

# „Ha jó filmet akarunk alkotni”

SZÍJÁRTÓ IMRE

## A forgatás

A forgatás az a mozzanat, amelyet helytelenül tekintenek a rendezés szempontjából legfontosabbnak. Nyilvánvaló, hogy a rendezés már a filmnovellánál kezdődik, a film megalkotásának egész folyamata egységes, minden mozzanata szervesen összefügg, és feltételezi a következőt. Így azután sok minden, amivel itt foglalkozni fogunk – és amelyet csupán didaktikus okok miatt tárgyalunk itt –, nemcsak a forgatókönyvre, hanem a filmnovellára is vonatkozik. De legalábbis vonatkoznia kellene, hiszen mi sem idegenebb a jó filmtől, mint az irodalmi kidolgozás elválasztása a technikai munkálatoktól.\*

## A felvétel

A jó film esetében képtelenség, hogy elvontan készítsük el a forgatókönyvet, és azután keressük meg az embereket és eszközöket, akik és amelyek azt megvalósíthatják. Világos tehát, hogy már a forgatókönyv megírásakor tudni kell, hogy kik a számba jöhető színészek, ki lesz a díszletező, hol lesz az a környezet, amelyet tulajdonképpen már a filmnovella meghatározott, végül pedig meg kell állapodni a berendezést és a jelmezeket illetően, vagyis meg kell szabni mindazokat a tényezőket, amelyeken a film stílusa múlik; nem szabad megfélekezni a zenéről sem.

A legfőbb munkatársakat tehát már a forgatókönyv kidolgozásával egyidőben ki kell választani, be kell vonni őket a munkálatokba. A választás joga egyedül a rendezőt illeti meg, vagyis azt, akinek teljes elképzelése van a filmről. A rendező elképzelése dönt a művészi hatások megválasztásában is, és ezen a téren a rendezőnek nem szabad lehetőséget adnia vaglyagos megoldásokra, mert azok mindig a rendezés bizonytalanságáról árulkodnak, arról, hogy a rendezői elképzelés még nem érett meg végső és szükségszerű formájában. A forgatás nem szerencsejáték – mondotta egy zseniális rendező –, és művészi, gyakorlati szempontból egyaránt megengedhetetlen, hogy egy film a forgatáskor meglepetésekkel szolgáljon alkotói számára.

A rendezőnek ezért, amikor a forgatókönyv elkészítésekor megválasztja munkatársait, figyelembe kell vennie képességeiket és lehetőségeiket, tisztában kell lennie azzal, hogy munkatársai mit tudnak nyújtani neki, mivel járulhatnak hozzá az eljövendő műhöz. A jó rendezőt tehát a tökéletes technikai ismereteken kívül az az emberismeret is jellemzi, hogy pontosan fel tudja mérni munkatársai képességeit. Ahogy képtelenség a forgatókönyvben olyan megoldásokat elvárni a felvevőgéptől, amelyeket az operatőr technikailag nem tud megoldani, éppen úgy önkényesség lenne a filmről beszélni azoknak a meghatározott körülményeknek a figyelembevétel nélkül, amelyek között a rendező dolgozik.

Ha jó filmet akarunk alkotni, és nem valami érdektelen, selejtes fércművet, akkor teljességgel nélkülözhetetlen az emberanyag, a technikai és anyagi eszközök gondos számbavétele. Hiszen anyag ez is, nyersanyag, amellyel a rendezőnek meg kell birkóznia. Azért művész azonban – és ez a lényeg –, hogy le tudja győzni a nehézségeket, ahogy példának okáért az építésznek is számot kell vetnie a körülményekkel, meg kell birkóznia az építőanyagokkal, ha nem akar haszontalan fantaszta hírébe keveredni.

\*Részlet a középiskolások számára készülő *Film, televízió, video című szöveggyűjteményből* (szerk.: Szíjártó Imre).

## A színészek megválasztása

A filmben szereplő színészek megválasztásának három igen fontos tényezője van: a színészek külseje, temperamentuma és mesterségbeli tudása.

A filmszínész már külső megjelenésével, különösen pedig arcával alakít. Hiszen a közelképeken keresztül a felvevőgép leleplezi az arc minden sajátosságát, azt, amit *Balázs Béla* – mint emlékezhetünk – mikroфизиognómiának nevezett el. Ugyancsak Balázs Béla szerint, a kamera birtokában van annak a lehetőségnek, hogy feltárja az ember igazi arcát, behatol a külső felület alá, tehát rendelkezik azzal a képességgel, hogy a színészi játék mélyére hatoljon. A filmszínész nem tudja levetkőzni azokat a kifejezéseket, amelyek természetesen az arca számára, amely egyúttal már az alakítandó hős arca is. A rendező dolga, hogy ezeket a lehetőségeket felfedezze a színész arcvonásaiban, hiszen a rendezőnek képesnek kell lennie arra, hogy éles szemmel olvasni tudjon a színészek fiziognómiájából. A fiziognómiát az életben gyakran „adottnak” vesszük és nem is ismerjük lehetőségeit. A rendező ebben a vonatkozásban a festőhöz hasonló, aki a rendelkezésre álló eszközökkel feltárja az arc lényegét. *Browning* híres dialógusában *Fra Filippo Lippi*, hogy megmagyarázza, mi a festészet, ezt mondja a kérdezőnek: „Látja azt a katonát? No most majd én mutatom meg önnek.” s néhány hevenyészett vonással felvázolta a jellem lényegét, azt is megmutatva, ami a közönséges szemlélő figyelmét elkerülte. Így használhatja fel a rendező is a felvevőgépet: a felszín alatt feltárhatja a színész legbelőbb jellemvonásait.

