



PANEURÓPSKA VYSOKÁ ŠKOLA

Názov projektu:

PANEURÓPSKA AKADÉMIA PRE EFEKTÍVNU A DOBRÚ VEREJNÚ SPRÁVU

Kód projektu ITMS2014+ : 312011D916

ČLOVEK PRED KAMEROU

„Tento projekt sa realizuje vďaka podpore z Európskeho
sociálneho fondu a Európskeho fondu regionálneho
rozvoja v rámci Operačného programu Ľudské zdroje“

ISBN 978-80-89453-76-4



MINISTERSTVO ŠKOLSTVA,
VEDY, VÝSKUMU A ŠPORTU
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



EURÓPSKA ÚNIA
Európsky sociálny fond
Európsky fond regionálneho rozvoja



OPERAČNÝ PROGRAM
ĽUDSKÉ ZDROJE

ČLOVEK PRED KAMEROU

Obsah

Úvod	6
1. Kompozícia samostatného filmového záberu	7
Línie v kompozícii	7
Plochu záberu môžeme rozdeliť na aktívnu časť a pasívnu časť	8
Čítanie kompozície	9
Tvorba kompozície	9
Komponovanie na stred – centrálna kompozícia	11
Uzavretá kompozícia	12
Prekrývanie sa prvkov kompozície.....	13
váha a protiváha v kompozícii	14
Neformálna rovnováha v kompozícii	14
Symetria a asymetria	15
Uhlopriečka – dramatizujúca diagonála	15
Horizont – horizontálna línia	15
Vertikálna línia – zvislosť v obraze	16
Úbežník	17
Rozdelenie kompozície na tretiny	17
Zlatý rez	17
„Pravidlá“ kompozície	19
Chaotická kompozícia	20
Transformácia reality do obrazu	21
Kompozičná selekcia prvkov	21
Niekoľko kompozičných princípov	21
Záver	22
2. Uhol záberu, alebo kamerový uhol	23
Veľkosť záberu	23
ZOOM	23
Jednotky veľkostí záberov	23
Záberové jednotky - veľkosti záberov a ich typy	23
Veľký celok	24
Celok	24
Polocelok	25
Americký plán.....	25
Polodetail.....	26
Detail	26
Detail užší	26
Veľký detail	27
Subjektívny pohľad	27
Záber s viacerými postavami	27
Záber cez rameno	28
Záver k veľkostiam záberov	28
Názvy záberových jednotiek v kontinuite	28
Skupinové zábery	28
Inzert	28
Nástrih	29
Odstrih	29
Deskriptívny záber	29
Sledujúci pohľad	29
Jazda.....	29

Podhľad a nadhľad	29
3. Interview, alebo predkamerová výpoveď v dokumentárnom filme, alebo reportáži	31
Nakrúcanie výpovede v reáli	31
Komponovanie pri výpovediach	33
Kompozícia detailu pri výpovedi	34
Neverbálna komunikácia pri nakrúcaní	35
Riešenie pohľadu pri výpovedi	36
Pohľad do kamery	36
Pohľad mimo kameru	37
Nakrúcanie výpovede pred štylizovaným pozadím	38
Oči a svetlo v očiach	39
Strihanie výpovedi	39
Komponovanie respondenta do obrazového poľa	40
Rakurz, alebo výška kamery	41
Vzdialenosť kamery a dĺžka ohniska	41
Maskovanie a líčenie pri výpovedi	42
Svetlo pri výpovediach	42
Nakrúcanie výpovede v prirodzenom svetle	44
Nakrúcanie výpovede zo statívu alebo z ruky	44
Ak je nakrúcanie realizované zo statívu:	44
Ak je nakrúcanie realizované z ruky:	45
Nakrúcanie výpovede viacerými kamerami	45
Niekoľko otázok, ktoré by si mal tvorca položiť pred nakrúcaním výpovede	46
Záver	46
4. Moderátor a hovorca pred kamerou	48
Niekoľko pojmov pre porozumenie problematiky	48
Kamerový priestor	48
Uhol snímania	48
Úzky uhol snímania	48
Široký uhol snímania	48
Os snímania	48
Pozadie	48
Štylizované pozadie	48
Dostatočný kamerový priestor a vzdialenosť od štylizovaného pozadia	49
Reálne pozadie, alebo priestor, kde je výpoveď nakrúcaná	49
Nie je detail ako detail	49
Aktívny a pasívny priestor v kompozícii	49
Pohľad subjektu voči kamere, trojštvrťinový uhol, profil, an face	49
Výška kamery a výška subjektu	50
Základná výška	50
Podhľad	50
Výška brady v zábere	50
Pohyb subjektu voči kamere	50
Gestá pri výpovedi	50
Pohyb kamery: kamera statická, alebo kamera v pohybe	50
„Oči“ okolo kamery	51
Úprava respondenta, alebo hovorca	51
Líčenie, maskovanie, vizáž	51
Záver	52
Zoznam použitej literatúry	53

Úvod

Učebné texty pojednávajú o časti filmového jazyku, ktorý špecificky využíva kameraman a redaktor, či hovorca pri svojej práci. V materiály sa striedajú kapitoly vysvetľujúce pojmy praktického nakrúcania s kapitolami zameranými na techniku a technológiu kameramanskej práce.

Konverzia reality do obrazu nastáva premenou odrazu svetla zo scény, prechodom cez objektív, svetlo dopadá na senzor, kde dochádza premene svetla na elektrické impulzy a tie pomocou analógovo digitálneho prevodníka na digitálne dáta. Tie po spracovaní sú ukladané na dátový nosič, z ktorého vieme tieto dáta rozkódovať a previesť znovu na svetlo. To už vychádza z elektronickej obrazovky, alebo z premietacieho plátna ako odrazené svetlo projektoru, ktoré opäťovne vchádza do oka diváka a je spracované práve psychosenzorickým vnemom. Týmito problematikami sa zaoberá učebný text. Zvládnutie konverzie reality do formy pohyblivého obrazu je základom práce kameramana.

Ak si predstavíme transformáciu reality na obraz, tak v rámci tejto konverzie z trojdimenzionálneho priestoru na dvojdimenzionálnu rovinu plátna, kameramani využívajú tvorivé prvky obrazovej ilúzie ako je lineárna perspektíva, farebná a svetelná perspektíva, pohyb kamery, pohyb postavy, obrazovú a strihovú choreografiu, hĺbku ostrosti a mnohé iné tvorivé prvky práve pre tvorbu filmového priestoru ako ilúzie vnemu reálnych obrazov. Práve týmito prvkami kameramanskej tvorby sa zaoberajú učebné texty. Ich zvládnutie dáva do ruky kameramana tvorivé nástroje pre kvalitné rozprávanie a vyjadrovanie sa filmovým jazykom. Tento text obsahuje len časť profesionálnych tvorivých nástrojov a vedomostí.

1. Kompozícia samostatného filmového záberu

Kompozícia obrazu znamená umiestnenie objektov na ploche obrazu.¹ Vo filme je v úzkej súvislosti k strihovej skladbe. Umiestnenie objektov v jednotlivých záberoch vzhľadom k prostrediu a následnosti má svoj význam, pretože divák nevníma jednotlivé zábery oddelene ale v kompaktnej skladbe príbehu. Pritom nebýva rád vyrušený nepripraveným extrémom akompozície, ktorá nevychádza z celkového obrazového štýlu v príbehu.

Kompozičná plocha filmového obrazu, oproti výtvarnému umeniu, má, čo sa týka kompozície, viacero obmedzení. Je to dané hlavne pomerom strán, ktorými je tvorca pri jeho projekte obmedzený a časom, počas ktorého môže kompozíciu pozorovateľ vnímať. V tejto kapitole je uvedená kompozícia záberu bez nadväznosti na strihovú skladbu a záberovú konštrukciu.

Základy kompozície pre film je možné čiastočne študovať z výtvarného umenia. Ak si vezmeme najdôležitejšiu časť obrazu, zistíme, že oko sa nejakým spôsobom sústreďí práve na ňu. Niekedy je to línia, ktorá ide naprieč obrazom. Niekedy môžu byť hlavné prvky umiestnené v diagonálnej línii, alebo blízko nej.



OBRAZOK 1: POLOCELOK POSTAVY, AKTÍVNY PRIESTOR V SMERE POHĽADU, HORIZONT MIERNE NAD POLOVICOU, MIESTO NAD HLAVOU S DOSTATOČNOU REZERVOU

Línie v kompozícii

Každý typ línie vytvára celkovú náladu obrazu, pričom línie môžu vytvárať zdanlivo nesúrodé prvky, ktoré môžu byť v jadre záberu, pozadí a popredí. Kruhové kompozície vedú oko pozorovateľa okolo záberu.

¹ Szomolányi, A.: Kamera! - Běží, aneb několik moudrostí, jak tvořit pohyblivý obraz. Bratislava : Citadela, 2016.

Nepravidelné línie a diagonály vytvárajú pocit dynamiky. Horizontálne línie tvoria obyčajne náladu pokoja. Treba zohľadniť aj celkovú vyváženosť záberu v spojení s pohybom vo vnútri záberu.



OBRÁZOK 2: SMER POHLADU URČUJE VOLNÝ PRIESTOR NA TÚ STRANU, KDE SA POSTAVA POZERÁ - AKTÍVNY PRIESTOR

Obečne však platí, že vždy by mal byť jeden z kompozičných prvkov dominantný, alebo hlavný.

Pri snahe zaviesť do kompozície obrazu viac kompozičných prvkov môže vzniknúť *kompozičný chaos*. Tu je potreba pripomenúť, že pri filmovej kompozícii musíme rozmýšľať omnoho jednoduchšie ako pri statických obrazoch, napríklad fotografiách. Filmový záber má navyše dôležitý „rozmer“ a to je čas, *za ktorý musíme kompozíciu prečítať*. Pri kompozícii samotného záberu musíme pri nakrúcaní rozmýšľať omnoho jednoduchšie pri tvorbe významotvorných kompozičných prvkov.

Základy kompozície na filmovom plátne sa riadia vnútorným pohybom, za ktorý môžeme považovať napríklad aj smer pohľadu.



OBRÁZOK 3: SMER POHLADU DO AKTÍVNEHO PRIESTORU, DETAIL ŠIRŠÍ, NEOSTRÉ POZADIE - ODSEPAROVANÉ RUŠIVÉ PRVKY

Plochu záberu môžeme rozdeliť na aktívnu časť a pasívnu časť

Za aktívnu časť môžeme považovať všetko to, čo sa odohráva v smere pohľadu alebo pohybu a za pasívnu, tú časť, v ktorej sa v danom momente nič neodohráva.

Cit pre kompozíciu sa dá čiastočne nadobudnúť cvičením a z časti je daný talentom. Kameramani zriedkakedy teoretizujú o tom, prečo komponujú takým alebo onakým spôsobom. Je však prekvapujúce, ako často kompozície záberov vo filmoch zodpovedajú zvyklostiam, z ktorých vybočenie sa odohráva zväčša v oblasti experimentu.

Čítanie kompozície

Pri čítaní kompozície záberu po strihu oko inštinktívne prechádza po ploche obrazu podľa dôrazu a výrazu jednotlivých kompozičných prvkov a ich vzájomných vzťahov. Pritom sa vždy snaží hľadať fragmenty, ktoré mu podvedome skladajú význam, ktorý môže zaradiť do celkovej skladby diela.²

Nie je dokázané, že by divák sledoval kompozičné usporiadanie prvkov na ploche obrazu, alebo v súvislosti viacerých záberov, systémom čítania zľava doprava /v arabskom svete čítajú opačne, ale kompozíciu obrazu vnímajú rovnako ako Európania/, ako sa uvádza často v literatúre o kompozícii.

Oko sa pri čítaní kompozície nespráva systematicky a nikto nečíta kompozíciu rovnako, ale veľa pozorovateľov vníma danú kompozíciu podobne bez zhody v systéme jej čítania. Je tu viacero faktorov pri čítaní kompozície, ako je napríklad vek, stav pozorovateľa a pri filme je to systém radenia záberov, časový rozmer vnemu. Pri statickej kompozícii, využíva sa to hlavne v reklame, sa určuje premyslene systém vnímania jednotlivých prvkov, ktorý sa skúma metódou eyetrackingu. Poradie časovej zhody pri pozorovaní prvkov kompozície rôznymi pozorovateľmi je veľmi dôležité a toto poradie je možné riadiť práve vhodným umiestňovaním jednotlivých dominantných prvkov a navádzacích línií.

Tvorba kompozície



OBRÁZOK 4: VÝRAZNÁ DIAGONÁLNA LÍNIA UMOČŇUJE PRIESTOR A ZDÔRAŽŇUJE POHYB POSTAVY

Jedným z dôležitých faktorov pri budovaní kompozície je vytváranie priestoru. Vnem priestoru na ploche záberu je dôležitý výrazový prostriedok. Tvorba ilúzie priestoru na ploche kinematografického obrazu je veľmi dôležitá pre stotožnenie sa pozorovateľa s kompozíciou.

Ako vlastne začína tvorca pracovať na začlenení prvkov do plochy záberu? Niektorí umelci na túto otázku nedokážu odpovedať, pretože kompozíciu tvoria intuitívne, ale niektorí dopredu plánujú každý detail. Ak sú ich rozhodnutia vedomé či nie, určite nie sú náhodné. Dá sa to konštatovať z toho, že jednotlivé kompozičné prvky sa objavujú u všetkých.

Základné vedomosti o kompozícii a ich praktické používanie pri tvorbe, nemusí byť vecou talentu alebo vrodeneho inštinktu. Dá sa ich naučiť praktickým tréningom a uvedomovaním si jednotlivých základných pravidiel, ktoré vyplynuli stáročiami z tvorby

² Wilson, A.: Cinema Workshop. [prekl.] autor. 4. Hollywood, California : A.S.C. Holding Corp., 1983.

umelcov. Talent pri kompozícii sa môže prejavíť pri komplikovaných kombináciách jednotlivých základných kompozičných prvkov a ich vzájomných vzťahoch.

Každá súčasť obrazu – veľkosť a umiestnenie postáv, tieň, farba, línie... menia význam diela. Postava umiestnená do stredu je dôraznejšia ako iná, ktorá je zastrčená do strany. Vyvážená kompozícia pôsobí úplne inak, ako chaotický zmatok bez určeného kompozičného systému obrazu.

Cieľom kompozície je upútať divákovu pozornosť na najdôležitejšiu časť výrezu snímanej scény. Kompozícia môže vyvolať celý rad reakcií, od pokoja až po nepokoj. V pohyblivom obraze hrá kompozícia veľmi dôležitú úlohu napríklad v tom, že navodzuje atmosféru scény. Často ide o podvedomú indíciu na zmenu nálady v rámci rozprávaného príbehu.



OBRÁZOK 5: SIET' TVORÍ VÝRAZNÉ POPREDIE, VÝRAZNÝ PRVOK NA PRAVO UPRIAMUJE POZORNOSŤ NA LOĎ V SPODNEJ TRETINE OBRAZU

Absolútne pravidlá pre kompozíciu neexistujú. Čo môže byť dobré v jednom zábere, nemusí platiť pre iný.

