

Кратко : A film művésze ...

I.

A FILM ÁLTALÁNOS JELLEMVONÁSAI

2. ALAPFOGALMAK

Mint az embrió az anyaméhben, a film is világosan megkülönböztethető összetevőkből fejlődött. A film megszületésében része volt a pillanatfelvételeknek, - amint azokat Muybridge és Marey alkalmazta - és a már régebben megszerkesztett laterna magicának és a phenakistiskopnak. Ezekhez járultak azután bizonyos nemfotografikus elemek is, mint amilyen a szerkesztés és a hang. Nyilvánvaló, hogy mindezek közül az alkotóelemek közül a fényképezést, a pillanatfelvételeket illeti meg az elsőbbség joga. Tagadhatatlanul a legdöntőbb tényező a fotográfia, amely meghatározta és ma is meghatározza a film jellegét. A fényképezés jellemvonásai tovább élnek a filmben.

Eredetileg azt hitték, hogy a film véget vet majd a fényképezés fejlődésének, hiszen beteljesült általa az a régi vágy, hogy a dolgokat mozgás közben lehessen ábrázolni. Ez a vágy hajtóerőként jelentkezett magán a fényképezésen belül is. Már 1839-től kezdve, amint az első daguerreotypiák és talbotypiák megjelentek, az azokat körülvevő csodálat bizonyos csalódással vegyült, mert a képeken látható utcák néptelenek voltak és a látképek elmosódtak. Már az ötvenes évek táján, sokkal a kézi fényképezőgépek feltalálása előtt, sikeres kísérletezés folyt mozgó dolgok lefényképezésére. Ugyanez a hajtóerő, amely a fejlődést a hosszú expozíciós időtől a pillanatfelvételekig vitte előre, létrehozta azokat az álmokat, amelyek a fotó lehetőségeinek tágitására, a filmre vonatkoztak. 1860 táján Cook és Bonelli, akik egy fotobiosz-

kóp nevű készüléket szerkesztettek, megjósolták: "a fotoművészet teljes forradalmasítása előtt állunk. Tájakat látunk majd, amelyekben a fák a szél szeszélye szerint mozognak, a falevelek megrezzennek és megcsillannak a napsugárban".

Amint már láttuk, a falevelek rezzenésének ismételt visszatérő témája, a víz hullámozása, felhők áramlása és a változó kifejezések igen előkelő helyet foglaltak ezekben a korai jóslásokban. Mindezekből a megnyilatkozásokból kiűnt az a vágyódás: legyen eszközünk arra, hogy a körülöttünk lévő világ legapróbb eseményeit is megragadhassuk. Gyakran gondoltak ezzel kapcsolatban tömegjelenetekre, hiszen a tömeg előre ki nem számítható mozgása valahogy a hullámzásra és a falevelek mozgására emlékeztetett. Sir John Herschel emlékezetes megállapításában, amelyet a pillanatfelvételek megvalósítása előtt tett közvé, nem csupán megjósolta a filmfelvevőgép alapvető jellegzetességeit, hanem ki is jelölte annak feladatait. A film azóta is vállalja ezeket a feladatokat: "a való élet minden eseményét - csatákat, vitákat, istentiszteleteket, boxmérkőzéseket stb. - élénken és életteljesen reprodukálni, megörökíteni az utókor számára." Ducos du Hauron és mások ugyancsak jóelőre irtak már a való élet eseményeinek megörökítéséről, definícióik megfelelnek a mai hirodó- és dokumentumfilmeknek. A megörökítő funkció szorgalmazása együtt jár azzal a várakozással, hogy a mozgókép bizonyára megismertet majd bennünket olyan dolgokkal, amelyek rendes körülmények között észrevehetetlenek, vagy megismételhetetlenek. Ilyenek az anyag gyors, villanásszerű átalakulásai, vagy például a növények igen lassu növekedése. Általánosságban tehát mindenki bizonyosra vette, hogy a film fejlődése a fotográfia által megkezdett uton fog haladni.

Összefoglalva tehát: mindaz, amit könyvem elején a fényképezésről elmondottam, érvényesül a filmre vonatkozóan is, de nem lehet az elmondottakat mechanikusan alkalmazni, vagy pedig azt hinni, hogy azok teljesen kimerítik a film lehetőségeit. Az említett megállapítások további kidolgozására, kiterjesztésére van szükség. Erre a most következő három fejezetben kerül sor. Jelen fejezetben azoknak az alapfogalmaknak a tisztázására törekszem, amelyekre a későbbi elemzések épülnek. A következő fejezet a film rögzítő és feltáró funkcióit részletezi. A harmadik fejezet pedig a film sajátos affinitásával foglalkozik. Ehhez a gondolatmenethez csatlakozik azután a film különböző területeinek és a film alkotóelemeinek vizsgálata, valamint a szerkesztési problémák megtárgyalása.

A kifejezőeszköz sajátosságai

A film sajátosságait két csoportra oszthatjuk: az alapvető és technikai sajátosságok.

Az alapvető sajátosságok azonosak a fotográfia sajátosságaival. A film is rendkívül alkalmas a fizikai valóság rögzítésére és feltárására, s e felé hajlik.

A "látható világok" azonban többfélék. Egy szinpadai előadás például, vagy egy festmény: valóságos és észlelhető. Bennünket azonban kizárólag az aktuálisan létező fizikai valóság érdekel, a változó világ. Fizikai valóság helyett azt is mondhatjuk például, hogy "materiális valóság", vagy "fizikai lét", vagy azt, hogy "aktualitás", vagy tágabb értelemben azt, hogy "természet".

Megfelelő kifejezés lenne az is, hogy "kamera-valóság". Végül - a negyedik fejezetben említendő indokok kapcsán - az a kifejezés is felmerülhet, hogy "élet". Egy színelőadás saját külön szinpadai világegyetemére utal, amely azonnal darabokra török, amint a valódi életben létező környezetével hozzuk kapcsolatba.

