

A jövő magyar filmművészeinek
és barátaimnak ajánlom.

FILM

A FILM GYÁRTÁSA, ESZTÉTIKÁJA
ÉS JÖVŐJE

ÍRTA
FEJÉR TAMÁS

BUDAPEST, 1943

Felelős kiadó: FEJÉR TAMÁS.
ON-NYOMDA (Kis Iván), Budapest, IX , Lónyay-utca 50. Tel: 187-28?

Előszó

Filmről szóló könyvek előszavában rendszerint azt írják a szerzők, hogy munkájukat hézagpótlónak szánják, a filmezés igen kis területével tudnak csak foglalkozni, mert a tárgykör olyan óriási terjedelmű és annyira szétágazó, hogy csak bizonyos szempontokat tárgyalhatnak le 600-1000 oldalon a helyszűke miatt. Mi tehát kis tanulmányunkkal a lehetetlent kíséreljük meg: száztíz oldalon a filmgyártás történetével, mai állapotával, a film esztétikájával, a filmművészetrel és annak jövőjével akarunk foglalkozni. Nem azzal a jövőjével, melyet a technika biztosít számára (színes, térhatású film, stb.), hanem a filmnek, mint alkotóművészetnek, gyakorlati megvalósításával.

Szeretnénk ezzel a kis könyvvel rámutatni arra, hogy ma a filmművészet kifejlődése úgyszólván lehetetlen. Ha mégis akadnának művészi filmek, ezek csak iparművészeti termékek.

A film gyártás története

Ötven éve sincs még, hogy egy párizsi kávéház füstös különtermében a Lumière testvérek az első mozgóképet bemutatták. Ma a filmgyártás nagyságára nézve, Amerika hetedik iparává növekedett. A rádióon kívül nem volt még egy olyan találmány a világon, mely ilyen rövid idő alatt, ekkora karriert futott volna be öt évtized sem kellett ahhoz, hogy a film az emberiség nélkülözhetetlen tömegszórakoztatójává váljék.

Miért és hogyan lett ez az eleinte lebecsült, meg nem értett találmány a civilizált emberiség egyik legnagyobb kincsévé? A mutatóványosbódék és ponyvasátrak attrakciójának miért vannak ma tízezer embert befogadó, – szinte azt mondhatnánk, – templomai? A vásári kikiáltó helyett miért csábítják napilapok, hetilapok, magazinok százai és ezrei a világ minden táján az emberek millióit mozilátogatásra? Miért írnyitják a film szereplői a világ divatját? Miért dobogtatja meg egyik-másik „sztár”, a női vagy férfi szíveket? stb. stb.

A számtalan „miért”-re szeretnénk könyvünk első részében választ adni, vázolni azt az utat, melyet a film az első sikertelen bemutatkozásától nagyhatalmi pozíciójáig megtett.

1895-ben mutatták be az első filmet. A felfedezés pálmáját sokan vallják magukénak, úgyhogy ma már nehéz lenne eldönteni, ki a film tulajdonképpeni felfalálója. Az viszont kétségtelen, hogy a Lumière testvérek mutatták be a nyilvánosságnak először a mozgóképet 1895 december 28-án. A bemutató nem nagy

sikert aratott, aminek oka talán abban rejlik, hogy a felvétel és vetítés technikája természetesen igen kezdetleges volt.

A két fivért azonban a bukás nem csüggesztette el, – kísérleteiket tovább folytatták. Megcsinálták az első olyan filmeket, amelyeknek már valamilyen megrendezett cselekményük is volt. Ezeknek a képeknek vetítési időtartama 1-3 percig tartott.

Most már ezekkel rendezték bemutatóikat és óriási sikert arattak velük. Hogy fogalmat alkothassunk arról, hogy milyenek voltak ezek az első, úgynevezett „játékfilmek” (megrendezett, előre meghatározott cselekménnyel), elmondjuk az egyik legsikeresebbnek tartalmát. „A megöntözött öntöző” volt a címe. Arról szólt, hogy egy kertész virágait öntözi, egy kisfiú elzárja a vizet, a kertész izgatottan babrál a gumicsövön, a kisfiú most kinyitja a csapot és a kiszökkenő víz nagy sugárban a kertész nyakába zúdul.

Ezeknek a naiv meséjű filmeknek fantasztikus sikere döntötte el a filmzés sorsát és adta meg irányát.

Leleményes üzletemberek igen hamar felismerték a filmben rejlő üzleti lehetőségeket. Egyre-másra nyíltak meg a filmvetítő helyiségek. Ebben az időben a film, mint látványosság szerepelt, „vurstlik”, vásárok egyéb nagyszabású attrakciói között. A félhomályos bódékban a nézők ijedten rezzentek össze a vászonnól szinte beléjük futó vonat láttára.

Bolthelyiséget béreltek egyes vállalkozók a városok középpontjában, előkelőbb otthont nyújtva ennek a csodálatos találmánynak. A mind nagyobb számú közönség kényszerítette a filmgyártókat hosszabblegetű, tartalmasabb képek készítésére. Gombamódra alakultak meg egész Európában a filmgyártó vállalatok. Nem kellett nagy tőke a jóljövédmező vállalkozáshoz, egy felvevőgép volt minden felszerelésük. A témákat úgy választották meg, hogy azok lehetőleg a szabadban kerüljenek leforgatásra, a szükséges, úgynevezett belső jeleneteket szabadban felépített díszle-

tek között készítették. Később a nagyobb vállalatok üvegműtermeket készítettek, hogy a díszleteket és kellékeket esőtől, széltől megóvják. A film néma lévén, teljesen nemzetközi volt, csak a felírásokat helyettesítették be megfelelő nyelvűre.

Igazi lendületet a filmgyártás az Újvilágban kapott. A vállalkozók a kevés pénzű, de bőfantáziájú európai kivándorlottak közül kerültek ki. Amerika ebben az időben a végtelen lehetőségek hazája volt. Ez magyarázza meg az olyan karriereket, mint pl. a pesti szűcsességéből lett filmcézárét.

Az amerikai gyártók olyan terepet kerestek, melynek földrajzi adottságai legjobban megfeleltek a filmkészítés követelményeinek. Ezt a helyet meg is találták Kaliforniában, Los Angeles mellett. Hollywood, - a filmváros, - éghajlata az év tíz hónapjában nap-sütéses, csapadékmentes, csak két hónapig tart az esős évszak. Környékén hegyek, dombok, síkságok váltogatják egymást, A tenger partján fekszik, közelében óriási homoksivatag terül el. Ebben az időben, mikor még a belső, műtermi felvételek, a kezdetleges világítástechnika miatt óriási nehézségekbe ütköztek, nagy könnyebbséget jelentett a gyártóknak, hogy a legkülönbélebb helyszínű témákat költséges utazások nélkül, Hollywoodban tudták elkészíteni. Az új vállalkozók is ide telepedtek le, úgyhogy egész filmváros keletkezett. Ez az úgynevezett „álmváros” napjainkban is a filmgyártás központja, bár ma 95%-ban műteremben készülnek a felvételek.

A hollywoodi gyárosok európai elődeik jól bevált módszereit tovább folytatták és tökéletesítették a gyártás terén. Eleinte ők is rövid bohózatokat filmesítettek meg. Később wild-weist, vadnyugati cowboy történetekre került a sor. Ezzel csaknem egyidőben romantikus, szerelmi drámákat is feldolgoztak. Az óriási kereslet, - a közönség hihetetlen moziéhsége, - mindig többet követelt. A filmek méterszáma egyre növekedett, kiállításuk, témájuk gazdagabb, változatosabb lett. Ebből természetesen az következett, hogy

a filmgyártás mindig nagyobb pénzüsszegeket követelt, tehát a kockázat is egyre nőtt. Talán ez volt a főszempont a sztár-rendszer kialakításánál.

Rájöttek a gyártók arra, hogy ha a közönség megszeret egy színészt, elnézi neki azt is, ha egy rossz filmben lép fel. Hihetetlen pénzeket fektettek a színészek reklamározásába. Ezek az összegek sokszor magát a film előállítási költségét is jóval meghaladták. Nem azok a színészek játszottak és játszanak ma is, akiket a közönség kiválaszt, hanem, akiket a tőkések alkalmasnak tartanak arra, hogy miután dollármilliókat fektettek reklámozásukba, a közönség az új sztárban ideálját felfedezve, százszor is visszafizesse a befektetett összeget.

Ma ez az úgynevezett „sztárolás” odafejlődött, - úgy is mondhatnánk, odafajult, - hogy egész sajtóirodák működnek egy-egy sztár mellett. Fantasztikus történeteket agyainak ki a színészek származását illetően, minden mozdulatukról, minden kiejtett szavukról tájékoztatják a nagyérdemű közönséget. Naponta új meséket találnak ki az érdeklődés ébrentartására és a világ mozilátogató közönsége, mind az öt földrészen mohón olvassa azokat az izgalmas pletykákat és tudósításokat, melyeket a sajtóiroda gag-manjei, - ötletszülő emberei, - kiagyalnak.

Ha ma a hollywoodi gyárosok egy újabb sztárral boldogítják az emberiséget, az új csillag feljövételéről az egész világ hónapokkal a színész első szereplése előtt tudomást szerez.

A hollywoodi tőke magához szívtá a világ legnagyobb művészeit. Színészek, színésznők, rendezők, írók, díszlettervezők, karmesterek, zenészek, tervezők tömegét szerződtették és ezzel kettős eredményt értek el: egyrészt a megvásárolt tehetségek - papíron legalább is, - biztosították a film sikerét, másrészt kivonták őket más országok filmgyártásából. A cégek egymással hatalmas versenyt folytattak, ami, ha sárcipőről, vagy varrógépről lett volna szó, esetleg valóban a közönség érdekeit szolgálta volna. A film szel-

lemi termék lévén, bármennyire is iparszerűen állították elő, a szabad verseny nem válhatott javára. A gyárosok igyekeztek egymást mindenben túllicitálni. Óriási revüket, fantasztikus díszleteket, ezres tömegeket alkalmaztak filmjeikben és csakhamar rájöttek arra, hogy valamiképpen szabályozni kell a gyártást.

A dollármilliókat felemésztő, grandiózus filmalkotások gyakran nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. Egy-egy ilyen mammut-film bukása sokszor a vállalat tönkremenetelét eredményezte. Célszerűbb volt tehát átlagfilmeket gyártani, melyek előállítási költségeiket biztosan behozták, sőt gyakran a véletlen folytán, – ha a film várakozáson felül sikerült, vagy a közönség szeszélye sikerre vitte a gyenge filmet, – óriási hasznot eredményeztek.

A legdöntőbb szempont azonban teljesen más volt. A gyártóknak nem állott érdekükben a filmek nivóját emelni. Ha a közönség sok jó filmet kapott volna, mindenkor megkövetelte volna a magasabb színvonalú képeket, tehát a vállalkozóknak drágább író, rendező, színész, stb. kellett volna fizetniök. így elérték azt, hogy csekélyszámú nagyigényű közönségtől eltekintve, a nagy tömeg színvonalának megfelelő és őket kielégítő sablonfilmeket gyártottak. Kihasználatlanul hagyták a magasabb szellemi nivó kialakítási lehetőségét, vétkeztek a film, mint művészet ellen. Másrészt viszont az is tény, hogy évente négyszáz egész estét betöltő film nem lehetett mind elsőrendű produktum, hiszen a világ egy évi színpadi irodalmában sem akad több egy-két örökéletű műnél.

Ma minden nagyobb amerikai gyár öt-hat úgynevezett slágerfilmet gyárt. Ezek óriási előkészületekkel, hatalmas összegeket felemésztve, elsőrendű művészekkel készülnek. Közülük rendszerint négy-öt nagy közönségsiker. A mozisnak csak úgy kölcsönzik lejátszásra a filmet, ha azzal együtt öt-hat átlag, illetve egészen gyenge filmet is bérbe vesz. (A filmet ugyanis a mozis a gyártól nem veszi meg, hanem filmkölcsönző vállalatoktól hetekre, vagy hónapokra kibéri.)

Hozzájárult a film elsablonosodásához a téma-választás nehézsége. Tekintettel kellett lenni arra, hogy a szüzséket egyes nemzetek magukra nézve sér-tőnek találták. Politikai, nemzetvédelmi, erkölcsrendé-szeti okokból tömegesen tiltották be az amerikai képe-ket, így jutottak arra az elhatározásra, hogy a filme-ket egy magukválasztotta cenzúrabizottsággal felül-vizsgáltassák. Ez az intézkedés természetesen a filmek újabb nagymérvű elsablonosodását vonta maga után. A cenzúra kérlelhetetlen szigorral tiltott be témá-kat és vágott ki már meglévő filmekből jeleneteket, megállapítva, hogy bűnügyi esetek, háború és kalandtörténetek csak abban az esetben valók filmre, ha azokból erkölcsi tanulság vonható le. Megállapították a nők öltözetének erkölcsi határát, a csók-jelenetek maximális hosszát, betiltottak minden olyan témát, melyben ember- vagy állatkínzás szerepelt a cselek-ményben. Az egyes országokban is sorra megalakul-tak a filmvizsgáló bizottságok, minden szempontból ellenőrizve a bemutatásra kerülő képeket. Hogy mi-lyen szigorúan bíráltak, arra mi sem jellemzőbb, mint hogy Japánban betiltottak minden olyan filmet, mely-ben japán ember szolgál-szerepet játszik.

Csaknem minden államnak mások a szokásai, má-sok az erkölcsei, így az amerikai cenzúrának az a hallatlanul nehéz feladat jutott, hogy összeegyeztesse mindazokat az elveket és kiküszöbölje mindazokat az okokat, melyek miatt amerikai filmet bárhol a világon betilthatnának, vagy kivágással megcsonkíthatnának. A témák rengeteg megszorítással kerülhettek csak fel-dolgozásra, a sok különböző érdek szemmel tartása miatt, hiszen még klasszikus remekművek megfilmesí-tésénél is sokszor változtatni kellett a cselekményen. Az öncenzúra biztosította ugyan az amerikai gyártókat arról, hogy kellemetlen meglepetések (betiltások) sehol ne érijék őket, a film a világ valamennyi kultúrországá-ban „kifuthassa” magát, vagyis a maximális bevételi lehetőségeket meghozza, de kerékkötője lett a film-művészet szabad kialakulásának. A tőkések semmiféle

kockázatos és természetszerűleg nagy pénzt igénylő (már újszerűségénél fogva is) vállalkozásba nem mentek bele, kényszerítették a világ legjobb művészeit a sablonra.

Úgy látszott, hogy a filmtermelés elérte tetőpontját az 1920-as években. Mozgóképszínházak tízezrei vetítették a filmeket. A mozibajárás megszokott szórakozássá vált és olcsóságánál fogva óriási tömegeket vonzott. Úgy látszott, hogy a filmezést továbbfejleszteni nem lehet. Az írók és rendezők az óriási tömeggyártás folytán kimerültek és csak önmagukat ismételték. A gyárosok érezték, hogy valami újat kell nyújtani.

A hangosfilmet akkor már régen feltalálták. A gyártóknak azonban nem állott érdekükben-kihozni ezt a találmányt. A világ összes mozgóképszínházát, az összes filmstúdiót, felvevőgépet és minden más technikai berendezést át kellett volna alakítani hozzá. Kartelibe tömörültek és elhatározták, hogy nem gyártanak hangosfilmet. Tíz évig hevert a találmány kihasználatlanul a páncélszekrényben. Egy bukófélben lévő gyár, az érvényben lévő szerződés ellenére, hogy önmagát megmentse, utolsó kísérletképpen elkészítette az első hangosfilmet. Elképzelhetetlen, eddig soha nem tapasztalt sikert aratott az első „talky”. Évekig játszották a bemutató mozik. A közönség, mely nem tudott a csodával betelni, hallani sem akart többé néma filmről. A többi gyáros most már kényszerítve volt követni a merész újítót. Ez természetesen nem ment minden zökkenő nélkül. Rengeteg meglévő némafilmet kellett előadatlanul félretenni. A néma film legnagyobb sztárjai, mivel hangjuk nem volt megfelelő, máról-holnapra szerep nélkül maradtak. A hatalmas költségeken épült műtermek nem voltak hangszigeteltek, át kellett építeni őket. A hangosfilmnél a gyártási költségek hatalmasan felnövekedtek, a filmek angolul beszéltek és így elvesztették nemzetközi jellegüket.

Kisebb államok csak évek múlva tértek át a han-

gasfilm játszására, úgyhogy ilyen módon számottevő összegektől estek el a gyártók.

A filmművészet is alaposan megsínylette a forradalmi újítást. Színpadi rendezőkkel készítették a hangos képeket, ami természetesen a filmszerűség rovására ment.

Más országok gyártása teljesen megszűnt. (Köztük a magas színvonalú északi államoké is.) Nem tudták a technikai felszerelést beszerezni, de a nyelvterület sem volt akkora, hogy kifizetődött volna a gyártás. Az amerikai hangosfilm egyideig az egész világpiacon uralkodott. Nagyobb nemzetek, kulturális okokból és hogy a tönkrement hazai gyártókon segítsenek, kölcsönöket folyósítottak a hazai gyártás megteremtésére és csak védővám lefizetése ellenében engedték be az amerikai filmeket. A közönség szívesen elnézte a hazai produkciók fogyatékoságát, kárpótolta őket, hogy saját színészeit látta, akik anyanyelvükön beszéltek.

A technika fejlődésével a gyártás és az előállítási költségek olcsóbbak lettek, úgy hogy kisebb államok is be tudtak rendezkedni a hangosfilm gyártására. Ma már komoly versenytársai az amerikai filmnek.

*

A film ma már nemcsak a szórakozást szolgálja, hanem segédeszköze a tanításnak, tudománynak, művészeteknek és mindjobban benyomul a mai ember mindennapi életébe. Amerikában minden 26-ik emberre jut egy mozi ülőhely. Nem sokkal rosszabb az arány a világ többi kultúrájában sem. A film kevés pénzért nagy szórakozást nyújt. Ma már kisvárosokba, falvakba is benyomul és újabb milliókat von érdeklődési körébe.

A mai film az átlagember szórakozása. Ha egész napi munka után kikapcsolódást keres sűrű környezetéből, megtalálja azt a moziban, hiszen neki, a tucatembernek készülnek a képek. Elfelejtetik vele a külvilágot és másfél órára álomba ringatják. A „mese-

gép” csodálatos világot, soha nem látott környezetet tár az egyszerű ember elé, amit a valóságban soha meg nem láthat, el nem érhet. A néző egyéni élménye a film. (Ezzel bővebben az esztétikai rész „Képek” című fejezetében foglalkozunk.)

A filmek 99%-a happy-ennel végződik és valamilyen szerelmi történetet dolgoz fel a legkülönbözőbb helyen, korban és személyekkel. A szegény fiú, gazdag lány, gazdag fiú, szegény lány problémája a világfilmgyártás több mint a felének ad témát. A kisember mégsem unja meg soha, azonosítja magát a hőssel, úgy érzi, hogy őt is hasonló igazságtalanság érte és boldogan látja, hogy a legbonyolultabb helyzetekből is győztesen kerül ki szíve választottjával a sztár.

India rejtelmes templomait, főúri kastélyok termeit, női boudoir okát tár fel számára a felvevőgép. Együtt nyomoz a film detektív]ével, vív párbajt az orosz gárdatiszttal, éri repülőszerencsétlenség a kémnővel, együtt sír, együtt nevet a film hőseivel. Régmúlt korok és a jövő század világába éli be magát, megdobog a szíve, amikor a szegény, de tehetséges mérnök, orvos, író, zenész, stb. minden akadályt leküzdve, végül is karriert csinál; az ő saját igénytelen, esetleg elhibázott életére gondol és úgy érzi, hogy számára is nagy lehetőséget nyújt még a sors, hiszen a film hősének is sikerült]

A sztárokat is úgy választják meg, hogy csupa ideális külsejű színészt szerepeltetnek. A néző hasonlatosságokat keres önmaga és a szereplő között, vagy vágyainak megtestesülését látja, – nagyobb fantáziája nem lévén, – a hősből. Arra a másfél órára, amíg a vetítés tart, magához közelállónak érzi és legközelebbi filmjében, mint ismerősét (szerelmét) üdvözli a főszereplő férfit, vagy nőt.

Természetesen ezeket a hamis érzéseket egészen iparszerűen fejlesztik a napilapok mozirovatai, filmújságok, sztárfényképek és minden más módja a reklámnak és propagandának. A közönségben nem

válík tudatossá, nem veszi észre az üzleti fogást, de nem is akarja észrevenni. Az a mákony kell neki, melyet a filmgyárosok jóvoltából a filmek százában kap, hogy elbóduljon tőle és ne lássa a valóságot, hogy így sablonélete elviselhető legyen.

A háborúelőtti évek sok érdekes eseménye tette aktuálissá a filmhíradót. Ez a képűtség eleinte havonta jelent meg. A közönség hamar megszerette, jó üzletnek bizonyult, úgyhogy később már hetenként jelent meg. A híradó szülőatyja, Fuchs Vilmos, azaz William Fox volt. A híradógyártást odáig fejlesztette, hogy a világ valamennyi nagy államában saját laboratóriumot, filmkidolgozó intézetet létesített és még a legkisebb országba is küldött híradó operatőrt. Mind az öt földrészen híradó-központot létesített, ahová az operatőrök felvételeiket beküldték. Ezek a központok, – híradó-szerkesztőségek, – állították össze a beküldött képanyagot és juttatták el a világ mozgóképszínházaiba. A szervezet sokezer embert foglalkoztatott, úgyhogy a filmre vett események pár napon belül a világ bármely részébe eljutottak. Ez az elosztógépezet olyan tökéletes volt, hogy az Amerikában megtörtént eseményekről felvett képanyagot sokszor repülőgépen küldték át Európába, hogy a szenzációra éhes közönség igényeit kielégíthessék. A híradókészítés a tőkés részéről rideg pénzügyi manipuláció volt, de ugyanakkor óriási kultúrmissziót teljesített. Megismertették az exotikus világokat, távoli földrészeket, bemutatták az ott élő népeket, viseletüket, szokásaikat, eszközeiket, a világ legfontosabb politikai, társadalmi és sporteseményeiről adtak képes tájékoztatót. Új találmányokról, ünnepegekről, szépségversenyekről, divatbemutatókról adtak tudósításokat. Államfőket, kormányférfiakat ismertettek meg széles néprétegekkel, ragyogó riportokban számoltak be minden érdekes eseményről, tűzvészről, robbanásról, szerencsétlenségről, stb.

A világ filmgyártó nemzetei sorra megindították híradóújságaikat, melyek az országon belül történő eseményeket világították meg. Azokat az eseményeket, melyek a nemzeti élet szempontjából érdekesek voltak. A termelés elért eredményeiről, szociális intézkedésekről, közművek megnyitásáról, a hadsereg fejlesztéséről, művészi eseményekről stb. készítettek felvételeket.

A közönség az újságot olvassa, a rádiót hallja, a hangosfilmmel szem- és fültanújává válik a megtörtént eseményeknek. Tehát valamennyi közlési mód közül ez a leghatásosabb. A film vizualitása folytán legjobban rögződik meg az agyban, legtovább marad meg. Amit hallunk, vagy amit elmondunk, abbém kétkedhetünk, de amit saját szemünkkel látunk, azt mint feltétlenül megbízhatót elfogadjuk.

A filmnek ezt az erős vizuális hatását egyre jobban kihasználták propaganda és reklámcélokra. Az operatőr ugyan minden esetben valóban megtörtént eseményeket rögzített, de ennek ellenére a bemutatott kép teljesen irányított lehetett. Már maga a felvevő személy is bizonyos szempontból készítette a felvételeit. Ezek lehetnek művészi vagy technikai okok, a helyszíntől függő körülmények.

