



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



Název projektu	Rozvoj vzdělávání na Slezské univerzitě v Opavě
Registrační číslo projektu	CZ.02.2.69/0.0./0.0/16_015/0002400

Úvod do filmové a televizní produkce

Distanční studijní text

Robert Uxa, Petr Jančárek

Opava 2019



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor:

Multimediální technika

Klíčová slova:

Profese, produkční, audiovizuální tvoRUa, záběrová technologie, sekvenční technologie, výroba, televizní studio

Anotace:

Text uvádí studenty FPF SU do problematiky audiovizuální produkce. Rozděluje tento pojem ve smyslu profesním a ve smyslu výrobním. Rozzebírá rozdíly mezi dvěma základními přístupy k audiovizuální tvoRUě: záběrovou a sekvenční technologií. Na základě jejich stručného popisu otevírá posluchačům v úvodní fázi studia pole jedné z nejdůležitějších profesí ve tvoRUě filmů a televizních pořadů.

Autor:

Robert Uxa
Petr Jančárek

Autoři použitých fotografií (pokud není uvedeno jinak):

Robert Uxa

Petr Jančárek

Autor vyobrazení (pokud není uvedeno jinak):

Kryštof Binder

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	7
1 PROFESE PRODUKČNÍHO V AUDIOVIZUÁLNÍ TVORUĚ	7
1.1 Předpoklady na výjón funkce produkčního.....	9
1.2 Prognostik	10
1.3 Ekonom	14
1.4. Psycholog.....	15
1.5 Improvizátor.....	16
1.6 Technolog.....	17
1.7 Právník	27
1.8 Organizátor a logistik	40
1.9 Profese spolupracující s vedoucím proodukce.....	42
1.10 Univerzální osobnost.....	50
2 ZÁBĚROVÁ TECHNOLOGIE.....	52
2.1 Úvod.....	53
2.2 Film a televize.....	53
2.3 Záběrová technologie.....	54
3. SEKVENČNÍ TECHNOLOGIE.....	63
3.1 Historie vzniku.....	64
3.2 Základní princip sekvenční technologie.....	65
3.3 Sekvenční technologie v současné tvoRUě.....	72
3.4 Stručný popis pracovišť televizního studia.....	72
3.5 Postprodukce u sekvenční technologie.....	91
4. PŘÍPADOVÁ STUDIE - PŘÍMÝ PŘENOS KONCERTU	93
4.1 Úvod.....	93
4.2 Výběr díla - dramaturgie.....	94
4.3 Prověření možností po stránce dramaturgie.....	96

4.4 Prověření možností po stránce technické.....	97
4.5 Výrobní rozpočet.....	97
4.6 Licenční ujednání.....	98
4.7 Celkový rozpočet a finální schválení výroby	99
4.8 Uzavření smlouvy.....	100
4.9 Dopravní zábor.....	100
4.10 Objednání výrobních kapacit.....	101
4.11 Objednání realizačního štábu.....	101
4.12 Technický scénář a natáčecí plán.....	101
4.13 Natáčení.....	102
4.14 Postprodukce.....	104
4.15 Uzavření výroby a vyúčtování.....	104
5. PŘÍPADOVÁ STUDIE - PRODUKCE MALÉHO DOKUMENTU	
5.1 Zadání.....	106
5.2 Produkce malého dokumentu.....	107
6. MALÁ HUDEBNÍ A FINANČNÍ POZNÁMKA.....	114
6.1 Hudby v menších pořadech.....	115
6.2 Cestovní náhrady čili diety.....	116
7. AUDIOVIZUÁLNÍ PRODUKCE A MEZINÁRODNÍ PROSTŘEDÍ.....	117
LITERATURA	00
SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	00
PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	00

ÚVODEM

- Každý adept, který přemýšlí o dalším studiu a který by se v budoucnu chtěl věnovat například profesi produkčního, by si měl být vědom, že i když jsou elementární principy tvorby v oblasti filmu a videa v podstatě velmi jednoduché, je třeba si je dobře uvědomovat v základních souvislostech. Jejich vzájemné kombinace a kreativní užívání teprve vytvářejí mnohotvárnost světa filmu, videa a televize.
- Studijní opora je koncipována jako úvod do studia audiovizuální tvorby. Text je určen pro začínající studenty v oboru, kteří do studia oboru nepřinášejí zkušenost z předchozí praxe nebo jiného studia.
- Minimálními požadavky je základní orientace ve společenských a technických vědách na úrovni středoškolského vzdělání
- Opora předpokládá samostatnou práci studenta s možností v široké míře konzultovat probíranou problematiku. Velice vhodnou se pak v semestru, v němž bude opora používána, jeví praktická návštěva televizního studia, resp. přítomnost při natáčení některého z kinematografických děl.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Stručné shrnutí toho, co je náplní následujících stránek. Stačí opět několik odstavců, aby si čtenáři mohli udělat představu, co se na následujících stranách mohou dozvědět. Pro snadnější orientaci studenta je možné strukturovat text náhledu dle obsahu. **Obsah musí korespondovat s akreditací daného kurzu.**

Text by neměl přesáhnout tuto stránku!

Povinná část.

1 PROFESE PRODUKČNÍHO V AUDIOVIZUÁLNÍ TVORBĚ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola stručně pojednává o profesních předpokladech pro výkon práce produkčního. Snaží se tyto předpoklady vyjmenovat a poněkud netradičně popsat. Prognostik, plánovač, právník, ekonom, technik, tak trochu pedant, ale zároveň s citem a zápalem pro uměleckou tvoRUu. To je dnešní produkční audiovizuální tvoRUy.



CÍLE KAPITOLY

Představit profesi produkčního v celé škále vykonávaných činností. Upozornit na základní osobnostní předpoklady ke zdárnému výkonu funkce. Zdůraznit nutnou univerzalitu osobnosti a demonstrovat problematiku řízení výroby audiovizuálního díla na konkrétních příkladech rozpočtu, natáčecího plánu a smluvních vzorů.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

12 hodin



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

produkční, vedoucí produkce, prognostik, plán, rozpočet, ekonom, finance, psycholog. Improvizátor, řízení projektu, technolog, technologie, technické parametry, hraná tvoRUa, dramatická tvoRUa, zábavná tvoRUa, hudební tvoRUa, reklama, sport, animace, právník, zákonná norma, smlouva o dílo, nájemní smlouva, reprodukční smlouva, autorská smlouva, autorské dílo, licence, licenční smlouva, producent, organizace, logistika, asistent produkce, lokační manažer, asistent režie, natáčecí plán

1.1 Předpoklady pro výkon funkce produkčního

Každý, kdo by se chtěl ve svém profesním životě věnovat filmové a televizní produkci, měl by vědět několik důležitých věcí, které se obvykle v učebních textech neprobírají. Texty se snaží vyjmenovat a zpřehlednit jednotlivé fáze výroby od námětu po hotový produkt. Ale kým vlastně produkční a jak by ke zdárnému vykonávání své profese měl být vybaven?

Předně si je třeba říct, že produkce vlastně není jednoznačně vyhraněná a definovatelná profese. Pokud se řekne slovo zvukař, nebo kameraman, i laikovi je dost zřejmé, čím se daná osoba zabývá. U produkčního to tak snadné není, protože vymezení samotného řemesla vlastně v podstatě neexistuje a produkční musí znát od každé profese trochu. Vyznívá to poněkud pejorativně, ale s nadsázkou lze říct, že produkční umí všechno a dohromady vlastně nic.

OTÁZKY



Není to poněkud odvážné tvrzení, že produkční musí umět všechno a zároveň že neumí nic? Dovedli byste vyjmenovat další z profesí, o kterých by to mohlo platit? A čím to je? Čím vším by tedy produkční měl umět být?

ODPOVĚDI



Produkční řídí výrobu a musí znát všechny její aspekty tak, aby jí byl schopen koordinovat. Znalost veškerých detailů není nutná (není ani fyzicky možná), od toho jsou jiné profese. Platí ale, že pokud jsou jeho znalosti hlubší, tím snazší je rozhodování.

Dále v textu najdete podrobnější odpovědi.

1.2 Prognostik

Po přijetí audiovizuálního díla do výroby je zpravidla prvním krokem po přečtení scénáře nebo alespoň synopse tvořena rozpočtu. Produkční musí mít perfektní znalost o výrobním postupu, aby v rozpočtu neopomenul žádnou fázi výroby. Musí ale mít zároveň představivost a fantazii, aby si dovedl představit a do rozpočtu započítat všechna možná úskalí a rizika realizace. Rozpočet je de facto prognózou. Musí si umět klást mnoho otázek. Například: natáčení bude probíhat pod širým nebem? V jakém ročním období? Jaká je pravděpodobnost nepříznivého počasí? V jakém počasí ještě zle natáčet a kdy jej zastavit? Kolik je na to potřeba i s přihlédnutím k rizikům počasí času? Bude v místě natáčení kam se schovat, bude tam dostupné stravování, půjdou tam zřídit šatny, nebudou v blízkosti probíhat nějaké stavební práce, nebo třeba žně? Je k dispozici spolehlivé připojení na elektrickou síť, na internet? Jak dlouho tam budeme cestovat, nezdržíme se v kolonách? Otázek je bezpočet a v podobném duchu si lze představit desítky dalších. Představivost je tedy klíčovou vlastností produkčního. Pokud není na podobné otázky k dispozici odpověď, musí být proveden průzkum realizace. Pokud nebude na místě například spolehlivé připojení k elektrické síti a baterie nestačí, pak je třeba rozpočtovat elektrický agregát. Jeho nájem a provoz může podstatným způsobem rozpočet zatížit. Nelze se v místě natáčení stravovat? – Pak bude zapotřebí pojízdný catering. K němu ale potřebujeme místo, kde ve stanu zřídíme improvizovanou jídelnu, to ale znamená větší místo na parkování. Zkrátka, jakékoliv opomenutí v prognóze, může mít fatální následky a ohrozit realizaci, nebo celý projekt zásadně prodražit.

1.2.1 PŘÍKLAD POLOŽKOVÉHO ROZPOČTU

Struktura rozpočtu se zpracovává do jednotlivých kapitol. Kapitoly jsou oddělené podle takzvaného nákladového druhu. Jednotlivé položky dělíme do nákladových druhů podle účetních hledisek a podle hledisek funkčních. Účetním hlediskem rozumějme například všechny autorské honoráře. Funkčním hlediskem rozumějme například zvukovou techniku. Rozpočet je nejen vodítkem finančním, zároveň přináší přehled všech potřebných technických a výpravných prostředků, profesí a lidských zdrojů.



PRO ZÁJEMCE

Nevyděste se podrobností uváděného příkladu. Taková je realita. Pročtěte si pečlivě výše uvedený reálný příklad položkového rozpočtu a poznamenejte si položky, kterým jste ale vůbec nerozuměli. Využijte nejbližší příležitosti, tedy konzultace s pedagogem nebo ještě lépe návštěvy televizního pracoviště ke zjištění informací, které vám uvedené části rozpočtu přiblíží.

N.druh	Funkce/výkon	Detail funkce	Množství
*	** videokazety, magneto	DVD-R 4,7 GB záznam. medium /	10,00
		Elektrická energie	1,0
*	** ostatní materiál		
	SUROVINY		1,00
	KVĚTINOVÁ VÝZDOBA		1,00
	VODNÉ A STOČNÉ		1,00
	PROPAN - BUTAN		1,00
	VĚCNÉ CENY SOUTĚŽÍCÍM		1,00
	SUROVINY	casting	1,00
	ENERGIE CELKOVĚ	casting	1,00
	DEKORAČNÍ MATERIÁL		1,00
	MODERÁTOŘI, kos-		1,00
	týmy		
	POROTCI, kos-		1,00
	týmy		
	SOUTĚŽÍCÍ, kos-		1,00
	týmy		
	Makeup - materiál		1,00
*	** výpravné prostředky		
	O ŠKODA OCTAVIA		500,00
	B ŠKODA FABIA		500,00
	O AGREGÁT - PROVOZ		32,00
	B ŠKODA FABIA	casting	200,00
*	** pohonné hmoty		
**	*** Materiál		
	SCÉNÁŘ		1,00
	REŽIE	Hlavní režisér	1,00
	HLAVNÍ KAMERAMAN		1,00
	ARCHITEKT		1,00
	KOSTÝMNÍ VÝTVARNÍK		1,00
	VÝTVARNÉ PRÁCE	animace dezertů	3,00
	EDITOR SKRYTÝCH TITULKŮ		2.000,00
	MODERÁTOR		2,00
	PUBLICISTICKÉ VYSTOUPENÍ	soutěžící	12,00
	AUTOR TEXTU ZVUKOVÉHO POPISU		90,00
	ODBORNÝ PORADCE	technolog + recepty	1,00
	REŽISÉR AUDIODESCRIPTION		90,00
	REŽIE	předtáčky	1,00
	PUBLICISTICKÉ VYSTOUPENÍ	předtáčky	1,00
	PUBLICISTICKÉ VYSTOUPENÍ	porota	3,00
	HLAVNÍ KAMERAMAN	předtáčky	1,00
	REŽIE	výkonný režisér	1,00
	HLAVNÍ KAMERAMAN	Beauty shots, spojovák	2,00
	HLAVNÍ KAMERAMAN	casting	1,00
	HLAVNÍ KAMERAMAN	obhlídka	1,00
	KOMENTÁŘ MO		1,00
*	** honoráře		
		Formáty	
*	** vysílací práva		
	POM.REŽIE		1,00
	ASISTENT REŽIE		1,00
	SCRIPT		1,00
	ASISTENT REŽIE	předtáčky	1,00
	ASISTENT REŽIE	casting	1,00
	MISTR ZVUKU	natáčení	1,00
	ASISTENT ZVUKU	včetně přípravy	3,00
	MISTR ZVUKU	předtáčky	2,00
	MISTR ZVUKU	mix finální	2,00
	MISTR ZVUKU	mix předtáček	1,00
	MISTR ZVUKU	casting	1,00
	ASISTENT ZVUKU	casting	1,00
	ASISTENT PRODUKCE		1,00
	OSTATNÍ	ekonom	1,00
	RUNNER		2,00
	ASISTENT STŘIHU	ingest	40,00
	STŘIHAČ	multitask	10,00

Robert Uxa, Petr Jančárek – Úvod do filmové a televizní produkce

STŘIHAČ	off line	5,00
STŘIHAČ	final edit	10,00
ASISTENT STŘIHU	předtáčky	10,00
KAMERAMAN - ŠVENKR		5,00
ASISTENT KAMERY		2,00
VIDEOOPERÁTOR	kamerový jeřáb	2,00
VIDEOOPERÁTOR	steadicam	2,00
KAMERAMAN - OSTŘIČ		2,00
GRIP - KAMEROVÁ JÍZDA		2,00
PRONÁJEM KAMER.JEŘÁBU VČ. OBSL		2,00
SPEC. KAMER. TECHNIKA VČ. OBSL	dron	1,00
STEADICAM - EXTERNÍ		2,00
GRIP - KAMEROVÁ JÍZDA	slider	2,00
SPEC. KAMER. TECHNIKA VČ. OBSL	objektivy, easy rig	2,00
VIZÁŽISTA		1,00
MASKÉRKA		1,00
FOOD STYLISTA		1,00
POMOCNÉ PRÁCE		1,00
ASISTENT ODB. PORADCE		1,00
KUCHAŘ	zkušební pečení	1,00
CASTING REDAKTOR		1,00
ASISTENT CASTINGU		1,00
VEDOUcí PROJEKTU		1,00
REDAKTOR SOUTĚŽE		2,00
OSTRAHA PŘ. VOZU	včetně ostrahy stanu	1,00
ÚKLID A ODVOZ ODPADU		1,00
REVIZNÍ TECHNIK		1,00
CATERING		2,00
ÚKLID A ODVOZ ODPADU	casting	1,00
UBYTOVÁNÍ SOUTĚŽÍCÍCH		1,00
* ** služby při výrobě po		
CESTA 12H-18H		120,00
* ** cestovné vl. zaměstn		
MIKRO ZA HOD.		100,00
MIKRO MIMO PRAHU ZA KM		2.000,00
MIKRO PO PRAZE ZA KM	casting	50,00
MIKRO MIMO PRAHU ZA KM	casting	200,00
NÁKL. 2-3T. MIMO PRAHU	doprava SDT	250,00
NÁKL. 2-3T. MIMO PRAHU	doprava osv. tech.	100,00
OSTATNÍ	doprava kam. jeřábu	100,00
OSTATNÍ	doprava steadicamu	100,00
OSTATNÍ	dop. mobilních toal.	100,00
OSTATNÍ	doprava surovin	100,00
OSTATNÍ	doprava agregátu	100,00
* ** doprava		
NÁJEM PARKOVACÍ PLOCHY		1,00
NÁJEM LOKACÍ	předtáčky	1,00
NÁJEM ZAHRADY	volné dny, stavba	1,00
NÁJEM ZAHRADY	natáčecí dny	2,00
NÁJEM ZAHRAD. DOMU	zázemí	1,00
KUCHYŇSKÉ STUDIO	casting	1,00
NÁJEM PÁRTY STANŮ		1,00
NÁJEM MOBILNÍCH TOALET		1,00
NÁJEM AGREGÁTU		2,00
MASK. A KOST. BUS		2,00
* ** nájemné a půjčovné		
ORGANIZACE CASTINGU		1,00
* ** ostatní služby		
** *** Služby		
POMOCNÉ PRÁCE	umývači nádobí	6,00
POMOCNÉ PRÁCE		1,00
POMOCNÉ PRÁCE	umývač nád. casting	1,00
* ** OON		
** *** Mzdy celkem		
POPLATKY ZA ZÁBOR	parkovné	1,00
* ** Poplatky		
** *** Poplatky		
	ZDAW-DIGITÁLNÍ AUDIOSTANICE PR	20,00
	MICHACI KOMPLEX 3	3,00
	MIXAZNI PULT SQN STEREO	8,00
	SOUPRAVA 10 RADIOSTANIC	20,00
	OBJEKTIV	5,00
	KAMERA EX SONY XD350 FS7	5,00
	MIKROFON III	6,00
	MIKROFON STEREO	4,00
	MIKROPORT-SADA	20,00

Robert Uxa, Petr Jančárek – Úvod do filmové a televizní produkce

	MIKROPORT OSMIKANALOVY	3,00
	SOUPRAVA BEZDRÁT POSLECHU	3,00
	OBJEKTIV - SADA	5,00
	SPOTREBA OSTAT MATERIALU	2.000,00
* **	ZVUKOVÁ TECH.	
	POSTPRODUKČNÍ PRACOVISTE	20,00
	STRIZNY - ONLINE	24,00
	DATOVY KIOSEK	5,00
	PRÁCE TECHNIKA	30,00
	EST - OFFLINE	240,00
	KOREKTOR BAREV FILMLIGHT	24,00
	SYNTETIZER PÍŠMA FAB	3,00
	TELEPROJEKCE 10	2,00
	DATOVÁ TRANSKODACE - DEN	5,00
* **	OBR. POSTPROD.	
	AFTER FX	50,00
	FINALCUT	4,00
	TECH. PŘÍPRAVA	4,00
	TOONZ	50,00
* **	GRAFICKÁ PRÁCE	
** ***	postprodukce	
	PV HD 8 KAM NAJ/PROV	30,00
	PV 1 KAM REP NAJ/PROV	48,00
	AGREGAT CATERPILAR NAJ/PROV	30,00
	PRÁCE TECHNIKA	30,00
	MÍSTNÍ POSLECH - MALÝ	30,00
	HD RADIOKAMERA	30,00
	SIROKOUHLÝ TRANSFOKÁTOR TR03	3,00
	TELEOBJEKTIV	3,00
	MIKROPORT SADA VELKA	3,00
	PVHD -8 KAMER-JÍZDA	100,00
	PV 1 KAMEROVY - JÍZDA	500,00
	JÍZDA DOPROVODNEHO VOZU PV	100,00
	FORD TRANSIT-JÍZDA	100,00
* **	PT	
** ***	přenosová technika	
	KAMEROVÝ JERAB JIMMY JIB	3,00
	STABILIZAČNÍ ZARÍZENÍ STEADICA	3,00
	KOLEJ - 1M	30,00
	PRÁCE TECHNIKA	30,00
* **		
** ***	filmová technika	
	PRÁCE STAVBA DEKORACÍ	130,00
	PRÁCE GRAFIKA	8,00
	PRÁCE MALÍRE	8,00
	SPOTREBA MATERIÁLU SDT	20.000,00
	PUJCOVNE SDT VELKE	6,00
* **	SP SDT	
	UŽITKOVÝ VUZ DO 3,5 T NAJEM	3,00
	UŽITKOVÝ VUZ DO 3,5 T JÍZDA	400,00
* **	SP SD	
	PRÁCE REKVIZITÁRU	250,00
	PRÁCE ZARÍZOVACÍ REKVIZITNÍ VÝ	160,00
* **	SP REK	
	PUJC REKVIZIT A NABÝTKU - VELK	6,00
	PUJCOVNE KOSTYMU - STREDNI	6,00
* **	SP FUN	
	PRÁCE UMELECKÉHO MASKERA	30,00
	PRÁCE MASKERA	60,00
* **	SP MAV	
	PRÁCE KOSTYMERU	200,00
* **	SP	
** ***	scénická výroba	
	PRÁCE OSVETLOVACU	180,00
	PRÁCE EFEKTÁRU	60,00
	OSV VUZ PŘENOS	3,00
	POJÍZDNÝ AGREGAT 65KW	30,00
	OSV VUZ - JÍZDA	150,00
	POJÍZDNÝ AGREGAT 65KW - JÍZDA	130,00
	FORD TRANZIT - JÍZDA	150,00
	SVITIDLO ARRISUN 4000W	6,00
	REPORTAŽNÍ SOUPR 4x800 W	5,00
	SOUPRAVA DEDOLIGHT	6,00
	REPORTAŽNÍ SVITIDLO DO 1000W	5,00

	LITE PANEL	24,00
	LITTE PANELS SOLA FRESNEL	24,00
	KINO FLO 4x60	24,00
	MINI FLO	24,00
	CHIMERA STREDNI	12,00
	ODRAZNA DESKA BUTTERFLY	3,00
	ODRAZNA DESKA	5,00
	PRENOSNA RADIOSTANICE	6,00
	STATIV EASY LIFT	20,00
	PRENOSOVA ROZVODNICE	4,00
	OKRUH STMIVACE DO 5KW S RIZENI	4,00
	STMIVAC DIGITALNI MA	4,00
	PULT DMX	4,00
	PAR 64 SILVER LONG/L 1000W	12,00
	PROPOJOVACI KABEL 1KS	80,00
	PREVODNI KABEL DO 50 M	160,00
	ROZPERNA TYC	20,00
	MAGICKA RUKA	20,00
	WALL-O-LITE	3,00
	SPOTREBA MATERIALU OT	500,00
*	** OT	
**	*** osvětlovací technika	
	RIDIC	60,00
	OS VUZ STREDNI	60,00
	OS VUZ VELKY	60,00
	AUTOBUS STR LUX	60,00
	IVECO NAKL	24,00
*	** DP	
**	*** dopravní provoz	
	TISK SE SDRUZ JEDNOSTR A4	1.000,00
	KROUZKOVA VAZBA DO 100 LISTU	20,00
	TISK BAREVNY SE SDRUZENIM JEDN	200,00
*	** REP	
**	*** reprografie	
	PRÁCE 2D/3D OPERATORA	24,00
*	** TRIKPR	
**	*** triková postprodukce	
****	Celkem Přímé náklady	



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Vymyslete si téma vašeho filmu. Na základě shlédnutého příkladu rozpočtu napište v rozměru jedné strany A4 svůj teoretický rozpočet v základních položkách. Me,usíte uvá-
dět potřebné sumy, jde o strukturu nákladů. Je třeba, abyste si uvědomili, co všechno je
potřeba v rámci produkce audiovizuálního díla zajiti a co všechno tedy bude potřeba platit.

1.3 Ekonom

Představivost tedy byla zapojena při tvoRUě rozpočtu, tedy finanční stránky projektu. Po schválení a přidělení financí je rozpočet vodítkem a průvodcem průběžného hospoda-
ření. Produkční bezpodmínečně ručí za jeho dodržení. A nejen to. Veškeré výdaje je třeba
řádně dokladovat. Je třeba účtovat v souladu s platnou legislativou, zejména daňovými zá-
kony, a to tak, aby byla správně zaúčtovaná dan z přidané hodnoty nebo srážkové daně

odvedené za příležitostné výdělky (komparz) nebo za honoráře účinkujících a podobně. Správnost je vyžadována nejen po stránce účetní, ale rovněž po stránce účelnosti vynaložených prostředků. Produkční často vypisuje poptávková a výběrová řízení na různé dodavatele a to z toho důvodu, aby doložil, že pořizuje služby za výhodné, nebo alespoň na trhu běžné ceny. Tento úděl produkce není zrovna snadný a vyžaduje obrovskou míru přesnosti a soustředění.

Film nebo televizní pořad je značně nákladná záležitost a objednavatel (producent) si chce své vložené prostředky do projektu maximálně ohlídat. Chce za ně dostat to, co si představuje, že si objednal. Svět přísné ekonomie a legislativy bývá často kontrastem s tak trochu bohémským světem umělecké tvorby. Produkční se nesmí nechat strhnout do víru tvorby a legislativně nepodchycené improvizace. Nesmí zapomenout na budoucí zúčtování. Je to on, kdo pak bude mít nepříjemnosti, až se bude zodpovídat zadavateli, v horším případě účetnímu auditorovi.

SAMOSTATNÝ ÚKOL

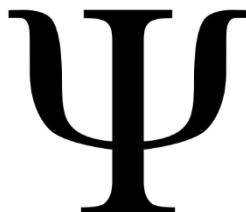


Bezpochyby jste v poslední době něco nakupovali. Vzpomeňte si co a udělejte co nejpodrobnější seznam. V rozměru jedné strany A4 napište rozbor účelnosti nákupu jednotlivých položek. Jaké aspekty jste museli vzít v úvahu, co bylo zbytečné a co byste koupili zprakticky za jakoukoli cenu? Do jaké míry rozhodovala kvalita, a nakolik ovlivnilo to, kolik úpeněz máte v peněžence, rozhodování o výběru a počtu položek? Nestyďte se tuto úvahu provést třeba s drogistickým nebo potravinářským zbožím. Jde o to uvědomit si, co všechno je ve hře při rozhodování o výdajích za určitou činnost.

1.4 Psycholog

Být psychologem, to úzce souvisí s tím, co je řečeno v předcházejícím odstavci. Každému tvůrci – umělci - záleží na co nejlepším výsledku díla. Je to především režisér, nebo kameraman, kdo je pod pořadem nebo filmem podepsán jako autor na prvním místě. Diváka zajímá výsledek, nikoliv okolnosti, za jakých dílo vznikalo. Tvůrce někdy (nikoliv však všechny) jejich vidina je žene takzvaně „přes mrtvoly“, nevidí, neslyší, někdy až bezohledně sledují výhradně svůj cíle. Neberou v potaz zákoník práce (tedy zákonné omezení pracovní doby), bezpečnostní předpisy, závazky produkce vůči ostatním stranám, pravidla hospodaření s finančními prostředky, podmínky stanovené smluvním zajištěním natáčecích

míst a tak dále. Produkční musí asertivně vybalancovat všechny protichůdné vlivy a požadavky. Musí být dostatečně silnou osobností, která dokáže rozhodnout, v čem ještě lze vyhovět a v čem již ne. Produkční je pojítkem mezi všemi členy výrobního štábu. Nezřídka se stává, že po únavných a dlouhých pracovních dnech zafunguje ponorková nemoc a mezi jednotlivými profesemi nebo kolegy nastávají třenice. Produkční by měl umět takové spory urovnat, případně rozhodnout, která strana je v právu. Je osobou, na kterou je vyvíjen tlak ze všech stran, protože je stojí uprostřed všeho dění a musí především zvládat vlastní emoce.



Obrázek 1 Řecké písmeno PSÍ, používané někdy jako symbol psychologických věd



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Psychologie je opravdu zajímavá věda. Pokud nemáte v rámci studia jednoduchý přístup k nějakému ze základních kurzů, požádejte reprezentanty oboru a školy o jeho zpřístupnění. Vyplatí se to nejen při studiu základů práce produkčního v audiovizuální tvoRUě.

1.5 Improvizátor

Natáčení, je v podstatě kampaň. Kampaně se co nejpečlivěji plánují. Dobře propracovaný výrobní a natáčecí plán je základem úspěchu. Je však naivní předpokládat, že se vše bude podle plánů přesně řídit. Dokonce lze říct, že osoba, která si to dostatečně neuvědomuje, nemá v produkci co dělat. Jak se říká, nikdy nevstoupíš do stejné řeky, každé natáčení, každá postprodukce je vždy trochu jiná a to i když se vyrábí cyklický pořad o stejném formátu třeba i několik let po sobě. Natáčení je závislé na mnoha vnějších vlivech a náhodách. I když je produkční dobrým prognostikem, nikdy nedokáže myslet na všechno. Musí být tedy připraven reagovat na náhlé změny a umět improvizovat. Při nízkonákladových projektech se ani pečlivé plánování neprovádí. Jednoduše proto, že by se úsilí do něj vložené nevyplatilo. Čas strávený nad plánováním by mohl být příliš drahý, není třeba promýšlet všechny možné varianty. Pokud má natáčení na starosti malý štáb, improvizuje se snadno a případné ztráty nejsou tak bolestivé.



Obrázek 2 Ne vždycky je produkční tak veselý či veselá, jako je zde Linda Wolfová, produkční audiovizuálních projektů společnosti Post Bellum.

Produkce musí projekt pevně řídit, ale vždy primárně ve prospěch díla, pokud je to možné. Nelze pedanticky lpět na plánu, pokud se okolnosti zásadně změnily. Produkční musí umět a musí rozumět potřebám tvůrců, ale musí také umět říci ne, když cítí, že umělecké požadavky jsou nesplnitelné nebo jsou dokonce vysloveným rozmarem.

1.6 Technolog

Produkční by měl ovládat základy technologie, se kterou pracuje. Je to nezbytné pro plánování a řízení výroby. V mnoha případech určí výrobní postupy on a bude zodpovídat za výslednou technickou kvalitu. Musí si umět vybrat a objednat s přihlédnutím k rozpočtovým možnostem techniku k natáčení a postprodukci, musí vědět, jsou - li všechny její složky vzájemně kompatibilní a musí umět vybrat kvalifikovaný personál. Například Nemá smysl natáčet na kamery s vysokým rozlišením, pokud nemám dostatečnou kapacitu na serverech a úložištích dat ke zpracování záznamu, nebo střiznu, která vysoké rozlišení nedokáže zpracovat. Tvůrci často rádi používají nejnovější a nejsostifikovanější techniku. Pokud jim takové zařízení může být dopřáno, pak je třeba pečlivě hlídat, aby ve výsledku například nedošlo ke kolizi záznamových formátů. Může se snadno stát, že postprodukční

pracoviště daný formát neumí zpracovat a přepočítávání dat může projekt výrazně zkomplikovat a prodražit.



