



Nejčastější chyby při natáčení filmu

Na školení v rámci přibyslavského kurzu v září minulého roku byl vysloven požadavek, podle něhož by se měly označit nejčastější chyby, k nimž dochází na soutěžích neprofesionálních filmů. Podle jednoho z frekventantů by se mělo uvést alespoň několik příkladů prohřešků tak, jak je přinášejí veřejné projekce a na základě kterých by mohlo dojít k poučení všech.

Takové uvádění příkladů je sice možné, je však třeba připomenout, že pro většinu zkušených autorů pro ně není takový přehled ničím novým. Jiní posluchači ale odpovídali, že opakování je dobré i pro ty, kteří už si leccos přečetli a mnohé rady vyslechli.

Mezi nejčastější chyby patří to, že se točí vše se sluncem přímo za zády. Vznikají tak neplastické záběry, v nichž chybí to hlavní, co činí záběr záběrem, totiž hru světla a stínu, základní požadavek vytvoření výtvarně působivého záběru. Dobré je si zapamatovat, že nejlepší zvláště v případě staveb, kulturních památek a také krajiny, využívat **bočního osvětlení**. Příklady lze hledat v profesionálních filmech, protože i ve špatných komerčních filmech kameraman, který "vidí" dokáže natáčet svoje záběry s brilantním kontrastem, obvykle s bočním osvětlením nebo i odvážným mírným protisvětlem, v hantýrce zvaném „-kontralicht". Jak vypadá výsledek zásady využívání bočního osvětlení, můžeme nejlépe pozorovat v dokumentech z krajinných oblastí a regionů, prezentovaných často na stanici ČT2.

Mnozí kameramani nedovedou správně odhadnout, jaký úhel záběru zvolit, i když v profesionálních podmínkách je určení postavení kamery věcí režie. Jde o **rakurs kamery**, což je termín nepříliš známý. Jedná se o způsob vedení kamery shora, z výše očí nebo z podhledu. Není možné vést všechny záběry z výše očí, vzniká tím stereotyp, který může divákovi po řadě takovýchto záběrů vadit. Uvážit, aby podhled nevytvořil karikaturu postavy nebo přílišný nadhled aby nepotlačoval člověka, natáčeného z přímého záběru do polodetailu, je věcí kameramana v daném okamžiku nesmírně důležité, protože může docházet k nežádoucímu zkreslení. V záběrech, kde je velké množství lidí, například na trhu, na shromáždění, při slavnostech, nebo i při představení náměstí nebo ulic je dobré, když v celcích a polocelcích vyjdeme na vyvýšené místo, třeba i do okna některého z dosažitelných bytů. Tím nejlépe sdělíme divákovi, kde se nalézá a co točíme.

Vděčně lze přijmout **pohyb kamery**. Dnešní její vedení má být dynamické, odpovídající rytmu střihu. Můžeme využívat jízdy z auta, autobusu a také z různých vozítek. V domácím prostředí lze úspěšně použít koberce, tzv. běhounu, na němž sedí kameraman na židli a dva pomocníci jedou s kobercem i s kameramanem. Ti odvážní mohou využít i krokové jízdy, tedy nesené kamery. S kamerou se chodí pomalu, uvážlivě, nejlépe při plném našlápnutí, tedy nikoliv tak, jak běžně chodíme, tedy způsobem pata-špička. Krokovou jízdu můžeme trénovat před zrcadlem.

