



Základné postupy pri nakrúcaní neprofesionálnych filmov

DOC. MGR. TONO SZOMOLÁNYI, ARTD.

Nakrúcanie je zdanlivo jednoduchý proces. Stačí si zaobstaráť videokameru a nakrúcať. Ale je to ako s lyžovaním. Kúpou lyží sa z nás ešte nestáva lyžiar. Aby malo nakrúcanie význam a nebolo len náhodným záznamom, malo by spĺňať niektoré technické a tvorivé atribúty. Vzácnosť nakrútených záberov je často hodnotená až po čase a kvalitne nakrútené zábery získajú cenu v historickom kontexte ich vzniku. Autor, ktorý nakrútil kvalitný záber alebo záznam, neraz ani netuší, aký dôležitý dokument vytvoril pre budúcnosť. Zdanlivé maličkosti súčasnosti sú pre nás všedné, ale po rokoch sa ukáže ich historická hodnota.

Filmové archívy ukázali, že z pohľadu histórie sú najvzácnejšie práve dokumentárne zábery. Ich význam nespočíva len v nich samotných pre ďalšie použitie v iných dielach, ale aj ako štúdium danej historickej doby v nových dobových súvislostiach.

Návod na nakrúcanie nemienim ako axiómu, ktorú treba dogmaticky nasledovať, ale ako odporúčanie, ktoré si každý tvorca môže prispôbiť pre svoje potreby. Jednoduché návody na praktickú realizáciu vyplývajú z mojich praktických skúseností pri tvorbe archívnych záberov, ako aj pri využívaní historických archívov.

Zohľadňujem minimálne ekonomické nároky na vznik archívnych záznamov a to tak, aby jednoduchými prostriedkami vznikla kvalitná historická hodnota v podobe pohyblivého obrazu.

1. Kedy má záber hodnotu

Je niekoľko primárnych pravidiel, ktoré by sme mali dodržať, aby nakrútené zábery boli pripravené aj pre budúcnosť.

1. Záber by mal byť kvalitne, technicky správne nakrútený.
2. Znehodnotenie záberu by malo byť minimálne v rámci ďalšieho spracovania.
3. To, čo nakrútime, by malo byť správne popísané a označené, aby bolo možné našu prácu vždy identifikovať.
4. Archivačné médium musí byť kvalitné, aby sa záznam nenávratne neustratil.
5. Záber by mal byť uložený v úložnom priestore, ktorý bude dostupný aj v budúcnosti a mala by sa mu venovať potrebná archivačná starostlivosť.

2. Technické vybavenie na nakrúcanie

V prvom rade treba mať **kameru**, ktorá je technicky v poriadku. Vhodné sú kamery: DV, HDV, DV PRO, DV PRO50, DVPRO HD a všetky profesionálne systémy, ktoré sú vyššej triedy. Kamera by mala mať vstup na externý mikrofón a výstup na slúchadlá.

Nie sú vhodné kamery, ktoré zaznamenávajú na DVD disk v zázname DVD (MPEG2), alebo kamery s analógovým záznamom.

Nech už použijete akúkoľvek kameru, je potrebné ju technicky zvládnuť, či už dôsledným prečítaním manuálu, alebo sa treba obrátiť na človeka, ktorý s ňou vie dobre narábať.

Dôležitá súčasť kamery, ktorou sa treba zaoberať, je **objektív kamery a optická výbava videokamier**. Amatérske kamery majú najväčšiu slabinu práve v optickej výbave. Objektívy sú väčšinou nižšej kvality, pretože kompenzácia chýb objektívov je konštrukčne a finančne náročná.

Za najväčší nedostatok objektívov považujem neschopnosť vyrovnáť sa s tzv. parazitným svetlom. Je to svetlo, ktoré vniká do optickej sústavy mimo uhla pohľadu kamery. **Slnečná clona** alebo **kompéndium** je zariadenie na zatienenie objektívu pred takýmto svetlom. Predný člen objektívu treba vždy tieniť. Priame svetlo, ktoré vniká do objektívu a nepodiela sa na vzniku záberu, vytvorí hal, ktorý znehodnocuje záber. Tým, že objektívy videokamier majú nízku hĺbku ostroty, nečistoty, ktoré sú na prednom člene objektívu sa stanú svetlými a výraznými. Záber potom vyzerá, akoby sa divák pozeral cez špinavé sklo.

Tu by som pripomenul, že čistenie objektívu a hlavne pri nových kamerách, kde sú naparené NC vrstvy v molekulovej hrúbke, môže spôsobiť jeho nenávratné poškodenie. **Takže čistite objektív len prostriedkami na to určenými, a čo najmenej.**

Objektív je najzraniteľnejšia časť kamery. Preto je potrebný **ochranný filter**, ktorý chráni objektív pred poškodením a pri poškodení sa jednoducho vymení. Za takýto filter môžeme považovať UV filter alebo sky-light filter. Tieto filtre neovplyvňujú viditeľne kvalitu obrazu.

Neodporúčam používať rôzne rozširujúce predsádzky. Ak ich chcete použiť, tak len na záber, kde to naozaj potrebujete. Optické predsádzky (hlavne tie nižšej cenovej kategórie) môžu mať veľa nedostatkov. Často ich tvorcovia

osadia na objektív a majú ich tam po celý čas nakrúcania, aj keď nevyužívajú ich vlastnosti pri každom zábere – to znamená, že zoomom zúžia záber a využívajú akoby stredné hodnoty na objektíve, ktoré môžu mať aj bez použitia rozširujúcej alebo zužujúcej predsádky (multiplikátora).

Polarizačný filter je praktická výbava na nakrúcanie. Pomocou neho môžeme napríklad znížiť lesky na scéne. Pre nakrúcanie videokamerou by som odporučil cirkulárny polarizačný filter.

Dôležitou výbavou je dobrý **statív**. Zábery by mali byť pevné, a ak sa hýbe kamerou, malo by to byť zo statívu. Statív by mal mať **vodováhu** na vyrovnanie záberu. Ak ju nemá, je vhodné zaobstaráť si malú vodováhu. Priložením na rovné miesto na kamere, ktoré zodpovedá horizontálnej alebo vertikálnej roviny v zábere, potom treba kameru na statíve vyrovnať. Kvalitne vyrovnaný záber má význam predovšetkým s ohľadom na divákov vnem.

Náhradný akumulátor na kameru je potrebný so zreteľom na nepredvídateľné okolnosti pri nakrúcaní. Stane sa, že zabudnete vypnúť kameru, alebo akcia či prostredie, v ktorom pracujete, si vyžaduje viac nakrúcania, ako ste predpokladali. **Vždy kontrolujte, či sú akumulátory dobre nabité.**

Mikrofóny, ktoré sú zabudované v kamere, sú príliš univerzálne a zväčša sú vhodné len na záznam ruchu prostredia. Preto je dobré, hlavne ak idete nakrúcať výpovede alebo iný zvukový prejav, mať vo výbave prídavný **smerový mikrofón** na záznam hlasu. Ak budete pracovať vonku, zaobstarajte si aj ochranu mikrofónu proti vetru.

Nevyhnutné sú kvalitné **slúchadlá** na kontrolu nahrávania zvuku. Vždy, keď nahrávate výpoveď, ich použijete na kontrolu kvality zvuku. Každá kamera má možnosť pripojiť slúchadlá.

Kvalitná a nenápadná **taška** na výbavu je dôležitá na ochranu techniky.

Lahké **halogénové svetlo so statívom** by sme mali mať k dispozícii na prípadné dosvietenie interiéru, pomôže aj **baterkové svetlo na kameru**.

Biela plachta vo veľkosti postelnej bielizne sa dá využiť nielen na ochranu kamery v taške, ale aj ako núdzový zdroj rozptýleného svetla.

Kúsok (1m²) **nepremokavej celty** je vhodný ako ochrana pred nepriazňou počasia, prípadne ako podložka pri záberoch zo zeme.

Nezabudnite si vždy zobrať dostatok **záznamového média** v čo najlepšej kvalite.

Nevyhnutnou výbavou dokumentaristu je aj **pero, poznámkový blok a štítky** na označovanie kaziet a médií. Moderné kamery umožňujú popisovanie záberu pomocou metadát. Ak kamera má takúto možnosť, je vhodné ju využívať.

3. Na aký formát zaznamenávať

Moderné videokamery majú možnosť voľby **formátu obrazového poľa**, ako aj **rýchlosti záznamu**, prípadne voľby medzi **HD** (High Definition) alebo **SD** (Standard Definition).

Moje základné odporúčanie je, **nakrúcajte na čo najvyššiu kvalitu**, ktorú vám kamera umožňuje.

Na kamerách je často voľba obrazového poľa 3:4, alebo 16:9. Pri starších kamerách DV môže byť formát 3:4 kvalitnejší, pretože formát 16:9 býva len orezaný zhora a zospodu záberu. Pri novších kamerách je formát 16:9 plný formát záznamu a informácie sú stlačené v horizontálnom smere. S ohľadom na budúcnosť je dobré **nakrúcať na formát 16:9**, je to formát, ktorý je pre vnem logickejší.

Ak je kamera na pásku, **nikdy nenakrúcajte na LP (long play)**. Je to systém, ktorý síce šetrí pásku, ale zároveň znižuje kvalitu.

Ak vaša kamera umožňuje nakrúcanie na záznamové nepáskové médium, vždy voľte najvyššiu kvalitu záznamu, aj keď sa vám zdá, že vizuálna kvalita je dostatočná. Niektoré nové druhy kamier majú možnosť voľby na High Definition oproti Standard Definition. **S ohľadom na budúcnosť voľte HD.**

4. Technické parametre

Záznamový materiál

Pri kamerách so záznamom na kazetu **nikdy nedávajte do kamery už použitú kazetu!** Použite vždy novú pásku. V kamere sa páska obtiera o nahrávaciu hlavu najviac v pauze. Niekedy sa stane, že vznikne na tomto mieste poškodenie pásky. Pri opätovnom nahrávaní sa tieto miesta, ktoré boli pri prvom nahratí medzi zábermi, dostanú do záberu a môžu sa prejaviť nenapraviteľným dropautom – poskočením obrazu.

Dávajte pozor na rozdiel teplôt kamery. Ak máme kameru v teplom prostredí a chceme ňou nakrúcať odrazu v chlade, kamera sa zaparí a nakrúcanie je znemožnené. V prípade pásky sa môže stať, že zaparená páska sa nalepí na záznamovú hlavu a poškodí sa kamera.

Ak máme kameru na harddisk alebo pamäťové médiá, dbajme o to, aby sme dáta originálnych záberov uschovali na trvácne médiá, prípadne ich ukladajme dvojmo.

Každý nosič s originálnym záznamom starostlivo popisujme neopakovateľným pomenovaním. Je dobré vytvoriť si vlastný popis a systém popisu, a to tak, aby sme vedeli v našom archíve vyhľadávať. Popisovanie originálnych nosičov nikdy neodkladajte na neskôr.

