

A Filmes kamera technikai kifejezőeszköz táráról

(Avagy plánok, látószögek, nézőpontok, kameramozgás és expoziáció)

A nézőtől nem mindig lehet elvárni, hogy egy képen belül, tekintetét jobbra-balra cikáztatva, egyszerre több dologra is felfigyeljen. Ugyanakkor, minden beállításban (snittben) vannak kevésbé fontos dolgok (képi információk) is melyek, ha nem szorítjuk őket háttérbe, elvonják a néző figyelmét. Minden beállításnak megvan a maga témája, melyre valamilyen filmes eszközzel, a néző figyelmét rá kell irányítani. Ilyen kifejezőeszköz lehet pl. a megvilágítás, vagy akár a díszlet, kosztüm, smink, stb., de most kizárólag azokkal foglalkozunk, melyek a filmes kamera technikai tulajdonságaival állnak szoros összefüggésben.

A „plán” nem, annyira technikai kifejezőeszköz, mint amennyire fontos, hiszen nagyrészt a plán határozza meg, hogy mire irányul a néző figyelme. Még sok más tényező is meghatározza, de az alkotási folyamatban, már az irodalmi forgatókönyv megírásának a szintjén is, a cselekmény megfogalmazása kapcsán, de a technikai forgatókönyv kidolgozásakor mindenképpen, a plán mérete az első, amire egy adott beállítás kapcsán gondolni szoktunk. Ezen kívül, habár nincs közvetlen összefüggésben a technikával, szoros összefüggésben áll az összes többi kimondottan technikai kifejezőeszközzel, ezért kénytelenek vagyunk vele kezdeni. Nos, a plán mérete a képkivágás tágasságát jelöli. Ezért magyarul képméretként is szokták emlegetni. A plánok megkülönböztetésének a viszonyítási alapja a képen megjelenő ember. A plán azt jelöli, hogy milyen mértékben fér bele a képbe az ember. Első felosztásban a plánokat három kategóriába szokták sorolni. Vannak tág, közepes, és közeli plánok. És ezt a felosztást tovább lehet árnyalni.

A forgatókönyvből kiolvasott információ lényege, vagyis a beállítás témája, dönti el azt, hogy milyen plánt használunk. A forgatókönyvet olvasva, eldöntjük, hogy az adott mondatban, vagy az adott helyzetet leíró szövegrészben mi a lényegi információ. Ez tulajdonképpen az, amit szeretnénk, ha a néző megértene, mikor megnézi az adott mondat (szövegrész) alapján készült képsort. Azt, amire szeretnénk, ha a néző figyelme irányulna, nevezzük el *domináns elemnek*. Tehát egy adott filmkép témája tulajdonképpen a képernyőn megjelenő *domináns elem*. És ez a domináns elem több minden lehet. Ha az adott filmkép témája a szereplő lelkiállapota, akkor az arcát mutatjuk meg, vigyázva arra, hogy a szemét is lássuk, mert ugye a lélek tükrözi a szem. Hogy a képen ez érvényesüljön, *közeli*ben kell megmutassuk a szereplőt. Minél drámaiabb a helyzet, annál közelebből szeretnénk mutatni, hogy az arcának a finom rezdülései is domináns elemként jelentkezhetnek a képen. De vigyázni kell ám, mert ha túl közel megyünk, bizonyos *nagyközelik* esetében áteshetünk a ló túlsó oldalára, mert hiába látszik még a képen a szem is, ami tükröz, és a száj is, aminek a rezdülései is kifejezhetnek valamit, a néző nem tud egyszerre odafigyelni a képmező egészére, és túl sok domináns elemre sem. Ha egy képen több domináns elem is van, akkor ezek megosztják a figyelmet, és gyengítik egymás kifejezőerejét.

Ha a szereplő elkezd cselekedni is valamit, és a lényeg a cselekvéséből fakad, vagyis a képen a domináns elem a cselekvés kéne legyen, akkor nyilván egy tágabb képkivágásban (plánban)

kell megmutassuk a szereplőt. Hogy mennyire tágban, az annak függvénye, hogy mit és mivel cselekszik - csak kézzel, vagy lábbal is? Ezt a következőképpen szokták tovább árnyalni: *Félközeli (szükszekond)*, mely a mell vonalától felfelé mutatja az embert, és emiatt még mindig eléggé domináns benne a színész arckifejezése, de már bizonyos cselekmények is tudnak érvényesülni benne – főleg kézzel elkövetett gesztusok. A soron következő plán a *szekond*, mely deréktól felfelé mutatja az embert, és ezt követi a *bőszekond (amerikai plán)*, mely térdtől, vagy combközéptől mutatja a szereplőt. A szekond, meg a bőszekond kifejezetten cselekmény centrikus, úgynevezett akció plánok. Az utóbbit azért hívják még amerikaiak is, mert a western filmek kapcsán terjedt el széleskörű használata (ugyanis egy beállításban elé lehetett kapni a pisztolyt, és tüzelni is lehetett, anélkül, hogy vágásra lett volna szükség). Vannak, akik szüksékszekondot (félközeli) a közeli plánok közé sorolják (erre utal a *félközeli* elnevezés), és vannak, akik már a köztes plánok közé (erre utal a *szekond* elnevezés).

Ha pedig a környezetet szeretnénk bemutatni, melyben megtörténik a cselekmény, el kell távolodnunk a szereplőtől, és tágabb plánban kell mutassuk. Nem elég annyira eltávolodnunk, hogy látsszon a környezet. Mert hiába látszik a helyszín, ha a néző nem arra figyel, és nem a környezet lesz a képen a domináns elem. Mert a néző tekintete a képen mindig elsősorban az embert keresi. Nemcsak azért mert az ember mozog, és a mozgó felületek jobban vonzzák a tekintetet, hanem azért, mert általában a képen levő ember az, aki befolyásolja a történetet. Ilyen értelemben igazuk van azoknak, akik a kistotált, melyen az ember a talpától a feje búbjáig látszik, nem a tág, hanem a köztes plánokhoz sorolják, míg a nagytotált, a tág plánokhoz. Itt a totál szó nem annyira a tágságot jelöli, hanem az összkép jellegét emeli ki. A „hivatalosan” elfogadott magyar szaknyelv nem is totálnak, hanem távolinak, és kis távolinak nevezi ezeket a plánokat. De az internacionalista filmes szakzsargon inkább totálként használja. Elmondhatjuk, hogy ahány nyelv, annyi féle képen árnyalja tovább, azt a bizonyos kezdeti hármas felosztást. És, hogy ez ne zavarjon senkit. Nem az a lényeg, hogy egy merev rendszert, egy nemzetközi standardot, fogalmazzunk meg, hanem, hogy megértsük a plánok lényegét.

