

ujęcie przez ramię / kontrplan



dlaczego to działa

Ujęcie przez ramię skutecznie oddaje naturę relacji między postaciami. Powyższa scena pokazuje pierwsze spotkanie więźniów Reda (Morgan Freeman) i Andy'ego (Tim Robbins) w „Skazanych na Shawshank” („The Shawshank Redemption”, 1994) Franka Darabonta. Kontrplan zgadza się z wcześniejszym ujęciem pod względem generalnej kompozycji, kąta widzenia kamery, długości ogniskowej obiektywu i głębi ostrości. Zwróć uwagę, że kamera została ustawiona pod kątem, który jest blisko poziomu oczu Reda, dzięki czemu widzowie podświadomie mogą się z nim identyfikować (a także z Andym, w ujęciu z kontrplanu), jednak identyfikacja ta nie idzie za daleko, bo to przecież dopiero pierwsze spotkanie. Zastosowanie średniego zbliżenia (w miejsce planu średniego) również służy wzmocnieniu założenia, że między więźniami tworzy się jakaś więź, co podkreśla też użycie niskiej głębi ostrości, która skutecznie „izoluje” tę rozmowę od czynności innych więźniów w tle.

Umieszczenie w kadrze Reda zgodnie jest z regułą trójpodziału i daje mu właściwą ilość przestrzeni dla ujęcia w tym planie. Jest obramowany przez włączenie do kompozycji barków i pleców Andy'ego na pierwszym planie, co prowadzi spojrzenie widzów do mówiącego Reda i czyni go centrum zainteresowania w kompozycji. Kamerę umieszczono prawie na wysokości oczu postaci zwróconej do kamery, co ułatwia identyfikację widzów.

Andy również znajduje się w „mocnym punkcie” kompozycji. Zauważ, że góra jego głowy jest ucięta, jako że jest większy w kadrze. Kontrola głębi ostrości sprawiła, że nie jest tak nieostry jak tło, przez co stał się częścią akcji, nawet mimo faktu, że nie jest punktem skupiającym uwagę w tym ujęciu.



Ujęcie przez ramię zwykle ukazuje tylko fragment postaci na pierwszym planie. Jednak tutaj Andy widoczny jest prawie całkowicie, przez co staje się istotną częścią kompozycji. Podkreśla to również fizyczną bliskość oraz sugeruje podobieństwo charakterów obydwu postaci w ujęciu.

Ten rodzaj ujęcia prawie zawsze posiada trzy poziomy głębi: pierwszy plan, drugi oraz tło. Włączenie Andy'ego do pierwszego planu nadaje kadrowi głębi, gdyż pełni rolę sztafażu.

Mała głębia ostrości powoduje rozmycie tła, przez co widzowie koncentrują się na mimice twarzy postaci. Nieduża odległość kamery od obiektu w ujęciach tego typu może nie wystarczyć do osiągnięcia podobnie niskiej głębi ostrości w słoneczny dzień, tak więc przyda się filtr ND, dzięki któremu będzie można zwiększyć otwarcie przysłony.

Kręcenie przy świetle dziennym nie jest wymówką dla płaskiego i nudnego oświetlenia. W tym ujęciu, słońce znajduje się za plecami postaci i tworzy ładne obramowanie. Kontrolplan po prawej zrobiono umieszczając kamerę zgodnie z regułą 180°. Zgadza się w nim wszystko... włącznie ze światłem słonecznym za plecami postaci. Jest to niemożliwe, chyba żeby ujęcia realizować o różnych porach dnia, albo gdyby postaci zamieniały się miejscami. Ledwie garstka widzów zauważy podobny rodzaj manipulacji światłem, o ile ujęcie będzie estetyczne, a kontekst sceny i jej dramaturgia wciągną widza w akcję.



Kompozycja, ogniskowa obiektywu i stosowana głębia ostrości zgadzają się zwykle z tymi w przypadku pierwszej kamery. Sama kamera jest prawie zawsze umieszczona zgodnie z zasadą 180°, by nie przekraczać osi ujęcia.

Roźmieszczenie elementów wizualnych w tym typie ujęć przyczynia się do wielu wariacji, które mogą efektywnie przekazać widzom istotne fabularne informacje. I np. ilość przestrzeni zajmowanej przez postać zwróconą plecami do kamery, może być istotnym komentarzem co do tego, kto ma silniejszą pozycję. Widzimy to w scenie uwodzenia Bena (Dustin Hoffman) przez panią Robinson (Anne Bancroft) w „Absolwencie” („The Graduate”, 1967) Mike’a Nicholasa. Ramię pani Robinson zajmuje tyle przestrzeni, że wizualnie przytłacza i tak już niepewnie wyglądającego Bena. To także dobry przykład praktycznego zastosowania zasady Hitchcocka. Kontrplan kompozycyjnie nie zgadza się z wcześniejszym ujęciem, charakteryzuje się bardziej konwencjonalną i konserwatywną kompozycją, która potwierdza dominację pani Robinson oraz bezradność Bena.

