

SUPORT DE CURS PENTRU DISCIPLINA
ELABORAREA UNUI PRODUS DE RELAȚII PUBLICE CU AJUTORUL
MIJOACELOR AUDIO-VIDEO
Development of a public relations product with the help of audio-video media
Anul universitar 2022-2023

1. Date despre disciplină

2.1. Denumirea disciplinei	Elaborarea unui produs de PR cu ajutorul mijloacelor audio-video				Codul disciplinei	FSC 2019 30
2.2. Titularul activității de curs	lect. univ. dr. Cornel Dărvășan				Email cornel.darvasan@ueb.education	
2.3. Titularul activității de seminar/ activități de laborator /lucrări practice/proiect	Lect. univ. dr. Cornel Dărvășan				Email cornel.darvasan@ueb.education	
2.4. Anul de studiu	III	2.5. Semestrul	5	2.6. Tipul de evaluare	E	2.7. Regimul disciplinei ¹ / Tipul disciplinei ²
						Obligatorie

2. Timpul total estimat (ore pe semestru al activităților didactice)

3.1. Total ore din planul de învățământ	42	din care:	3.7.- 3.4. AI ³	108	3.3. SF ⁴	1 4	3.4. ST ⁵		3.5. L ⁶	28	3.6. LP ⁷		3.7. P ⁸	
Distribuția fondului de timp de activități de autoinstruire														ore
Studiul după manual, suport de curs, bibliografie și notițe														60
Documentare suplimentară în bibliotecă, pe platformele electronice de specialitate și pe teren														10
Pregătire seminare/laboratoare, teme, referate, portofolii și eseuri														36
Tutoriat														
Examinări														2
Alte activități														
3.8. Total ore activități de autoinstruire														108
3.9. Total ore pe semestru (3.3 + 3.4 + 3.5 + 3.6 + 3.7)														42
3.10. Numărul de credite ECTS														6

A. PRINCIPALELE OBIECTIVE ALE DISCIPLINEI ȘI REZULTATELE ÎNVĂȚĂRII

- O1. Cunoașterea elementelor teoretice și practice ale problematicii audio-video
O2. Competența necesară pentru realizarea unui interviu audio-video

B. ACTIVITĂȚI AUTOINSTRUIRE

¹ Obligatorie/opțională/facultativă

² Fundamentală/complementară/specializare

³ AI – activități de autoinstruire

⁴ SF – seminar față în față

⁵ ST – seminar în sistem de tutorat

⁶ L – activități de laborator

⁷ LP – lucrări practice

⁸ P – proiect, practică

1. Evoluții ale mijloacelor tehnice de comunicare – 10 ore
<https://core.ac.uk/download/pdf/354855285.pdf>
2. Documentul multimedia, structură, caracteristici – 20 ore –
<https://documente.net/document/comunicare-multimedia.html?page=2> p.11-19
3. Instrumente de creație multimedia – 10 ore
<https://documente.net/document/comunicare-multimedia.html?page=2> - p.14-15
4. Meserii în multimedia 20 ore
<https://documente.net/document/comunicare-multimedia.html?page=2> - . P.16-20
5. Textul în multimedia – 10 ore - <https://documente.net/document/comunicare-multimedia.html?page=2> – -.p. 20-27 –
6. Imaginea și sunetul – 10 ore <https://documente.net/document/comunicare-multimedia.html?page=2>
7. Etica în mass-media – 25 de ore - <https://documente.net/document/comunicare-multimedia.html?page=2>

Disciplina utilizează ca și suport de curs teoretic în principal următorul material al doamnei Laura Irimieș. Conform normelor în vigoare pentru cursurile IFR și respectând dreptul de proprietate intelectuală al autorului. Acest material este folosit în scopuri exclusiv educaționale.

COMUNICARE AUDIO-VIDEO

SUPORT DE CURS



Conf. univ. dr. Laura Maria Irimieș

laura.irimies@fspac.ro

Informații generale: Date de identificare a cursului

Date de contact ale titularului de curs	Date de identificare curs
Nume : conf.univ.dr. Laura Irimieș	Numele cursului: Comunicare audio-
Birou: Str. Minerilor nr. 85, cam. 210	video Codul cursului:
Telefon: +40-264.405390, int. 5219	Anul II, semestrul IV
E-mail: laura.irimies@fspac.ro	Număr de credite:
Consultații: joi, orele 14-16	Tipul cursului: optional

- **Condiționări și cunoștințe prerechizite**

Participarea la acest curs nu este condiționată de parcurgerea și promovarea altor cursuri sau discipline, dar înțelegerea în profunzime și însușirea cunoștințelor predate în cadrul cursului este facilitată de participarea la cursurile legate de instituția purtătorului de cuvânt, comunicare si relatii publice și managementul relațiilor mass-media. De asemenea, participarea la acest curs presupune dorința studenților de a se implica într-un curs interactiv, deschidere spre dialog si prezentări publice ale proiectelor.

- **Descrierea cursului**

Obiectivul general al cursului vizează însușirea, de către studenți, a deprinderilor legate de folosirea tehnicilor de comunicare audio-vizuală, obținerea cunoștințelor necesare abordării profesionale a domeniului mass media și a comunicării din perspectiva celor care reprezintă liantul dintre emițătorul mesajului sau dintre eveniment și receptorul final, respectiv consumatorul de presă, publicul larg sau specializat.

Printre obiectivele specific ale cursului se numără:

- Însușirea, de către studenți, a unor cunoștințe de bază despre istoria și evoluția televiziunii și a radioului
- Dobândirea abilităților de comunicare în fața camerelor de filmat/ a microfonului

- Însușirea informațiilor legate de organizarea posturilor de radio și televiziune, precum și de poziționarea lor în contextual mai larg al presei
- Însușirea informațiilor legate de realizarea materialelor audio-video, a știrilor și buletinelor de știri radio-tv

La finalul cursului, studenții vor cunoaște regulile de bază privind realizarea materialelor și producțiilor audio-video, structura și organizarea instituțiilor radio-tv, normele deontologice ale comunicării audio-vizuale. Cursul va duce la identificarea și înțelegerea teoriilor cu privire la comunicarea mediatică, sistemele media, dinamica acestora și la efectele comunicării mediatice, identificarea particularităților utilizării specializate a diverselor tipuri media în comunicare

• **Organizarea temelor în cadrul cursului**

Tematica aleasă pentru cursul de Comunicare audio-video urmărește definirea unor noțiuni de bază în exercitarea activității specifice unui specialist în comunicare pus permanent în contact cu realitățile și noutățile în domeniul comunicării audio-video, fie că interacționează cu presa de specialitate, fie că se găsește în situația de a crea propriile producții audio-video sau de a gestiona propriile canale de comunicare audio-video. Din acest motiv, temele selectate au vizat în primul rând definirea și prezentarea domeniului, stabilirea unor termeni de referință, precum și elemente concrete, specifice, legate de realizarea unor materiale de presă, fluxul informațional și fluxul decizional existente în cadrul unei instituții de presă, tehnici de redactare a materialelor audio-video, noțiuni de etică etc

Temele cursului vor fi abordate pornind de la nivelul general, abstract (prezentarea unor noțiuni generale, teoretice), pentru a ajunge la un nivel particular (precum cel al regulilor concrete de redactare / realizare a materialelor audio-video).

Temele mari care vor fi abordate în cadrul cursului sunt structurate în modul următor:

1. Evoluția sistemelor de transmisie
2. Instituții audio-video (specific, organizare, decizie, fluxul informației)
3. Tipurile materialelor audio-video
4. Scrisul pentru televiziune. Reguli de redactare a materialelor audio-video (mod de alcătuire, limbaj)

5. Noțiuni de etică profesională.

6. Principii de bază în comunicarea audio-video

- **Organizarea temelor în cadrul cursului**

Cursul este structurat pe module de învățare, în cadrul cărora sunt abordate diferite teme care prezintă informații în vederea formării cunoștințelor și deprinderilor ce vizează realizarea materialelor audio-video, comunicarea în fața sau în spatele camerei de filmat. Astfel sunt prezentate informații privind terminologia utilizată, clasificarea și tipurile diverselor materiale audio-video, principiile de redactare, principiile și normele deontologice.

Nivelul de înțelegere și utilitatea informațiilor prezentate în fiecare modul vor fi optimizate dacă în timpul parcurgerii suportului de curs, vor fi consultate sursele bibliografice recomandate. În situația în care materialele bibliografice nu vor putea fi accesate, se recomandă contactarea tutorilor disciplinei.

- **Formatul și tipul activităților implicate de curs**

Parcursul temelor de învățare va presupune studiu individual, dar și întâlniri față în față (activități asistate și consultații). Consultațiile, inclusiv prin e-mail sau accesarea platformei ID, trimis tutorilor sau responsabilului de curs, reprezintă un sprijin direct acordat din partea titularului și a tutorilor. Pe durata consultațiilor sunt discutate temele elaborate, dar sunt și prezentări ale informațiilor, fiind oferite răspunsuri directe la întrebările formulate. În ceea ce privește activitatea individuală, aceasta este gestionată individual și se va concretiza în parcursul tuturor materialelor bibliografice obligatorii, rezolvarea temelor de verificare, accesarea platformei pentru a posta diferitele rezultate ale studiului individual și ale temelor propuse.

Modalitatea de notare și, respectiv, ponderea acestor activități obligatorii, în nota finală sunt precizate în secțiunea referitoare la politica de evaluare și notare.

Având în vedere particularitățile învățământului la distanță dar și reglementările interne ale CFCID-FR al UBB, parcursul și promovarea acestei discipline presupune antrenarea studenților în următoarele tipuri de activități:

- a) consultații – pe parcursul semestrului vor fi organizate două întâlniri de consultații față în față;
- b) realizarea studiului individual prin parcursul suportului de curs și bibliografiei precizate;

c) două teme care vor fi rezolvate și, respectiv trimise tutorilor în conformitate cu precizările din calendarul disciplinei.

d) forumul de discuții.

- **Materiale bibliografice obligatorii**

În suportul de curs sunt precizate atât referințele bibliografice obligatorii, cât și cele facultative. Sursele bibliografice au fost astfel stabilite încât să ofere posibilitatea aprofundării nivelului de analiză și, implicit, comprehensiunea fiecărei teorii.

Lucrările menționate se regăsesc și pot fi împrumutate de la Biblioteca Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, precum și de la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”.

- **Materiale și instrumente necesare pentru curs**

Optimizarea secvențelor de formare reclamă accesul studenților la următoarele resurse:

- ☐ calculator conectat la internet (pentru a putea accesa bazele de date și resursele electronice suplimentare, dar și pentru a putea participa la secvențele de formare interactivă on line)
- ☐ acces la aparatură care să permită realizarea unor înregistrări audio-video (cameră video, aparat foto, recorder, inclusiv telefon mobil)
- ☐ acces la resursele bibliografice, inclusiv la cele online sau chiar open- access (ex: abonament la Biblioteca Centrală „Lucian Blaga”)
- ☐ acces la echipamente de fotocopiere

- **Calendarul cursului**

Pe parcursul semestrului IV, în care se studiază disciplina de față, sunt programate întâlniri față în față (consultații) cu toți studenții; ele sunt destinate soluționării oricăror nelămuriri privind conținutul sau cerințele privind sarcinile individuale.

În cadrul celor două întâlniri, studenții au posibilitatea de a solicita titularului și/sau tutorilor sprijin pentru rezolvarea anumitor teme, în cazul în care sunt nelămuriri sau e nevoie de suport suplimentar.

- **1.8. Politica de evaluare și notare**

Evaluarea finală se va realiza pe bază unui examen scris desfășurat în sesiunea de la finalul semestrului IV. Nota finală se compune din:

- a) punctajul obținut la acest examen în proporție de 60% (6puncte)
- b) aprecierea realizării temelor pe parcurs – 40% (4 puncte, adică 2 puncte/lucrare)

Modulul cuprinde două teme de control care vor fi transmise tutorelui la termenele precizate în calendarul disciplinei. Instrucțiunile privind modalitățile de elaborare, redactare, dar și criteriile de notare ale lucrărilor, vor fi furnizate de către titularul de curs sau tutori.

Pentru predarea temelor se vor respecta cu strictețe cerințele și termenul de predare. Orice abatere de la acestea aduce după sine pierderea punctajului corespunzător acelei lucrări. Evaluarea acestor lucrări se va face imediat preluare, cu transmiterea prin intermediul platformei de studiu a punctajului obținut. Dacă studentul consideră că activitatea sa a fost subapreciată de către evaluatori atunci poate solicita feedback suplimentar prin contactarea titularului sau a tutorilor prin email.

- **Elemente de deontologie academică**

Se vor avea în vedere următoarele detalii de natură organizatorică:

- ☐ Orice material elaborat de către studenți pe parcursul activităților va face dovada originalității. Studenții ale căror lucrări se dovedesc a fi plagiate nu vor fi acceptați la examinarea finală.
- ☐ Orice tentativă de fraudă sau fraudă depistată va fi sancționată prin acordarea notei minime sau, în anumite condiții, prin exmatriculare.
- ☐ Rezultatele finale vor fi puse la dispoziția studenților prin afișaj electronic.
- ☐ Contestațiile pot fi adresate în maxim 24 de ore de la afișarea rezultatelor, iar soluționarea lor nu va depăși 48 de ore de la momentul depunerii.

- **Strategii de studiu recomandate:**

Date fiind caracteristicile învățământului la distanță, se recomandă studenților o planificare riguroasă a studiului individual și asistat, a dialogului cu tutorii și titularul de disciplină. Lectura constantă și rezolvarea la timp a temelor garantează un nivel optim de înțelegere a conținutului tematic și totodată sporesc șansele promovării cu succes a acestei discipline.

- **Studenți cu dizabilități**

Studentii afectați de dizabilități motorii sau intelectuale vor beneficia, în funcție de situație, de condiții de natură să le ofere șanse egale cu cele pe care le au la dispoziție ceilalți studenți. Aceste situații vor fi analizate cu ocazia primei întâlniri.

- **Scopul și obiectivele**

Obiectivul general al cursului vizează însușirea, de către studenți, a deprinderilor legate de folosirea tehnicilor de comunicare audio-vizuală, obținerea cunoștințelor necesare abordării profesionale a domeniului mass media și a comunicării din perspectiva celor care reprezintă liantul dintre emițătorul mesajului sau dintre eveniment și receptorul final, respectiv consumatorul de presă, publicul larg sau specializat.