Persze a probléma nem mindig ennyire egyszerű, hanem sok esetben kissé összetettebb. Vagyis előfordul, hogy pl. a képen az egyik szereplőnk (Júlia), premier plánban, a másik pedig (Rómeó), a háta mögött amerikaiban, vagy kistotálban jelenik meg. És akkor most milyen plánunk van? Közelink, vagy amerikaiak? Hát ki a képen a domináns elem? Rómeó, vagy Júlia? Hát az, akit a rendező akar. Akire a képélességet állítatja. Ha Rómeó az, akkor Rómeó amerikai plánjáról beszélünk, melyben ott van előtérben, közeliben Júlia, ha pedig fordítva, akkor Júlia közeliéről beszélünk, melyben ott van Rómeó amerikaiban. Ha pedig mindketten élesek a képen, akkor más szempontból (pl. a cselekmény szempontjából) árnyaljuk a mondanivalónkat. Mindig azt hangsúlyozzuk ki, ami fontosabb számunkra. Ez nem matek, hogy valami vagy egy, vagy kettő. Itt lehet is-is. (És ami a szomorúbb, hogy a képi eredmény szintjén lehet ez sem, és az sem. Meg majdnem, vagy talán.)

Ha mindketten élesek, vagyis tisztán kivehetők a képen, nyilván Júliának az arckifejezése és a szemei érvényesülnek, vagyis a Júlia lelkiállapotát tudja megfigyelni a néző (és ezért talán ő a fontosabb), Rómeónak pedig inkább a testtartása érvényesül, vagyis az, hogy adott esetben a

mi Rómeónk milyen félszegen ácsorog ott. Ha pedig Rómeó megunja az ácsorgást, és férfiasan elindul Júlia felé, egy ideig látjuk, hogy milyen határozottan közeledik, aztán, amikor elég közel ért (nemcsak Júliához, hanem a kamerához is) járásának a jellege elvesztődik a képről, és már nem látjuk, hogy pl. milyen esetlenül teszi meg az utolsó lépéseket, mert akkor már neki is az arc kifejezése, vagyis a lelkiállapota érvényesül. Egyébként ezt a megjelenítést, amikor a cselekmény az objektív tengelyének mentén, a kép mélye felé, vagy onnan a kamera felé történik, *perspektivikus megjelenítésnek* (színrevitelnek, *inszenizációnak*) nevezzük. Mert van ám más megjelenítési forma is, amikor a cselekmény az objektív tengelyére párhuzamos síkban történik. Ebben az esetben a szereplők értelemszerűen végig ugyanabban a plánban maradnak. De mivel a film általában nagyon büszke arra, hogy a háromdimenziós tér látszatát tudja kelteni, és a legtöbb esetben törekszik is erre, az akciósíkon kívül (azon a plánon kívül, melyben a cselekmény történik), a kamera még bekomponál valamit az előtérbe is, és még megsétafikáltat holmi statisztákat a háttérben is (az akciósík mögött). És emiatt a sok képsík miatt, ezt a megjelenítési módot *többsíkú megjelenítésnek* nevezik. De persze a valóság sokszor még ennél is bonyolultabb, ezért nagyon gyakran előfordul az is, hogy egy-egy jeleneten belül ez a kétfajta megjelenítési mód keveredik is. És ilyenkor merül fel sok filmszakos diákban az a kérdés, hogy tulajdonképpen miért is nem maradt meg fotósoknak?

A plánok problémájának egy másfajta megközelítése az, hogy egy átlagos zsúfoltságú filmkép esetében, általában a képmező 1/9 része az, ami képes felhívni magára a néző figyelmét, és dominánssá válni, de ahhoz, hogy a néző figyelme arra a részre irányuljon, amelyre az alkotó szeretné, annak a bizonyos 1/9 résznek nagyobb energiával kell rendelkeznie, mint a többi 8 X 1/9 résznek egyenként. Ez az energia több mindenből eredhet; mozgásból (kinetikus), kompozícióból – vagyis a képmezőn belüli helyzetből (potenciális), megvilágításból (fényességi energia), képélességből (ami talán a képen belüli potenciális energiának egy sajátos változata), formai másságból, színészi játékból stb.

A plánok meghatározásának egyszerűsége miatt gyakori, de valójában helytelen módja, amikor azt mondják, hogy a plán mérete attól függ, hogy milyen távol áll a fényképezett ember a kamerától. Ilyet azok mondanak, akiknek fogalmuk sincs a fényképezésről, és annak kapcsán arról, hogy mit jelent a széles, és mit a keskeny látószögű objektív. Az ilyenek azt mondják, hogy ha annyira közel áll a szereplő a kamerához, hogy a kamera csak az arcát tudja bevenni a képbe, akkor közeliről beszélünk, ha pedig annyira távol áll, hogy térdtől vagy combközéptől a feje búbjáig belefér a képbe, akkor amerikai plánról beszélünk. Ez azért helytelen, mert pl. közelit lehet készíteni fél méterről is, de közelit lehet készíteni akár húsz méterről is. Látószög kérdése. És hasonló a helyzet a többi plán esetében is. Tehát a plán mérete nemcsak a kamerától való távolságtól, hanem a használt objektív látószögétől is függ.

Az objektív látószöge a film esetében, három alapvető szempontból kiemelkedő fontosságú. Ezek: 1) előtér és háttér viszonya – vagyis, mennyit fog be az objektív a háttérből, 2) a leképzett tér mélysége 3) a kép mélysége

Technikai szempontból *normál látószögű*nek azokat az objektívet nevezzük, melyek gyújtótávolsága megközelíti az általuk fényképezett képkocka átlójának az értékét – az ettől rövidebb gyújtótávolságúak a *széles látószögűek*, a hosszabb gyújtótávolságúak pedig a *keskenylátószögűek* (ami azt is jelenti, hogy az a gyújtótávolság, amely pl. a 16mm-es film esetében normál látószögű objektívet határoz meg, a 35mm-es film esetében széles látószöget jelent). A *teleobjektívek*, a hosszú gyújtótávolságú objektívcsoporthoz tartozó leghosszabb gyújtótávolságokkal rendelkező tagjai. Vannak fix gyújtótávolságú objektívek (és általában ezek a jobb minőségűek), de vannak változtatható gyújtótávolságú, úgynevezett „zoom” objektívek is.