Ujęcia przez ramię można też użyć, by wpłynąć poziomem identyfikacji widza z postacią, poprzez kontrolowanie kąta, pod którym rejestruje go kamera. Im bardziej pokrywa się on z poziomem oczu osoby stojącej na pierwszym planie, tym bardziej widzowie zaangażują się emocjonalnie z bohaterem. W naszym przykładzie z „Absolwenta”, kamerę umieszczono tak, że gdy Ben zastaje nagą panią Robinson, praktycznie patrzy się w kamerę. Taki kąt umożliwia widzom najwyższy poziom identyfikacji z postacią, pozwalając im w pełni wczuć się w „tarapaty”, w jakich znalazł się bohater i sprawiając, że wydaje się bardziej skrępowany niż gdyby był pokazany np. z profilu. Czasami kluczowe momenty w opowieści są także podkreślane przez celowe nie dopasowanie kompozycji kontrplanu i używanie tylko pojedynczego ujęcia, bez umieszczenia postaci obróconej plecami do kamery.

Choć ujęcie przez ramię jest wszechobecne, nie należy o nim myśleć jako o konwencji stricte użytkowej. Tak jak wszystkie rodzaje ujęć, jeśli jest przemyślane, może posłużyć jako wyrafinowany środek filmowej narracji.

W tym ujęciu przez ramię z „Absolwenta” Mike’a Nicholasa, kompozycja efektywnie oddaje jak niekomfortowo czuje się Benjamin (Dustin Hoffman), gdy uwodzi go naga pani Robinson (Anne Bancroft), żona partnera biznesowego jego ojca.

kwestie techniczne

OBIEKTYW

Ujęcia przez ramię mogą być realizowane za pomocą obiektywów szerokokątnych, standardowych bądź teleobiektywów, w zależności od wielkości ujęcia, oczekiwanej odległości między kamerą a obiektem i, rzecz jasna, wrażeniem odległości, jakie chcesz stworzyć pomiędzy obiektami na pierwszym i drugim planie. W najbardziej konwencjonalnej postaci, ujęcie tego typu realizowane jest standardowym obiektywem, z kamerą umieszczoną tuż za jednym z bohaterów, co daje w rezultacie bardzo krótką odległość przedmiotową oraz małą głębię ostrości zarówno na pierwszym planie jak i w tle, pozostawiając w ostrości obiekt będący centrum zainteresowania.

Ogniskowa może być też dobrana tak, by podkreślić odległość między postaciami (poprzez użycie obiektywu szerokokątnego) albo, by tę odległość skrócić (dzięki użyciu teleobiektywu). Niekiedy możesz zechcieć mieć w ostrości obydwie postaci, co może być niemożliwe do uzyskania w czasie realizacji zdjęć we wnętrzu ze sztucznym oświetleniem. W takich wypadkach nieoceniona jest soczewka połówkowa, która pozwala na utrzymanie w ostrości dwóch planów. Innym obiektywem umożliwiającym osiągnięcie tego efektu jest obiektyw tilt-shift, który powoduje, że płaszczyzna ostrości przebiega po przekątnej, nie zaś standardowo, wzdłuż kadru. Jednakże jego użycie wymaga starannej inscenizacji akcji i poważnie ogranicza ruch w kadrze.

FORMAT

Używając kamer amatorskich i półprofesjonalnych trudno będzie ci uzyskać niską głębię ostrości, ponieważ przetworniki obrazu w tych kamerach są

niewielkie, a wraz ze zmniejszaniem się powierzchni przetwornika, wzrasta głębia ostrości realizowanych zdjęć. Obiektywy kamer SD i HD mają szersze pole widzenia niż obiektywy kamer HD wyposażone w przetworniki 2/3", czy kamer na taśmę 16mm i 35mm. Z tego też powodu, kamery SD i HD powinny być umieszczone tak blisko filmowanego obiektu jak to tylko możliwe, by maksymalnie skrócić odległość przedmiotową i uzyskać najmniejszą możliwą głębię ostrości. Otwarcie przysłony dla uzyskania małej głębi ostrości będzie łatwe, gdy kręcisz we wnętrzu, ale zdjęcia w plenerze, w słoneczny dzień, będą wymagać filtrów ND, albo włączenia trybu ND dostępnego w niektórych kamerach SD i HD. Innym rozwiązaniem będzie wyposażenie kamery w adapter 35mm, który pozwoli ci na dołączenie konwencjonalnych obiektywów 35mm. Jako że obiektywy te były zaprojektowane do większego formatu 35mm, dysponują odpowiednio dłuższą ogniskową niż obiektywy fabryczne kamery SD lub HD. Dają ci one tę samą głębię ostrości, jakbyś kręcił kamerą 35mm. Jeśli kręciszienne plenery, taśma filmowa o niskiej światłoczułości wraz z otwarciem przysłony i odpowiednim filtrem ND sprawi, że łatwiej będzie osiągnąć małą głębię ostrości.

