

Práce kameramana v nestandardních podmínkách

BcA. František Mach

Diplomová práce
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovizí

akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. František Mach**
Osobní číslo: **K11265**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Práce kameramana v nestandardních podmínkách
2. Praktická část:
Dokumentární film "Erikit", délka minimálně 20 min.,
kamera

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

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

2. Praktická část: Výstupní dílo:

3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

1 ks MiniDV SD/HD

1 ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3²⁾;
- podle § 60³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně
12.10.19



EDUARD KOPA

Jméno, příjmení podpis

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

(1) Vysoká škola nevyjíměčně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, z kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy. Škola se má konat obhajoba práce. Každý si může za zveřejnění práce požadovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnožení.

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

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

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

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

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Každý si autor školního díla může bez vádného úvahu, může se tyto osoby domáhat ohranění obyčejného práva jako vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

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

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

ABSTRAKT

Práce je zaměřena na postupy filmaře při tvorbě nízkorozpočtového dokumentárního filmu s upřednostněným zaměřením na obor kamery. A to, při omezených technických, i terénních podmínkách.

Klíčová slova: kamerová technika, extrémní podmínky, produkce, postprodukce

ABSTRACT

Thesis aims on production steps of filmmaker while shooting a low-budget documentary film (focusing on camera point of view). It describes the conditions limited in technical and location levels.

Keywords: film technology, extreme conditions, production

Děkuji panu Kameramanovi Juraji Fandlimu za ochotu, trpělivost a především za nespočet informací, které mi poskytl nejen při vedení magisterské práce, ale v průběhu celého studia.

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

OBSAH

ÚVOD	8
I PŘÍPRAVA	11
1 PLÁNOVÁNÍ, VOLBA TECHNIKY	12
1.1 O EXPEDICI.....	12
1.2 ZEMĚPISNÉ ÚDAJE	12
1.3 MOŽNOSTI DOPRAVY, VYMEZENÍ PODMÍNEK	13
1.3.1 Letecká přeprava	13
1.3.2 Pohyb po městě	14
1.3.3 Magadan	15
1.3.4 Cesty bez cest	15
1.4 VOLBA KAMERY	16
1.4.1 Tělo	16
1.4.2 Baterie	17
1.4.3 Objektivy	17
1.4.4 Snímač.....	17
1.5 STABILIZACE	17
1.5.1 Stativová konstrukce	18
1.5.2 Video hlavy	20
1.5.3 Práce bez stativu.....	24
1.5.4 Jiné stabilizační pomůcky	27
II PRODUKCE	33
2 ZÁBĚROVÁNÍ	34
2.1 VÝPOVĚĎ, DIALOG	34
2.2 OBRAZOVÁ DRAMATURGIE.....	35
2.2.1 Virální kamera – černí zlatokopové	35
2.2.2 Důraz na překážku - Koubugu	36
2.2.3 Dynamika vnitro-obrazového pohybu - Erikít	38
2.2.4 Důraz na emoci.....	38
2.2.5 Měřítka, dojem - Hory.....	39
2.3 SNÍMÁNÍ ZVĚŘE	39
2.3.1 Stádo - soby	40
2.3.2 Malé a nenápadné – Syslík, kuropatka	40
2.3.3 Ptactvo – čajka, orel	41
3 PÉČE O TECHNIKU	42
3.1 EXPEDIČNÍ MATERIÁL.....	42
3.1.1 Kamera	42
3.1.2 Ochrana natočeného materiálu	43
III POSTPRODUKCE	45
4 PRÁCE S MATERIÁLEM	46

4.1	ZÁBĚROVÁ LISTINA	46
4.2	CIZOJAZYČNÝ MATERIÁL.....	46
4.2.1	Čeština.....	46
4.2.2	Ruština.....	47
4.2.3	Jakutština.....	47
4.3	STŘIHOVÝ SCÉNÁŘ	48
4.4	DALŠÍ POST-PRODUKČNÍ PRÁCE.....	48
	ZÁVĚR	49
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	51
	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	52
	SEZNAM OBRÁZKŮ	53
	SEZNAM TABULEK.....	55
	SEZNAM PŘÍLOH.....	56

ÚVOD

Text

Film, jako jiné druhy umění a to ať se jedná o umění čistě vizuální nebo zvukové, je vždy závislé na cílovém respondentovi, respektive jednotlivci či skupině, které je dané dílo určeno. Stejně tak jako například obrazy nebo sochy slavných autorů působí na jednotlivé osoby různě, musíme si vždy uvědomovat nejen jejich momentální hodnotu, ale také hodnotu, či kontext historický, sociologický, rasový a geografický. Tak jak dnes přistupujeme k dílům, tak k těmto dílům nebylo vždy přistupováno. Současně s dobou se tedy mění i jeho chápání. U filmu toto platí podobně. V této souvislosti mají velký vliv i technické podmínky, jaké měl film před sto lety a dnes. Osobně mne trochu mrzí, že úžasná filmová díla například z černobílé, němé éry, dnes nejsou zdaleka tak vy- zdvihována jako velké množství děl hudebních, či výtvarných, i když v době svého vzniku o nich mluvil snad celý svět. Asi stěží vám jen tak někdo na ulici odpoví na otázku kdo byl Meliés, ale Mozarta, Picassa či Michelangela zná snad každý, kdo dostudoval alespoň základní školu. Přitom jedno z nejslavnějších Picassových děl *Guernica* (1973, Prado, Madrid)¹ vzniklo až 35 let po smrti George Méliése, který položil základy kinematografie.² To je samozřejmě spojeno se zrychlujícím se vývojem společnosti. Respektive jde především o to, že dnes se již těžko hledá cesta k něčemu novému, originálnímu. Když bychom se vrátili o více než sto let zpět, mohli bychom se nechat unášet fascinujícími záběry například Eugéna Promio, který objevil kamerovou jízdu tím, že postavil kinematograf bratří Lumiérů na plovoucí loď. Jedním z příkladů je film *Egypt: Celkový pohled na břehy Nilu (Egypte: Panorama des rives du Nil, 1896)*³. Tyto záběry byly ve své době něco převratného a umožnily tak bouřlivý vývoj pohyblivých záběrů. Dnes se jízda stala téměř nedílnou součástí každého filmu a současný divák nad podobným druhem záběru nemrkne ani okem. Film byl atrakcí a atrakcí zůstává i dodnes, to v čem je zásadní rozdíl při jeho sledování tedy není ani tak fascinace technologií, ale obsahem. Ano, samozřejmě by bylo možné namítnout, že filmy jako *Pán prstenů*, *Avatar* a jiné jsou jistým návratem diváka, kdy je strhnut technologií. Ale zdaleka se tomu nediví natolik, jako divák sledující nové prvky před sto lety. Příjezd vlaku do stanice La Ci-

¹ PIJOAN, José. *Dějiny umění*. Vyd. 1. V Praze: Euromedia Group, 2002, 303 s. ISBN 80-242-0720-6.

² TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu I. díl 1895-1918*. Vyd. 1. Praha: Panorama, 1989, 291 s. ISBN 80-703-8016-0

³ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.

otat (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1885), kdy se diváci schovávali pod židle, ze strachu, že je promítaný obraz vlaku přijíždějícího proti kameře přejede. Ten dnešní je již vychován k tomu, aby se v podstatě neměl čemu divit. Vývoj zažívají všechny filmové složky, přístup ke scénáři, režii, kameře, zvuku i střihu se dnes čím dál více zaměřuje na podstatu a dramaturgii příběhu, než na nalinkované postupy klasického Hollywoodu sedmdesátých let. Důvodem, proč zmiňuji technické filmové podmínky ve vztahu k historii je, že stále přetrvávají filmy, které se záměrně oprostují od moderních možností dnešního filmového světa. Asi nejtypičtějším příkladem, je *Cinema Verité*⁴ a to především v dokumentu, který se oprostuje od běžné filmové techniky až na její základní stavební prvky. V kamerové technice takového filmu nenajdeme jízdu, jeřáby, steadycam, ani jiná pohybová zařízení. Podobně je tomu u světelné techniky. V momentě, kdy se jedinou a nejdůležitější technikou kameramana stává pouze kamera se základními doplňky, začíná podobný způsob práce, jakým byly filmy snímány na počátku své historie, ale s pohledem (pokud se bavíme o kvalitním díle) současného filmaře. Samozřejmě nemůžeme srovnávat technické parametry kamery, ani jejího příslušenství s technikou minulosti, ale v principu se jedná o vizuální díla, vznikající velice podobně, avšak díky vývoji filmařského řemesla nejsou výsledkem takto točeného materiálu snímky, které by se nedaly srovnávat s jinými současnými. Na první pohled se může zdát, že jsou takovéto filmy omezovány, ale podle mého názoru to nemusí být pravda. Díky minimalizované technice může film získat mnohem výraznější autenticitu, aniž by byla ovlivněna vizuální kvalita filmu. Ano, z technického hlediska se může jednat o určité omezení, ale z hlediska dramaturgického můžeme dojít k mnohem zajímavějším výsledkům a to právě především u dokumentu. Navíc samotná filmová technika není jediným nástrojem filmaře, ani kameramana.

Touto prací bych se tedy chtěl zaměřit především na možnosti a postup práce dokumentaristy v extrémních terénních podmínkách dokumentu verité a pomocí konkrétních příkladů a ukázek popsat vznik takového filmu. Od počátečních příprav, volby a možnosti technického vybavení i jeho užití v praxi, samotnému průběhu výroby, okolnostem a postupům při něm využitých, přes práci postprodukční až k jeho samotnému výsledku. V jednotlivých kapitolách budu uvádět příklady spojené s vlastními zkušenostmi a poznatky z natáčení na území severovýchodní Sibiře, kde jsem měl možnost strávit měsíc z krátkého, ale teplého léta s expedicí Erikit 2011. Některé části

⁴ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

této práce nejsou zaměřeny pouze na obor kamery, kterému se budu snažit věnovat nejvíce, ale na všechny faktory týkající se natáčení v podmínkách, kdy se z kameramana stává i režisér či zvukař, kdy hlavním osvětlovačem je slunce, jehož pracovní doba, v případě arktických zemí, přesahuje v letním období 23hodin a catering zajišťuje skupinka lovců a rybářů. V místech, kde telefonní signál, elektřina, či internet je neznámé slovo a kde to není jen řidič, kdo by vás dopravil na lokaci, ale často právě vlastní nohy.

I. PŘÍPRAVA

1 PLÁNOVÁNÍ, VOLBA TECHNIKY

1.1 O expedici

Expedice Erikít 2011 mi posloužila jako obrovský zdroj zkušeností a poznatků nejen z profesního hlediska.

Cílem cesty bylo, splout na kanoích nejhůře dostupnou řeku Sibiře Erikít. Ta byla popsána ruskými průzkumnými jednotkami ve třicátých letech minulého století a pramenící v nejvyšším pohoří severu, pohoří Čerského. Naše cesta začínala v hlavním městě jednoho ze států ruské federace, republiky Sacha nebo také Jakutie jak je domorodci nazývána. Odtud jsme vyrazili do více než tisíc kilometrů vzdáleného bývalého gulagu⁵ Ust-Něra, kam je možné dopravit se terénním autobusem po stále fungující a jediné tepně tohoto státu, Magadanské magistrále. „Silnici“ vybudovanou zajatci deportovanými do pracovních táborů. Další cesta pak pokračovala do horského údolí potoka Koubugu, který je přítokem zmiňovaného Erikítu. Následně se expedice vydala na týdenní pěší výpravu do hor, aby se setkala s pastevcí sobů, kteří žijí na asi nejdlejších horských pláních světa. Po návratu výprava pak pokračovala splutím řeky Erikít do vesničky Chonuu u polárního kruhu, odkud jsme se letecky přepravila zpět do Jakutska a následně do Evropy.

Tolik v krátkosti o cestě, které jsem se zúčastnil s kamerou. Více o samotné expedici, příkládám v příloze: Deník Erikítu, kde jsou autenticky zapsány všechny strasti a slasti této cesty.

1.2 Zeměpisné údaje

Jakutie, domorodci nazývána Sacha, je největším státem ruské federace o rozloze větší než 3 mil. km² (Rozloha České republiky je 78 867 km²) s pouhým 1. mil. Obyvatel jejichž většina žije v hlavním městě Jakutsk, které najdeme na břehu řeky Leny.⁶ (Odtud přízvisko Vladimíra Iljiče Lenina) Samotná Lena patří k největším tokům světa.