Printre obiectivele specifice ale cursului se numără:

- Însușirea, de către studenți, a unor cunoștințe de bază despre istoria și evoluția televiziunii și a radioului
- Dobândirea abilităților de comunicare în fața camerelor de filmat/ a microfonului
- Însușirea informațiilor legate de organizarea posturilor de radio și televiziune, precum și de poziționarea lor în contextual mai larg al presei
- Însușirea informațiilor legate de realizarea materialelor audio-video, a știrilor și buletinelor de știri radio-tv

La finalul cursului, studenții vor cunoaște regulile de bază privind realizarea materialelor și producțiilor audio-video, structura și organizarea instituțiilor radio-tv, normele deontologice ale comunicării audio-vizuale. Cursul va duce la identificarea și înțelegerea teoriilor cu privire la comunicarea mediatică, sistemele media, dinamica acestora și la efectele comunicării mediatice, identificarea particularităților utilizării specializate a diverselor tipuri media în comunicare

- **Conținutul informațional detaliat**

Cuprins

1. Sisteme de televiziune. sisteme de înregistrare analogica a semnalului video

2. Spectrul audio

3. Elemente privind organizarea posturilor de radio si televiziune

4. Tehnici de redactare

5. Scrisul pentru televiziune

6. Reguli – sugestii și sfaturi

Sisteme de televiziune. Sisteme de înregistrare analogica a semnalului video

Timp estimativ de parcurgere: 40-60 minute

Dam in continuare un exemplu din istoria mass-media care demonstreaza ce forta extraordinara au mijloacele de comunicare in masa: piesa radiofonica “Razboiul lumilor”, dramatizare dupa romanul lui Herbert G. Wells, de Orson Wells. Emisiunea s-a difuzat in seara zilei de 30 octombrie 1938, de postul de radio Columbia (CBS). Din 6 milioane de ascultatori, 1 milion a pornit la drum, 1 milion de oameni panicati. Emisiunea s-a difuzat in paralel cu o emisiune de mare succes a unui post rival, NBC, care avea la acea ora una dintre cele mai populare emisiuni de varietati cu Charlie Mc Carthy. Personajul era de un comic grosier si smulgea hohote de ras milioanei de ascultatori. In atmosfera tensionata a anului 1938 Charlie Mc Carthy ii ajuta pe oameni sa se destinda, pe cand Orson Wells, nu. De aceea oamenii l-au preferat pe Mc Carthy. Dupa ce s-a terminat emisiunea de divertisment, NBC-ul a introdus un moment publicitar, platit de un renumit trust al cafelei. Atunci radio ascultatorii au comutat pe lungimea de unda a Columbiei, nimerind in mijlocul “razboiului lumilor”. Fiind vorba despre o emisiune realizata sub forma unui magazin de actualitati si neexistand mesaje de avertizare difuzate periodic, oamenii au confundat imaginarul cu realitatea. Am citat acest moment memorabil din istoria radioului pentru ca ilustreaza cel mai bine forta pe care o are comunicarea prin acest canal media. Astazi radioul a fost detronat de televiziune, din punct de vedere a fortei de impact emotional supra oamenilor.

Voi evoca in continuare un alt moment istoric al comunicarii, de data aceasta prin televiziune. Inainte de a incepe razboiul din Golf, doar aproximativ 15% dintre americani sustineau interventia americana. Fostul presedinte George Bush a pornit prin tara intr-un turneu cu scopul de a convinge natiunea americana sa sustina intrarea in razboi. Intre timp, retelele americane de televiziune difuzeaza un reportaj dramatic in care o tanara studenta irakiana povesteste in fata camerelor de luat vederi despre uciderea nou-nascutilor din

maternitatile kuwaitiene de catre soldatii irakieni. Protectia copilului este o tema deosebit de sensibila in SUA, ceea ce a facut ca reportajul sa aiba un ecou extraordinar. George Bush s-a referit de mai multe ori la acest reportaj in turneul sau, utilizandu-l ca argument in favoarea intrarii Americii in razboi. Dupa ce numarul americanilor care sustineau interventia a ajuns la 84%, s-a declansat razboiul. Ulterior s-a dovedit ca povestea a fost un montaj, studenta fiind de fapt fiica ambasadorului Kuwaitului in America. Poveste apartine companiei Hill & Knowlton si a costat 10 milioane de dolari. Aceasta a fost o stralucita operatiune de PR. (Compania Hill & Knowlton este a doua companie de PR din America).

Cele doua exemple reprezinta fiecare, desigur, cate un caz limita de comunicare, prin radio si, respectiv, prin televiziune.

Scurta istorie a aparitiei televiziunii

Ideile timpurii privind realizarea televiziunii au aparut inca din 1875 si invocau principiul transmiterii simultane a fiecarui element de imagine prin cate un canal separat.

In 1880 W. E. Sawyer in SUA si Maurice Leblanc in Franta au propus principiul secvential, adoptat de altfel in toate tipurile de televiziune care s-au dezvoltat ulterior.

Cateva descoperiri importante din domeniul electronicii au jalonat aparitia televiziunii:

- tubul cu raza catodica, avand ecran fluorescent (1897), descoperit de germanul K. F. Braun,
- in 1904 J. A. Fleming a inventat tubul cu doi electrozi,
- in 1906 americanul Lee De Forest adauga o grila tubului lui Fleming, facandu-l sa amplifice semnalele electrice,
- in 1908 scotianul A. A. Campbell Swinton breveteaza deflexia magnetica,
- in 1917 D. M. Moore in SUA breveteaza modularea luminii in cadrul lampii cu neon,
- in 1923 au inceput experimentele cu televiziunea mecanica,
- pana in 1930 au fost facute experimente chiar si pentru televiziunea in culori.

5

Saltul nu ar fi fost posibil fara inventia lui V. K. Zworykin (fizician american de origine rusa) care a brevetat in 1923 tubul camerei de luat vederi, iconoscopul.

In 1941, Comisia federala de comunicatii (FCC) a adoptat, dupa un an de dezbateri in Comitetul national pentru sistemul de televiziune (The National Television System Committee)

standardul televiziunii alb-negru. Imaginea se descompune în 525 de linii și se transmite cu 60 de semicadre pe secundă (30 de imagini pe secundă). Europeanii vor adopta 625 de linii și 50 de semicadre. Tot FCC a aprobat sistemul NTSC în culori la 17 decembrie 1953, iar din 22 ianuarie 1954, sistemul NTSC în culori a intrat în vigoare, asigurând emiterea programelor pentru public.

În mai puțin de 50 de ani de existență, televiziunea a ajuns să domine peisajul audiovizual, ceea ce l-a făcut pe profesorul Tannembaum de la Universitatea din New York să exclame: “un copac care a căzut și nu s-a văzut la televiziune, nu a căzut în realitate”.

În prezent, televiziunea ne oferă următoarele tipuri de emisiuni:

- 1) transmisiile directe. Acestea pot fi manifestări politice, sportive sau culturale (concerte, piese de teatru),
- 2) filme artistice. Aici sunt incluse toate genurile: serialele, filmele științifico-fantastice, telenovelele, filmele politiste, filmele culturale, etc,
- 3) filmele documentare de toate genurile. Aici sunt incluse și filmele de prezentare a diverselor comunități, circumscrise mai ales activității de relații publice,
- 4) emisiunile de platou: emisiuni de divertisment, jocuri și concursuri, talk-showuri cu unul sau mai mulți participanți, emisiuni pentru copii,
- 5) emisiunile de știri, de actualități,
- 6) desene animate.

Toate aceste emisiuni utilizează ca element esențial camerele de luat vederi, iluminatul artificial, editarea și prelucrarea complexă a imaginii.

Utilizarea imaginii impune trei categorii de noțiuni importante:

- 1) Convenții. Acestea trebuie respectate, producătorii și regizorii trebuie să și le însușească.
- 2) Reguli. Acestea trebuie privite ca un liant și pot fi încălcate numai în cazuri excepționale, pentru a realiza unele efecte surpriză, comice sau bizare.
- 3) Sugestii și sfaturi. Acestea sunt reguli empirice, dar utile.

Regulile, sugestiile și sfaturile guvernează 7 activități specifice de televiziune: montajul, obiectivele, compoziția cadrului, manevrarea camerei, generalități, echipament și înregistrare.

Sisteme de codare a semnalului imagine

Camera de televiziune livreaza de regula semnalele componente R G B: R-rosu (red), G-verde (green), B-albastru (blue).

Primul sistem color de televiziune care a aparut este NTSC. Caracteristica sa tehnica de baza este modulatia de amplitudine in cuadratura. Exista un standard american, dar si unul European pentru NTSC.

Istoria televiziunii in culori incepe cu patentul lui F. Gray din 1929, publicat in 1930. Sistemul NTSC a format baza sistemelor de televiziune in culori aparute ulterior. El a fost adoptat ulterior si in Japonia, unde emisiunile in culori incep in 1960.

Cercetarile au evoluat si W. Bruch de la firma Telefunken din Germania a elaborat sistemul in culori PAL (Phase Alternation Line), care este o varianta imbunatatita a sistemului NTSC.

Cercetarile lui Henri de France din Franta au dezvoltat un sistem nou, structurat diferit de sistemul NTSC, cunoscut sub denumirea de SECAM (Systeme electronique couleur avec memoire). In acest fel, Europa s-a impartit in doua: in 1967 au inceput emisiunile in culori, in Germania si Anglia, in sistem PAL, iar Franta si URSS au adoptat sistemul SECAM.

Trecand la televiziunea in culori, Anglia si Franta au trecut la norma de televiziune de 625 de linii si 25 de cadre pe secunda (50 de campuri pe secunda). A doua norma de televiziune este de 525 de linii si 30 de cadre pe secunda.

Pe langa cele doua norme de televiziune mai exista trei sisteme diferite de televiziune: NTSC, PAL, SECAM. Aceasta diversitate a ingradit in timp schimburile internationale. In prezent, situatia s-a imbunatatit considerabil datorita televiziunii digitale. In 1982 s-a adoptat pe plan mondial un standard unic de televiziune digitala. In felul acesta, echipamentele fabricate de diversi producatori pot fi interconectate fara probleme. Televiziunea digitala a permis utilizarea sistemelor universale de calcul pentru prelucrarea imaginilor si pentru realizarea excelenta a programelor de televiziune.

Transmiterea semnalului de televiziune

Repartizarea in frecventa a canalelor de transmisie a semnalelor de televiziune depinde de standardul de televiziune adoptat de fiecare tara.

Canalele sunt reunite in cinci benzi, iar acestea sunt situate in doua domenii de frecventa: domeniul de foarte inalta frecventa (FIF) si domeniul de ultra-inalta frecventa (UIF): FIF Banda I 48,5-66 Mhz (canalele 1, 2), Banda II 76-100MHz (canalele 3-5), Banda III 174-230 Mhz (canalele 6-12), UIF Banda IV 470-600 Mhz (canalele 21-37), Banda V 606-790 Mhz (canalele 38-69).

Canalele 1 si 2 ocupa spatiul de frecventa intre 48,5-56,5 Mhz si, respectiv, 58-66 Mhz.

Transportul semnalului de televiziune

Transmisia prin radiorelee se foloseste la transportul semnalului de televiziune de la o statie de televiziune mobila la centrul de televiziune, pe distanta de cateva zeci de kilometri, sau de la centrul de televiziune la emitatoarele TV raspandite pe un teritoriu de sute si mii de kilometri.

Prin amplasarea radioreleelor la distanta vizibilitatii directe se obtine un lant de radiorelee

Transmisia prin satelit

Miscarea satelitului in jurul Pamantului se supune legilor lui Kepler. Un satelit poate fi plasat pe o orbita circulara ecuatoriala sau pe o orbita eliptica ecuatoriala.

Un satelit care evolueaza in jurul Pamantului pe o orbita circulara ecuatoriala poate fi astfel plasat incat sa aiba aceeasi directie de rotatie si aceeasi perioada de revolutie cu ale Pamantului.

In acest caz satelitul se va roti sincron cu Pamantul. Un asemenea satelit se numeste geostationar. Plasand pe o orbita la 120° trei sateliti geostationari, se poate acoperi toata suprafata Pamantului, cu exceptia regiunilor polare. Pentru un observator de pe Pamant, satelitul va aparea permanent fixat in acelasi punct.

Transmisia semnalului tv prin cablu

In sistemul de transmisie prin cablu se poate folosi:

a) cablu coaxial de impedanta 75 Ω ,

b) fibra optica.

Cablul coaxial tinde sa fie inlocuit de fibra optica.

Cablul optic este un fir de sticla foarte subtire (zeci de micrometri), de compozitie speciala, prin interiorul caruia se propaga o unda luminoasa modulata. Radiatia produsa la emisie este detectata la receptie cu ajutorul unor semiconductoare de dimensiuni comparabile cu cele ale fibrei de sticla.

Fibrele de sticla lucreaza ca ghiduri de unde optice si pot fi inmanunchate pentru a forma un cablu optic, subtire si flexibil.

O fibra de sticla consta dintr-un miez inconjurat de un invelis cu indice de refractie mai mare decat al miezului. Simplificand, se poate spune ca conductia luminii prin miez este rezultatul reflexiei totale interne la suprafata de separatie dintre miez si invelis. Pentru descrierea corecta se utilizeaza teoria propagarii undelor electromagnetice, care arata ca sunt posibile numai anumite moduri de propagare. In fibrele de diametru mare, numarul de moduri este relativ ridicat (fibre multimod). In fibrele cu diametru mic (compatibile cu lungimea de unda a radiatiei), se obtine un singur mod (fibre unimod).

Banda de frecventa a fibrelor multimod este de aproximativ 600 Mhz, iar a fibrelor unimod este de 2500 Mhz.

Calitatea fibrei optice este determinata si de atenuarea radiatiei in fibra. Se asigura déjà atenuari de 3-5 dB/km cu fibrele multimod si de 0,5-0,8 dB/km in fibrele unimod. Pe liniile lungi de transmisie se folosesc amplificatoare pentru compensarea pierderilor de radiatie.

Intr-un sistem de transmisie prin fibre optice, semnalul TV este transformat intr-un semnal luminos care se transmite prin fibra optica, iar la capatul fibrei optice semnalul luminos este transformat in semnal TV. Deci, la un capat avem sursa de radiatie optica, iar la celalalt, fotodetectorul.

Ca sursa de radiatie optica se folosesc: dioda cu laser cu arseniura de galiu (Ga As), dioda electroluminescenta si dioda superluminescenta, care emit radiatii in domeniul infrarosu apropiat (0,8-0,9 μm). Pentru detectia fasciculului de radiatie emis, se utilizeaza de obicei fotocelule, fototranzistoare, fotodiode.

Fibrele optice au o serie de avantaje:

- sunt rezistente la temperaturi mari (1000° C);
- sunt imune la perturbatiile de natura electromagnetica;

- nu apar diafotii (inductia semnalelor de pe o fibra optica pe alta fibra optica, ale aceluiasi cablu);
- raport semnal/zgomot ridicat;
- largime de banda considerabila.

In transmisia prin cablu optic, intensitatea purtatoarei optice de frecventa unghiulara Ω si amplitudine A este modulata cu semnalul modulator $M(t)$, care la randul lui poate fi modulat in amplitudine, in frecventa sau in faza-modulatia analogica.

In modulatia analogica in impulsuri, semnalul analogic actioneaza asupra parametrilor unui sir de impulsuri, obtinandu-se:

- modulatia de impulsuri in amplitudine (MIA);
- modulatia de impulsuri in frecventa (MIF);
- modulatia de impulsuri in durata (MID).

In modulatia digitala se foloseste, de obicei, modulatia impulsurilor in cod (MIC) si modulatia diferentiata a impulsurilor in cod (MDIC).

