

Zvuková dramaturgie v současném českém a slovenském dokumentárním filmu

BcA. Jiří Hloušek

Diplomová práce
2018



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Jiří Hloušek**
Osobní číslo: **K16447**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Zvuková skladba**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Zvuková dramaturgie v dokumentárním filmu

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 20 min., zvuková skladba.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě.

Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na

oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk – nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

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

Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

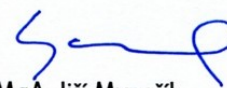
- VIERS, Ric. The location sound bible: how to record professional dialogue for film and TV. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2012. ISBN 978-1-61593-120-0.
GREČNÁR, Jan. Zvuková realizácia filmu: Umenie majstra zvuku. 138. publikacia. Bratislava: Juga, 2012. ISBN 978-80-89030-50-7.
GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
RENTZ, Jiří. Zvuková technika v amatérském filmu: vývojové tendence ozvučování amatérského filmu. V Praze: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1978.
KUBÁT, Karel. Zvukař amatér. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1977.
BLÁHA, Ivo. Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.
LABÍK, L'udovít. Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlin: VerBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9.
PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). Žánr ve filmu. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2004, 179 s. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-116-1.
KOKEŠ, Radomir D. Rozbor filmu. Vydání první. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, 264 stran. ISBN 978-80-210-7756-0.
THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
ŠTOLL, Martin. Český film: režiséři-dokumentaristé. Praha: Libri, 2009. ISBN 978-80-7277-417-3.
MATĚJŮ, Martin a Martin ŠTOLL. Praha dokumentární. Vyd. 1. V Praze: Malá Skála, 2006. Dokumentární film. ISBN 80-86776-05-0.
TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. Časosběrný dokumentární film. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5.

Vedoucí diplomové práce: prof. Ing. Ján Grečnár, ArtD.
Ateliér Audiovize
Datum zadání diplomové práce: 4. prosince 2017
Termín odevzdání diplomové práce: 9. května 2018

Ve Zlíně dne 4. prosince 2017



doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



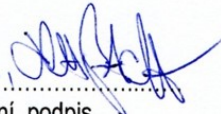
MgA. Jiří Mynařík
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 12. 1. 2018

JIRÍ HOUSĚK, 
.....
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá tvorbou zvukové dramaturgie dokumentárního filmu v České republice a na Slovensku. První část pojednává o žánrovém rozdělení dokumentu v závislosti na zvukové dramaturgii a definuje základní termíny. Druhá a třetí část se věnuje natáčení dokumentu a jeho postprodukcí.

Klíčová slova: dokumentární film, zvuková dramaturgie, natáčení, postprodukce, žánry

ABSTRACT

This work deals with creation of sound dramaturgy in documentary film from the Czech republic and Slovakia. The first part is about genre partition of documentary film depending on sound dramaturgy and defines basic terms. The second and the third part is devoted to shooting and post-production of documentary film.

Keywords: documentary film, sound dramaturgy, shooting, post-production, genres

Prostřednictvím této práce bych chtěl poděkovat mému vedoucímu prof. Ing. Jánovi Grečnárovi, ArtD. za velice trpělivý přístup, jeho rady a zkušenosti z praxe. Dále bych chtěl poděkovat Jardovi Fryšovi za konzultace při vzniku této práce a kolegům z Alternative.Now za to, že jsem mohl být součástí projektu The Elements. Nakonec pak své přítelkyni, rodině a přátelům za podporu v momentech, kdy to se mnou nebylo lehké.

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

OBSAH

ÚVOD	9
1 DOKUMENTÁRNÍ FILM A JEHO ŽÁNRY	10
1.1 PRÁCE S PRVKY ZVUKOVÉ DRAMATURGIE	11
1.2 ŽÁNRY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	13
1.2.1 Dokument s hranými prvky (fikce).....	14
1.2.2 Sdělovací, informativní dokument (nonfikce)	19
1.2.3 Audiovizuální záznam kulturní nebo sportovní události	22
2 ZPŮSOBY SNÍMÁNÍ A ZÁZNAM ZVUKU V DOKUMENTU	26
2.1 PŘÍPRAVNÁ FÁZE	26
2.2 ZVUKOVÁ TECHNIKA A TECHNOLOGIE SNÍMÁNÍ.....	27
2.2.1 Záznam zvuku.....	30
2.2.2 Rozdíly v natáčení dokumentu a hrané tvorby	31
3 ZVUKOVÁ POSTPRODUKCE DOKUMENTU	35
3.1 POSTUP PRÁCE V POSTPRODUKCI	35
3.1.1 Úprava zvukového záznamu z natáčení.....	35
3.1.2 Postsynchrony, Asynchrony, Archivní zvuky	36
3.1.3 Hudba.....	37
3.1.4 Zvukový mix.....	37
3.2 POSTPRODUKCE AUDIOVIZUÁLNÍHO ZÁZNAMU	38
ZÁVĚR	39
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A OSTATNÍCH ZDROJŮ	40
SEZNAM POUŽITÝCH FILMŮ	41
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	42
SEZNAM OBRÁZKŮ	43

ÚVOD

Dokumentární tvorba, jakožto záznam či zobrazení reality ve své pravé podstatě, v současné době láká do kin či k obrazovkám stále více diváků. V České republice a i na Slovensku vzniká obrovská škála forem dokumentárních filmů, televizních i nezávislých, které využívají nespočet výrazových prostředků i stylizace.

V první části své práce nejprve krátce prozkoumám vývoj zvukové dramaturgie v dokumentárním filmu u nás, prozkoumám možnosti využití prvků zvukové dramaturgie a v závislosti na přístupu ke zvukové dramaturgii se pokusím dokument rozdělit do základních kategorií. Na konkrétních příkladech budu poté demonstrovat jednotlivé rozdíly. V práci se nebudu zabývat rozdíly mezi dokumentární tvorbou v Čechách a na Slovensku či jejich současnými tendencemi ve srovnání k historii, ale budu s filmy z obou zemí pracovat jako s jednou stejnorodou skupinou, kterou využiji jako vzorek pro rozdělení dokumentu dle zvukové dramaturgie.

Ve druhé a třetí části se budu věnovat natáčení a postprodukcí dokumentárního filmu z pohledu zvukového mistra. Ve své práci budu předpokládat základní znalost čtenáře o výrobě zvukové složky hraného filmu a budu se soustředit primárně na odlišnosti, které produkce dokumentární tvorby přináší. Na základě zkušeností tvůrců z praxe uvedu situace, které mohou při tvorbě dokumentu nastat a uvedu postupy, jak předejít případným problémům.

1 DOKUMENTÁRNÍ FILM A JEHO ŽÁNRY

Hlavní funkcí dokumentární tvorby je zobrazovat realitu v její pravé podstatě, vzdělávat, informovat a pomáhat tak lidem se lépe orientovat v dění na naší planetě. [1, s. 156]

Dokumentární film prakticky vznikl ve chvíli, kdy byl vynalezen film sám. Už první pokusy o pohyblivé obrázky skrz důmyslné přístroje jako je například zootrop, zobrazovaly postavičky lidí nebo zvířat v jednoduchém přirozeném pohybu. Ve stejný moment, kdy byla vynalezena první kamera, vznikl i první dokumentární film. Stačí se podívat na průkopnické filmy bratří Lumiérů jako například **Dělníci opouštějí továrnu Lumière v Lyonu** [A, 1895] nebo **Příjezd vlaku do stanice La Ciotat** [B, 1895] a je jasné, že fascinace zachycením reality se u filmových tvůrců projevuje již od prvopočátku. [2, s. 22, 27]



Obr. 1. Snímek z filmu *Dělníci opouštějí továrnu Lumière v Lyonu*

S příchodem hraného filmu začali diváci prahnout po fiktivních světech a fiktivních příbězích. Za prvé proto, že film pro ně znamenal únik od každodenní reality, což se obzvlášť v době válek stalo velmi uspokojujícím a za druhé, že lidé minulého století nebyli příliš zvyklí se vzdělávat. Buď to bylo dáno systémem, ve kterém žili, kde se na vysokou školu dostali jen vybraní jedinci anebo proto, že po těžké práci již neměli na vzdělávání čas ani chuť. V hraném filmu se mezitím rozvinula forma, která definovala, jak film vypadá dnes. Přes příchod stříhové skladby, zvuku, barev, obrovských filmových studií, televize a kino řetězců až po 3D nebo například 4DX se hraný film stal nedílnou součástí zábavního průmyslu dnešního světa. Až do 80. let minulého století se na dokumentární tvorbu lehce zapomínalo a

svým způsobem byla pro diváky neatraktivní. Právě v 80. letech započala zlatá éra dokumentu, která trvá dodnes. Lidé začali toužit po tom, být informováni, mít všeobecný přehled, nahlédnout do míst kam se osobně nemohou vypravit, dozvědět se o dalších kulturách, stát se více vědomými. Dokumentární tvorba se stala více populární a žádaná. Započala éra experimentování s formou a dokument se začal prolínat s hranými prvky napříč všemi žánry. Nezávislý dokument se stal protipólem zkosnatělých televizních produkcí, odstartoval touhu diváků po neotřelých náhledech na světové události a rozdmýchal oheň pravdy. Dokument se stal hlavním prostředkem pro sociálně orientované filmy a s příchodem internetových médií oslovil masu lidí. Zájem diváků otevřel tvůrcům dokumentu nové možnosti financování, distribuce za prakticky nulové náklady, možnost rozvoje zajímavých námětů a extravagantnějších zpracování. Začal se využívat celý potenciál dokumentárního filmu. Dnes dokument zaujímá naprosto plnohodnotné místo po boku hrané tvorby a častokrát nese větší emoce a sdělení než všudypřítomná, velmi často plytká, hraná tvorba. [3, s. 21]

1.1 Práce s prvky zvukové dramaturgie

„Každý zvuk se rodí z ticha, umírá v tichu a během svého trvání je obklopen tichem. Ticho umožňuje zvukům existovat. Ticho je neslyšitelnou součástí každého zvuku.“ [4, s. 118]

Ve filmovém zvuku toto platí dvojnásob. Celá zvuková stopa audiovizuálního díla vychází z původního ticha, do kterého se postupně jako stavební kameny přidávají prvky zvukové dramaturgie. Každý zvukový prvek má své promyšlené místo v časové ose a všechny zvuky dohromady tvoří komplexní libozvučný celek.

