

HÉT ÉRV A HETEDIK MŰVÉSZET VÉDELMEBEN

– avagy számadás a talentumról

„Rossz az, ami véges”
Kabbala

Ismerjük el, a filmművészet sorsa, helyzete sok tekintetben kétségessé vált. Alig néhány évtizede még irigyelt elismerés vette körül, a modern kor vezető kifejezési formájának kiáltották ki, mely páratlan érzékenységgel válaszolt az új kihívásokra. A bizonytalan rangú serdülőből hirtelen felnőtt lett – így mondtuk akkor – nagykorú, önállóságában megszilárdult művészet. Aztán ennek egyszerre csak vége lett, és most a film válságáról, ha nem éppen haláláról beszélnek sokan. Más, hagyományos művészetek számtalanszor néztek szembe a halálos jóslatokkal. A film esetében először került rá sor. Talán ezért válaszolunk rá ilyen borúlátással.

Csak ami véges, az a rossz, csak ami további életre képtelen – tanítja bölcsen a Kabbala. De ki mondhatná, hogy a filmművészet, bár szerepét, formáját, közönséggel való kapcsolatát változtatja, a múlté és már csak temetnünk lehet? Igaz, száz év úgy látszik elég volt, hogy bejárja, gyorsított ütemben a „tündöklés és bukás” stációit. Ma, sokak számára úgy tűnik, mintha csupán a tömegszórakoztatás közönségesebb szerepe jutna számára. Mint valaha a kezdetekben, a tény, hogy „alacsony sorból” jött, leplezetlenül megmutatkozik. A nagy avantgárd szerepnek vége. Csakugyan, mi történt?

„Évek hosszú során át egy ember képekkel népesíti be a teret. Tájak, birodalmak, hegyek, öblök, hajók, szigetek, halak, szobák, eszközök, csillagok, lovak és emberek képeivel. Halála előtt felfedezi, hogy a vonalak türelmes labirintusa önmaga arcának képét rajzolja ki” – mondja Borges, és metaforáját minden művészi alkotómunkára érvényesnek tekinthetjük. A művész csakugyan az őt körülvevő dolgokat jegyzi fel, figyelni mélyreható kitartással, miközben ezáltal mégis magát határozza meg szakadatlanul. De valóban beszűküléssel, redukcióval van dolgunk? Aligha. Inkább egy kényes egyensúly fenntartásáról. A külső és belső világ kölcsönös éltető rendje érzékeny, szüntelenül ellenőrzött arányokat követel. A terjeszkedés lehetősége és a mélységi megerősödés szüksége váltakozva követik egymást.

Rev. 2007



271818:2

Bíró
Yvette:

A Hetedik
művészet

• 5-34

• ~~271818~~ 270

Változatlan utányomás

© Bíró Yvette, 1994
© Osiris Kiadó, 1997

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

A film százéves története, ha úgy tetszik, e paradox viszony alakulásának történeteként is felfogható. Hisz a hetedik művészet felnövekedése mi más volt, mint az elvállalt és egyre érzékenyebb személyes kifejezés kidolgozása. A kíváncsi kamera tengerek és hegyek, dolgok és emberek életére tapadt, azt rögzítette pontosan és fáradhatatlanul. És évekbe tellett, míg nyilvánvalóvá vált, hogy többre is képes, hogy minden felvétel egyben vallomás is, valamely páratlan személyiség elfogult látása a szeme elé kerülő jelenségről. A híres „kamera töltőtoll” ezt a folyamatot tetőzte be. A filmművészet érettsége beteljesedésekor lett a legszemélyesebb és legegységesebb.

Mégis, ez a hódítás, láthatólag, nem maradhatott mindvégig zavartalan. A diadalmas térnyerést visszavonulás követte. A lehetőségek és energiák zsugorodása ma vitathatatlan tény.

A század utolsó negyede, kétségtelenül, más médiumok előrenyomulását hozta. A kommunikációs eszközök forradalma, az elektronikus képközvetítés hihetetlen iramú és mindenirányú elterjedése a filmművészet jelentőségét visszaszorította. Hegemón helyzetből részleges hatalomra kényszerült, olykor gyanús koalíciókra jutva. Am tulajdonképpen további differenciálódással állunk szemben. A polgárjogot nyert szerzői film érvényesülése mellett a film médium további osztódásának tanúi vagyunk, amint televízióval, hirdetéssel, szórakoztató komputer-videojátékkal szövetkezve és hadakozva, alkalmazza a nyelv egyre szofisztikáltabb eszközeit. Nem állítom, hogy teljesen békés folyamatról van szó. Az igényes filmnek egyre nagyobb küzdelmet kell folytatni létéért, hogy elkészítésére egyáltalán támogatást kapjon, és eljuthasson közönségéhez. A tömegművészet nivelláló hatása és mennyiségi áradása még veszedelmes mértékeket ölt. De ez nem jelentheti a filmművészet teljes elsorvadását.

A maga értékeinek pontos számbavételére ma talán nagyobb szükség van, mint valaha. És ezért talán nem indokolatlan ezeket a régebbi munkákat elővenni. Az összegezés abban a szakaszban született, mikor a film éppen sikerei teljében volt. Lehetőségei csúcán vizsgálhattuk eszerint tehetségét. És bár-hogy ítéljük is meg mai funkcióját, módosult társadalmi szerepét, a filmírás, a tér- és időformálás egyszer már kidolgozott módszerei elévülhetetlen vívmányok maradtak.

Érveim a hetedik művészet védelmében erre vonatkoznak. És talán bocsánatos bűn, vagy játék, hogy bizonyítékként, nézeteim alátámasztására zenei metaforák segítségéhez fordulok. Ha a legelvontabb és legérzékletesebb művészet szerkezeti formái kölcsönvehetők, nem állunk olyan rosszul.

Eljött a kép ideje, mondotta szinte vallásos áhítattal a húszas években Abel Gance. Új civilizáció küszöbére érkeztünk. A szóbeliséget, az írásbeliséget felváltja a kép. Látható lesz az ember, így Balázs Béla, és vele, körötte, az egész zsúfolt világ. A jóslat igaznak bizonyult, és azóta is nemzedékek filmcsinálói gyakorolják a képi nyelv idiómáit, grammatikáját és poétikáját dolgozták ki, hogy alkalmazása, írása és olvasása mind pontosabb, érzékenyebb legyen.

Semmi botrányos nincs azonban abban, hogy a kép ereje olyan mindenható lett, hogy messze túlszárnyalta a filmvetítő és filmvászon kizárólagos közvetítő eszközeit. A médiakor idejét éljük, mikor a legközönségesebb hír, a tudósítás, a reklám, vagy a tudományos és művészi munka egyformán számtalan csatornán és a mikrohullámok rezgésén keresztül ölt testet. Virtuális, ám mégis létező alakot. Minden információ, a divat, a zenés videoklip, sőt már a telefonbeszélgetés vagy faxolt levél-feljegyzés is, szatellitok mind sűrűbb hálózatán keresztül élvezni a láthatóságot. A film, a mozgó fényképrendszer századeleji csodája bizonyos értelemben körülhatárolt forma lett, egyike az audiovizuális médiumnak.

A filmművészet megbecsülése eszerint idejét múlta? Kiszorították az új technikai csodák? Igaz, a massmédia jelenléte megváltoztatta viszonyunkat a magasművészethez. Az új formák zavarba ejtően érvénytelennek minősítik a régi elitértékek kizárólagosságát és főleg távolságát az alacsonytól. De talán az ítélkezés helyett inkább a változás tényét kell megértenünk és aszerint vizsgálni a tömegtermékek természetét. Valaha, mondja Eco is, a massmediát kategorikusan gonosznak, bűnösnek neveztük. Mögötte csak a hatalom manipulációját, a piactársadalom ideologikus ravaszágát láttuk és büszke fölényvel vádoltuk felelőtlenségét, népbutítását. Hisz ott volt nekünk, értőknek, a magasművészet parnasszusa. Ennek bizony vége van. De ha a magas és alacsony kultúra közti éles határokat érvénytelennek kell is tekinteni, bizonyos értékek vitathatatlanul érvényesek maradnak, a közlés higiéniája szabályozó. Ezért a filmnyelv ismerete nem lehet haszontalan. Könnyű, olajozott a kommunikáció, súlyos a mediáció, mondja a mediológus Debray, arra emlékeztetve, hogy a technika ugyan remek eszközöket kínál a közlekedésre, de a hatékony kifejezés, a közvetítés távolról sem magától értetődő, készen adott. Csak a grammatika „megőrzött/tagadása” alapján lehetséges beszédes, leleménye-

szóhasználati formákra jellemző. A kepi civilizáció eszközei, megjelenési formái szüntelen metamorfózison mennek keresztül, de ez azt is igazolja, hogy a médium erőteljes és életképes.

2. Kétszólamú invenció: alakváltó fényformák, tértagolás

Ami azt illeti, még tanulhatunk is a massmédia invenciójától. Ki tagadhatná, hogy a harminc másodperces hirdetés például, a maga hihetetlen tömörségével, vizuális szuggesztívójával nem mutatott fel sejtelmesen szépséges, hangulatkelő vagy szemtellenül mulatságos, szellemes képkapcsolatokat, a legvégsőig kidolgozva fény-árnyék, ritmus, ellipszis stb. kompozíciós lehetőségeit. Minél bontottabb az anyag, minél telítettebb a textúra, annál komplexebb szerkezetek jönnek létre, annál kifinomultabb a közlés. Ki tagadhatná, hogy igenis költői érték halmozódhat egy-egy jól sikerült reklámban, melyben ráadásul az ironikus cinosság fűszere is élvezhető. Hiszen a játékosan romantikus légkör, mondjuk egy Yves Saint Laurent-parfüm hirdetésében, a lebbenő selymek, tüllök, az érzékletes emberi bőr, testi szépségek, és a zene tudatos érzelmessége szemérmetlenül közli: csábitani akarunk, árut eladni, noha te is tudod, mi is tudjuk, miről szól a mese. Hogy siratjuk, ez lett a *tua res agiturból*? Ez is a világ birtoklásának része. Nemcsak a piac kiszolgáltatottjai, az árutársadalom áldozatai vagyunk. Tudjuk is ezt, minden alkalommal és ha az aktuális tartalmat könnyedén zárójelbe tesszük, ahogy végül is megszoktuk, a nyelvi érték már rég leszakadt róla. Így ami formai ötlet, intenzitás egyszer megszületett, az nem vész el. Tovább műveli az anyagot.

Az audiovizuális írás érzékenységének egyre magasabb foka, a sebességélmény, vagy a metaforikus nyelv további kifinomultsága adottság és nyereség. Moholy-Nagy félszázada írott megállapításai változatlanul érvényesek, sőt, most látjuk bizonyítottan, magától értetődő formaalkotóelvnek a folyamatos fényformálás, formaviszonylatok feszültségének, fény-árnyék harmóniák egyensúlyának jelentését. Vagy a tértagolás további differenciálódásának értékét. A kamera mozgékonyága által éhezett távol-közel felvételek a hőskorban még merev szembeállításokat ismertek csak. Ma, e régi óvatos kánonok megdöntésével sokkal szabadabb váltásokkal dolgozunk: egymás mellett, egymás ellen vagy egyidejűleg szökellve vagy folyamatosan, az emberi arc lájképe, vagy a megközelíthetetlen makrotermészet olyan érzékletes közvetlenséggel jelenik meg előttünk, hogy nincs olyan hároméves gyerek vagy százéves öreg, aki ne tudná

olvasni. Amit egy futó beszámoló vagy tudósítás, másodpercek tört része alatt, csapongva, mégis koncentráltan felhalmoz, az értelmes mondattá válik bárki számára. A jól kiemelt részlet és töredék a néző fejében áll össze. De nincs-e közös alap, kölcsönhatás ez írásmód és mondjuk egy Kubrick, Varda filmírása között, bármilyen szentségtörőnek tűnjék is ez? Itt is, ott is, ember és környezet, ember és tárgyak kapcsolatának, drámai összefonódásának zsigeri ismeretéhez érkeztünk el.

A fény-szín és térkompozíció elválaszthatatlanul komplexen módszerei a legegyszerűbb riportban is artikulálják, értelmezik a közlést. Az emberi alak eleven háttérével együtt tűnik fel a vásznon. A kép szerkezete, a fény- és térformálás együttes adottságaira támaszkodva, mint egy kétszólamú invenció rétegződik, a látvány érzékletes intenzitását fokozza. A vizuális percepció, mely a fény molekuláris bázisaira támaszkodik, maga is változik. E belső fénymolekulák, a fénystimulusok erejének megfelelően „úgy viselkednek, mint mikor zenét hallgatunk” – mondja Virilio. Nem véletlen a fekete/fehér film kifejező értékének újrafelfedezése, Jarmusch, Woody Allen és Scorsese vagy a japán Ozu régebbi, ihletett alkotásaiban. Finomabb tagolásokat, átmeneteket érzékelünk, mint azelőtt. A vizuális nyelv köznyelvvé válása egyben a további szofisztikációt is magával hozta.

3. Ritmus és szinkópa: a megmintázott idő

A kifejezés Tarkovszkijtől származik: a film az idő lenyomatát őrizi, a maga konkrét tényszerűségében, – mondja – azért artikulálható költőileg, a költői logika feszültségei, inkongruitásai, alinearitás igényei szerint. Az elveszett, eltöltött, még meg nem élt idő közvetlensége van a szalagon, ebből formál a rendező saját világot. Az idő nem valamely dolog, nem is fejlődés, hanem állapot: „láng, melyben a lélek szalamandere él”. Az idő bennünk van, nyomot hagy bennünk, az idő a tapasztalat.

Ha a film marandóságának alapjait keressük, ezen a ponton megkülönböztetett figyelem illeti. A folyamat és a megszakítás, az időegységek egymásutánja és viszonyuk kezelése jutott, újból csak az elmúlt évtizedekben, a további érzékenység addig beláthatatlan szintjére. Két szélsőséges példa: Tarkovszkij *Stalkerja* és a legfrissebb Altman-film a *Rövid jelenetek*. Míg a *Stalker* minden ambíciója az volt, hogy egyetlen folytonosságban, az idő kizökkenése nélkül kövesse az események múlását, mintha egyetlen beállítás hullámmérete volna, Altman a némafilmek ci-

kázására emlékeztető módon merete 189 szabálytalan tartamú jelenet lüktetésére bízni legfőbb mondandóját. Megint csak a zenei analógia szolgál segítségül: a hangsúlyok bonyolult összjátéka, szinkópák könnyed alkalmazása, mind üzenetközvetítő, információhordozó lett. A felgyorsult idő sebességélményét csakúgy, mint az úgynevezett holt időt, a térváltoztatás gondtalanságát, a halmozott eseménygazdagság befogadását a filmformálás temporális módszerei kínálják.

4. Ellenpont. A hangzó világ és a csend

Minél kimunkáltabb a szerkezet, annál többértű, hajlékony, telített. Az utalás felidéző ereje felébe kerekedik az explicit kifejezésnek. Kevéssel mond sokat. Ez érvényes a hangvilág szerkesztésére is. A végletek párosítása, csend és kiáltás egymást feltételezik. Ami ezen a területen történt, szintén kikezdehetetlen. Elmúlt, szerencsére, a kísérőzene didaktikus, faltól falig ható korszaka. Vagy a dialógus nehézkes, informatív magyarázkodása. Marad az egész hang- és zörejl világ zeneisége, olyan kifinomultsággal, amely a zenei kompozíció összetettségéhez közelítheti a filmet. Már a *Marienbad* vagy Chris Marker *Mólója*, újabban Alain Cavalier *Libera Meje* a bizonyíték, milyen lényeges szerepe lehet a tónus és az inflexiók, a kontrasztok és az ellenpont alkalmazásának. Az idézetek, utalások korát is éljük, az emlékeztetés, a töredék felvillantása bőségesen elég. Megtanultuk e levegős, tömör kapcsolatok nyelvét.

5. Sokszólamúság – egyidejűség

A zenei szerkesztés analógiája, persze nem pusztán a hangvilágra vonatkozik. A film formanyelvének komplexitása mindig is soknemű eszköz egybehangolását jelentette. Am a modern technológia a miniaturizálás tehetségét is felkínálta. Hogyne hatott volna ez a film „nagyzenekari hangszerelésének” további, mikroeljárásaira. A polifónia közkeletűvé válása, a szüntelen szimultaneitás kiaknázása nemcsak mennyiségileg tölti meg az anyagot, hanem más érzelmi minőséggel is jár. Greenaway becsvágyó erőfeszítései elgondolkoztató kísérletek ezen a téren. *Prosperója* valóságos „kis harmonikus labirintust” valósított meg, olyan rétegezett, zegzugos struktúrát épített fel. És nem kétséges, hogy a kérdés és a gondolat, a játék és a kétely kifeje-

zésére, mint minden újabb Godard-film tanúsítja, a vízszintes és függőleges szerkezet egyidejű alakítása a legkézenfekvőbb módszer.

6. Aleatorikus rend. A véletlen nyelvtana

További lépés és szakítás a merevedő sémarendszerekkel a szerkesztés nyitottsága. A költői logika persze mindig is különbözött a racionális logikától, oldás és kötés rendje más törvényeknek engedelmeskedett. Ha a filmnyelv alakulásában a differenciálódás, a további bontás és összevonás, kihagyás és áttolás lehetőségeit látjuk, egyben a nyitottabb szerkezet játékát is élvezzük. A véletlen befogadása természetesen távolról sem csupán a meseszöveg dramaturgját érinti. Cassavetes és Wenders, Angelopoulos és Tanner, miközben filmjeik nagyszerűzetét a legszigorúbban formálják, az egészen belül a legszabadabb mozgást, kiszámíthatatlan hangsúlyokat, szeszélyesnek tetsző tartamot engednek érvényesülni. A feszültségteremtés új formái születnek ezzel, melyek a színészi improvizáció hitelére éppúgy építenek, mint a kézikamera lélegzetvételére, vagy a természetes külső mozgás meglepetésére. Lassú és gyors váltokozása sosem lehet mechanikus kalkuláció, hiszen érzelmi téridővel van dolgunk. De minden arányváltozást, feszültség hullámzást, még ha parányi is, ha tudattalanul is, átélünk és rendjünkben esztétikai élvezetet lelünk. A koincideneciák nagyszerű energiahalmozódást, szikrázó egybecsendülést képesek felidézni. Virtuozitáson túl és innen: erős hatásuk aktív nézői részvételt követel, hisz titkuk, többek között, a merész kihagyásban, a sikeres tömörítésben rejlik. Az aleatorika újabb, komplexebb szerkezeteinek a filmben való kései megjelenése mutatja, hogy a film képes a továbbmozdulásra, együtt halad a más művészeti ágakban elért, elvontabb formaigényekkel. Előző írásaimban a film kivételes életközelségét hangsúlyoztam, a mindennapok banalitásának költészetét. Manapság, e mindennapok sűrűbb, rokkánobb dinamikája közepette még nagyobb jelentőségre tesz szert a váratlan, az ismeretlen betörése világunkba. A kísérlet, az esetleges és a tévelygés poétikája csak egy szabadabb formálásban találhatja meg magát.

Ha mindez így igaz, ahogy futtában végigvettem, azt hiszem kimondhatjuk, hogy nincs ok a búcsúra, különösen nem a gyászra. A film, a maga élesen polarizálódott formájában él és élni fog. Igaz, terepe beszűkült. A kor amelyben élünk, nem teszi lehetővé a magabiztos, prófétai hitet a világ megváltoztatására. A művekben érvényesülő ironikus önreflexió fellazította az átfogó világmagyarázatra való készséget is. De az emberi igény, hogy a megnevezhetetlent megfogalmazza, hogy képzeletének erejével vágyaknak, kétségeknek, reményeknek és csalódásoknak adjon kifejezést, továbbra is munkál. Lehetetlen, hogy a modern technika téridőt legyőző „mágikus” eszközei ne jelentsenek ösztönzést, kihívást. Miért ne higgyük, hogy megszelídített instrumentumai és eljárásai egy még személyesebb költői írás lehetőségei felé vezetnek. Ez a „kézműves” bensőség óvhatja meg a hetedik művészetet a tagadhatatlanul romboló korróziótól, az univerzális klisékben való feloldódástól.

New York, 1994

A FILM MINT KIFEJEZÉSI FORMA

A FILMNYELV FOGALMA, EGYETEMESSÉGE, SAJÁTOSSÁGAI

„A film az élet dinamizmusát, a természet, a tömeg, a tárgyak mozgását rögzítette számunkra. Mindazt, aminek a mozgás a lényege. A természetet cselekvés közben ragadta meg” – mondotta Lumière híres operatőre, Mesguich. Ezzel a képességgel évezredek igényeit és szükségleteit váltotta valóra: megörökítette a minket környező világ „megfoghatatlan”, tovatűnő mozgásának dinamikáját. Ez az adomány a filmet egy csapásra hihetetlen nagyhatalommá tette. Az emberi élet, a természet, a társadalom tevékenységének olyan területei felé vezette, amelyek azelőtt megközelíthetetlenek voltak, ha nem is az emberi tudat, de a pontos megörökítés számára. A mozgó, fényérzékeny filmszalag az élet legkülönbözőbb rangú és rendű mozgásait hozta érzékletes közelségbe, pontosabban a mozgást magát reprodukálta teljes hűséggel, a valóságnak megfelelően, áttételek és csonkítások nélkül.