A „normál” elnevezés arra utal, hogy a térbeli természetes (nem objektíven keresztül történő) látás tulajdonságait közelítik meg. A többiek meg azért nem „normál” látószögűek, mert másképpen képezik le a teret.

a) Látószög és a térmélység: A fényképezés területéről köztudott tény, hogy a széles látószögű objektívvel való fényképezés esetében az objektív többet fog be a háttérből, mint a keskeny látószögű objektív. A széles látószögű objektív felerősíti a vonalperspektívát, a keskeny látószögű viszont gyengíti. A vonalperspektíva az, amikor a kép széléről induló, és a kép mélye felé tartó vonalak, a kép mélyén egy adott pontban találkoznak. Nos, az ilyen vonalak (pl. vasúti sínek, az út szélei, stb.), a széles látószögű objektívvel való fényképezés esetében sokkal meredekebb szögben tartanak össze, vagyis az az érzésünk, hogy sokkal hamarabb találkoznak, mint a keskenyebb látószögű objektívekkel való fényképezés esetében. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a leképzett tér mélységének a szempontjából a széles látószög növeli a mélységérzetet (növeli a tér hatásfokát), a keskeny látószög viszont mélységében összenyomja, laposítja a teret. Ezt most próbáljuk meg elképzelni! Képzeld el, hogy egy közelit készítünk Júliáról, miközben két méterre a háta mögött ott áll Rómeó! Amennyiben Júliáról ezt a bizonyos közelit széles látószögű objektívvel készítjük úgy, hogy a képre bekomponáljuk a leskelődő Rómeót is, a nézőnek az lesz az érzése, hogy Rómeó nem két méterre, hanem ennél távolabb, mondjuk négy méterre áll Júliától, és miközben a képen Júlia közeliben látható, Rómeó tágabb plánban, kb. amerikai plánban lesz látható. Amennyiben viszont keskeny látószögű objektívvel készítjük a felvételt, és ugyanolyan közelibe komponáljuk a képre Júliát, mint az előző esetben, Rómeó a képen sokkal közelebb kerül „célja eléréséhez”, ugyanis a nézőnek az lesz az érzése, hogy Rómeó kb. fél méterre áll Júliától, nem pedig kétfőre, mint a valóságban. Ez természetesen azt is jelenti, hogy Rómeó szűkebb plánba kerül, mint az előző esetben, vagyis kb. félközelibe. Mindezt a fotográfusok jól tudják, de mozgókép esetében ezeknek a térleképzési sajátosságoknak van egy másik vetülete is: Képzeld el például egy olyan helyzetet, hogy Jancsi odamegy Juliskához, miközben a kamera Juliska szubjektívjét képviseli (vagyis Juliska szempontjából nézi a dolgokat). Ezt úgy akarjuk megmutatni, hogy Jancsi, a snitt elején elindul kistotálból a kamera felé, és mikor odáig ér, hogy a képen premier plánban (közeli) látható, akkor megáll. Amennyiben Jancsinak ezt a nemes cselekedetét széles látószögű objektívvel filmezzük, Jancsi kistotálja és a premier plánja közti fizikai távolság sokkal kisebb, mintha ugyanezt keskeny látószögű objektíven keresztül néznénk. Ez azt jelenti, hogy a gyakorlatilag legyőzendő fizikai távolság, ahhoz, hogy a szereplő egy szélesebb plánból egy közelebbibe kerüljön, a keskenyebb látószög esetében sokkal nagyobb, ezért a megtételéhez sokkal több

időre van szükség, mint a széles látószög esetében. Tehát a látószög hat a filmidőre is. A keskeny látószög lelassítja az objektív tengelye mentén történő mozgást, a széles látószög pedig felgyorsítja azt. És ez igazságot fontos lehet a jelenet tartalmának szempontjából. Mert ha Bruce Lee-t filmezzük az ellenfele szemszögéből, és valószínűleg azt akarjuk, hogy hősünk villámgyorsan ott teremjen, és behúzzon neki egyet, akkor a mozgást „felgyorsító” széles látószögű objektívet kell használnunk. Ha pedig arról szól a jelenet, hogy egy szerelmespár, aki rég nem látta egymást, észreveszik egymást, és elkezdenek rohanni egymás felé, akkor valószínűleg ki akarjuk nyújtani a jelenetet időben, hogy a nézőnek legyen ideje átérezni a romantikát, és ezt keskeny látószögek használatával tudjuk elérni. Természetesen, a szóban forgó közeledést ki lehet nyújtani a montázs segítségével is, feldarabolván több snittre, de az objektív látószögét akkor sem érdemes elhanyagolni, már csak azért sem, mert két kifejezőeszköz még mindig több mint egy.

Dokumentum felvételek esetében például, akár egy tüntetés hangulatát is meg tudjuk változtatni a használt látószög segítségével. Mert ha beállunk a tömegbe a kamerával, és hagyjuk a kamera felé jönni az embereket, akkor a képen megnöveljük a tüntetők közti távolságot. Ebben a kontextusban, habár felgyorsul a tüntetők mozgása, nem az lesz a néző érzése, hogy ezek milyen agresszíven haladnak a céljuk felé, hanem az, hogy valójában nincsenek is sokan (mert megengedhetik maguknak, hogy ekkora távolságok legyenek közöttük), és valószínűleg azért mennek ilyen gyorsan, mert minél hamarabb le akarják tudni az egészet, mert sietnek haza. Ha keskeny látószöggel filmezzük ugyanezt, a képen lecsökkentjük az emberek közti távolságot, és növeljük a tömegérzetet. Hullámzó fejek tengerét látjuk, melyben a kis mélységélesség miatt, egy-egy arc csak egy-egy pillanatra kivehető - mert a következő pillanatban homályba (képi élettenségekbe) burkolózva elvész a tömegben, és ez eléggé félelmetesen tud hatni.

b) Látószög és mélységélesség: A széles látószög nagy mélységélességet, a keskenylátószög viszont kis mélységélességet eredményez. A *mélységélesség* azt a térmélységet jelöli, amelyen belül található tárgyak körvonalai a képen nem lesznek elmosódottak. A mélységélesség, az objektív felépítésén kívül, függ:

- 1) az objektív látószögétől (minél szélesebb a látószög, annál nagyobb a mélységélesség),
- 2) a használt blendenyílástól (minél kisebb a blendenyílás, vagyis minél több a fény, annál nagyobb a mélységélesség),
- 3) a képen élesre állított (fényképezendő) tárgy kamerához viszonyított távolságától (minél távolabbra van állítva az élesség, annál nagyobb a mélységélesség),
- 4) a leképzett kép méretétől, vagyis a filmkocka (vagy videó kamerák esetében a fényérzékelő CCD) méretétől (minél kisebb a leképzett kép, annál nagyobb a mélységélesség).
- 5) Az objektív szerkezetétől - mert pl. aszférikus lencsék esetében a mélységélesség nem lineárisan változik, mint a szférikus lencsék esetében. (szférikus lencse az, amikor a domborulata olyan, mintha a lencse egy nagy gömbből lenne kivágva)

És akkor, az alaposabb megértés érdekében, gondoljuk el fordítva is: Tehát a minél kisebb mélységélesség elérésének érdekében mire kell törekedjünk? Hát: 1. keskeny látószögű objektívre, 2. minél nagyobb blendenyílásra (vagyis minél kevesebb fény kerüljön az

objektívbe. Ezt szolgálják az objektívra szerelhető, vagy a kamerába beszerelt szürke úgynevezett ND szűrők) és 3. minél szélesebb film vagy nagyobb CCD-jü kamera használatára.