A választás tehát akkor tökéletes, ha a néző a film hőst nem is tudná másnak elképzelni; ha a néző megfélekedzik a színésztől.

Mint már szintén mondtuk, a színészek a rendező „plasztikus anyagához” tartoznak, vagyis kizárólag csak külső megjelenésük alapján kapnak hangsúlyt és jelentőséget. Igen fontos tehát, hogy ezt a választást nagy körültekintéssel végezzük el, mind a főhősöket, mind pedig a mellékalakokat és azokat a statisztákat illetően, akiknek a képen bizonyos jelentőségük van. Ebből a szempontból példamutató alkotás *Fellini* *Édes élete*, amelyben a tömegeket alkotó arcok bár névtelenek, mégis jellemeket tárnak fel. Ide kívánczik az a megjegyzés is, hogy mindig szem előtt kell tartanunk az arc fényképezhetőségét. A színész fényképezhetőségét jellegzetes arcvonásai döntenek el, olyanok, amelyek a fényképezés folyamán nem változnak meg, vagy nem kapnak nagyobb hangsúlyt. Ez az, amiről az operatőrök azt mondják: jól tűri a fényt.

A választás második tényezője a temperamentum. A filmnek tulajdonképpen nem csupán olyan jellegzetes fizikumokra van szüksége, amelyek megfelelnek a különböző szerepek kívánalmainak, hanem olyan arcokra is, amelyek változatosak, tehát kifejezőek. Csak aki megfelelő temperamentummal, intelligenciával, érzékenységgel és érzelemvilággal rendelkezik, csak akinek jelentős és mozgékony arca van, az lehet képes arra, hogy megértse és megvalósítsa azt, amit a rendező kíván és amit a szerep megkövetel.

Hogy a mesterségbeli tudást utoljára hagytuk, nem jelenti azt, hogy a jelentőségét kívánjuk lekicsinyelni. A sorrenddel csupán azt akarjuk érzékeltetni, hogy a szereppel való figuratív azonosulásnál ez a szempont a leginkább elhanyagolható. Ha választásra kerül a sor, mindig a külső javára tanácsos dönteni. Olykor egyenesen kívánatos, hogy színész helyett nem hivatásos színésszel játszassuk el a szerepet. Ha megfelel a külső követelményeknek, ha ösztönös adottsága van ahhoz, hogy megbirkózzék a játék nehézségeivel, ha a szerep nem igényel különös képességet és szakértelmet, igen ajánlatos ez a megoldás. s ha figyelembe vesszük a film figuratív jellegét, meg kell állapítanunk, hogy ez a megoldás olyan törekvés, amelyet helyeselnünk kell.

## A színészvezetés

Amikor a színészvezetéssel foglalkozunk, nem vesszük figyelembe a színész munkáját úgy ahogy van, aszerint, hogy mennyit ér, és attól függetlenül, hogy milyen módszert követ, teljességgel hasznosítani kell. Az a színész az eszményi munkatárs, akinek képzelőereje van, és aki ismeri a film technikáját; vele sokkal könnyebb dolga lesz a rendezőnek, mint azzal, aki tapasztalatok nélkül vesz részt a filmalkotásban. De nem mindig

akadnak ilyen eszményi színészek. A rendező alkalmazkodják a színészek különböző temperamentumához és felfogásához, amely színházi színészek esetében mindig a szakmai múlt terméke; a rendezőnek mindegyikükhöz meg kell találnia a kulcsot, mindegyiküket másként kell irányítani, hogy mindegyik színészből tudásának javát hozza ki. Mindez az ösztönös lélektani érzéken és a gyakorlaton múlik, a rendező személyes varázsán és tekintélyén, amelynek kialakítására nincs módszertani recept.

Itt csak a színészvezetés néhány gyakorlati jellegű vonatkozásáról ejtünk szót, amelyek számot tarthatnak az olvasó érdeklődésére.

A filmszínészek, mint tudjuk, szerepüket néhány nap, olykor meg néhány hónap alatt alkotják meg, jeleneteiket a kivitelezés munkálatainak időbeli szünetei tagolják, amelyek nem követik a forgatókönyv logikus rendjét, megvan viszont az a lehetőségük, hogy a vásznon viszontlássák a már leforgatott részleteket, számot vessenek a már elért eredménnyel, és azzal, amit a rendező el akar érni. Annak érdekében, hogy a színész alakítása a lehető legjobban hasonlítson a rendezőnek a szerepről alkotott elképzelésére, a rendező általában nem engedi, hogy a színész önálló elképzelést alakítson ki magának. Ezt a rendezőnek a forgatás során már nehéz lenne figyelembe vennie, és valamennyiük esetében megvalósítani. A rendező elolvassa a színésznek a forgatókönyvet, felvázolja azokat a vonásokat, amelyekből kiviláglik a szerep lényege, és világosan megérteti vele, hogy mit is akar. El kell érnie, hogy a színész elmélyedjen a jövőbeni filmben, és résztvevőjévé váljék az alkotásnak. A rendezőnek meg kell akadályoznia, hogy a színésznek előregyártott elképzelése legyen szerepéről, amely sokban különbözhet a rendező elképzelésétől. A rendezők majdnem mindig ellenzik, hogy a színészek kívülről megtanulják a szerepüket a felvételek előtt, vagy hogy próbákat tartsanak, mint a színházban szokás. Különböző később, a felvételek folyamán a rendező már képtelen lenne a színészi játékot a saját törekvéseihez igazítani. Bár az előkészítés igen bonyolult, a forgatáskor mégis szükség van bizonyos frisseséget és spontaneitást biztosító rögtönzésre.

