalo cca 40 lidí. Rozeslal jsem maily na všechny strany, pozval jsem všechny, co znám. To samé udělala i má matka a tím mi velmi pomohla. Nakonec mi přišlo několik kladných odezev a sál jsem mohl bez problému zaplnit. Dalším krokem bylo dostat komparzisty na místo, to byla opět komplikace, protože se svatba neodehrávala v Praze. Cesta tam zabírala 30 minut autem a mezi komparzisty byli i ti, kteří nemohli řídit. Musel jsem tedy ty, co jeli autem kontaktovat a zeptat se jich, jestli mají místa. Složitým procesem jsem komparzisty rozdělil do aut a nakonec se všichni bez problému dostavili.

Email, který jsem rozesílal komparzistům, vypadal takto:

***Vážení příznivci filmového umění, milí přátelé a kamarádi!***

*Dovolte, abych vám představil svůj projekt. Jsem student 3. ročníku waldorfského lycea, jehož součástí je vypracování ročníkové práce. Jako téma jsem si vybral natáčení krátkometrážního filmu na motivy povídky Charlese Bukowského Zenová svatba.*

*Jak už lze odhadnout z názvu povídky, velkou částí filmu bude svatba. A s tím souvisí komparz - svatebčané. Srdečně vás tímto zvu na mé natáčení, které se bude konat v neděli 30. 11. v sále koněpruského komunitního centra (Koneprusy 63). Natáčení bude probíhat od 12:30 do max. 18:00 (bylo by nejlepší, kdybyste vydrželi po celou dobu, ale není to podmínkou).*

*Velmi ocením, když mi pomůžete s organizací a rekvizitami. Za to vás čeká kvalitně strávený den*

*a dobrý pocit, že jste podpořili amatérského režiséra. A dort! Zenový dort!*

*Svatebčany prosím, aby:*

- ❖ *přišli ve společenském oděvu včetně obuvi (muži bez kravat)*
- ❖ *měli každý čajovou svíčku*
- ❖ *skleničku na víno*

*Dále potřebuji sehnat následující rekvizity. Pokud mi pomůžete, budu velmi rád:*

- ❖ *bílé látky, ubrusy, popř. prostěradla*
- ❖ *pokojevé květiny, nebo jiné květiny, které lze použít na stoly*
- ❖ *nějaké malé občerstvení včetně nápojů, které se hodí na stoly*

*Zájemce o komparz prosím, aby co nejdříve svou účast potvrdili na emailovou adresu [masrounek@gmail.com](mailto:masrounek@gmail.com)*

*Děkuji za vaši podporu a budu se těšit na setkání a práci s vámi!*

*Mikeš Kořínek*

## **Režie na „place“**

Poté jsem roli režiséra plnil přímo na place při natáčení. Plnil jsem ji však ještě v kombinaci s několika dalšími profesemi a nemohl jsem se režírování plně věnovat. Což se občas promítlo ve výsledných natočených scénách. Vyčítám si, že jsem málo mluvil do výkonů herců. Některé subjekty výsledně vyšly jinak, než jsem si přál. Na to jsem však přicházel až při stříhání a to už bylo pozdě.

## **2.3. Střih**

Se stříháním jsem předtím neměl žádné zkušenosti, a tak jsem využil toho, že můj otec je povoláním střihač. Naučil mě základní znalosti střihačství a zacházení se střihačským programem (Adobe Premiere).

Roli střihače jsem v poměru s jinými profesemi plnil nejdéle dobu. Zatímco natáčení zabralo dohromady cca 17 hodin, stříhání trvalo skoro třikrát tak dlouho. Práce to byla však velmi zá-

bavná a kreativní. Je to druh práce, při které jsem viděl, že něco poctivě vzniká. To něco byl onen cíl, za kterým jsem šel. Film. Ze všeho toho náročného organizování a natáčení začal



Obrázek 4: Stříhačský program Adobe Premiere

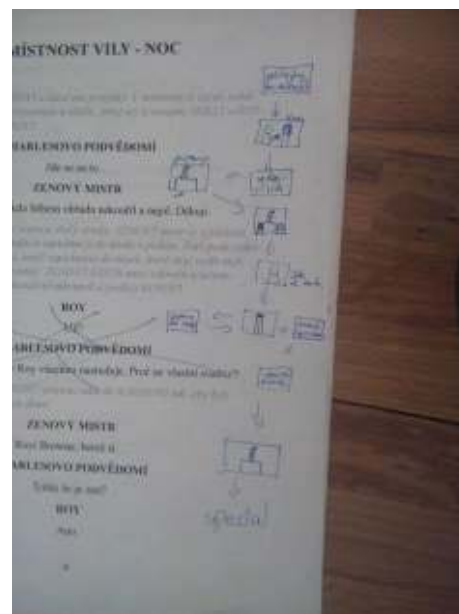
v poklidu vznikat viditelný obraz.