⁵ APPLEBAUM, Anne. *Gulag: dějiny*. Vyd. 1. Překlad Petruška Šustrová. Praha: Beta-Dobrovský, c2004, 604 s., [16] s. obr. příl. Historie (Beta-Dobrovský). ISBN 80-730-6152-X.

⁶ VITEBSKY, Piers. *Sobí lidé: život se zvířaty a duchy na Sibiři*. Vyd. 1. Překlad Gisela Kubrichtová. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009, 384 s. CARGO (Slon), sv. 1. ISBN 978-807-4190-056.

Téměř polovina území tohoto státu leží v arktické oblasti za polárním kruhem, díky čemuž si drží světový teplotní rekord v místě obývaném lidmi. Ve vesnici Ojmjakon byla v roce 1926 naměřena teplota $-72,5^{\circ}\text{C}$. V létě tu však teploty dosahují ke 30°C .

1.3 Možnosti dopravy, vymezení podmínek

Zaměříme-li se na plánování nízko-rozpočtového natáčení v takové oblasti, musíme kalkulovat s náročnými přesuny a extrémně těžkou dostupností. Ať se jedná o expediční vybavení, či filmovou techniku, znamená každý kilogram jak finanční zátěž, tak především zátěž fyzickou.

Důležité je také kalkulovat s možným mechanickým poškozením vybavení a je velmi důležité snažit se mu předcházet.

1.3.1 Letecká přeprava

Hlavní město Jakutsk je snadno dostupné díky vnitrostátním letům Ruska. Avšak pokud sem dopravujete základní vybavení potřebné pro expedici typu Erikit 2011, musíte počítat s nadváhou, která rapidně zvyšuje ceny letenek. V našem případě měly nejvyšší podíl na hmotnosti bagáže nafukovací čluny. Výhodou je, že většina leteckých společností umožňuje prominutí nadváhy u kamer, fotoaparátů apod., jako osobního zavazadla, která se během našich přesunů nikdy nevážila. Tato skutečnost neplatí u letů mezi vesnicemi na severu a letadel menších 24 osob.

Tedy pokud se nepokoušíte převézt dva kamiony světel, kamerový jeřáb apod.

Ideálním řešením pro snížení hmotnosti zavazadel, je mít u sebe co nejvíce malých a těžkých předmětů mít u sebe. V mém případě mi pomohla vesta se třiceti kapsami a dvojitou podšívkou, která odlehčila naše batohy o spoustu drahocenných kil a tisíce korun doplateků za nadváhu. Přibližně 3 kilogramy tvořily baterie, jež jsem naskládal do obvodu vesty v její zdvojené podšívce. To mělo za následek malý rozruch na Moskevském letišti Domodědovo, které bylo nedávno poškozeno teroristickým útokem⁷. Důvodem bylo podezření, které způsobil pás baterií, neboť na skeneru vypadal jako řetězec náloží.

⁷ Desítky mrtvých po výbuchu na moskevském letišti. In: [online]. CT, 2011, 24.1.15:41 [cit. 2013-05-08]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/113451-desitky-mrtvych-po-vybuchu-na-moskevskem-letisti/>

Filmovou techniku jsem rozložil následovně. Kamera (2Kg), mikrofon (0,2Kg), kabely a stativová hlava (2,5Kg) v příručím zavazadle. Baterie ve vestě a odlehčené karbonové nohy stativu byly zabaleny do jedné z nafukovacích gumových lodí, která tak tvořila dostatečnou ochranu pro to, aby mohly cestovat jako klasické zavazadlo.

Co se týče letecké dopravy na místa, kam letadlo obvyčejně nelétá, jsou náklady přehnaně vysoké. Sazba na hodinu letu vrtulníkem se pohybuje kolem 160 000 rublů a vzdálenosti jsou nepředstavitelně velké.

Pozn.: Za existence Sovětského svazu byla letecká doprava možná téměř kamkoli. S vrtulníkem bylo možné doletět přímo ke stanům pasteveckých rodin, stovky a tisíce kilometrů daleko⁸. Po rozpadu Svazu sovětských socialistických republik společnosti přišly o všechny dotace a letecká doprava mezi vesnicemi klesla až o 95%. Do jiných míst je možná pouze soukromými, předraženými přepravci, kteří se zoufale snaží udržovat své stroje v použitelném stavu.

1.3.2 Pohyb po městě

Hlavní město Jakutsk je asi jediným místem Jakutie, kde je možné srovnávat přesun materiálu i osob s pohybem lidí ve středoevropských městech. Silnice zde sice často postrádají asfalt, avšak možnosti městské autobusové dopravy či taxi služeb to nijak neomezuje.

MHD

Jakutské městské autobusové linky fungují na podobném principu, jako každé jiné. Hlavním problémem, který posunuje náročnost přesunu z bodu A do bodu B na úroveň New Yorku je, že informační systém cizinci nedovoluje získat dostatečné informace o trasách jednotlivých linek, či o jejich zastávkách. V tom nám nejvíce pomohli samotní domorodci. Tedy například, že požadovaný autobus zastavuje například u pátého sloupu vlevo od sochy Lenina, apod. Pokud se vám podaří najít požadovaný spoj, není zapotřebí žádných lístků. Při výstupu zaplatíte u řidiče šestnáct rublů ať jedete jednu, nebo deset zastávek.

Taxi

⁸ VITEBSKY, Piers. *Sobí lidé: život se zvířaty a duchy na Sibiři*. Vyd. 1. Překlad Gisela Kubrichtová. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009, 384 s. CARGO (Slon), sv. 1. ISBN 978-807-4190-056.

Služby soukromých provozovatelů taxi služeb jsou nejjednodušším způsobem dopravy. V podstatě k ní nemám žádné připomínky, až na zkušenost, kdy si naše osmičlenná skupina objednala dva vozy pro přesun na letiště. První vůz bez váhání odjel se třemi pasažéry, aniž by přemýšlel nad tím, že za sebou nechává pět lidí, kteří se následně cpou do jednoho osobního sedanu s řidič, aby s otevřeným kufrem ze kterého trčely na kolmo postavené batohy, odjel po hrbolaté cestě přes půl města. Nicméně řidič neviděl žádný problém v našem zvýšeném počtu lidí v jeho voze a tak jsme se v pořádku dopravili na určené místo, dokonce bez ztráty jediného zavazadla.

1.3.3 Magadan

Magadanskou magistrálou je nazývaná jediná silnice, spojující město Jakutsk s Magadanem. V podstatě se jedná o 2020 km dlouhou zpevněnou cestu, vybudovanou zajatci, deportovanými na Sibiř. Pro přesun po její ose, je nejlepší pronajmout si jeden z autobusů MHD. Trasu dlouhou 1050km (Jakutsk → Ust-Něra), jsme díky dvěma řidičům urazili za 48 hodin, nonstop. Rozhodně se nejedná o komfortní přepravu, neboť poskakovat dlouhé hodiny na tvrdých sedadlech končících ocelovou trubkou v úrovni lopatek, je opravdu silným zážitkem. Ale umožňuje přepravovat relativně velké množství materiálu bez ohledu na hmotnost, která díky dokoupeným zásobám v Jakutsku stoupla, v našem případě na 75kg na osobu.

1.3.4 Cesty bez cest

Hlavním problémem všech přesunů po území Sibiře je samozřejmě nedostatek cest. I přes to však existují pozemní dopravní prostředky, které na nich nejsou závislé: nákladní automobily převážně značek Ural a Tatra, pásové tankery, sněžné skútry, koně, sobí karavany a v neposlední řadě vlastní nohy. Všechny jmenované možnosti mají však svá omezení, a nejsou dostatečně všestranným způsobem přepravy.

V tomto ohledu, je důležité zmínit velký rozdíl pozemní přepravy v zimě a v létě, v horách a v nížině.

V zimě, pokryje většinu řek více než dva metry tlustý led. Řeky se pak stávají jedněmi z nejlepších cest v Jakutii a zpřístupní tak velké množství míst, která jsou v parném létě dostupná pouze letecky. Komplikovaný terén pak ideálně zpřístupňují sněžné skútry, avšak je zapotřebí počítat s komplikacemi, které postihují všechna motorová vozidla v extrémních mrazech.

V létě je pak možná přeprava motorovými loděmi, které jsou však závislé na velkých vodních tocích a nejsou schopny zdolávat proudy divokých horských řek.

Ve vyšších polohách je následně možné využít jmenovaných motorových vozidel, jejichž jediným společným nepřítelem je bahno.

1.4 Volba Kamery

Výrobci kamer dnes nabízejí obrovské množství přístrojů vhodných ke specifickým účelům. Požadavky na ideální dokumentární kameru jsou však velice náročné. Podobně jako u veškerého expedičního vybavení, jsme limitováni především hmotností, velikostí, odolností v různých klimatických podmínkách, atp. V této kapitole nechci porovnávat konkrétní přístroje, neboť by během pár měsíců s nástupem nových modelů ztratila smysl. Zaměřil jsem se tedy především na způsob, jak si mezi nespočtem modelů co možná nejlépe vybrat a jakým prvkům věnovat pozornost.

Film Erikít, jsem točil na kameru SONY Z1. Jsem si vědom určitých nedostatků této kamery, avšak i tak ji považuji za velice vydařený přístroj, který v případě znalosti výhod a nevýhod potěší nejen výsledným obrazem.

1.4.1 Tělo

Ergonomie je velice důležitým faktorem ovlivňující možnosti využití kamery pro natáčení v omezených podmínkách. Kamery s tzv. kompaktním tělem umožňují jednak vyšší rychlost při přípravě záběru, ale nevyžadují konstrukční doplňky pro zlepšení rozložení váhy, ostření apod., ale obsahují všechny potřebné ovládací prvky. Tímto bych automaticky vyřadil DSLR, RED, či Black Magic systémy, které jsou pro podobné účely naprosto nepoužitelné.

Se samotnou ergonomií souvisí i velikost a hmotnost přístroje.

Kamera SONY Z-1 sice dávno nepatří mezi nejmenší profesionální kamery, ale i tak považuji určitou minimální velikost za důležitou.

Nejen u menších přístrojů dochází k redukování ovládacích prvků a jejich následnému umístění na dotykový LCD displej, což nepovažuji za šťastné řešení. Ano, vypadá to hezky, ale podstata jde trochu sama proti sobě.

1, Ovladače umístěné na LCD dotykovém displeji nejsou zdaleka tak uživatelsky praktická jako fyzická tlačítka.

2, Displej by měl být určen pro kontrolu záběru a tedy pro jeho co možná nejkvalitnější reprodukci, jakékoli znečištění dotykem ruky je tedy nežádoucí.

3, Takto umístěné ovladače velice ovlivňují spotřebu energie.

1.4.2 Baterie

Výdrž baterií není závislá jen na jejich kvalitě a výkonu, ale především na energetické spotřebě přístroje. Jak jsem již výše zmiňoval, tzv. kompaktní kamery obsahují všechny prvky potřebné k natáčení. Krom LCD displeje jsou vybaveny i hledáčkem, jehož používáním výrazně snižujete spotřebu baterií a není zapotřebí přídatných modulů. Tímto toho opět zklamání příznivce DSLR, RED, či Black Magic.

1.4.3 Objektivy

Při natáčení hraných filmů se užívá objektivů spíše s pevným ohniskem díky jejich aberačním vlastnostem. Avšak u dokumentu je transfokátor více než nutný. Ne kvůli potřebě využívání změny ohniskové vzdálenosti během záběru, ale především kvůli jeho rychlé přípravě. Výměna objektivu by v mnoha případech znamenala ztrátu neopakovatelného momentu.

Další skutečností, která v extrémních podmínkách znevýhodňuje kamery s výměnnými objektivy, je fakt, že ne vždy, je prostředí vhodné k jejich výměně. Ve volné přírodě, kde se zvedá prach, ze stromů pyl, či podobné částičky, je péče jak o samotné objektivy, tak o kameru velice komplikovaná.