Kompozícia musí byť v priamom vzťahu k celkovému dielu. Niekedy krásny, vyvážený záber s vynikajúcou náladou nezapadá do kontextu deja, alebo následností iných záberov. Kompozičné princípy, ktoré tvorca dokáže uplatniť v záberovom rade, *tvoria obrazovú formu, alebo štýl audiovizuálneho diela.*



OBRÁZOK 6: UZAVRETÁ KOMPOZÍCIA VÝRAZNÝM POPREDIEM, KTORÉ POMÁHA KONCENTRÁCIU NA OBJEKT, ZÁROVEŇ POPREDIE POMÁHA K UMOČŇOVANIU PRIESTORU SVETLOTONÁLNOU PERSPEKTÍVOU



OBRÁZOK 7: PLOŠNÁ KOMPOZÍCIA UMOČNENÁ HORIZONTÁLNOU A VERTIKÁLNOU LÍNIOU

Akonáhle však tvorca chápe základné kompozičné pravidlá, tvorivú kvalitu kompozície môže dosiahnuť tým, že pravidlá porušuje, ale znovu v istých pravidlách, ktoré si sám vytvorí, či už vedome, alebo inštinktívne pre svoje dielo, čím vytvára novú kvalitu štýlu umeleckého diela.

Komponovanie na stred – centrálna kompozícia

Umiestnenie objektu v strede plochy obrazu sa môže zdať ako najprirodzenejší spôsob vyváženosti kompozície, avšak centrálnе umiestňovanie objektov je na filmovom plátne statické ak je bez ďalšieho zámeru v celkovej skladbe a pôsobí rušivo.

Centrálnе komponované zábery neprinášajú dôvod k strihu. Objekt v strede obrazovej plochy vytvára statickú a fádnu kompozíciu. /V strihovej skladbe to tak nemusí byť vždy./



OBRÁZOK 8: SYMETRICKÉ PRVKY SÚ NARUŠENÉ STOLIČKOU, KTORÁ JE UMIESTNENÁ V SPODNEJ ČÁSTI OBRAZU

Takýto objekt je veľmi ľahko čitateľný, bez vnútorného napätia a podvedomého očakávania nástupu ďalšieho väzobného záberu. Preto aj v mnohých kamerách sa dá vyznačenie stredu vyvolať z menu ako pomocný bod pri komponovaní s tým, že do tohto nič závažné neumiestňujeme. Ak pri záberovom rade máme viacero záberov rovnakej veľkosti, napríklad detail, a komponujeme ich na stred, zábery pri strihu môžu „poskakovať“.

Treba sa vyhýbať rozdeleniu záberu do dvoch obrazov, výraznými stredovými linkami, ktoré vytvárajú konflikt u pozorovateľa s ohľadom na to, ktorá polovica je dôležitejšia.



OBRÁZOK 9: VERTIKÁLNE LÍNIE AKOBY KOMPOZIČNE ODČLEŇOVA LI ĽAVÚ ČASŤ ZÁBERU A UPRIAMUJÚ TÝM NA POSTAVU

Používanie navádzacích línii v kompozícii je užitočné využiť na to, aby bol vnem vedený k stredu záujmu, ale tak, aby aktivita diváka pri čítaní kompozície neustrnula.

Uzavretá kompozícia

Pre zarámovanie záberu je dobré využiť prirodzené predmety, ako napríklad konáre, stromy... ako rám, ktorý zvýrazní stred záujmu. Táto metóda sa dá použiť taktiež



OBRÁZOK 10: POPREDIE ZVÝRAZŇUJE PRIESTOR A UPRIAMUJE POZORNOSŤ NA POSTAVU, KTORÁ JE V TRETINE OBRAZU

k odstráneniu niektorých rušivých prvkov z plochy záberu. Zarámovaním pomáhate vytvoriť žiaduci trojrozmerný dojem v ploche záberu a ten dostáva patričný rozmer. Prvky popredia tak uzatvárajú kompozíciu dominantného prvku a tým na neho upriamujú pozornosť.³

Prekrývanie sa prvkov kompozície

Spĺyvanie prvkov kompozície pôsobí veľmi rušivo. Ak sú tonálne jednotlivé predmety veľmi blízko a sú v rade za sebou, vzájomne rušia svoj tvar a spájajú sa. Týmto sa veľmi oslabuje celkový vnem podstatného, nehovoriac o estetike celkového vyznenia záberu. Tu často poslúži malá hĺbka ostrosti, pri ktorej oddelíme dôležité od nepodstatného, prípadne odstránenie nepodstatných, alebo rušivých prvkov z obrazu.



OBRÁZOK 11: MALOU HĽBKOU OSTROSTI BOLO ODSEPAROVANÉ POZADIE OD PORE-
DIA A TAK ŠTRUKTÚRA POZADIA NERUŠÍ VÝRAZ POPREDIA

³ Mascelli, Joseph V.: The Five C's of Cinematography. Los Angeles : Silman-James Press, 1972.

Váha a protiváha v kompozícii

Snažte sa vyrovnať jednotlivé prvky kompozície v záberovom rade. Je dôležité zaistiť, aby vrch a jednotlivé strany kompozície záberu nevyzerali vizuálne ťažšie, ako spodok, alebo protiľahlá strana. V kinematografii k tomuto často poslúži následný záber, aby dorovnal kompozíciu predchádzajúceho – princíp následného kompozičného kontrastu. To znamená, že komponovanie filmového záberu pracuje na princípe stranej nerovnováhy, ktorú dorovná opačnou protiváhou následný záber.

Neformálna rovnováha v kompozícii

Komponovanie ľudí, alebo predmetov tak, aby vytvárali rovnoramenný trojuholník vedie síce k nádhernej rovnováhe, ale často sa to pokladá za statické a nudné. *Neformálna rovnováha* sa vytvára tak, že tvary sa zostavujú do nepravidelných trojuholníkov umiestňovaných mimo stred záberu, čo sa pokladá za dynamickejšie.

Dôležitý je priestor na pohyb účinkujúcich pri dynamických záberoch. Malo by to vyzeráť tak, že prichádza do obrazu a neopúšťa ho. Postava by mala byť vedená tak, že v smere jej pohybu, prípadne pohľadu, „tlačí“ pred sebou aktívny priestor a menšia plocha zostáva za ňou ako pasívny priestor. Oddelenie podstatného v ploche záberu – herca alebo účinkujúceho od pozadia, napríklad využitím malej hĺbky ostrosti, čím sa objekt záberu jasne oddelí od neostrých prvkov scény v popredí, prípadne v pozadí.



OBRÁZOK 12: TROJICA V POLODETAILE, UMIESTNENIE MIMO STRED PREDPOKLADÁ V NASLEDUJÚCOM ZÁBERE POHYB DO VOĽNÉHO PRIESTORU



OBRÁZOK 13: DIAGONÁLNA LÍNIA SMERUJE ZÁUJEM POHĽADU K TOVÁRNI, PŘESVETLENÝ HORIZONT TVORÍ HLĚBKU V ZÁBERE

Symetria a asymetria

Symetria je prírodný jav. Alebo to tak nie je? Je známe, že dve strany tváre sú veľmi rozdielne. Ak zrkadlovo odkopírujeme polovicu tváre, zistíme, že vizuálne dostaneme niekoho iného. Aj telo vyzerá symetricky. Ale človek ho tak nevníma. Väčšina z nás používa jednu ruku ďaleko viac ako druhú a taktiež si uvedomujeme, že srdce leží mimo náš stred. Vzťah človeka k symetrii je veľmi ambivalentný. Symetrická kompozícia okolo stredovej osi nám lahodí, ak sú v nej, tak ako v našej tvári, menšie rozdiely, avšak dokonalá symetria, v ktorej polovica obrazu odráža úplnú kópiu, nám pripadá nezaujímavá až zlovestná. Je veľmi statická.

Asymetria, pri ktorej existuje jasný rozdiel medzi obidvomi polovicami, je dynamickejšia, ale vyžaduje starostlivejšiu vyváženosť iného druhu, aby nerovnováha vytvárala záujem a nie údiv nad neobratnosťou tvorcu a tým odpútavala od celkového vyznenia diela.

Uhlopriečka – dramatizujúca diagonála

Silný dôraz uhlopriečky vedie pohľad rýchle do hĺbky obrazu, vytvára dojem priestoru a pohybu. Dáva postavám miesto k akcii. Pritom v samostatnom zábere nie je podstatné či je smerovaná riadiaca diagonála sprava alebo zľava /aj keď vo filmovej kompozícii má často zaužívanú konvenciu kedy v ktorej časti má diagonálna línia ísť/. Málokedy diagonálna línia spája symetricky dva protilahlé rohy.



OBRÁZOK 14: VÝRAZNÁ LÍNIA V HORNEJ TRETINE, LOĎKA SMERUJÚCA PO DIAGONÁLE, VZDUŠNÁ PERSPEKTÍVA TVORÍ HĽBKU ZÁBERU

Horizont – horizontálna línia

Horizont – horizontála – obzor, miesto, kde sa stretáva zem s oblohou. Je to pre nás veľmi zásadná skúsenosť, ktorá nám dáva pocit rovnováhy. Človek akoby inštinktívne hľadá horizontálnu líniu k napojeniu vnemu vlastnej rovnováhy. Pri tom všetkom horizontály veľmi starostlivo nadväzujú na vertikály vo svojom pravouhlom napojení.

Ak hovoríme, že zem je guľatá je aj horizont zakrivený. Jeho oblúk je však mizivý a preto ho vnímame ako vodorovnú čiaru, ktorej umiestnenie na ploche obrazu je zväčša rovnobežné s horným okrajom záberu. *Ak by bol horizont zakrivený, prípadne nerovnobežný s horným, alebo spodným okrajom, krivka by narušila pocit istoty u diváka.* Táto nervozita je najvýraznejšia pri veľmi nepatrnom porušení, takmer na prvý pohľad nepozorovateľnom. Toto úzko súvisí so stanovením horizontálnych a vertikálnych línií, ktoré máme zakódované vlastnou skúsenosťou ako rovné, alebo rovnobežné so stranami záberu. V skutočnosti tieto línie sú významným pomocníkom pre udržanie fyzickej rovnováhy. K porušeniu rovnobežnosti týchto línií je potrebný kompozičný dôvod. *Ak už majú byť*

„krivé“, tak jednoznačne. Najhoršie je, ak je záber nevyrovnaný veľmi jemne. K tomu je nutné využívať vodováhu a záber starostlivo vyvážiť.

Zvýšenie alebo zníženie čiary horizontu podstatne ovplyvňuje náladu scény a vytvára pocit napätia, či úzkosti. Horizont býva v rovnakej výške ako je úroveň pohľadu pozorovateľa – potom je jeho položenie veľmi neutrálne. Ak je položený horizont nižšie,



OBRÁZOK 15: HORIZONTÁLY A VERTIKÁLY MUSIA BYŤ VYROVNaNÉ PODĽA VODOVÁHY, POPREDIE TVORÍ ZARÁMOVANIE PLACHETNICE V POZADÍ A TÝM NA ňU UPRIAMUJEME POZORNOSŤ

všetko na obraze sa nad nami týči, a pozeráme sa akoby na obraz zhora. Dá sa povedať že, ak je horizont v dolnej tretine, obraz je otvorený a nálada viac uvoľnená, v prípade jeho umiestnenia do hornej časti môže byť kompozícia ťažšia. Zvláštnou témou je umiestňovanie horizontu za postavou. Nikdy neumiestňujeme postavu tak, aby sa opierala temenom hlavy o horizont, čiara horizontu zväčša neprechádza poza líniu očí, prípadne nedelí postavu v priestore krku a podobne.

Vertikálna línia – zvislosť v obraze

Vertikála a jej dodržanie priamo nadväzuje na horizontálu. Človek empiricky, tam kde nenachádza horizontálu, hľadá vertikálu. Tá súvisí priamo s fyziológiou mozgu. Zemská gravitácia spôsobuje, že človek je priťahovaný v kolmom smere k horizontále. Porušenie tohto vnemu v ploche obrazu vníma pozorovateľ veľmi citlivo a považuje ho za vážnu chybu v podvedomom vnímaní kompozície. Je to z toho dôvodu, že neustále hľadáme zvislé, alebo kolmé línie na udržanie vlastnej rovnováhy. Ak tieto pri ich „krivosti alebo nerovnováhe“ v obraze divák vyhodnotí ako kolmé, alebo vodorovné, dochádza k výraznému podvedomému unaveniu vnemu.

Čo má byť zvislé, nech je zvislé a čo má byť rovné, alebo vodorovné nech je vo vodováhe k spodnému a vrchnému okraju obrazu.

Úbežník

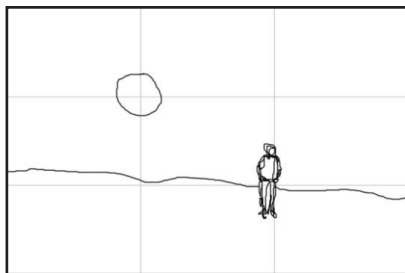
Úbežník – je významný prvok pre tvorbu perspektívy na ploche záberu. Rovnobežné, do priestoru smerujúce línie, vyzerajú, že v diaľke splývajú, stretávajú sa v jednom bode. Tieto línie môžu zvýrazňovať hĺbku priestoru, vzdialenosti, ich cieleným vytváraním sa dajú skresľovať veľkostné pomery a vzdialenosť objektov.



OBRÁZOK 16: ÚBIEHAJÚCE LÍNIE SA STRETÁJÚ V TRETINE HORIZONTÁLY A VER-
TIKÁLY - STRETÁJÚ SA V JEDNOM ZO ŠTYROCH TRETINOVÝCH BODOCH, LÍNIE
NEVYCHÁDZAJÚ Z ROHOV KOMPOZÍCIE

Rozdelenie kompozície na tretiny

Okrem stredu obrazu a uhlopriečok majú zvláštny význam štyri body v tretinách obrazu a nimi prechádzajúce zvislé a vodorovné línie tretinového delenia. Uhlopriečky a tretinové delenie tvoria základnú kompozičnú schému pri filmovej kompozícii.



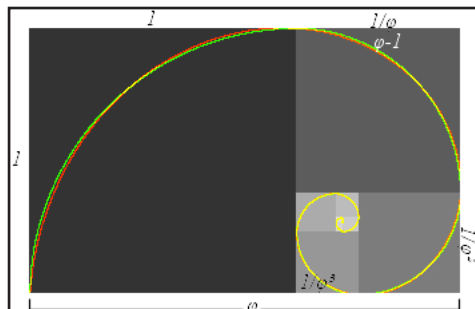
OBRÁZOK 17: ROZDELENIE OBRÁZU NA TRETINY,
ŠTYRI HLAVNÉ BODY

Zlatý rez

Základom tretinového delenia je zlatý rez. Jeho uplatnenie je významnejšie v maliarstve ako vo filme, kde má väčší význam tretinové delenie obrazu a to s ohľadom na použitý formát snímania. Rozdiel medzi zlatým rezom a tretinovým delením je minimálny

a praktické výskumy dokázali že tvorcovia veľmi často umiestňujú významné prvky kompozície práve do oblasti medzi zlatý rez $/0,62/$ a tretinu $/0,67/$.

1,618 je dôležité číslo, takzvané zlaté číslo v obrazovej kompozícii. Toto číslo



OBRÁZOK 18: ZLATÝ REZ

bolo odvodené z Fibonacciho postupnosti, známej nielen preto, že súčet dvoch susediacich čísel sa rovná nasledujúcemu číslu, ale aj preto, že kvocient dvoch susediacich čísel sa prekvapujúco rovná približne číslu ϕ $/\phi/$ 1,618. Napriek mystickému matematickému pôvodu tohto čísla jeho vlastnosťou je, že predstavuje základný kameň v prírode. Rozmerové vlastnosti rastlín, ľudí, zvierat sa so záhadnou presnosťou pridŕžajú pomeru 1,618 : 1. Napríklad v rozmeroch ľudského tela je pomer vzdialenosti od pupku k zemi a k vrchu hlavy práve číslo ϕ . Prví vedci vyhlásili tento pomer za zlatý pomer a zlatý rez.