Množstvo svetla

Pri nakrúcaní je dôležité mať **dostatok svetla**, aby kamera mohla záznam vytvoriť v potrebnej obrazovej kvalite. Údaje o citlivosti pri neprofesionálnych kamerách sú často klamlivé a nezodpovedajú štandardnej kvalite záznamu. Pri nízkych svetelných hladinách dochádza k šumu, a to hlavne v tmavých tónoch, a nekorektnému farebnému podaniu.

Pri nakrúcaní je nevhodné, aby kamera pracovala v nízkych úrovniach osvetlenia. Pri tomto sa prejavujú nedostatky objektívu a nekvalita snímacieho prvku. To, že vidíme záber v hľadáčiku, ešte neznamená, že je technicky použiteľný, a to už ani nehovorím o svetelnej nálade.

Prvým krokom na kontrolu je kvalitné **nastavenie hľadáča**. Často sa stáva, že na kamere je nastavený hľadáček

alebo výklopný monitor na vysoký jas a potom máme pocit, že na scéne je dostatok svetla. Dbajme, aby boli nastavené na strednej úrovni, alebo udržujme prednastavenie, ktoré sme si spravili doma na kvalitnom televízore.

Dostatok svetla môžeme zaistiť napríklad odhrnutím závesov, rozsvietením svetla, výmenou žiaroviek za silnejšie, použitím vlastného svetla, bielym odrazom od zdroja svetla. Základnou pomôckou by malo byť: **hľadajte v záberoch bielu a čiernu**. Je biela dostatočne svetlá? Je čierna čistá?

Inou problematikou je **preexpozícia** – príliš veľa svetla. Videokamery sú veľmi citlivé na prebytok svetla. Ak je záber presvetlený, stráca sa kresba v bielej a svetlých tónoch a záber sa stáva nekorektným. Stáva sa to hlavne, ak je hľadáčik nastavený príliš tmavo, alebo len z nepozornosti. Pred nakrúcaním si vždy starostlivo prekontrolujte nastavenie jasů hľadáčika, prípadne výklopného monitora. **Správne nastaveniu clony venujte dostatok pozornosti!**

Ak používame **automatickú clonu**, zábery sú kvalitné v štandardnej scéne, ktorej rozloženie zodpovedá rozsahu štandardného exteriérového záberu s proporcionálnym delením záberu medzi oblohu, ľudskú tvár a horizont. Ak sa však dostaneme mimo štandardu bežného záberu, napríklad tmavý interiér s osvetlenou ľudskou tvárou, tak clonová automatika vypočíta svetelný priemer scény a tvár bude preexponovaná bez kresby a tmavé pozadie bude šedivé so šumom v čiernej. Ako tvorca starostlivo zhodnocujte, kedy nakrúcať na clonovú automatiku a kedy na manuál. **Automatiku clony využívajte – je to istota, ale pozor na zábery, kde to nie je možné.**

Pri manuálnom nastavovaní clony dbajte na to, aby ste mali **kvalitné pozorovacie podmienky pri pohľade do hľadáčika alebo na výklopný monitor**. Ak vám napríklad svieti priame slnečné svetlo na monitor, záber sa vám zdá tmavý a máte tendenciu záber preexponovať. Vtedy je dobré zatieniť monitor a spraviť čo najštandardnejšie pozorovacie podmienky.

Nastavenie farby svetla

Farebné vyváženie treba urobiť pri každej videokamere. **Automatika**, hlavne pri malých kamerách, nie je vhodná. Ide o vyváženie pomeru medzi modrou a červenou zložkou spektra. V kamerách je to označené slniečkom, obláčikom pre denné svetlo alebo symbolom žiarovky pre umelé svetlo. Treba si vybrať s ohľadom na svetelné podmienky.

V lepších kamerách je **možnosť vyváženia na bielu plochu**. V takomto prípade je dobré, ak si nosíte korektnú bielu plochu so sebou. Môže na to poslúžiť aj biely papier A4, ale nie lesklý. Toto nastavenie je omnoho kvalitnejšie, a ak ho kamera poskytuje, treba ho využiť. Pozor však na biely papier, aby bol osvetlený svetlom, ktoré sa najviac podieľa na tvorbe záberu. Niektoré kamery poskytujú aj vyváženie čiernej. Toto je vhodné urobiť pred začatím nakrúcania.

Ak záber farebne nevyvážite, môže sa stať, že pri umelom svetle pri nastavení na denné svetlo bude záber modrý a pri dennom svetle pri nastavení na umelé svetlo bude červený. **Postprodukčné farebné korekcie pri kompresných**

systemoch sú veľmi problematické a zväčša znehodnocujú alebo znižujú kvalitu záberu.

Zvláštnu problematiku tvorí **nakrúcanie pri neónovom svetle**. Neónové svetlo je farebne nekorektné. Vyváženie bielej je síce možné, ale farebné tóny na scéne nebudú mať v zázname adekvátnu odozvu.

Ostrosť – autofokus alebo manuálne zaostrovanie

Automatické zaostrovanie je praktická vec. Moderné neprofesionálne kamery majú automatiku zaostrovania kvalitnú, ale má svoje obmedzenia, ktoré treba rešpektovať. Pre automatiku zaostrovania je potrebné, aby sa kamera vedela „rozhodnúť“, čo má byť ostré. Ak to kamere ako fyzikálnemu prístroju nie je jasné, tak ostrosť neustále kolíše a záber sa stáva nepoužiteľným. Stáva sa to hlavne v tmavej scéne, alebo ak dominantný objekt, ktorý chceme mať ostrý, je mimo priestoru zaostrenia.

Často to nie je v hľadáčiku kamery ani vidieť. Automatické zaostrovanie potrebuje štandardné podmienky, ktoré sú naprogramované v kamere. Pod štandardnými podmienkami môžeme rozumieť typ záberu, pre ktorý je automatika zaostrovania určená. Tie väčšinou vychádzajú z primárneho určenia kamery a to môže byť napríklad na snímanie dovolenkových celkov a polocelkov pri dobrých svetelných podmienkach. Ak tieto porušíme, automatika môže pracovať s chybou. Amatérske kamery sú na to vybavené automatickými režimami napríklad na portrét, celok, alebo iné, ktoré je vhodné a praktické využívať.

Mnohé kamery majú **možnosť práce aj s manuálnym zaostrovaním**. Na malých kamerách je manuálne zaostrovanie veľmi zle prístupné, ale ak si to záber vyžaduje a nie ste si istí s automatikou, obetujte čas a využite ho. Kamery, ktoré majú manuálne zaostrovanie vyvedené na objektíve sú zväčša bezproblémové a manuálne zaostrovanie je jednoduché. Treba dať pozor na reakciu objektívu, ktorá je väčšinou oneskorená, pretože ovládanie vychádza z reakcie servomotora na pohyb prstenca na objektíve. Ak však nakrúcate pevné zábery zo statívu, takéto zaostrovanie je vždy zodpovednejšie ako ostrenie automatikou, kde neustále hrozí nebezpečenstvo „dýchania“ ostrości.

Hľadáčiky elektronických kamier sú veľmi nedokonalé a zväčša majú menšie bodové rozlíšenie, ako vie kamera zaznamenať. To spôsobuje, že obraz, ktorý sa vám zdá ostrý v kamere, môže mať jemnú neostrosť na veľkom televízore.

Dá sa tomu predísť starostlivým zaostrením hľadáčika, využitím vhodného automatického režimu alebo manuálnym režimom so starostlivou kontrolou ostrości „na oko“. Dostatok svetla má taktiež vplyv na kvalitu ostrości.

Elektronický alebo optický zoom

Na takzvaný elektronický zoom, prosím, zabudnite! Vypnite ho priamo v menu. Táto funkcia je zdrojom technickej chyby. Pri elektronickom zoome ide len o výrez na snímacom čipe, čo spôsobí zníženie rozlíšenia kamery. Viditeľné zhoršenie kvality často nie je vidno v hľadáčiku, ale až pri spracovaní pri kvalitnej reprodukcii. Hľadáčiky kamier neraz nemajú také rozlíšenie, aby sme si mohli nekvalitu uvedomiť pri nakrúcaní.

Pri optickom zome treba dať hlavne pozor na zmenu svetelných podmienok objektívu. Pri dlhom nájazde alebo využití celého rozsahu objektívu sa pri neprofesionálnych kamerách mení hodnota clonového čísla, čím sa mení svetlo, ktoré sa dostane na snímací senzor. Vo výsledku to vyzerať tak, že záber, ktorý bol na začiatku široký a dostatočne svetelne vyvážený je po nájazde (zúžení) tmavý. Maximálna clona napríklad $f - 2,8$ sa zmenila na $f - 4$. Je rozumnejšie extrémne nájazdy v celom rozsahu nikdy nevyužívať.

Treba mať tiež na pamäti, že pohyb zoomu zaisťuje nedokonalé servo, ktoré má určitý rozbeh a dojazd, čo sa prejaví neprírodným trhnutím. Ak sa dá, tak sa pri snímaní nájazdom a odjazdom vyhnite. **Zoom používajte v malom rozsahu v spojení s iným pohybom vo vnútri záberu. Je lepšie, ak zmenu veľkosti záberu spravíte strihom!**

Sektor kamery alebo nastavenie uzávierky

Táto funkcia kamier býva taktiež nastavená na automatiku, takže často sa mení bez vedomia tvorca. Býva to z jednoduchého dôvodu. Citlivosť kamery na svetlo je veľmi veľká a v prípade, že kamera nevie pomocou clony v objektíve zamedziť prístupu svetla na snímací prvok, postará sa o zníženie množstva svetla, ktoré vniká do kamery, elektronická alebo mechanická uzávierka. Tá však mení expozičný čas. **Príliš krátky expozičný čas ruší pohybovú neostrosť**, ktorá je dôležitá pre plynulý snímkový pohyb. Takéto zábery sa môžu prejavíť trhaním alebo strobovaním v pohybe. Takže túto funkciu je tiež dobré vypnúť z automatického nastavenia do manuálneho, ale pozor! **Úlohou nastavenia sektora kamery je chrániť čip proti presvetleniu pri vysokých svetelných hladinách**, keď clona objektívu už konštrukčne nezvládne uzavrieť prístup svetla do kamery. Na silnom slnku a špeciálne pri protisvetlách využívajme túto funkciu na dorovnanie expozičnej vyváženosti záberu.

Kamery v poloprofesionálnej triede sú vybavené sivými neutrálnymi filtermi, ktoré si kamera dokonca aj vypýta blikaním na displeji hľadáča.

Pri kamerách, ktoré nemajú takúto možnosť, je dobré byť vybavený **sivým filtrom**. Postačí aj polarizačný filter.

