



A filmkészítés alapjai

A mozgókép létrehozásával az ember nem csak a mozgás rögzítésének a módszerét találta fel. Az elmúlt több mint száz év fejlődése alatt egy olyan, rendkívül összetett kommunikációs struktúra alakult ki a mozgóképpel, amely képessé vált arra, hogy egyaránt megjelenítse az emberi vizuális és auditív észleléshez, valamint a kognitív és asszociációs képességekhez kötött valóságot és fikciót. Ezzel összefüggésben a mozgókép, olyan absztrakt időfogalom rendszert hozott létre, amelynek előtte nem létezett megfelelője. A mozgóképi kommunikáció alapja az esztétikumon alapuló, emocionális közös nevező, a vizualitás. Ám egy adott film vizualitása nem vizsgálható önmagában, mert a hang, a zene, a szövegek tartalma, a vágás belső ritmust létrehozó ereje és mindezek egymáshoz viszonyított aránya az, ami összességében alakítja ki azt a bonyolult szövetet, amely tartalom hordozóvá válik.

A mozgókép készítés formai eszközei

Kompozíció

A kép elsődleges formai rendszerét hívjuk kompozíciónak. A képi kompozíció leglényegesebb pontjait a kép keretéhez kell kötnünk. Ennek megfelelően a kompozíciót meghatározó elsőszámú tényező a kép kerete. El kell döntenünk, hogy mi van a képen belül és mi esik azon kívülre. Ez annyira egyszerűnek tűnik, hogy nem szokás elgondolkodni ezen, mindezt úgy fogalmazhatjuk meg: „a képnek kerete van”.

A kereten - a kép szélein - belüli tér az, amivel a kompozíció által a képkészítő általában foglalkozni szokott, mégis könnyen belátható, hogy ha rossz helyre „illesztjük” a kép keretét, akkor nem lesz mit megszerkesztenünk a többi kompozíciós eszköz segítségével. Ebből kiindulva már a keret aránya (a filmnél a képkapu mérete - 1:1,85 az Egyesült Államokban, 1:1,66 Európában), meghatározó a kompozíció kialakításában. A videonál ez 4:3 azaz 1:1,33 vagy 16:9 azaz 1:1,77 közül valamelyik, manapság a HD technika elterjedésével a 16:9-es képarány válik egycélralkodóvá.

Az élesség és életlenség

A kép élességi viszonyait, általában a kép technikai paramétereire számíthatjuk, ám az élesség és életlenség aránya a mélységélesség, a technikai képek világának a meghatározó kompozíciós eszköze. Könnyen belátható ez, ha a képen belüli élességi pont megváltozásából adódó úgynevezett átélézésre gondolunk. Ez a formanyelvi eszköz az emberi szem azon tulajdonságát használja ki, hogy a néző önkéntelenül keresi a képen belül az optikailag éles részeket, mert abból kiindulva próbálja értelmezni a látott képet. Az élesség megváltoztatásával a nézőnek ki lehet jelölni a képen belül, hogy mit szeretnénk, ha a továbbiakban figyelne miután a szeme önkéntelenül követi a képen belüli élesség vándorlását, áttevődését. Egy kép mélységélességi viszonyai nagyban függenek a felvételnél alkalmazott objektívektől

A fény

Ez a kompozíciós eszközök sorában az egyik legfontosabb. Hiszen elnevezéséből is adódóan a fotográfia - a technikai kép létrehozása legyen az kémiai vagy fizikai álló vagy mozgókép - a fényírás tudománya. Mindez azon alapszik, hogy fény nélkül nem látunk, látás nélkül nincs látható tér. Vizuális értelemben a tér nem egyéb, mint fény-tér. A kép fényhez való viszonyát is hasonlóképpen fogalmazhatjuk meg, ha nincs fény, akkor nincs kép sem. Ezen túlmenően, a fény határozza meg a kép hangulatát, a jó képre