Természetesen indokolt lehet, hogy a film emlékeztető balettelőadásokat, operákat és ehhez hasonlókat megörökítsen. Ha feltételezzük is, hogy az ilyen reprodukáló alkotások igyekeznek a film sajátos követelményeihez alkalmazkodni, akkor is nyilvánvaló, hogy aligha van szó többről, mint "konzerválás"-ról és ezért az ilyen filmek gondolatmenetünk szempontjából nem tarthatnak érdeklődésünkre számot. Magán a fizikai valóságon kívül eső előadások megörökítése legjobb esetben is csak mellékága lehet a filmnek. Nem akarom viszont azt állítani, hogy az ilyen, szinpadai előadásokat, jeleneteket reprodukáló filmek ne lennének jól felhasználhatók betétként egyes játékfilmekben és műfajokban.

A technikai sajátosságok közül a film legáltalánosabb és leginkább szükségszerű sajátossága a szerkesztés. A szerkesztésnek célja, hogy bizonyos tartalmi folyamatosságot hozzon létre az egymást követő felvételek között és ezért ez a funkció a fotográfia területén elképzelhetetlen. /A fotomontázs inkább a grafikus művészetek körébe tartozik, nem tekinthető sajátos fotográfiai műfajnak./ A további technikai sajátosságok között találunk olyanokat, amelyeket a film nyilván a fényképezésből vett át. Ilyenek például a közeli felvételek, a lágy körvonalú képek, a negatívak alkalmazása, a megduplázott vagy meg-

többszörözött expozíciók stb. Más technikai sajátosságok viszont kizárólag a film körébe tartoznak, mint például az áttűnés, a lassított, illetve a gyorsított felvétel, a visszapergetés és más "különleges hatások" alkalmazása.

Azt hiszem, ez a néhány utalás is elegendő, hiszen a már eddig megjelent szakmai könyvek igen sokat és részletesen foglalkoznak a filmtechnikával, a szerkesztési módszerekkel, a világitással, a plánozással stb. Ez a könyv csak olyan mértékben kíván a film technikájával foglalkozni, amennyiben az kapcsolatban van magával a film alapvető jellegével, természetével. A szerkesztés a mi számunkra nem bír önálló jelentőséggel, hanem csak olyan értelemben foglalkozunk vele, hogy a kifejezőeszköz sajátos lényeges jellemvonásait kihozza-e, vagy pedig éppen ellenkezőleg, háttérbe szorítja-e azokat. Más szavakkal: nem az az előttünk álló feladat, hogy minden filmszerkesztési módszert sorra vegyünk, céljára való tekintet nélkül, hanem annak megállapítása, hogy a jelentős kinematográfiai eredményekhez miképpen tud a szerkesztés hozzájárulni. A film technikai problémáit nem hanyagolom el, de csak akkor foglalkozom velük, ha olyan kérdések kapcsán merülnek fel, amely kérdések tulmutatnak a pusztán technikai vonatkozásokon.

Az előbbi megjegyzésekből következik - ami egyébként is nyilvánvaló - hogy a film un. alapvető sajátosságai lényegesen különböznek a technikai sajátosságoktól. Rendszerint az előbbiek nagyobb jelentőségűek, hiszen rajtuk múlik a film kinematográfiai minősége. Képzeljünk csak el egy filmet, amely, teljesen összhangban a ki-

fejezőeszköz alapvető tulajdonságaival, a fizikai lét igen érdekes vonatkozásait örökíti meg, de mindezt technikailag tökéletlen módon, esetleg úgy, hogy a világitás nem kielégítő, vagy a film szerkesztése nem elég ihletett. Az ilyen film mégis sokkal specifikusabban film, mint egy másik alkotás, amely ugyan ragyogóan hasznosítja a különböző technikai lehetőségeket és trükköket, de mindeközben megfeledez a kamera-valóságáról. Ne essünk azonban tulzásba olyan értelemben, hogy lebecsüljük a technikai sajátosságok befolyását. Találunk olyan példákat is, amikor egy egyébként nem realiztikus filmnek éppen a különböző technikai eszközök szakszerű alkalmazása adja meg a filmszerű zamatát.

A két főirányzat

Ha a film a fotográfiából ered, akkor nyilvánvaló, hogy a realista és a formaalkotó irányzatnak itt is érvényesülnie kell. Nem lehet véletlen, hogy a film területén is - éppen úgy, mint a fotográfiánál - mindjárt kezdetben, szinte egyszerre jelentkezett ez a két irányzat. És itt is, mintha csak arra törekedtek volna, hogy már a kiinduláskor meghatározzák a kinematográfikus törekvések körét: mindkét irányzat eljutott saját lehetőségeinek határáig. Prototipusként egyrészt Lumièret említhetjük, a szigorú realistát, másrészt Mélièst, aki szabadjára engedte művészi képzeletét. Az ő filmjeik hegeli értelemben a tézist és az antitézist testesítik meg.

Lumière és Méliès

Lumière filmjei a korai zootrop szalagokkal és Edison kukucskáló dobozaival szemben annyiban hoztak valódi újítást, hogy a mindennapi életet mutatták be. Egyik-másik korai filmje arról az élvezetről tanuskodott, amelyet az amatőr fotografusoknál tapasztaltunk, amikor családi jeleneteket fényképeztek. Ilyen filmek voltak: A baba reggelije /Le Déjeuner de Bébé/ és az Egy játszma écarté /La Partie d'Écarté/. Rendkívüli népszerűsége tett szert az a film, amelynek története a mindennapi életet mutatta és sok komikumot tartalmazott: A megöntözött öntöző /L'Arroseur Arrosé/. Egy kertész locsolja virágait és egy pajkos gyerek rálép az öntözőcsőre. Amikor azután a kertész éppen a cső végét vizsgálgatja, a fiú felemeli lábát és a kitóduló víz a kertész arcába zudul. Ezt követően a kertész üldözi, majd végül elveri a gyereket. Ez a film magja és alaptipusa volt minden későbbi filmkomédiának és megmutatta Lumièrenek azt a törekvését, hogy a fényképezést történetek elbeszélésére alkalmas eszközzé fejlessze. A szóbanforgó történet azonban nem volt egyéb, mint a való élet egyik epizódja. E filmnek éppen fotográfiai hitelessége volt az, amely Maxim Gorkijt annyira megragadta, hogy így írt elmé-nyéről: "Az ember azt hiszi, a vizsugár szembe-spricceli és a néző ösztönösen hátrakapja a fejét".

