



Lehet, hogy tévedek, de szerintem ezt a szak kifejezést csak az idősebb filmes generáció ismeri. „Ne vaklizz a kamerával”, „tele volt a snitt vaklival”, „vaklis volt, vegyük mégegyszer”... stb. Valahogy úgy használtuk ezt a szót, mint a színészek a bakit. Ha egy svenk bizonytalan volt, vagy röcögött, ha a fárt megdőccent, ha a kompozíció nehezen állt helyre a gépmozgás végén, ha a kamera elrontotta egy felállítás vagy leülés ritmusát – egyszóval, ha a kamera bakizott, azt hívtuk vaklinak.

Mindezt azért idézem fel, mert egy olyan divatjelenségről szeretnék hangosan gondolkodni, ami abban az időben esze ágába se jutott volna egy operatőrnek: akkoriban épp elég kezdetlegesek voltak a kameramozgató berendezések, döcögtek azok maguktól is eléggé, ezért inkább mindenki azon volt, hogy minél tökéletesebben hajtsa végre a gépmozgásokat. Voltak legendák operatő-

rőről, akik úgy szorították a svenkkart felvétel közben, hogy a snitt végére a recés minta benyomódott a tenyerükbe. Akkoriban kezdtek megjelenni azok a Sachtler-fejek, amelyek lendkerekes autó módjára működtek, és így segítettek az operatőrnek a svenkek egyenletes elindításában és végigvitelében. (Ezek elég hangosan nyammogtak felvétel közben, ahogy a sok fogaskerék-áttétel megforgatta a lendkereket. De abban az időben egyébként sem volt divat az eredeti hangfelvétel játékfilmeknél. Maga a kamera is hangosan zörgött – úgy is hívták, hogy „kávédaráló”. A filmeket utószinkronizálták, ami azért is jótékonyan segítette a rendezők munkáját, mert forgatáskor nem kellett teljesen végleges szöveget adni a színészek szájába. Gyakran fordult elő, hogy újraírták a jelenetek szövegét, mire az utószinkronra sor került. Forgatás közben viszont – mivel úgyszem volt hasznos a hang – mindenki beszélt.

A rendező hangosan instruálta a színészeket, és az operatőr is beleszólt, ha nem jól állt be valaki a képbe, vagy el kellett indítani egy szereplőmozgást, vagy éppen azt kommentálta, hogy mi van a képen, hiszen abban az időben még nem létezett a videókereső.)

Szóval ebben a tökéletlen világban mindenki a tökélyre tört.

Aztán egyre jobban tökéletesedtek a kameramozgató szerkezetek. Talán túlságosan is. Egészen olajozott, gépies és makulátlan kameramozgásokat lehetett velük produkálni. És valahogy eltűnt a kamera mögül az ember. Lehet, hogy ez is egyik oka lehetett a kézikamera látványos elterjedésének, és talán annak a jelenségnek is, amit úgy lehetne nevezni, hogy mű-vakli.

Ilyenkor a kamera úgy viselkedik, mintha csak nehezen tudná fixen tartani a kompozíciót, imitálja a kézikamera enyhe bizonytalanságát – még akkor is, ha valójában nem is kézben van a gép. A jelenségnek ezt az enyhe formáját szerintem akkor integrálta a

filmnyelv, amikor a kézikamera jellegzetességeit a jelenetek hitelesítésére igyekeztek felhasználni. Itt egyszerűen arról van szó, hogy a film egy olyan képi világra utal vissza, amelyet a néző a hiradófelvételekről és a valódi dokumentumfelvételekről ismer. Ahol gyakori a kézikamera, a kamerakezelési hibák, és ezek mintegy összekötődtek a néző tudatában azzal, hogy a kamera a véres valóságot mutatja, hamisítatlanul és hitelesen. Ma gyakran találkozunk ezzel az eszközzel játékfilmekben is, és természetesen reklámokban is. Ez ma majdnem olyan magától értetődő filmes eszköz, mint az, hogy a díszleteket „leöregítik”, vagy hogy a ruhás sárba tapossa és összegyűri a színész ruháját, ha azt szeretné, hogy ne látsszon újnak. Az úgynevezett „dogma-filmek” például úgy használják ezt az eszközt, mintha kötelezővé tették volna számukra. (Ami egyébként furcsa ellentmondásban áll az a filmkészítési alapállással, amelyet meghirdettek, vagyis hogy ők – szemben a hollywoodi filmmel – mindent a maga természetességében

mutatnak, és sem a világítással, sem más játékfilmes eszközzel nem manipulálják a nézőt. De vegyük észre, hogy ez is ilyen eszköz, mégpedig a javából!