Példával illusztráljuk az operatőr munkáját, az események megörökítőjét. Labdarúgó-mérkőzésről számol be két operatőr. Ugyanazt a meccset az egyik így örökítette meg: Két csapat kapitánya kezét fog egymással, – bíró kisorsolja a pályát – messziről fotografálja a kezdő rúgást – majd közelebről a játékot. A közönség feláll a tribünön és kiabálva biztatja a játékosokat, – izgalmas gólhelyzet a kapu előtt – egy közismert személyiség a közönség soraiból drukkol – a háló mögül, ahova az egyik csatár berúgja a gólt, – a közönség tombolva ordítja az eredményt.

A másik operatőr tragikomikusan dolgozta fel ugyanezt a mérkőzést. A pálya sorsolásnál a feldobott pénzt az egyik játékos zsebrevágja szerencsepénznek. Kezdet után a bíró összefut egy játékosal, – a közönség soraiban összeverekedett két drukker, – egy

játékos nagyot rúg a levegőbe, – két másik össze-fejel, – állóhelyen lelökik valakinek a kalapját, – a kapus rosszul vetődik a kapu felé szálló labdára és utána homokot köpköd. A mérkőzés után a nézők tülekedve indulnak a kijárat felé. Az üres tribün padsora alatt elveszett tárgyak hevernek.

A példa természetesen drasztikus volt. A gyakorlatban az operatőr egyes beállításokkal, jelentéktelen eseményt is nagyra varázsolhat; néhány embert is fel tud úgy venni, hogy tömegnek hasson, kis épületet, hogy monumentálisnak lássék, stb.

Az operatőr a felvett filmet a laboratóriumba adja kidolgoztatni. Ezután a képek összeállítása, – összevágása következik. (Erről bővebben a „Montírozás” c. fejezetben.) A felvételek sorrendjét és hosszát utólag megváltoztathatják úgy, ahogy az céljaiknak, a kívánt hatás elérésére legjobban megfelel. Vágással egyúttal idealizálhatják a cselekményt. Pl. az előtérben szereplő személyek közül soha nem tüsszent, nem köhög senki. Alacsonytermetű személyeket alulról fotografálnak, mert így az optika nagy perspektívája következtében megnőnek, stb.

A híradó hangfelvétele csaknem minden esetben utólag készül, ha a beszédeket helyszínen veszik is fel, zörejeket és zenét technikai okokból később készítik a laboratóriumokban. Ez ismét óriási lehetőségeket nyújt a propaganda számára. A képen csak pár embert látunk pl. tapsolni, mégis ötven ember tapsát „keverik” hozzá, azaz a vetítésnél kevés embert látunk, de sokat hallunk tapsolni és így feltételezünk még számos jelenlévőt.

Teljesen megmásíthatja a kép értelmét a kísérő szöveg. Pl. egy bort ivó embert ábrázol a kép; a szöveg így hangzik az első esetben: „Az alkohol öl, butít és nyomorba dönt.” Ha ugyanez alá a kép alá ez a szöveg kerül: „Üdítőleg hat egy kis itóka ebben a nagy melegben”, így teljesen megváltozik a kép értelme. Számtalanszor előfordult, hogy ugyanazt a há-

borús híradót az ellenség, – a szöveget megváltoztatva, – saját céljaira használta fel.

Amiről pedig már először kellett volna szólnunk, ma már a témát eleve úgy választják meg, hogyha burkoltan is, de a propagandát szolgálja. Sőt, még ezen is túteszik magukat és egymásután készülnek a rövid, – 10-15 perces, – és egész estét betöltő propaganda filmek. A közönség tudja, hogy a filmekben propagandát kap, vagyis tendenciózusan beállított cselekményt. A szereplőket is úgy válogatják meg, hogy azok a fenti célt minél jobban szolgálják. (Karakterfigurák, típusok.) Az ilyen képek, megfelelő közönségnek bemutatva, hihetetlen mély benyomást váltanak ki, annyira, hogy a nézők napokig nem tudnak szabadulni a hatás alól.

A filmekben rengeteg trükköt alkalmaznak, általuk érdekesebbé teszik a képeket. Árvizek, földrengések, tűzvészek készülnek a műtermekben, de sokszor az egész természetesnek ható jelenetek is trükkfelvétellel készülnek, melyről a közönség nem is sejti, hogy nem reális felvétellel áll szemben. Repülőfelvételeknél, ahol a pilóta is látszik gépvezetés közben, pl. háttérvetítést alkalmaznak. A repülőgépet élethűen megépítik és mögéje homályos üveglapot tesznek. Hátról felhőket, repülőgépről felvett látképeket vetítenek az üveglapra. Előlről fényképezik az ilyen jeleneteket – a pilóta bravúrosan kijavítja a repülőgép szárnyán keletkezett hibát, miközben erősen ventillátorozzák, nagy szél hatását keltve, a földön álló gépet mozgatják, a háttérben pedig sűrű, sötét felhő látszik. Tökéletes illúziókeltő lesz az így készített kép. Ha pl. tengeralattjáró felvétel szerepel a cselekményben, a hajó belsejében készült képek természetes szintén műteremben készülnek. Azt már mondanunk sem kell, mikor a kapitány a periszkópba néz, az abban megjelenő, körrel határolt tengerrészlet trükkel készül.

Sűrűn alkalmazzák a modelleket is. A díszlet egy részét természetes nagyságban építik fel, folytatását azonban mindig kisebbedően, vagy az előtérben alkal-

máznak modelleket és mögötte építik fel azt a díszlet-részt, amelyben a szereplők mozognak. Sokszor csak modelleket vesznek fel, pontosan kicsinyített mását a valóságnak. Ezzel a módszerrel készülnek azok a képek, melyek nagy elemi csapásokat, – szélvihart, tűzvészt, árvizet, stb. – mutatnak be. A közönségnek legtöbbször sejtelve sincs róla, hányszor lát gyorsított, vagy lassított felvételeket, pl. a hős lovon vágat, autóval száguld, stb. A fenti trükkök mind olyanok voltak, melyet vetítve csak szakember vesz észre. Vannak azután olyanok is, melyről a közönség is tudja, hogy trükk. Ezeknek készítési módja bonyolult operatóri és laboratóriumi feladat. Amerikában szabadalmakkal védik az újabb trükkötleket, – külön foglalkozási ág a trickman-ség, mégpedig nagyon jól fizetett foglalkozás. Ezek az emberek eszelik ki és készítik el a legbonyolultabb felvételi módokat. Az írók sokszor nehéz feladat elé állítják őket fantasztikus meséikkel.

Az elmondottakkal röviden vázoltuk a film történetét az első szárnypróbálgatástól napjainkig, mikor is ez a zseniális találmány millióknak nyújt szórakozást és százezreknek ad kenyeret a világ minden táján. A következőkben pár statisztikai adattal világítjuk meg a filmezés mai állását.

1938-ban következő volt a filmtermelés Európában: német film 137, francia 122, angol 85, orosz 51, olasz 47, cseh 41, svéd 30, magyar 26, stb.

Amerikai export 1938-ban 66,000.000 méter film volt.

Az USA 1938-ban 454 filmet csinált, ugyanakkor Európában 609 készült, Japánban 574, Indiában 200.

1939-ben a világ mozijainak száma: 123.016, ebből Európára esik 63.243, az USA-ra 16.228, Ázsiára 6201, Dél Amerikára 5239, Kanadára 1224, Afrika-Kis Ázsiára 881, a Szovjetre 30.000.

1935-ben egy ülőhelyre jutó lélekszám Parisba® 15, Prágában 16, Berlinben 22, Rómában 22, Bécsben 24, Budapesten 28, Kopenhágában 32, Varsóban 33» Bukarestben 36.

Ezek az adatok az azt eredményt mutatják, melyet a film szereplésének első 50 évében befutott. Nyugodtan állíthatjuk, hogy a filmgyártás mai foka csak kezdete egy hatalmas fejlődési lehetőségnek. A technikai fejlődés (színes, plasztikus film) és az egyre általánosabb alkalmazás (oktatás, tudományos segédeszköz, stb.) széles perspektívát nyújt a filmezés számára.

Akik a filmet készítik

A nagyközönségnek kevés és sokszor téves fogalma van a film készítőiről. A képek elején elolvassa ugyan a felírást, mely a film alkotóit tünteti fel, de nincs tiszta képe arról, hogy ezek a gyakorlatban mit végeznek.

Legelső felirat rendszerint a gyártó cég nevét tünteti fel. Ez a filmnek egyúttal „márkája” is. A reklám gondoskodik arról, hogy a gyártó vállalatok *nevei* átmenjenek a köztudatba és azok fogalomká válnak. Egy X. Y. film már egymaga is biztosíték arra, hogy a kép nem lehet rossz, mert hiszen ugyanez a cég készítette a szezon legsikerültebb filmjeit is.

A vállalatok megbízottai a producerek, – lehet az maga a vállalkozó is, – akik a gyártást irányítják és azért sokszor anyagilag is felelnek, ők választják ki a megfilmesítendő témát, ők készítik el a film költségvetését, szerződtetik a film többi készítőjét (rendező, színészt, díszlettervezőt, stb.). A felvételek folyamári ügyelnek arra, hogy a kiadások ne lépjék túl az előre megállapított keretet. A producer tehát az adminisztratív vezető.

Az író rendszerint csak a témát adja meg, magához a filmhez nem szólhat hozzá. Tőle pár oldalas szinopszist vesznek meg, mely a témának nyers, kidolgozatlan vázlatja. Sokszor színdarabokat, vagy könyveket filmesítenek meg, először ezekből is szinopszist, rövid tartalmi kivonatot készítenek. A filmírók ezekből készítik el a szűzsét, mely már részletes leírása a mesének. Szerepelnek benne kisebb epizódok is. Ameriká-

bon a scenáriumokat gag-man-eknek adják, akik teletűzdelik azt saját ötleteikkel. Másutt esetleg a film rendezője, színésze, operatőrje tesz hozzá új ötletet. Ha a producer a szüzsét megfelelőnek találja, megkezdik a forgatókönyv írását. Ez teljes részletességgel dolgozza fel a témát és pedig olyan formában, hogy a könyv egyik oldalán a technikai utasítások, a másikon a dialógusok vannak. Az utasítások közt szerepel a helyszín, a díszlet, a jelenetekben résztvevők játéka és mozgása, aprólékosan, a legkisebb arcrándulásig kidolgozva, a jelmezek, a kellékek pontos leírása. Meg van határozva a gép távolsága a szereplőktől, a világitási hatás, ezenkívül számtalan más utalás a színészek játékára vonatkozólag.

A fentiekből láthatjuk, hogy forgatókönyvet külön szakember készíthet csak, az író nem tudja témáját egyúttal filmre is megírni. Döntő befolyással van a szinopszis filmreírásánál a pénzösszeg nagysága, mely rendelkezésre áll. Ettől függ a díszletek száma, külső felvételek helyszíne, kosztümök és kellékek mennyisége, sőt az is, hogy milyen és hány színész és statisztá szerepelhet a filmben.

Már ezekből is kitűnik, hogy megfilmesítésre legalkalmasabb az eredeti szinopszis. Színdarabok és regények filmrevitelénél a műfaji okokon kívül számos gazdasági és technikai ok teszi kétségessé a sikert. Hogy mégis sok, nem eredeti szüzsét dolgoznak fel, az magyarázható a témahiánnyal, másrészt a nagysikerű színdarabokat és regényeket már ismeri a közönség, tehát kevesebb reklámot kíván. Hollywoodban a filmgyárak dramaturgjai a világ összes nyelvén megjelenő sikeres színdarabokat és regényeket elolvassák, hogy közülük a filmre valókat kiválasszák.

A forgatókönyv írója nemcsak szakember, de művész és pszichológus is, a közönség kitűnő ismerője. Miközben a könyvet írja, a kész filmet látja maga előtt és tisztában van azzal, milyen hatást fog egy-egy jelenet a közönségből kiváltani. Izgalmas, nagyfeszültségű

jeleneteket gyakran humorral old fel. Jó forgatókönyv alapfeltétele a jó filmnek.

A kész forgatókönyvet szétosztják a film készítői és szereplői között, hogy azok még a forgatás előtt áttanulmányozzák és az előmunkákat (díszlet, ruhatervezés, zeneszerzés, szereptanulás, stb.) megkezdhessék.

A film karmestere a rendező, ő irányítja azt az egész nagy gépezetet, mely a film gyártásában részt vesz. Ő felelős művészileg a filmért. A terveket meg bírálja, kiválasztja az ízlésének legmegfelelőbbet, minden előmunkát az ő ellenőrzésével és felügyeletével történik. A felvételek alatt meghatározza a felvevőgép állását, irányítja a színészeket, korrigálja játékukat, beleszólása van a film valamennyi készítőjének munkájába.

Az operatőr a felvételeket készíti, beállítja a gépet és az ő utasítására történik a díszlet bevilágítása. A képet saját művészi ízlésének, a forgatókönyv és a rendező utasításának megfelelően fényképezi le. Munkája nagyon felelősségteljes, sok szaktudást, rátermettséget és rutint igényel.

A „cutter” a film vágója, összeállítója. – A felvételeket nem kronologikus (időrendi) sorrendben veszik fel. Azok a jelenetek, melyek ugyanazon díszletben történnek, (lehet az egyik a film első jelenete, a másik az utolsó) egymásután kerülnek leforgatásra. Az összes külső felvételek is rendszerint egyszerre készülnek. A vágó a forgatókönyvnek megfelelően a jeleneteket helyes sorrendbe illeszti össze. Munkájának részletes leírását a „Montírozás” c. fejezetben adjuk.

A zeneszerző munkája két részre oszlik. Már a film forgatása előtt elkészíti a zenei betéteket, énekszámokat, slágereket. A kép összevágása után az egyes jelenetek hosszának megfelelően írja meg az úgynevezett „aláfestő” zenét. Rendszerint a slágerek motívumaiból. Az utólag felvett kísérőzenét „keveréssel” a jelenet eredeti – beszéd, zöreje, – hangjával egyesítik és így kerül azután a filmszalagra.

A díszlet- és ruhatervező munkájának nagyrésze már a felvételek előtt lezárul. A forgatókönyv témájának megfelelően készítik el a terveket. Feladatuk óriási szaktudást és rutint kíván. A filmkulissza építésénél tekintettel kell lenni az optikai látószögre, bevilágítási lehetőségekre (lámpaállványok), a díszlet színére, stb. A forgatókönyvben előre meghatározott gépmozgási irányok lehetővé teszik, hogy a díszletnek csak egy részét építsék meg. Pl. a szobának csak egy falát, sarkát, vagy három falát. A ruhatervező a szereplők korának és jellemének megfelelően készíti el terveit. Ismernie kell a szövetek, selymek, szőrmék és egyéb anyagok hatását a filmen. (Pl. gyakoriak a flitter- és ezüstlamé- kreációk.)

A felvételvezető munkaköréről tud a nagyközön- ség a legkevesebbet. Pedig a gyártás folyamán egyike a legfontosabb személyeknek, ő határozza meg, hogy mennyi idő alatt kell a film egyes jeleneteit leforgatni, ő ad utasítást az építésznek az újabb dekoráció épí- tésére, ő állítja össze a napi munkarendet, gondosko- dik arról, hogy díszlet, kellék, ruha a megfelelő időben elkészüljön, illetve rendelkezésre álljon, a színészek pontosan megjelenjenek. A statisztériát ő szerződteti, külső felvételeknél gondoskodik az elszállásolásról; egyszóval biztosítja a gyártás zavartalan menetét.

Az említettek egy vagy több asszisztenssel dolgoz- nak, akik a részletmunkákat végzik. Pl. a segédopera- tőr fűzi a felvevőgépbe a filmet, a rendező asszisz- tense irányítja a statisztériát, stb. Rajtuk kívül nagy irodai személyzet dolgozik a számtalan részletfelada- ton. Pénztárosok, gépírók, telefonkezelők, titkárok, stb.

Nagyobb gyárakban 20-40 műhelyben készülnek a film kellékei. A fodrázműhely „maszkmestere” egyike a legfontosabb személyeknek, ő készíti a forgatókönyv alapján a maszkokat, parókákat. Naponta kifesti, – „sminkeli” – a színészeket. Munkája a legjobban fi- zettek közé tartozik. A hatalmas stúdiók mellett egész gyárvárosi alkotnak a szabó-, ács-, lakatos-, kárpitos-,

festő-, bognár-, kovács-, villany szerelőműhelyek, stb. Óriási raktárak őrzik a jelmezeket, bútorokat, építési kellékeket.

A filmgyártás rengeteg szakmát, rengeteg embert foglalkoztat, százezreknek ad munkát és kenyeret.

Filmesztétikai áttekintés

(Gondolatok a filmről.)

„A theoria olyan térkép, mely a művészet vándorának az utat és a lehetőségeket mutatja.”

Filmesztetikával rendszerint „esztéták” foglalkoznak, akik kész filmek megbíráásával bizonyos összefüggéseket keresnek, rendszereket állítanak fel. Kifejtik, hogy a film művészet, rámutatva azokra az eszközökre, amelyekkel a film filmszerűen fejezi ki magát összehasonlítva a film kifejezési formáit egyéb művészetekkel. Akik a film technikájával tisztában vannak, már filmszerű szempontokból építik fel elméleteiket, de nem tudnak megválni attól a lehetőségtől, hogy összehasonlítást ne tegyenek a film és egyéb művészetek között. Mi a technikát, mint adott lehetőséget fogjuk fel, mely az állandó fejlődés útján halad, (színés, plasztikus film, stb.). A technikából következő (eddig nem létező) kifejezési formákat nem mint a film művészi megnyilvánulását ismerjük el, hanem azt a film anyagának természetéből eredő technikai lehetőségeknek nevezzük, melynek semmi köze a filmhez, mint művészethez nincsen, illetve, nem általa válik művészetté.

Esztétikai művekben a film alapelemeit és alapfogalmait ismertetik először a szerzők; körülírják és megmagyarázzák azokat. Ezért aztán ahány esztétikát írnak, annyiféle magyarázattal szolgálnak

azonos filmfogalmakról (vágás, kép, montázs, jelenet, stb.), úgyhogy nem tudunk tiszta képet alkotni arról, hogy általánosan mit értsünk az egyes szavak alatt? Mi a filmfogalmakat meghatározzuk, definiáljuk és példákkal világítjuk meg. Nem adunk részletes, mindent felölelő munkát, (sok dolgot tehát csak érintünk, vagy teljesen elhagyunk) csupán vázlatot, melyet szükségesnek tartunk ahhoz, hogy vele a művész-film lehetőségét ismertessük.

Példáinkat nem meglévő filmekből merítjük, mert ez rendszerint szükségessé teszi az egész film ismeretét, önálló alapesetekkel világítjuk meg a filmfogalmakat, melyek függetlenek előzményektől és következményektől.

*

Az emberiség története folyamán számtalan kísérlet bizonyítja azt a vágyat, hogy az eseményeket szerették volna megörökíteni úgy, – más szóval, olyan kifejezési formát kerestek, – mely az életet a maga teljességében tudta volna visszaadni. Már a kőkorszak embere is, mikor primitív állatrajzait készítette, az állatnak nemcsak képét, de a mozgását is meg akarta örökíteni. Olyan formában tette ezt, hogy egymásután mozgásfázisokat vésett a sziklába. Az egyiptomiak kis szobrocskákat készítettek, melyekkel szintén felbontották a mozgást (fekvő alak, majd ugyanez az alak felülve, ill. felállva). Későbbi korokból számtalan olyan emlék maradt hátra, mely egy időbeli eseményt több képpel fejezett ki, kiragadva az esemény legjellegzetesebb mozzanatait. A XIX. század technikájának kellett eljőnnie ahhoz, hogy az emberiségnek ezt az ősi aagy álmát megvalósítsa. A technikai találmányok lem az égből potyognak, sem laboratóriumokból, mint új tények; filmtechnikai találmányok is szociálisan megalapozottak. Akkor keletkeznek, ha szükségszerűekké, lesznek. A múlt században megszületett az a csodálatos találmány, mely a teret és az időt egyidejűleg tudja kifejezni. Nem előadó-művészetről volt tehát szó, mely

szintén megvalósítja az idő és tér együttes elénkállítást, hanem egy olyan közegről, melynek négy dimenziója révén, tetszés szerint megismételhetően tudja ugyanazt a tér- és időmegnyilvánulást kifejezni.

Mielőtt a filmművészet tárgyalásába belekezdénénk, foglalkoznunk kell magával a művészettel. Nem akarunk tehát összehasonlítást tenni a film és egyéb művészetek között, hanem rámutatni arra a helyre, melyet a film a többi művészetek között elfoglal, meri egy új művészettől nemcsak új árnyalatokat várunk, hanem új alapformákat, nemcsak különleges kifejező lehetőségeit az élményeknek, hanem újszerű módját az összműnek.

Azok, akik a film művészi voltát kétségbevonják és nem tartják másnak, mint technikai közegnek, mely irodalmi műveket „láthatóvá” tesz, ma már kénytelenek elismerni, hogy a filmmel a látás és mutató magas technikája született. Új technika: a kifejezés és megértés technikája, – tehát egy új kultúra. Kultúra, mely azért rendkívül nagy jelentőségű, mert először az emberiség történelme folyamán nem maradt egy szűk társadalmi réteg kizárólagos tulajdona.

A művész művével új világot teremt és ezt az új világot behelyezi mindannyiunk világába. A mi világunk a magunk számára közvetlen megismerésünkből és mások megismeréséből áll. Számunkra tehát a világot egyéni tapasztalatunk és ismeretünk és mások tapasztalatának és ismeretének az a része határozza meg, melyet mi is megismertünk, tudatosítottunk. A világ újabb megismerésekkel állandóan bővül. Úgy-szintén az egyén világa, a mi világunk is, minden újabb megismeréssel tágul, nagyobb lesz. Egyéni világunkat egyénien, saját magunk alakítjuk ki; mindannyiunk világát az alkotó zsenik bővítik megismeréseikkel, műveikkel. Alkotásaikat behelyezik a mi világunkba és ezzel új lehetőséget adnak arra, hogy mi saját világunkat gyarapítsuk, szélesítsük. A világ tehát tartalmazza mindazt az élményt és ismeretet, melyet az emberiség fejlődése folyamán átélt, ill. kitermelt és

valamilyen formában maradandóvá tett, rögzített. Ez a rögzítés úgy történt, hogy a tartalmat a forma segítségével anyagba helyezte. Az alkotó új világot teremt, ezt a világot térbe helyezi valamilyen közeg segítségével és ezáltal mások számára is érzékelhetővé teszi. A mű tehát megszűnik az alkotó kizárólagos világa lenni, mert azzal, hogy térbe helyeződött, egyúttal belehelyezhetővé vált a mi világunkba.

A művész éppúgy, mint más alkotózseni (filozófus, kémikus, matematikus, stb.), új, eddig nem létező világot teremt. Ezt a világot a művészi anyag segítségével teszi érzékelhetővé. Azonban addig, míg más alkotó számára az anyag pusztán technikai eszköz a közölnivaló kifejezésére, térbehelyezésére, addig a művész alkotásánál a művészi anyag szerves, szétválaszthatatlan részévé válik a műnek. A tartalom és forma együttesen jelenti a műalkotást. A tartalom alatt nem drámai töltést értünk, nem epikus vagy lírai cselekményt. A mű tartalmának azt a szubjektív élményt nevezzük, melyet a művész átél és melyet aztán a forma segítségével kifejez. Következésképpen a mű akkor tökéletes, ha maradék nélkül kifejezi az alkotó új világot, közölnivalóját, megismerését. A műalkotás állásfoglalás a világgal szemben, kritika a világról – tükörképe annak a világnak, melyben a művész él, melyet a művész ismer, olyan formában, hogy a mű egyúttal mint önmagában lezárt külön világ az egészet, az eddig tudatosítottat növeli, továbbviszi, fejleszti.