1.4.4 Snímač

Trend kamer vybavených 3CCD snímači je na ústupu, neboť moderní technologie umožňují kvalitní záznam i bez optického hranolu, a tedy na jeden čip. Z tohoto hlediska by se dalo říct, že ideální volba pro dokument je „jednočipovka“, neboť je obdařena vyšší světelností. V případě natáčení filmu Erikit to však nebyla úplně pravda. Trasa cesty se pohybovala jen několik kilometrů pod severním polárním kruhem a navíc v létě. Následkem toho slunce téměř měsíc nezapadlo a tak jsem se s nedostatkem světla setkal jen ve výjimečných případech.

1.5 Stabilizace

Pro natáčení ve výše zmiňovaných podmínkách ovlivňují volbu stativu následující faktory.

Odolnost materiálu, typ konstrukce, použitelnost při různých teplotních podmínkách

a především cena a hmotnost, jež jsou jedním z nejdůležitějších parametrů. Avšak pro dostatečně kvalitní záběry vyžadují určitou úroveň provedení, jsou specifika týkající se konstrukce stativu i hlavy. Vybral jsem několik typů noh i hlav, které jsem otestoval, aby bylo možné porovnat jejich funkce a praktičnost k požadovaným účelům.

1.5.1 Stativová konstrukce

V dnešní době je nabízeno nespočet typů jak stativových nohou a i samotných hlav. Co se týče konstrukce snadno přenosných „lehkých“ stativů existují dva základní typy periskopické konstrukce.

A, Klasická video konstrukce (dále jen VN – „video nohy“)



Obr. 1. VN konstrukce

B, Konstrukce vycházející z foto-stativu, vybavená miskou pro video-hlavu, nebo vyvažovací středovou tyčí se šroubovým upevněním. (dále jen FVN)



Obr. 2. FVN konstrukce

Na první pohled se může zdát, že stativové nohy vycházející z konstrukce foto-stativu jsou pro natáčení nevhodné. Díky robustní konstrukci je však jejich pevnost srovnatelná s konstrukcí kla-

sickou. Miska, či vyrovnávací středová tyč umožňuje vyvážení kamery stejně, jako je tomu u VN. Jednoduchost systému se výrazně projevuje na hmotnosti, rychlosti manipulace a skladnosti.

Klasická VN konstrukce je velmi omezena v pracovních rozměrech. Nejčastěji uváděné stativy mají jedno, či dvě dělení periskopických nohou. Dvojí dělení má výhodu v rozsahu minimální a maximální jak pracovní tak skladované výšky. Nevýhodou však je, že každé dělení přidává na výsledné hmotnosti. U FVN toto dělení nijak rapidně nepřidává na váze a tak je možné získat mnohem širší škálu pracovní výšky. FVN modely jsou k dostání až s trojím dělením nohou, při pracovním rozsahu cca od 40 – 220 cm, oproti VN s dvojitým dělením a omezenou výškou, pohybující se okolo 45-170cm.

Oba typy konstrukce jsem měl možnost testovat a musím přiznat, že modely vycházející z foto-stativu, jsou pro natáčení ve zmiňovaných zhoršených podmínkách výhodou.

Níže přikládám tabulku se základními parametry několika modelů firmy manfrotto, kde je možné porovnat hmotnost konstrukce, při její pracovní velikosti a použitým materiálem.

Tab. 1. Parametry stativů

<i>Model</i>	<i>Typ</i>	<i>Materiál</i>	<i>Upevnění hlavy</i>	<i>Počet dělení konstrukce</i>	<i>Max. Zatížení (Kg)</i>	<i>Skladová velikost (cm)</i>	<i>Min./max. Výška (cm)</i>	<i>Hmotnost (Kg)</i>
545B	VN	Aluminium	miska	2	25	69	30-154	3,5
546B	VN	Aluminium	miska	2	20	69	30-154	3,5
535	FVN	Karbon	miska	2	20	73,5	27-171	2,3
536	FVN	Karbon	miska	3	25	72	26-203	3,3
755XB	FVN	Aluminium	tyč	2	7	63,5	41,5-156	2,5
755CX3	FVN	Karbon	tyč	2	7	63,5	46,5-155	1,9

Pozn.: Poslední dva modely uvedené v tabulce (manfrotto 755XB a 755CX3) mají stejnou konstrukci, ale díky materiálu rozdílnou nejen hmotnost, což je samozřejmé, ale i pracovní výšku, neboť rozdíly materiálu nejsou pouze ve hmotnosti, ale také v jeho pružnosti, pevnosti a tvrdosti.

1.5.2 Video hlavy

Kvalita stativových nohou je základem pro pevný statický záběr pořízený na objektiv s delší ohniskovou vzdáleností. Pokud však chceme dosáhnout kvalitních výsledků i při švenkování, je vhodná hlava nepostradatelná. Podle konstrukce známe tři typy hlav.

A, konstrukce vycházející z foto-hlavy.

Stupně odporu těchto hlav jsou nastavovány pouze zvýšením tření ložisek v jednotlivých osách, tedy v podstatě mírou utažení aretace. Tyto hlavy jsou vhodné v podstatě jen pro záběry, kdy není vyžadována větší tuhost, nebo úplná aretace. Jsou sice dostupné a najdeme mezi nimi i velmi kvalitně provedené modely, avšak s následujícími typy je nelze srovnávat.

B, Klasická fluidní video konstrukce se švenk-pákou.

Tato konstrukce patří mezi nejčastěji využívané, umožňuje snadné ovládání i vysokou kvalitu pořízených záběrů. Díky fluidnímu systému je možné nastavovat požadovaný odpor vertikální i horizontální osy.

1, Pomocí skokové stupnice tuhosti 1-3/ 1-5/ 1-6 jak je tomu u většiny modelů firmy Sachtler.

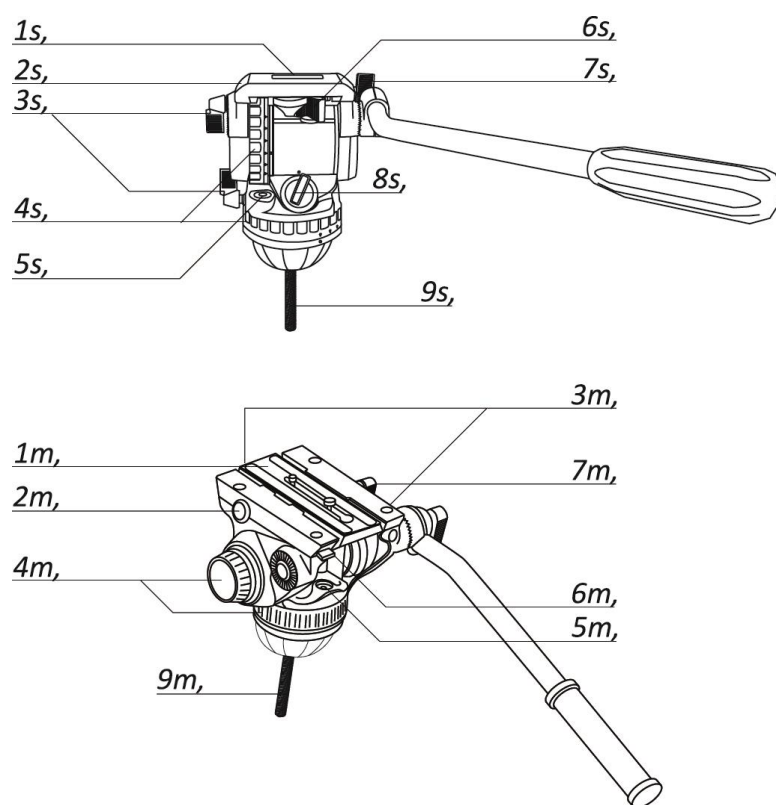
2, Plynulým nastavením tuhosti, které využívá firma Manfrotto.

Při testech těchto systémů jsem došel k závěru, že výhodou skokové stupnice je rychlé nastavení konkrétní tuhosti, avšak pokud potřebujete změnit odpor hlavy během pořizovaného záběru, je mnohem příjemnější systém s plynulým nastavením. Jako velký mínus u testovaných hlav s plynulým nastavením tuhosti, (konkrétně modely Manfrotto MVH 502 a 504 HD), považuji na prostou absenci vyznačení stupnice odporu. Tedy, u skokové hlavy zjistíte pouhým pohledem, jak je nastaven, zatímco u plynulé hlavy, si musíte nejprve fyzicky vyzkoušet míru odporu, což nepovažuji za šťastné řešení. Tento problém lze samozřejmě velice snadno vyřešit jednoduchými značkami na ovladačích, což jsem však na testovací prodejně neučinil.

Pozn.: Takovéto hlavy jsou v případě vyšších nosností (nad 4Kg) doplňovány o tzv. odporové závaží. Avšak pokud natáčíte na konstrukčně lehčí kameru, není zapotřebí.

Při výběru těchto hlav není třeba tolik lpět na hmotnosti – jež je ovlivněna požadovanou maximální nosností. A tedy se dá říct, že všechny hlavy určitých zátěžových skupin mají srovnatelnou hmotnost.

Na obrázku č. 3 jsem znázornil dvě verze fluidních hlav výše od firmy Manfortto, níže Sachtler, abych je mohl blíže popsat v jejich případných výhodách a nevýhodách.



Obr. 3. stativové hlavy

1s, upínací destička se vkládá do posuvníku **2s**, díky kterému je možné nastavovat vyvážení kamery. **1m**, upínací destička je prodloužená, aby pomocí jejího posunu bylo možné vyvažovat kameru. Tento způsob je sice pohodlnější pro upevnění přístroje na hlavu, ale neumožňuje tolik širokou škálu posunu.

2m, kotvení stativové destičky neumožňuje posun, avšak je doplněno o univerzální kotvení pro případné doplňky.

3s, aretování šroub je prakticky umístěn na levé straně, pro pohodlnou aretaci. Zatímco **3m**, aretovací šrouby jsou umístěny tak, že jsou méně přístupné.

4s, ovladač horizontální i vertikální osy pro nastavení odporu skokový, s vyznačenou stupnicí tuhosti.

4m, ovladač horizontální i vertikální osy pro nastavení odporu plynulý, bez vyznačené stupnice tuhosti.

5s, a **5m**, vodováhy pro nastavení pozice hlavy, u obou modelů umístěny na dobře viditelném místě. Vyšší modelové řady jsou pak vybaveny fosforeskující tekutinou, či baterií která po stisknutí samotné vodováhy umožňuje podsvícení při zhoršených světelných podmínkách.

6s, pojistka pro odepnutí upínací destičky, jež je sama vybavena jistícím prvkem zaručuje bezpečné ukotvení přístroje ke stativové hlavě, ale není tak ergonomicky přístupná jako pojistka **6m**.

7s, a **7m**, šrouby pro aretaci těžiště kamery jsou v obou případech umístěny na pravou, tedy méně dostupnou stranu video-hlavy, avšak při samotném natáčení není vyžadován přístup k těmto ovladačům a tedy jejich umístění nijak nekomplikuje výslednou práci.

8s, ovladač pro nastavení proti závaží. Tato užitečná pomůcka je výhodou převážně u těžších kamer. Firma Sachtler je montuje na všechny modely, avšak Manfotro používá tento ovladač u hlav s nosností nad 7,5Kg.

9s, a **9m**, šrouby s polokoulí pro připevnění ke stativovým nohám. 9m, má však tu výhodu, že je možné polokouli odepnout a následně hlavu připevnit například k jednoduchému foto-stativu, rigu, rameni, atd. bez větších potíží, čímž zvyšuje možnosti využití.

C, Posledním konstrukčním typem stativové hlavy je systém klíčkový. Tento systém však má pro natáčení dokumentu typu Erikit tak velké množství nevýhod, že by bylo nesmyslné jej volit.

Kromě náročnosti práce, jde také o jeho hmotnost i hmotnost zátěžovou. Jedinou výhodou, kterou by v extrémních podmínkách mohl filmař ocenit, je jeho provozní teplota, neboť klasické švenkovací hlavy jsou omezeny teplotou od -20 do +60°C.