V jakémkoli audiovizuálním díle, a tedy i v dokumentu, existují tři základní kategorie zvukových výrazových prostředků: **mluvené slovo, hudba a ruchy**. [5, s. 12] Mluvené slovo je největším nositelem sdělení. Drtivá většina dokumentů je založena na výpovědích respondentů, kteří vypráví svůj životní příběh, odpovídají na otázky režisérů a vyjadřují se k dané problematice. Tyto výpovědi jsou velmi často kombinované s nahraným komentářem, který doplňuje chybějící informace a propojuje dané pasáže do jednoduššího celku. S hudbou se zde pracuje velmi jednoduchým způsobem tak, aby na sebe nepoutala příliš pozornost a spíše jen dokreslovala atmosféru předávaných informací. Ruchy často pouze kopírují zobrazovanou realitu, nejsou nijak stylizované a pouze doplňují zvukový obraz. Toto je základní klasický model dokumentárního filmu, který je založen čistě na sdělování informací. Je snadný na výrobu a nevyskytují se v něm žádné stylizované prvky.

První pokusy stylizace zvukového zpracování v dokumentu se u nás objevují již v padesátých letech minulého století, v tehdejší Československu. Například Martin Hollý ve svém filmu **Na ved'ajšej koľaji** [C, 1957] pracuje záměrně s kontrastem ruchu parní lokomotivy a ruchu nových elektrických vlaků. Příběh vypráví o starém strojvůdci, který už není schopen se naučit nové technologii a musí přenechat své místo někomu mladšímu. Ruch parní lokomotivy zde symbolickým způsobem zastupuje umírání starých způsobů a kontrastuje s ruchy elektrických vlaků, které značí příchod nové technologie a nového života. Za zmínku také stojí komentář nahrany v první osobě jednotného čísla, aby měl divák pocit, že to vypráví právě sám starý strojvůdce. [6, s. 23] Dalším příkladem zajímavě zvukově zpracovaného dokumentu je film Štefana Uhra s názvem **Poznačení tmou** [D, 1959], který se snaží přiblížit divákům svět nevidomých.



Obr. 2. Snímek z filmu Poznačení tmou

Uher zde v obraze pracuje s kontrasty světla a tmy, otevřených prostorů a detailů na hmatající ruce nebo využívá velkého nadhledu pro zvýraznění bezmoci zobrazovaných postav. Zvuková dramaturgie je zde záměrně stylizována tak, aby si divák dokázal představit jakým způsobem nevidomý vnímá zvuk. Například kroky slepce a rytmické klapání jeho hole jsou opatřené charakteristickou ozvěnou. To zvýrazňuje vnímání prostoru a vzbuzuje pocit osamělosti. Velice ostré až předdimenzované ruchy zase vyjadřují citlivé vnímání slepeckého

ucha. Zajímavostí je funkční využití asynchronního dialogu, které vyjadřuje zkrácenou představu nevidomého o krajině, do které se „dívá“ ve snaze ji popsat. [6, s. 26-27]

Hollý, Uher a na ně navazující dokumentarista Miroslav Horňák byli průkopníky stylizovaných dokumentů u nás. Tito tři tvůrci dokázali, že ruchy lze uplatnit jako plnohodnotnou součást zvukové složky a ukázali, že dokumentární film nemusí nutně znamenat pouze nahraný komentář s ilustračními záběry. [6, s. 28]

Dnešní dokument již dospěl do forem, ve kterých se využívá všech možných filmových struktur jako jsou montáže, rapidmontáže, efektové ruchy, čistě emotivní hudební pasáže, abstraktní obrazy podpořené pouze zvukovou atmosférou nebo dlouhé zobrazení fotografií bez jakéhokoli zvuku v pozadí. Některé dokumentární filmy svým zpracováním připomínají téměř hraný film a přinášejí komplexní emotivní příběhy.

1.2 Žánry dokumentárního filmu

Vzhledem k rozmanitosti druhů dokumentu, různých forem a zpracování není vůbec jednoduché dokumentární film rozřadit do konkrétních kategorií či žánrů. To krásné na dokumentu je to, že se do jisté míry snaží nezapadat do jasně předdefinovaných směrnic a velice rád překračuje hranice, které se mu snaží vytyčit filmoví vědci a teoretici. Většina současných dokumentů je spíše o kombinaci všemožných dramaturgických prvků a tak většinou spadají do více kategorií najednou. [7, s. 16]

Základní a nejpodstatnější rozdělení dokumentu má pouze dvě kategorie: **fikce a nonfikce**. Fiktivní dokument nebo lépe dokument s fiktivními prvky je takový dokument, který sice zobrazuje realitu, ale pomáhá si předem připravenými pasážemi pro lepší vyznění myšlenky filmu. Nonfiktivní dokument neobsahuje žádné předpřipravené momenty a je čistým zobrazením reality, záznamem skutečnosti, pravdy. [3, s. 160] Samozřejmě existuje i názor, že jakýkoli film je pouze hrou na diváka a skutečnost či pravdu pouze předstírá. Za takového předpokladu můžeme alespoň říct, že nonfiktivní dokumentární film, společně s živým přenosem, je nejbližší tomu, co lze v audiovizuálním světě považovat za realitu.

Další (televizní) rozdělení dok. má kategorie tři: **reportážní film, dokumentaristický portrét a naritativní dokument**. Reportážní film je především o zachycení přítomného okamžiku. Velmi důležité pro tento typ dokumentu je moment přistižení subjektů v nějaké intenzivní a spontánní situaci. Jedná se o nonfiktivní zobrazení události, člověka či zvířete ve své přirozenosti. Dokumentaristický portrét je založen na záměrném kontaktu člověka před

kamerou a za kamerou. Ve většině případů se jedná o předpřipravené rozhovory či situace, které divákům předkládají životní příběh zobrazovaného subjektu. Poslední kategorií je narativní dokument, který má velmi blízko k hranému filmu. Je dějový s předem promyšlenou strukturou a velice často zachycuje více než jednu konkrétní osobu. [8, s. 101-102]

Dokumentární film můžeme také považovat za jeden z nadžánrů filmové tvorby, který lze rozdělit podle technologie a struktury vyprávění na megažánry: stylizovaný dok., časosběrný dok., stříhový dok., televizní kroniku, audiovizuální záznam, televizní fičr, stylizovanou rekonstrukci či direct cinema. Nebo podle obsahu pak na základní žánry: o člověku ve společnosti, o době, o historii, o lidské individualitě, o přírodě, o cestování, o hudbě. [1, s. 156]

V závislosti na přístupu ke zvukové dramaturgii můžeme dokumentární film rozdělit do tří základních kategorií: **dokument s hranými prvky (fikce); sdělovací, informativní dokument (nonfikce) a audiovizuální záznam kulturní nebo sportovní události.**

1.2.1 Dokument s hranými prvky (fikce)

První kategorií a zároveň tou nejkomplicovanější na výrobu je dokument, který obsahuje fiktivní prvky. Jedná se o kategorii s největšími možnostmi experimentování a kreativního uchopení. Velkou část této skupiny tvoří typ dokumentárního filmu, který je svou strukturou vyprávění blízky hranému filmu a postup při tvorbě odpovídá standartnímu procesu výroby filmu od námětu až po finální export. U tohoto typu dokumentu je velmi důležité mít promyšlené vše dopředu. V přípravné fázi se nejprve přijde s námětem, ze kterého vznikne literární scénář s jasnou představou o obsahu jednotlivých částí dokumentu. Dopředu se ví, kdo bude s kým mluvit, režisér si připraví otázky a povětšinou si respondenti připraví i odpovědi. Ze scénáře je naprosto patrné, jaké poselství a jaký příběh bude film předávat a jakou formou bude film zpracován. Komentář nebo výpovědi respondentů jsou střídány s hranými pasážemi, které jsou točeny podle technického scénáře. Hrané pasáže pomáhají divákům se zorientovat v probíraném obsahu a dělají pro ně film zajímavějším. Pro zvukového mistra toto všechno znamená, že již v přípravné fázi musí k projektu přistupovat velmi zodpovědně: pečlivě si projít scénář, konzultovat dramaturgii díla s režisérem, obhlédnout lokace natáčení, rozhodnout se jaký technologický postup zvolí pro produkci a postprodukcii, vyhodnotit kolik času bude potřebovat na postprodukcii práce a propočítat jak velké náklady bude výroba zvukové složky filmu stát. Zbytek této skupiny tvoří nezávislá dokumentární tvorba, která experimentuje s formou a svým zpracováním se vymyká zasetým kolejím vyprávění.