Stříhání bych mohl nazvat také jako **redukce záběrů**. Celkově po všech natáčecích dnech jsem totiž dostal několik hodin materiálu a já ho „recykloval“ na pouhých 20 minut.

## 2.4. Kamera

Na funkci kameramana jsem nebyl sám. Protože kdyby režisér ztvárňoval (v mém případě nejen režisér) i funkci kameramana nikdy nedopadne film podle jeho představ. Nemá šanci stíhat vše hlídat a přitom držet kameru a natáčet. Funkci kameramana mi plnil můj kamarád. Řídil se podle mých pokynů a záběry semnou konzultoval. Jak už jsem psal v úvodu, při čtení povídky jsem rovnou měl v představách jednotlivé záběry. Ty jsem také poctivě využil a realizoval.

Používal jsem otcovu poloprofesionální kameru. Na záběr v autě jsem použil kameru GoPro. Ta má výhodu, že je velmi malá. Dala se přidělat na palubní desku a na zadní sedadlo. Natáčela sama a kameraman se tím pádem nemusel v autě tlačit. Tuto kamerku jsem však použil jen při jednom natáčení. Zbylé natáčení v autě probíhalo mnohem zajímavěji. Scéna: „Holly řídí, Roy a Charles sedí na zadních sedadlech a povídají si.“ Jediné volné místo bylo tedy místo spolujezdce. Tam si sedl kameraman. Nemohl jsem však dopustit, aby scénu v jedoucím autě natočili bez režiséra. Musel jsem se také vejít na přední sedadlo. Nakonec jsme ve velmi nekomfortních pozicích natočili celou začáteční scénu.



Obrázek 5: Ukázka storyboard mého scénáře

## Storyboard

Před každým natáčením jsem si vypracoval vlastní storyboard. Tedy každý záběr jsem si tužkou předkreslil a podle takového plánu jsem poté řídil kameramana. Zatímco storyboard ve vysokorozpočtových filmech vytváří zkušení grafici, můj styl byl velmi amatérský. To však nevadilo, protože sloužil jen pro mou orientaci.

## 2.5. Zvukař

V úvodu píši, že veškerý zvuk jsem se rozhodl nahrát postsynchronně. Proto místo, kde jsem ztvárnil práci zvukaře, nebylo na place, ale doma. Používal jsem k tomu vypůjčený nahrávací přístroj. Poprvé jsem roli zvukaře plnil ještě před natáčením. V příběhu totiž často mluví Bukowského podvědomí a to bylo třeba nejprve namluvit a poté pouštět nahrávku při natáčení. To proto, aby pan Nový slyšel „své podvědomí“ a aby se mohl případně do nahrávky nějak tvářit. To byla jediná situace, při které jsem použil playback. Ostatní zvuky jsou již postsynchronní. Nahrávání se rozdělovalo ještě do dvou kategorií - postsynchronní nahrávání herců a nahrávání ruchů. Nahrávání herců spočívalo pouze v tom, že když jsem měl definitivně dostříhanou scénu, pozval jsem si k sobě domů jednotlivé herce, kteří v ní hráli. S nimi jsem je poté „nadaboval“. Vždy jsem jim řekl, aby si párkrát poslechli, jak svoji repliku říkali při natáčení. Pak jsem jen spustil nahrávání a oni to řekli znovu. Nahrávky jsem poté ve stříhacím programu synchroni-

zoval s obrazem.