Pokud se vám podaří zvolit si ten správný stativ, neznamená to, že máte vyhráno. Často může dojít k momentům, kdy i ten nejlehčí stativ je vám přítěží a musíte se rozhodnout pracovat bez něj. S touto situací jsem se setkal v momentě, kdy jsme vyrazili na týdenní pěší výlet do hor. Kro-

mě kamerové techniky, bylo zapotřebí odnést i zásoby jídla a dostatek oblečení. Tedy snížit veškerý náklad na minimum. Naše šestičlenná skupina se tedy rozloučila s pohodlím ve třech stanech. Jeden stan jsme zanechali s nepotřebnými zásobami, včetně zmiňovaného stativu, v základním táboře. Vzhledem k tomu, že velkou část naší cesty tvořila trasa, po které jsme se vraceli zpět, bylo možné odkládat zásoby jídla tak, abychom je nemuseli nosit po celou dobu. Velkou výhodou této cesty bylo, že jsme mířili proti proudu řeky k jeho prameni do hor. Řeka nám tedy byla nekonečnou zásobou pitné vody a nebylo zapotřebí ji nosit na zádech.

pozn.: Sibiřské řeky nejsou nijak znečištěné, dokonce i v hlavním městě Jakutyje je vodovod přímo napájen z řeky Leny, která je zde široká 10km. V Evropě, bych nic podobného nedoporučoval.

Myslím, že ani nemá smysl zmiňovat, jak je důležité správné rozložení váhy v batohu, ale stativ i kamera tento faktor velice ovlivňují. Na kratší cesty jsem si připínal stativ na záda, avšak v tomto případě to nebylo možné. Samotná kamera je relativně objemná a tak jsem ji měl umístěnou na bederním pásu pomocí rychlo-karabin. To mi umožňovalo neustálou pohotovost pro natáčení, aniž bych musel neustále sundávat batoh. Rychlost, s jakou si chystáte záběr, je důležitá nejen v nečekaných momentech, jakými může být setkání se zvěří apod., ale také to, že jste schopni dostatečně rychlého přesunu, aniž byste rapidně ovlivňovali postup celé expedice neustálým vybalováním a zabalováním kamery. Upevnění kamery na hrudníku, má ještě několik výhod. Při pohybu tajgou, se často prodíráte mezi hustými větvíčkami modřínů a tak je dobré, aby váš náklad nebyl ani vyšší, ani širší než jste sami. Při pouhém zavěšení kamery na rameno, dochází k neustálému zachytávání popruhu o větve. Dalším nepříjemným faktorem je pak i to, že se neustále houpe, což ovlivňuje nejen vaše pohodlí, ale i zátěž. Při upnutí kamery k hrudníku, však zabráníte jakýmkoli houpavým pohybům, čímž snížíte i její momentální hmotnost. Tedy energii, s jakou musíte rozhoupaný přístroj vyrovnávat. Kamera je také dostatečně vysoko, což zabraňuje jejímu poškození při případném pádu. Při pádu jak na bok, dopředu či dozadu, nemusí člověk dostatečně rychle reagovat, a pokud mu přístroj pouze visí na rameni, hrozí jeho zalehnutí. Pády dopředu jsou méně časté, i pokud se pohybujete například po ledě. Pokud však k takovému pádu dojde, většinou si pouze klekneme na jedno koleno, nebo si přirozeně kryjeme hlavu vzepřením na ruce. Tedy, nejbezpečnějším místem, kde můžete mít kameru neustále připravenou, je tedy hrudník.

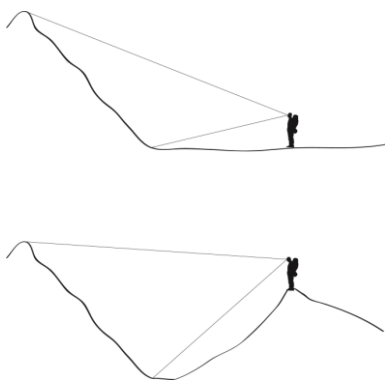
1.5.3 Práce bez stativu

Práce bez stativu je sice komplikovanější, avšak není nemožná. Největší problémy nastávají v momentě švenkování po vzdálených bodech. Avšak v případě statických záběrů, lze tento problém řešit.

Při snímání krajiny, lze využít několik základních optických vlastností k tomu, aby bylo možné dosáhnout takového statického snímku, v některých případech i zajímavějšího, než ze samotného stativu.

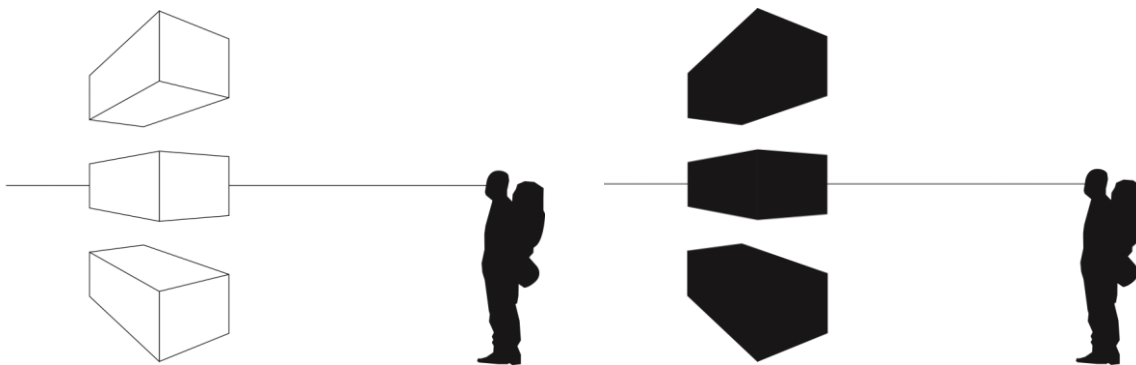
Člověk je obvykle zvyklý na perspektivní zobrazení prostředí z výšky očí. Sledujeme-li však předmět, který je vzdálený a není možné jej s něčím porovnat, ztrácíme odhad o jeho rozměrech. Typickým příkladem je moment, kdy vystoupáte na kopec A, ze kterého hledíte na jiný vrchol B. V ten moment můžeme mít pocit, jako bychom stáli mnohem výš i v případě, že pozorovaný vrchol B je mnohem vyšší.

Tento pocit je vyvolán jednoduše tím, že mozek ztratí svou přirozenou základnu vůči pozorovanému objektu a změní se úhel vůči pozorované ploše, která se nám jeví jako perspektivně méně deformovaná.



Obr. 4. změna perspektivy, v závislosti na výšce podstavy

K tomuto efektu by však nemohlo dojít, pokud bychom byly schopni definovat plochu vrcholu. Při pozorování například budovy ve tvaru kvádrů, je to relativně snadné, neboť známe jeho tvar a tak jsme schopni určit jeho vrcholovou plochu i v případě, že díky snížené viditelnosti vnímáme pozorovaný objekt pouze jako siluetu.



Obr. 5. znázornění čitelnosti objektu v závislosti na vědomých informacích

U pozorované hory je to mnohem komplikovanější.



Obr. 6. znázornění čitelnosti objektu v závislosti na viditelných údajích

Lidské oko je závislé na množství informací, které jsou mu k dispozici. V tom má kameraman určitou výhodu, neboť obraz, který vytváří, je pouze výřezem snímané skutečnosti. Tedy vytváří novou sekundární realitu, kterou má možnost vědomě využívat i ovlivňovat a to nejen za pomoci optiky a kompozice jako prostředku, kterému se budu v následujících řádcích věnovat.

Snímáme-li tedy například objekty, které jsou dostatečně velké a dostatečně vzdálené, není zapotřebí speciálního stabilizačního zařízení v případě, že mezi námi a snímaným objektem není žádná překážka. Oba níže uvedené screeny záběrů, jsou natočeny bez stativu. Kameru jsem jednoduše položil na zem a podložil.

Pozn.: Při natáčení podobných statických záběrů je nejlepší se kamery vůbec nedotýkat, neboť podklad nebývá vždy dostatečně pevný, aby zabránil byť lehkému třesu ruky. A to především při záběrech snímaných na „dlouhé sklo“.

Podle těchto záběrů však divák nepozná, že kamera ležela na zemi. U prvního je to především díky velmi velké vzdálenosti svahu hory, díky čemuž není možné určit výšku pozice kamery vůči snímanému objektu, dokonce se může zdát, že je pořízen z nějakého jiného kopce, neboť hledíme nad stromy. U druhého je již jasné, že se kamera na kopci nenacházela, avšak díky tomu že pozorovatel nemá k dispozici žádné měřítko či konkrétní poměrný objekt, není ani zde schopen identifikovat přesnou výšku umístění kamery. Tento efekt je také podpořen díky objektivu s širší ohniskovou vzdáleností a relativně vysokým clonovým číslem.



Obr. 7. a 8. screen záběrů kdy není možné určit výšku pozice kamery

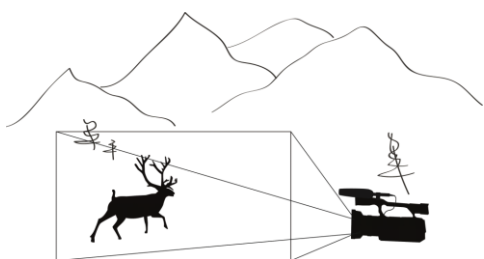
V případě zakomponování záběru tak, že záměrně vytvoříte z překážky před kamerou další plán, divák ihned pozná, v jaké výšce byla kamera umístěna. Pokud se vám podaří získat i vhodný podklad, (není náhodou, že na následujících obrázcích jsou v prvním plánu kameny) je možné pracovat i s rozdílnější hloubkou ostrosti během záběru.



Obr. 9. a 10. screen záběrů kdy je přiznaná výška pozice kamery

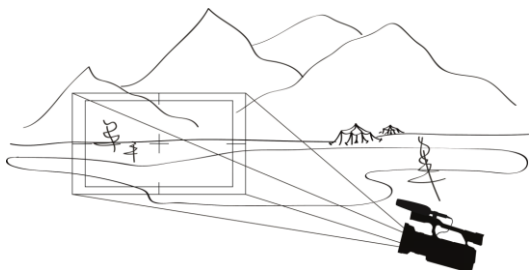
V případě, že vám statické záběry někdy doplněné o přeostření nestačí a chcete švenkovat. Je zřejmé, že dokonalé panoramatické záběry na dlouho-ohniskový objektiv bez stativu jen tak nenatočíte. Avšak i to je možné částečně vyřešit.

Jedním ze způsobů jak se vypořádat s tímto problémem, je sledování pohyblivého objektu. Pohyb kamery vázaný na pohyb konkrétního předmětu umožňuje kameramanovy udržet konstantní rychlost švenkování, ale také eliminuje divákovu pozornost vůči nežádanému třesu.



Obr.11. sledování pohybu

V případě, že švenkujeme bez pomoci pohyblivého objektu, je dobré vymezit si něco jako vodící linii. K tomu nám může napomoci i zobrazení „cropmarks“ ořezových nebo pomocných značek.



Obr.12. sledování pomyslné čáry

Výsledný záběr je možné ještě zdokonalit, pokud můžete využít terénu, či překážek k lepší stabilizaci těla a vyhnout se švenkování s dlouho-ohniskovými objektivy.

1.5.4 Jiné stabilizační pomůcky

Jak vyplývá ze samotného názvu, slouží tato pomůcka jako podpěra, díky které minimalizujete nežádoucí pohyb ve vertikální ose, nikoli však v ose horizontální. Nevýhodou však je, že pokud chcete během záběru měnit jeho rakurs, pohybujete celým stativem. Osa vertikálního pohybu se

tedy nenachází přímo pod těžištěm kamery, jako je tomu u švenkovacích stativů, ale až u samotné základny monopodu. Následkem toho je zapotřebí pohybu kameramanova těla což výrazně ovlivňuje stabilitu výsledného záběru. Tento problém se někteří výrobci snaží řešit tím, že na konce monopodu nemontují pouze upínací zařízení (u některých je možné nastavit sklon), ale jednoduchou stativovou hlavu. V ten moment se však vyskytnou potíže spojené nejen s kvalitou samotné hlavy, ale také s výslednou hmotností konstrukce. Podle mého názoru je tato pomůcka vhodná spíše pro fotografování, než k natáčení. Práce s tímto zařízením samozřejmě usnadňuje možnosti ve zhoršených podmínkách, avšak je zapotřebí větší zručnosti i zkušeností jak při snímání, tak při vymýšlení samotného záběru. Monopod je možné využít i jako opěrku při natáčení z ruky, kdy napomáhá snížit nežádoucí třes. V horách, či v jakémkoli zhoršeném terénu je dobré využívat hůlky, dnes velmi oblíbené nordwalky, které nejen sportovcům usnadňují pohyb zlepšenou stabilitou a odlehčením zátěže nohou i páteře. Mohlo by se zdát, že není nic pohodlnějšího, než na podobnou hůlku namontovat upevňovací zařízení a využívat ji nejen k usnadnění chůze, ale i k natáčení, či focení. Zde je důležité si uvědomit, že hůlky určené k nordic walkingu nemusí být dostatečně dlouhé, aby bylo možné je kvalitně využít ke snímání. Není-li opěrná tyč dostatečně vysoká a je zapotřebí se k ní krčit, či sklánět. Je při výsledné práci spíše na obtíž, než k užitku.