szoktuk azt mondani, hogy atmoszférikus. Ez egyfelől azt jelenti, hogy a képet a megvilágítás vagy a fényviszonyok olyan kontrasztossá teszik, hogy a kép tónusrendje a csúcspontoktól a legsötétebb árnyékos részekig terjed. Tehát egy színre értelmezve, a teljes tónus tartományt átfogja azzal, hogy egy adott színt a fehértől a feketéig megjeleníti. Másrészt a fény iránya, mennyisége, a megvilágított és árnyékos területek aránya, az úgynevezett foltosság, alapvetően a fény és a kép viszonyát vizsgálva, így ezek összessége határozza meg a kép karakterét. A képi kompozíció tulajdonságai között kell megemlíteni, hogy a kép helyes exponálása alapvetően fontos, de a fény tudatos használata - a megvilágítás, ennél sokkal kifinomultabb jelentéshordozó, nem azonos a helyes expozícióval.

A szín

A szín a képen belül a színes film megjelenése óta a kompozíció lényegi eleme lehet, ha tudatos használatával a figyelem irányítás fontos eszközeként viszonyulunk hozzá. A komplementer, vagy kiegészítő színek kontrasztjával például olyan gondolati, érzelmi és asszociációs hatásokat lehet elindítani a nézőben, amelyek segítségével a film dramaturgiai vonala erősödik. A színekről való lemondással, tehát fekete-fehér kép alkalmazásával is egyfajta színdramaturgia valósítható meg.

A gép- vagy kameraállás és az optikai látószög

Gépállásnak nevezzük az optikai tengely és a kép témája közötti szöveget. Normál gépállásnak nevezzük, amikor a kamera szemmagasságból dolgozik állványról vagy vállról, és az optikai tengely vízszintjében készül el a kompozíció. Alsó gépállásnak nevezzük, ha az optikai tengely vízszintjéhez viszonyítva felfelé dolgozik a kamera. Felső gépállásnak, ha az optikai tengely vízszintjéhez viszonyítva lefelé dolgozik a kamera. Az alsó és a felső gépállás érdekes játékot kínál a geometrikus perspektíva által létrejövő rövidülés tudatos használatára. Ezen felül bizonyos unalomig ismert, látott dolgokhoz való viszonyunkat segíthet újra definiálni egy-egy bátor nem várt gépállás.

Egy érdekes látószög vagy egy jól megválasztott élesség, vagy szín, önmagában örömet, de nem mond sokat. Tudatosan kell alkalmazni a kompozíciós eszközöket, amelyek egymásra épüléséből jön létre az a képi világ, ami a kompozíciók összességén keresztül szolgálja a film létrejöttét, dramaturgiáját. Természetesen ebben az esetben a tudatosságon van a hangsúly és nem azon, hogy mindent mindig alkalmazni kell.

Plánok rendszere

Ahogy fentebb már kifejtésre került, a kép kerete a kompozíció kiindulási pontja. A keret viszonya a kép alanyához határozza meg az úgynevezett képkivágást. A képkivágás közkeletű elnevezése a plán. A különböző képkivágások formai és tartalmi, szerepe akkor derül ki számunkra igazán, ha megpróbáltunk már két snittet egymás után vágni, vagyis részt vettünk utómunkában. Általánosságban elmondható, hogy a plánok rendszerének alapegysége az ember. A mozgókép egyik, jellegzetes - a plánokon keresztül is megnyilvánuló - tulajdonsága az a közelség, intimitás, amivel a nézőjét ab ovo bevonja, elkalauzolja a témájához. Ennek egyik legfontosabb eszköze:

A közeli vagy premier plán

A képkeret egészét kitölti az arc, a kompozícióban a kép felső szélé vágja a fejtetőt. Az ennél is közelebbi a makró tartományba tartozó szuper közeliben csak az arc egy részlete - szem, orr, száj -

látszik. Minden rezdülés, metakommunikatív jel jól megfigyelhető, és azonnal jelentéshordozóvá tehető ezeknek a plánoknak a használatával. Megfelelő dramaturgiai előkészítés és átgondoltság után érdemes használni, pontosan azért, hogy megtartsa semmihez sem hasonlítható hatását.