Sisteme de inregistrare video

Imaginea video poate fi inregistrata in prezent in doua feluri:

- a) analogic,
- b) digital.

Formatul inregistrarii analogice video

- 1) VHS (Video Home System);
- 2) S-VHS;
- 3) Beta;
- 4) 8 mm;
- 5) Hi-8 mm;
- 6) U-Matic;
- 7) SP-U-Matic;
- 8) V-2000.

Cele opt sisteme de mai sus sunt valabile pentru normele de televiziune: PAL 625 de linii/25, NTSC 525 linii/30

La sistemul V-2000 înregistrarea ocupa $1/2$ din latimea benzii, astfel încât pentru utilizarea ambelor jumătăți, caseta trebuie întoarsă.

Formatele VHS și S-VHS au fost introduse pe piața de JVC în 1976.

SPECTRUL AUDIO

Timp estimativ de parcurgere: 40-60 minute

Conform cu acordurile internaționale, spectrul radio este împărțit în 8 benzi de frecvență. Fiecare bandă este alocată pentru servicii specifice. Prin decizia Uniunii internaționale de telecomunicații din care fac parte peste 130 de țări, fiecare țară a primit o porțiune din spectru. Alocarea în interiorul fiecărei țări a acestor frecvențe este făcută de organizațiile de specialitate. În România aceasta este Agenția națională pentru telecomunicații în colaborare, atunci când este cazul, cu CNA (Consiliul național al audiovizualului). În privința televiziunii, situația este mult mai simplă: România a primit trei canale, două sunt ocupate de televiziunea publică și a treia frecvență este liberă, putând fi acordată doar printr-o hotărâre a Parlamentului.

Clasificarea spectrului audio

- 1) VLF (very low frequency)-30 KHz și mai puțin. În această bandă nu se poate transmite vocea. Banda este utilizată în radionavigația maritimă.
- 2) LF (low frequency)-30 KHz-300 KHz. Această bandă este folosită în aeronautică, radiolocație, radionavigație.
- 3) MF (medium frequency)- 300 KHz-3000 KHz. Este folosită în radio AM, siguranța publică, etc.
- 4) HF (high frequency)- 3MHz-30 Mhz. Este o bandă utilizată pentru comunicarea la distanță lungă, radio amatori, fax, etc.
- 5) VHF (very high frequency)-30 MHz-300MHz. Este folosită în televiziune, radio ultrascurte, comunicații prin satelit, radio astronomie, aeronautică, telemetrie spațială.
- 6) UHF (ultra high frequency)- 300 Mhz-3000 Mhz. Este o bandă pentru televiziune, satelit, cercetare spațială, aviație, amatori.

7) SHF (super high frequency)- 3ghz-30 Ghz. Este folosita pentru sateliti, radare, cercetare spatiala, radio navigatie, chiar si amatori.

8) EHF (extreme high frequency)- 30ghz-300 Ghz. Este utilizata in cercetarea spatiala, pentru radio astronomie, radionavigatie.

BENZI DE FRECVENTA UTILIZATE DE TELEVIZIUNE

Banda VHF

Televiziunea ocupa un canal mult mai larg decat ocupa un post de radio. Fiecare canal de televiziune ocupa 6mhz, din care transmiterea imaginii este de aproximativ 4 Mhz si o portiune din ceea ce a mai ramas revine sunetului.

Banda UHF

Televiziunile care opereaza in aceasta banda lucreaza cu frecvente mult mai mari, ceea ce permite canalelor de televiziune sa fie mult mai apropiate. In schimb, emisia in banda UHF necesita puteri mai mari. Distanta la care “bate” un post TV care emite in UHF este mai mica decat distanta la care “bate” un post TV cu aceeasi putere, dar care emite in VHF.

Televiziunea de inalta definitie (HDTV)

Televiziunea de inalta definitie (high definition television) a fost dezvoltata in Japonia. Sistemul utilizeaza 1125 de linii. Aceasta tehnologie, datorita inaltei definitii, tinde sa inlocuiasca filmul de 35 mm. Productia de clipuri este mai ieftina cu acest sistem care permite montajul non-liniar.

Elemente privind organizarea posturilor de radio si televiziune

In organizarea unei firme de mass-media importante sunt: proprietatea, tipul de proprietate si marimea si forta pietei. In general, cu cat piata este mai mare, cu atat organigrama unui post de radio sau de televiziune privat este mai complexa. O piata mare este o piata specializata si compartimentata. Ea este cu atat mai mare, cu cat este mai specializata si mai compartimentata.

Cu cat tipul de proprietate este mai variat (ca in cazul grupurilor, conglomeratelor sau al societatilor de cablu cu sistem de proprietate pluralist), cu atat lantul de comanda si delimitarea responsabilitatilor vor fi mai formale.

Unele posturi pot fi atat de mici incat sa ocupe doar o incapere in care sa se afle consola, emitorul, un pupitru, o masina de scris si documente. Toate acestea functioneaza cu ajutorul unui disc jokey, ajutat la nevoie de un inginer care ar putea fi proprietarul cu experienta inginereasca sau un inginer consultant din afara. Intr-un post familial, sotul si sotia se ocupa de toate indatoririle, incluzand traficul, contabilitatea si platile.

La celalalt capat se afla postul de mari dimensiuni, de piata, in special televiziune de tip "owned-and-operated", care poate avea sute de angajati.

STRUCTURA ORGANIZATORICA A POSTULUI

Majoritatea organizatiilor au conducere superioara, intermediara si personala. Un post mic de radio, VHF sau UHF, poate avea sub 30 de angajati, in vreme ce o retea VHF afiliata unei retele importante poate avea 400 de angajati. Este important ca membrii firmei sa cunoasca exact responsabilitatile unui anumit sef de departament, deoarece functiile si responsabilitatile variaza de la post la post. Schemele pe care le prezentam reprezinta unor posturi de radio si tv medii.

Organigramele sunt doar orientative, ele putand fi modificate in functie de conceptia si experienta conducerii superioare. Posturile care se ocupa de productie au personal mai numeros decat cele automate sau afiliate unei retele. In general toate firmele de mass-media contin patru departamente de baza:

- 1) general administrativ,
- 2) tehnic (ingineresc),
- 3) programe,
- 4) vanzari.

Aceeasi structura de baza se regaseste si la posturile necomerciale, unde departamentul "vanzari" este inlocuit cu departamentul "dezvoltare".

General & administrativ Aici intra servicii cuprinzand contabilitatea, juridicul, relatiile publice, aprovizionarea si secretariatul.

Directorul general este persoana care raporteaza proprietarilor, coordoneaza toate departamentele si tot personalul pentru atingerea obiectivelor postului. In timp ce personalul din alte departamente se ocupa de tot ceea ce inseamna functionare, directorul general raspunde de planificare, organizare, indrumare, control. Prioritatea directorului general este de a stabili obiectivele postului, in functie de situatia financiara, de rolul acesteia in crearea de programe in contextul implicarii acesteia in comunitate. Directorul general cauta metode de a economisi si de a atinge obiectivele postului prin cresterea profitului si reducerea costurilor.

Programe.

Politica si deciziile majore vizand programele sunt rezultatul consultarilor intre directorul general, directorul de programe si cel de vanzari. Pe langa resursele locale de programe realizabile in direct, se pot prelua si materiale inregistrate de la producatori independenti si companii din cadrul sindicatului din domeniu. Directorul de programe raspunde de tot ceea ce se emite. El supravegheaza in fiecare zi sarcinile de serviciu si orarele, se ocupa de aspectele financiare ale programelor si de cele legate de productie. Departamentul de programe raspunde de talente, trafic, publicitate, anunturi si arta grafica. Stirile intra adesea in responsabilitatea programelor, dar directorul de stiri raspunde in fata directorului de programe.

Vanzari.

Directorul general de vanzari imbina vanzarile cu conducerea. Vanzarile sunt direct coordonate cu programele deoarece publicitatea este distribuita in timpul/inainte/dupa programele cu cea mai mare audienta, care atrag publicul tinta dorit.

TEHNICI DE REDACTARE

In activitatea de practicieni ai relatiilor publice veti intalni mai multe tipuri de canale de comunicare MASS-MEDIA:

- a) Agentiile de presa. Acestea au o retea mare la nivel national si majoritatea publicatiilor, posturilor de radio si de televiziune sunt abonate la fluxurile de stiri ale agentiiilor.
- b) Cotidianele si altfel de periodice (saptamanale, lunare),
- c) Radiouri private si radioul public,
- d) posturi private de televiziune si canalul public, TV Romania

Care sunt **sursele** de informatii ale ziaristului?

Acestea pot fi:

- 1) O persoana oficiala sau nu,
- 2) Birourile de presa si relatii publice ale institutiilor publice sau ale companiilor,
- 3) Ziaristul poate fi propria sa sursa ca urmare a anchetei pe care o realizeaza.

O stire trebuie sa fie impartiala. Exemplu: 3000 de manifestanti potrivit politiei, 10000 de participanti potrivit organizatorilor.

O stire trebuie sa fie difuzata rapid. Din acest punct de vedere trebuie sa tineti cont ca exista o adevarata concurenta între ziaristi si un regim preferential prea accentuat pentru anumite medii poate aduce ostilitatea celorlalti.

O informatie are un efect cu atat mai mare cu cat prezinta un interes pentru om, care-i permite acestuia sa se plaseze in postura de martor sau de participant la evenimente. De exemplu, exista o mare deosebire între cele doua afirmatii: “un om de 40 de ani si-a omorat familia” si “un somer de 40 de ani si-a omorat familia”. Ziaristul a descoperit ca asasinul era somer, ceea ce introduce o nota emotionala suplimentara.

Situatia de conflict si insolitul se regasesc in notiunea interesului uman: tot ceea ce evoca lupta sau competitia si tot ceea ce iese din cadrul normal este, de obicei, de interes general.

Un practicant al relatiilor publice trebuie sa cunoasca cum scrie un jurnalist, pentru ca un comunicat bine scris are sansa sa fie preluat integral.

Stirea de presa nu se confunda cu evenimentul in sine. Daca vom compara doua stiri despre acelasi eveniment, vom constata deosebiri. Totusi, regula unanim acceptata, cea a piramidei inversate, spune ca o stire de presa trebuie sa raspunda la urmatoarele intrebari:

- 1) **Cine** este implicat?
- 2) **Ce** s-a intamplat?
- 3) **Cand** s-a produs?
- 4) **Cum** s-a produs?
- 5) **Unde** s-a produs evenimentul?
- 6) **De ce** s-a produs?

Cateva reguli pentru reporteri privind intrebarile pe care le pot pune interlocutorilor

- 1) Intrebarile trebuie sa fie clare si scurte: cu cat exista mai multa informatie in intrebare, cu atat mai putina informatie va fi in raspuns.
- 2) Alternati intrebarile deschise, semiinchise si inchise. O intrebare inchisa implica doar trei raspunsuri: da, nu, nu vreau sa raspund sau no comment. Stiti cine era supranumit de ziaristii romani, domnul “no comment”?

Un exemplu de astfel de intrebare este urmatorul: Vetii mai fi prim ministru? Acesta intrebare are doar trei raspunsuri posibile: da, nu, nu stiu.

O intrebare semiinchisa presupune o alegere. De exemplu: Vetii fi ministru de justitie sau de interne? Raspunsurile posibile sunt: ministrul justitiei, ministrul de interne sau nici unul nici altul.

O intrebare deschisa lasa raspunsul liber: Vetii fi ministru?

Recomandare: Un interviu nu este un dialog privat. El are milioane de martori. Trebuie sa repetati la intervale regulate numele intervievatului, in cazul interviului pentru radio, iar in cazul interviului pentru televiziune numele va fi suprainpresionat periodic.

Trebuie sa evitati aluzii la evenimente din afara interviului, pentru a nu crea impresia ca telespectatorul este tinut la distanta, ca este o cantitate neglijabila.

Chiar daca jurnalistul este foarte bun prieten cu intervievatul, fara a preciza publicului, nu-l va tutui.

Locul interviului Va fi ales astfel incat sa aduca elemente suplimentare interviului: calculator, laborator, etc.

Test de autoevaluare

La ce întrebări trebuie să răspundă o știre de presă?

Care sunt sursele de informatii ale ziaristului?

Tipuri de reportaje

Timp estimativ de parcurgere: 40-60 minute

1) Reportajul in direct. Evenimentul este accesibil publicului in timp ce se produce. Colectarea, tratarea si difuzarea informatiei sunt simultane. Esentialul muncii s-a desfasurat inainte de a pleca pe teren.

2) Reportaj de stiri. Evenimentul trebuie sa fie adus la cunostinta publicului. Colectarea si tratarea datelor este aproape simultana; cateva zeci de minute, ore chiar. Esentialul muncii are loc in timp ce reporterul se afla pe teren, in afara redactiei.

3) Magazin, emisiune magazin. Evenimentul care este comunicat publicului este un fapt implinit. Colectarea, tratarea si difuzarea informatiei sunt distincte.

Coerenta reportajului este cea pe care o da reporterul, inaintea celei a evenimentului.

Forma aleasa dupa desfasurarea evenimentului este la fel de importanta ca prepararea si inregistrarea.

Urmărirea feed-back-ului

Un reportaj se considera reusit daca raspunde la trei exigente:

- informeaza publicul,
- dezvaluie, cat mai putin posibil, sursele,
- comunica, creeaza un dialog.

Este dificil de apreciat daca publicul a fost informat, daca primul obiectiv a fost atins. Punctul de vedere al auditoriului nu se poate masura prin sondaje, de aceea vom fi atenti la telefoane, scrisori.

Aceste recomandari care apartin profesiei de jurnalist trebuie sa fie bine cunoscute si cei care lucreaza in domeniul comunicarii, pentru ca ei trebuie sa vina in intimpinarea necesitatilor jurnalistilor. Daca lucrati la o agentie de brokeraj, de exemplu, puteti oferi saptaminal jurnalistilor de specialitate analize ale evolutiei pietei de capital. In acest fel veti putea dezvolta un parteneriat cu ziaristii, care va va ajuta sa atineti obiectivele de comunicare ale companiei la care lucrati.

SCRISUL PENTRU TELEVIZIUNE

Recunoasterea puterii imaginilor de televiziune ar putea duce usor la subevaluarea importanteii cuvintelor. Necesitatea scrisului bun pentru televiziune este mai mare ca niciodata inainte. Audienta are nevoie sa inteleaga problemele politice, sociale, economice si de mediu care le afecteaza viata.

STILUL SIMPLU

In ciuda dezvoltarii binevenite a programelor de informatii cu subiecte specializate, cele mai multe programe de jurnalism de televiziune se adreseaza unei audiente generale. Spre deosebire de ziare, capabile sa se adreseze unei audiente specializate, televiziunile trebuie intelese de toti, deci nu trebuie sa fie prea intelectuale, fara insa a insulta inteligenta. Ca recomandare generala, scrieti-va scenariile intr-un limbaj caracterizat de:

- acuratete,
- claritate,
- simplitate,
- stil direct,
- neutralitate.