A mozgó filmképek az eleven valóságot láttatták: a hullámozgó tengert, a pályaudvarra beérkező utasokat, a vágató lovat és lovasát stb. Ma már elképzelnünk sem könnyű, micsoda varázslat volt ez. A filmvásznon minden élt: az emberek, a tárgyak, a falevelek az ágon, a szél játéka a fák lombján. Minden moccanás, apró rezdülés láthatóvá vált, érzékelhetővé, mint a valóságban. A film mint a mozgásban levő dolgok, tárgyak, események pontos és érzékeny tükre, rendkívül sokoldalú eszközzé vált. Az egész látható és érzékelhető fizikai világ felé fordult. Természeti folyamatok, technikai eljárások, tudományos módszerek csakúgy, mint a köznapi események feljegyzése és az emberi cselekvések gazdagon motivált, belső mozgásokat is kivetítő bemutatása egyszerre a film ábrázolási körébe került. A köznapi élet, a tudomány világa és végül a művészet szférája egyben a film alkalmazási lehetőségeit is jelzi. A film fejlődését, kibontakozását nyomon kísérve éppen az az érdekes számunkra, hogyan jutott el a mindennapi események közvetlen rögzítésétől a művészi ábrázolásig, hogyan vált technikai csodából művészetté. Az életről szóló egyszerű, közvetlen híradás (híradó), az

élet mozgástörvényeinek feltárása (tudományos és oktatófilm), s az emberi sorsok alakulásának, típusok és jellemek fejlődésének művészi tükröződése (játékfilm) a film alapvető válfajait jelentik.

Ahhoz, hogy egy új kifejezési forma és egy új művészet megjelenjék, új élettényeknek és társadalmi szükségleteknek kell fellépniök. A film születése is elképzelhetetlen a modern kapitalista nagyipar, a XX. század technikai és gazdasági változásai nélkül, amelyek nemcsak elemi élménnyé, hanem valóságos igénnyé is tették a rohanó élet eseményeinek mind pontosabb és hitelesebb rögzítését. A modern technika és közlekedés segítségével a távolságok hirtelen összeszűkültek. Ezzel párhuzamosan időélményünk is megváltozott. Minden pillanat zsúfolttá, gazdaggá, ezer eseménytől terhessé vált. Az életritmus fokozódása, a „meglódult idő” élménye sürgető szükségletté tette a tájékoztatás eszközeinek fejlődését. A hírközlés módszerei, eszközei mennyiségileg, minőségileg is forradalmi változásokon mentek keresztül. A hírközlő eszközök „családfájához” tartozik e tekintetben a film is: arra vállalkozik, hogy tájékoztasson, eljuttassa hozzánk a legtávolabbi égtájak izgalmas eseményeit, ám ez új közlési formák között a filmnek nagyon tekintélyes szerep jut, mert a legnagyobb vonzással rendelkezik: az eleven mozgás megörökítésével.

A technikai fejlődésnek is óriási befolyása van a filmre. Nemcsak annyiban, amennyiben a terjesztés, sokszorosítás minden eddig ismert lehetőségét ezerszeresen túlszárnyalta, hogy egyetlen produktum gyakorlatilag milliók számára lett egyidejűleg elérhetővé, hanem sokkal inkább a tekintetben, hogy maga a technikai eszköz is új szerephez jutott az alkotás folyamatában. Korábban a technika a művészetek és a kifejezési formák életében legfeljebb a rögzítés során kapott szerepet. A könyvnyomtatás felfedezése, bármilyen forradalmat jelentett is az emberi kultúra fejlődésében, nem változtatta meg az irodalom kifejezőeszközeit. A film esetében a technika fejlődése visszahat magára az alkotásra is, sőt, mintha részt is vállalna a művészi teremtésben. A film technikai eszközei már nem pusztán mechanikai feladatra szorítkoznak, hanem beleszólnak a film nyelvének alakításába. Gondoljunk a kamera alkotó szerepére, a szélesvászon vagy a színes film problémáira; a film kifejezési rendszere számára egyáltalán nem mellékes, milyen technikai adottságok állnak rendelkezésére.

Minden kifejezési forma magán viseli annak a társadalmi, szellemi légkörnek jegyeit, amelyben született. A film fejlődésében is fel kell ismernünk a modern civilizáció lázas és magával

ragadó történetét. S az egyszerű felvevőgép, mely kezdetben csak a mozgás rögzítésére, a valóság mozgásának megismerésére szolgált, lassanként általános kifejezőeszközzé vált. Bármilyen érzékeny eszközzé lett is azonban, azt az alapsajátosságát megőrizte, hogy mindig a valóságos életmozgás plasztikus képét adja, s minden további jellegzetessége ebből a fényképszerű hitelességből származik. Szuggesztivitása dokumentáló erején alapszik.

A film a valóság sokoldalú kifejezésére képes. Nemcsak művészet, amelynek esztétikáját annyi vonatkozásban próbáljuk elhatárolni a többi művészetétől, hanem mindenekelőtt általános, egyetemes kifejezési forma, melynek hajlékonysága, árnyaltsága sok tekintetben a nyelvhez hasonlítható.

A mindennapos szóhasználatban a nyelv fogalmát ki szokták terjesztetni a művészetekre is, hiszen a művészet minden ága gondolatokat és érzelmeket közvetít. Ilyen értelemben beszélünk a festészet vagy a zene nyelvről. Ha azonban hatókörük és egyetemességük tekintetében hasonlítjuk össze ezeket a „nyelveket” a beszélt nyelvvel, akkor nyilvánvaló különbségeket észlelhetünk. S itt nemcsak arról van szó, hogy a festészet vagy a zene nyelvvel nem akárki fejezheti ki magát, hogy ahhoz bizonyos speciális képességek, tehetség és alapos ismeretek szükségesek, hanem sokkal inkább arról, hogy nem lehet annyi mindent „elmondani” a festészet és a zene eszközeivel, mint a beszélt nyelvvel, amely mindenféle tudattartalmat, gondolatot, érzést, szándékot stb. ki tud fejezni.

André Bazin állapítja meg helyesen egyik tanulmányában, hogy: „A filmnyelv jelentésbeli lehetősége gazdagabb és sokréteűbb a hagyományos művészetek nyelvénél. A filmet tekinthetjük az egyetlen olyan kifejezési formának, mely igazán versenghet a beszélt nyelvvel... A rajznak vagy a színnek szintén lehet technikai és prózai alkalmazása: a fekete táblára rajzolt fehér háromszög nem műalkotás, hanem közönséges matematikai ábra. Ugyanígy áll a dolog az építész rajzaival. De mégsem mondjuk, hogy a rajz és a festészet nyelv. Csupán kiegészítőképpen nyelvek, mert valamit jelenteniök kell, de ezeknek a művészeteknek a szempontjából a nyelv csak valamiféle félkész gyártmány, amelyet ritkán szakítanak el és ritkán szakítható el a szintézistől, amely felettük áll. Ezzel ellentétben úgy véljük, hogy a film mint művészet hasonló az irodalomhoz, amelynek nyersanyaga, a nyelv, korábbi és önállóbb valóság. A filmnyelv logikailag szintén korábbi produktum, mint a filmművészet. Nincs pedagógiai zene, de van tudományos film, amely éppúgy

foglalkozhat csillagászzal, mint algebrával vagy kísérleti pszichológiával.”

Míg tehát a többi művészet esetében legtöbbször mintegy képletesen használható csak a nyelv fogalma, a filmnél ez indokoltnak látszik. A film önálló és egyetemes nyelvéből a filmművészet nyelve úgy válik ki, mint a szépirodalom nyelve a beszélt nyelvből. Azonos grammatikai, szerkezeti törvényeik vannak, amelyek éppen az érthetőség feltételei, csakhogy a művészi nyelv mindig rendelkezik olyan sajátosságokkal, amelyek éppen a művész egyedi ítéletalkotását tükrözik.

Ha a filmnyelvet a beszélt nyelvvel hasonlítjuk össze, szembevetendő a filmnyelv konkrétsága a másik elvontságával szemben. Persze a filmnyelv is jelekkel, közvetítésekkel dolgozik és nem a közvetlen valósággal, mégis, a filmnyelv áll az összes nyelvek között a legközelebb a konkrét valósághoz. A filmnyelv eszköze a mozgó-hangos képrendszer. A kép viszont, éppen mert a valóság képe, nem körülír vagy magyaráz, hanem egyenesen megmutat. Ez azt jelenti, hogy sokkal kevesebb szerep jut benne az úgynevezett „közmegegyezésnek”. A beszélt nyelvet és a matematikai nyelvet nem lehet megérteni előzetes tanulmányozás nélkül. Természetesen a film sem teszi teljesen feleslegessé ezt az előzetes beavatást, de nem mindig és nem feltétlenül van rá szükség: bizonyos közlendőket a látvány elemi erejével közvetít számunkra. A táj szépségét, az emberi cselekedetek folyamatát a mozgóképek egyszerűen bemutatják, kiemelik a környező valóságból. A filmen bemutatott jelenség a konkrét valóság képe, és a kép itt közvetlenül tükrözi az eseményeket. A filmnyelv aprólékos pontossággal és érzékletességgel adja vissza a vonatérkezés, a megöntözött öntöző, a kongresszus tagjainak partraszállása vagy a kisbaba reggelije különféle epizódjait, hogy csak Lumière őspéldáit idézzük. Olyan konkrétsággal, amelyre a szó nem képes, amelyet a beszélt nyelv csak felidézni tud. De éppen a filmnyelv e kivételes konkrétsága, élethez tapadtsága veti fel azt a kérdést, hogy lehet-e a filmnyelv segítségével gondolatokat és érzelmeket is kifejezni? Ha a mozgóképek mindig éppen azt, és csak azt mutatják, amit az egyszerű életjelenségek magukban hordoznak, hogyan jelenhet meg itt az emberi gondolat, vagyis az általánosítás lehetősége?

Ez valójában a filmnyelv használhatóságának kulcskérdése és tegyük hozzá, művészi alkalmazásának éppen úgy, mint tudományos felhasználásának. A filmkép végleges konkrétsága ugyanis a kifejezés legnagyobb korlátjává is válhat, hisz mindaz, amit bemutat, szükségképpen egyszeri, egyedi, esetleges.

Jogosan írja Lebegyev: „A képen mutathatunk lovat, bikát, békát, orrszarvút, de nem ábrázolhatjuk az »állat« fogalmát... Ábrázolhatunk mozdonyt, autót, kombájnt, de nem ábrázolhatjuk a »járművet«.”

A beszélt nyelv legkisebb egysége is elvont – a filmnyelv legkisebb egysége is konkrét. Hol van tehát a lehetőség, ezt a konkrét képet az emberi gondolat szolgálatába állítani? A film formanyelvének, úgynevezett „grammatikájának” tanulmányozása éppen azt fogja feltárni, hogy a filmeszközök sajátos alkalmazásával, a rendelkezésére álló lehetőségek kiaknázásával hogyan képes a rendező az egyedi valóság részleteiből „értelmes”, tartalmas, gondolatot közvetítő közlést formálni. A film kifejezőeszközeinek összessége megteremti annak a feltételeit, hogy segítségével a valóságot ne csak bemutassuk, hanem jelentéssel is felruházzuk, vagyis értelmezzük. A kép valóban teljesen objektív és konkrét, de az eszközök egész fegyvertára éppen arra szolgál, hogy e konkrét valóság részleteket nagyobb összefüggések szolgálatába és szintézisébe állítsák.

A filmnyelv fejlődése nem más, mint út a bemutatástól, a közvetlen rögtönzéstől a jelentésig. Minden eszköz felfedezése, vagy az újabb lehetőségek birtokbavétele éppen ezt a folyamatot tette gyorsabbá, ezt az átmenetet könnyítette meg és támasztotta alá.

Azt mondottuk, hogy a film legkisebb egysége is konkrét, a valóság képe. Mintha maguk a dolgok és az események szólnának hozzánk közvetlenül, minden közvetítés nélkül. A jel és a jelzett dolog egyetlen, azonos valóság. De ha kicsit közelebről vizsgáljuk a film építőköveit, nyilvánvalóvá válik, hogy a teljes valóság megidézése itt is csak jelzésekkel, helyettesítésekkel, utalásokkal történik, még ha ezek a jelek sokban különböznek is a nyelv jeleitől. „A beszélt nyelv önkényes jelek rendszere – határozza meg érzékenyen Marcel Martin –, a filmnyelv természetes jelek rendszere, melyek azonban önkényesen vannak választva és csoportosítva.” Eszerint igaz ugyan, hogy a film a valóság tényleges részleteivel, kiemelt mozzanataival, vizuális és akusztikai elemeiből teremti meg a maga világát, de a mindenséget nem szoríthatja be egyetlen alkotásba, ezért csak részlegesen, jelzésszerűen alkalmazza a valóság elemeket. Újfajta jeleket alkot, amelyek magukon viselik az eleven élet érzékien konkrét sajátosságait, de túl is mutatnak már rajtuk. A beszélt nyelv jeleihez hasonló absztrakcióig a filmnyelv nem jut el, de ez mit sem változtat jeleinek felhasználhatóságán még akkor sem, ha a nyelvi jel elvontsága, általánosító ereje hiányzik belőle.

A film tehát jelekhez folyamodik, mint minden kifejezési forma, s mint maga a nyelv. Eszerint egységes, összefüggő jelrendszernek kell elképzelnünk, amely a rendelkezésére álló jelekkel próbálja egyre pontosabban és érzékenyebben kifejezni magát. Mit kell itt jelen értenünk? A mozgó fénynek és hangnak azokat a megnyilvánulásait, amelyek a film egész rendszerében, az alkalmazás szabályainak értelmében, törvényeinek alávétve közvetítik az alkotó szándékait, gondolatait, ítéleteit, a fejlődés folyamán kialakult olyan „megegyezéseket”, melyek vállalkozhatnak bizonyos dolgok helyettesítésére, képviselésére, közvetítésére. A fényelosztás, a kamera alkotó lehetőségei, a vágás és összeállítás váratlan effektusai mind ilyen jelek, melyeken keresztül az eredendő tudattartalom a közönséghez eljut. „Jel az – mondja egy ókori szerző –, ami az érzékelésnek önmagát tárja elébe, a léleknek pedig önmagán kívül valami egyebet.” Nos, a film eszköztára éppen ezeknek a jeleknek az összessége, amelyek önmagukon *túl* is képesek valamilyen tartalom jelzésére. A jelek tehát konkrét, meghatározott jelentéssel rendelkeznek, és éppen ezáltal tudnak számunkra többet közvetíteni, mint amit ténylegesen felvillantanak, megtestesítenek. A nyelv ismerete nem más, mint a jelrendszer kulcsának ismerete. Ennek birtokában válik a néző igazán érzékeny műélvezővé, aki a filmbe sűrített minden igazságot, alkotói látomást meg tud fejteni, át tud élni.

A filmnyelv konkrétsága mellett másik szembetűnő jellegzetessége komplexitása, összetett jellege. A beszélt nyelv eszközeit tekintve teljesen homogén. Minden árnyalatot, a gondolatok és érzelmek minden mozzanatát a szó segítségével fejezi ki. A filmnyelv viszont éppen az eszközök sokféleségével hat. Ez a sokféleség vonatkozik már az érzékelésre is. Nemcsak vizuális, látványi elemek, hanem auditív, hallható elemek is beletartoznak készletébe. De beszélhetünk komplexitásról mélyebb értelemben is. A film abban különbözik a legtöbb közlési formától, hogy nemcsak közvetlenül az érzékeléshez szól, vagyis az úgynevezett első jelzőrendszer konkrét fizikai, érzéki ingere, hanem a második jelzőrendszeré is, amennyiben a fizikai ingerek mellett a fogalmi beszédnek is fontos szerepet juttat.

A film oly sok irányban köti le a néző érdeklődését, annyi oldalról támadja meg és köti gúzsba figyelmét, hogy a maga szuggesztivitásának bűvkörébe vonja, mint egyetlen más kifejezési forma sem. Érzéki konkrétsága és sokoldalú érzékletessége mellett ma már a gondolati szféra is egyre inkább gazdagítja. Érthető, hogy nemcsak alkalmazhatóságának köre lesz feltűnően széles, hanem hatékonysága is.

A film mozgó vizualitásában rejlő újszerű lehetőségeket eleinte – tudjuk – sokan túlértékelték, abszolutizálták. Balázs Béla például *A látható ember* című könyvében egyenesen új korszak eljövételéről beszél, amely a konvencionálissá, üressé vált fogalmi beszéd helyére a vizuális nyelvet fogja állítani. „Rövidesen ismét az egész emberiség megtanulja az arcjáték és a mozdulatok sokszorososan elfeledett nyelvét. Nem a süketnémák jeleinek beszédpótlékát teszi magáévá, hanem a közvetlenül testté váló szellem vizuális kifejezésének és közlésének képességét. Az *ember* ismét láthatóvá válik.” Elragadtatott, talán túlzott szavak ezek, mégis utalnak arra a szerepre, amelyet a mozgóképek az emberi világban a kifejezés terhéből magukra vállalhatnak. Balázs is felteszi a kérdést, hogy „a mimikának és kifejező taglejtésnek ez az újra fejlődésnek induló nyelve vajon közelebb hozza-e majd vagy távolítja-e egymástól az embereket?” És azt válaszolja rá, hogy a filmművészet fogja leginkább egymás megértéséhez vezetni a népeket és nemzeteket. Nyilvánvaló, hogy a képi beszéd egyetemes és mindenki számára érthető, és ez a filmnyelvnek olyan fölényt biztosít, amely a XX. században rendkívüli jelentőségre tesz szert. Ezen lényegileg a hangosfilm sem változtatott, még ha módosította is ennek a hatékonyságának körét. „A kinematográfiának igazi missziót kell betöltenie – írja Renoir is –, az a küldetése, hogy összekötő legyen... Bizonyos vagyok benne, hogy a filmnek az egyik világnyelvnek kell lennie.”

A filmnyelv egyetemessége tehát kettős értelmű. Egyfelől jelenti a filmnek azt a készségét, hogy az emberi közlés rendkívül sokrétű eszközeként szolgáljon (a film különféle társadalmi funkcióinak és válfajának problémája), másfelől a nyelv nemzetközi jellegét, azt a sajátosságát, hogy a világ népei számára gyakorlatilag egyformán érthető.

A nyelvet mindig maga a közösség alakítja, amely használja. A nyelv közös, társadalmi termék, a társadalmi érintkezés általános eszköze. A filmnél ez a „használat” nyilvánvalóan módosul, összehasonlíthatatlanul kevesebb az e nyelvet tevékenyen használó emberek száma, mint bármely más nyelvénél, ám a maga módján a másik oldalon álló, a passzív befogadó is alakítja a nyelvet. Ízlésével, elutasításával vagy pártfogásával, érzékenységi szintjével. Bonyolult kölcsönhatásról van itt szó, amely azonban állandóan folyik és amely egyre nagyobb értő tömeget teremt a filmnyelv ismerői köréből.

A kölcsönös megértés feltétele az egységes, és tegyük hozzá, elfogadott konvenciók, szabályok kötelező rendszere, amelyek az eszközök használatának módozatait előírják. Ha tehát film-

nyelvről beszélünk, akkor több-kevesebb precizitással beszélhetünk filmgrammatikáról is, amely a nyelv szabályait, közlési képességét kutatja és próbálja kodifikálni. A film nyelvtanának fogalma tehát a kifejezőeszközök használatának rendszerét jelenti, következőképpen normatív jellegű. Persze a filmnyelv is, mint minden nyelv, változik, alakul. Sőt a filmnyelv története egész kivételes tempót és forradalmi, gyorsított ütemű fejlődést mutat fel, ez azonban nem változtat azon, hogy a filmnyelv szabályai is adott korszakban, általánosan elfogadott konvencióknak, egyezményes jeleknek számítanak, melyeket az érthetőség veszélyeztetése nélkül megsérteni nem lehet. Bármilyen gyorsan évülnek is el ennek a nyelvnek bizonyos elemei vagy szabályai, magának a jelrendszernek alapelveit, meghatározó törvényszerűségeit mégsem érintik, a mozgó-hangos képrendszert, amely a valóság visszatükröződésének érzékeny konkrét és sokoldalúan érzékletes, különleges formája. S ezért a filmnyelv grammatikája leírható, tanítható és tanulható diszciplína, bár erre egyelőre semmiféle módszeres, kidolgozott gyakorlat nincs.

Ha igaz az, hogy a film mint kifejezőeszköz valamiféle társadalmi igényt, korszükségletet teljesített be, akkor a filmnyelv természetének is magán kell viselnie ezt a jellegzetességet. Valójában amikor a filmnyelv összetettségéről, sokrétűségéről beszélünk, ezt a kérdést érintjük, ez ad a filmnyelvnek olyan nagyfokú *intenzitást*, hogy viszonylag rövid idő alatt sok benyomással, sokféle élménnyel árasztja el a siető, s valóban csak egy-két órára megálló, érdeklődő nézőt. Egyidejű érzéki hatások sokaságával bombázza a közönséget; az első és második jelzőrendszer támadva, e két tényező kölcsönhatását kiaknáva közvetít nagy hatású, megragadó élményeket, amelyekben az emberi szenvedélyek csakúgy helyet kapnak, mint a gondolatok tétova árnyalatai, az érzelmek hullámozása csakúgy, mint az elemi, nyers élettények. A film mindezt összesűriti és ezzel az egyidejű sokszólamúsággal, mint látni fogjuk, valójában a dolgok *dialektikus megragadására* képes, közvetlenül, érzékletesen. A filmnyelv lehetősége – még ha sokszor be nem váltott lehetősége is –, hogy a képpel és a hanggal, a gesztussal és a zenével, a fényelosztással és a ritmussal stb. a jelenségek olyan ellentmondásos vonatkozásait hozza érzékelésünk közelébe, amelyre a nyelv csak bonyolultabb, hosszadalmasabb körülírásokkal képes. Nem szorul bővebb bizonyításra ennek a jelentősége, hisz a modern gondolkodás és szemlélet számára ez a sokoldalú látás elengedhetetlen, mert a jelenségek mélyebb megértéséhez vezet. Eppen ezen a ponton lehet keresni a film

gondolati, intellektuális jellegének sajátosságait is. Sokáig csak azt hangsúlyozták a filmnyelvben, ami sokoldalú érzékletességéből fakadt. Erényeit, esetleges fölényét más művészetekkel szemben is próbálták meghatározni. Ezzel egyben határait is kijelölték, mondván, hogy a film kivételesen szuggesztív mindaddig, míg a konkrét fizikai világról kell beszámolnia, míg az érzékeinkre tett hatás mélységét mérjük, de szinte tehetetlen az ember szellemi profiljának, intellektuális világának felidézésében. Valójában a modern film ezeket az eddig megdönthetetlennek hitt határokat kezdi áttörni. Nemcsak a hang révén meghódított emberi beszéd az, amely ezt az elvontabb gondolati szférát behozhatja a film világába, hanem a filmnyelv mai érettsége, hajlékonysága, említett sokszólamúsága is képes már ezt az intellektuális arcot megadni. Eppen nyelvének sokrétűsége tette lehetővé, hogy a jelenségeket többféle aspektusból közelítse meg, ellentmondásait, lényeg és jelenség felelését, egyetlen pillanat ellentétes töltését stb. Kiderült, hogy bármennyire is a közvetlen érzékletesség uralja, az érzékeken túli sem megközelíthetetlen számára. Sőt a filmnyelv érdekessége, hogy az elvonthoz, az általánoshoz is mindig és csak a konkrét, megfogható érzékletességen keresztül jut el. A film mindig mozgó, hangos képrendszerben beszél s mivel a gondolathoz az érzéki hatások közvetítésével jut el, megőrizheti széles körű hatását, népszerűségét, hisz az elemi szenzáció ennek a nyelvnek mindig alapsajátossága marad.