A szekond plánok vagy fél közelik

A szekond plánok között megkülönböztetünk szükségsekondot, ahol a kép alsó széle a mellkas vízszintes közép vonalában metszi a figurát. Szekondot, ahol a szegycsont és a köldök közötti távolság felénél fut a kép alsó széle. Illetve bőszekondot, ahol a csípő vonala a kép alsó széle. Ezeknél a plánoknál, ahogy haladunk az egyre tágabb kompozíciók felé, fokozottan ügyelni kell a fej és a kép felső széle közötti távolság helyes megválasztására. Ezekben a plánokban szoktuk a leginkább megjeleníteni a film főszereplőjét, amennyiben fontosak a gesztusok, amelyekkel a megszólalását kíséri. Két ember párbeszédének is, a szekond plánok adta képkivágások, a leginkább szokásos megjelenítői.

A totál

A totál plánok a leginkább leíró jellegű képkivágások. A kistotál egy speciális, műfajhoz köthető formája a western filmeknél használt, úgynevezett amerikai plán, ahol az embert és környezetét úgy ábrázoljuk, hogy a figurát a kép alsó széle a térd felett vágja. Az amerikai plán kialakulásának az a magyarázata, hogy a revolverhős oldalán lógó fegyverével együtt szerepeljen a végső összecsapás előtt a képen. Egyébként kistotálnak azt nevezzük, amikor az ember tetőtől-talpig szerepel a kompozícióban és az őt körülvevő környezet jól felismerhető. A totál kép az embert a környezete részévé teszi, de a figura pontosan azonosíthatóan felismerhető. Ezzel szemben a nagytotálban leginkább a csak távolról megfigyelhető tájformákon, vagy mozgásokon van a hangsúly, ebben a plánban az ember a táj, a környezet alkotó elemévé válik.

A filmkészítés forgatást követő fázisa, az utómunka vagy vágás, ahol a fentebb leírt plánok szerint felvett snitteknek az egymás utáni használatával lehet kialakítani, azt a dinamikus ritmust, amely a film tartalmával harmonizál. Általános alapelv, hogy azonos témájú kép esetén legalább két plán különbségnek kell lennie az egymásra vágathoz. Tehát egy szekondra nagy valószínűséggel, rá lehet vágni az ugyanabból a szögből készült kistotált. Ez nem azt jelenti, hogy nem lehet azonos plánokat egymásra vágni, hanem inkább azt, hogyha azonos plánok kerülnek egymásra, akkor bátran változtassunk a kamera látószögén tehát például egy felső-szekond után használjunk egy alsóból fotografált szekondot.

Kameramozgások

Ahogy a mozgóképnek egyértelmű jellemzője és éltetője a képen belüli mozgás, a kamera mozgása is a filmek magától értetődően természetes formanyelvi eszközévé vált. A kamera folyamatos mozgása a nézőben a filmtérben való intenzív jelenlét, a bevonódás, a közelebb kerülés asszociációját kelti, de fokozhatja a mozgalmasság érzetét, vagy a feszültséget is. A kamera a film egy kitüntetett pillanatában való megmozdítása a mozgáskövetésen túl, hangsúlyos dramaturgiai elemmé tehet bizonyos snitteket. Ezért nagyon fontos, hogy a mozgások kivitelezése mindenkor pontos és technikai problémáktól mentes legyen. Természetesen a különböző kameramozgások egymással is kombinálhatók.