Obrázek 3 **Produkční není povinen být zároveň inženýrem obrazu nebo zvukovým mistrem, ale musí se v základních technických otázkách orientovat. Ať už se to týká natáčení ve studiu nebo malé reportáže v cizině.**

1.6.1 TECHNICKÉ PARAMETRY

Pro představu o komplexní problematice o technických parametrech video a audiozáznamů uvádíme citaci ze Všeobecných technických podmínek pro pořady vyráběné a dodávané k vysílání v České televizi. Produkční s nimi musí být obecně seznámen a musí zajišťovat, aby je dodržovali i ostatní pracovníci, zúčastnění na výrobě.



PRŮVODCE STUDIEM

Věnujte alespoň zběžnou pozornost následujícímu textu, uvedeném v příkladové části opory. Ti, kdo se chtějí produkcí audiovizuálních pořadů a programů zabývat profesionálně, by si měli vyhradit čas a seznámit se s dále uvedenými technickými normami a podmínkami podrobněji.

1. Všeobecné technické podmínky

1.1 Dále uvedené technické podmínky musí být respektovány při veškeré výrobě v České televizi a vztahují se na všechny záznamy programové esence bez ohledu na to, zda

se jedná o vlastní výrobu, koprodukcí, zakázkovou výrobu, nákup pořadu nebo licence od externích dodavatelů. 1.2 Technické parametry uvedené v tomto předpisu jsou rozhodujícím hlediskem při posuzování, zda Česká televize dodaný materiál bude akceptovat s ohledem na své technické možnosti, ale zejména ve snaze dbát o maximální možnou technickou kvalitu veškeré tvorby, což by mělo být zájmem i všech tvůrců, koproducentů a externích dodavatelů. 1.3 Konkrétní technické podmínky pro pořady vyráběné v ČT se stanovují před zahájením jejich výroby při technické předávací poradě. U pořadů vyráběných v koprodukcí, na zakázku, nebo nakoupených od externích dodavatelů, musí být konkrétní technické podmínky uvedeny ve smlouvě. 1.4 Je-li v tomto materiálu uvedena formulace „u předem dohodnutých projektů“, musí být taková dohoda schválena hlavním technologem. 1.5 Jakákoli výjimka z pravidel v těchto Podmínkách uvedených musí být předem písemně schválena hlavním technologem.

2. Kvalitativní a technické požadavky na programovou esenci

2.1 Záznam programové esence musí být pořízen vždy v té nejlepší dosažitelné technické kvalitě s použitím zařízení „broadcast“ kvality a v souladu s doporučeními výrobce zařízení.

Obraz:

2.2 Reprodukovaný videosignál musí být vždy kompatibilní se systémem PAL. • Při měření signálu ve složkách R,G,B se tyto musí pohybovat v rozmezí -5% a +105% • Výsledný jasový signál se musí pohybovat v rozmezí -1% a +103% Při konverzi mezi jednotlivými systémy je třeba vždy zajistit, aby výsledný signál rovněž neodporoval těmto limitům. Takto stanovené limity odpovídají Doporučení EBU R103-2000. • Za základ pro uvedené tolerance se uvažuje rozmezí 0 – 700 mV.

2.3 Požadované signálové vlastnosti pro SD: • Dodávané materiály v kompozitní analogové formě musí vyhovovat standardu PAL ITU-R BT.470-7 • Materiály signálově digitalizované musí odpovídat Doporučení CCIR Rec.601, resp. standardu ITU-R BT.601-5A

2.4 Požadované signálové vlastnosti pro HD: • Dodávané digitalizované materiály musí odpovídat Doporučení CCIR Rec.601, resp. standardu ITU-R BT.709-5. • Kolorimetrické parametry signálu musí odpovídat standardu ITU-R BT.1361.

• Česká televize připouští dodání programové esence v digitalizované podobě s podmínkou minimálně osmibitového vzorkování 3:1:1 (HD Cam), resp. 4:2:2 a užití signálové komprese typu I-frame only. Minimální datový tok pro tyto materiály je alespoň 100Mbit/s. • Při užití komprese MPEG2 long-GOP se pro tyto materiály požaduje minimální datový tok alespoň 50Mbit/s CBR nebo 35 Mbit/s VBR. • Downkonvertovaný SD signál musí vyhovovat standardu PAL ITU-R BT.470-7. 2.5 Obrazový signál nesmí obsahovat subjek-

tivně pozorovatelné vady jako jsou např. šum, neostrost, neklid, digitální artefakty, geometrické zkreslení, zkreslení barevného podání, vinětaci, nečistoty z objektivu apod. a musí optimálně využívat celý přípustný dynamický rozsah.

2.6 Primární záznam dodaný pro další zpracování nesmí obsahovat jakékoliv elektronicky generované triky. V tomto smyslu je za primární považován přímý záznam z kamery (záběrová technologie), na záznam signálu po režijním zpracování přímo při natáčení ve studiu, nebo přenosovém voze, se tento požadavek nevztahuje.

Povolené obrazové formáty 2.7 SD formát • 576i/25 720 x 576 interlaced (prokládaný), 25 snímků (50 půlsnímků) za sekundu 2.8 HD formát – pro HD projekty se připouští pouze tyto 2 snímákové formáty: • 1080i/25 1920 x 1080 interlaced (prokládaný), 25 snímků (50 půlsnímků) za sekundu – preferovaný formát (systém S2 podle EBU Tech 3299) • 1080p/25 1920 x 1080 (resp. 1080PsF/25) progressive segmented frame, 25 snímků za sekundu (systém S3 podle EBU Tech 3299) - použitelný v případech, kdy je to výslovně uvedeno v zápisu z technické předávací porady. 2.9 Při postprodukcí nelze kombinovat zpracování materiálů 1080PsF/25 (S3) s materiály 1080i/25 (S2). 2.10 Výsledný sestřih určený pro archivaci může být ve formátu 1080i/25 nebo 1080PsF/25 a musí odpovídat formátu použitému pro akvizici a při postprodukcí. 2.11 V případě formátu 576i/25 u elektronické produkce není přípustná výroba v progresivním (PsF, někdy též cinema) módu. To znamená, že záběrům pohybujících se objektů pořízených televizní kamerou odpovídá sled prokládaných půlsnímků, přičemž každý z nich je pořízen v následujícím časovém okamžiku po půlsnímku předchozím a nese tak odlišnou, o 1/50 vteřiny novější obrazovou informaci. 2.12 Dodávaný materiál může být klasifikován jako HD pouze tehdy, pokud obsahuje alespoň 75% obrazového materiálu v nativním HD rozlišení. 2.13 Uplatnění up-konverzních metod pro užití SD esence v HD projektech lze použít pouze v případě obrazově dokonalých zdrojových materiálů. 2.14 U pořadů vlastní tvoRUy a to včetně pořadů určených pro kinodistribuci a současně televizní vysílání je povolený formát geometrie obrazu pouze 16:9. Formátem 16:9 se rozumí aktivní obraz v celém obrazovém rastru, černé rámování není přípustné a to jak ve vertikálním, tak horizontálním směru. Případnou výjimku pro použití jiného formátu může udělit pouze ředitel výroby.

2.15 Poznámky: • ČT nepodporuje obrazové materiály 3DTV • Formát 720p/50 1280 x 720 progressive (neprokládaný), 50 snímků za vteřinu (systém S1 podle EBU Tech 3299) není možné v ČT zpracovávat.

• Formát 1080p/50 1920 x 1080 progressive (neprokládaný), 50 snímků za vteřinu (systém S4 podle EBU Tech 3299) není možné v ČT zpracovávat. • Časové vztahy jednotlivých obrazových formátů ilustruje příloha 10.3.

Zvuk: 2.16 Zvukový signál musí být digitalizován v souladu s doporučením EBU R85, tedy vzorkovací frekvencí 48 kHz, v bitové hloubce 24 bitů (ve výjimečných případech 16

bitů), v celém výrobním procesu zpracováván a na záznamové médium uložen, či do souborové podoby mapován, v nekomprimované podobě. 2.17 Úrovně musí být zvukový signál zpracován v souladu s doporučením EBU R 128. Přípustné parametry platné a měřené v celé stopáži pořadu jsou: Hladina hlasitosti (Programme Loudness) -23.0 ± 1.0 LUFS, Dynamický rozsah (Loudness Range) < 25 LU, maximálně přípustná špičková úroveň signálu (Maximum True Peak Level) < -3.0 dBTP. Dodržení požadovaných parametrů je nezávislé na použitém zvukovém formátu stereo či MCH a předpokládá užití hradlové hodnoty (Relative Gate) -10 LU. 2.18 V rámci celého materiálu nesmí být časový posun mezi obrazem a zvukem subjektivně postřehnutelný, a podle doporučení EBU R37-1997 nesmí přesáhnout 40 ms v případě předbíhání zvuku a 60 ms při zpoždění zvuku za obrazem. 2.19 S ohledem na nutnost kompatibility s mono signálem, u stereofonních pořadů nesmí fázový rozdíl mezi kanály v delším časovém intervalu přesáhnout 90° v celém pásmu. 2.20 Identické monofonní signály dodané ve více stopách nesmí vykazovat úrovně odchylnou přesahující 1 dB a fázovou odchylku 15 stupňů/10 kHz. 2.21 Materiály s programovými elementy musí při obsazení dvou a více stop či kanálů dodržovat standardní pořadí L – R – C – LFE – Ls – Rs – Lo – Ro dle doporučení ITU R-BR 1384. 2.22 Zvukový doprovod finalizovaných pořadů je možné dodat v některém z programových módů a uspořádání stop dle tabulky v příloze 10.2.

Pro formát 5.0 musí být v kanálu CH4 (LFE) garantován mód „bez signálu“. 2.23 Signály musí být ve všech případech vždy v odpovídající fázi. Odvozený monosignál musí vyhovovat zásadě $\text{Mono} = (\text{L} + \text{R}) / 2$.

Zvuková dramaturgie 2.24 Ve snaze čelit oprávněným a opakovaným stížnostem diváků, bude Česká televize nadále pokládat za způsobilé k dalšímu zpracování či k odbavení pouze pořady, u kterých jsou v jejich finální verzi respektována dále uvedená pravidla. 2.25 Zvukový doprovod necht' disponuje ve své výsledné podobě vyváženým poměrem slova, hudby a ostatních zvukových složek, je prostý rušivých projevů jako je šum, brum, kolísání výšky tónu, zkreslení a nežádoucích artefaktů kódovacího procesu. Musí být obsahově v korelaci s obrazem, nesmí obsahovat pasáže, které jsou vlivem chybějících, nebo naopak nadbytečných, zvukových elementů v rozporu s obrazovou složkou. 2.26 Je nutné minimalizovat počet zvukových plánů užitých v TV pořadu a dialog a komentář považovat za dominantní složku. Poměr ostatních volit tak, aby nedocházelo k maskování řeči. 2.27 Kombinaci hudebního podkresu a dialogu, či komentáře, lze u televizních pořadů užívat pouze v případech, kdy to má své dramaturgické, či umělecké opodstatnění. I tehdy, je-li užití podkresové hudby nezbytné, je třeba dodržovat tato pravidla: • Užívat nízkou hladinu hudby, je-li kombinována s řečí

- Brát ohled na kvalitu dialogu, který je hudebně podkresován
- Vyhýbat se vokální a příliš dynamické hudbě v podkresové roli
- Brát ohled na to, že některé typy sólových nástrojů nejsou v určitých interpretacích vhodné pro podkres mluveného slova (klavír, trubka, bicí).

2.28 Pořady orientované na seniory by měly být zvukově kompilovány obzvláště citlivě, neboť problém poklesu srozumitelnosti narůstá cca od padesáti let věku diváka. 2.29 Pořady ozvučované multikanálově je nutné kontrolovat z hlediska srozumitelnosti v nižších formátových režimech (stereo, mono). 2.30 Sporné případy dodržení srozumitelnosti budou vždy posuzovány na malém zvukovém monitoru ve formátu mono. Tuto okolnost by měl mít zhotovitel televizních pořadů pro ČT na paměti a provádět kontrolu tohoto typu během zvukové kompilace. Podtitulky 2.31 Překladové podtitulky vyráběné na pracovištích Podtitulků ČT jsou akceptovány ve formátu STL podle dokumentu EBU Tech.3264 a v jejím duchu vytvořeném souboru typu STL. 2.32 Překladové podtitulky vyráběné mimo pracoviště ČT jsou akceptovány podle bodu 2.31 a dále ve formátu SRT s jazykovým kódováním Unicode. 2.33 Soubory s překladovými podtitulky musí být dodány do ČT nejpozději jeden den před plánovanou frekvencí formou e-mailu jako příloha (ve standardu předpokládaný nosič 3,5“ floppy disc již není možné akceptovat) zároveň se specifikací fontu, barvy a velikosti podkladu a umístění podtitulků. Pokud nebude specifikace uvedena, bude pro podtitulkování použit vzhled obvykle používaný v ČT. 2.34 Jednotlivé řádky v podtitulkovém souboru SRT musí být ukončeny znaky CR/LF. 2.35 Formát řídicího časového kódu v souboru musí odpovídat snímkové frekvenci obrazu. 2.36 U podtitulků určených pro podtitulkování na vysílací nosiče musí referenční TC odpovídat dodávané programové esenci bez nutnosti dalších úprav. 2.37 U podtitulků určených pro výrobu DVD Video a BR musí být určen referenční bod pro určení offsetu. 2.38 Použití jiných formátů podtitulkových souborů musí být předem dohodnuto a musí to vždy být formát který je zpracovatelný v programu FAB Subtiter Professional 7. 2.39 Vkládání podtitulků do programové esence musí být provedeno na zařízení k tomu určeném, které umožňuje vytvořit zálohu souboru s podtitulky, odpovídající aktuálně vloženým titulům, pro případné další použití.

3 Akceptované nosiče určené výhradně k záznamu programové esence

3.1 Kinematografický film 35mm nebo Super16mm.

3.2 Kazety Digital Betacam.

3.3 Kazety HDCam.

3.4 Kazety HDCam SR.

3.5 Optické disky formátu Sony XDCam (Professional Disc) s kapacitou 23 GB (single-layer PFD-23A), 50GB (dual-layer PFD-50DLA) a 100 GB (triple-layer PFD-100TLA).

3.6 Paměťové karty SxS. 3.7 V mimořádném případě se u předem dohodnutých projektů nebo archivních materiálů připouští dodání na nosičích DVCAM, HDV, Betacam SP, nebo EBU C (standard PAL). U archivních materiálů na historických nosičích (i zde neuvede-

ných), dodávaných jako elementy pro další postprodukční zpracování, je třeba vždy konzultovat možnosti zpracování a pokud je to možné, použít vždy co nejnižší dostupnou generaci záznamu.

4 Akceptované datové nosiče

4.1 Přenosné pevné disky (HDD) s rozhraním USB 2 nebo 3, E-SATA, ThundeRUolt nebo FireWire 400/800 anebo pevná paměťová média s rozhraním USB 2/3, naformátovaná v souborovém systému FAT32, NTFS, HFS, nebo HFS+.

4.2 Média CD - lisovaná, CD-R nebo CD-RW do kapacity 750 MB, vyhovující standardu ISO 10149, resp. ISO 9660.

4.3 Média DVD-ROM (jedno i dvouvrstvá), vyhovující standardu ISO 16448, DVD-R a DVD+R (jedno i dvouvrstvá), vyhovující standardu ISO 20563.

4.4 Média Blu-Ray (BD-ROM, BD-R, BD-RE) – se souborovým systémem UDF 2.5.
4.5 Programovou esenci je možno získat rovněž pomocí souborového datového přenosu do serveru určeného pro tento typ nabírání. Je nutné vždy předem domluvit konkrétní mechanismus přenosu a cílové umístění na serveru.

5 Kompresní a souborové formáty

5.1 Akceptovatelné souborové a datové formáty jsou uvedeny v příloze 10.1 a 10.4.

6 Časový řídicí kód

6.1 Časový řídicí kód TC musí být zaznamenán ve stopě LTC a musí odpovídat standardu SMPTE 12M. 6.2 Časový řídicí kód TC musí být na každém jednotlivém nosiči zaznamenán souvisle a vzestupně v celé délce. Při použití denního TC musí být tento na každém nosiči vzestupný a pro každý natáčecí den je povinnost použít nový nosič nebo datový soubor. 6.3 Je-li použita záběrová technologie a nelze-li dodržet požadavek na souvislý TC, musí být tento v celé délce nosiče vzestupný a každý jednotlivý záběr musí obsahovat minimálně sedmisekundový technický předjezd. (To znamená, že natáčená akce nesmí začít dříve, než 7 sekund po začátku souvislého záznamu). 6.4 Pokud je použit VITC musí být umístěn v řádcích 19, 21, 332, 334 a musí být shodný s LTC.

6.5 Uvedená pravidla se použijí analogicky i pro souborovou formu programové esence. Způsob uložení TC do souborů nesmí odporovat standardům definujícím použitý kontejner. Umožňuje-li kontejner uložení více TC, musí být časová informace ve všech použitých polích identická.

7 Metadata

7.1 Předávaný materiál musí být doprovázen sadou nezbytných údajů, t.zv. mandatorních metadat. Těmi jsou: • Název organizace, která program vyrobila • Práva k pořadu • Název programu (včetně čísla dílu, podtitulu) • Začátek programu (údaj v LTC)

• Konec programu (údaj v LTC) • Standard a formát obrazu • Barevný status • Přiřazení zvukových stop • Stopáž nastavovacích signálů a jejich úroveň • Formát audio • Pro Dolby E hodnota Dialogue Level

7.2 Forma dodaných metadat: • Obal nosiče i vlastní nosič (pokud to jeho povaha umožňuje) musí být opatřeny štítky, které jsou oba vyplněny identicky. Nedílnou součástí je také Soupiska videozáznamu obsahující požadovaná metadata v „papírové“ formě. Pokud je nosič i obal jednoznačně identifikován signaturou, není požadován další popis na štítku nosiče. • Textový soubor přiřazený k programové esenci v souborové či streamové podobě prostřednictvím vhodné identifikace.

8 Uspořádání zaznamenaných signálů

8.1 Úvodní pasáže pořadů a vysílacích čistopisů vyráběných v České televizi jsou stanoveny pro páskové nosiče takto: a) nastavovací část - v obraze barevné pruhy v úrovni 100/0/75/0 9°58'00"00F- 9°59'30"24F - ve zvuku referenční tón b) naváděcí část - musí trvat 30 s se signálem černé v obraze a bez 9°59'30"00F- 10°00'00"24F zvuku c) programová část - začátek a konec programu v LTC musí souhlasit 10°00'00"00F-... s údaji na štítcích nosiče (metadaty) d) výběhová část - 30 s po ukončení pořadu se signálem černé v obraze a bez zvuku V úsecích černá - program - černá (b-c-d) musí být souvislý obrazový signál. 8.2 Pokud se pořad sestává ze dvou páskových nosičů, pak první nosič bude vyroben dle odstavce 8.1 a druhý nosič bude mít TC takto: a) nastavovací část - v obraze barevné pruhy v úrovni 100/0/75/0 19°58'00"00F-19°59'30"24F - ve zvuku referenční tón b) naváděcí část - musí trvat 30 s se signálem černé v obraze a bez 19°59'30"00F-20°00'00"24F zvuku c) programová část - začátek a konec programu v LTC musí souhlasit 20°00'00"00F-... s údaji na štítcích nosiče d) výběhová část - 30 s po ukončení pořadu se signálem černé v obraze a bez zvuku V úsecích černá - program - černá (b-c-d) musí být souvislý obrazový signál. 8.3 Požadavky uvedené v odstavcích 8.1 a 8.2 nemusí být dodrženy u nosičů: a) nakoupených pro ČT mimo zakázku nebo koprodukcí b) pořízených jako záznam z trasy nebo „živého“ vysílání, kde nebylo možné předem přesně stanovit začátek pořadu 8.4 Originální a příspěvkové páskové nosiče musejí obsahovat obrazové a zvukové nastavovací signály v minimální délce 30". 8.5 Předává-li se příspěvek v souborovém formátu, musí celá esence představovat programovou část podle bodu 8.1 c). Části 8.1 a), b) a d) předávaný soubor nesmí obsahovat. 8.6 Závazné uspořádání klipů na XDcam discích je uvedeno v příloze 10.5.

9 Specifické podmínky pro záznamy určené k přímému odbavení

9.1 Záznamy mohou být dodány pouze na nosičích Digital Betacam, HDCam, nebo v souborové podobě v jednom z formátů, které jsou uvedeny v příloze 10.1 – tabulka „Formáty OMNEON“. 9.2 Zvuk musí být dodán v některém z programových módů uvedených v příloze 10.2, musí být úplný, všechny stopy se musejí vázat k vysílanému pořadu a musejí být zaznamenány v celé délce pořadu. Hlavní vysílací zvuk musí být vždy uložen v prvním páru stop. 9.3 V případě MCH zvuku je požadováno uložení streamu Dolby E dle přílohy 10.2 tohoto dokumentu s použitím metadat:

- Dialogue Level -27

- Channel Mode 3/2

- Line Mode Pro: Film: Standard • Kromě MCH verze musí být vždy ve stopách A1+A2 úplný vysílatelný stereofonní mix. • Pro interní materiály se užívá záznam Dolby E s časovým předstihem 1 Fr, tedy synchronní s obrazem až po dekodování stopy. V rámci programové výměny je respektováno časování SYNC ON TAPE, musí to však být uvedeno.

Podpora handicapovaných 9.4 Dodávané materiály, reprezentované doplňkovými soubory pro účel podpory handicapovaných, musí mít tuto podobu:

- Podtitulky (Subtitles) ⇒ Formát skrytých titulků určených pro odbavení musí odpovídat standardu EBU Tech 3264-E. ⇒ Hotové skryté podtitulky mohou být zaslány jako příloha elektronické pošty, nebo doručeny osobně na přenosném datovém mediu s rozhraním USB a souborovým formátem FAT32 nebo NTFS. Ve standardu předpokládaný nosič 3,5“ floppy disc již není možné akceptovat. ⇒ Obsah souboru skrytých podtitulků musí adresně a formátově odpovídat dodávané programové esenci bez nutnosti dalšího zásahu do jeho obsahu. ⇒ Podkladové soubory pro výrobu skrytých podtitulků na pracovištích v ČT musejí být ve formátu akceptovaném programem „FAB Subtiter 7 Standard“, nejlépe jako strukturovaný text ve formátu Prostý text, nebo Word 97-2003 s řádky zakončenými znaky CR/LF a kódováním jazyka WIN CP 1250 nebo Unicode UTF-8.

- Zvukový popis (Audio description) – Zvuková stopa zvukového popisu je akceptována pouze v podobě AD only, tedy nikoliv kompletní mix, nýbrž obsahově komentář zvukového popisu. Časová vazba na programovou esenci je přímá, bez užití offsetu. Do QLTy-chunk metadatové části souboru musí být vložena informace o přiřazení k adrese prvního frame, který má být z vysílacího čistopisu skutečně odbaven (tedy nikoliv adresa počátku zvukové modulace). Soubor BWF musí být vždy vyroben s kódováním audiosignálu PCM mono 48 kHz, což je nezbytná podmínka pro následnou synchronizaci podle uvedeného časového razítka v hlavičce.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Ano, je to poněkud šílené. V praxi jako produkční samozřejmě nebudete skládat zkoušku z inženýrských znalostí, ale budete-li technicky na výši, získáte respekt kolegů.

Poznamenejte si pár termínů z předchozího textu na nebojte se zeptat při návštěvě v televizi nebo při semináři během výuky.

1.6.2 ROZDĚLENÍ TECHNOLOGIÍ

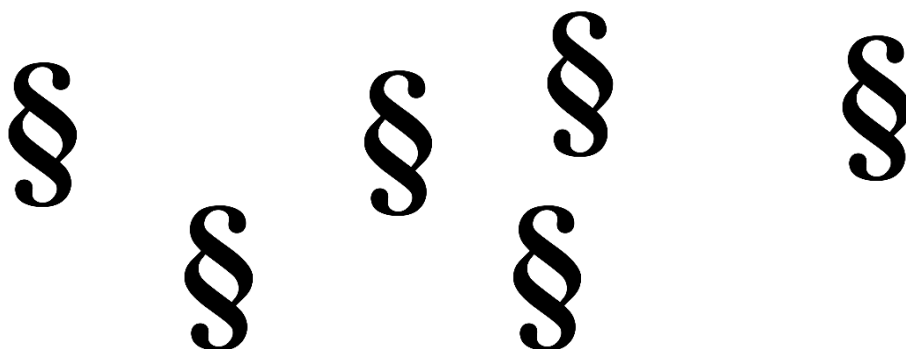
Rozsah používaných technologií, typů kamer, obrazových a zvukových formátů, stříhových kompozičních a trikových systémů je v dnešní době nepřehledné množství. V oboru se stále více uplatňuje specializace. Produkční se zpravidla specializují na nějaký žánr. Dnes se, jako dříve, primárně nerozdělují na produkční filmové a televizní (byť i televizní produkční musel znát i filmovou technologii – viz další text) V dnešní době je prakticky vše video. Specializace je častější podle žánrů:

- **hraná (dramatická) tvoRUa pro kina a televizi**
- **dokument a publicistika**
- **zpravodajství**
- **zábavná a hudební tvoRUa**
- **reklama**
- **sport**
- **animovaná a triková tvoRUa. (klasická animace, 2D a 3D animace)**

S komplikovaností technologií se postupně produkční začínají rozdělovat na klasickou produkci (production management), který se specializuje na plánování a řízení samotného natáčení a na vedoucí postprodukce (postproduction management), kteří přebírají od kolegů natočený materiál a dále řídí a koordinují jeho zpracování po natáčení. To znamená zálohování, přípravu pro stříh, různé transfery dat mezi postprodukčními pracovišti atd.

1.7 Právník

Obecné právní povědomí je dalším nezbytným předpokladem pro vykonávání funkce vedoucího produkce. Uzavírá totiž smlouvy a ujednání s jednotlivými profesemi a dodavateli.



Od smluv o dílo uzavíraných s neuměleckými profesemi a dodavateli, přes smlouvy nájemní, po reprodukční smlouvy uzavírané s výkonnými umělci až po smlouvy autorské. Jako vedoucí pracovník musí neustále myslet, že se společnost řídí obecnými zákonnými normami, které by měly být dodržovány. Těmi jsou zejména občanský zákoník, zákoník práce, zákony na ochranu osobnosti a osobních údajů. Existuje mnoho dalších předpisů, do nichž je občas vhodné nahlédnout: bezpečnost práce, podmínky profesních svazů a odborových organizací (kolektivní smlouva) a podobně. Zvláštní a nejkomplikovanější kapitolou jsou úskalí autorského práva.

Přehled smluv,

kteří produkce audiovizuálního díla nejčastěji uzavírá:

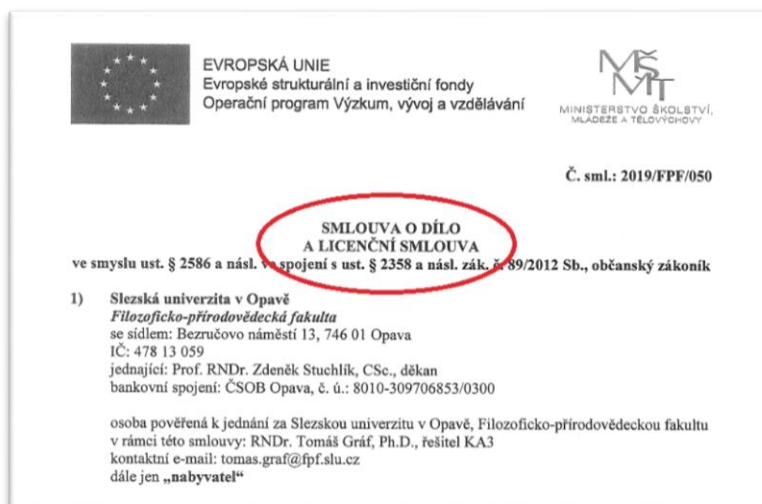
1. Smlouvy o dílo – Uzavírají se s jednotlivými neuměleckými profesemi ve štábu. Patří mezi ně veškerý personál a to paradoxně včetně zvukařů a střihačů. Přestože tyto dvě profese mají výrazný podíl na výsledné podobě audiovizuálního díla a často uplatňují tvůrčí invenci a nemalou měrou mohou autorsky přispět, nezařazují se zvykově mezi umělecké profese. Smlouvy o dílo se rovněž uzavírají s dodavateli komplexních technologií včetně obsluhy a souvisejících služeb. (Například při použití kamerového jeřábu jedna smlouva o dílo zahrnuje podmínky pronájmu zařízení, jeho dopravu a odbornou obsluhu).

2. Nájemní a podnájemní smlouvy – Týkají se většinou pronájmu míst pro natáčení, sálů, divadel, ateliérů, nemovitostí, ale i ploch a to nejen pro natáčení samotné, ale i pro parkování vozidel nebo zřízení různých zázemí pro natáčení. Najímat se ale dají i technická zařízení. V současné době je velmi rozšířený trend, že soukromé produkční společnosti nevládní svoje výrobní prostředky, najímají si je prostřednictvím specializovaných firem, kterým se obecně říká „film-rental“.

3. Reprodukční smlouvy – Uzavírají se s výkonnými umělci. Reprodukční jsou pro to, že výkonný umělec reprodukuje dílo, které už existuje, které napsal nebo zkomponoval někdo jiný. Herec říká text napsaný scénáristou, hudebník hraje z partitury od skladatele.

4. Autorské smlouvy – Autorských smluv je široké spektrum, zrovna tak jako je široké spektrum autorů. Autory u audiovizuálních děl jsou především: režisér, scénárista, hlavní kameraman jako autor obrazové složky díla, architekt jako autor scény, kostýmní výtvarník. Autorským dílem může být umělecký překlad, výtvarné návrhy rekvizit, grafických prvků a podobně. Speciálním typem autorských smluv, jsou smlouvy o vystoupení v publicistických pořadech. Kdokoliv o něčem uceleně hovoří bez scénáře na kameru, je autorem svého projevu a tuto situaci je třeba smluvně ošetřit.

5. Licenční smlouvy - každý autor nebo výkonný umělec uděluje s podpisem smlouvy souhlas s užitím jeho uměleckého (hereckého, interpretačního) výkonu nebo autorského díla. (scénáře, divadelní hry, překlady, hudební kompozice a podobně) a stanovuje podmínky, za jakých lze jeho dílo – výkon užít. Podmínkami rozumějme především cenu za užití, ale i různá časová nebo množstevní omezení. Tento typ smluv většinou uzavírá producent, tedy profese vedoucímu produkce nadřazená, produkční však s těmito podmínkami musí pracovat. Licence neudělují jenom samotní umělci nebo jejich zástupci. Lze pořídit licenci na celý formát pořadu (populární Star Dance je licenčním formátem BBC) nebo na použití námětu a podobně.