A filmnyelv sűrűtettsége – csakúgy, mint dinamikussága –, a benne feltáruuló események magával ragadó sodra is megfelel a mai emberek igényeinek. Ritmusában a maga életének ritmusát éli át, ha kicsit felfűtöttebben vagy kalandosabban is. Ezen sajátosságok miatt tudott a film az elmúlt ötven évben olyan hatalmas táborra szert tenni. És éppen ez az óriási tömegigény járult hozzá ahhoz, hogy olyan gyorsan fejlődjön, hogy olyan rohamléptekben újítsa meg magát. A filmnyelv fejlődése ugyanis szükségképpen a nyelv hatókörének, használatának kiterjedését, fokozatos tágulását is magával hozza. A közlés, az emberek közötti érintkezés mind finomabb és érzékenyebb eszközévé éppen azáltal válik, hogy eljut a közönséghez. Lumière lépése ennyiben is forradalmi volt; ő vitte ki először a filmet a szoba falai közül a külön e célra egybegyűlt emberek tömegeihez. Ő teremtette meg a film közönségét.

A filmnyelv ma már egyformán áll rendelkezésére a tudománynak, ismeretterjesztésnek, publicisztikának és a művészetnek. S nem is mindig könnyű a szigorú elhatárolás, hisz a publicisztikai nyelvben – csakúgy, mint a tudományos igényű

dokumentációban – számtalanszor megjelennek bizonyos művészi formaelemek. A határoknak ez a labilitása nemcsak a film sajátossága, hanem az emberi nyelv is. A filmnyelvben ez az átmenetiség még fokozottabb, éppen a film különös életközelsége, mindennapisága következtében. Könyvünkben a filmművészet nyelvével foglalkozunk. A filmírás legérettebb, legárnyaltabb fokával itt találkozhatunk. Nyilvánvaló, hogy minden más lehetőséget is csak ennek ismeretében, ennek elemzése után van értelme számba venni.

A FILM MINT MŰALKOTÁS

A FILM SZERKEZETE, A STRUKTÚRA ÉS A SPECIFIKUS ESZKÖZÖK, GRAMMATIKA ÉS STÍLUS

A filmnyelv eszközeivel már a legkorábbi években eljutottak ahhoz, hogy művészi alkotásokat próbáljanak létrehozni, illetve legalábbis olyan igényű műveket, melyeknek célja már több volt, mint a pusztán tájékoztatás, ismeretközlés: érzelmi hatásra, gyönyörködtetésre törekedtek. Valójában a filmművészet létrejötté hosszú folyamat eredménye, nem egy csapásra született meg a film technikai eszközeinek felfedezésével. Az első művek nyilvánvalóan csak történeti szemszögből számíthatnak műalkotásoknak, hisz csak a művészi ábrázolás csíráit hordozzák magukban.

A filmtörténet kezdetén két név, két uralkodó tendencia képviselője áll: Lumière és Méliès. Mindkettő más úton, más kiindulással nyúl a filmhez mint kifejezési eszközhöz, de a legfontosabb két irányt már világosan jelzik. Lumière hű marad a kifejezőeszköz legfontosabb adottságaihoz: a mozgásban levő tárgyakat, eseményeket akarja megörökíteni, elbűvölve attól a mágiától, amit a mozgóképek látványa nyújt. Méliès éppen fordítva: a közvetlen valóság megragadása helyett inkább a mozgás önmagában vett varázsa izgatja, ennek segítségével akar elrugaszkodni az adott valóságtól, s a művészet, vagy ahogy ő mondta, a filmlátványosság magaslatára jutni.

Ha a filmet mint műalkotást vizsgáljuk, itt is figyelembe kell vennünk azokat a társadalmi, szellemi, gondolati feltételeket, amelyekből a film egyáltalán létrejött, s amelyeknek a filmművészet kialakításában is szerepük kellett hogy legyen. Mint minden művészetnek, a filmnek is megvan a maga sajátos, ha nem is kizárólagos ábrázolási köre, olyan életjelenségek, élettények, amelyek elsődlegesen „a filmre kíváncsiak”. Filmre alkalmas művészi tartalom nélkül nincs filmforma sem. Ez annyit jelent, hogy a film formai-technikai elemei bármennyire jellemzőek és nagy kifejezőerejűek, nem tekinthetjük önmagukban álló művészi eszközöknek, csak sajátos, kifejező formaelemeknek, amelyek a valóság nagyon sokféle leírására képesek.

Kracauer nagyszerű filmelméleti könyvében a filmet „a mindennapi élet csodáinak felfedezőjeként” üdvözli, és elsősorban azt emeli ki benne, ami ehhez a köznapisághoz köti. A film igazi affinitása – szerinte – a nyers, esetleges, tovasuhanó valóság, a fizikai lét szakadatlan folyamatossága, a megrendezetlen, zsúfolt, egymásba átfolyó mozgások sora. Természetesen nem elégzik meg ezeknek a mozgásoknak megörökítésével, láttatni akar, vagyis feltárni, rejtett dolgokat felfedezni.

A film a látható, mozgásban levő, minket körülvevő fizikai világ bonyolultságának megragadására képes, mégpedig mozgásban való ábrázolására, mozgással való visszatükrözésére. Minden művészi lehetősége és sajátossága csak ebből bontakoztatható ki: a film fotografikus élethűségéből és mozgékonyaságából. A fotográfiából következik, hogy mindennek, ami a vásznon látható, amit a kamera lefényképezett, annak előtte az életben léteznie kellett. A néző számára épp ezért csak nehezen differenciálható, hogy a filmen megelevenedő élet „rendezett” valóság-e vagy tényleges valóság.

A mélyebb tartalom felé ugyanis a film minden esetben csak a külső világ bemutatásán át közeledhet. A művészi és nem művészi filmet nem az különbözteti meg egymástól, hogy az egyik hétköznapi eseményeket ábrázol, a másik kikerüli azt, hogy helyébe láthatóan stilizált, artisztikusan formált művészi víziót állítson. A játékfilm is – néhány kivételes próbálkozástól eltekintve – ezen a köznapin kell hogy áthatoljon a maga mélyebb rétegei, általánosabb művészi közlendői felé. Ez az adottság alapvetően meghatározza a film művészségének jellegét is: a hitelesség uralkodó élményét, a hétköznapiság jóleső ismerőségeinek élményét. Ez az, amivel megajándékoz a művészetekben általánosan ismert, első perctől átélte „distancia”, más világ élménye helyett.

Eleinte sokan úgy vélték, hogy ez a fényképszerűség a film művészetté válásának alapvető akadálya, mert a fotográfálás ténye elvszerűen lehetlenné tette a közvetlen életjelenségeken való felülemelkedést, a hétköznapi élet másolásán való túljutást. És valóban igaz, hogy az így rögzített életdarabkákat el kellett szakítani az egyszerű fotografikus hűségtől, az általánosítás síkjára emelni oly módon, hogy az érzékletességéből nemcsak hogy ne veszítsen, hanem éppen ellenkezőleg, nyerjen, gazdagodjék. Ezt a fényképszerűséget tehát „le kellett győzni”, helyesebben meg kellett hódítani, felismerni a benne rejlő lehetőségeket és így a művészi ábrázolás szolgálatába állítani.

Tudjuk, hogy az első filmek még csak arra vállalkoztak, hogy a mozgó tárgyakat, alakokat fényképezzék.

Az igazi változást, a forradalmat azonban a film eszközeinek mozgatása hozta meg: a mozgó képrendszer, a mozgó kamera és a mozgó fény-árnyék. Ezzel a mozgékonyasággal a film képessé vált arra, hogy a valóságot ne csak mechanikusan tükrözze, hanem önállóan és alkotóan formálja: művészileg értelmezze.

A filmben tehát két különböző minőségű mozgás találkozik: az életanyag természetes mozgása és a különféle eszközök mozgása. De mindkettő közös jellemvonása, hogy ez a mozgás, mert teljes érzékletességben jelenik meg, egyszerre térbeli és időbeli, ami a filmformára nézve fontos következményeket von maga után. Tudjuk, hogy a mozgás lényege „tér és idő közvetlen egysége” és „csak a mozgásban válik tér és idő valósággá” (Hegel), hogy „a dolgok lényege a mozgás” (Engels), s csak a mozgásban értjük meg a dolgok mélyét, lényeges összefüggéseit, legfontosabb vonásait. A film a maga térbeli és időbeli kétarcúságával segít a lényeglátásban.

A mozgás mint érzékeinkre ható kifejezőeszköz, megjelent már más művészetekben is, a színpadon vagy a táncban például, csakhogy ott a mozgás kizárólag mint emberi mozgás jelent meg, mely nem volt képes önmagában az élet sokoldalú, érzékletes megelevenítésére. Ezért a színpadon például a mozgás nem is játszik olyan uralkodó szerepet, hisz ott a dialógusé a főszerep mint az emberi cselekvés, a nem látható lelki cselekvés kifejezőjéé. A film minőségi hozzájárulása e mozgásélmény kifejezéséhez abban rejlik, hogy először képes a külső világ mozgását teljes sokoldalúságában, érzékletesen, nem kizárólag mint emberi tevékenységet felmutatni, hanem a környezet mozgását is, a tárgyak életét, természetes létformáját közvetlenül megjelenítve.

A mozgás e sokoldalúsága új lehetőséget teremtett az emberi viszonylatok ábrázolásában. Pusztán a formai tény, hogy ember és környezet egyenrangúakká váltak, nemcsak az érzékelhetőség szempontjából, hanem mozgékonyaságukat, életterük kiterjedését, hatékonyságát tekintve is – az életközelség különös vonásait hozta létre; élményeink és tapasztalataink hétköznapiakban adott, mindennapi ismerős formáját.

A műalkotás azonban, bármennyire is hasonlít a hétköznapi világhoz, bármennyire is „ismerős”: komplikált, sőt szigorúan komplikált tükrökép. Minden mű önálló, zárt világ, melynek teljességét éppen zárttsága, a szerkezet biztosítja. E szerkezet pontos ismerete nélkül nem lehet megközelíteni a mű titkait.

Mi ez a mindenható szerkezet, melynek ilyen különös jelentőséget tulajdonítunk? Az „anyag”, az életből kiemelt jelenségek körének az a rendszere, egyszeri, megismételhetetlen, kü-

lönös csoportosítása, melyben a művészi mondanivaló, a közönségnek szóló üzenet az emberi sorsokba bújva, azok kudarciba vagy sikereibe rejtőzve, a színek, formák alakulásaiban meghúzódva, e mozgások ritmusa sűrűsödve jelenik meg. A szerkezet tartalmazza e sorsok, cselekvések, látványosságok egész belső összefüggését, alá- és fölérendeléseiket, és az arányok és hangsúlyok segítségével, ezek végső összegeződésével és kicsengésével bizonyos életformák és konfliktusok tanulságait. A szerkezet tehát nem egyszerűen külsődleges, formai, mechanikai váz, nem pillérek és tartóoszlopok összessége, hanem zsúfolt, kaotikus, életszerű jelenséghalmaz értelemadó, rendet teremtő, sőt egyetlen lehetséges rendteremtő leve.

A film sajátos szerkezete tehát éppen nem formailag meghatározott, hanem tartalom és forma szerves egységén alapszik, s az emberi élet mozgását a mozgástól meghatározott különleges módon és sokoldalúságban tükrözi vissza.

A filmalkotás szerkezetét, mint speciális, más művészetektől eltérő struktúrát tehát a mozgó képrendszerből kell megmagyaráznunk. A film szerkezetének legérdekesebb vonása, hogy az egyidejű időbeli és térbeli kiterjedés, a „zenei” és „képzőművészeti” jelleg egymást feltételezi, egymástól elválaszthatatlan. Ez a kétarcúság a lehetőségek szokatlan gazdagságát teremti meg: így a film kompozíciója egyszerűen csak a puszta cselekményvázon túl zenei dallamszövéshez hasonló, vagyis ritmikus élményt ébresztő, időbeli tartamban kifejeződő, ugyanakkor „képzőművészeti” látványosságba koncentrálódik, sűrített jelenidejűséget szuggerál. Az anyag megmunkálásának sokoldalúságával van dolgunk, melyek bármelyikének figyelmen kívül hagyása elszegényíti és megcsonkítja a tényleges, „filmszerű” hatást. Felhozható persze, hogy ez az egység már megvalósult a színpadon. De nem ilyen teljes értelemben. Mert a színpadi látvány igaz ugyan, hogy látható, de nem szigorú képzőművészeti konstrukció. A szó költészete mellett másodlagossá válik a háttér és a díszlet vagy a színészi megjelenés „festészete”. Az élő színész jelenléte minőségi különbséget tesz a kétfajta ábrázolási mód között. A filmen megváltozik ez a rangsor. A vizuális élmény, a látvány kompozíciós értéke hatalmasra növekszik és eredetisége éppen ennek mozgásában nyilvánul meg. S ebben a mozgó képrendszerben már nincs különbség élő, mozgó ember és jelzett, holt környezete között, mint a színpadon; a filmkép homogénné teszi ezt a két síkot. A filmen minden beállítás sajátos képi kompozíció, ahol az ember a maga környezetének teljes elevevényével, természetes mozgásával, életszerű egyenrangúságával szerepel. Másrészt ezek az egyes

képrészletek sajátos, teljes egészé állnak össze, melyek együttesen már nem egyszerűen az egyes képek tartalmának összességét jelentik, hanem inkább szorzatukat, új minőséget. A montázs, a filmszerkezet központi organizátora eszerint nemcsak a téma, a cselekmény mozgásának összefüggő, közvetlen kifejtése, hanem olyan dinamikus sor, amely a ritmikus, „zenei” jellegén túl egyben látványossággá is válik, hisz az egyes képek egymásutánja, ellentéteik és egybefonódásuk a vizualitás világába tartozik. De ahogy itt az időbeliség térbeliségbe megy át, ugyanúgy az egyes képek sem nélkülözik a dinamikus, ritmikus mozzanatok, vagyis térbeliség „időbeli” jellegét.

A térbeli és időbeli kompozíciónak ez a szétválaszthatatlan összefonódottsága minőségileg új a művészetek történetében. Eddig legtöbbször csak kiegészítésként jelenhetett meg az egyik kiterjedés mellett a másik. A filmnél viszont jogosan mondjuk, hogy egyik a másikban valósul meg és fordítva, vagyis valóságos tér-idő egységről beszélhetünk. A filmet mozgó architektúrájának tekintették már a húszas évek teoretikusai is, dinamikus és vizuális oldalát elválaszthatatlannak tartották. Ezt a kétarcúságot, pontosabban a kétféle kiterjedés egységét kell megértenünk, ha a filmalkotás kompozíciós rendjét próbáljuk megközelíteni.

A film sajátos szerkezete következtében mikroszkopikus közelségbe hozza a bemutatandó életet. Az érzékletességnek olyan sokrétűségével van dolgunk, amely talán a szokásosnál fokozottabban hozzájárul ahhoz, hogy itt az élet kis mozzanatai, jelentéktelen részletei megelevenedjenek és megteremtsék a minden műalkotásra jellemző „külön” világot. Azt az egyszeri, zárt egészet, melynek már sajátos belső törvényei vannak, atmoszférája, illata, tájai, utcái, színei stb. Mert mi más az atmoszféra, mint a szerkezet fölé boltozódó sajátos légkör, a megjelenő emberek, felvillanó tájak, a belső indulatok és a külső környezet meghatározott érzést kiváltó hangulata? Ez az atmoszféra a film tartalmának érzelmi hatásba sűrűsödött lényege, melynek hitelessége éppen úgy függ az egyes motívumok hitelességétől és harmonikus egybehangoltságától, mint például a jellemábrázolás módszereié. Ezért olyan nagy igényű feladat ezt a légkört megteremteni. A hajviselettől kezdve a szobában elhelyezett virágvázáig, a tájak hangulatától a ritmus ideges lüktetéséig, a zene alázatos vagy harsogó részvételéig, a fények plaszticitásától az élet mozgékonyságának fokáig, minden egyetlen, egységes tónust kell hogy képviseljen. És nemcsak egységet, hanem jellemzőt is. Ez már több, mint hitelesség, ez már egy külön világ teljes megteremtésének roppant művészete. Nemcsak Balzac

műveinek van meg a maga földrajza, genealógiája, hanem minden igazán nagy filmrendező alkotásának, illetve minden kiváló filmnek is megvan a maga saját, minden mozzanatban érvényesülő tónusa. Gondoljunk csak a Chaplin-filmek egybefüggő folyamára, Eizenstejn iszonyú szuggesztív dinamikájára, Orson Welles harsányságára, lenyűgöző méreteire, Carné „kődös útjaira” stb.

A filmnek talán azért van szüksége az érzékletesség ilyen erőteljes, sokszínű, többoldalú felkeltésére, mert nélkülözi a leghatásosabbat: a személyes jelenlét közvetlenségét. Ezért minden olyan kísérlet, mely a jellegzetes filmszerűséget, a film specifikumát egyik vagy másik jellemző motívumban keresi, szükségképpen torzít és elszegényíti a filmalkotás fogalmát. Sem a montázs, sem a plánok, sem a dramaturgiai szabályok vagy a puszta vizualitás nem öleli fel a filmművészet sajátos vonásait. Mert a szembeötlő és megkülönböztető éppen az, hogy itt a sajátosságoknak bizonyos együttes, egységes rendszerével van dolgunk.

A film lényegét tehát egyáltalán nem meríti ki az úgynevezett specifikus eszközök alkalmazása, hanem az egész rendszer, az egész szerkezet okos, célratoró, emotív és evokatív mozgékony-sága, egyidejű sokszólamúsága szükséges. A filmszerkezet heterogén összetételére jellemző, hogy a legkülönbébb eszközöket ragadja magához, igénybe véve olykor idegen művészetek kifejezőeszközeit, de ezeket is mindig a szerkezet egészének alárendelve engedi érvényesülni.

A film szerkezetét elemezve sokan próbálkoztak azzal, hogy különválasszák a specifikus és nem specifikus eszközök szerepét, arra helyezve a hangsúlyt, amit a filmnyelv mint önálló felfedezés és hozzájárulás jelentett. Bármilyen indokoltnak látszik is először az eredeti vonásokat kiemelni, az elemzés során mégsem juthatunk sokra vele. Valóban felmerül a kérdés, hogyan közelítsük meg ezt a szerkezetet? Célravezető-e, ha a különféle, rendelkezésre álló eszközöket „eredetük” szerint próbáljuk számba venni? Nyilvánvaló, hogy nem, hisz a nyelv még legegyszerűbb formájában is eleven organizmus, melyben az eszközök mindig bizonyos „funkcionális egyensúlyban” szerepelnek. Tehát éppen nem eredeti származásuk vagy jellegük a meghatározó, hanem a konkrét szerep, amelyet a filmen betöltenek.

A szerkezet mindenképpen a filmalkotás teljes világát jelenti, tekintet nélkül arra, hogy mi benne a specifikus vagy nem specifikus. Hiszen a mű a maga egységében, szerves egészében beszél és nem a spekulatív, a priori esztétikai szempontok hie-

rarchiája szerint. A műalkotást, így a filmet is, mindig mint egészet lehet csak szemlélni és elemezni, következőképpen nem olyan elemzésre van szükség, amely már felbontja az anyag jellemző tulajdonságait, hanem olyan jellegűre, amely még őrzi a jellemző sajátosságokat. A filmszerkezet legkisebb építőköve nem a forgatókönyv, színészi játék, operatóri munka stb. vagy akár a montázs, plánok, beállítás filmszerű specifikumai, melyek ilyen csoportosításban, különválasztásban sohasem érzékelhetők a műben, hanem valójában a filmkép, pontosabban a szekvencia, mely a filmformálás legfontosabb jegyeit még magán viseli. A szekvenciában, mely rövid képrészletek olyan sora, mely egyetlen drámai akciót fog össze, világosan kitapintható, hogyan alkalmazza a film a rendelkezésére álló összes lehetőségeket, hogyan formál a legkisebb egységen belül is önálló, filmszerű világot.

Könyvünkben is megkíséreljük, amennyire lehetséges, ezt az elvet követni, vagyis úgy megközelíteni a film szerkezetét, hogy a legkisebb egységtől jussunk el a szerkezet bonyolult teljességéig. Persze bizonyos esetekben a szerkezeti elemek egysége nem tartható meg, így például a hangjelenségeket a film építő szerkesztésének problémái után tudjuk csak tárgyalni, holott valójában a film esetében mindig egyidejű, noha több kiterjedésű kompozícióról van szó. Ugyanígy a drámai meseszöveg és a színészi alkotás problémái is csak később kerülhetnek elemzésre, annak ellenére, hogy a film valódi folyamatosságában ez az egymásután nem létezik. Hiszen az egyes képrészleteken és a montázs által összeszerelt képsorokon a színész által életre keltett hős és cselekedetei „mozognak”. Elemzésünkben tehát ezek a kényszerű elválasztások feltételesek, csak a pontosabb vizsgálódás miatt szükséges absztrakciók, melyek a napi gyakorlatban, például a kritika számára már nem elengedhetetlenek, hisz ott mindig egy valóságos, konkrét, élő műalkotás elemzésére kell vállalkoznunk.