A művész az általa ismert világban él. Világát jegyéni léte határozza meg: a kor, melyben él, gazdasági körülményei, egyéni biológiai adottság, földrajzi, nemzeti, faji, társadalmi hovatartozóság és számtalan egyéb körülmény. És bár a művész alkotásával új világot teremt, ez az új világ egy magasabb fokon azt a világot is tartalmazza, melyben a művész él. A művész azzal, hogy új világot teremt, egy lépéssel mindig saját kora előtt jár, műve éppen ezért lesz jellemző arra a korra, melyben készült. A művész megelőzi egy

lépéssel az előtte ismert világot, művén keresztül következtetést vonhatunk le egyéni világáról és arról a világról, melybe az alkotó a művet belehelyezte. Hogy a művész világa valóban értékes, új világ, mely az eddig ismertet fejleszti, bővíti, nagyobbítja, annak éi^ bírálása csak az utókoré lehet, aki számára a művész világa is már (azáltal, hogy a világba helyezte) az ismert általános világgéphez tartozik. A kortárs csak elismerheti a művet, értékelni csak az utód tudja. Pl. a művész olyan újszerűen fejezi ki magát, hogy kortársai számára teljesen érthetetlen, sőt sokszor egészen bizarrul hat, az utókor, melynek világa a művész világgával bővült (tehát a művész formái ismertek az utód világában) már megérti és természetesnek tartja a számára már egyáltalán nem újszerű formáit. Gyakran az olyan műalkotás, melyet a kortársak halhatatlannak tartanak, pár évtized távlatából elavult giccsnek hat, mert tartalmában és formájában semmi olyan újszerű nem volt, mely korának világgépét szélesíthette volna.

Minden mű állásfoglalást tartalmaz arról a világról, melyben készült, mert tartalmazza a művész világán kívül azt a világot is, melyben a művész él. Ez a világ pedig általános elveiben, nagy vonalakban valamennyi kortárs számára megismerhető, elérhető. A művészet önmagáért nem lehetséges. A l'art pour l'art csak azoknak a fantáziájában él, akik a művész újszerű mondanivalóját pusztán irányműnek tekintik és a reakció védőbástyája mögöl védekeznek új világok, új eszmék megszületése ellen. Elveikkel, világnézetükkel nem egyező műveket a legkülönbözőbb eszközökkel megfojtanak, kinevezik propagandának, agyonhalligatják, terjesztését, nyilvánossághozatalát megakadályozzák. Pedig azzal a ténnyel, hogy a művész új világot alkot, velejár, hogy a művész forradalmár, a tartalom és a forma forradalmára. A művész azért alkot, hogy művét a világba helyezhesse, hogy érzékelhetővé tegye egyéni világát, mely nem más, mint a művész igazsága. És ezt az igazságot akarja rá-

kényszeríteni kortársaira. Ez az igazság pedig semmi esetre sem „önmagáért” való. Ez a művész hite, meggyőződése. Azt akarja, hogy az ő igaza mást is meggyőzzön, más igazsága is legyen. És ha a művész igazsága valóságnak bizonyul, úgy megszűnik a művész egyéni alkotása lenni és a közösség igazságává válik. Függetlenül attól, hogy a kortársak megértették-e vagy sem, annak a kornak igazsága lesz, melyben megszületett.

Minden művész azt a világot szemléli, melyet léte határoz meg. Új világát csak a szemlélt világból mérliheti, úgy, hogy az általa ismert világ tényezőinek felhasználásával alkot magának újat. Ezt az újat pedig érzékelteti velünk. A mű tehát a művész szemlélete a világról, más szóval a művész világnézete.

Hogy jobban rávilágítsunk az eddig mondottakra, vegyük példának ezt a csendéletet: a kép egy félbevágott görögdinnyét és három almát ábrázol, ezüsttálcán, élethű, naturalista ábrázolásban. – Hol itt az állásfoglalás, hol itt a világnézet? – A világnézet és az állásfoglalás azokban a negatívumokban rejlik, amik nincsenek a képen. A kép festője nem talál más mondanivalót, mint ezt a csendéletet. Nincs semmi közölnivalója a világ számára. Pusztán azt a világot nyújtja, amiben él, nem kritizálja és ezzel mellette foglal állást, vagyis amellet a társadalmi réteg mellett, mely az irányítást gyakorolja. A reakció e művet a „legtisztább” l'art pour l'art-nak tartja. Mi giccsnek tartjuk és az előbbi két kérdéshez még egy harmadikat fűzünk: hol itt a művészet?

Ugyanúgy, ahogy a l'art pour l'art nem létezik, a „tisztá” formaművészet is fából vaskarika. A forma önmagában még nem mű. A mű a firtalom formabontése. Kétségtelen, hogy pusztán formákkal is lehet az ember szépérzékére hatni. Ez azonban nem nevezhető művészetnek. A forma készítője nem akar, vagy nem tud semmit sem kifejezni, nincs új világa, nincs közölnivalója, nincs a mű által bebizonyítandó igazsága. Alkotott formája a művész zavaros lelkivilágát,

kialakulatlan világnézetét, igazságkeresését kifejezheti ugyan, de semmi célt nem érhet el. Cél nélkül pedig a mű teljesen értelmetlen. Ha a formaművészek alkotásai fennmaradtak az utókor számára, ez csak azért történt, hogy mementó legyen és elrettentő példakép az ifjú művészgeneráció számára.

Abból, hogy valami újszerű és mások számára érthetetlen, még szintén nem következik az, hogy műremekkel állunk szemben. Itt rendszerint nem arról van szó, hogy a művész annyival megelőzte korát, hogy kortársai számára műve érthetetlen. Az alkotás ilyenkor legtöbbször értelmetlen. Ilyen jelenségek egyes történelmi korok lezáródásánál, ill. új korok születésénél következnek be, amikor a nézetek annyira tisztázatlanok, zavarosak, hogy a művészek, mint a kor kifejezői szintén zagyvaságokat produkálnak. Rengeteg irány, „izmus” születik ilyenkor és a legszörnyűbb stíluskeverékek látnak napvilágot. A különböző művészeteket összekeverik egymással és a legbizarrabb izléstelenségre fogják rá, hogy műremek.

Sajnos, ma is a nézetek zűrzavarának korát éljük. Nincs még semmiféle kialakult irány. A művészeti revolúció kellős közepén vagyunk. És hogy a film nem fejlődhetett ki eddig művészetté, azt annak a szerencsétlen körülménynek köszönheti, hogy akkor született, mikor minden más művészeti ág is forr, erjed és csak most van kialakulóban új iránya. Ez a káosz csak akkor fog lezárulni, ha az új igazságot, a legszélesebb tömegek igazságát hirdető világnézet győzedelmeskedik és a művészek ezt az igazságot fejezik ki műveikben úgy, hogy egyúttal új világot teremtenek.

A művész „előre megfontolt szándékkal” alkot. Nem holmi különleges sugallat irányítja. Sőt igen gyakori, hogy anyagi előnyökhöz jut műve révén. A művész külsőleg semmiben sem különbözik más halandó földi lénytől, neki is gondoskodni kell létfenntartásáról. Azt sem lehet mindig ráfogni az igazi művészre, hogy érdek nélkül alkot. A történelem folyamán csak igen ritkán és nagyon rövid ideig uralkodtak olyan

társadalmi rendszerek, melyek a művészeknek biztosították az anyagi problémáktól való mentességet. Nem von le semmit a mű értékéből, ha az pl. rendelésre készült. Akkor is kifejezi a világot és a művész világát. Ki merné értéktelennek minősíteni Michelangelo freskóit a sixtusi kápolnában, csak azért, mert második Gyula pápa megbízásából – rendelésre – készítette őket? – Csakhogy igen gyakori, hogy nagy művészek anyagi javakért feláldozzák művészetüket, önmagukat ismétlik és az újszerű forradalmi művek helyett olyanokat produkálnak, melyek a kortárs tetszését megnyerik ugyan, általa busás gazdasági előnyökhöz jutnak, de elárulják vele világukat.

A művész nem ösztönösen alkot. Vannak ugyan primitív művészek és őstehetségek között olyanok, akik pusztán annak a belső kényszernek engedelmességek, hogy valamilyen formában kifejezzék magukat, de ezeket nem tartjuk művészeknek, legfeljebb zseniális dilettánsoknak. Mert nem elég, hogy a művész új világot fedezett fel, értenie kell ahhoz is, hogy ezt a világot elénk állítsa, kifejezze. Ez pedig nem történhetik a kifejezési lehetőségek technikájának ismerete nélkül.

A művész igazságát embertársaival csak olyan módon közölheti, hogy mondanivalójához valamilyen formát keres. Ez a forma azt jelenti, hogy az eddig pusztán az alkotó fantáziájában élő elképzelés a műről, az anyag segítségével érzékelhető időben és térben van kifejezve. Minden műnek megvan a sajátos formája. Ugyanaz a tartalom más formában, azonos eredménnyel nem realizálható, mert minden anyagnak megvan a minemiségéből eredő kifejezési lehetősége. A művész olyan anyagot választ, mely mondanivalója számára legjobban megfelel és melynek kezelési technikáját legjobban elsajátította. Miután felfedezte új világát, harcot kezd az anyaggal és amikor tökéletesen legyőzte az anyag ellenállását, készült el műve. A választott formának úgy kell kifejeznie a tartalmat, hogy a két alkotó elem tökéletesen összeolvadjon,

egyesüljön. A műélvező, aki saját világát a művész új megismerésével gyarapítja, a formába öntött tartalmat, vagyis az összművet érzékli.

A művésznek számos anyag áll rendelkezésére ahhoz, hogy igazságát érzékeltesse. Művészi anyagai lehetnek térbeliek vagy időbeliek. Ha a művész térben ábrázol, úgy vizuálisan érzékeljük, ha időbelileg fejezi ki magát, akkor közvetve, vagy auditíven, vagy vizuálisan veszünk tudomást a műről. A mű tehát a művészi anyag segítségével vizuálisan, vagy auditíven, illetve vizuálisan és auditíven van érzékelhető világunkba állítva. A vizuális művészetek két vagy három térbeli dimenzióval rendelkeznek. Ez a két, vagy három dimenziós művészi anyag van szemléleti világunkba állítva. Az auditív művészetek csak egy dimenzióval, az idővel rendelkeznek. Önmagukban csak vizuálisan érzékelhetők és előadóművészetek segítségével válnak auditíven felfoghatóvá.

A művész, művének megalkotásánál, az eszköz segítségével, a technikai anyagba helyezi a tartalmat, olyan formában, melyet számára a művészi anyag engedélyez. Az eszköz arra szolgál, hogy vele változást idézhessünk elő a technikai anyagban. A mű művészi (absztrakt) anyaga az a lehetőség (felhasználható dimenzió), melyet az eszköz és a technikai anyag tulajdonságánál fogva nyújt. A technikai anyag minemősége dönti el a művészi anyag dimenziólehetőségét, vagyis a technikai anyag határozza meg azokat atényleges dimenziókat, amiket a mű tartalmazhat.

A térbeli művészetek közül síkban, azaz két dimenzióban, ábrázol a festészet. Eszköze, mellyel technikai anyagán a változást a művész előidézi, az ecset, olaj, festékek, stb. Technikai anyaga egy zárt, elhatárolt sík (vászon, papír, fál, stb.). Művészi anyaga a szín és vonal, azaz a technikai anyag által engedélyezett két dimenziólehetőség. A festészetben azonban nem szerepel mindig tisztán csak a két dimenzió, mert a perspektivikus ábrázolással tulajdonképpen a harmadik térbeli dimenzió is adva van. A sík csak hosz-

szúságot és szélességet jelent (két dimenziót), ha a festménynek mélysége van, ez csak látszólagos dimenzió, melyet a művész felhasználhat, ha festményén, a térbeli dolgokat ábrázolja. A festő tehát sík formái használ fel kifejeznievalójának technikai anyagául, két dimenziót helyez bele szemléleti világunkba: terünkbe és időnkbe. A művész azonban a technikai anyag által számára engedélyezett síkon (két dimenzió) élénk tárhatja egész új világát, melynek éppúgy, mint a mi általános érzékelhető világunknak, négy dimenziója van, mert a hosszúságot és a szélességet maga a technikai anyag engedélyezi, a mélység a perspektivikus ábrázolás következtében szintén adva van, ideje (negyedik dimenziója) viszont egy pillanatra korlátozódik. Ez pedig rendszerint a „döntő pillanat”, melyből a térbeli dimenziókban ábrázolt tartalomnak előzményére és következményére vonhatunk le következtetést.

A szobrászat technikai anyaga – az agyag, – (gipsz, márvány, bronz, stb.) három dimenziót, tehát dombort (formát) engedélyez. Itt tehát a hosszúság, szélesség és mélység felhasználásával ábrázolhat a művész. Ideje ugyanúgy, mint a festészetnek, csak a „döntő pillanatra” korlátozódik.

A képzőművészeteknek számos válfaja fejlődött ki az idők folyamán részben az eszközök fejlődésével, így van grafika, víz-, tempera-, olajfestmény, – méret szerint csoportosítva: miniatűr, freskó, stb. Szobrászatban: dombormű, kisplasztika, stb. Tartalom Szerint osztályozva: portré, tájkép, csendélet, stb.

Egyes művészek azzal kísérleteztek, hogy kevesebb, illetve több dimenziót használjanak fel, mint amennyit az alkalmazott technikai anyag megenged. Festők próbáltak csak színnel, tehát egy dimenzióval operálni. Mások az adott lehetőségen túlmenően a negyedik dimenziót is felhasználták két, vagy három dimenziós technikai anyagon. A negyedik dimenzió művészi anyagát, a mozgást is ábrázolni akarták. Ezeket a műveket nem tekinthetjük másoknak, mint érdekes kísérleteknek, melyek bebizonyították, hogy csak

a technikai anyag által megszabott dimenziókat használhatja fel a művész.

A művészetek egy másik nagy csoportját az időbeli művészetek képezik. Ezek csak a negyedik dimenzióval rendelkeznek, mert technikai anyaguk csak az idő ábrázolását teszi lehetővé. Az időbeli művészetek csoportjába tartozik az irodalom, a zene és a tánc. Térbehelyezésük azáltal, hogy térbeli dimenziójuk nincs, csak úgy lehetséges, hogy valamilyen formában (vagy vizuálisan, vagy auditíven) segédeszközökkel térbehelyezzük őket.

A térbehelyezés tehát nem más, mint rögzítés. A negyedik dimenziót közvetlenül nem tudjuk érzékelni, szükséges tehát, hogy a művész egyéni élményét, művét érzékelhető formába öntse és ezzel rögzítse. Az időbeli művészeteknél az érzékelhető forma külső alakja nem befolyásolja a művet. Mert pl. egy dráma olvasásánál tökéletesen közömbös, hogy azt kézzel vagy írógéppel írták-e le, vagy pedig nyomtatásban kerül a kezünkbe.

Az időbeli művészetek formája a mű időbeli konstrukciója. Mivel az összművet egyszerre felfogni nem vagyunk képesek, a szóbanforgó művészeti ág szabályainak megfelelően kisebb időegységekre osztjuk fel az egész művet. Felbonthatjuk az alkotást két vagy több nagyobb egységre, vagy több kisebb egységre is úgy, hogy végül eljutunk a szerkezeti alapegységig. Ez az alapegység lehet időbelileg szabadon megválasztott, vagy történhetik előre meghatározott, kötött formában. Pl. a költő eposzát énekekre osztja. Ezek a nagyobb egységek. Ezeken belül a versszakok a kisebb egységei, végül formai szempontból a legkisebb egységek a verssorok.

A képzőművészeteknél használt módszerrel vegyük sorra az időbeli művészeteket. Az irodalom technikai anyaga a szó. Ez tehát már nem kézzelfogható valóságos anyag, hanem fogalmak képezik alapanyagát. A fogalmakat valamilyen segédeszközzel, vagy vizuálisan, vagy auditíven tesszük érzékelhetővé. Ha az iro-

dalmi művet leírjuk, vagy lenyomtatjuk, akkor vizuálisan helyeztük térbe. Tehát az eszköz, a nyelv segítségével legyőzzük a technikai anyag, a fogalmak összességének ellenállását és a művészi anyag negyedik dimenziójában létrehozuk a művet. Ezt a művet érzékeltetnünk kell, azért, hogy az időbeli formát és tartalmat rögzítsük. Az időbeli mű leírása, vagy lenyomatása tehát a mű állandó formában való tartása, rögzítése.

A zene eszköze a hang, technikai anyaga a dal. Ugyanúgy, mint az irodalomnál, a vizuális érzékelhetővé tétel itt is a leírással történik.

A tánc eszköze a mozgás, technikai anyaga a mozdulat. A koreográfia leírása segítségével szintén vizuálisan érzékelhető.

Az időbeli művészetek érzékelhetővé tétele történhet előadás formájában is. Ilyenkor az időbeli művet úgy helyezük a valóságos világba, hogy egyéni, vagy társas előadás formájában térbehelyezzük az időbeli művet. Ez a térbehelyezés történhetik csak auditív formában, pl. ha a zeneművet zongorán lejátszók, vagy a novellát felolvassák. A táncnál egy, vagy több személy előadásában és mozgással tehát csak vizuálisan juttatjuk kifejezésre az időt. Színpadi előadásnál az időbeli művet mozgással (vizuálisan) és hanggal (auditíven) helyezük térbe. Operaelőadásnál az auditív térbehelyezés kettős. A zenét hangszerekkel a zenekar helyezi térbe, a szöveget a szereplők mondják el, illetve éneklük.

Az előadóművészt nem önálló művészet, mert pusztán időbeli művek érzékelhetővé tételére szolgál. Mint különleges határesetről meg kell emlékeznünk a *comedia dell' arte*-ről. Itt is időbeli művészetrel van dolgunk, csak hogy a formábaöntés és az előadás időbelileg azonos pillanatra esik.

Előadott művek értékelésénél minden esetben szét kell választanunk magát az időbeli művet és az előadását. (Mert az előadott mű magából a műből és annak előadásából áll). Az előadóművész saját művészi

felfogásának és egyéb külső adottságainak megfelelően juttatja kifejezésre a művet. A színész, zenész, vagy táncos előadásával egyúttal bírálja, értékeli a művet, állásfoglal mellette (vagy vele szemben) saját egyéni véleményének és kifejezőképességének megfelelően.

Ha időbeli művet csoportosan adnak elő, úgy egy irányító személy befolyása érvényesül, mert ha minden előadó egyéni felfogásában adná elő a művet, tekintet nélkül a vele egy előadásban résztvevő más előadókra, az egész előadás széteső, stílustalan lenne. Hiányozna belőle az egységes előadási vezérfonal. A csoportos előadás egységességének érdekében szükség van egy irányító egyénre. Az állásfoglalása az előadandó műről kell hogy érvényesüljön az egész előadás folyamán. Az előadók pedig, az irányító általános nézetével megegyező felfogásban, egyéni kifejezőképességükkel, művészetükkel érzékeltetik a művet. – Pl. Két karmester ugyanazon zeneszámot ugyanazzal a zenekarral teljesen más felfogásban adhatja elő.

Miután égessen durva vonalakkal felvázoltuk a művészetek egymásközi viszonyát, rátérhetünk a filmművészet vizsgálatára. A film időbeli vizuális alkotóművészet. Művészi anyaga mind a négy dimenzióval rendelkezik. A tere állandó méretarányú sík és ez a tér a valóságos időhöz viszonyítva egy megadott, lezárt időben van kifejezve. A filmnél a művészi anyagánál fogva engedélyezett négy dimenziót helyezünk világunkba, tehát egy olyan világot, mely mindazokkal a dimenziókkal rendelkezik, mint érzékelhető, ismert világunk. Amíg az előadott műveknél az eredetileg időbeli művet az érzékelhetőség kedvéért a valóságos világba helyezük, addig a filmnél egy lezárt, minden dimenzióval rendelkező világot helyezünk térbe és időbe. A film tere időben van kifejezve. Ez azt jelenti, hogy ebben a térben mozgás lehetséges, mert ha egy térhez megadott időbeli vonatkozás járul, úgy a térben fejezhető ki az idő. A képzőművészetek

csak térbeli dimenziókkal rendelkeznek, tehát mozgás kifejezésére nem képesek. A film technikailag egymásután fényképezett álló, – mozdulatlan képek sorozatából áll. Ha ezeket a képeket úgy szemléljük, hogy másodpercenként legalább 16 képet lássunk, szemünk tehetetlenségénél fogva az egyes képek összeolvadnak és csak egy képet érzékelünk, vagyis folyamatosan látjuk a képet. Ebből következik, hogy ha az egymásután következő képek között kis mozgásfázis eltérés van, azt az előbbi módon szemlélve folyamatos mozgásnak látjuk. Ha tehát az egyes mozgásfázisokat ábrázoló filmkockákat hosszabb ideig szemléljük, azok egymástól függetlenül érzékelhetők. Az idő mennyiségének csökkentésével egyre kevesebb idő jut az egyes képek szétválasztásához és ha a térbeállítás (a vetítés) úgy történik, hogy másodpercenként legalább 16 képet szemlélhetünk, akkor a mennyiségi változás átalakul minőségi változássá, – folyamatos mozgóképet kapunk. Az idő fokozódó gyorsulásával elérünk egy olyan határt, amikor az időben szemlélt állókép mint mozgókép jut szintézisre. A pergő filmnél a térbeli és időbeli komponens már egymástól szét nem választható, tartalmazza ugyan az időt és a teret is, de olyan formában, hogy mint négy dimenzió jut kifejezésre. Gyakorlati példával megvilágítva: ha mondjuk egy fehér lapra kis vonalat húzunk és így lefényképezzük, a fényképen is az eredeti modell pontos mását láthatjuk. Ezt a kis vonalat meghosszabbítjuk és ismét felvételt készítünk. Ezt a műveletet többször megismételjük. Eredményül olyan egymásután következő fényképeket kapunk, melyeken az előzőhöz viszonyítva a vonal mindig hosszabb lesz. Ha most ezt a képsorozatot levetítjük, (úgy, hogy másodpercenként legalább 16 képet szemléljünk) a vonal előttünk rajzolódik ki. Az álló képek azzal, hogy meghatározott időben szemléljük őket egymásután, folyamatos mozgóképpé alakulnak át.

A film negyedik dimenzióját csak közvetve érzékeljük, akkor, ha a valóságos időbe beállítjuk. Tech-

nikailag tehát a film idő-dimenziója a filmszalag hosszától függ (ha azonos vetítési körülményeket feltételezünk). Ebből következik, hogy a negyedik dimenziót közvetlenül meghatározhatjuk. Míg az időbeli művészeteknél, ahol csak a negyedik dimenzió áll a művész rendelkezésére, ezt az időt tetszés szerinti térbe lehet helyezni (csupán a szerző utasításaira kell figyelemmel lenni), a filmnél a tér és az idő szervesen összefügg, egymástól el nem választható. Az idő változtatásával a tér is megváltozik és a tér változtatásával megváltozik az idő is. A film tehát időbeli vizuális művészet.

Az a tény, hogy a film időt is kifejez, egyúttal lehetőséget biztosít az időnek nemcsak mozgás alakjában történő vizuális érzékelésére, hanem lehetővé teszi az auditív érzékelést is. A filmhez szervesen hozzátartozik a hang is. Azáltal, hogy a film ideje és tere egymástól szét nem választható, a hang is, mint az idő érzékelésére szolgáló kifejezési lehetőség szerves összefüggésben van a képpel. A kép változtatásával a hang is változik (vagyis a negyedik dimenzió, melyet hanggal fejezünk ki). Gyakorlatilag ez annyit jelent, hogy ha pl. az egymásután fényképezett képek egy dúdoló énekesnőt ábrázolnak, aki egy nagy szobán megy keresztül, a negyedik dimenzió megváltoztatásával, ebben az esetben pl. a fenti képsor megrövidítésével (a film hosszából való elvétellel) az énekesnő csak a szoba közepéig megy, mikor megszakad a kép és ugyanakkor a dal elejét énekelte csak el.

A filmnél a négydimenziós művet állítjuk bele a valóságba. Olyan négydimenziós anyagot, melynek egyes dimenziói egymással kölcsönösen összefüggnek, egymástól el nem választhatók, tehát valahányszor a valóságba helyezzük, az idő és a tér mindig azonos képen fog jelentkezni. Természetesen a filmet is „előadják”, az azonban pusztán technikai segédeszköz a valóságba helyezésnél, melynek nincs nagyobb jelentősége, a filmmű szempontjából, mint pl. az irodalmi műnél a könyv lenyomatásának. Ha filmet nem kellene

vetíteni, előadni, akkor maga is valóságos világ lenne, mert megvannak mindazok a dimenziói, mint a valóságos világnak. A film azonban csak akkor válik filmmé, mikor vetítjük, addig pusztán celluloidszalag zselatinba ágyazott ezüstnitráttal bekenve.