Možnosti snímání z kanoe

Základním problémem snímání z jakékoli jedoucí lodě, ať už motorového člunu, či kanoe, jsou otřesy způsobené narážením přídě o vodní hladinu. V ideálních podmínkách lze tento problém řešit pomocí steadycamu, či dostatečně velkou lodí, která není tolik ovlivněna vlnami. V této kapitole bych se však chtěl zaměřit na poznatky, spojené s natáčením z nafukovací kanoe při splouvání řeky, kdy člun není určen pouze k natáčení, ale i k přepravě veškerého expedičního materiálu, takže podmínky k natáčení jsou ovlivněny mnoha dalšími komplikacemi.

Zabezpečení kamery

Při natáčení z kanoe na tekoucí řece hrozí poškození kamery jejím případným namočením. Ať už v momentě kdy je přístroj uschován v lodi, tak při samotném natáčení. Toto se dá velice snadno vyřešit vodotěsným obalem na kameru, určeným pro snímání pod vodou. Vodotěsný obal by však v našem případě znamenal ještě větší množství materiálu, které už tak způsobovalo komplikace při přesunech nejen na lodích. Zároveň je ale dobré mít kameru co nejvíce k dispozici, což vzhledem k množství místa v lodi určené pro dvoučlennou posádku není snadné. K přepravě jsem tedy

využíval vodotěsného lodního pytle (o objemu 80L), do kterého bylo možné umístit kameru i s polstrovanou brašnou. Výhodou lodního pytle, byla především jeho skladnost. Brašna kamery pak zajišťovala alespoň základní ochranu proti případnému nárazu při převrácení lodi. Jako kameraman jsem obsadil pozici vpředu. Zabalenou kameru jsem umísťoval přímo do přídě lodi, kde byla krytá bočními vzduchovými válci, zajištěná gumovými popruhy proti případnému vypadnutí. Následkem toho jsme pak museli více materiálu umístit na střed a zád lodi, neboť kvůli co možná nejlepšímu přístupu ke kameře zde nemohlo být nic jiného. Na tomto místě tedy byla v nejlepší dostupné pozici, protože pohyb po lodi je velmi omezený.

Při samotném natáčení, kdy jsem kameru nemohl mít dostatečně zabezpečenou, byla zabalena do jednoduché igelitové pláštěnky, která ji kryla před dopadem rozstříkujících se kapek.

Stupnice obtížnosti pro sjíždění řek je označována od ZW – klidná voda, po WW I - VI, kdy WW VI je označován jako téměř nesjízdný (sifony, příliš vysoké vodopády, apod.). Nafukovací kanoe, konkrétně specializované lodě značky Gumotex s názvem Baraka, jsou konstruovány do obtížnosti WW IV. Během naší expedice se nejobtížnější místa pohybovala kolem WW III, ale i tak by mohla znamenat velké riziko bez dostatečných zkušeností a to jak pro posádku, tak pro technické vybavení.

Místo „zadáka“ naší „kamerové“ lodě obsadil můj bratr, který je nejen mistrem Evropy v kajak crossu na divoké vodě. Přední pozici, jsem obsadil já. A abych nezůstal pozadu, musím doplnit, že jsem na divoké vodě strávil dost času na to, abych si také troufl na nějaký ten vodopád či soutěsku.

Díky tomu jsme byly schopni pořídít zajímavé záběry i na místech, kde by jiní řešili něco úplně jiného .

Kamera byla v těchto momentech nejzranitelnější a tedy v žádném případě tento způsob práce nedoporučuji posádkám, které nemají dostatečné zkušenosti s tímto vodním sportem.

Na klidných úsecích řeky nebyl se zmiňovaným systémem ochrany naprosto žádný problém.

Snímání a stabilizace

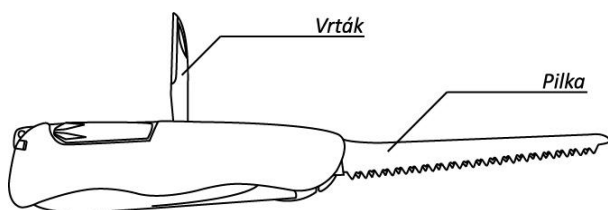
Zde jsem uplatnil pravidlo, které bych si dovolil označit: „Co si do tajgy nevezmeš, to buď něčím nahradíš, nebo to prostě nepotřebuješ.“

Pro natáčení záběrů na klidně tekoucí vodě, kde není příliš razantní pohyb lodi po vlnách, jsem si vyrobil speciální stativ, jež byl umístěn na přídi lodi.



Obr.13. a 14. upevnění kamery k přídi lodi

Za pomoci lovecké verze švýcarského nože, se mi podařilo vytvořit konstrukci z modřínového dřeva, ke které bylo možné připnout stativovou hlavu.



Obr.15. nástroje k výrobě upevňovací konstrukce

Díky tomu bylo možné umístit kameru na příď lodi tak, že byla k dispozici nejen pro natáčení panoramatických „jízď“, či švenkování po okolní krajině, ale i k pohotovému použití při natáčení z ruky. (viz. obr)



Obr.16. znázornění možností konstrukce

Možnosti stabilizace obrazu na tak malé lodi, bez použití steadycamu, či glidecamu není snadné. Nicméně samotný houpavý pohyb není tolik rušivý, jako nárazy způsobené vlnami. Při splouvání řeky, nesmí mít loď stejnou rychlost jako proudící voda, aby byla ovladatelná. Z tohoto pravidla vychází dva základní způsoby jízdy po divoké vodě.

1, loď se musí pohybovat rychleji než voda

- Užívá se především na vodnatějších tocích, kde je zapotřebí překonávat silné „válce“ a „vracáky“ aby neohrozily posádku.

2, loď se pohybuje pomaleji než voda

- Lze jej užít na řekách, kde tolik nehrozí vliv proudění vody, ale překážky, kterým by se ve větší rychlosti velice těžko uhýbalo. Posádka má také možnost lépe sledovat koryto řeky a určovat tzv. ideální stopu.

V případě, že při natáčení využíváte druhý, tedy pomalý způsob jízdy, snižujete rychlost, s jakou přídí lodi naráží do vln, a tedy i výsledný náraz. Takto je možné získat velice kvalitní záběry i z ruky, neboť kameraman se může lépe soustředit na náklony lodi, které jako „háček“ musí dělat i v případě, že nepomáhá ovládat loď pádlem a přitom nemusí sledovat hladinu, což mu umožňuje mnohem pohodlnější práci s kamerou.

Pozn.: nemá smysl vysvětlovat způsoby ovládání lodi pomocí náklonů a změn těžiště, ale v případě nafukovacích lodí je důležité tuto techniku ovládat, neboť i v případě, že „zadák“ udělá správný náklon, neznamená to, že je vše vyřešené. Nafukovací loď nemá pevnou konstrukci, a tak vám dovoluje vytvářet jakýsi vrtulový efekt, díky kterému můžete být buď velice snadno a rychle vymrštěni z lodi, nebo loď špatně nasměrujete.

V místech, kde klidně tekoucí řeka nevyžaduje užití ani jedné ze dvou výše uvedených technik jízdy, je pro natáčení ideální, nechat loď unášet proudem a korigovat její případné natočení vůči směru jízdy. V ten moment získává kameraman mnohem širší škálu záběrů a bez větších rizik může snímat například další posádku plující jinak za zádí lodi.

Za normálních okolností je samozřejmě běžné natáčení při jízdě pozpátku i na divoké vodě, avšak vzhledem ke skutečnostem a podmínkám této expedice jsme si podobné radosti schovali do Evropy.



Obr.17. a18. screeny záběrů pořízených při jízdě „pozpátku“

Poslední věc, na kterou je dobré nezapomenout při snímání záběrů tohoto typu, je před samotným natáčením pečlivě ošetřit výstupní pupilu objektivu smáčidlem proti usazování kapek. Existují speciální postřiky a vodičky, avšak lze je nahradit i kuchyňským saponátem.

II. PRODUKCE

2 ZÁBĚROVÁNÍ

Kameraman režisérem i zvukařem.

Při natáčení téměř jakéhokoli dokumentu dochází k situacím, kdy se jeho tvůrce musí potýkat s nepředpokládanými situacemi, které se neodvíjí podle původních předpokladů. Schopnost reagovat na tyto momenty se u mnoha dokumentů může stát mnohem důležitějším, než jakýkoli předem napsaný scénář. Tento fakt platí pro všechny složky štábu, který musí být schopen určitého přizpůsobení k novým skutečnostem.

2.1 Výpověď, dialog

Netroufám si rozebírat režijní postupy při práci s respondentem během výpovědi, ale u natáčení filmu Erikit se mi podařilo najít několik jednoduchých způsobů, díky kterým jsem mohl natočit zajímavé momenty.

U dokumentu je velice obtížné zvládnout zaznamenat nečekanou autentickou výpověď. O to náročnější potom je, donutit danou osobu, aby zopakovala to, co kameře i zvuku uniklo. Respondent většinou není herec a tak není možné vkládat mu do úst slova, která již jednou řekl. Málo kdy se podaří danou situaci zrekonstruovat před kamerou. V tomto směru mi velice pomohl způsob, jakým Jakuté vyplňují prostor mezi jednotlivými sklenkami vodky. V podstatě jediné, co v jejich způsobu konzumace alkoholu oddaluje jeho další dávku, je velice dlouhý přípitek, kterému po vzoru Rusů, dávají velkou vážnost. Možná je to právě díky alkoholu, ale slova řečená u takové příležitosti jsou často doplněna výraznou emocí. Náplní přípitku pak může být cokoli, ale většinou se vztahují k blízké minulosti či budoucnosti. Stačí jen naznačit téma, či moment, který se stal a být připraven na záběr.

Výhodou těchto dlouhých přípitků je, že divák, který nezná poměry v místní krajině nemusí ani v nejmenším tušit, že se jedná o slovo před napitím.

Druhý způsob, který zafungoval je vytvořit dialogovou rozpravu. Ideálně mezi dvěma lidmi což ve větší skupině může být komplikované a kameramanovi to stěžuje práci. Snímat dialog pomocí jedné kamery není nic snadného, nicméně se musíte jasně rozhodnout, kdo je pro vás v daný moment důležitý a na toho se zaměřit. Ten se pak stane nositelem informace, emoce, situace. Ve výsledném filmu jej pak využíváte i v momentě, kdy například mluví někdo, koho jste jednoduše nemohli stihnout obrazově zaznamenat. V podstatě více sledujete jednoho respondenta, prostřednictvím kterého vnímáte celý dialog.

Při snímání podobných výpovědí je velmi důležité uvědomovat si čas, který věnujete dané kompozici. A to jak ve vztahu k emocionálnímu obsahu, tak i informativnímu. Nejhorším následkem je to, že v podstatě nemáte co stříhat, když během jedné kompozice musíte odstranit třeba jednu větu a snímaný respondent by měl skočit v čase nežádaným „jump cutem“. Během toho, kdy daná osoba hovoří, jste v případě, že máte směrový mikrofon připnutý u kamery, velice omezení v měnění úhlů záběrů. Pokud však výrazněji měníte svoji pozici, získáváte sice širší škálu záběrů pro střihu, ale zároveň tak deformujete zvuk. Z tohoto důvodu je dobré držet si přibližně stejný úhel vůči snímanému a pracovat spíše s šířkou záběru v rámci jedné pozice. V momentech, kdy daná osoba nemluví, je však zapotřebí nasbírat dostatek nejrůznějších detailů a kompozic pro potenciální prostřihy. A to buď na samotného respondenta, či na potenciálního posluchače, což samozřejmě závisí na důrazu výpovědi vůči divákovi. V případě že snímáte zvuk přímo do kamery, je velmi důležité tyto sekvence točit bez zastavování přístroje. A tedy všechny potřebné kompozice snímat během jednoho spuštění kamery, aby vám ani zvuku nic neuniklo.