Az általunk leírt filmszerkezet tehát szükségképpen absztrakció, olyan „tisztá” elemeket, összefüggéseket, szabályokat feltételez, amelyek ebben a formában sem valósulnak meg. A művészet mindig formateremtés is, vagyis a nyelv lehetőségeit olykor váratlanul kitérít, módosítja. Tudjuk, a nagy művészek sokszor éppen „szabálytalanságukkal” lesznek építőkké. A nyelvten, a grammatika tudományát azonban ez mégsem teszi feleslegessé, hisz csak ennek alapján lehet az illető nyelvet elsajátítani és megváltoztatni is.

Bár óvakodnunk kell attól, hogy a filmnyelv fogalmát a végül megfeszítsük, hogy a beszélt nyelvvel való analógiáját a teljes

azonosításra váltsuk, felmerül a gondolat, mennyiben indokolt a grammatika mellett stilisztikáról is szólni. Mindenesetre a nyelv *művészi* felhasználása felveti a szükségét annak, hogy az egyszerű közlésformák szabályrendszerén túl azokat a vonatkozásokat is számba vegyük, amelyek a művészi, valóságformáló, érzelmetli közlésből születnek. A grammatika a nyelvi jelenségek összességével foglalkozik, feladata általánosítani a megismert tényeket; a stilisztikáé éppen ellenkezőleg: a legáryaltabbban feltárni és leszögezni a nyelvi formák egyéni jellegét. Míg a nyelvten az általánosan kötelező szabályok gyűjteménye, s az adott nyelv minden használójára nézve egyformán kötelező, addig a stilisztika az egyéni kifejezőmód elemzéséből származó útmutatásokat tartalmazza. Ezek a megoldások nyilván csak a nyelv bizonyos használóit vagy a nyelvhasználat bizonyos formáit érintik.

A filmnyelv esetében természetesen nem könnyű ezt a szétválasztást megtenni, s nem is mindig szükséges. Hisz itt a nyelv használói mind alkotók, akik a maguk egyéniségét vállaltan és hangsúlyozottan viszik át a műre, s akiknél – ha kicsit kielezeten fogalmazunk – a szabályokhoz való ragaszkodás ugyanolyan fontos, mint az azoktól való eltérés. A film művészi nyelve mindenképpen telve van érzelmi, szubjektív mozzanatokkal, amelyek a nyelvnek sajátos stilisztikai értéket adnak. Kétségtelen, hogy a művészi nyelvben is érvényesülnek az egyszerű, kötelező grammatikai törvények, de ezek főleg azon előírások együttesét jelentik, melyeknek megsértése hibákhoz, zavarokhoz vezethet, az érthetőség rovására mehet. Amint azonban az eleven műalkotásokból merítjük példáinkat, máris az egyedi, önálló művészi megvalósítás szférájába kerültünk, vagyis az egyes szerkezeti elemek többletjelentését, sajátos stílusértékét mutattuk fel. Ebben a filmnyelvtenban megpróbáljuk leírni, értékelni, és amennyire lehet, rendszerbe foglalni a filmnyelv egészét, de közben állandóan érintjük azt a területet is, amely a nyelvi kategóriákban rendszerezett anyagot a kifejezőerő szempontjából minősíti és teszi jelentőssé. Az egyes művek kiemelkedő megoldásainak elemzése lehetővé teszi, hogy következtetéseket szűrjünk le a nyelvteremtők alkotásaiból, amelyeknek mindig beláthatatlan hatása van a nyelvi formák további gazdagodására. S amikor a különböző nyelvi kategóriák és formák rendkívül gazdag és változatos megoldásait soroljuk fel, egyben választ kaphatunk arra is, hogy milyen szerepet tölthetnek be a művészi ábrázolásban, milyen tartalmak, érzések kifejezésére, árnyalására, stílusfestésére válnak leginkább alkalmasakká.

Egyáltalán nem meglepő, hogy a grammatika ismerete legfeljebb a művészi alkotás sine qua nonja, de semmiképpen sem a művészi teremtés lényege. Hisz ha így volna, a szabályok egyszerű elsajátítása után bárki létrehozhatna akár futószalagon is filmművészeti alkotásokat. Renato May a film formanyelvéről szóló kis kézikönyvében éppen ezért tiltakozott az ellen, hogy művét mint útmutatást, kalauzt fogják fel a művészi alkotáshoz. A tisztán grammatikai és stilisztikai szempontokat is ezért próbálta elkülöníteni. Példatárát nem a filmművészet remekeiből vette, hanem bizonyos szabályok törvényszerűségeit próbálta bemutatni kitalált, erre a célra szerkesztett példákon. A taníthatóságon – helyesen – csak annyit értett, hogy mit kell tenni és főleg „mit nem szabad”, de mindig figyelmeztetett arra, hogy a művészi teremtés számára ezek a szabályok önmagukban semmit sem érnek. „Mert a kifejezést csak a szabályon és konvención túl (de nem azon kívül) érhetjük el.”

Számunkra, mivel nem a filmalkotók, hanem a filmnézők számára állítottuk össze könyvünket, nem volt szükség erre a megszorításra. A műélvezőnek és kritikusnak az eleven eredmények adhatnak igazi eligazítást a fogékonyságtól a tudatos megértéshez vezető úton. Ezért lehetőség szerint a filmtörténet klasszikusainak példáit idézzük, hogy az ő teremtő, egyedi, mégis általánosítható példáikon lássuk, milyen lehetőségek szunnyadnak a filmnyelvben, milyen hatások felkeltésére alkalmas.

A FILM NYELVE

Elgondolkoztató, hogy a filmnyelv és a grammatika kérdéseivel milyen részletezően és sokat foglalkozott a filmesztétika. Egyes teoretikusok még attól a túlzástól sem riadtak vissza, hogy a film egész esztétikai világát, ábrázolásának összes művészi kérdését kizárólag a nyelv adottságaiból vezessék le. Ezért tartottuk szükségesnek kitérni olyan elhanyagolt összefüggésekre mint a valóság követelményei, az új társadalmi igények, a filmben feltárt világ természete és a köznapiság keltette kivételes közönség hatás.

De mint minden fejlődés esetében, a filmnél sem beszélhetünk sohasem egyetlen vagy egyirányú hatásról. A film nyelve, formai sajátosságai nem egyszerűen meghatározott tartalmi igények, elképzelések nyomán és után alakultak ki, hanem sokkal dialektikusabb együttműködésben: olykor a technikai fejlődés szaladt előre, új lehetőséget felcsillantva a mondandó számára, máskor fordítva, a követelődző gondolat tört új csapásokat.

Mindenesetre a formanyelv nem egyszerűen külső burka egy világos és határozott filmszerű elképzelésnek, hanem bonyolult rendszer, melynek elegendő érzékenységgel és hajlékonysággal kell rendelkeznie a gondolatok és érzelmek egyértelmű közvetítésére, az eleven érzékletesség és általánosító erő együttes hatalmával. S természetesen, hogy a nyelvi szerkezet ismerete nélkülözhetetlen a film dramaturgiája számára, a kifejezés eredetiségéhez, mélységéhez kínál alapot.

A NYELV KOMPLEXITÁSA

A film esztétáinak mindig gondot okozott, hogy megnyugtatóan megállapítsák, mit nevezhetnek a film legfőbb, legjellemzőbb, lényegét kifejező művészi eszközének. Hisz minden művészet egy nagyon könnyen körülírható érzéki anyagban és közegeben fejezi ki magát. A film sok elemből összetevődő, bonyolult világából melyiket emeljük erre a rangra vagy melyikeket?

Bebizonyosodott, hogy a film komplexitása nemigen teszi lehetővé egyes eszközök kiemelését a többiek rovására – az eszköztár minden eleme szerepet játszik a film ábrázolásában. Ha viszont éppen szintetikus jellegét ragadjuk meg, megannyi ellentmondáshoz jutunk.

A fő kérdés tehát a következő: lehetséges-e, hogy minden más művészettel szemben a filmnek ne legyen végsőkéig koncentrált, a maga módján homogén közege, mely éppen valóságtól való különös eltérése, sűrítettsége révén képes a művészi kifejezésre? Lehetséges-e, hogy amint az irodalomnak a szó, festészetnek a szín és a vonal stb. az alapvető kifejezőeszköze, a filmnek ne legyen egyetlen területre összpontosuló eszköze, mely által intenzív, művészi hatást kelt?

Bárhogyan vizsgáljuk is a dolgot, ilyen közös nevezőt, ilyen egyszerű eszközt nem találunk. Ha azt mondjuk, hogy a vizualitás, rögtön ki kell egészítenünk azzal, hogy különleges, mozgó vizualitással van dolgunk. Ha elfogadjuk, hogy mozgó vizualitás, még tovább kell mennünk és hangos, beszélő mozgókép-rendszerrel kell beszélnünk. Látjuk, hogy a film nyelvének sokrétűségét, kifejezőeszközeinek együttes világát nem tudjuk egyetlen síkra redukálni.

Talán csak egy vonatkozás van a filmben, mely mindenféle irányban érvényes, mely minden kifejezőeszközét egységesen áthatja, maga alá vonja – és ez a mozgás elve. De hogyan tehetjük ezt az általános, tág fogalmat egy művészet kifejezőeszközének, mikor közvetve vagy közvetlenül, kisebb vagy nagyobb mértékben ez minden művészet ábrázolási elveire egyként jellemző?

Biztos, hogy nincs még művészet, mely képes volna egyidejűleg az emberi érzékelés annyi szférájában hatást gyakorolni az emberre, mely olyan otthonosan mozogna az érzékek szinte valamennyi területén (látás, hallás, ritmikus élmények stb.), mint a film. Nemcsak a film technikai fejlődése vezet az életszerűség mind fokozottabb teljességéhez, térhódításához. A hang, a szín, a szélesvászon, majd a térszerű hang stb. alkalmazása a filmművészetben azért is lehetséges, mert a film művészi fejlődésének is megfelel ez a fajta, más művészetektől elvileg különböző tendencia, a valóságtükrözés lehetőség szerinti mindenoldalúsága, kiindulópont gyanánt a művészi formáláshoz. A film redukálatlansága, ebből eredő sokoldalúsága tehát nem másodlagos, elhanyagolható mozzanat, nem művészi fogyatékoság, hanem a film technikai adottságának lényege, és ennyiben alapfeltétele a művészi formálhatóságnak.

nyos irányban kidolgozott kifejezési eszköze, mint ahogy az irodalomnak, zenének, festészetnek van, akkor az azt jelenti, hogy az oldottabb, de sokoldalúbb érzékletesség érvényesül egész művészi, ábrázolási módszerében. A filmben uralkodó mozgásteljeség, egyfelől a mozgás tér-idő egységének megőrzése, másfelől az összes rendelkezésre álló lehetőség „átlekesítése”, életre keltése a mozgás által, eleve útját állja annak, hogy itt homogén, más művészetekhez hasonló egynemű közegről beszélhessünk.

Ez a sokrétűség, mint említettük, több tényező eredménye. Az egyik, hogy a mozgás torzítás nélküli, tényleges dimenzióban helyreállított felidézése szükségképpen maga után vonja a művészi kompozíció térbeli és időbeli kiterjedését is. A másik, hogy a film hajlékonyan asszimilálja a legkülönbözőbb érzékekre ható kifejezőeszközöket. Ám az élet normális kiterjedésének mind hitelesebb és teljesebb visszaadása azt az érdekes sajátosságot is megteremti, hogy a hang, a szín, a zöreij stb. megjelenése a filmben nem szükségképpen jelent művészi formaelemet. Ezeknél az elemeknél sokszor kell különbséget tennünk az életjelenség reális, azonos eszközökkel történő megjelenítése és a művészi kifejezőeszköz között.

A film sokszor vállalkozik arra, hogy ezeket az életjelenségeket is drámai szereppel ruházza fel, művészi rangra emelje, de az is sokszor előfordul, hogy csak mint hitelességteremtő részletek élnek a film egészében, anélkül hogy különös többlettel rendelkeznének. Mindenesetre ma már az életnek ezek a kiterjedései is jelen vannak a filmben, és hozzájárulnak ahhoz, hogy világa sokrétű legyen. Tehát ha igaz is, hogy a film nem vállalkozik arra, hogy egyetlen meghatározott területre koncentrálja erejét és a többi szándékosan homályban hagyja – ez a redukáltság ugyanakkor szükségképpen valamiféle ritkán tapasztalt extenzitást, sokoldalúságot is teremt. Nincs okunk kétségbe vonni, a klasszikus filmek során példái igazolják, hogy ilyesfajta kiindulással is el lehet jutni egy intenzív világlátáshoz.

A filmnyelv heterogenitása tehát kettős értelmű. Jelenti azt a sajátosságot, hogy kifejezőeszközei nélkülözlik az egyetlen területre összpontosuló egynemű közeg koncentráltságát, hogy többféle elem együtteséből alakul ki a rendszer egésze, s ezeknek az eszközöknek formáltsága, adott pillanatban való stilizáltsági foka is meglehetősen eltérő lehet.

Tévedés volna azonban azt hinni, hogy azért, mert a filmkép a valóság közvetlen képét adja, nem beszélhetünk stilizálásról. Ez nyilvánvalóan bekövetkezik, csak éppen a megszokott, fel-

ma az egyes részt vevő elemek adott percben való formáltsága. A filmnyelv sajátossága eszerint, heterogén jellegéből következőleg, hogy jelrendszerét is különemű és különböző minőségű összetevőkből építi fel, de mégis létrehozza. Mindkét mozzanatot hangsúlyozni kell. Nemcsak az a tévhit elég gyakori ugyanis, hogy itt ugyanolyan kifejezőrendszerrel van dolgunk, mint minden más művészetben, hanem ennek az ellenkezője is gyakran bukkan fel: a jelrendszer létének tagadása. Ezek a feltevések abból indulnak ki, hogy a film, nyelvének különös konkrétsága miatt nem jut el a jelek alkalmazásához – a nyelve a valóság részletek sajátos összeállításából alakul ki.

Érdekes és meggondolkoztató különbséget tesz Jean Mitry a nyelv és kifejezőeszköz között a film esztétikájáról írott könyvében.

„A festészet, építészet, a képzőművészetek kifejezőeszközök – írja. – A tánc és a zene úgyszintén: azzal a megszorítással, hogy ezek a tartamban bontakoznak ki és ez a tény bizonyos emocionális mozgékonytételt tételez fel. De éppen úgy, mint a többiek, a zene és a tánc sem képes gondolatokat kifejezni...

...A kifejezőeszköz, a szó szoros értelmében, csak érzelmek és emóciók kifejezését teszi lehetővé: de nem képes kifejezni a gondolatokat.

A kifejezőeszköz, mely képes arra, hogy elrendezze, felépítse és közvetítse a gondolatot, mely képes kifejteni a változó, átalakuló, formálódó eszméket, nyelvvé válik, maga lesz a nyelv.

...Megjegyzendő, hogy a »kifejezőeszközök« útja a gondolat-hoz (a homályos és nem körülírt gondolathoz) az emóciókon keresztül vezet. A nyelv éppen ellenkezőleg: az emóciókhoz a gondolon keresztül jut.”

Ez vezet a film következő definíciójához: „a film esztétikai forma (éppen úgy, mint az irodalom), mely felhasználja a képet (önmagában és önmaga révén) mint kifejezőeszközt, melynek egymásutánja (vagyis logikai és dialektikus elrendezése) nem más, mint a nyelv”.

Mitry azonban nem egészen következetes. A nyelvet mint jel- és szimbólumrendszert fogja fel, melynek feladata a gondolatközlés, „a dolgok megnevezése”. Ennek a kritériumnak szerinte a film nem felel meg, illetve nemcsak ez fedi lényegét. „A film mindenekelőtt képekből áll, mely képek valaminek a képei. Képek sora, illetőleg rendje, melynek feladata leírni, kifejteni, elmesélni egy történetet vagy történések sorát. De ezek a képek a választott elbeszélés szerint egy jel- és szimbólumrendszerbe szerveződnek: szimbólumok lesznek vagy lehetnek, mintegy

többetként. Nemcsak jelek, mint a szavak, hanem először tárgyak, konkrét valóságok: tárgy, mely meghatározott jelentést hordoz (vagy amelyet avval ruháznak fel). Ebben az értelemben beszélhetünk a filmről mint nyelvről: nyelvvé válik, ám elsősorban megjelenítés, éppen ennek a megjelenítésnek érdekében. Vagyis, ha úgy tetszik: nyelv a második fokon."

Azt hiszem, azok a merev határok, melyeket Mitry a nyelv alakításában, a filmeszközök egyik, illetőleg másik síkja között feltételez, nem egészen helyteállóak. Ha végigkövetjük gondolatmenetét, szembeszökő, hogy Mitry a különbséget a film térbeli és időbeli struktúrája között ellentété nagyítja: minőségi differenciát állítva a képi kompozíció és a montázs szerkesztés közé, holott a valóságban ez a vagylagosság nem létezik: a kép is viseli a filmen a formáltság, a beavatkozás, tehát az affektív közlés jegyeit, a képek sora viszont, vagyis az összeállítás sem feltétlenül és kizárólag a logika és dialektika közvetlen megnyilvánulása: ismerünk úgynevezett „közömbös” egymásmelletti séget is.

Közelebb áll e tekintetben az igazsághoz Gilbert Cohen-Séat francia esztéta, aki érezvén a filmnyelv furcsa ellentmondóságát: objektív kép és szubjektív értelmezés együtthatását, ezt az adottságot alapelvnek fogja fel. Szerinte a filmképnek is jelentése van, vagyis nem egyszerűen a valóság mechanikus képe. A film „a fény és hang szükséges alkalmazásával” rögzíti az eleven természetet, tehát bizonyos „külső” eszközök beavatkozásával, abból a célból, hogy egy meghatározott jelentéshez vezessen. „Ezeket a jeleket érteni kell és bizonyos értelemben e jelentésnek azonosnak kell lennie azok számára, akik kifejezik és megértik.” Ez a feltétele annak, hogy a film nyelvvé, illetőleg művészetté váljék. Csak egy majdnem abszolút közérthetőség vagy esztétikai jelentés adhat a filmnek művészi rangot.

Cohen-Séat óvatos a film és nyelv egyszerű azonosítását illetően. Hasonlóságról, testvéri közelségről beszél, hisz mindkettőben megtalálhatók „szellemünk képességei és gondolati szokásaink kialakult formái... mindkettő ennek terméke és »lefordítása«”. De a filmkifejezés egészét – helyesen – egységesnek fogja fel, melynek rétegei között minőségi különbség nincsen. Éppen ezt a természetes összefüggést, egymásba való átmenetet hangsúlyozza akkor, amikor a kifejezés lehetőségeiről szól. „A (film) a plánok hierarchiájával játszva, viszonylagos körülhatároltságuk (tisztaságuk) jeentőségével, változtatásukból adódó erényeivel, megvilágít és szükségképpen aláhúz, homályba burkol, válogat. Így új titkokat enged feltűnni és belépni a valóságba...”

A film kifejezőrendszerében Cohen-Séat az analízis és szintézis egységét is felfedezi, amelyben ez a különös szerszám, szerinte, túl is szárnyalja az emberi gondolkodást. A kamera aprólékos megfigyelő, de azzal a képességgel is rendelkezik, hogy tárgyát távlatokba helyezze, nagyobb összefüggések fényében láttassa.

Az objektív és szubjektív láttatás e különös kettőssége a film erénye. „A film elemei a mi kis világunkat fejezik ki, a mi tapasztalataink és hitünk saját koloritjával, viszont leggyakrabban a kamera olyan tényt állít, illetve inkább diktál nekünk, melyben a minket körülvevő világ általános törvényei érvényesülnek, azokat a szálakat mutatja, melyek között és közöttünk kialakultak... dedukcióink és indukcióink alapjaihoz vezet, az analógiákhoz és kontrasztokhoz, melyek alapján ítélnünk, mindazon összefüggéshez, melyet a látható és láthatatlan között észlelni tudunk.”

Egyáltalán nem meglepő, hogy a filmkifejezés ellentmondásosságát végül mégis az ellentétek egysége uralja és vezeti harmóniára. Máskülönben elképzelhetetlen volna mindenféle értelmes közlés, akár művészi, akár nem művészi módon. A különféle rétegeket közös nevezőre kell hozni, egyetlen érték-szintre emelni ahhoz, hogy egyenrangúan kezelhetők legyenek és ennyiben a kifejezés szolgálatába állhassanak. Ám ez az egység ugyanakkor nyilvánvalóan – nem szünteti meg az ellentmondásokat, pontos ismeretük, árnyalataik és „kicsengéseik” érzékeny megkülönböztetése vezethet a dolgok dialektikus megragadásához.

A kép és a képsor elválaszthatatlansága, képi kompozíció és ritmikus szerkesztés, tér- és időbeli struktúra a formálás legelemibb egységében is korrelatív fogalmak, egymás nélkül nem léteznek. Még ha a grammatikai rendszer szükségessé is teszi bizonyos elvont formaelemek felvételét – a morfológiai leírás kedvéért –, sosem szabad szem elől téveszteni azt, hogy ezek lényegüket tekintve absztrakciók, melyeknek már nem lehet megfelelője a konkrét alkotásban. Ez a képtelenség ugyanis éppen a film lényegével függ össze, dinamikus voltával, mely egyszerűen nem ismeri az önmagában kiemelt statikus képet. A film legkisebb egysége is mindig mozgó, időben kibontakozó elemi részecske. Ez az oka annak, hogy a térbeli és időbeli formálási elveket még átmenetileg, föltételesen sem szabad elkülönítenünk, és ennek alapján rangbeli különbséget tennünk a nyelv egyes rétegei között. Helyesen írja B. Lewiczki lengyel filmtudós, hogy „a film grammatikájának alapvető vonása az, hogy a felosztás formái – a jelenetsorok (szekvenciák), a mon-

a pianok is – sajátos módon átfolyanak egymásba. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a felosztási kategóriák nem konkrétak, hanem ez csupán abból az esztétikai kompozíciós elvből fakad, amellyel a filmalkotás képrétege rendelkezik és amelyet a film-montázs említett tulajdonsága: *folyékonyága* diktál...”