Vo filmovej kompozícii nemá zlatý rez taký význam ako vo výtvarnom umení. Tu by bol namieste skôr hľadať ϕ ako konštantu v celkovej obrazovej sekvencii, ale vo filme, ktorý je kvalitne nakrútený. Takýto výpočet je pravdepodobne zložitá matematická úloha



OBRÁZOK 19: OBJEKT V POPREDÍ TVORÍ ZVÝRAZNENIE HLBKY ZÁBERU A UPRIAMUJE POZORNOSŤ NA LOĎ V POZADÍ

a bezpochyby je jej riešenie náročné a samotný praktický význam pre nakrúcanie asi takýto výpočet nemá.

Zlatý pomer je ten, v ktorom sa úsečka delí na dva diely, zhruba v pomere 8:13, alebo o niečo menej než dve tretiny k jednej.

Zlatý rez – ak je úsečka rozdelená v zlatom pomere, je jej kratšia časť k dlhšej časti v rovnakom pomere, ako dlhšia časť k celej úsečke.

Tieto pravidlá formulovali už starí Gréci a rozumie sa nimi, že nejaká časť sa najlepšie vzťahuje k celku, pokiaľ je voči nemu v pomere $1/3$ alebo $2/3$.

Zlatý rez sa fakticky vyjadruje pomerom $8:13$ čo je $1:1,6$. Je zaujímavé, že sa to blíži európskemu kinematografickému pomeru $1,66:1$, prípadne k súčasnemu najrozšírenejšiemu TV formátu $16:9$.⁴

Aplikácia zásad zlatého rezu vedie k vytváraniu pokojných a dobre vyvážených kompozícií. Dá sa to ignorovať v prípade, že chceme dosiahnuť omnoho dramatickejší účinok.



OBRÁZOK 20: KLUDOVÁ ČIARA HORIZONTU JE ČÍM JE BLIŽŠIE K STREDU, VZDUŠNÁ PERSPEKTÍVA TVORÍ SVETLO V POZADÍ, TMÁVÉ POPREDIE ZVÝRAZŇUJE HLBKU ZÁBERU

„Pravidlá“ kompozície

Pravidlá kompozície majú slúžiť na to, aby oko diváka nebolo vedené po ploche záberu náhodne, ale tak, ako si tvorca praje. Vnímanie záberu je tak istým spôsobom konflikt naplnený zvykovým úsilím pozorovateľa s kompozičným úsilím autora. Preto niektoré kompozičné usporiadania pôsobia príjemne a iné nepríjemne až agresívne. Slovo pravidlá je treba chápať v prípade kompozície len ako školský výraz. Pohybujeme sa v oblasti umenia a kreativity, kde pravidlá vytvárame pre každé dielo ako čitateľný kompozičný jazyk.

Z tretinového delenia môže vyplynúť niekoľko experimentálne overených pravidiel:

- Najpokojnejšie pôsobí bod umiestnený na zvislej stredovej línii asi o 5% vyššie nad stredom formátu.
- Optický stred prázdnej obdĺžnikovej plochy leží vyššie ako stred geometrický.
- Vnem najväčšieho pokoja vyvoláva vodorovná alebo zvislá línia, ktorá pre chádza stredom obrazu.
- Najharmonickjšie pôsobí vodorovná alebo zvislá línia umiestnená do jedného z bodov tretinového delenia alebo zlatého rezu.
- Najagresívnejšie pôsobí zvislá línia umiestnená k rámu obrazu, bližšie ako jedna pätina šírky formátu /pričom pri vodorovných líniiach to vždy neplatí/.

⁴ Levinský, Stránský a kol.: Film a filmová technika. Praha : SNTL, 1974.

Podľa týchto pravidiel sa horizont krajiny, rovnako ako iná výrazná priebežná vodorovná línia, nemá umiestňovať do stredu záberu. Vtedy sa obraz akoby rozpadá na dve polovice, alebo pozorovateľ je vyrušený neistotou sledovania primárneho a sekundárneho, alebo dôležitého a menej dôležitého v ploche. To isté platí aj pre výrazné zvislé línie.



OBRÁZOK 21: HORIZONT JE UMIESTNENÝ DO POLOVICE, ALE POSÚVA HO VÝRAZNÁ LINKA POPREDIA A POSTAVA UMIESTNENÁ V TRETINE OBRÁZU, DÔLEŽITÝ JE ODSTUP VRCHU A SPODU POSTAVY OD OKRAJA ZÁBERU

Zvislé figúry by sme nemali umiestňovať do tretinových línií mechanicky. Porušenie proporčného vyváženia môže byť súčasťou zámeru a tým aj účinku záberu. Zábery, ktoré majú vyvolávať isté napätie pre budúce pokračovanie deja by zámerným porušením geometrie v rámci kompozičných pravidiel mali dostať *tvorivý emocionálny nádyh*.

Obece platí, že záber, ktorý má pôsobiť expresívne, či dokonca agresívne, by nemusel byť vyvážený podľa pravidiel.

Tretinové delenie je základné delenie. Zložitejšia kompozičná schéma môže obraz deliť vo vodorovnom smere na sedminy a zvisle na tretiny s vyznačením krajných pätín a namiesto uhlopriečok je zakreslený „tvarový kríž“. Z tejto schémy vyplýva, že pokiaľ v ploche záberu komponujeme *výrazné uhlopriečne línie, nemali by mieriť do žiadneho z rohov záberu.*

Šikmé línie pôsobia najharmonickjšie, ak sledujú niektorú so zakreslených línií „tvarového krížu“. *Ľudské oko sa snaží dopĺňať symetriu všade tam, kde mu to voľné neutrálne plochy dovoľujú.*

Chaotická kompozícia

Chaos v obrazovom poli pôsobí rušivo a v danom časovom okamihu obrazovej skladby záberov rozptyľuje divákovu pozornosť a efektívnosť zámeru, alebo dôvod daného



OBRÁZOK 22: CHAOTICKÁ KOMPOZÍCIA V KTOREJ SA OKO SNAŽÍ NA-CHÁDZAŤ NÁVOD NA ČITATELNOSŤ MÔŽE PÔSOBIŤ AGRESÍVNE, AJ TAKÝTO VÝRAZ MÔŽE MAŤ V ZÁBEROVEJ SKLADBE OPODSTATNENIE

záberu, sa znižuje. Chaos v obrazovom poli sa znižuje napríklad vylúčením jednotlivých prvkov kompozície, alebo ich vzájomným usporiadaním. Často odstránite chaos len jednoduchým posunom snímaného objektu voči pozadiu a poprediu, prípadne zmenou postavenia kamery.

Transformácia reality do obrazu

Treba mať na pamäti, že pri tvorbe obrazu dochádza k transformácii trojdimenzionálneho priestoru do dvojdimenzionálnej plochy. Pri našom vneme reálneho priestoru aktivitou očí rozoznávame tieto priestory inak, ako v obraze. V obraze sa jednotlivé plány spočítajú do jedného a môže nastať chaos s ohľadom k určeniu dominantných prvkov v kompozícii. Prioritné kompozičné prvky by nemali byť rušené inými prvkami, ktoré sa nepodieľajú na ich význame. Dalo by sa to nazvať selekcia podstatného od nepodstatného v kompozícii.

Kompozičná selekcia prvkov

Do záberu nemôžeme umiestniť „všetko“. Selekcia obsahovej náplne a budovanie hierarchie v ploche obrazového poľa je základom kompozičnej práce, ktorá je u profesionálov podvedomá, automatická činnosť.

Kompozícia nie je striktné dodržiavanie zásad. V umení pravidiel nemôžu obmedzovať, ale usmerňovať. Každé pravidlo je na to aby sa mohlo porušiť, ale vedome, nie náhodne.

Film sa skladá z mnohých záberov a pravdepodobnosť mnohých náhod je nerealizovateľná pri vytváraní formy a štýlu daného diela. Ak niekto porušuje základné princípy kompozície, mal by teoreticky aj prakticky ovládať obrazovú kompozíciu.

Experiment je na mieste, ak sa stáva vedomým a nie náhodným procesom. Akompozičným, procesom sa často film stáva veľmi expresívnym a záberovanie sa stáva integrálnou súčasťou dramatizácie diela.



OBRAZOK 23: DIAGONÁLNA LÍNIA OČIPREPÁJA TRETINY OBRAZU A ZVÝRAZŇUJE POHLAD

Pri členení plochy záberu sa uplatňujú nielen skutočné línie, ale aj línie myslené. Pri pozorovaní sa optické ťažiská postáv a predmetov navzájom prepájajú myslenými líniami. Podobne ako na oblohe spájame zhľuky hviezd do súhvezdí. Myslené línie majú istú polohu voči sebe navzájom a aj voči rámu záberu.

Niekoľko kompozičných princípov

- Postavu formátom obrazu nerezeme v kĺboch.
- Ruky nerezeme v zápästiach a ani v strede prstov.
- Pri komponovaní sa snažíme vynechať všetko nepodstatné a rušivé pre stavbu záberu.
- Platí zásada kontrastovania, tonálne tmavý objekt pozadia by sa nemal kryť s tmavým objektom popredia. /napríklad aby „nerástol strom z hlavy“ a pod./

- Záber delíme na aktívne a pasívne plochy. Aktívne plochy nám napríklad naznačuje smer pohľadu alebo pohybu a dávame im pri komponovaní väčší priestor.
- Horizont neumiestňujeme do polovice záberu.
- Výrazné línie pozadia by sa nám nemali spájať s očami.
- Pri detaile tváre sa snažíme oči umiestňovať do horného zlatého rezu, alebo do tretiny /pri horizontálnom pohľade/.
- Diagonálne línie nevychádzajú z rohov.
- Empiricky zafixované vodorovné a zvislé línie reality musia byť prenesené do záberu /určenie vodorovnosti a gravitačnej zvislosti objektov/.
- Dodržiavanie bezpečného územia záberu. /Pri spracovaní až po prezentáciu môže dochádzať k miernym posunom alebo orezaniu záberu okolo rámu, takže 10% územia záberu popri ráme je treba považovať za pasívne a neumiestňovať do neho žiadne dôležité prvky./
- Chaotické prvky by nemali rušiť hlavné objekty kompozície.

Záver

Vo filme je kompozícia a komponovanie vedomá činnosť. Inštinkt sa môže prejavovať v rámci výstavby záberu. Je treba rozumieť tomu, že pred oným inštinktívne komponovaným záberom a za ním bude iný, nadväzujúci záber a tieto tvoria jednotu obrazu a obrazovej výpovedi. „Nádherný záber“ vo filme nič neznamená, pokiaľ nemá formálny súvis s kompozičným radom záberov. Divák vo filme by nemal rozlišovať dobré a zlé zábery. Vo filme je dôležitý príbeh ako komunikačný princíp medzi autorom a divákom a k tomu má slúžiť kompozícia obrazu ako jeden z vyjadrovacích prvkov filmového jazyku. Obraz a jeho kvalita je podmienená zvukom, ktorý kompozíciu bezpochyby dopĺňa.

Uveriteľnosť obrazu a zvuku v priestore emocionálneho vnemu je základom čítania filmového jazyka.

2. Uhol záberu, alebo kamerový uhol

Záber, ako základná jednotka naratívneho rozprávania audiovizuálneho jazyku je charakteristický:

- *Veľkosťou záberu*
- *Uhlom pohľadu kamery*
- *Výškou pohľadu - rakurzom*
- *Časom – dĺžkou trvania v sústave záberov*

Veľkosť záberu nám hovorí aký veľký priestor kamera zaberá. Uhol pohľadu kamery predstavuje šírku uhlu pohľadu kamery, výška kamery hovorí o rakurze alebo výške pohľadu voči snímanému subjektu a čas záberu dáva dĺžku záberu počas ktorej môžeme snímaný subjekt, alebo obsah záberu sledovať.⁵

Veľkosť záberu

Veľkosť záberu, alebo veľkosť objektu, ktorý snímame je daný veľkosťou záberu.

Veľkosť záberu hovorí o tom, aký veľký priestor, alebo aký je v ploche záberu snímaný samotný objekt. Veľkosť záberu je závislá od vzdialenosti kamery od objektu v korelácii s veľkosťou snímacieho uhlu kamery, ktorá je daná dĺžkou ohniskovej vzdialenosti objektívu kamery.

Čím dlhšie ohnisko na kamere máme, tým užší obraz zaberáme. Čím je väčšia vzdialenosť kamery od snímaného objektu tým je záber na snímaný subjekt, alebo objekt väčší.

Veľkosť záberu je daná aj pohybom subjektov, alebo objektov vo vnútri obrazovej plochy, ale aj pohybom samotnej kamery, kedy sa dá meniť veľkosť subjektov a objektov približovaním, alebo vzdďalovaním sa od nich.

Meniť veľkosť záberu môžeme nie len strihom, ale aj pohybmi objektov a kamery.

Veľkosti záberov v základnom rozlíšení charakterizujeme väčšinou podľa veľkosti postavy, ktorú kamera zaberá.

ZOOM

Zvláštnym druhom zmeny veľkosti záberu je optická zmena ohniska pomocou nájazdu a odjazdu – transfokácie objektívu, alebo zmenou ohniskovej vzdialenosti objektívu.

Vo filme sa často deje zmena veľkosti záberu kombináciou rôznych spomenutých možností. Napríklad pohyb kamery, ktorý sleduje pohybujúci sa objekt a zároveň kamery najazďuje /zoomuje/ z veľkého celku na detail. Pomocou zoomu tak v jednom zábere opticky môžeme zmeniť veľkosť záberu.

Jednotky veľkostí záberov

Za základne jednotky veľkosti záberov sú považované názvy: extrémne veľký celok, veľký celok, celok, polocelok, plodetail, detail, veľký detail, makrodetail

K tomu sa pridávajú aj špeciálne názvy, ktoré sa historicky zaužívali: americký plán, kovbojský záber a podobne.

Toto základné rozdelenie je potreba brať ako relatívne a nemá presné určenie. Zväčša je charakteristické pre daný projekt ako dohoda samotných tvorcov, ktorí na projekte pracujú.

Presná definícia veľkostí záberov nie je úplne možná s ohľadom na množstvo formátov obrazového poľa, na ktorý sa nakrúca a hlavne formu a obsah daného diela, ktoré každé je unikátne. Názvy veľkostí záberov sú dané aj zvyklosťami dané tvorivého prostredia. Čo niekde je nazývané detailom, inde môže byť širším detailom a podobne.

Dĺžka ohniska, alebo uhol pohľadu nedeterminuje veľkosť záberu, ale vzdialenosť kamery od objektu a veľkosť uhlu ktorý kamera zaberá vo výsledku dávajú veľkosť záberu.

Záberové jednotky - veľkosti záberov a ich typy

Pri začiatku záberovania je dôležité ujasniť si základnú komunikáciu o veľkosti záberov.

⁵Mascelli, Joseph V.: The Five C's of Cinematography. Los Angeles : Silman-James Press, 1972.