Obrázek 4 **I na vytvoření této studijní opory musela být vystavena smlouva. Jako na každé jiné autorské dílo.**

1.7.1 SMLOUVA O VYTVOŘENÍ UMĚLECKÉHO VÝKONU

Uvádíme fiktivní příklad zjednodušené smlouvy o vytvoření uměleckého výkonu ve vzdělávacím filmu, která by mohla být uzavřena s umělcem – hercem ve scénáři předepsané roli moderátora. Jedná se tedy o smlouvu reprodukční.

PRŮVODCE STUDIEM



Neváhejte a pusťte se do pročtení dále uvedeného příkladu autorské smlouvy. Získejte alespoň základní představu o tom, co smlouvy musí obsahovat. Jako produkční se bez znalosti právních základů obejdete jen velice těžko.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Zkuste si uvedený příklad smlouvy vytisknout a vyplnit pro váš fiktivní film. Pokud nebudete něčemu rozumět, v semináři nebo během konzultace se můžete zeptat.

Smlouva o vytvoření uměleckého výkonu a Smlouva licenční

Smluvní strany:

1.1 Společnost

IČ:

se sídlem:

zastoupený

(dále jen „nabyvatel“), na straně jedné

a

1.2. Umělec

trvale bytem:

Datum narození:

Číslo účtu:

(dále jen „umělec“), na straně druhé

uzavírají na základě pravé a svobodné vůle, ve smyslu § 2358 a násl. zákona č. 89/2012 Sb. (občanský zákoník), resp. § 67 a násl. zákona č. 121/2000 Sb. (autorský zákon) v platném znění, tuto

s m l o u v u o v y t v o ř e n í u m ě l e c k é h o v ý k o n u
a
s m l o u v u l i c e n ě n í

II. Předmět smlouvy

2.1.1. Nabyvatel zadává touto smlouvou umělci vytvoření uměleckého výkonu, kterým je výkon herce – moderátora/průvodce pořadem ve filmovém audiovizuálním díle s pracovním názvem „.....“ /vzdělávací film o rozsahu cca minut, formát HDV/ v režii (dále jen „AVD“ a „audiovizuální dílo“). Nabyvatel se zavazuje za vytvoření uměleckého výkonu zaplatit umělci odměnu.

2.2. Umělec se zavazuje vytvořit umělecký výkon osobně podle pokynů nabyvatele a režiséra AVD, řádně a v dohodnuté době. Současně se zavazuje využít při plnění předmětu této smlouvy všech svých schopností a znalostí tak, aby byl naplněn tvůrčí záměr režiséra.

2.3. Dále umělec poskytuje touto smlouvou nabyvateli licenci - oprávnění k výkonu práva užít umělcův umělecký výkon dle této smlouvy, v rozsahu níže uvedeném, a nabyvatel se zavazuje za poskytnutí licence zaplatit umělci odměnu.

2.4. Nabyvatel není povinen licenci touto smlouvou mu autorem poskytovanou využít.

III. Termín

3.1. Umělec se zavazuje vytvořit umělecký výkon v termínu

Předpokládaný rozsah pro vytvoření uměleckého výkonu jsou natáčecí dny.

3.2. Místem provádění uměleckého výkonu je Praha a místa exteriérového natáčení dle natáčecího plánu. Zkoušky se budou konat v Praze.

3.3. Natáčecím dnem se rozumí 12 hodin vytváření uměleckého výkonu.

IV. Povinnosti nabyvatele

4.1. Nabyvatel je povinen předat umělci následující podklady, popř. materiály nezbytné pro provedení předmětu smlouvy:

- scénář
- plán natáčení

4.2. Nabyvatel předal tyto materiály umělci před podpisem této smlouvy, což umělec stvrzuje jejím podpisem.

4.3. Dále se nabyvatel zavazuje zaplatit umělci odměnu za jím vytvořený umělecký výkon a za poskytnutí licence, způsobem sjednaným v této smlouvě.

4.4. Nabyvatel se zavazuje poskytovat umělci náhradu cestovních výdajů za předem písemně odsouhlasené cesty, v rozsahu a za podmínek stanovených příslušnými právními předpisy.

4.5. Nabyvatel je oprávněn průběžně kontrolovat provádění předmětu smlouvy sám nebo prostřednictvím osoby, kterou k tomuto účelu pověří.

V. Povinnosti umělce

5.1. Umělec je povinen plnit předmět smlouvy podle pokynů nabyvatele a režiséra.

5.2. Umělec prohlašuje, že před podpisem této smlouvy písemně oznámil veškeré své závazky ke třetím osobám, jejichž plnění spadá do doby vytváření uměleckého výkonu dle této smlouvy.

5.3. Umělec se zavazuje, že po podpisu této smlouvy nepodepíše žádnou jinou smlouvu, ani nepřevzme jiný závazek, který by časově, věcně či jinak ohrozil plnění umělce dle této smlouvy. To znamená, že v tomto termínu bude nabyvateli výhradně a plně k dispozici. Při porušení této povinnosti je nabyvatel oprávněn požadovat od umělce náhradu škody.

5.4. Umělec je povinen zúčastnit se veškerých zkoušek a pracovních porad souvisejících s výrobou AVD.

5.5. Umělec je povinen zúčastnit se „postsynchronů, synchronů, playbacků“ apod., souvisejících s užitím jeho uměleckého výkonu v AVD. Odměna za tyto výkony je zahrnuta v odměně dle čl. IX. této smlouvy. Umělec bere na vědomí a výslovně souhlasí s tím, že nebude-li k dispozici k provedení postsynchronů, bude zastoupen náhradníkem, jehož výběr je zcela v kompetenci nabyvatele.

5.6. Umělec je povinen vytvořit umělecký výkon dle této smlouvy i v případě, že bude překročen sjednaný termín uvedený v čl. III. této smlouvy. V tomto případě smluvní strany sjednají nový termín provádění uměleckého výkonu, písemně, formou dodatku k této smlouvě s tím, že umělec je oprávněn uvést nové závazky, které je povinen nabyvatel zohlednit.

5.7. Umělec je povinen písemně oznamovat veškeré změny svých osobních údajů (zejména adresy, bankovního spojení atd.), které se vztahují k této smlouvě, ihned po té, kdy k takové změně dojde, jako předpoklad pro řádné plnění předmětu této smlouvy.

VI. Způsob a rozsah užití výkonu

6.1. Umělec uděluje touto smlouvou nabyvateli výhradní licenci k časově a místně neomezenému užití jeho uměleckého výkonu beze změny nebo po zpracování či jiné změně, samostatně i ve spojení s jinými autorskými díly, jeho zařazením do nového audiovizuálního díla nebo jeho zařazením do díla souborného a k užití díla při užití těchto nově vytvořených děl v rozsahu dle § 71 a §§ 12 – 23 autorského zákona, zejména licenci k zaznamenání díla na prvotní zvukový záznam, a dále k :

a) užití uměleckého výkonu pro vytvoření audiovizuálního díla specifikovaného v čl. II. této smlouvy v jakékoliv umělecké a technické podobě nebo formě,

b) zaznamenat umělecký výkon pro prvotní záznam audiovizuálního díla, jakož i dabovat a opatřit titulky, a k užití uměleckého výkonu při užití audiovizuálního díla všemi způsoby dále uvedenými,

c) pořízení trvalých nebo dočasných, přímých nebo nepřímých rozmnoženin zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla samostatně nebo ve spojení či v souboru s jinými autorskými či neautorskými díly jakýmkoli prostředky, v jakékoli formě a v libovolném počtu, za účelem zpřístupňování audiovizuálního díla prostřednictvím těchto rozmnoženin,

d) zveřejnění uměleckého výkonu,

e) rozšiřování originálu nebo rozmnoženin zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla pořízených podle písm. a), prodejem nebo jiným převodem vlastnického práva,

f) pronájmu originálu nebo rozmnoženin zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla,

g) půjčování originálu nebo rozmnoženin zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla,

h) sdělování zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla pořízeného dle písm. a), nebo jeho části veřejnosti nebo všemi způsoby v rozsahu dle §§ 18-23 autorského zákona, zejména licenci k promítání v kinech a jinému provozování ze záznamu a jeho přenosu, k vysílání televizí klasickou, kabelovou, satelitní, terestriální, interaktivní, předplatitelskou a placenou, včetně pay-per channel, pay-per-view, near video-on-demand a uzavřených okruhů v hotelech, nemocnicích, školách, dopravních prostředcích, technologií analogovou a digitální, off-line i on-line, rozhlasem, k přenosu televizního nebo rozhlasového vysílání, k provozování televizního a rozhlasového vysílání, a to jakkoli často, k zpřístupňování výkonu a audiovizuálního díla způsobem, že kdokoli může mít k němu přístup na místě a v čase podle své vlastní volby, zejména počítačovou nebo obdobnou síť,

i) užití zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla pořízeného dle písm. a), či jeho části pro reklamu a jinou propagaci k podpoře rozšiřování rozmnoženin díla pořízených podle této smlouvy všemi existujícími způsoby, jakož i pro propagaci nabyvatele a jeho projektů, k rozdělení zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla za účelem vkládání reklamy, k užití zaznamenaného výkonu a audiovizuálního díla pro účely merchandisingu, užití uměleckého výkonu a audiovizuálního díla, fotografií pořízených z uměleckého výkonu a díla a v souvislosti s pořízením prvotního záznamu k výrobě, rozmnožování a rozšiřování propagačního materiálu pro účely užití díla,

j) k nahrazení původní zvukové složky díla včetně složky hudební novou zvukovou složkou,

k) k zařazení do elektronických databází a ke zpřístupňování těchto databází veřejnosti,

l) k pořízení libovolných jazykových verzí dabingem nebo titulkováním, s originálními nebo postsynchronizovanými zvuky.

6.2. Licence se poskytuje celosvětově.

6.3. Licence se poskytuje na celou dobu trvání majetkových práv k uměleckému výkonu.

6.4. Nabyvatel není povinen licenci touto smlouvou mu umělcem poskytnutou využít. Umělec se zavazuje, že právo na odstoupení od smlouvy pro nečinnost nabyvatele výhradní licence podle § 2378 odst. 1 občanského zákoníku neuplatní před uplynutím 15 let od provedení uměleckého výkonu.

6.5. Nabyvatel je oprávněn upravovat či jinak měnit zaznamenaný výkon.

6.6. Výše uvedená ustanovení tohoto článku platí obdobně při spojení zaznamenaného výkonu či audiovizuálního díla s jiným dílem, jakož i při zařazení zaznamenaného výkonu či audiovizuálního díla do díla souborného.

6.7. Umělec není oprávněn udělit svolení k zařazení svého uměleckého výkonu, vytvořeného dle této smlouvy, do jiného díla sám, ledaže by nabyvatele dal k takovému zařazení předem písemný souhlas.

6.8. Umělec souhlasí s tím, že nabyvatel je oprávněn pořídit za účelem reklamy audiovizuálního díla, knižního vydání audiovizuálního díla či jiného užití díla propagační materiál o umělci, publikovat jeho jméno, biografii, fotografie, podobiznu a hlas.

VII.

Výhradnost licence

7.1. Umělec poskytuje nabyvateli licenci na základě této smlouvy jako výhradní, tzn. že nesmí poskytnout tutéž licenci žádné třetí osobě, a je povinen se i sám zdržet výkonu práva užít umělecký výkon způsobem, ke kterému licenci uděluje.

7.2. Pokud by umělec poskytl v době trvání výhradní licence podle této smlouvy třetí osobě licenci k témuž způsobu užití uměleckého výkonu, bude taková smlouva neplatná, ledaže nabyvatel předem udělí k jejímu uzavření písemný souhlas.

7.3. Nabyvatel je povinen uvést na obvyklém místě copyrightovou výhradu (doložku).

VIII. Podlicence

Nabyvatel může, bez dalšího, oprávnění tvořící součást licence zcela nebo zčásti poskytnout třetí osobě. Nabyvatel může postoupit licenci včetně ostatních oprávnění k užití uměleckého výkonu, třetí osobě.

IX. Odměna a způsob placení

9.1. Za vytvoření uměleckého výkonu a licenci dle této smlouvy a při zachování počtu natáčecích dnů dle této smlouvy náleží umělci odměna /honorář/ ve výši....., (slovy korun českých).

9.2. Cena za vytvoření uměleckého výkonu a licenční odměna je splatná bezhotovostním převodem ve prospěch bankovního účtu umělce nejpozději 14 dní od posledního natáčecího dne.

9.3. Umělec nemá vedle této odměny nárok na dodatečnou odměnu dle ustanovení § 2374 občanského zákoníku.

9.4. Umělci v souvislosti s poskytnutím licence podle této smlouvy nepřísluší vedle odměny touto smlouvou výslovně přiznané nárok na žádnou jinou odměnu či plnění.

X. Trvání smlouvy

10.1. Tato smlouva se uzavírá na dobu trvání licence.

10.2. Od této smlouvy lze odstoupit pouze ze zákonných důvodů, resp. z důvodů uvedených v této smlouvě.

10.3. Zánikem nabyvatele s právním nástupcem tato smlouva nezaniká, ale přechází na jeho právního nástupce.

XI. Další ujednání

11.1. Jestliže umělec poruší povinnosti vyplývající z této smlouvy, je nabyvatel oprávněn odstoupit od této smlouvy s důsledky z toho vyplývajících, a umělec je povinen nahradit nabyvateli veškerou vzniklou škodu.

11.2. Umělec odpovídá za to, že předmětný umělecký výkon bude proveden řádně /tj. bez vad/ a včas. Má-li výkon vady, včetně vad, které činí umělecký výkon nepoužitelným k dosažení účelu této smlouvy, či jinak odporuje této smlouvě, má nabyvatel právo od této smlouvy odstoupit. V tomto případě se ruší smlouva od počátku, strany si vrátí poskytnutá plnění a nabyvatel má právo na náhradu škody.

11.3. V případě, že nabyvatel nevyužije práva odstoupit od smlouvy ve výše uvedených případech, má právo na zaplacení smluvní pokuty ve výši 50% odměny /honoráře/

stanovené touto smlouvou. Tato částka bude odečtena od odměny při její výplatě a umělec je povinen řádně dokončit vytvoření uměleckého výkonu dle této smlouvy.

11.4. Vyskytnou-li se události, které jednomu nebo oběma smluvním stranám částečně nebo úplně znemožní plnění jejich povinností podle této smlouvy, jsou povinny se o tom neprodleně písemně informovat a společně podniknout kroky k jejich překonání. Nesplnění této povinnosti zakládá nárok na náhradu škody pro stranu, která se porušení smlouvy v tomto bodě nedopustila.

11.5. Po naplnění předmětu smlouvy nebo v případě zániku této smlouvy z důvodu odstoupení, je umělec povinen neprodleně vrátit nabyvateli veškeré věci, tj. podklady, dokumentaci a materiály mu poskytnuté za účelem provádění předmětného uměleckého výkonu.

11.6. V případě, že nedojde z důvodu na straně nabyvatele k vytvoření audiovizuálního díla, nemá žádná ze smluvních stran nárok na náhradu škody.

11.7. Umělec souhlasí, aby nabyvatel zpracoval osobní údaje uvedené v této smlouvě a to výhradně pro potřebu plnění závazků plynoucích z této smlouvy a to ve smyslu zákona č. 101/2000 Sb., o ochraně osobních údajů, ve znění pozdějších předpisů. Tento souhlas uděluje na dobu neurčitou, do odvolání tohoto souhlasu. Nabyvatel není oprávněn tyto údaje sdělovat třetím osobám s výjimkou v souvislosti s plněním této smlouvy.

XII. Závěrečná ustanovení

12.1. Tato smlouva může být měněna, doplňována a rušena pouze písemně.

12.2. Vztahy z této smlouvy vzniklé se v částech jí neupravených řídí autorským zákonem, resp. občanským zákoníkem.

12.3. Smlouva je uzavírána na základě pravé a svobodné vůle smluvních stran, určitě, vážně a srozumitelně, nikoli v tísní ani za jednostranně nevýhodných podmínek.

12.4. Tato smlouva nabývá platnosti a účinnosti dnem jejího podpisu oběma stranami.

12.5. Tato smlouva je sepsána ve dvou vyhotoveních s platností originálu, z nichž každá ze smluvních stran obdrží po jednom vyhotovení.

V, dne

V, dne

Umělec:

Za nabyvatele:



PRO ZÁJEMCE

Pro ty, kdo se chtějí už od počátku studia specializovat na produkci, uvádíme navíc příklad smlouvy o vytvoření obrazové složky díla. Řečeno tedy normální řečí – smlouvy pro kameramany.

1.7.2 SMLOUVA O VYTVOŘENÍ OBRAZOVÉ SLOŽKY AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA

Dalším příkladem je zjednodušená smlouva o vytvoření obrazové složky audiovizuálního díla, tedy smlouvy uzavřené s hlavním kameramanem pořadu. Jedná se tedy o smlouvu autorskou:

SMLOUVA č. O VYTVOŘENÍ OBRAZOVÉ SLOŽKY AUDIOVIZUÁLNÍHO DÍLA A POSKYTNUTÍ LICENCE

Jméno:
rodné číslo:
trvale bytem:
bankovní spojení:
daňový domicil: Česká republika
Dále jen: Autor

a

Společnost
IČ: , DIČ:
se sídlem:
bankovní spojení:
zastoupená:
Dále jen: Společnost

uzavírají tuto smlouvu:

Čl. I. Předmět smlouvy

Charakteristika díla: Obrazová složka audiovizuálního díla (dále jen "AVD")

Pracovní název AVD:

Čl. II. Práva a povinnosti smluvních stran

1. Společnost zadává tímto autorovi vytvoření díla a autor se zavazuje dílo osobně vytvořit a odevzdat v době uvedené v tomto odstavci.

Autor je povinen vytvořit dílo podle svých nejlepších schopností a dovedností, ve spolupráci s ostatními autory a výkonnými umělci, na základě scénáře a pokynu režiséra AVD. K vytvoření díla dojde ve dnech

2. Společnost zaplatí autorovi odměnu za vytvoření díla, za svolení dle odst. 4 tohoto článku a za poskytnutí licence dle čl. III. této smlouvy v hrubé (brutto) výši celkem:

.....Kč

slovy:korun českých

Odměna za poskytnutí licence zahrnutá v celkové odměně uvedené výše činí 30 % z celkové sjednané odměny.

3. Společnost vyplatí autorovi - neplátci DPH odměnu po vytvoření díla, bezhotovostním převodem na bankovní účet autora uvedený v záhlaví této smlouvy.

Odměna v úhrnu do 10 000,- Kč včetně za kalendářní měsíc podléhá srážkové dani, kterou za autora (plátce i neplátce DPH) odvede Společnost ve výplatním termínu autorské odměny.

4. Autor tímto uděluje Společnosti svolení dílo beze změny nebo po zpracování, přetvoření či jiné změně zařadit do AVD a zaznamenat je pro prvotní záznam AVD, jakož i dabovat je a opatřit titulky. Autor se zavazuje dílo sám neužít, neudělit svolení podle tohoto odst. a neposkytnout licenci k užití díla třetí osobě.

5. Autor se zavazuje, že AVD bude v souladu s platnými právními předpisy, zejména se zák. č. 231/2001 Sb., o provozování rozhlasového a televizního vysílání, ve znění pozdějších předpisů a zák. č. 132/2010 Sb., o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání, a že nebude obsahovat skrytá obchodní sdělení a žádné skutečnosti tvořící předmět státního, služebního nebo obchodního tajemství. Autor je povinen dbát dodržování právních předpisů rovněž při samotném vytváření díla, zejména neporušovat práva vyplývající z duševního vlastnictví třetích osob (např. užití legálně nabytého softwaru apod.) ani jakákoliv jiná práva třetích osob, zejména práva osobnostní.

6. Nemůže-li se autor zúčastnit výroby AVD z mimořádně závažných důvodů, zejména nemoci, úrazu, úmrtí v rodině, je povinen o tom neprodleně vyrozumět pracov-

níka, který AVD realizuje nebo jím pověřenou osobu a řádně doložit důvod své nepřítomnosti v co nejkratší lhůtě. V takovém případě má Společnost právo smlouvu vypovědět, musí však autorovi zaplatit za to, co již z této smlouvy plnil. Výpověď se tato smlouva ruší dnem doručení písemného projevu vůle Společnosti o výpovědi autorovi. Společnost se zavazuje nepožadovat v případě postupu dle tohoto odst. náhradu vzniklé škody ani smluvní pokutu.

7. Autor odpovídá Společnosti za veškerou techniku a další věci, které Společnost zapůjčí autorovi, a za škody na těchto věcech. Autor tyto věci vrátí nejpozději poslední den své spolupráce na AVD. Pokud autor tyto věci nebo některé z nich nevrátí, souhlasí s tím, že cenu každé nevrácené věci Společnost započte na odměnu sjednanou v čl. II. odst. 2 této smlouvy při její výplatě. Případnou náhradu škody bude Společnost uplatňovat dle příslušných ustanovení občanského zákoníku o odpovědnosti za škodu.

8. Nedojde-li k zahájení realizace AVD z důvodu vyšší moci, smlouva se ruší od počátku a žádná ze smluvních stran nemá nárok na náhradu škody.

Čl. III. Užití díla a poskytnutí licence

1. Autor uděluje Společnosti výhradní oprávnění k užití díla nebo kterékoli jeho části samostatně nebo při užití AVD, resp. kterékoli jeho části bez omezení územního, časového, technologického a množstevního následujícími způsoby užití:

- a) rozmnožováním (§ 13 AZ)
- b) rozšiřováním originálu nebo rozmnoženiny (§ 14 AZ)
- c) pronájmem originálu nebo rozmnoženiny (§ 15 AZ)
- d) půjčováním originálu nebo rozmnoženiny (§ 16 AZ a § 12 odst. 5 AZ)
- e) vystavováním originálu nebo rozmnoženiny (§ 17 AZ)
- f) sdělováním veřejnosti dle § 18 a násl. AZ (s výjimkou kabelového přenosu televizního vysílání dle § 22 odst. 2 AZ a provozování televizního vysílání dle § 23 AZ), a to zejména:

- vysíláním televizí (§ 21 AZ)
- přenosem televizního vysílání (§ 22 odst. 1 AZ)
- živým provozováním a jeho přenosem (§ 19 AZ)
- provozováním ze záznamu a jeho přenosem (§ 20 AZ)
- zpřístupňováním způsobem, že kdokoli může mít k němu přístup na místě a v čase podle své vlastní volby, zejména počítačovou nebo obdobnou sítí, včetně užití způsobem video on demand nebo prostřednictvím mobilních sítí (§ 18 odst. 2 AZ)

2. Autor dále uděluje Společnosti bezúplatně následující oprávnění:

- a) opatřit AVD při jeho sdělování veřejnosti logem nebo jiným označením provozovatele televizního vysílání, včetně textových, obrazových či jiných informací, a to libovolně často, přerušovat je při jeho sdělování veřejnosti reklamními či jinými vstupy a/nebo je sdělovat v děleném nebo jinak upraveném obraze obsahujícím v oddělené části reklamu,

sponsoring, selfpromotion nebo jiné textové a obrazové informace; za dělený obraz se považuje rovněž překrytí části obrazu uvedenými informacemi

b) opatřit AVD jinou jazykovou verzí (dabing, podtitulky)

3. Autor uděluje Společnosti svolení k zařazení částí díla zaznamenaného na zvukově obrazový záznam a nezařazeného do AVD (dále jen "nepoužitý materiál") do jiných audiovizuálních děl a výhradní licenci k užití nepoužitého materiálu při užití takových audiovizuálních děl v rozsahu čl. III. této smlouvy za podmínky, že konkrétní užití vždy předem odsouhlasí; autor však není oprávněn souhlas bez vážného důvodu odmítnout. Odměna za poskytnutí licence uvedené v předchozí větě je zahrnuta v celkové odměně uvedené v čl. II. odst. 2 této smlouvy.

4. Společnost může oprávnění podle tohoto článku zcela nebo zčásti bez dalšího poskytnout třetí osobě (podlicence). Společnost může oprávnění podle tohoto článku postoupit třetí osobě, je však povinna autora informovat o osobě postupníka bez zbytečného odkladu.

5. Společnost není povinna licenci využít. Autor se zavazuje, že právo na odstoupení od smlouvy pro nečinnost nabyvatele výhradní licence podle § 53 odst. 1 AZ neuplatní 15 let od vytvoření AVD.

6. Při užití podle odst. 1 písm. a) tohoto článku má autor právo na tzv. volnou rozmnoženinu AVD v počtu 1 ks pro soukromé nevýdělečné účely (tj. nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu).

7. Odměna uvedená v této smlouvě se sjednává s přihlédnutím k účelu licence a způsobu a okolnostem užití díla a k územnímu, časovému, technologickému a množstevnímu rozsahu licence.

Čl. IV. Závěrečná ustanovení

1. Smluvní strany ujednaly, že obsah smlouvy bude považován za důvěrný stejně jako všechny informace, včetně informací o AVD a průběhu jeho realizace, které vejdou ve známost smluvních stran v souvislosti s plněním smlouvy, a smluvní strany nejsou oprávněny sdělovat je jakýmkoliv způsobem, včetně elektronických sociálních sítí (např. Facebook, Twitter), bez předchozího souhlasu druhé smluvní strany třetím osobám.

2.

Autor souhlasí, aby Společnost zpracovala osobní údaje uvedené v této smlouvě a to výhradně pro potřebu plnění závazků plynoucích z této smlouvy a to ve smyslu zákona č.

101/2000 Sb., o ochraně osobních údajů, ve znění pozdějších předpisů. Tento souhlas uděluje na dobu neurčitou, do odvolání tohoto souhlasu. Společnost není oprávněna tyto údaje sdělovat třetím osobám s výjimkou v souvislosti s plněním této smlouvy.

3.

Změny jednotlivých smluvních ustanovení, popřípadě doplňky smlouvy, mohou být sjednány pouze písemným dodatkem podepsaným oběma smluvními stranami.

4.

Režim této smlouvy podléhá českému právnímu rádu, řídí se zejména zákonem c. 121/2000 Sb., autorský zákon, ve znění pozdějších předpisů (AZ) a zákonem c. 40/1964 Sb., Občanský zákoník, ve znění pozdějších předpisů. Případné spory mezi stranami bude řešit příslušný soud v České republice.

5.

Tato smlouva byla vyhotovena ve dvou stejnopisech s platností originálu, po jednom pro každou ze smluvních stran.

6.

Tato smlouva nabývá platnosti a účinnosti dnem podpisu oběma smluvními stranami.

V..... ,dne:

V....., dne:

Autor

Za společnost

1.8 Organizátor a logistik

Organizační talent se považuje za základní předpoklad úspěšného zvládnutí profese produkčního. Produkční tým řídí a koordinuje výrobu. Produkční se musí umět zabývat nejširšími souvislostmi (udržení rozpočtu, dodržování termínů, legislativy a podobně, jak bylo řečeno výše), ale musí být schopen udržet v hlavě absolutní detaily. Záleží samozřejmě na velikosti a komplikovanosti projektu, ale v zásadě se dá říct, že při výrobě se odehrává mnoho činností, které jsou na sobě závislé – jedna není možná bez dokonalého fungování mnoha ostatních. Například všechny personál, technika, materiál, rekvizity atd. musí být na místo natáčení dopraveny včas a na správné místo. Zdá se to jako banální úloha? Jistě, že ano, ale maximálně na ní záleží. Dokonale fungující logistika je totiž stejně důležitá, jako správné nastavení rozpočtu nebo právní krytí. Selhání logistiky může totiž mít fatální dopad právě na rozpočet nebo dokonce ohrozit celý projekt jako takový. Představte si situaci, kdy natáčíte hudební pořad v pronajatém sálu s dojezdovou vzdáleností několik desítek kilometrů od Vašeho sídla. Představte si, kolik lidí a techniky musí na místo dorazit z různých míst včas. Kamery, osvětlovači, zvukaři atd., dále všechny profese (režisér, kameramani, všichni jejich asistenti nebo maskéři a všichni ostatní) a hlavně, všichni účinkující. Každý z nich musí vědět kde a kdy má nástup, které auto jej poveze, kdy mají být na místě,

kdy přijde na řadu jeho vystoupení, kdy vše skončí, jak se dostane zpět domů a podobně. Zkrátka dokonalé plánování. Stačí jediný podstatný chybějící kus techniky, jediný chybějící účinkující a celá akce může být zmařena. Následky jsou pak nedozírné. Dopustit se omylu je přitom velmi snadné – jednoduchý příklad za všechny: stačí, když si klíčový účinkující napíše do diáře špatné datum a místo nástupu a právě účinkuje jinde a je 200 kilometrů daleko. Zajisté lze namítnout, že vůči produkci nedodržel své smluvní závazky. To je sice pravda, ale představme si vymahatelnost takto způsobené škody. Pro tyto případy je kromě plánování a dokonalého smluvního zajištění nutné ještě vše ověřovat a všem zúčastněným stále připomínat jejich povinnosti. Naštěstí vedoucí produkce není na takovou práci zpravidla sám a logistické zajištění natáčení provádí celá řada osob. To samozřejmě platí hlavně pro velké projekty. V produkčním týmu pak bývají tyto další „subprofese“, každá s vlastní odpovědností.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Máte představu o výši honorářů jednotlivých profesí v televizním nebo filmovém štábu? Určitě by vás to mělo zajímat, pokud se v oboru audiovizuální tvorby chcete pohybovat na profesionální úrovni.



Obrázek 5 Kvalifikovaný produkční si nevydělává špatně. Ale rostoucí zásoby zlata ve sklepech od této profese nečekejte.

1.9 Profese spolupracující s vedoucím produkce:

1.9.1 ZÁSTUPCE VEDOUcíHO PRODUKCE

Je prakticky obeznámen s veškerou agendou, je pravou rukou a měl by být schopný svého nadřízeného kdykoliv zastoupit. Nenesení však za projekt primární odpovědnost.

1.9.2 ASISTENT PRODUKCE

Je pověřován dílčími úkoly podle potřeby. Zpravidla jím bývá osoba s ambicí na kariéru produkčního a funkce asistenta je odrazovým můstkem a možností získat základní zkušenosti. Dílčím úkolem asistenta může být například příprava dopravních dispozičních.

1.9.3 LOKAČNÍ MANAŽER

Odpovídá za zajištění natáčecích míst. Představme si velký projekt – detektivní sérii. Děj seriálu se odehrává na mnoha místech, v interiérech reálných budov a v mnoha exteriérech. Natáčecích míst je bezpočet, všechna musí být smluvně zajištěna, musí být vypořádány pronájmy, musí být zajištěny souhlasy úřadů, dotčených vlastníků atd. Není v silách produkce, aby veškerou tuto agendu zvládla. Lokační manažer je osobou, která často jedná s úřady a zná úřední postupy a lhůty vyřízení žádostí. Je úzkým specialistou v týmu na tuto problematiku. Bývá prvním člověkem, který dorazí na místo natáčení, přebírá prostory, organizuje správné parkování vozového parku. Jako poslední také natáčecí místo opouští po předání všech prostor vlastníkům a ujistění se, že po filmovém teamu na místě nevznikly škody, nezůstal neuklizený odpad a podobně.