U dokumentů této kategorie se můžeme dočkat nevídaných uměleckých pasáží, kreativních pojetí předávaného obsahu a stylizace. Každý takovýto film je pro zvukového mistra výzvou, radostí a odrazem jeho umělecké duše.

1.2.1.1 The Elements (2016, Sportovní, Jiří Hloušek)

Snímek Tomáše Galáska, režiséra, scénáristy a kameramana v jedné osobě **The Elements** [E, 2016] je exemplárním příkladem nezávislého dokumentárního filmu, který svým zpracováním dalece překračuje běžně strukturované dokumenty. Je důkazem toho, že i v českých podmínkách, kde je rozpočet velmi příškrčený, může vzniknout film, který na diváky zapůsobí na všech úrovních vnímání a stane se inspirací pro mnohé z nich.



Obr. 3. The Elements

The Elements vypráví příběh tří adrenalinových sportovců, kde každý zastupuje jeden ze základních živlů: Marek Holeček - země (horolezectví), Martin Trdla - vzduch (base jump) a Michal Rišian - voda (hloubkové potápění). Snímek postupně odkrývá životy těchto tří neobyčejných lidí až do jejich současné situace. Každý hrdina má ve filmu svou oddělenou příběhovou linii, která postupně graduje až do strhujícího prožitku extrémního sportu. I přesto, že se hrdinové ve svých příběhových liniích nepotkají, tak se velmi vyváženým způsobem doplňují a dohromady tvoří komplexní celek. Film ze začátku pracuje se sekvencemi jednotlivých sportovců, které se střídají v pravidelném pořadí: země, vzduch a voda. Tato variace se opakuje celkem čtyřikrát v identických intervalech. V závěru filmu se tyto sekvence postupně zkracují a mění své pořadí v závislosti na tempu a síle zobrazovaného obsahu. Původním záměrem bylo, že každý sportovec bude mluvit mimo obraz o svých pocitech, zážitcích a hodnotách a tyto výpovědi budou doprovázené ilustračními záběry ve snaze vyhnout se „mluvícím hlavám“.

Z důvodu úmrtí Martina Trdly během natáčení se jeho příběhová linie musela změnit a v původně zamýšlené struktuře zůstala pouze linie země a vody. Linie vzduchu se obohatila o archivní záběry Martina Trdly a výpovědi jeho kolegů. Namísto Martina zde vede příběh svým vyprávěním jeho manželka Kateřina, která vzpomíná, jaká byla jeho životní cesta. Film pracuje s kombinací výpovědi a pocitové stříhové montáže, která vždy navozuje momentální prožitek sportovce.



Obr. 4. Martin Trdla

Linie vzduchu ve filmu zastupuje akci. Sekvence jsou velmi dynamické, plné napětí a adrenalinu. Martinovi skoky jsou natočené jednak z různých úhlů ze země a zároveň z kamer připevněných na jeho těle. Zobrazení letu je vždy doprovázené heroickou hudbou. Pokud je střížený záběr z kamery na těle, je slyšet mohutný zvuk svištění větru a plápolání výstroje. Když letec míjí nějakou blízkou překážku, rozezná se ruch o velmi nízké frekvenci pro hmatatelný pocit z míjejícího objektu. V závěru filmu divák okusí velmi reálný pocit volného pádu. Těsně před finálním odrazem graduje hudba s efektoými ruchy. Přesně s odrazem mizí všechny zvuky a my v tichu sledujeme zpomalený záběr padajícího letce. Následuje široký záběr shora, jak letec padá. Záběr za gradujícího efektového ruchu se jakoby přibližuje směrem do hlavy letce, až se pomocí stříhového efektu dostaneme do Martina „point of view“. V ten moment ostře nastoupí bouřlivá větrná atmosféra, která diváka naprosto obklopí a navodí mu pocit, že padá do naprostého prázdna společně s base jumperem. K atmosféře se postupně začne přidávat heroická hudba, která graduje až do konce letu. Let pokračuje již ve zmíněné kombinaci kamer ze země a kamer z postroje. V této linii se dále vyskytuje mnoho archivních záběrů, které jak obrazově, tak zvukově svou „špinavostí“, kontrastují s uhlazeným zpracováním dalších dvou linií a utvářejí tak dojem něčeho, co už není.

Linie země propojuje vodu a vzduch. Země v podání Marka Holečka dává filmu lidskost. Země je o cestě, o přátelství, o nekonečném putování za cílem, který je svým způsobem vlastně nesmyslný. Línii dominují časosběrné záběry vysokohorských štítů, okolo kterých se prohánějí mraky nebo miliony souhvězdí. Tyto záběry jsou podpořené různými efekto-
vými ruchy, svisty a whooshy, které dohromady s jemnou hudbou doslova navozují pohádkovou atmosféru.



Obr. 5. Marek Holeček

Je nutné říct, že vzhledem k malému rozpočtu filmu, nebyl při natáčení téměř nikdy přítomen zvukový mistr a kolikrát ani rozumný mikrofon. Z tohoto důvodu je 80 % ruchů dodělávaných v postprodukci, což při celkové stopáži filmu byl velmi náročný úkol a časový problém. Každý krok ve sněhu, v lese nebo v interiéru, každé zacinkání horolezecké klipsny, každý dopravní prostředek, každé otevření padáku, zkrátka vše, co si lze představit, je mravenčí prací ručaře. Hledání či výroba ruchu, který by odpovídal obrazu svou kvalitou a charakterem kolikrát zabralo i půl hodiny a častokrát nebylo nijak snadné se dobrat uspokojivého výsledku. V línii země, kde hrdinové stále pochodují rozmanitými krajinami, byl využit nespočet různorodých zvuků kroků. Při lezení po horách bylo zase nutné dosadit cinkání klip-
sen, zasekávání cepínů nebo šustot batohů. Dokonce i dotek holé ruky horolezce o skalní stěnu je podpořen jemným ruchem sypajícího se písku. Celé prostředí doplňují větrné, mrazivé zvukové atmosféry, které diváky svým charakterem zasazují do nekonečných pustin velehor. V závěru filmu je například velmi dlouhý záběr na osamělou horu, kolem které plynou mračna, pomalu jako čas. Záběr je podpořen velice tichou atmosférou s jemným vánkem, který symbolizuje nekonečné čekání horolezců na možnost návratu.

Linie vody ve filmu zastupuje vnitřní hluboký klid a je kontrastem k akční linii vzduchu. Zatímco ve vzduchu jsou bouřlivé větrné atmosféry, v podvodním světě slyšíme jen jemné bubláni a pohyb potápěče. Vzhledem k tomu, že Michal Rišian pod vodou nedýchá, nebylo možné využít klasického modelu zvukového ztvárnění, který pracuje se zvukem dýchacího přístroje. Veškeré dění pod hladinou je tedy pouze kombinací různých vodních a podvodních atmosfér, které jsou v některých místech doplněny o rozličné ruchy bubláni.



Obr. 6. Michal Rišian

Při zobrazení hloubkových ponorů film kombinuje záběry z kamer pod vodou a krátké efektové rapidmontáže, které symbolizují ohrožení života a myšlenky potapěče v této extrémní situaci. Tyto sekvence vždy obsahují velké množství efektových ruchů, které v kombinaci s hlubínými atmosférami navozují pocit napětí a strachu. Kromě dramatictějších ponorů je tato linie spíše klidná a mírumilovná. Zajímavým momentem je například pasáž, kde Michal vysvětluje, že freediving je o snížení potřeby kyslíku. V této sekvenci jsou využity nádechy sportovce, které jsou více či méně stylizované ozvěnou a jsou za sebe poskládány v pravidelném rytmu. Později se přidá hudba a dech zde funguje jako jeden z nástrojů bicí soupravy, otevřený hithat.

Jak již bylo řečeno, film v prvních dvou třetinách využívá jasnou strukturu střídání přibližně pěti minutových sekvencí v pořadí vzduch, země, voda. V celé této části se pracuje s archivní hudbou. Hudební motivy často pracují s elektronickými nástroji, které film zahalují do moderního hávu. Každá skladba je pečlivě vybrána tak, aby elegantním způsobem posilovala prožitek ze zobrazované akce. V poslední třetině filmu, která postupně mění svou pravidelnou strukturu a graduje do závěrečného rozzuzlení, se pracuje s komponovanou hudbou na motivy filmu **Interstellar** [F, 2014]. Podobné motivy hudby propojují jednotlivé

příběhové linie a tvoří z konce filmu velmi ucelenou pasáž. Každý sportovec zde zakončuje svou cestu finálním výkonem, který je podpořen stejným dramatickým hudebním motivem s velmi podobnou stavbou gradace.