Kezdőknél gyakori megoldás az, hogy a kép időnkénti életlenedésétől való félelem miatt nagy mélységélességre (széles látószög, sok fény) használatára törekcszenek, és ezáltal lemondanak a kis mélységélesség kifejező erejéről. Pedig a kis mélységélesség a néző figyelmének az irányítását szolgálja. Segít abban, hogy a képen belül oda irányítsuk a figyelmet, ahova fontosnak látjuk. Például, ha Sáríkat ki akarjuk emelni a tömegeből, akkor ezt általában hosszabb gyújtótávolságú (keskenyebb látószögű) objektívvel tesszük. A képélességet Sáríkára állítva, a kis mélységélesség segítségével kiemeljük őt a tömegeből, ugyanis mindenki életlen lesz körülötte. A néző pedig Sáríkat fogja nézni, mert a néző szeme öntudatlanul azt a pontot keresi a képen, melyet a lehető legtisztábban lát. Ha az élesség Sáríka szemére van állítva, és a füle életlen a képen, akkor a néző Sáríka szemébe fog nézni, és a szemében tükröződő lelki világát fogja vizsgálni (mert ugye a szem a lélek tükre?). Ha viszont Sáríkanak a szemei életlenek a képen, de a füle éles, akkor a néző azt veszi észre, hogy Sáríkanak milyen a fülbevalója, vagy pedig azt, hogy kipirult a füle az izgalomtól. A filmképek legalább 99%-ban viszont, az élesség a szereplő szemére van állítva, mert a néző elsődlegesen a szereplő tekintetét keresi.

c) Látószög és plán: A természetes (emberi szemmel történő) látásmód megközelítésének szándékából fakad, hogy egy jeleneten belül a szélesebb plánokat szélesebb látószögű, a szűkebbeket viszont keskenyebb látószögű objektívekkel fényképezzük. Ez úgy viszonyul a természetes látáshoz, hogy például, ha egy fürdőben ül Kleopátra, és mi belépünk ebbe a fürdőbe, akkor először meglátjuk a teret, vagyis a fürdőt. Ezt totálban látjuk meg és, amikor ezt tesszük, eléggé széles a látószögünk. Mikor észre vesszük, hogy nicsak, van ott valaki, és jobban megnézzük magunknak az illetőt (vagyis lelki kameránkkal távolról közeli képet készítünk Kleopátráról), látószögünk leszűkül. És az agyunkban ez az átkapcsolás egy pillanatnál is kevesebb idő alatt történik. Ezért működik a filmben jobban a vágás, mint a rázoomolás (más nevén variózás), vagyis a látószög folyamatos leszűkítése. Mert míg zoomolással a totálból közelire érünk, sokkal időigényesebb, mint a természetes látás esetében. Ha ugyanolyan széles látószöggel filmeznénk Kleopátra közelijét, mint amivel a fürdő teréről készült totált filmeztük, az az érzésünk támadna, hogy egy szempillantás alatt fizikailag is közel kerültünk Kleopátrához, ami lehetetlen, hacsak nem mi vagyunk Superman, vagy Drakula, vagy valami hasonló. De mivel tudjuk magunkról, hogy nem vagyunk szuperhősök, az az érzés is támadhat bennünk, hogy ugrottunk időben, és ezalatt az időugrás alatt kerültünk közel Kleopátrához. Ez viszont megszakítja a jelenet folytonosság érzetét, és emiatt kicsit elvesztjük a tájékozódási képességünket. Vagyis felmerül bennünk a kérdés, hogy ha időben ugrottunk, akkor nem ugrottunk vajon térben is? Vagyis ugyanabban a fürdőben vagyunk még? És ha a néző ilyen szinten kezd el kérdezősködni, akkor az általában már régen rossz.

Az, hogy egy jeleneten belül milyen látószögű objektívvel filmezzük a totálokat, és ehhez viszonyítva mi az a keskenyebb látószög, amivel a közeliket vesszük fel, stílus kérdése. El

lehet képzelni olyan jelenetet melyben hosszú gyújtótávolságú (vagyis keskeny látószögű) objektívekkel vannak filmezve a totálók is (és ehhez viszonyítva még hosszabb gyújtótávolságú objektívekkel a szűkebb plánok), de olyat is, melyben a szűkebb plánok is széles látószöggel vannak fényképezve.

A széles látószögű objektívek hatásosak, hiszen mélyítik a teret megnövelvén ezáltal *a tér hatásfokát*, ami az emocionális töltettel is összefügg, mert erősíti azt. Ez is olyan egy kicsit, mint a természetes látás esetében. Ha egy közelit széles látószögű objektívvel veszünk fel, azt jelenti, hogy nagyon közel kerülünk a szereplőhöz. Azt az érzést kelti, hogy összeér az auránk. Hát ha összeérne az auránk a Kleopátrájéval, nem nőne a jelenet emocionális töltete? Az olvasók kb. fele lemerem fogadni, hogy határozottan „igen”-nel válaszolna. És még lennének egy páran, akik nem vallanák be (nem mondok százalékot, mert az orvosi statisztikák igencsak eltérőek e kérdés kapcsán). Ezek alapján már akár általánosíthatunk is. De erre a „közelségre” igencsak vigyázni kell (és nem az általános társadalmi előítéletek miatt), főleg portrék, és a kameramozgások esetében, ugyanis amennyiben használatuk tartalmilag nem indokolt, erejüket nagyon könnyen a szerző ellen fordíthatják, felhívván a néző figyelmét a kamera jelenlétére, és kizökkentve őt a beleélés (pl. a főhőssel való azonosulás) mámorából. Mert a széles látószög kinyújtván a teret, torzítja is azt. Ami közelebb van, az nagyobbak tűnik, mint a valóságban, és ami távoli, az kisebbnek. Tehát egy frontális közeli esetében, a szereplőnek nagyobb lesz az orra, és kisebb a füle, mint a valóságban. És ha el is fordul a képen, akkor a szemünk láttára sokkal gyorsabban kisebbedik az orra, és nő meg a füle, mint azt mi, a szemünk normális látószögével megszoktuk. És ez az, amire a néző aszondja, hogy „na, hiszi a piszi”. Hát hiányzik ez nekünk? Persze létezik olyan helyzet, amikor a cselekmény érzelmi töltete akkora, hogy a néző lelki látása is legalább ennyire hajlandó torzulni. Na, ekkor kell közelihez széles látószöveget használni.