A film elsősorban vizuális művészet, mert hiszen térrel rendelkezik, mely időben van kifejezve. A hang nem szolgálhat mást, mint a képen ábrázolt személyekhez, vagy tárgyakhoz tartozó természetes életjelenségeket, illetve zörejeket. A néma pantomimalakok élettelenül hatnak, mert a négy dimenzióban mozgó személyeknek és tárgyaknak a valóságban megszokott hangjelensége zavaróan hiányzik. Amilyen mértékben szükséges a hang életjelenségek és zörejek visszaadása céljából, annyira filmszerűtlen, ha a hang dominál a képpel szemben. Ennek a kérdésnek megvilágítása igen lényeges, mert a hang alkalmazása a filmen a legtöbb filmesztétikai vita kútforrása és éppen a hang alkalmazása miatt vonja kétségbe sok esztéta a film művészi milétét. Ha a hangosfilmen a beszéd pusztán a képekhez tartozó életjelenség és nem a cselekmény továbbvitelére, vagy megmagyarázására felhasznált eszköz, úgy a hangot jól alkalmazták. Ha azonban a beszéd a képpel nincs olyan szoros összefüggésben, hogy életjelenségnek tekinthetnők, úgy külön irodalmi műnek kell tekintenünk, melynek előadása a film felhasználásával történik. Időbeli művet adunk tehát elő a film technikai anyagának segítségével. Vegyünk példának egy temetőben lejátszódó jelenetet. Két asszony beszélget annak a férfinak sírjánál, akit mindketten szerettek. Az idősebbik elmondja, hogy Berlinben ismerkedtek meg egymással egy farsangi mulatságon, a férfi Don Jüannak volt öltözve. A másik nő elbeszéléséből azt tudjuk meg, hogy ugyanabban az irodában dolgoztak. A filmkép a temetőt ábrázolja a két beszélgető nővel. Mivel a beszéd itt nem természetes jelenség, a szemlélt filmképtől függetlenül kénytelenek vagyunk más képeket kialakítani, melybenünk a szöveg tudomásulvételekor keletkezik. A temető-

képet szemléljük, ugyanakkor vele egyidejűleg képzetet kell kialakítanunk egy berlini álarcosbálról, el kell képzelnünk, amint a Don Juan-jelmezes férfi megismerkedik a nővel, majd egy hivatalt, melyben a férfi a fiatalabbal együtt dolgozik. A beszéd nincs szerves összefüggésben a látott és a valóságba helyezett képpel, hanem attól függetlenül új teret és új időt kell kialakítanunk. Ez a filmdialóg elvi szempontból önálló irodalmi mű, mely csak időbeli dimenzióval rendelkezik, így egyénenként más asszociáció keletkezik bennünk a szöveg tudatosítása alkalmával. Irodalmi műfajoknál a teret, (ha nincs előadva) mindig magunk teremtjük meg az író leírása alapján. Ez a tér mindannyiunk számára különböző. Egyéni világunktól függ, milyen teret alakítunk ki. Mert pl. ha az előbbi szöveg egy irodalmi mű részét képezi, egészen más képet fog az az olvasó látni, aki még soha nem volt álarcosbálon, mint az, aki történetesen Berlinben részt vett egy farsangi mulatságon. A film azonban vizuális művészet, mert rendelkezik térbeli dimenziókkal. A mű terét állítja bele a valóságos térbe, nem kell tehát egy absztrakt teret is elképzelnie a szemlélőnek, ha filmszerűen, tehát a művészi anyag dimenziólehetőségein belül – vizuálisan – fejezi ki a művész mondanivalóját. Ha a ténylegesen szemlélt kép mellett a szöveg hatására absztrakt teret is ki kell alakítanunk, ez az elvont tér fog dominálni és lerontja a filmkép értékét. Maga a „film” másodrangú szerepet fog játszani a beszéd, a szöveg mellett. Mert a fenti példában a filmkép tudatosítása után a helyszínt, szereplőket megismertük, – tehát figyelmünk a szövegre összpontosulhat, az válhat elsődlegessé. Ha a hangosfilmnél a beszédet úgy alkalmazzák, hogy többet fejez ki, mint életjelenségeket, úgy a mű ellentmondásba kerül azokkal a dimenziólehetőségekkel, melyeket a művészi anyag engedélyez.

Teljesen más a helyzet a zene alkalmazásával. A zene hallásakor nem alakul ki olyan formájú absztrakt fér, mint a beszédnél, mert a zene elsősorban az ér-

zelmekre hat. A zene tehát alkalmazható, sőt kívánatos a filmnél olyan formában, hogy a képekből következő érzelmi hatást emelje, fokozza. Ebből következik, hogy a zenének szoros összhangban kell lennie avval a képpel, melyhez tartozik. Filmre csak ú. n. „filmzene” alkalmazható, vagyis olyan zene, melynek minden egyes dallama szervesen összefügg a megfelelő filmképpel. Mert ugyanolyan hiba, mint az irodalmi – önálló – szöveg alkalmazása, az is, ha a képpel szemben a zene dominál. A szemlélt kép soha nem lehet másodlagos a hanggal szemben.

A film dimenziói szervesen összefüggenek egymással. Az idő megváltoztatásával a tér is megváltozik és viszont. Ha a beszéddel irodalmi műfajt keverünk a filmbe, ez a pusztán idővel rendelkező művészi anyag megbontja a film művészi anyagából következő dimenziólehetőségek viszonyát, olyan értelemben, hogy a film valamilyen komponensének megváltoztatásával a benne alkalmazott időbeli mű olyan változást szenved, hogy ezzel értelmetlenné válik. Mert itt a film technikai anyaga csak arra volt felhasználva, hogy irodalmi művet szemléltetővé, azaz előadhatóvá tegyen. Nem önálló művészetről van tehát ebben az esetben szó, hanem a film technikai anyagának felhasználásával irodalmi mű előadásáról. Világosan bizonyítja ezt a tért színdarabok és regények filmrevitelének sikertelensége. Ezek rendszerint irodalmi művek gyenge illusztrációi, de semmiesetre sem filmművek, melyek a filmművészetet hivatva vannak képviselni.

A film eszközei igen nagyszámnak. Mivel az eszközök rendszerint összetévesztik a technikai anyaggal, sokan azt mondják, hogy a film nem művészet, hanem technika. Az kétségtelen, hogy látszólag a filmnek jóval több az eszköze, mint más művészeteknek. Az eszközök száma nem befolyásolhatja az alkotás művészi értékét, mert csupán arra szolgál, hogy általa a technikai anyagon változást hozzunk létre. A felvevőgép, mikrofon, reflektor, stb., stb. mind csak eszközök. A technikai anyag a fényérzékeny filmszalag. A

festészet eszközei közé tartoznak a festékek is. Mivel azonban ez a művészetnek rendelkezésére áll, magát a festékgyártást nem soroljuk a festészet eszközei közé. A filmnél sincs nagyobb jelentősége a felvevőgép bonyolult technikai konstrukciójának magához a műhöz, mint a festményen a festék előállítás módjának a képhez. A film művészi anyaga olyan közeg, mely fény! kibocsájt vagy fényt visszaver, illetve a fényt elnyeli és amely hangot ad. Ez a tág művészi anyag, melynek határt csak a technikai anyag felfogóképessége szab, rendelkezik a négy dimenzióval. Az eszközök tökéletesedésével a technikai anyagon létesíthető változás egyre sokoldalúbb lesz, a lehetőségek egyre jobban bővülnek. Megtaláljuk ezt a fejlődést más művészeteknél is. Pl. a zongorának, mint hangfelkeltő eszköznek feltalálásával a zene technikai anyagán előidézhető változás lehetősége bővült.

A film művészi anyagát vizsgálva, mindazt a jelenléte felhasználatának tarthatjuk, melyet a technikai anyagra le tudunk képezni. És ezen a ponton vádolják a filmet, hogy nem más, mint a természet reprodukciója. A film ugyanis a valóságos világot (tárgyakat, személyeket) képezi le, tehát, – mondják – egyszerűen másol. Lerögzíti a valóságot, úgy, hogy leképezi (lefényképezi). Adva van tehát egy valóságos tér, egy színpadszerű valami, aminek azonban nemcsak három fala van, hanem benne a mozgási szabadság korlátlan és ebben a térben a felvevőgép lefényképezi – lerögzíti – a tárgyakat és személyeket. A Mim kizárólag technikai eszköz, mely alkalmas a valóságnak leképezésére, olyasvalami, mint a színpad, csak tágabbak az időbeli és térbeli lehetőségei, ezért több helyszínen és nagyobb időközökben játszódhatnak az irodalmi cselekmény. A fenti állítást magával a film technikai anyagából eredő sajátosságos kifejezési lehetőségekkel is meg lehet cáfolni, de mi inkább eddigi fejtegetési módszereinkkel vizsgáljuk meg a kérdést. A film művészi anyaga mindaz a fény-, vagy hangjelenség, mely a technikai anyagon, a fényérzékeny

szalagon rögzítődik; minden olyan közeg tehát, amely maradandó változást okoz. A leképezett személyek vagy tárgyak a film komponensei. Sík vetületükből tevődik össze a kép. Újabb bizonyítékát jelenti ez a tény annak, hogy az irodalmi szöveg nem alkalmazható a filmműben. Mert amíg pl. a szereplő személyek csupán alkotóelemei a képnek, az önállóan értelmes és a képtől függetlenül szöveg nem lehet szerves része a filmnek. A hang is alkotóeleme a filmnek, mint az időbeli dimenzió auditív kifejezője, alkalmazása tehát a leképezett valóságos tér természetes hangjelenségeinek visszaadása lehet. Nem tartalmazhat tehát a szöveg olyan vonatkozásokat, melyek más időben és térben, más személyekkel játszódnak le. Abból a tényből, hogy a film művészi anyaga minden olyan fényjelenség, mely a technikai anyagon változást idéz elő, következik az is, hogy a szereplő személyek nem előadóművészek, csupán képkalkoló elemei a filmképnek. Épp olyan anyagok tehát a filmművész kezében, mint egyéb lehető képelemek, – tárgyak. A film alkotóművészet, nincsenek tehát előadóművészei. A filmművész nem színészekkel, hanem megfelelő képkalkoló elemekkel, azaz típusokkal dolgozik. Olyanokkal, akik külső megjelenésükkel és mozgásukkal legjobban megközelítik elképzeléseit.

A filmművész rendszerint leírja először filmjét. Ez nem azt jelenti, hogy irodalmi művet visz filmre, éppen annyira nem, mint a szobrász, aki először szénrajzvázlatot készít alkotásához. A forgatókönyv csupán vázlat, segédeszköz, mely a sokféle szétágazó kivitelezési munkát megkönnyíti és lehetőséget nyújt arra, hogy más személyek technikailag hozzájáruljanak a filmmű elkészítéséhez.

A filmkép valóban „reprodukció”. Mert hiszen megírt forgatókönyv alapján elkészített, illetve jelzett, valóságos teret képez le. Ugyanilyen reprodukció azonban a festészet és szobrászat is. Az irodalom sem csinál mást, mikor egy helyszínt akar szemléltetni, – térbeli dimenziója nem lévén, – mint elénk állítja a

teret. Az kétségtelen, hogy más térbeli és időbeli művészeteknél nem történik a reprodukció olyan mértékben mechanikus úton, mint a filmnél. Hogy technikailag hogyan történik a képalkotás, azzal később részletesen foglalkozunk. A hangsúly nem a reprodukción van, hanem azon, hogyan képezzük le a valóságos teret és időt. A művész szubjektív élménye a mű. Viszont „nincs szubjektívebb, mint az objektív”. A filmművész az objektívvel kihatárol a valóságos időből és térből egy részt. Ez a kihatárolt rész úgy van megválasztva, hogy leképezésével a filmművész által megkívánt képet eredményezze. Tehát ő, a valóságban előforduló elemekből, – anyagokból és személyekből – összeállít egy olyan teret, mely elgondolásait mindenben fedi és kifejezi a teljes mű azon részét, melyet betölteni hivatott. A művész tehát elrendezi a valóságos térben a képalkotó anyagokat: beállítja a képet. Ez a beállítás tartalmazza az ő beállítottságát a képre vonatkozóan. A beállítás állásfoglalás és ítélet. A beállítás egy meghatározott nézet és mint minden nézete a világnak, természetesen ez is átfogó világnézet.

A képek beállításukkal tartalmazzák a filmalkotó-művész beállítottságát a valóságos világgal szemben. Az ő gyengédségét, páthosát, gyűlöletét, vagy gúnyját. Ebben rejlik a film propaganda ereje. Nem kell neki álláspontot bizonyítania, optikailag elhitheti velünk. A beállítás hangsúlyozni tud és kiemelni. És ez különbözteti meg művészi szempontból a filmképet az egyszerű mechanikus reprodukciótól, a film technikai anyagából eredő újszerű kifejezőformákon kívül. A beállítással a filmkép nemcsak azt fejezi ki, amit tulajdonképpen ábrázol, hanem vele szimbolikus értelmet nyer. Ez azt jelenti, hogy a filmképből sokszor nemcsak a valóságos helyzetet ismerjük fel, hanem a dolog szimbolikus értelmét is.

A filmnél a legtartalmasabb beállítás sem jelenti a kép teljes tartalmát, mert ezt az a hely határozza meg, melyet az egyes kép a többi között elfoglal. A

filmben a képek nemcsak kész értelmet adnak, hogy a cselekmény lefolyását érzékeltessék, hanem beállításuk (beállítottságuk) által olyasmiket értünk meg belőlük, amiket a képek egyáltalán nem tartalmaznak. Minden műalkotást ez különböztet meg a giccestől. Mert a giccs nem más, mint: „érzelem következmény nélkül.” A giccs kizárólag érzelmeinkre hat, hiába állította készítője a valóságos világba, az nem bővül általa, mert a „mű” semmiféle új megismerést – új igazságot – nem tartalmaz. Az egyén világát sem tágítja a giccs; érzelmeinek nem lesznek következményei.

A következőkben a film alapelemeit sorban megvizsgálva rámutatunk azokra a lehetőségekre, melyek felhasználásával a filmalkotó művész művészfilmet alkothat.

A művészfilm ott kezdődik, amikor a sajtóságot technikai lehetőségek felhasználásával a formának és a tartalomnak olyan új realizálását találjuk meg, mely csak négydimenziós művészi anyaggal lehetséges.

A kép

A végbemenő történéseket vizuálisan szemünkkel érzékeljük. A tárgyakat és személyeket csaknem 180 fokos látószögben, plasztikusan látjuk. Tehát a történésről vizuálisan úgy veszünk tudomást, hogy szemünk a látóhatár keretén belül érzékelteti velünk az eseményeket. Filmfelvételnél a felvevőgép látószöge rendszerint nem nagyobb 40 foknál. A látóhatár az emberi szemhez viszonyítva erősen beszűkül, a térben lejátszódó eseményeket a filmszalag síkban rögzíti, más szóval a három dimenziót kettőre csökkenti le, a vászon hosszára és szélességére. A mélységet, – az optikával (a képfelvevőgép lencserendszerével) többnyire felfokozva, – a kép perspektivikus hatása adja meg.

A film alapegységét esztétikai értelemben a kép alkotja. Az a kép, melyet a felvevőgép „kivág”, kihatárol a környezetből (ellentétben az esztétikai kép fogalmával, technikai képről is beszélünk, mely alatt egy filmkockát – egy fényképfelvételt – értünk). Gyakorlatilag a kép hossza a felvevőgép megindulásától annak leállításáig tart, tehát független attól, hogy a gép közben mozog-e, irányt változtat, jobbra vagy balra fordul, előre, vagy hátra megy, illetve a két előbbi mozgást kombináltan végzi-e. Mindaddig egy képről van szó, míg a felvételt le nem állítottuk, be nem fejeztük. Egy képen belül többféle díszlet változathatja egymást, több szereplő kerülhet az optika látómezejébe.

Téves az a felfogás, hogy a kép művészi kivitele

a filmet művészileg kvalifikálná. Az egyes kép megalkotása ma nagyjából a festészet szabályaihoz igazodik. A művészi képalkotás természetesen addig a határig, ameddig a filmnél egyéni szempont számításba eshetik, az operatőr feladata. Ma a gyakorlatban is minduntalan technikai képekké, azaz egyes fényképfelvétellé igyekeznek feldolgozni az esztétikai filmképet. A szereplőket szimmetrikusan helyezik el, gondoskodnak az elő-, közép- és háttér szabályszerű kitöltéséről, úgynevezett „szép” fotót készítenek, olyan fénykezeléssel, amelynél a szereplő személyek vagy tárgyak fényképész szempontjából valóban a legjobban érvényesülnek. Rendszerint nem veszik figyelembe az eredeti, logikus fényforrást, pl. az ablakon besűrűdő napsugarat. Csillárvilágítás esetén a fényforrás valóságban a díszlet közepén helyezkedik el, tehát a fény fentről szűrődik szét minden irányba. A cselekményt mégis úgy fényképezik, hogy jobbról vagy balról látjuk a főfényt, a domináló fényt, mely a tárgyakat, vagy szereplőket legerősebben megvilágítja. Így a cselekményt erősen idealizálva mutatják be. A filmkép a mi értelmezésünk szerint nem más, mint az egész film alapegysége, melyre nézve semmiféle más művészet esztétikai szabályai nem érvényesek. A kép megszerkesztésénél kizárólag az a szempont döntő, hogy milyen mértékben sikerül azzal közölnivalónkat visszaadni.

A vászon méretaránya 3:4. Pszichotechnikai kísérletek bizonyítják, hogy ez az arány legkellemesebb a szemnek. A szem látómezeje a film nézésénél állandó, mert állandóan 3:4 arányú téglalapalakú kereten belül érzékeljük vizuális megfigyeléseinket.

A téglalapalakú síkvetület határozza meg a filmszerűség fogalmát. Az ábrázolás módja jelenti a film önálló, minden mástól független kifejezési formáját. Az a tény, hogy a kifejezések ilyen módja csak filmen lehetséges, illetve a filmből következik, nem jelenti egyúttal azt is, hogy új művészettel állunk szemben. Mindenesetre a filmtechnika újfajta kifejezőeszközt te-

remtett. A filmkép (technikai kép) szemlélésekor egyáltalán nem, vagy csak elhanyagolható kis mértékben befolyásolja a nézőt az a körülmény, hogy milyen távolságból és irányból észleli a vásznon lévő képet. Akár közelebről, akár távolabbról, jobb- vagy baloldaltól figyeli a vásznat, a filmkép ugyanaz marad, mert sík képet lát. Közelebről nézve a vásznat körülvevő keret kicsi, míg távolból nézve, nagyobbak látszik. A néző ugyanúgy látja a képet, mint a felvevőgép. Egy állandó méretű síkot szemlél a vászon formájában, látóköre leszűkül a képméret nagyságára.

A felvevőgép többszám első személyében rögzíti a cselekményt. „Mi” (a felvevőgép) láthatatlanul szemtanúi vagyunk az eseménynek, úgy vesszük tudomást a történésről, – képletesen értelmezve hogy a felvevőgép optikáján keresztül látunk. Szemünk és a lencse azonos. Elképzelhető egyes szám első személyében is. „Én” látom az eseményeket, viszont egész testemet sohasem láthatom, csak tükörben. Ha mozgást végzek, a gép optikája követi szemem, esetleg testem mozgását. Ha fekszem, mellől lefelé látom testemet, ha cigarettára gyújtok, kezemet fejemhez hozom közel. Mivel „én” vagyok a gép, (egyes szám első személy) a szemem az optika, a képet viszont „mi” nézzük és úgy látjuk, hogy a közeledés által kezem óriásira nő meg, mert hiszen az „én” látószögemből „mi” látjuk. Ha közeledem valamilyen „tárgy felé, a „mi” látószögünk, a vásznat nézve oly értelemben mindig szűkül, hogy a térből mindig kisebb rész határolódik ki, vagyis a térnek mindig kisebb része kerül a „mi” téglalap alakú látószögünkbe. Pl. ha cipőm fűzöm, térdtől lefelé lábamat látom és kezemet, amint a látómező két szélétől lenyúlik a szemem látósugarán belül eső részbe. Ha tehát „mi” látjuk a vásznat az „én” szemzőgemből, azon nem lesz más, mint amit szememmel felfogni képes vagyok.

Elképzelhető tehát, hogy bizonyos körülmények között az egyes szám első személyben való filmezést alkalmazni lehet. Azonban ezt a megoldást általános-

ságban elfogadni nem lehetséges, mert leszűkíti a látási lehetőségeket. Az egyes szám első személye, az „én”, állandó résztvevője kell hogy legyen a cselekménynek, mert hiszen az „ő” szemszögéből látjuk a dolgokat, ő maga, aki azáltal, hogy állandóan jele». van, feltétlenül a legfontosabb alakja a cselekménynek. Az „én”-nek a film minden egyes képénél jele». kell lenni, mert az ő szemem keresztül jut el hozzánk «z esemény. (Érdekesség kedvéért megemlítjük, hogy láttunk már olyan filmet is, melyet egy kutya szemszögéből fotografáltak.) Hasonló okok miatt vetjük el az egyes második személyt, a „te” szempontjából való filmezést. Marad tehát az egyes szám harmadik személy, az „ő” látja.

Ha a filmeket egy harmadik személy szempontjából mutatnánk be, elvesztené közvetlen jellegét. A hatás megfosztaná a szemlélőt a nézéskor keletkező élménytől. A hatás sohasem lehet olyan tökéletes, mint amikor „mi” magunk éljük át a cselekményt. A filmnél nem más közli velünk a történetet, hanem saját magunk éljük azt át. (Sirjuk, nevetjük végig.) A filmszemlélet általában kollektív szemlélet. Valamennyien, akik a vetítésnél jelen vagyunk, úgy érezzük, hogy mi együtt láttuk, ugyanakkor külön lessük el a film témáját alkotó cselekményt. A film nézése közben sohasem válik tudatossá, hogy az író, a rendező, vagy a film más készítője kényszerít minket arra, hogy úgy, illetve olyan szemszögből lássuk a képeket, ahogy azokat ők nekünk bemutatni akarták.

„Mi” mindenütt jelen tudunk lenni, mindent láthatunk, mindent hallhatunk, mindent érzékelhetünk. A gyakorlatban igen gyakran előfordul, hogy a cselekmény egy-egy képe, – esztétikai értelemben vett képe – úgy tűnik, mintha egyes szereplő személyek szemszögéből fotografáltak volna. Pl. párbeszéd folyamán, ahol látószólag felváltva, hol az egyik, hol a másik személy látószögéből történik a felvétel. Az eseményt akkor is mi látjuk, csak a látási irányunk válik azonnossá, a szereplő látási irányával. Tételünk

helyességéi mi sem bizonyítja jobban, mint esetleg a következő kép, melynél mind a két szereplőt a vásznon látjuk, vagyis a beszélgetőket, tehát azt is, akinek szemszögéből az előbbi megfigyelésünk történt. Még jobban rávilágítunk erre az egyáltalán nem másodrendű problémára a következőkkel: az első képen egy alakot látunk az ablakon kinézni, a másik kép az ablakból nyíló kilátást mutatja, a harmadikban az ablaknál lévő személy „kimegy” a képből, azaz kiesik a mi látószögünkből. Mi vagyunk azok, akik az ablaknál lévő személy helyére álltunk és a kilátásra figyeltünk. Ugyancsak mi látjuk, amint a személy eltávozik az ablaktól. Ha a személy látószögéből fotografálták volna a kilátást, úgy ezt a harmadik képnél tudatosítottuk volna. Ennek be nem következését megerősíti az, hogy semmiféle zökkenő nem volt a második és harmadik kép között, ami feltétlen velejárója lett volna a kép különböző személy látószögéből történő fotografálásnak. Ha a személyek állandó felcserélgetése fennállna, egész rövid idő alatt elvesztenénk az egységes vezető fonalat, mert nem tudnánk, hogy pillanatnyilag hányadik személyben filmezték, azaz kinek a látószögéből történt a felvétel. Feltételeztük, hogy „mi”, vagyis a felvevőgép bárhol jelen lehetünk, „mi” vagyunk tehát a szereplő látószöge, aki az eseményt saját szemével látja, vagyis 180°-os szögben, bizonytalan keretű látóhatárral, plasztikusan, színesen stb. stb. Beszélgetők esetén, ha két méterre áll egymástól a két személy, a szereplők a valóságban egymás egész alakját látják. A filmen „mi” az egyik szereplő irányából nézünk, nem szükséges tehát, hogy a másik személyt teljes alakban lássuk, elég, ha a cselekmény szempontjából a legfontosabb részlet ragadjuk ki. (Kezet, vagy fejet stb.)