K celému filmu je v rámci zvukové dramaturgie přistupováno jako k hrané tvorbě. Každý ruch svým charakterem odpovídá velikosti záběru, každé prostředí má svoji specifickou zvukovou atmosféru a každá efektní střihová montáž je podpořena pečlivě vybranými efektními ruchy. Díky dostatečnému času na postprodukcii je každý prvek zvukové dramaturgie, stejně jako obraz, dotáhlý do největšího možného detailu. Výsledek, který již získal několik mezinárodních cen, by nemohl vzniknout bez neuvěřitelného nasazení a úsilí všech tvůrců, jejich touze předvést něco nevídaného a odhodlání dokázat, že i za málo peněz je možné vytvořit neuvěřitelně zajímavý dokumentární film. Země, voda, vzduch - tři živly, tři extrémní sporty, tři neobyčejní lidé. Čtvrtý živel hoří v každém z nás.

1.2.2 Sdělovací, informativní dokument (nonfikce)

Do druhé kategorie patří všechny dokumentární filmy, které se snaží co nejvěrněji zachytit realitu. Klasickým příkladem je televizní produkce dokumentárních cyklů. Sdělovací dokumentární film v produkci televize vás ničím nepřekvapí, ale ani neurazí. Využívá ověřené struktury, jednoduchým a čitelným způsobem předává obsah a nesnaží se záměrně vyvolávat emoce. Informace předává objektivně a názor nechává čistě na divákovi. V takovémto typu dokumentu se velmi často hovoří od začátku až do konce a nenajdeme zde žádné komplikované umělecké sekvence. Základním stavebním prvkem jsou v detailu nasnímaní respondenti, takzvané „mluvící hlavy“ (obr. 7). To znamená, že v obraze vidíme respondenta, který v kompozici zlatého řezu hovoří o dané problematice. Tento typ záběrů zdůrazňuje hodnotu výpovědi a drží divákovu pozornost na obsahu a emocích vyprávějíciho. Mluvící hlavy jsou více či méně vykryvány ilustračními záběry, které korespondují s obsahem daných výpovědí. Pokud jsou ilustrační záběry dostatečně dlouhé, jsou podpořené jednoduchým hudebním motivem. Hudba zde pouze doplňuje atmosféru a není jí přikládán žádný hlubší význam. Krátké hudební motivy se také používají například při předělech mezi respondenty nebo mezi probíranými tématy. Obraz ani zvuk není žádným způsobem stylizovaný. Je takový, aby žádným způsobem neodváděl pozornost od probíraného obsahu. Do této kategorie také patří přírodopisné, dějepisné a zeměpisné dokumenty, které jsou založeny na čteném komentáři. V tomto případě je film prakticky sestaven pouze z ilustračních záběrů, které obrazem

doplňují informace reprodukováného obsahu. Kromě komentáře v těchto dokumentech dominují reálné zvukové atmosféry a ruchy. Do této kategorie dále patří reportážní filmy, instruktážní filmy nebo například záznamy z technických kamer a podobně. U nonfikčních dokumentů je nejdůležitější předat sdělení tak, aby co nejvěrněji odráželo realitu. Zvukový mistr má proto za úkol, aby mluvené slovo bylo co nejvíce srozumitelné a ostatní prvky zvukové dramaturgie takzvaně „neslyšitelné“, aby nerušily nebo neodváděly divákovu pozornost od reprodukováných informací.

1.2.2.1 13. komnata Jitky Sedláčkové (2017, Životopisné, Karel Jaroš)

13. komnata Jitky Sedláčkové [G, 2017] je typickým příkladem televizní tvorby dokumentárního filmu. 13. komnata je dokumentární cyklus České televize, který mají diváci možnost sledovat na svých obrazovkách již přes deset let a v současné chvíli (leden 2018) počet dílů čítá 440. Jednotlivé díly jsou velmi jednoduché na výrobu a jde čistě jen o předání informací. V každém dílu se objeví jedna veřejně známá osobnost a divák skrze její výpověď může nahlédnout do zákulisí cizího života.



Obr. 7. Jitka Sedláčková v dokumentárním cyklu 13. komnata

Celým dvaceti pěti minutovým filmem nás provází monolog Jitky Sedláčkové, který je místy rozdělený druhou respondentkou (odbornice na psychosomatickou medicínu MUDr. Jarmila Klímová), která analyzuje psychologickou stránku příběhu. Ve filmu se krátce objeví pár dalších respondentů, o kterých Sedláčková mluví ve své výpovědi.

Posledním prvkem mluveného slova, který doplňuje souvislosti a propojuje krátké výpovědi je nahraný komentář. Za neustálého toku slov sledujeme ilustrační záběry nebo fotografie z profesního či soukromého života Sedláčkové.



Obr. 8. Příklad ilustrační fotografie

Zvuková dramaturgie díla je založená převážně na mluveném slovu s hudebními předěly. Zvuk filmu je zaměřený primárně na informace obsažené v dialogu, a proto se zde nevyužívá více ploch zvukové dramaturgie. Ve filmu se až na výjimky nevyskytují žádné zvukové atmosféry ani ruchy. Toto zpracování má tu výhodu, že není nic, co by rušilo diváka od výpovědi. Najdou se však ale i záběry, kde zvuk pocitově chybí. Pokud pomíneme mluvené slovo tak jediné, co se ve zvukové stopě vyskytuje, je hudba. Na začátku a na konci zní zajímavý motiv, který má za úkol upoutat divákovu pozornost. Toto jsou jediná místa, kdy o hudbě víme. V průběhu filmu se hudba vyskytuje vždy velmi podprahově a pouze doplňuje svou atmosférou informace z výpovědí. Střídají se zde pasáže, kde hudba je, není a zase je. Hudba zde zastupuje jak zvukové atmosféry, tak ruchy. Hudba obaluje podprahovým způsobem celý snímek do jednoho plynulého celku a navozuje příjemnou atmosféru ke sledování. Motivy jsou vždy velmi jemné, decentní a sobě podobné, aby nerušily mluvené slovo a informace v něm obsažené. Hudba se také používá k předělům mezi jednotlivými respondenty a nebo při delších sekvencích ilustračních záběrů. Ilustrační záběry jsou často bez ruchů a jsou zde využívány jen jako dokreslení atmosféry filmu bez hlubšího sdělení.

Tento dokumentární film, cyklus, pořad je zástupcem výroby dokumentárních filmů pro televizního diváka, který není zvyklý na experimentální audiovizuální formy. Jde primárně o zobrazení, sdělení pravdivých, reálných, nezavádějících informací s minimálními náklady na výrobu.



Obr. 9. Příklad ilustračního záběru

1.2.3 Audiovizuální záznam kulturní nebo sportovní události

Poslední kategorií, která se zásadně liší v přístupu ke zvukové dramaturgii, jsou záznamy společenských událostí jako je například divadlo, koncert, přehlídka, přednáška, sportovní zápas nebo sportovní klání. Tato skupina nonfikčních dokumentárních filmů je velice často úzce spjatá s živým přenosem, ale pravidlem to není. Každá událost je specifická na odsnímání zvuku a je velmi důležité se na ní pečlivě připravit. Mistr zvuku zde musí vyřešit jakým způsobem přenést co nejvěrněji reálný zvukový obraz. Nejkomplikovanějším záznamem je koncert vážné hudby. Největší symfonické orchestry čítají i 250 členů, a proto není vůbec jednoduché získat komplexní, vyvážený a libozvučný výsledek. V přípravné fázi je podstatné seznámit se s hranou hudbou, rozmístěním orchestru, prostředím, ve kterém se bude koncert odehrávat a na základě těchto informací si rozmyslet jaké typy mikrofonů bude nejlepší použít, kolik mikrofonů bude potřeba a jak vybrané mikrofony rozmístit do prostoru pro co nejvěrohodnější zážitek. Celý proces komplikuje postavení kamer, které nerady vidí mikrofony v záběru, a tak je to věčný souboj mezi tím, zda film bude lépe vypadat nebo lépe znít. Tento problém platí zvláště u divadla, kde mikrofony čnějící v záběrech vyloženě ruší

od prožitku z divadelní hry. Naopak u záznamu typu přednáška nebo sportovní zápas jsou mikrofony a občas i kamery přiznané a jsou součástí obrazu. Divákům to nevadí, protože na takovou transparentnost jsou už naučení a to, že občas zahlédnou kousek techniky je nijak neodvádí od sledovaného programu. Zajímavostí této kategorie jsou fotbalové nebo hokejové zápasy v obrovských arénách. Každý velký stadion má své předepsané manuály s nákresem pro rozmístění mikrofonů, a tak veškeré mikrofony jsou umístěny na centimetr přesně tam, kde mají být.

Tato kategorie záznamů různého typu je velmi rozsáhlá a je potřeba ke každé události přistupovat individuálně. Každý prostor a každý obsah má svá specifika a neexistuje žádný obecný univerzální návod, jak tyto události odsnímat. Mistr zvuku zde musí jednat na základě zkušeností z minulosti a na základě vlastního ucha.