A svenk

Svenknek nevezzük az állványon lévő kamera vízszintes illetve függőleges pásztázó mozgását. Tankönyvi eset szerinti végrehajtása a következő: fix (álló) komponált képből indul a mozgás és fix komponált képbe érkezik. Jellemzően fogva leginkább leíró, illetve mozgáskövető funkciója van ennek a

kameramozgás típusnak. Használatakor nem feltétlen szükséges az elejének vagy a végének a használata. Dinamikus változata az úgynevezett rántott svenk, amikor a két végpont közötti átállás olyan gyors, hogy a képtartalom elmosódik.

A fahrt

Fahrt-nak vagy kocsizásnak hívjuk a mozgó tárggyal párhuzamosan mozgatott kamerát. Alapesetben külön kiépített fahrt sínen gurul ilyenkor a kamera egy kis kocsira szerelve, amit általában a fahrtmester mozgat. Az operatőr a kamerával együtt, fent ül a fahrtkocsin. Vannak motorosan hajtott változatai is. Hatása a nézőre a mozgó tárgy párhuzamos vonalú követésével létrejövő intenzív mozgásélmény. A mozgás és a benne rejlő energia megjelenítésének egyik legjobb eszköze. Természetesen a fahrt-ot használják finom mozgásokhoz is, amikor valaminek a megközelítése vagy zárt tereken, termeken való áthaladás érzékeltetése a cél. Fontos eszköz még akkor is, amikor az előtér és a háttér különböző sebességű elmozdulása miatt létrejövő speciális térábrázoló hatást akarunk létrehozni.

A krán

A krán mozgás vagy daruzás használatával a kamera úgy tud gépállást változtatni, hogy az alsó vagy a felső gépállás megváltozásából eredő mozgásélmény és látószög valamint a perspektíva-változás eredményezi a vizuális hatást a nézőben. Használata például: egy parkban a fák koronájának magasságából indul a mozgás, ekkor a park felső nagy totálja az induló kompozíció. A kamera lassú ereszkedésbe kezd, a mozgás a park egy padján ülő újságot olvasó férfi szekondjáiig tart. A néző számára is olvasható a vezércikk címe. A közelkerülés folyamatának élményét adja ez a mozgás, ennek fordítottja az eltávolodást jelenti. Itt szükséges megemlíteni azt a formanyelvi eszközt, amit úgy hívunk, hogy belsővágás. Ekkor, a kamera mozgása által változik meg egy adott snitten belül a képkivágás, azaz a plán. Az előbb vázolt esetben a nagytotáltól kezdve a szekondig szűkült a képkivágás és ezt felvétel technikával, folyamatos hasznos kameramozgással értük el.

A kézi kamera

A kézi kamera használata a dokumentumfilmes felvételi eszköztár jellemző tartozéka. Ezen alapesetben azt értjük, hogy a megfelelő fizikumú és képzettségű operatőr a felvétel során a vállán tarja a kamerát. Két kezével illetve szemeződrével, adott esetben fejével is stabilizálja, pozicionálja az eszközt. Ebben az esetben a kezelőszervek folyamatos kontrollja (fókusz, vario) és az összes mozgás kivitelezése is az ő egyszemélyi felelőssége, feladata. Természetesen, ha a körülmények úgy kívánják, akkor nyújtott karral felemeli a gépet, vagy hóna alá szorítva leguggolva készít felvételt. Minden eddig megismert mozgás kivitelezhető kézi kamerával, természetesen nagy rutin és fegyelem szükséges hozzá. Bármilyen a kamerába épített képstabilizáció (Steadyshot) ellenére, a felvétel jellegén utólag látni lehet majd az emberi életfolyamatokból adódó speciális remegést, pulzáló mozgást. Ez koncepcióvá tehető és akkor nem zavaró, viszont számolni kell vele, még a leggyakorlottabb operatőröknél is. Hatása a felhasználási területből - a dokumentumfilmekből - adódóan a hitelesség, az ottlét érzete.