Největším nešvarem současné doby je nadužívání **transfokace**. I ty nejlevnější kamery jsou dnes touto předností vybaveny. Neznamená to ale, že například v cestopisu je možné každý druhý záběr transfokovat. Je třeba také zvážit, kdy zvolit nájezd a odjezd kamery. Nepůsobí na diváka dobře, když kameraman najede na detail něčeho, co považuje za důležité a hned v příštím záběru je úplně jinde. Každá transfokace musí být funkční, v souladu s obsahem filmu. Také **panorámu** nevolíme jen proto, že si myslíme, že jsme ji už dlouho netočili. Svou důležitost má zejména v dokumentu, v němž představujeme určitou krajinu nebo prostředí, které chceme svým filmem divákovi náležitě přiblížit. V dalším sledu už panorámou obvykle říkáme divákovi, že s natáčenou sekvencí končíme a že přecházíme někam jinam. Zpátky se už zásadně nevracíme. Mimochodem, co divák snáší opravdu nejhůře, je to, když stříháme dvě panorámy proti sobě. To je absolutně chybné.

Když už jsme stříhu, ten se vytváří do jisté míry už při natáčení, protože bychom měli mít vždycky dostatek prostřihů. Tato zásada je nutná zejména v reportáži nebo v cestopisu, protože co jsme nenatočili, zpravidla už těžko natočíme dodatečně. Velkou chybou je natáčení **po ose**, -to znamená, že k nějakému motivu přicházíme v přímé ose ke zvolenému motivu. Točíme například sochu a pokud přecházíme z polocelku na polodetail, musíme udělat krok nebo dva stranou, abychom zabránili tzv. **stříhovému skoku**. Při natáčení soch nebo jiných detailů kulturních památek bychom se měli vyzbrojit odraznými deskami, abychom vyrovnali příliš velký kontrast mezi světlem a stínem, který může být někdy až nežádoucí. Vůbec je velkým omylem, že s příchodem videa už není třeba vůbec nikde svítit.

Ukazuje se, že v interiérech, například při natáčení vernisáží nebo slavností, zasedání nebo jen sešlostí lidí v domácnostech by lépe vyznělo, kdyby byla umístěna vhodná světla, která by podpořila plastičnost různých předmětů, například pohárů, skleněných předmětů nebo dárků, které se při těchto příležitostech předávají. Také osoby, které se před kamerou objevují, jsou při osvětlení mnohdy často daleko lépe ztvárněny, než při použití pouhých běžných žárovek.

Nízkou, až nepatrnou brílancí těchto záběrů poškozují reklamní slogany o tom, že je pro kameru, kterou si novopečený kameraman zakoupil, je zapotřebí jen nula luxů a že k natáčení s touto zázračnou kamerou je potřebná pouhá svíčka. To je holý nesmysl.

Jednou z největších chyb je natáčení průvodů nebo pohybu lidí v protipohybu kamery. Pokud kráčí průvod zleva doprava, je nutné s kamerou jít mírně v panorámě stejným směrem. Když zvolím opačný pohyb kamery, můžeme rozmazat nežádoucím způsobem záběr natolik, že divák nedokáže vnímat jednotlivé osoby.

Kompozice obrazu

O ní se sice dost mluví, přesně ale to, že jde o skladebnost, se mnohdy neví. Co však ve skutečnosti obrazu kompozice ovlivňuje, věděli už malíři minulých staletí. Divák sleduje obraz a dnes tedy i filmový záběr především po liniích, a proto vhodnou kompozicí můžeme předem promyšleně vést jeho oči tak, jak si přejeme my jako tvůrci. Důležité je vědět, že hlavním důvodem, proč se k ní vůbec přikračuje je, že

máme k dispozici jen dva rozměry, tedy šířku a výšku, ačkoliv ve skutečnosti vnímáme i hloubku. Tu ale musíme právě obrazovou skladbou nahradit. Hlavní chybou je, že zejména začínající autoři snímků umísťují hlavní objekt do středu obrazu. Po léta už je z výtvarného umění převzatý zvyk, že příjemnější pro vnímání obrazu a tedy i záběru je stanovení určitých bodů mimo střed snímku, tedy do jakéhosi uspořádání ve formě tzv. "zlatého řezu". Matematicky jej lze vyjádřit poměrem asi 1,4 : 1. Druhým významným kompozičním činitelem je zařazení příslušných plánů, které můžeme sledovat nejlépe v krajině. Jde v podstatě o to, abychom měli první plán, zvýrazněný nějakým viditelným kompozičním prvkem (oranice, plot, stromy, keře), dále druhý plán, v němž obvykle umístíme hlavní motiv (budovu, zámek, sousoší, loď,) a pak i třetí plán, obsahující vzdálený les, háječek, louku nebo jakýkoliv jiný motiv. Velice častou chybou je, když je kamera zaměřena tak, že je obzor dělen na přesnou polovinu. To se často stává ve filmech z cest do ciziny a přesvědčují o tom snad nejvíce záběry z dovolených málo zkušených autorů těchto snímků, často natáčených jen jako upomínky těchto zájezdů.