A döntő érv, mely a többszám első személyt igazolja, a felvevőgép mozgásánál keletkező helyzet. Szaknyelven, ha a gép egyhelyben áll és elfordulva bármilyen irányban mozgást végez, a jelenséget panorámának nevezzük. A panoráma kétféle lehet: víz-

szintes és függőleges irányú. Ez a kétféle alapmozgás még kétfelé tagolható, balról jobbra, vagy jobbról balra, ha vízszintes, – alulról felfelé és fentről lefelé irányuló gépmozgás, ha függőleges panorámáról van szó. Természetesen a kettőnek számtalan változata lehetséges, átlós, kör, háromszög stb. alakú gépmozgás. A panorama lényege, hogy azzal olyan egybefüggő képeket készíthetünk, melyek egyszerre nem férnek a felvevőgép látómezejébe. A gépet tehát mozgatunk kell, hogy behozhassuk az új tárgyat, személyt, vagy cselekményt.

A még később bizonyításra szoruló filmszerű cselekmény alatt mind azt a technikai értelemben vett képet értjük, melyet a vásznon észlelünk. A filmcselekmény nem azonos a történéssel. Pl. egyszerű állókép, mely semmiféle mozgást nem mutat, – hamutálca – cselekményt jelenthet, mert előreviszi a film történést. A filmszerű cselekmény nem jelent egyúttal mozgást is.

A gép mozgásával a technikai képen bizonyos változást idegünk elő. A kép valamilyen irányban bővül, új cselekményt hoz látókörünkbe, viszont ugyanilyen mértékben tűnik el, válik láthatatlanná az eredeti kép. A panorámát rendszerint fix, azaz állóképpel indítjuk meg, hogy legyen időnk felfogni mindazt, amit az indító technikai kép ábrázol. Mivel kellő idővel rendelkezünk szemléletünk megalkotásához, a mozgás megindítható, bármilyen irányban és újabb cselekményrész hozható szemünk elé. Az eredeti szemlélet a panorama folyamán végig megmarad, hiszen kialakításához bőven volt időnk. A gépmozgás befejeztével, melynél a panorámázott kép megáll (nem hoz több új cselekményrészt elénk) visszaemlékezünk még az eredeti képre. Tudatunkba tehát a panorama által kibővített kép, mint egy technikai kép kerül. Ha a panorama gyors, vagy nem egyenletes, nincs elég időnk a képről való eredeti szemléletünk továbbfűzésére, így nem tudunk a panorámáról magunkban egy képzetet kialakítani. A panorama rendszerint ér-

dekesebb, lényegesebb felvételi tárgy felé halad és befejeztével, mikor a kép megáll, a legfontosabb részletet szemléljük.

Nem helyettesíthető a panoráma ugyanazon cselekmény messzebről való fotografálásával. Pl. egy szegényes külsejű szoba berendezését akarjuk bemutatni. Ha távolabbról szemléljük és távolabbról fényképezünk díszletünket, egy szegényes külsejű szobát látunk. Ka panorámázva készítjük a képet, egy petróleumlámpát fényképezünk először, majd egy ócskahuzatú széket, homályos tükröt, stb. Képzetünk az első és második esetben is ugyanaz lesz: felfedezzük a szoba szegényes voltát. A két bemutatás hatásfokában lesz a különbség, míg távoli felvételnél egy szemléletből kell kialakítani képzetünket, addig a panorámánál az eredeti kép mindig újabb szemléleti lehetőséggel bővül, tehát a hatásfok ezzel egyenes arányban nő.

Az ember a valóságban soha nem panorámázik. Ha a fej mozgatása új cselekményt hoz a látómezőbe, ez nem kizárólagos elfordulás eredménye, mert függetlenül a fejforgatástól, a szem is mozog az új cselekménynek megfelelően. A fej elfordítása lehet egészen egyenletes, a szem azonban közben megáll, vagy gyorsabban megy előre, annak megfelelően, hogy 'mennyi idő alatt tudja mozgás közben kiválasztani a képzethez szükséges megfigyeléseket. Ha pl. egy látéképet figyel a személy, még abban az esetben sem cselekszi folyamatosan, ha fejét egyenletesen elforgatja. A szemtengely iránya a mozgás folyamán gyakran fog eltérni a mozgástengely irányától, mert a szem át a figyelmet nem egyforma érdeklődéssel köti le a mozgási irányban lévő különböző tárgy.

Ha egy filmen szereplő személy például kiállítási teremben van, a következő kép egy panoráma a teremről, ezt nem az első képen felvett személy látja, hanem „mi” a személy irányából. A két látásnak csak az iránya azonos, mert „mi” az optikán át látunk. Szemléletünk egy állóképből indul ki és egyenletesen el-

fordulva az eredeti iránytól, új képek kerülnek az eredeti helyébe. A panoráma tehát kizárólagosan filmszerű, látási mód, filmszerű kifejezőeszköz a filmművész kezében, látszólag az emberi körülnézéssel azonos, azzal azonban meg nem egyező.

Az ember a nézésnél, – mivel látószöge igen nagy – egyszerre mindig nagy környezetet lát. Figyelme az, amely kiválasztja a szemmel érzékelhető környezetből a számára leglényegesebbet. Mindig nagy teret lát, viszont az egész nem tudatosítja. A filmnél azáltal, hogy a látómező fix, – állandó – nem szükséges a teret állandóan teljesebb bemutatni, elég a pillanatnyilag a figyelem központjában lévő részek kiválasztása. A környezet elhanyagolható. A szemlélés során mintegy kényszerből mégis többet látunk, mint amennyi a képzet kialakításához szükséges az életben. A filmnél elég, ha érzékeltetjük a környezetet, amelyben a cselekmény lejátsszódik. Nincs szükség az egész tér részleteiben való bemutatására, vagy ha már ez megtörtént, teljesen mellőzhetjük a teret és csak a cselekmény szempontjából fontos részleteket helyezhetjük látómezőnkbe, hogy ezzel a figyelem csak a cselekményre összpontosuljon. Ha képünkkel pl. bárban lejátsszódó cselekményt akarunk bemutatni, elég, ha a helyiség egy kis részét szemléltetjük, egy sarokasztal pezsgőspoharakkal, hangulatvilágítással stb. megfelelő aláfestő zenével. A környezetet nem mutatjuk be, mégis nyilvánvaló a cselekmény színhelye.

A gyakorlatban a képeket aszerint, hogy milyen távolságból fényképezzük őket, „plánokban” határozzuk meg. A „totalplan” a környezetet mutatja be és benne az alakok teljes életnagyságban látszanak. A „second plan” az alakokat csak kb. csípőig mutatja be. A „premierplan” esetében a személynek csak a fejét látjuk. Ha nem személyről van szó, akkor is ezt a beosztást alkalmazhatjuk. Pl. ha egy régi kódexről készítünk filmet, totalplanban látjuk a könyvet, ha a képmezőbe az egész könyv kerül. Ha csak két-három sora látszik, az egész könyvhöz viszonyítva, secondplanban

fényképeztük. Ha csak egy kezdőbetűt, iniciaisét szemléltetünk, úgy ez premierplannak felel meg. A totalplan a személy vagy tárgy és a környezet között fenntartott viszonyt érzékelteti. Ha totalplanban fényképezett egy vagy több személyről van szó, ezek bármiféle mozgást végezhetnek anélkül, hogy látómezőnkől kiesnének. Ha új személy kerül a képbe, látjuk és tudatosítjuk, hogy honnan kerül oda. Pl. a képen szoba látható, melynek ajtaján egy szereplő lép be. Totalplanban figyelmünket a nagy mozgások kötik le, tehát ez a plan finomabb arcjáték szemléltetésére nem alkalmas. A secondplannál már kiszakítjuk a személyeket környezetükből. Figyelmünket rájuk összpontosítjuk, mert a háttér és oldaltér már nem zavarhat bennünket. A figyelem nem oszolhatik meg, kénytelenek vagyunk a secondplanba helyezett szereplőkre figyelni. A premierplanban a személynek vagy tárgynak egész közeli részletét fényképezzük, úgy, hogy a környezetből teljesen kiszakítva, csak részletet látunk. Példával világítjuk meg, hogy változhatnak egymás után a plánok. A film cselekménye érettségi bankett. Egy totalkép bemutatja a környezetet és a szereplőket. Secondplanban látjuk, amint az egyik diák feláll, hogy elmondja felköszöntőjét. A beszéd alatt a volt osztályfőnököt mutatjuk premierplanban, amint arcán a meghatottság könnyei csurognak le. összegezve a plánokról eddig elmondottakat, különböző távolságból történő szemléletünk arra szolgál, hogy figyelmünket a cselekmény szempontjából mindig a legfontosabb képekre irányítsuk.

Nem beszéltünk még eddig a plánokból következő filmszerű hatásokról. A cselekmény plánokra való osztását nem „mi”, a nézők végezzük, „mi” ezt már készen kapjuk. A film alkotói azok, akik a mi szemléletünket irányítják, befolyásolják. Ez az irányítás valamennyiünkre nézve egységes. Világosan következik ugyanis mindez a plánokról elmondottakból, mikor is, csak a cselekmény szempontjából fontos részleteket láttatják velünk, hogy figyelmünket teljes egészében

a képekre irányítsák. Míg az életben feltételeink olyanok, hogy a cselekményt különbözőképpen látjuk meg, a szemünk magassága, a cselekményhez viszonyított helyzetünk, látási irányunk szerint, stb. – addig a filmnél valamennyiünk szemlélete egységes, teljesen független egyéni szempontoktól. Ez az egységes szemlélet az irányítást tudatalattivá teszi és a képek közvetlen egyéni élményként hatnak. Pl. politikai nagygyűlésen beszédet mondanak, ez a kép annyira élményszerű nekünk, hogy megfelelkezve a cselekmény filmvoltáról, élénken tapsolunk.

Valóságban a szereplő személyeket csak akkor nem látjuk, ha elfordulunk tőlük. A filmnél elég, ha csak az egyik személyt mutatjuk be, majd külön képben a másikat. Ha egyszerre mutatjuk be mindkettőt, utána már ismerjük két szereplőnk helyzetét, egymáshoz való térbeli viszonyát, így nem szükséges mindkettőt látnunk. Elég az egyik személy irányából bemutatni a másikat ahhoz, hogy ismerjük egymástól való távolságukat, még akkor is, ha premierplan felvételt készítünk róluk. A felvétel iránya meghatározza számunkra a két szereplő közti térbeli viszonyt. A viszony megváltozását jellemezhetjük a következőkben: Tegyük fel, hogy csak az egyik szereplőt látjuk, amint éppen nyakkendőjét köti. A rákövetkező secondplan-nál már mindkét szereplőt látjuk. Ekkor már tudjuk, hogy az egyik megkötötte nyakkendőjét.

Nem szükséges bemutatnunk, hogy egy újabb személy hogy kerül díszletünkbe. (Díszlet alatt ebben az esetben mindazon teret értjük, mely előtt – háttér – és melyben – előtér – a cselekmény lejátszódik, tehát nem azonos a kulisszával, a színpadi díszlettel. – Pl. természeti táj, fekete háttér, stb.) A fent jelzett személynek nem szükséges példának okáért ajtón bejőnie. Új személyt hozhatunk a képbe azáltal is, hogy valamilyen irányból jelentetjük meg. Ez a személy belép az optika látószögén kívül eső részből a felvevőgép látómezejébe. A kép mozgatásával is behozhatunk új cselekményt, új szereplőket, ebben az esetben meg-

lepetésszerűen hatnak az új események. Pl. a kép indításakor tapsoló embereket látunk, panorámával behozzuk a tapsolás okát, meghajló táncosnőt. Máskor egy eltorzult arcot látunk, a panoráma a karon áll meg, melybe injekcióstűt szúrnak.

A szemlélt kép síkjellegéből következik az eltakaró jelenség. Az optikához közelebb eső dolgok eltakarják a mögöttük lévőket. Számtalan filmtrükk alapja ez a jelenség. (Modellek.)

Érdekes lehetőséget nyújt a tárgytól vagy személytől való távolodás, illetve ahhoz való közeledés. (Fahrt.) Itt a plánok áthidalásáról van szó. Nem bontjuk képekre a cselekményt, hanem egy képpel fókuszatosan felhívjuk és összpontosítjuk a figyelmet. Pl. totalplanban mutatjuk a betörőt, amint a falat bontja, közeledésünkkor a látómező szűkítésével már csak vésővel dolgozó kezét látjuk, amint a vas egy fémszekrényhez ér. Egy képpel helyeztük a cselekményt a szobáról és a betörőről a betörő kezére és a vésővel a falban elért fémszekrényre. A képzet szuggesztívebb lesz ebben az esetben, mert bemutathattuk volna az eredeti íotalplanból kiindulva, a szobát a betörővel s utána a kezét, amint a vésővel dolgozik, premierplanban. A látókör bővítése, vagy szűkítése az egy képen belüli cselekmény átvitelére alkalmas. Egy másik példa azt a hatást fogja bemutatni, melyet akkor érünk el, ha távolodunk a géppel és ezzel növeljük az optika látóerejét. – A képen egy drágakő látszik. A látómező megnagyobbításával a cselekményt az ékszert ruhájára tűző nőre helyeztük át.

Döntő fontosságú a szemlélet kialakításánál a felvétel iránya. Ha alacsonyan, tehát az emberi szem magasságától lefelé készítjük a képet, egész más a perspektíva, mint szemmagasságból. Alacsony fényképezéssel alakjaink megnőni látszanak, erőt, energiát vélünk felfedezni rajtuk. Pl. egy szónok alulról fényképezve sokkal jelentősebben hat, mintha a felvétel vele egymagasságban történt volna. Felülről fényképezett képeknél az alakok kicsinynek, jelentéktelennek tűn-

nek. Mindezt soha nem tudatosítjuk a film nézésekor. Természetesnek tűnik az ilyen látás. Annál inkább számolnak a film alkotói a képfelvételekből eredő lehetőségekkel.

Nagymértékben befolyásolja képzeink kialakítását a fényképezés fénykezelési módja. Pl. az intrikust mindig sötétebben fényképezik, mint a szelídlelkűt. Rémdrámáknál túlzott árnyékhatásokkal kísértetiessé teszik a képet. Revüképeknél viszont fénygazdag képvel érhető el a legjobb hatás.

Általában vízszintes képsíkban felvételezünk. Fokozhatjuk a hatást oly módon is, hogy ferde képsíkban fényképezzük a képeket, mivel ez a mindennapi látástól erősen különbözik, a cselekményre fokozottabban felhívhatjuk a figyelmet.

A képről eddig elmondottak a film alapegységének egy pár sajátosságát tették. Természetesen számtalan más szempontot is figyelembe lehet venni. Fel-tétlenül szükségesnek tartjuk az elmondottakat a film-képpel kapcsolatosan, hogy a kép ismerete után most már a filmképek sorozatával foglalkozhassunk.

Képek

Egy kép önmagában még nem film. A film a képek sorozatából áll. Meg kell tehát vizsgáinunk, hogyan kapcsolódnak az egyes képek egymáshoz. Vizsgálunk kétféle lehet: technikai vagy esztétikai szempont. A képkapcsolódás technikájával a „montírozás” folyamán fogunk bővebben foglalkozni.

A néző a film vetítése alkalmával nem tudatosítja, hogy képeket lát. Csak a film nagyobb alapegységét, a jelenetet veszi észre. Az egyes képek összeolvadnak, egybefolyanak.

A jelenet (cselekményegység) képekre való bontásának célja nem más, mint a cselekmény oly módom való rögzítése, hogy mindenkor olyan kép kerüljön a néző látómezejébe, – a vászonra – mely a térben lezajló történésnek csak azt a részletét mutatja be, melyre abban a pillanatban a figyelemnek koncentrálni kell.

Ha a felvevőgépet egy helybe rögzítenők le, a gépet nem mozgatnánk és így készítenénk a felvételt (a némafilm őskorában készültek így egy-két perces burleszkek) – más szóval egy szemszögből fényképeznénk a felvételt, a film igen gyorsan unalmassá válna. Mert míg az életben esetleg valóban egy pontból nézünk egy cselekményt, figyelmünkkel változtatjuk azokat a képeket, melyekből képzetünk összetevődik. A látómezőnkben lévő kép tehát fix marad, tudatosítani azonban ezen képnek azokat a részleteit fogjuk, melyeket a cselekmény megértése szempontjából ösztönösen kiválasztunk és a legjobbnak tartunk. A filmképeknél azáltal, hogy a szemlélethez szükséges ké-

péket készen kapjuk, olyan formában, hogy figyelmünket csak a cselekmény szempontjából fontos képekre irányítják, az egyes kép elvész és az egész cselekmény egy egységet – jelenetet – alkot. A képeket nem tudatosítjuk, – abban az esetben, ha a képek megalkotása, (sorrendje, hossza, fényképezése, stb.) a film készítői részéről úgy történt, hogy megfelel annak az ösztönös kiválasztásnak, amit mi magunk is elvégeznénk, ha a cselekményt a valóságban szemlélnénk. Ha a cselekményt „mi” látjuk, a felvétel optikáján keresztül, képekre bontjuk az előtünk lejátszódó történetet, hogy a mindenkori legjellemzőbb fázisát rögzítsük csak. Ellenkező esetben figyelmünk szétforgácsolódik.

Vetítésnél, visszajátszásnál a legjellemzőbb fázisokból alakul ki a cselekmény. „Mi” látunk, tehát valamennyiünk számára azonos módon, az egyes képek összetételéből alakul ki a történet. Összegezve: a felvételnél, a rögzítésnél, „mi” a cselekményt legjellemzőbb képeire bontjuk, visszajátszásnál, vetítésnél a legjellemzőbb képekből állítjuk azt össze.

Hogy történik ez az összerakás? Az egész művelet talán leginkább egy mozaikhoz hasonlíthatjuk. Képzetünket az egész mozaikképből alkotjuk meg. Az egyes kódarabok színe, nagysága, formája, stb. az egységes benyomást nem befolyásolja az egész mű vizsgálatakor és mégis az egyes kódarabok színe, nagysága, formája, stb. határozza meg a mozaikot. Az egyes filmkép sem fejez ki semmit önállóan, semmivel sem többet, mint a mozaik egy kódarabja. De ha egy filmképet kivesszünk, kiszakítunk abból a sorozatból, amelybe illeszkedik, az egész képsor hiányossá, sőt esetleg értelmetlenné válik. Amíg azonban a mozaiknál az egész műről a képzet egyszerre megalkotható, mert térről van szó, a filmnél, időbelisége folytán, a képeket egymásután szemléljük, azokat összekapcsoljuk, úgyhogy egy egységes képzet alakul ki belőle. A képzet kialakulása után az egyes kép eltűnik, összeolvad egy egységgé. Visszavezetni a képze-

let mindarra a képegységre, melyből kialakult, – nem lehet. (Senki sem tudná elmondani egy film végén, milyen képeket látott egymásután az első jelenetben.)

A film alapegysége a kép, a gyakorlatban nem ad önálló képzetet. A képek egymásutáni, sorozatos szemlélete, mely minden újabb képpel bővül, ad egy képzetet, a jelenetet, mely mindaddig tart, míg a képsorozatot valamilyen módon meg nem szakítjuk. Az agy az egymásután érzékelt képeket összefűzi, összekapcsolja az asszociáció révén, róluk képzetet alakít ki, mindaddig, míg ezt a folyamatot meg nem szakítjuk, be nem fejezzük.

A képasszociációval ma már külön tudományág foglalkozik. (Tudományos intézetek működnek, melyek célja az asszociáció megmagyarázása, eredete, módja, felkeltése, stb.)

Mi mindezzel nem foglalkozhatunk. Tudomásul vesszük, elfogadjuk, hogy a képek bennünk képzeteket váltanak ki, annak megfelelően, hogy milyen szemléletekből tevődnek össze. Alaposabb lesz képzetünk, ha több szemléletből tevődik össze, de természetesen a szemléletek minősége is döntően befolyásolja a képzet kialakulását.

A filmjelenet egy indító képpel kezdődik, azaz az első képpel, mely a film kezdete is egyúttal, vagy csak a filmen belül egy új jelenet kezdetét jelenti. Az indító kép után következik a többi kép. Az első képhez kapcsoljuk a másodikat, olyanformáin, hogy az első kép szemlélete kivált egy képzetet, ami a második kép szemléleténél keletkező képpel bővül, vele összeolvad. A harmadik kép szemléletekor a képzet már úgy alakul ki, hogy az indító kép és a második kép szemléleténél keletkezett, már összeolvadt képzet kapcsolódik a harmadik képnél kialakítandó képpel. Már a második képzet sem lehet önálló, az elsőtől független, mert az indítóképpel, azáltal, hogy időben elsőnek szemléljük, egy bizonyos érzetet vált ki. A második kép szemléletére ez az érzet már hatással van, mert az új kép új alapot ad a gondolattársításhoz és egyúttal

irányt jelent, mely a jelenet – képsorozat – egész tartalmára jellemző lesz. A példa, amivel a fentieket megvilágítjuk, egy egyszerű alapeset, ugyanaz, melyet már egyszer felhasználtunk. Érettségi bankett a cselekmény tárgya. Az indítókép totalplan, mely bemutatja a helyszínt és a szereplőket. Tudatosítjuk, hogy egy bankett az, amit látunk, a szereplők életkorát is megfigyeljük, a számukat is, nagyjából egymáshoz való viszonyukat, melyet a térben elfoglalnak, stb. A következő secondplanban fotografált kép az egyik régi diákot mutatja be, amint feláll, hogy üdvözlő beszédét elmondja. Mi tudjuk, hogy az öreg diák abban a teremben van, melyet az előbb láttunk. Ismerjük az ő térbeli viszonyát a többiekhez, stb. Egyszóval mindaz az érzet, ami az indítógép felfogásánál keletkezett, fennmarad, illetve bővül a második kép szemléleténél keletkezett asszociációkkal. Ugyanez a folyamat folytatódik a harmadik, a negyedik és a képsorozat valamennyi képénél, mindaddig, míg egy cselekményegységről van szó.

A cselekményegység tehát egy bizonyos számú képet tartalmaz, annyit, amennyit a film készítői szükségesnek tartanak ahhoz, hogy a szóbanforgó cselekményt a lehető legtökéletesebben kifejezzék. A jelenet fogalmát a filmnél meghatározni, – pontosan – úgy mint azt a képnél tettük, nem mindig lehet. Jelenet alatt olyan képsorozatot értünk, melynek egységei (képei) egyidőben és ugyanazon térben játszódnak le; köztük értelmi kapcsolat áll fenn. A jelenet ott ér véget, ahol egy új képsor kezdődik, mely más időben és térben lejátszódó eselekményrészt jelent. Pl. az a jelenet, mely az érettségi bankettéről szól, 25 képből áll. A huszonhatodik kép az osztályfőnök lakásának ebédlőjét ábrázolja; megszűnt az idő- és térbeli kapcsolat folytonossága a képek között. Filmen azonnal észre vesszük, hogy a képek között idő- és térváltozás állott be. Az új képet, mint új indítóképet fogjuk fel és ehhez kapcsoljuk most már új gondolattársításainkat.