1.2.3.1 Giuseppe Verdi - Messa da Requiem (2013, Koncert, Ján Grečnár)

Záznam koncertu symfonického orchestru Slovenského rozhlasu **Giuseppe Verdi - Messa da Requiem** [H, 2013], který se uskutečnil 23. 3. 2013 v Dóme sv. Martina v Bratislavě, je oslavou nejednoduchého úkolu přenést posluchačům u obrazovek věrný zvukový zážitek.



Obr. 10. Symfonický orchestr Slovenského rozhlasu v Dóme sv. Martina

Prvním problémem koncertu byl samotný prostor. Kromě symfonického orchestru pod taktovkou dirigenta Waltera Attanasiho se zde představil také Pěvecký sbor Uměleckého souboru Lučnice, Pěvecký sbor města Bratislavy a čtyři sólisté. Velký počet umělců byl natlačen

do velmi malého prostoru, který nebyl příliš uzpůsobený záznamu zvuku, a tak vzniklo ne-standardní rozmístění orchestru. Hudebníci s nástroji se museli co nejvíce roztáhnout do stran, aby se za ně vešel sbor. Zpěváků ve sboru bylo tolik, že někteří stáli téměř za rohem i přesto, že některé dechové nástroje byly v rámci uměleckého záměru umístěny na opačné straně katedrály, na balkoně nad hlavami posluchačů. Toto rozmístění přinášelo problémy s akustikou, s fázemi a celkovým vyvážením jednotlivých sekcí.

Základem zvukového záznamu byla stereofonní dvojice mikrofonů spuštěná nad dirigentem, která celkově snímala celý orchestr a sbor. Další tzv. „spotové“ mikrofony byly rozmístěné kolem hudebníků tak, aby každá sekce měla minimálně jeden svůj mikrofon a každý sólista měl svůj mikrofon. Díky rozmístění sboru byl problém využít mikrofony umístěné uvnitř orchestru. Za prvé proto, že díky stísněnému prostoru do mikrofonů nalézaly ostatní sekce a za druhé proto, že někteří sboristé stáli za sloupy katedrály. Nakonec to vyřešily další dva netradičně umístěné mikrofony postavené za sloupy po boku sboristů. Poslední sekcí byly dechové nástroje na druhé straně katedrály, které měly nad sebou dva zavěšené mikrofony.



Obr. 11. Dechové nástroje umístěné na balkoně na opačné straně katedrály

Dalším problémem bylo, že z technických důvodů nebylo možné pomocí efektů přidávat na jednotlivé mikrofony tzv. „hall“ (ozvěnu) a proto bylo nutné umístit do prostoru katedrály další mikrofony směřované na hudebníky, které dodávaly přirozený dozvuk. Vznikly tak další dvě dvojice spotových mikrofonů vytažených vysoko nad celé dění. První dvojice byla

po stranách přímo před orchestrem a druhá přibližně v polovině publika u zdí. Signál z těchto mikrofonů byl přimícháván k ostatním v ideálním poměru pro přirozený zvuk katedrály.

Každý koncert vážné hudby je pro zvukového mistra složitý hlavně z toho důvodu, že obsahuje obrovský dynamický rozsah. Je potřeba skladby dopředu znát a být připraven jak na tiché, tak hlasité pasáže. Je velkým uměním odhadnout moment, kdy například sólistovi trochu přidat či ubrat, protože v následující chvíli může zpívat i třikrát hlasitěji.

V průběhu koncertu musí zvukový mistr záznam neustále hlídat a na základě poslechu vyvažovat poměr jednotlivých sekcí nástrojů, sólistů, sboru a přidávaných zvukových efektů. Z těchto důvodů je velmi příhodné provést před koncertem zvukovou zkoušku. Velmi často se ale stane, že hudebníci, zvláště pak zpěváci si šetří síly na vystoupení, a proto na zkoušce hrají či zpívají jen s polovičním úsilím. Pro dobré nastavení poměrů jednotlivých mikrofonů a efektů je potřeba se s hudebníky domluvit, aby alespoň krátce zahráli a zazpívali tak, jako tomu bude před obecnstvem.

I přes komplikovanost snímání zvuku vnikl nakonec jeden z velice zajímavých a specifických audiovizuálních záznamů, který svou kvalitou potěší nejednoho hudebního znalce.



Obr. 12. Symfonický orchestr - pohled z leva

2 ZPŮSOBY SNÍMÁNÍ A ZÁZNAM ZVUKU V DOKUMENTU

Z uplynulého textu je více než jasné, že každý projekt potřebuje velmi individuální přístup. Každý jednotlivý dokumentární film je něčím specifický a je nutné se na něj předem připravit. Dokumentární tvorba již dávno upustila od pouhého zobrazení prosté reality a přešla na více či méně komplikované struktury předávaného obsahu. Divácké publikum stále více lační po neobvyklém zpracování nových témat a čím dál větší měrou odmítá balast dokola omílané problematiky. Pro tvůrce dokumentu to do jisté míry znamená neustálé přemýšlení nad tím, jaké zajímavé výrazové prostředky využít, jak nejlépe předat myšlenku a poselství, jak diváky šokovat či pobavit, překvapit a jak nejlépe přenést emoce, které se v příbězích odehrávají. Z tohoto hlediska je dokumentární film mnohem svobodnější než film hraný, a proto se v něm objevují stále nové a nové experimenty s obrazovou i zvukovou stylizací.

2.1 Přípravná fáze

Úkolem zvukového mistra v přípravné fázi jakéhokoli projektu je se před natáčením pečlivě seznámit s koncepcí filmu. I u dokumentu platí, že pojetí zvukové dramaturgie ve většině případů vzniká již u scénáře. Zvuková složka je jednou z kategorií výrazových prostředků filmové tvorby, a proto je potřeba se již v rané fázi výroby snímku sejit s režisérem díla a konzultovat s ním jeho představu o celkovém vyznění obsahu. Zvukovou dramaturgií ve filmu rozumíme jistý vnitřní řád a kompozici jednotlivých zvuků, které jsou závislé na obrazu. Pomocí zvukové dramaturgie dotváříme divákův pocit z předávaného obsahu a tvoříme ucelený dojem filmu. [9, s. 49] Zkušený zvukový mistr je pro režiséra odborným konzultantem zvukových výrazových prostředků a je schopen přicházet s návrhy řešení. Vždy je velmi důležité, aby oba dva tvůrci spolupracovali a shodli se na stejném názoru. Natáčení filmu zpravidla předchází explikační a realizační porady, při kterých se sejdou všichni zástupci hlavních tvůrčích složek a konzultují společně připravovaný film až do té doby, dokud se nevyřeší veškeré problémy s realizací a dokud se všichni nedohodí na ideálním kompromisu možných variant.

Pokud dokument obsahuje hrané sekvence, platí zde stejná pravidla jako u tvorby dlouhometrážního hraného filmu. Z literárního scénáře vznikne scénář technický se všemi náležitostmi. Pokud je ze scénáře patrné, kde se bude film natáčet, je velmi podstatné, aby byl zvukový mistr přítomen na obhlídkách lokací. Kontaktní (primární) zvuk je nejčastějším způsobem snímání při natáčení dokumentárního filmu, a proto je důležité, aby prostor natáčení byl přizpůsobený tomuto záznamu zvuku. Pokud se realizační tým nedohodne na

postsynchronním zpracování zvuku, je nutné se vyvarovat hlučných míst, míst, kde hrozí nežádoucí parazitní ruchy a míst, kde nejsou dostupné frekvence pro bezdrátový přenos.

Poslední částí přípravné fáze je na základě získaných informací rozhodnout, jaká zvuková technika bude nejvhodnější pro ideální odsnímání zvuku, zda budou zapotřebí asistenti, jakým způsobem bude vypadat práce v postprodukcí a jaký rozpočet bude potřeba na realizaci výroby celé zvukové složky filmu. [10, s. 36-37]

2.2 Zvuková technika a technologie snímání

U hraného filmu je mistr zvuku vybaven židličkou a tzv. „ledničkou“, pojízdným vozíkem, kde má vyskládané veškeré technické vybavení jako je mnohostopé záznamové zařízení, mixážní pult, přijímače pro bezdrátový přenos a velké těžké baterie.



Obr. 13. Zvukový mistr při natáčení hraného filmu

U hraného filmu je zvykem, že mistr zvuku sedí v režii (nebo blízko ní, pokud má vlastní obrazovku) a jeho asistenti snímají kontaktní zvuk na natáčecím place. Pomocí mixážního pultu potom míchá stopy dohromady a vytváří synchronní zvukový záznam.

Tento princip snímání je možné využít v hraných pasážích u snímků s fikčními prvky. V dokumentárním filmu je ale častější, že zvukový mistr je na natáčení sám bez asistentů a že natáčení je pro štáb velmi dynamické. Štáb se musí neustále přemísťovat po prostoru lokace ve snaze zachytit okamžiky, které se již nebudou opakovat. Tomuto způsobu natáčení musí být přizpůsobena zvuková technika i technologie snímání.