Obrázek 6 Zázemí filmového štábu

1.9.4 EKONOM

Během výroby větších a velkých projektů prochází rukama produkce obrovské množství objednávek, faktur a účetních dokladů. Tuto agendu je potřeba průběžně vyřizovat, pracovat s cashflow, hlídat alokované finanční prostředky ve vztahu k dodržení rozpočtu. Avšak ani ekonom nenese přímou odpovědnost za hospodaření, ta zůstává na vedoucím produkce.

1.9.5 RUNNER

Neboli běžec. Vyříd', přines, doběhni, odnes, podrž! To bývají nejčastější příkazy runnerovi. Je nezbytným univerzálním pomocníkem. Tato funkce se většinou svěřuje brigádníkům – studentům na praxi. Je to příležitost, jak si obhlédnout natáčení a ještě něco přivyčkat.

1.9.6 ASISTENT REŽIE

Zmiňujeme jej na posledním místě, i když jeho pozice ve výrobním štábu bývá velmi výsadní. Nespadá přímo do produkční týmu, je jak už z názvu jeho funkce plyne pravou rukou režiséra, ale s produkcí úzce spolupracuje. Kromě jiných povinností mívá totiž na starosti účinkující. Zná jejich ostatní závazky během natáčení (účinkování v jiných projektech, divadelních představeních atd.), jedná s nimi nebo jejich agenty o termínech natáčení a podle toho spolu s produkcí sestavuje natáčecí plán. Při sestavování natáčecího plánu se snaží účinkující koordinovat tak, aby se pokud možno natáčení vždy časově kumulovalo na jednu lokaci, aby nebylo nutné se vracet několikrát na stejné místo, protože to výrobu zdržuje a zdražuje. Dejme tomu, že úvod děje začíná u rybníka, (najde se v něm utopená oběť) v půlce filmu kolem rybníka probíhá vyšetřování a na konci filmu na stejném místě dojde k rozuzlení případu. Snahou je, aby všechny tři scény byly natočeny najednou, při jednom parkování techniky, při jednom pronájmu natáčecího místa, při jednom pronájmu rekvizit. Ovšem sladit takové požadavky s volnými termíny několika herců může být opravdu složitý rébus. Jeho řešení bývá na asistentovi režie.

1.9.7 NATÁČECÍ PLÁN

Pro představu o podobě natáčecího plánu uvádíme příklad z výroby České televize, konkrétně populární televizní show Stardance, která se vysílá přímým přenosem. Jde tedy o jednodenní natáčení s předchozími nezbytnými zkouškami. Natáčecímu plánu předchází kompletní, tzv. štábová listina se jmény a kontakty na všechny tvůrce, všechny štábové profese a účinkující. V ukázce je ponechána kompletní pro představu o množství zúčastněných profesí.



PRŮVODCE STUDIEM

Obrňte se trpělivostí. Jako produkční ji budete potřebovat ve formátu 24/7/365. Takhle se říká tomu, když něco musíte dělat 24 hodin 7 dní v týdnu po celý rok... Práce produkčního je v lecčems podobná práci lékařů, policistů, hotelů a restaurací. Rozhodně nečekejte nějaký režim od 08:00 do 17:00 s přestávkou na oběd...



PRO ZÁJEMCE

Zájemci si následující text a úkol prostudují podrobně, ale **všichni studenti** by si jej měli zběžně pročíst a seznámit se s ním alespoň v hlavních položkách. Všimněte se hlavně názvů jednotlivých profesí a pokud nevíte, přemýšlejte o jejich náplni práce.

Natáčecí plán pro pořad

Filmové melodie

StarDance
... když hvězdy tančí

6. Přenos

Místo natáčení:

Ateliér 8, Kříženeckého nám 322, Barrandov, Praha 5

Termíny:

10.11.2016 8,00 – 20,00 ZV2, zvuková zkouška kapely, zkoušky tanců bez kameramanů
11.11.2016 8,00 – 19,00 zkoušky programu
12.11.2016 9,30 – 22,30 zkouška, generálka, přímý přenos

Štábová listina:

Režie: Roman Petrenko – **Telefon:**

Manažer realizace: Martin Kopřiva – TEL:

Manažer vývoje: Jan Potměšil – TEL:

Hlavní kameraman: Filip Havelka – TEL:

Vedoucí produkce: Petr Herák – TEL:

Zástupce vedoucího produkce: Johana Vejvodová – TEL.,

Marie Rosenthalová – TEL:

Asistenti produkce: Zuzana Roháčová – TEL:

Kryštof Šámal – TEL.,

Aleš Novák – TEL:

Organizace publika, vstupenky: Kateřina Křížová – TEL:

Scénář: BaRUora Suchařípová – TEL:

Vedoucí dramaturg: Jan Bors – TEL.,

Dramaturg: Kateřina Dbalá – TEL:

Architekt: Jaroslav Svoboda – TEL:

Asistentka architekta: Světlana Svobodová – TEL:

Odborný poradce: Jan Onder – TEL:

Aranže hudby: Martin Kumžák – TEL:

Zvuk: Miroslav Hřebejk – TEL., Milan Jílek – TEL:

Asistentky zvuku: Hana Bečková – TEL., Eva Vihanová – TEL., Zdena Dudniková – TEL:

Kameramani: Petr Czurda, Tomáš VRUata, Petr Hlavatý, Jan Malík, Robert Jakobe, René Melichar, Vít Pražan,

Pavel Semrád, František Okrouhlík, Lukáš Petrenko

Asistenti kamery: Jiří Dufek, Jaroslav Hrdlička, Jiří Horský, Brian Brichtcín, Jakub Šnajdar

Kamerový jeřáb, jízda, hlava: Peter Karpiš – TEL., Matěj Kopecký – TEL., Tomáš Eder – TEL., Pavel Navrátil – TEL:

Asistenti jízdy, hlavy: Filip Malík – TEL:

Steadicam: Filip Halaška – TEL.,

ostříč: Vlasta Selák – TEL:

Střih: Dušan Lajda - TEL.; Petr Říha - TEL:

Pomocná režie: Jan Fronc - TEL:

Asistentky režie: Jana Šimáková - TEL.; Jindřiška Vávrová - TEL.; Tereza Suchardová - TEL.; Kateřina Hradílková - TEL:

Kostýmní výtvarnice: Zuzana Straková - TEL:

asistentka: Ilona Ostrá - TEL:

Kostýmy: Elen Horská, Jitka Matiašková - TEL.; Michaela Svobodová, Jarmila Červená - TEL.; Andrea Brůhová - TEL:

Líčení: Pavel Bauer - TEL.; Magda Soušková - TEL.; Štěpánka Podroužková - TEL.; Linda Valsami - TEL:

Účesy: Blanka Hašková - TEL.; Eva Čapková - TEL.; Adéla Nováková - TEL.; Margita Skřenková - TEL:

Rekvizity: Karel Doležal - TEL:

Přenosový vůz HD 1: František Jakl - TEL:

Zvukový vůz ZV2: Aleš Markvart - TEL:

Ozvučení sálu: Petr Štika - TEL.; Jiří Procházka - TEL:

Ozvučení orchestru: Jaroslav Šiška (Mastroani) - TEL:

Hlavní osvětlovač: Jiří Hradecký - TEL:

Efektová světla: T - servis produkce: Pavel Lorenc - TEL:

Programátor efektových světel: Pavel Jelínek - TEL:

Efektáři: Tomáš Náhlovský - TEL:

Agregát CE CZECH Energie: Tomáš Scevlik - TEL:

Plazmy: Karel Vrátil - TEL:

Atmosféra publika: Miloš Pecháček - TEL:

Marketing a komunikace: Michal Prokeš - TEL.; Martin Brož - TEL.; Aneta Veselská - TEL:

Fotograf: Mikuláš Křepelka - TEL:

fotodispečink: Jaroslav Zvědělík - TEL:

Lékař: MUDr. Jiří Skála-Rosenbaum - TEL:

Catering Rambousek: - TEL:

Úklid: Alena Hofmeisterová: - TEL:

Barrandov atelier 8: Zdeněk Papírník – TEL., Stanislava Turková – TEL:

Stavba Barrandov: Ivo Synkule – TEL., Josef Kalina – TEL:

SD kolem dokola:

Režie: Jiří Podlipný – TEL., **Kamera:** Petr Hykš – TEL:

Vedoucí produkce: Renata Vlčková – TEL,

Produkce: Irena Schubert – TEL:

Web: Vojtěch Petr , Martin Zajíček, Eva Růžičková

NATÁČENÍ

11.11.2016

PÁTEK

1.9.7.1.1.1.1.1 Směna: 8,00 – 19,00

8,00 – 8,30 příprava

1.

O: scénika „Romeo a Juliet“

8,30 – 9,10

PÁR Č. 9 Piškula, Lálová

2.

O: scénika „I’m kissing you“

9,10 – 9,50

PÁR Č. 10 Plodková, Padevět

3.

O: scénika „Panna a netvor“

9,50 – 10,30

PÁR Č. 6 Ridi, Hunčárová

Zvuk: playback

4.

O: scénika „Wrightings on the wall“

10,30 – 11,10

PÁR Č. 3 Zach, Třeštková

Zvuk: playback

11,10 – 11,40 pauza

5.

O: scénika „Game of thrones main theme“

11,40 – 12,20

PÁR Č. 4 Bank, Krejčířová

Zvuk: playback

Rekvizity: 2x trůn

6.

O: scénika „In the arms of the angel“

12,20 – 13,00

PÁR Č. 7 Anna K, Hrstka

7. OPENING

O: Salsa „Gangstas Paradise“

13,00 – 13,40

brazilští tanečníci

brazilští tanečníci

13,40 – 14,45 pauza pro štáb, **NATÁČENÍ SD KOLEM DOKOLA NA SÁLE S TEREZOU KOSTKOVOU**

(štáb SD kolem dokola, J. Podlipný + as.režie, rekvizitář)

14,15 všichni profesionální tanečníci na kontrolu záběrů do přenosového vozu!

8. SOUBOJ TÝMŮ A + B

O: Salsa „Gangstas Paradise“

14,45 – 15,30

15,30 – 15,45 příprava na projížďčku

9.

Projížďčka

15,45 – 18,00

Eben, Kostková, Padevět, Plodková, Hrstka, Anna K, Krejčířová, Bank, Lálová, Piškula, Hunčárová, Ridi, Třeštíková, Zach, 4x figurant (porota), brazilští tanečníci

18,00 – 19,00 REZERVA na dozkoušení tanců

Nástupy:

8,00 kompletní štáb, Z. Piškula, V. Lálová

8,30 J. Plodková, M. Padevět

9,20 L. Hunčárová, E. Ridi

9,45 A. Třeštíková, R. Zach

11,00 E. Krejčířová, O. Bank

11,45 Anna K, M. Hrstka

12,30 brazilští tanečníci

13,15 T. Kostková

13,45 všichni tanečníci zpět na souboj týmů!!!

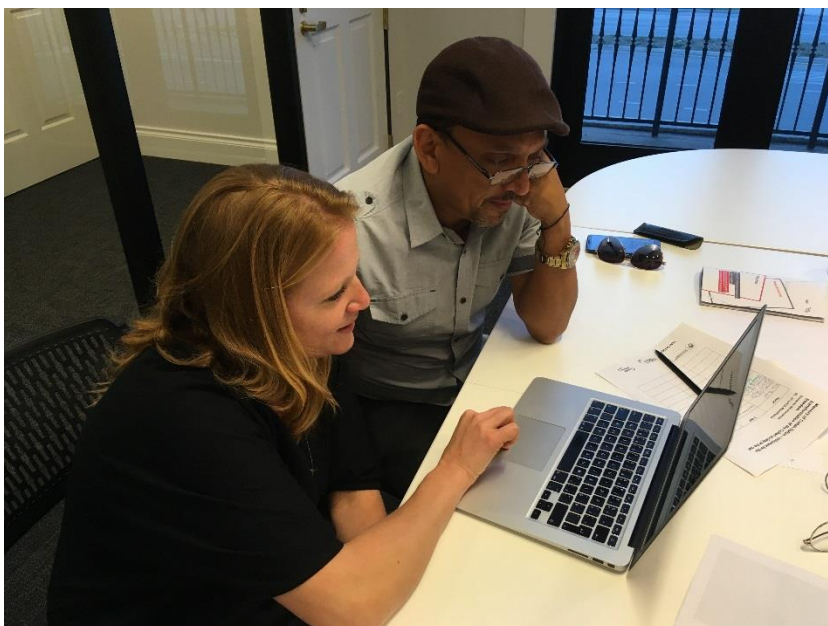
15,00 M. Eben, 4x figurant (porota)

Dle dohody - štáb SD kolem dokola

Odvozy z KH: dle dohody s produkcí

1.10 Univerzální osobnost

Produkční by tedy měl být univerzální osobností s širokým přehledem. Měl by na jedné straně být naprosto věcný až téměř pedantický, ale zároveň by měl mít široký kulturní přehled a nadšení pro tvoRUu. To jsou vlastnosti často neslučitelné, proto v produkčních týmech pracují lidé s různými povahami, kteří se navzájem doplňují. Ale ten, kdo všemu velí a nese majoritní odpovědnost, by měl okázat vše sjednotit. Film, video nebo televizi totiž nelze dělat bez sebemenšího zápalu. Nelze být omezeným technokratem, který nerozumí potřebám a požadavkům tvůrců. Produkční je sám tak trochu tvůrcem a ještě v nedávné době se mezi tvůrčí profese započítával. On totiž tvoří podmínky pro naplněný tvůrčích záměrů a idejí profesí, jež primárně nazýváme umělecké. Pokud se produkční nedovede vcítit do potřeby režiséra třeba opakovat jednu scénu tak dlouho, dokud nebude dokonalá – pokud ta scéna je pointou filmu a když nevyjde, nevyjde hlavní záměr celého díla a všechno snažení, jemuž má posloužit považuje za pouhé rozmarty režiséra, pak nemá ve své profesi co pohledávat.



Obrázek 7 Univerzální osobnost – produkční.

Bez počítače a dalších komunikačních pomůcek ani ránu!

SHRNUTÍ KAPITOLY



Produkční je ten kdo v první řadě řídí projekt. Řídí jej po finanční a organizační stránce. Je odpovědný za řádný průběh výroby a dodržení rozpočtu. Je odpovědný za jeho řádné vyúčtování. Je odpovědný za uzavírání smluv a jejich dodržování, je povinen postupovat v duchu právních předpisů. Je vybaven základními technickými znalostmi, je schopen koordinovat výrobní postup. Úzce spolupracuje s tvůrci a kreativně reaguje na jejich požadavky. Spolu s režisérem a kameramanem tvoří klíčovou trojici realizačního štábu.

2 ZÁBĚROVÁ TECHNOLOGIE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V předchozí kapitole byla poodhalena profese produkčního a zhruba a velmi ve stručnosti popsána jeho činnost. V následujícím textu se budeme zabývat tím, co produkční řídí a co by měl znát v souvislostech – tedy audiovizuální výrobu, kterou lze rozdělit na dva základní postupy: sekvenční a záběrovou technologii. V současnosti začíná filmová a televizní tvoRUa splývat do jednoho velkého oboru. Dříve platilo: existuje film a jeho mladší sestra televize. Oba obory splývají v jeden a) technologicky, téměř vše je video, b) žánrově, kinodistribuce ustupuje velkoplošným obrazovkám v domácnostech, filmy se bohužel víc sledují na laptotech a tabletech než v kinech.

Jedno rozdělení však přetrvává: „Tvořivější“ a časově náročnější natáčení záběrovou technologií a natáčení sekvenční – časově méně náročné, zaměřené na zaznamenání nebo přenos krátkodobého děje. Jejich letným rozborem a popisem v podstatě lze popsat audiovizuální tvoRUu a hrubé obrysy toho, co by produkční měl znát.

Tato kapitola tedy rozebere technologii záběrovou, vynalezenou se zrodem filmu.



CÍLE KAPITOLY

- **Základní představa o rozdílu mezi filmem a televizí.**
- **Základní znalost o vzniku záběrové technologie.**
 - **Základní znalost o jejím vývoji.**
 - **Základní znalost o jejím účelu.**
- **Základní znalost o náplni práce jednotlivých profesí.**



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

12 hodin.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Záběrová technologie, film, televize, video, filmový pás, expozice, kinematografie, kamera, scéna, dokumentární tvorba, zvuková tvorba, publicistika, signál, mikrofon, time-code, zvuk, postprodukce, střížna, střih, hrubý materiál, střihový systém, off line, on line, podkres, postsynchron, dialogy, korekce obraz, XD CAM, HD CAM, DCP, digital cinema package

2.1 Úvod

Následující text by měl ozřejmit základní technologické souvislosti a postupy při natáčení audiovizuálního díla. Hranice mezi filmem, videem a televizí, je v současnosti dost neostrá a postupy se spíše liší podle žánrů. Není výjimkou, že třeba dokumentární film, je primárně vyráběn pro vysílání televizí, ale lze jej uvést i ve vybraných kinech. Na druhé straně velkoplošné obrazovky, které v dnešních domácnostech nejsou již žádnou výjimkou, dokážou docela dobře zprostředkovat vizuální zážitek i v pohodlí obývacího pokoje. Současný trend videa s vysokým rozlišením to umožňuje.

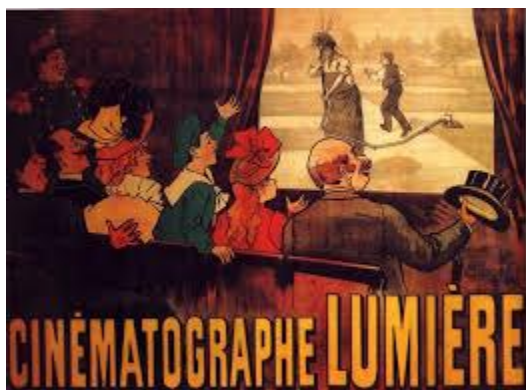
Ale jeden principiální rozdíl mezi dvěma základními přístupy tu stále je a pravděpodobně nikdy nezanikne. Ty dva základní přístupy se oddělily s rozšířením televizního vysílání v padesátých letech dvacátého století. Prvním je záběrová technologie snímání, druhým je technologie sekvenční. Rozebereme si podrobněji každý z nich. Poslouží nám jako vodítko k pochopení základních výrobních souvislostí.

Televizní a filmová tvorba používá opravdu široké spektrum „zázraků“ moderní techniky. Fyzikální principy snímání, záznamových, osvětlovacích a nepřeborné spousty dalších systémů jsou velmi komplikované. Cílem tohoto textu není je třídít, kategorizovat a popisovat a už vůbec ne vysvětlovat, jak fungují. Nebudeme ani popisovat přesné způsoby jejich použití. Jejich detailnější poznání přinese další studium a praxe.

2.2 Film a televize

Slovo film používáme dnes v přeneseném významu. Jeho původní význam je ale zcela jiný a znamená „tenká vrstva“. Tenká vrstva s citlivostí na světlo nanesená na průsvitném celuloidovém pásu. Film prošel od konce devatenáctého století rychlým vývojem a ve třicátých letech dvacátého století, kdy dospěl ke značné dokonalosti a stal se zvukovým a dokonce i barevným, se začala používat i televize – mladší sestra filmu. Ještě velmi nedokonalá, na kulatých obrazovkách se pohybovali spíše duchové než reálné postavy. Proč se

tedy věnovaly obrovské investice a úsilí do jejího rozvoje, když paralelně existoval mnohem dokonalejší a vyspělejší filmový systém? Film totiž zaznamenává, ale nepřenáší. Po průchodu světla přes optický systém (objektiv) a expozici materiálu v kameře přichází zdoluhavý chemický proces vyvolání, přes negativ po inverzní kopii k promítání. Film zaznamenává děje, které už proběhly a nepřenáší obraz řečeno dnešní terminologií ON LINE-to je schopnost televize. Koneckonců, je to obsaženo v jejím názvu z řeckého daleko a latinského vidět. Světelná informace je v kameře změněna na elektrický signál a propojíme-li kameru se zobrazovacím zařízením kabelem, můžeme okamžitě vidět to, co se odehrává v místě, kde nejsme. A když nahradíme kabel vysílačem a přijímačem, můžeme obraz přenášet na velké vzdálenosti.



Obrázek 8 Počátky kinematografie - o televizi se ještě ani nesnilo

technologie

2.3 Záběrová

Záběrovou technologií v zásadě rozumíme princip snímání obrazu jednou kamerou, přičemž tělo kamery společně s objektivem ve většině případů tvoří integrovaný technologický celek s veškerými ovládacími prvky (clona, ostrost, obrazový a většinou i zvukový záznam, zdroj a el. napájení, volby formátů atd...). Obrazový materiál je pořizován postupně, po jednotlivých záběrech a do výsledného díla jsou tyto jednotlivé záběry komponovány ve střížně. Záběrová technologie se uplatňuje jak v televizní, tak ve filmové tvorbě v širokém žánrovém spektru. Uvedeme si několik konkrétních případů.

2.3.1 ZÁBĚROVÁ TECHNOLOGIE V DRAMATICKÉ TVORUĚ

Pro tento žánr je záběrová technologie nejtypičtějším příkladem. Princip má své kořeny již v počátcích kinematografie. Kamera byla drahá a vešlo se do ní málo filmového materiálu. Z tohoto důvodu byli tvůrci zpravidla postaveni před otázku, jak zprostředkovat divákovi děj s jednou kamerou a několika desítkami vteřin filmového materiálu v kazetě. Dějové drama do té doby existovalo pouze na divadle a odehrávalo ve spojitě časové linii.

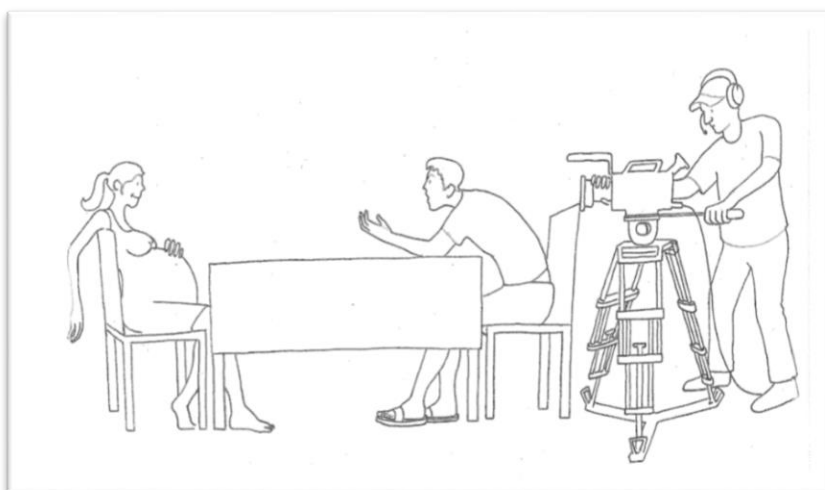
Nové postupy tedy musely být vynalezeny. Řešení se našlo: skládat děj po postupně natočených jednotlivých záběrech.



Obrázek 9 **Bájecní muži s klikou...**

Logika návaznosti záběrů pak položila základy stříhové skladbě. Tento princip se postupně vyvinul a využívá se dodnes.

Vývoj kinematografie přinášel postupně stále rafinovanější způsoby filmového vyprávění. Tvůrci (a ani divák) se brzy nespokojili s pohledem na celou jednu scénu z jediného úhlu a začali scény skládat ze záběrů pořízených z více úhlů. Typickým příkladem je dialog dvou herců. Oběma chceme vidět do tváře, záběr se tedy střídá, hovořící postava je vždy snímána přes rameno té druhé a naopak.



Obrázek 10 **Jednostranně snímáný dialog**

Zde jsme u základní nevýhody záběrové technologie. Natáčení je velmi zdlouhavé. Herci musejí odříkat dialog mnohokrát. Kamera se na každý záběr stěhuje, scéna se musí přesvítit, herci jsou unavení a podobně.

Pokud to realizační a finanční podmínky dovolují, lze natáčení urychlit použitím druhé kamery. Oba aktéři Dialogu, kteří nám zde slouží jako ilustrační příklad, jsou snímáni naráz. Natáčení se výrazně urychlí.

Pokud použijeme druhou, třetí nebo i více kamer, které snímají tutéž scénu a každá z nich má vlastní separátní záznam, pak stále hovoříme o záběrové technologii. Je snadné si představit situace, kdy je více kamer potřeba. Krom více uvedeného příkladu s dialogem, se jedná zpravidla o natáčení scén, které nelze snadno nebo vůbec opakovat. Tím jsou samozřejmě myšleny zejména různé destrukce, srážky automobilů, kaskadérské kousky a podobně. Použitím více kamer lze získat nejen více pohledů z různých úhlů, ale samozřejmě dochází k jistění. V případě selhání kamery nebo nepovedeného záběru, lze použít jiný. Mezi kamery snímající neopakovatelné scény lze také zařadit speciální systémy, například rychloběžnou kameru pro zpomalený záběr a podobně.



Obrázek 11: Natáčení "neopakovatelné" scény kamerami s různými funkcemi.

2.3.2 ZÁBĚROVÁ TECHNOLOGIE V DOKUMENTÁRNÍ TVORUĚ A V PUBLICISTICE.

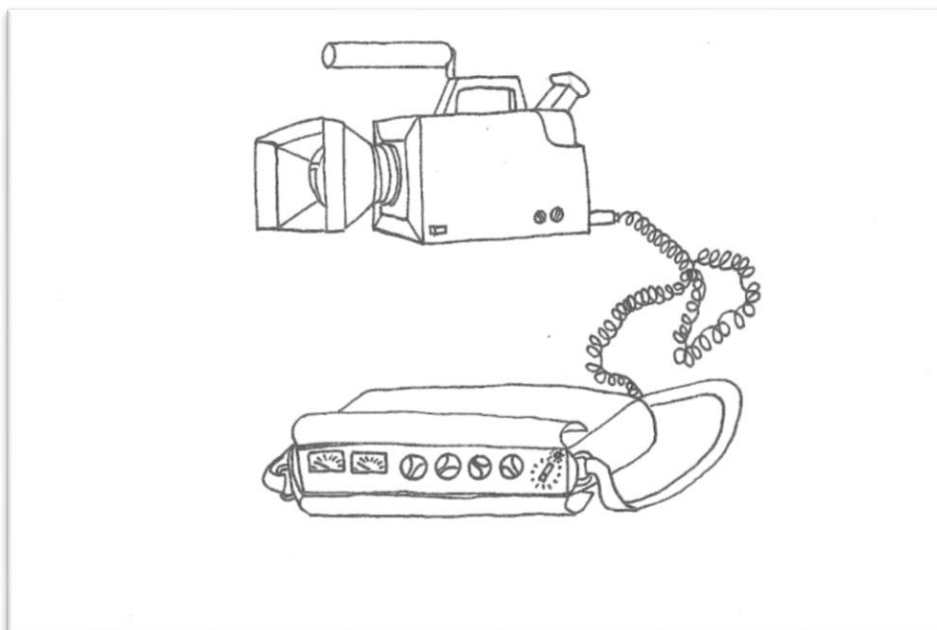
Všechny výše uvedené principy se uplatňují samozřejmě i při natáčení dokumentárních filmů a v publicistice. Příklady si lze snadno představit. Scény mohou být inscenované jako u dramatické tvorby, ale z principu se zde samozřejmě více uplatňuje natáčení scén autentických. Přírodní jevy, kulturní a společenské události a podobně. Specifikou dokumentární tvorby při záběrové technologii může být obrovské množství natočeného materiálu, který se samozřejmě násobí s počtem použitých kamer. Na správný okamžik se prostě čeká se zapnutou kamerou. Moderní záznamové technologie to umožňují, nepoužité video se snadno smaže. V té souvislosti je třeba si uvědomit, jaké úsilí museli při přípravách projektů vynaložit tvůrci, kteří byli odkázáni na drahý filmový materiál.

2.3.3 ZVUKOVÁ TVORBA PŘI ZÁBĚROVÉ TECHNOLOGII

Popisovali jsme si, že u záběrové technologie bývá kamera ve většině případů integrovaným komplexním systémem, který obsahuje nejen optický systém a systém zpracování a zaznamenání obrazu, ale i systémy na záznam zvuku. U reportážních kamer bývá dokonce k tělu kamery připojen i tzv. ruchový mikrofon. Při natáčení reportáží, publicistiky nebo při jednoduché dokumentární tvorbě, není třeba používat externí zvuková zařízení. Zvuk se nahrává v kameře synchronně s obrazem do dvou, nebo čtyř stop, kamera bývá vybavena automatikou, která dokáže ohlídat úroveň přijímaného signálu. Separátním zařízením je pouze mikrofon, který je s kamerou propojen kabelem nebo bezdrátově (tzv. mikroport). Mezi mikrofon a kameru lze vřadit zařízení pro manuální ovládání úrovně vstupního signálu a to obvykle ve čtyřech kanálech (což odpovídá počtu nahrávaných zvukových stop). Jednotlivé vstupy lze také míchat do sebe do jediného či dvou kanálů.



Obrázek 12 páskové magnetofonovy NAGRA se staly legendou mezi zvukaři.

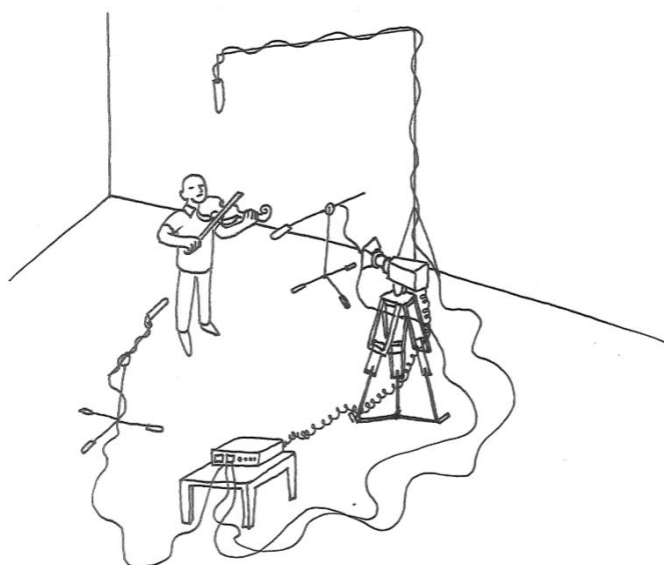


Obrázek 13 Přenosné přídatné zařízení ke kameře pro úpravu úrovně vstupního zvukového signálu do kamery. Při záznamu zvuku se v tomto případě nespolehá na automatiku kamery a úroveň signálu se nastavuje ručně. V současné době samozřejmě připadá v úvahu i bezdrátové propojení obou zařízení.



OTÁZKY

Jaké jsou výhody a nevýhody propojení technologických prvků bezdrátově a kabelem?



Obrázek 14: Zapojení více mikrofonních vstupů.