Tudatosakká csak a jelenetek válnak és ezen jelenetek értelme, tartalma, egymáshoz való hatása alkotja a film cselekményét.

Egyes jelenetek befejező képe és az új jelenet indítóképe között sokszor különböző technikai eljárást alkalmaznak. Ezek az eljárások nemzetközien azonosak és a mozilátogatóban ugyanazt a képzetet keltik a világ bármely részén. – A befejezőkép elsötétül, az indítókép először sötét, majd kivilágosodik (blende). Időmúlást érzékeltetünk vele. – A befejezőkép belekopirozódik az új jelenet indítóképébe, rendszerint rövid időmúlás, esetleg más jelenettel való egyidejűséget fejezünk így ki. Ma már számtalan trükköt alkalmaznak (áttöréseket) egyes változások között.

Eddig fejtegetéseinkben ideális eseteket vettünk alapul a jelenetek tárgyalásakor. Vagyis a film készítői úgy oldották meg feladatukat, hogy a jelenetről valóban csak egy képzetünk alakult ki és az egyes képek csak az egész jelenetsorról alkotott képzet megerősítő! voltak. Egy pár hibára mutatunk most rá, mely abból következik, hogy a jelenet folyamán egyes képeket tudatosítunk. Pl. a kép olyan szépen van fotografálva, hogy a néző a film végén is világosan visszaemlékezik a beállításra. Abban a jelenetben, melyben ez a bizonyos kép van, megbomlik a szemlélés és képzetalakítás kívánt folyamata és a szép kép utáni képek elvesznek a néző számára. Zavar keletkezik az asszociáció menetében. – Ha egy kép túl sokáig, hosszan, egy látószögből mutatja a cselekményt, unalmassá válik általa az egész jelenet. A figyelem tehát nem volt megfelelően összpontosítva a plainbeosztásnál.

A film szemlélésekor minden nézőben egy hangulat alakul ki. Ez, – annak ellenére, hogy ugyanazt a képsorozatot nézik, – valamennyiben más-más érzelmet vált ki. Már az indítókép – a film legelső képe is – különböző érzelmeknek és gondolattársításnak lesz megnyitója. Ugyanarra a képre minden egyes néző másképp reagál, mást lát benne, más érzelmet vált ki a

szemlélet belőle. A következő képek folyamán, melyek tudat alatt az elsőhöz kapcsolódnak (köztük összefüggéseket, összetartozást keresünk), már egészen személyszerinti képzet alakul ki a képekről, attól függően, hogy a szemléléskor az egyénekben milyen asszociációk keletkeztek. A filmcselekmény szemlélési lehetősége ugyanazon képsorról mindenki számára azonos mégis a szemlélet az egyes nézők egyéni élményévé válik.

A filmcselekmény kollektív szemlélése is befolyással van az egyénre. A képek nemcsak belső érzelme-
ket váltanak ki, a hangulatoknak külső megnyilvánulásai is vannak. (Nevetés, taps, fészkelődés, stb.) Az egyének külső hangulatának összetételéből származó eredő less a tömeghangulat jellemzője. Ez a tömeghangulat visszaszáll, hat azokra az egyénekre, akikből kiindult és befolyásolja az egyes személy élményét. Ugyanaz a film ugyanarra a személyre más-kép hat, ha más összetételű (más világnézetű, más osztályba tartozó) nézők vannak a vetítésnél jelen. A leg-szugesztívebben a film azonos felfogású tömegre hat.

Az egyes képek egymáshoz kapcsolódását, jeleneten belüli szerepét, hosszát, – vagyis a képek milyenségét – a film montírozása határozza meg.

Montírozás

(A képek összeállítása.)

A film korlátlan idővel és térrel rendelkezik. Története bárhol, bármikor lejátszódhat. Tere lehet minden természeti táj, vagy elképzelt, mesterséges dekoráció. Tetszés szerinti idő és helyszín váltogathatja egymást egy film keretén belül is, a cselekmény megkívánta követelmények szerint.

Visszamehet a kép történelmi korok távlatába, vagy jövő században játszódhat le; a film nem ismer időbeli gátakat. Egyszóval a filmalkotó művész teljesen szabadon, egyéni felfogásának, illetve az adott témának megfelelően választhatja meg a filmmű idejét

A film négydimenziós művészet. Azáltal, hogy negyedik dimenziója is adva van, – az idő, a tartam, – beszélhetünk a film múlt, jelen és jövő idejéről. A film múlt ideje, amit már láttunk, jelene, amit pillanatnyilag látunk, jövője pedig, amit majd látni fogunk. A film ezen három ideje az a valóságos idő, amely alatt a képeket egymásután szemléljük. Ez tehát megfelel annak az időnek, melyet a mindennapi életben észlelünk.

Abból a tényből, hogy a film tetszés szerinti idővel rendelkezik, következik az, hogy a cselekmény ideje a legkülönbözőbb lehet. Arról van tehát szó, hogy a valóságos (gyakorlati) időnkbe a film idejét, tehát egy képzett, művészi időt helyezünk, ami soha nem azonos a valóságos idővel. Az egyes idők: a

múlt, jelen és jövő idő sem mindig következnek egymás után, hanem a kívánt mondanivalónak megfelelő sorrendben. Pl. annak ellenére, hogy a valóságos időben szemléljük ezt a filmet (tehát, amit láttunk, az múlt, amit látunk, az jelen és amit látni fogunk, az jövő), a film cselekményének ideje így következik egymásután: először a jövő idő, majd a jelen, végül a múlt.

Megszokott, ismert esete a valóságos időtől eltérő filmidőnek, mikor a cselekmény „visszafelé” pereg le, vagyis pl. a történet úgy kezdődik, hogy valaki öngyilkos lesz, és a továbbiakban elmondja a film az öngyilkosság előzményét.

Ki tud a film feltételes időt is fejezni. Feltételes multat és feltételes jövőt. Pl. egy háborús film bemutatja, mi lett volna, ha az ellenségnek sikerült volna a tervezett hadművelet. Vagy más példa, mely a feltételes jövőt szemlélteti: ha nekünk sikerülni fog átörni az ellenséges vonalakat, a hadihelyzet így módosulna.

A fenti időkben elkészített filmeknél az egyes jelenetek, ha nem is mindig a valóságos időnek megfelelően, de egymásután bizonyos kívánt időrendben következtek. Igen gyakori, különösen a hangosfilmekben két vagy több jelenet egyidejűsége. Annyit jelent ez, hogy bár a valóságos időben egymásután látjuk a jeleneteket, a filmidőben ki tudunk fejezni egyidejűséget is. Pl. amikor az érettségi bankett, folyik, ugyanakkor az osztályfőnök felesége megveti az ágyat. A két jelenetet egymásután szemléljük, mégis tudjuk róluk, hogy a film idejében egyszerre folyik le a két cselekmény.

Ha hangosfilmben vetődik fel az egyidejűség problémája, úgy azt rendszerint beszéddel hidalják át, azaz teljesen filmszerűtlen módon megmagyarázzák, elmondják, hogy a két cselekmény ugyanakkor játszódik le. A helyes, filmszerű megoldás az, mikor a jeleneteket úgy fűzik egymáshoz, hogy a képekből következtetünk az egyidejűsége. Ebben az esetben úgy járunk el.

hogy az első jelenet után azt a jelenetet iktatjuk be, melyről azt akarjuk, hogy egyidejűleg játszódjék le az elsővel. A második jelenet tehát más térben és látszólag más időben játszódik le. Az utána következő harmadik jelenet ideje és tere viszont megegyezik az első jelenet idejével és terével. Végeredményében a harmadik jelenet az első jelenet folytatása. Nem történt más, mint hogy a jelenetet megszakítottuk és közbeiktattunk egy új jelenetet. Annak ellenére, hogy a három jelenetet egymásután látjuk, az az érzetünk, mintha mindhárom jelenet egy időben játszódott volna le. Pl. egy szobrász műtermében mintáz (1. jelenet), – divatszalonban egy hölgy ruhát próbál (2. jelenet, – a szobrász tovább mintázza a szobrot (3. jelenet.) Az első és a harmadik jelenet tulajdonképpen egy jelenet, de kettébontjuk, szétválasztjuk és közbeiktatjuk a második jelenetet. Az első jelenet utolsó képe után olyan kép következik, mely sem időben, sem térben nem egyezik meg az előzővel, tehát úgy fogjuk fel, mint egy új jelenet első képét. A harmadik jelenet szintén más térben és időben játszódik le a második jelenet utolsó képéhez viszonyítva, tehát szintén mint új jelenetet kell felfognunk. De már a harmadik jelenet első képénél visszaemlékezünk arra a képzetre, melyet az első jelenet képeiből nyertünk és az újabb szemléletekkel ezt a képzetet tovább bővítjük, egészen a következő jelenetig. Mivel agyunk mindenáron rendszerezésre törekszik, a közbeiktatott jelenetet egyidejűnek fogja fel az előzővel és az utána következővel.

Egyidejű lehet két egymásután következő jelenet is, ha az első jelenet valamelyik képe valamilyen határozott pontos időt jelző tárgyat, vagy személyt mutat be és a következő jelenet valamelyik képe szintén bemutat olyan dolgot, – tárgyat, vagy személyt, – mely valamilyen meghatározott idővel függ össze. Legegyeszerűbb példája ennek, ha valaki megnézi az óráját és az kettőt mutat, a következő jelenetben pedig más személy más térben, pl. a falióra néz, mely szintén ugyanannyi időt jelez. Jelezheti más példában sze-

mély is az időt. Mondjuk egy uzsorásról tudjuk, hogy meghatározott időben kávéházba jár. Más jelenetet úgy kapcsolhatunk az uzsorás jelenete elé, vagy után, hogy abból arra következtethetünk, hogy az előző, vagy következő jelenet is abban az időpontban játszódik, mikor az uzsorás uzsonnázni megy.

A később részletesen tárgyalandó montázsfilmek legtöbbjének semmiféle ideje nincs. Az egész film állandó jelenben játszódhat le, mert pusztán egy fogalmat fejez ki. A speciálisan időt kifejező fogalmakon kívül a többi fogalom nem rendelkezik idővel. Pl. Haza, szeretet, bosszú, piros, nagy, – mind fogalmak, minden időtartalomtól függetlenül.

Különböző technikai trükkök segítségével egy személy a filmen ugyanabban az időben több helyen is lehet egyszerre. Ezt a lehetőséget főleg az álomjelene-teknél használják. Az ilyen jelenetek megoldása többnyire az, hogy ugyanazon a képen két vagy több személyben mutatják be a szereplőt. Pl. egy kislány lefekszik az erdőben egy fa tövébe és elalszik, majd azt látjuk, hogy miközben a kislány egyik példánya fekvé marad és tovább alszik, ugyanaz a leányka felkel a fa alól és elindul az erdő mélyébe. Tehát egy képen két alakban látjuk ugyanazt a személyt. Technikailag pl. úgy oldható meg a fenti jelenet, hogy először lefotografálják a kislányt, amint lefekszik és elalszik, majd ugyanarra a filmszalagra azt is felveszik, amint a leány felkel és elindul.

Az osztott képmező is az egyidejűség ábrázolására szolgál többek között, pl. a képet középen kettéválasztják és a baloldalán egy férfi utcai telefonfülkéből felhív egy nőt. A nő a kép jobboldalán látható, amint ágyban fekvé felveszi a készüléket és beszélget a férfival.

A film a valóságban hosszú időt lerövidítheti percekre, viszont az életben röviden lejátszódó eseményeket kinyújthatja, meghosszabbíthatja korlátlanul. A film a reális időt megmásító lehetőségét az egyes képek hosszában, illetve a jeleneten belüli képek hosz-

szónak meghatározásával éri el. (Természetesen technikailag megváltoztatható az idő a felvételek lassítása vagy gyorsítása által.) Az egyes kép olyan hosszú, hogy róla a kívánt képzet kialakításához elég időt nyerjünk. Ha a kép túlrövid, nincs elég időnk jól megsejmlélni, viszont ha hosszú, a kívánt képzetet már kialakítottuk róla, de még mindig sejmlélni vagyunk kénytelenek, vagyis megakad, megáll az egész cselekmény, – az ilyen kép unalmassá, fárasztóvá teszi a sejmléletet.

Általában a képek hossza attól függ, hogy milyen plánban vettük fel őket. A totalplán, mely nagy teret mutat be sok részlettel, szükségessé teszi, hogy hosszasan sejmléljük, mert csak így tudjuk a kép minden részletét alaposan áttekinteni. A secondplánál nem a környező téren van a hangsúly, – pl. személy esetén csak csípőig látszik az alak, – így kevesebb idő kell megsejmlélésére. A secondplánba helyezett személyt vagy tárgyat már kiragadtuk környezetéből, tehát mozgási lehetősége is nagyban csökkent. – Premierplánál már szinte elhanyagolható a helyszín, mert csak egy részletet ragadunk ki, a mozgást pedig egészen szűk keretek közé szorítjuk, úgyhogy rövid képpel is megalkothatjuk a szükséges képzelet.

Természetesen semmiféle szabályt alkotni, vagy használni arra vonatkozólag, hogy milyen képek milyen hosszúak legyenek, nem lehet, ezt egyedül az szabja meg, hogy a kívánt hatás (a képzetek olyan kialakulása, melyei a nézőből ki akarunk váltani) eléréséhez milyen hosszúságú képek szükségesek.

A gyakorlatban a képek hosszát (a képek vetítési időtartamát) a forgatókönyv, a rendező és a vágó határozza meg. A forgatókönyv azáltal, hogy meghatározza az egyes képek tartamát, plánokra osztja a történetet. A rendező megvalósítja a forgatókönyvben előírt kívánalmakat, a képen belüli akciót úgy állítja be, hogy az a lehető legkevesebb mozgással a legegyszerűbben, de hiánytalanul adja vissza a kívánt cselekményt. A vágó most már a fix anyagot, a felvett és kidolgozott

filmet végleges formába önti. A lefotografált anyagot rendezi el, úgyhogy az a várt hatást elérje.

Jói összeállított filmet, melyben az egyes kép hossza úgy van meghatározva, hogy tökéletesen kifejezi a mondanivalónak azt a részét, melyet hivatva van betölteni, – jó tempóritmusú filmnek nevezzük. – Ha a képek túlrövidek, a tempóritmus túlgyors, ha hosszúak, túl lassú. A jó film előfeltétele a helyes planbeosztás (figyelmünk mindig a leglényegesebb, legjellemzőbb részletre koncentrálódjék) és a jó tempóritmus (csak addig figyeljük a képeket, míg a kívánt képzetet róluk kialakíthatjuk).

A filmnek igen sokféle ritmuslehetősége van. Két külön csoportra osztjuk ezeket: az egyik a film tempója, a másik csoportba az egyéb ritmusmegnyilvánulások tartoznak. A filmesztéták külön szoktak foglalkozni a tempóval és a ritmussal. Nekünk az a véleményünk, hogy a tempó is ritmus és pedig a film időritmusa. A számtalan különböző ritmuslehetőségből csak tizet sorolunk fel, egy-egy példával rámutatva használatukra és alkalmazásukra. Bővebben velük nem foglalkozhatunk, mert ezek a ritmusok tisztán igen ritkán találhatók fel a filmekben belül. Rendszerint kettő-három, sőt többféle ritmusmegnyilvánulás van egymással összekapcsolva és kizárólag a filmalkotó művésztől függ, hogy milyen kombinációkban kapcsolja össze az egyes ritmusokat és hogy használja fel a lehetőségeket ahhoz, hogy gondolatait filmszerűen kifejezhesse. Ritmus lehetőségeket tartalmaz maga a képkonstrukció. Attól függően, hogy a technikai képen belül milyen vonalak vannak túlsúlyban, megkülönböztetünk: vízszintes, függőleges, átlós, körös, cik-cakos, stb. elrendezésű képeket. (Pl. legelő, lépcsősor, sima tőfelület vízszintes elrendezésű technikai képeket eredményez, torony, oszlop, jegenyefa, stb. függőleges elrendezésűt.) Megfelelő összeállításban a vízszintes képek a nyugalom, a függőlegesek az emelkedettség, a cik-cakosak az izgalom érzetét keltik, stb.

A szemszög megválasztása igen fontos ritmus-

lehetőségekre ad alkalmat. Már ismertettük az alulról fotográfálás személyeket kiemelő, fontossá tevő hatását, mellyel ellentétben felülről jelentéktelenné tudunk tenni alakokat. Alkalmazása: pl. a főnök leszidja hivatalnokát. A főnököt fokozatosan alacsonyabbról fotográfálják, míg a hivatalnokot mindinkább felülről.

Tisztán csak kivételesen, de kombinálva annál gyakrabban használják a plánokból eredő ritmust. Úgy hisszük, hogy egy példával világosan rámutathatunk erre a ritmuslehetőségre. Egy férfi elveszti szerelmét; a nő fényképét nézegetve utoljára megjelenik előtte a szeretett nő képe. A leány búcsúzik tőle, előbb csak a fejét látjuk, majd ugrásszerűen mellképét, majd az egész alakot, amint az utolsó búcsút inti. A plánok ugrásszerű változása kitűnően érzékelteti az elválásnak végleges jellegét, mert az utolsó képben a nő környezetéhez képest már csak mint egy kis pont látszik.

Ugyanezt a példát használjuk fel a tónus ritmus ismertetésére. Ahogy a nő eltűnik, mindig sötétebben van megvilágítva úgy, hogy végül belevész a háttérbe.

A képen belüli mozgás érdekes lehetőségekre ad alkalmat. Láttunk már olyan filmet, mely kizárólag a belső mozgás ritmusán épült fel. Pl. a föld forog, repülőgép loopingot csinál, autókerék forog, kávédarálót forgatnak, gőzfűrész kereke forog, tornász a nyújtón óriáskereket csinál... egyszóval „minden forog”, ahogy a film címe állította.

Érdekes hatása van annak a ritmusnak, melyet a felvevőgép mozgásával érünk el. Pl. bemutatunk 4 személyt olyan formában, hogy a gép először csak a lábukat fotográfálja, majd felpanorámázik a fejükre, mintegy jellemezve az alakokat.

A cselekmény számtalan ritmuslehetőséget tartalmaz. Két egymástól teljesen elütő példával mutatunk rá ezekre. – Egy nő elzúllását úgy érzékeltetjük, hogy bemutatjuk miképp költözik egyik szállásról a másikra poggyászával. Először luxus-koffert használ, majd kopottabb bőröndöt, később utazókosarat, végül

batyut. Lehet a cselekménynek több azonos ága is. Pl. csempészeket üldöznek a konkurens banda tagjai, ugyanakkor azonban detektívek is üldözik őket. A cselekmény három ága ritmikusan kombinálható olyan formában, hogy a menekülést és üldözést az ismertett módon egyidejűleg mutatjuk be stb., stb.

A képeket olyan hosszban kell bemutatni, hogy róluk a kívánt képzet kialakítható legyen. Ha azonban azonos cselekményű részei gyorsulva egymásután vágunk, akkor olyan rövid képekből is képzetet alakíthatunk, melyeket akkor, ha különállóan mutatnánk be, megszemlélni sem lenne időnk. Ez a villanó képek ritmusa. Pl. egy ember három tárgy között választhat. A három tárgyat egymásután bemutatjuk, majd egyre gyorsabban mutatjuk azokat. Végül is villanásnyi időre tűnnek csak fel a vásznon és mégis tisztában vagyunk a három kép tartalmával.

A hangfelvétel alkalmazásával sokféle hang ritmus-lehetőség nyílt meg. Ilyen, kísérőzeneként bizonyos motívumok, vagy zörejek használata – periodikus ismétlése – egy cselekményrész aláfestésére, vagy egy személy jellemzésére. Pl. egy filmben az intrikus megjelenésekor mindig ugyanazt a jellegzetes aláfestőzenét alkalmazzuk. Ez a zene a történet folyamán egyre magasabbra és élénkebb üteműre van transzponálva, aszerint, hogy a színész szerepében egyre gonoszabb dolgokat visz véghez. Később már elég a zenét hallanunk ahhoz, hogy tudjuk, a gonosztevő újabb bűntényt követett el. Erre a film hangritmusából következtethetünk, jelen esetben az ismétlődő dallamból.

Még teljesen kiaknázatlan lehetőségei vannak a színesfilmben a színek ritmusának. Pl. a történet két ember életéről szól. Az egyik pesszimista, a másik optimista. A pesszimista fáradt, szürkétónusú, nyomott színekben látja a világot, az életvidám optimista mindent ragyogónak, élénkszínűnek lát. A cselekmény folyamán, aszerint, hogy melyik férfit mutatják a képek, ritmikusan váltakoznak a szürkétónusú és élénken színezett felvételek.

Számtalan más és más ritmusmegnyilvánulás sorolható fel. Mi csak a legjellemzőbbeket ragadtuk ki közülök. Hogy ritmuslehetőségek közül mit és hogyan kell alkalmazni, arra természetesen szabályt felállítani nem lehet, az a filmalkotó feladata.

A film időrítmusával bővebben kell foglalkoznunk, mert a tempó dönti el, hogy a kép élvezhető-e, vagy unalmas.

Példával fogunk a jó és rossz tempójú filmre rávilágítani, mely egyúttal megmutatja a forgatókönyv író, rendező és vágó feladatát a jó tempójú film készítésénél. Egyúttal a valóságos idő lerövidítését is szemlélteti a példa. A jelenet cselekménye egy ebéd. Hat fogást szolgálnak fel, melynek elfogyasztása órákig tart. A gépet felállítjuk egy olyan pontra, ahonnan a cselekmény minden mozzanata jól látszik és felvételét akkor indítjuk meg, amikor behozzák az első tálat. Ettől kezdve egyhuzamban lefotografáljuk az egész étkezést, vagyis a felvételt úgy készítjük el, hogy az pontosan szemléltesse az egész ebéd lefolyását ugyanannyi ideig, ahogy az a valóságban történik. Most már az elkészített filmtekercset szemlélve, rá fogunk döbbenni arra, hogy végtelen hosszadalmas, unalmas képet eredményezett az így készített felvétel. Az életben az étkezés esetleg vidáman, gyorsan folyt le. de azt a filmszalagot aligha tudná bárki is figyelmesen végignézni, melyet róla készítettünk.

Ha ugyanezt a témát tempósan, röviden akarjuk megoldani, anélkül azonban, hogy lényegétől megfosztanánk, úgy járunk el, hogy csak a legjellemzőbb fázisait fényképezzük le a cselekménynek, pl. ilyenformán: bemutatjuk az ebéd helyszínét, szereplőit egy totalplanban. A következő képben az inas felszolgálja az első fogást, vesznek a tálból, poharak összekoccnak, egyes szereplők, amint az ebédet fogyasztják, stb., stb. Ilyen módon ugyanarról a cselekményről érdekes, szórakoztató filmet készíthetünk, mert érdeklődésünk előterébe mindig olyan képek kerülnek, olyan formában (plánban), melyek az étkezést meghatározzák, an-

nak legjellemzőbbjei és olyan hosszban, hogy elegendő időnk legyen a képeket alaposan megszemlélni, róluk képzeteinket kialakítani. A valóságban egy óra alatt lezajló ebéd a filmen csak két percig tartott, de ha indítóképek egy órát mutatunk be, mely déli 12-öt jelzett, befejezőképek ugyanazt az órát, mely 1 órát mutatott, fenntartás nélkül elfogadjuk, hogy valóban egy óra cselekményt (az életben egy óra alatt lejátszódót) láttunk pár perc alatt. Ezt úgy értük el, hogy előre meghatároztuk, milyen jeleneteket fogunk felvenni, ahhoz, hogy mondanivalónkat maradéktalanul kifejezhessük (forgatókönyv). Az egyes képeket úgy állítottuk be, hogy megfeleljenek a rájuk bízott feladatnak, vagyis kifejezzék azokat a részleteket, melyeket ha összeszünk, egységes cselekményre vezetnek (rendező). A tudatosan meghatározott és tervszerűen elkészített képeket végleges formába öntjük, összeállítjuk (vágó).