U natáčení dokumentárního filmu je nadmíru podstatné být „lehký“ a pohyblivý. Základní výbava zvukového mistra při natáčení nonfikčních částí dokumentů je přenosný vícestopý rekordér, mikrofonní tyč se směrovým mikrofonem, určitý počet bezdrátových „klopových“ mikrofonů a sluchátka. Počet klopových mikrofonů, a tudíž i počet vstupů na rekordéru závisí na počtu respondentů. Pokud budou například tři respondenti debatovat najednou, budeme potřebovat jeden směrový mikrofon, tři klopové a minimálně čtyřstopé záznamové zařízení.



Obr. 14. Zvukový mistr při natáčení dokumentu

Veškerou techniku, která je potřeba, má zvukový mistr připevněnou na sobě v brašně s popruhem tak, aby byl schopen se co nejlépe pohybovat. Přenosná brašna je uzpůsobena záznamovému zařízení tak, aby mistr zvuku byl schopen manipulovat s knoby rekordéru a mohl měnit nastavení jednotlivých mikrofonů. U dokumentu je zvukař většinou sám sobě asistentem a i přesto, že musí kontrolovat zvukový záznam ze všech mikrofonů a občas ho modulovat, nezbyvá mu nic jiného než pomocí směrového mikrofonu na mikrofonní tyči

odsnímat celé dění. Ať už je situace jakkoli obtížná, na odebrání zvuku je jen jeden pokus. Pokud jsou situace velmi náročné a dají se dopředu předpokládat (jako je například debata několika respondentů najednou a podobně) je vhodné, ne-li nutné, využít asistenta zvuku, který pomocí směrového mikrofону odsnímá dialog postav. Mistr zvuku se tak může soustředit na modulaci zvukového záznamu a tím zajistit kvalitní nahrávku a produkční mix. Za předpokladu, že je asistent zvuku schopný, dá se celé dění odsnímat pouze na směrový mikrofón i bez použití klopových mikrofónů. [11, s. 243, 246]

Naopak u dokumentů typu audiovizuální záznam sportovní nebo společenské události je častokrát potřeba mnohem více zvukové techniky než u hraného filmu. To se týká hlavně počtu a typů mikrofónů. U každého záznamu je nutné si předem připravit plán snímání zvuku a na jeho základě si zabezpečit dostatečnou výbavu. Rozdílů zde může být doopravdy mnoho. Například u zmiňovaného záznamu orchestrální hudby je potřeba zaznamenat vícekanálový prostorový zvuk. Naopak u nonfikčních dokumentů a dokumentů s hranými prvky je zvuk snímán pouze mono, byť do několika stop najednou. Mistr zvuku u záznamu koncertu většinou využívá mnohakanálového mixpultu a velký počet mikrofónů. Aby byl zvukový mistr schopen nerušeně poslouchat vše co míchá, je nutné, aby byl v izolované režii. Pokud by byla zvuková režie příliš blízko snímanému koncertu, docházelo by k nežádoucím přeslechům - zvukový mistr by slyšel jak zvuk z mikrofónů, tak zvuk z přímé reprodukce.



Obr. 15. Zvukový mistr při záznamu koncertu

U záznamu hudebních koncertů není nikdy předepsané na kolik mikrofonů je nutné koncert snímat. Pokud se povede umístit stereofonní mikrofon či stereofonní dvojici mikrofonů do ideálního místa, může mistr zvuku vyhodnotit, že žádné další mikrofony nejsou potřeba. Nebo například vyhodnotí, že stačí jen ve zvuku z mikrofonní dvojice trochu „přibrousit“ zpěv a dodá jeden mikrofon před sólisty. Kolik mikrofonů bude potřeba a kde všude budou umístěny vždy záleží hlavně na uchu zvukového mistra a na jeho zkušenostech. [12, s. 213]

Dalším příkladem může být záznam sportovních klání. U záznamu sportů je potřeba odsnímat ruchy, které se na sportovišti odehrávají. Aby ruchy byly podobně konkrétní a podobného charakteru všude na hrací ploše, je nutné rozmístit několik stejných mikrofonů po celém prostoru haly. Pokud bychom měli mikrofon pouze jeden či dva, nedokázali bychom dosáhnout charakterově vyváženého zvuku.



Obr. 16. Zvukový mistr tenisového utkání

Jak již bylo řečeno, každý audiovizuální záznam je něčím specifický. Je proto nutné ke každému takovému filmu přistupovat individuálně a zvolit vhodný přístup.

2.2.1 Záznam zvuku

Záznam zvuku u většiny audiovizuálních záznamů je řešen obdobným způsobem jako zvuk živého přenosu akorát s tím rozdílem, že u některých filmů kromě výsledného vícekanálového mixu jsou všechny stopy zaznamenávány i zvlášť pro případné budoucí postprodukční

úpravy. Mistr zvuku pomocí mnohakanálového mixážního pultu míchá zvukové stopy v reálném čase a nechává tak vzniknout vícekanálové zvukové nahrávce. Vzhledem k pevnému postavení zvukové a obrazové režie je snadné zajistit synchronnost zaznamenávaného zvuku s obrazem v reálném čase a vyvarovat se tak případným potížím v postprodukcii. Je ovšem nutné podotknout, že k postprodukcii audiovizuálních záznamů v drtivé většině případů nedochází.

U ostatních dokumentárních filmů se nejčastěji používá takzvaný „kontaktní“ **synchronní zvuk** nebo „samotný“ **nesynchronní zvuk**. [10, s. 38] Výhodou kontaktního zvuku je právě ona synchronnost a pokud je to technologicky možné, je nejvhodnější variantou záznamu. Samozřejmě existují situace, kdy je potřeba využít nesynchronního záznamu zvuku. Buď z důvodu zachycení ruchů a zvukových atmosfér, které se budou k obrazu přidávat až v postprodukcii anebo z důvodu, že filmová technika zkrátka synchronizací nedisponuje.

2.2.2 Rozdíly v natáčení dokumentu a hrané tvorby

Pokud pomineme audiovizuální záznamy, tak hlavní rozdíl mezi hraným a dokumentárním filmem je ten, že na dokument se nedá stoprocentně připravit. Dokumentární tvorba je často velmi úzce spojená s improvizací při natáčení. Mnohokrát se stane, že i přes nějaký odhad, jakým způsobem bude natáčení probíhat, je najednou všechno jinak a celý štáb musí reagovat na nepředvídatelné situace. Dokumentární film je jedinečný právě svou autenticitou, což ale znamená, že zachycení přítomného okamžiku musí být na „první dobrou“. Před natáčením dokumentu je nutné se opatřit kvalitní technikou, na kterou je možné se stoprocentně spolehnout, protože jakákoli chyba by mohla znamenat závažný problém.

S největší improvizací se můžeme setkat hlavně u reportážních filmů a vůbec u všech nonfikčních částí filmů. U takového natáčení je potřeba být velmi pohotový, protože zaznamenávané situace se už nebudou nikdy opakovat.

Aby se kameraman i zvukař mohl při natáčení svobodně pohybovat je nevhodné, aby byli propojeni kabely. Přestože je velmi výhodné, když se mohou všichni volně hýbat a nezávisle na sobě sbírat zvuky a záběry, tak tato svoboda přináší problémy se synchronizací. Synchronizace zvuku a obrazu zde proto v ideálním případě probíhá bezdrátově. U bezdrátové synchronizace je ale nutné stále sledovat stav baterií vysílačů, což vzhledem k povaze natáčení jsou nepříjemné starosti navíc. Pokud to není technologicky možné a při natáčení není přítomné synchronizační zařízení, je nutné zajistit synchronnost pomocí filmové klapky.

U dokumentu se také můžeme setkat s asynchronním způsobem natáčení zvuku v rámci takzvaného „tajného snímání“. Toto tajné snímání se dá využít i v situacích, kdy se natáčí bez vědomí respondentů. Například režisérka filmu **Záhada lokálek** [I, 2017] takto pracovala při záznamu výpovědí respondentů. Jelikož věděla, že respondenti přímo na kameru řeknou pouze oficiální verzi či nejsou schopni mluvit před kamerou, aniž by byli nervózní, nechala si zaznamenávat i konverzace mimo kamerové záběry. Kameraman v takové chvíli odešel točit ilustrační záběry nebo jen držel kameru způsobem, ze kterého bylo zřejmé, že netočí. Mistr zvuku dělal to samé. Stál ležérním způsobem opodál se směrovým mikrofonem natočeným správným směrem a měl puštěný záznam. Vzhledem k tomu, že většina respondentů měla na sobě připevněné klopové mikrofony, stačilo se pouze držet v dosahu bezdrátových vysílačů. Pokud dala režisérka znamení, kameraman odešel daleko od situace a nenápadným způsobem ji točil z velké dálky. Ve chvíli, kdy byl filmový štáb z dohledu, měli respondenti pocit soukromí, uvolnili se a režisérka tak byla schopna získat kloudné odpovědi.

Z povahy dokumentárního filmu je nutné usoudit, zda klopové mikrofony budou umístěny na respondentovi zvenku či budou schované pod oblečením. Pokud se jedná o nonfiktivní dokumenty, je zvykem klopové mikrofony „přiznávat“. To znamená, že jsou vidět v obraze.