A kamera nézőpontja, vagyis, hogy milyen szempontból nézünk valamit, sem mindegy. De attól is függ, hogy mi az, amit nézünk. Mert ha embert nézünk, tekintetünkkel öntudatlanul is az arcát keressük. Ha viszont a mozgásának a jellegére akarjuk felhívni a figyelmet, akkor egy szélesebb plánban kell mutassuk. Nos, ha ebben a szélesebb plánban mutatjuk, érvényesül ugyan a mozgásának a jellege, de a néző közben az arcát is keresi, és ezáltal máris megjelenik egy képi információ, ami eltereli a néző figyelmét arról, amit meg akartunk neki mutatni. Ráadásul ebben a plánban nem is látja jól az arcát, tehát egy zavaró érzés is megjelenik benne. És ha a szereplő nyakkendője piros, az egyébként monokróm, vagy hidegebb színekből álló képi környezetben, akkor az is vonzza a néző tekintetét. Tehát túl sok képi információ egyszerre, és a néző figyelme jobbra-balra cikázik, semmit sem figyel meg rendesen, és máris kész a káosz. Akarjuk mi ezt? Hát akkor nem jobb, ha a szereplő mozgásának (pl. járásának) a jellegét úgy emeljük ki, hogy a néző kénytelen legyen arra figyelni? - vagyis hátulról mutatjuk a szereplőt? De jobb. Mert az arca nem látszik, ezért a néző nem is keresi tekintetével. Az sem látszik, hogy mi mindent visel a zakója vagy a kabátja alatt. Tehát az a képi információ érvényesül, melyet mi érvényesíteni akarunk, és az általunk kiválasztott plánban a lehető legjobban tud érvényesülni. Vagyis a szereplő járásának a jellege.

Az arckifejezés akkor a legérthetőbb mikor a szereplő mindkét szeme látszik. Profilból, mikor csak az egyik szemet látjuk (és azt sem teljesen), már nehezebb feltérképezni a szereplő lelkiállapotát, mert nem csak a tekintet, a lélek tükre vész el, hanem az arckifejezés is nehezebben feltérképezhetővé válik. Ha teljesen szembekerülünk a szereplővel, nyíltságra kényszerítjük azt, és ezáltal érezhetőbbé tesszük a kamera jelenlétét. Félprofilból filmezve viszont egy kicsit a megfigyelő álláspontjára helyezkedünk, és diszkrétebbé válik a kamera. Persze, ez nem azt jelenti, hogy minden esetben az utóbbi a helyes, és az előbbi a csúnya, rossz, agresszív stb. megoldás, hanem azt, hogy vannak helyzetek, melyben az utóbbi indokoltabb, de elképzelhető olyan helyzet is, melyben éppen a frontális beállítás agresszivitására van szükség, de olyan is, melyben éppenséggel az a jó, ha a szereplő elrejtje a lelkiállapotát, a néző képzeletére bízva azt. Ugyanakkor, ha felülnézetből filmezzük az arcot, vesztünk a szemek kifejezőerejéből, és az arcvonásokat is ellaposítjuk, de amennyiben alulról mutatjuk, erősítjük az állkapcsot, és mesterségesen megnöveljük a kifejezőerejét, amivel könnyen átcsúszhatunk olcsó hatásvadászatba. A legtermészetesebb (és legsemlegesebb) megoldás, ha az objektív tengelye a színész szemének szintjén helyezkedik el. Szélesebb plánban viszont az alacsonyabb kameraállás hat semlegesesen, mert abból a nézőpontból lehet úgy komponálni a képet, hogy a szereplő feje fölött se legyen túl sok üres tér, és a képen megjelenő függőleges párhuzamos vonalak (ajtók és ablakok keretei, szekrények oldala, stb.) a képen is párhuzamosak és függőlegesek maradjanak. Mert ha magasabb kameraállásból komponálnánk úgy, hogy a szereplő feje fölött ne legyen sok üres tér, lefele kéne dönteni a kamerát, és az egyébként függőleges párhuzamos vonalak a képen elkezdenének vonalperspektívaként viselkedni, vagyis megszűnnének párhuzamosak, és függőlegesek lenni. Ezért van az, hogy amikor a kamera nem akarja felhívni a néző figyelmét a saját jelenlétére, pl. szituációs dokumentumfilmzés esetében, amikor nincs ideje egyeztetnie az operatőrnek a rendezővel, hogy most milyen plánban is filmezzen, mert mire megbeszelnék, véget érne a filmzendő helyzet, szóval ilyen helyzetben elég, ha a rendező rápillant az operatőrre, és látja, hogy az operatőr milyen magasságban tarja a kamerát. Ha a szereplő szemének a szintjén tartja, nagy valószínűséggel közelit vesz fel, és ha mélyebben tartja, akkor valószínű, hogy egy szélesebb plánban filmez. Ha pedig a szemek szintjéről előre döntött kamerával filmez, akkor vagy a szereplő cipőjét filmezi, vagy pedig egy nem túl esztétikus totált készít, mert lusta leguggolni a kamerával.

A különböző plánok esetében a felülnézet, illetve alulnézet jelentéséről sokat lehet spekulálni, de az igazság az, hogy minden kontextus függő. Ha már nagyon mondani akarunk valami általánosat, akkor mondjuk azt, hogy: „Amennyiben felülről nézünk valakit (a kamerával), az „le van nézve”, ha pedig alulról filmezzük, akkor azt az érzést keltjük, hogy átvitt értelemben is „felnézünk rá.” – de tény az, hogy a kamera nemcsak „elhelyezkedik valahol”, hanem „helyzetben van,” és a leggyakrabban „állást is foglal” – ezért nagyon nem mindegy, hogy hol helyezkedik el.

A narráció szempontjából elsősorban azt kell eldöntenünk, hogy kinek a szemszögéből figyeljük az adott beállításon belüli helyzetet. Amennyiben a kamera valamelyik szereplő nézőpontját (*szubjektívjét*) hivatott képviselni, szubjektív kameraállással van dolgunk, de amennyiben a kamera a saját szubjektívjét képviseli (a szerzőjét, stb.), *objektív* kameraállásról

beszélünk. Az egyik gyakori „szubjektív”-es megoldás az, hogy pl. mikor Rómeó és Júlia beszélgetnek, akkor Júlia portréját úgy mutatja a kamera, hogy közben, hátulnézetből Rómeó füle, válla (amennyiben Júlia ül, de Rómeó áll, Rómeó könyöke) is belóg a képbe. Egy másik lehetséges megoldás, hogy Rómeó semmilyen formában sincs jelen a képen, de a térbeli viszonyok már fel vannak állítva egy korábbi beállítás (vagy beállítások, montázs – cselekménytengely betartása, objektívrendszer) által, és ennek köszönhetően mikor Júliát mutatjuk, egyértelmű, hogy Rómeó szemszögéből látjuk. Az, hogy kinek a szubjektívjéből, és mit kéne látnunk, a forgatókönyvből ered, és a jelenet felépítés (technikai forgatókönyv) logikájának témaköréhez tartozik, ami külön fejezetet érdemel. Addig is vizsgáljuk meg, hogy mi történik, ha a kamera nem nyugszik egy helyben, hanem nézőpontot akar változtatni, és ezért bemozdul.