SCRIETI ASA CUM VORBITI

Ceva straniu se intampla cu multi jurnalisti buni care incep sa scrie pentru televiziune. Gandurile clare devin invalmasite si confuze, propozitii simple sunt contorsionate in "formulare". Limbajul direct se transforma in "oficial".

Regula este: gandeste inainte de a scrie. Sau mai bine: gandeste cu voce joasa inainte de a scrie. Cu cat suna mai putin natural, cu atat mai mult exista posibilitatea sa fie gresit.

FITI LOGICI

- cand este posibil, povestiti subiectul in mod cronologic,
- ca o regula generala, incercati sa exprimati fiecare idee intr-o propozitie scurta,
- inteleteti mai intai dumneavoastra ce ati scris; daca nu inteleteti dumneavoastra, nimeni nu va intelege,
- nu cadeti in capcana limbajului utilizat in documentele oficiale. Uneori cei care le redacteaza urmaresc sa creeze confuzie, dar cel mai adesea cel care le-a redactat nu are simtul cuvintelor,
- intrebati-va intotdeauna: Ce doresc sa spun? si apoi spuneti.

FERITI-VA DE STUPIDITATI

Greselile sunt facute de reporterii care sunt orbi la contextul in care isi scriu textul. Cuvinte cu dublu sens utilizate involuntar, superficialitatea sau lipsa de sensibilitate razbat de multe ori din materialele difuzate.

LIMBAJUL ADECVAT PENTRU TELEVIZIUNE

Recomandarea facuta reporterilor sa foloseasca stilul direct conversational nu inseamna ca stilul neglijent devine acceptabil. Ceea ce se urmareste este utilizarea celor mai potrivite cuvinte.

Din pacate, oricine se aventureaza sa ofere sfaturi altora cum sa foloseasca limbajul in televiziune se va afla in incurcatura. Dar merita sa risti, pentru a puncta ceea ce nu trebuie sa faca jurnalistul, pentru a-i improspata memoria din cand in cand.

ARGOU

Limita de demarcatie intre limbajul colocvial si argou este una foarte subtire, usor de depasit. Delimitarea devine si mai dificila pentru ca expresii sau cuvinte respinse ieri sunt utilizate in mod normal astazi, iar maine se transforma in cuvinte gasite doar in dictionar. Sfatul nostru este sa fiti precauti; lasati-i in pace pe lexicografi.

CLISEE

Jurnalistii au intotdeauna o lista lunga cu fraze pastrate in birouri, insa nu este necesar sa le foloseasca. Ei fac de multe ori glume pe seama lor insisi, avand ca subiect povestiri compuse in intregime din aceste clisee. Este recomandabila gasirea unor alternative la aceste clisee.

ACRONIME

Acestea constituie o forma de jargon. Unele acronime au trecut in limbajul obisnuit ca entitati de dictionar. Exemplele clasice sunt NATO si UE. Dar acestea trebuie intelese de scriitor. In limbajul militar, acronimul SAM, de exemplu, este o prescurtare pentru “racheta sol-aer”. A descrie o astfel de racheta ca “racheta SAM” inseamna sa spui “racheta racheta sol-aer”. In concluzie, evitati acronimele care nu sunt intelese de public si constructiile gramaticale dubioase care se obtin folosind acronime.

EVITAREA OFENSELOR INUTILE legate de sex, rasa, varsta, etichete politice .

REGULI DE IN SCRISUL PENTRU TELEVIZIUNE

- Alegeti imaginile si sunetul cat mai apropiate de povestea pe care aveti de gand sa o scrieti. Fiti atenti la orice detaliu care ar putea sa fie util naratiunii. Nu fiti tentati sa acceptati includerea unor cadre sau a unor secvente care sunt amuzante, dar care nu contribuie la fondul povestirii. Daca povestea dumneavoastra are alocata o anumita durata de timp, ocupati tot timpul acordat, altfel veti putea fi obligat sa reeditati materialul.
- Lasati editorul de imagine sa-si faca datoria.

- Intocmii o lista cu cadre pentru versiunea finala. Aceasta este ca importanta a doua lege dupa prima, care se refera la vizionarea materialului brut si ascultarea sunetelor. Lista cu imagini este o masura de a asigura acuratetea corespondentei intre imagini si text. Procedura consta in consemnarea detaliilor legate de lungimea cadrelor, a continutului imaginilor si de natura textului. In conformitate cu principiul “imagini inaintea cuvintelor”, lista cu descrierea imaginilor ar putea parea demodata, dar fiti siguri ca va va garanta o productie mai buna.
- Scrieti textul cu lista de imagini in fata dumneavoastra.
- Inregistrati comentariul. Daca este timp, reascultati cuvintele inregistrate. Daca este nevoie de vreo ajustare, este mult mai usor sa modifici textul decat imaginile.

UTILIZAREA LISTEI CU CADRE

Incepeti sa scrieti imediat ce aveti lista completa, inainte ca imaginea mentala a reportajului sa dispara.

Nu pierdeti timpul cu “lustruirea” prozei scrise pe masura ce inaintati. Completati textul cat de repede puteti. Primele exprimari care va vin in minte sunt, de regula, si cele mai bune.

Nu este intotdeauna necesar sa incepeti comentariul cu primele imagini ale evenimentului, mai ales daca sunteti obligati sa scrieti “pe genunchi”. Selectati scena cea mai importanta si incepeti sa scrieti in jurul ei. Odata ce ati depasit primele cuvinte, restul textului va veni de la sine.

GRESELI CLASICE

- Prima greseala este aceea de a inregistra mai multe cuvinte decat durata imaginilor montate. Recomandarea este in acest caz: “lasati imaginile sa respire”. Cel mai bun text este adesea cel care utilizeaza cele mai putine cuvinte.
- A doua greseala este sa scrieti fara sa tineti cont de propriile notite, de continutul imaginilor. In aceasta situatie, enervarea privitorului este garantata, pentru ca telespectatorul se asteapta sa vada ceea ce este descris in vorbe. Aceeasi observatie este valabila si in cazul sunetului. Daca este necesar sa va referiti la “ceva” pentru care nu aveti imagini, faceti acest lucru indirect, fara sa atrageti atentia ca nu aveti imagini adecvate. O alta rezolvare editoriala a lipsei de imagini pentru o situatie data este aparitia reporterului in “stand up” (aparitia video a acestuia).
- A treia greseala este aceea de a ajunge la o suita de explicatii pentru ceea ce se vede pe ecran. Acest lucru nu este necesar intrucat audienta este capabila singura sa vada ceea ce se intampla in imagini. Daca veti incerca sa “explicati” imaginile, veti obtine fraze lungi, plicticoase.

- A patra greseala consta in lipsa de grija pentru precizie, corectitudine. Exemplu: daca scrieti despre numarul automobilelor pe sosea, imaginile trebuie sa arate automobile si nu sa predominie camioanele sau autobuzele. Daca nu sunteti siguri, folositi termeni generali. In acest caz, “trafic” ar putea acoperi tot ce circula pe sosea, de la biciclete la bolizi ai soselelor.

ECHIPA DE FILMARE

In cele ce urmeaza vom prezenta fiecare functie dintr-o echipa de filmare, cu mentiunea ca numarul nu este obligatoriu si variaza de la caz la caz. Tendinta impusa de dezvoltarea echipamentelor digitale este de a reduce numarul la maximum, adica la o persoana. Aceasta trebuie sa fie in acelasi timp jurnalist, cameraman, sunetist si specialist in lumini-electrician.

Unele posturi private regionale in tarile europene au inceput sa foloseasca acest tip de jurnalist.

Desigur, calitatea materialelor nu este aceeasi cu cea a reportajelor realizate de o echipa de filmare mai complexa. Totusi, presiunea financiara este atat de mare, incat aceasta practica va continua sa se raspandesca.

OPERATOR CAMERA. In cazul echipei formate din doua persoane, operatorul este considerat o persoana foarte importanta. Reporterul este obligat sa tina seama de sfaturile sale. Reporterul este seful echipei in orice situatie.

SUNETISTUL. Este responsabil cu asigurarea nivelului inregistrarii, a balansului. In timp, activitatea sunetistului s-a extins, acesta devenind si responsabil cu intretinerea echipamentelor pe teren. Acum el este si asistentul operatorului, utilizand camera sub supravegherea acestuia. In cazurile dificile, sunetistul se poate transforma si in sofer.

INGINERUL. In anumite televiziuni, sunetistul a fost inlocuit cu un inginer abil, care asigura asistenta tehnica, insa mai asigura si transmiterea prin satelit a imaginilor (in cazul echipelor aflate in conditii vitrege de lucru).

ELECTRICIANUL. Asistentul de lumini tinde sa lucreze independent de restul echipei. Uzual, echipamentul asistentului de lumini consta intr-o trusa portabila cu lampi de iluminare, filtre si umbrele de dispersie a luminii. Datorita cresterii calitatii echipamentului video si a iluminarii artificiale generoase, ocaziile in care se utilizeaza lumini suplimentare sunt din ce in ce mai rare.

Când un ziarist de televiziune va solicita un interviu, este important să știi câte persoane vor veni. Acest lucru este important și în cazul în care invitați un reporter de televiziune la o plimbare cu elicopterul.

REGULI – SUGESTII ȘI SFATURI

Timp estimativ de parcurgere: 40-60 minute

MONTAJUL

Când apare (prin fade) un generic la începutul programului nu admiteți ca imaginea să preceadă sunetul; inițiați-le pe ambele deodată dacă este posibil și dacă nu, aranjați ca sunetul să preceadă imaginea măcar cu o fracțiune mică de timp.

Explicarea riguroasă a regulii de mai sus este dificilă dar prin aceasta ea nu devine mai puțin valabilă. O imagine fără sunet este fără viață și neplăcută; sunetul fără imagine este tolerabil și uneori plăcut.

1 a. Transmiterea genericelor trebuie făcută cu o viteză care să permită citirea lor comodă – cu o voce tare.

Genericile care se succed prea încet pot fi plictisitoare. Genericile care se succed prea repede sunt enervante; ele nu pot fi citite și pot produce trenaj (cozi în urma părților în mișcare, pe o imagine de televiziune), ceea ce este neplăcut. Viteza corectă este aceea la care genericile pot fi citite cu voce tare.

1 b. Nu mențineți niciodată pe ecran un generic care anunță un lucru, atât timp cât o voce spune altceva. Sunetul și imaginea trebuie să fie mereu parteneri și niciodată rivali.

Ochiul și urechea nu pot percepe simultan două informații contradictorii. Din acest motiv trebuie acordată o grijă deosebită scrierii, redactării și sincronizării comentariului. Comentatorul va trebui să vorbească întotdeauna despre ceea ce este pe ecran sau despre ceea ce urmează să apară. Lăsați sunetul și imaginea să lucreze întotdeauna în armonie.

Cuvintele necesită timp pentru a fi înțelese și de aceea este deseori necesar ca ele să preceadă cu puțin imaginea, care va fi înțeleasă mai ușor din moment ce știm deja ce urmează să vedem.

Când interesul vizual pentru o imagine a fost epuizat, telespectatorul poate acorda atenție

cuvintelor ce-l pregătesc pentru imaginea următoare.

1 c. Când suprapuneți un generic cu o imagine, ca fundamental, asigurați-vă că literele și fundalul sunt în tonuri contrastante.

Poate regula pare prea evidentă pentru a fi subliniată dar totuși ea este neglijată deseori.

Folosiți literele luminoase (albe) pe un fundal negru și litere întunecoase (negre) pe un fundal luminos, pentru că în caz contrar ele nu sunt vizibile. Evitați un fundal care este jumătate luminos, jumătate întunecos, pentru că literele întunecoase sunt limitate de partea întunecoasă.

Pentru genericile în mișcare asemenea fundaluri mixte vor fi întotdeauna neindicate.

2. Tăiați, mixați, atenuați (cut, dissolve) întotdeauna în ritmul muzicii și nu în contratimp.

Motivele ce au dus la stabilirea regulii sunt evidențiate; totuși, deseori, ea nu este respectată. Este deosebit de neplăcut să se opereze asupra imaginii în contratimp cu muzica, punctuația uneia coincizând cu a celeilalte. În cazul muzicii ritmate, tăietura trebuie să intervină invariabil la sfârșitul frazei muzicale. La orice altă muzică, tăietura va coincide cu punctuația acesteia. Este la latitudinea regizorului să conducă acțiunea, astfel încât locul potrivit pentru tăierea muzicii să fie același cu locul corect pentru plasarea tăieturii pe imagine.

3. Atenuați (filați) (fade out) muzica numai la sfârșitul unei fraze muzicale, niciodată la mijlocul ei. Este extrem de supărătoare pentru ureche încetarea muzicii înainte de sfârșitul frazei muzicale.

Cele două excepții de la regulă sunt: (1) cazul în care muzica este atenuată (filată) atât de lent și de gradat, în timpul unui dialog sau al unui sunet, încât nu ne dăm seama de aceasta; (2) cazul în care muzica este imediat înlocuită de un sunet mai puternic.

4. Evitați un mixaj (dissolve, mix) urât rapid și fără motiv. Acceptați două secunde ca interval minim și trei secunde ca interval standard pentru realizarea mixajului.

Cu excepția trecerilor de la un generic la altul, mixajul rapid are prea puțină utilizare. El nu va indica o săritură în timp, care este de fapt singura rațiune de a fi a oricărui mixaj și, efectuat rapid, mixajul va arăta mai curând ca o tăietură incorect executată.

5. Nu tăiați (cut) niciodată între camere în mișcare, mai ales între camere ce panoramează, sau între o cameră în mișcare și una statică.

O tăietură între camere în mișcare are un efect extrem de neplăcut asupra ochiului.

Imaginea este urâtă, dezagreabilă și face tăietura foarte vizibilă.

O excepție permisă se referă la situația a două camere ce panoramează între aceeași direcție și cu aceeași viteză. Va fi permis de exemplu, să trecem prin tăietură de la un panoramic al unei mașini în mers, la o imagine similară a unei alte mașini ce se deplasează cu aceeași viteză în aceeași direcție. Alt exemplu permis: tăietură de pe o imagine –plan depărtat – a unei mașini în mers, pe o imagine – plan apropiat – a aceleiași mașini. Aici de fapt, camera nu panoramează. Ea panoramează numai față de fundal, care nu este important și abia vizibil, și este staționară față de obiectul ce ne interesează, mașina.

O altă excepție posibilă este tăietura pe o cameră ce panoramează într-o acțiune care derulează rapid. Efectul tinde să accelereze ritmul și să mărească emoția. Oricum, această manevră se va face numai în circumstanțele speciale enumerate. Nu este permis însă niciodată, sub nici un motiv, să se efectueze o tăietură de pe o cameră ce panoramează. Această manevră este inadmisibilă, cu excepțiile stipulate mai sus.

6. Nu mixați (dissolve, mix) între camere în mișcare, în special între camere ce panoramează, de la o cameră staționară la una în mișcare sau invers.

Mixajul între camere în mișcare produce un efect foarte urât; el tinde să creeze telespectatorului o ușoară senzație de amețelă. Cu cât mișcarea este mai rapidă, cu atât el se simte mai rău.