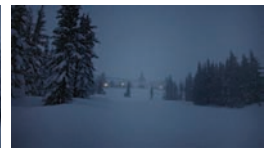
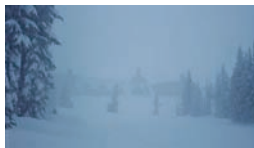
OŚWIETLENIE

Zmiana długości ogniskowej obiektywu da ci swobodę w kształtowaniu głębi ostrości, ale wpłynie też na kompozycję twojego ujęcia. Skuteczniejszym sposobem na kontrolowanie głębi ostrości jest regulacja otwarcia przysłony, gdyż umożliwi to zachowanie kompozycji w stanie nietkniętym. Oznacza to też, że musisz mieć dokładną kontrolę nad ilością światła padającą na element światłoczuły kamery. Mała głębia ostrości – nieodłącznie kojarząca się z ujęciem przez ramię – nie jest trudna do osiągnięcia, gdy kręcisz we wnętrzu i masz na wyposażeniu lampy filmowe, jako że wtedy łatwiej użyć większego otwarcia przysłony (ponadto będziesz miał pewnie niedużą odległość przedmiotową). Problemy zaczynają się w plenerze, bo należy przymknąć otwór przysłony z powodu intensywności światła słonecznego. Nieodłącznie okażą się oczywiście filtry ND.

wbrew regułom



Wizualne założenia filmu „Gomorra” („Gomorra”, 2008) w reżyserii Matteo Garrone zakłada powracający motyw, gdzie wiele ujęć przez ramię nie ma odpowiednich kontrplanów, a ostrość pada na pierwszy plan, przez co postać zwrócona w stronę kamery celowo jest rozmazana. Taki dekonstrukcyjny zabieg dodaje poczucia niestabilności oraz złowroziej atmosfery wszystkim nielegalnym, podziemnym interesom, w które zamieszana jest neapolitańska mafia, Kamorra. W ujęciu powyżej, Pasquale (po lewej, grany przez Salvatore Cantalupo), krawiec szyjący ekskluzywne ubrania w firmie kontrolowanej przez mafie, zgadza się zdradzić sekrety fachu i wyszkolić Chińczyków chcących wejść na rynek. Są oni konkurencją dla firmy pod protektorem Kamorry, co w rezultacie wystawia Pasquale’a na ekstremalne zagrożenie.



Lśnienie, Stanley Kubrick, 1980

ujęcie sytuujące (establishing shot)

Ujęcie sytuujące zazwyczaj realizowane jest w plenerze, w planie ogólnym albo totalnym i służy prezentacji miejsca, w którym rozegra się akcja sceny. Choć ujęcia tego typu zazwyczaj poprzedzają wydarzenia i osadzają w kontekście miejsce akcji, zdarza się umieszczenie ich w zakończeniu sceny, najczęściej, by dodać kontekst mający wprawić widzów w zadziwienie.

Ta prosta kombinacja ujęć (ujęcie osadzające w plenerze, po którym następuje dramatyczna scena) to konwencja wypracowana przez filmowców już u zarania kinematografii. Jest to popularny zabieg, gdyż w umysłach widzów scena, która następuje bezpośrednio po ujęciu sytuującym, rozgrywa się właśnie w tym miejscu, niezależnie od tego, gdzie naprawdę była filmowana. W większości przypadków sceny następujące po ujęciach sytuujących kręci się w innym miejscu, korzystniejszym z punktu widzenia produkcyjnego, z powodów logistycznych i finansowych.

Ujęcie sytuujące może także pełnić funkcję odsłaniającą, śledząc najpierw ruch postaci przybywającej do miejsca docelowego, niewidocznego dla widzów, póki nie umożliwi tego szersza perspektywa.

Kompozycja ujęcia musi pokazywać coś o miejscu akcji, co oddawałoby jej unikalny charakter, związek z postacią albo budzić skojarzenie zgodne z wizją reżysera.