A kameramozgás: Ha nem akarjuk mozgatni a kamerát, vagyis egy beállításon belül nem akarunk nézőpontot változtatni, sok esetben mutathatnánk az egész helyzetet egy szélesebb plánban, de akkor nem valószínű, hogy a képen belül azok lennének a domináns elemek, melyekre ténylegesen fel akarjuk hívni a néző figyelmét. Az történe, hogy két, vagy akár három domináns elem is lenne a képen, és a néző, miközben az egyikre figyel, nem venné észre azt, ami a kép egy másik részében történik, és esetleg fontos dramaturgiai szereppel bír. Pedig ha egy ilyesmit a néző nem vesz észre, könnyen elvesztheti a történet fonalát – amit ugye nem akarunk. Azt a megoldást is választhatnánk, hogy az adott helyzetet számunkra megfelelő plánokat tartalmazó beállításokra daraboljuk, de ezáltal lehet, hogy gyengítjük a jelenet környezetének egységérzetét. Tehát sok esetben célszerűbb, ha a kamera bemozdul, és folyamatosan megfelelő plánban mutatja a cselekményt.

Kameramozgás és plán: Ha a szereplő mozgásba lendül, a kamera pedig azért kezd el mozogni a szereplő mozgásával összhangban, hogy folyamatosan a megfelelő plánban, és megfelelő nézőpontból mutathassa a történetet, lekövető kameramozgásnak nevezzük. Ha viszont ráközelít valamire, vagy eltávolodik valamitől, vagyis plánt vált, a figyelem összpontosító, vagy figyelem feloldó jellege kerül előtérbe. Ebben az esetben a kameramozgás már nagyobb dramaturgiai szerepet vállal, hiszen általánosan elfogadott tény, hogy az egyre közelebb plánok egyre nagyobb dramaturgiai energiával telítettek. Olyan ez mintha Rómeó szeme lenne a kamera, és ebben a felállásban elindulna Júlia felé. Minél közelebb ér Júliához, annál nagyobb a feszültség. Aztán amikor túl közel ér, akkor... akkor elsötétül a kép.

A lekövető jellegű kameramozgáshoz közel áll a leíró jellegű kameramozgás. Ez az, amikor a kamera végigpásztáz egy helyszínt vagy helyzetet, egyenlő figyelmet szentelve a különböző részleteknek. Ezt a fajta mozgást gyakran használják olyankor, amikor egy elkövetkező cselekmény helyszínét mutatják be. Ezt a kamera végezheti „önszántából” is, vagyis még mielőtt Zorró belépne a kocsmába, a kamera végigpásztázza a helyszínt, egyenlő érdeklődést tanúsítva a kocsmában levő emberek és cselekedeteik iránt, hogy aztán, mikor Zorró belép, kezdődhessen a hajcihő. Persze úgy is lehet csinálni az egészet, hogy Zorró először belép a kocsmába, aztán a kamera az ő tekintetként pásztázza végig a helyzetet – de Zorró nem erről híres. Neki nincs szüksége végigpásztáznia a helyzetet. Ő tudja. Arra a nézőnek van szüksége.

És akkor a kamera van olyan kedves, és előzékeny, hogy még idejében, „önszántából”, felméri a helyzetet.

Az egész helyzetet meg lehetne mutatni egy nagytotálban is, de akkor nem látnánk pl. hogy mit esznek, isznak az emberek, és azt sem, hogy ezek jó vagy rossz arcú emberek.

Az ilyen leíró jellegű kameramozgás általában egy konkrét dologról indul, és egy konkrét dologra érkezik meg. Pl. az előző helyzet példájával élve, a kamera elindul a szendvicsét zabáló generálisról, továbbhaladva bemutat még egy két parókás főurat, és megérkezik Hortensiára. Tehát azon kívül, hogy leíró jellegű, a kameramozgás egy másik funkciót is betölt, és pedig átviszi a figyelmünket egy adott témáról egy másikra. Minél kevésbé fontos az, hogy mi van az A pont és a B pont között, annál inkább kezd másodlagos lenni a kameramozgás leíró jellege, és kezd előtérbe kerülni a figyelmet áthelyező jellege. Ha pedig az A és B pont között semmi érdekes sincs, teljesen megszűnik a leíró jelleg, és csak a figyelem átvezető jelleg marad meg.

Sokszor van olyan, hogy a kamera nem követ le semmit, nem ír le semmilyen helyzetet, nem viszi át a figyelmet semmiről semmire, stb., mégis lassan és folyamatosan mozog. Mindez azért van, mert okos emberek rájöttek arra, hogy ha a kép mozog, a néző figyelve jobban összpontosul a képre. Tehát ennek a lassú mozgásnak figyelemfelkeltő, és ezáltal feszültségkeltő hatása is van. De olyan is van, hogy az operatőr, anélkül, hogy a technika hiánya miatt kényszerítve lenne rá, kézbe veszi a kamerát, mert a testének a rezgése átad a kamerának egy bizonyos finom rezgést – vagyis „liheg” a kamera. Ilyenkor a feszültség és figyelemfelkeltő hatásra még ráraznak egy lapáttal, azt az érzést keltve, hogy a kamera most egy láthatatlan szereplő szubjektívjét képviseli. De ezekkel a kifejezőeszközökkel is vigyázni kell, mert ha túl sokat használjuk őket, „kifáradnak”, és elvesztik kifejezőerejüket. Mert a nézőt fárasztják le. És ha egy párszor indokolatlanul használjuk őket, úgy járunk mint a kiskakas, akinek, mikor tényleg jött a róka, már senki sem sietett a segítségére.

Az eddig leírtak, a kameramozgás alapvető funkcióit elemezték. A valóságban pedig nem mindig ennyire egyszerű a helyzet. Van olyan, hogy egy bizonyos kameramozgás egy adott pontig egy funkciót tölt be, aztán onnan kezdve egy másik funkciót, vagy akár egyszerre kettő vagy három funkciót is. Most képzeljük el, hogy Rómeó és Júlia össze vannak veszve, és egy piacon vagyunk. A kamera egy kofát mutat, amint az áruját kínálja, majd elindul, és sorban megmutat még sok-sok kofát árustól. Ezek után elfordul, és meglátjuk Júliát totálban. A kamera mellől belép a képbe Rómeó (pl. félközeli, háttal a kamerának), és elindul Júlia fele. A kamera követi Rómeót, miközben vele együtt folyamatosan közelít Júliához. Majd egyszer csak elhagyja Rómeót (Rómeó kikerül a képből), de a kamera tovább halad, vagyis tovább közelít Júliához. Majd, mikor Júliához ér, benyúl egy kéz a képbe, és vállon ragadja Júliát. A kamera megáll, a kéz tulajdonosa viszont belép a képbe, és elrángatja Júliát. Mikor távolodnak a kamerától, akkor látjuk meg, hogy nem Rómeó az, hanem Júlia egyik testvére. Ebben az esetben a kameramozgás az elején leíró jellegű. Aztán, amikor átfordul Júliára, figyelem átvezető jellegű. Miután Rómeó belép a képbe, és követni kezdi Rómeót, közelítve Júliához, egyszerre lekövető és figyelem összpontosító jellegű. Mikor elhagyja Rómeót, azon kívül, hogy a nézőben az az érzés támad, hogy a kamera továbbra is Rómeó szubjektívjét képviseli, a kameramozgás megszabadul a lekövető jellegétől, és ezáltal is erősödik a figyelemösszpontosító, és feszültségkeltő jellege. Majd, amikor a kamera megtorpan, és tanúi

leszünk a meglepetésnek, a szubjektivitására kerül a hangsúly, vagyis ismét Rómeó szubjektívjé válik. Végül, amikor már nem követi a testvérével együtt távolodó Júliát, ami tartalmilag majdnem ugyanaz, mintha eltávolodna tőlük (csak nem a kamera távolodik el a színészekről, hanem a színészek a kamerától), a figyelemfeloldó jellege érvényesül.