Ezért ajánlatos, hogy a felvételek ne fárasszák ki a színészeket, ne tartsuk őket az átállás alatt reflektorfényben. A fizikai fáradtság gyakran még a legjobbakat is kimeríti, akik így aztán nem tudják azt nyújtani, amire képesek lennének.

Tanácsokkal se szabad elhalmozni a színészeket, szükségtelenek a fölösleges viták is. Elegendő néhány világos megjegyzés is, hogy megteremtse a helyzet légkörét, és a színész fantáziája számára szabatosan meghatározza azt a cselekményt és kifejezést, amelyet végre kell hajtania, el kell érnie. A színész fantáziáját nem szabad lebecsülnünk. Igen rossz szokás gesztusokat sugalmazni a színésznek vagy a hanglejtést illetően látni el tanácsokkal: ezt a módszert a rendező csakis akkor követheti, amikor laikus szereplőkkel van dolga.

Sok rendező elkerüli, hogy a felvételek anyagát levetítse a színészeknek, tartva szélségeiktől, amelyeket azonban megfelelő érveléssel könnyű lecsillapítani. Ezeknek a munka közbeni vetítéseknek megvan az a haszna, hogy a színész felmérheti alakítását, a rendező pedig példákon szemléltetheti számára a követendő irányt, megmagyarázhatja módosításait. A felvételeket látva a színész több bizalommal lesz a rendező iránt, jobban lelkesedik a szerep alakításáért és magáért a filmért is, amelynek így valóban résztvevőjévé válik. Még azok a színésznők is, akik mindig szépnek akarnak látszani, olykor elhagyják ostoba hiúságukat nemesebb törekvés – a jó alakítás érdekében.

Mint már említettük, kívánatos ugyan, hogy a színész tudatában legyen a film technikájának, másrésztől viszont az is lényeges, hogy ne csapja agyon a filmet technikai rutinjával, mert különben a filmből hiányozni fog a frissesség. A színész érezze, hogy a technika van azért, hogy megvalósítsa az ő törekvéseit, nem pedig ő van azért, hogy eleget tegyen a technikának. A rafinált beállításkor, amelynek a színészi alakítás az áldozata, mindig jobb az, amely a színészi játékot érvényesülni hagyja.

## A díszlet

A műtermi díszlet csak akkor épül fel, amikor a forgatás során ez szükségessé válik, mégis, mint annak a környezetnek az elképzelése és meghatározása, amelyben a cselekmény lejátszódik, a rendezőben már a filmnovella írása során kialakul.

A díszlet nem csupán keret, amely magában foglalja a történetet, hanem vizuális jellege folytán szerves része a történetnek, és fontos szereplője, sőt olykor főszereplője is.

Ki ne emlékezneék *Chaplin* Modern időkjének (1935) géptermére; hogy ne is említsük az olyan díszleteket az expresszionista korszakból, mint *Robert Wiene* Dr. Caligarija, (1920), vagy *Josef von Sternberg* Nőstényördögének, (1935) barokkja: ezekben a filmekben a díszlet főszereplő. A kép szempontjából a díszlet igen sokkal hozzájárulhat a film stílusának megteremtéséhez, majdnem annyival, mint a fényképezés, ezért fontos, hogy a díszlettervező már kezdettől fogva ismerje a művet, és világosan számot vessen azokkal a célokkal, amelyeket a rendező el akar érni. Különben azt kockáztatná, hogy az elbeszélés stílusától teljesen független környezetet hoz létre, amely kizárólag csak az ő ízlésének és fogékonyságának felel meg.

## A berendezés

Ha így értelmezzük a díszlettervező munkáját, világos, hogy a berendezés is a képkialakítás, a díszletezés szerves részévé válik, akár ugyanaz a személy végzi el, mint a díszletezést, akár más. A berendezés nemcsak a képet teszi teljessé a díszlet szempontjából, azáltal, hogy egy bizonyos környezetnek meghatározott jelleget ad, de analitikusan egyesíti a környezetet a szereplőkkel és a cselekménnyel, a rendezés számára megteremti a lehetőségeket azoknak a plasztikus elemeknek a felhasználására, amelyek kifejező értékéről már beszéltünk. A berendezés, akár a díszlet, a filmtémával együtt születik, már a filmnovellában is találunk rá vonatkozó részletes utalásokat, a forgatókönyv pedig már pontos útmutatással szolgál, de a fantázia még a forgatás során ezen a téren is gazdagíthatja a filmet.

Egy bútor, vagy bármilyen tárgy olyan hangsúlyt kaphat a képben, amely felülmúlhatja egy színész közelképét. Ezért a berendezés minden elemét meg kell fontolni, és különös gonddal kell kiválasztani, soha sem szabad a megszokottra vagy a véletlenre hagyatkozni. A berendezés kiválasztásának nem valami elvont esztétizmus alapján kell megtörténnie, amely önmagában utal a bútorra vagy a tárgyra, hanem a filmben lehetséges kifejező értéke alapján.

## A jelmezek

Ha a szó maga nem adhatna okot félreértésekre, azt mondhatnánk, hogy minden film jelmezes, vagyis a színészek ruháinak mindig jelentőségük van, akár kosztümös filmről, akár modern öltözetben eljátszottokról van szó. s azok után, amit a díszlettel kapcsolatban elmondtunk, világos, hogy a ruhákkal kapcsolatban sem bízhatja önmagát a rendező sugallatokra.