Pri predĺžení expozičného času pod 1/50 sekundy dôjde k zmene záznamovej frekvencie v počte zaznamenaných snímok.

Frekvencia snímania

Základná frekvencia snímania je plných 25 obrázkov za sekundu, alebo 50 polsnímok. Na kamerách sa dá frekvencia meniť smerom nadol. Ak znižujeme počet snímok za sekundu, predlžujeme expozičný čas. Dá sa to využiť pre záznam „neživých“ priestorov, kde nemáme dostatok svetla – napríklad interiéry chrámov. Ak sa však do tohto záberu dostane postava, jej pohyb je zrýchlený a neprírodný. Platí pravidlo, že ak znížime nakrúcajúcu frekvenciu na polovicu (na 12 obrázkov za sekundu), citlivosť sa zvýši dvojnásobne.

Spomalené zábery vedia nakrúcať kamery, ktoré majú záznam priamo v dátovej podobe – napríklad Panasonic P2 systém a to až do dvojnásobnej rýchlosti záznamu plných snímok – 50 obrázkov za sekundu.

Pozor na nastavovanie frekvencie na videokamere. Niekedy sa tvorcovia, v presvedčení, že nakrúcajú plné snímky, rozhodnú nastaviť frekvenciu na 25, ale to môže byť expozičný čas a vtedy nakrúcajú polovičnou frekvenciou, teda 12 obr./sek., a v takom prípade je pohyb naozaj trhaný. **Treba rozlišovať plné snímky záznamu 25p a polsnímkový záznam 50i. Treba rozlišovať medzi časom uzávierky (shutter) a snímkovou frekvenciou!**

Signálový zisk býva vo výbave drahších kamier poloprofesionálnej triedy a profesionálnych kamier. Používa sa na zvýšenie citlivosti kamery na úkor kvality obrazu. Pri nízkych hodnotách šum v čiernej nemusí byť na prekážku, skôr kvalita bielej a kontrast sa môžu zlepšiť. Často sa však stane, že tvorcovia toto nastavenie zabudnú vypnúť a pri nakrúcaní si nevnímu šum v obraze a nekvalita sa dostane aj do záberov, kde sa zisk vôbec nemusí použiť. Treba vždy zvážiť použitie tohto nastavenia. **Pridávanie decibelov je skôr určené na reportážne snímanie ako pre tvorivý obraz.**

Stabilizátor obrazu je štandardná výbava amatérskych a poloprofesionálnych kamier. Sú dva druhy stabilizátorov. Optický a elektronický. Pri ich použití treba mať na pamäti, že robíme výrez z rozlíšenia snímacieho prvku a tým znižujeme kvalitu.

Stabilizátor majte na kamere pustený len vtedy, ak robíte zábery bez statívu.

Kamerové efekty

Kamery majú vo svojej výbave množstvo elektronických efektov. Majte vždy z nakrúcania maximálnu kvalitu záznamu. Elektronické efekty kamerového typu viete doroobiť aj v postprodukcii a môžete ich zladíť v strihovej skladbe ku každému záberu osobitne. Kamerové elektronické efekty sú obyčajne veľmi „hrubé“. Ich použitie starostlivo zvážte. Na lacných kamerách slúžia skôr na ohúrenie neuskúseného zákazníka.

Niektoré kamery vyššej cenovej kategórie majú možnosť meniť charakter obrazu v kontraste, jase vo svetlách, v čiernej a podobne. Tieto nastavenia môžu byť tvorivé, ale treba ich mať starostlivo odskúšané.

Automatika, alebo manuálne nastavenie kamery

Automatika kamery je veľká výhoda. Väčšinou nemáme čo pokaziť a je zárukou uspokojivých výsledkov. **Automatický režim je však určený na štandard**, pre ktorý je kamera určená. Ak sa zamyslíme pri lacnej kamere, aké je jej určenie, je to najčastejšie pre „dovolenkové“ nakrúcanie. To väčšinou predstavuje nakrúcanie v dobrých svetelných podmienkach, polocelkoch a celkoch a podobne. Pri vyšších nárokoch na svetelné podmienky využívané ako vyjadrovacie prvky – ak sa napríklad sa snažíme tvoriť priestor v zábere svetlom tým, že umiestnime svetlú plochu (okno) do pozadia a použijeme tmavé popredie – **automatika reaguje nevyspytateľne**. Ak je v takomto zábere priveľa svetlého okna ako hlavného zdroja svetla v zábere, clona na kamere sa uzavrie a svetlú plochu okna spraví bielu s kresbou. Postava, ktorá je v strednom pláne, je tmavá a vôbec sa nedá hovoriť o kvalitných pleťových tónoch. A to

hovorím o statickom zábere. Len čo sa začnú prvky v kompozícii pohybovať a meniť svetlotoňálne vzťahy, tak clona neustále pracuje stmavovaním a zosvetľovaním záberu. Ak máme veľa bielej v zábere, tak sa clona neprirodzene zatiahne a záber bude síce technicky správne vyvážený, podľa prednastavenia výrobcu automatiky, ale postava bude tmavá v tvári. Podobné je to pri snímaní bielych alebo tmavých plôch. Vtedy určite použijete manuálne funkcie kamery.

Automatika na moderných kamerách však nebýva naviazaná len na clonu, ale aj na ostatné funkcie, ako sú rýchlosť elektronickej uzávierky, zaostrovanie, nastavovanie bielej a podobne. **Každá kamera má svoje špecifiká a tie je treba poznať.**

5. Ako kvalitne nakrúcať témy

Univerzálny návod na tvorbu neexistuje. Každé jedno nakrúcanie je špecifická udalosť, ktorá je neopakovateľná. Každé dielo, ktoré vznikne, nie je len mechanickým záznamom predkamerovej reality, ale súborom reálnych okolností a individuálneho vkladu tvorcu záznamu. Pritom však sloboda individuálneho vkladu autora je o to väčšia, o čo je autor viac pripravený na dané nakrúcanie.

Pod prípravou rozumiem stav praktických skúseností, teoretických vedomostí z problematiky tvorby filmu a v naslednom rade aj intuíciu tvorcu s talentom.

To všetko však nestačí. **Tvorca musí hlavne chcieť a nebať sa nakrúcať.** Často sa zdá, že nakrúcanie je skončené, a to, čo sme chceli, už máme nakrútené, ale tu je na rade zamyslenie, ako to, čo sme nakrútili, uvidí divák.

Obhliadky

Ak zaznamenávame dokumentaristické deje, je **dôležitá príprava**, ktorá bude slúžiť ako podklad pre scenár a nakrúcanie. Príprava je z **obhliadok** lokality, kde budeme film realizovať. Pri obhliadkach nielen študujeme prostredie, ale počúvame predpokladaných respondentov alebo odborných poradcov, ktorý nás môžu viac zasvätiť do témy. Ideálnou pomôckou je **diktafón a fotoaparát**. Zo skúseností viem, že **nie je vhodné na obhliadky brať kameru**. Kamera u neskúsených respondentov obmedzuje sústredenie a nemusíme sa dozvedieť to, čo by sa dalo a čo potrebujeme na tvorbu dokumentárneho filmu. Z pohyblivých záberov sa ťažšie robí príprava ako z fotografií a výpovede nahrané na diktafón pomôžu pri tvorbe otázok pred kamerou, prípadne na hľadanie tvorivej cesty, ako spracovať tému. **Podľa obhliadok si vieme rozvrhnúť aj plán nakrúcania a jeho technické zabezpečenie**, pri neskoršej práci na scenári.

Námet a scenár

Pred nakrúcaním by sme mali mať pripravený scenár alebo krátku písomnú prípravu, v ktorej by sme mali predpokladať, čo všetko budeme nakrúcať. Samozrejme, že pri dokumente často musíme improvizovať, ale naša tvorba by nemala byť postavená len na náhode a intuícii.

Scenár môže predstavovať starostlivé literárne dielo s obrázkami alebo fotografiami. Môžeme v ňom popísať

všetko, čo budeme nakrúcať a stane sa akousi mapou pre realizáciu. To je najlepšia cesta, ako kvalitne nakrúcať.

V scenári sú určené prostredia, postavy, naznačené výpovede, zábery, predpokladané dĺžky jednotlivých obrazov a hlavne to, o čom film je. Ak toto vieme, tak pri nakrúcaní môžeme predpokladať, koľko a akých záberov máme nakrútiť, ako sa máme prípadných respondentov pýtať, v akom dennom čase máme ísť do daného prostredia nakrúcať a akú techniku si máme so sebou vziať.

Scenár sa však nemusí otrocky dodržiavať. Zvlášť pri dokumente, alebo reportáži to ani nie je možné. Prostredie, vzťahy ktoré sú dané situáciou pri nakrúcaní, tvoria často nové prvky do filmu, ale ich zaradenie do diela umožní práve **kvalitná príprava pred nakrúcaním a to hlavne poctivo pripraveným scenárom.**

Niekedy stačí takzvaný **bodový scenár**, v ktorom si rozvrhneme všetky informácie o danej téme a pripravíme si body, ktorým sa budeme počas nakrúcania venovať.

Organizácia nakrúcania

Scenár a popis témy je dôležitým prostriedkom na komunikáciu s ľuďmi, ktorí sa budú podieľať na vzniku filmu. Film je kolektívnym dielom, pri ktorom sme často odkázaní na pomoc iných.

Nezabúdajte na **súhlas s nakrúcaním osôb, ktoré sú pred kamerou**. Tu sú na mieste umelecké zmluvy, ktoré by ste mali uzatvárať s účinkujúcimi aj s ohľadom na neskoršie využitie a použitie diela.

Prostredia, v ktorých realizujeme film vždy niekomu patria. Buďte si istí, že ich môžete použiť na základe povolenia na nakrúcanie. Niekedy stačí požiadať len ústne, inokedy má majiteľ právo vidieť scenár a byť informovaný, čo nakrúcate a niekedy je požiadavka úhrady finančnej čiastky. **Rešpektujete vždy práva** a pravidlá majiteľa objektu a priestoru, v ktorom nakrúcate. Dnes sa považuje za zabratie verejného priestranstva aj postavenie statívu na ulici a podľa zákona potrebujete povolenie.

Samotné nakrúcanie by malo mať určitý **plán realizácie filmu**. Pri nakrúcaní potrebujeme denné svetlo, dopravu na miesto realizácie filmu, ktorá vyžaduje určitý čas. Respondenti majú tiež svoj súkromný život, ktorému sa musíme prispôbovať. Počasie nevieme plánovať, ale vieme si pripraviť takzvaný náhradný program nakrúcania. Nepokúšajme sa nakrúcať nezmyselne dlho a za každú cenu. **Únava pri nakrúcaní spôsobuje chyby**, ktoré často zistíme až po nakrúcaní. Takže zostavenie akéhosi výrobného plánu je na úžitok a nepodceňujme organizáciu. **Nakrúcanie „hurá systémom“ neveští nič dobré a ste odkázaní na náhody.**

6. Rôzne druhy nakrúcania

Reportáž

Reportáž alebo nakrútenie udalosti je pre tvorcu obmedzujúce v tom, že predkamerovú realitu môže riadiť len minimálne alebo vôbec. Vyberá výseky zo skutočnosti podľa vlastného citu a intuície, s tým, že neskôr ich poskladá do výsledného diela. Pritom treba byť pohotový, aby neunikli dôležité významové deje z danej udalosti.