De bármilyen összetett kameramozgás, bármilyen összetett dramaturgiai helyzetben az eddig bemutatott alapfunkciókból építkeznek. Ezért fontos jól megjegyeznünk ezeket az alapvető funkciókat, hogy utána építkezni tudjunk belőlük. Olyan dolog ez, hogy először jól meg kell tanulnunk azt, hogy mi az a 2-es szám, meg mi az a 9-es szám, és ezek után még el kell telnie egy időnek, ameddig le tudjuk írni azt, hogy 29 úgy, hogy értsük is, hogy mit jelent. Viszont miután megtanultunk számolni 100-ig, onnan már sokkal könnyebben megy minden.

Hogy milyen kameramozgatási technológiával (svenk, kocszás, vagy éppen daruzás) érünk el, egy bizonyos jellegű kameramozgást, az már nem annyira technika, mint inkább technológia kérdése, és nem tartozik a kamerával kapcsolatos technikai kifejezőeszközök témakörébe. Ezért itt és most, ezzel nem foglalkozunk. Mégsem mehetünk tovább anélkül, hogy pár szót ejtenénk a zoomról (variálás, gumizás), erről a furcsa, hibrid technikáról, ami kicsit olyan, mintha kameramozgás lenne, de mégsem az, és egy időben eléggé sok esztétikai vitát kavart.

Nos, ha célunk a szereplőre való „ráközelítés” olyan értelemben, hogy például totálból közelebb akarunk kerülni, az nem mindig fizikai ráközelítést jelent (mint ahogyan a plánok esetében a közeli plán sem feltétlenül azt jelenti, hogy a kamera közel áll a szereplőhöz). Az egyik megoldás az, hogy kamerával közelítünk a színészhez, a másik pedig az, hogy „rázoomolunk” (rágumizunk), vagyis a kamera egy helyben marad, és a rendelkezésünkre álló zoom objektív (változtatható látószögű objektív, gumiojektív) látószögét változtatjuk, a mi esetünkben szélesről keskenyre (vagyis szűkítjük). Ilyen értelemben, mikor a kamerával közelítünk, annak felel meg, hogy a néző, illetve az a szereplő melynek a szubjektívjét képviseli a kamera, közelebb kerül a témához, a zoomolás viszont annak, hogy a néző (illetve az a szereplő melynek a szubjektívjét képviseli a kamera) fizikailag nem kerül közelebb a témához, csupán a figyelme összpontosul rá. A zoomos megoldással csupán annyi a baj, hogy általában mesterkélt hat, és emiatt igencsak felhívja a figyelmet a kamera jelenlétére. Ez a bizonyos „mesterkéltég” egy szubjektív érzés, hiszen elméletileg, a látószögek szempontjából, a zoomobjektív „látása” megközelíti a természetes látás egyes tulajdonságait, mert rázoomoláskor, ugyanúgy, mint amikor a figyelmünket összpontosítjuk valamire, a látószög leszűkül. Az emberi látás viszont egy nagyon összetett folyamat; egyrészt szelektív, vagyis csak azt látja meg, amit valamilyen okból kiválaszt magának, és ilyen szempontból a montázs indokoltabb, hiszen figyelmünk általában inkább hirtelen ide-oda ugrik, mintsem folyamatosan közelít valamire, vagyis nem veszünk észre mindent ami „útközben” van. De a zoom, a fokozatos szűkítés miatt, többet mutat meg, mint, amit természetesen látnánk. És legyen bármilyen gyors is az a zoom, nem lehet eléggé gyors, hogy utolérje a természetes látásunk sebességét. A folyamatos ráközelítést sem tudja helyettesíteni, mert zoomolás közben érződik, hogy a látószög leszűkül, tehát érződik, hogy valójában nem kerültünk közel a témához. Bizonyos helyzetekben viszont mégiscsak indokolt lehet a zoomolás – hogy mikor, azt helyzete válogatja. Például, mikor a jelenet érzelmi töltete akkora, hogy a

mesterkélttség érzés eltölpül mellette. Vagy amikor a kamera valakinek a szubjektívjét képviseli, és éppen egy ilyen erős jellel (mint a folyamatos látószög változtatás) kívánjuk felhívni a néző figyelmét arra, hogy az illető szereplő figyelme valamit, vagy valakit kiválasztott magának.

Ezen kívül pedig jó eredményekhez vezethet az, amikor a zoomolást szinkronban végezzük egy tényleges kameramozgással, ami elrejtí a zoomolást. Ehhez a zoomnak egyszerre kell elindulnia a tényleges kameramozgással, és ajánlatos, hogy egyszerre is érjen véget.

Egy néha használt, érdekes megoldás a transztráv. Ez azt jelenti, hogy ha pl. a képen az erdőben álló Rómeó közelijét látjuk, és amennyiben Rómeóra ráközelítünk a kamerával, de ezzel egyidejűleg kifelé zoomolunk (vagyis az objektív látószögét szélesítjük), úgy, hogy közben Rómeót mindvégig ugyanabban a plánban (közeliben) tarjuk, a képen egészen érdekes vizuális hatást nyerünk. Éspedig: Rómeó „mérete” a képen nem változik (vagyis végig ugyanabban a plánban, vagyis közeliben van), viszont a környezete, a szemünk láttára, teljesen átalakul. Rómeó körül a tér fokozatosan kitágul, és kiélesedik, miközben Rómeó arceometriája is változik a szélesedő látószög következtében. Az egyre szélesedő látószög egyre többet fog be a háttérből, eltávolítja a háttérben levő fákat és megnöveli a kép mélységélességét. Ez egy nagyon „erős” megoldás, és általában akkor szokták használni, mikor a szereplő hirtelen nagyon erős pszichikai változáson esik keresztül.