A ruháknak is bele kell olvadniuk a kép egységébe, és egységet kell alkotniuk a környezettel: a ruhák is – éppen úgy, mint a berendezés – arra szolgálnak, hogy jellemezzék a szereplőket, jelentőségük felérjen egy közelkép jelentőségével. *Goethe* Kiegészítések *Lavater* fiziognómiai töredékeihez című írásában feltárja, hogy miképpen változtatják meg, hogyan fedik el az embert a körülmények, a szokások, a vagyon és a ruhák, hogy bensőjéhez csak ezeken keresztül lehet hozzáférkőzni, majd hozzáfűzi: „Így képesek a ruhák és a háztartási tárgyak feltárni az ember jellemét.” Mi is azt mondhatnánk tehát, hogy a jelmeztervezőnek be kell hatolnia a hősök lélektanába, mivel az általa tervezett ruháknak jelentős szerepe lesz a szereplők lélektanának feltárásában. Emiatt elengedhetetlen a rendezővel való lehető legszorosabb együttműködés. A rendezőnek viszont gondolnia kell arra is, hogy munkatársaitól se legyen idegen az általa elképzelt kép; ám olykor az a helyzet is előállhat, hogy éppen a munkatársak alkotó közreműködése következtében megváltoztatja eredeti elképzelését.

## A maszk

Ahogy a berendezés a díszlet függvénye, úgy tartozik a maszkírozás a jelmezhez. Mindaz érvényes tehát rá, amit a jelmezről elmondtunk, még akkor is, ha a maszkmester nem azonos a jelmeztervezővel. A maszk technikai lehetőségeinek igen nagy szerepe lehet a szereplők jellemzésében: egy paróka, egy hajviselet, egy hangsúlyozott arcvonás sok esetben meghatározhatja a jellemet és viszont: éppen a maszkírozás mellőzésével érhetjük el ugyanezt az eredményt. Nyilvánvaló, hogy még ennek a forgatáskor érvényesülő mozzanatnak is szerepelnie kell abban az elképzelésben, amely a rendezőben a filmről előzetesen kialakult. Ha a maszkmester közreműködése meghaladja a pusztán technikai kivitelezést, vagyis a szereplőben a típust kutatja, ennek a törekvésnek összhangban kell lennie a rendező munkájával.

## A fényképezés

Mindazok a szempontok, amelyekről eddig említést tettünk, a fényképezésben összegeződnek, a fényképezésben kapják meg egységüket. Ha a filmet nem is tekintjük szigorúan képzőművészetnek, a fényképezés kétségtelenül a film kifejezőeszközeinek egyike. Művészi hatáselemei pedig a képbeállítás és a megvilágítás.

Ezeket a művészi hatásokat az operatőr bizonyos technikai eszközök segítségével éri el, ám a technika meghatározása az operatőr- és a rendező közös feladata, amelyben a végső döntés mindig a rendezőt illeti. A film drámai levegőjének megteremtéséhez általában hozzájárul a fényképezés tónusa is.

Azok a problémák, amelyeket a film fényképezése vet fel, sokkal összetettebbek, mint amelyek a közönséges fényképezés során merülnek fel. A film fényképezését három tényező határozza meg: a képen belüli mozgás, a felvevőgép azon lehetősége, hogy a térben mozogjon, végül pedig azok az igények, amelyeket az egyes részletek egyesítése támaszt. A mozgásban való fényképezés olyan perspektívát teremt, amelyet kinetikus perspektívának nevezhetünk. Ez a perspektíva jobban kiemeli a mozgást, amely a harmadik dimenziót – kompozíciós vonalvezetési szempontból éppúgy, mint megvilágítási szempontból – növeszti hatásosra. Például az a gépkocsi, amelyik rézsútosan keresztezi a képet, nemcsak hogy pontosabban érzékelteti a sebességet, hanem általa kitágul a tér mélysége is. Hasonlóképpen nagyobb mélységet ad a képnek, ha a néző felé tartó ember árnyékfoltos, napfényes terepen halad át, vagy éppen egy fénynyalámban, amely vele mozog a képben. A kifejezés szempontjából is nagy jelentőségű a személyeknek vagy dolgoknak a fényhez viszonyított mozgása, és nagy jelentőségűek az ezzel a dinamikával elérhető hatások is.

A felvevőgép mozgása és ebből következő dinamikája a képen belül kompozíciós és megvilágítási problémákat vet fel, természetesen a szónak nem festészeti, hanem térbeli értelmében, hiszen ez a mozgás a valódi teret kívánja érzékeltetni. Ezt az egységet azonban, különböző képek esetében, a ténynek kell megvalósítania. Az a vágás például, amely egy nagytávolt egy szereplő közelképéhez illeszt, körültekintő képkapcsolást igényel, hogy ne lehessen észrevenni a fényképezési zökkenőt. A megvilágításnak különösen a színészek közelképeinél van nagy jelentősége, hiszen nagyrészt a fény emeli ki a hős alakításához nélkülözhetetlen jellegzetességeket.

Sorolhatnánk azokat a technikai eszközöket, a különböző objektívek, szűrők használatától a különleges hatások alkalmazásáig, az expozíciós időtől – amelytől a kép tisztasága és mélysége függ – a különböző reflektorok felhasználásáig, a filmérzékenysége kihasználásáig, amelyek az operatőr rendelkezésére állnak, hogy létrehozza azokat a fényképezési hatásokat, amelyeket a rendező kíván, vagy amelyekben – a film jellegének megfelelően – közösen megállapodnak. A jó fénykép ugyanis egységet alkot a drámai ábrázolással, amelynek megvilágítási hatásai összhangban vannak a különböző helyzetekkel, és az ábrázolás irányába hatnak.

Az igazán jó operatőr le tudja fordítani a fényképezés nyelvére a film stilisztikai követelményeit, ahogy ezt a Szovjetunióban *Tissze* és *Eizenstein* között történt. Vannak azon-

ban olyan operatőrök is, akik sajátos fényképészeti stílust alakítottak ki maguknak, s a rendezők éppen ezért szemelik ki őket munkatársukul. A fényképészeti stílus mindenképp a rendező egyéniségét tükrözi, ezért beszélhetünk *Visconti* esztétizmusáról, *Sternberg* barokkjáról, *Rossellini* dokumentarizmusáról stb.