Van azonban ennek a jelenségnek egy erőteljesebb változata, ahol már nem a hitelesítésről van szó. Ezt én úgy nevezem, hogy „a nyughatatlan kamera”. Ezeknél a kameramozgásoknál a kamera oda-vissza fordul, hintázik a térben, vagy elsvenkel és visszassenkel, imbolygó mozgással „tartja” a képet, ide-oda zoommol, egyik döntött szemszögből a másikba dől, azaz mozgásával semmi más célt nem szolgál, mint hogy mindvégig mozgásban tartsa magát a képet. Ez a stílus szerintem az MTV (Music Television) videoklipjeiben jelent meg a „piacon”. Vagy ha nem is itt jelent meg először, mindenesetre itt vált közismertté.

Amikor a könyvemet írtam, minden filmet úgy néztem, hogy megpróbáltam az összes elképzelhető kameramozgást az általam felállított kategóriákba sorolni. Így végül is négy alaptípus született: a „lekövető”, az

„átkötő”, a „leíró”, és a „dinamikus”. Nos, a „nyughatatlan kamerát” ez utóbbiba soroltam. De érdemes elgondolkodni azon, hogy végül is mi hozta létre és mi tartja életben ezt a jelenséget.

A videoklipekben az imbolygó kamera nem a hitelesítést szolgálja, hanem mesterségesen hibát hoz létre. Mindannyian láttunk már példát a videoklipekben az egyébként összevághatatlan plánok egymásra vágására, a kameraindulások és leállások villanásainak, fénybefutásoknak szándékos bevágására, vagy éppen ritmuselemként való kezelésére, és még sok egyéb szándékos filmes hiba használatára. Ezekben a klipekben maga a hiba válik stílusjeggyé. Ha azt is figyelembe vesszük – az átlag egy másodperces snitt-hosszak miatt –, hogy ha az operatőr azt szeretné, hogy épp arra az egymásodperces bevágott pillanatra biztosan essen egy kameraigazítás vagy döccenés, átrántás stb., akkor gyakorlatilag folyamatosan, megállás nélkül mozgatnia kell a kamerát.

Ma a leggyakrabban olyan televíziós stúdióműsorokban találkozunk ezzel az eszközzel, ahol maga a szituáció teljesen statikus. A műsorvezető egy fotelban ül, vagy egy asztalnál állva főz, miközben folyamatosan „körülzsongja” a kamera. Ilyenkor nyilvánvalóan azt próbálja elérni állandó mozgásával, hogy valami dinamikát, ritmust és tempót vigyen az egyébként üres helyzetbe. Adott esetben egy-egy ilyen „kóválygást” képesek olyan mértékűvé fejleszteni, hogy az egyszerűbb néző, aki esetleg nem tartozik magához a célcsoporthoz, komolyabb tengeri betegséget kaphat, ha elég kitartóan figyel.

Természetesen a reklámfilmekben és a játékfilmekben is törvényszerűen megjelent a nyughatatlan kamera, mint minden, ami új, trendi és fiatalos. A jelenséghez lehet pozitívan is, negatívan is viszonyulni. Lehet azt gondolni, hogy ezek a gépmozgások rendkívüli dinamikát, tempót, energiát képesek kölcsönözni egy filmnek, és ez különösen megfelel a fiatal korosztályok életszemléletének, temperamentumának. De

gondolhatjuk azt is, hogy ezzel a film felveszi egy nyughatatlan kisgyerek viselkedésmódját: egyik lábáról a másikra áll, hol leül, hol feláll, és képtelen egy másodpercnél tovább koncentrálni bármire is.

Kétségtelenül van ennek a stílusnak egyfajta türelmetlen, felszínes, a másik emberre odafigyelni nem tudó, „menjünk-már-tovább” mentalitása. Míg egy reklámfilm vagy egy videoklip rövidsége indokolhatja ezt a túlpörgetett tempót, a játékfilmekben – ha ez az egész filmet meghatározó stílussá válik – azt a veszélyt hordozza magában, hogy a felpörgetett nézői ritmus már akkor sem engedélyez lassabb, kitartottabb pillanatokot, amikor a film alkotói egyébként szeretnék azt. Ezzel a film önmaga és az összes többi film ellen követ el merényletet: létrehozza a türelmetlen nézőt.

Lehet minderről elítélően gondolkodni, egy dolgot azonban akkor sem szabad nem észrevenni: mégpedig azt, hogy mennyit változott az elmúlt évtizedekben a filmek

ritmusa, mennyivel gyorsabb, impulzívabb lett. Egy-egy jelenet sokkal több vágásból, beállításból áll, és a kamera is sokkal többet mozog, mint korábban. Egyszerűen arról van szó, hogy az egész élet felgyorsult körülötünk, és a film túlságosan is érzékeny mutató ahhoz, hogy ennek hatása ne jelenjen meg azonnal a vásznon is.

Szabó Gábor a Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola docense, a Kameraman és a Filmoperatőr szakok vezetője.

Jelen publikáció a „VIADUKT – Vizuális anyanyelvünk, a digitális technológiák és az új média hatásai a kreatív iparágakra és a társadalomra” című, TÁMOP-4.2.2.A-11/1/KONV-2012-0050 azonosítószerű pályázat keretében végzett kutatás eredménye. A támogatás forrása az Új Széchenyi Terv Tudomány-Innováció alprogramja.