Při složitějším natáčení se zvuk nemusí zaznamenávat přímo do kamery, ale nahrává se ve více stopách na separátní zařízení. Důležité je, aby pro účely postprodukce byl zvuk s obrazem synchronní. Nahrávací zařízení se řídí časovým kódem, který si dle aktuálního astronomického času generuje každé zařízení samo (před natáčením se provede společná kalibrace), nebo jedno zařízení generuje společný kód pro všechny rekordéry společně. Počátek časového údaje je pak libovolný. Více o tzv. time code se dočtete v dalším textu.

Natáčení zvuku a obecně zvuková tvorba je z určitého úhlu pohledu komplikovanější, nežli natáčení obrazu. Obraz je samozřejmě dominantní a nejdůležitější složkou audiovizuálních, na níž se klade logicky a právem největší důraz, ale zjednodušeně řečeno, obraz je jenom jeden, kdežto zvuků je více.

Kamera, podobně jako lidské oči, vidí jediný obraz v určitém omezeném zorném úhlu. Zvuk však přichází ze všech stran a ve filmu by mělo být slyšet i to, co není vidět. Mnoho zvuků lze do filmu dodat v postprodukci a u inscenované tvorby lze čistě zvukem doplňovat vyprávění děje. Příklad – pohled na řidiče v detailu, informaci že nastartoval, slyšíme ve zvuku. V dokumentu nebo publicistice je autentická zvuková stopa dokladem celkové atmosféry situace. Je důležité si uvědomit, že u záběrové technologie je děj většinou snímán jedinou kamerou (jedněma očima), ale pro dobrou úroveň zvukových stop často nestačí jen jedny uši. Musí být použita celá škála mikrofonů a celkový zvukový vjem se skládá dohromady z více různých signálů.

2.3.4 POSTPRODUKCE V ZÁBĚROVÉ TECHNOLOGII

Záběrová technologie je způsobem natáčení, který ze své podstaty počítá s následným zpracováním, tj. postprodukci. Postprodukce se skládá z několika kroků, na jejím konci vznikne hotový produkt, tedy film nebo pořad. V historii u klasického filmového pásu bylo především třeba chemickou cestou filmový záznam vyvolat a teprve potom se s ním mohlo pracovat. Zpracování videozáznamu je samozřejmě snazší. Všem, co je přineseno do střižny se říká hrubý materiál. Teprve pod rukama střihače pod dohledem režiséra pomalu vzniká dílo ve své konečné formě. Říká se, že je dobře, že střihač nebývá přítomen při natáčení. Usedne totiž k hrubému materiálu s čistou hlavou, s novým pohledem, nezátíženým okolnostmi vzniku. Režisér si prošel celou anabází natáčení a může se stát, že na svém materiálu přespříliš lpí a nechce se jej za žádnou cenu zbavovat nebo použít trochu jinak, než původně chtěl. Bývá to bolestné, ale mnoho natočeného materiálu takzvaně padne pod stůl, prostě se nepoužije. Buďto je materiálu moc, nebo v kontextu s ostatním dobře nefunguje. Střihač jednoduše neví, že se třeba na některý záběr dlouho čekalo - až bude to správné světlo, nebo že byl onen záběr velmi drahý a podobně. Prostě materiál čistí tak, aby výsledek byl celistvý, logický, přehledný, aby neztrácel tempo nebo nenudil.

Ve střížnách se používá mnoho kouzel, postupů a triků, které mohou úplně obrátit původní smysl natočeného materiálu. Natočené záběry lze za sebe řadit různě. Je to stejné, jako když měníte pořadí slov ve větě. Z oznamovací věty tak můžete větu s pejorativním významem nebo úplně otočit její smysl. Těmto postupům, se říká obecně stříhová skladba. Když mluvíme o jednotlivých slovech ve větě – ani ta ve střížně nic neznamenají. Není problém stříhnout doprostřed slova, prohodit slabiky téhož mluvčího a vykouzlit něco, co nikdy neřekl.

Technicky se při stříhu zpravidla postupuje takto. Hrubý materiál je importován do stříhového systému většinou v komprimované podobě a to z toho důvodu, aby se zbytečně systém nezatěžoval velkým objemem dat. Poté přichází fáze tzv. off line stříhu. Ten je jádrem vší práce, nejdéle trvá. Je to fáze ryziho tvůrčího procesu, kdy se formuje ona skladba stříhu. Po dokončení off line, je hotový hrubý tvar, takzvaný hrubý stříh a prochází procesem dramaturgického schvalování.

Po schválení se ve střížně připraví data pro zvukovou postprodukcí, dílo se začíná takzvaně míchat. Podle hotového stříhu se míchají jednotlivé stopy zvukového záznamu a tvoří se zvuková stopa díla. V této fázi se pořad opatřuje komentářem, nasazuje se podkresová hudba, dodávají se různé zvuky, tzv. ruchy, nebo se natáčí takzvané postsynchrony. Postsynchronování je proces, který doprovází zvukový film od jeho vzniku. Technická zařízení pro záznam zvuku byla rozměrná a nedokonalá. Nedařilo se natáčet použitelný zvuk rovnou s obrazem. Nebylo kam skrýt mikrofony. Zvuk se proto natáčel pouze pomocně. Všechny dialogy se natáčely znova ve studiu, herec se musel trefovat sám sobě do úst. U starých filmů dokonce vznikal kompletní zvuk ve studiích, nikoliv při natáčení. Znovu se „vyráběly“ a do filmu dodávaly ruchy rozjíždějících se aut nebo klapot koňských kopit, zpěv ptáků, dopravní ruch ulice, zvuk střelby a podobně. Často vznikaly trochu směšné výsledky, například když se rozjíždělo velké americké auto s charakteristickým zvukem emběčka.

V dnešní době se postsynchrony používají jen výjimečně nebo opravdu u velkých, většinou trikových filmů. Kompletní autentická herecká akce je mnohem žádanější. Zvuk se natáčí rovnou s obrazem (tzv. kontaktní zvuk). Je to samozřejmě z toho důvodu, že technologie jsou mnohem pokročilejší, malé mikrofony lze dobře skrýt, mají mnohem větší citlivost, používají se bezdrátové technologie.

Ze zvukových pracovišť se práce přesouvá zpět do střížen. Na pracovištích tzv. ON line stříhu vše spěje ke konečné fázi. Do procesu výroby mohou být ještě vřazeny barevné korekce. Neprovádějí se pokaždé, pouze u nákladnějších projektů nebo v případech, kdy je potřeba v obrazové složce něco opravit, nebo barevně sjednotit záběry. V některých případech se na barevných korektorech opravují i chyby kameramanů z natáčení, například záběry vzniklé za špatných expozičních podmínek.



Obrázek 15 Pracoviště pro korekci obrazu s ovládací konzolí a s možností projekce na plátno datovým projektoem – pro výrobu projektu určeného pro kinodistribuci. V tomto konkrétním případě je korigován televizní pořad. Upravovaný obraz se zobrazuje na kalibrovaném monitoru.

Ocitli jsme se tedy v cílové rovině výroby. V ON line střižnách je dílo opatřeno úvodními a závěrečnými titulky, dopilují se některé stříhy, například tzv. prolínačky (plynulý – prolnutý přechod z jednoho stříhu do druhého). Vkládají se mezititulky, to znamená různé popisky objevující se uprostřed pořadu, například jména účinkujících osob, případně se nasazují titulky překladové. V ON line fázi výroby je nejdůležitější „sesadit“ obraz a zvuk a celé dílo vyexportovat v požadovaném formátu na cílový nosič. V televizní tvoRUě nejčastěji používaný magneoptický disk XD CAM nebo stále používaný digitální záznam na magnetickém pásu HD CAM. Exporty se stále častěji provádějí bez fyzické existence nosiče v souborech na datová pole. U audiovizuálních děl se vytváří speciální datový soubor, tzv. DCP (digital cinema package). Je to soubor, který obsahuje kompletní zvukovou a obrazovou informaci, dále umožňuje volitelnost jazykových verzí a připojení překladových titulků. Zajímavostí na systému DCP je možnost přesného naprogramování režimu distribuce. Soubory jsou chráněny speciálním klíčem a lze je například otevřít je v přesně určené dny dle distribučního plánu. Distributor se tak chrání proti nelegálnímu šíření.

Po závěrečné finalizaci je třeba hotové dílo naposledy zkontrolovat a schválit. Jak po stránce obsahové, tak po stránce technické. Po technické stránce musí finální nosič s nahranými daty odpovídat veškerým technickým normám, jež předepisují parametry pro vysílání televizí nebo promítání v kinech.



SHRnutí KAPITOLY

Záběrová technologie je základním přístupem k výrobě audiovizuálního díla. Zrodila se spolu s kinematografií a bude existovat i v budoucnosti. Více odpovídá tvůrčímu přístupu, umožňuje detailnější a preciznější přístup k audiovizuální tvorbě, ale dobře nedovede zaznamenat krátkodobé děje a už vůbec není vhodná pro vysílání přímým přenosem. Je časově náročnější v průběhu natáčení i v postprodukcii.

3 SEKVENČNÍ TECHNOLOGIE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Po stručném úvodu do problematiky záběrové technologie přecházíme k technologii sekvenční, typičtější pro televizní tvoRUu.

Ve stručnosti rozebereme její genezi, účel, možnosti a omezení. Připomeneme nejtypičtější případy jejího použití, i ty, které jsou již minulostí. Stručně popíšeme technologické celky nezbytné pro její výrobu, jejich jednotlivé komponenty, a představíme jednotlivé profese, které s nimi pracují. Tyto profese mají podobnou pracovní náplň jako u záběrové technologie, stejná pojmenování, ale pracují trochu odlišně.

CÍLE KAPITOLY



- **Základní znalost o vzniku sekvenční technologie.**
 - **Základní znalost o jejím vývoji.**
 - **Základní znalost o jejím účelu.**
- **Základní znalost o náplni práce jednotlivých profesí**

-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



12 hodin

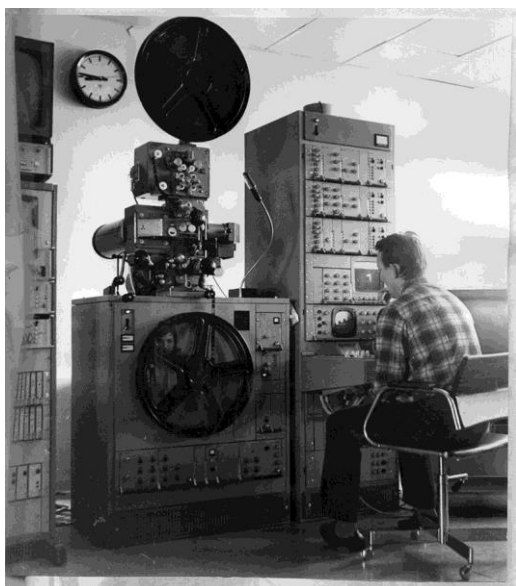
KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Sekvenční technologie, telerecording, TRC, televizní studio, vysílání, magnetický pás, záznam, AMPEX, Československá televize, videozáznam, kamerový řetězec, inscenace, sitcom, osvětlovací technika, obrazová režie, zvuková režie, hlavní kameraman, operátor kamery, švenkr, režisér, střihač, zvukový mistr, monitor, obrazová kontrola, asistent režie, asistent kamery, asistent zvu, osvětlovač, přenosová technika, přenosový vůz, přímý přenos, satelit, zvukový přenosový vůz, postprodukce.

3.1 Historie vzniku

Sekvenční technologie je prakticky výhradně doménou televizní tvorby. Principem je snímání události probíhající ve spojitém ději, který nelze přerušovat a opakovat více kamerami, spojenými do řetězce.



Obrázek 16 Takhle to kdysi vypadalo v Československé televizi

Princip sekvenčního snímání se zrodil a začal být uplatňovaný již při zrodu televize. Pořídít záznam z televizních kamer bylo velmi komplikované a nepraktické. Jednalo se o TZV telerecording (TRC), kdy se výstup z kamery promítal na filmový pás. Teprve po vyvolání filmu se pás mohl založit do promítacího přístroje, promítaný obraz snímala televizní kamera a ten byl přenášén na obrazovku. Zajistit vysílání s takto nepraktickou technologií bylo téměř nemožné. Proto se přistoupilo k živému vysílání, přímo ze studia k televizním divákům. Ze záznamu TRC se do vysílání sporadicky přispívalo. Pro hlasatele, který četl zprávy, by takový systém postačoval, ale diváci chtěli víc, například televizní

dramatickou tvořivou. V tu chvíli bylo nezbytné zprostředkovat hereckou akci, střídat detaily herců s celky, střihávat mezi paralelními ději na scéně a podobně. Jsme u zrození sekvenční technologie.



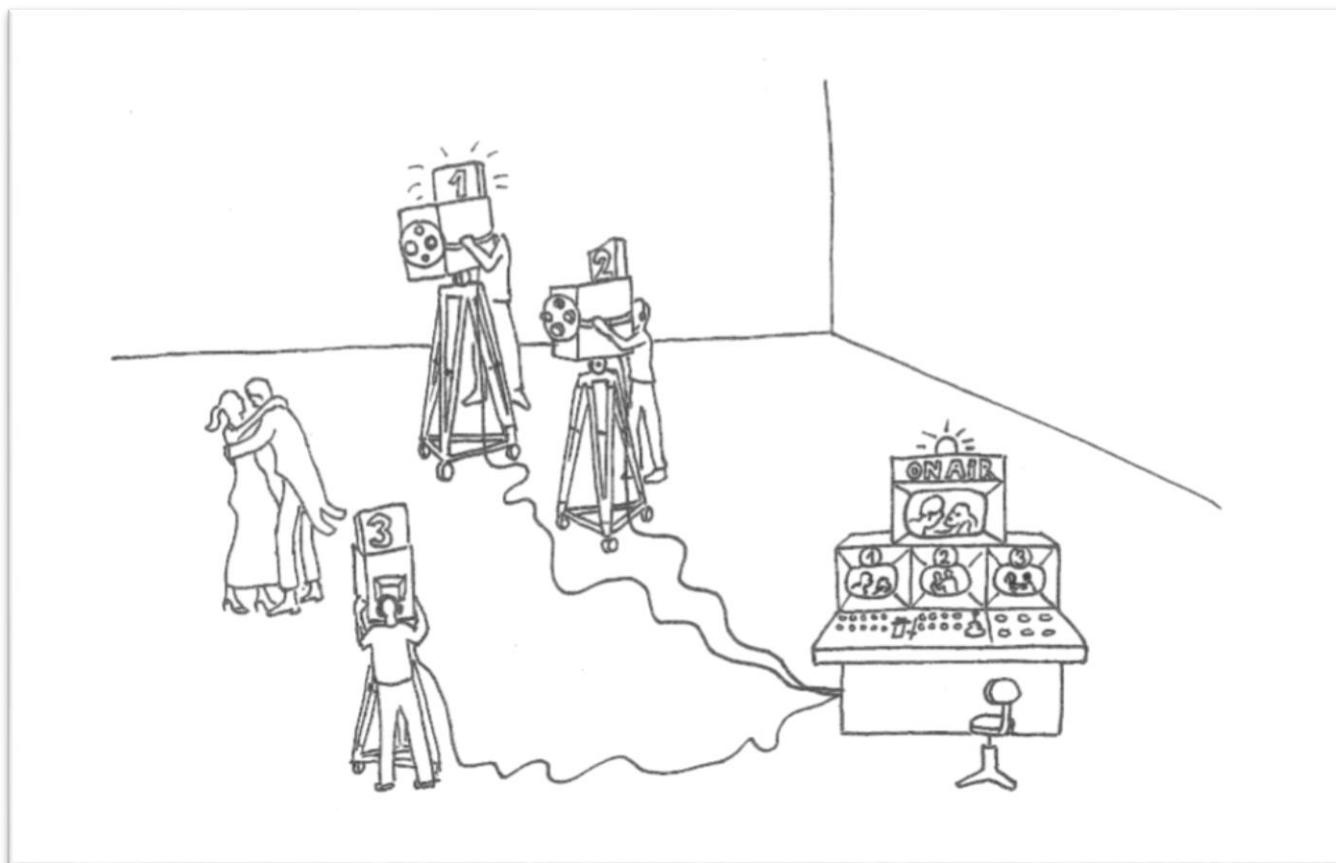
Obrázek 17 Soustava systému TRC - filmový projektor a televizní snímací zařízení. Obraz z filmového pásu je promítán rovnou do objektivu televizní kamery

3.2 Základní princip a historie vzniku sekvenční technologie

U sekvenční technologie se signály z několika kamer se sbíhají v režii, střihač a režisér sledují záběry kamer na separátních monitorech a volí mezi nimi vždy jeden výstup, který posílají k divákovi. Program byl s herci dokonale nazkoušen a odvysílán vcelku. Herci účinkovali bez zastavení, jako na divadle. V té době se zrodil pojem televizní inscenace.



Obrázek 18 spolu s technikou se vyvíjelo i logo ČT, televize veřejné služby



Obrázek 19: schéma odbavení televizního pořadu ze studia – běžná v počátcích televizního vysílání.

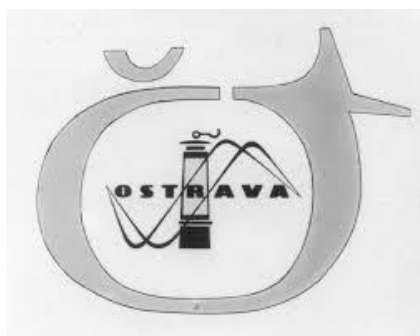
Tento princip přímého vysílání se uplatňoval až do vynálezu televizního záznamu na magnetický pás. Pro zajímavost, šlo o systém vynalezený americkou firmou AMPEX, který byl primárně určený pro vojenské účely. Šlo o záznam výstupu sledovacích leteckých radarů. Československá televize byla první z východního bloku a jednou z prvních v Evropě, která magnetický TV záznam začala používat. Na tuto technologii uvalily USA embargo a cenný přístroj byl doslova propašován přes železnou oponu z Itálie. Italští speditéři ani nevěděli, co vezou.

Po zavedení magnetického videozáznamu již nebylo nutné inscenovat televizní hry živě. Záznamových strojů však bylo málo, takže se zprvu zaznamenával jediný střihaný hlavní výstup. Natáčení však bylo možné přerušit, inscenace se rozdělila do sekvencí. Pořad bylo možné upravit a vyčistit v postprodukci. Se zaváděním více záznamových strojů v jediném studiu bylo možné zaznamenat paralelně výstupy z více kamer, synchronizovat je a použít je v postprodukci, ale základem k výsledné kompozici stále zůstal hlavní výstup.



NÁMĚT NA TUTORIÁL

Pokud jste tam ještě nebyli, iniciujte návštěvu Televizního studia ČT Ostrava. Je to nejlepší cesta k tomu, jak se prakticky seznámit s tím, co se dozvídáte v přednáškové síni nebo pomocí studijních opor. Samozřejmě je možné a vhodné se podívat do podobných provozů kdekoli jinde, ale Dvořákova ulice v Ostravě je prostě nejbliž.



Obrázek 20 ČT Ostrava kdysi...



Obrázek 21 ...a dnes

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Kontrolní meziúloha: sepište nejméně deset rozdílů mezi záběrovou a sekvenční technologií výroby audiovizuálního pořadu.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Dále uvádíme propagační materiál České televize. Využijte příležitosti, zajímejte se o možnosti praxí a stáží v České televize. Slezská univerzita má s Ostravským studiem ČT sepsané memorandum o spolupráci, využijte toho.



SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ



Česká televize

Stáže v regionálních redakcích zpravodajství

Vnímání, výroba a distribuce zpravodajství se výrazně mění. Česká televize si je toho nejen vědoma, ale chce se na těchto změnách podílet. Proto chceme spolupracovat s těmi nejlepšími z nové generace. Hledáme studenty, kteří mají zájem o zpravodajství a chtějí společně s námi tvořit mediální budoucnost České televize. Dvuměsíční neplacené stáže se můžete zúčastnit v krajských redakcích v Praze, Brně, Ostravě, Českých Budějovicích, Hradci Králové, Olomouci, Plzni, Zlíně a Ústí nad Labem.

Co Vás čeká?

- Výjezdy se štábem do terénu na natáčení zpravodajských reportáží
- Naučíte se vyhledávat témata, rešeršovat a připravovat reportáže
- Výroba zpravodajství pro sociální sítě
- Chceme slyšet vaše názory a společně zkusíte nové formy a postupy. Hlavně na sociálních sítích
- Pro ty nejlepší možnost další spolupráce

Co očekáváme?

- Studenty, kteří chtějí pracovat ve zpravodajství a mají zájem o televizní novinařinu
- Studenty s přehledem o domácím a ekonomickém dění
- Studenty, kteří mají čas alespoň 2,5 dne v týdnu strávit v redakci

Jestli máte opravdu zájem, odpovězte na inzerát konkrétní stáže zveřejněný na našich kariérních stránkách www.ceskatelevize.jobs.cz.



Obrázek 22: Jeden z prvních videozáznamů - výrobce: firma AMPEX. Všechny složky obrazu se zaznamenávaly na dvoupalcový magnetický pás.

Pro doplnění uvedme, že používání filmového záznamu tedy natáčení pro televizní účely na filmové kamery a následné zpracování materiálu ve filmových střižnách se v televizi udrželo až do poloviny osmdesátých let, tedy do doby, kde se začala rozšiřovat televizní reportážní technika – tedy přenosné videokamery. Do té doby byly filmové kamery kompaktnější. Běžně se na 16 mm film natáčely reportáže do aktuálního zpravodajství. Zpravodajský shot musel být neprodleně po expozici v kameře dopraven do laboratoří k vyvolání. Následně byl přepsán na videozáznam, sestřihán, opatřen komentářem a odvysílán. V méně aktuálních případech se krátké filmové shoty stříhaly přímo na filmovém pásu.

NEZAPOMEŇTE NA ODPOČINEK



A u kávy nebo čaje si představte, že se kdysi i v televizní výrobě používaly ke stříhu opravdové nůžky....



Obrázek 23 Původ slova "stříh" pochází od skutečného mechanického stříhání a následného slepování filmového pásu. To, čemu dnes říkáme kompoziční systém, byly v minulosti nůžky, lepidlo a projektor.

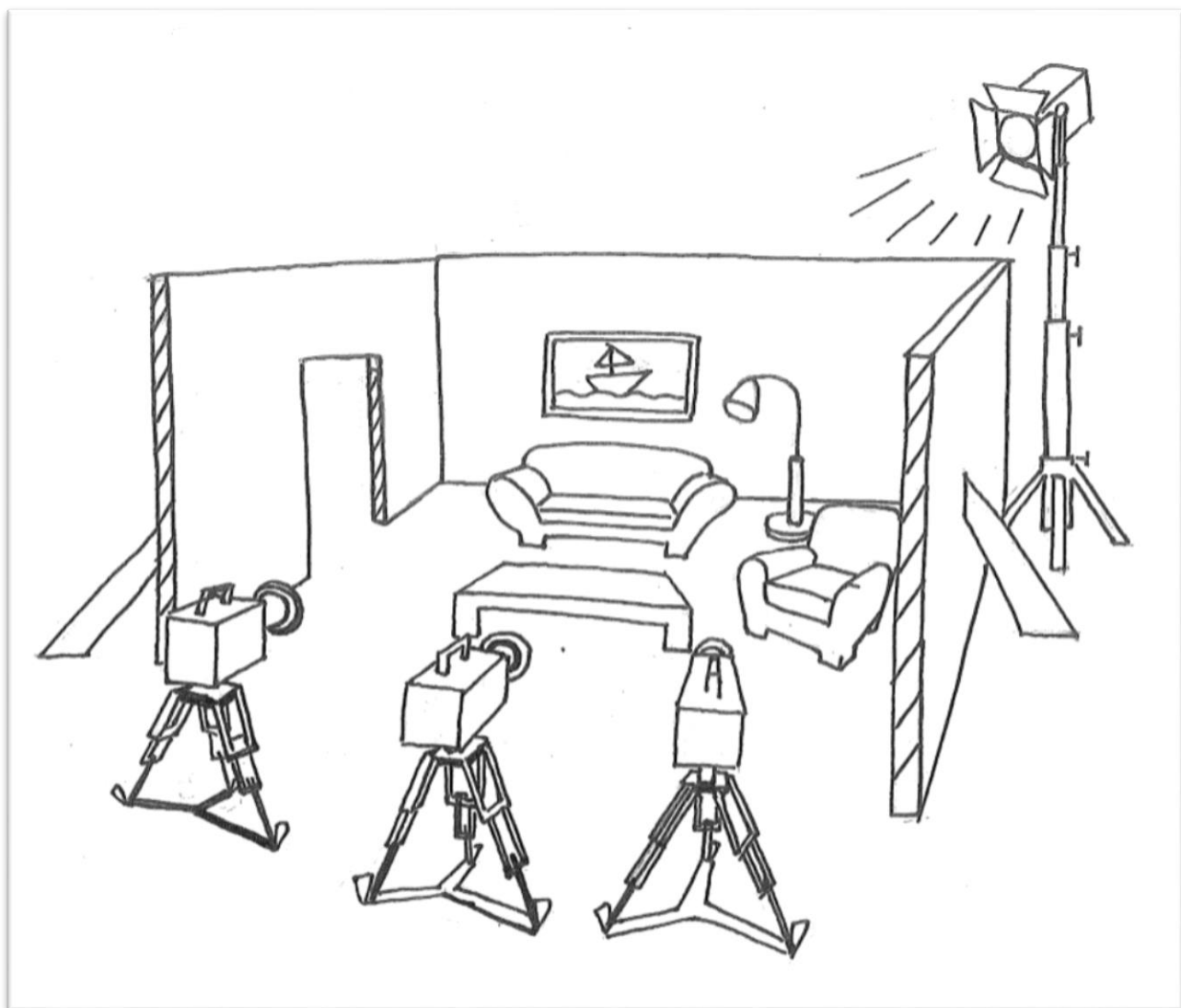
Televizních inscenace se staly zhruba od poloviny šedesátých let doslova společenským fenoménem. Při projektování televizních studií se dokonce k sekvenčně vyráběným pořadům přistupovalo jako k základu televizní tvorby a technologie byla zakomponována přímo do jejich architektury. Příkladem budiž zejména studia č.4 a 5 v Praze na Kavčích horách. Tato výroba byla velmi efektivní, někdy i divácky náročné celovečerní inscenace potřebovali pouhých pět natáčecích dnů. To je v porovnání s klasickým filmovým záběrovým natáčením o celý řád méně času! Herecké akce se důkladně zkoušely ve zkušebnách s půdorysem studia s náznaky dekorace) podobně jako v divadlech.

Jmenovaná studia měla společnou jednu technologii. Jeden kamerový řetězec, jednu společnou režii a zázemí. V jednom se týden stavěla scéna a ve druhém probíhalo natáčení. Po dokončení stavby a převezení kamer byla drahá technologie využita prakticky nepřetržitě.

Sekvenční vícekamerové snímání má přirozeně své nevýhody. Technické a zejména scénické možnosti jsou omezené, tak trochu se pořád jedná v uvozovkách o divadlo v televizi. Ve své době však vznikla legendární díla nejen u nás, ale i ve světě. Jako příklad uveďme fenomenální a starší generaci dobře známý cyklus BBC Já Klaudius.

Těžiště televizní tvorby se postupně začalo přesouvat k televizním seriálům, dalšímu fenoménu, který trvá dodnes. Z televizních studií se natáčení přeneslo více do reálu, k natáčení seriálů se používají více méně postupy filmové tvorby. Československá televize z toho důvodu zadávala tvorbu televizních seriálů filmovým studiím, FS Barrandow, Krátký film, Filmové ateliéry ve Zlíně. Ve vlastní produkci je začala vyrábět s rozvojem mobilních videokamer v době, kdy videozáznam sice ještě nešlo vměstnat do těla kamery, ale šlo jej alespoň převézt autem. Mluvíme o osmdesátých letech a o (opět legendárním) seriálu Nemocnice. Zde se záběrová technologie v reálech kombinovala se sekvenční ve studiu.

Sekvenční natáčení v dramatické tvorbě však zcela nevymizelo a uplatňuje se dodnes například ve formátu SITCOM. Záběrová technologie by byla při množství natáčených dílů ekonomicky neúnosná. Zde si dobře můžeme všimnout jedné z jejích hlavních nevýhod. Tou je neúplná dekorace, vždy chybí jeden protipohled, celá jedna stěna v místnosti. Místo té stěny stojí kamery.



Obrázek 24 Absence protipohledu, jedna strana scény vždy chybí, zabírá ji prostor pro techniku.

3.3 Sekvenční technologie v současné tvoRUě

3.3.1 TELEVIZNÍ STUDIO

Popsali jsme, jak se sekvenční technologie uplatňuje v dramatické tvoRUě. Její využití je však mnohem širší. Používá se pro výrobu televizních soutěží, publicistických a diskusních pořadů, ve zpravodajství atd. Televizní studio je v moderní době komplexně vybavená samostatná jednotka schopná natočit a přímo do vysílání odbavit kompletní televizní pořad. Jejími základními prvky jsou:

1. **Plocha studia určená pro umístění scény a snímací technologie, zpravidla ze tří stran opatřená pozadím.**
2. **Stropní rošt pro variabilní zavěšení osvětlovací techniky a scénických prvků.**
3. **Obrazová režie s monitorovou stěnou a stříhovým pultem.**
4. **Zvuková režie s mixážním pultem a vícestopým záznamem.**
5. **Záznamové pracoviště**
6. **Pracoviště pro kontrolu a korekci obrazu**
7. **Pracoviště s ovládacím pultem osvětlovací techniky**

Televizní studia se liší velikostí, od velkých, s plochou až stovek čtverečních metrů, po studia zpravodajská o rozměrech větší místnosti. Princip ale zůstává vždy stejný.

3.4 Stručný popis jednotlivých pracovišť televizního studia.

Popisovali jsme si, že u záběrové technologie bývá kamera ve většině případů integrovaným systémem, který obsahuje optické, snímací, záznamové a ovládací prvky v jednom celku a je de facto ovládána jednou, nebo několika málo osobami. Sekvenční technologie funguje odlišně a vyžaduje nasazení většího množství personálu.

Každou z kamer ovládá **kameraman – operátor** (tzv. švenkr). Jeho úkolem je komponovat obraz a ovládat ostrost. Kamera nepoživuje záznam, signál z kamery putuje po kabelu do obrazové režie. Barevné nastavení kamery a clona se ovládají dálkově z pracoviště obrazové kontroly. Operátor obousměrně komunikuje na dálku s režii prostřednictvím interkomu.