Obr. 14. Snímek z filmu *Záhada lokálek*

V případě dokumentárního filmu je divák z historie naučen, že mikrofony jsou v obraze a nijak ho to neruší. V moderním dokumentu se ale postupně přechází na schovávání mikroportů pod oblečení, tak jako je tomu u hrané tvorby. Obě varianty umístění mají své výhody i nevýhody:

- Výhodou umístění z venku je rozhodně srozumitelnost. Pokud máme mikrofon vně oblečení, vyhneme se parazitnímu šustění a zaznamenáváme tak čistý hlas. Respondent si je také vědom toho, že má mikrofon na sobě a dává tak větší pozor, aby se mikrofonu nedopatřením nedotknul a nenarušil tak záznam zvuku.
- Problémem může být například velký vítr. Pokud nepomůže ani protivětrná ochrana mikrofonu, tzv. „chlupy“, můžeme si pomoci umístěním mikrofonu někam do oblečení a tím zmírnit nepříjemný zvuk větru.
- Výhodou umístění mikrofonu pod oblečením je jednoznačně to, že není vidět v obraze. O tom zda je to v dokumentu nutné či na místě, je samozřejmě možné polemizovat.
- Nevýhodou mikroportů obecně je také to, že je nutné stále kontrolovat stav baterií.

Často se také stane, že není možné respondenty „oportovat“ a zvukový mistr si musí vystačit pouze se směrovým mikrofonem. V takovém případě musí být zvukový mistr velmi obratný a schopný vyhodnotit, co je v danou chvíli nejpodstatnějším zdrojem zvuku. To platí hlavně v momentech, kdy snímá větší skupinu lidí, která mezi sebou diskutuje.

Dokumentární tvorba je také spojená s lokacemi, kde mohou být extrémní přírodní podmínky. Divák chce samozřejmě nahlédnout do míst, kde by nepřežil nebo kam nevkročila lidská noha, a proto se mnoho odvážných dokumentaristů pouští do nebezpečných výprav ve snaze získat unikátní filmový materiál. Pokud se mistr zvuku chystá do podobných míst, je nadmíru důležité se na to zodpovědně připravit. V rámci přípravy je například nutné zajistit techniku, která odolá extrémnímu chladu či horku, zásobit se dostatkem baterií a dostatkem úložného prostoru a samozřejmě absolvovat přípravné kurzy pro přežití.

Při nízkorozpočtových dokumentárních filmech se může stát, že zvukového mistra při natáčení na place zastupuje kameraman, režisér či nějaký jiný člen štábu. Stává se to například v situaci, kdy za respondentem vyrazí pouze režisér s připevněným mikrofonem na kameře. V takových případech je nutné obeznámit režiséra či kameramana s postupem záznamu

zvuku. Pokud je mikrofon připevněný na kameře, je nutné, aby kameraman mířil mikrofonem po celou dobu rozhovoru na ústa respondenta. Pokud by se vychýlil a točil by při rozhovoru jiné záběry, zvukový záznam by změnil svůj charakter a nebylo by ho možné použít. Vždy když z nějakého důvodu není mistr zvuku přítomen na natáčení, je potřeba se předem dohodnout se zbytkem štábu, jak hodlají zvuk snímat a předejít tak případným problémům v postprodukcí.

Závěrem je nutné dodat, že snímání zvuku v dokumentárním filmu je často velmi podceňované. Zvukový mistr je profese, která se soustředí na modulaci zvuku a zodpovídá za výslednou nahrávku. Asistenti zvuku snímají pomocí mikrofonů dění tak, aby zvukový mistr nemusel řešit nic jiného než výsledný zvukový mix. Tak je tomu u hrané tvorby. U dokumentu se ale stává, že ze zvukové složky na place není nikdo a vše pak závisí na obratnosti a zkušenosti zvukového mistra v postprodukcí.

3 ZVUKOVÁ POSTPRODUKCE DOKUMENTU

Filmové dílo je kolektivní prací několika tvůrčích složek, to platí jak u hrané, tak dokumentární tvorby. Každá tvůrčí složka přináší do filmu výrazové prostředky, které mají za úkol vyvolat v divákovi emoce či zájem. Všichni tvůrci dohromady se snaží vytvořit jednotný komplexní celek, který čitelným způsobem bude předávat myšlenku, sdělení a ponaučení. Při tvorbě jakéhokoli audiovizuálního díla je podstatné se zamyslet nad vztahem obrazu a zvuku a zvolit vhodný přístup. Je nutné pochopit, že filmový zvuk není jen o opisování filmového obrazu, ale že se jedná o rovnocennou složku vyjadřovacích technik. Pokud zvukem budeme pouze kopírovat obraz, dojde jen ke zdvojení informací. [9, s. 44]

3.1 Postup práce v postprodukcí

I přesto, že je zvuková postprodukce až na konci procesu výroby filmu, zvuková dramaturgie vychází již ze scénáře. U nonfikčních dokumentů a dokumentů s hranými prvky je velmi důležité v průběhu natáčení i stříhu průběžně konzultovat zvukovou dramaturgii s režisérem a tvořit si představu o celkovém vyznění díla. Zároveň je podstatné pravidelně docházet do střížny a předejít tak neřešitelným technickým či dramaturgickým potížím.

Předtím než začne proces zvukové postprodukce, musí mistr zvuku na základě dostupných informací o projektu odhadnout, kolik času bude na postprodukcí potřebovat a jaký rozpočet bude zvuková postprodukce stát. Sám nejlépe ví, kolik práce je schopen za den udělat a nakolik si své práce cení. Často se stane, že je produkce filmu v časové tísní a naléhá na co nejrychlejší dokončení filmu. V takové situaci je nanejvýš podstatné zaujmout pevný postoj a oznámit produkci své reálné požadavky. Dobré rozložení času vede ke spokojenosti všech zúčastněných a nikdo není nucen dělat svoji práci pod tlakem. Zvuková postprodukce je dlouhý a náročný proces, který vyžaduje velkou míru soustředění a kreativního myšlení.

3.1.1 Úprava zvukového záznamu z natáčení

Po obdržení čistého stříhu a synchronizovaného zvukového materiálu ze střížny je potřeba si založit projekt v DAW softwaru obdobným způsobem jako u dlouhometrážního hraného filmu. Vždy je potřeba dopředu vědět, zda film připravujeme do kina, televize nebo pro internetové vysílání a zvolit ideální formu zpracování.

V první fázi postprodukce je nejprve nutné kompletně vyčistit mluvené slovo tak, aby bylo co nejsrozumitelnější: odstranit z něj nežádoucí parazitní ruchy, šumy a brumy. Po vyčištění dialogů je nutné zajistit, aby byly dialogy plynulé, nebyly slyšet přechody mezi jednotlivými

respondenty a byl vyrovnaný poměr hlasitostí. Materiál z natáčení dokumentárního filmu často obsahuje velmi nekvalitní záznamy zvuku, a proto není kolikrát vůbec snadné se dobrat nějakého slušného výsledku. Úlevou může být, že divák dokumentu v tomto ohledu snese doopravdy hodně a pokud alespoň rozumí, o čem respondenti vyprávějí, dokáže technickým nedostatkům ledacos odpustit. Podobným způsobem mistr zvuku pracuje s ruchy z kontaktního zvuku. Pokud má mistr zvuku na projekt čas, mohou se leckteré ruchy z natáčení vyměnit za kvalitnější či příznačnější zvuky.

3.1.2 Postsynchrony, Asynchrony, Archivní zvuky

I přesto, že se v dokumentu tvorba postsynchronů a dodávání asynchronních či archivních zvuků příliš nevyskytuje, můžeme se s nimi setkat ve filmech s fikčními prvky. Pokud v dokumentárním filmu využíváme takovýchto postupů vždy se jedná o stylizaci. Tyto postupy proto nejsou vhodné u nonfikčních dokumentů, které jsou založeny na zobrazení reality. Hlavním problémem postsynchronních, asynchronních a archivních zvuků je ten, že film poté ztrácí na své autenticitě. Mistr zvuku se proto musí velmi obezřetně rozhodovat, jaké zvuky ve filmu využije, aby nenarušil přirozené působení dokumentu. [10, s. 60]

3.1.2.1 Komentář

Jedním z nejčastějších prvků postprodukčních prací při tvorbě dokumentu je nahrávání komentáře. Čtený komentář se vyskytuje přibližně v polovině všech dokumentů a velmi často na něm stojí celý film. Komentář je nahráván buď před stříhem filmu nebo na stříh filmu. Pokud je nahráván před stříhem, jsou záběry filmu stříhané podle obsahu a délky komentáře. Pokud je nahráván na stříh, délku komentáře určuje délka stříhové sekvence filmu. Komentář se často využívá k předělům mezi jednotlivými respondenty a k doplnění chybějících informací.