Často býva chybou pri takýchto nakrúcaniach, že tvorca sa naháňa za udalosťami a snaží sa pokryť všetko, čo sa len dá, aby to mal. Vo výsledku však vznikne záznam, ktorý je nakrútený akoby v jednej veľkosti alebo v neurčitej veľkosti záberov, všetko je rozhybané a každá udalosť je nakrútená akoby už po.

Pri nakrúcaní reportáže treba zhodnotiť sily. Priestor, v ktorom máme nakrúcať, má určitú veľkosť a čas za ktorý máme všetko potrebné zaznamenať, a to tak, aby to malo zmysel hlavne pre finálne dielo. Ak je udalosť príliš krátka a odohráva sa na veľkej ploche, asi ťažko budeme môcť pokryť zábermi celý priestor z najrôznejších uhlov.

Vždy treba rátať s tým, že budeme potrebovať reportáž strihať a napríklad veľa rovnakých polocelkov z rovnakého uhla nám nedá dobrý podklad do strižne, s ktorým budeme môcť pracovať. Treba myslieť na to, že každý záber bude mať vo výsledku určitú dĺžku. **Divák očakáva, že ho vtiahneme do priestoru, ktorý sme nakrútili akoby cez okno nakrúcanieho formátu.**

Treba sa rozhodnúť, koľko z daného deja udalosti je únosné nielen zaznamenať, ale aj použiť vo výslednom diele. **Nezabúdajte na detaily** a v strižni nenahraditeľné prestrihy, z iných strán a uhlov, ako je hlavný smer udalosti alebo obrazu, ktorý práve nakrúcame.

Ak pozeráme do hľadáča, je dobrá metóda predstavovať si výsledný film a popri nakrúcaní si akoby počítať zábery, ktoré ešte potrebujeme dorobiť, aby sme daný pohľad mohli uzavrieť ako strihovú pasáž.

Ak potrebujeme byť rýchli a evidentne nestihneme v dave ľudí robiť veľké presuny, aby sme si našli rozmanité postavenia, postavme koncepciu nakrúcania tak, aby sme spravili dobrý film a nie mali čo najviac zaznamenané, naháňajúc sa. Platí pravidlo: menej je určite viac. **Dbajte na to, aby ste mali nakrútenú dostatočnú a neprerušovanú dĺžku,** a to zvlášť vtedy, keď niekto rozpráva. Myšlienky by mali byť nahraté ucelené.

Vážnou chybou pri „rýchlych“ nakrúcaniach býva, že kameraman je netrpezlivý a pohybuje kamerou. Obraz divák rád vníma pevný. Určite nepoužívajte samoučelne zoom.

V každom zábere by malo byť niečo pevné, aj keď sa postava napríklad pohybuje a my ju sledujeme v kamere, držíme ju pevne v kompozícii. Divák takto nakrútený záber vyhodnotí ako pevný. Ale to bol len jeden príklad.

Pri pohotovostných reportážach je dobré používať automatické režimy kamery, ale pozor na svetelné zdroje, ktoré ak sa nám dostanú do záberu, záber sa stmaví.

Nenakrúcajte zbytočne veľa, ale hlavne to podstatné, čo charakterizuje danú udalosť. V úvode, keď prídete na miesto, prvé čo je vhodné spraviť, je nakrútiť zábery prostredia, v ktorom sa bude udalosť odohrávať. Pri tomto si v pokoji skontrolujte všetky technické nastavenia na kamere. Je dobré, ak na takéto zábery použijete statív. Zábery celkov, ktoré sú roztrásené, nevyzerajú najlepšie a aj pekný pohľad sa dá takto pokaziť.

Minimálna dĺžka záberu do strižne, aby ste so záberom vedeli pracovať, je štyri sekundy (nehovorím to ako pravidlo, ale z vlastnej skúsenosti).

Záznam prostredia, tvorba dokumentu

Pri tvorbe dokumentárnych záberov a dokumentárneho filmu je dôležitá kvalitná príprava. Je nevyhnutnosťou poznať prostredie, kam idete s kamerou.

Ak pri dokumente nakrúcame zábery, je dôležité, aby boli v čo najvyššej kvalite, bez zbytočnej technickej degradácie. Je lepšie, ak sú zábery čo najviac statické. Nakrúcanie z ruky obmedzte na minimum. Keď už tak robíte, tak buďte trpezliví. Pohyblivý záber by mal mať vždy svoj začiatok a koniec. **Nikdy nenakrúcajte z ruky statické zábery, zábery celkov a veľkých celkov.**

Pri dokumentárnom filme hrá najdôležitejšiu úlohu svetlo. Nepodľahnite fámam o tom, že moderné kamery zaznamenajú všetko a nepotrebujú svetlo. Svetlo tvorí dôležitú technickú kvalitu, ktorú pre kvalitný záznam potrebuje kamera, a umelecko-tvorivú kvalitu, ktorú bezpochyby hľadá tvorca. Pri nakrúcaniach „bez peňazí“ si tvorca musí často pomáhať sám, ako vie. Je dobré využívať svetelný priestor, v ktorom sa nakrúca. Často stačí pre pekné zábery scénu len trochu posunúť do lepšieho svetla, prípadne dostať do záberu svetlú plochu, správne umiestniť a rozsvietiť autentické svetelné zdroje a podobne. **Ac chcete niečo ukázať alebo vyjadriť obrazom, potrebujete kvalitné svetlo.**

Nezabúdajte na dostatok záberov. Tvoríte autentický filmový priestor, ktorý keď má predstavovať informáciu o reálnom priestore, mal by mať dostatok informácií a to tak, aby boli divákovi zrozumiteľné. Zábery, ktoré nakrúcate by mali mať svoju dĺžku. Kamera nie je fotoaparát. Keď ju zapnete, od tohto momentu si treba niekedy počítať a podľa mojej skúsenosti je dobré napočítať aspoň do päť. Pri krátkych záberoch sa môže stať, že budú v strižni nepoužiteľné.

Nezabúdajte, že celok nepopíše prostredie, aj keď sú v ňom všetky dôležité informácie. Celok skôr len uvádza prostredie, náladu, môže priniesť časovú zmenu vo filme. Prvky celku môže zdôrazniť len užší záber, ako je polodetail a detail.

Nenakrúcajte z jedného miesta. Dbajte na to, aby po sebe idúce zábery boli od seba vzdialené minimálne deväťdesiat stupňov vzhľadom na objekt. Po sebe idúce zábery na ten istý objekt sa ťažšie spájajú strihom a treba mať na pamäti, že takéto záberové väzby potrebujú rozdielne veľkosti a uhly snímania.

Veľké detaily robte určite zo statívu a ak máte nekvalitný statív, tak pri snímaní nedržte kameru a nedotýkajte sa statívu, ale využite diaľkový ovládač pre spúšťanie kamery.

Pri snímaní ľudí do dokumentárneho filmu sa ich snažte priviesť k tomu, aby nevnímali kameru. **Pohľad do kamery je pohľad na diváka** – von z obrazovky. Dbajte na to, aby ste ľuďom, ktorých snímate, záberom neublížili. Pri snímaní ľudskej tváre kontrolujte oči a svetlo na tvári.

Pri dokumente je veľmi dôležitý autentický zvuk. Odporúčam používať prídavné mikrofóny, či už smerový, alebo klopotný mikrofón na reč, alebo priestorový mikrofón na ruchy. Mikrofóny, ktoré sú zabudované do kamery, sú univerzálne a poväčšine nahrávajú viac ruch kamery a skreslený zvuk ako to, čo potrebujete pri zázname.

7. Postup pred spustením kamery

Aranžovanie záberu by malo mať svoju postupnosť. Nakrúcanie je systematická práca a je dôležité predchádzať chaosu, aby zostalo čo najviac času na samotný tvorivý proces. Postup realizácie záberu je veľmi individuálny a každý tvorca si ho volí sám. Nasledujúcim návodom dávam iba odporúčanie, aby sa v procese nakrúcania na nič nezabudlo. **Kvalitný tvorca si nemôže dovoliť spraviť technickú chybu** a čo i len jeden záber, ktorý je nepoužiteľný pre technickú chybu, môže narušiť celok.

1. **Postavenie kamery** je umiestnenie na miesto, z ktorého sa bude snímať záber. Je výhodné začať týmto úkonom kvôli vymedzeniu uhla snímania. Pre samotný záber potom už aranžujeme scénu len v presne vymedzenom uhle a nezaobráame sa prvkami, ktoré sú mimo tohto uhla.
2. **Ochrana kamery** je jej zaistenie proti posunu, spevnenie nôh statívu alebo umiestnenie dáždika, aby na ňu nesvietilo slnko a podobne. Priame slnečné svetlo je veľký nepriateľ kamery ako zariadenia. Ak sa napríklad optická sústava kamerového hľadáča dostane do uhla s priamym slnečným svetlom, sústredenie lúčov do kamery ju môže vážne poškodiť.
3. **Vymedzenie záberového uhla** – určíme presne čo sa bude snímať, aké budú pohyby kamery a kde budú krajné polohy záberu, z akej výšky bude pohľad kamery a podobne.
4. **Vyrovnanie kamery do vodováhy**. Na pomoc väčšinou slúži vodováha na statíve, prípadne prídavná vodováha.
5. Pri určovaní **vnútorného obsahu záberu** v rámci obrazového formátu vlastne aranžujeme obsah záberu. Tvorca usporadúva obsah záberu do správnej kompozície. Samozrejme, neustále korigujeme postavenie kamery, ale už len v minimálnom rozsahu.
6. **Pohyb v dynamickej kompozícii** zosúladovanie pohybov kamery s pohybom účinkujúcich. Pohyby sa zosúladujú vzájomnými skúškami a postupne sa pridávajú jednotlivé prvky akcie.
7. Popri skúškach si kameraman **nastavuje ťahy statívu, prípadne fixáciu kamery** a iných zabezpečovacích prostriedkov.
8. Kontrola nastavenia **expozičného času**, frekvencie snímania a pod.
9. Nastavenie clony, svetelná atmosféra a udržanie jej formálnych prvkov je základom štýlu, ktorý sme si zvolili pre daný projekt. **Treba myslieť aj na svetelnú technickú dostatočnosť**.
10. **Farebné nastavenie** spočíva vo **vyvážení bielej**. Táto kontrola by mala byť pri každom zábere, pretože farebné podmienky sa v reáloch veľmi rýchlo menia.
11. **Nastavenie ostroti** pred snímaním záberu je veľmi dôležité.
12. Pred spustením kamery je vhodné **prekontrolovať záznamový materiál** – pásku, alebo dátové záznamové pole, či je dostatok miesta pre príslušný záber.
13. **Kontrola chodu kamery** – nabitie akumulátora, prí-

padne nahratie prázdneho miesta, aby páska nešla od začiatku kazety (min. 20 sekúnd)

14. **Nastavenie úrovne nahrávania zvuku**, prepojenie s mikrofónom, kontrola eventuality rušivých momentov vo zvuku. Kontrola prepojenia zvukového kábla mikrofónu.
15. **Označenie záberu** do scenára a poznámky k záberu.