Excepția admisă pentru tăiere este valabilă și în cazul mixajului (vezi regula 5 de mai sus). Mixajul este permis când ambele camere sunt în mișcare, în aceeași direcție și cu aceeași viteză, constantă.

Aceasta este o regulă des încălcată în producerea filmelor. Ecranul de cinema mai mare decât cel al televizorului pare a face manevra mai puțin neplăcută; panoramarea sau orice altă mișcare este întotdeauna destul de înceată și foarte stabilă, lucru dificil de realizat în agitația transmisiunilor TV “pe viu”. Totuși, mulți realizatori socotesc încă această manevră ca fiind dubioasă din punct de vedere artistic.

Cu toate că se menține părerea că un mixaj poate avea loc numai între camerele statice, el trebuie să fie animat, adică să aibă mișcare. Este însă oricum mai bine să realizăm acest efect deplasând subiectul, în loc să deplasăm camera.

7. Tăiați (cut) întotdeauna când este posibil în timpul mișcării în cadru; tăiați când subiectul este în curs de a se așeza, de a se ridica, de a se întoarce și nu când subiectul este static.

Chiar în prim – plan preferați pentru tăietură un moment când capul unei persoane este în mișcare.

Deplasarea subiectului face tăietura mai puțin vizibilă, chiar invizibilă. Tăieturile între subiecte statice tind să fie întotdeauna mai inoportune decât acelea între subiecte în mișcare. Sincronizarea dintre mișcare și tăietură este întotdeauna importantă. În mod frecvent pot fi văzute tăieturi făcute fie prea devreme, chiar înainte ca mișcarea să fi început, sau prea târziu, imediat ce mișcarea s-a terminat. În ambele cazuri se va vedea numai o parte din mișcare.

Dacă, de exemplu, aveți într-un plan depărtat o persoană care merge spre un scaun ca să se așeze și vreți să tăiați această imagine trecând la un prim-plan, o veți vedea începând să se așeze, în cadrul larg, și apoi terminând mișcarea de a se așeza în prim plan. Similar, la ridicarea de pe scaun, o veți vedea începând să se ridice – în prim plan – și apoi sfârșind mișcarea în planul mai depărtat. Nu trebuie să tăiați pe planul depărtat înainte de ridicarea persoanei, când ambele camere sunt statice. Nu trebuie panoramat când ea se așează sau se scoală. Dacă se execută această manevră înseamnă că se va tăia pe o panoramare, ceea ce este urât.

O altă motivare pentru o tăietură este – uneori – “PRIVIREA”. Un om stă la birou. Auzim un “clic”, el ridică privirea. Tăiem pe ceea ce vede omul – o persoană care intră în cameră. Cu toate că în acest caz mișcarea este foarte mică, poate doar o mișcare a ochilor, tăietura este motivată, ea satisface exact instinctul nostru și deci nici nu deranjează.

Când în secvențe de dialog, de exemplu, mișcarea nu poate fi elementul cel mai important sau unde nu există de fapt mișcare, se poate tăia din motive pur artistice, pentru a favoriza vorbitorul sau pentru a urmări o reacție sau, așteptarea unei reacții. Oricum, dacă puteți tăia pe o mișcare sau pe o “PRIVIRE”, faceți-o deoarece tăietura va deveni puțin vizibilă.

7a. Când tăiați pe dialog nu o faceți în mod rigid numai la sfârșit de frază. Când tăiați pe acțiune, este valabilă regula potrivit căreia tăietura este oricând posibilă pe mișcare. Când tăiați pe dialog, ca de exemplu între cadre asemenea sau între cadre peste umăr (vezi glosarul de termeni), nu există mișcare sau prea puțină și trebuie găsită o altă regulă pentru momentul tăieturii. Aceasta este foarte simplu – favorizați mereu subiectul mai important. În general, persoana care vorbește este cea mai importantă dar sunt și excepții. Uneori, vorbitorul este mai puțin important decât reacția produsă altora de cele spuse de el. În acest caz, folosiți camere care favorizează persoane ce ascultă.

Relativ la viteza de tăiere există o limită tolerată de ochi. De aceea, nu tăiați mereu pentru fiecare silabă spusă de cineva. Câteva cuvinte rostite înafara camerei nu contează.

Favorizează întotdeauna persoana care deține informațiile cele mai bogate, indiferent dacă acestea se comunică prin vorbe sau expresia feței.

8. Nu schimbați niciodată imaginea prin tăietură, mixare, panoramare sau urmărire fără o motivare din partea acțiunii sau muzicii însoțitoare.

Orice schimbare a imaginii tinde să distragă atenția telespectatorului de la subiect, îndepărtându-i-o spre tehnica producției. De aceea, nu schimbați cadrul niciodată până ce imaginea următoare nu spune ceva diferit, ceva ce trebuie spus, ceva ce subliniază o problemă sau ajută la înțelegerea subiectului de către telespectatori. Nu schimbați niciodată imaginea de dragul schimbării; practica aceasta este un mod prea simplu de a distra.

8a. Să nu vă imaginați că un mixaj efectuat contrar regulilor va masca o tăietură incorectă. Este o eroare să credeți că o tăietură prost plasată și supărătoare va fi mascată prin mixaj. Abia aceasta înseamnă eroare după eroare. Dacă tăietura este nereușită, mixajul va fi și mai necorespunzător. Dacă acțiunea este continuă în timp, se va recurge la tăietură. Dacă se produce vreo schimbare într-o scenă în care trebuie indicată o săritură în timp, atunci trebuie mixat. În rest, regulile sunt rigide. Dacă tăietura iese prost, modificați poziția camerei sau momentul de tăiere. Nu vă imaginați că tăietura poate fi oricum pentru a fi remarcată.

Rețineți că un mixaj nereușit este mult mai evident decât o tăietură. Ecranul apare fără viață, mănjit și acesta, în cazul mixajului, pentru mai mult timp. Tăietura este instantanee și, dacă este plasată la locul potrivit, nici nu se observă.

S-a susținut că mixajul este mai “plăcut” (mai “neted”), dacă este făcut pe un fond muzical, dar aceasta este o altă eroare. Mixajul nu este niciodată neted, spre deosebire de tăietură, care, dacă respectă regulile și este corect sincronizată, este de fapt invizibilă, și, de aceea, absolut netedă.

Există și o altă școală de gândire, ciudată în aparență, care pare a susține că, într-un fel, tăietura este irreverentioasă iar mixajul denotă respect și deci imediat ce camerele sunt instalate pentru a transmite un concert simfonic, de exemplu, tăietura trebuie evitată și folosit mixajul cu singurul scop de a trece de la o cameră la alta. Rezultatul unei astfel de manevre este că cea mai mare parte a materialului referitor la concert va fi stricată.

Începătorii trebuie să știe că nici tăietura, nici mixajul nu sunt superioare moral unuia altuia. Fiecare își are locul său; fiecare are o altă semnificație.

Incorecta întrebuițare a mixajului dezorientează spectatorul, distrugând semnificația și utilitatea efectului. Aceasta este totodată indiciul unui mod de lucru neprofesional.

8b. Cu toate că esența televiziunii este prim –planul, nu neglijați valoarea planului depărtat.

Cu toate că impactul produs de prim-plan este mai mare decât acela produs de orice alt fel de cadru, prea mult prim-planul poate fi plicticos și supărător. Ochiul are nevoie de o schimbare, de puțină pauză de prim-planuri și de aceea intervenția unui plan depărtat face primplanul următor mai eficace și binevenit.

Mai mult, fără planuri depărtate (largi) telespectatorul pierde simțul de orientare sau relația fizică dintre persoanele prezente pe ecran. Este util ca, din când în când, să amintim telespectatorului toate acestea, prin intermediul unui plan depărtat. Ieșirile, intrările și deplasările mari sunt motive bune pentru a efectua o tăietură pe un plan depărtat (larg).

8c. Dați un plan general, imediat după trecerea la o scenă nouă.

Aceasta informează telespectatorul asupra locului în care se află și asupra înfățișării acestuia. Planul general îi dă “geografia” locului.

8d. Dați prim plan imediat după intrarea unui personaj nou, de orice importanță, sau după reintrarea unui personaj care a lipsit un timp.

Când intră un nou personaj, instinctiv telespectatorul dorește să-l vadă. Satisfaceți-i această dorință.

În cazul reîntririi unui personaj, care a lipsit un timp, prim planul este util pentru a-l minti telespectatorului de el și totodată, ca o măsură de a prevedea pentru cazul în care personajul respectiv nu a fost recunoscut în planul îndepărtat.

8e. Încercați să evitați tăietură de pe un plan foarte larg (depărtat) al cuiva pe un prim plan foarte apropiat, al aceleiași persoane.

Efectul este urât și prim planul pare a se repezi la tine. Tăietura se va face fie la un plan mediu, fie aduceți subiectul într-un prim plan al planului depărtat. Înainte de a tăia pe prim plan, în cazul în care nu se urmărește, în mod voit, crearea unui șoc.

Nu tăiați niciodată pe imagine cuiva, înainte ca acesta să fi fost recunoscut.

OBIECTIVE

9. Evitați să panoramați sau să urmăriți cu un obiectiv cu unghi orizontal mai mare de 40. Obiectivele cu unghi de deschidere foarte mare tind să curbeze atât liniile drepte orizontale cât și pe cele verticale. Acest efect nu este prea vizibil atâta timp cât camera este statică dar apare imediat ce se deplasează deoarece, gradul de curbare variază diferit în diverse părți ale imaginii, având ca rezultat faptul că liniile drepte par a se îndoi și a se răsuci. Un effect foarte urât.

10. Nu urmăriți subiectul pentru a-l introduce sau a-l scoate din cadru, cu un obiectiv cu unghi orizontal mai mic de 20.

Motivele ce duc la acestea sunt: (1) Pentru că unghiul este îngust, urmărirea va fi foarte puțin evidentă deoarece traiectoria este foarte lungă; (2) Pentru că distanța de la cameră la subiect este foarte mare, orice mică mișcare a camerei va fi foarte mult mărită pe imagine.

Imaginați-vă o mână ce ține o undiță lungă. O mișcare foarte mică a mâinii va duce la o mișcare de amplitudine foarte mare a vârfului undiței. La fel se întâmplă cu obiectivele cu unghi mic; cea mai mică zdruncinare a camerei, datorită unei asperități a podelei, va duce la o mare săritură a imaginii.

Este adevărat că folosind un obiectiv cu unghi orizontal de 15, în cazul unei podele perfecte și al unui operator de cameră foarte bun, se poate încerca o ușoară târâre a camerei, dar mai bine evitați manevra.

11. Nu utilizați prea mult transfocatorul (“Zoom”) pentru a substitui o urmărire efectivă. Considerați transfocatorul mai mult ca pe o ruletă cu un număr infinit de obiectivem ca pe o unealtă ce se manevrează în afara emisiei – cu excepția cazului în care urmăriți anumite efecte. Dacă transfocatorul se utilizează în emisie, el va sa senzația unui efect straniu, nenatural. El produce apropierea sau depărtarea orizontului și a distanței medii, cu aceeași viteză cu a prim planului, ceea ce nu se întâmplă la o urmărire cu camera propriu-zisă sau cu ochiul liber. Este adevărat că în timpul transmiterii unor evenimente sportive sau a altor evenimente nerepetabile, exigențele legate de aceste circumstanțe speciale pot face necesară întrebuințarea transfocatorului în acest fel dar, efectul este întotdeauna neplăcut și va fi evitat dacă este posibil.

O ușoară “deplasare” a camerei, cu transfocatorul, nu va fi probabil observată, dar o “deplasare” rapidă este detestabilă, dacă nu cumva s-a apelat la acest truc pentru a realiza un efect nenatural, dramatic, asemenea transfocării pe un prim plan al unei fețe schimonosite. Cu excepția acestui fel de tratamente șoc, regula este “țineți transfocatorul liniștit”.

12a. Când apare necesitatea de a da de la mare distanță un plan destul de apropiat al unei persoane, utilizând un obiectiv cu unghi îngust, camera va trebui să fie cât de mult posibil, la același nivel cu subiectul.

O particularitate importantă a obiectivelor cu unghi îngust este efectul de reducere a dimensiunilor. Aceste obiective aduc fundalul aproape de prim plan. Un plan apropiat – realizat cu un obiectiv cu unghi îngust – al unui om stând la trei metri de un zid îl va face să apară ca stând lipit de zid.

În mod similar, un cadru al unui om înalt, luat de sus, cu un obiectiv cu unghi îngust, îl va prezenta ca pe un pitic cu picioare foarte scurte. Această greșeală apare uneori la cadrarea în sălile de teatru, când camera este plasată la balconul I sau la galerie și la meciuri de cricket, când camera este urcată deseori pe acoperișul pavilionului.

12b. Când se folosește un obiectiv cu unghi foarte larg, mai mare de 40, dacă se dorește o perspectivă naturală, camera va trebui să stea în poziție absolut orizontală.

Obiectivele cu unghi foarte larg distrug perspectiva. Acest efect nu este supărător atât timp cât camera este în poziție orizontală. În momentul în care ea panoramează pe verticală (tilted) cu câteva grade, distorsiunea este foarte supărătoare. Dacă este necesar să realizați un plan depărtat al unei scene de teatru, este mai bine să plasați camera la balconul I decât la galerie și încă mai bine este să o plasați în stalul I.

Corelați acestea cu regula 9. Având obiective cu unghi foarte larg, camera va trebui să fie orizontală și staționară.

13. Pentru toate cadrele, cu excepția prim planurilor individuale și a imaginilor în care obiectele de interes sunt în același plan, utilizați un obiectiv cu unghi orizontal mai mare de 20.

Obiectivele cu unghi mai îngust deformează, dimensionează perspectiva și deci, implicit, dimensiunile relative în adâncime ale obiectelor.

Excepția posibilă și permisă de la această regulă apare la cadrarea “peste umăr” – un prim plan al lui A peste umărul lui B. Aici, un obiectiv cu un unghi de 15 va avea tendința să lămurească, să mărescă fața lui A, care este mai importantă decât spatele capului lui B, care nu este important. Cu toate că din punct de vedere optic manevra este greșită, ea are deseori un efect artistic eficient. Oricum, utilizarea unor obiective cu un unghi mai îngust este supărătoare și duce chiar la efecte absurde.

Rețineți, de asemenea, că mărimea relativă a lui A și B sunt dependente de distanța la care se află unul față de altul; cu cât este mai mare distanța, cu atât este mai mare diferența și atunci, cu toate că ar putea fi acceptabil un obiectiv cu unghi de 15° când A și B sunt la 1,5 m unul de altul, aceasta nu ar mai corespunde pentru o distanță de cca.0,6m între A și B.

14. Prevedeți timpul necesar schimbării obiectivelor.

Camerele de televiziune sunt echipate cu turele pe care se pot monta patru obiective de diferite unghiuri (combinația obișnuită include obiective de 9, 16,24, și 35°) care pot fi utilizate de către operator rotind turela. Procedul este numit al “obiectivelor rotitoare” și reclamă câteva secunde. Schimbarea obiectivului poate fi făcută numai când camera nu este în emisie, pentru un timp suficient de lung necesar rotirii turelei, recadrării și focalizării pe noul subiect.