Pro lepší využití natočeného materiálu, je vhodné, když se vám jednotlivé „mluvící hlavy“, podaří nasnímat tak, aby nebylo možné je lokalizovat v místě a času. Potom je možné využít takto nasnímaný materiál v podstatě kdykoli v rámci filmu.

2.2 Obrazová dramaturgie

V této kapitole bych se zaměřil na jednotlivé situace, ve kterých je možné prací s kamerou napomocť naraci a ději, což by samozřejmě nebylo možné bez pečlivé práce střihače při jejich sestavování. Práce s hudbou a ruchy, ale také post-produkčním gradingem. Každá z následujících kapitol pak nese název vyplývající z konkrétní situace při natáčení filmu Erikit.

2.2.1 Virální kamera – černí zlatokopové

Během naší expedice došlo k několika neplánovaným setkáním. I přes to, že šance na střet s lidmi na území republiky Sacha je mizivá, může k ní dojít. A to buď v pozitivním, či negativním slova smyslu. Jedním z příkladů bylo setkání s dvojicí černých zlatokopů. Po těchto lidech pátrají ruské federální jednotky a pro turisty mohou být jistým nebezpečím. Tito muži, vyzbrojeni flintami a základním vybavením pro těžbu zlata, putují volně krajinou a jakýkoli střed s jinou skupinou je pro ně hrozbou. V našem případě jsme měli doslova štěstí v neštěstí. Jelikož se naše expedice neskládala pouze z Čechů, ale i několika rodilých Jakutů nedošlo při setkání k žádnému konfliktu. Naši jakutští přátelé je v rodném jazyce pozvali na čaj a jídlo, čímž dali najevo přátelské prostředí.

Celé toto nejisté setkání se mi podařilo nasnímat. I když atmosféra byla odlehčena, bylo zapotřebí podpořit napětí situace ve filmu. Toho jsem se snažil dosáhnout následujícím způsobem.

Při natáčení našich ozbrojených hostů jsem si držel určitý odstup a dvojici zlatokopů jsem točil na delší sklo, což víceméně vycházelo ze situace, přičemž většina záběrů byla špiněna někým z naší výpravy. V některých momentech ji dokonce úplně zakryly. Neklidná kamera z ruky s užším objektivem a výraznějším špiněním záběrů, předměty mezi kamerou a jednotlivými respondenty vyvolávají dramatický dojem. Každý záběr jakoby trochu čekal, zdali si zlatokop všimne kamery a podívá se přímo na diváka.



Obr.19. screen záběru „skrytá kamera“

Po odchodu těchto dvou mužů jsem dotočil ještě několik záběrů, kdy kamera sleduje jednotlivé účastníky expedice a jejich věci skrze husté křoví, což ve střížně umožnilo výrazně podpořit drama.



Obr.20.a 21. screen záběrů „šmírující kamera“

2.2.2 Důraz na překážku - Koubugu

Koryto potoka Koubugu bylo jednou z nevyhnutelných cest expedice Erikit. Podle plánu jsme tímto korytem měli doplnout až k řece Erikit. Nedostatek vody však zkomplikoval naši cestu natolik, že se jsme plně naložené lodě tahali po kamenech. Na jednu stranu jsem měl sám co dělat se sebou a vlastním vybavením, na stranu druhou, jsem si nenechal ujít možnost natočit tuto nečekanou

překážku. Pouze pro představu, jak moc nám nedostatek vody v korytě zkomplikoval situaci je fakt, že trasu dlouhou 12km jsme překonávali dva dny.

Aby ve výsledném filmu co nejlépe vyzněla tíha situace, bylo zapotřebí natáčet ji právě v momentech, kdy jsme s přepravou měli ten největší problém a tedy bylo možné natáčet jak extrémní náročnost přesunu, tak jeho následky na jednotlivých účastnících. Tedy právě v momentech, kdy jsem měl sám se svým vybavením co dělat.

Náročnost terénu jsem se tedy snažil zvýraznit následujícím způsobem.

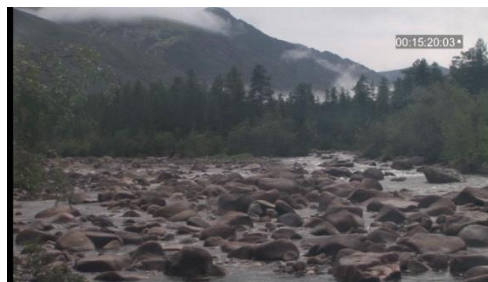
1, Zdůraznění překážek úhlem záběru

Záběry komponované tak, aby mezi kamerou a snímanými členy expedice táhnoucí své lodě, bylo vidět co možná nejvíce plánů jednotlivých překážek. Kamera umístěná ve výšce kamenů tak zkresluje perspektivu prostředí a ještě zvětšuje objekty v prvních plánech. Tím, že navíc ve většině těchto záběrech není ukázáno nebe, je kladen vyšší důraz na stísněnost situace.



Obr.22. screen záběru „důraz na překážku úhlem záběru“

2, Zdůraznění překážek velikostí záběru



Obr.23.a 24. screen záběrů „důraz na překážku velikostí záběru“

2.2.3 Dynamika vnitro-obrazového pohybu - Erikit

Při natáčení jízdy po divoké vodě jsem využíval podobných principů jako u výše zmiňovaného Koubugu. Jeli kamera umístěna co nejbližší hladině, opticky se zkracuje vzdálenost mezi jednotlivými vlnami, či kameny a výsledný záběr tak působí mnohem dynamičtěji. Při volbě širších objektivů nám k tomu navíc napomáhá jeho optická, soudkovitá deformace jež zvýrazňuje pohyb předmětů umístěných těsně u kamery. Příkladnou ukázkou tohoto výsledného efektu je například moment, kdy pozorujeme ubíhající silnici vedle jedoucího vozu, kdy vzdálený obzor působí téměř staticky, zatímco samotná silnice doslova ubíhá mnohem vyšší rychlostí.



Obr.25. screen záběru „dynamika vnitro-obrazového pohybu“

Falešná jízda

Efekt, vytvořený kamerovou jízdou je jednoduchý, kamera mění svou pozici vůči jednotlivým plánům.

Podobného výsledku je však možné dosáhnout i bez jakéhokoli přesunu kamery během natáčecího záběru. Snímáme-li pohybující se předmět, na dlouho-ohniskový objektiv ze stativu a umístíme-li do prvních plánů předměty, přes které kamera následně švenkuje, výsledný záběr vyvolává pocit jízdy. Tento lze ještě podpořit, pohybuje li se samotná mizanscéna. Příkladem ve filmu Erikit mohou být záběry točené u řeky. (viz. CD s přílohou: Falešná jízda) Kamera sleduje jedoucí loď. Tím, že se však pohybuje i samotná vodní hladina a divák nevidí břeh na kterém je umístěná kamera, ztrácí tzv. záchytný bod, a díky tomu má pocit, že se kamera opravdu pohybuje se sledovaným předmětem. Jde v podstatě o podobný efekt, jaký můžeme znát z vlakového kupé. Kdy vlak ve kterém sedíme, stojí, ale vlak za okénkem je v pohybu. Pokud mezi těmito dvěma vlaky nevidíme žádný záchytný bod, například sloup, dochází k dojmu, že jsme v pohybu.

2.2.4 Důraz na emoci

Sílu momentu, lze ve výsledném filmu podpořit mnoha způsoby.

Stříhem kdy na principu Kulešovova experimentu vytváříme dojem za pomoci sestavení jednotlivých záběrů. Hudbou, či ruchy, zdůrazňující a podporující vnitřní psychologii obrazu nebo jeho stav dokonce budují a exponují na principech kontrapunktu.

Pokud bychom však vypustili stříh i zvuk a emoční napětí měli podat pouze skrze obraz, je jediným způsobem jak předat emoci respondent, který se stává jeho nositelem. V tomto případě je důležité pracovat i se samotným rakursem kamery po vzoru Leni Riefenstahlové. Sledujeme-li například sedícího, vyčerpaného hrdinu z pohledu, vytváříme v divákovi pocit hrdiny který spíše překonal daný boj. Jakmile ale stejně vyčerpaného respondenta snímáme z výraznějšího nadhledu, děláme z něj spíše oběť, která ale ještě neztvrdila a dále se potýká se svou situací. Kromě práce s rakursem je však důležitý i horizontální úhel postavení kamery, neboť osoba snímaná z profilu, působí odcizujícím a tedy i méně emočním dojmem než tříčtvrteční profil, či ánfas. Čistý, přímý ánfas ale opět zvýrazňuje spíše odhodlání a otevřenost, než vnitřní boj.

2.2.5 Měřítka, dojem - Hory

Nejen šířkou záběru lze určit monumentalitu. Ta se navíc násobí měřítkem. Pokud se tedy snažíme vytvořit sekvenci, kde je kladen důraz na vzdálenosti, může nám pomoci i důraz na jednotlivce v rámci kompozice. Takto získáváme měřítko, i pocit osamocení. V tomto směru nám může ještě více napomoci práce s úrovní kompozice horizontu.

V momentě, kdy stříháme na užší záběry jednotlivých členů expedice, opouštíme monumentalitu a přecházíme k emoci.



Obr.26. a 27. screen záběrů „důraz na měřítko a jednotlivce“

2.3 Snímání zvířete

Snímání zvířete by stálo za samostatnou práci, ale chtěl bych zmínit především několik situací, které jsem si zkusil na vlastní kůži.

Pozn.: Před natáčením v podstatě jakékoli zvěře všem vřele doporučuji nastudovat si o nich alespoň základní informace.

2.3.1 Stádo - sobi

Tato úchvatná zvířata, která po staletí umožňovala přežít i v těch nejhorších severských podmínkách jsou spjata se severem od nepaměti. V nejchladnějších místech planety, obývaných lidmi, klesá teplota v zimních měsících hluboko pod 60°C. (Rekord drží městečko Omjakon-72,5°C.) V těchto podmínkách dokáží tato zvířata přežít.

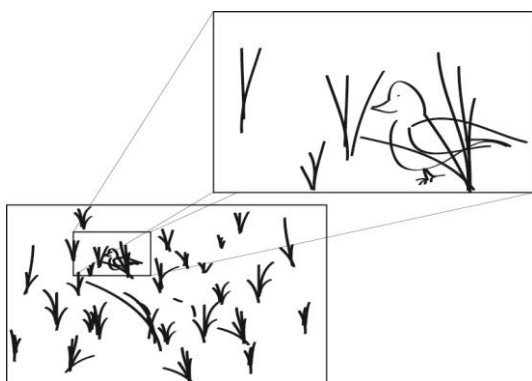
Představy o létajících sobech, jak je známe z amerických filmů o Santa Klausovi, vznikly dávno před tím, než si je společnost upravila k marketingovému obrazu svému. Sobí stáda dokáží urazit nepředstavitelné vzdálenosti za potravou. V letních měsících se stahují do středozemí a nížin, zatímco v létě vyrážejí k horským pastvinám. Při podzimní a jarní migraci dokáží stáda divokých sobů urazit více než tisíc kilometrů. Domestikovaná stáda se sice takto rapidně nepřesunují, ale i tak je důležité vědět, že sob, díky své tělesné stavbě dokáže hodiny běžet rychlostí kolem čtyřiceti kilometrů.

Při natáčení těchto úžasných zvířat, je však dobré vědět, že sob, který vás nezná, nepustí si vás k tělu dokud mu nedokážete, že jste rychlý jako on. V praxi to vypadá asi takto. Snažíte se doběhnout co nejlíže ke stádu, když jste jen na pár metrů od něj a radostně zastavujete, abyste si natočil několik záběrů, stádo popoběhne o pár desítek metrů dál. Vy se rozběhnete za nimi a toto se opakuje až do doby, kdy jste schopni být stádu doslova bez ustání za zadkem. V momentě, kdy si sob uvědomí, že jste rychlý jako on, přestane před vámi utíkat. To však vyžaduje velice dobrou fyzickou kondici, pohotovost a co možná nejlehčí kamerovou techniku. Dalším nelehkým úkolem je, udržet kameru klidnou i po takovém tělesném výkonu. Samozřejmě je možné využít dlouhoohniskových objektivů, ale pokud nemáte po ruce dobrý stativ, jsou záběry pořízené z bezprostřední vzdálenosti něčím mnohem úžasnějším.