Ezért nem érthetünk egyet Mitry koncepciójával, mely lényegileg csak a montázsban hajlandó felismerni a film nyelvvé válásának lehetőségét. Az persze természetes, hogy csak a kész, egész mű rendelkezik az organikus struktúra jellemzőivel. De ugyanez a beszélt nyelvre is vonatkozik, a szavak összekapcsolása nélkül sem fejezhetünk ki gondolatot. Éppen a megfelelő elrendezésben, összeszerelésben alakul ki a jelentés és értelem, ám ez nem jelentheti azt, hogy a filmnyelv különböző elemei között minőségbeli különbséget tegyünk, és minden szempontból szembeállítsuk őket egymással. Például úgy, hogy a kép, mert valósággrészlet, objektív, a montázs, mert elrendezés – szubjektív stb. Annál kevésbé sem, mert a kép a film esetében, még a legkisebb egységében is mozgókép, a mozgás eleme viszont átjelkesíti, átszínezi az egyszeri, adott jelenségeket is.

A FILMNYELV ÉS A BESZÉLT NYELV

A filmnyelv összetettsége, mai eszközeinek érettsége joggal veti fel a film és a nyelv közötti összehasonlító vizsgálódások lehetőségét. Néhány év óta e kutatásoknak elég nagy irodalma van, melynek célja és értelme éppen az, hogy a morfológiai leírás, rendszerezés, lingvisztikai fogalmak kölcsönvétele segítségével közelebb juthassunk a film struktúrájához, kifejezőrendszerének árnyaltsága a tudományos analízis eszközeivel is körülírható legyen.

Bár manapság a filmnyelvről már mint elfogadott, egzakt tartalmú fogalomról beszélünk – sokan mégis kétségbe vonják használatának jogosultságát. A nyelv egyetemességével a filmnyelv nem veheti fel a versenyt. A nyelv legfontosabb kritériumainak talán többé-kevésbé megfelelhet a film nyelve, de a különbségek számottevőbbek.

A döntő eltérés a beszélt nyelv és a filmnyelv között a jel – a legkisebb jelentéstani egység – motivációjában rejlik. A nyelvben a szó nincs közvetlen, szükségszerű összefüggésben a jelölt tárggyal, a nyelvi jelek egyezményes jelek, ebből adódik, hogy a világon számtalan nyelv létezik. A filmnyelv ezzel szemben közismerten egyetemes, nemzetközi. A filmnyelv konkrétsága

azt jelenti, hogy a jel és a jelölt tárgy között közvetlen összefüggés van. A film mindig a legkézzelfoghatóbb tárgyiassággal mutatja be a mozgó, eleven valóságot, és ennyiben „a legrövidebb úton” közelíti meg az egyértelműség kritériumát.

Ez az egyértelműség azonban egy bizonyos ponton túl korláttá is válik. Hiszen a nyelvnek elegendő hajlékonysággal és tehetséggel kell rendelkeznie az elvont fogalmak, a gondolatok és érzelmek kifejezésére is! Hogyan tehet szert a filmnyelv erre a „második jelentésre”, arra a mélyebb tartalomra, ami a közvetlen tárgyi felidézésen túl kezdődik?

Úgy, hogy bár a jelek természete megszabja használatuk módját, mégsem küszöböli ki a személyes elemet a motivációban. A bemutatás hogyanja a szubjektív szempontot is magában foglalja: azt, ami egyéni, hasonlíthatatlan.

A jelentésnek ez a két rétege szorosan összefügg. A második réteg, a „mögöttes tartalom” nem szakadhat el a konkrét látványtól. Nem lehet annak ellenére vagy vele szemben, sajátosságait semmibe véve, jelentőségteljes. A legszemélyesebb látásmódból születő megoldás sem lehet soha önkényes, mert csak a film anyagán belül, az adott, megidézett valóság világán belül található meg a művész a kifejező formát. Ezért tekinthetjük a filmet kétszeresen kifejezőnek: a leírás technikája révén, azáltal, hogy érvényre juttatja a tárgyak kifejezőerejét, és az ábrázolásmód sajátossága révén, ahogyan a művész egyénisége ezt az objektív tartalmat hangsúlyozza, elénk tárja – mindig figyelembé véve magának a tárgynak eredendő, immanens tartalmát.

Ez az expresszivitás a filmnek egyszerre erénye és bűne. Ebből adódik túlzott érzékletessége, szinte vulgáris hatékonysága – de talán ezért nincs mai napig Voltaire-je vagy Tolsztoja sem.

Természetes ugyanis, hogy a filmre vett mozgókép minden szóbeli leírásnál közvetlenebbül, egyszerűbben, félreérthetetlenebbül állítja elénk a kívánt dolgokat. A bemutatott hősök a filmen fizikai tulajdonságaiknak szinte teljességében tűnnek fel: alkatuk, hajszínük, arcélük és gesztusaik szinte minden jellegzetessége egy perc alatt átélhetővé válik, éppen úgy, mint az életben. Amihez a regényírónak sokszor oldalak kellene, hogy egy emberi külső jellemzőit érzékletesen olvasói kincsévé tegye, az itt, a filmen, egyetlen pillanat érzéki benyomásában válik élményünké. Audrey Hepburn Natasája a *Háború és béke*ben egy tört pillanat alatt elénk varázsolja Tolsztoj csodálatos kis hősnőjét, kislányos tisztaságát, játékosságát. Nem kell elmesélni, hogyan borul a gesztenyebarna hajkorona fehér homlokára, hogyan tartja karcsú kezét, milyen könnyed és táncos a járása: mindezt magától értetődően látjuk a képen és mélyen belénk ivódik.

szagujai, emiagyt teret, Kuroszava vad és buja tenyészeti erdője, Renoir melankolikus folyópartjai már nemcsak egy tá, hanem sokkal inkább „lelki tájak” megjelenítései. Bármilyen poétikusak is azonban ezek a részletek, szuggesztivitásuk mos is dokumentáló erejükön nyugszik, csak annak alapján jöhetnek létre.

Itt érkezünk el ahhoz az ugróponthoz, ahol a pusztá dokumentációból továbblendülhetünk: a jelentés, sőt a többletjelenség felé. Itt kell megtalálni azokat a lehetőségeket, melyek a dolgok naturális, közvetlenül adott konkrétságától felemelkednek egy általánosabb szintre. Ha a bemutatott mozgóképek értéke nem kizárólag az, hogy egy meghatározott valóság-részletet elevenítenek fel, hanem jelentésük is van, valami nagyobb egész részeként utalnak az általánosra, átfogóbb élményekre, tartalmakra, gondolatokra, akkor a kép jellé vált, bár megőrizte konkrét tárgyiaságát is.

A jelek használatának motiváltsága vagy önkényessége nem az egyetlen különbség a filmnyelv és a beszélt nyelv között. A verbális nyelv jelrendszerét szigorú szabályok határozzák meg, melyek a legegyszerűbb szinten is kötelezőek. A film „szótára” azonban, jeleinek összessége sokkal meghatározhatatlanabb. A film képei sem számukban, sem kiterjedésükben fogva nem korlátozottak, hanem végtelenek, hiszen a valóság végtelen áramlásából emelnek ki számunkra tetszés szerinti egységeket – a nyelv elemei viszont minden szinten körülírtak, s normatív szabályaik vannak. Ezért is teljesen hamis, pontatlan az a gyakori állítás, hogy a plán megfelel a szónak, a szekvencia a mondatnak. Pedig mennyivel gazdagabb információt tartalmaz egyetlen plán, például egyetlen premier plán, mint akár egy mondat! Valójában minden plán egy-egy bonyolult tartalmú kijelentést képvisel. A nyelv legkisebb egységeinek normatív előírásai vannak (hogyan épülnek például a fonémákból szavak) – a filmplánokra és főleg a film szekvenciáira ilyen előírások nem vonatkoznak.

Mindez nem jelenti azt, hogy a film nyelvében nincsenek általános érvényű szabályok, hogy a film teljesen szabad, önkényesen alakítható kifejezésforma volna. Az az érdekes, hogy milyen szinten érvényesülnek ezek a kodifikációk. A film nyelvében is kialakultak a fejlődés során bizonyos egyezményes jelek – gondoljunk például a váltakozó montázs „jel”-ére –, melyek feladata éppen a bonyolultabb közlendők szolgálata, de ezek csak magasabb szinten nyerhetnek alkalmazást.

A konkrét képek jelzése, maga jele valóban már csak azért is szükségszerű, mert a film, bármennyire széles körű és kiterjedt is ábrázolási világa, a valóság teljességét mégsem tudja bekebelezni. Sűrítésre, kifejező tömörítésre, összevonásokra van szüksége ahhoz, hogy a legegyszerűbb közlést is megtehesse. Már a legegyszerűbb fokon is szembevetendő, hogy a kép olyasmit is tartalmaz, ami közvetlenül nem érzékelhető benne, de ami az egészben való szerepéből, sajátos funkcionális helyéből mégis természetesen következik.

Az *Országúton* nyitóképe a tenger távoli képét nyújtja. Előtte végtelen, sivár, homokos part. Ennek háttéréből tűnik fel először a lány, fura, sötét köpenyében, mely csak kiemeli „hagymafejét”. Szeme riadt, különös nádköteg a hátán.

Apró, szapora léptei amúgy is groteszk lényét még komikusabbá teszik.

A távolból az anya sápiító kiáltását halljuk, majd feltűnik ványadt, öreg alakja is fekete rongyaival, karján az ijedt kisgyerekekkel...

A rövid képsorban minden mozzanat konkrét valóság: tenger, homokos part, eleven emberek, tényközlő beszéd, valóságos zörejek. Ám a film mégis távol áll attól, hogy a jelenség mennyiségileg teljes életét örökítse meg: kis részleteket emel ki és ezeket csoportosítja, míg az érzékileg, hangulatilag egységes kép összeáll és egy emberi dráma különös tájaira vezet. A többi művészet kifejező jeleit valamiféle absztrakt, előzetes közös megállapodással elfogadott rendszerből veszi (hang, szín, mozgás stb.), a filmnyelv különlegessége azonban az, hogy jeleit is a legközvetlenebb valóságból meríti. A fény és árnyék, a tárgyak kontúrja, az arcok és tájak fiziognómiája mind konkrét valóság-részletek, melyek eleven kiterjedésükben, mozgásukban kerülnek rá a vászonra. De „kiemeltségük”, egymáshoz való viszonyítottságuk révén mégis tömörebbek, érzelmileg és gondolatilag gazdagabbak, mint a hétköznapi valóságban és ennyiben képesek arra, hogy önmagukon túlra is utaljanak, jelezenek nem látható, ám mégis lényeges, általános összefüggéseket.

Amikor azonban a filmnyelv absztrakciós lehetőségeit vizsgáljuk, nem szabad szem előtt téveszteni azt sem, hogy éppen az utóbbi évtizedekben milyen sok sikeres kísérlet történt a film intellektuális szintjének felemelésére, a közvetlen naturális hűség, a mechanikus fotografálás leküzdésére. Szemünk előtt alakul, fejlődik, válik egyre érzékenyebbé a filmnyelv, ami azt is jelenti, hogy a nemrég még olyan nagy szkepszissel fogalmazott elmarasztalások kezdik érvényüket veszíteni. Tudomásul kell venni, írja Cohen-Séat idézett könyvében, „hogy a film még

...nem jutott túl az utanzó harmóniák szakaszán. Filmjeink, hogy úgy mondjuk, a vizuális és hangbéli onomatopeia, a primitív szövszerintiség korszakában járnak...”

Valójában itt is érdekes probléma merül fel. Mert a film éppen úgy, mint más kezdetleges nyelvek, ugyanakkor hallatlan gazdagsággal rendelkezik – egy-egy árnyalat érzékeltetésére. Ahogy Epstein is szellemesen írja: olyan „szóbősége” van minden kis részlet megragadására, mint az eszkimóknak, akik külön szavakat használnak például a hó különböző fajtáira, vadászat különböző nemeire, bár ez kétségtelenül abból a szegénységből származik, amivel az elvont fogalmak terén állnak. Mégis, éppen ez a bőség, a filmnyelv sokrétűsége, sokoldalú érzékletessége lehet az alapja annak, hogy az általánosítás magasabb régióiba is felkerüljön és elvezessen mindenkor az érzelmek és gondolatok átfogó igazságaihoz.

A film absztrakciós lehetőségeinek kidolgozásában a legnagyobb szabású gyakorlati és elméleti lépéseket közismerten Eizenstejn tette. Milyen izgalmasak, máig sem fakulók gondolatok! Elméleti írásai többek között azért is olyan jelentőséket szárnakra, mert attól sem riadt vissza, hogy kísérleteinek pontos eredményeiről és kudarcairól is számot adjon.

„A normális filmbeszéd fogalmát egész természetes módon a trópusok és a primitív metaforák túlzott használata előzte meg. Érdekes, hogy ebben a vonatkozásban beleütközünk a legősibb kor módszereibe! Hiszen például a kentaur »költői« figurájában azért egyesítették az embert és a lovat, hogy egy képpel közvetlenül nem ábrázolható gondolatot fejezzenek ki (vagyis azt, hogy egy bizonyos vidék emberei »gyorslábúak«, igen gyorsan futnak).”

Ilyen módon próbálta Eizenstejn és némelyik kortársa a film eszmei és intellektuális határait tágítani a maga művészi igényei szerint. Eizenstejn elgondolása az volt, hogy a filmen minden a montázs révén nyer értelmet, következésképpen az egyes képek tartalmát a maximális tömörséggel, kifejezőerővel kell felruházni, hogy jellé válják. E jelek szembeállításában, egymás mellé helyezésében jelenne meg az új minőség – a fogalom. Az intellektuális montázs elméletében a végsőkig vitte a kép–szó és a képsor–mondat analógiát, annyira, hogy ezzel olyasmivel is megterhelte az egyes képeket, ami meghaladta azok teherbíró „képességét”. A néző pedig elvesztette a kontaktust, nem értette meg az alkotói szándékot.

Eizenstejn később maga is ráébredt arra, hogy a helyes felismerések olykor elragadtatták. A képkocka ideológiai engram – jel; „észrevettük a képek szembeállításában az új minőségi elem,



Vittorio de Sica: Biciklitolvajok

és tárgyakat ne csak bemutassák a filmképekben, hanem érzékletessé tegyék az értelmezés, a jelentés, az alkotói látás komponenseit is. Ezáltal elvezette a filmet ahhoz, hogy a többi művészet példájára igazi gazdagságról, többértelműségről is beszélhessünk, a láthatóság rétegei mögött újabb rétegek, további közlendők feszüljenek.

A film szerkezetét gyakran hasonlítják a szimfonikus kompozíció összetettségéhez, számtalan hangszerének sokaságát a filmbeli kifejezőeszközök egymást kiegészítő szerepével állítják párhuzamba. Végül az egész elrendezésében „hangszerelésről” is szólnak, mely az egyes résztvevők változó feladatait írja körül a mondanivaló kifejezésének szolgálatában.

SOKSZÓLAMÚSÁG – MODERN HARMÓNIARENDSZER

A film formálásának alapelve a sokoldalúság, vagy nevezzük akár többszólamúságnak, jelezve, hogy eszközeinek változatosága csak arra való, hogy a művészi mondandó bonyolult gazdagságát, többértelműségét hangsúlyozhassa.

A különböző kifejezőeszközök ellenpontoszó felhasználása valóban a vizuális és auditív elemek között a leggyakoribb. Teoretikusok és kritikusok erről írtak eddig a legtöbbet és a rendezők számára is ez bizonyult a leghálásabb megoldásnak: René Clair *Párizsi háztetők alatt* című filmje óta a *És mégis felkel a nap* hangmontázsáig vagy a *Békében élni* híres mulatozó jelenetig sok-sok példát sorolhatnánk, melyekben csak a zenei vagy hangeffektusok fejeznek ki bizonyos érzelmi állapotokat és változásokat, mialatt a látvány vátozatlan marad vagy éppenséggel ellentmond a hallottaknak.

Ezek az ötletek azonban távolról sem jelentik a film szerkezetében rejlő összes lehetőségeket.

Egy érdekes beállítás, szokatlan szemszög, a gépmozgás, a vágás, a szín vagy a szín hiánya, mellyel a film a hősöket vagy tárgyakat élénk hozza, mind-mind „ellenponttá” válhat, az egyéni értelmezést jelentheti, azt a képességet, hogy az objektív képhez a rendező „hozzáadja” a szubjektív látás művészi képét.

Ez az összetettség lehetővé teszi, hogy a szerkezet egyes rétegeit önállóan, szellemesen illessze egybe, hogy a primitív egybehangzás harmóniája helyett az egyes elemek merész, szokatlan, csak végső fokon létrejövő egységét teremtsen meg. Hisz elvben nemcsak a képnek és a hangnak van joga „feleselni” egymással, hanem a többi kifejezőeszköz is vállalkozhat önállóbb, a többit nem unalmasan ismétlő szerepre.

De még ez sem minden. Vajon tényleg egyedül arról lehet-e szó, hogy az úgynevezett kontrápunktikus megoldásokkal érdekes formai hatást, váratlan kontrasztot keltsünk? Ez sem megvetendő szempont, de még mindig nem meríti ki a legizgalmasabb adottságokat: az élettartalmak bonyolultságának, egymást átszínező, egymásba átjátszó ellentmondásosságának egyidejű, érzéki feltárását.

Nézzünk egy egyszerű példát. A *Biciklitolvajok* egyik jelenetében apa és kisfia beülnek egy vendéglőbe. Keserűség, nyugtalanító fáradtság, irtózatossá reménytelenség van a férfiban. Erre az alapélményre azonban egy másik réteg borul: csak néhány perce, hogy visszakapta, megtalálta a gyermeket, akit egy röpke, kétségbeesett sejtés idejére elveszettek hitt. Most újból együtt vannak és örülhetnek egymásnak.

Szívfájdító, érzelmes zene szól. A csúnya énekes arcát látjuk, ahogy vigasztal, elérzékenyít.

Almodozni kezdenek: milyen szépen lehetett volna élni! Lázas számolás kezdődik a szalvétán és közben jön a rántott sajt, a legdrágább, legfinomabb étel! Mindketten boldogok. De kicsoda szomorú, bánatos öröm ez! S milyen kegyetlenül lepleződik le, mikor a kisfiú fölényes büszkén hátrafordul, hogy a gazdag gyerekeknek fitogtassa vacsoráját, de az már régen a habos desszertnél tart: nem lehet versenyre kelni vele...

Hogyan eleveníti fel De Sica az érzelmek változásának egész skáláját, vibrálását, apró moccanásait? Nem úgy, hogy először mutatja a bánatot, majd az örömet, és aztán újra a csalódást; az érzelmek azért tudnak egyszerre, telítetten, szuggesztíven szólni, mert a rendező a rendelkezésére álló összes eszközt beveti. Mászt mond a gesztus és mászt a tekintet, a zene érzelmessége is kétarcú: fájdalmas, felzaklató és mégis nyugtató. S végül a környezet. Nem zárja be hőseit a maguk külön világába, hanem a külvilághoz köti őket. Valóságos dráma, néma párbaj zajlik le a közömbös környezet és hőseink között. Így lesz a kép mélysége, a kompozíció is drámai elemmé, túl az egyszerű földrajzi helyszínen, mely befogadja a hősöket.

Ha jobban megfigyeljük a képsor felépítését, azt is éreznünk kell, mennyire változik benne az egyes összetevők szerepe. Van mikor a zene viszi a főszólamot, érzelmes szomorúságában hőseink fájdalma fogalmazódik meg, máskor a látvány fejez ki valamit ebből, mint például mikor a meghatóan rút énekes arcát látjuk, megint máskor a „háttér” mozgalmassága, az étterem nyüzsgése, zajossága válik „jellé”, hírt küldve arról a távolságról, érdektelenségről, mely szereplőinket körülveszi. De a legérdekesebb, hogy az egész kusza élménytömeg, a „szegényes

öröm" és a „felemelő szomorúság” nehezen megfogalmazható pátosza, ellentmondásossága e sokféle elem együtteséből alakul ki: a rossz, nyálazni való ceruza és a kristálypohár kompozitív-nális egysége, a kopott, szegényes zakó és a pincér természet-eleganciája éppen úgy részt vállal benne, mint a kép és hangest-túl sokat hangsúlyozott kontrapunktja.