8. Veľkosti záberov

Záber je najmenšia obrazová časť filmu. Sústava záberov z jedného prostredia dáva **obraz** a obrazy skladajú vizuálnu časť celkového diela. Univerzálne názvy jednotky kompozície – záberu sú **celok, polocelok** a **detail**. Toto je základné pomenovanie jednotkových častí – záberov, z ktorých sa skladá filmové dielo.

Tieto tri názvy vystihujú rozsah zaznamenananej veľkosti od širokého vesmíru, až po dajme tomu hlavičku špendlíka. Veľkosť jedného záberu dáva reláciu nasledujúcemu záberu, aby vytvárali vzájomnú väzbu.

Mrakodrap, ktorý je zaznamenaný s okolím, je celok jeho časť od polovice je polocelok a okná niekde na prízemí je detail snímaného mrakodrapu. Tieto pravidlá nie sú všeobecným zákonom o veľkostiach záberov. Sú len akousi dohodou medzi tvorcami. Jednotlivé odlišnosti medzi názvami nie sú vylúčené. Najpoužívanejšie je rozdelenie veľkostí záberov podľa postavy.

Veľký celok – napríklad postava v otvorenej krajine, kde netvorí dominantu.

Za celok sa považuje celá postava s miestom nad hlavou a pod nohami, ale postava tvorí dominantu.

Polocelok – ak je postava zobrazená od celku do rezu v kolienách.

Polodetail – od kolien pod pás.

Polodetail užší – spodný rez okolo pásu.

Detail – od hrudníku vyššie (pri tomto určení uvažujeme, že hlava je neustále komponovaná do správneho kompozičného usporiadania).

Detail širší – hlava s ramenami.

Plný detail – hlava s časťou krku.

Veľký detail – časť tváre s orezom.

Makrodetail – veľký výrez časti tváre, alebo inej časti postavy.

Toto je definovanie veľkosti záberov vzhľadom na postavu ale rovnaké prirovnanie môžeme spraviť ku všetkým objektom, ktoré snímame. Vždy je dôležité používať názvoslovie záberov tak, aby bolo komunikovateľné a nedochádzalo k zámenám.

Veľkosť záberu úzko súvisí s dramatičnosťou. 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 podrobné informácie len o ňom. Veľkosť záberu závisí od potreby tvorca v danom časovom okamihu zdôrazniť niektorý prvok scény alebo ukázať jej priestor v rámci sústavy prvkov, ktoré obsahuje.

Ak hovoríme o jednom prostredí, v ktorom nakrúcame, ako o scéne, tak toto prostredie vo výslednom diele sa

skladá z istého počtu záberov. **Vždy treba mať na zreteli, že divák vidí z daného prostredia len to, čo mu ukážeme.** Jednotlivé zábery majú mať takú veľkosť, aby bola možná väzba medzi nimi a navzájom sa spájali práve do už spomínaného celkového obrazu scény. Aby sa to udialo, platia určité väzobné pravidlá.

Pri nakrúcaní tvorca stavia zložité **kompozičné stavby v sústave následných záberov**, ktoré tak tvoria jeden celok filmového obrazu skladajúceho sa z množstva záberov. Skladbu filmového obrazu by som prirovnal k skladbe obrázka z puzzle, kde jednotlivé dieliky skladajú celý obraz, podobne ako vo filme jednotlivé zábery skladajú finálny jeden obraz filmu.

Komponovanie s kamerou má oproti statickým dvojdimenzionálnym umeniam jeden podstatný rozdiel, a ten je v **obmedzenom čase**, za ktorý musí pozorovateľ daný záber „prečítať“. Z tohto dôvodu sa komponovanie filmového záberu riadi jednoduchšími kompozičnými princípmi ako napríklad maľba alebo fotografia.

V kompozícii scény by mal spravidla **prevažovať niektorý z kompozičných princípov**, ako je napríklad **grafický, plošný, pohybový, statický perspektívny, farebný**, ktorým je poznamenaný celkový **štýl filmového obrazu**.

V samotnom diele sa pôsobenie jednotlivých záberov nadá pozorovať a ich sled tvorí akoby jeden obraz filmového diela v jeho dramaticko-tvorivom kontexte.

Jednotlivé zábery vo svojej následnosti udržiavajú **aktívitu diváka**, jeho záujem pri pozorovaní diela. Oko neustále blúdi po ploche obrazu vo veľmi úzkom pozorovacom uhle a očakáva **kompozičnú následnosť** v rámci strihu v jeho logickom usporiadaní, aj keď mu prakticky nerozumie a vníma následnosť len intuitívne.

Výsledkom takéhoto správneho následného kompozičného usporiadania je zlievanie záberov do jednotnej kompozičnej výstavby filmového obrazu. Týmto divák prestáva rozlišovať jednotlivé zábery a vníma filmový obraz ako jeden obrazový celok, ktorý je súčasťou filmového diela.

Súslednosť záberov

Tu by som spomenul pravidlo **kompozičného kontrastovania**, pod čím rozumiem, že dva po sebe idúce zábery majú mať opačnú kompozičnú hodnotu – akúsi protíváhu.

Napríklad diagonálne línie by mali mať opačný sklon, aktívna plocha by sa mala zmeniť v nasledujúcom zábere na pasívnu plochu. Výrazná svetlá plocha by v následnom zábere mala byť nahradená tmavou tonalitou a podobne. Keď nastrihneme napríklad dva zábery, ktoré majú približne v rovnakej výške čiaru horizontu, tento výsledkom strihu poskočí.

Vedenie **pohľadu pozorovateľa by malo zostať v aktívite**, aj keď len podvedomej, v záberovej nadväznosti, a to tak, že jednotlivé prvky kompozície svojou aktívnou protívahou v časovej osi príbehu sa spájajú a tak tvoria jednotnú kompozíciu záberového sledu.

Záberový sled tak tvorí filmový obraz daného príbehu, ktorý je zbavený vnemu technických detailov samotného medzizáberového strihu, alebo vnemu vnútorného pohybu, ktorý sa takto stáva pre pozorovateľa logickým.

Striedanie veľkostí záberov pri ich nadväznosti a ich vzájomná vnútorná rozdielnosť a rozmanitosť rozloženia plôch taktiež udržiavajú diváka v aktivite.

Vnímanie kompozície filmového diela divákom by malo byť logické, ale zároveň neočakávané. Tu mám na mysli udržanie pozornosti diváka pri vneme filmového diela. Pri tomto, samozrejme, sa nedá hovoriť len o kompozícii obrazu, ale o filme ako celkovom tvorivom diele, v ktorom kompozícia z času na čas preberá svoju dominantnú úlohu pri pozorovaní diela ako celku.

Záberová kompozičná následnosť je pre jednotlivé zábery podstatná. **Odras strihu v následných záberoch** by nemal divák postrehnúť a z toho vyplýva aj ich komponovanie tak, aby sa jednotlivé zábery v ich kontinuite nerušili, ale, naopak, spájali a tak tvorili jednotný kompozičný celok. Pre strih, ktorý prichádza na rad až po nasnímaní a pracuje s hotovým materiálom, je logická kontinuita poskytnutá kameramanovi vyplývajúca z obrazovej kontinuity, nevyhnutnosťou. Ak v strižni nemáme medzi dvoma po sebe idúcimi zábermi kompozičnú kontinuitu, nedostatočná kompozičná súslednosť tento strih spraví technicky a emocionálne nedostatočným. **V takomto prípade je divák vyrušený z vnemu diela a vníma strih v doslovnej podstate slova.**

Každá súčasť obrazu – veľkosť a umiestnenie postáv, tieň, farba, línie, atď. - mení význam diela. Postava umiestnená do stredu je dôraznejšia ako iná, ktorá je zastrčená do kúta. Vyvážená kompozícia pôsobí úplne inak ako chaotický zmätok.

Kontinuita filmového obrazu je ovplyvnená hlavne:

- **vnútorným pohybom na scéne,**
- **vonkajším pohybom kamery.**

Kompozícii výtvarného obrazu sa kompozícia filmového záberu blíži jedine v statických pohľadoch alebo v záberoch s veľmi nepatrným pohybom. Silný moment, ktorý modifikuje kompozičné zásady filmového obrazu, je stály, nemenný formát filmového okienka (okeničky kamery), čo, samozrejme, platí pre jedno ucelené dielo, pozostávajúce z radu záberov. Z týchto dôvodov nadobúdajú všeobecné kompozičné pravidlá, ak o nich možno takto hovoriť, svojský charakter, predstavujúci svojou osobitosťou oveľa viac ako len svoju konkretizáciu. Kompozičné zásady sú teda akýmisi pravidlami, podľa ktorých sú jednotlivé predmety a osoby rozmiestňované v ploche filmových políčok v záberoch, ktoré formálne tvoria jednotný rad v celkovom diele. Striktné pravidlá sa pri kinematografickom diele dajú ťažko uplatňovať, pretože formálna obrazová kompozícia je súčasťou tvorivého zámeru celkového diela. V samotnej kompozícii obrazu sa zračí tvorivá svojskosť autora.

Kompozícia scény je jedna zo základných funkcií kameramanovej práce. Musí naaranžovať prvky scény do potrebnej rovnováhy. Musí naplánovať polohu účinkujúcich alebo pohyb kamery, rozdeliť sekvenciu na zábery, určiť vhodné uhly pohľadu kamery, ktoré pokrývajú akciu.

Kameraman nemá vždy možnosť priamo ovplyvňovať prvky v kompozícii ich usporiadaním. Špeciálne v exterié-

roch alebo v reáloch pri komponovaní dokumentárneho záznamu. V týchto prípadoch si kameraman vyberá najvhodnejší uhol pohľadu kamery a usporadúva jednotlivé prvky kompozície postavením kamery.