Následné definovanie veľkosti záberov je vzhľadom k ľudskej postave, ale rovnaké prirovnanie môžeme spraviť k iným objektom, ktoré snímame. Na pomenovanie a určovanie ich záberovej veľkosti používame rovnaké pojmy aké sa vzťahujú k veľkosti postavy /napríklad: celok stoličky, veľký detail stoličky a pod.⁶

Veľký celok

Veľký celok, extreme wide/long shot, je záber, ktorý ukazuje celý hrací priestor, pri postave človeka tu nahrajú rolu detaily. Funkciou veľkého celku je uvádzanie priestoru, jeho geografie, času v ktorom sa príbeh odohráva a navodenie formálnej nálady a atmosféry.



OBRÁZOK 25: VEĽKÝ CELOK DÁVA POCIT NÁLADY, ČASU A PRIESTOROVÉHO ROZLOŽENIA, NIEKEDY ODDELUJE JEDNOTLIVÉ SCÉNY



OBRÁZOK 24: VEĽKÝ CELOK ROBÍ AJ PRESTÁVKU V DEJI A PRECHOD DO INEJ SCÉNY, HOVORÍ O ČASE, V KTOROM SA BUDE ODOHRÁVAŤ NASLEDUJÚCA SCÉNA

Celok

Celok – fullshot, je záber, ktorý ukazuje celý hrací priestor, ale tvorí aj vzťah postavy k tomuto priestoru, rozmiestnenie scény pre detaily, uvoľnenie dramatizácie, ale hovorí aj o čase a geografii priestoru.



OBRÁZOK 27: CELOK HOVORÍ AJ O PRIESTOROVEJ ORIENTÁCII POSTAVY



OBRÁZOK 26: CELOK MÔŽE TVORIŤ AJ DRAMATICKÉ UVOĽNENIE V RÁMCI DEJA

⁶ Mascelli, Joseph V.: The Five C's of Cinematography. Los Angeles : Silman-James Press, 1972.

Polocelok

Polocelok – mediumfullshot, je užší záber ako celok, ktorý „reže“ postavu pod kolenami.



OBRÁZOK 28: PLOCELOK JE SÚČASŤ SEKVENCIE, KOMPONUJE POSTAVU V PRIESTORE, ALE ZÁROVEŇ JE ČIASŤOČNE ČITATELNÝ AJ VÝRAZ POSTAVY, KTORÁ MÁ DOSTATOK MIESTA NA GESTO A POHYB



OBRÁZOK 29: UMIESTNENIE POSTAVY S DOSTATOČNÝM MIESTOM NAD HLAVOU, NIKDY „NEREŽEME“ V KLBOCH

Polocelok sa používa priamo v strihovej sekvencii s užšími zábermi na uvoľnenie dramatisácie, postava má priestor na pohyb a výraz v gestách.

Americký plán

Americký plán – *Cowboy shot*, alebo *polodetail* širší záber, kde je postava rezaná



OBRÁZOK 30: NÁZOV VYCHÁDZA Z DĹŽKY KOVBOJSÝCH PIŠTOLÍ, JE TO VLASTNE ŠIROKÝ POLODETAIL, V ZÁBERE JE ASYMETRICKY UMIESTNENÁ POSTAVA V PLOŠNOM USPORIADANÍ

asi v polovici stehien a pásov. Polodetail sa využíva aj na určenie vzdialeností viacerých postáv v zábere, polodetailom sa vychádza von z vnútornej záberovej komunikácie, pre objektivizovanie dialógu a tvorí akoby pohľad diváka na hrací priestor v jeho priamej aktivite.

Polodetail

Polodetail – mediumclose shot, záber kde je postava rezaná okolo pásu



OBRÁZOK 32: POLODETAIL PRACUJE S VÝRAZOM SUBJEKTU, AKO MIMICKÝM, TAK AJ GESTOM, ČI POHYBOM



OBRÁZOK 31: UŽŠÍ POLODETAIL, V TRETINOVOM RIEŠENÍ S AKTIVITOU DO ĽAVEJ STRANY

Detail

Detail široký – záber, v ktorom je postava zobrazená od hrudníka smerom hore. Môžeme ho rozdeliť na: *detail širší – wideclose-up* - postava je v ňom umiestnená spolu s ramenami, *detail alebo plný detail – fullclose-up*, zaberá hlavu s časťou ramien.



OBRÁZOK 34: DETAIL TVÁRE S RAMENAMI



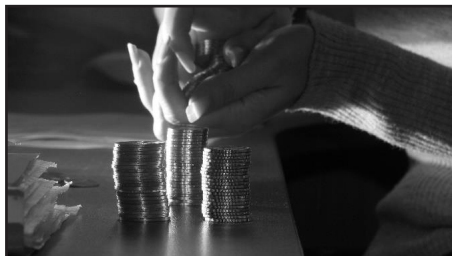
OBRÁZOK 33: DETAIL RUKY S VÝRAZNÝM PRIESTOROM V POZADÍ

Detail užší

Mediumclose-up, hlava je rezaná v krku a môže byť rezané aj čelo, čo závisí od zámeru umiestnenia výšky očí v zábere.



OBRÁZOK 36: VEĽKÝ DETAIL TVÁRE, REZANÝ V ČELE S DOSTATOČNOU REZERVOU POD BRADOU



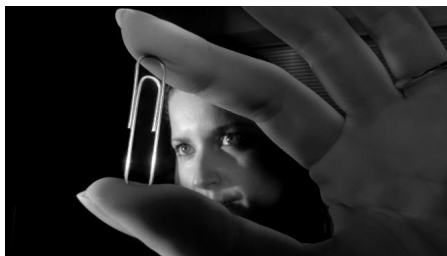
OBRÁZOK 35: DETAIL AKTIVITY SUBJEKTU

Velký detail

Extremeclose-up, tvár (predmet) vyplňa takmer celú obrazovú plochu, makrodetail – veľký výrez časti tváre, alebo inej časti postavy alebo predmetu.



OBRÁZOK 38: VEĽKÝ DETAIL TVÁRE A RUKY S DÔRAZOM NA OKO



OBRÁZOK 37: DETAIL REKVIZITY

Vždy je dôležité používať názvoslovie záberov tak, aby bolo komunikovateľné a nedochádzalo k zámenám. Pri realizácii filmu je dôležité rozumieť týmto názvom a poznať ich, pretože je to základná komunikácia v štábe. Nesprávnym pochopením pojmov, môže dochádzať k nedorozumeniam. Pojmy veľkostí záberov strácajú alebo menia svoj význam vtedy, keď sa postava dostáva do pohybu a mení svoju veľkosť v obrazovom poli. Meniace sa veľkosti záberov strihom tvoria akúsi záberovú, strihovú choreografiu, ktorá má svoje zákonitosti.

Subjektívny pohľad

Je to zvláštnym druhom záberu, ktorý sa vzťahuje k smeru pohľadu postavy a je nakrúcaný zo záberovej perspektívy danej postavy tak, aby bol tento pohľad prisúdený danej postave /po ang. *POV – point of view*/.



OBRÁZOK 39: POHĽAD SUBJEKTU DEFINOVANÝ DETAILOM



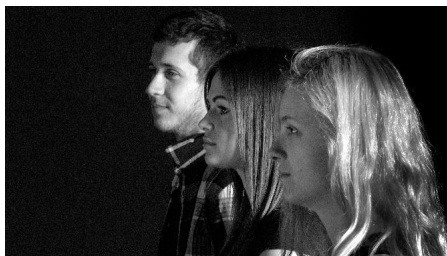
OBRÁZOK 40: SUBJEKTÍVNY POHĽAD - DEFINUJE TO ČO VIDÍ SUBJEKT

Záber s viacerými postavami

S ohľadom na postavy, môžeme hovoriť o jenzábere, dvojzábere, trojzábere...Závisí to od toho, koľko postáv máme v obrazovom poli.



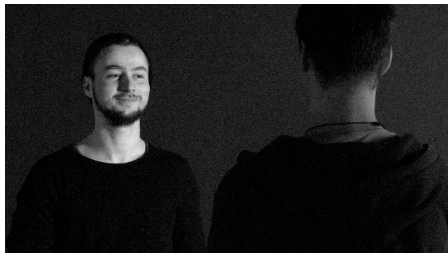
OBRÁZOK 42: DVOJZÁBER, ALEBO DVOJDETAIL



OBRÁZOK 41: TROJZÁBER, ALEBO TROJDETAIL

Záber cez rameno

V základnom dialógu sa používa záber, ktorý sa nazýva záber cez rameno /over the shoulder/, k nemu prisudzujeme dva charakterové detaily, ktoré prislúchajú každej z dvoch postáv.



OBRÁZOK 43: ZÁBER CEZ RAMENO, POPREDIE ZABERÁ DVE TRETINY



OBRÁZOK 44: PROTIZÁBER CEZ RAMENO

Záver k veľkostiam záberov

Každá veľkosť záberu má mať svoje miesto v postavení príbehu. Postavenie záberu s danou veľkosťou na danom mieste sa riadi viacerými princípmi, ako sú logika príbehu, jeho dramatizácia, konvencia, či tvorivý zámer.

Veľkosť záberu úzko súvisí s dramatizáciou. Podľa toho, čo všetko zobrazíme v zábere, dostávame informácie o snímanej scéne, prípadne, ak pomocou veľkosti záberu jednotlivé prvky vyradíme a sústredíme sa len na niektorý dominantný prvok, dostávame tak podrobné informácie len o ňom. Veľkosť záberu je závislá od potreby tvorca zdôrazniť v danom časovom okamžiku niektorý prvok scény, alebo ukázať jej priestor v rámci sústavy prvkov, ktoré obsahuje. Zároveň však veľkosť záberu podlieha pravidlám filmového jazyku. Samotný záber a jeho veľkosť vo filme vníma divák len ako súčasť záberového sledu. Definuje veľkosti záberov len podvedome, ako obrazový prvok, ktorý vedie jeho pozornosť. Ak divák vníma (pozoruje) jednotlivé veľkosti záberov, tvorca mu pravdepodobne neponúkol správne veľkosti a vyrušil jeho kontext vnemu.

Názvy záberových jednotiek v kontinuite

NÁZVY ZÁBEROVÝCH JEDNOTIEK POUŽÍVAME NA VHODNÉ VYJADRENIE OPISU V RÁMCI PRÍPRAVY TECHNICKÉHO SCENÁRU A NA KOMUNIKÁCIU V RÁMCI ŠTÁBU PRI NAKRÚCANÍ.

Skupinové zábery

Sú to zábery v ktorých sa nachádza viac postáv. Zábery z ohľadom na počet účinkujúcich: dvojzáber, trojzáber, skupinový záber a pod. Môžeme používať aj názvy ako je dvojdetail, trojpodetail a podobne.

Inzert

Je záber, ktorý je vkladáný do strihovej sekvencie v prípade sekvenčného nakrúcania. Izertom sa označuje záber, ktorý vkladáme do rozstrihnutého záberu na dve časti. Inzert sa spravidla nakrúca v inú dobu ako záber, do ktorého je vkladáný, takže pomenovanie a označenie v scenári je dôležité, aby sa pri realizácii na neho nezabudlo. Inzert často tvorí v dialógu reakciu, napríklad pohľad, protiľahlého subjektu, ktorý v danom čase počúva. Môže to byť aj záber v dialógu, ktorý nie je ani na jednu z postáv, ale napríklad na hodiny v miestnosti.

Nástrih

Je miesto v zábere vhodné na záberovú väzbu na začiatku záberu. Môžeme ním označovať miesto pri nakrúcaní, kedy postava vstupuje do záberu, alebo pomenujeme ním pohyb, gesto, ktoré by malo byť miestom začiatku záberu.



OBRÁZOK 47:PODHLAD, REAKCIA
HLAVY NA PARTNERKU



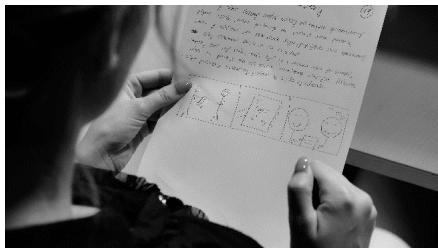
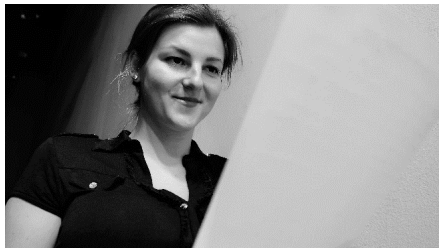
OBRÁZOK 45: NÁSTRIH NA POHYB -
OTOČENIE HLAVY NA PARTNERKU,
SKOK PO OSE CEZ DVE VEĽKOSTI
ZÁBERU, ODSTRIH – DOKONČENIE
POHYBU HLAVOU



OBRÁZOK 46:NÁSTRIH, REAKCIA
PARTNERKY, ODVRÁTENIE POHLADU,
ON SPUSTÍ RUKU

Odstrih

Je miesto v zábere vhodné na záberovú väzbu na konci záberu. Miesto, kedy sa napríklad kamera sledujúca postavu zastaví v panoráme a postava tak vyjde zo záberu, alebo označíme odstrihom miesto, ktoré bude určené na koniec záberu.



OBRÁZOK 48: NADHLAD A PODHLAD VO VZÁJOMNEJ VÄZBE

Deskriptívny záber

Je záber, ktorý popisuje priestor, v ktorom sa scéna bude odohrávať. Takéto zábery zvyčajne zdôrazňujú hĺbku scény, alebo uvádzajú nám výrazné línie priestoru scény. Takéto línie pomôžu v priestorovej orientácii diváka v strihovej sekvencii.

Sledujúci pohľad

Je záber, ktorý sa viaže k subjektívnemu pohľadu postavy a väčšinou sa viaže k detailu tváre, ktorá sa pohybuje v smere pohybu sledujúceho záberu.

Napríklad postava stojí na vrchole hory a rozhliada sa po krajine – vidíme detail postavy ako sa pozerá a pohybuje hlavou z ľava do prava a na to nastrihneme panorámu krajiny, ktorá sa pohybuje z prava do ľava. Alebo, postava kráča smerom dopredu a na to nastrihneme záber, v ktorom sa kamera pohybuje smerom dopredu a preberá akoby pohľad postavy.

Jazda

Kamera v pohybe či už po koľajniciach, alebo na bantamovom vozíku a podobne.

Podhľad a nadhľad

Predstavujú zmenu rakurzu od základnej výšky kamery. *Základná výška kamery je predstavovaná zväčša výškou očí snímaného subjektu.* To znamená, že kamera je vo výške očí. Ak z tejto výšky kameru posunieme vyššie, snímame zhora, hovoríme o nadhlade, ak je kamera nižšie ako výška očí subjektu, môžeme hovoriť o podhlade.

Podhľadom , alebo nadhľadom nazývame aj zábery, v ktorých nie je subjekt, ale napríklad pohľad na budovu a vertikálne línie sa zbiehajú smerom k hornej časti záberu, tak hovoríme taktiež o podhľade. Ak sa línie zbiehajú k spodnej časti obrazovej plochy, tak hovoríme o nadhľade.



OBRÁZOK 50: PODHLĎAD, POLODETAIL



OBRÁZOK 49: DETAIL, DRAMATIZÁCIA PODHLĎADOM

Ak postava pozerá dolu a kamera je vo výške očí, nevidno subjektu do tváre. Ak je kamera v podhľade a je v rovnobežnom postavení k ose snímania medzi subjektom a kamerou. Každá z kombinácií má iný význam, opis záberu je takmer totožný - postava pozerá dolu, ale kamera je v rozdielnej výške.

Podhľadom môžeme oddeliť hlavného hrdinu zo skupiny, ak ho umiestnime do popredia.