K postsynchronu ruchů jsem si v mnoha případech vystačil sám. Práce spočívala ve „znovunahrání“ veškerých zvuků/ruchů, které byli v originální zvukové stopě špatně slyšet. Nahrával jsem cinknutí skleniček, cinkání prstýnků, nalévání whiskey, bouchání do stolu, kroky, zvuky rvačky, zvuk pádu, zvuk otevření/zavření dveří, odjíždění auta a mnoho dalších. Byla to neskutečně zdoluhavá, ale velmi zábavná práce. A výsledek stál za to. Ruchy jsou tak dobře nahrané, že není poznat, že jsou postsynchronní.

## 2.6. Kostymér

Do kostýmů (kromě jedné policejní uniformy) jsem neinvestoval žádné peníze. Hercům i komparzistům jsem vždy před natáčením řekl, co mají mít na sobě. Jediný menší problém byl s policejní uniformou, kterou jsem potřeboval do scény Na ulici. Ptal jsem se svého kamaráda, který je policista, zdali by mi uniformu nepůjčil, dozvěděl jsem se, že to nelze a dokonce mi řekl, že mít na ulici policejní uniformu, je nezákonné. I přes tento zákaz jsem uniformu vypůjčil v půjčovně a použil ji. Je pravda, že při natáčení se kolemjdoucí divili, že vidí známého herce na zemi a kolem něj dva policisty. Když si ale všimli kamery, byli v klidu.

## 2.7. Rekvizity

Shánění rekvizit nebylo vůbec těžké. Rekvizity byli naprosto běžné (prstýnky, lahev s whiskey, zenová zahrádka, vonné tyčinky...). Nic, co by se nedalo sehnat od přátel a kamarádů. Až na jednu výjimku. Potřeboval jsem sehnat malou dřevěnou rakvičku, která poslouží jako dar od Bukowského, novomanželům. Byla nesehnatelná, a proto mi nezbývalo nic jiného, než



Obrázek 6: Proces výroby rakvičky

ji vyrobit. Z kusu dřeva jsem tedy v dílně vyřezal malou rakvičku a obarvil ji na černo. Byl jsem

z ní nadšený. Jen doufám, že neexistuje žádné pořekadlo, které říká, že kdo si vyrobí rakvičku, ten v ní také brzy skončí.

## 2.8. Architekt

Roli architekta jsem plnil hlavně z hlediska vybírání natáčecích míst a vytváření dekorací. Již při prvním uvažování o natočení filmu, jsem přemýšlel, kde by se dalo natáčet. Nakonec to nebylo nijak složité. První natáčení mělo být v místnosti, která by se měla podobat policejní stanici. Všiml jsem si, že v budově naší školy je chodba, odpovídající mým představám. Stačilo se jen zeptat, paní ředitelky. Natáčení v chodbě mi bylo povoleno. V rámci vytvoření atmosféry špinavé policejní stanice jsem po zemi rozházel několik odpadků. Vzniklo ideální prostředí.

Další scéna se měla odehrávat v noci na ulici. Nemusel jsem dlouho přemýšlet a napadlo mne ideální řešení. Půvabná ulička se nachází ve Střešovicích. A velikou výhodou bylo, že přímo v ní bydlí můj kameraman. Měli jsme tím pádem i ideální zázemí.

Nejhůře se sháněl interiér, ve kterém se měla natáčet samotná svatba. Aby místnost odpovídala popisu v povídce, musela by to být luxusní vila. Nejlépe v Praze. Tu jsem bohužel nesehnal. Dlouho jsem hledal dále. A až v listopadu přišla možnost natáčet v sále komunitního centra v Koněprusích. Nebylo to v Praze, ale chopil jsem se příležitosti. Prostory mi byly doporučeny matčiny přítelem, který je bývalým starostou Koněprus. Napsal jsem tedy email s žádostí o povolení natáčení v prostorách jejich komunitního centra. A čekal na schválení. To přišlo za nedlouho. Další důležitou dekorací bylo jídlo. To aby stoly nebyly prázdné. Kdybych měl stoly zaplnit jen svým jídlem, tak bych se nejspíše nedopltil. Proto jsem poprosil komparz a herce, aby na svatbu přinesli nějaké malé občerstvení. Nakonec se toho sešlo dost výborného jídla. Nakonec posloužilo nejen jako výzdoba, ale i jako občerstvení pro účastníky filmu. Bohužel já osobně jsem byl neustále zaneprázdněn natáčením a ze svatební hostiny jsem neměl ani kousek.