Általánosságban úgy látszik Lumière hamarosan rájött arra, hogy mesék, történetek elmondása nem tartozik feladatai közé, hiszen ezzel kapcsolatban olyan problémák merülnek fel, amelyekkel nem is akart foglalkozni. Ha készítették is

- ő maga vagy társai - olyan filmeket, amelyek valamely történetet mondanak el /az előbbihez hasonló kis komédiákat, apró történelmi jelene-tek, stb./ ezek nem képezik alkotásainak jellemző részét. Filmjeinek nagy többsége a körülöttünk lévő világot örökíti meg egyszerűen azzal a célkitűzéssel, hogy bemutassa azt. Lumière egyik vezető operatőrje, Mesguich, így nyilatkozott célkitűzéseikről: "Ugy látom, a Lumière-testvérek helyesen állapították meg, mi az, ami valóban a film birodalmába tartozik. A regények, a színház megelégszenek azzal, hogy az emberi szívet tanulmányozzák. A film azonban az élet dinamizmusával, a természet dinamizmusával és az ezekhez kapcsolódó megnyilatkozásokkal foglalkozik, a tömegekkel és a sokaság örvénylésével. A film körébe tartozik mindaz, aminek mozgás a lényege. A filmfelvevő objektívje a világra nyílik.

Valóban, Lumière filmjei ilyen értelemben foglalkoztak a körülöttünk nyüzsgő élettel. Nézzük csak el nem muló jelentőségű első tekeréseit: A munka-
idő vége, Vonatérkezés, A Place des Cordeliers
Lyonban. Azt látjuk ezekben a filmekben, hogy az emberek tömegei miképp mozognak különböző irányban. Az ötvenes évek végefelé a sztereo-fényké-
pészek zsufolt utcákat fényképeztek és ime ugyan-
ez a téma jelentkezett ismét az első filmekben is. Az élet legkevésbé kordában tartható legön-
tudatlanabb pillanatai jelentek meg a vásznon, tovatűnő dolgok összevisszasága, alakzatok, ame-
lyek folytonosan oldódtak, keveredtek, változ-
tak, - csak a kamera ragadhatta meg mindezt. Az említett alakzatok esetlegességét igen jól mu-
tatta be az a pályaudvari film, amely az érkező utasokat és a vonatra felszállók forgatagát mu-
tatta be. Lumière igen vigyázott arra, hogy sem-

miképp se avatkozzék bele az adott körülményekbe. Az ő filmjei személytelen jellegűek és így hasonlatosak ahhoz az elképzelt felvételhez, amelyről Proust ír, ahhoz a fényképhez, amelyet azután szembeállít azzal a képpel, amely nagyanyjáról emlékezetében él.

A korabeli kritika, amikor ezeket a filmeket dicsérte, éppen azokat a tulajdonságokat emelte ki, amelyeket a film prófétái jóslásaikban már eleve aláhúztak. Elkerülhetetlen volt tehát, hogy Lumière-rel kapcsolatban is meg ne említsék "a szél által megmozgatott falevelek zizzenését", és igen lelkesedtek e mozgóképért. Henri de Parville, francia újságíró, aki elsőnek említette a rebbenő falevelek látványát, Lumière-rel kapcsolatban általánosságban megjegyzi, hogy "a természetet cselekvés közben ragadta meg. Mások viszont azokra az előnyökre mutattak rá, amelyeket Lumière találmánya a tudomány szempontjából jelent majd. Amerikában Lumière kamera-realizmusa kiszorította Edison kintoszokópját, annak beállított, színpadias jeleneteit.

Lumière-nek a tömegekre gyakorolt hatása csak igen rövid életű volt. 1897-ben, mintegy két évvel azután, hogy filmeket kezdett gyártani, népszerűsége lehanyatlott. Nem jelentett már többé szenzációt és érdeklődés hiánya miatt csökkentenie kellett a gyártást.

Georges Méliès ott kezdte, ahol Lumière abbahagyta: újjáélesztette és megsokszorozta e kifejezőeszköz vonzerejét. Nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy teljesen Lumière példáját követte volna. Kezdetben ugyan ő is elvitte közönségét világot látni, vagy pedig a korszak szokásához

híven dramatizált, és realiztikusan eljátszatott társadalmi eseményeket. Méliès jelentősége azonban legfőképp abban rejlett, hogy a rendezetlen valóságot a megrendezettel, a mindennapi eseményeket költött történettel helyettesítette.

Maguk a film uttörői, Lumière és Méliès, is tudatában voltak annak, hogy milyen radikális eltérések jellemzik megközelítési módjukat. Méliès szerint Lumière csak "tudományos érdekeséget" keres a filmban és így nem tartja azt alkalmasnak művészi célok elérésére. 1897-ben Méliès egy prospektust bocsátott közre, amelyben így ír "Uraim! MELIÈS és REULOS specialitása leginkább fantasztikus történetek, művészi jelenetek, színházi előadások bemutatása, stb. ... Így olyan különleges műfajt hozunk létre, amely teljes egészében eltér a kinematográfia eddig szokásos látványaitól, amelyekben utcai jeleneteket, a mindennapi életet láthatta a néző."