A színes film még összetettebbé teszi azokat a technikai problémákat, amelyeket az operatőrnek meg kell oldania; a szín alkalmazása művészi tekintetben is különleges gondot igényel, úgyhogy sok produkciónál külön „színmestert” alkalmaznak, aki ezzel kapcsolatosan ad tanácsokat a rendezőnek.

A különféle rendszerű szélesvásznak egyéb problémákat is felvetnek a beállítás (vágás és a kompozíció) szempontjából, mivel a szélesvászon sokkal téglalap alakúbbá teszi a képet, horizontálissá teszi a kompozíciót. Ezért sajátos megoldásokra van szükség, különösen a belső felvételeknél és elsősorban a közelképeknél.

## A képkapcsolás

A mozgékony képkapcsolás tagadhatatlanul az amerikai filmek nagy erénye. Nemcsak az elbeszélés folyamatosságát, amely mint láttuk, a filmnovella írásakor alakul ki, hanem a képekét is, amit az egyes képek kapcsolásával valósítanak meg. Voltak, akik – mint a forgatókönyvvel kapcsolatban említettük – rendszerbe akarták foglalni a képkapcsolások grammatikáját, a plánok, a beállítások, a különféle képek és különösen az ellentétes beállítások viszonyának alapján. Az ilyen rendszerezések azonban, ha önmagukban véve érdekesek is, teljesen önkényesek. A felvevőgép önmaga körül mozogva, mint egy gömb belsejében, bármilyen nézőpontból felveheti a jelentet, minden beállítás jogossá válhat, még az is, amely visszajára fordítja a színészek elhelyezkedését. Ha például egy A és B közötti jelenetben A a felvevőgéptől jobbra helyezkedik el, nyilvánvaló, hogy ha a következő beállításban a felvevőgép éppen szembe kerül előző helyzetével, és a szereplők elhelyezkedése változatlan marad, A most a fénykép bal oldalán fog megjelenni. A vetítés során pedig A egyik beállításról a másikra hirtelen jobbról balra kerül, ami a néző szeme számára zökkenőket jelent. Ugyanezt mondhatjuk el a szem viszonyáról a mozgásban levő dolgokkal vagy személyekkel kapcsolatban. Nem szabad a véletlenre bízni, hogy a képek egymásutánjában, hogy jönnek létre ezek az ugrások, a mozgásirány változásai, hogy mire irányul a néző tekintete, amely együtt mozdul el a mozgó személyekkel és tárgyakkal. Ha a képkapcsolás, vagyis a felvevőgép új nézőpontban való elhelyezkedése nem okszerű a néző számára, akkor nem teremődik meg a kapcsolás folyamatossága.

A mozinéző látószöge nem rögzített, mint a színházi nézőé, hanem mozgékony, a felvevőgép helyzetváltozásával egyidejűleg módosul. A néző ugyan kényelmesen ül a zsölylyében, ez a mozgékonyaság azonban éppúgy kifárasztja, mint a futballbíró a labda útjának szemmel követése. A néző figyelmét csak akkor köti le a cselekmény, ha mindig világosan, pontosan tudja, hogy most miért látja ezt vagy azt. Az egyik képből a másikba való átmenet nem lehetett erőltetett, és találgatásra nem szabad okot adni a nézőnek, hogy az adott helyen mit jelentsen ez a kapcsolás. Tájékozódását sem szabad elveszítenie; a kapcsolásnak egyszerűnek és magától értetődőnek kell lennie, mintha a néző nem is tenne mást, csupán jelen lenne a jelenetnél, és ide-oda járkálva megfigyelné a részleteket, most az egyik szereplőt követné, majd pedig a másikat: vagyis, mintha a rendező szemével nézné az eseményeket.

A forgatásnál sohasem kell önmagában gondot fordítani a képre, nem szabad a film folyamatosságából kiszakított képre valamiféle jelentést ráerőszakolni. A képet a többivel való viszonyában kell szemlélni, tehát a képsoron belül, mivel a képsor több kép együttese, s így a képsorral együtt érvényes. A felvevőgép úgynevezett „varázsereje” nem más, mint fából vaskarika, amelynek még lehetett valamelyes értelme a film őskorában, de amelynek ma – amikor a film már elérte formanyelvének érettségét – nincs többé létjogosultsága. A „felvevőgép szelleme”, amely a filmben jut kifejezésre, nem más, mint a rendező szelleme és a munkatársaié, akik csupán meghatározott tulajdonságokkal rendelkező gépet használnak fel, ahogy a zenész játszik hangszerén.

A képek közötti viszony nem csupán formális, hanem tartalmi viszony, összekapcsolásuk nem lehet bizonytalan, különösen ebben az értelemben nem. A rendszerezők azt

mondják, hogy zökkenővel jár, ha egy nagytávolról közelképre térünk át, vagyis ha a film lehetséges plánjainak két végletét kapcsoljuk össze. Mindenki előtt nyilvánvaló lehet azonban, hogy ha kifejező szerepe van ennek a kapcsolásnak, már nem is létezik zökkenő, a nézők nem is veszik észre. Zökkenőt érzékelnek, azonban ott, ahol – bár úgynevezett grammatikai korrektséggel – ok nélkül térünk át egy középplánról egy közelképre.

A néző mindig megérzi a zökkenőt, amikor nem szükségszerű a beállítás, a nézőszög megváltoztatása, és főképpen akkor, amikor a fantáziátlan rendező nem tudja, hogy honnan nézze a jelenetet, mit domborítson ki belőle, és csak azért fényképez különböző plánokat, mert ez már így szokás filmezésnél.