Világítás, színdramaturgia

A világítás és a fények kezelése az operatőri munkának a legkifinomultabb, legtöbb esztétikai érzéket és kulturális háttértudást igénylő és megsejtető része. Ha valaki meg akarja érteni a fények tudatos használatának a logikai rendszerét, akkor a legjobban akkor jár, ha megfigyeli a természetben a napszakokhoz, az évszakokhoz és az időjárás változásokhoz kötődő fényváltozásokat és elraktározza magában azokat a hangulatokat, amelyek eközben érik. Az épített környezetben tudatosan megfigyelt esti utcai világítás, az autók lámpáinak visszfénye a vizes úttesten, az épületek üvegfelületeinek tükröződései által létrehozott különböző fényhatások, mind-mind hozzásegítenek ahhoz, hogy a képen belül majd emocionális tartalommal megtölthető fénykonstrukciók birtokába jussunk. A legfontosabb, hogy ezeket megfigyelni és emlékezetünkben rögzíteni tudjuk. Ez a feltétele annak, hogy majd adott alkalommal emlékezetünkől előhívni legyünk képesek, tehát alkalmazzuk a minket ért vizuális élményt, hangulatot, egy másik szituációban, egy képkészítési helyzetben.

Minden képnek a fény az éltető forrása. Ez elsősorban a láthatósághoz köthető tény, ám a világítás és a fények tudatos kezelése és a képi kompozícióban történő használata, nem ezt jelenti.

A hangulati egység

Az első és legfontosabb, hogy képeinknek valamilyen hangulati egységet képzeljünk el. Ez fakadhat a témából, illetve lehet attól független is és lehet az alkotói látásmód következménye, lenyomata. A fontos az, hogy erős, atmoszférateremtő erő legyen a film. A képi anyag legyen a fény által atmoszférikus, és ez nem a látás, hanem a látásmód, az operatőri látásmód következménye.

A fehéregyensúly

A videokép és a fény kapcsolatát vizsgálva az egyik legfontosabb tényező a kamera fehéregyensúly beállítása. A kamerának meg kell mondani, hogy melyik fényforrást tekintse fehérnek. Ez a sokféle manuálisan beállítható értéken túl, két alap értéket, úgynevezett gyári értéket vagy preset beállítást tartalmaz, ami külső fényre 5600 Kelvin, belső fényre 3200 Kelvin. A videokép hangulatának a meghatározásában ez a beállítás az egyik legnagyobb hatású tényező, mert minden fényforrás és fényvisszaverő felület színét ezzel a beállítással lehet egyszerre befolyásolni.

Felületek fényvisszaverési képessége

A fénynek csak és kizárólag akkor van köze a láthatósághoz, ha az útjába kerül valami, tehát van miről visszaverődnie, vagy valamin áthaladnia. Könnyen belátható, hogy a különböző felületekről más és más mennyiségű fény verődik vissza. A visszavert fény mennyisége függ az adott tárgy színétől és a felületétől. A fényvisszaverési paraméterek azonos fény mennyiségnél 3%-97% között változhatnak. Gondoljunk egy fekete anyagra és egy mellette lévő tükör felületre. Ezt a több mint harmincszoros fényvisszaverési különbséget fontos, hogy észrevegyük, és árnyékolással, vagy kitakarással kezelni tudjuk, mert ennek tudatában kell meghatározni a képen belüli expozíciós viszonyokat. A videokamerák átfogása körülbelül 5 blende érték. A videokép nem szereti a túlvilágított részeket, drasztikus részletvesztéssel reagál minden ilyen szituációra.

Szórt fény vagy direkt kemény fény

Direkt vagy kemény fényeknek nevezzük azokat a fényeket, amiket olyan fényforrások hoznak létre, amelyek fénye nem hatol át semmilyen olyan transzparens közegen, amelyben lévő részecskékkel vagy szálakkal kölcsönhatásba lépve, másodlagos fényhullámok jönnének létre. Ezzel szemben a szórt fény áthalad olyan transzparens közegen, amely másodlagos hullámokat hoz létre és minél nagyobb a kölcsönhatás - sűrűbb a közeg - annál nagyobb a szóródás.