## 2.9. Propagace

K propagaci mého filmu nejvíce posloužil můj plakát, který jsem pověsil na sociální síť a do budovy školy. Další vedlejší nečekanou propagací byla odezva vesničky Koněprusy, kde jsem se se svým filmem objevil v jejich měsíčníku.

### ***V Komunitním centru se točil film s P. Novým***

Mikeš Kořínek, student 3. ročníku Waldorfského lycea si jako ročníkovou práci vybral natáčení krátkometrážního filmu na motivy povídky Charlese Bukowského Zenová svatba.

Jak už lze odhadnout z názvu povídky, velká část filmu se odehrává na svatbě. A to byl jeden z hlavních důvodů, proč mladý pan režisér nás oslovil, zda by mohl použít pro své natáčení prostory našeho sálu a přísálí.

Jediný profesionální herec, který ve filmu hraje, je dlouholetý herec divadla Ypsilon Pavel Nový. Zájemci o komparz tak měli

možnost si tuto neděli zahrát po jeho boku. Pavlu Novému i Mikeši Kořínkovi se u nás velmi líbilo, a tak se nechali slyšet, že pokud bychom měli zájem, mohli by u nás na jaře uspořádat veřejnou projekci studentského dílka. Do té doby ale ještě čeká mladého pana režiséra hodně práce.



Obrázek 1: Foto článku z Koněpruského měsíčníku



## 2.10. Rozpočet

Jak jsem již psal, můj film je nízkorozpočtový. Nebyl jsem nijak sponzorován, a tudíž veškeré výdaje, které bylo nutné zaplatit sám, šly z mého kapesného. Tím jsem pokrýval jen nejnnutnější potřeby –

- 300,- částečný nákup občerstvení (jídlo pro herce, komparzisty, kameramana a mě)
- 300,- vypůjčení kostýmu policisty
- 150,- rekvizity
- 200,- spotřeba elektřiny na vytopení sálu komunitního centra, kde se odehrávala svatba

—

1150,- je tedy částka **přibližného rozpočtu filmu**, který jsem musel pokrýt ze svých úspor. V rámci této částky nejsou náklady na dopravu komparzistů a herců.

## Závěr praktické části

Závěr této části píše v době, kdy se film ještě neukázal světu a je ve fázi dokončování. Nemožu proto popsat odezvu diváků, celkový výsledek a úspěch. Píše jen o tom, co film dal mě jako (nejen) režisérovi.

Díky zkušenosti s filmem jsem objevil sám sebe! Vůbec jsem netušil, jaké schopnosti a vlastnosti je třeba uplatnit při režírování filmu. Režírování se mi promítlo do mého života, který jsem začal po všech stránkách lépe organizovat. Po této zkušenosti jsem začal brát jako výzvu i další aktivity, které mě potkaly a které bych předtím přehlédl. Náhle jsem začal vnímat věci kolem sebe z perspektivy režiséra. Všechny akce, aktivity a události, které se nikomu nechtějí řešit, teď bez rozmýšlení беру do své režie. Vůdčích schopností jsem si byl vědom již před natáčením, ale netušil jsem, že se u mě může ještě dále rozvinout. Uvědomil jsem si, že vedení skupiny lidí nemusí vždy vést k manipulaci a direktivnímu přístupu, naopak ale k podpoře kreativity celého týmu. Díky filmu jsem se seznámil s několika novými milými lidmi a s těmi, které jsem již znal, jsem si prohloubil přátelské pouto. Film mi zkrátka otevřel novou cestu v životě, která je vyrobená přímo pro mě.



## 3. Umělecká část

### Úvod

O něco více uměleckou činností, než samotný film, považuji vytvoření filmové hudby a propagačního plakátu. Tyto dvě věci se od samotného filmu liší tím, že by se bez nich film obešel. Na rozdíl od filmu, k jehož námětu jsem použil literární předlohu, u vytváření plakátu a hudby jsem musel námět vymyslet sám.

### 3.1. Plakát

Při vytváření plakátu jsem se řídil motem „v jednoduchosti je krása“. Chtěl jsem vytvořit dvoubarevný obraz s použitím jednoduché techniky siluet. Na plakátě jsem chtěl co nejméně slov a tak jsem použil jen to nejnútnejší: název filmu, předloha a režie.