Vagy gondoljunk olyan megoldásokra, mint a *Szerelmek óra*-sa vagy *A test ördögének záróképe*, melyben a külső környezeti mozgása és a belső lelkiállapot kontrasztja a gépmozgás, beal-lítás és a fény-árnyék hatások eredeti alkalmazásában jut kifeje-zésre. Bondarcsuk *Emberi sorsában* is dicsérték az úgynevezett hangviziók ötletét, de kevésbé figyeltek fel arra a finomabb, tartalmasabb megoldásra, melyben a filmeszközök modern hangszerelése a különböző élettartalmak, élmények egyidejű megjelenítését szolgálta. A film bevezető képeiben felrajzolódik a múlt, a háború előtti évek édes szépsége. Bondarcsuk minden képi eszközt igénybe vesz ahhoz, hogy ennek tónusát a lágyító színekkel, fényekkel, álomszerű derengéssel hangsúlyozza. Ez az élet azonban nem szimplán, vegytisztán volt szép, hanem millió gond és gyötrelme is színezte. És Bondarcsuk megtalálta a formát ahhoz, hogy ezt a gomolygó, sokrétű élményt egyszer-re bennünk is felkeltse: a mindig megtartott lírai-ábrándos ke-rettbe „csúnya” képet, csúnya tartalmat elevenít fel, a részegség durva motívumát. Ki ne emlékeznék a közelbe hozott, felnagyít-tott, dülöngélő lábak képére, melyet ugyanazon megindító han-gulatú környezet vesz körül? Vagy az asszony arcára, melyen a rosszallás és gyengédség nem is váltja egymást, hanem egyszer-re tükröződik? Bondarcsuk tehát a különböző kifejezőeszkö-zökkel nem egyetlen tartalom sokoldalú kifejezésére vállalko-zott, hanem különféle, más-más árnyalatú és előjelű tartalmak, érzelmek és gondolatok különböző rétegeinek a kifejezésére. Így beszélt egyszerre egyetlen kép több dologról, a szépről és a rútról, az emlékezés fájdmáról és örömről, egyidejűleg, ugyanazon pillanatban, ahogy a hős maga is átélte.

Mi az újszerű ezekben a módszerekben? Az, hogy a differen-ciált gondolatokat és érzelmeket próbálják dialektikusan meg-ragadni. Az egysíkúság felváltása a sokoldalú, összetett, hajlé-kony ábrázolási módszerekkel teszi lehetővé, hogy a dolgokat ne egyetlen összefüggésben villantsuk fel, hanem hiteles élet-szerűségüknek megfelelően, ellentmondásosan, párhuzamos jelentéssel. S mert a filmen a környezetnek mindig nagyon nagy szerep jut, az is lehetségessé válik, hogy a külső életfolyamato-kat a belső lelki folyamatokkal egyszerre, a maguk bonyolult mozgásformáiban mutassa fel.

Elvben tehát a film nem kényszerül arra, hogy a konkrét ellentmondást feloldja az időbeli egymásutánban, és ennyiben csak jelezze közvetve a dolgok dialektikáját. Képes rá, hogy egyidejűségükben tegye érzékletessé az ellentéteket számunkra úgy, ahogy azok az életben előfordulnak, de ahogy a köznapi érzékelés számára mégis nehezen hozzáférhető.

Ez az összetettség már túl van az „ellenponton” – mint a hatásos fogalmazás tömörségén vagy eleganciáján. Ez már a gondolatok és érzelmek összefonódottsága, szétbonthatatlan együttélése.

Eljutottunk végre a film kifejezőeszközeinek egybehangolá-sához, ahhoz a megbízhatósághoz, hogy a különféle kifejezési szférák stílusban, tónusban ne vétsenek egymás ellen. Ez sem volt túl gyors folyamat, mert például a játék stílusának életsze-rűségét, oldottságát a környezet eleveenségének természetességi szintjére emelni igazán nem volt könnyű, nem beszélve a zene alázatos, szerény alkalmazásának nehézségeiről, mely jellegé-nél fogva sokkal stilizáltabb, mint a képen látható bármilyen életrésztlet. Az elmúlt félszázad filmtörténete kialakította azokat a formákat és eszközöket, arányokat és összefüggéseket, melyek segítségével az egyszerű harmóniát meg lehet valósítani. A filmírás ábécéjéhez tartozik ezt a kiegyensúlyozott organiz-must megteremteni.

De vajon tényleg kimerültek volna-e ezzel a filmnyelv alakít-hatóságának és érzékenységének lehetőségei? Nem tud-e a film utánamenni a modern művészeteknek a gondolati bonyolult-ság tekintetében is? Vajon az egyszerű konszonancia egy har-móniarendszer végleges állomása, túlszárnyalhatatlan csúcsa? Ha valaha értelme volt a zenéből vett hasonlatokkal élni, a zenei jellegű szerkezeti elveket segítségül hívni a filmkompozíció magyarázatában, akkor ez most újból nagyon indokoltnak lát-szik. Mintha a film ma újra a zenével lépne közeli testvériségre, mikor hozzá hasonlóan az egyidejű sokféleség érzékletes felidé-zésére vállalkozik.

Hevesi Sándor egyik tanulmányában őszintén elirigyelte Wagnertől és az operától általában azt a képességet, hogy a hősök érzelmi állapotáról egyszerre tud számot adni. „A zené-nek van egy olyan drámai lehetősége, amelyhez képest a közön-séges emberi beszéd koldusszegénynek mondható. A közön-séges emberi beszéd az emberi cselekvéseket, tehát a drámát csak egymásutánban tudja érzékeltetni. A szereplők mindig csak egymás után beszélhetnek, s ehhez az egymásutánhoz csak a színjátszás, a mimika ad hozzá némi egyidejűséget azzal, hogy a színész, partnerének a szavai alatt némán fejezi ki a maga

lelkialapotát. És itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt számtalan emberlelket egyszerre tud megszólaltatni, tehát a drámai küzdelmet egyidejűleg tud hozni. Ez a *Rigoletto* kvartettjének, a *Mesterdalnokok* kvintettjének, a *Don Juan* híres sextettjének a nagyoperai fináléknak a varázsa, és – hiába tagadnók – drámaisága. Ezenkívül szerre beszélni, egyidejűleg megnyilatkozni a drámában csak a zene útján lehetséges...”

A film – úgy tetszik – ugyanúgy rendelkezik ezzel a drámaisággal, mint a zene. Az az izgató adottság, hogy több ténnyel vezethet egyszerre, különböző előjelű érzelmeket és gondolatokat mutathat be egyenlő súllyal, sőt, éppen sajátos egymással való összefüggésében, a zene kompozíció komplexitásához hozza közel.

Herman Scherchen, a kiváló muzsikus *Von Wesen der Musik* című könyvében elsősorban a polifóniát emeli ki, mint a zene alapvető princípiumát. Ezen keresztül úgymond, a társadalmiság olyan fokozatai fejezhetőek ki, amelyekkel az ember még csak most barátkozik. „A zene azt tanítja nekünk, amit másként nem ismerhetnénk meg: az egymástól különböző jelenségek szimultán percepcióját. Még nemigen vagyunk képesek arra, hogy különböző érzéseket és gondolatokat egyidejűleg érzékeljünk. Am a sokszólamúság élménye belénk hatolva organikus emóciókat kelt, s amikor átadjuk magunkat egy-egy zenei műhallgatásának... ezt a tehetséget formáljuk magunkban.”

Nos, a film talán szintén hozzájárulhat ennek a tehetségnek kibontakoztatásához, a maga ugyancsak sokszólamú előadómódja segítségével.

A többszólamúság kialakulása a zene történetében is hosszú folyamat volt, de „minőségi változást hozott létre az egész zenei gondolkodásban – írja Ujfalussy József. – Két vagy több különböző magasságú hang egyidejű megszólaltatása nem egyszerűen matematikai összegezés a hangok rezgésszámának, nem is egyszerűen annyit jelent, hogy egy hang helyett kettőt hallunk, hanem azzal egy időben, hogy a két vagy három... együtt zengő hangot mint különálló minőségeket is meg tudjuk különböztetni az együtthangzásban, hangzásuk keveredik is, és az együtthangzás egészen új érzéki élményekhez juttatja a fület.”

Ez az igény régóta kereste a gazdagítás lehetőségeit. Első fokon, „a zenei hangzást próbálták kielégítőbbé, testesebbé, gazdagabbá tenni. Ilyen módszer elsősorban a hangerő fokozása, primitív zenék egyik jellemző tulajdonsága.” Nem lesz nehéz e törekvések megfelelőjét a film történetében is fellelni. A hangerő fokozásának kategóriájába sorolhatnánk minden olyan

formaképző elvet, amely az adott látvány „mennyiségi” növelésével, grand spectacle jellegével, mozgalmasságával, egyszerű bizonyos látványos külső tényezőkkel próbál a film „halottságának” ellensúlyozására törni.

Amit Ujfalussy másik eszközként említ, „az egyszerű dal- és műalkultúrák különösen gazdag, díszítő, koloráló hajlama” – az egyszerű bizonyos áttételekkel megtalálható a korai filmfejlődésben. Ami hiányzik a szimultán élményből, azzal felékesítik a szukcesszív zenei történetet.” A mese képtelen bonyolítása, az eseményhalmaz, a váratlan fordulatok alkalmazása nem más, mint a szukcesszív történet „dekorációja”, az intenzív, egyidejű hatás helyett.

Végül érdekes különbséget tesz Ujfalussy a heterogén és homogén többszólamúság között. Az előbbihez sorolja azokat a dallamkiegészítéseket, „melyek csak időben összehangoltak, de hangmagasság szerint nem mérhetőek össze, és a dallam közvetlen emocionális hatását fokozzák. Közérthetően szólva: a dallam dob- vagy más ritmikus zöreijhang kíséretét...” és idézi Debussyt, aki elragadtatottan talált rá a keleti zene efféle lehetőségeire: „egy szenvedélyes kis klarinét kelti az emóciókat, egy tam-tam szolgáltatja a félelmet, ennyi az egész.”

Nos, a filmszerkezet „polifóniája” első fokon nyilván ehhez hasonló lehetőségekkel rendelkezik. Vagyis a sajátos, kíséretszerű, kiegészítésféle megoldásokkal. Még pontosabban szólva: éppen a kínáló zenének adódtak eleinte olyan feladatai, korlátozott, hozzá nem éppen méltó feladatai, hogy a „dallamot”, vagyis a történetet ritmusával kíséresse, hangsúlyozza, érzelmileg kiemelje. Így a zenei szövet egésze szorítkozott arra, hogy a szenvedélyeket és emóciókat érzékileg közelebb hozza. Ezt a lehetőséget ismerték fel legelőször a filmművészek, mikor Eizenstejnek például már 1928-ban, híres kiáltványukban a hangnak „zenekari ellenpontoszerű” felhasználásáról beszéltek.

A zenében egyébként a vízszintes és függőleges formaképző elvek már meglehetősen hamar természetes egységet képeznek. A meggondoloztató ebből számunkra a formálás kétféle „rétege” közötti összefüggés. Az az elv, hogy a vízszintesen mozgó dallam határozza meg mindenekelőtt az akkordikus kíséret vagy a mellette megjelenő második szólam összetételét. „Az akkord csak valóra váltja a dallamban rejlő harmóniai energiákat – világít rá Pernye András –, a dallam pedig már struktúrájában viseli, születése óta hordozza az akkordikus gondolkodást, az akkordikus elemeket.”

van hogy ehhez hasonló módon kellene érvényesülnie a film szerkezetben is a függőleges montázs és a vízszintes struktúra kapcsolatának. Csak a „dallam”, vagyis a téma karaktere, kibontakozásának útja, módja szabhatja meg a vertikális struktúrát, a mellé- és alárendelések fokát, az együtthangzás mértékét, a párhuzamos, ismétlődő, ellentétező stb. elveket. Am ugyanakkor ez a kíséret mindig több mint dekoráció. Feladata nem az hogy egyszerűen díszítse a primer anyagot, hanem hogy önálló többlettel járjon hozzá annak teljessé tételéhez.

Van azonban ennél bonyolultabb fokozat is: a homogén többszólamúság. Újból Ujfalussy József fejtegetéseit idézzük: „A homogeneitás ebben a használatban nemcsak az együtthangzó és keveredő hangok színezetének hasonlóságát, homogeneitását jelenti, hanem elsősorban azt az igényt, hogy az egyszerre hangzó szólamokat a zenélő ember magasságuk szerint is egymáshoz viszonyítsa és felfedezze a magassági keveredésből egybevetésből előálló új zenei lehetőségeket.”

Az egyszerre hangzó harmóniak közvetlenül is növelik a szenzuális élményt: hisz egyszerűen telítettebbé válik az időegység alatti érzékelés – ez vonatkozik a filmre is: még töme nyebbé és sokoldalúbbá lesz az érzéki-érzelmi benyomás.

A többsíkú bemutatás feltételezi a látvány, a térbeli struktúrák pontos egybehangolását és megszerkesztését is. Gondoljunk a modern filmszerkesztés sokat idézett képmélység problémájára, mely éppen az *egyidejű, többretű* cselekménybonyolítást kívánja megvalósítani.

Ugyanígy hat ez az idő dimenziójára is: a „különféle szólamok” időbeli alakulása, egymáshoz való viszonyitottsága nyer sokat az ilyen kompozícióban, átélhetőbb drámai hangsúlyt adva a történeteknek. Ha a „szólamok egyike vállalkozik a »normális« időegységek számontartására, mintegy időkeretet adhat ezzel a többi szólam mozgásának. Gondoljunk olyan példára, mint a már említett *Szerelmek városa* fináléja: a tömeg áradása, rohanó nyüzsgése és a hős ellentett mozgásának kétféle időbelisége jelenik meg egyszerre a polifon szerkesztés következtében. Nem kell hangsúlyozni, hogy gondolatilag, hatás szempontjából is mennyivel elevebb, drámaibb így a mondanó. Egyik vonulat igazi értelmét, arányait éppen a másikkal való szüntelen egybevetésből kapja.

Ha még tovább visszük a zenével való analógiát, érdemes felfigyelnünk arra is, hogy a zenetörténészek milyen pontosan meg tudják határozni az úgynevezett modern zene korszakváltásának kezdetét. Már a romantikus művész is szűknek érezte a világos, egyértelmű hangnemiség hangsúlyozását bonyolult

élményanyaga számára, ám ez a fejlődés továbbmegy. „A zenei romantika labilis tonalitásra való törekvése az a stílusjegy, melynek fejlődése a legkönnyebben nyomon követhető a modern zenében” – olvashatjuk Kókai Rezső és Fábián Imre *Századunk zenéje* című könyvében. – „A tonalitástól való szabadulásnak újabb eszközei alakulnak ki az átmenet éveiben és a modern zenében. Elsőnek említhetjük a *politonalitás* elvének alkalmazását. A politonalitás két vagy több hangnemnek egy időben való használata, egyszerre való megszólaltatása, egyetlen tonalitásnak (régebben az alaptonalitásnak) elhomályosítására...”

Az egyetlen tonalitás elmosódása vagy éppen elhagyása olyan mozzanat, melyhez hasonló jelenségek a jelenkori filmművészetben, de más művészeti ágakban is fellelhetők. Az egyszerű történet háttérbeszorítása, a mese világosan áttekinthető ívének felbontása kisebb, önmagukban zárt egységekre, melyek nem a klauzális logika elvei szerint kapcsolódnak, hanem egy bonyolultabb függvényrendszer rendezőelvi szerint: olyan új vívmány, mely a mai drámában csakúgy feltalálható, mint sok modern filmben.

S csak természetes, hogy a tonalitás elvének módosításával a harmóniaképzés elvei is változást szenvedtek. Újfajta hangzatok építését kísérelték meg, melyek közvetlen szenzuális határukban az egész kompozíció összetettebb képleteihez állnak közelebb.

E sajátos hangzathűzéseknek az a sajátossága, hogy a klasszikus összhangzattan szabályai szerint már csak igen nehezen vagy alig magyarázhatók. A megnyugtató, oldáshoz vezető harmóniak helyett feszült, kihívó, sokszor szándékosan sokkírozó hatásra törnek. Ugyanez a törekvés figyelhető meg a ritmusképzésben is: az ametrikus, aszimmetrikus ritmika kerül a művek középpontjába.

Az ilyen formaképző, szerkezeti változások bizonyos meghatározott élményvilágból szülehetnek csak, mégpedig társadalmilag jellemző, korszakot kifejező igényekből és élményekből.

A felbontás természetesen a társadalmi talajból és nem a művészet öntörvényű fejlődéséből következik.

Ma már közhelyszámba megy, hogy a modern dráma, festészet, zene „formabontó kísérletei” elsősorban a valóság „formabontásából” sarjadnak, vagyis az imperialista kor ellentmondásainak végsőkig való kiéleződéséből. Az elidegenedés, az emberi alkotótevékenység hatalmas növekedésének és ugyanakkor ellehetetlenülésének ellentmondása, ember és társadalom, ember és külvilág evidens kapcsolatainak szétzilálódása vezet

a művészetekben is a diszharmonia élményének megfogalmazásához.

Schönberg egyenesen a „disszonancia emancipációjáról” beszél, és annyi ebből valóban jogosult, hogy ezeknek az ellentmondásoknak harmóniává oldása, megszépítése már csak hazugság árán lehetséges.

Tegyük hozzá, hogy talán egy művészet sem süllyedt olyan mélyre a hazug harmóniák, az olcsó, mámorító illuzionizmus megteremtésében, mint éppen a film. Ez a kétes értékű rang különösen szükségessé teszi, hogy elgondolkozzunk azokon a lehetőségeken, amelyeket a modern formaképző elvek felkínálnak.

Kétségtelen, hogy a film világának harmonikussága, illetve a széttöredezett világ élményét kifejező diszharmonikusabb kompozíció – nem egyszerűen a nyelvi struktúra elemeiben jelentkezik.

E tekintetben számottevő a különbség a film és a zene között. A filmnek – a maga világképe megfogalmazásához – a dráma bizonyos módosult formái: a sorsalakítás, cselekvés, az emberi szó, a látvány plasztikus értéke stb. mind-mind rendelkezésre állnak. Felmerül a kérdés: van-e értelme ebben az esetben a nyelvi szerkezet „diszharmonikusságát” szorgalmazni, hisz az nyilván másodlagos, alárendelt jelentőségű lehet csak?

Mégis, úgy vélem, hogy ez nagyon mechanikus szemlélet volna. Éppen mert a forma sohasem külső kerete a mondandónak, válik olyan kötelező erejűvé annak vizsgálata, hogy mit nyújthatnak a hajlékonyabb, összetettebb struktúrák a műnek. Az új belső összefüggések felkutatása – egyben a tartalom árnyaltságának, hiteles igazságának feltétele is lesz.

Ilyen értelemben jogosult feltennünk a kérdést: nem érkezett-e el a film is a fejlődés azon szakaszához, mikor a „klasszikus összhangzattan” szabályai és előírásai bizonyos értelemben revideálásra szorulhatnak, hisz a valóság egyként kínálja a filmművészetnek is ugyanazt az élményanyagot, mint a többi, hagyományos művészet alkotóinak? Nem volna-e végre természetes, ha az eddig szigorúan megtervezett, állandó „konszónáns harmóniák” mellett szóhoz juthatnának a kor „lelkét”, lényeges szerkezetét valóban képviselő, bonyolultabb, szaggatottabb, zaklatottabb „hangzatok” is; az egyetlen tonalitás elvének tiszteletben tartása helyett, az egyidejűleg többféle tonalitás érvényesítésére is?

Ez egyáltalán nem jelenti a „klasszikus harmóniák” kötelező, örökre való száműzését. Éppen Bartók példája igazolja grandiózusan ezek értékét, erejét akkor, ha valóban szükséglet szerinti

megoldást és nem egyetlen, kizárólagos formálási elvet jelentenek. De az új formanyelv szerkezetében a klasszikus elemek is megváltozott szerepet, más hangsúlyt kapnak: felfrissülnek, dinamikusabb hatásra tesznek szert.

HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS

A filmnyelv korszerűsége, a szerkezet bonyolultabb rendje nem egyszerűen a régi, hagyományos formák széttörését, nem minden áron való neologizmust jelent. A mondanivaló és kifejezés sokoldalúsága valóban elengedhetetlen, de előljáróban is hadd szögezzük le: csak átfogó szemlélet birtokában lehet leküzdeni a széttöredezettséget, az emberi küzdelem értelmébe vetett hittel lehet eljutni egy újra meghódított harmóniához.

Wajdának van egy kevésbé méltatott kis remekműve, egy rövid elbeszélés, a *Húszévesek szerelme* című filmnovellafüzében. Kedvenc témáját, a heroizmus tartalmának változását, keserves metamorfózisát formálja meg benne. Az ellenállásból ittmaradt, anakronisztikus hősfigura és a mai fiatalok áthidalhatatlan szakadéka az elbeszélés témája. Az ábrázolás összetettségét a figura fura ellentmondásossága már eleve intonálja. Esett, kopott, szájalomra méltó alak, az ügyefogyottság groteszket súroló velejáróival – és mégis, ő az egyetlen bátor hő, aki számára a cselekvés, sőt az önfeláldozó cselekvés a legtermészetesebb gesztus. Az ellentmondások rétegei azonban még mélyebbek. Nem egyszerűen a rossz látszat és igaz mélység állnak szemben egymással. Maga a hősiesség is el van már „rontva”, meg van fertőzve zavaró mozzanatokkal: az életidegenség, az idejét múlta „korszerűtlenség” nehezen megragadható koloritjával. S a másik oldalon a taszító külszín tagadhatatlan rokonszenvet ébresztő vonásokkal is rendelkezik: a szerénység, a hivalkodásmentes bensőség emberi tartalmával.

Czybulski figurája a nyitóképek néhány villanásában jelzi már ezt a sokszólamúságot. Minden kis mozzanat jellemző erejű lesz. A szegényes öltözék és vele „vitázó” ellentétben a szelíd-bájos mosoly, a félszeg mozdulatok és – a merész, félelmet nem ismerő cselekvés. Egymást kiegészítő, perelő, feszültséget keltő mozaikrészletek, melyekkel a nézőnek magának kell megküzdnie, ha a hőst meg akarja érteni.

A karakterizálásnak ez a tudatos sokoldalúsága, pillanatok tört része alatt feldobott, megannyi ellentétes elem széttergetése azt a korszerű formálásmódot idézi, amiről az előbbieken szó esett.