Obrázek 25 Plocha televizního studia s dobře patrným stropním roštem pro zavěšení osvětlovací techniky

V režii je přítomen **režisér a obrazový střihač**. Oba udělují pokyny operátorům kamer. Na monitorové stěně mají k dispozici obrazový signál z každé z kamer zapojených v řetězci. Střihač volí, která z kamer bude střižena do hlavního výstupu. V případě přímého přenosu nebo zpožděného záznamu, který neprochází postprodukcí, je hlavní výstup tím, co vidí divák. V případě natáčení do záznamu je hlavní výstup jakousi hlavní osnovou pro postprodukcí, nahrávají se však i takzvané odbočené – separátní záznamy z vybraných kamer. Tyto separátní záznamy jsou nahrávány synchronně s hlavním záznamem a v postprodukcí slouží zejména k opravám nebo k vylepšení stříhové skladby pořadu. Například v přímém „live“ přenosu vždy dojde k nečekané události, objevují se různé chyby. Představme si koncert populární hudby, zpěvák zapomene na pokyny režiséra a uteče ze záběru

jedné z kamer, přestřihnutím na jinou kameru se situace nevyřeší, operátor nestihl komponovat a nastavit ostrost. Chyba je nesmazatelně v hlavním záznamu. K nápravě poslouží výměna nepovedených záběrů na celek, kterým se většina režisérů jistí. Celek je stále dobře zakomponován a ostrý.

Stříhová řada a obrazová režie slouží primárně k volbě signálů z jednotlivých kamer do hlavního výstupu. Má ale mnoho různých doplňkových funkcí. Těmi jsou například předvolby (přednastavení posloupnosti střihů), různé obrazové triky, jako jsou tzv. „prolínáčky“, „stíračky“, dělení obrazu, vkládání grafické výbavy, klíčování a podobně. Nedílnou součástí každého audiovizuálního díla jsou úvodní a závěrečné titulky. Režie proto disponuje pracovištěm pro jejich textovou přípravu a grafickou úpravu. Podoba titulků je variabilní, mohou se odbavit přímo do pořadu (přímého přenosu) buď staticky, nebo v pohybu, mohou se vkládat (vepisovat) do předem připravené grafické výbavy pořadu. (různých barevných polí nebo polí a podobně).

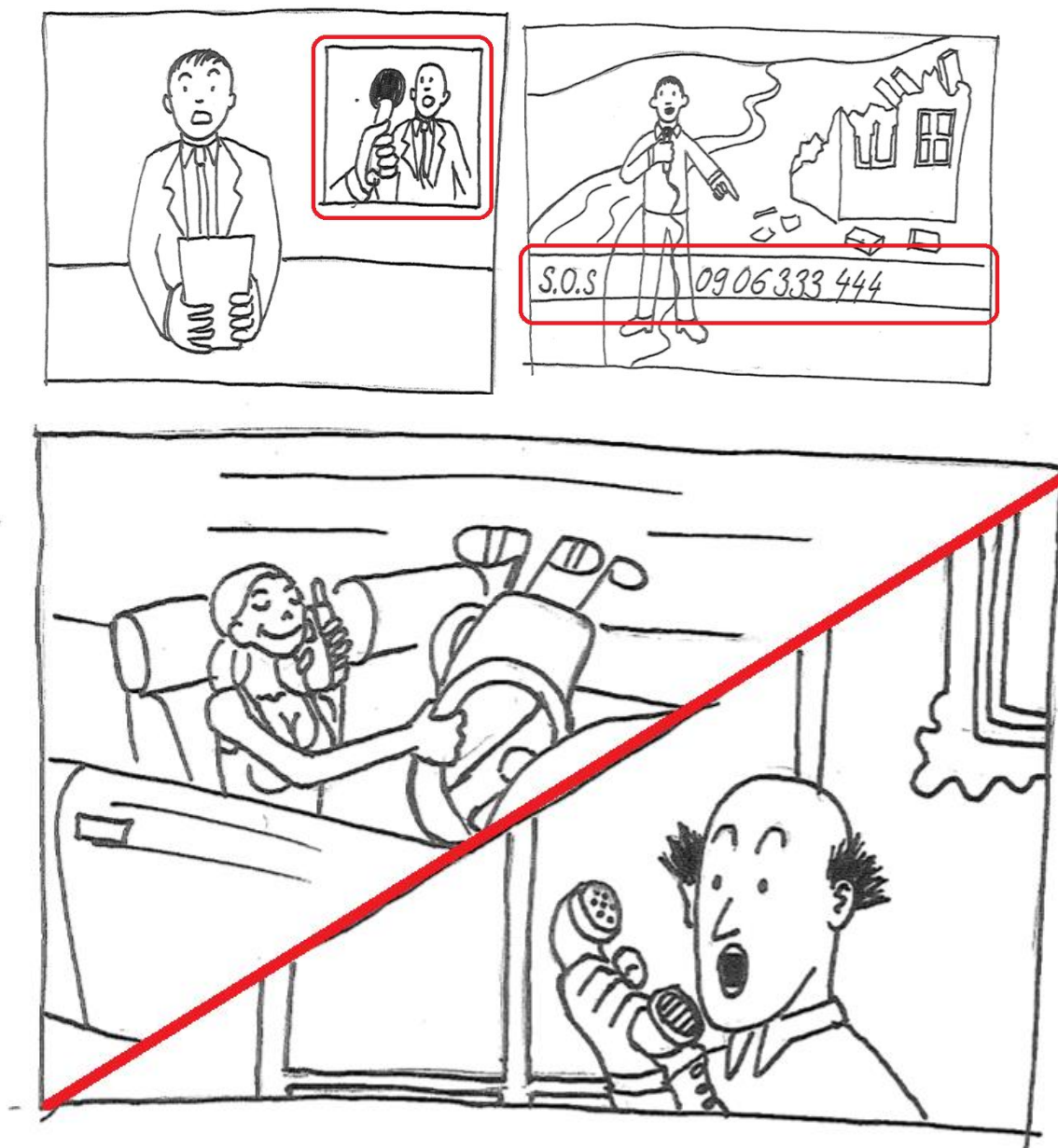


Obrázek 26 Pracoviště obrazového stříhače v televizním studiu - monitorová stěna a stříhový pult.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Vyjmenujte a popište základní prvky televizního studia. Jaké jsou jeho základní výhody a nevýhody?



Obrázek 27 Vložený obraz, vložená grafická lišta do obrazu s informací, diagonálně dělený obraz

Zvuková režie je pracovištěm **zvukového mistra**. Režisér s hlavním kameramanem a střihač rozhodují o umístění kamer a parametrech obrazu, komunikují s operátory. Zvukař má také své „operátory“ – mikrofonisty, kteří obsluhují natáčecí místo. Na rozdíl od obrazové režie, zvukař nevybírá jednotlivý signál z jednotlivých snímacích zařízení do jednoho výstupu, ale do výstupu míchá signály ze všech (nebo vybraných) mikrofonů najednou. Na mixážním pultu nastavuje úroveň signálu na vstupu, volí, který mikrofon bude výstupu „vice slyšet“. Který momentálně méně nebo vůbec. Podobně jako obraz, je zvuk míchán do hlavního výstupu, který je tím, co divák jako příjemce slyší v televizi při přímém přenosu nebo zpožděném neupraveném záznamu. U pořadů natáčených na záznam zvukový mistr volí počet záznamových stop a výsledný mix udělá v postprodukcii. Může nahrávat každý mikrofon zvlášť. Počet zvukových stop se volí dle potřeby a dle možností recorderu. V extrémních případech, třeba při natáčení záznamu výkonu symfonického orchestru, mohou být výstupy z mikrofonů zaznamenávány třeba až do sta zvukových stop. (Téměř každý nástroj a sólisté zvlášť). Hlavní výstup se zaznamenává na společné médium s obrazem, vícestopý záznam se ukládá do separátní paměti. V dobách před digitalizací videa se zvuk zapisoval na vícestopé magnetofony.

I zvukový mistr má v režii monitorovou stěnu, Kromě hlavního výstupu sleduje i jednotlivé (nebo zvolené) kamery v řetězci, má tak dobrý přehled o situaci na celé scéně.



Obrázek 28: Pracoviště zvukového mistra v televizním studiu.

Záznamové pracoviště nahrává hlavní výstup a záznamy tzv. odbočených kamer synchronně spolu s výstupem zvukové režie zpravidla ve stereo normě na záznamová media. (zvuk v normě 5.1 nebo 5.0 nebo jiné vícekanálové formáty bývají výsledkem náročných

postupů v postprodukci). V době analogového záznamu se zapisovalo na dvoupalcové, pak jednopalcové magnetické pásky, které v pozdější době nahradily páskové kazetové systémy, z nichž nejvíce rozšířený byl systém betacam SP. V éře počínající digitalizace to byl ve standardním rozlišení digital betacam, s přechodem na HD rozlišení systém HD CAM nebo magnetooptický XD CAM. V současnosti se data zaznamenávají a přenášejí v různých formátech na disková pole, postupně se přechází na systémy s vysokým rozlišením 4K, tedy čtyřnásobně větším rozlišením, nežli HD.

Všechny záznamy, které se předávají do postprodukce, musí být nějakým způsobem synchronní. To znamená, že každý záznam musí nést informaci, v jakém přesném okamžiku byl pořízen ve vztahu k záznamům ostatním. Tou informací je společně generovaný časový kód. (time code TC). Kdybychom TC nepoužívali, nikdo by se v záznamech nevyznal. Nejčastěji se používá buď reálný astronomický čas, nebo se časový kód generuje od určitého okamžiku. Například při natáčení koncertu od rozjetí záznamů před začátkem. Každý jednotlivý snímek nese informaci o hodině, minutě, vteřině a jeho pořadí v každé započaté sekundě (od jedné do pětadvaceti, respektive do padesáti). Tímto způsobem lze ve střížně vyhledat přesný společný okamžik odpovídající všem obrazovým záznamům a zvukovým stopám.

Záznamová pracoviště disponují nejen rekordéry, ale i playery, tedy přehrávači. Do pořadu, dejme tomu vysílaného přímým přenosem, se přispívá předtočeným materiálem. Příkladem budiž přímý přenos předávání cen (Fotbalista roku, Ceny Anděl, Thálie a podobně). Režie chce představit nominované umělce nebo sportovce předtočeným a v postprodukci zpracovaným obrazovým příspěvkem – „medailonkem“. Příspěvek je na pokyn režiséra nebo stříhače „rozjetý“ ze záznamu, jeho signál putuje do obrazové režie, de facto se stává jedním z elementů řetězce.

Příspěvkem může být i materiál, který je součástí právě probíhajícího přímého přenosu. U sportovních přenosů se opakují góly ne zpomaleného záznamy sportovcova výkonu. (zpomalený záznam atleta shazujícího laťku).



Obrázek 29: Záznamové pracoviště v televizním studiu

Pracoviště pro kontrolu a korekci obrazu je vybaveno systémy, které dovedou barevně srovnat obrazový výstup jednotlivých kamer. Tato funkce je nezbytná a to i v případě, kdy by všechny kamery snímající scénu, jeviště nebo sportovní arénu byly dokonale stejně nastavené. Při reálném natáčení dochází ke zkreslením způsobeným vnějšími vlivy, které ovlivňují barevnost obrazu. Často uváděným příkladem je interview, dejme tomu s trenérem, při fotbalovém zápase. Na stadionu svítí reflektory a jejich světlo odráží trávník. Trenér má v obličejí „nezdravou“ zelenou barvu. Realita taková je, ale divák si tu souvislost neuvědomí, a to zvláště, když trávník není vidět, Vnímá vše jako chybu. Zde přichází na pomoc barevná korekce. Barevnost ovlivňuje mnoho dalších faktorů, míchání denního a umělého světla nebo plošně nerovnoměrně rozložené spektrum jednotlivých komponentů osvětlovací techniky a podobně.

Dalším úkolem personálu tohoto pracoviště je dálkové nastavování clon jednotlivých kamer. Operátoři kamer se musí soustředit na pokyny z režie, musí sledovat a reagovat na dění na sportovišti nebo na scéně, musí hlídat kompozici a ostrost obrazu. Jejich pracovní vytížení je značné, proto se hlídání nastavení clony ponechává na obsluze, která má k dispozici veškeré údaje o expozičních parametrech kamer.



Obrázek 30: Pracoviště pro korekci obrazu v televizním studiu. Obraz je korigován jednak na základě subjektivního vizuálního vjemu, tak na základě exaktně měřených fyzikálních parametrů.

Pracoviště s ovládáním osvětlovací techniky je výsadou televizních studií. Do přenosové techniky nebývá integrováno a je vždy umístěno na vhodném místě mimo přenosové vozy. Vybavuje se barevně kalibrovaným monitorem s možností přepínání vstupů jednotlivých kamer tak, aby hlavní kameraman měl spolehlivou informaci o kvalitě obrazu. V televizních studiích bývá ovládací pult osvětlovací techniky umístěn hned vedle korekcí obrazu. Hlavní kameraman tak má možnost koordinovat korekce a intenzitu osvětlení najednou. V dalším textu si rozebereme úlohu jednotlivých členů štábu v situacích, při typickém sekvenčním televizním natáčení, ale na tomto místě je vhodné zmínit, že hlavní kameraman (podobně jako u větších produkcí záběrové technologie) není osobou, která ovládá kameru a nesleduje scénu skrze její objektiv. Je osobou zodpovědnou za celkovou obrazovou složku díla, tj. zejména za osvětlení a kvalitu výsledného obrazu.



Obrázek 31: Studiové pracoviště s digitálním ovládáním osvětlovací techniky.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Vyjmenujte základní prvky režijního pracoviště televizního studia. Soustřeďte se na popis vztahů mezi nimi a na výčet a názvy pracovních pozic v režii studia.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Kde se při natáčení pohybuje režisér? Pokud nevíte, čtěte dále.

3.4.1 PŘEHLED DRUHŮ AUDIOVIZUÁLNÍCH DĚL OBVYKLE VYRÁBĚNÝCH SEKVENČNÍ TECHNOLOGIÍ.

Z

1. **Publicistika a zpravodajství.** Například televizní diskusní pořady a magazíny (Máte slovo, Historie CZ, Hyde park – civilizace), zpravodajské relace (Události, TV noviny atd...)
2. **Zábavná tvoRUa.** Velké zábavné show (Česko – Slovensko má talent, Zá-zraky přírody) nebo menší produkce, například různá talk show (**Všechnopárty**, Uvolněte se prosím).
3. **Záznamy nebo přenosy významných kulturních událostí.** Sem patří záznamy nebo přímé přenosy divadelních představení, koncertů klasické nebo populární hudby a podobně.
4. **Přímé přenosy nebo záznamy sportovních událostí.** Pro tento účel vzhledem k popularitě sportu ve společnosti slouží sekvenční technologie nejčastěji.

3.4.2 KLÍČOVÉ PROFESE PŘI NATÁČENÍ SEKVENČNÍ TECHNOLOGIÍ.

1. **Režisér.** Úlohou režiséra je odpovědnost za celkovou úroveň audiovizuálního díla a na tomto místě není vhodné ji dopodrobna rozebírat. Režisér určuje celkovou koncepci, vybírá klíčové profese. V zásadě je třeba rozlišit druh pořadu, který se vyrábí - s velkým nebo malým autorským podílem. Velký autorský podíl má režisér samozřejmě u koncipovaných pořadů typu „velká zábava“, malým podílem samozřejmě přispívá v případě sportovních přenosů, kdy v podstatě nejde o nic jiného, nežli zprostředkovat divákům události, na jejichž průběh nemá žádný vliv.

2. **Asistent režie.** Úloha asistenta režie u záběrové technologie může být velmi různorodá a opět velmi záleží na druhu pořadu. Od v podstatě spoluautorství v úloze pomocného režiséra (velký autorský podíl), po jednoduché úkoly (malý autorský podíl – např. obsah titulků atd.) Specialitou je úloha nápovědy střihu. Tato profese se používá u divadelních představení, kdy technický scénář přesně předepisuje záběry jednotlivých kamer a přesné časy střihů. Herci jsou v detailech nebo celcích podle obsahu replik. Nápověda střihu sleduje pozorně děj a napovídá operátorům kamer a střihači posloupnost záběrů. Během snímání koncertů se pro nápovědu střihu používá termín „hudební nápověda“. Bývá jí osoba

s hudebním vzděláním, která dovede sledovat hudební dílo v partituře a napovídá posloupnost záběrů, okamžiků a délku střihů podle taktů. Účelem je sledovat hráče v orchestru podle toho, kdo hraje hlavní motiv - ať už nástrojová skupina nebo sólisté, „nepropást“ nástupy hudebních frází a podobně.

3. **Hlavní kameraman.** Hlavní kameraman není operátorem ani jedné z kamer. Zodpovídá za celkovou vizuální koncepci díla, vybírá jednotlivé operátory. Určuje pozice kamer, volbu objektivů a použití pohybové techniky (kamerových jeřábů, jízd a podobně). Je nadřazený osvětlovačům a určuje použití světelného parku. U velkých produkcí, např. u velké zábavy nebo u koncertů populární hudby, spolupracuje s light designérem akce, tedy osobou odpovědnou za nasvícení scény. V současné době je populární využití velkých světelných LED stěn jako dominantní součástí scény, na nichž se zobrazují různé grafické prvky a obrazy. Společně jako s light designérem, hlavní kameraman spolupracuje s autorem grafiky a operátory, kteří grafiku odbavují.

4. **Střihač.** U sekvenční technologie je střihač opravdu klíčovým hráčem. Jeho práce se velmi odlišuje od střihačů, kteří pracují v postprodukcí. Osob, které takovou práci zvládají, není mnoho a kvalitní z nich, jsou velmi ceněni. Během natáčení, nebo přímého přenosu jde totiž o to, mít dokonalý přehled o celkovém dění na scéně nebo sportovišti. Střihač musí sledovat několik obrazovek s výstupy jednotlivých kamer najednou. Při natáčení do záznamu kvalita jeho práce výrazně zjednodušuje postprodukcí, při přímém přenosu je střihač tím, který obrazně prst na spoušti a jeho okamžitá rozhodnutí jsou tím, co vidí divák doma na obrazovce. Nestihnout stříhnout hráče dávající gól při Lize mistrů je velký průšvih. Zrovna tak nestihnout stříhnout zpěváka na začátku refrénu nebo ztratit sólového hráče v orchestru. Pomocníkem střihačů, jak již je zmíněno výše, bývá nápověda stříhu. Sekvenční střih je v podstatě velmi rozdílnou disciplínou, od „normálního“ stříhu v postprodukcí. Existují ale i takoví „mistři“, kteří dovedou zvládnout obě řemesla.



PRŮVODCE STUDIEM

Zkuste si představit sami sebe v televizním studiu. Kde by byla vaše „parketa“, pokud byste si mohli svobodně vybrat?



Obrázek 32: Režisér, obrazový střihač a nápověda v akci v přenosovém voze

5. **Operátoři kamer**, někdy též zvaní „ostatní kameramani“ či „švenkři“. Jejich úloha je zjevná a více méně je v textu již popsána. Odpovídají za to, aby podle pokynů střihače nebo režiséra dělali správný záběr, aby obrázek byl správně komponovaný a ostrý. Pokud jsou záběry předem rozepsané, musí se bezpodmínečně dokázat držet pokynů předepsaných scénářem. Nejde jen o to dodržovat sled, kompozici a ostrost, je třeba zapojit dynamiku záběrů, to znamená nájezdy a odjezdy transfokátorem, přeastřování v záběru nebo přejezdy, tzv. „švenky“. Specialisty v oboru jsou operátoři pohybové techniky. Musí ke všemu ovládat pohyby různých zařízení – kamerových jeřábů, jízd, dálkově ovládaných kamer a podobně. Velmi ceněnou osobou bývá operátor steadicamu, tedy kamery, která je stabilizovaná speciálním zařízením během chůze operátora a jejíž obraz se zpravidla přenáší do režie bezdrátově.



OTÁZKY

Věděli byste, jak se kameramani dorozumívají s režii?



Obrázek 33 Běžný způsob komunikace ve studiu i během přímých přenosů v exteriéru - sluchátka a mikrofon .

6. **Asistenti kamer** nebývají klíčovými osobami, jejich funkce bývá vysloveně pomocná. Většinou pomáhají kameramanovi se změnou pozice během natáčení nebo hlídají volnost kabelů. Výjimkou jsou ostříči. U sekvenčně natáčených pořadů většinou hlídají ostrost záběrů pořízených ze stabilizačního zařízení steadicam. Operátor steadicamu během chůze často nestíhá přeastřovat, sotva zvládá udržet kompozici. Ostříč ovládá ostrot na kameře dálkově pomocí bezdrátového zařízení.

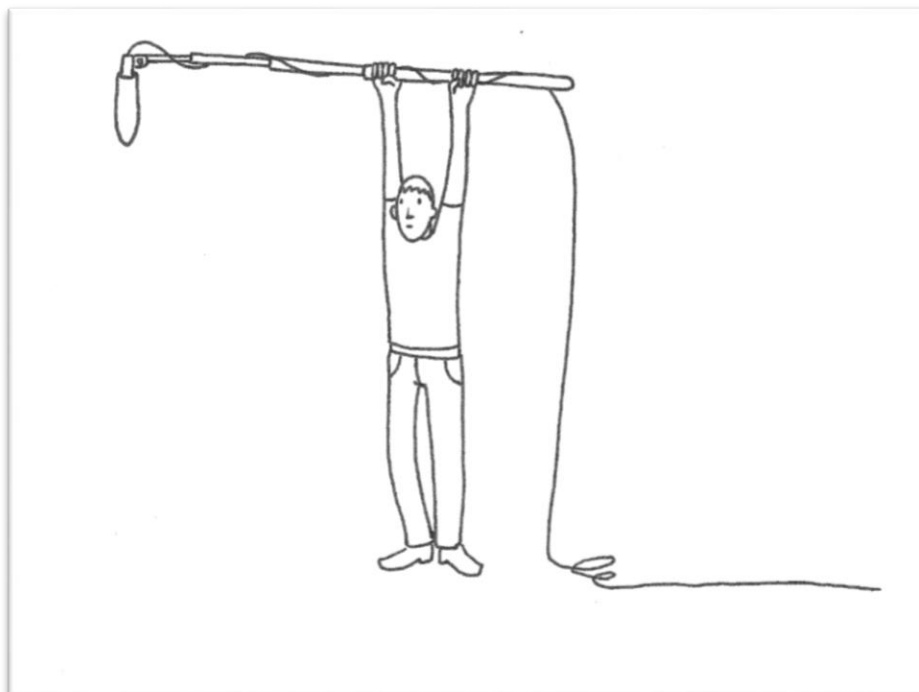


Obrázek 34: Schematický obrázek stabilizačního zařízení steadicam s operátorem

7. **Mistr zvuku** přirozeně odpovídá za zvukovou podobu díla. Pokud je pořad přímým přenosem, jeho práce nabývá výsledné podoby v okamžiku svého vzniku. Práce zvukaře

vyžaduje obrovskou zkušenost a znalosti jak technické, tak často i hudební. Pro sekvenční natáčení, je charakteristická široká škála zdrojů zvuku. Ať už se jedná o jednotlivé hlasy diskutujících ve studiu (v tom nejjednodušším případě), po zvuky z mnoha zdrojů na stadionech, po celou škálu nástrojů u symfonického orchestru. Všechny zvuky pak musí být v patřičné kvalitě snímány a ve správných poměrech hlasitosti smíchány mixovány do výsledného signálu. Davy fanoušků na tribunách nesmí přehlušit sportovního komentátora nebo hvízd rozhodčího či ruchy na sportovišti. Avšak povzbuzování je nedílnou součástí atmosféry zápasu. Divák vše musí slyšet ve správných poměrech. Elitou mezi mistry zvuku bývají ti, kteří umí snímat hudební vystoupení. Musí mít hudební cit a znalosti. Je těžké zprostředkovat divákovi hudební zážitek z koncertní síně. Mikrofony se mezi hudební nástroje rozmisťují buď jednotlivě (pokud má nástroj sólo) nebo sekcích (nástrojových skupinách, třeba violy nebo žestě). Výsledný mix musí navodit dojem přítomnosti člověka v sále.

8. **Asistenti zvuku** neboli mikrofonisté jsou pravou rukou mistra zvuku. Podle jeho pokynů rozmisťují mikrofony a jsou odpovědní za přenos jejich signálů do zvukové režie. Často se využívá bezdrátová technologie, je třeba ohlídat, aby signály nebyly rušeny či vzájemně neinterferovali. U velkých hudebních vystoupení, kdy se na podium v rychlém středu střídají hudební skupiny, bývá najednou v činnosti velké množství bezdrátových mikrofonů. Vše musí být dokonale připraveno a vyzkoušeno. Žádný mikrofon nesmí být zaměněn s jiným. Je třeba ohlídat případné rušení z vnějších zdrojů.



Obrázek 35: Mikrofonista - pravá ruka mistra zvuku

9. **Vrchní osvětlovač** je hlavním spolupracovníkem hlavního kameramana. Je vedoucím skupiny **osvětlovačů**, kteří připravují nasvícení scény. Vrchní osvětlovač není light designér, není tedy autorskou profesí. Jeho úkolem není být autorem osvětlení, jako součástí scény. Pokud light designér spoluvytváří scénu, úkolem vrchního osvětlovače a jeho podřízených je zajistit doplňkové osvětlení na diváky a celkovou hladinu bílých, tedy nikoliv barevných a efektových světel. Funkce light designéra není ve většině případů nutná, v tom případě je vrchní osvětlovač zodpovědný za celkové osvětlení, vždy však dle pokynů a návrhu hlavního kameramana. Podle požadavků volí vhodné typy svítidel dle intenzity, barvy, barevné teploty a požadovaného spektra, odpovídá za bezpečnost při jejich umístění na stativy nebo zavěšování a za bezpečnost elektrických rozvodů a celkově správnou funkci. Osvětlovači na pokyn hlavního kameramana mohou během natáčení operativně měnit intenzitu osvětlení ovládním celku nebo jednotlivých lamp. Speciálním úkolem pro osvětlovače bývá vedení účinkujících v tak zvaných spotech, tedy bodových reflektorech, které na scéně akcentují klíčové účinkující – zpěváky, sólisty, moderátory a podobně.



Obrázek 36: Osvětlovač s bodovým reflektorem, neboli spotem

Ostatní scénické profese, jako jsou stavěči dekorací, architekti, kostýmní výtvarníci, maskéři, jsou podle typu produkce samozřejmě nedílnou součástí týmu, jejich práce má vlastní specifika a přímo nesouvisí s výkladem o principu sekvenční technologie. Například role architekta je zřejmá, bývá autorem scény, kterou musí třeba pro přímý přenos zábavné show navrhnout tak, aby ve scéně bylo možné přímý přenos vůbec realizovat. Musí tedy do scény ve spolupráci s režisérem a hlavním kameramanem zakomponovat postavení kamer. Často navrhuje i prvky, které nejsou přímo součástí scény a nejsou v pořadí přímo vidět. Těmi bývají různé konstrukce pro umístění osvětlovací techniky, kame-

rové pohybové techniky, ovládacích pultů a stanovišť nejen operátorů kamer, ale i operátorů videostěn, efektových světel a podobně. Například při realizaci populární show Stardance, je architekt odpovědný za vestavění komplexního funkčního celku do holého ateliéru. Na místě vytvoří nejen scénu, ale i hlediště, zákulisí s šatnami, maskérnami, VIP salony, kanceláři, sklady a technickými místnostmi a dále stanovišti pro ovládání všech světelných a zobrazovacích prvků na scéně.

Produkce vše s vedoucím produkce a producentským vedením – viz text výše.

3.4.3 PŘENOSOVÁ TECHNIKA

Přenosová technika je nedílnou součástí výbavy každého seriózního vysílatele a první pokusy s jejím použitím se datují již do doby televize ve třicátých letech dvacátého století. Jak známo, prvním pravidelným vysílatelem byla proslulá britská BBC. První přenosový vůz zavedla do služby již v roce 1937. Československá televize začala používat mobilní přenosovou techniku v roce 1955, kdy byl realizován první dálkový přenos reálného děje. Jednalo se hokejový zápas ze zimního stadionu na pražské Štvanici. Je příznačné, že právě sportovní utkání bylo tím prvním, co Československá televize přenášela v reálném čase do domácností. Naplnila tak prakticky nesplnitelnou touhu většiny hokejových fanoušků po celé tehdejší republice – touhu „být přítom“.

První přenosové vozy měly jenom tři kamery, přesto divákům zprostředkovaly nezapomenutelný zážitek. Dodnes jsou sportovní přenosy těžištěm jejich práce. Používají se však nezdědka pro kulturní a zpravodajské účely, pro vysílání přímým přenosem i pro natáčení do záznamů.



Obrázek 37: Historický přenosový vůz před budovou Rudolfinum v Praze

Na místo televizního přímého přenosu vyráží celá flotila vozidel v čele s přenosovým vozem – zařízením v nástavbě kamionu v hodnotě desítek miliónů korun. V přenosovém voze je integrovaná veškerá technologie, tedy obrazová a zvuková režie, záznamové pracoviště a korekce obrazu – stejně jako v televizních studiích.



Obrázek 38 Jeden z flotily přenosových vozů České televize zachycený rovněž před Rudolfinem. V nástavbě kamionu je koncentrovaná veškerá technologie - pojízdná studiová režie s kompletním vybavením. Vozy v pozadí jsou pomocné a jsou určeny pro převoz kamer s příslušenstvím a jako zázemí pro posádku.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Popište základní rozdíly natáčení v interiéru a exteriéru.



Obrázek 39: Pracoviště obrazové kontroly v přenosovém voze. V porovnání s technikou televizního studia se prakticky neliší. Nižší je jen komfort obsluhy ve stísněných prostorách.

NÁMĚT NA TUTORIÁL



Jedním z námětů na doplňkové programy studia může být návštěva přenosového vozu. Nejlépe v době konání nějakého velkého koncertu nebo sportovní události, které včetně přípravy na přenos a záznam trvají několik dní.

OTÁZKY



Jakou profesi zaručeně nenajdete v přenosovém voze)pokud tam tedy daný pracovník nezašel za kolegy na kávu ve chvílce volna?



Obrázek 40: Záznamové pracoviště v přenosovém voze, z fotografie je patrná kompaktnost celého zařízení

Při televizním přenosu je potřeba zajistit stabilní a spolehlivý zdroj elektrické energie. Sestava vozidel se tedy doplňuje o agregátové jednotky, které bývají pro vzájemné jištění zdvojené. Při výpadku jednoho zdroje, automaticky přebírá celou zátěž zdroj záložní.



Aby signál z přenosového vozu doputoval v reálném čase do cíle, tedy k divákovi, je třeba přistavit další mobilní technologii a tím je vůz zajišťující přenos signálu. Televizní signál v přímém přenosu se zajišťuje dvojnásobným způsobem.

Obrázek 41 Ilustrační obr.

- a) Satelitní trasou. Z místa přenosu je signál posílán přes anténním systém na geostacionární telekomunikační družici, která signál přijme a pošle zpět nikoli přímo k televizním divákům, ale do odbavovacího pracoviště vysílatele. Teprve odtud signál putuje k divákům, ovšem odpovědnost za jeho bezproblémové šíření přebírají další instituce. V případě České republiky České radiokomunikace.
- b) Z místa přenosu do odbavovacího pracoviště vysílatele po optických vláknech provozovatele telefonické sítě. Toho lze využít tehdy, je-li taková síť dostupná, nebo v případech, kdy by anténa pro satelitní přenos byla stíněná nějakou překážkou. Například v blízkosti stojícími domy nebo překážkou terénu.