Transfocatoarele fac desigur schimbarea de unghi echivalentă mult mai rapid. Un transfocator modern are o plajă continuă de variație a unghiului de la 5 la 50° și orice punct intermediar poate fi preselectat. Operatorul apasă pe un buton și unghiul nou este obținut aproape imediat. Se recomandă ca și această manevră să fie făcută când camera nu este în emisie (cu excepția efectelor speciale) pentru că, în caz contrar, va apare o săritură neplăcută pe imagine.

Este necesar să vi se întipărească bine în minte faptul că transfocatoarele au, în exploatare, pe lângă avantaje și dezavantaje. Ele au fost proiectate inițial pentru camere staționare și au punctul de focalizare apropiat de cel puțin 0,9 m. De aceea, ele sunt greoaie în realizarea cadrelor (de ex. când camera se mișcă în timpul emisie). Un obiectiv normal de unghi relativ larg poate să se miște în jurul subiectului, descriind un arc mai mic, ceea ce reclamă pentru cameră și stativ puțină deplasare.

COMPOZIȚIA

15. În prim planurile oamenilor, evitați atât ocuparea de către cap a unei suprafețe prea mici cât și a unei suprafețe prea mari. Rețineți că niciodată capul subiectului nu trebuie să atingă marginea de sus a cadrului și bărbia subiectului nu trebuie să atingă marginea de jos a acestuia, cu excepția cazului în care prim planul este atât de apropiat încât atât bărbia cât și fruntea sunt tăiate.

15a. Asigurați-vă că toți operatorii de cameră din echipă au aceeași concepție despre mărimea suprafeței pe care trebuie să o ocupe capul (pe ecran) și că o mențin. Dacă operatorii de cameră ce participă la aceeași producție au concepții diferite despre suprafața corectă din

imagine, pe care trebuie să o ocupe capul unei persoane, efectul poate fi foarte neplăcut pentru telespectator. La tăieturi, capetele se vor deplasa în cadru în sus și în jos, iar efectul va fi acela al unei imagini neîngrijite.

15b. Într-un cadru strâns – individual- dacă subiectul privește la dreapta, deplasați-l ușor din centrul imaginii spre stânga. Dacă subiectul privește spre stânga, cadrați, plasându-l ușor spre dreapta imaginii. În afară de faptul că este mai plăcut să nu vezi fața subiectului strivită de cadru, dacă această regulă nu este respectată, în momentul tăieturii între o pereche de prim planuri, cei doi subiecți pot apărea ca stând spate în spate.

15c. Evitați cadrele în care diverse obiecte par din creștetul capului cuiva, ca urmare a faptului că ele au aceeași linie cu subiectul și cu camera.

15d. Evitați cadrele mai largi decât este necesar pentru ca ele să conțină acțiunea, și mai riguros încă, evitați cadrele prea strânse pentru a conține acțiunea.

De dragul clarității, este de dorit ca toate cadrele să fie cât de apropiate posibil. Pe de altă parte, este enervant pentru telespectatori când camera este prea aproape și tocmai acțiunea ce ar trebui urmărită rămâne în afara cadrului. Este plicticos să știi că cineva citește și nu vezi ce citește sau să nu vezi ce băutură se toarnă în pahare. Este urât și enervant ca mâinile ce fac gesturi expresive să iasă din cadru.

O greșală comisă des este aceea a prim planului prea apropiat, ce nu asigură capului suficient de mult spațiu pentru mișcare. Aceasta obligă operatorul să panorameze continuu pentru a menține capul în cadru iar efectul este supărător și distrage atenția.

Cadrul ideal este acela care conține acțiunea esențială.

16. În general, evitați cadrele în care oamenilor văzuți din față le sunt retezate figurile de marginile ecranului. Aceasta este un efect deosebit de supărător și de urât și se datorește camerei care încearcă să fie mai aproape decât ar trebui să fie. Imaginea va fi întotdeauna inestetică. Excepție de la regulă face cadrarea pe o mulțime de oameni. În cazul unei aglomerări naturale, efectul nu este de condamnat. În cazul unei aglomerări simulate, în studio, compusă din câțiva oameni, efectul este util spre a face aglomerarea să pară continuă și mai mare decât este în realitate.

Când se cadrează pe un grup format din, de ex., cinci sau șase persoane, este deosebit de neplăcut ca cei ce stau pe extreme să pară cu fețele tăiate vertical, din cauza ecranului. În acest

gen de cadru, dacă se procedează totuși la gruparea persoanelor este de preferat să cadreze prea larg în loc de prea strâns.

16a. În cazul cadrării unui grup, compuneți imaginea în adâncime și evitați linia dreaptă.

16b. Evitați gruparea interpreților astfel încât o persoană, care nu este esențială cadrului, să apară în planul îndepărtat jumătate mascată de altcineva care este în prim plan.

Evitați gruparea unei persoane ce apare numai pe jumătate, în planul îndepărtat al unui cadru, este deosebit de neplăcut și poate distrage atenția telespectatorului. Dacă persoana este esențială cadrului sau poate contribui la îmbunătățirea lui, plasați-o astfel încât să fie complet vizibilă. Dacă nu, scoateți-o complet din cadru.

16c. Mișcați obiectivele de interes în cadru, evitați să le strângeți în mijloc neavând nimic în mijlocul său.

Cadrul în doi 50/50, cum este el numit, tinde întotdeauna să prezinte personajele prea din profil și astfel se pierde expresia feței. De aceea, preferați o pereche de cadre complementare – peste umeri – ca în figură.

16d. Asigurați planurilor depărtate obiecte în prim plan.

Un plan depărtat fără nimic în plan apropiat este neinteresant, urât și destul de plat, cu mult spațiu gol în josul imaginii, cu tot decorul la distanță, în partea de sus a imaginii.

Obiectivele din planul apropiat, un arbust sau o piesă de mobilier, ascund podeaua sau pământul, fac partea de jos a cadrului interesantă și dau adâncime compoziției.

Comparați aceste două imagini, cea din stânga cu obiecte în prim plan și cea din dreapta, fără.

16e. Când realizați o compoziție în adâncime, aveți în vedere adâncimea de focalizare.

Adâncimea de focalizare reprezintă distanța dintre punctul cel mai apropiat de obiectiv, care apare focalizat și punctul cel mai depărtat, care este și el focalizat în același timp.

Adâncimea de focalizare variază cu:

A. Obiectivul. Cu cât este mai mare unghiul de deschidere al lentilei, cu atât este mai mare adâncimea (profundimea) de focalizare.

B. Distanța obiectivului față de subiect. Cu cât distanța este mai mare, cu atât adâncimea de focalizare este mai mare.

C. Intensitatea luminii. Cu cât intensitatea ei este mai mare, cu atât este mai mare adâncimea de focalizare. Dacă lumina este strălucitoare (puternică), apertură obiectivului descrește. Aceasta

asigură o mai mare adâncime de focalizare. Dacă lumina este mai puțin strălucitoare (mai puțin intensă) și trebuie utilizată o apertură mai mare, adâncimea de focalizare este mai mică.

Dacă intenționați să realizați un cadru cu mare profunzime, mai ales unul într-un plan detaliu accentuat sau unul cu unghi îngust al obiectivului, obțineți avizul tehnicienilor asupra posibilităților de a fi menținută focalizarea.

Cu toate că în general se urmărește o focalizare cât mai precisă în toată profunzimea cadrului, sunt și excepții.

Într-un prim plan „peste umăr”, de exemplu, urmărind să favorizăm persoana ce stă cu fața spre cameră, este posibil ca persoana ce stă cu spatele spre cameră să apară ușor defocalizată. Dacă ambele persoane ar sta cu fața la cameră ar fi mai puțin acceptabil ca una din ele să apară defocalizată.

Într-un plan detaliu poate fi avantajos – în scopul concentrării atenției telespectatorului pe figura subiectului – ca fundalul să apară defocalizat și șters, atrăgând deci atenția asupra primului. Este deci de dorit ca, oricum, figurile să apară foarte bine focalizate. Nu vă lăsați induși în eroare de vizoarele de buzunar. Acestea sunt fixate la o focalizare precisă în toată gama lor și nu pot constitui un ghid.

16f. Lăsați lumina să vă ajute în realizarea cadrelor.

Distribuția luminii în scenă poate avea o mare influență asupra măririi sau reducerii eficienței cadrelor. Dacă lumina este prea plată, subiectele imaginii dumneavoastră nu vor apărea în relief. Dacă ea este prea localizată, acțiunea sau expresii importante pot să nu fie văzute.

În transmisiuni exterioare sau la filmări va trebuie – deseori – să acceptați lumina care vi se oferă, dar în studio puteți comanda efectele de lumină dorite și este important să consultați tehnicianul de lumină pentru a prestabili schema de lumini. De exemplu, să zicem o fereastră, încercați să aranjați decorul astfel încât lumina ce o comandați – de la pupitru – și care vine din partea ferestrei, să favorizeze acțiunea principală.

Schimbările de tonalitate a luminii, de la scenă la scenă, vor da varietate și vor ridica calitatea programului; o lumină ce traversează un spațiu, asemenea celei ce se proiectează într-un coridor prin deschiderea unei uși, va adăuga un plus de profunzime scenei; iluminarea de sus sau conturarea unor siluete vor asigura un plus de dramatism acțiunii. Pentru a realiza toate aceste este esențial să vă asigurați că tehnicianul de lumină și scenograful au înțeles perfect ceea ce dumneavoastră doriți să realizați.

Test de autoevaluare

Descrieți cele mai importante principii ale compoziției.

LUCRUL CU CAMERA

Timp estimativ de parcurgere: 40-60 minute

17. Nu panoramați trecând peste o scenă statică numai pentru a ajunge cu camera dintrun loc în altul. Panoramarea urmărind un obiect sau o persoană în mișcare. Motivele ce au dus la stabilirea acestei reguli sunt:

(A) Atâta vreme cât camera se deplasează independent, neurmărind nimic, se atrage atenția asupra sa și asupra tehnicii, distrăgând atenția telespectatorului de la subiect, de la conținutul transmisiunii.

(B) O asemenea panoramare poate fi motivată numai rareori – vezi regula 8.

(C) Panoramarea peste o scenă statică este neplăcută pentru telespectator pentru că este ceva ce ochiul omenesc nu face. Încercați! Priviți un obiect într-o parte a camerei apoi întoarceți capul și îndreptați-vă privirea sper un obiect din cealaltă parte a încăperii. Veți constata că deși ați văzut cele două obiecte, nu vă veți da seama ce ați văzut între ele. De fapt, ochiul nu a panoramat ci a „tăiat” de pe un obiect pe celălalt. Pe de altă parte, ochiul poate panorama atunci când urmărește o persoană sau un obiect în mișcare.

Panoramarea rapidă, o mișcare prin care camera captează un obiect și apoi panoramează foarte repede și captează un alt obiect deși este o manevră discutabilă și urâtă totuși admisă pentru că și ochiul o face, ștergând detaliile ce intervin. Aceasta este asemenea unei tăieturi cu o pată la mijloc; se înlocuiește o imagine de pe ecran prin alta, deplasând pe ecran linia de separare a celor două imagini.

Panoramarea foarte, foarte lentă asupra unui peisaj depărtat este permisă pentru că ochiul o poate face, cu condiția ca el să se miște suficient de încet iar scena privită să fie suficient de depărtată. Ochiul însă nu reușește să facă o mișcare rapidă într-un spațiu restrâns. De aceea, nu panoramați niciodată peste o scenă statică din decorul studioului, cu excepția unor cazuri deosebite (de ex. la deplasarea de la un obiect la altul, în scopul realizării unui efect deosebit sau pentru a furniza fundaluri unei serii de generice).

18. Evitați panoramarea rapidă. Ea produce un efect de trenaj care este urât. Același efect poate apare prin deplasarea rapidă a unor generice. (Aceasta este important mai ales când programul este înregistrat pe film, deoarece în urma mișcării unor obiecte cu o oarecare viteză, chiar și în cazul echipamentului modern, pot apare dâre).

19. Nu deplasați camera spre înapoi decât în cazul în care urmăriți o persoană sau un obiect ce se apropie de cameră, sau când panoramați un grup care se lărgește în timpul urmăririi, sau când manevra în cauză este serios motivată de acțiune sau de dialog.

Această regulă este desigur o extindere a regulii 8. Nu faceți niciodată o manevră ce apare nemotivată pentru telespectator. Nu deplasați camera spre înapoi, de exemplu numai pentru ca plecând de la un cadru în care sunt două persoane, să puteți capta ușa, deoarece știți să la un moment dat, va intra cineva. Motivul nu va fi clar telespectatorului decât în final, și astfel, manevra îi va fi distras atenția de la conținutul cadrului trecut. Într-o astfel de situație, veți tăia pe un plan depărtat, la „clicul” clanței, „clicul” fiind totodată motivarea tăieturii.

Deplasarea camerei spre înapoi în televiziune este deosebit de neindicată, deoarece definiția imaginii va fi imperfectă iar ochiul omenesc dorește să vadă întotdeauna mai clar sau, altfel spus, el va vrea să pătrundă mai aproape de subiect. În timp ce apropierea de subiect satisface această dorință și este motivată de aceasta, depărtarea de subiect înseamnă reversul și irită telespectatorul.

Retragerea camerei, având în cadru o persoană sau un obiect ce se apropie de cameră, este admisă pentru că în cazul acesta camera se depărtează numai față de obiectul atenției. Mai mult, deplasarea persoanei sau a obiectului motivează manevra, dându-i o logică. În mod similar, depărtarea camerei, în timp ce se panoramează un grup care se lărgește, este admisă deoarece însăși lărgirea grupului o motivează. Dacă nu avea loc retragerea camerei, o parte din grup ar fi rămas în afara cadrului. Aceasta este într-adevăr o deplasare în sensul depărtării, motivată de acțiune.

Un alt exemplu de depărtare a camerei, motivată de acțiune, este să zicem cazul următor: aveți planul apropiat mediu al unei persoane așezată pe un scaun. Ea se ridică și pentru a cuprinde și ridicarea este necesar să retrageți camera; ridicarea motivează deplasarea camerei spre înapoi.

Trebuie rețineți că, deși manevra este legitimă, ea este dificilă și ușor riscantă în transmisiunea pe viu. Manevra trebuie repetată și sincronizată cu grijă. Dacă retragerea camerei

are loc prea devreme, ea nu va fi motivată și va distra atenția. Dacă are loc prea târziu, capul persoanei care se ridică de pe scaun, de ex., poate ieși pentru un moment în afara cadrului, ceea ce denotă un stil de lucru neprofesional. Pentru a fi în regulă, retragerea camerei trebuie să aibă un loc absolut pe ridicare. Ar fi mai înțelept să treceți pe un plan depărtat al ridicării prin tăietură.