A film összerakása úgy kezdődik, hogy egymás mögé tesszük kronologikus sorrendben a képeket. (Összeragasztjuk őket.) Mivel a gyakorlatban a felvételeket különböző technikai vagy művészi okokból ismételni keli, kiválasztjuk közülük a legmegfelelőbbet. Ezenkívül a cselekményrészeket úgy fotografáljuk, hogy azok az előző kép cselekményének végét és a következő kép elejének cselekményét is tartalmazzák, abban az esetben, ha jeleneten belüli – tehát sem indító-, sem befejezőképről van szó. A megfelelő képösszeillesztés, vágás miatt tesszük ezt, de igen gyakran technikai okok is közrejátszanak. Csak ilyen módon biztosíthatjuk a zökkenőmentes képösszeállítást és az egymásután következő képek közti mozgás folyamatosságát. Pl. totalplanban mutatjuk egy ajtó nyílását. A következő kép premierplanban szintén az ajtóról készül és azért szükséges, hogy a kilincs lenyomódását megfigyelhessük. A második képen belül is tart még az ajtónyitás. Ha az első képet csak addig vesszük fel, míg az ajtó egy kicsit kinyílik, a második képet pedig úgy, hogy az álló ajtót mozgásba hozzuk ismét, valószínű,

hogy zökkenő lesz a két kép között, vagyis az ajtó nem fog egyenletesen kinyílni. Úgy kell hát a felvételt elkészíteni, hogy totalplanban kinyitjuk az ajtót egészen, a premierplanban szintén előlről kezdjük az ajtónyitást, ugyanolyan sebességgel, ugyanúgy, ahogy azt az első képnél tettük. Kikeresünk két olyan képkockát, melynél az ajtónyitás azonos fázisban van (egyformán van nyitva) és itt ragasztjuk össze a két képet. Az eredmény az lesz, hogy a nyitás folyamatossá, egyenletessé válik. A képátmenetet észre sem vesszük. A zökkenőmentességnek különösen táncjeleneteknél van nagy jelentősége. Itt a felvételt nem lehet megszakítani egy újabb plan kedvéért, tehát vagy több géppel készítik ugyanazt a cselekményt, vagy többször végigtáncoltatják a számot.

Rossz mozgásra vágásnál vagy ismétlődik ugyanaz a mozgásrész, vagy kimarad egy fázis a mozgásból. Rossz rendezés esetében a mozgás nem lesz azonos tempójú. Pl. üldözési jelenetben totalplanban az üldözött sokkal gyorsabban fut, mint secondplanban. Nem lehet a kettőt összeállítani, egymás után tenni, mert nincs meg a kellő átmenet – a futás lelassulása – a két kép között. Az ilyen hibák vágóképpel küszöbölhetőek ki. Itt a folyamatos cselekményt megszakítjuk, és egy semleges, a téma motívumainak megfelelő, de mozgásakciót nem tartalmazó képet teszünk a két kép közé. (Esetleg két képsor közé.) Pl. egy államfő fogadtatásáról készült híradónál az egyik képsorozat a pályaudvari megérkezést, a másik a hősi emlékmű megkoszorúzását mutatja be. Hogy a két kép között zökkenő, időbeli ugrás ne legyen, esetleg egy lengő lobogót vágnak, mely átmenetül szolgál a két képsor között, mely révén nem marad hiányérzetünk az időben és térben máshol lejátszódó események között. A példában két jelenetet, két képsort kapcsoltunk össze vágóképpel.

Talán vágóképnek számíthatjuk az olyan képsorozatokat is, melyek két akció között vannak. Például arra szolgálnak, hogy a helyszínt jobban bemutassák. Ilyen

az, mikor egy boxmeccsen lejátszódó jelenetben a mérkőzésről vágnak képeket, pedig a cselekményt a nézőtérén lejátszódó történés viszi előre.

Ha egymással szemben álló személyekről készül a felvétel, úgyhogy fölváltva a szereplők látószögéből történik a fotografálás, „ellenvágásnak” hívjuk ezt a jelenséget. Különösen párbeszédeknel alkalmazzák ezt a fogást. Meg kell itt jegyeznünk, hogy a távolság a szereplők között mindig azonos marad, mert a személyek egyforma távolságra állnak egymástól, ha secondplanban mutatjuk az egyik szembenálló felet, a másikkól is secondplánt kell készíteni és ha a továbbiakban premierplánt készítünk az „A” szereplőről, a „B” szereplőről is premierplánt kell fotografálnunk.

Különösen a hangosfilm bevezetésével tett nagy jelentőségre szert az úgynevezett „alávágás”. Főleg akkor alkalmazzák, ha egy beszédrészt mond pl, az egyik szereplő és anélkül, hogy a monológ megszakadna a másik szereplőt vágják az első kép – a monológot mondó színész – után. Azt a reakciót mutatják be ezzel, melyet a beszéd a másik színészből kivált. Ugyancsak alávágást használnak, pl. akkor, ha kerिंगót énekel egy előadó és az énekszám alatt a közönséget mutatja a következő kép, amint a dal ritmusának megfelelően jobbra-balra ringatódzik. A hangosfilm énekszámait már a képfelvétel előtt elkészítik, -- filmre viszik – és azt szinkron (egyidejűleg) lejátszák a képfelvétel közben, úgyhogy a színész csak a száját nyitogatja a felvett hangnak megfelelően. A reakciókat is úgy veszik fel, hogy közben szól a megfelelő, előre elkészített zene. (Play-back.)

A jelenet képsora közé, a jelenet tárgyával sokszor meg nem egyező képet is lehet vágni. Ezek az úgynevezett „bevágások”, melyek rendszerint elvontak és mint szimbólumok szerepelnek. A jelenet folyamán kialakult képzetet megszakítják, mert sem időben, sem térben nem egyeznek a képsor már megszemlélt képeivel. Az új képről, a szimbólumról külön képzet alakul ki, mert mint új jelenetet fogjuk fel, de mivel csak egy

képből áll és az utána következő képsor a bevágás előttinek folytatása, a bevágásról alkotott képzetet át-visszük a következő képre, úgyhogy a bevágás utáni első kép szemléletkor kialakuló képzet összeolvad a bevágás képzetével és ezzel lesz szimbolikus jelentőségű. A bevágás utáni egész képsorra, egészen a következő jelenetekig hatással lesz a bevágott kép képzete, mert azt, mint az egész jelenet egyik képét fogjuk fel. Pl. a főhős egy újságcikket olvas fel. A felolvasás közben azokat a személyeket látjuk, akik a felolvasóra figyelnek (alávágás), majd megszakad a képsor egy bevágással – egy hápogó kacsát ábrázol a következő kép – és ezután ismét folytatódik a jelenet erejének cselekménye, – a felolvasás tovább tart. „Mi” már tudjuk, hogy a felolvasott hír kitalált mese. – Két férfi udvariasan, mosolyogva beszélget egy nőről. A bevágásból, mely két egymásnak rohanó bikát mutat, – tudjuk meg, hogy az udvarias beszélgetés mögött halálos ellenségeskedés rejtőzik. – Egy üzemben a tulajdonos gyorsabb munkára ösztökéli az alkalmazottakat. A bevágott préselőgép mutatja, hogy az embereket kihasználják.

A vágóképek is lehetnek szimbolikus értelműek, tehát nem a jeleneten belül, hanem két jelenet között alkalmazzuk a bevágást.

A gyakorlatban még egyáltalán nem alkalmazott szimbolikus lehetőségek rejlenek a színekben is. Pl. nyomott tónusú, pasztellszínű képsorba egy élénk vörös tónusú képet vágunk. Ma még csak a szereplő személyek kifestése és ruhájuk színe van úgy megválasztva, hogy abból jellemükre következtethetünk. A „vamp”, a démon élénken ki van pirosítva és méregzöld ruhát visel, viszont a galamblelkű festetlen és szürke ruhát hord.

A bevágások valamilyen rendszer szerint is történhetnek az egész film folyamán. Ekkor „motívumai” lesznek a filmnek. Vagyis a bevágások között időben és térben valamilyen kapcsolat áll fenn. Az ilyen bevágások elhelyezhetők a jelenetekben belül, de az

egyres jelenetek között is szerepelhetnek. Pl. a film egy nagy szerelem történetét dolgozza fel. A motívum a tűz lesz. Eleinte kis láng csak, mely tűzvészé fejlődik, míg a végén már csak pislákol, hogy azután hamu legyen belőle. A tűz egyes fázisa a film jelenetei közé van iktatva, mint bevágás, szimbólum. A film egy elbukó nő életét tárgyalja. Itt a víz lesz a motívum, mely az egész filmen végigfut. Eleinte kis hullám csak, mely óriássá dagad, örvénnyé válik. Végül, mikor a nő ismét jó útra tér, sima víztükör lesz belőle. A motívum képei itt az egyes jelenetek között lehetnek.

A zökkenőmentesség, vágókép, ellenvágás, alá-vágás, belevágás és motívum durván csoportosított módozatai voltak a film összeállításának, montírozásának. Természetesen számtalan más lehetőség és osztályozás is elképzelhető az említettekén kívül. Célunk nem az, hogy a számtalan lehetőség alapján a film vágásának esztétikai vagy gyakorlati módozataira tanítsuk meg az olvasót, hanem, hogy megértessük a legmagasabb filmezési mód, a montázsfilm lehetőségét és lényegét, melyet mi egy új művészetnek, - film művészetnek tartunk. Az eddig leírt esztétikai vázlat, (gondolatok a filmről) nagyjából rámutatott a film lényegére, arra, hogy miből tevődik össze (kép, képek, montírozás). A következőkben egy új művészetet ismertünk, amely időbeli vizuális alkotóművészet.

Montázs

A montázs olyan képsorozat, melynek képei sem időben, sem térben nem függenek össze egymással; a képek szemléleténél egy fogalom alakul ki képzet gyanánt.

A montázs képei, mivel sem, időben, sem térben nem kapcsolódnak össze, végeredményében olyan jelenetek sorozatai, melyeknek csak egy képük van. Az egyes képekről külön képzet alakul ki (szemben a jelenet képeivel, melyek egyidőben, ugyanazon térben játszódnak le és az egyes képekről alkotott képzetek összeolvadnak/úgyhogy maga a kép elveszti szemlélés után önálló jellegét és csak az egész jelenetről alkotott képzet marad meg, válik tudatossá.) A montázképek mind tudatossá válnak és bár egymással s kapcsolatban külön-külön nincsenek, a róluk alkotott képzetek együttesen egy fogalmat fejeznek ki. A képek látszólag rendszer nélkül vannak egymásután téve, – újabb képek hozzáadásával, vagy a meglévő képek közül egyesek kiszakításával a képsor értelmetlenné válik. A montázs képei olyan plánban, olyan hosszban és olyan sorrendben vannak egymás után téve, hogy a képsor szemlélése után fogalmat alkot-hassunk belőlük. Pl. egy bimbó, egy kis állat, bárány-felhő, kisgyerek, olvadó hó, stb. a tavasz fogalmát adja. Futószalag, repülőgép, villanyborotva, áramvonalas mozdony, írógép, stb. a mai technizált világról ad fogalmat.

A montázsnak nincs összefüggő cselekménye, mert fogalmát fejez ki önálló képek-

kel (jelenetekkel). Ebből az is következik, hogy az egyes képeknek nincs mindig olyan cselekményük, melyben valami akció, mozgás következik be. Pl. erről a fogalomról, „öreg” így is készíthetünk montázst: korhadó fa, ócska bútor, hervadó virág, öregaszony, romlott gyümölcs, stb. Egy összetépett női fénykép, elnyomott cigarettavég, revolver, melyből egy golyó hiányzik, – anélkül, hogy bármilyen mozgás lenne a képeken belül, – az öngyilkosság fogalmát adja.

A montázsban nincsenek szerepek. A szereplők (tárgy, vagy személy), rendszerint egy képnyi hosszúságban látszanak csak.

A montázsnek nincsenek korlátai sem időben, sem térben, még az egymás után következő képek között sem. Tárgya lehet minden fogalom, mert minden fogalmat ki lehet képekkel fejezni.

A montázs lehet önálló film, vagy betét más filmben, ha csak egy fogalmat fejez ki. Pl. sok filmben alkalmaznak montázst ilyen fogalmak kifejezésére: siker, utazás, népszerűség, szenzáció, stb. Vegyük például az utolsót: „szenzáció” – egy telefont felemelnek, rohanó lábak, rotációsgép, rádió mikrofonja, rikkancs az utcán, sürgönydrót, tömeg, morsegép működésben, stb., mindez a képsor kifejezi a szenzációt, jól belehelyezhető tehát a filmbe.

A montázsok egymás után is helyezhetők. Vagyis egymás mellé tehetünk fogalmakat. Lehetnek ezek egymástól függetlenek, vagy egymásból következők. Az összetett montázsok már nem helyezhetők más filmekbe, önálló film-műfajról van tehát szó. Az összetett montázsok fogalmai a film végén összetevődnek és egy új fogalmat alkotnak. Pl. egymástól független montázs készíthető a tavasz, nyár, ősz és télről. A négy montászból keletkezett fogalom: „Évszakok”. Egymásból következő montázsban mutatjuk be például a 48-as szabadságharcot. A megfilmesítendő fogalmak, melyek végül a szabadság-

harcot kifejezik, ezek: elnyomás – üldöztetés – öntudatraébredés – harc – stb.

Motiválni is lehet montázsokat, mikoris egy motívum kíséri a montázssort végig. Pl. motívumunk a pénz fogalma. Különböző montázsok bemutatják a pénz és más fogalmak viszonyát. A pénz és a társadalom, – a pénz és a munka, – a pénz és a művészet, – stb.

Motívuma, kerete lehet a montázsnak az egyén is. Pl. az egyén (egy bizonyos) és a természet, az egyén és a város, stb.

A montázs szimultán (egyidejűleg) több fogalmat is be tud mutatni olyan formán, hogy vagy a technikai képet felbontja, vagy egymásra tesz két cselekményt. Szimultán lejátszódhatik például két montázs úgy, hogy a vásznat képzeletben átlósan elvágva, bemutatjuk a „parasztság” montázst, a képmező felső, – a „munkásság” montázst, a kép alsó részében. A két montázst tehát egyidejűleg látjuk, egyidejűleg két fogalmat kell megalkotnunk a képekből. Másik esetben „gép” és „ember” fogalmáról készült montázsokat egymásra helyezve, összekopírozva mutatjuk be. Itt két fogalmat kell egyszerre kialakítani.

A montázslehetőségeknek végtelen sok válfaja van, ugyanúgy, mint a montázs összerakásának. A leírt módokkal rámutattunk egy pár összekapcsolási formára. Azt kell most meghatároznunk, hogy szerzünk tudomást arról, ha egy montázs befejeződik és egy új elkezdődik.

A montázs képei külön-külön képzetet alkotnak, melyből a kifejezendő: a fogalom alakul ki. A következő montázs első képéről alakított képzetet már nem tudjuk az eddigi képzeteinkkel összekombinálni, mert az eddigi képekről alkotott képzet és az új montázs első képéből nyert képzet között semmi összefüggést, semmi értelmi kapcsolatot nem találunk. Újabb kombinálást kell kezdenünk, hogy egy új fogalmat nyerjünk az új képekből. A montázs tehát addig tart, míg képei egy fogalmat fejeznek ki.

Míg a mai filmnél a képösszerakás ösztönös, tudatalatti, addig a montázsnál tudatos összekombinálás. Az ember összerakja a képeket, mert mindig összefüggéseket keres köztük, (pl. így lehetséges a bevágás, szimbólum.) Ezt az összefüggést a mai filmnél meg is kapja anélkül, hogy tudatosítaná a képeket. A montázs kényszeríti a szemlélőt a tudatosításra (mert minden kép egy-egy jelenet) és arra, hogy a tudatosított, önálló képeket összekombinálja, értelmet találjon közöttük: a fogalmat.

A montázs sokkal inkább veszi igénybe a szemlélő egyént, mint egyéb film. A szemlélő vizuális érzékétől, kombináló tehetségétől függ, mit mond számára a film, milyen kapcsolatokat fedez fel a képek között. Mennél többször szemléli a montázsfilm, annál többet fog az számára kifejezni, mert az első benyomáskor keletkezett képzetek és kombinációk a többszöri nézéssel bővülnek. Hétköznapi nyelven úgy mondhatnánk, mindig többet magyaráz a montázsba bele.

A filmet itt is „mi” látjuk, de egyéneként mást látunk meg belőle, a képeket másképp értelmezzük - csak a róluk alkotott fogalom lesz azonos.

Olyan montázs például, mely csupa szimbólumból van összetéve, vagyis képletes kifejezésekből, minden egyén számára más jelentőséggel bír, már maga az egyes kép - az egyes szimbólum is. - Egy ölelkezés a montázs fogalma például. Képletes értelmű képekkel van kifejezve: ellenállást letolnak, villanyóra a feszültséget mutatja, bekapcsolnak egy késeskapcsolót, stb. - ezek közé vágják azután a reális képeket, mint csók, simogatás, átkarolás, stb.

A montázsokat feldolgozhatjuk úgy, hogy csupa reális képet helyezünk egymás mellé. Olyan képeket, melyeknek semmi jelképes értelmük nincs. Az egyes képeknek csak annyi a jelentőségük, amennyit maga a felvétel, a fotográfia ábrázol és kifejez. Teljesen naturalista eszközökkel alkotjuk meg a képeket min-

den stilizáltság nélkül. Pl. ilyen lehet az évszakokról készült montázsfilm.

A montázs képeit úgy választhatjuk meg, hogy azok szimbolikus értelmet is tartalmazzanak. Ilyenkor nem csak a kép naturális értelmét kell felfognunk, hanem meg kell találnunk azt a jelképet is, melyet a felvétel ki akar fejezni. Készíthetjük a montázsfilmet úgy, hogy naturalista képei közé beiktatunk szimbolikus értelmű képeket, vagy úgy is, hogy egyes képeknek van csak jelképes értelme. Pl. egy képsorozattal bemutatjuk, hogy hősünk éhes. Éhes és semmi módon nem tud magának élelmet szerezni. A montázs utolsó három képe, mely a szimbolikus képet megelőzi, pl. ez: a férfi hentesüzlet kirakata előtt megy el, benéz egy kávéházba, ahol valaki éppen reggelizik, végül megáll a folyóparton és maga elé bámul. Most jön a szimbolikus kép: egy karéj kenyér, – jobbról és balról két tört fogó kéz nyúl bele a képbe és vívni kezd egymással. Ez az egyetlen szimbolikus kép megérteti velünk, hogy a férfi elkeseredett, harcol a mindennapi kenyérért, ki akarja magának verekedni a mindennapit. Ebben a példában a montázsnak szereplője is van, az éhes férfi, aki a montázs összes képében szerepel annak ellenére, hogy az egyes képek között sem időbeli, sem térbeli kapcsolat nem áll fenn. Mégsem zavar a térbeli, vagy időbeli ugrás a képek között, mert a film nem drámai cselekményt akar kifejezni, csupán az „éhség” fogalmát.

A szimbolikus montázs minden képe egy-egy jelkép. A képek nem csak azt fejezik ki, amit ábrázolnak, hanem minden egyes felvételnek jelképes értelme is van. Az ilyen filmek a legelvontabbak és teljes szépségükben csak akkor élvezhetők, ha többször szemléljük őket. Ez természetesen nem lehet célja a filmnek, mert a szimbolikus montázst is úgy kell megalkotni, hogy a témáját képező fogalmat, vagy fogalmakat az első látásra megérthessük, viszont a többszöri látás következtében az egyes részleteket jobban megfigyelhetjük és minden újabb szemlélés alkalmával több és

több asszociációt nyerhetünk ugyanabból a képsorból, így van ez más művészetnél is, Minél többször halljuk a zeneművet, vagy költeményt, minél többször látjuk a szobrot, vagy képet – egyszóval mennél jobban megismerjük a művet, annál inkább tudjuk élvezni, megérteni az alkotást, a művész külön világát. Szimbolikus montázsfilmből ragadjunk ki egy részletet. Pl. Egy betörő ugrik elő a homályból, kezében zseblámpát tart, melynek fénye egy üres falon cikázik végig. Fénykörben a milói Vénus szobra, egy lant, egy Shakespeare-kötet, melyet egy durva kéz felnyalából. Egy uzorás ül a pultja mögött, körülötte sok ócska lom, giccs, ponyva. Egy kéz eléje tolja a szobrot, lantot és a könyvet. Az uzorás pár fillért ad érte. Három képet mutattunk be, három egymástól független képet. Mind a három jelképes értelmet takar. A tiszta művészetek helyett giccsot és ponyvát adnak, mert ez a jobb üzlet.

Természetesen nagy hiba az, ha a szimbolikus montázsok olyan bonyolult jelképekkel dolgoznak, hogy az a film alkotóján kívül mindenki másnak érthetetlen. Mert a cél nem lehet az, hogy hieroglifákat nyújtunk a műélvezőnek, hanem olyan műveket, melyek azok számára, akik a vizuális kifejezőmódot ismerik, újszerű és művészi alkotást jelent.

Még a montázsfilmek előtt kellett volna megemlékezni a zsánerfilmekről. Hogy megérthessük őket, szükségünk volt a montázselmélet ismertetésére. A zsánerképek olyan montázsfilmek, melyekben helyenként több kép kapcsolódik egymáshoz, időben és térben. Tehát rendszerint olyan képek sorozata, melyek minden szempontból önállóak, függetlenek egymástól, részint jelenetek sorozata. A jeleneteket többnyire az jellemzi, hogy kevés képből állanak. Legtöbbször három, vagy négy képből vannak megalkotva. Itt jelenet helyett rendszerint egy képet is lehetne használni, de a film tempója és ritmusa megköveteli, hogy a képeket több rövidebb képre bontsuk, hogy figyelmünk a mindenkor leglényegesebb részletre összpontosuljon. A zsánerfilmek épp úgy, mint a tiszta montázsfilmek,

fogalmakat fejeznek ki, de legtöbbször nem csak egy fogalmat, hanem több fogalom összetételét. A zsáner-filmekben éppúgy, mint a montáznál nincsenek szereplők. (Kivétel az az eset, mikor egy vagy több személy motíválja a filmet.) A személyek itt is csak anyagul szolgálnak a filmművész kezében. Ezért rendszerint nem színészeket, hanem megfelelő típusokat, karakterisztikus egyéneket szerepeltetnek. Az élő személy a képnek ép úgy alkotó része lehet csak, mint bármely merev anyag. A filmművész kezében a tárgyak egyformán fontos képalkotó elemek az élőkkel. A képek megkonstruálásánál csak az az egy a döntő, hogy a mondanivaló azt a részét, melyet hivatva van kifejezni, a lehető legtökéletesebben kifejezze úgy, hogy ez a többi képpel szervesen összefüggjön.

Mindebből pedig az következik, hogy a film nem előadóművészet. Az előadás foka és módja nem terjedhet túl azon a határon, melyet a kép egyéb alkotó elemei betöltenek. Hogy ennek ellenére még montázs-filmekben is gyakran szerepeltetnek színészeket, annak az az oka, hogy az egyes típusokat igen nehéz kikeresni, és ha már meg is találtuk őket, a legegyszerűbb mozgást és kifejezést is képtelenek természetesen végrehajtani.