Nemcsak a zoomolás hathat mesterkéltten, hanem az egyszerű, kamerával (fix látószögű objektívvel) való ráközelítés, vagy akár a többi kameramozgás is. A kamera mozgathatásához nem mindig elegendő indító ok a dramaturgiai motiváció. A kamera bemozdulása általában felhívja magára a figyelmet, amennyiben a képen belül nincs egy olyan változás mely vizuális szempontból háttérbe szorítaná (elrejtene) az erre irányuló figyelmet. Példa: A képen az egymás mellett álló Jancsi és Juliska látható, mindketten félközeliben. Rá akarunk közelíteni Juliskára, úgy, hogy közben Jancsi kerüljön ki a képből. Amennyiben a kamera egyszerre fog bemozdulni Jancsinak egy mozdulatával, a néző figyelme Jancsi mozdulatára irányul, és ezért nem veszi észre a kamera bemozdulását. A nézőnek az lesz az érzése, hogy Jancsi kilépett a képből, és szinte észre sem veszi, hogy közelebb kerültünk Juliskához.

A kamera bemozdulását leplező jel nem feltétlenül vizuális, hiszen ugyanúgy, mint a montázs esetében hangjel is lehet. Ezen kívül nem is mindig szükséges, hiszen maga a bemozdulás is, illetve ennek a mesterségessége is lehet kifejezőeszköz.

Kameramozgás és látószög: A széles látószögű objektívek felerősítik a tér hatásfokát, növelik a térmélységet, és ebből kifolyólag az objektív tengelyének mentén történő mozgás felgyorsul – tudjuk egy korábbi bekezdésből. Ugyanabból az okból kifolyólag a széles látószögű objektívvel végzett ráközelítés vagy eltávolodás, gyorsabbnak tűnik, mint a valóságban. A keskeny látószög esetében, mely ellaposítja a teret, viszont lassabbnak. Ezért van az, hogy keskeny látószögű objektív használatakor, valakit elindul a kamera fele, az jó sokat gyalogolhat, ameddig pl. amerikai plánból félközelibe ér. És fordítva, a kamera sokat kell haladjon előre, hogy valakinek az amerikai plánjáról félközelijére tudjon kerülni.

Az objektív tengelyére merőlegesen történő mozgás esetében viszont, az objektív látószögének nincs különösebb jelentősége – hacsak a kép nem többsíkú. Többsíkú kép

esetében viszont igenis van, mert különböző látószögek esetében az előtér, és a háttér közötti viszony is különbözik, a tér kinyújtás vagy összetömörítés miatt is, de még inkább amiatt, hogy a széles látószög többet fog be a háttérből, mint a keskeny. Ezért ha pl. Rómeó beül az autójába és száguldozni kezd a város utcáin, mi pedig beülünk melléje a kamerával és egy aránylag széles látószögű objektívvel profilból mutatjuk Rómeót, ne csodálkozzunk, hogy a képen nem lesz érzékelhető a száguldás, hiszen a széles látószög eltávolítja az út menti fákat, házakat, és ennek következtében lassabban fognak mozogni a képen. Ilyenkor, ha érzékeltetni akarjuk a száguldást, ajánlatos kissé távolabb kerülni Rómeótól a kamerával (vagyis átülni egy másik kocsi), és ugyanolyan plánban, viszont keskenyebb látószöggel filmezni a szereplőt. A keskenyebb látószögű objektívnek köszönhetően kevesebbet látunk a háttérből, és amiatt, ami „bejön” a képbe, az hamar ki is kerül belőle, ezért a mozgás is gyorsabbnak tűnik.

Kameramozgás és megvilágítás: Kameramozgással összeköthetünk két különböző helyszínt - például ha egy folyosóról bemegyünk vele egy lakásba. Akár csalhatunk is – egy gyors kameramozgás után, mely elég gyors ahhoz, hogy mozgás közben elmosódjon a kép, bevághatunk egy teljesen más helyszínen készült statikus képet, és ezáltal a nézőben azt az érzést kelthetjük, hogy ugyanazon a helyszínen vagyunk, csak a tekintetünk siklott át valami másra. Ami viszont talán még ennél is fontosabb, hogy egy helyszínen belül összeköthetünk különböző fényviszonyokban „fürdő” térrészeket. Ez azért lényeges, mert ahhoz, hogy egy jeleneten belül a montázs segítségével összerakott snittek jól illeszkedjenek egymáshoz, vagyis egy egységes, valós tér érzését keltsék, szükség van arra, hogy a vágóponton találkozó, egymást követő képek fényviszonyai (világosság, kontraszt, fényszínhőmérséklet) hasonlóak legyenek. Ez elég sok gondot jelent, hiszen az ablaknál, az ablakon beszűrődő éles napfényben álló Rómeó portréján megjelenő fényviszonyok másak, mint a szoba mélyén, árnyékban ülő Júlia arcán megjelenő fényviszonyok. Ilyen esetben, amennyiben egy bizonyos fényben álló Rómeóról rávágunk egy teljesen más fényben álló Júliára, a nézőben idő és helyszínváltás, vagyis jelenetváltás érzését keltjük. Ha viszont egyik szereplőről kameramozgással átvezetjük a képet a másikra, a beállításon belül a fényviszonyok fokozatosan változnak, és a néző észre sem veszi a megvilágítási körülmények megváltozását.

Az expozíció, vagyis, hogy mire állítsuk a blendenyílást ahhoz, hogy a filmre, vagy videó esetében a CCD-re, megfelelő mennyiségű fény kerüljön. Nos, az expozíció akkor optimális, amikor a kép tónusa (világossága) megegyezik a szabad szemmel nézett “téma” tónusával. Az alulexponálás sötétebb, a túlexponálás világosabb képet eredményez. Ez így eléggé egyszerűen hangzik, de a valóságban csak akkor ennyire egyszerű, mikor a fény egyenletesen világít meg mindent.

Kontrasztos megvilágítás esetében, amennyiben a fényben levő részre exponálunk, azok exponálódnak optimálisan, a mélyebb árnyékok viszont teljes sötétségbe burkolóznak. Ha viszont az árnyékokra exponálunk, akkor a megvilágított részek lesznek túlságosan világosak (esetleg kiégnek). Ez azért van, mert a film kontrasztátvitele sokkal kisebb, mint az emberi szemé. A videó kontrasztátvitele pedig még a filménél is kisebb. Néha az segít, ha egy köztes megoldást választunk: az árnyékok és “fények” közé exponálunk, vagyis a megvilágított részeket túlexponáljuk, az árnyékban levő részeket pedig alulexponáljuk, de nagyon

kontrasztos megvilágítás esetében ez sem vezet kielégítő eredményhez. Ilyen esetben deríteni szokták az árnyékokat. De ez már a megvilágítás témaköréhez tartozik, ami legalább annyira komplex, mint minden, amiről szó volt eddig együttevén, ezért ennek külön fejezetet szentelünk, hogy azután áttérhessünk majd a filmhangra, és végül a filmkép kompozíciójára, mely az összes eddig említett és nem említett kifejezőeszköz egységbe rendezéséről szól. (folyt. köv.)