2.3.2 Malé a nenápadné – Syslík, kuropatka

Tato malá mrštná zvířátka mě utvrdila v názoru, že je v podobných případech praktičtější používat objektivy s transfokátorem. Syslíci jsou neuvěřitelně zvědavá, ale zároveň rychlá stvoření, která se na vás koukají vztyčeni v trávě jako by se nechumelilo, ale při sebemenším pocitu ohrožení zmizí z povrchu zemského dřívě, než uběhne jedno filmové okénko. Důvod, proč upřednostňuji objektivy s transfokátorem při snímání podobných objektů je velice jednoduchý, není ani nijak novátorský neboť je již dlouho používán například při amatérském hledání hvězd.

Stojíte na rozlehlé planině, a před vámi se staví do pozoru skupinka sýlíků. Pláň je porostlá travou a nikde žádný strom což tvoří relativně monotónní plochu podobně jako hvězdná obloha, takže pokud ji pozorujete skrze dlouho-ohniskový objektiv, velice snadno se v prostoru ztratíte a než najdete požadovaný objekt, je dávno pryč. Pokud však máte transfokátor, zorientujete se v širším záběru a následně zoomujete na požadovaný objekt. Takto neztratíte orientaci v prostoru před kamerou a bez problémů natočíte i mrštného sýlíka, nebo nenápadného, dobře maskovaného ptáka, jakým je kuropatka.



Obr.28. znázornění způsobu hledání malých objektů při použití transfokátoru

Pozn.: Samozřejmě je dobré spustit záznam kamery ještě před samotnou transfokací, neboť každý frame těchto zvířátek je cenný.

2.3.3 Ptactvo – čajka, orel

Pokud se jedná o racky, funguje na tyto sněhově bílé opeřence jednoduché pravidlo. Návnada, ano každý kdo navštívil nějaké přímořské letoviště či přístav ví, že se tito ptáci dokáží chovat podobně jako holuby slétající se na sušený rohlík. To, že to bude platit i na jejich severské kolegy, mne zpočátku vůbec nenapadlo. Na tento způsob snímání jsem došel náhodou po několika nezdařených pokusech o jejich natočení. V jednom z míst, kde jsme strávili pár dní, se nakupilo větší množství zbytků ryb, které jsme vraceli řece. Toto ocenili nejen dravé ryby, ale právě i racci. Asi po dvou dnech spásání našich zbytků, postávali po říčních kamenech naprosto bez bázně, s bříšky nafouklými jak otesánci. Takto zdomácnělá zvířata jsem mohl bez problémů natočit.

Při natáčení létajícího ptactva, které si udržuje nemalý odstup, jako jsou například kroužící orli, je dobré mít po ruce kvalitní stativ. V momentě, kdy jsem však v horách na tyto úchvatné, obrovské dravce narazil, stativ jsem u sebe neměl. Nicméně výsledné záběry se podařili, a to v podstatě díky způsobu švenkování, který jsem popisoval výše v kapitole Snímání bez stativu, -sledování pohyblivého předmětu. (viz obr. 11)

3 PÉČE O TECHNIKU

Technické vybavení je v podstatě dokumentaristovi tím, čím je pro malíře štětec, barvy a plátno. Pokud je však výsledná malba hotova, vyžaduje určitou péči pro její následné trvání. Pohybuje li se navíc v místech, kde nejbližší náznaky civilizace nalezneme až ve vzdálenostech stovek kilometrů a jediný způsob dopravy je závislý na jeho vlastních fyzických schopnostech, stává se na její funkčnosti doslova závislý.

3.1 Expediční materiál

3.1.1 Kamera

Některé způsoby jakými lze chránit kameru v určitých situacích jsem popisoval výše, v kapitole stabilizační zařízení. Poslední věcí, která souvisí s péčí o kameru jsou klimatické změny. Přejít z tepla do chladu zpravidla nečiní žádné komplikace, které by ovlivňovaly funkčnost přístroje. Opačný přechod však může znamenat absolutní neschopnost točit. Každý, kdo nosí dioptrické brýle, to nejspíš zná. Avšak tenké brýle dokážou relativně rychle změnit svou teplotu. Tlusté čočky objektivu, zasazené v kovovém těle kamery tuto provozní teplotu mění mnohem pomaleji a tak když jsem po několika týdnech práce při teplotě nižší 10°C chtěl pořídit záběry v domě jednoho z Jakutů, nebylo to téměř možné. Optika byla tak chladná, že se mlžila jako nad párou z hrnce déle než hodinu a to během pouhých vteřin.

Další obtíž způsobená klimatickými podmínkami byla péče o samotné baterie. Naše expedice byla více než 25 dní ve volné krajině a to bez jediného energetického zdroje. Jakutský reportér, jež se této expedice zúčastnil také, vzal sebou přenosný solární panel. Byla to jedna z možností jak tento problém vyřešit, avšak jak se následně ukázalo, ne definitivně. Většina přenosných solárních panelů potřebuje primární akumulátor, který výrazně ovlivňuje hmotnost celého systému a menší dobíjecí sady nemají dostatečný výkon. A především, jakmile nesvítí slunce, nevyrábí elektřinu a jsou pouze na obtíž. V našem případě se na 14 dní zhoršilo počasí natolik, že solární panely ztratily veškerý smysl. Jediným plně funkčním řešením byl dostatek baterií. Já sám jsem jich měl dvanáct. Toto množství baterií mi dovolilo pracovat bez závislosti na stavu oblohy, nikoli však na teplotě. V době kdy Jakutský reportér nevytáhoval svou kameru kvůli nedostatku sluneční energie, výrazně klesla teplota, která je pro výdrž baterií nezbytná. Na základě toho se staly baterie nedílnou součástí mého spacího pytle, aby i v noci, kdy teplota klesala k bodu mrazu, neztrácely na výkonu.

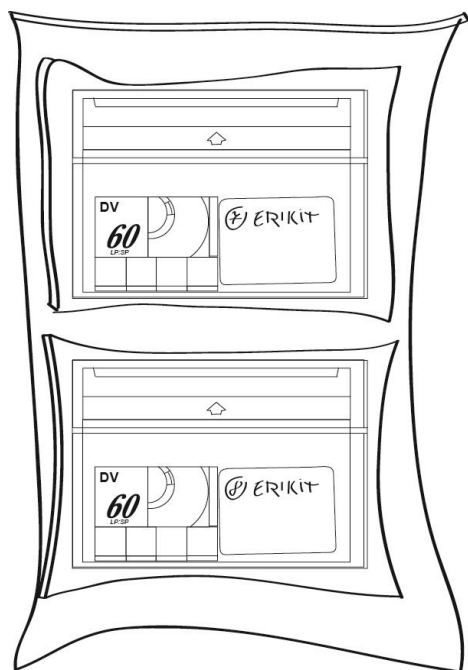
Důkazem zrychleného úbytku energie byla návštěva ledové, permafrostové jeskyně, kde za pouhou půlhodinu, klesla 2500mAh baterie na polovičku kapacity.

3.1.2 Ochrana natočeného materiálu

Zaznamenat danou situaci je základním předpokladem k vytvoření audiovizuálního díla. Ale pro jeho možné zpracování je bezesporu důležitá i ochrana natočeného materiálu.

Během zmiňované expedice bylo zapotřebí ponechávat záběry přímo na primárních nosičích. V mém případě tedy na mini DV. Výhodou toho byla nejen jejich cenová dostupnost, ale i fakt, že dojde-li k poškození páskového systému, neztratíte všechnen materiál, jako je tomu u disků, či datových karet. V případě, že by byl záznam ukládán na datové karty, doporučuji pořídit si větší množství méně objemných úložišť. Následkem toho sice zvýšíte frekvenci jejich měnění, které i tak není častější než u pásek, avšak snížíte šanci na poškození materiálu. Samotné SD karty, které jsou v současnosti asi nejpoužívanějším nosičem, mají relativně vysokou mechanickou odolnost, avšak k jejich poškození nedochází jen zátěží, ale i softwerovými chybami.

Největším nepřítelem páskových systémů je vlhkost a prach. Z tohoto důvodu jsem nakoupil větší množství igelitových obalů s vodotěsným zipem. Každá páska byla zabalena do vlastního obalu, aby při jeho případném narušení bylo poškozeno co možná nejmenší množství materiálu, ze kterého bylo vypuštěno maximální množství vzduchu. Takto chráněné pásky pak byly vloženy do dalších vodotěsných pytlíků po dvou. (viz obr.) Druhý vodotěsný, ale pružný obal fungoval jako vyrovnávač tlaku aby nedocházelo ke kondenzaci par přímo na povrchu pásky, čemuž napomáhají nejen teplotní rozdíly, ale i tlak způsobený nadmořskou výškou.



Obr.29. znázornění způsobu ochrany DV kazet

III. POSTPRODUKCE

4 PRÁCE S MATERIÁLEM

Pokud se nám podaří dopravit veškerý natočený materiál v bezpečí do střižny, kde je možné jej stáhnout a zálohovat, splňujeme základní předpoklad pro úspěšnou realizaci snímku. Při práci na filmu *Erikít*, kdy byl primární materiál ukládán na mini DV kazety, jednalo se tedy o převedení jejich obsahu na datové disky. I přes veškerou ochranu, kterou jsem páskám věnoval, se však část materiálu poškodila. Z celkových dvanácti hodin, to bylo pouhých 15 minut. Na jednu stranu je to opravdu šťastné minimum, na stranu druhou, byly v těchto patnácti minutách relativně důležité záběry.

4.1 Záběrová listina

Vzhledem k velkému množství natočeného materiálu, jsem rozhodl vytvořit „postzáběrovou listinu“. (viz. příloha) Pro co možná nejlepší orientaci v natočeném záznamu, byl každému záběru přidělen specifický název. Např. P1 (1) – číslo za písmenem P označuje pásku na kterou byl záběr pořízen. Číslo v závorce pak určuje, o kolikátý záběr na dané pásce se jedná. Z takto pojmenovaných záběrů byly vytvořeny fotografie, které byly následně doplněny o tyto informace:

EXT/INT – exteriér/interiér, denní doba, místo, kde byl záběr pořízen, stručný popis obsahu záběru, v jakém jazyce je případné mluvené slovo, zdali se kamera pohybuje nebo je statická, zda bylo použito práce s hloubkou ostrosti a na závěr číslo určující vizuální a obsahovou kvalitu záběru na stupnici 1-10. Přičemž 10 je nejlepší. V případě, že byl záběr hodnocen nižší známkou byla tato hodnota doplněna o poznámky typu: ostrost, třes, apod.

4.2 Cizojazyčný materiál

Film *Erikít* obsahuje tři jazyky.

4.2.1 Čeština

Čeština, která samozřejmě nezpůsobovala žádný problém pro její další zpracování v rámci střihu. Vzhledem k tomu, že tento jazyk není zapotřebí v české verzi filmu překládat, vyžaduje mnohem větší srozumitelnost a kvalitu zvuku. Během natáčení filmu *Erikít* došlo k momentům, kdy pořízený zvukový záznam neodpovídal požadované kvalitě s bylo zapotřebí s ním dále pracovat ve zvukové postprodukci.

4.2.2 Ruština

Ruština byla překládána relativně snadno a tedy bylo možné pomocí odposlechu a přímému překladu vytvořit listinu v českém jazyce, obsahující veškeré mluvené slovo nasnímané Ruském jazyce, kdy k jednotlivým odstavcům či řádkům byl přiřazen výše zmiňovaný název záběru, ve kterém je možné daný text nalézt. Po vyhotovení této „post-dialogové listiny“ bylo možné jednotlivé záběry otitulkovat a následně s nimi pracovat ve střížně.