Ha az egyik kép nagytávolban mutatja a madárra lövő vadászt, a következő pedig a szányaival verdeső szerencsétlen állat közelképét, a néző nem fogja érzékelni, a zökkenőt, annak ellenére, hogy két távoli plán között létesült kapcsolat. Nem érzékeli, mivel szoros, magától értetődő kapcsolat fűzi össze a két képet. Ha azonban az első kép után minden különösebb ok vagy kapcsolat nélkül a vadász egyik csizmájának nagyközelijét látnánk, bár a plánok viszonya ugyanaz marad, mint az előbb, a nézők mégis érzékelnék a zökkenőt. De zökkenőt okoznak az olyan fölösleges képkapcsolások is, amelyeket gyakran láthatunk, amikor a színész egész alakjára minden kifejező indok nélkül a közelképe következik.

## A montázs

A film forgatásának befejeztével a rendező munkája korántsem ér véget, hiszen hátra van még az alkotás egyik legfontosabb szakasza, a tulajdonképpeni montázs, vagyis a különböző felvett részletek kiválasztása egymással való összefüggései és a hangszalaghoz való viszonyuk meghatározása. A rendezőnek itt igen fontos munkatársa akad a vágó személyében, akinek alkotó közreműködését nem mindig értékelik érdemének megfelelően, még olyankor sem, amikor a munkát szinte kizárólag az ő kezére bízzák, amint az szokásos némelyik sürgős ipari vállalkozásnál. Valójában már a felvételekkel egyidejűleg is folyik a vágás. Ez a durva vágás lehetővé teszi, hogy szembetűnjenek a felvételek esetleges hiányosságai, hogy a szükséges javításokat, kiegészítéseket elvégezhessek rajta. Ezután már csak gyakorlati munkafolyamatokról van szó, mert lévén a film lényege a montázsban, a montázst pedig eszmeileg már a filmnovella jelezte, a felvételek már eleve úgy mennek végbe, hogy szem előtt tartsák a montázs lehetséges hatásait. De a vágóasztalon, amikor már az egész leforgatott anyag előttünk van, adódhatnak, ahogy a gyakorlatban adódnak is, új, előre nem látott megoldások, hatásosabbak az előzőeknél. Nem szerencsejátékról van itt szó, hanem a technika ihlető erejéről, amely egy alkotófolyamat során nyilvánul meg.

## A részletek kiválasztása

A filmnek nem az a cselekménye, amely a műteremben, a reflektorok fényében lejátszódik, hanem az, amely a megvilágított filmszalagon ennek eredményeként létrejön. Azért veszik fel többször ugyanazt a képet, hogy a vágás folyamán legyen majd miből kiválasztani a film egyetemes hatása, a színészi játék és a fényképezés szempontjából egyaránt a legmegfelelőbbet. Ez a válogatás a vágás folyamán megy végbe, éppen azért, mert az egyes darabokat nem önmagukban kell értékelnünk, hanem a film folyamatában való szerepük szerint. A kész műre nézve káros lehet, ha ezt a válogatást gyorsan és felületesen végzik el, mert fennáll a veszély, hogy a selejt közé kerülnek anyagok, amelyek figyelmesebb vizsgálat alapján sokkal jobban megfeleltek volna a sebtiben kiválasztottaknál. A válogatásban a vágó nemcsak mint alkotó vesz részt, hanem kritikai tanácsokat is ad a rendezőnek, hiszen nem volt jelent a forgatásnál és így az elébe kerülő részleteket friss szemmel, elfogulatlanul nézi.

## A részletek felhasználása

A vágás folyamán a filmnovellában jelzett filmszerkezet, a forgatókönyvből adódó analitikus montázs és a színészi játék végleges formában rögzítődnek, mivel a vágás során

van arra lehetőség, hogy összevágják vagy megváltoztassák a jelenetsorok rendjét, meghatározzák a képek sorrendjét, vágáskor adhatnak az egyik résznek nagyobb hangsúlyt, mint a másoknak. A leforgatott anyag felhasználását tartalmi megfontolások diktálják, az egyes részletek értékelésével kapcsolatban éppúgy, mint a hang tekintetében, a film folyamatával vagy egyes zenei, illetve hanghatásokkal kapcsolatosan.

A tulajdonképpeni vágáshoz tehát – mint már mondtuk – bőséges és változatos anyaggal érkezünk el, amely annál változatosabb, minél jobban sikerült a film forgatása, éppen a vágás lehetőségeinek előzetes figyelembevételével. A részletek hasznosításával kapcsolatban elsőként figyelembe kell vennünk a film ritmusát, folyamatosságát és kifejezőerejét. ezzel összefüggésben beszélhetünk költői vágásról; a rendezőnek a leghatározottabban mellőznie kell mindazt az anyagot, amely önmagában ugyan igen szép és érdekes, de nem járul hozzá a cselekmény fejlődéséhez vagy elmélyítéséhez. Az ékesszólás és az esztetizmus, amely az irodalomban esetleg megengedhető, a filmben súlyosan elítélendő; a néző azonnal megérzi az oda nem való tetszelgést, méltán bosszankodik azokon a tényezőkön, amelyek elterelik figyelmét a cselekményről. Ha igaz, hogy az a jó regényíró, akit szemmel láthatóan csak az elbeszélés érdekel, és nem az elbeszélés módja, ez háromszorosan igaz a filmrendezővel kapcsolatban. Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a rendező nélkülözheti a megfelelő stílust, hanem éppen azt, hogy rá kell találnia arra a tökéletes stílusra, amely feloldódik a tartalom és a forma egységében. Ezért nem szabad a vágás során sem pusztán formális szempontok alapján kiválasztani az egyes elemeket, hanem a jelentőségüket kell figyelembe vennünk, és csakis azt.