Méliès hatalmas sikere azt mutatja, hogy ő azokat az igényeket elégítette ki, amelyekre már Lumière fotográfikus realizmusa nem volt elegendő. Lumière a megfigyelő készségre számított, arra, hogy nézői kíváncsiak, milyen "a természet mozgás közben". Méliès semmibe vette a természet jelenségeit és művészi gyönyörűséget talált a fantáziákban. A Vonaterkezés valóságos jelenetet mutat be. Ezzel szemben Méliès filmje Utazás a lehetetlenségbe [VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE] egy játékvonatot mutat be, amely épp annyira valószínűtlen, mint amennyire mesebeli a tájék, amelyen áthalad. Ahelyett, hogy találomra mutassa be valamely jelenség mozzanatait, Méliès szabadon kapcsolta össze az elképzelt eseményeket filmjeinek bájos, tündérmese-szerű tartalmához

igazodva. - Nem találkoztunk-e már ehhez hasonlóval valamely, a filmhez közelálló kifejezési eszköz területén? Emlékezzünk csak az un. művész-fényképezésekre, akik nagyobb súlyt helyeztek az esztétikailag tetszetős kompozícióra, mint a természet titkainak felfedésére. A filmet megelőző időkben pedig laterna-magica-előadásokon vallásos témákat, Walter Scott-regényeket és Shakespeare-drámákat vetitettek.

Annak ellenére, hogy Méliès nem használta ki a kamerának azt a képességét, hogy megörökíteni és feltárni képes a fizikai világot, mégis egyre inkább oly módon hozta létre illuzióit, olyan technikát alkalmazott, amely igen sajátosan kinematográfikus. Egyes esetekben a véletlen segítette hozzá a módszerek megismeréséhez. Egyszer Párizsban a Place de l'Opéra-n készített felvételeket, de kénytelen volt megállni, a felvételt kicsit abbahagyni, mert a celluloidszalag nem mozgott úgy, ahogy kellett volna. Mikor aztán a szóbanforgó filmet levetítették, meghökkentő dolgot mutatott: az utca forgatagában egy autóbusz jött, amely aztán egyik pillanatról a másikra átalakult halottas kocsivá. Valójában már Lumière-nél is találunk olyan jeleneteket, amelyekben az események időben visszafelé pergetve követik egymást. Méliès volt azonban az első, aki rendszeresen alkalmazta ezeket a filmszerű trükköket. A fényképezésre és szinpadai tapasztalataira is támaszkodva, igen sok olyan technikai újítás fűződik nevéhez, amelyek azután rendkívül nagy szerepet játszanak a film jövő fejlődése során: maszkok alkalmazása, többszörös exponálás, egymásrafényképezés /szellemidézés/, átblendolás stb. Az a zseniális mód, ahogy ezeket a trükköket, módszereket alkalmaz-

ta, filmhez hasonlóvá tette játékos történeteit és bűvészmutatványait. A szinpadai süllyesztő itt szükségtelen volt: egy kézlegyintésre olyan hihetetlen átalakulások voltak megvalósíthatók, amelyek bemutatására egyedül csakis a film volt képes. Az így létrehozott illuzió egészen más volt, mint a bűvészet illuziókeltése. Ez kinematográfiai illuziókeltés volt és így messze felülmulta a szinpadai elhíttetés módszereit. Henri Langlois, a film e korai időszakának egyik legjobb szakértője így ír Méliès: Az ördög kastélya [Le manoir du diable] című filmjéről: "csakis a filmvászonon és csakis filmben megvalósítva képzelhető el".

Annak ellenére, hogy Mélièsnek ilyen jó filmérzéke volt, alapjában véve ő maga mégiscsak színházi ember maradt. A fotográfiát arra használta fel, hogy reprodukáljon egy olyan papírmasé világot, amelyet a szinpadai hagyományok sugalltak. Legjobb filmjei egyikében, az Utazás a holdba [LE VOYAGE DANS LA LUNE] c. filmben a hold emberi grimaszt vág, a csillagok mindegyikéből pedig egy-egy mulatóbeli görli arca mosolyog ránk. Ugyanebből következik, hogy szereplői meghajoltak a közönség felé, mintha csak szinpadon lettek volna. Bármennyire is különböztek tehát filmjei a színházi előadásoktól technikai vonatkozásban, nem sikerült tuljutnia a szinpadiasságon, mert nem tudott valóban kinematográfikus tartalmat belevinni alkotásaiba. Mindez magyarázza azt is, hogy Méliès, bármennyire találékony volt is egyéb tekintetben, sosem gondolt a felvevőgép mozgatására. Az egy helyben álló kamera rögzítette a helyzetet: a néző és szinpad viszonyát. Méliès számára a hagyományos színházlátogató volt az ideális közönség. Van abban valami igaz-

ság, hogy az emberek, amikor megöregszenek, ösztönösen visszavonulnak oda, azokba a hadállásokba, amelyekből valaha kiindultak, hogy küzdjenek, hogy győzzenek. Élete utolsó éveiben Méliès is egyre inkább elfordul a színpadias filmtől és helyette filmrevitt színházat produkál, olyan tündérmesékkal, amelyek a párizsi Châtelet Színház látványosságaira emlékeztettek.

A realista irányzat

A realista irányzatot követve, a film két szempontból mulja felül a fényképezést. Először: magát a mozgást mutatja be, nem pedig annak csupán egy vagy több fázisát. De nézzük csak, milyen ez a mozgás? A kezdeti időszakban a kamera rögzített volt és így a film készítői természetesen a mozgó alakokra összpontosították figyelmüket. A filmvászonon az élet csak akkor élt, ha külső, "objektív" mozgásban nyilvánult meg. Amint aztán a filmtechnika fejlődött, egyre inkább sor került a gép mozgatására és a filmszerkesztés fogásaira, a mondanivaló kifejezése érdekében. Ezután is még mindig abban rejlett a filmek ereje, hogy mozgást ábrázoltak, úgy, ahogyan más eszközzel nem lehetséges, de ezeknek a mozgásoknak már nem kellett szükségszerűen objektív mozgásnak lenniök. A technikailag fejlett filmekben a szubjektív mozgás - amikor a film a nézőt veszi rá, hogy haladjon, mozogjon - legalább olyan nagy szerepet játszik, mint az előbb említett objektív mozgás. A nézőnek ilyenkor azonosulnia kell a megdöntött, körbeforgatott, vagy kocsizó kamerával, amelynek révén figyelme ráirányul az elébe kerülő mozdulatlan és mozgó tárgyakra egyaránt. Ugyancsak ily módon a filmbeli jelenségeknek megfelelő elrendezése hirtelen elviszi a

nézőt egyik helyről a másikra, vagy egyik időből a másikba, hogy így az időbeli és a térbeli távolságokat átugorva, szinte egyidejűleg legyen tanuja olyan eseményeknek, amelyek különböző időben vagy különböző helyeken történtek.