Hlubší smysl obrazu je také jednoduchý. Chtěl jsem do něj zakomponovat dva největší faktory, které se ve filmu objevují. Zen a alkoholismus. Silueta rozbité láhve symbolizuje alkoholismus a její rozestavení a barvy symbolizují jin-jang.

Plakát jsem vytvořil napůl ručně a napůl v programu Adobe Photoshop. Obrys jsem narýsoval ručně tužkou na papír. Ten jsem poté oskenoval a upravil.

na motivy povídky  
Charlese Bukowského

# VELKÁ ŽENOVÁ SVATBA

režie Mikeš Kořínek

## **3.2. Hudba**

Při vytváření hudby k mému filmu jsem využil možnosti spolupracovat s profesionálním hudebním skladatelem. Mým dědečkem. Má ohromné zkušenosti se skládáním hudby do velkých filmů, a proto byl pro něj můj film maličkovitý.

Jak hudba vznikala? Film už musel mít hlediska střihu finální podobu. Nejdříve jsem se zamyslel nad tím, jaký styl hudby a jaké nástroje bych si ve filmu představoval. To jsem se svým dědečkem konzultoval a došli jsme k tomu, že by film měli spíše doprovázet zvuky, nebo velmi jednoduché melodické motivy. K dispozici jsme měli klavír, violoncello a kytaru. Vždy jsme se snažili co nejvíce vystihnout náladu ve filmu a doprovodit ji patřičným nástrojem a melodií. Za pouhou hodinu a půl jsme měli nahráno kolem 15-ti minut hudby.

Dalším úkolem byla synchronizace hudby s obrazem. Byla to lehká, ale časově náročná práce. Stála však za to. Hudba film hned obohatila.

### **Závěr umělecké části**

Umělecká část mi pomohla k odreagování se od části praktické. Jak plakát, tak i hudba byl totiž projekt sám osobě a nemusel se tolik vázat k filmu. Vyrobení plakátu také splnilo funkci první propagace a mnoho lidí tak díky němu zjistilo, že se chystá nějaký film a že se na něj můžou těšit. Navíc to byla jediná věc, kterou jsem se mohl ještě v době výroby filmu chlubit, protože veškeré další informace jsem chtěl nechat až do premiéry v utajení. Díky tvorbě hudby jsem mohl vidět svého dědečka v podobě filmového tvůrce a profesního pracovníka.

## Seznam použitých pramenů a literatury

BUKOWSKI, CHARLES: *Tales of ordinary madness*, v roce 1983, PDF dokument

CHRISTY, JIM: *Buk Book – Och Charles Bukowski*, Překlad: Šenkýř Jaroslav, v roce 2004, Pragma Praha

WAJDA, ANDRZEJ: *Moje filmy*, Překlad: Eva Sobotková, Karin Jodasová, v roce 1996, Votobia Olomouc

PLAŽEWSKI, JERZY: *Filmová řeč*, Překlad: Zdeněk Smejkal v roce 1967, Orbis Praha

### Skripta z FAMU:

Skripta jsou dostupná online na odkazu: <http://www.famu.cz/pro-studenty/uvody-a-praktika/antologie-pro-1-rocniky-famu/>

DUFEK, JIŘÍ: *Několik základních dramaturgických pojmů (dostupné online ----odkaz--- datum)*

DOHNAL, LUBOR: *Úvodem do scenáristiky a dramaturgie*

MOUDRÝ, JIŘÍ a BLÁHA, IVO: *Úvod do oboru zvuková tvorba*

KALLISTA, JAROMÍR: *Filmová produkce*

### Seznam zdrojů ilustrací

Obrázek 1: CHRISTY, JIM: *Buk Book – Och Charles Bukowski*

Obrázek 2: CHRISTY, JIM: *Buk Book – Och Charles Bukowski*

Obrázek 3: *Screen-shot elektronického scénáře*

Obrázek 4: *Screen-shot programu Adobe Premiere*

Obrázek 5: *Vlastní foto originálu scénáře*

Obrázek 6: *Vlastní foto rakvičky*

Obrázek 7: *Screen-shot článku z měsíčníku Zpravodaj Zlatý kůň*

### Seznam příloh

I. Scénář

II. Film na CD

### Seznam konzultantů

Jiří Procházka

Marek Kořínek