... úgy, hogy ervenyesül ez az egyszerre levegős és mégis sűrű, gazdagon sokrétű építkezés a kisfilm „vízszintes” kibontásában is. A mese alakulása jó darabig folyamatosan halad előre, teljesen „drámaiatlanul”. A napi élet eseménytelen jövéseinek, haverok unaloműző, kis házibulija adják anyagát. A diszharmonikus elem az idegen figurája, aki pusztán jelenlétével képvisel egy megmagyarázhatatlan „mást”. Majd egy adott pillanatban – egy váratlan és döbbenetes asszociáció kapcsán felszakad a múlt. És ez az eltemetett élmény egyszerre visszafelé is kulcsa lesz az egész kis drámának. Most értjük meg az eddig csak sejtett, gyanított összetevőket. Most derül fény arra, hogy milyen emlékek, források táplálják, tartják állandó elevenségben a hős kétarcúságát. Wajda megoldása annál sokkal mélyrehatóbb és finomabb, semhogy egyszerűen a múlt visszaidézésével, afféle flash-backkel dolgozna. A múlt a jelen közvetítésében tör elő, mint hősünk árulkodó, leplező asszociációs készlete. És csak ebből következtetve juthatunk el oda, hogy megfejtsük tényszerűen is valóságos múltját, azt a traumát, ami megnyomorította és amit tulajdonképpen évtized múltán sem tudott kiheverni.

Talán nem tévedünk, ha azt mondjuk, hogy Wajda éppen ezzel az ábrázolási módszerrel érthette el azt, hogy a film hatása felkavaróan, nyugtalanítóan eleven legyen. Azzal a „technikával”, hogy sohasem magyaráz, hanem felidéz, nem aprólékos, fárasztó leírásra vállalkozik, hanem a legfontosabb elemek halatlan intenzitású felvillantására. Hogy ugyanakkor ezek az elemek semmiféle kicirkalmazott rendben, primitív logikai-kronológiai sorban nem következnek egymás után, hanem egy mélyebb, a dolgok lényegét érintő összefüggés koordinátáit érintik. Az egyszerűsítő summázás abban az értelemben is rendkívül távol áll tőle, hogy olcsó igazságokat osszon, akár egyik, akár másik fél számára. Az ellentmondásosságot ítéletében is megőrzi: látszólag ugyanúgy mint kiinduláskor. Am a közben felszínre jutott „érvek”, kegyetlen történelmi élmények mégis más távlatot adnak ennek az ugyanannak. A letűnt, kihunyt hősiesség utáni nosztalgia, és ugyanakkor ennek okos, ironikus meghaladása, a mai fiatalok érintetlenségének egyszerre üres és tiszta színei mind együtt lüktetnek, élnek az összefoglalásban. És éppen ez az elintézetlenség kényszeríti a nézőt a „továbbmunkálásra”, arra, hogy ne szabadulhasson könnyen a látottaktól.

Egészen más műfajban jutott ugyancsak érdekes eredményre Mihail Romm, a *Hétköznapi fasizmus* című „vitairatában”. Vita-iratnak nevezem, mert ebben a filmben a legfontosabb mozza-

nat éppen a rendező alkotó szemlélete, amellyel áligazságok, előítéletek, hazug konvenciók és gyilkos tettek ellen emeli fel szavát. Minden részlet, legyen akár háborús dokumentum vagy életből kiragadott beszélgetés, a hiúság és ostoba gőg leleplezése vagy a kommentár szellemes ellenpontja – egy nagyobb egész szervezetébe kapcsolódik: igazi értelmét sajátos helyétől, montázsbeli szerepétől kapja. Így lesznek az építőkövek valóban csak sejtek, a legkülönbébb nemű anyagokból gyúrt elemek, melyekben organikus egységet csak az átfogó gondolat, az érvek és ellenérvek dialektikus játéka, magának a kifejtésnek folyamata ad. Nem véletlen, hogy Romm ebben a formaépítésben a legtudatosabban támaszkodott Eizenstejn attrakciós montázsának elveire.

Végül idézzük példaként Alain Resnais és Semprun filmjét: *A háborúnak vége* címűt. Annál is izgalmasabb számunkra ez a film, mert eleven bizonyítékát adja annak, mit jelent a „modern” ábrázolási módszer és a társadalmi távlatokban gondolkodó szemlélet összekapcsolása. Ugyanakkor módunkban áll össze is hasonlítani ezt Resnais előző filmjeivel, ahol ugyanez a „technika”, ugyanez a nyelv – absztraktabb közegben – egész másként funkcionál, más hatósugarú.

Resnais korszakos felfedezése az idő elemeinek felbontása volt, a belső világ érzékenyebb megközelítése kedvéért. Bármilyen új megfigyelésekhez, finom árnyalatokhoz vezessen is azonban a széttagolás, az analitikus módszer – ha nem párosul egy összefoglaló gesztussal, ha nem követi a szintézisre való törekvés –, ezek a részletek elvesztik valóságos elevenségüket, egymásra halmozott holt darabkák maradnak csupán.

Nos, *A háborúnak vége* című filmben éppen ezt a szétdarabolt-ságot, a részletek elszabadult önállóságát, önmagába zártságát sikerült leküzdenie. Középpontjában cselekvő hős áll, akinek átélhető sorsa, története van, és a forma a mozaikok szokásos felsorakoztatása helyett inkább az indokoló, érvelő bemutatás felé hajlik. A remények és ábrándok, elhomályosuló emlékek és a töprengő keresések most is állandóan megtörik az események menetét: képszerűen öltönek testet, ahogy képzeletünkben is alig van észlelhető különbség egy belülről felvillantott kép és egy-egy valóban élénk villanó között. Mindéz mégis teljesen világos és pontos tartalmat nyer – a hős drámájának alárendelt része lesz, valahogy dinamikus töltése van.

Ha például egy formálissá váló értekezleten a hős „kikapcsol” – és maga elé idézi felesége gyengéd, finom profilját, aranyosan csillogó haját, fehér nyakszirtjét – az egyszerre lesz vágy és

panasz. Nemcsak a kilépést mutatja az időből, hanem az adott pillanat ürességéről is szól, amely „elengedi”.

Ha a prefektúrán, a faggatás során azon kell elméláznia, ki is lehetett illegális kapcsolata, aki kimentette, a játékszabályok szerint igazolta – rendkívül élményszerűvé válik a felelevenített, szinte végtelen panoráma. Lányok sora halad el előttünk – a hős képzeletében – szőke, barna, fiatal és karcsú, kecses mozgású és fiús alkatú. A képek azonban nem a biztos valóságot, hanem csak egy találgató, fantáziáló tűnődést képviselnek. Resnais ezt a „bizonytalant”, ezt az állandóan kérdőjelezhetőt azzal teszi érzékletessé, hogy a refrének, visszaidéző ismétlések széles, váratlan megoldásaival él. Mintha feltennénk magunknak a kérdést: nem éppen ez, vagy talán az, akit az előbb láttunk? Vagy mégis, nem inkább a legelső?...

Végül is ezek az eljárások teljesen alárendelődnek a film mondandójának. Szinte észrevétlenül olvadnak bele a szövetébe – jelezve egyben azt is, hogy a nyelv elemei valóban „közömbösek”. A vallomás mélységétől függ, hogy milyen mértékben sikerül belülről hitelesíteni, egyetlen lehetséges megoldásként elfogadtatni – vagy pedig csak szellemességére, leleményére felfigyelni.

Talán egyszerűbb megoldásokkal, de egyedülálló eredetiséggel tett kísérletet Chaplin is arra, hogy bizonyos nagy, emberi igazságokat fogalmazzon meg a film összetett nyelvének segítségével. Nála is azt kell látnunk, hogy művei mindig, bármilyen szenzációs elemi hatásokra törnek is, ellentmondásokat egységre fogó ítéletet tartalmaznak. Ennek a világlátásnak, szemléletnek frappáns, kivételes erejű összefoglalója maga a Charlie-figura, de egész kompozíciós módszere is ezt szolgálja, ha rejtetten, kevéssé feltűnően is.

Chaplin világának tisztasága ugyanis éppen abból származhatott, hogy szemlélete képes volt az összetett látásra, a dolgok lényegének, legfontosabb ellentétmagvának feltárására. Ez a látásmód afféle varázsvesszővé válhatott kezében, mely elvezette a könnyed, kecses, szellemes formálás felé.

Nem lehet véletlen, hogy Chaplin a stílus és a nyelv szempontjából is olyan modernnek tetszik. Merészen sajátított ki minden „hagyományos” és nem hagyományos, „idegen” és „filmszerű” eszközt magának, maga vált törvénydiktálóvá, harmóniateremtővé. De a takarékos anyagfelhasználás, a szerény, hivalkodásmentes, mégis komplex ábrázolás elveit tudatosan is védelmezte. „Egész művészetemben megtalálható a cselekmény ökonómiájára való törekvés” – mondotta egyik faggatójának. – „Sokan gondolják, hogy a filmnek bonyolultnak kell

lennie... látványosnak. Talán bizonyos értelemben igazuk is van, de én jobban szeretem a hangsúlyt az emberre vetni, mint rohanásokat mutatni a széles vásznon...”

Még egy gondolat kíváncsoznék ide, mely érdekes módon visszautal a más vonatkozásban idézett Chaplin-példához: a nyelv egyszerűségének, letisztultságának kérdése. A dekorativitás még nem bonyolult forma, sőt éppen ellenkezőleg. Az igazán bonyolult formák jellemzője a logikai rend, áttekinthetőség, szilárdság, vagyis az organizmus kiegyensúlyozottsága, az arányok magasrendű összefüggése. S végre talán a film is eljutott már a nyelvfejlődés azon stádiumához, mikor a dekoratív megoldásoktól elszakadhat, és nyugodtan vállalhatja az egyszerűséget, a dísztelenséget, a szüntelenül tolaikodó hangsúlyok hiányát. A modern törekvések mind szép és beszédes példát szolgáltatnak ehhez. Azt igazolják, minél igényesebbé válik a film a gondolati és érzelmi anyag tekintetében, annyival puritánabb lesz nyelvi rendszere, a neologizmusoktól elhatárolódva, a feltűnő cifrázatokat messzire elkerülve.

A legnagyobb alkotók mindig is meglettek ezzel az ösztönös vagy tudatos mértéktartással, ez általában a művészi ízlés követelménye, ám azt kell mondanunk, a film még a szokottnál is jobban igényli ezt az ökonomikus anyagkezelést. Éppen eredendő életközelsége, affinitása a hétköznapi élet egyszerű jelenségei iránt követelik meg azt, hogy ezt az életanyagot a lehető legkisebb díszítéssel lássák el: a nyelv otthonossága, familiaritása hat ezúttal újból egy valódi művészi igény felé: a letisztult, egyszerűségében monumentális formaképzés felé.

A FILMNYELV FEJLŐDÉSE. ELÉVÜL-E A FILMNYELV?

A filmnyelv fejlődése, utaltunk már erre, érdekesen elüt más művészetek ilyen irányú, technikai fejlődésétől. Itt is azzal a furcsa jelenséggel állunk szemben, hogy a film esetében a „terjeszkedés”, az új területek meghódítása első fokon valóságos mennyiségi kiterjedést jelent, új érzékelési szférák bekebelezését a film kifejezőeszközeinek rendjébe, nagyobb hozzásimulást a normális pecepcióban kapott érzetekhez. Más művészetek mindig csak a maguk sajátos világán belül, a kifejezőeszköz homogén közegén belül jutnak mind nagyobb árnyaltságra, érzékenységre. A film most is külön utakon jár: új valóságdimenziókat vesz birtokba, extenzív törekvéseknek enged.

A legnagyobb megrázkódtatást kétségtelenül a hang bevezetése hozta. Sokak számára akkoriban úgy tűnt, hogy ez alapjá-

... azaz a film addigi vívmányait, jövátéhetetlenül szétrombolja művészi egységét. Később a gyakorlat tapasztalatai során rá kellett ébredni, hogy nem valamiféle áruháború történt, hisz a film „kiheverte”, elviselte ezt a „diszharmonikus” beavatkozást, sőt az új eszköz megtermékenyítette, újabb lehetőségek felé vezette. Ennek egyedüli oka pedig az volt, hogy a film természete engedte meg ezt a heterogenitást, hisz már a hang megjelenése előtt is heterogén volt lényegét, struktúráját tekintve. A hang új dimenziójának „belenövése” ebbe a rendszerbe csak még szembetűnőbbé tette ezt az eleve adott különbséget, de nem maga hozta létre.

A némafilm művészei és teoretikusai sokáig nem figyeltek fel erre a már akkor is létező különösségre, és a vizualitás különös hangsúlyozásával sokan vélték úgy, mintha itt a más művészetekhez hasonló művészi „egyoldalúsággal” volna dolgunk. Ezért lázadtak fel a hang „erőszakos” betolakodása ellen, hisz az addigi esztétikai elvek és gyakorlat alapján erre még nem volt példa. Ilyen barbárság még nem született, amely mondjuk a szobrot szóra, zenére akarta volna bírni. A megszólaltatott film eleven példáján kellett rádöbbenni arra, hogy ez nem afféle barbárság, hogy a film nem „szobor”, egy anyag egyetlen szférában való megformálása, hanem összetett, ellentmondásokból épülő szerkezet, mely szívesen veszi a szerkezet finomítását, még bonyolultabbá válását.

Igy jöhetett létre az a néhány évtized után már egységesnek nevezhető állásfoglalás, mely szerint a hangjelenségeket, ha egyenrangúan is kezelhetjük a film egész szövetében, mint reális kiterjedést, a film alapstruktúráját tekintve mégis másodlagosnak kell felfognunk. De nem azért, mert járulékos, hanem azért, mert a struktúra lényegét meghatározó alapelv a térbeli és időbeli kompozíció egysége. Ez a specifikus elem benne, amelyhez képest a hang csak alárendelt, kiegészítő szerepet játszik, mint formálási elv.

„Lényegbevágó különbség van azok között a beavatkozások között, melyeket a film kezdettől fogva a valóság tér és idő koordinátaiban véghez visz, és azok között, amelyeket néhány évtizedig nélkülözni tudott, míg a szín és a hang rögzítéséig elérkezett” – írja Jean Debrix francia filmesztéta. – „Az előbbieket funkcionálisak: alapvető és végleges formában nyilatkoznak meg, mint a film specifikumához tartozók. Az utóbbiak másodlagosak, tisztán felületiek, melyek legfeljebb a valóság felületét, látszatát érintették és nem szerkezetét.” „...valójában semmi alapvető nem változott a filmben a Lumière testvérek óta a filmkép természetében, szerkezeti adottságaiban és következé-

képpen azokban az esztétikai funkciókban, amelyeket gyakorol.”

Ezt a nézetet ma már egyre többen vallják. Nem mintha a minőségi „ugrást” tagadni vagy kicsinyelni kellene, mégis, ennek a folytonosságnak a hangoztatása azért indokolt, mert ma is kísért még a titkos hiedelem: az igazi művészet, a tiszta, romlatlan korszak a néma korszak volt. Azóta csak hanyatlott a film. A filmszerűséget adta fel. Pedig e nosztalgikus állásponttal szemben világosan kellene látni, hogy a hang felhasználása nem a film naturalista ábrázolásának lehetőségeit teljesítette ki, hanem éppen úgy a szuggeszióval történő, felidéző, megjelenítő művészi ábrázolását, mint bármilyen más kifejezőeszköz.

Arnheim is leírja, hogy nincs külön néma- és hangosfilm, „egységes filmművészettel van dolgunk, mely egységes törvényekkel dolgozik. A lényeges különbség, amely a néma- és hangosfilm között ennek ellenére fennáll, leginkább azzal a lehetőséggel hasonlítható össze, hogy egy zenedarab különböző hangszerekkel lehet előadni. Például egy zenedarab előadható zongorán, de feldolgozható zongorára és hegedűre is. Ebben az esetben a zenedarab lényegében változatlan, csak a zongora szerepe változik. Bár elképzelhető olyanfajta átdolgozás is, hogy a hegedű egyszerűen együtt játssza a dallamot a zongorával úgy, hogy az egész zenei feladatot a zongora oldja meg, és a hegedű csak kíséri (némafilmhez ragasztott lényegtelen, külsődleges hanghatások). Ez azonban még nem duett (nem hangosfilm). Ha a zenedarabot valódi duettá dolgozzák át, akkor a zongora szólama önmagában értelmetlen, már nem teljes: csak akkor kerek mű, ha a zongora együtt játszik a hegedűvel. A hegedű és a zongora így nem ugyanazt a feladatot oldja meg egyidejűleg – ezzel csak zavarnák vagy kölcsönösen feleslegessé tennék egymást.”

Arnheim lényegileg helyesen ítéli meg a hangosfilm jelenségét, a folytonosságot is, amely a némafilmhez köti, csak egy ponton szorulna kiegészítésre. Figyelembe kell vennünk ugyanis, hogy a hangosfilm megjelenésével a némafilm gyakorlatilag megszűnt, elvesztette létjogosultságát. Ennyiben a hasonlat pontatlanná válik. A filmnek nincs többé lehetősége „csak zongorára” komponálni, és a rendező már nem választhat zongora, hegedű vagy akár zongora-hegedű duett között, hanem kizárólag a bonyolult „zenekarra” építhet. Természetes, hogy a „zenekaron” belül a válogatás szabadsága messzemenően megmarad. Vagyis adhat uralkodó szerepet a „zongorának”, a „hegedűnek”, de a szólóhangszerre való kizárólagos kompozíció megszűnt.

De álljon itt elgondolkoztató példaként a *Kopár sziget*, ez a maga egyediségében is kiemelkedő alkotás. A megrendítő, felkavaró film kivételes hatását puritanizmusának, dísztelen egyszerűségének köszönheti. Egy életforma keserves drámája, szóban megfogalmazhatatlan, dialógusban kifejezhetetlen mélysége jelent meg a képek refrénszerű, néma monotóniájában. Az emberi szó hiánya itt tartalomává vált. A szó alatti, előtti rétegek életéről adott hírt ez a furcsa „hiány”. De ha a rendező csodálatos érzékkel vállalta is ezt a formát, illetve kifejezőerőre emelte a némaságot – arról már nem mondott le, hogy a hang másik szférájában, a zenében rejlő hatást elengedje. A látvány melodikus íveit az érzelmre rendkívül erősen ható zene „második szólama” kíséri szüntelenül, jelezve, hogy a teljes némaság is csak illúzió. Az emberi szó közvetítésétől talán egyes esetekben el lehet tekinteni, de sosem a hangtól, a hangzásban feltáruló humánus tartalomtól, amely nélkül a film ma már süketnek, csonkának hat.

A hangosfilm tehát véglegesen, visszafordíthatatlanul változtatta meg a film eszközzrendszerét, uralkodó elvként egyedül a heterogenitást, a többretegűséget, a polifon szerkezetet tartva meg. Minden egyéb hierarchia átmeneti, esetleges, egyszeri, vagyis a hang megjelenése a filmben teljes demokráciát teremtett, ahol minden hangszernak egyforma potenciális hatalma van, noha a gyakorlatban a képi, vizuális formák még mindig rendkívül előkelő szerepet töltenek be.

Kétségtelen, hogy a hang bevezetése erőteljesen megváltoztatta az egyes kifejezőeszközök hatókörét, önállóságát. A mozgóképp már nem viseli a kifejezés minden terhét, de nyilvánvaló, hogy a hang nem vette át a mozgó képrendszer plasztikus erejének szerepét, nem annak helyére állt, hanem azt kiegészítette. Teljessé tette olyan módon, hogy az életszerűség növelésével megadja azt az alapot, azt a gazdagságot, amivel a változás lehetősége még nagyobb, még szabadabb lehet.

Mit értsünk pontosabban itt a válogatás lehetőségén? Említettük már, milyen érdekes és a film szellemével teljesen egybevágó jelenség, hogy fejlődése nem egyszerűen az érzékletesség növelése irányában halad, mint a többi művészeté, hanem az élet kiterjedésének mind sokoldalúbb és maradéktalanabb visszaidézése irányában. Hang, szín, formátum, méret, sztereofonikus hang stb. alkalmazása mind ezt igazolja. De a filmnek nem azért van szüksége erre, hogy az élet egészét naturális megfeleléssel adja vissza, hanem fordítva: ezek birtokában legyen képes az egyre merészebb és szellemesebb elhagyásra, kihagyásra, mely a művészi formálásnak elengedhetetlen felté-

tele. A technika fejlettsége (és itt lényegileg erről van szó) eszköz és alap ahhoz, hogy a művészi „elrugaszzkodást”, magasba lendülést megteremtsük. Még egyszerűbben: az még nem művészet, ha a film színeket is tud fotografálni, de azzá válhat, ha a színek kifejezőerejével rendelkezve értelmet, konkrét feladatot adunk neki. Ebben az esetben viszont más művészi eszközt „tesz feleslegessé” a szín, hisz nincs szükség arra, hogy az egyes kifejezőeszközök egymást ismételve fejezzék ki ugyanezt a tartalmat. A filmnek, úgy látszik, meg kellett hódítania az élet összes dimenzióit ahhoz, hogy önelvűen, önhatalmúlag tudjon bánni vele, sűrítthesse, formálhassa, egymással bonyolult kapcsolatba hozhassa a különböző eszközöket. A film nem azáltal képes az intenzív művészi hatásra, mert egyszerre szól az összes hangszeren, hanem mert fölényesen tud ma már válogatni közöttük, hogy éppen a legalkalmasabbat, leghatékonyabbat emelje ki. Ehhez viszont birtokolnia kell mindet.

A hangosfilm nem fejezte be ezt a fejlődést, csak az egyik leghatásosabb fordulópontot jelentette. Akkor vált nyilvánvalóvá, hogy a film kifejezőeszközei, mintegy vertikális teljességben adnak vissza valamit a világból, tehát ezt a függőleges montázst tanulmányozni és megkomponálni legalább olyan fontos feladat, mint a film horizontális, lineáris szerkezetét. Eizenstejn részletekbemenően kidolgozta az audiovizuális montázs problémáit; a kontrapunktikus megoldásokon túl is boncolgatta a lehetséges összeszerelés különféle módzatait, adottságait.

A hang azonban maga is többnemű kifejezőeszközt nyitott meg a film számára. A beszéd mellett a zenét és a zörejt is szolgálatba állította, amelyek más és más lehetőségeket nyújtanak a felhasználás számára.