Obrázek 42 **Kompaktní přenosový vůz pro satelitní přenos signálu. Je vybaven vlastními kamerami a velmi kompaktní režií. Je využíván pro zpravodajské účely. Lze jej také připojit k "velkému" vozu. Slouží pak primárně pro přenos signálu.**

OTÁZKY



Dokážete odhadnout, kdo z osádky přenosového vozu je obvykle zaměstnanec televize a kdo externí pracovník?

3.5 Postprodukce u sekvenční technologie

Na rozdíl od záběrové technologie by Ideálem bylo, kdyby po natáčení postprodukce nebyla provedena buď vůbec, nebo v co nejmenší míře. Často natáčení k tomuto cíli přímo směřuje. Uvedme příklad: Natáčení záznamu koncertu se provádí stejným způsobem, jako by šlo o přímý přenos. Cílem je pořídit hlavní střihaný záznam pokud možno bez chyb. V postprodukci se záznam jenom vyčistí, případně se opraví chyby, kterých se ne vždy lze sto procentně vyvarovat. K opravám slouží separátní záznamy odbočených kamer, které lze pro opravy použít. To samé platí i pro zvuk. Ve speciálních případech se sekvenční technologie kombinuje se záběrovou. Tento postup se většinou používá, pokud existují nějaké doplňující dotáčky. Základem pořadu je třeba zábavná show natočená sekvenčně na několik kamer v televizním studiu. Součástí celého pořadu jsou ale i doplňující reportáže, vysvětlující nějaký detail, třeba medailon některého ze soutěžících. Do pořadu je tak vložen jakýsi samostatný útvar, natočený reportážním záběrovým způsobem.

Z ekonomických důvodů by při použití sekvenční technologie měl pořad být hotov z podstatné části ihned po skončení akce. Při natáčení se totiž na jednom místě koncentruje obrovský počet techniky a personálu. Představme si například již zmíněný záznam koncertu hudby. Na jednom místě se v jeden čas koncentruje velké množství techniky a personálu. Více než 10 kamer, desítky kusů osvětlovací techniky, desítky mikrofonů, kamerový jeřáb, jízda, dálkově ovládané kamery a tak dále. Byť na jeden jediný den mohou vyrůst náklady vynaložené na veškerou technologii a personál na podobnou částku, jako je cena pořadu vyráběného záběrovou technologií několik týdnů, ne-li déle. Nelze tedy záznam koncertu dále prodražovat zdlouhavou postprodukci, veškerá potřebná technologie byla namísto v den akce. Proto se v postprodukci provedou jenom nejnútnejší úpravy – vyčištění špatně střižených záběrů a podobně.

Zvuková postprodukce by měla také posloužit maximálně opravám. Při natáčení hudebních pořadů se kromě přenosových vozů využívá též tzv. zvukových vozů. V nich je k dispozici veškerá technologie totožná se zvukovými studii v budovách.

V zásadě lze říci, že u sekvenční technologie se postprodukce provádí v co nejmenší míře. To ale neznamená, že by k ní nedocházelo vůbec. Postupy ve střižnách a zvukových pracovištích jsou více méně totožné, jako u technologie záběrové. Jenom se zpracovává více materiálu natočeného synchronně v jeden okamžik. Více záznamů a více zvukových stop



OTÁZKY

Pracovali byste raději na přímých přenosech nebo by to na vás bylo příliš „nervů“?



Obrázek 43 V některých případech se pořady natočené sekvenční technologií "dodělávají" v klasické televizní střížně.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Sekvenční technologie je přístupem k audiovizuální tvoRUě, který se rozvinul teprve se vznikem televize. Ve filmové tvoRUě ji prakticky nelze uplatnit, je doménou čistě televizních postupů. Obohatila svět audiovize o možnost zaznamenat krátkodobé děje a snímat je několika kamerami zároveň. Zejména umožnila jeden z fenoménů a zázraků moderní doby – sledovat v přímém přenose a v reálném čase události, které se v daný okamžik odehrávají třeba na druhém konci světa. Je méně časově náročná na realizaci a postprodukcii, je doménou rychlého a bezprostředního předávání informací. Ve zpravodajských relacích de facto slouží jako rozhlas spojený s obrazem (kanál ČT 24). Její nevýhodou jsou vysoké pořizovací náklady technologických celků, které její výrobu umožňují -televizní studia, přenosové vozy a podobně

4 PŘÍPADOVÁ STUDIE – PŘÍMÝ PŘENOS KONCERTU KLASICKÉ HUDBY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Popis sledu všech činností, které vyžaduje výroba přímého přenosu a záznamu typického formátu pro zaznamenání krátkodobého děje sekvenční technologií – koncertu klasické hudby.

Povinný prvek kapitoly.



CÍLE KAPITOLY

Ukázat veškeré fáze výroby audiovizuálního díla na konkrétním případě.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Sekvenční technologie, krátkodobý děj, koncert, dramaturgie, výrobní rozpočet, licenční ujednání, licence, vysílací práva, licenční smlouva, dopravní zábor, výrobní kapacity, realizační štáb, technické scénář, natáčení, postprodukce, uzavření výroby, vyúčtování.

4.1 Úvodem:

Jedná se o typický příklad natáčení záběrovou technologií. Koncert symfonického orchestru prakticky nejde jinou metodou natáčet. Je to typický příklad krátkodobého děje, který je nutno zaznamenat v reálném čase. Některá koncertní díla se hrají ve velkých obsazeních se sólisty a s filharmonickým sborem, takže v jedné skladbě může klidně být i 200 účinkujících. K pokrytí tak velkého počtu umělců a zaznamenání atmosféry v sále je zapotřebí velkého množství kamer a to včetně robotických nebo umístěných na pohybových zařízeních. Kompletní geneze vzniku koncertního záznamu má následující fáze.



Obrázek 44 Pražské RUDOLFINUM

4.2 Výběr díla – dramaturgie.

První fází je programová poptávka. Jde o zájem vysílatele naplnit určitou programovou část na určitém kanále daným žánrem s určitým předpokladem sledovanosti. V této fázi se přihlíží i ke společenskému dopadu takového vysílání, jedná-li se například o koncert uspořádaný k určité slavnostní příležitosti – například výročí založení republiky a podobně. Pokud výběr vysílatele koresponduje se zájmem daného hudebního tělesa, pak dochází k dohodě, že koncert bude natáčen a zaznamenán, případně odvysílán v přímém přenosu.



Tzv. programová čistota je jedním z nejsledovanějších parametrů televizního vysílání. Diváci opravdu nemají rádi, když nenajdou své oblíbené pořady tam, kde jsou je zvyklí vidat. Ale to je – naštěstí pro něj – otázka televizní dramaturgie, nikoliv produkce.



Obrázek 45 To by bylo překvapení, kdyby se na ČT SPORT objevila pohádka. Ale to není možné ani na 1.dubna. Tereza Voříšková a Jiří Mádl, PEKLO S PRINCEZNOU, scénář M. Buberle, kamera M. Duba, režie J. Šmídmajer.

i

PRŮVODCE STUDIEM

sport

Autoři
studijní

pevně věří, že se při studiu nedíváte na televizi. Televizní přijímač zapnutý jako kulisa je velkým nešvarem. Ale řekněte sami – kdo se tím dnes řídí?

:D
 art

této
opory

4.3 Prověření možnosti realizace po stránce dramaturgie.

V okamžiku dohody je nutné kontaktovat všechny výkonné umělce zúčastněné na projektu. Vedení orchestru je tedy rozhodnuté, je však třeba získat souhlas i vedení filharmonického sboru a vokálních sólistů. Vokálně instrumentální dílo se tedy v tomto případě provádí například ve složení: orchestr, sbor, 3 vokální sólisté, 1 instrumentální sólista a dirigent. Pokud se jejich souhlasy podařilo získat, je dramaturgie koncertu hotova, avšak nemusí být zcela definitivní. Roli mohou ještě se hrát individuální požadavky sólistů. Tuto činnost zpravidla zajišťuje pořadatel koncertu – v našem případě vedení orchestru.



Obrázek 46 Nejen produkční už se pořádně zapotil, když zjistil, že mu chybí podepsaná smlouva byt i s jediným vystupujícím z mnoha.

4.4 Prověření možnosti realizace po stránce technické.

Je třeba zjistit, zdali v daný termín je k dispozici veškerá potřebná technologie. V případě velkého vysílatele, jako je například Česká televize, se primárně čerpá z vlastních

interních zdrojů. Pokud všechny výrobní prostředky k dispozici nejsou, je třeba hledat jejich náhradu z externích zdrojů. Tuto činnost zajišťuje výrobce, tedy televizní společnost.



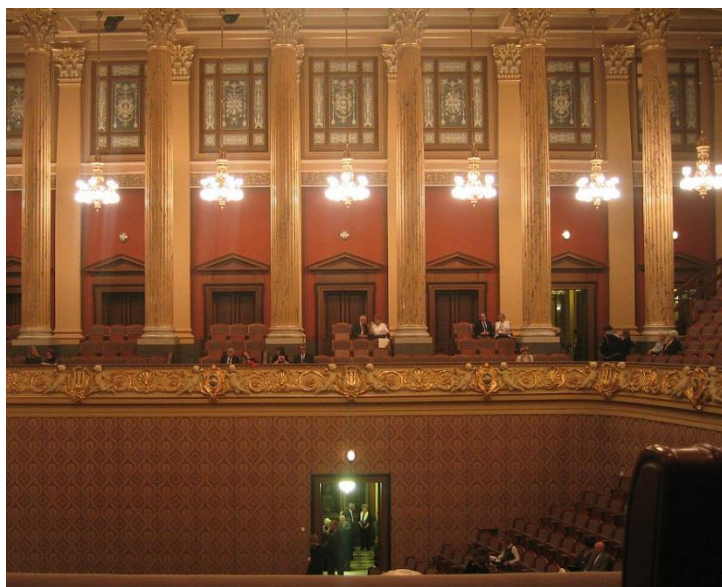
Obrázek 47: Areál České televize v Praze na Kavčích horách

4.5 Výrobní rozpočet

Se znalostí dostupnosti technických prostředků je sestaven výrobní rozpočet. Někteří externí dodavatelé jsou vybráni na základě poptávkového řízení, buďto aby byl vybrán co nejvýhodnější dodavatel z hlediska ceny a kvality poskytovaných služeb, nebo aby alespoň byla ověřena přiměřená cena na trhu. Rozpočet v tuto chvíli ale není kompletní, je třeba zahájit jednání o licencích. Tuto činnost zajišťuje výrobce.

4.6 Licenční ujednání

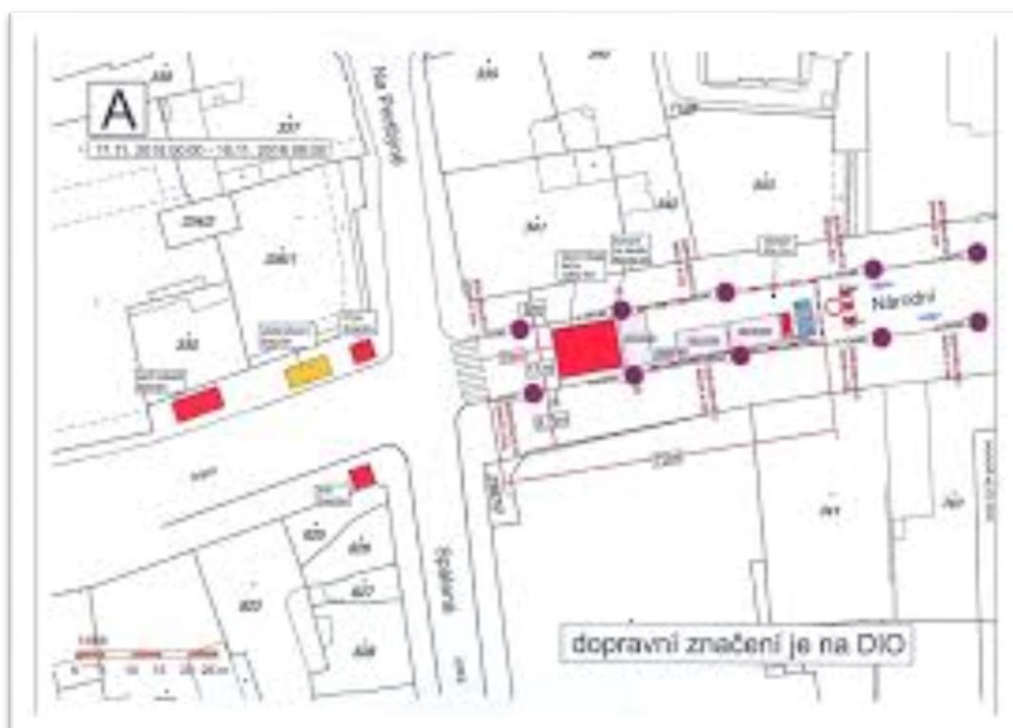
V této fázi většinou pořadatel, nebo oba partneři, tedy vysílatel a výrobce, zahajují jednání o množstevním a časovém rozsahu licencí výkonných umělců a jejich ceně. Vedení orchestru stanoví rozsah a cenu vlastní licence, jíž poskytuje televizní společnosti práva k vysílání přímým přenosem a práva k reprízování koncertu ze záznamu. Je stanovena teritorialita, tedy teritoriální omezení vysílání, časový rozsah a počet jednotlivých vysílání. Orchester tedy dejme tomu udělí vysílateli licenční práva na přímý přenos a 7 vysílání na dobu dvaceti let za stanovenou cenu. Pokud je tento rozsah vzájemně odsouhlasen jako základ, oslovují se další zúčastnění, tedy sbor, sólisté a dirigent se žádostí o poskytnutí práv ve stejném rozsahu. I oni nějakým způsobem své licence oceňují a celková částka se navyšuje. Do toho mohou vstoupit výhrady jednotlivých umělců nebo agentur, které je zastupují. Například jeden ze sólistů si vyhradí právo užít záznam pro vlastní propagační účely. Je tedy nutno dojednat a stanovit rozsah a omezení takových výhrad, tedy opět doba, teritorium a technologie, jímž se taková propagace může šířit. Posledním hráčem bývají nakladatelské domy, jež půjčují notový materiál nezbytný k produkci. I oni vycítí šanci se na televizním vysílání přiživit a k obvyklé ceně za pronájem not připočítají příplatek pro účely audiovizuálního záznamu. Pokud spravují práva autora, který spadá do doby autorskoprávní ochrany, tedy je méně, než 70 let po smrti, nebo je dokonce autor žijící, pak v poplatku zohlední i tuto cenu. Pokud práva autorů nespravuje nakladatel, je třeba se obrátit na dědice, nebo agentury spravující práva dědická nebo práva žijících autorů. Souběžně s jednáními o licencích se stanovuje tzv. obchodovatelnost, tedy možnost poskytnout záznam koncertu třetím osobám za úplatu. Stanoví se podmínky dělení výnosů, provizí a distribučních nákladů. Tato producentská fáze přípravy projektu je zdlouhavá a vyžaduje značné diplomatické a obchodní nasazení.



Obrázek 48 Tady se to za chvíli doslova "odehraje".

4.7 Celkový rozpočet a finální schválení výroby

Jsou-li známy ceny všech licencí a všech poplatků, je rozpočet uzavřen ve své konečné výši. Může však být ještě zvlášť stanovena cena jednotlivé reprízy, pokud práva nejsou vykoupena jednorázově. V tento okamžik jsou tedy stanoveny základní parametry projektu. Cena za jeho realizaci, cena za licence. Je stanovena obchodovatelnost – tedy podmínky případného prodeje. Projekt se předkládá k finálnímu schválení. Pokud je schválen a jsou-li alokovány požadované finanční prostředky, je možno přistoupit k uzavření smlouvy.



Obrázek 49 Dopravní zábor se vyznačuje v mapách pro natáčení stejně, jako pro sportovní nebo jiné veřejné akce.

NEZAPOMEŇTE NA ODPOČINEK

Když se vedle sálu, kde má probíhat koncert s přímým přenosem usídli parta dělníků se sbíječkami, produkční se zapotí. Nezbyvá mu, než připomenout těm dobrým chlapíkům, že by si mohli v určitou hodinu dát pauzu.



4.8 Uzavření smlouvy.

Snahou je uzavřít smlouvu mezi dvěma subjekty, tedy mezi výrobcem (vysílatelem) a pořadatelem (vedením orchestru). Pořadatel zpravidla na sebe bere závazek zaručit všechna ujednání, která vyplynula z fáze číslo 5 (licenční ujednání) zahrnout je do smluv, které uzavírá s jednotlivými subjekty. Je to tak proto, protože pořadatel by smlouvy musel uzavřít i pokud by se koncert nenatáčel. Do smluv za poskytnutí práv pro natáčení záznamu a vysílání prostě přepíší. I tak mezi pořadatelem a výrobcem proběhne právní „pink – ponk“, kdy si jednotliví právní specialisté smlouvu mezi sebou několikrát vymění a zapracovávají do ujednání vlastní připomínky. Uzavření smlouvy a její oboustranné schválení je dalším vyčerpávajícím procesem. Pokud se smlouvu podaří podepsat, je tímto skončena produkční fáze přípravy a začíná čistě produkční příprava.

4.9 Dopravní zábor

Všechna vozidla s televizní technologií je třeba zaparkovat u budovy koncertní síně. Produkce musí zahájit jednání s úřady o dopravním záboru. Tedy konkrétně s příslušnou městskou částí a technickou správou komunikací. V návrhu záboru musí být zakreslen jeho plán a rozměry. Musí být do něho zakresleny příslušné dopravní značky, které na komunikaci upraví provoz, musí být zakreslen typ značení a přesný obsah doplňkových tabulek. Návrh záboru schvaluje městská policie a policie ČR. Pokud je návrh záboru schválen, uzavírá se se správou komunikací nájemní smlouva a městská část vydá příslušné povolení.



Obrázek 50 Česká filharmonie v přímém přenosu

4.10 Objednání výrobních kapacit.

Během realizačního průzkumu došlo k zablokování nebo předjednání technických kapacit pro daný termín koncertu. Nyní je třeba vše objednat závazně a uzavřít na základě poptávkových řízení (u vyšších částek) příslušné nájemní smlouvy, případně smlouvy o dílo, je-li technická kapacita dodávána jako služba společně s obsluhou. Technologický park se objednává na základě požadavků režiséra, hlavního kameramana a mistra zvuku, kteří určují technologické parametry natáčení: Počet kamer, počet robotických kamer, typy pohybové techniky, světelný park, typy a počet mikrofonů a podobně. Dále je třeba objednat přenosovou trasu. A to buď satelitní trasu, nebo ve většině případů přenosovou trasu po optických vláknech telefonní sítě. Trasa zajišťuje přenos signálu z místa natáčení na odbavovací pracoviště vysílatele. I toto vysílací pracoviště musí být zajištěno a objednáno.

4.11 Objednání realizačního štábu.

Je potřeba zajistit veškerý personál. Hlavní kameraman vybírá operátory kamer a obsluhu pohybových zařízení a vysloví požadavek na osobu vrchního osvětlovače, zvukař si vybere své spolupracovníky – asistenty zvuku. Režisér určí obrazového střihače, nápovědu střihu a asistenta režie. Veškerý personál je nutno objednat a smluvně zavázat včasným uzavřením smluv o dílo, v případě autorů, tedy hlavního kameramana a režiséra uzavřením smluv autorských.

4.12 Technický scénář a natáčecí plán.

Na tento typ výroby nevyžaduje literární scénář – nebyl by k ničemu, protože repertoár koncertu je domluvený a daný programem. Je daný smlouvami a nelze jej měnit. Přesto si režisér musí nějaký technický scénář připravit. Vyžádá si partituru a rozepíše podle ní záběry kamer a střihy. Dejme tomu, že v partituře je v určitých taktech předepsáno sólo na lesní roh. Režisér si označí přesně takty, kde sólo hraje, určí, která kamera bude sólistu v daný okamžik zabírat a jaký střih bude následovat, zda záběr na celek orchestru, či na jiného sólistu, či nástrojovou skupinu nebo sbor. Tato činnost vyžaduje hudební znalosti a erudici. Režisér musí umět v partituře číst. S pomocí svého asistenta pak sepíše pořadí jednotlivých očíslovaných záběrů pro každou z kamer. Podle této soupisky se během přímého přenosu bude řídit každý z operátorů kamer. Bude vědět, kdy bude jeho záběr použit a jaký další si má po něm připravit. Svoji partituru obdrží i zvukový mistr. Podle plánu obsazení orchestru a jeho posazení určí strategii snímání zvuku, určí rozmístění mikrofonů podle nástrojových skupin a zvláště ke každému sólistovi.

4.13 Natáčení

Minimálně týden před natáčením musí být dopravní zábor osazen dopravními značkami, které zábor prostorově a časově vymezují. Ve chvíli, kdy zábor začíná platit, zpravidla několik hodin před příjezdem techniky je ohraničen a najatá ostraha hlídá, aby jej nikdo neoprávněně neobsadil. Auta, která neodjela, se ve spolupráci s městskou policií odtahují nebo přemísťují. Ve stanovený okamžik najedou veškerá vozidla a začíná instalace. V sále je postavena platforma pro umístění jeřábu a pohledové zástěny, které kryjí některé kamery. Jsou vymontována sedadla v hledišti v místech, kam některé kamery budou umístěny. Po té se kamery nastěhují do sálu, instalují na pohybová zařízení a propojí kabely s přenosovým vozem. Po připojení přenosového vozu na elektrickou síť dochází k jeho ožívování a ověřování funkčnosti propojení s kamerami a funkčnosti propojení se zvukovým vozem. Zvukový mistr se svými asistenty rozmísťuje mikrofony a rovněž ověřuje jejich funkčnost. Hlavní kameraman ve spolupráci s vrchním osvětlovačem řídí rozmístění světelného parku. Světla se propojují s ovládacím pultem. Pokud se používají efektní svítidla – programují se jejich pohyby a barvy.



Obrázek 51 Česká filharmonie, Jiří Bělohlávek a Josef Špaček jako sólista

Po skončení instalace je vše připraveno pro zkoušku, přichází orchestr, dirigent sólisté a sbor pokud možno v koncertním oděvu. Začíná zkouška, během které je pokud možno

zahrán celý program koncertu. Všechny profese jsou na svých místech, zkouška se může pracovně zaznamenávat. Nastavují a korigují se úrovně obrazových a zvukových signálů. Zejména zvukař musí orchestr slyšet, aby pro večerní přímý přenos správně nastavil úrovně mikrofonních vstupů pro jednotlivé skladby a jejich části. Ladí se osvětlení, řeší se stížnost některých hráčů, že špatně vidí do not nebo že je osvětlení oslňuje.

Po zkoušce si dává režisér schůzku s hlavním kameramanem, střihačem, nápovědou stříhu a operátory kamer a probírají jednotlivé fáze koncertu. Operátorům jsou udělovány poslední pokyny. Schůzka se v některých případech odehrává před monitorem, na který si režisér řídící schůzku nechává ze záznamu pouštět některé sekvence z pracovního záznamu zkoušky.

Po zkoušce nebo během ní přijíždí do dopravního záboru speciální vůz, který zajišťuje přenosovou trasu. V našem případě je to vůz společnosti O2, jehož posádka po propojení s přenosovým vozem a připojení na optickou telefonní síť ověří funkčnost komunikace a kvality signálu přenášeného mezi vozem a odbavovacím pracovištěm vysílatele. Vyzkouší také funkčnost oboustranné komunikace s vysílacím pracovištěm.

Asistent režie během instalace nebo po zkoušce připraví s techniky přenosového vozu úvodní a závěrečné titulky pořadu, které budou odbaveny do vysílání zároveň s přímým přenosem.

Vše je tedy připraveno. Po pauze zhruba půl hodiny před začátkem přímého přenosu všechny profese obsadí svá stanoviště a naposledy je ověřena funkčnost veškerého zařízení. Diváci usedají v sále. Vše je organizováno včas tak, aby všichni diváci byli na svých místech alespoň 5 minut před začátkem. To proto, aby nerušili začátek vysílání. Asistent režie spolu s inspicientem posílají orchestr na svá místa, orchestr ladí. V zákulisí je připraven dirigent. V přenosovém voze probíhá komunikace s odbavovacím pracovištěm vysílatele, kde vysílání řídí režisér dne, který začátek přímého přenosu odpočítá a slovy „je to vaše“ předá vysílání do přenosového vozu.

Na pokyn z přenosového vozu asistent režie posílá na podium dirigenta. Otvírají se dveře, kamery sledují nastupujícího dirigenta, publikum tleská. Do dirigentova příchodu střihač pouští úvodní titulky. Přímý přenos slavnostního koncertu z Pražského Rudolfinu začal.

Všichni se soustředí, nápověda stříhu odříkává do interkomu čísla po sobě následujících stříhů a odpočítává počet taktů, po kterých bude stříh následovat. Jeho napovídáním se řídí všichni operátoři a střihač. Režisér uděluje pokyny jak zlepšit kompozici, prodloužit nebo zkrátit nájezdy či odjezdy transfokátory. Ve voze se ozývají pokyny typu, začni na detailu jedné, a pak rozšiř na obě flétny, nebo udělej hmatník, fagoty se kryjí – posuň se, udělej publikum....

Přichází přestávka, všichni si na chvíli oddychnou, napětí se uvolňuje, avšak s druhou polovinou koncertu vše začíná znovu až do velkého finále. Dirigent a sólisté se klaní, režisér nechce ochudit diváky o děkovačku. Konec přímého přenosu se však blíží, režisér dne koordinuje konec. Posledními pokyny: pusťte titulky a přebírám. Přímý přenos tedy skončí, všem se ulevilo. Nastává vzájemné děkování a gratulace. Někdy však konec doprovází i rozpaky, to v případě, že se něco nepovedlo. Byla střižena ještě nezakomponovaná kamera, střihač nestihl nástup sólisty. Drobných chyb si v podstatě nikdo nevšimne, ale zjevná chyba snižuje týmu reputaci. Ale to je život a musí se s tím počítat. Live vysílání vždycky nějaké chyby přinese.

Během deinstalace veškerého zařízení jsou ze záznamového zařízení přenosového vozu vyjmuty harddisky s hlavním (střihaným) záznamem a všemi paralelními ostatními záznamy odbočených kamer - záznamy přebírá vedoucí produkce.

4.14 Postprodukce

Po importu všech záznamů do střižového systému proběhne zhruba během dvou dnů off line stříh, kdy je záznam přímého přenosu vyčištěn a zbaven všech drobných, ale i větších chyb. Totéž se stane i ve zvukové složce. V několika frekvencích ve zvukovém studiu se ladí zvukový mix. Často se tak děje i za přítomnosti dirigenta, který následně výsledný mix schválí. Po on line stříhu se vyexportuje finální nosič a vyrobí se kopie v různých požadovaných formátech pro partnery, podílející se na vzniku audiovizuálního díla.

4.15 Uzavření výroby a vyúčtování

Všem práce skončila, nikoliv však vedoucímu produkce. Ten musí vypořádat všechny závazky. Schválí a nařídí proplacení faktur od všech dodavatelů. Po vyúčtování a porovnání plánovaného rozpočtu se skutečností formálně protokolárně ukončuje výrobu.

5 PŘÍPADOVÁ STUDIE – PRODUKCE MALÉHO DOKUMENTU



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola přiblíží studentům výrobu malého dokumentu záběrovou technologií z pohledu produkčního.



CÍLE KAPITOLY

Je nezbytné srovnat práci produkcí a konkrétních produkčních, podílejících se na velkých projektech s těmi (často jde o tytéž osoby), kteří pracují v malých štábech na malých filmech.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Dokument, natáčení, bezpečnost, produkce, práva autorská, zahraniční cesta

5.1 Zadání

Úkolem filmařů je natočit dokument, který připomene, že na světě stále existují nedemokratické režimy, omezující svobodu slova a občany s tvůrčím potenciálem. Film o délce 26 minut (pro tzv. typické půlhodinové televizní vysílací okno) zachytí kubánské hudebníky, vystupující v létě 20156 v České republice. Jedním z nich je světoznámý trumpetista, již 28 let žijící v emigraci v Miami na Floridě, druzí jsou punk rocková skupina z Havany. Druhým úkolem filmařů je zachytit průběh školení, které pro kubánské nezávislé novináře a filmaře pořádá na Floridě česká společnost Post Bellum.

PRO ZÁJEMCE



Informace o dokumentaristických i jiných aktivitách společnosti Post Bellum je možné získat na <https://www.postbellum.cz>



Obrázek 52 Pokud je produkční schopn zajistit například letecké záběry prostředí, může si být jist, že si ho příště zase vyberou ke spolupráci.

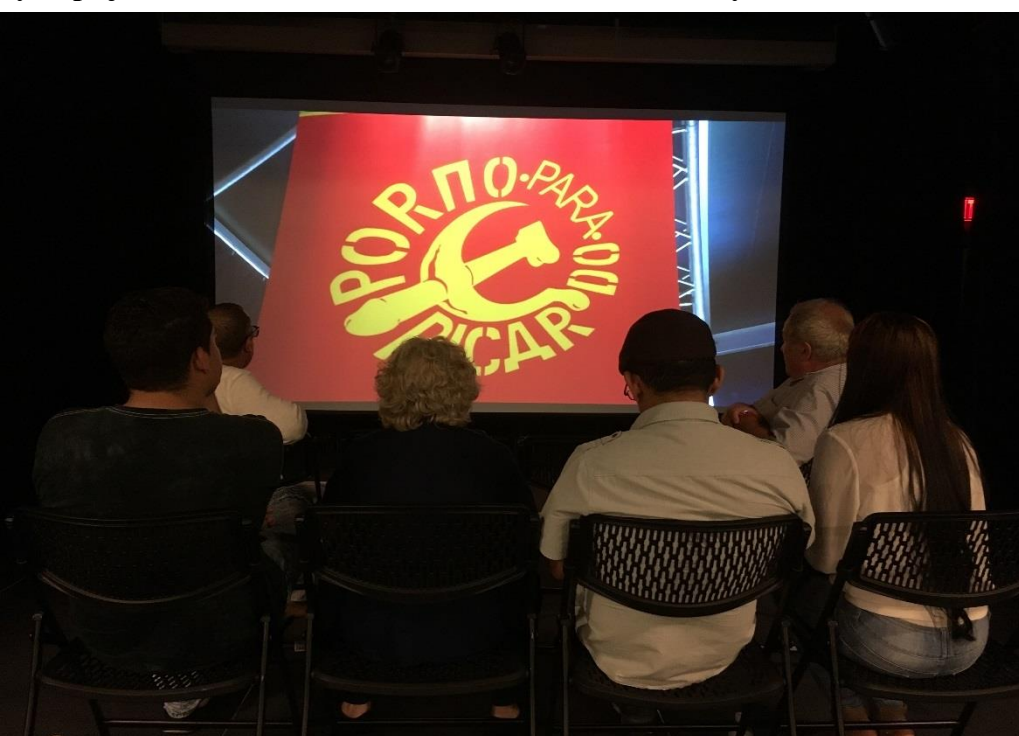
5.2 Produkce malého dokumentu

Je jasné, že se film bude točit záběrovou technologií. A to i v případě koncertů, které bude nutné zaznamenat pro potřeby dokumentu. Pokud je to možné, zvolí štáb práci se

dvěma kamerami, které sice nebudou synchronizovány jako v případě sekvenčního natáčení (u záznamu nebo přímého přenosu), ale které bude možné později v postprodukcí mechanicky synchronizovat a použít tak dva druhy záběrů – jak velikostně, tak z hlediska úhlu pohledu.