Mindazonáltal az objektív mozgás még mindig nagyobb nyomatékot kap; úgy tűnik, ez közelebb áll a kifejezőeszközhöz René Clair azt írja: "Ha van a filmnek esztétikája... akkor azt egy szóba foglalhatjuk össze: mozgás. A tárgyak külső mozgásához, amelyet szemünkkel észlelünk, manapság hozzáadjuk a cselekmény belső mozgását is." Az a tény, hogy René Clair a külső mozgások számára biztosítja a döntő helyet, mutatja, hogy elvi síkon korai filmjei milyen alapokra épültek. /Az egyes szereplők jellemének balettszerű fejlesztése./

A fényképezéssel összevetve, a film másik sajátossága az, hogy miközben a fizikai valóságot sokoldalú mozgásában ábrázolja, gyakran alkalmaz olyan közbevetett módszert is, amely a fényképezésnél sokkal inkább mellőzhető: a színjátást. Annak érdekében, hogy a film bizonyos cselekményt mondjon el, a készítők igen sokszor kénytelenek nemcsak magát cselekményt, hanem annak környezetét is játszani, beállítani. Az ilyen látszólagos visszatérés a színpadiassághoz bizonyára indokolt és elfogadható akkor, ha a beállított világ, a díszletek a valóságot hűen ábrázolják, ha úgy tűnik a néző számára, hogy a filmen való világ hű reprodukálásával került szembe. A nézőnek azt kell hinnie, hogy az események a való életben történhettek meg és a helyszínen vehették fel azokat.

Emile Vuillermoz egy érdekes téveszme áldozataként úgy szállt sikra a "realizmus" mellett, hogy azt állította, a diszletek akkor mutatják a valóságot, ha azt a látványt tárják elénk, amelyet egy festő észlel. Az ilyen diszletek - mondja Vuillermoz - igazabbak a valódi környezetnél, mert éppen a lényegét közlik. Filmszerűség szempontjából azonban az ilyen, állítólagosan realista diszletek nem kevésbé szinpadiasak, mint például egy kubista vagy egy absztrakt kompozíció. A helyett, hogy magát az adott nyersanyagot tárják elénk, az ilyen kompozíciók, úgy mondják, a dolgok lényegét adják. Más szavakkal úgy is mondhatjuk, hogy az ilyen diszletek elnyomják azt a kamera-valóságot, amely a filmnek szükséges velejárója. Éppen ezért az ilyen diszletek zavaróan hatnak majd a nézőre. /Más kérdés, hogy a fantázia-filmek esetében, amikor maga a film alig veszi figyelembe a fizikai valóságot, milyen diszlet alkalmazható; - e kérdéssel később foglalkozunk./

Eléggé furcsa, de teljesen lehetséges, hogyha valamely eseményt diszletek között veszünk fel, a valóság sokkal erőteljesebb illúzióját sikerül kelteni a filmben, mintha az eredeti eseményt közvetlenül a valóságban vette volna fel a kamera. Metzner Ernő, aki Pabst Kameradschaftjához [BÁNYÁSZOKI], az abban előforduló bányászerecsétlenséghez készítette a diszleteket, amelyek igen erőteljes, hiteles hatást gyakoroltak a nézőre, azt állította, hogy egy valódi bányászerecsétlenségénél készített közvetlen felvételek aligha lettek volna képesek ennyire meggyőző hatás elérésére.

Fölmerülhet viszont az a kérdés, elő lehet-e állítani a stúdióban a valóságot úgy, olyan pontossággal, hogy a felvevőgép ne találjon különbséget az eredeti és a másolat között. Blaise Cendrars egy elképzelt kísérlettel tér ki erre a kérdésre. Vegyünk - azt mondja - két filmjelene- tet, amelyek teljesen azonosak egymással, csupán az a különbség, hogy az egyiket a Mont Blanc-on készítették, a másikat pedig a filmstúdióban. Véleménye szerint az előbbiben lesz bizonyos kvalitás, amely a másodikból hiányozni fog. Ott főt a hegyen jelen vannak a természet megnyilvánulásai, fénybeli jelenségek és egyebek, amelyek nyilván éreztetik a hatásukat az elkészült filmben és atmoszférát teremtenek. Nyilvánvaló, hogy környezetünknek igen nagy része, legyen az természetes, vagy emberkéz alkotta, olyan, hogy stúdióbeli megismétlése nehézségekbe ütközik.

A formaalkotó irányzat

A film készítőjének formáló, formaalkotó képességei számára sokkal nagyobb tér nyílik, mint azt a fotografusok esetében láthattuk. Ennek oka az, hogy a film olyan dimenziókba terjed, ahová a fényképezés nem juthat el. Ezek a dimenziók tárgykör és kompozíció szempontjából különböznek egymástól. Ami a film tárgykörét illeti, a filmek sohasem korlátozták tevékenységüket arra, hogy csak azt a fizikai valóságot tárják fel, ami a gépük elé tárul, hanem már kezdettől fogva kitért a történelem és a fantázia birodalmába. Gondoljunk csak Mélièsre. Még a realista módon gondolkodó Lumière is engedett annak a népszerű kívánságnak, amely történelmi jeleneteket követelt tőle. Kompozíció szempontjából két fő típusról beszél-

hetünk: a történetet elbeszélő filmekről (story film) és történet nélküli filmekről /non-story film/. Ez utóbbi felosztható kísérleti filmekre és tényeket közlő filmekre. Ehhez viszont részben vagy egészben kapcsolódnak további film-műfajok: a képzőművészeti filmek, a híradó filmek és maguk a dokumentumfilmek.