Veľmi vysoké nadhľady a veľmi veľké podhľady v širokouhlom objektíve a v trojštvtinovom postavení kamery a jazda v diagonálnej línii zvyrazňujú filmový priestor.

3. Interview, alebo predkamerová výpoveď v dokumentárnom filme, alebo reportáži

Dá sa povedať, že interview je srdce dokumentu, aj keď samotný film nemôže pozostávať len z výpovede pred kamerou. V rámci výpovede väčšinou respondent vysloví závažné myšlienky týkajúce sa témy daného filmového dokumentárneho projektu. Pri predkamerovej výpovedi je dôležitá dôveryhodnosť respondenta a najmä jeho verbálneho prejavu. Kompozičná skladba obrazu má tak isto svoj význam, aj keď nebýva dominantnou. Jej estetické riešenie by malo navodzovať formálne riešenie štýlu filmu a podvedome pomôcť udržať diváka v aktivite pri vnímaní slovnej výpovedi.⁷

Často dochádza k mylnej predstave autora, že výpoveď aj jej obsah sú natoľko dôležité, že nie je potrebné riešiť estetickú obrazovú kvalitu predkamerovej reality.

Postava nemôže byť v žiadnom prípade umiestňovaná do prostredia náhodne, ale plocha záberu by mala spĺňať všetky potrebné esteticko-formálne prvky a to tak, aby bola upriamená dostatočná príťažlivosť na výpoveď.

Dôležité je pristupovať k výpovediam pri dokumentárnych filmoch s náležitou vážnosťou. Ľudia, ktorí nám vystupujú pred kamerou nám majú povedať dôležité veci pre náš projekt a my sme na výpovediach závislí. Z týchto dôvodov je treba venovať patričnú úctu ľuďom pred kamerou v doslovnom slova význame a nielen pri samotnom nakrúcaní, ale aj v tvorivom a technickom význame prevedenia danej scény.



OBRÁZOK 51: UMIESTNENIE POSTAVY DO OBRAZOVEJ PLOCHY PREDSTAVUJE DÔLEŽITÝ PRVOK NEVERBÁLNEHO VYJADRENIA.

Nakrúcanie výpovede v reáli

Najčastejšia forma nakrúcania výpovede pri dokumente býva v autentickom prostredí. Pri tomto nakrúcaní tvorca získava dôveryhodné prostredie pre respondenta, ale musí vyriešiť niekoľko základných technických a estetických problémov. Za jeden z hlavných problémov je treba pokladať akustiku prostredia. Jedná sa o zvuk a jeho nosnú časť v týchto záberoch. V reáloch nám hrozí neprirodzený dozvuk, hluk prostredia, v interiéroch prenikajúci ruch rušnej ulice. Niekedy je to len hlučná chladnička, ktorú si pri samotnom nakrúcaní nevšimneme, prípadne kroky v diaľke a podobne. Rozhodne, čo za prvé v reály pokladám, je vypnutie kancelárskych zariadení ako telefónu, faxu, počítačov. V žiadnom prípade tvorca nemôže podľahnúť ilúzii, že zvuk je v poriadku a najideálnejšie je, ak ho

⁷Rabiger, M.: Directing the Documentary. [ed.] Focal Press. 4. s.l.: Elsevier Inc., 2004. Zv. 1.

kontrolujeme priamo pri nakrúcaní kvalitnými slúchadlami. V prípade nedostatočných akustických podmienok je dôvod záber zopakovať, alebo zmeniť prostredie a to tak aby bol zvuk použiteľný a v dostatočnej a zrozumiteľnej kvalite.



OBRÁZOK 52: CHARAKTER PRIESTORU, VZDIALENOSŤ OD POZADIA A OSVETLENIE SÚ DÔLEŽITÉ PRE PRÁCU KAMERAMANA.

Obraz pri výpovedi by mal formálne naplňať tému a nielen naplňať, ale ju aj dopĺňať. Pri dokumente môže vizuálna stránka výpovedí tvoriť dôležitý formálno-výtvarný prvok. Môže zjednocovať zdanlivo nesúrodé materiály a tvoriť emocionálnu štruktúru, ktorá podvedome podporuje tému. Pri tomto všetkom si však autor musí uvedomovať vizuálny obsah záberu skladajúci sa z rozloženia jednotlivých plôch. Je dôležité vnímať svetlo a tieň. Technická dostatočnosť osvetlenia je samozrejmosťou.

Častosadostávamektomu, žeúčinkujúcijenahrávanývosvojomprostredí, napríklad na stoličke za písacím stolom v pozadí s rohom miestnosti, prípadne izbovým kvetom a inými



OBRÁZOK 53: HLĚKA ZÁBERU A UMIESTNENIE PORTRÉTU DO FORMÁTU OBRÁZU A HĚADANIE VÝRAZU OČÍ JE PRE VÝPOVEĎ DÔLEŽITÉ



OBRÁZOK 53: HLĚKA ZÁBERU A UMIESTNENIE PORTRÉTU DO FORMÁTU OBRÁZU A HĚADANIE VÝRAZU OČÍ JE PRE VÝPOVEĎ DÔLEŽITÉ.

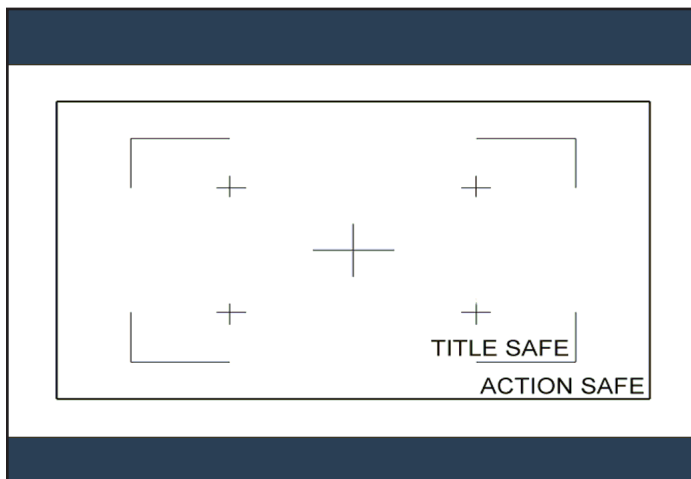
prípadnými kompozičnými „nečistotami“. Pritom veľkosť záberu je volená tak, že ani jeho kreslo, prípadne stôl sa do plochy záberu nevojdú a v zábere zostanú len akompozičné prvky pôsobiace rušivo a neesteticky. Vždy si treba uvedomovať priestor v ploche záberu a nie reálu s jeho usporiadaním mimo obrazového poľa. Ak napríklad postavu umiestnime pred pracovný stôl a v pozadí tak budeme cítiť prostredie, vyhneme sa rušivým prvkom nastene, prípadne pracujeme s hĺbkou ostrosti tak, že pozadie sa stane neostrým, čím postavu „odseparujeme“ a záber získa hĺbkú. Ale to som uviedol len jeden školský príklad a situácie doktorých sa dokumentarista pri projektoch dostane majú nevyčerpatelne množstvo variant.

Základné pravidlo je, myslieť na plochu záberu a jej obsah. Čo má priestor v zábere vyjadrovať, alebo tvoriť a aký má plniť význam. Nenechajme sa zviešť reálom ako priestorom, ale nechajme sa viesť len záberom, ktorý bude vo výslednom filme. Diváka nezaujíma to čo mu neukážeme, pretože o tom nevie a z toho vyplývajúce pocity tvorcu, ktorý podľahne priestoru reálu zabudnúť na úzky výsek, ktorý ponúkne divákovi v ploche záberu počas výpovedi.

Komponovanie pri výpovediach

Pri samotnom komponovaní by sme mali dôsledne dodržiavať kompozičné pravidlá v rámci usporiadania plochy záberu. Musíme si byť vedomý veľkosti záberu.

Pri výpovedi často umiestňujeme informácie do spodnej lišty, ako napríklad meno. Ak nakrúcame výpoveď v detaile treba počítať s tým, že lišta



OBRÁZOK 55: PRI KOMPONOVANÍ JE POTREBA REŠPEKTOVAŤ PRIESTOR NA TITULKY, ALE AJ BEZPEČNOSTNÉ ÚZEMIE PRI KRAJI FORMÁTU - 10%.

sa do takéhoto záberu umiestňuje ťažko. V žiadnom prípade by nemala ísť cez tvár respondenta. S grafikou je nutné počítať už pri komponovaní záberu. Pri komponovaní nesmie kameraman zabudnúť na bezpečnostné územie formátu – 10% obvodu, ktoré musí byť bez dôležitých kompozičných prvkov. Ak napríklad objekt umiestnime

príliš do kraja formátu, prípadne ho „oprieme“ o kraj záberu, pri výslednom posune na konzumentskom televízore môže dôjsť k neprirodzenému kompozičnému rezaniu postavy.



OBRÁZOK 56: PRI KOMPOZOVANÍ PORTRÉTU PRVKY POZADIA BY NEMALI RUŠIŤ TVÁR.

Zvláštnym problémom býva komponovanie detailu tváre. Ak do formátu 16:9 chceme nakomponovať hlavu respondenta a nechceme ju „rezať“ z hornej časti, dostávame oči blízko k polovici a už vôbec niet miesta na grafiku v spodnej časti. Ak sa dostaneme do takejto situácie, je lepšie voliť kompromis. Buď rozšíriť záber, alebo rezať hlavu v hornej časti a oči umiestniť napríklad do zlatého rezu. Rozhodne brada potrebuje dostatok priestoru a pri rozprávaní by sa nemala dotýkať spodného okraju, prípadne ústa by sa mali dostať do línie spodnej tretiny obrazového poľa.

Kompozícia detailu pri výpovedi.

Pri detailoch tváre je potrebné vždy kontrolovať aj pohyb aktéra. Ak má prílišný pohyb tváre a vypadáva z kompozície, je lepšie, ako ho naháňať dorovnávaním /samozrejme ak pohyb presiahne únosnú medzu/, zriecť sa detailu a nakrúcať v širšom zábere. Niekedy je lepšie ak pri detaile záber nedorovnáваме, ak predpokladáme, že respondent sa vráti do pôvodnej kompozície. Prílišný pohyb kamery pri výpovedi môže byť obzvlášť rušivý.⁸

Zvláštnou kategóriou je používanie zoomu. Často sa neskúsení kameramani nechajú zviesť netrepezlivosťou ak je výpoveď príliš dlhá a začnú zužovať, alebo rozširovať záber. Toto prináša režisérovi obmedzenie pri strihu, nehovoriac o nezmyselnosti a neprirodzenosti zmeny formátu. Na toto sa niekedy pozeráme už ako na profesionálnu konvenciu, ale nie je to tak. Zoom využívame na zmenu formátu hlavne v miestach, o ktorých vieme, že sa nepoužijú vo výslednom filme. Napríklad počas kladenia otázky, chyby vo výpovedi a podobne. Použitie zoomu „v aktívnej podobe“ má vyjadrovací význam. Pri nájazde je to zdôraznenie a pri odjazde je to uvoľnenie výpovede. Je však náročné sa trafiť do správneho miesta a kameraman pri tom musí veľmi dobre počúvať obsah. V takomto prípade by využitie zoomu malo byť veľmi citlivé

⁸Rabiger, M.: *Directing the Documentary*. [ed.] Focal Press. 4. s.l. : Elsevier Inc., 2004. Zv. 1.

a malom rozsahu. Myslím tým, že maximálne o jeden veľkostný rozdiel. Napríklad z polodetailu na detail.



OBRÁZOK 57: VEĽKOSŤ DETAILU JE DANÁ AJ VÝZNAMOM, ALEBO OBSAHOM VERBÁLNEJ VÝPOVEDE RESPONDENTA.

Zmenou veľkosti záberu pri výpovedi strihom, alebo nájazdom môžeme zvyšovať, alebo znižovať dramatizáciu výpovedi. Pri strihu je lepšie počítať so zmenou minimálne o dva rozdielové stupne, aby postava „neposkočila“ v kompozícii. Napríklad z polodetailu na veľký detail.

Neverbálna komunikácia pri nakrúcaní

Je dobré, ak má režisér s kameramanom dohodnuté signály pre zmenu formátu a dopredu si dohodnú veľkosti záberov, ktoré budú pri výpovedi používať. Neverbálna komunikácia pri takomto nakrúcaní medzi režisérom a kameramanom je veľmi dôležitá. Je potrebné ju používať tak, aby respondenta pred kamerou počas nakrúcania záberu nerušila. Napríklad jemné štychnutie kameramana ako povel spusti, alebo vypni kameru, dotknutie sa ramena – nájazd a podobne. Celé sústredenie tvorcov je pri nakrúcaní na respondenta a jeho maximálne sústredenie sa na výkon pred kamerou. Komunikácia, ktorá sa respondenta netýka a nemá vplyv na jeho výkon, je uzavretou profesionálnou komunikáciou a miera jej zvládnutia má významný vplyv na tvorivý a technický výkon štábu pri nakrúcaní.

Riešenie pohľadu pri výpovedi

Pri výpovedi môžeme mať dve situácie pohľadu. Jedna je do kamery a druhá je



OBRÁZOK 58: POHĽAD DO KAMERY VYUŽÍVAJÚ MODERÁTORI, ALEBO TELEVÍZNI HLÁSATELIA.

mimo kamery. S pohľadom sa pri nakrúcaní výpovede dá tvorivo pracovať a má veľmi veľký význam pre dramatizáciu výpovede, alebo uvoľnenie výrazu respondenta.

Pohľad do kamery

Vo výsledku je to vlastne pohľad priamo na diváka a slovná výpoveď je akoby priama komunikácia s divákom. Využívajú ju moderátori alebo hlásatelia. Dá sa použiť aj v dokumente, ale pre aktéra, ktorý nie je pre takýto pohľad dostatočne trénovaný je pohľad do kamery dosť náročný. Ak režisér žiada takýto pohľad, pritom otázky, alebo rozhovor je vedený mimo kameru, účinkujúci pohľadom neprirodzene prechádza a teká očami, čo rozptyľuje diváka. Cez to všetko je pohľad do kamery veľmi pôsobivý. Pri samotnej realizácii sa dá tomu pomôcť, ak si realizátor sadne napríklad tesne pod kamerový objektív a takto komunikuje s respondentom. Takto sa vyhneme zosobneniu inej postavy, ktorú v zábere nevidíme. Samozrejme poloha pod kamerou nemusí byť jediná. Niekedy sa dá šikovne postaviť aj za kameru, ale tu treba dať pozor, aby respondent nebol rušený napríklad pohybom kameramana.

Pohľad do kamery môže byť spájaný aj so subjektívnym pohľadom postavy, kedy napríklad vo veľkom detaile ukážeme postavu, ktorá pozerá do kamery a v následnom zábere definujeme jej pohľad – čo vidí.⁹

⁹ Szomolányi, A.: Kamera! - Běží, aneb několik moudrostí, jak tvořit pohyblivý obraz. Bratislava : Citadela, 2016.

Pohľad mimo kameru

Pohľad mimo kameru sa využíva hlavne u neprofesionálnych aktérov. Je dôležité stanovenie miesta, kam sa bude respondent pozerieť. Najideálnejšie je čo najbližšie vedľa kamery. Ak sa tvorca, ktorý dáva otázky postaví tesne vedľa kamery, prípadne za ňu, ale tak aby bol schopný udržať očný kontakt s aktérom. Výpoveď tak dostáva pohľad, ktorý je prijateľný pre diváka a divák s ním „komunikuje“. Takýto pohľad sa stal akousi profesionálnou konvenciou. Vzdialenosťou pohľadu od osi kamery /os medzi respondentom a kamerou/



OBRÁZOK 57: VEĽKOSŤ DETAILU JE DANÁ AJ VÝZNAMOM, ALEBO OBSAHOM VERBÁLNEJ VÝPOVEDE RESPONDENTA.