Obrázek 54 Světoznámý kubánský trumpetista Arturo Sandoval vystupuje na Mezinárodním hudebním festivalu Český Krumlov.



Obrázek 53 Informativní projekce záběrů z vystoupení kubánské skupiny Porno Para Ricardo na Open Air festivalu Trutnoff

Protože je dokument částečně hrazen z projektu Společnosti Post Bellum, musí štáb garantovat, že výsledek i jednotlivé části natáčení a výroby bude sdílet ve prospěch školení kubánských nezávislých filmařů.

Produkční dokumentárního filmu, natáčeného záběrovou technologií, tedy zajišťuje:

1. Povolení a souhlasy účinkujících na festivalu v Českém Krumlově
2. Povolení a souhlasy účinkujících na festivalu v Trutnově
S režisérem a kameramanem řeší minimální technologické požadavky. Řešením je použití dvou kamer při koncertech, v ostatních natáčecích dnech bude samozřejmě kamera jedna
3. Dopravu na obě místa
4. Ubytování všech členů štábu (hudebníci mají hotel zajištěn jinak)
5. Koordinaci s manažery hudebníků kvůli rozhovorům, které je potřeba natočit
6. Natáčení dronem v Českém Krumlově
7. Archivní záběry, které budou autoři používat
8. Zajišťuje postprodukcí, tedy off-line a on-line střížnu a zvukové pracoviště
9. Letenky pro režiséra, který je zároveň jedním z kameramanů.
10. Veškeré překlady v postprodukcí
11. Otázky, spojené se školením kubánských filmařů zajišťuje produkce Post Bellum
12. V tomto případě řeší také otázky bezpečnosti některých ze zúčastněných



Obrázek 55 Natáčení na festivalu je náročné zejména pro zvukaře.

Produkční spolu s režisérem a zadavateli filmu musí garantovat jednomu z účastníků natáčení, že nebude identifikovatelný na jakémkoli záběru. Jde o překladatele, nezbytně nutného pro celé natáčení, je nutné jeho požadavek respektovat.



Obrázek 56 Na fotografii z natáčení je to snadné, ale bude nutné pohlídat anonymitu překladatele především ve výsledném filmu.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

V běžných podmínkách natáčení v České republice na běžná témata se většinou problematika bezpečnosti členů štábu nebo respondentů neřeší, ale při natáčení v nedemokratických režimech nebo s lidmi, kteří jsou těmito režimy vyhodnocováni jako nepřátelé jde o úkol, kterému je nutno věnovat zvýšenou pozornost.

Dalším specifickým úkolem u tohoto typu natáčení byla péče o hvězdy, v tomto případě o kubánského trumpetistu, desetinásobného držitele ceny Grammy, Arturo Sandovala.



Obrázek 57 Arturo poskytl na své poměry velmi obsáhlý rozhovor



Obrázek 58 V případě malého dokumentu produkční zajišťoval i řadu asistentických funkcí, např. garantoval správnost překladových a jmenovacích titulků



OTÁZKY

Dokázali byste odhadnout, kolik natáčecích dní a kolik dní postprodukce tento typ dokumentu spotřeboval?



Obrázek 59 V malém štábu se musí jeho členové poděli i o pořizování fotosek z natáčení.



Obrázek 59 Možnost svlažit se po natáčení v moři nebo bazénu byla jen tou pověstnou třesínkou na jinak docela těžkém a náročném dortu



Obrázek 6060 Jedním z výsledků natáčení tohoto dokumentu bylo školení kubánských nezávislých filmařů

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

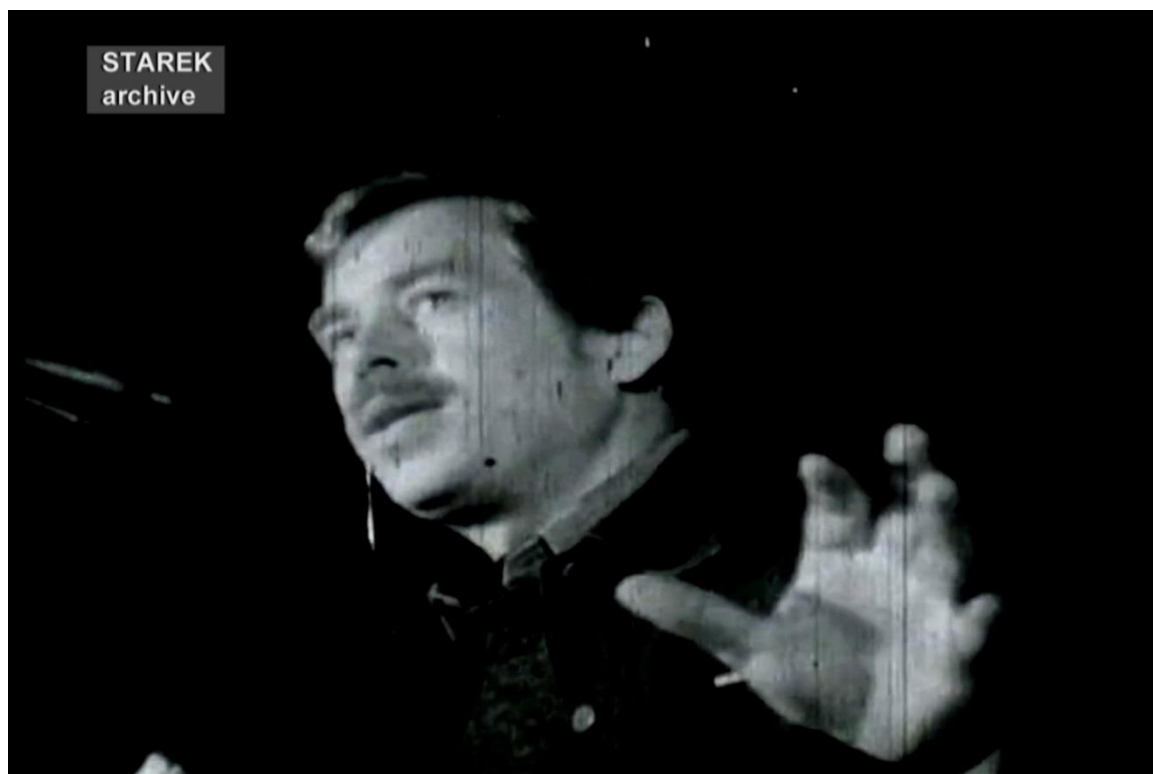


Co myslíte, zúčastnil se produkční české části dokumentu výjezdu na Floridu?

ODPOVĚDI



Natáčení trvalo celkem 11 dní, ve střížně strávili autoři 8 dní včetně přípravy materiálu, off-line a on-line stříhu.



Obrázek 6161 Specifickým úkolem produkce bylo v případě tohoto dokumentu zajištění archivních materiál. Václav Havel na Hrádečku, 70. léta, archiv Františka Stárka



Obrázek 6262 Ve filmu byly použity také záběry z vystoupení Václava Havla v EP, které se částečně týkalo Kuby

STRAVNÉ V ČR

Za každý kalendářní den pracovní cesty poskytne zaměstnavatel zaměstnanci stravné podle § 163 odst. 1 zákoníku práce (zaměstnanci v podnikatelské sféře) nejméně ve výši:

- **82 Kč**, trvá-li pracovní cesta **5 až 12 hodin**
- **124 Kč**, trvá-li pracovní cesta **déle než 12 hodin, nejdéle však 18 hodin**
- **195 Kč**, trvá-li pracovní cesta **déle než 18 hodin**

Za každý kalendářní den pracovní cesty poskytne zaměstnavatel zaměstnanci stravné podle § 176 odst. 1 zákoníku práce (zaměstnanci v nepodnikatelské sféře) ve výši:

- **82 až 97 Kč**, trvá-li pracovní cesta **5 až 12 hodin**
- **124 až 150 Kč**, trvá-li pracovní cesta **déle než 12 hodin, nejdéle však 18 hodin**
- **195 až 233 Kč**, trvá-li pracovní cesta **déle než 18 hodin**

V nepodnikatelské sféře nepřísluší stravné zaměstnanci, pokud mu během pracovní cesty, která trvá:

- 5 až 12 hodin, byla poskytnuta 2 bezplatná jídla
- 12 až 18 hodin, byla poskytnuta 3 bezplatná jídla

6.2.1 PRŮMĚRNÁ CENA POHONNÝCH HMOT

Výše průměrné ceny za 1 litr pohonné hmoty podle § 158 odst. 3 věty třetí zákoníku práce činí:

- **33,10 Kč** u benzínu natural 95 oktanů
- **37,10 Kč** u benzínu natural 98 oktanů
- **33,60 Kč** u motorové nafty

6.2.2 ZAHRANIČNÍ PRACOVNÍ CESTA

Vyhláška č. 254/2018 Sb., o stanovení výše základních sazeb zahraničního stravného pro rok 2019

[Sazby zahraničního stravného](#) ve všech zemích **pro rok 2019** naleznete na webu Ministerstva financí.

Zaměstnanci přísluší zahraniční stravné:

- **ve výši základní sazby**, jestliže doba strávená mimo území České republiky trvá v kalendářním dni **déle než 18 hodin**,
- trvá-li tato doba **déle než 12 hodin**, nejvýše však 18 hodin, poskytne zaměstnavatel zaměstnanci zahraniční stravné **ve výši 2/3 této sazby** zahraničního stravného,
- a **ve výši 1/3 této sazby** zahraničního stravného, trvá-li doba strávená mimo území České republiky **12 hodin a méně**, avšak alespoň 1 hodinu, nebo **déle než 5 hodin**, pokud zaměstnanci vznikne za cestu na území České republiky právo na tuzemské stravné podle § 163 nebo § 176,
- trvá-li doba strávená mimo území České republiky **méně než 1 hodinu**, zahraniční stravné se **neposkytuje**.

Pokud bylo zaměstnanci během zahraniční pracovní cesty poskytnuto bezplatné jídlo, přísluší zaměstnanci zahraniční stravné ve výši základní sazby snížené za každé bezplatné jídlo až o hodnotu (§ 170 odst. 5 zákoníku práce):

- **70 % zahraničního stravného**, jde-li o zahraniční stravné v třetinové výši základní sazby,
- **35 % zahraničního stravného**, jde-li o zahraniční stravné ve dvoutřetinové výši základní sazby,
- **25 % zahraničního stravného**, jde-li o zahraniční stravné ve výši základní sazby.

Pokud by zaměstnavatel nekrátil takto stravné, jednalo by se o **nadlimitní stravné**, a tudíž **zdanitelný příjem zaměstnance**.

6.2.3 SOUBĚH TUZEMSKÉHO A ZAHRANIČNÍHO STRAVNÉHO V JEDEN DEN

Nárok na zahraniční stravné vznikne zaměstnanci pouze v případě, že pracovní cesta mimo Českou republiku bude trvat alespoň 4 hodiny, nebo déle než 5 hodin, pokud zaměstnanci vznikne současně nárok na tuzemské i zahraniční stravné.

7 AUDIOVIZUÁLNÍ PRODUKCE A MEZINÁRODNÍ PROSTŘEDÍ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Ukázka několika používaných pojmů v prostředí Evropské unie, které se týkají produkce a distribuce audiovizuálních děl.



CÍLE KAPITOLY

Existují mezinárodní termíny, popisující určitá pravidla a přístupy k problematice. Cílem kapitoly je upozornit studenty na to, že se pohybujeme ve stále internacionálnějším prostředí, což se týká i produkce audiovizuálních děl.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Distribuce, produkce, kinematografická výroba, reklama, producenti, autoři

V řadě případů se filmaři pohybují v mezinárodním prostředí, ať už je to při spolupráci s cizinci v České republice, nebo při natáčení v zahraničí. Schopnost domluvit se, která ne spočívá jen ve znalosti jazyka, je jednou z podmínek pro práci produkčního. Nicméně dobrá jazyková vybavenost jeho pozici zásadně vylepšuje a pro některý druh projektů je naprostou nezbytností.

Další oblastí, kterou se musí produkční na nejvyšší úrovni zabývat, je mezinárodní a zejména evropská legislativa. Pro tu vzniká řada specifických pojmů, vžitých úsluví, speciálních a odborných výrazů. Je nanejvýš potřebné, aby produkční věnovali jazykovému vzdělávání patřičnou pozornost.



PRO ZÁJEMCE



Audiovizuální tvoRUa a Evropská unie – několik termínů a výrazů, týkajících se audiovizuální tvoRUy z materiálů Evropského parlamentu.

eur-lex.europa.eu

Věnujte pozornost nejen překladu a slovíčkům, ale také obsahu uvedených sdělení.

Audiovizuální díla, zejména filmová, hrají důležitou úlohu při formování evropské identity, jak z hlediska aspektů, které jsou společné pro celou Evropu, tak z hlediska kulturní rozmanitosti, která charakterizuje naše různé tradice, a naši historie.

Audiovisual works, and cinema in particular, play an important role in shaping European identities, both in common aspects shared across Europe and in the cultural diversity that characterises our different traditions and histories.

Všichni provozovatelé komerčního vysílání dotčení příslušným opatřením jsou zastoupeni na trzích pro televizní reklamu a filmová práva, a tam konkurují jiným provozovatelům vysílání a telekomunikačním společnostem (77).

All commercial broadcasters concerned by the present measure compete with other broadcasters and telecommunication companies in the markets for television advertising and film rights (77).

Zavést systém podpory evropských společností mezinárodně distribuujících kinematografická filmová díla (obchodních zástupců) podle jejich výkonnosti na trhu za dané období.

Establish a support system for European companies distributing cinema films internationally (sales agents) according to their performance on the market over a given period.

Filmy vytvořené pro televizi, filmová díla, pořady pro děti a zpravodajství smí být nicméně přerušeny reklamou pouze jednou během každého dovršeného 35minutového úseku.

Nonetheless, films made for television, cinematographic works, children's programmes and news programmes may be interrupted by advertising only once per each period of 35 minutes.

S cílem podpořit činnost organizací producentů, jejich sdružení a mezioborových organizací, která by usnadnila přizpůsobení nabídky požadavkům trhu, s výjimkou činností týkajících se stažení produktů z trhu, by na Komisi měla být přenesena pravomoc přijímat některé akty v souladu s článkem 290 Smlouvy, pokud jde o opatření na zlepšení jakosti živých rostlin, hovězího a telecího masa, vepřového masa, skopového a kozího masa, vajec a drůbežího masa; o podporu lepší organizace produkce, zpracování a uvádění na trh; zjednodušení zjišťování vývoje tržních cen a možnost vypracovávat krátkodobé a dlouhodobé předběžné odhady na základě používaných výrobních prostředků.

In order to encourage action by producer organisation, their associations and inter-branch organisations to facilitate the adjustment of supply to market requirements, with the exception of action relating to withdrawal from the market, the power to adopt certain acts in accordance with Article 290 of the Treaty should be delegated to the Commission in respect of measures concerning live plants, beef and veal, pigmeat, sheepmeat and goatmeat, eggs and poultrymeat sectors to improve quality; pro-

mote better organisation of production, processing and marketing; facilitate the recording of market price trends; and permit the establishment of short and long-term forecasts on the basis of the means of production used.

Je třeba posílit konkurenceschopnost odvětví rybolovu a akvakultury Unie a volá se po zjednodušení, které by podpořilo lepší řízení činností tohoto odvětví v oblasti produkce a uvádění na trh; společná organizace trhu pro produkty rybolovu a akvakultury by měla zajistit rovné podmínky pro všechny produkty rybolovu a akvakultury na unijním trhu, měla by umožnit spotřebitelům lépe se rozhodovat na základě dostupných informací a podpořit odpovědnou spotřebu a měla by zlepšit hospodářské znalosti a vědomosti o trzích Unie v rámci celého zásobovacího řetězce.

There is a need to strengthen the competitiveness of the Union fishery and aquaculture sector, and a call for simplification in support of better management of production and marketing activities of the sector; the Common Market Organisation for fishery and aquaculture products should ensure a level-playing field for all fishing and aquaculture products marketed in the Union, should enable consumers to make better informed choices and support responsible consumption, and should improve the economic knowledge and understanding of the Union markets along the supply chain.

Mezi tyto trendy patří podpora jiných aspektů, než je filmová a televizní produkce (např. distribuce filmů a digitálního promítání), více regionálně zaměřených systémů podpory filmu, jakož i soutěžení mezi některými členskými státy ve využívání státní podpory na přilákání investic ze strany velkých filmových produkčních společností hlavně z USA.

These trends include support for aspects other than film and TV production (such as film distribution and digital projection), more regional film support schemes, as well as competition among some Member States to use State aid to attract inward investment from large-scale, mainly US, film production companies.

Členské státy zajistí, aby poskytovatelé mediálních služeb spadající do jejich pravomoci nevysílali filmová díla mimo lhůty sjednané s oprávněnými osobami.

Member States shall ensure that media service providers under their jurisdiction do not transmit cinematographic works outside periods agreed with the rights holders.

Povinnost zajistit, aby subjekty televizního vysílání spadající do jejich pravomoci nevysílaly filmová díla mimo lhůty sjednané s oprávněnými osobami .

They must ensure that broadcasters under their jurisdiction do not transmit cinematographic works outside periods agreed with the rights holders

Sdělení o filmu obsahuje pravidla státní podpory pro filmová a ostatní audiovizuální díla.

The Cinema Communication contains rules on State aid to cinematographic and other audiovisual works.

Rozsáhlost komplexu Ciudad de la Luz (1) jej na evropském trhu řadí mezi velká filmová studia.

The scale of the Ciudad de la Luz complex (1) places it in the European market for large film studio facilities.

v doporučení Evropského parlamentu a Rady ze dne 16. listopadu 2005 o filmovém dědictví a konkurenceschopnosti souvisejících průmyslových činností (1) (dále jen „doporučení o filmovém dědictví“) se zdůrazňuje, že filmová díla jsou zásadním výrazem bohatosti a rozmanitosti evropských kultur a že představují kulturní dědictví, které by mělo být zachováno pro budoucí generace

the Recommendation of the European Parliament and of the Council of 16 November 2005 on film heritage and the competitiveness of related industrial activities (1) (Film Heritage Recommendation) underlines the fact that cinematographic works are an essential manifestation of the richness



DALŠÍ ZDROJE

Rozhodně nechceme, abyste se probírali legislativou Evropské unie. Ale chceme připomenout, že v konečném důsledku musí Česká republika respektovat přijaté normy. Při produkci malých dokumentů sotva narazíte na nějaká zásadní omezení, ale při audiovizuálních projektech, které vznikají například v koprodukcích se zahraničními televizemi, při natáčení v cizině případně při spolupráci s cizími uměleckými tělesy se každý produkční může setkat s pravidlem či nařízením, které bezprostředně ovlivní jeho práci. Měl by proto být schopen se rychle informovat a orientovat.

eur-lex.europa.eu

LITERATURA

- 1) Z. Hoffmann, Ing. A. Krejčí, Natáčení barevných televizních filmů, Československá televize -Ústřední studijní knihovna 1985
- 2) Ing. Vladimír Kroupa, Kamery barevné televize – Současný stav a vývojové směry, Institut výchovy a vzdělávání pracovníků Československé televize 1982
- 3) Ljuljana Lorencová, Jak pracujeme ve střižně, Státní pedagogické nakladatelství, n.p. Praha 1956
- 4) J. Koschitzke, W. Wolf, Barevná televize, n.p. Praha, 1972
- 5) Ing Ladislav Blažek, Automatizované technologie zpracování magnetických záznamů část II. - Technologické postupy výroby uměleckých pořadů, Institut výchovy a vzdělávání pracovníků Československé televize Leden 1978
- 6) M. Kuzmiakovám, Jiří Černý, VŠEOBECNÉ TECHNICKÉ PODMÍNKY PRO POŘADY DODÁVANÉ A VYRÁBĚNÉ V ČESKÉ TELEVIZI, [http://intranet.czech-tv.cz/vnitri-predpisy/rozhodnuti/2018/13/Vseobecné technické podmínky.pdf](http://intranet.czech-tv.cz/vnitri-predpisy/rozhodnuti/2018/13/Vseobecné_technické_podmínky.pdf)
- 7) Doc. Jan Kučera, Skladba ve filmu a v televizi-II. Vydání rozšířeného vydání, referát výchovy kádrů ČsT
- 8) Jan Kučera, Skladba ve filmu a v televizi, Československá televize – učební oddělení 1964
- 9) Karel Vambora, Vzestupy a pády české televizní techniky, technická literatura BEN Praha 2017
- 10) Inž. Czeslaw Klimczewski, ABC televízie, Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry, Bratislava 1963
- 11) J. Pazderák, M. Ptáček , Barevná televize, Praha 1964 SNTL - Polytechnická knihovnice

Seznam použitých obrázků a fotografií

RU – Robert Uxa

KB – Kryštof Binder

PJ – Petr Jančárek

OBR.Č.	POPIS	ZDROJ	Str. č.
1.	Řecké písmeno PSÍ, používané někdy jako symbol psychologických věd.	wikimedia	
2.	Ne vždycky je produkční tak veselý či veselá, jako je zde Linda Wolfová, produkční audiovizuálních projektů společnosti Post Bellum.	Foto: PJ	17.
3.	Produkční není povinen být zároveň inženýrem obrazu nebo zvukovým mistrem, ale musí se v základních technických otázkách orientovat. Ať už se to týká natáčení ve studiu nebo malé reportáže v cizině.	Foto: PJ	18.
4.	I na vytvoření této studijní opory musela být vystavena smlouva. Jako na každé jiné autorské dílo.	Foto: PJ	28.
5.	Kvalifikovaný produkční si nevydělává špatně. Ale rostoucí zásoby zlata ve sklepech od této profese nečekejte.	Foto: PJ	41.
6.	Zázemí filmového štábu.	Autor kresby: KB	42.
7.	Univerzální osobnost – produkční. Bez počítače a dalších komunikačních pomůcek ani ránu!	Foto: PJ	50.
8.	Počátky kinematografie - o televizi se ještě ani nesnilo.	?	54.
9.	Báječní muži s klikou.	? Autor kresby KB	55.
10.	Jednostranně snímaný dialog.	Autor kresby KB	55.

11.	Natáčení "neopakovatelné" scény kamerami s různými funkcemi.	Autor kresby KB	56.
12.	Páskové magnetofony NAGRA se staly legendou mezi zvukaři.	Foto: ?	57.
13.	Přenosné přídavné zařízení ke kameře pro úpravu úrovně vstupního zvukového signálu do kamery. Při záznamu zvuku se v tomto případě nespolehá na automatiku kamery a úroveň signálu se nastavuje ručně. V současné době samozřejmě připadá v úvahu i bezdrátové propojení obou zařízení.	Autor kresby KB	58.
14.	Zapojení více mikrofonních vstupů.	Autor kresby: KB	58.
15.	Pracoviště pro korekci obrazu s ovládací konzolí a s možností projekce na plátno datovým projektoem – pro výrobu projektu určeného pro kinodistribuci. V tomto konkrétním případě je korigován televizní pořad. Upravovaný obraz se zobrazuje na kalibrovaném monitoru.	Foto: RU	61.
16.	Takhle to kdysi vypadalo v Československé televizi.	Foto: Archiv ČT	64.
17.	Soustava systému TRC - filmový projektor a televizní snímací zařízení. Obraz z filmového pásu je promítán rovnou do objektivu televizní kamery.	Foto: Archiv autora	65.
18.	Spolu s technikou se vyvíjelo i logo ČT, televize veřejné služby.	Archiv ČT	65.
19.	Schéma odbavení televizního pořadu ze studia – běžná v počátcích televizního vysílání.	Autor kresby: KB	66.
20.	ČT Ostrava kdysi...	Archiv ČT	67.
21.	...a dnes	Archiv ČT	67.
22.	Jeden z prvních videozáznamů - výrobce: firma AMPEX. Všechny složky obrazu se zaznamenávaly na dvoupalcový magnetický pás.	Foto: Archiv autora	69.

23.	Původ slova "stříh" pochází od skutečného mechanického stříhání a následného slepování filmového pásu. To, čemu dnes říkáme kompoziční systém, byly v minulosti nůžky, lepidlo a projektor.	Foto: Archiv autora	70.
24.	Absence protipohledu, jedna strana scény vždy chybí, zabírá ji prostor pro techniku.	Autor kresby: KB	71.
25.	Plocha televizního studia s dobře patrným stropním roštem pro zavěšení osvětlovací techniky.	Foto: KB	73.
26.	Pracoviště obrazového střihače v televizním studiu - monitorová stěna a stříhový pult.	Foto: RU	74.
27.	Vložený obraz, vložená grafická lišta do obrazu s informací, diagonálně dělený obraz.	Autor kresby: KB	75.
28.	Pracoviště zvukového mistra v televizním studiu.	Foto: RU	76.
29.	Záznamové pracoviště v televizním studiu.	Foto: RU	78.
30.	Pracoviště pro korekci obrazu v televizním studiu. Obraz je korigován jednak na základě subjektivního vizuálního vjemu, tak na základě exaktně měřených fyzikálních parametrů.	Foto: RU	79.
31.	Studiové pracoviště s digitálním ovládáním osvětlovací techniky.	Foto: RU	80.
32.	Režisér, obrazový střihač a nápověda v akci v přenosovém voze.	Foto: RU	83.
33.	Běžný způsob komunikace ve studiu i během přímých přenosů v exteriéRU - sluchátka a mikrofon .	Foto: Archiv ČT	84.
34.	Schematický obrázek stabilizačního zařízení steadicam s operátorem.	Autor kresby: KB	84.
35.	Mikrofonista - pravá RUKa mistra zvuku.	Autor kresby: KB	85.
36.	Osvětlovač s bodovým reflektorem, neboli spotem.	Foto: RU	86.

37.	Historický přenosový vůz před budovou RUDOLFINA v Praze.	Foto: Archiv autora	87.
38.	Jeden z flotily přenosových vozů České televize zachycený rovněž před RUDOLFINEM. V nástavbě kamionu je koncentrovaná veškerá technologie - pojízdná studiová režie s kompletním vybavením. Vozy v pozadí jsou pomocné a jsou určeny pro převoz kamer s příslušenstvím a jako zázemí pro posádku.	Foto: KB	88.
39.	Pracoviště obrazové kontroly v přenosovém voze. V porovnání s technikou televizního studia se prakticky neliší. Nižší je jen komfort obsluhy ve stísněných prostorách.	Foto: RU	89.
40.	Záznamové pracoviště v přenosovém voze, z fotografie je patrná kompaktnost celého zařízení.	Foto: RU	90.
41.	Ilustrační obr.	Archiv ČT	90.
42.	Kompaktní přenosový vůz pro satelitní přenos signálu. Je vybaven vlastními kamerami a velmi kompaktní režii. Je využíván pro zpravodajské účely. Lze jej také připojit k "velkému" vozu. Slouží pak primárně pro přenos signálu.	Foto: Archiv Autora	91.
43.	V některých případech se pořady natočené sekvenční technologií "dodělávají".	Foto: ?	93.
44.	Pražské RUDOLFINUM.	Foto: Archiv autora	95.
45.	To by bylo překvapení, kdyby se na ČT SPORT objevila pohádka. Ale to není možné ani 1. dubna. Tereza Voříšková a Jiří Mádl, PEKLO S PRINCEZNOU, scénář M. Buberle, kamera M. Duba, režie J.Šmídmajer.	Foto: Archiv ČT	96.
46.	Obrázek 63 Nejedna produkční už se pořádně zapotil, když zjistil, že mu chybí podepsaná smlouva byť i s jediným vystupujícím z mnoha.	Foto: Archiv ČT	97.
47.	Areál České televize v Praze na Kavčích horách.	Foto: Archiv ČT	98.























48.	Obrázek 64 Tady se to za chvíli doslova "odehraje".	web: https://www.ru-dol-finum.cz/	99.
49.	Obrázek 65 Dopravní zábor se vyznačuje v mapách pro natáčení stejně, jako pro sportovní nebo jiné veřejné akce.	Archiv Autora	100.
50.	Obrázek 66 Česká filharmonie v přímém přenosu.	web: https://www.ru-dol-finum.cz/	101.
51.	Česká fiharmonie, Jiří Bělohlávek a Josef Špaček jako sólista.	web: https://www.ru-dol-finum.cz/	103.
52.	Pokud je produkční schopen zajistit například letecké záběry prostředí, může si být jist, že si ho příště zase vyberou ke spolupráci.	Foto: PJ	107.
53.	Světznámý kubánský tRumpetista Arturo Sandoval vystupuje na Mezinárodním hudebním festivalu Český KRUmlov.	Foto: PJ	108.
54.	Informativní projekce záběrů z vystoupení kubánské skupiny Porno Para Ricardo na Open Air festivalu TRUtnoff.	Foto: PJ	108.
55.	Obrázek 67 Natáčení na festivalu je náročné zejména pro zvukaře.	Foto: ?	109.
56.	Na fotografii z natáčení je to snadné, ale bude nutné pohlídat anonymitu překladatele především ve výsledném filmu.	Foto: ?	110.
57.	Arturo poskytl na své poměry velmi obsáhlý rozhovor.	Foto: PJ	111.
58.	V případě malého dokumentu produkční zajišťoval i řadu asistentických funkcí, např. garantoval správnost překladových a jmenovacích titulků.	Foto: PJ	111.

59.	Možnost svlažit se po natáčení v moři nebo bazénu byla jen tou pověstnou třesinkou na jinak docela těžkém a náročném dortu.	Foto:PJ	112.
60.	Jedním z výsledků natáčení tohoto dokumentu bylo školení kubánských nezávislých filmařů.	Foto: PJ	113.
61.	Specifickým úkolem produkce bylo v případě tohoto dokumentu zajištění archivních materiál. Václav Havel na Hrádečku, 70. léta, archiv Františka Stárka.	Foto: František Stárek	114.
62.	Ve filmu byly použity také záběry z vystoupení Václava Havla v EP, které se částečně týkalo Kuby.	Foto: Ar- chiv Fran- tiška Stárka	114.
63.	Po pár filmech se to naučíte a nebudete jako režiséři přidělovat svému produkčnímu práci a starosti.	Zdroj: ofi- ciální for- mulář České te- levize	115.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Opora poskytuje studentům v počátečních stádiích studia základní vhled do práce produkčního audiovizuálních pořadů a přináší základní přehled a ukázky materiálů, s nimiž se může při práci tohoto druhu setkat.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Název: Úvod do filmové a televizní produkce
Autor: **Robert Uxa, Petr Jančárek**
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Určeno: studentům SU FPF Opava
Počet stran: 13221

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.