Könnyű észrevenni, hogy e dimenziók egyike-másika hajlamos arra, hogy a film készítőjét formáló, alakító törekvéseinek kifejtésére ösztönözze, még úgy is, hogy ez a realista irányzat kárára történik. A tárgykörök csoportjában nézzük csak a fantáziát: a filmrendezők minden időben oly módon jelenítették meg álmokat, víziókat, hogy irreális díszletekre, környezetre támaszkodtak. Így például a Red Shoes [Piros cipők] című filmben Moira Shearer holdkóros transzban táncol fantasztikus környezetben. Mindez öntudatlan gondolatait mutatja, az alakatlan, tájképszerű formák, absztrakt alakulatok, tobzódó színek, amelyek mind a színpadi díszletek világára emlékeztetnek. A kötetlen alkotókészség így messzire sodródik a kifejezőeszköz alapvető sajátosságaitól. A kompozíció szempontjából megállapított dimenziók között is több olyant találunk, amely hasonlóképp hat. A legtöbb kísérleti film például egyáltalán nem is úgy indul, hogy a fizikai valósággal foglalkozzék és majdnem minden olyan film, amelyben színpadi történetet dolgoznak fel, olyan jellegű, hogy a történet jelentése erős tulsúlyba jut a természet nyersanyagával szemben, amelyet itt a cselekmény elmondásához felhasználnak. Vannak azután még olyan területek is, amelyek esetében a hangsúly fizikai valóságon van, tehát rendszerint nem ösztönöznek formaalkotó tulkapásokra, de mégis ilyen esetekben

is összeütközésbe kerülhet az alkotó a realista ábrázolás iránti hűséggel, például az olyan dokumentumfilmekben, amelyek a való élet eseményeit mutatják, de ezek a képek nem szolgálnak egyebet, minthogy a beszélő szövegét illusztrálják.

A két irányzat összeütközése

Igen sok olyan film van, amelyekben a két vagy több dimenzió kombinálva található: így pl. igen sok film, amely mindennapi életünkkel foglalkozik, tartalmaz bizonyos álmjelenetet, vagy pedig dokumentumjellegű részt. Az ilyen kombinációk gyakran a realista és a formaalkotó irányzat közötti összeütközésre vezetnek. Ilyen eset akkor áll elő, amikor a film készítője képzelet-szülte világot akar létrehozni teljesen szabadon alkalmazott színpadias megoldásokkal, de ugyanakkor úgy érzi, kötelezettségei vannak a kamera-valósággal szemben is. Lawrence Olivier: Hamlet-jében a szereplők egy stúdióban felépített, szembe-tűnően színpadias várban mozognak. Az építmény architektúrája, labirintusai mintha csak Hamlet lelkének mélységét, áttekinthetetlenségét tükröznék. A való világtól elkülönítve, ez a bizarr építmény megfelelően uralná a film egészét, ha nem volna a filmben egy olyan, egyébként jelentéktelen, jelenet is, amely ezen az álmvilágon kívül eső, s a valódi tengert mutatja. Alighogy megjelenik azonban a lefényképezett tenger, a néző bizonyos zökkenőt érez. Feltétlenül észre kell vennie, hogy ez a kis jelenet összeférhetetlen a film többi részével. Hogy aztán miképp reagál erre a felismerésre, az érzékenységtől függ. Azok, akiket a kinematográfiai sajátosságok nem érdekelnek, akadémikusok nélkül elfogad-

ják a szinpadias Helsingört; hajlamosak arra, hogy a nyers természetnek ezt a betörését rossznéven vegyék, mert ez lerontja a filmet. Azok viszont, akik érzik, hogy mi a kinematográfikus, most egycsapásra rádöbbennek arra, hogy a vár mithikus nagyszerűsége nem igazi, hanem csak becsapás. Nézzünk egy másik filmet ezzel kapcsolatban, Renato Castellani: Romeo és Juliáját. Ez a kísérlet, hogy Shakespeare hőseit, Veronában a természetes környezetben vigyék filmre, nyilván azon a feltevésen alapul, hogy a kamera-valóság és Shakespeare költői valósága egymásbaolvasható. A film azonban azt mutatja, hogy a dialógus és a cselekmény olyan világot hoz létre, amely igen távolesik a valódi Verona utcáitól és bástyáitól. Minden olyan jelenetben, amelyben ez a két külön világ keveredik, az eredmény az, hogy egymással ellentétes erők erőszakolt egyesítését érezzük.

Az ilyen és ehhez hasonló összeütközések azonban nem jelentik az általános gyakorlatot. Inkább azt mondhatnánk, hogy bőségesen találunk bizonyítékot arra, hogy az említett két irányzat, a realista és a formaalkotó, igen sokféle módon másképp is kapcsolódhatnak. Tekintettel arra, hogy a realista és az alakító törekvések kapcsolata egyes esetekben esztétikai szempontból előnyösebbnek bizonyul, mint más esetekben, soron következő feladatunk az, hogy meghatározzuk, melyek az ilyen előnyösebb viszonylatok.