Un exemplu de retragere a camerei motivată de dialog: imaginați-vă un specialist în istoria artelor vorbind despre pictură. El ne arată un prim plan al unui detaliu al tabloului și îl comentează. Apoi el spune: „Acum hai să privim pictura în întregul ei”. Este deci logic să retragem camera pentru a face ceea ce s-a cerut ochiului omenesc să facă. Manevra nu va irita telespectatorul pentru că acesta dorește mărirea câmpului vizual, deci depărtarea camerei.

19a. Evitați mișcarea continuă a camerei. Camera în mișcare poate fi foarte eficientă dar este posibil să te plictisești de un lucru bun dacă acesta abundă. Efectul poate fi enervant și poate distra atenția telespectatorului de la subiect, îndreptând-o asupra camerei ; continua mișcare a camerei, oricât de inspirată ar fi, denotă o proastă manevră a ei. Învățați regula 8 și nu deplasați camera niciodată fără un motiv serios, un motiv pentru telespectator, care decurge din acțiune sau dialog.

20. Nu tăiați – în nici o împrejurare – între camere care dau practic aceeași imagine.

Tăiați numai între camere care oferă:

(A) Subiecte total diferite, sau, dacă subiectele sunt aceleași, dar

(B) Diferența între planuri este sensibilă.

(C) Unghiurile sub care sunt efectuate cadrele, diferă sensibil.

Aceasta este poate cea mai importantă și mai obligatorie dintre toate regulile. Motivele care au determinat-o sunt:

1. Dacă ambele camere dau practic același cadru, nu poate exista o rațiune pentru tăietură, deoarece a doua cameră nu va oferi nimic diferit față de ceea ce oferă prima. Tăietura va fi nemotivată și fără sens, distrăgând atenția de la subiect.

2. Motivul cel mai puternic împotriva tăierii între camere ce dau cadre similare este efectul discordant și absurd. O asemenea tăietură nu arată ca atare, ci dă impresia că oamenii și obiectele din imagine au sărit spasmodic într-o poziție ușor diferită de cea anterioară.

21. În cazul secvențelor de tăietură în cruce, preferați cadrele asemenea (din punct de vedere al mărimii unghiului) celor ce diferă, unghiurile complementare celor ce nu sunt complementare.

Prin „secvența de tăietură în cruce” se înțelege în care se taie de mai multe ori între două camere ce dau o pereche de cadre, cum se întâmplă de pildă în cazul dialogurilor statice. În aceste cazuri, când cadrele nu sunt asemenea, tăieturilor vor fi foarte evidente și efectul va fi neplăcut. Când cadrele sunt asemenea, tăieturile vor fi oportune și efectul va fi al unei treceri line.

Dacă unghiurilor sunt complementare, personajele vor apare privind unul la celălalt. Cadre asemenea sunt acelea în care mărimea interpretului, relativ la cadru, este aceeași în ambele. Ele vor fi asemenea și din punct de vedere al fundalului și al figurilor, dacă este posibil.

În cazul cadrelor peste umăr, perspectiva trebuie să fie aceeași. De aceea, folosiți, peste ambele, aceleași obiective, la aceeași distanță.

Când este necesar să schimbați mărimea cadrelor asemenea (de ex. să treceți de la plan mediu la prim plan), schimbarea va fi făcută la ambele camere în momentul oportun. Poate face excepție de la regulă cazul în care este interviu o personalitate. În aceste cazuri, este deseori mai reverențios să exploatăm figura „victimă” într-un prim plan, ținându-l pe redactor la distanță.

Unghiuri complementare sunt acelea în care linia ochilor interpretului face același unghi cu direcția de orientare a obiectivului, cu toată direcția opusă (vezi fig.2 pag. 43); alt fel spus, imaginați-vă o linie dreaptă ce unește doi oameni care privesc unul la celălalt și-și vorbesc. În cazul unghiurilor complementare, fiecare cameră va face același unghi cu linia dreaptă. Numai dacă această condiție este îndeplinită, cei doi vor apare în imagine ca privindu-se unul pe celălalt.

Unii începători susțin că o pereche de cadre peste umăr nu pot fi obținute în televiziune, deoarece camerele ar intra una în cadrul celeilalte. Dar, acest lucru nu se mai întâmplă desigur în cazul în care se lucrează corect și se amplasează ambele camere de aceeași parte a liniei imaginare ce unește cei doi subiecți (vezi regula 22). Examinați fig. 4, care indică dispunerea corectă a camerelor pentru acest mod de lucru. Cadrele furnizate de fiecare din ele sunt absolut independente de cealaltă cameră.

22. Evitați, cu orice preț, să dispuneți camerele astfel încât subiectul să privească spre stânga, în afara cadrului, într-o imagine, și spre dreapta, în afara cadrului, în imaginea următoare. Aceasta este una din greșelile cele mai mari pe care le poate comite un regizor. Efectul este deosebit de enervant și de absurd. La prima vedere, efectul nu pare a fi posibil dar, el este totuși.

22a. Când tăiați între cei doi interlocutori într-o convorbire telefonică, plasați-i astfel încât unul să privească spre dreapta iar celălalt spre stânga. Sub nici un motiv cei doi nu au voie să privească în aceeași direcție.

Deși, în realitate, cei doi interlocutori pot privi ambii în aceeași direcție, într-un film sau într-o emisiune de televiziune aceasta produce asupra telespectatorului un efect straniu. Ei nu vor da impresia că-și vorbesc unul altuia ci unei a treia persoane, nevăzute. În subconștient noi ne așteptăm ca oamenii ce-și vorbesc unul altuia să se privească. Dacă această solicitare a subconștientului nu este satisfăcută, deranjăm și distragem telespectatorul.

22b. Dacă unii interpreți privesc în afară cadrului spre un obiect nevăzut de către telespectatori, asigurați-vă că toți privesc în aceeași direcție – că toți au aceeași linie a ochilor. Dacă, într-o piesă, de exemplu, aveți un grup de actori ce privesc un obiect din afara cadrului, să spunem partea de sus a unei clădiri înalte, - este esențial ca toți să privească în aceeași direcție, altfel efectul este fals și artificial. Plasați în afara cadrului un mic disc, un steag sau orice alt obiect ușor de recunoscut și spuneți-le să-l privească. Cea mai mică deviere a liniei ochilor poate fi observată de către telespectatori dar aceasta se evită precedând ca mai sus.

Dacă obiectul din afara cadrului spre care privesc actorii este în mișcare, atunci obiectul din studio va trebui să se miște și el. O mașină în mișcare poate fi simulată de un om ce se deplasează având un steag în mână. Dacă actorii din imagine îl privesc pe X urcând în turnul sau, aranjați ca omul să fie ridicat de un scripete sau de a o marca pentru ca toți ochii să se îndrepte în aceeași direcție și să se ridice cu aceeași viteză.

23. Evitați să dispunem camerele astfel încât o persoană sau un obiect să pară că se deplasează de la stânga la dreapta într-o imagine și de la dreapta la stânga în următoarea și invers, să pară că își schimbă direcția de deplasare la mijlocul traiectoriei.

Efectul este în cazul acesta încă și mai absurd decât dacă încălcați regula 22. Principiul pe baza căruia trebuie evitată manevra este aceeași, doar că în acest caz, toate camerele trebuie plasate de aceeași parte a liniei de deplasare.

24. Evitați ca printr-o tăietură să faceți ca un punct de interes major al imaginii să sară dintr-o parte în cealaltă a cadrului. Dacă obiectul sau persoana respectivă sunt, să spunem, în stânga ecranului, într-un cadru, ele vor trebui să se găsească tot în stânga și în cadrul următor. Aceasta este o regulă ușor de încălcat, o capcană în care se cade ușor dacă nu vegheați cu atenție, iar efectul este neplăcut și ridicol.

24 b. În cadrele peste umăr – nu admiteți ca figura unei persoane să fie mascată sau să se suprapună parțial peste capul celeilalte persoane. În acest tip de cadraj, una dintre persoane nu trebuie să fie prea mult la dreapta sau la stânga pentru că ar putea masca, în mod nedorit, persoana căreia îi vorbește.

24 c. Mențineți unghiului camerei cât se poate de apropiat de linia ochilor subiectului. Cu cât subiectul este mai în profil față de cameră cu atât mai mult se pierde expresia feței. În general, în cazurile în care expresia feței este importantă, preferați profilului captarea complet din față.

24 d. Nu admiteți niciodată ca un interpret să privească direct în obiectivul camerei atât timp cât nu este necesar să dea impresia telespectatorului că i se adresează direct.

Un actor ce joacă într-o piesă și se presupune că vorbește unui alt personaj al piesei, nu trebuie să privească niciodată în obiectiv. Dacă el procedează totuși așa, va apărea ca adresându-se direct telespectatorului.

Test de autoevaluare

Care considerați că sunt cele mai importante elemente ale lucrului cu camera?

GENERALITĂȚI

25. Când faceți planul acțiunii, să aveți mereu în minte problemele iluminatului. Iluminatul pentru televiziune ridică multe probleme. Este cu mult mai complicat decât iluminatul pentru film unde se realizează, la un moment dat, numai un cadru cu o cameră spre deosebire de televiziune, unde o multitudine de cadre sunt obținute cu ajutorul a trei, patru sau șase camere.

Dacă doriți o iluminare bună, luați în seamă indicațiile șefului de lumini, consultați-l în toate fazele producției și dați-i cadre pe care le poate ilumina. Nu vă așteptați, de exemplu, ca plasând interpreții lângă zidurile decorului, să aveți o iluminare bună. În televiziune, ca și în film, iluminarea din spate este esențială. Ea devine însă imposibilă în momentul în care o persoană este lipsită de un obiect opac – asemenea peretelui.

Ca regulă generală, plasați-vă acțiunea, de câte ori este posibil, într-un spațiu cât mai deschis, cât mai departe de pereții decorului. Dacă vre-o parte a decorului atârână deasupra pardoselei, evitați pe cât posibil să plasați acțiunea sub ea. Ar fi foarte dificil de iluminat. Dacă este absolut necesar să existe în decor o bucată de acoperiș, mențineți acțiunea departe de ea.

Va fi practic imposibil să iluminați persoanele care se află sub acoperiș.

Încercați să evitați decorurile foarte înghesuite, strâmte. Dacă, din anumite motive, aceasta nu poate fi totuși evitat, mențineți pereții decorului cât mai jos posibil. Astfel, șeful de lumini va putea să-și plaseze proiectoarele mai jos evitând scaldarea subiecților în lumini.

26. Nu uitați echipa de sunetiști. Oricât sunt de dificile problemele ridicate de camerele de iluminat, este la fel de important ca microfoanele să fie capabile să capteze sunetele pe care doriți să le auziți. De fapt, sunt valabile aceleași reguli. Cuvinte spuse sub părți de tavan, cu fața la pereți sau în interiorul unor decoruri strâmte, necesită girafe care să pătrundă mult în decor; acestea , și umbrele lor, vor fi greu de menținut în afara cadrului. În studio, se pierde mult timp dacă aceste dificultăți nu au fost prevăzute și, de obicei, se procedează la o retragere a microfoanelor, manevră ce aduce după sine o deteriorare corespunzătoare a sunetului. Uneori, din această cauză, telespectatorii nu pot auzi cuvintele lor.

Cuvintele spuse departe de microfon, sau o convorbire între doi oameni în mișcare sau la distanță mare unul de altul, sunt greu de captat. Este util în acest sens ca vorbitorii, interpreții, să fie avizați asupra poziției microfoanelor și să li se amintească să le „favorizeze”, adică să evite să vorbească departe de ele; evident, nu trebuie nici exagerat în sens invers. Mai important este însă să consultați sunetistul înaintea și în timpul realizării producției pentru a vă asigura asupra faptului că echipa sa poate obține un sunet de calitate din întreg decorul, fără dificultăți exagerate.

În cazul transmisiunilor exterioare șa filmări, trebuie luate precauții deosebite pentru a asigura o redare satisfăcătoare a sunetului captat în locuri cu acustică proastă, zgomotoase sau xpuse vântului și intemperiilor. O vizită la locul în cauză, anterioară transmisiunii, este la fel de importantă pentru calitatea sunetului cât și pentru cea a imaginii.

27. Rețineți că există o perspectivă a sunetului ca și în cazul imaginii. Aceasta trebuie ordonate întotdeauna. Sunetul captat chiar lângă microfon are calitatea o calitate destul de diferită de cea a sunetului captat de la distanță și de aceea, evitați un prim plan cu microfonul amplasat departe.

Este aproape imposibil să realizați și reversul cazului de mai sus, deoarece microfonul ar apărea în cadru. (excepție fac microfoanele suspendate – vezi regula 30 c de mai jos); imaginea prim plan trebuie să fie mereu însoțită de un sunet apropiat.

În cazul în care cu un obiectiv cu unghi îngust, doriți să realizați un plan apropiat, adânc în decor, unde girafa nu poate ajunge, apălați la un microfon ascuns, care fiind în poziția corespunzătoare cadrului, va da perspectivă corectă. Microfoanele pot fi ascunse în lămpi, candelabre, glastre cu flori, în tot felul de astfel de obiecte.

Nu admiteți niciodată ca un sunet să se suprapună peste altul. Dacă doriți un mixaj de vorbă și muzică, sau de muzică și zgomote din natură (ca de exemplu zgomotul făcut de un tren), stabiliți care dintre ele trebuie să se audă mai clar și care urmează să constituie fondul. Evitați, dacă este posibil, să aveți simultan vorbă, muzică și efecte (din natură).

27 a. Corelați întotdeauna sunetul cu imaginea. În asocierea imaginilor și sunetului, mai ales într-un program cu o povestire ilustrată, asigurați-vă că ele colaborează și nu sunt în contradicție. Imaginea are un efect imediat asupra telespectatorului, pe când un comentariu vorbit va acționa numai după ce s-a terminat și a fost înțeles. Pe de altă parte, o imagine va avea o semnificație mai mare atunci când telespectatorul a fost pregătit pentru a o înțelege. Este deci indicat ca sunetul să conducă spre noua imagine și apoi să o părăsească pentru a nu perturba impactul acesteia. După aceasta, indicați vorbitorului să-și continue comentariul și să pregătească telespectatorii pentru următorul moment vizual.

28. Nu produceți pentru monitorul din regie ci pentru receptorul telespectatorului. Amintiți-vă mereu că monitorul din regie va da întotdeauna o imagine mai bună decât aceea văzută pe orice receptor comercial obișnuit. Dacă, de exemplu, este esențial să se vadă expresia feței, cu toate că pe monitor un cadru plan mediu va fi satisfăcător, receptorul de acasă va avea nevoie de un plan mai apropiat.

Amintiți-vă, de asemenea, că în cazul multor receptoare, imaginea este extinsă și astfel se taie marginile ei. De aceea, evitați să plasați o acțiune esențială chiar la marginea ecranului; este posibil ca să nu se vadă niciodată; mai ales dacă programul este filmat.

29. Faceți în așa fel ca scenariul să fie potrivit producției, nu producția să slujească scenariul. Când lucrați într-un decor natural, ca în cazul unei transmisiuni exterioare, cadrarea este dictată de forma locului. În studio, captarea imaginii este limitată de spațiu, de timp și de banii alocați decorurilor. Un regizor de studio dibaci nu-și pierde timpul cu decoruri care reproduc fidel viața dar nu aduc nici un avantaj imaginii date de cameră, sau împiedică buna desfășurare a activității.