4.2.3 Jakutština

Jakutština, způsobila asi největší problémy s přípravou jednotlivých záběrů pro následný stříh. Tento jazyk patří k turkotatarským jazykům, které ve své původní podstatě nemají textovou pravopisnou formu, a jazyk tak byl šířen pouze verbálně. Dnes se již jistý pravopis dodržuje a vznikají v podstatě jeho fonetické přepisy. Velkým problémem však zůstává, že určitá izolovanost tvořená velkými vzdálenostmi a nízkým počtem obyvatel na jednom místě způsobuje, že se dělí na další specifické jazykové skupiny v závislosti na zeměpisných šířkách a délkách. Jednotlivé skupiny obyvatel jsou navíc často ovlivňovány jazyky dalších národů, Evenů, Evenků, atd. Následkem toho byl překlad mluveného slova v tomto jazyce velmi komplikován neboť člověk mluvící Jakutsky nemusí rozumět všem specifickým variantám této řeči. Osoba mluvící česky i Jakutsky je pak velkou vzácností. Z toho důvodu bylo nutné dvojího překladu, kdy mezičlánkem češtiny a jakutštiny, byla ruština. Problémem tedy bylo dvojí překládání, které by však nezpůsobilo nijak velké deformace způsobené vypouštěním informací, ale skutečnost, že jakutština zní pro českého občana opravdu nepochopitelně a není tedy schopen rozeznat začátky a konce jednotlivých slov i vět. . Následkem toho bylo zapotřebí pracovat s tímto materiálem následovně.

Jednotlivé záběry byly tedy pouštěny překladateli, který si je sám zastavoval tak, aby jej byl schopen přeložit do ruštiny. Po celou dobu byl spuštěn zvukový záznam, snímající jak zvukovou stopu záběru, tak slova překladatele. Ten tedy shlédl část záběru, zastavil jej, přeložil do ruštiny a následně spustil dál. Tímto způsobem bylo možné odposlouchat, ke kterým částem jednotlivé části překladu patří, aniž by se jednotlivé jazyky překrývaly. Následně byla vytvořena další „post-dialogová listina“, v češtině přeložená z ruského překladu jakutštiny. K samotnému titulkování jsem pak používal nahrávku překládajícího, abych byl schopen jednotlivé titulky nasadit tak, aby svým časováním odpovídaly jakutštině.

4.3 Střihový scénář

Nyní byl materiál připraven pro samotný střih. Aby však bylo možné začít stavět příběh, byl zapotřebí scénář. Koncept filmu byl již od počátečních příprav jasný. Tedy, že se jedná o cestopisný, ale i osobní snímek koncipovaný jako autorský deník, nikoli jako populárně naučný film. Scénář tedy skutečně vznikl na základě autentického deníku, který jsem si psal přímo během expedice. Zde jsem co možná nejpodrobněji zaznamenával jednotlivé události tak, jak za sebou přicházely. Film však potřebuje pevnou dramaturgickou kostru a tak bylo zapotřebí jednotlivé události přesunovat ve filmovém čase. Tedy dramaturgicky zajímavá místa zabírají ve výsledném snímku mnohem více času, než v jakém poměru tomu bylo ve skutečnosti.

Při psaní střihového scénáře jsem pak opět využíval „post-dialogové listiny“ ze všech tří výše zmiňovaných jazyků pro sestavení pasáží, obsahujících rozhovory, či výpovědi. Dále pak „post-záběrové listiny“ pro sestavování scén a jejich délek v závislosti na potenciálu natočeného materiálu a zároveň doplněn o texty vypravěčů doprovázejících diváka během děje. Takto sepsaný scénář byl následně v bodech převeden do časové osy, aby bylo přehledné, kolik filmového času věnujeme jednotlivým situacím. V jakých intervalech se objevují, či zasahují do scény jednotliví respondenti, v jakých intervalech dochází ke dramatickým situacím a jejich zklidnění.

4.4 Další post-produkční práce

Celá postprodukční práce na filmovém dokumentu obsahuje nespočet dalších řešení a postupů, které by zasluhovali samostatnou práci. Vzhledem k zaměření na problematiku tohoto textu a jeho rozsah, nepovažuji za nutné dále se věnovat věcem spojeným s dalšími složkami dokumentárního filmu, které obnášejí nespočet úkonů při tvorbě samotného scénáře, při práci s mluveným slovem, volbou vypravěčů a postupů spojených s jejich výběrem a přípravou pro nahrávání, práce s ruchy a hudbou, jež je nedílnou součástí filmu, dále pak jeho zpracování v dodatečných grafikách, jejich významech vizuálních a dramaturgických, a nespočet dalších režijních, dramaturgických, střihačských, zvukových a produkčních systému a řešení.

ZÁVĚR

Za zrodem každého filmu stojí obrovské množství úsilí, nespočet kreativních nápadů, ale samozřejmě i potenciálních chyb. Autorem kvalitního filmového díla, pak není jen ten, kdo ovládá řemeslo, ale ten, který dokáže vložit svůj tvůrčí postoj a zároveň vlastní tvorbu posuzovat z pohledu diváka, díky čemuž je schopen racionálně, či pocitově pracovat se všemi nápady tak, aby nenarušovaly, ale podporovaly celkovou naraci a záměrný koncept díla. Někomu by se mohlo zdát, že u dokumentu není možné dosáhnout dostatečně výrazné tvůrčí práce, jelikož je omezován „skutečností snímané reality“. Podle mého názoru to v žádném případě není pravda. Ano, jistá míra omezení realitou platí, ale filmař dokumentarista nemusí být jen pouhým snímačem a navíc, zaznamenaná situace může dojít mnohem dál, než scénáristovy znalosti a fantazie při psaní hraného filmu. Narativní dokument, jako vymezený druh naskýtá nepředstavitelně širokou škálu možností a proto dostatečný nadhled nad zpracovávaným materiálem je nedílnou podmínkou pro vznik kvalitního díla. Při natáčení hraného filmu, je možné ideální vizi naplánovat a tedy již ve fázi technického scénáře a příprav jste schopni si celý film vizualizovat, dotvářet. Při následném natáčení se tedy ve většině případů jedná o to, aby štáb dosáhl vytyčených cílů. Natočit a zpracovat materiál tak, aby odpovídal představám autorů s tím, že všechny úpravy provedené tzv. na place poslouží výhradně k jeho zlepšení. U dokumentárního filmu tento postup práce v podstatě není možný, tedy pokud se nejedná o populárně naučné, hrané, nebo rekonstruované dílo. Při natáčení dokumentu Erikit jsem se sám často dostával do situací, kdy nic nešlo podle původního plánu a jeho scénář se tedy měnil doslova ze dne na den. Konkrétní scény nebylo možné nijak plánovat, ale bylo zapotřebí najít téma, měřítko, klíč k samotnému ději. Jakýkoli předchozí scénář, byť bodový, skončil v okamžiku v koši a jediné co zůstávalo, byla vize jeho podstaty, která by film zařadila do určeného rámce. Pro mne to byla forma osbního deníku. Ve fázi střihu pak význam postprodukční práce stoupl na naprosto jinou úroveň, než je tomu u hraného díla. Jedná se o to, že určitá volnost při tvorbě scénáře hraného snímku, je u dokumentu vyrovnána střihovou dramaturgií. Výjimka samozřejmě potvrzuje pravidlo, ale obecně je tento postup brán jako klasický.

Definovat dokument není nic snadného, John Grierson jej popisuje jako „tvůrčí zpracování a skutečnost“⁹. Avšak Bill Nichols tuto definici vyvrací, neboť při bližším rozboru zjistíme, že Griersonovo označení má mnoho nedostatků. Při samotném aplikování na konkrétní filmová a audiovizuální díla zjistíme, že není možné tak snadno vymezit rámec dokumentárního filmu. Museli bychom si vymezit, co vlastně chápeme pod výrazem „skutečnost“? Je to, co kamera snímá, skutečné? Viděli bychom opravdu to samé kdybychom stáli přímo vedle kamery? Samotné „tvůrčí zpracování“ materiálu přece dokazuje, že je s natočenými záběry pracováno tak, aby je autor upravil k obrazu svému. Sám si netroufám vytvářet nové definice, ale pokud si vymezíme určitá pravidla je možné blíže specifikovat. Ve své práci jsem se tedy snažil vytyčit jasné mantinely, abych mohl popisovat konkrétní problematiku, za konkrétních podmínek. Všechny názory a postupy zde uvedené vycházejí tedy podobně jako dokument z vlastních subjektivních poznatků. Není možné je tedy aplikovat na celou škálu situací, ke kterým dochází při natáčení filmu. Možná právě toto nepředstavitelné množství možností a řešení je pro mne na dokumentu to úžasné, co mi učarovalo natolik, aby se má „práce“ na něm, stala vlastním silným prožitkem. Mohu jen doufat že si jej tedy i divák užije natolik, jak sem si jeho tvorbu vychutnal já sám. Nebyla to práce, ale boj o něco, co pro mne má obrovskou cenu.

Tvořit film.

⁹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 316 s. ISBN 978-807-3311-810.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 316 s. ISBN 978-807-3311-810.
- VITEBSKY, Piers. *Sobí lidé: život se zvířaty a duchy na Sibiři*. Vyd. 1. Překlad Gisela Kubrichtová. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009, 384 s. CARGO (Slon), sv. 1. ISBN 978-807-4190-056.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu I. díl 1895-1918*. Praha: Panorama, 1989, 291 s. ISBN 80-703-8016-0.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění*. Vyd. 1. V Praze: Euromedia Group, 2002, 303 s. ISBN 80-242-0720-6.
- GOMBRICH, E. *Příběh umění*. Vyd. 2., rev., v MF a Argu 1. Překlad Miroslava Tůmová. Praha: Mladá fronta, 2001, 683 s. ISBN 80-204-0685-9.
- APPLEBAUM, Anne. *Gulag: dějiny*. Vyd. 1. Překlad Petruška Šustrová. Praha: Beta-Dobrovský, c2004, 604 s., [16] s. obr. příl. Historie (Beta-Dobrovský). ISBN 80-730-6152-X.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

- VN „Video-nohy“ – Typ stativové konstrukce
- FVN „Video-nohy“ – Typ stativové konstrukce
- 1s, Číslo ovladače na výrobku firmy Sachtler.
- 1m, Číslo ovladače na výrobku firmy manfrotto.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 VN konstrukce

Obr. 2 FVN konstrukce

Obr. 3 stativové hlavy

Obr. 4 změna perspektivy, v závislosti na výšce podstavy

Obr. 5 znázornění čitelnosti objektu v závislosti na vědomých informacích

Obr. 6 znázornění čitelnosti objektu v závislosti na viditelných údajích

Obr. 7 screen záběru kdy není možné určit výšku pozice kamery

Obr. 8 screen záběru kdy není možné určit výšku pozice kamery

Obr. 9 screen záběru kdy je přiznaná výška pozice kamery

Obr. 10 screen záběru kdy je přiznaná výška pozice kamery

Obr. 11 sledování pohybu

Obr. 12 sledování pomyslné čáry

Obr. 13 upevnění kamery k přídi lodi

Obr. 14 upevnění kamery k přídi lodi

Obr. 15 nástroje k výrobě upevňovací konstrukce

Obr. 16 znázornění možností konstrukce

Obr. 17 screen záběru pořízeného při jízdě „pozpátku“

Obr. 18 screen záběru pořízeného při jízdě „pozpátku“

Obr. 19 screen záběru „skrytá kamera“

Obr. 20 screen záběru „šmírující kamera“

Obr. 21 screen záběru „šmírující kamera“

Obr. 22 screen záběru „důraz na překážku úhlem záběru“

Obr. 23 screen záběru „důraz na překážku velikostí záběru“

Obr. 24 screen záběru „důraz na překážku velikostí záběru“

Obr. 25 screen záběru „dynamika vnitro-obrazového pohybu“

Obr. 26 screen záběru „důraz na měřítko a jednotlivce“

Obr. 27 screen záběru „důraz na měřítko a jednotlivce“

Obr. 28 znázornění způsobu hledání malých objektů při použití transfokátoru

Obr. 29 znázornění způsobu ochrany DV kazet

SEZNAM TABULEK

Tab. 1. Parametry stativů	19
---------------------------------	----

SEZNAM PŘÍLOH

CD obsahující:

- 1, Deník Erikitu (text PDF)
- 2, Falešná jízda (video)
- 3, Záběrová listina (PDF)

PŘÍLOHA P I: NÁZEV PŘÍLOHY