Z kompozičního hlediska je vhodnější volit poměr stran rovněž 1:3, rozhodující je to, co je na obloze. Je-li modré nebe bez mráček, zvané v hantýrce jako "plechové nebe", pak jedna třetina, možná ještě méně, třeba i jedna čtvrtina nebo dokonce pětina přísluší právě obloze.

Pokud je obloha zajímavá svými oblaky, které mohou být různě tvarované, je možné volit právě už naznačenou jednu třetinu. Další dvě třetiny pak věnujeme tomu, co se děje na pevné zemi, třeba na pláži u moře.

Při natáčení **portrétů** se často dopouštějí někteří kameramani chyby tím, že obličej nastavují přímo proti prudkému slunci. Lidská hlava je totiž velice citlivá na střídání stínu se světlem.

Chceme-li někoho natočit v detailu, volíme raději nepřímé světlo nežli tvrdé světlo sluneční.

Nejlépe poslouží obloha s filtrovaným sluncem, s lehkými obláčky. Pokud takové na obloze nenacházíme, je lepší odvést osobu do stínu nebo do mírného protisvětla. Portrét vždy točíme tak, aby osoba měla více prostoru před sebou, tedy tam, kam se dívá, než za zády. Pokud se dívá směrem ke kameře, volíme tak jako při jiné příležitosti umístění mimo střed záběru.

Při natáčení **skupiny lidí** nastávají pro kameramana jiné starosti. Jde hlavně o to, aby si lidé před kamerou vzájemně nepřekáželi. Tady je nutné si vzít příklad od divadelních režisérů, kteří si sednou při zkouškách do hlediště a bedlivě sledují, kam by se měli jednotliví herci postavit. Kameraman tedy by měl postavy podle svého pohledu uspořádat. Obtížné je to ovšem v reportáži, kde podobné pokyny dávat nemůže a je proto na něm, jaké postavení kamery zvolí. Svým způsobem je nutné hlídat i barevnost oblečení jednotlivých osob, a pokud je možné je takto zakomponovat, pak je dobré tyto osoby seskupit na základě zvláštních režijních pokynů.

Pozor je také třeba dávat na **zátiší, zejména při natáčení v interiéru**. Jde o popelníky, vázy, hodiny, drobnosti a pamětihodnosti, suvenýry, kterých je v pokojích, zejména v těch obývacích, dostatek. Při jejich špatném, neuváženém snímání mohou vytvořit to, čemu se odborně říká **rušivé kompoziční prvky**. My potřebujeme natočit

různé lidi v pokojích nebo jiných interiérech, a tyto předměty jim mohou při neuváženém kompozičním uspořádání "vyrůst z hlavy". Jsou to časté chyby, kdy překážkou kromě drobných předmětů mohou být i obrazy, lustry nebo jiná domácí zařízení, která máme ve druhém plánu a někdy je jen obtížné najít stěnu, která by byla obrazově natolik neutrální, že bychom před ní mohli zobrazovaného člověka umístit. Proto platí jedno železné pravidlo: Když se díváme do hledáčku naší kamery, dívejme se bedlivě nejen na objekt, který považujeme za hlavní, ale hlídejme i druhý plán, neboli co je za tímto objektem.

Tolik několik základních pravidel i varování pro natáčející videokamerou.

ing. Emil Pražan