únosnej miere, môže výpoveď dramatizovať, prípadne uvoľňovať. Čím je pohľad bližšie k osi kamery, tým je výpoveď sugestívnejšia. Čím je ďalej od osi kamery, tým dramatizáciu uvoľňujeme. Vhodným striedaním oboch vzdialeností od osi kamery, tvoríme dynamické vyjadrenie pomocou pohľadu respondenta.

Ak sa pohľad dostáva do prílišného profilu, stáva sa pre diváka neprírodným a výpoveď môže byť nudná, alebo dokonca nedôveryhodná. Pri kompozícii respondenta v profile sa divákom očakáva aj redaktor, prípadne osoba, ktorá kladie otázky. V takomto prípade by sme mali mať dostatok záberov osoby, ktorá sa pýta, alebo vedie rozhovor, nakrútených v strihovej sekvencii a to tak, aby sa dala výpoveď strihať a upravovať. Ale to už je iná forma - rozhovor a nie predkamerová výpoveď.

Ak pohľad účinkujúceho umiestnime mimo os kamery, alebo ďaleko od osi kamery a tento neevokuje priamo komunikáciu s divákom, ten si ho automaticky spája s niekým, kto je mimo záber a toho by sme mali divákovi automaticky ukázať, alebo naznačiť jeho existenciu v príbehu, inak to môže vyvolať pocit nedôveryhodnosti a vyrušenia z obsahu príbehu.

Nakrúcanie výpovede pred štylizovaným pozadím

Často sa výpovede nakrúcajú kvôli jednote pozadia pred štylizovaným, prípadne štúdiovým pozadím. Niekedy sa využívajú prenosné skladacie pozadia a respondent sa nakrúca v improvizovanom ateliéri s tým, že ho kvalitne zasvietime. Takéto štylizované prostredia môžu vniešť do príbehu jednotu štýlu a formy v rámci estetickéj vyváženosti. Ideálny stav je ak pripravíme nahrávanie takýchto výpovedí v štúdiu kde máme konštantné podmienky na nakrúcanie a respondenti prídu na nakrúcanie a nie štáb za nimi.



OBRÁZOK 60: VÝPOVEĎ V ŠTÚDIU PRED ŠTYLIZOVANÝM POZADÍM.

To však nie je možné pri každej téme. Výber štylizovaného pozadia má význam ak respondenti, ktorí vypovedajú, by boli v prostrediach, ktoré nesúvisia s témou a pozadie by tvorilo významnú formálnu chybu v dokumente, prípadne by odvádzať diváka od podstaty príbehu. Práca so štylizovaným pozadím si vyžaduje kvalitné osvetlenie ako objektu, tak aj pozadia. Svetlo v takýchto záberoch vytvára „hmotu“ záberu.¹⁰

¹⁰ Wilson, A.: Cinema Workshop. [prekl.] autor. 4. Hollywood, California : A.S.C. Holding Corp., 1983.

Oči a svetlo v očiach.

Svetlo je dôležitým výpovedným prvkom pre respondenta. Správne umiestnenie „bodiek do očí“ môže tvoriť charakter, nehovoriac o udržiavaní tvorivej formy diela. Svetlo do očí je neprirodzené, ak svieti blízko osi kamery a „bodka“ v očiach sa pokrýva zo zreničkou.



OBRÁZOK 62: BODKY V OČIACH DOPŇAJÚ VÝRAZ RESPONDENTA

Je lepšie ak „bodka“ v očiach podporuje smer hlavného svetla. Umiestnenie „bodiek do očí“ je možné aj jednoduchou baterkou, alebo svetlom, ktoré sa nejako významne nepodieľa



OBRÁZOK 61: UMIESTNENIE VEĽKOPLOŠNÉHO SVETELNÉHO ZDROJA SPRÁVY VÝRAZNEJŠIE SVETLO V OČIACH

na tonalite záberu. Oko ako lesklá plocha zrkadlí tento zdroj svetla, takže jeho intenzita nemusí byť veľká.

Strihanie výpovedi

Strih výpovedi je problematická záležitosť. Ak sa aktér pomýli, alebo musíme krátiť výpoveď, buď ju prestrihneme iným záberom, alebo ju obrazovo ukončíme a pokračuje len zvuk, ktorý už v takomto prípade sa dá upravovať. Šikovní režiséri nakrúcajú výpovede v rôznych veľkostiach a tie menia počas kladenia otázky, alebo časti výpovede o ktorej tušia, že ju nepoužijú. Majú dohodnuté signály s kameramanom /sú to väčšinou nenápadné

gestá/ a to tak aby nerušili respondenta pri výpovedi. Niekedy sa režisér alebo redaktor spýta na to isté aj viac krát a nakrúca v iných veľkostiach.

Veľké nebezpečenstvo je, ak aktéra necháme rozprávať dlho a bez zastavenia. Samozrejme všetko toto je veľmi individuálne a závisí hlavne od toho, koho máme pred kamerou a kto je tvorca. Je potreba mať pri nakrúcaní na pamäti celkovú dĺžku výpovedi vo výslednom filme. Ak vieme, že výsledná výpoveď by mala mať minútu, zbytočne nakrúcame polhodinovú výpoveď, ktorá sa potom ťažko strihá. V dokumente je dôležité pred nakrúcaním mať dostatočnú prípravu s ohľadom na strih. Počúvanie obsahu a jeho formy podania respondentom je veľmi dôležité. Rovnaký obsah sa dá verbálne vypovedať v rôznych dĺžkach. Stojí za to hľadať výsledný tvar už pri samotnom nakrúcaní. Sledovanie času a obsahu vyžaduje tréning. Hľadanie podstatného, držanie témy a zámeru výsledného diela je veľmi dôležité. K predkamerovej výpovedi je potreba myslieť na dostatok záberov, ktorými budeme výpoveď prestrihávať. Neúnosne dlhé výpovede často robia film nudným a aj sebe lepší obsah sa tak môže znehodnotiť. Prestrihy do výpovede sa nevolajú hanlivo „ilustráky“, ale zábery, ktoré majú potrebný kontext k obsahu filmu. Pasívne, nič nehovoriace zábery znehodnocujú obsah. Ideálny návod však neexistuje a nápadom sa medze nekladú.

Komponovanie respondenta do obrazového poľa

Pri komponovaní postavy väčšinou komponujeme postavu do strany. Centrálné komponovanie považujeme za nudné a nevýrazné. Evokuje vo mne plošné usporiadanie / čo niekedy nemusí byť zlé/. Ak však komponujeme na stranu a striháme viac výpovedí na seba mali by sme predpokladať následnú kompozičnú rovnováhu opačným umiestňovaním následnej postavy a vytvárať tak protívahu pre strih.

Ďalšou problematikou pre kompozíciu sú zábery cez rameno redaktora. Videokamery majú veľkú hĺbku ostrosti a často pri záberoch cez rameno dostávame do záberu v neprírodzenej polohe napríklad ucho. Čiže pri takýchto záberoch je vhodné vyhodnotiť umiestnenie hlavy a prvkov popredia. Ak máme napríklad ucho v popredí, komponujeme ho do hornej časti záberu, nie do stredu, dajme pozor na svetlo popredia. Perspektívu tvorí skôr tmavšie popredie. Presvietené ucho nemusí byť práve estetické.

Treba dať pozor na umiestňovanie ručného mikrofónu a rezanie ruky ktorá ho drží. Tu je ťažko radiť, ale treba situáciu vyhodnotiť a určiť čo najschodnejšie riešenie. Určite nie je vhodné, aby sa pohyboval po spodnom okraji záberu s nevzhľadnou protivetrovou guľou a chvíľu bol v zábere a chvíľu nie. A už vôbec by nemal zasahovať do tváre.



OBRÁZOK 63: MIERNY NADHĽAD PRI VÝPovedi MÔŽE DOPLNIŤ KONTEXT.

Rakurz, alebo výška kamery

Nie je jedno, či sa pri výpovedi pozeráme kamerou na osobu z nadvhľadu, podhľadu, alebo výšky očí. Základná poloha kamery je poloha objektívu vo výške očí. Nepôsobí dobre, ak sa napríklad na ženu pozeráme z podhľadu, alebo vysoký kameraman sníma z ruky výpoveď nižšej postavy z neprirodeného nadvhľadu a jej pohľad je v „poníženom a dehonestujúcom“ postavení dohora. Rakurz kamery určuje výraz postavy a obsahový význam výpovede.

Rakurzom kamery sa dá ovládať výraz respondenta. Môžeme dotvárať charakter respondenta, alebo súvislosti jeho výpovede. Výška kamery v extrémnejších uhloch



OBRÁZOK 64: MIERNY PODHĽAD A ĎALEJ OD OSI KAMERY

nadvhľadu, alebo podhľadu vie osviežiť výpoveď a zaujať diváka. S tým je však potreba narábať vedome s obsahom filmu a nie len náhodne.

Je možné narábať s výškou kamery veľmi jemne a citlivo a tým dopĺňať obsahový výraz výpovede.

Vzdialenosť kamery a dĺžka ohniska

Principiálne platí, že tvár, ak nechceme osobu dehonestovať, nesnímame v širokouhlom objektíve z blízka. Meniaca sa rozmerová dimenzia tváre v detaile pôsobí umelo a odvádza diváka od podstaty výpovede. Ak by som mal povedať vzdialenosť, z akej sa má kamera na postavu pozeráť, nemalo by to byť menej ako dva metre, ale neberte to prosím ako poučku a len ako odporúčanie akéhosi základného postavenia.



OBRÁZOK 65: DLHÉ OHNISKO A NIŽŠIE CLONOVÉ ČÍSLO ROZOSTRÍ POZADIE A ODDĚLÍ HO OD POSTAVY



OBRÁZOK 66: KAMERA Z BLÍZKA A ŠIROKOUHLÝ OBJEKTÍV MÔŽE VULGARIZOVAŤ ČRTY TVÁRE

Veľmi dlhé ohnisko zase pri nízkej hladine osvetlenia môže spôsobiť malú hĺbku ostrosti. Až tak malú, že oči sú ostré, uši neostre a špička nosa neostrá. Pri čo i len najmenšom pohybe postavy smerom ku kamere sú neostre aj oči. Divák tak nevie či sám je krátkozraký, alebo kameraman nezaostřil a nesústredí sa na výpoveď. To som spomenul samozrejme len extrémny príklad. Dnes však pri veľkoformátových senzoch, vysokej citlivosti a nízkej hladine svetla sa to môže stať veľmi ľahko. Hĺbka ostrosti je jeden z vyjadrovacích formálnych prvkov a je potrebné ho mať pod kontrolou.

Maskovanie a líčenie pri výpovedi

Zvláštnou kategóriou je líčenie. Pri snímaní tváre musí byť tvorca obzvlášť milosrdný ku kozmetickým nedostatkom a ak sa dá, tak sa im vyhnúť, prípadne líčením ich zjemniť. Ak nechceme zdôrazniť na tvári a to hlavne u žien, nevhodný kozmetický prvok, alebo vadu, môže to pútať divákovu pozornosť a tým dehonestovať verbálny prejav respondenta. Dokumentaristická autenticita tváre je niečo iné, ako zvýrazňovanie negatívnych kozmetických prvkov pri výpovedi.

Nie je na škodu, ak má kameraman vo svojom kufri suchý púder, prípadne základné maskérske pomôcky.

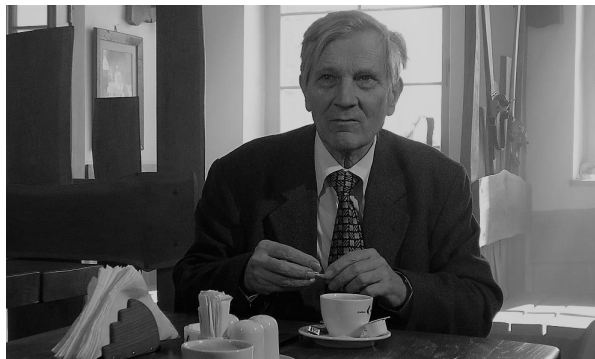
Môžem uviesť školský príklad. Študenti nakrúcali výpovede posledných preživších holokaustu. Režisér sa rozhodol formálne zaznamenať výpovede vo veľkých detailoch v tvrdom svetle zo strany bez líčenia. Výpovede s vážnym obsahom boli zničené v momente, kedy sa na respondentovej tvári objavila veľká bradavica uprostred s chlpm, ktorý sa pohyboval pohybujúcimi ústami a bol zdôraznený tieňom. Škodoradosť funguje, ilúzia filmu bola zničená. Diváci sa nesústredili na výpoveď, ale na neprirodzený kozmetický nedostatok, ktorý sa dal zakryť líčením, prípadne záberom z inej strany, vhodnejším svetlom, voľbou širšieho záberu, prípadne inak. Zvlášť je potrebné mať na pamäti, že veľký detail tváre pri systémoch s vysokým rozlíšením, prenáša aj drobné fragmenty tváre, ktoré nemusia byť v súvislosti s dejom príbehu.

Svetlo pri výpovediach

Rozhodne tvár by mala mať kvalitné svetlo. Minimálne, keď už nie tvorivé, tak aspoň technické. Pri veľmi nízkych svetelných hladinách sú kamery neúprosné. Farba svetla zložená z parazitného svetla odrazeného od stien a prvkov scény tvorí nekorektnú zmes, ktorú aj najvyspelejšie farebné korekcie nevedia dostať do potrebného štandardu. Pri tomto nám nepomôže ani najkvalitnejšia kamera.

Ak nakrúcame pri neónoch, alebo pri nevyváženom svetle /teplote chromatickosti/, podanie pleťových tónov sa stáva veľmi neprirodzené a neskoršie korekcie sú hlavne u kompresných záznamových systémoch problematické. Treba mať na pamäti, že korektné svetlo pre tvár a správne nastavenie a vyváženie kamery je nevyhnutnosťou!

Je mylným názorom, že svetlo respondenta ruší. Ruší ho tvorca, ktorý nevie s týmto svetlom narábať. Na svetelné prostredie a prostredie pred kamerou si musí účinkujúci zvyknúť. Nie je možné mu rozsvietiť svetlo do očí tesne pred spustením kamery! Oko potrebuje čas na akomodáciu. Z neznámeho „svetelného priestoru“ musíme spraviť



OBRÁZOK 68: DOSTATOK SVETLA TVORÍ TECHNICKÚ KVALITU,
MODULÁCIA SVETIEL DOPŔŤŤA OBSAH VÝPOVEDE

emocionálne vedomé prostredie a to tak, že pred samotným nakrúcaním, je scéna dlhšie rozsvietená. Najlepšie pri formálnej príprave s režisérom a respondentom. Pred spustením kamery by už nemalo dochádzať k zmenám scény. Je dobré, ak aj zvukový majster pripevní port skôr, prípadne mikrofón na palici je už nad hlavou respondenta pri samotnej príprave. Postupne sa takto stane scéna pre respondenta prirodzenou.



OBRÁZOK 67: BEZ DOSVIETENIA S ODAZOM BIELEHO SVETLA OD
STIEN

Diváka nezaujíma, či bolo pri nakrúcaní dostatok svetla a akého. Divák potrebuje uveriť záberu a v tomto prípade výpovedi. Ak svetlo podceníme a necháme ho len tak, zbavujeme sa jeho využitiu pre formálne usporiadanie filmu a môžeme priniesť formálny obrazový chaos.