A zene a filmen – kivételes eseteket leszámítva – nem tartozik az élet normális dimenzióinak meghódításához. Erra a hatásra a filmnek, úgy látszik, mindig is szüksége volt, hisz a némafilm sem mondott le róla sohasem. Talán azért, mert a film életközelsége, rejtett, nem egyből érzékelhető művészi formáltsága mindig is szükségessé tette, hogy az érzelmi felemelkedést valamilyen módon segítse, „külső” eszközzel is támogassa. Hogy a gépszerű közvetítés élményét ne csak egy külső zajjal küszöbölje ki (mint az első vetítéseknél kellett a gép bűgását), hanem mindent elkövessen az emocionális közvetlenség megteremtéséért. Ezért a zene, elvileg legalábbis, a film bármely más kifejezőeszköze mellett „létezhet”. Érdekes módon a dialógust éppen úgy nem zavarja mint a „némaságot”, s a zörejek mellett ugyanolyan létjogosultsága van, mint a kameramozgás vagy a színé-

szi gesztus kifejező játéka mellett. Ez azért lehetséges, mert a film viszonylagos emocionális szegénysége miatt mindig kész egy efféle érzelmi hatás befogadására. Kivételes realiztikus ereje megengedi, hogy a hangulatot a fontosabb pillanatokban „megemelje” az érzelmi hatáskeltés ilyen közvetlen eszközével. Persze ez egy percre sem jelentheti azt, hogy a zenében rejlő emocionális lehetőségek megengedhetik az érzelmi hatások szüntelen pótlását vele. Nem lehet az üres naturalizmust a zenével kiigazítani, feledtetni. Sőt, úgy tűnik mai hallásunk számára, hogy a zene naivan érzélgős, melodikus hatásait sem lehet már unos-untalan alkalmazni. A sláger, mint az olcsó gépzene tipikus példája, remélhetőleg lassan kiszorul a filmekből, hogy a zene is végre a művészi jellemzés és formálás eszköze legyen, primitív járuléka, szervesen pótlék helyett. Ritka ma még, sajnos, az olyan film, amelyben ez megvalósult volna. Még az olasz neorealizmus is érthetetlenül tüntette ki magát a pszichológiailag túl egyszerű, egysíkúan szentimentális zenei motívumok alkalmazásával. S azzal a mechanikus eljárással is szakítani kellene, mely kötelezően hangsúlyoz minden filmbeli érzelmi fordulatot a zene „felívelésével”. Mindenesetre a túlzásított filmek éppolyan elviselhetetlenek, mit a nehézkesen fecsegők – ezen a területen különös ökonómiára van szükség. Nem lehet aprópénzre váltani egy film érzelmi világának közlendőit, emberi hatásait.

A zörej természetszerűleg épp a másik végletet jelenti az auditív szférában. A zörej túlnyomórészt mint normális valószínűségű, hiteles életrészlet kerül a filmbe. Ez jelenti az „akusztikai környezet” meghódítását, amiről Balázs Béla beszél. De tudjuk, hogy a zörej is alkalmas a művészi felhasználásra, gondoljunk a nyomasztóan koppanó vízcseppek feszült-ségteremtő hatásaira, vagy a vidám kedvet szuggeráló madár-csivitelésre stb. De itt is érdemes arra figyelni, hogy a zörej alkalmazhatósága, éppen úgy, mint minden hangé, lehetőséget ad a teljes csendre is, a drámai szerepre szert tevő némaságra. A zörej tehát nem jelenhet meg a maga természetes teljességében a filmen, felfedezése nem azt adja számunkra, hogy most már az élet összes természetes zörejei, zajai szüntelenül kísérik a képet – a kihagyás, a jelzés itt épp olyan művészi lehetőség, mint a többi területen.

A dialógus sok kérdést felvető problémáira itt nem kívánunk kitérni, de nyilvánvaló, hogy a dialógusnak is ebbe a rendszerbe, szimfonikus kompozícióba kell beilleszkednie, hogy a maga művészi rangját megtalálja. Éppen ezért a dialógus sem csak azt nyújtja a filmnek, amit a megfogalmazás maga közvet-

lenül kifejez, hanem éppen úgy, ahogy a többi kifejezőeszköznél is kimutattuk, mivel hihetetlenül megnövelte a válogatás lehetőségét, lehetőséget ad arra is, hogy ne éljünk vele, paradoxul fogalmazva: felhasználhatósága módot teremt arra is, hogy ne használjuk fel. Előfordulhat olyan megoldás, melyben a szó a jelentéktelen társalgás színvonalán mozoghat, ha a kép jelent valamit, tartalmat revelál. És a kettő egysége, a direkt és indirekt ábrázolás egysége hoz létre érdekes hatást.

Ejzenstejn is azon a véleményen volt, hogy bár a hangosfilm új feladatokat, módszereket és nehézségeket jelentett a filmalkotók számára, „a néma montázsról a hangosfilmre, vagy más szóval az audiovizuális montázsra való átmenettel elvben semmi sem változott. ...Nincs alapvető különbség a tisztán vizuális és az olyan montázs között, mely az érzékek különböző területeihez szól, különösen ahol a vizuális képzet és az auditív képzet az alkotás folyamatában hang-kép képzetté egyesül.”

Híressé vált Ejzenstejn elemzése a *Régi és új* körmenetképsoráról, ahol a némafilmben mutatta ki a mozgó képsorok építésének sokrétű, polifon szerkezetét, beleértve a „néma hangjelenségeket”, melyeket nagy premierekkel vélt érzékelteni, a melodikus, ritmikus, metrikus és tonális vonatkozások szerves „összszerveszerelésével”.

A *Jégmezők lovagjának* hangcsíkja csak gazdagította ezeket a lehetőségeket, de nem alkalmazott elvileg más módszereket. „Itt az ég tónusának – felhős vagy derült –, a lovasok mindinkább gyorsuló iramának, irányuknak, az oroszokról a lovasokra való oda-visszavágásnak, a premier plán arcoknak és totálplánoknak, a zenei kompozíció tonálisának, témájának, ritmusának és tempójának szerteágazó vonalait” kellett összeolvasztani, de – mint a pusztasorsólásból is látható – a hangelemek az egész struktúrájának csak egyik összetevőjét, de korántsem leglényegesebb vagy akár egy második ellenpólus szerepét játszó összetevőjét képezték.

Rendkívül figyelemre méltó Ejzenstejn végső összefoglalása a vertikális montázs lényegéről: „Ha diagrammal akarjuk ábrázolni, hogy mi folyik le a vertikális montázsban, akkor két vonallal szemléltethetjük ezt, szem előtt tartva, hogy mindegyik vonal egy többszólamú hangszerelés egész komplexumát képviseli. A megfelelés kutatásának abból kell kiindulnia, hogy mind a képnek, mind a hangnak az egészről is egy »komplex« képzetet kell nyújtania.”

Talán senki rajta kívül ezt a bonyolult szerkezetet nem értette meg ilyen mélyen, azt a vonatkozást, hogy a film legkisebb szerkezeti egysége is többre, hogy formaképzésének ez az

alapelve. „A montázs szerkezetet tekintve most már nemcsak képek egyszerű horizontális egymásutánjával van dolgunk, hanem a horizontális képszerkezet fölé emelkedő »szuperszerkezzettel« is... a hang és képrészek között nem egymásutánisággal, hanem egyidejűségi sorrend van.” Végül elérkezik a közös vezető gondolatához is, mely a film kifejezőrendszerének közös mindent átfogó lényege lesz: „Hogy összhangba hozzuk-e a képi elemet, keresnünk kell egy mindkettőben közös »nyelvet«, és ez a – mozgás.”

A filmnyelv heterogén voltát, sokrétűségét elemezve, az előző fejezetben rámutattunk arra, hogy a harmóniateremtésnek milyen sok fajtáját képes a film létrehozni. Utaltunk arra, hogy az egyszerű „összhangzás” távolról sem meríti ki az összes lehetőségeket, sőt, inkább csak egyetlen, meglehetősen szerény variáns. Ejzenstejn írásaiban is megtalálható ez a gondolat: „Fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy szinkron elképzeléseink nem tételeznek fel eleve konzonanciát. A lehetőségeket sokkal inkább az összehangzó és nem összehangzó mozgások játékában látjuk, de akár így, akár úgy, egy bizonyos: a hang és kép közötti kapcsolatot kompozíciónak kell alárendelni... egyes jeleneteknél a ritmus lesz a döntő tényező, másutt viszont a tónus irányít és így tovább.”

Az önmagukban komplex egységek gondolata, valamint a szerkezet többszólamúságának szüntelen hangsúlyozása ropant jelentőségű a film nyelvi lehetőségeinek vizsgálatában. Ez teszi lehetővé nemcsak az egész fejlődésfolyamat megértését, hanem ugyanakkor ez világít rá azokra az utakra is, amelyeken a nyelv finomítását, érzékenyebbé tételét remélhetjük. Ez vezet az olyan felfedezések szerepének meghatározásához is, mint a szín vagy a szélesvászon vívmányai, melyeket pedig még ma is sokan idegenkedéssel és ellenségeskedéssel fogadnak, mint egykor a hangot.

A hangosfilm tehát jelentősen járul hozzá a film alapvető többneműségének kibontakoztatásához, de nem lényegileg hozott létre valami újat. Szemléletesen írja le Mitry is a folyamatot a különbséget a kamarazenéből a szimfóniába való átmenethez hasonlítva. „A hangfelület kitágult – írja –, megváltozott, de a zenei kifejezés alaphelyzete azonos maradt.” A hangfelület kitágulása viszont továbbvitte a filmet a maga speciális útján, mégpedig drámaiságának speciális formájában is. Egyrészt hajlékonyabb, érzékenyebb szerszámot teremtett a valóság visszatükrözésére, másrészt a hang maga érdekesen járul hozzá a drámaiság alakulásához is.

A kézenfekvő és talán túlon túl sokat emlegetett újdonság: a drámai jelleg fokozódása a párbeszédnek révén. Ez a nézet azt vallja, hogy a beszéd, a nyelv, mint a gondolat közvetlen valósága a szellem expozíciójának méltó eleme, ahogy Hegel nevezte, az érthető tudat világát nyitja fel a film számára. Meghódítja az emberek társadalmi viszonyaihoz szükséges szférát. Az érzelmi élet, a tudat alatti rétegek kifejezésére a némafilm is alkalmas volt. Az emberi együttélés konfliktusai azonban beszédes módon nyilvánulnak meg és ezek legösszetettebbjeit csak az emberi szó képes kifejezni.

A társadalmi együttélés beszédes konfliktusainak megjelenése szükségképpen vezeti a filmet a fokozottabb drámaiság és nyilvános jelleg felé. Kétségtelen, hogy ezzel a gazdagodással új élettények is bekerülhetnek a film ábrázolási körébe, s ezáltal olyan jellegű társadalmi összecsapások is ábrázolhatók, melyekben a drámai jelleg jobban kidomborodhat.

Ez azonban csak egy vonatkozás. Mert a hangosfilm a film fejlődésének fontos állomása, tehát a hangot, illetőleg a párbeszédet nem egyszerűen úgy asszimilálta, hogy vele egy más művészethez kerüljön közelebb. Hanem éppen fordítva, segítségével a maga saját lehetőségeinek beteljesülése felé haladt. Nemcsak közösségét, de különbségét is növelte a színpadi drámával szemben.

A párbeszéd ugyanis nemcsak arra adott alkalmat, hogy a hősök benne közvetlenül feltárják magukat, cselekedeteik indítékát, szándékaikat, gondolataikat, hanem – mint már azt az előbb említettük – alkalmat adott a képnek arra, hogy ne viselje egyedül a kifejezés minden terhét. Tehát simábban, folyamatosabban tudjon előre haladni az időben. A hang egyben érdekes módon a film elbeszélő jellegét is megnövelte, mert a látvány expresszív drámaiságából levont, s ezáltal megteremtette a környezetfestő elemek behatolását a filmbe, a hang effektív szerepeltetésével és közvetett hatásával egyaránt. Nemcsak technikailag küszöbölte ki a feliratok rendbontó, zavaró elemeit, hanem azáltal az egész előadás folyamatosságát, az elbeszélés zökkenőmentességét is megvalósította. Az átkötések kényyszerű megoldásait felváltotta a természetes fogalmi közvetítés ott, ahol valóban erre volt szükség. Mindez persze egy percre sem tette feleslegessé a némafilm vívmányait, csak éppen arányait változtatta meg, és annak erőteljesebb sűrítettségét feloldotta az elbeszélés nyugodtabb, simábban áradó sodrában.

Végiggondolva – ma már valóban minden felindultság nélkül – a hang megjelenésének „drámai” szerepét a filmben – azt hiszem, megengedhetjük magunknak azt a józanságot, hogy

ennek a forradalomnak viszonylagosságát is hangsúlyozzuk, a túl sokat emlegetett minőségi ugrással szemben. Illetve, hogy még precízebbek legyünk: tisztességes palotaforradalomnak nevezzük, amely az egyébként is megosztott hatalmat – térbeli és időbeli kompozíció, a mozgó architektúra elemei között – egy újabb trónkövetelő számára is biztosítani akarta. Ezzel a látványosság, a vizualitás elemeinek abszolutisztikus törekvéseit jócskán megtépázta, jelentős területeket szakított ki birodalmából. S ha a hang történelemformáló szerepét a legelismerőbben akarjuk megfogalmazni, elmondhatjuk róla, hogy a film eszközszerületét a maga színrelépésével egy egészségesebb, természetének jobban megfelelő „demokrácia” felé vezette, ahol az egyes elemek mértéktelen eluralkodása a többi rovására semmiféle öröktől való, örökké tartó jogot és hatalmat nem jelenthet.

Az elmúlt években egyszerre csak divatba jött a film elévüléséről beszélni. Sokan olyan gondolatokat kockáztattak meg, hogy a film esztétikai sajátosságai legfeljebb évekig érvényesek, de semmiféle „állandó”, örök, művészi princípiummal nem rendelkezik, tiszavirág-életű még a legizgalmasabb új felfedezés is benne. Elterjedt az „antifilm” kifejezés is, annak jelzésére, hogy a mai filmnek, a modern filmnek már semmi köze sincs ahhoz, amit eddig filmnek nevezünk: az új technikai vívmányok és lehetőségek minden filmszerű formát szétromboltak, feleslegessé tettek.

Kétségtelen, hogy számos formai megoldás, jel, technikai eljárás elavult, megkopott és ennyiben használhatatlanná vált. Ez a jelenség azonban nem kizárólag a film jellemzője. Az irodalomban, más művészeti ágakban is hányszor kell éreznünk, hogy valaha varázslatos fordulatok, stíluslemek jóvátehetetlenül a múlthoz tartoznak, elvesztették elevenségüket, meglepő hangsúlyaikat. „A szerepében megszilárdult jel konvencióvá, megérezhetetlenné válik, ha túl általános értékű és káros lesz, ha banális... mindegyik újítást, legyen akár szándékos vagy sem, anonim vagy sem, mihelyt szerencsés kifejezési módként elismerték, tolakodóan utánozzák, javítják és stilizálják” – írja Cohen-Séat. Természetes, hogy a művészi nyelv nem tűrheti ezt a konformizmust, hogy mindig újra, eredetire, megkapóra próbál törni. Ebben az igyekezetében nemcsak új megoldásokat akar bevezetni, hanem régiakat elhagyni, háttérbe szorítani vagy legalábbis más módon felhasználni.

A film új nyelvi, technikai adottságaival kapcsolatban is felmerül az a probléma, hogy vajon a régi eljárások ezzel teljesen érvényüket veszítették-e vagy sem, a szín vajon kiküszöbölte-e

a fekete-fehér kompozíció értékét, a szélesvászon teljesen megszüntette-e a premier plánok régi értelemben vett hangsúlyait és így tovább? Nyilvánvalóan nem. Egy-egy kifejezőeszköz, egy-egy jel, ötlet, önmagában sosem lehet jó vagy rossz, korszerű vagy korszerűtlen. Az egész kompozícióban való sajátos felhasználásuk dönti el értéküket, egyáltalán eredetiségüket. Teljesen igaza van Mitrynek: „Az áttűnések, a gyorsvágás, a hosszú beállítások, a mélységélesség, a szokatlan látószögek, az optikai torzítások, a díszlet stilizálása, a kocsizás – önmagukban véve se nem régiak, se nem újak.” Hány par excellence modern film merészkedett arra, hogy régen feledésbe ment, némafilm-hagyományokat élesszen fel, ha éppen szüksége volt rá, „klasszikus” montázsépítéssel éljen, noha a szélesvászon jelentőségét a maga módján a végsőig kihasználta! Gondoljunk Truffaut *Jules és Jim*jére, melyben a blendeszűkülés „ősi” jelenet-zárásai csakúgy megtalálhatók, mint a kimerevítések, a gépmozgás szokatlanul levegős és gracióz lendülete, mint az keményvágás „ősi” módszerei, vagy Fellinire, aki szintén a legmerészebb módon keveri a legrégebb és legújabb módszereket filmjeiben. Az igazság az, hogy az elévüléssel párhuzamosan halad egy „felélesztési” mozgalom is, mely az eltemetett módszereket kelti új életre, új tartalmak kifejezésére, új összefüggések kidomborítására. Ugyanakkor biztos, hogy bizonyos formák, amelyek a kifejezés nehézségeiből születtek és magukon viselik a nehézkesség jegyeit, valóban kiszorulnak a használatból. Azok a fordulatok, megoldások, amelyek a kifejezésbeli képtelenség szülőttei vagy a pontatlanság tükrői és bonyolultságuk csak fejletlenséget jelez, kevésbé tarthatnak számat a felélesztésre. De abszolút értelemben nem lehetetlen, hogy akár ezek az elemek is egy-egy alkalom erejéig vissza ne térhessenek a filmvászonra.

Beszélhetünk viszont korszerű formákról, uralkodóvá váló, az új technikai vívmányokra támaszkodó formákról, stílusokról, melyek koronként változnak, koronként mást hangsúlyoznak. Sőt, itt az egymást váltó korok bizonyos „fejlődést” is jeleznek a mind árnyaltabb, mind könnyedebb, mind elegánsabb kifejezési lehetőségek meghódításában. Ilyen értelemben a hatvanas évek hangosfilmje, a szélesvászon és a mozgó kamera újabb adottságaival, a szín olykori alkalmazásával többértű, gazdagabb nyelvi eszközökkel rendelkezik, mint a húszas vagy harmincas évek filmművészete. Ez nem jelenti azt, hogy feleslegessé váltak a régi korok vívmányai. Épp ellenkezőleg: felszívódtak, s ma már inkább „rejtve”, alig észlelhetően, a legna-

gyobb magától értetődőséggel és folyamatossággal kerülnek felhasználásra a modern filmművészet alkotásaiban.

Figyelembe kell venni azt is, hogy a film nyelve a szemünk előtt alakult ki az elmúlt fél évszázadban a „tagolatlan beszéd-től” az árnyalt, hajlékony művészi nyelvig. Ezért első éveiben nap mint nap meglepett forradalmaival, szenzációs újdonságokkal, melyekkel ma már korántsem kápráztat el olyan gyakran. A film nyelve is elérkezett a konszolidációhoz: lényegében kialakult, azok a heroikus küzdelmek és eredmények, amelyek a néma korszakot „nagy némává” tették, ma már sokkal ritkábbak, kevésbé feltűnőek.

Találón állapítja meg Plazewski, lengyel kritikus, tanulmányában, hogy a „filmművészet haladása ma inkább abban áll, hogy a már elsajátított kifejezési eszközöket elrejtik az alkotás szerves szövetében. Az avantgárd, különösen az úgynevezett második francia avantgárd alapelve a technika feltárása, a technikával való hivalkodás volt, a mai rendező viszont szégyelli a formai eszközök hirdetését, és szíves örömet lemond a rafináltabb kifejezési eljárásokról, ha azok nem fakadnak szervesen a tartalmi törekvésekből. A technikával való sajátos kacérkodás, a formai virtuozitás ma a filmben éppen úgy előregedett, mint a szecessziós cirádák az építészetben.”

Mindebből az következik, hogy a film esetében az elévülés, a nyelv elemeinek elkopása nem minőségileg, nem elvileg más, mint a többi művészetnél. Igaz, hogy a folyamat gyorsabb, löktetőbb, olykor talán drámaibb is volt, de ez a film egész fejlődésére jellemző: a gyorsított ütemű, nagy lendületű előremozgás, mely mintegy fél évszázad alatt tudott felzárkózni a semmiből a hagyományos művészetek magaslatához.

Mindez annál is fontosabb, mert az elmúlt évtizedben még számottevőbb nyelvi forradalom tanúi lehettünk. Szemünk előtt jutott el a film a könnyű kamerák elterjedésével, a hangszinkronos kézikamerák és a nagy fényérzékenységű szalagterhódításával a szinte teljesen szabad, valóban minden technikai kötöttségtől mentes anyagformáláshoz. A film a jelenlegi technika birtokában érkezett el az eszközei feletti fölényes biztonsághoz. Ezzel megszűnt a művészi igények alárendelése a technika korlátainak. Ahhoz a portyázáshoz, amire a film a mindennapok felfedezése érdekében elindult, most valóban megszerezte a „hétmérföldes csizmát” és a bűvös, láthatatlanná varázsoló süveget.

A film ezzel a jelenlét, a mindenütt jelen levő emberi figyelem, az élő tanúségtétel művészete lett vagy lehet. Léven semmi sem

idegen tőle, ami emberi, megörökítheti, kincsünké teheti mindazt, amit a forrongó, szakadatlanul alakuló, „megfoghatatlanul” tovarohanó világ mesél. A kamera az élet legrejtettebb zugaiba hatol, az emberi organikus világ mikrorészecskéit kutatja fel – hogy maga is „cinéma vécu” legyen. Eleven folyamat, melyben emberi magatartás, beszéd, külső mozgás, környezetel való érintkezés, gondolatok, érzelmek azon melegében, „surle vif” ragadhatók meg. Ha kell, a születés pillanatában. S így tanulmányozhatjuk általa az éppen keletkezőt, a most világra szakadót.