3.1.2.2 Ruchy a zvukové atmosféry

U mnoha dokumentů se z různých důvodů děje, že ruchy z kontaktního zvuku jsou nekvalitní anebo neexistují vůbec. Důvodem může být například nepřítomnost zvukového mistra na natáčecím place nebo snímání na nekvalitní mikrofon. Mistr zvuku se poté musí rozhodnout na základě toho, o jaký typ dokumentu se jedná, zda ilustrační záběry ponechá tzv. „hluché“ anebo jim pomocí mravenčí práce s ruchy vdechne život. Pokud se jedná o nonfikční dokumenty, ruchy a zvukové atmosféry se prakticky nepoužívají a nedodávají se ani v postprodukcii. Z podstaty nonfikčních filmů je zřejmé, že jakýkoli zásah tohoto typu by byl spíše na

škodu, a proto se v nich pracuje hlavně s kontaktním zvukem. Nejzásadnější práce s ruchy a zvukovými atmosférami tedy nastává u dokumentů s hranými prvky. V těchto filmech se pracuje se zvukovou dramaturgií velice podobným způsobem jako v hrané tvorbě, což znamená, že každý ilustrační záběr musí být řádně ozvučený, každý prostor musí mít svou zvukovou atmosféru a každý zvuk musí odpovídat obrazu svým charakterem. Zvláštní kategorií ruchů jsou speciální zvukové efekty, které se využívají při efektových stříhových montážích. Efektové sekvence se v moderním dokumentu objevují stále častěji, a proto je důležité tuto kategorii ruchů nepodceňovat a být zásoben dostatečným počtem kvalitních zvuků.

3.1.3 Hudba

Hudba je ve filmu nositelkou emocí. Hudba je základem atmosféry většiny dokumentárních filmů a vyskytuje se v nich velice často. V Čechách i na Slovensku dokumentární filmy pracují s komponovanou hudbou častěji než s hudbou archivní, což dodává filmům jistou osobitost. Složitější hudební kompozice se pak vyskytují zvláště u filmů s hranými prvky. V nonfikčních dokumentech se hudba využívá spíše jen podprahově na doplnění atmosféry nebo jako náhrada za zvukové atmosféry nebo ruchy. Hudba zpravidla hraje pod komentářem či k ilustračním záběrům. Na základě charakteru hlasů, nástrojů a jejich vzájemného poměru, určuje zvukový mistr srozumitelnost výsledné zvukové stopy.

3.1.4 Zvukový mix

Poslední tvůrčí fází výroby filmu je zvukový mix. Nejprve je důležité vědět, pro jaké médium je film určen. Zdali pro televizi, pro kino nebo internetové vysílání a podle toho zvolit vhodný technologický postup. Stejně jako je tomu u hraného filmu.

U nonfikčních dokumentů zvukový mix neobsahuje příliš složitou zvukovou kompozici. Mix musí být co nejsrozumitelnější a neobsahovat žádné rušivé či zavádějící elementy, aby se divák mohl soustředit pouze na předávané sdělení.

Mix dokumentu s hranými prvky většinou obsahuje všechny prvky zvukové dramaturgie a přistupuje se k němu podobným způsobem jako u dlouhometrážního hraného filmu.

Zvukový mix filmu je individuální a subjektivní záležitostí spolupráce zvukového mistra a režiséra snímku a utváří velkou měrou celkové vyznění atmosféry filmu.

3.2 Postprodukce audiovizuálního záznamu

Zvuková postprodukce audiovizuálního záznamu probíhá jen zřídka. Audiovizuální záznam je založený především na „živé“ mixáži zvuku v reálném čase, která zachycuje přítomný okamžik. Záznam je téměř ihned po skončení natáčení hotový a k dispozici pro případné promítání. Díky současné technologii, která nám umožňuje zaznamenávat zvuk do několika stop najednou, můžeme do záznamu zpětně zasáhnout a opravit tak případné chyby, které vznikly v průběhu produkce, upravit poměry či prostorovou informaci.

I v případě, kdy se jedná o záznam, který je spojený s živým přenosem, je do něj možné postprodukčně zasáhnout a upravit ho pro případné další promítání či archivaci. Zpravidla ale k takovýmto úpravám dochází zcela výjimečně.

ZÁVĚR

Z historie je patrné, že dokumentární film existuje tak dlouho jako film sám. Přibližně do 80. let dvacátého století byl tento filmový žánr spíše opomíjen a nebyl mezi diváky nikterak populární. V současné chvíli se nacházíme ve zlaté éře dokumentu, která skýtá neomezený počet uměleckých řešení a experimentuje se všemi různými vyjadřovacími prostředky.

Podle přístupu ke zvukové dramaturgii můžeme dokumentární film rozdělit do tří kategorií: dokument s hranými prvky (fikce); sdělovací, informativní dokument (nonfikce) a audiovizuální záznam kulturní nebo sportovní události. Hlavními kritérii, které vymezují jednotlivé kategorie jsou: jak komplikovaná je zvuková skladba filmu, zda film opisuje realitu či pracuje s fiktivními prvky, s jakou mírou stylizace film pracuje, jak náročná je přípravná fáze dokumentu a co obsahuje a jaký je postup tvorby zvukové dramaturgie v postprodukcii.

Natáčení dokumentárního filmu oproti hrané tvorbě přináší mnoho různých nepředvídatelných situací, na které je nutné reagovat. Autenticita dokumentů si vybírá svou daň na kvalitě záznamu zvuku a přináší různorodé problémy a výzvy v postprodukcii.

U každého dokumentárního filmu je nutné si uvědomit, zda se jako tvůrce snažím o zachycení prosté reality či půjdu cestou, která je blíže hrané tvorbě a budu záměrně vyvolávat emoce. Na každém tvůrci pak leží rozhodnutí, zda chce diváka skrz dokumentární tvorbu jen objektivně informovat o skutečných událostech nebo mu přinášet emotivní příběhy „pouze“ založené na skutečných událostech. Toto rozhodnutí je na každém z nás..

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A OSTATNÍCH ZDROJŮ

- [1] LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9.
- [2] THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.
- [3] NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- [4] TOLLE, Eckhart. *Moc přítomného okamžiku: kniha o duchovním osvícení*. Přeložil Jan BRÁZDA. Praha: Pragma, c2001. ISBN 80-7205-839-8.
- [5] BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.
- [6] JENDRAŠŠÁKOVÁ, Stanislava. *Zvuková dramaturgie krátkého filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972.
- [7] MATĚJŮ, Martin a Martin ŠTOLL. *Praha dokumentární*. Vyd. 1. V Praze: Malá Skála, 2006. Dokumentární film. ISBN 80-86776-05-0.
- [8] ŠTROBLOVÁ, Soňa. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa: Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0.
- [9] KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu: k analýze zvukové dramaturgie filmu*. Praha: Panton, 1969. Hudební vědy.
- [10] GREČNÁR, Ján. *Zvuková realizácia filmu: Umenie majstra zvuku*. 138. publikácia. Bratislava: Juga, 2012. ISBN 978-80-89030-50-7.
- [11] VIERS, Ric. *The location sound bible: how to record professional dialogue for film and TV*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2012. ISBN 978-1-61593-120-0.
- [12] KUBÁT, Karel. *Zvukař amatér*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1977.

Ján Grečnár

Jaroslav Fryš

SEZNAM POUŽITÝCH FILMŮ

- [A] *Dělníci opouštějí továrnu Lumière v Lyonu* [film]. Režie: Louis Lumière, Auguste Lumière. Francie. 1895
- [B] *Příjezd vlaku do stanice La Ciotat* [film]. Režie: Louis Lumière, Auguste Lumière. Francie. 1895
- [C] *Na vedl'ajšej koľaji* [film]. Režie: Martin Hollý. Československo. 1957
- [D] *Poznačení tmou* [film]. Režie: Štefan Uher. Československo. 1959
- [E] *The Elements* [film]. Režie: Tomáš Galásek. Česká republika. 2016
- [F] *Interstellar* [film]. Režie: Christopher Nolan. USA. Velká Británie. Kanada. Island. 2014
- [G] *13. komnata Jitky Sedláčkové* [film]. Režie: Zuzana Zemanová. Česká republika. 2017
- [H] *Giuseppe Verdi - Messa da Requiem* [film]. Režie: ... Slovensko. 2013
- [I] *Záhada lokálek* [film]. Režie: Andrea Primusová. Česká republika. 2017

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

s.	Strana
obr.	Obrázek
dok.	Dokument
sv.	Svatý
tzv.	Takzvaný
DAW	Digital audio workstation

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1.	Snímek z filmu Dělníci opouštějí továrnu Lumière v Lyonu	10
Obr. 2.	Snímek z filmu Poznačení tmou	12
Obr. 3.	The Elements	15
Obr. 4.	Martin Trdla	16
Obr. 5.	Marek Holeček	17
Obr. 6.	Michal Rišian	18
Obr. 7.	Jitka Sedláčková v dokumentárním cyklu 13. komnata	20
Obr. 8.	Příklad ilustrační fotografie	21
Obr. 9.	Příklad ilustračního záběru	22
Obr. 10.	Symfonický orchestr Slovenského rozhlasu v Dóme sv. Martina	23
Obr. 11.	Dechové nástroje umístěné na balkóně na opačné straně katedrály.....	24
Obr. 12.	Symfonický orchestr - pohled zleva	25
Obr. 13.	Zvukový mistr při natáčení hraného filmu	27
Obr. 14.	Zvukový mistr při natáčení dokumentu	28
Obr. 15.	Zvukový mistr při záznamu koncertu	29
Obr. 16.	Zvukový mistr záznamu tenisového utkání	30
Obr. 17.	Snímek z filmu Záhada lokálek	32