Kinematográfiai megközelítés

Az előző fejezetben elmondottakból következik, hogy a filmek akkor esztétikai értékűek, ha az

alkotás a film alapvető sajátosságaira épül. A filmnek tehát, épp úgy, mint a fényképeknek, a fizikai valóságot kell megörökíteni és feltárni. Már foglalkoztam avval a lehetséges ellenérvvel, hogy valamely kifejezőeszköz sajátosságai általánosságban tulságosan nehezen határozhatók meg és így ez alapfeltételként nem alkalmazható. Mint már kifejtettem, ez az ellenvetés nem vonatkozatható sem a fotográfiára, sem a filmre. Felmerülhet azonban olyan ellenvetés is, amely azt mondja, hogy ha a filmnek a fizikai valósággal való kapcsolata ilyen kizárólagos nyomatékot kap, akkor a film fejlődése elakad, az alkotókedvet kényszerzubbony köti meg. Ennek az érvnek alátámasztására felhozzák, hogy milyen sok film van, amelyik egyáltalán nem törekszik a természet bemutatására. Ilyenek például az absztrakt, kísérletező filmek. Nézzük ezeketán a szindarabfilmek végtelen sorát, amelyek a való életet nem saját magáért mutatják, hanem csak azért, hogy a szinpad szokásai szerint a cselekményt hordozza. Azután említik még a fantasztikus filmeket, amelyek a külső világot elhanyagolva, szabad kompozícióban fejezik ki az álmok és víziók világát. A régi német expresszionista film igen erősen haladt ebben az irányban. Herman G. Scheffauer német kritikus arról ír, hogy az expresszionizmus azért remek a filmen, mert eltávolodott a fotográfiától.

Miért nevezzük hát ezeket a film-műfajokat kevésbé "filmszerűnek", mint azokat, amelyek a fizikai valóságra összpontosítják a figyelmet? A válasz természetesen az, hogy csak az utóbbi képes olyan megismerést és örömet nyújtani, amely egyébként elérhetetlen számunkra. Lehet, hogy ez a válasz kissé dogmatikusan hangzik, ha figye-

lembe vesszük, hogy mindezek a műfajok, amelyeket felsoroltunk és amelyek nem foglal koznak a külső valósággal, mégis csak jelenvalók. De talán indokoltabbnak tünik majd válaszunk, a soron következő két szempont figyelembevételével.

I. Az, hogy valamely műfajt kedvezően fogadnak-e vagy sem, nem függ attól, hogy megfelel-e a kifejezőeszköz sajátosságainak, amelyből sarjadt. Gyakran tapasztalható, hogy bizonyos műfajok tetszenek a közönségnek, mert széleskörű társadalmi és kulturális igényt elégítenek ki. Ezek a műfajok olyan indokok alapján maradnak népszerűek, amelyeknek semmi kapcsolatuk az esztétikai megalapozottsággal. Így például a szindarabfilmek egyre tartják magukat, bár minden felelős kritikus egyetért abban, hogy az ilyen alkotás alapvetően ellentétben áll a film sajátosságaival. Mégis a közönség amelynek igen tetszik például Az ügynök halála filmváltozata, azért szereti ezt a verziót, mert megtalálja benne mindazokat az értékeket, amelyek a Broadway-n bemutatott nagyszerű szindarabnak értékei voltak és egyáltalán nem érdekli, hogy vannak-e ennek a verzióknak sajátos kinematográfiai értékei, vagy sem.

II. Tétélezzük fel, csupán a vita kedvéért, hogy az én definícióm az esztétikai értékelésről valójában egyoldalú. Tegyük fel, hogy abból ered, hogy részrehajló vagyok egy bizonyos fontos filmtípus iránt és ebből származik azután az, hogy nem kívánom figyelembe venni a hibrid-műfajok lehetőségét, sem pedig a nem fotografikus tényezők hatását a kifejezőeszközre. Még ha ezt feltételezzük is, akkor is fenn kell tartani definícióm. Stratégiai szempontból ugyanis igen

sokszor helyesebb később feloldani, lazítani bizonyos kezdeti egyoldalúságot, mintsem tágabb értelemben vett szabadabb meghatározásokból kiindulni és később próbálkozni szűkebb, specifikusabb meghatározások érvényesítésével. Ez utóbbi alternatíva azzal a veszéllyel járhat, hogy elmossa a kifejezőeszközök közötti határokat, mert ritkán jut túl, ritkán jut előbbre a kiinduláskor megállapított általánosításoknál. A veszély tehát abban rejlik, hogy konfuziót teremt a művészetek területén. Amikor Eizenstein, a teoretikus, hangsúlyozni kezdte a film és a többi hagyományos művészet közötti hasonlóságot, s azonosította a filmet emezek végső kiteljesedésével, ugyanakkor Eizenstein, a művész, egyre inkább áttörte azokat a határokat, amelyek elválasztják a filmet a színházi látványosságoktól. Gondoljunk csak a Jégmezők lovagjára, és a Rettegett Iván nagy jeleneteire.

Pontosan ugyanugy, ahogy azt a "fotografikus megközelítés" esetében megállapítottuk, a filmkészítők megközelítése akkor "kinematografikus", ha összhangban van az esztétikai alapelvekkel. Nyilvánvaló tehát, hogy a kinematográfiai megközelítés megnyilvánul minden olyan filmben, amely a realista irányzatnak megfelelően készül. Ez azt jelenti, hogy még az olyan filmek is, amelyek minden alkotó törekvéstől mentesek, például hirdatófilmek, tudományos-, oktatófilmek, színjátás nélküli dokumentumfilmek stb. mind sokkal inkább helytállóak esztétikai szempontból, mint más - esetleg igen művészi alkotások -, amelyek csekély figyelmet szentelnek az adott külső világnak. Ugyanugy azonban, amint ezt a foto-riportokkal kapcsolatban említettük, a hirdatófilmek és a hasonló alkotások csupán a minimális követelményeknek tesznek eleget esztétikai szempontból.