Osobne pre dokumentaristickú obrazovú výpoveď odporúčam nosiť so sebou minimálne dve svietidlá a jednu odraznú dosku. Ku všetkému samozrejme statív. Typy svetiel a ich počet samozrejme nechávam na tvorcovi a projekte, ktorý realizuje. Majme

však na pamäti, že kamera vie dobre narábať len s korektným svetelným zdrojom, ktorý máme pod kontrolou a nezáleží na tom, ako drahá je kamera, tá je konštruovaná vždy pre korektné svetelné spektrum.

Nakrúcanie výpovede v prirodzenom svetle

Ak nevšetíme a využívame prirodzené svetlo priestoru v ktorom nakrúcame,



OBRÁZOK 69: PRIRODZENÉ SVETLO MÔŽE PRINIESŤ EMÓCIU A AJ AUTENTICITU ČASU A PRIESTORU, ALE ŤAŽKO SA UDRŽUJE ZÁBEROVÁ KONTINUITA

pozrime sa, kde je zdroj svetla. Ako sú zafarbené dominantné plochy priestoru v ktorom nakrúcame. Predstavte si, že každá plocha je zdrojom svetla. Ako náhle plochu vidíte tak na ňu dopadá svetlo, ktoré sa odráža v inej podobe, ako svetlo, ktoré na túto plochu dopadlo. Zvlášť k výrazným zmenám dochádza, ak je vo farebnom tóne. Svetlo si po odraze ďalej „nesie“ kolorimetrické vlastnosti danej plochy. Hľadajte správne svetlo pre daný projekt v priestore, v ktorom ste sa rozhodli nakrúčať. Využívajte prirodzené svetlo v jeho autenticite, ale s ohľadom na technické podmienky kamery, ktorú používate. Myslím hlavne na citlivosť ISO a svetelnosť a kvalitu objektívu.

Parazitné svetlá, odrazy, nestále a nekorektné zdroje svetla nás posúvajú pri tvorbe do priestoru tvorivej náhody. „Úspech v lotérii nie je zaručený!“

Nakrúcanie výpovede zo statívu alebo z ruky

Práca s kamerou pri výpovediach môže byť rozdelená do dvoch základných kategórií. Nakrúcanie zo statívu a nakrúcanie z ruky. Každá má svoje špecifiká a určenie.

Ak je nakrúcanie realizované zo statívu:

- Obyčajne sa predpokladá stabilná a predvídateľná situácia realizácie
- Dáva predpoklady pre kontrolovaný prechod od subjektu k subjektu
- Dáva možnosti kontrolovaného obrazového prechodu
- Dovoľuje realizovať detaily s dlhým ohniskom, alebo koncovými polohami zoomu.
- Konvenuje s dobre spravenými a divákovi lahodiacimi zábermi hraného štúdiového filmu
- Asociuje prirodzený pohľad človeka, ktorý vníma postavu v stabilnom pohľade v dôsledku psychickej stabilizácie vnemu reálneho obrazu.
- Pevné zábery sa spájajú so starostlivým a elegantným svetlom.

Aj keď som tu vymenoval niekoľko zaujímavých bodov, „zabetónovaná“ kamera – kamera pripevnená na statív je virtuálne imobilná a hendikepovaná, keď má

pokryť spontánnu udalosť. V takýchto prípadoch musí byť udalosť pokrytá viacerými kamerami pripevnenými na statíve, alebo udalosť musí byť prerušená, zmenená pozícia kamery so statívom. Takto snímaná akcia môže byť neprirodzená a kamera vnáša do celého príbehu dominanciu, ktorá môže byť neprirodzená a obmedzujúca. Statív pri výpovedi je nevyhnutnou výbavou. U respondenta sa navodzuje väčšia dôvera. Pri dlhšej výpovedi je s kamerou na statíve jednoduchšie ustrážiť výpovedné obrazové komponenty v kompozícii. Kamera na statíve zbytočne neidentifikuje osobu kameramana, ktorý je v tomto prípade objektívnym pozorovateľom.

Ak je nakrúcanie realizované z ruky:

- Môže byť umiestnená na rameno, alebo na stabilizačný mechanizmus
- Môže snímať zo zeme, alebo iných polôh, ktoré sú pre statívovú kameru pri dokumente ťažko realizovateľné
- Dovoľuje kameramanovi chodiť, stáť, alebo sedieť a pod.
- Je pohotová pri motivácii neočakávanou udalosťou
- V istom zmysle môže napodobovať pohľad človeka v jeho subjektivite ako súčasť snímaného priestoru a tak viac vtiahnuť diváka do príbehu
- Môže reagovať na udalosti tak ako reagujeme v reálnom živote
- Môže zaznamenať výpovede v prirodzenom stave a to tak ako sa stali v ich reálnom časovom slede

Ručná kamera, ktorá je obvyčajne umiestnená na pleci môže panorámoviť, alebo sa nechať viesť subjektom. Počas výpovede môže ručná kamera pohotovo reagovať na okolie.

Ak je však ručná kamera v prílišnom pohybe, divák sa skoro unaví a jeho pozorovacia schopnosť v dôsledku náročného vnemu sa výrazne znižuje, nehovoriac o vneme verbálneho prejavu, ktorý pri výpovedi môže byť veľmi dôležitý.

Negatívne je vnímanie statických záberov ručnou kamerou. Jemné trasenie je neprirodzené a v pohľade človeka na statický obraz tento je v realite pre neho pevný. Pri vyrušení sa traslavý pohyb môže spojiť so subjektívnym pohľadom kamery niekoho iného, koho nevnímame v následnej strihovej skladbe príbehu. Divák však môže mať pocit, že potrebuje identifikovať toho, kto sa na respondenta pozerá. Pohyb pri výpovedi môže znamenať personifikáciu kameramana, čo môže odpútať od významov výpovede.

Snímanie výpovedí ručnou kamerou má svoj význam, ale treba ho vždy starostlivo zvážiť a určiť mu postavenie, ktoré mu náleží v danej téme.

Nakrúcanie výpovede viacerými kamerami

Niektorí tvorcovia nakrúcajú záber dvoma kamerami v paralelnom postavení. Je to praktické pre strih a záberovú štruktúru, ktorá môže byť bohatšia. Takéto nakrúcanie má však niekoľko úskalí, ktoré je dobré poznať.

Prvá podmienka pre takéto nakrúcanie je technika. Záznam z obidvoch kamier musí mať rovnakú technickú kvalitu. Najvhodnejšie je použiť rovnaké typy kamier s rovnakým nastavením. Kamery môžu byť aj spriahnuté v paralelnom postavení, pričom jedna tvorí hlavnú /master/ a druhá pomocnú kameru /slave/. Pri tomto prepojení kamier nedochádza k problémom so synchronizáciou v postprodukcii.

Pri postavení kamier vedľa seba by malo platiť, že kamera ktorá zaberá užší záber je umiestnená bližšie k osi záberu.

Ak jedna kamera zaberá široký záber a druhá detail, nemusí platiť, že obidve budú mať rovnaké clonové číslo. Závisí to od rozloženia jasov v ploche záberu a subjektívneho pocitu vnemu obrazov v ich vzájomnej kombinácii. Obraz by mal byť kontrolovaný na monitore.

Je dôležité, aby jedna z dvoch kamier bola vždy hlavná /kamera A/ a do nej sa nahráva napríklad výsledný zvuk.

Respondent by mal vedieť, na ktorú kameru rozpráva, prípadne, kde je viazaný jeho pohľad. Nemal by vnímať kamery ako miesto občasného pohľadu. Viazanie pohľadu respondenta by malo spĺňať pravidlo osí pre pravo – ľavú orientáciu voči obojstranným kamerám.

Zábery z druhej kamery, ktoré sú umiestnené v pravouhlom postavení – respondent je v profile, bez zdanlivého dôvodu, môžu pôsobiť ako prázdny efekt.

Nemalo by byť zámerom použitia dvoch kamier ukázať toho, že sme to nakrúcali z viacerých kamier, ale malo by to byť premyslené. Diváka nezaujímajú z koľkých kamier sme nakrúcali, ale či výpoveď vo filme má svoj význam, alebo nie a hlavne či rozumel verbálnemu prejavu a nebol vyrušovaný obrazom, či zbytočným strihom.

Niekoľko otázok, ktoré by si mal tvorca položiť pred nakrúcaním výpovede

- Mám správne nastavenú kameru?
- Bude v zábere jedna postava alebo ich bude viac?
- Prečo nakrúcam výpoveď práve tu?
- Použijem reálne pozadie, alebo dekoráciu?
- Budem ju spájať s inou výpoveďou v priamej nadväznosti?
- Je priestor výpovedný k slovu?
- Aká je svetelná atmosféra v danom reáli? Zodpovedá téme?
- Aký je svetelný priestor?
- Mieša sa denné svetlo s umelým?
- Je daný priestor akusticky kvalitný?
- Aká bude šírka záberu?
- Aký veľký priestor zaberiem pre danú výpoveď?
- Stačí mi prirodzené alebo reálne svetlo?
- Aký je charakter osoby ktorú snímam?
- Sú jednotlivé prvky v zábere dostatočne kompozične vyvážené?
- Bude sa postava pozeráť priamo do kamery, alebo vedľa kamery?
- Budú kladené otázky súčasťou filmu? Alebo použijem len výpoveď.
- Potrebujem výpoveď vo viacerých záberových veľkostiach?
- Budem snímať zo statívu, alebo z ruky?
- Ako vyzerá tvár postavy?
- Je treba líčiť, alebo upraviť svetlo?
- Aká je vzdialenosť respondenta od kamery?
- Aký je rakurz kamery?
- V akom ohnisku budem postavu snímať aká je hĺbka ostrosti?

Záver

Predkamerovú výpoveď alebo interview sa musí vnímať ako formálne-tvorný prvok obrazovej formy, ktorý má veľký význam pre pochopenie obsahu. Forma tvorí práve komunikačnú unikátnosť daného diela. Výpoveď dôležité veci vo zvuku neznamená, že budú správne pochopené divákom, ak nie sú dostatočne podporené tvorivou a technickou kvalitou obrazu. Často počutý výraz v takzvanej praxi – „hovoriace hlavy“ je zvrátený. Obraz vo výpovedi má veľkú úlohu s ohľadom na porozumenie obsahu. Chyby v obrazovej kultúre divák neodpúšťa, aj keď ich nevie definovať. Sekundárne neverbálne prvky vyjadrenia vo výpovedi, ako je kompozícia, svetlo a svetelná konštrukcia, pohyb kamery, smer pohľadu, výška kamery, druh použitého objektívu, štruktúra obrazu a tváre, priestor okolo postavy, pozadie a popredie sú niektoré z množstva tvorivých prvkov filmového jazyku pri výpovedi a treba ich akceptovať minimálne tak, ako je obsah povedaného respondentom. Vzájomný vzťah obsahu výpovede a obrazových prvkov pomáha čitateľnosti a lepšej komunikácii autora s divákom. Je na tvorcovi, aby neustále nachádzal nové kombinácie týchto vzťahov medzi obrazom a zvukom, pretože v systéme audiovizuálneho jazyku máme len obraz a zvuk.

Samotná výpoveď a jej nakrúcanie vyžaduje prípravu tvorcov. Proces záznamu je najkratší. Otázky pre respondenta sú samozrejmosťou, a informovanosť a pripravenosť tvorivých členov realizačného tímu je nutnosť. Z nej vyplýva kvalitná príprava ako techniky, tak aj tvorivých prvkov.

4. Moderátor a hovorca pred kamerou

Niekoľko pojmov pre porozumenie problematiky

Kamerový priestor

Je miesto, kde môžeme umiestniť kameru pri nakrúcaní pred kamerovej výpovede. Má špecifické parametre, ktoré je potrebné s ohľadom na technicko-tvorivé parametre dodržať a sú základom pre formálne čistú predkamerovú výpoveď.

Je potreba vedieť, že kameraman a kamera potrebuje dostatočný priestor, ktorý zaberá a odstup od objektu.

Kamera má svoju konštrukčnú dĺžku a spolu s kameramanom potrebuje zhruba meter vo vzdialenosti smerom k subjektu.

Predkamerový priestor je priestor, ktorý kamera zaberá. Je charakteristický uhlom záberu. Ten je daný dĺžkou ohniska objektívu. Za normálny uhol, alebo štandardný sa považuje uhol o veľkosti od 40 do 45 stupňov od osi snímania v horizontálnom smere. Vertikálny uhol snímania je potom odvoditeľný od pomeru strán obrazovej plochy. V televíznej produkcii je tento pomer 16:9. Uhol snímania, alebo kamerový uhol sa udáva preto vždy v horizontálnom smere.

Uhol snímania

Jeho voľba je veľmi dôležitá pri výpovediach. Pri širokom uhle snímania by hovorca nemal nikdy vypovedať. Pre ľudskú tvár je takýto uhol snímania vždy nevyhovujúci a evokuje negatívne vyznenie. Osoba pred kamerou by nikdy nemala dovoliť, aby bola snímaná kamerou bližšie od tváre ako 1,5 metra. Je to hlavne kvôli tomu, aby subjekt nebol geometrický deformovaný. Pri snímaní osoby v širokom uhle a to hlavne v detaile, dochádza k deformácii tváre. Taktiež ak sa subjekt pohne náhodou smerom ku kamere deformácia sa zväčšuje a dochádza k nevhodnému zobrazeniu, ktoré môže znížiť význam verbálneho obsahu.

Normálny uhol snímania, alebo základný uhol snímania je porovnateľný s uhlom ľudského oka v priestore ostrého videnia. Za takýto je považovaný uhol zhruba 45 stupňov od osi snímania. Samozrejme že vidíme očami aj väčší uhol, takzvaným periférnym videním, ale v priestore periférneho videnia ťažko rozoznávame objekty. Ostré videnie ľudského oka je v skutočnosti len vo veľmi malom uhle, ale oko je v pohybe...

Uhol snímania vie kameraman bez problémov meniť zmenou dĺžky ohniska objektívu, takzvaným zoomovaním, alebo po slovensky Transfokovaním.

Úzky uhol snímania

Nazývame ho taktiež ako dlhé ohnisko je také, ktoré má uhol snímania užší ako základný uhol snímania.

Široký uhol snímania

Je to taký uhol, ktorý je väčší ako normálny uhol snímania.

Os snímania

Je to medzi kamerou a objektom.

Zábery z blízka sú nevhodné aj kvôli zvýrazňovaniu kozmetických nedostatkov na tvári!

Pozadie

Dôležitý je aj priestor za objektom – pozadie. Ak je subjekt umiestnený do priestoru bez dostatočnej kontroly pozadia, prvky priestoru pozadia sa premietnu do obrazovej plochy a vo svetlotonalite a farebnosti sa spájajú so subjektom. Napríklad výrazný objekt pozadia v horizontálnej línii môže prechádzať cez líniu očí, strom pozadia a jeho konáre môžu pripomínať rohy ak sa tonalita nevhodne prepojí s hlavou subjektu a podobne.

Štylizované pozadie

Ak hovorcovi v inštitúcii robia pozadie napríklad s názvom a logom inštitúcie je potreba dať pozor, aby štylizované pozadie bolo bez zbytočných línií a štruktúr, ktoré sa môžu viazať so subjektom. Od takéhoto pozadia je potreba mať dostatočný odstup.