În elaborarea planului unei producții, este esențial să colaborați strâns cu scenograful, să-l puneți în temă asupra intențiilor dv. De fapt, trebuie să lucrați într-o echipă în care să intre și șeful tehnic responsabil cu camerele, iluminarea și sunetul. Nu aveți în vedere numai forma decorurilor ci și stilul și atmosfera lor (luminoase și vesele sau întunecoase și mohorâte, etc.) și mai mult încă, nu neglijați adaptabilitatea lor în cadrele individuale pe care sperați să le realizați. Rețineți că în televiziune ceea ce nu se vede, nu există. Rețineți, de asemenea, că în decorurile dezordonate și confuze detaliile riscă fie să se piardă, fie să stea în cale –pe ecranul mic al televizorului; elementele cele mai pregnante sunt deseori cele mai simple.

Decorul convențional gen „cutie” – încăperea completă căreia îi lipsește al patrulea perete astfel încât camera și microfoanele să poată pătrunde – este încă larg utilizat, dar este o moștenire din teatru, fără a fi întotdeauna decorul cel mai util în televiziune. Deoarece lucrul cu camera a devenit mai fantezist și mai fluent, și deoarece înregistrarea fragmentată a făcut posibile pauzele între scene, determinate de schimbarea decorului, realizarea producției sub forma unei serii de cadre independente este în mare măsură la latitudinea regizorului; el nu mai trebuie să-și ancoreze producția în spațiul și forma rigidă a decorului.

Deci, într-o piesă poate fi mai eficace să fragmentăm o încăpere spre a obține fundaluri pentru desfășurarea acțiunii, plasând camerele aproape de actori, de fiecare parte a acestora; în cazul structurii rigide a decorului cu trei laturi, camerele de televiziune trebuie menținute la o distanță respectabilă de intrpreți datorită unor piese de decor inutile.

Uneori ne putem dispensa cu totul de decoruri și acțiunea se poate desfășura în fața unor fragmente de decor (impresionism plasate în studioul gol. Oricum, regulile „de gramatică” trebuie avute în vedere cu și mai multă grijă în acest fel de producții decât în acelea cu decoruri convenționale; aceasta, pentru că, dispărând alte elemente, telespectatorul are nevoie de cadre mai curente, mai bine elaborate, cu o continuitate logică, pentru a nu fi pradă unei stări de confuzie.

FOLOSIREA ECHIPAMENTULUI DE STUDIO

30. Studiourile de televiziune diferă considerabil ca mărime și dotare, unele de altele iar producătorul sau regizorul este pus în fața unor echipamente tehnice care la prima vedere pot să-l

înhibe. Cartea aceasta nu și-a propus să intre în detalii ingineresti, dar referirile de mai jos pot fi utile unui începător.

30 a. Camerele

Majoritatea camerelor de studio sunt acum standardizate și pot fi utilizate așa cum s-a specificat în capitolele precedente. Rețineți că – spre deosebire de membrii echipei producătorului – operatorii de cameră nu cu indicații scrise. Ei lucrează după ochi și indicațiile primite în cască sau, cel mai bine, după cartonașe ce conțin o listă a cadrelor pe care fiecare din ei le are de captat; ei trebuie să cunoască nu numai decorurile inițiale ci și orice schimbare ce intervine pe parcurs.

Camerele ușoare, semiportabile, pot fi de folos în unele cazuri speciale, mai ales la transmisiunile exterioare, dar camerele obișnuite sunt încă un echipament destul de greu și trebuie ținut seama de dimensiunile lor și corespunzător de greutatea lor și a cablului de cameră.

30 b. Stative de cameră

Un stativ standard de cameră de televiziune este un pedestal, cu trei roțile și un inel în jurul său, cu ajutorul căruia operatorul poate să împingă, să tragă, să ridice sau să coboare camera. Pentru manevrarea stativului este necesar un spațiu mai larg decât baza roților; camera nu poate fi ridicată sau coborâtă prea mult, și ea trebuie să lucreze pe o suprafață plană (chiar așa fiind, nu vă puteți baza pe o retragere continuă și pe o traiectorie lungă a camerei); în restul, stativul de cameră poate fi dus oriunde și poate face practic orice.

Pentru cadre mai pretențioase, camerele pot fi montate pe macarale sau pe un cărucior cu patru roți, motorizat. (dolly). Aceste vehicule sunt destul de mari și de grele dar asigură o promovare pe verticală cu mult mai mare și o deplasare mai uniformă decât stativele obișnuite. Pentru producții spectaculoase și pentru programe care necesită o deplasare continuă (lină) sau o cameră plasată la un unghi oarecare față de subiect aceste mașini sunt foarte utile, dar, pentru manevrarea lor, este necesar un spațiu liber considerabil și cea mai mare parte a vehiculelor motorizate cu un unghi de întoarcere limitat.

30 c. Girafele

Girafele mobile pentru microfon sunt produse acum cu brațele mai lungi de 9 metri, dar ele au nevoie de spațiu pentru a se deplasa, spațiu care este rareori prevăzut în proiectarea decorului. Rețineți că girafele nu pot ocoli colțuri așa încât operatorul să poată vedea microfonul și că toate platformele de microfon se deplasează complet fără zgomot. Evitați, de aceea,

deplasările mari ale girafelor (sau camerele) , de la o parte de decor la alta, în timpul unor scene liniștite.

Microfoanele lavalieră sunt utilizate deseori cu succes de către comentatorii profesioniști dar îi pot deranja pe amatori. Fiind vizibile, ele pot fi utilizate numai rar în producții artistice. Vocea vorbitorului poate fi de asemenea atenuată de hainele acestuia , sau de întoarcerea capului într-o parte, cu un microfon lavalieră este imposibilă obținerea oricărei schimbări în perspectiva sunetului.

30 d. Retroproiecția (back) și proiecția din față (front)

Retroproiecția imaginilor nemișcate sau în mișcare pe un ecran mare în studio este un procedeu util scenariului, putând oferi o mare varietate de fundaluri. Totuși, întreg ansamblul ecran, proiector și fasciculul lung de lumină ce străbate spațiul dintre ele ocupă un loc mare în studio”și nu poate fi deplasat în timpul captării imaginilor. Fasciculul de lumină poate fi „îndoit” (deviat) utilizând oglinzi iar în cursul unei înregistrări pe secvențe pot fi montate câteva scene; înregistrarea poate fi redată și apoi ștersă. În general vorbind, însă, aparatul pentru front și retroproiecție este greu și folosirea lui are sens numai în cazul în care îi revine o parte mare, vitală, din program. O regulă deosebit de importantă în captarea de imagini pe un fundal proiectat este legată de poziția camerei; ea trebuie să fie cât mai aproape și să facă unghiuri egale cu ecranul ce ține loc de fundal. Dacă captarea se face sub un unghi oarecare, imaginea proiectată nu va fi numai distorsionată dar lungimea ce ajunge la cameră, pătrunzând prin ecran sau din afara lui, va fi diminuată și imaginea va apărea pur și simplu ca o umbră. De fapt, iluminarea unei scene în cazul retro (sau front) proiecției este mult îngrădită dec intensitatea luminii de pe ecran.

Este, de asemenea, neindicat să deplasați o cameră, apropiind-o sau depărtând-o în fața unui ecran de retro (sau front) proiecție. Când camera se deplasează, dimensiunea subiectelor din planul apropiat se va schimba complet față de perspectiva statică a imaginii fundalului.

30 e. Periscope și oglinzi

Perspective foarte joase sau foarte înalte pot fi obținute chiar și cu camere montate pe un pedestal, dacă în fața obiectivului se fixează un periscop sau o oglindă, astfel încât scena să poată fi captată prin intermediul ei. Limitarea impusă deplasărilor camerei , de către aceste dispozitive, este evidentă și deci, ele trebuie utilizate numai unde nu pot fi evitate, având în vedere pierderea de timp necesară punerii la punct a instalației.

30 f. Auto-cue

Dispozitivele atașate în partea frontală a camerei astfel încât vorbitorul să poată citi textul după o reflectare a acestuia într-o oglindă transparentă, situată în fața obiectivului; ele pot fi închiriate cu operatori cu tot, de la anumite firme și sunt mult folosite în programele pe viu. Ele sunt de un real folos în televizarea unor expuneri pregătite autorilor sau pentru a furniza vorbitorilor improvizați titlurile subiectelor, dar, nu trebuie utilizate când ne urmărește oroarea unui efect de spontaneitate – cu excepția comentatorilor foarte experimentați; nu trebuie folosite niciodată –cu excepția cazurilor total disperate –de către un actor „pe video”, într-un program artistic. Ele nu pot fi montate întotdeauna în fața transformatoarelor.

30 g. Șablonare și încrustare

Unele studiouri sunt echipate cu aparate ce fac posibil ca o parte dintr-o imagedată de o sursă să fie suprapusă peste imaginea dată de alta. Spre deosebire de mixaj, care apare sub forma unui amestec aelectronic sau optic a două imagini, dintre care una apare „ca o fantomă” peste cealaltă, în cazul șablonării și al încrustării există o separare între cele două imagini astfel încât, de exemplu, în fundalul dat de o cameră, planul apropiat al unei figuri, furnizate de cealaltă cameră, apare ca decupat. În cazul încrusterii (overlay) acest efect poate fi extins asupra obiectelor în mișcare.

Atât șablonarea cât și încrustarea necesită timp pentru punerea la punct și efectul obținut nu este prea natural. Ele sunt rar folosite în producții de teatru dar sunt foarte utile în programele de varietăți și gen „magazin”, mai ales prin gama largă de „trecheri” de la o imagine la alta care o furnizează și în titrare. (În ultimul caz, ele pot fi folosite împreună cu diaproiectoare – dispozitive ce fac posibilă tăierea rapidă pe generice aranjate în ordine, dinainte).

30 h. Platforma

Platformele pot fi ridicate în studio sau în afara lui, amplasând pe ele fie interpreți, fie camera, sau și interpreții și camera. Ele impun, desigur, restricții severe referitoare la mișcare și este necesar un timp destul de lung pentru ridicarea lor. Când le folosiți este necesar un timp destul de lung pentru ridicarea lor. Când le folosiți este necesar să estimați cu multă grijă limitele cadrelor: o cameră montată pe un pedestal, în platou, trebuie să fie îndreptată în sus, pentru a capta persoanele de pe platformă iar îndată ce un om înalt este plasat pe o platformă, el se va afla la 3 metri înălțime și veți fi nevoiți să captați de sus, dintre proiectoare, pentru a reuși să-i arătați figura.

De aceea, o varietate de niveluri ale podelei și utilizarea unor unghiuri mai înalte și mai joase va adăuga un pãlus de interes lucrului cu camera, veghind mereu ca efectul să nu fie inoportun sau să distragă atenția.

De fapt, când alegeți sau utilizați un anumit echipament va trebui să vă puneți întotdeauna întrebarea: Într-adevăr, îmi este util pentru a scoate în evidență subiectul și scopul programului? Succesul programului dumneavoastră nu depinde de complexitatea echipamentului ci de gradul în care îi înțelegeți destinația.

ÎNREGISTRAREA ȘI FILMAREA

31. Un program de televiziune poate fi transmis „pe viu”- adică el este vizionat de telespectatori în momentul în care are loc –sau el poate fi preînregistrat, fie complet, fie parțial. El poate fi de asemenea transmis „pe viu” și simultan înregistrat pentru reluări ulterioare. El poate fi înregistrat pe film sau pe bandă magnetică sau pe ambele. Unele părți ale programului pot fi realizate prin folosirea camerelor de filmat obișnuite, iar filmul poate fi redat cu proiectorul de televiziune direct în timpul programului, sau le poate fi intercalat într-o peliculă provenită de la telerecording.

La început, majoritatea programelor de televiziune erau „pe viu”, dar echipamentele de înregistrare s-au îmbunătățit atât de mult încât, în prezent, 80% emisiunile televiziunii britanice sunt înregistrate într-un fel sau altul . O prezentare completă a tehnicilor de înregistrare și filmare ar necesita o altă carte; scopul acestei lucrări este de a forma la începătorii în problemele televiziunii, o idee generală asupra practicilor curente, a posibilităților cât și asupra capcanelor în care pot cădea.

REȚINEȚI

Fie că programul dumneavoastră este „pe viu” sau este înregistrat, singura rațiune a tehnicii dumneavoastră și a echipamentului pe care-l folosiți este aceea de a produce o serie de imagini care, împreună cu sunetul aferent, să placă, să satisfacă, și să încante telespectatorul. Gramatica de bază a televiziunii există ca să vă ajute să realizați acestea și nu este indicat să fie discreditată cu ușurință de dragul unui efect. Nu uitați niciodată că, deseori, căile cele mai simple sunt și cele mai bune și că subiectul producției dumneavoastră trebuie să fie stăpânul iar tehnicile slujitorul său.

Referințe bibliografice

- **Bibliografia obligatorie:**

- a. Albert, Pierre, Istoria radioteleviziunii, Iași, Ed. Institutul European, 2003
- b. Bakenhus Norbert, Radioul local. Ghid practic pentru jurnaliști, Iași, Ed. Polirom, 1998
- c. Bignell, Jonathan, Manual practic de televiziune, București, Ed. Polirom, 2009
- d. Bourdieu, Pierre, Despre televiziune, București, Ed. Art, 2007
- e. Boyd, Andrew, Broadcast Journalism: Techniques of Radio and TV News, Oxford, Focal Press, 1997
- f. Budacia, Andreea, Management și marketing in audiovisual, București, Ed. Universitara, 2009
- g. Charaudeau, Patrick, Talk-show-ul: despre libertatea cuvântului ca mit, București, Polirom, 2005

- **Bibliografie facultativă:**

- a. Balaban, Delia, Comunicare mediatică, București, Ed. Tritonic, 2009
- b. Blumer, Jay G, Television and the Public Interest: Vulnerable Values in West European Broadcasting, Londra, Sage Publications, 1992
- c. Goodwin, Andrew, Televiziunea pe înțelesul tuturor, Iași, Ed. Institutul European, 2004
- d. Haas, Michael H. Radio management: manualul jurnalistului de radio, Iași, Ed. Polirom, 2001
- e. Ionică, Lucian, Introducere în industria și producția de televiziune, Timișoara, Ed. Universității de Vest, 2009
- f. Rusu-Păsărin, Gabriela, Comunicarea radiofonică : provocări actuale : conceperea și elaborarea emisiunilor radiofonice , București, Ed. Tritonic, 2012
- g. Zeca-Buzura, Daniela, Jurnalismul de televiziune, București, Ed. Polirom, 2005

- **Alte informații relevante pentru curs**

Pentru o mai bună înțelegere a aspectelor incluse și prezentate la cursuri, este recomandată urmărirea și studierea publicațiilor de presă și a emisiunilor radiofonice și/ sau televizate din perspectiva mesajului transmis, a modului de prezentare, a organizării/ redactării materialelor etc.