A filmgyártásnak is lényeges része - épp úgy, mint a fényképezésnek - a művész formaalkotó energiája, kifejező eszközének valamennyi dimenziójában. A fizikai lét valamely részét megjelenítheti dokumentáló módon, átviheti a hallucinációk világába és gondolati képeket vetíthet a vászonra, törekedhet ritmikus alakzatok bemutatására, elmondhat emberi történeteket, és így tovább. Mindezek az alkotó törekvések akkor vannak összhangban a kinematográfiai megközelítéssel, ha így vagy amúgy, de lényegében figyelembe veszik azt, hogy a film látható, vizuális világunkkal foglalkozik. Épp úgy, mint a fényképezés esetében, itt is minden a megfelelő egyensúlytól függ, attól, hogy a realista irányzat és a formaalkotó törekvések aránya helyes-e. Akkor beszélünk megfelelő egyensúlyról, ha az utóbbi irányzat nem próbál eluralkodni az előbbi felett, hanem csak követi azt.

A művészet kérdései

Amikor a filmről, mint művészi kifejezőeszközzől beszélünk, az emberek gyakorta olyan filmekre gondolnak, amelyek a hagyományos művészeti alkotásokhoz hasonlóak, amelyekben inkább a szabad művészi megjelenítés nyilvánul meg a természet feltárása helyett. Ezek a filmek saját nyersanyagukat oly módon megszerezzik, szervezik, hogy önmagában teljes kompozíció jöjjön létre: nem fogadják el a valóság elemeit olyan tényezőknél, amelyeknek külön is jelentőségük van. Másképp ezt úgy is mondhatjuk, hogy formaalkotó impulzusaik tulsúlyba kerülnek a kinematográfiai megközelítéssel, a kamera-valósággal szemben. Azok között a filmtípusok között, amelyeket szokás sze-

rint művészi alkotásoknak tekintenek, ott találjuk például a már említett német expresszionista filmeket, amelyek az első világháború utáni években készültek, festőies szellemben fogantattak és megfelelnek annak a formulának, amelyet Hermann Warm, a Dr. Caligari egyik diszlettervezője, így fogalmazott meg: "A filmek életre keltett rajzok". Ide tartozik még igen sok ún. kísérletező film. Ez a típus nemcsak arra törekszik, hogy önmagában autonóm egészlet képezzen, hanem gyakorta teljesen semmibeveszi a fizikai valóságot, vagy oly módon alkalmazza, hogy az a fényképi igazmondással ellentétbe kerül. Ugyancsak a fenti elgondolásokból következik, hogy igen sok olyan játékfilmet sorolnak a művészi alkotások közé, amelyekben az erőteljes művészi kompozíció valamely jelentős téma értékeivel párosul. Ilyenek a nagy szinpadi művek és más irodalmi alkotások filmre alkalmazásai.

Ha a fentiek szerint, hagyományos értelemben használjuk a "művészet" megjelölést, téves uton haladunk. Hiszen ez azt jelentené, hogy éppen azokban a filmekben fedoznánk fel művészi kvalitást, amelyek elhanyagolják a kifejezőeszköz sajátos megörökítő feladatait és helyette más területek művészeti alkotásaival, a képzőművészettel, a színházzal és az irodalommal kelnek versenyre. Az ilyen meghatározás elhomályosítaná azoknak a filmeknek esztétikai értékét, amelyek valóban hűek a kifejezőeszköz sajátosságaihoz. Ha a "művészet" megjelölést olyan filmek számára tartjuk fenn, mint a Hamlet, vagy Az ügynök halála, akkor valóban nehezzé válik számunkra megfelelően értékelni azt a hatalmas alkotó erőt, amely számos doku-

mentumfilm létrejöttét eredményezte, olyan filmekét, amelyek a materiális jelenségeket pusztán a bennük rejlő értékek felszínrehozása érdekében igyekeznek megragadni. Ilyenek például Joris Ivens: Esője, vagy Flaherty: Nanukja, olyan dokumentumfilmek ezek, amelyeket át- meg áthat az alkotók formateremtő szándéka: olyanok ők, mint a szelektáló fotográfus, megtaláljuk bennük a képzelőerővel rendelkező olvasó és a kíváncsiságtól hajtott felfedező jellemvonásait és az, hogy mit olvasnak ki az eléjük táruló anyagból, hogy mit fedeznek fel, az az adott témában való teljes feloldódásukon és jó szelektáló-képességükön alapul. Vegyük mindehhez hozzá azt, hogy a filmek elkészítésének vannak olyan folyamatai is - különösképpen a film szerkesztése - amely feladatok nem jelentkeznek a fényképész munkája során, de ezek is mind alkalmat nyújtanak a film művésze számára alkotó energiáinak kifejtésére.

Amint látjuk, e kérdésben tehát egy terminológiai dilemmával állunk szemben. A "művészet" megjelölés, annak kialakult rögzített értelmezése folytán nem vonatkozhat igazán a "kinematográfikus" filmekre, - az olyan filmekre, amelyek a fizikai valóság látványait hozzák elének abból a célból, hogy átéljük azokat. És mégis éppen ezek a filmek - nem pedig azok, amelyek a hagyományos művészetekre emlékeztetnek - jelentik az igazi esztétikai értéket. Ha a film művészet, akkor bizonyára nem szabad összekevernünk a hagyományos művészetekkel. /Arnold Hauser egyike azoknak, akik ezt a különbséget észrevették. "A művészettörténet filozófiája" című könyvében így ír: "A film az egyetlen olyan művészet, amely a valóság jelentős részeit

minden változtatás nélkül veszi át; értelmezi ezeket a részeket persze, de ez az értelmezés csupán fotográfiai jellegű." / Nyilván használhatjuk a művészet megjelölést olyan filmekre, mint a Nanuk, a Paisa [FÖLDII] vagy a Patyomkin páncélos, amelyek át- meg átítatódtak a kamera sajátosságaival, de amikor művészi alkotásként határozzuk meg őket, mindig szem előtt kell tartanunk, hogy a leginkább formaalkotó filmművész is sokkal kevésbé lehet független a nyers természettől, mint a festő vagy a költő: az ő alkotó ereje úgy nyilvánul meg, hogy elének hozza a természetet és betekintést nyújt abba.