Pri záberovaní musí byť kameraman obzvlášť citlivý k oddeleniu ostrého od neostrého, na vlastný tieň účinkujúceho na hlavu účinkujúceho, ktorá môže vypadnúť zo záberu pri pohybe. Nezanedbateľné sú aj technické prostriedky scény, ktoré sa pri pohyboch kamery môžu nechcene dostať do záberu, ako mikrofóny, nohy lampových statívov a podobne. Nevhodnosť týchto prvkov sa pohybom kamery ešte znásobuje, pretože sa stávajú súčasťou filmového priestoru, ktorý pohybmi zvýrazňujeme.

Ak v strihovej skladbe prekróčíme istú mieru a prijateľnosť vnímania, pozorovateľ sa odpúta od vnemu deja a začne vnímať strihovú skladbu v jej záberovej štruktúre. Pritom **hlavným zámerom by mal byť vnem podania sekvencie ako jedného záberu bez subjektívneho vnemu strihu.**

Ak sa prenesieme do výtvarného umenia, keď pozorujeme obraz ako celok, jeho vnem nám dáva vnútornú štruktúru kompozície, ktorá vedie náš pohľad a postupne, akoby strihovou skladbou, nám odrozpráva pocit alebo zážitok, ktorý nám chce autor povedať. Pritom ale nevnímame ťahy štetca, miešanie farby na palette, prípadne smrad terpentínu.

Kameraman by mal začať komponovať záber s otázkou:

- Čo môžem urobiť týmto záberom pre príbeh?
- Aký bude nasledujúci záber a ktorý záber bude predchádzať práve snímanému záberu? (Dej veľmi často napovie základ toho, ako začneme komponovať, alebo dáva základný pocit pre kompozíciu.)
- Má divák pri tomtokonkrétnom zábere plakať alebo sa smiať?
- Ide v tejto scéne o kladnú emóciu, nádheru, alebo má byť divák šokovaný, alebo jednoducho sa dej posúva ďalej a obraz má odovzdať svoju emocionálnu funkciu napríklad zvuku?
- Je tento záber z tohto filmu alebo z nejakého iného?
- Na čo slúži tento pohyb kamery? Dá sa nahradiť strihom, alebo iným usporiadaním scény?

Dobrý film nerobia len **kvalitne komponované a pôsobivé zábery**, ale celá sústava záberov, ktoré sa navzájom kompozične dopĺňajú a tvoria jeden filmový obraz daného diela.

9. Interview, alebo predkamerová výpoveď

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 malo by podvedome pomôcť udržať diváka v aktivite pri vneme slovnej výpovede. Často dochádza k mylnej predstave autora, že výpoveď aj jej obsah sú natoľko dôležité, že nie je potrebné riešiť estetickú kvalitu predkamerovej reality.

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

Pri dokumentárnych filmoch je dôležité pristupovať k výpovediam s náležitou vážnosťou. Ľudia, ktorí vystupujú pred kamerou, majú povedať dôležité veci pre náš projekt a my sme od ich výpovedí závislí. Preto im treba venovať patričnú úctu.

Nakrúcanie výpovede v reáli je pri dokumente najčastejšiou formou nakrúcania. Tvorca pri nej získava dôveryhodné prostredie pre respondenta, ale musí vyriešiť niekoľko základných technických a estetických problémov. Za najzákladnejší pokladám akustiku prostredia. V reáloch hrozí neprirodzený dozvuk, hluk prostredia, v interiéroch prenikajúci ruch rušnej ulice. Ako prvé je dôležité vypnutie kancelárskych zariadení – telefónu, faxu, počítačov. V žiadnom prípade tvorca nemôže podľahnúť ilúzii, že zvuk je v poriadku a najideálnejšie je, ak ho 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.**

Obraz pri výpovedi by mal formálne napĺňať tému a aj ju 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. Je dôležité vnímať svetlo a tieň. Technická dostatočnosť osvetlenia je samozrejmosťou.

Často sa dostávame k tomu, že účinkujúci je nahrávaný vo svojom prostredí, napríklad na stoličke za písacím stolom v pozadí s rohom miestnosti, prípadne izbovým kvetom a inými nečistotami, pritom veľkosť záberu je volená tak, že 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 na stene, prípadne pracujeme s hĺbkou ostrosti tak, že pozadie sa stane neostrým, čím postavu „odseparujeme“, záber získa hĺbku. Ale to som uviedol len jeden školský príklad a situácie, do ktorých sa dokumentarista pri projektoch dostane, majú nevyčerpateľné množstvá variantov.

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 zviest' reálom ako priestorom, ale nechajme sa viesť len záberom, ktorý bude vo výslednom filme.

Komponovanie pri výpovediach

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

Pri výpovedi často umiestňujeme informácie do spodnej líšty, ako napríklad meno. Ak nakrúcame výpoveď v detaile, treba počítať s tým, že líšta sa do takéhoto záberu umiestňuje ťažko. V žiadnom prípade by nemala ísť cez tvár respondenta. S grafikou je nutné počítať už pri komponovaní záberu.

Kameraman nesmie 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 zmene formátu, čo je dnes bežné zo 16:9 na 4:3, je postava neprirodzene rozrezaná.

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 do zlatého rezu.

Pri detailoch tváre treba 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, keď pri detaile záber nedorovnáваме, ak predpokladáme, že respondent sa vráti do pôvodnej kompozície. Prílišný pohyb kamery pri výpovedi môže byť zvlášť rušivý.

Zvláštnou kategóriou je používanie zoomu. Neskúsení kameramani sa neraz nechajú zviest netrpezlivosťou ak je výpoveď príliš dlhá, a začnú zužovať alebo rozširovať záber. Toto prináša režisérovi obmedzenie pri strihu, nehovoriac o nezmyselnosti a neprirodzenosti zmeny formátu. Zoom využívame na zmenu formátu hlavne v miestach, o ktorých vieme, že sa nepoužijú vo výslednom filme. Napríklad počas kladenia otázky, pri chybe vo výpovedi a podobne. Je dobré, ak má režisér s kameramanom dohodnuté signály pre zmenu formátu a dopredu si dohodnú veľkosti záberov, ktoré budú pri výpovedi používať.

Riešenie pohľadu pri výpovedi

Pri výpovedi môžeme mať dve situácie pohľad mieri do kamery alebo mimo kamery.

Pohľad do kamery je vo výsledku 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 na takýto pohľad dostatočne trénovaný, je to náročné. Ak režisér žiada takýto pohľad, pritom otázky alebo rozhovor je vedený mimo kamery, účinkujúci pohľadom neprirodzene prechádza a blúdi očami, čo rozptyľuje diváka. Napriek tomu 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. Niekedy sa dá šikovne postaviť aj za kameru, ale tu treba

dať pozor, aby respondent nevyrušoval napríklad pohyb kameramana.

Pohľad mimo kamery sa používa najmä u neprofesionálnych aktérov. Je však dôležité jeho určenie. 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, dostáva výpoveď prijateľný pohľad pre diváka a divák s ním „komunikuje“. Takýto pohľad sa stal akousi profesionálnou konvenciou. Ak sa pohľad dostáva do prílišného profilu, stáva sa pre diváka neprirodzeným a výpoveď môže byť nudná, alebo dokonca aj nedôveryhodná. Pri pohľade do profilu divák podvedome očakáva aj redaktora, prípadne inej osoby, ktorá kladie otázky. V takomto prípade by sme mali mať dostatok záberov nakrútených v strihovej sekvencii a to tak, aby sa dala výpoveď strihať a upravovať.

Ak sa pohľad účinkujúceho umiestni mimo osi kamery a neevokuje priamo komunikáciu s divákom, ten si ho automaticky spája s niekým, kto je mimo záberu, 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 jednotnosti pozadia pred štylizovaným, prípadne **štúdiovým pozadím**. Niekedy sa využívajú prenosné skladacie pozadia a respondent sa nakrúca v improvizovanom ateliéri s tým, že ho kvalitne nasvietime. Takéto štylizované prostredia môžu vnieť do príbehu jednodu a formu v rámci estetickú 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. 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 pozadia by tvorili významnú formálnu chybu v dokumente. Práca so štylizovaným pozadím si vyžaduje kvalitné svietenie tak objektu, ako aj pozadia, pretože často svetlo v takýchto záberoch vytvára „hmotu“ záberu.

Oči a svetlo v očiach sú dôležitým výpovedným prvkom. 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 prekrýva zo zreničkou. Je lepšie, ak „bodka“ v očiach podporuje smer hlavného svetla.

Strih výpovede 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 sa už v takomto prípade dá upravovať. **Šikovní režiséri nakrúcajú výpovede v rôznych veľkostiach a tie menia počas kladenia otázky** alebo pasáže, 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 viackrát a nakrúca v iných veľkostiach.

Veľké nebezpečenstvo je, ak aktéra necháme rozprávať dlho a bez zastávky! Samozrejme, všetko toto je veľmi

individuálne a závisí hlavne od toho, koho máme pred kamerou a kto je tvorca. Ideálny návod neexistuje.

Pri komponovaní postavy väčšinou komponujem postavu do strany. **Centrálne komponovanie považujem 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 protiváhu pre strih. Ďalšou problematikou pri kompozícii sú zábery cez rameno redaktora. Videokamery majú veľkú hĺbku ostrosti a často pri záberoch cez rameno dostávame do záberu v neprirodzenej polohe napríklad ucho. Čiže pri takýchto záberoch je vhodné vyhodnotiť umiestnenie hlavy a prvkov popredia. Treba dať pozor na umiestňovanie ručného mikrofónu a rezanie ruky, ktorá ho drží. Tu ťažko radiť, ale treba situáciu vyhodnotiť a určiť čo najschodnejšie riešenie. Určite nie je vhodné, aby sa pohyboval po spodnej „kantni“ s nevzhľadnou protivetrovou guľou a chvíľu bol v zábere a chvíľu nie. A už vôbec by nemal zasahovať do tváre.

Zvláštnou kategóriou je **líčenie**. Pri snímaní tváre musí byť tvorca zvlášť milosrdný ku kozmetickým nedostatkom a ak sa dá, tak sa im vyhnúť, prípadne ich zjemniť líčením. Rozhodne by tvár mala dostať kvalitné svetlo. Pri veľmi nízkych svetelných hladinách sú hlavne videokamery neúprosne. Ak nakrúcame pri neónoch alebo pri nevyváženom svetle (teplote chromatickosti), podanie pleťových tónov sa stáva veľmi neprirodzeným a neskoršie korekcie sú hlavne u kompresných záznamových systémoch takmer nemožné. **Treba mať na pamäti, že korektné svetlo pre tvár a správne nastavenie a vyváženie kamery je nevyhnutnosťou!**

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

Nakrúcanie výpovede zo statívu alebo z ruky

Práca s kamerou pri výpovediach môže byť rozdelená na dve základné kategórie. 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 na 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.

Ak je nakrúcanie realizované z ruky:

- Kamera môže byť umiestnená na rameno.
- Môže snímať zo zeme alebo iných polôh, ktoré sú pre statívovú kameru 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 subjektive.
- 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 obyčajne umiestnená na pleci, môže panorámovať 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 sa v dôsledku náročnosti vnemu výrazne znižuje,** nehovoriac o vneme verbálneho prejavu, ktorý pri výpovedi môže byť veľmi dôležitý.