A hárompontos vagy háromszög világítás

A mozgókép világításának az egyik legrégebben és legelterjedtebben használt módszere. Alapesetben három különböző hatású fényből tevődik össze. Az első a főfény, amely mennyiségénél fogva azonnal meghatározza az adott jelenet hangulatát. Helye a kamera optikai tengelyétől jobbra vagy balra van, ideális esetben az optikai tengelyre merőlegesen. Mivel iránya jól látható, érzékelhető az általa a képen belül megvilágított objektumokon, ezért legtöbb esetben fókuszálható, irányított fényforrásból származik. Mennyisége alapjaiban határozza meg a kép hangulatát. Külsőben forgatva mindig a Nap a főfény, még akkor is, ha erősen felhős, azaz szórt napfényvel van dolgunk.

A második fény, ami szorosan kapcsolódik a főfényhez, az a kamera irányból érkező derítés. A derítés feladata, hogy a főfény által az objektumon létrehozott árnyékokat gyengítse, ezzel a már fentebb taglalt általános képi hangulatok kialakításában van kiemelkedően fontos szerepe. Külsőben forgatva a napfényt visszaverő felületekkel (derítőlappal) tudjuk legkönnyebben létrehozni ezt a fénytípust. Fontos, hogy a derítés által létrehozott árnyékok képen kívül tartsuk, míg a főfény által létrehozott árnyékok a kép szerves részét képezhetik.

A harmadik fénytípus az úgynevezett kiegészítő fények csoportja, amelyeknek a háromszög világításhoz kapcsolódó tagja a gégen, vagy ellenfény. Ez a fény ebben az esetben funkciójánál és helyzeténél fogva körberajzolja, és ezzel leválasztja a háttérről azt a képtartalmat, amit eddig a főfény és a derítés segítségével kiemeltünk a környezetéből. A kiegészítő fények közé tartoznak még azok az él fények és díszítő fények, amelyekkel a szereplő környezetében hozzuk létre a kép által kívánt hangulatot.

Utómunka

Utómunkának nevezzük a filmkészítésnek azt a szakaszát, amikor a nyersanyagból végre összeáll a film.

Ma már olyan számítógépes munkaállomások állnak a filmalkotók rendelkezésére, amelyeken a teljes utómunka folyamatot el lehet végezni a vágástól a fényelésen át a hangosításig.

Muszterelés

A rendező az operatőrrel és a vágóval végignézik a teljes leforgatott anyagot és kiválasztják azokat a jeleneteket, amelyeket jónak ítélnék. Itt még a sorrend nem lényeges. Csak az a fontos, hogy technikailag és művészileg jó legyen a snitt. Ez a folyamat a muszterelés.

Ahhoz, hogy egy film valóban elérje azt a hatást, amiért az alkotók hozzákezdtek a munkához, a filmkészítés egész folyamatát a legnagyobb odafigyeléssel kell végezni. Jól leforgatott nyersanyagból is lehet rossz filmet vágni. Nagyon sok múlik a stáb tagjainak összeszokottságán, szakmai képzettségén.

Elővágás

A kiválasztott jelenetek megfelelő sorrendbe állítása az elővágás. Itt még nincsenek a snittek végleges hossza, az egyes trükkök, animációk, feliratok csak jelzés szinten szerepelnek. Az így előállított film akár 20%-al is hosszabb, mint a tervezett. Ez a változat tökéletesen alkalmas arra, hogy a film ívét az alkotók lássák és az arányok végső meghatározásához segítséget nyújtson. Ezt a munkát akár a vágóasszisztens is végezheti.