## A hatások kiválogatása

Mivel a képsor több kép dinamikus összefűzésének eredménye, ez a kép a vágás folyamán kapja meg a formáját különböző hatások segítségével, amelyek az egyes részeket összekapcsolják. A végső forma kialakulását segítik elő azok a megoldások is, amelyek a képnek a hanggal, a zörejekkel és a zenével való kapcsolatából adódnak. A filmhatások keresésének – egyes részletek többékevésbé kifejező és hatékony kombinációjának – még a képsoron is túl kell mutatnia. A film egysége megbonthatatlan, semmiképpen nem tűri meg az önmagukban sikerült részleteket. Ahogy az egyes képek hatásosága abban áll, hogy lekötik a nézőt, előkészítik a következő képre, éppen úgy az egyes képsorok is azoktól függenek, amelyek megelőzik őket, illetve rájuk következnek, így aztán a film minden részlete magában hordja a rákövetkező fejleményt, de ezzel a fejleménnyel kapcsolatosan a filmet alkotó képek nem lezártak, hanem – hogy úgy mondjuk – nyitottak, csak a film egészének legyen kerek és lezárt, végleges szerkezete. A filmet éppen egymással összefonódó vizuális és hangai alkotóelemei következtében nem lehet töredékekre forgácsolni, mert részleteinek nincs önálló művészi értékük, még akkor sem, ha egyébként megcsodálhatnánk bennük a fényképezést, a színészi játékot vagy a zenét.

Ha tehát a vágáskor a hatások között válogatunk, a film teljes szerkezetét kell szem előtt tartani és azt is, hogy ezek a hatások hogy viszonyulnak a szerkezet egészéhez. A vágásról szólva elmondhatjuk, hogy a szerkesztés is költészet.

## A ritmus keresése

A ritmusnak mindig kifejező funkciója van: az egyes részeknek megfelelő hosszúságúaknak kell lenniük, hogy a közönség felfoghassa értelmüket. A kelleténél rövidebb rész értetlenséghez vezetne, és csökkentené az érzelmi hatást, a hosszabb viszont megterhelné és kifárasztaná az érzelmeket. A megfelelő ritmus a néző figyelmét annyira leköti, érzelmileg olyan mértékben azonosítja őt a látottakkal, hogy nem is veszi észre az egyes részletek közötti átmeneteket, amelyek úgy futnak tova, mint a vonat a jól megépített sínen, amelynek alig vesszük észre a hézagait.

A ritmus rövidde tehet háromezer méter hosszúságú filmet, és örökkévalósággá varázsolhat alig kétezer métereset. Lényegre törés, világosság, kifejezőkészség – ezek a tényezők, amelyek a vágás folyamán a film ritmusát befolyásolják és meghatározzák.

## Különleges hatások

A dialógusok tekintetében az aszinkronitás ezernyi váratlan művészi hatást tud kelteni visszaemlékezések, hirtelen asszociációk, torzítások segítségével. Emlékezetes az a gyapotról szóló döbbenetes film, amely a gyapotszüret ábrázolásával kezdődik, miközben a tőzsdén a gyapotültetvények értékpapírjainak árfolyamát bejelentő hangot halljuk. Vagy amikor egy ijesztő mondat csak hangban tér vissza. Már ebből a két példából is megérhetjük, hogy a művész fantáziája hogyan meríthet figyelemfelkeltő és váratlan hatásokat az aszinkronitásból.

A dialógus aszinkronitásával kapcsolatban a hangok helyettesítésével más hatást is elérhetünk. Elsősorban természetesen komikus hatások születnek ebből, mint amikor például gyermekhangot vágnak be egy kövér és hatalmas ember képe mellé. Ezzel kapcsolatban egyébként elég *Stan Laurel* és *Oliver Hardy* példájára gondolnunk: az ilyesmi, semmi kétség, nem csökkentette, hanem növelte az eredeti komikus hatást, ugyanis létrehozhatunk irreális, értelmetlen beszédet is, akár különös hangokkal, akár pedig a hangszalag egyszerű megfordításával.

A dialógusok szempontjából elsőrendű esztétikai fontosságú a hangszalag, mivel a képek feldaraboltsága folytán a hang teremti meg a jelentsorok egységét.

## A zörejek

A zörejek ésszerű aszinkronitása különös érzelmi hatást kelthet. Hadd idézzük a halott fia mellett síró anya klasszikus példáját: a mennyezetről víz csepeg egy dézsába; látjuk az anyát és halljuk az esőcseppek monoton, makacs és kízó kopogását; aztán a dézsát látjuk, és a hangszalagon feltör az anya zokosága.

A zörejeknek a filmben való hasonló aszinkron felhasználására igen hatásos példa az egyik háborús filmben annak a katonának a víziója, aki a háborúban irodaszolgálatot teljesít, de lelkiismeretfurdalást érez, menetelni szeretne a bajtársaival. Mialatt a bélyegzővel lepecsételi az iratokat, a hangsávon a bélyegző hangja helyett menetelő hadtest lépéseinek dübörgését halljuk.