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

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

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 vo vzťahu k slovu?

Aká je svetelná atmosféra v danom reáli? Zodpovedá téme?

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? Treba ju líčiť, alebo upraviť svetlo?

10. Kompozícia záberu

Kompozícia obrazu znamená umiestnenie objektov na ploche obrazu. Vo filme je v úzkej súvislosti so strihovou skladbou. Umiestnenie objektov v jednotlivých záberoch vzhľadom na prostredie a následnosť má svoj význam, pretože divák nevníma jednotlivé zábery oddelene, ale v kompaktnej skladbe príbehu. Pritom nie je rád vyrušený pri celkovej kompozícii nepripraveným extrémom akompozície, ktorá nevychádza z celkového obrazového štýlu v príbehu. Obrazový formát filmu, oproti výtvarnému umeniu, má, čo sa týka kompozície, viac obmedzení.

Pomer strán – formát – je v kinematografii vždy na šírku!

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



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

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.

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

Centrálne komponované zábery ťažko navodzujú dôvod na strih. Centrálne umiestnený objekt vytvára statickú a fádnu kompozíciu. (V strihovej skladbe to nemusí byť vždy tak.) Takýto objekt je veľmi ľahko čitateľný bez vnútorného napätia a podvedomého očakávania nástupu ďalšieho väzobného záberu.

Centrálne kompozície sú vhodné na opis.

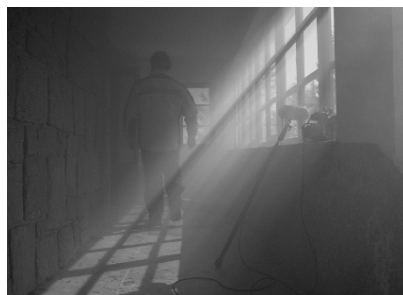
Základy kompozície na filmovom plátne sa riadia vnútorným pohybom, za ktorý môžeme považovať napríklad aj smer pohľadu.

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 nadobudne čiastočne cvičením a sčasti je daný talentom.

Jedným z dôležitých faktorov pri budovaní kompozície je vytváranie priestoru. Vnem priestoru na ploche záberu je dôležitý výrazový prostriedok.

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. No jednotlivé kompozičné prvky sa objavujú u všetkých.



Každá súčasť obrazu – veľkosť a umiestnenie postavy, tieň, farba, línie, atď. menia význam diela. Postava umiestnená do stredu je dôraznejšia ako iná, ktorá je zastrečená do kúta. Vy-

vážaná kompozícia pôsobí úplne inak ako chaotický zmatok.

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 rozprávateľného príbehu.

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. Ak tvorca chápe základné pravidlá, tvorivú kvalitu kompozície môže dosiahnuť tým, že ich porušuje, ale znovu v istých pravidlách, ktoré si sám vytvorí, či už vedome, alebo inštinktívne, čím vytvára **novú kvalitu štýlu umeleckého diela**.

Dôležité je dodržanie **pravidla zlatého rezu**, pokiaľ ide o miesta záujmu v ploche obrazu. Treba sa vyhýbať rozdeleniu záberu do dvoch obrazov, ktoré vytvárajú konflikt u pozorovateľa s ohľadom na to, ktorá polovica je dôležitejšia.

Používanie **navádzacích línii** v záberoch. Použijete niečo, čo navedie pohľad na objekt z najbližšieho dolného rohu k stredu záujmu.

Zarámovanie.

Použijete prirodzené predmety, ako napríklad konáre, stromy... ako rám, ktorý zvýrazní stred záujmu. Táto metóda sa dá použiť taktiež na odstránenie niektorých rušivých prvkov z plochy záberu. Zarámovaním pomáhate vytvoriť žiaduci trojrozmerný dojem v ploche záberu a ten dostáva patričný rozmer.

Splyvanie jednotlivých 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.

Snajte sa **vyrovnávať jednotlivé prvky** kompozície. Je dôležité zaistiť, aby vrch a jednotlivé strany kompozície záberu nevyzerali vizuálne ťažšie ako spodok alebo protiľahlá strana. 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, čo sa pokladá za dynamickjšie.



Dôležitý je **priestor na pohyb** účinkujúceho pri dynamických záberoch. Malo by to vyzerať tak, že prichádza do obrazu a neopúšťa ho. Postava by mala byť vedená tak, že v smere jej pohybu, prípadne pohľadu,

„tlačí“ pred sebou priestor (aktívny priestor) a menšia plocha zostáva za ňou ako pasívny priestor.

Oddelenie podstatného v ploche záberu – herca alebo účinkujúceho, od pozadia napríklad využitím hĺbky ostroti, čím sa objekt záberu jasne oddelí od neostrých prvkov scény.

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 úplne niekoho iného. Aj telo vyzerá symetricky. Ale človek ho tak nevníma. Väčšina z nás používa jednu ruku oveľa viac ako druhú a taktiež si uvedomujeme, že srdce leží mimo nášho stredy. 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 na akciu. Prítom 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 protiľahlé rohy.

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.

Zdvihnutie, 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 nižšie, všetko na obraze sa nad nami týči, a pozeráme sa akoby na obraz zhora.

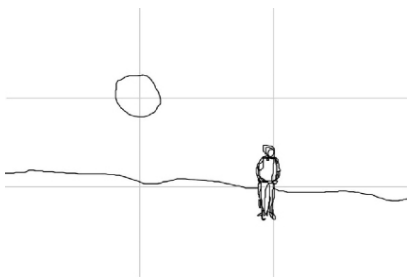
Vertikála a jej dodržanie priamo nadväzuje na horizontálu. Človek empiricky tam, kde nenachádza horizontálu, hľadá vertikálu. Tá súvisí priamo s fyziológiou mozgu. Zemská gravitácia spôsobuje, že človek je priťahovaný v kolmom smere k horizontále. Porušenie tohto vnemu v ploche obrazu vníma pozorovateľ veľmi citlivo a považuje ho za vážnu chybu v podvedomom vnímaní kompozície.



Úbežník – rovnobežné čiary, aj horizontálne (pokiaľ nejde o priečne línie), vyzierajú, že v diaľke splývajú. Teoreticky sa stretávajú v jednom bode – nekonečne, ktorý nazývame úbežník. Je to významný prvok pre tvorbu perspektívy na ploche záberu.



Okrem stredy 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.



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 pou-

žitý 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).

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



Pravidlá kompozície majú slúžiť na to, aby oko diváka nebolo vedené po ploche záberu náhodilo, 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.



Z tretinového delenia vyplýva 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 geometrický stred. **Vnemo najväčšieho pokoja** vyvoláva vodorovná alebo zvislá línia, ktorá prechádza 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.

Podľa týchto pravidiel sa **horizont krajiny, rovnako ako iná výrazná priebežná vodorovná línia nemá umiestňovať do stredy záberu**. Pri tomto sa obraz akoby rozpadá na dve polovice alebo je pozorovateľ vyrušený neistotou

sledovania primárneho a sekundárneho v ploche. To isté platí aj pre výrazné zvislice.

Zvislé figúry by sme nemali umiestňovať do tretinových línii mechanicky. Porušenie proporčného vyváženía môže byť súčasťou zámeru, 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 nádych. Všeobecne platí, že záber, ktorý má pôsobiť expresívne, či dokonca agresívne, by nemal byť vyvážený podľa pravidiel.

Tretinové delenie je základné delenie. Zložitejšia kompozičná schéma (uvedená na obrázku) 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 dôležité pravidlo: pokiaľ v ploche záberu komponujeme výrazné uhlopriečne línie, nemali by mieriť do žiadneho z rohov záberu. Šikmé línie pôsobia najharmonickjšie, ak sledujú niektorú zo zakreslených línii „tvarového kríža“. Ľudské oko sa snaží dopĺňať symetriu všade tam, kde mu to voľne neutrálne plochy dovoľujú.

Chaos v obrazovom poli pôsobí rušivo a v danom čase okamihu obrazovej skladby záberov rozptyľuje divákovu pozornosť a efektívita zámeru alebo dôvod daného 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 vzhľadom na pozadie a popredie, prípadne zmenou postavenia kamery. Do záberu nemôžeme umiestniť „všetko“. Selekcija 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 ume-ní pravidlá nemôžu obmedzovať, ale usmerňovať. Každé pravidlo je na to aby sa mohlo porušiť, ale vedome, nie ako náhoda.

Film sa skladá z mnohých záberov a pravdepodobnosť mnohých náhod je nerealizovateľná pri vytváraní formy a štýlu daného diela. Ak niekto porušuje pravidlá, musí teoreticky aj prakticky ovládať komponovanie.

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

Niekoľko kompozičných zásad:

1. Postavu nikdy nerežeme v kĺboch.
2. Ruky nerežeme v zápästí a ani v prostriedku prstov.
3. Pri komponovaní sa snažíme vynechať všetko nepodstatné a rušivé pre stavbu záberu.
4. Platí zásada kontrastovania, keď tonálne tmavý objekt pozadia by sa nemal kryť s tmavým objektom popredia (napríklad aby nerástol strom z hlavy a pod.).
5. Záber delíme na aktívne plochy a pasívne plochy. Aktívne plochy nám napríklad naznačuje smer pohľadu alebo pohybu a dávame im pri komponovaní väčší priestor.
6. Horizont neumiestňujeme do polovice záberu.
7. Výrazné línie pozadia by sa nám nemali spájať s očami.
8. Pri detaile tváre sa snažíme oči umiestňovať do horného zlatého rezu alebo do tretiny (pri horizontálnom pohľade).
9. Diagonálne línie nevychádzajú z rohov.
10. Empiricky zafixované vodorovné a zvislé línie reality musia byť prenesené do záberu (určenie vodorovnosti a gravitačnej zvislosti objektov).
11. Dodržiavanie bezpečného územia záberu (pri spracovaní až po prezentáciu môže dochádzať k miernym posunom alebo orezaniu záberu okolo rámu, takže 10 percent územia záberu popri ráme je treba považovať za pasívne a neumiestňovať do neho žiadne dôležité prvky).

11. Ručná kamera, alebo nakrúcanie z ruky

Jedným z najjednoduchších pohybov kamery čo sa týka realizácie je pohyb kamery ruky bez podporných mechanizmov. Pokiaľ ide o vnútorný pohyb – vo výreze skutočnosti, je tento často komplikovaný a náročný na realizáciu. Kameraman, ktorý takto realizuje dielo, by si mal byť vedomý problematiky.

Kamera je čisto fyzikálny prístroj a zaznamenáva predkamerovú realitu bez emocionálnych vplyvov.