Végső vágás

A végső vágás a jelenetek pontos hosszának a beállítása, a vágópontok meghatározása komoly gyakorlatot igénylő feladat. A vágás ritmusa, a dramaturgiának megfelelő képváltások alkalmazása, lassítások, gyorsítások, zenei effektek mind a film sikerének alkotó elemei.

Ha valaki jó vágó szeretne lenni, ahhoz nem elég, hogy jól ismerje a vágóprogramot. Ennél jóval többre van szükség. Mit, mire lehet vágni, milyen hosszú legyen a snitt, milyen fényelési technikával állítsa be a kívánt hangulatot, milyen legyen a felirat, milyen trükkel érhető el egy hatás, ezt mind-mind a vágónak kell tudni.

Fényelésnek nevezzük azt a folyamatot, amikor az egymás utáni snittek, jelenetek fényviszonyait úgy korrigálják, hogy azok hangulata illeszkedjen egymáshoz.

Ha egy filmhez animációra van szükség, az szintén az utómunka fázisban készül el. Sok esetben a kameraképet kell grafikai elemekkel kiegészíteni, ez a kompozitálás. Itt több képsíkot, layert illesztnek egymásra a kívánt hatás elérése érdekében.

Film hangosítása

Az utómunka része a film hangosítása, keverése is. Ez a különböző műfajokban más-más nagyságrendű munka. Egy nagyjátékfilm esetében ez lehet akár egy egész éves feladat is.

A szükséges zenei betétek elkészítése, a narrátorszövegek felvétele és a zajok, zörejek kiválasztása a hangmérnök feladata. Fontos a dramaturgiának megfelelő hangerők arányának beállítása. Ez a művelet a keverés.

Master kópia

Ahhoz, hogy egy filmet késznek tekintsenek az alkotók, akár 20-30 vetítésen is végignézik a véglegesnek szánt verziót. Ilyenkor még több kisebb korrekció is történhet. A „finomhangolás” után elkészül a master kópia. Ez az a végleges változat, amin már változtatás nem történik. Ez lesz a sokszorosítás alapja.

Walter Murch, aki vágóként és hangmérnökként háromszoros Oscar díjas (és számos további jelölést kapott) így ír egyik díjazott munkájával kapcsolatban: „Amikor a film végre a mozikba került, nekiültem és kiszámítottam, hogy összesen hány napot töltöttünk ezzel a jelenettel, majd a napokat elosztottam a végtermékben szereplő vágások számával, és megkaptam az egy-egy vágóra (vágópontra) eső eredményt, ami naponta 1,47 vágásnak felel meg. Mivel a másfél vágás elvégzéséhez körülbelül 10 másodpercnyi idő szükségeltetik, az Apokalipszis most (az átlagostól bevallottan eltérő) példája jól kidomborítja, hogy – még egy normális film esetében is – a vágó nem a film összeállításával (vagyis a vágás fizikai aktusával), hanem a hozzávezető út felfedezésével tölti ideje java részét.” (Murch, 2010)

Mozivetítés vagy televíziós sugárzás esetében szalagra vagy digitális hordozóra adáskópia készül. Ennek szigorú szabályai vannak: 30 másodperc színcsík (colorbar), 1 kHz, 0dB-es mérőhang, 30 másodperc fekete, hang nélkül, és indulhat a film.

DVD-hordozón forgalomba kerülő filmhez egy úgynevezett DVD authoring készül. Ez egy olyan változat, amely egy statikus vagy mozgó menürendszerrel asztali vagy számítógépes DVD lejátszóval vetíthető. Több számítógépes program áll rendelkezésre a jó minőségű DVD master készítésére. A menürendszer lehetővé teszi, hogy a teljes filmet levetítsük vagy csak bizonyos részeket válasszunk ki. Akár többnyelvű verzió is készíthető még feliratozott változatban is. Divat a gyári DVD menüjében egy extrák pont beiktatása, erre kattintva a végleges filmből kimaradt jeleneteket, esetleges bakikat vagy a forgatásról készült felvételeket nézhetjük meg.