Az aszinkronitás és a zörejek kapcsolatának hatásossága nyilvánvaló; de a zörejek – megfelelő kiválasztás esetén – az aszinkronitáson kívül is jelentősek lehetnek. Nem szabad a zörejeket megkülönböztetés nélkül, véletlenszerűen felhasználni. Csak azok a zajok érdekesek (és rögzítendőek), amelyeknek a film folyamán különleges hatásuk lehet. Ha a kép elfúló lélegzettel, lépcsőn lihegve felkaptató embert mutat, sokkal hatásosabb, ha torkát fojtogató, elfúló lélegzését halljuk és nem lépteinek zaját. Nyilvánvaló, hogy ha minden zörejt gépiesen felvennénk, semmiféle hatásról nem beszélhetnénk. A művészet a zajok kiválasztásában is éppen az analízisben, a kiválasztásban van.

A zörejekkel, kiválasztásukkal a hang környezetteremtő képességet nyer. Egy szoba belsejében is megtudhatjuk, hogy falun, nagyvárosban, vasútállomáson vagy pedig kikötőben vagyunk. A rendelkezésre álló zörejek megfontolt felhasználása megteremti a környezet illúzióját. Ezzel kapcsolatban érdekes kérdés a zörejek keltése is: például a lőügetés, eső kopogás, gépfegyver kerepelés felidézése. Tudvalevő, hogy nem mindig a naturalista zörejt idézi fel a valóságos hatást, azért bizonyos esetekben a művészi utánérzéshez kell folyamodnunk. Ekkor pedig a hangmérnök és a rendező fülének kell különleges érzékenységűnek lennie.

Meg kell jegyeznünk, hogy igen gyakran és teljesen indokolatlanul visszaélnék a zörejkeltés mesterséges lehetőségeivel, holott a közvetlen külső hangfelvétel, ha körülményesebb is, az esetek legnagyobb részében utánozhatatlan hatásokat kelthet.

## A zene

Kétféle filmzene van: amely a film szerves része, és az aláfestő zene.

Az aláfestő zene esetében vagy zenés filmekben főként csak zenei szerkesztésről, alkalmazásról és kidolgozásról van szó. Ezekben a filmekben elsősorban a technikai tökéletesség játszik szerepet.

Igazi filmzenéről az első esetben beszélhetünk, amikor a kép és a zene szervesen kiegészül egymással. Itt aszinkronitás is nagyobb sikerrel alkalmazható. Igen szép példa erre *Marcel Carné* *Ködös utak* (1938) című filmje, amelyben egy gyilkosságot vékony hangok misztikus kórusa kísér; kár, hogy a rendező naturalista óvatosságból az ének végeztével megmutat egy rádiókészüléket. Emlékezetes *Bach* zenéjének felhasználása *Pasolini* *Az éhenkórász* (1961) című filmjében is.

## A zene szerepe a filmben

A kész filmben a zene is a kifejezőeszközök közé tartozik, mert segít megteremteni azt az egységet, amelyet nemcsak a zenére vágott ritmus és a kép meg a képet kísérő zene harmonikus összhangja teremt meg, hanem amely elsősorban az ember látó- és hallószerveinek együttműködésére szólít, s így lehetővé válik, hogy a film nem csupán képek és hangok együttese, hanem egyszersmind különböző viszonyok egysége is legyen. A filmzene esetében ezért nem beszélhetünk fölényről, illetve alárendeltségről, hanem arra a megállapításra kell jutnunk, hogy a zene a képhez, a montázshoz, a színészi játékhoz és a világítástechnikához hasonlóan a kész műalkotás egyik összetevője.

Az a kapcsolat, amely ezeket a művészi értékeket formai és tartalmi egységbe fogja össze, azoknak a viszonyoknak a szerencsés megválasztásában áll, amelyek között létre kell jönnie.

## A zene és a dialógus

A filmzene lényegét akkor határozhatjuk meg helyesen, ha a többi alkotóelemmel kapcsolatos helyzetét keressük az egységes műben, nem pedig elsőbbségét, illetve alárendelt voltát vitatjuk. Ezt a problémát a hangosfilm megjelenése vetette fel, hiszen nem történt más, minthogy a zenekar a hangszalagról szólt, megmásíthatatlanná téve a vetített jelenet és a kísérőzene viszonyát, s ezáltal jobb előadási feltételeket teremtve meg.

De a hang regisztrálása éppen így vonatkozik a dialógusra is, erre az új tényezőre, amelyet többé nem lehet mellőzni a filmmel kapcsolatos megfontolások kapcsán.

Ha a hangszalagot a képtől függetlenül nézzük, a zene és a beszéd bizonyos esetekben szerepelhet egymás mellett.

A hangszalag reprodukálhat a beszéd szüneteit kitöltő aláfestő zenével váltakozó egyszerű dialógusokat is. Ez nem mindig művészeti természetű kérdés. Felmerülhet még a zene és a beszéd viszonyának problematikája úgy is, hogy mennyiben kell előtérbe helyezni e két elem valamelyikét, vagy mikor kell őket egyesíteni egy jelenetben. Arról azonban nem szabad megfeledkeznünk, hogy lehetetlen filmet, tiszta művészi alkotást létrehozni úgy, hogy a dialógust hozzáfűzzük az ábrázolt képekhez, mint valami kívülálló, oktató jellegű tényezőt.

## A zene és a kép egysége

A filmben a különböző természetű hatáselemek egybeolvasztásának érdekében lehetővé kell tennünk, hogy művészi arányaik közeledjenek egymáshoz, olyan körülmények alakuljanak ki, amelyben ezek a különböző minőségek új egységet hozhatnak létre. Ilyen eszményi egyesülést érhetünk el zene (ill. dialógus, amikor ennek nem magyarázó szerepe van, hanem még hanghatásában is inkább zenei kifejező erejű) és kép között. El kell jutnunk ehhez az egységhez, ha teljesen ki akarjuk használni a filmművészet kifejezőkészségét. Viszont lehetetlenség egységet teremteni kép és „fecsegés”, kép és lapos naturalizmussal reprodukált zörejek között.