Nakrúcanie z ruky často nahrádza statív a to hlavne v televíznej žurnalistike. Tu to má svoje opodstatnenie kvôli pohotovému záznamu predkamerovej reality.

Ručná kamera v tvorbe by sa však mala používať vtedy, ak to má tvorivý význam ako vyjadrovací prostriedok.

Ak chceme nakrúcať kamerou z ruky, treba sa na to pripraviť. V prvom rade je potrebné mať kameru, ktorou ideme takto nakrúcať, patrične vyváženú. Každá ručná kamera alebo kamera, ktorá je usposobená na nakrúcanie z ruky, má svoje špecifické vlastnosti. Jednou zo základných je spôsob uchytienia kamery. Väčšinou pravá ruka býva určená na držanie váhy kamery a ľavá ruka je určená na jej vedenie alebo ako pomocná. **Neodporúčam však pevne držať kameru oboma rukami.** Viac pevných bodov uchopenia násobí jemné svalové vibrácie. Ľavú ruku používame na ostrenie, ovládanie priestoru okolo seba a jemné vedenie kamery. Pravú ruku, prípadne ak je to veľká kamera, tak aj rameno, používame ako statív. Pravá ruka býva určená aj na spustenie kamery, prípadne na ovládanie elektrického zoomu.

Oko pri nakrúcaní rozhodne nepoužívame ako oporný bod. Hľadáčik sa očnicou zľahka dotýka oka. Ideálne však je, ak napríklad kráčame alebo pri väčších pohyboch kameru úplne odsunúť od oka a **pozerať do hľadáčika z väčšej diaľky.** Pri nakrúcaní kamerou z ruky je dobré, ak je možnosť a vyhovujúce svetelné podmienky, používať výklopný hľadáčik alebo monitor, ktorý je vhodne pripevnený ku kamere.

Komponovanie pri pohybe kamerou musí byť veľmi inštinktívne a je dobré, ak v zábere fixujeme okom bod, ktorý bude v kompozícii pevný (aj keď je v pohybe pri nakrúcaní), a tento bod udržiavame v potrebnej kompozícii. Ak necháme oko voľne blúdiť po celej ploche obrazu, tak znižujeme pohybovú stabilizáciu obrazového poľa a pohľad kameramana môže vnieť do záberu nechcený pohyb.

Kameraman, ktorý nakrúca z ruky, preberá zodpovednosť za väzobnosť jednotlivých záberov a mal by si byť vedomý, kde bude miesto strihu. Mal by hlavne vycítiť, kedy nechať postavu vojsť alebo vyjsť zo záberu, kedy akcia potrebuje dôraz na detail alebo uvoľnenie do širšieho záberu, a hlavne neustále strážiť pevné body.

Ak s kamerou kráčate, je ideálne, aby sa objekt, ktorý sledujete pohyboval v rovnakom rytme.

Keď pracujeme s profesionálnou videokamerou a chceme s ňou kráčať, nie je praktické kameru nechávať na pleci. Otrasy chôdze sa prenášajú kameru a sledovaný objekt vypadáva z obrazu, alebo ho musíme naháňať dorovnávaním kompozície, čím spôsobujeme ďalší nepokoj v zábere. V takomto prípade dvíham kameru za rúčku pravou rukou, akoby som ju zavesil nad ramenom. Ruka vie celkom dobre stabilizovať záber.

S kamerou v ruke sa dá trénovať a je to vhodné, aby kameraman mal nacvičené jednotlivé druhy pohybov. Čiastočným tréningom sa dá získať cit pre pohyb s kamerou a istota pri získavaní nápadov na priestorový pohyb.

Výhodou kamery z ruky je ničím nenahraditeľný pocit autenticity – účasti v scéne. Divák sa môže dostať takto dovnútra akcie a pri správnom nasnímaní môže prebrať pohľad postavy a stať sa tak účastníkom deja.

Nevýhodou je váha kamery v neprirodzenej polohe. Kameraman, ktorý má kameru v ruke, je veľmi zraniteľný. Je viazaný pohľadom do kamery a vie sa orientovať väčšinou len z uhla záberu. Je dobré občas otvoriť aj ľavé oko a kontrolovať tak priestor.

Pri nakrúcaní z ruky je dôležité prepojenie mysle s dominantným alebo snímaným objektom v obrazovom poli. Vžiť sa do pocitu scény a prežiť ju ako priamy účastník deja cez hľadáčik kamery.

Každý záber by mal mať svoj koniec a začiatok. Často sa stane, že kameraman nevie, kedy skončiť pohyb. Tu by mal mať jasnú koncepciu diela a cítiť rytmus.

Strih sa dá niekedy nahradiť pohybom kamery, keď meníme kontinuálne veľkosť záberu v pohybe priestorom. Treba však mať na pamäti, že príliš veľa pohybu unavuje a odpútava od deja. Divák môže začať vnímať kameru ako technický prostriedok záznamu, a to tým, že si začne uvedomovať kameramana, a nie obraz. Vtedy je daný záber zbytočný a stratil svoju výpovednú hodnotu.

Na vyváženie kamery v ruke sa používajú rôzne pomôcky. Najjednoduchšími sú rôzne vyvažovacie stabilizátory, ktoré pridávajú kamere na váhu, takže sa odstránia jemné vibrácie. Zložitejšie elektronické alebo optické stabilizátory v určitom uhle pomocou gyroskopov dorovnávajú vibrácie alebo ich zjemňujú. Malé kamery sú takýmto zariadeniami v zjednodušenej podobe väčšinou vybavené.

12. Fixácia a pohyb kamery

Pozorovateľ v rámci pohybu vníma obraz ako pevný a statický. Stabilizačný systém v mozgu pri pohybe obraz dorovnáva. Pohľad ľudského oka je z toho dôvodu bez vnemu výrazných otrasov, ale s vnemom kontinuity. **Pri tomto vneme hrá u človeka významnú úlohu skúsenosť**, pomocou ktorej je nepokoj pohľadu človeka dorovnávaný v rámci jeho pohybu.

Pohľad kamery je zaznamenávaný čisto fyzikálne, a ak ide o prudké pohyby divák ich nedokáže vnímať a vyhodnocovať ako stabilné, a veľmi ťažko ich spája s minulou skúsenosťou. Z týchto dôvodov **dramatické pohyby kamery môžu na diváka pôsobiť rušivo a odpútať jeho pozornosť od obsahu scény**. Pozorovateľ si spája tieto pohyby s kameramanom a vníma ho ako účastníka deja. Ak divák nenachádza pre pohyb kamery vysvetlenie, jeho vnem sa znižuje, a tým aj jeho pozornosť k samotnému príbehu.

Z týchto dôvodov je zaužívaná prax, keď sa pohyb kamery stáva akýmsi vnútorným strihom v samotnom zábere alebo vedie diváka v zaznamenávanej scéne. Divákovi potom pohyb po scéne pripadá prirodzený a nie je ním vyrušený. Samotný pohyb kamery má svoje technické obmedzenia, ktoré sú dané princípom záznamu. Kamery, či už video, alebo filmové, snímajú frekvenciou 25 obrázkov za minútu. Jednotlivé snímky nezaznamenávajú scénu celý čas, ale približne polovicu času (druhá polovica je určená pri filme na posun materiálu v kamere). Optimálna frekvencia 25 obrázkov za sekundu bola určená s ohľadom na optimum vnemu diváka, kedy obraz vníma ako spojitý, bez blikania. V okamihu, keď sa prekročí miera pohybu kamery, keď už nestačí pri danej frekvencii pohybová neostrosť spájať jednotlivé snímky, dochádza **k strobovaniu obrazu a jednotlivé zaznamenané políčka prestávajú na seba nadväzovať**. Stroboskopický efekt pri pohybe kamery zá-

visí od rozloženia svetlých a tmavých miest v obraze, frekvencie obrázkov, rýchlosti pohybu, dĺžky ohniska. Keď sa pohyb kamery spája s pohybom vo vnútri záberu, napríklad pohybom hercov, v súhlasnom smere, stroboskopický efekt sa stráca. Najčastejšie k tomuto dochádza pri prírodných panorámach, rýchlych strhoch, pri snímaní z ruky.

Pohyb kamery je špecifický výrazový prostriedok nakrúcania. Vznikol so zámerom oslobodiť diváka z meravého divadelného pohľadu do výrezu filmového plátna a primáť ho k čo najväčšej účasti na dej. Pohyb kamery vychádza z toho, že človeku je v jeho podstate prirodzené sa pohybovať v priestore. V prípade pohyblivých obrázkov sa za diváka pohybuje kamera a tá ho vtáhuje do deja. Pohybom kamera dostáva úlohu dramatického rozprávača deja, predbieha akciu, odkrýva fakty, prekvapuje dynamikou, vyvoláva pocit napätia, nostalgie a pod. Pohyb kamery sa stáva samostatným výrazovým prostriedkom, ktorým kameraman môže sugestívne ovplyvňovať diváka.

Ako nakrútiť dobrý film:

1. Majte vždy odskúšanú techniku.
2. Buďte pripravení na tému, ktorú idete nakrúcať.
3. Nakrúcajte z ruky, len keď musíte.
4. Vždy kontrolujte svetelné podmienky.
5. Ostrosť záberu je nevyhnutnosťou.
6. Dbajte na kompozíciu a obrazovú kultúru.
7. Dbajte na kvalitné nahrávanie zvuku.
8. Využite automatický režim, ale majte na pamäti jeho obmedzenia.
9. Nakrúcajte dostatok záberov.
10. Nepoužívajte efekty z kamery.
11. Majte nakrútenú vždy čo najlepšiu kvalitu, akú umožňuje vaša technika.
12. Vedome využívajte prirodzené svetlo a autentické svetelné zdroje.
13. Záber, ktorý je technicky nekvalitný, nepoužívajte.
14. Nezabúdajte na farebné nastavenie kamery.
15. Používajte len kvalitné záznamové materiály a originálne dáta zálohujte.
16. Buďte pri nakrúcaní trpezliví.
17. Nebojte sa nakrúcať.

O autorovi

Doc. Mgr. Anton Szomolányi, ArtD. (51)
Kameraman, režisér, producent, pedagóg

V roku 1988 absolvoval študijný odbor filmová a televízna kamera na FAMU v Prahe. Už počas štúdia spolupracoval s Art centrom Praha, kde sa podieľal na tvorbe audiovizuálnych projektov. V rokoch 1990 až 1996 pôsobil v slobodnom povolaní ako kameraman.

V rokoch 1993 a 1994 prednášal na Katedre žurnalistiky Filozofickej fakulty UK v Bratislave, od roku 2001 na Akadémii umení v Banskej Bystrici, v roku 2006 ukončil doktorandské štúdium, v roku 2008 sa habilitoval na docenta a bol vymenovaný za mimoriadneho profesora. Od roku 2009 prednáša aj na FTF VŠMU v Bratislave, kde sa v roku 2010 stal dekanom.