Dostatočný kamerový priestor a vzdialenosť od štylizovaného pozadia

Často je vidieť, že je nedostatočný kamerový priestor a hovorca dovolí aby bol nakrúcaný tesne pred pozadím. Tým vznikne ostrá štruktúra pozadia a tá sa spája so subjektom a hrozia hore spomínané riziká spájania štruktúr. Za princíp môžeme vziať, že vzdialenosť od pozadia by mala byť väčšia, ako vzdialenosť subjektu od kamery, pričom kamera by nemala byť bližšie k subjektu ako 1,5 metra.

Reálne pozadie, alebo priestor, kde je výpoveď nakrúcaná

Ak subjekt vypovedá v reálnom priestore, bez štylizovaného pozadia, je dôležité aby toto plnilo aj estetické parametre. Nie je jedno kde je subjekt postavený. Pozadie sa tak isto podieľa na obsahu výpovede. Nie síce obsahovo, ale esteticky. Je subjekt „utopený“ v zábere, alebo výrazným pozadím? Alebo nie sú v zábere rušivé prvky pozadia, ktoré rušia základné kompozičné princípy obrazovej kultúry? Je dostatočná vzdialenosť subjektu od pozadia a to tak aby bolo možné využívať malú hĺbku ostrosti?

Subjekt by nemal byť ničím rušený. Prvky pozadia by mali dotvárať priestor a kompozičnú štruktúru. Pozadie by mohlo mať charakteristické črty vo formálnych významoch pre obsah. Pozor na izbové rastliny a iné na oko síce pekné objekty ale pre komponovanie záberu nevhodné. Niekedy je vhodné vyhľadávať priestor podľa toho, či je možné ho zvýrazniť svetlou plochou v pozadí. Záber tak môže dostať hĺbku.

Nie je detail ako detail

Subjekt často vypovedá v detaile. Je potreba dať pozor, ako je široký detail v ktorom sa realizuje výpoveď. V súčasnosti máme systémy s veľkým rozlíšením HD. To znamená, že videozáznam je schopný preniesť veľmi jemné detaily tváre. Za detail niektorí považujú celok hlavy do pol krku. Tak to bolo v klasickom televíznom zázname SD – so štandardným rozlíšením detailov. Obraz mal veľmi hrubú štruktúru a malé detaily nevedela kamera dostatočne zobrazovať. Dnes je takýto detail snímaný súčasnou HD kamerou akoby „mikroskop na tvár“. Prenášajú as všetky nedostatky ako sú vrásky, chĺpky, bradavice, znamienka, ale aj u žien chyby líčenia a podobne. To všetko vo výsledku neguje obsah a odpútava od podstaty a zámeru verbálnej výpovede. Detail pri výpovedi subjektu by nemal byť užší ako s ramenami. Ideálne, ak je subjekt „rezaný“ spodným okrajom záberu nad lakťom.

Aktívny a pasívny priestor v kompozícii

Obrazová kompozícia pre pohyblivý obraz nemá rada symetriu a už vôbec nie stred. Centrálna kompozícia je pre video statická a nenaznačuje strihovú väzbu pre ďalší záber. Objekt a subjekty sú preto komponované mimo stredové body. V rámci profesionálnej konvencie sa zaužívalo komponovanie do tretín. Za základ môžeme považovať tretinové delenie obrazovej plochy a umiestňovanie očí na čiaru vrchnej tretiny s umiestnením hlavy do tretinového bodu /priesečník horizontálnej a vertikálnej tretinovej čiary/. Za aktívny priestor v kompozícii môžeme tak považovať priestor v obrazovej ploche do ktorého je namierený pohľad subjektu, alebo na ktorú stranu kamery sa subjekt pozerá, na tej necháme viac miesta. Pasívny priestor je potom priestor za postavou a pri profesionálnej konvencii a asymetrickom komponovaní býva tento priestor menší.

Pohľad subjektu voči kamere, trojštvrťtinový uhol, profil, an face

Pohľad do kamery je v televízii väčšinou doménou televíznych redaktorov a hlásateľov. Subjekty ktoré odpovedajú na otázky mávajú pohľad zväčša na človeka, ktorý sa pýta. Väčšinou je to redaktor, alebo režisér projektu. Ak je pohľad ďaleko od osi kamery v dôsledku toho, že redaktor je ďaleko od kamery subjekt sa dostáva do profilu. Za medzný uhol v tomto môžeme považovať /ak nie je iný tvoriť záber/ takzvaný trojštvrťtinový uhol. Je to mierne natočenie tváre subjektu do strany a to tak, že je vidno obe oči a tvár má zvýraznené priestorové dimenzie. Redaktor v tomto prípade ešte stále podvedome nemusí byť definovaný a divák prijíma výpoveď subjektu akoby hovoril k nemu. Ak je subjekt v profile, pozerá sa „mimo kameru“ a divák podvedome potrebuje vedieť kto je pred subjektom a kto s ním komunikuje. Pre

subjektom a kto s ním komunikuje. Pre správnosť by mal byť v takomto prípade definovaný aj redaktor. Pohľad, ktorý je bližšie k osi kamery zvyšuje dôraz, alebo dramatizáciu výpovedí. Samozrejme tento výraz môže byť zvyšovaný len vtedy, ak mu predchádzali pohľady, ktoré nezvýrazňovali dramatickosť, napríklad trojštvrťtinový záber. Ak chceme udržať pohľad subjektu blízko osi kamery, je potreba, aby redaktor bol čo najbližšie k osi kamery. Niekedy sa musí akoby pritlačiť o objektív.

Výška kamery a výška subjektu

Rakurz – postavenie kamery voči subjektu, znamená či je postava snímaná z podhľadu, nadhľadu, alebo je snímaná v základnej výške.

Základná výška

Znamená to, že kamera je umiestnená vo výške očí subjektu.

Podhľad

Hovoríme o ňom, ak je kamera nižšie oproti základnej výške kamery a nadhľad, ak je kamera vyššie ako základná výška kamery.

Výška kamery voči subjektu je významotvorný prvok. Je iné ak sa subjekt pozerá dohora, alebo zhora dolu. Ak je napríklad subjekt v podhlade – kamera je nad ním, je utopený a môže pôsobiť defenzívne a tak aj degradovať obsah výpovede. Ak je v nadhlade a pozerá zhora dolu, obsah jeho výpovede môže byť „glorifikovaný“ a v kontexte výpovede to môže pôsobiť neadekvátne.

Výška brady v zábere

Jemná práca s pohľadom a výškou brady je veľmi dôležitá s ohľadom na obsah. Kamera môže byť v základnej pozícii a jemným naklopením brady dospodu, alebo hore, meníme význam. Ak hlavu naklopíme dospodu, zvýrazňujeme nadočnicové oblúky a subjektu môžeme pridať na dramatickosti. Ak hlavu naklopíme dohora, viac vidíme do nosa a postava môže pôsobiť dôležitejšie. Pri tomto smeru pohľadu je stále totožný.

Pohyb subjektu voči kamere

Doteraz sme stále hovorili o statickom postavení subjektu. Postava pri výpovedi sa však môže pohybovať. Pozerať uprene do kamery alebo na pevne stanovené miesto nie je pre nikoho prirodzené. Prepínanie hemisfér pri autentickej výpovedi je prirodzené a prejavuje sa pohybom hlavy do strán. Subjekt sa však vracia vždy do základnej polohy pohľadom na redaktora. Kamera nemusí sledovať pohyb hlavy pre udržanie aktívneho priestoru v smere pohľadu, subjekt sa obvykle vždy vracia do základnej kompozície. Jemné dorovnanie kamerou nemusí byť chybou.

Postava ak stojí nekomfortne má tendenciu prešľapovať a meniť svoje miesto. Kameraman ju musí potom naháňať dorovnávaním a pohyb sa môže nekontrolovateľne znásobovať a pôsobiť pre vnem diváka rozptyľujúco. Pre subjekt je dôležité, aby s mu stálo komfortne. Vysoké topánky u žien, ak nie sú na ne dostatočne zvyknuté, sú nevhodné. Podklad na ktorom subjekt stojí by mal byť rovný a dávať istotu.

Gestá pri výpovedi

Subjekty, ktoré nie sú pre výpovede pred kamerou školené, alebo nemajú s tým skúsenosti, majú tendenciu využívať bohatú gestikuláciu. Nemusí byť na zábranu. Rozhodne by sme nemali gestikuláciu subjektu zakazovať. Môže postavu natoľko obmedziť, že výpoveď bude nekvalitná a subjekt sa môže sústrediť na gestikuláciu tak sústrediť, že „zabudne čo chce povedať“. V prípade postavy, ktorá gestikuluje je vhodné záber rozšíriť a dať v kompozícii priestor gestám. Nie je vhodné ak občas do záberu vbehne torzo ruky.

Pohyb kamery: kamera statická, alebo kamera v pohybe

Za základ pri nakrúcaní pri výpovedi môžeme pokladať postavenie kamery na statíve. Má to svoje praktické, ale aj tvorivo-významové dôvody. Niekedy pre ozvláštnenie môže kameraman kameru odpútať a kamere dať pohyb. Pri tomto je potreba mať na pamäti, že pohyb kameramana s kamerou môže byť pre niektoré subjekty obmedzujúci. Subjekt

môže rozptyľovať. Prejaví sa to zväčša tým, že jeho pohľad je tým pádom viazaný aj kamerou, ktorá sa takto stane komunikačným partnerom. Raz pozrie na redaktora a inokedy do kamery. Odpútaná kamera sa takto môže viazať s takzvaným subjektívnym pohľadom. Divák sa podvedome pýta: kto je to? A nemusí sa sústrediť na obsah. Je to však len jeden z prípadov a samozrejme sme na poli tvorby a výsledný účinok je závislý od mnohých iných faktorov, ale hlavne od zámeru tvorcov. Niekedy pohyb kamery môže subjekt motivovať k vyššej aktivite a lepšiemu výrazu.

Pohyb kamery smerom k subjektu a od neho má výrazný účinok v dramatizácii. Priblížením zvyšujeme napätie, vzdáľovaním ho uvoľňujeme. Pozor však pri prílišnom priblížení, tam platí to čo sme už spomenuli, deformuje sa tvár, prípadne začneme zvýrazňovať kozmetické vady.

„Oči“ okolo kamery

Pri výpovedi by mal respondent komunikovať len s jednou osobou. Jeho komunikačný pohľad je takto jednoznačne určený a vo význame a patrí divákovi. V prípade, že okolo kamery je viac ľudí a tí sa pozerajú na respondenta, môže sa stať, že títo tak isto viažu pohľad respondenta na seba a ten pri výpovedi pohľadom prechádza z osoby na osobu. Vo výsledku sa divák nemusí koncentrovať dostatočne na obsah. Je to tým, že pohľad, ktorý patril akoby jemu je teraz rozdelený na viacero strán. Divák má potrebu identifikovať osoby, na ktoré sa respondent pozerá. Tie však nie sú ukázané žiadnym záberom. Je vhodné pri nakrúcaní scény pripraviť tak, aby s respondentom komunikoval len redaktor, alebo osoba, ktorá sa pýta. Ostatní by sa mali obrátiť, alebo minimálne nepozerať na respondenta. Týka sa to aj kameramana, ktorý by mal pozeráť do hľadáčiku kamery, alebo na monitor.

Úprava respondenta, alebo hovorcu

Nie je jedno, ako je človek pred kamerou pri výpovedi oblečený. Šaty a ich úprava sama o sebe dáva výpoveď. To či oblečenie bude viazať divákovu pozornosť, alebo nie, môže byť aj zámerom tvorcov. Je však dôležité, aby to bolo vedomé a nie náhodné. Viazanie divákovej pozornosti na oblečenie, poväčšine znamená odpútavanie pozornosti od verbálneho obsahu. Redaktor pred kamerou by mal dávať pozor, aby bol oblečený adekvátne k téme reportáže. Asi by nebolo vhodné, ak všetci, ktorých má pred kamerou, alebo s ktorými komunikuje, sú v oblekoch, a on je v športovom oblečení. Mnoho krát sa stretávame s tým, že redaktori majú tendenciu cez šaty a osobnú úpravu dávať navonok svoj takzvaný „image“, osobnosť. Na žurnalistike je asi dôležité komunikácia obsahu, ktorý redaktor odovzdáva. Je na zvážení, či nie je vhodnejšie osobnosť novinára presadzovať kvalitou a formou obsahu, ako jedinečnou úpravou zovňajšku. Samozrejme, je to závislé aj od formy a zámerov samotného média, do akej miery má záujem podávať obsah a do akej miery má záujem podávať divákovi vizuál svojich redaktorov. Poväčšine bulvárne a plytko postavené obsahy majú tendenciu byť dopĺňané povrchným pútaním divákovej pozornosti na osobu redaktora.

Líčenie, maskovanie, vizáž

Je potreba rozlišovať maskovanie pred kameru, to znamená jemné vyhladenie, zmatnenie povrchu tváre, prípadne krku a rúk púdom, alebo maskarou pre kameru. Takzvané neutrálne líčenie, ktoré divák nevie rozpoznať. Vizáž, ktorú si ženy dávajú na spoločenské večery je potreba zvážiť. Predkamerová výpoveď je hlavne o komunikovanom obsahu. Ak moderátorka použije jemnú linku okolo očí, alebo odtiene, ktoré divák nevníma, ale zvýrazňujú výraz je to v poriadku. Vždy však je potrebné zvážiť tému, ktorú redaktor podáva a riadiť sa obsahom. Nemalo by dochádzať k tomu, a teraz si povieme príklad, že reportáž zo stavby bude prezentovať redaktorka na vysokých opätkoch v šatočkách od známeho módného návrhára. Potom aj rozhovory by boli s robotníkmi v montérkach? Redaktor v príprave, alebo úprave svojho zovňajšku by sa mal správať veľmi defenzívne a striedmo s ohľadom na tému a jeho úprava by nemal vzbudzovať pozornosť. Ideálne je, ak si divák nespomenie na oblečenie a vizáž redaktora, ale na obsah správy.

Záver

Predkamerová výpoveď by vždy mala byť o obsahu a nie o osobe redaktora alebo hovorcu, ktorý obsah podáva. Ten je nositeľom nie len verbálneho obsahu, ale aj obrazového obsahu, ktorého je súčasťou. On predstavuje obsah, ktorý by mal správne komunikovať s divákom. Dôveryhodnosť redaktora a obsahu ktorý podáva je zásadná. Formálne nedostatky, ktoré sa môžu prejaviť mimo verbálnu komunikáciu práve narúšajú akceptáciu významu obsahu a jeho adekvátne prijatie divákom. Obraz a zvuk sa navzájom dopĺňajú a tvoria jeden celok a to je komunikačný obsah.

Zoznam použitej literatúry

Levinský, Stránský a kol.: Film a filmová technika. Praha : SNTL, 1974.

Mascelli, Joseph V.: The Five C's of Cinematography. Los Angeles : Silman-James Press, 1972. ISBN 1-8795-05-41-X.

Rabiger, M.: Directing the Documentary. [ed.] Focal Press. 4. s.l. : Elsevier Inc., 2004. Zv. 1. ISBN 0-24-080608-5.

Szomolányi, A.: Kamera! - Běži, aneb několik moudrostí, jak tvořit pohyblivý obraz. Bratislava : Citadela, 2016.

Wilson, A.: Cinema Workshop. [prekl.] autor. 4. Hollywood, California : A.S.C. Holding Corp., 1983. ISBN 0-935578-08-0.