A filmalkotó feladata, hogy a személyekből is kihozza azt a mozgást vagy kifejezést, melyre a képen belül szüksége van, Ennek a célnak elérésére igen különböző módszereket alkalmaznak. Mi itt – bár tárgykörünkkel nem függ szorosan össze, – egy kevésbé ismert rendszerre mutatunk rá. Az elgondolás azon alapszik, hogy az ember minden mozgása, kifejezése valamilyen változást kiváltó akciónak a reakciója. Ha tehát valamilyen akciót viszünk véghez, előre kiszámítható a várható reakció. Ezt a módszert különösen akkor alkalmazhatjuk nagy sikerrel, ha nem színészekkel dolgozunk. A színészen ugyanis olyan nagy mértékben van kifejlődve az utánczási ösztön, hogy jellemével és egyéniségével pontosan ellenkező dolgokat is képes természetesen megjátszani. Mi itt viszont nem

játszatunk meg semmit, hanem a szereplőt mint egy jó médiumot használjuk fel, aki jól reagál azokra a hatásokra, melyeket foglalkozásánál fogva megszokott, vagy melyekre természeténél fogva hajlamos. Pl. A képen esti őrjáratát végzi egy rendőr. A forgatókönyv szerint a rendőr valamilyen zajt hall és erre hirtelen felfigyel, majd elindul a zaj irányába. Ha nem színész, hanem valódi rendőr játszik a képen, igen nehéz feladat előtt áll a filmművész. Hiába magyarázza el százszor is a cselekményt, a rendőr soha nem fogja természetesen lejátszani. Ha viszont elmagyarázza a cselekményt és közvetlen a felrezenés mozzanata előtt belefúj egy rendőrsípba, a szereplő ösztönösen felrezen és megindul a hang irányába. Természetesen fog hatni játéka a képen, mert tulajdonképpen nem játszott a rendőr, hanem ösztönösen azt cselekedte, amit mindennapi szolgálatában megszokott, begyakorolt. Nincs az a kitűnő színész, aki jobban játssza le nála ezt a jelenetet. Tegyük fel, hogy egy őserdei négerrel, aki soha filmről, színészetről nem hallott, a következő jelenetet akarjuk lejátszani: vacsoraevés közben az egyik harcos hirtelen zajt hall. Nagyon megijed, de mikor látja, hogy barát lép be az ajtón, megnyugszik és visszaül az asztalhoz. A jelenet megjátszatva aligha fog sikerülni. Alkalmazzuk pl. ezt az eljárást: a néger ül az asztalnál és eszik. Most az ajtó irányából hirtelen elsütünk egy revolvért, amiről előre nem szóltunk a szereplőnek. Feltétlenül megrémül és felugrik. Mielőtt még ideje lenne elszaladni, megnyugtatjuk, hogy nincsen semmi baj, csak üljön le nyugodtan tovább vacsorázni. Vademberünk is kitűnően játssza ezt az egészen komplikált játéku jelenetet. De alkalmazható egészen más formában is ez a rendszer. Pl. secondplanban egy nő van a képen. Egy elhagyott, sötét utcán játszódik a kép. A nő kihívóan mosolyog. Számtalan próba ellenére sem megfelelő a nő mosolya; vagy túl kedves, vagy túl fáradt, de nem elég kacér. Mivel second plánban fotografálunk, a nő csak csipőig látszik és így az arcjátéknak meglehetősen erős-

nek kell lenni ahhoz, hogy jól érvényesülhessen. Ha a szereplő kedvesen mosolyog, és testsúlyát két lábáról az egyikre helyezi át, ezzel a kis lábmozgásával előlről nézve tökéletesen megkapjuk azt a kihívó mosolyt, melyre szükségünk van, anélkül, hogy a nő megjátszana. Az a kis mozgás, mely a súlypontátelhelyezésnél történik, tökéletesen elég, hogy a kedves mosolyból kihívó kacérság legyen.

Számtalan példát tudnánk még felhozni ennek a rendszernek magyarázatára, vastag köteteket lehetne írni róla, itt csupán ismertetni akartuk, mert sajnos a gyakorlatban igen kevesen tudnak róla és még kevesebben használják. Hogy mikor milyen akciót kell végrehajtanunk, hogy a kívánt reakciót elérhessük, arra receptet írni nem lehet. Az mindig a cselekménytől, helytől, a szereplő egyéniségétől és még számos egyéb körülménytől függ.

A film nem előadóművészet. Technikáját fel lehet használni előadások rögzítésére, megőrkítésére, de ennek a filmművészethez semmi köze sincs. Lehet a színész játéka kitűnő a filmen, de ez nem azt jelenti, hogy az ösztönmű, a filmmű a jó, hanem a színészi alakítás, mint előadóművészet kitűnő.

A mai film a „Gesamtkunst” felé törekszik. Egyszerre akar időbeli és térbeli, vizuális és auditív, előadó és alkotó művészet lenni. A legteljesebb zűrzavar uralkodik az u. n. filmstílusok között. Nincs kialakult esztétikai rendszer, nincs meg az általános művészeti alapépítmény. Egy-egy új fényképezési mód, vagy rendezői ötlet forradalmat jelent a filmművészet berkeiben és az újítónak rendszerint számos (legtöbbször igen tehetségtelen) utánpótlás akad. A mai moziműsor-politika hátráltatja leginkább a különböző filmstílusok kialakulását. Előre meg van határozva minden műsor időtartama, melynél a film sem hosszabb, sem rövidebb nem lehet. Hogy jobban megértsük, hogy ez a körülmény a filmalkotó művészre milyen hátrányt jelent, képzeljük el, hogy a festőművészeknek meghatározzák, hogy csak 3X4 méteres vásznat festhetnek, a

szobrászok csak két méter magas szobrot alkothatnak, a regényírók pedig csak 600 oldalas könyvet írhatnak. Az összehasonlításnál azért vettünk ilyen nagy méreteket, mert a filmnél feltétel, hogy legalább másfél óráig tartson. Rengeteg olyan téma van, amely csak jóval rövidebb időterjedelemben dolgozható fel. Gyakorlatban ezen úgy próbálnak segíteni, hogy teletömik a filmeket a tárgykörhöz egyáltalán nem kapcsolódó epizódokkal, betétekkel. Az ilyen filmek szétesőek, tempótlanok, rosszul felépítettek. A mai filmgyártás tisztán üzleti jellegéből következik, hogy vékony kis mesevázra látványos, káprázatos, zenés jeleneteket akasztanak, melyek úgyszólván teljesen a filmtől független kisfilmek. Gyakori, hogy rossz filmekben művészi, filmszerűen megoldott betétek vannak. Ezek a kitűnő kis-filmek bizonyítják még a laikus előtt is, hogy ugyanúgy mint más művészeteknél, a filmnél sem lehet a mű formáját előre meghatározott keretek közé szorítani. A filmek hossza csak attól függhet, hogy a megfilmesítendő téma mennyi időt kíván meg. A művésznek szabadon kell rendelkezni az összes dimenzióval. Hogy montázsfilmek nem kerülnek a közönség elé, annak talán egyik legfőbb oka az, hogy rendszerint jóval rövidebb terjedelműek, mint az úgynevezett játékfilmek. Hiszen természetes is, hogy olyan kép, amely egy vagy több fogalmat fejez ki, nem lehet olyan hosszú, mint az, amelyik egy történelmi eseményt dolgoz fel. Ma tehát nem szülehetnek „film költemények”, rövid terjedelmű filmversek. Ezeknek ugyan semmi közük sincs az irodalmi értelemben vett versekhez, de sajnos még nincs rá új szó, mellyel az ilyen műveket meg tudnánk határozni. (Más téren is hiányoznak a film szakkifejezései és ez ad a fogalmak tisztázatlanságára annyi okot. Igen gyakoriak a más művészetektől kölcsönzött kifejezések és fogalmak, melyek nagyon zavaróak, mivel másképp kell őket értelmeznünk más művészetekre és a filmre vonatkozólag.)

Kialakult filmstílusról, vagy műfajról nem beszél-

hetünk még; a „társadalmi színmű”, „vígjáték”, „dráma” nem műfaj és nem stílus, pedig előszeretettel használják filmnél is. Kétségtelen, hogy lesznek lírai és epikus filmművek. A film stílusát és műfajait a filmművészek fogják megteremteni, akkor, amikor megszűnnek azok a gátak, melyek ma megakadályozzák őket abban, hogy egyéni filmműveket alkossanak.

Még a film szakemberei között is kevesen vannak akik átérzik a film önálló, minden mástól független művészi lényegét. A filmben olyan közeget látnak, mely az „összművészet” megvalósítására alkalmas. Ezzel annyira lebecsülik a filmet, hogy nem látnak benne mást, mint reprodukciós eszközt, összekeverik a regényt a drámával és ezt a koktailt felfotografálják a türelmes filmszalagra. Ezekben a filmekben azután minden van! Irodalom, zene, képzőművészet, előadóművészet, csak a filmművészet hiányzik belőle. A wagneri álom a film feltalálása után is csak álom marad.

A film és a hang

A film elsősorban vizuális kifejezési eszköz. Az összes érzékelési mód közül a vizuális a legdöntőbb. Minden más érzékelés kevésbé rögződik az agyba, mint a képszerű.

Vizuális kifejezéssel értelmi hatást érhetünk el. A beszéden kívül minden más érzéklési mód csupán érzelmi hatást vált ki belőlünk. Ha tehát a film beszél, egyidőben két különböző értelmi hatás alatt állunk. Egyrészt a képet szemlélve, vizuális, – másrészt a hangot hallva auditív értelmi hatásnak vagyunk kitéve. A kettő egymás hatását lecsökkenti, lerontja, Ha a beszéd viszi előre a cselekményt, a kép csak illusztrálása a beszédnek. A kép, a primer hatás másodlagossá válik. A vizualitás elveszti értelmi jelentőségét és csak arra szolgál, hogy láttassa a hangot közlőket, vagy a reakciót, melyet a hangok kiváltanak.

Ha a kép viszi előre a cselekményt, adja meg az értelmét, feltétlenül néma kell, hogy maradjon, mert minden kimondott szó megállítja és az auditivitás javára tolja el az értelmi kifejezés súlyát. Egyszerre két értelmi hatás egyforma mértékkel nem érvényesülhet. A film, melyet mint vizuális kifejező eszközt fogunk fel, kizárja tehát a beszédhang olyan alkalmazását, mely a képtől függetlenül értelmi hatások kifejezésére szolgál.

A cselekményt a képekből eredő vizuális hatás viszi előre. A többi érzékelés, mely elsősorban érzelmi hatást vált ki, fokozhatja a képből eredő értelmi hatást, így a zörej, mint a képen látott cselekmény ter-

mészetes következménye (pl. kovácsolást ábrázoló képnél a kalapácsütések hangja) megszünteti azt a hiányérzetet, mely a képek némaságának velejárója, vagyis megadja a film hangos jellegét. Az auditív hatást másodlagossá kell tennünk olyan mértékben, hogy ne szolgáljon a cselekmény előbbrevitelére, csupán az életben a képek velejáró megszokott hangját adja. Egyszerűbb szavak is így foghatók fel (pl. köszöntések, felkiáltások.)

Minden értelmi hatás egyúttal egy érzelmi hatásnak is a megindítója. A vizuális értelmi hatás váltja ki legintenzívebben az érzelmeket. Az auditív értelmi hatásnak már jóval kisebb az érzelmi hatása. Pl. ha egy betegségben szenvedő személyt látunk, akinek kezén egy jókora daganat van, arca fájdalomtól eltorzul, ez bennünk sokkal mélyebb részvét érzelmet vált ki, mintha a beteget csak panaszkodni hallanánk, vagy a daganatot kitapintanánk.

A mai beszélő filmekben az érzelmet a kép és a hangból eredő együttes értelmi hatás váltja ki. A montázsfilmnél minden egyes kép fokozza az érzelmi hatást, mert a cselekménye nem feltétlenül mozgásakció, hanem képek kombinációjából és asszociációjából eredő fogalom. A zene mint tisztán érzelmi hatást kiváltó, nagyban fokozhatja azt a hangulathatást, érzelmet, mely a kép szemléletkor bennünk keletkezik. Jó filmzene csak úgy képzelhető el, hogy minden egyes képhez megfelelő hangot komponálnak. Ma igen gyakran előfordul, hogy zenét filmesítenek meg, vagyis a zene az, ami mint primer hatás szerepel és itt is, mint a beszédnél, a képek illusztrációként szolgálnak. (Amikor a slágereket népszerűsíteni akarják, jóformán mindegy, milyen képet raknak elénk, a hangsúly az előadott dalon van.)

Bizarrsága miatt megemlékezünk még a szagos-filmről, mely szintén nem más, mint az érzelmi hatás fokozója. Sőt, kísérletek folynak abban az irányban, hogy hőhatásoknak tegyék ki a nézőt. (Pl. sivatagi

jelenteknél túltemperálják, havas felvételeknél lehűtik a nézőteret.) Ezután már csak az hiányzik, hogy ha a képen fejbevernek valakit, a néző is hasonló külső behatást kapjon.

A film vizuális művészeti kifejezőeszköz, mely az értelmi hatást – mondanivalóját – képekkel fejezi ki; érzelmi hatását fokozhatja a zörej és zene.

A filmművész

A mai filmnél a forgatókönyv meghatározza magát az egész filmet. A forgatókönyvben minden technikai és művészi utasítás, szöveg és zene benne van. Aki tehát ismeri a „Drehbuch” technikáját, az elolvasva maga elé tudja képzelni a kész filmet. Jó forgatókönyvet el lehet rontani, rossz rendezővel, színésszel, stb., de rossz forgatókönyvből jó filmet csinálni nem lehet.

A filmeket ma kollektíven készítik. A munkát felosztják és minden részét szakemberre bízják. Az egyes szakemberek a rendező utasításainak, saját képességüknek, művészi érzéküknek megfelelően végzik el a rájuk bízott részletmunkát. A rendező irányítja ugyan a film többi alkotóját, azok azonban művészileg egymástól függetlenek. A filmgyártás rengeteg technikai ismeretet és gyakorlatot igényel. Egy ember a mai filmeket készíteni nem tudja. Fel kell tehát osztani a teendőket. Minden egyénnek, aki a film alkotásában közreműködik, meg van a maga gyakorlati és művészi szempontja és így a mai filmnek semmiféle egyéni jellege nincs.

A jövő filmjének, a montázsfilmnek alkotója egy ember, a „filmművész”. Ő írja, rendezi, fényképezi és vágja a filmet, tehát valamennyi munkát ő végzi el. A montázsfilmnek nincs a mai értelemben vett forgatókönyve, mert csak a filmművész látja a szavak mögött a film képszerű cselekményét, a fogalmakat, így csak vázlatot készít forgatókönyv helyett, melyet segédeszközül használ. Természetes, hogy munkáját tech-

nikai okokból teljesen egyedül nem végezheti el. Nem bontja fel az elvégzendőket szakmákra, (rendező, operatőr, vágó, stb.) hanem az ő irányításával más végzi a technikai munkát az ő művészi felfogása szerint.

A filmművész montázsfilmje egyéni művé válik. A szemlélő úgy szerez tudomást a film cselekményét alkotó fogalmakról, ahogyan azokat a filmalkotóművész neki képekkel tolmácsolja. A képek tartalma, fotográfálása, összeállítása jellemző a filmművészetre és arra a korra, melyben a művész él. A montázs filmek érzékeltetik a kor vizuális felfogását valamilyen fogalomról.

Film és színház

Esztétikánk bevezetőjében utaltunk arra, hogy semmilyen összehasonlítást nem teszünk film és egyéb művészetek között. Ha tehát mégis megvizsgáljuk a film és színház viszonyát, tesszük ezt azért, mert rengeteg kölcsönhatást találunk a kettő között.

A hangosfilm megindulásakor sok színházi szakember helyezkedett el a filmszakmában. Divatos szóval azt mondhatnánk „átképezték magukat”. A régi rendezők közül csak néhányan tudták továbbfolytatni mesterségüket, az újak pedig a filmtechnika alapjainak sem voltak tisztában, nem beszélve a filmszerű kifejezőmódról, vizuális hatásokról. Eleinte teljesen színpadszerűen kezelték a filmjátékot. Végtelen hosszú jeleneteket fotografáltak egy gépbeállításban.

A hangosfilm eleinte kezdetleges technikája is magával hozta a hosszú képek készítését. Mai szemmel ezek a filmek hallatlanul unalmasak, hosszadalmasak, óriási visszafejlődést jelentettek a némafilm utolsó éveinek anyagához viszonyítva. Total plánban készült a film csaknem valamennyi képe. A rendezők és írók nem ismerték, illetve nem tudták alkalmazni a plantechnikát.

A fejlődés folyamán általuk filmszerűnek hitt és még ma is igen sűrűen használt vágáshatásokat használták ki. Pl. a jelenet utolsó képében ezt mondja a színész: „Soha nem volnék erre képes”. A következő jelenet első képében egy másik színész, mintha csak az előbbi jelenetet folytatná, így szól: „Hát kivételesen, még az egyszert megteszem”. A második jelenet a

mondatkapcsolással meglepetésszerűen hatott és ilyen módon a szövicceknek adott remek alkalmat.

Az első jelenet végén a szöveg a következő jelenet képével kapcsolódott, többnyire humoros formában. Pl. az első jelenetben „Úgy kirúgom, hogy repülni fog!” – Egy repülőgépet látunk a következő képen. – Vagy: „Ezért még börtönbe kerülheti” Egy pénztárfülke rácsos ablaka mögött folytatódik a cselekmény.

Valóban filmszerű átmenetekkel csak elvétve találkozunk. Ebben az esetben a kép vizuális értelmét visszük át a következő jelenet első képére, mely szintén vizuálisan hat. Pl. Verekedésnél egymásután kapja az egyik fél az ütéseket. A következő jelenet első képében egy fatelepen egy favágógép baltája nagy rönköket hasít szét.

A mai film is 99%-ban a planrendszer figyelembevételével – színpadutánzás. És talán még túlozunk is, mikor azt mondjuk, hogy a méterszámok egy százalékát filmszerűen dolgozzák fel. Csaknem kizárólag a jelenetek közti átmenetek teszik „filmszerűvé” a mai képeket. Az egyes jelenetek rendszerint olyanok, hogy minden nehézség nélkül színpadon is lejátszhatók. A némafilm idejében legtöbbször bemutatják a cselekményt. A filmszerűség abban állt, hogy részletesen megmutatták az aktív történetet. Ma mindinkább elmondják azt, ami történni fog, vagy ami történt. PL „El sem hiszi, mennyit futottam, míg ideértem¹.” - Ahelyett, hogy a futást mutatták volna be. A cselekményt nem a képen történő mozgásakció, hanem a dialógus viszi előre.

A mai színház, a mai drámaírók is sokat „tanultak” a filmtől. A színművek számtalan képre vannak tagolva és a forgószínpad jóvoltából a szín rövid elsötétítésével, majd kivilágításával új díszletben folytatódik a cselekmény. Ez megfelel a film blendéjének rrdkor is az egymást követő jeleneteket úgy kötjük össze, hogy az első jelenet utolsó képe elsötétül, a második jelenet első képe kivilágosodik. A néző ezt a je-

lenséget, mint időmúlást fogja fel és tudja, hogy utána új díszlet következik.

Alkalmazzák a forgósínpadot úgy is, hogy közben nem sötétítik el a színt és a szereplők szemünk láttára mennek át a következő díszletbe. Ez a megoldás teljesen filmutánézés, mert csak ott van meg a mód arra, hogy bemutassuk a szereplők útját az egyik díszlettől a másikig.

Különösen operetteknel gyakran láthatjuk, amint a színészek közvetlen a függöny és a díszletfal között hagyják el a színteret. Vagyis: nem ajtón vagy ablakon mennek ki a díszletből. Olyan ez a jelenség, mintha a felvevőgép látószögéből távoznának a szereplők, meri a színpadnyílást mint egy állandó látószöveget fognak fel.

Fényhatásokkal a planrendszert valósítják meg a színpadon. A díszletet úgy világítják be, hogy az félhomályban marad és erős reflektorfényt bocsátanak az egyes színészete. Sőt a színésznek is csak a fejét világítják meg sokszor, hogy a nézők figyelve teljesen ráirányuljon.

A színtér két végében állnak a színészek és felváltva, hol az egyik, hol a másik csoportot világítják meg erősebben, vagyis filmszerű vágáshatásokkal dolgoznak. A világítás technikájában is filmszerű hatásokat utánoznak. Napfény, effekt (pl. gyertyavilágítás) mindennapos színpadainkon. Ezek a fényhatások a színpadi képeket filmképszerűvé teszik. A színes fényvel való belámpázás még csak fokozza az említett hatást.

A díszleteket is sokkal reálisabban, plasztikusabban építik meg. Ma már csak elvélve találkozunk festett hátterekkel, vászonajtókkal, stb.

A háttérret néha bevetítik, sőt attól sem riadnak vissza, hogy mozgó háttérret vetítsenek.

A fenti módok csak kis töredékei azoknak a lehetőségeknek, amelyekkel filmszerűvé akarják tenni a színpadot, abból a téves felfogásból kiindulva, hogy a közönség szívesebben nézi a színpadon a filmeket,

mert itt megvan az élő színész közvetlen hatása. Klaszszikus drámákat is a fenti eszközök igénybevételével mutatnak be. A sok külsőség mellett elvész az író mondanivalója.

Nem feladatunk a mai színjátszás bírálata, de valószínűnek tartjuk, hogy a színpad a film konkurenciájától csak úgy menekülhet, ha filmművek helyett színműveket ad elő.

A jövő filmje pedig a művészetek közül a színpadtól lesz a legtávolabb.

A filmművészet jövője

„... ha úgy mutatnánk az életet, mint amilyen a valóságban, ridegen, szárazon és legtöbb esetben reménytelenül, megbékítő befejezés nélkül, – akkor Amerikában egy esztendő alatt kirobbanna a legszörnyűbb társadalmi forradalom. Az amerikai film oktat, nevel, de óvatos, mert érzi felelősségét és narkotizáló hatásának szükséges voltát”. – William Hayes, az amerikai öncenzúra elnöke, aki ezt a hivatalt évtizedek óta látja el, nyilatkozott így az amerikai filmgyártásról.

Ezzel meghatározza az amerikai film fejlődési lehetőségét. A filmgyártás Amerikában nem más, – nem is akar, nem is tud más lenni, – mint ipar. Éppen olyan ipar, mint az autógyártás, vagy rádiókészítés. A fiira is éppúgy, mint minden más dumpingcikk, futószalagon készül. Mindenki „csavar” egyet rajta, hozzátesz a témához és egy csomó szakember kezén átfutva, tökéletesen megfelel kettős hivatásának: jövedelmező üzleti vállalkozás, tömegszórakozás, azaz társadalmi fék válik belőle.

Amerikában tehát eleve ki van zárva a művész-film megszületésének lehetősége, mert ha akadnak is filmművészek, munkájuk a sok megalkuvás (költségvetés, cenzúra, stb.) által elveszti jelentőségét. Van egy sokkal döntőbb szempont is. Magukban a filmművészekben sem alakult ki a művészi filmalkotás lehetősége, stílusa és iránya. Nincs egy meghatározott rendszer, amelynek felhasználásával megszülethetnének az első örökéletű filmművek.

A hangosfilm bevezetése óta egyre inkább „iro-

dalmi értékű” filmekben látják a filmművészet jövőjét. Regényeket és drámákat dolgoznak fel, vagyis többé-kevésbé jól illusztrált tartalmi kivonatát adják az irodalmi műfajoknak. A film kétségtelenül a jövőben is nagy szolgálatot fog tenni, mint az irodalmi vagy zenei művek népszerűsítője és ismertetője. Pl. kulturális szempontból óriási jelentőségűek lesznek az operákról készült filmek, melyek a világ legnagyobb énekeiseivel, a legjobb zenekarral és karmesterrel, gyönyörű díszletekben játszódnak le. A film itt nem lesz más, mint közvetítő eszköz, mellyel az időben lejátszódó esemény tetszés szerint ismételhető.

A művészfilm kialakulására irányuló szándékok jellemzik a francia filmeket. Ezidőszerint valóban a legjobb „filmek”, mert itt már meg vannak a nyomai a vizuális (csak képszerű) kifejezéseknek. A francia filmgyártás egészen más célokat tűzött maga elé, minif az amerikai. Nem tömegek szórakoztatója akar lenni, hanem az európai nagyigényű közönség „csemegéje”. Pénzügyi háttere is eltérő az amerikaiétól. Jóval kisebb költségvetéssel készülnek és a gyártó vállalatok csak egy-két filmet készítenek évenként. A cenzúra és a tőke is nagyobb szabadságot biztosít a filmíróknak és rendezőknek. A filmtémákat sem iparszerűen gyártják, hanem igen gyakran egy személy írja, rendezi, sőt játssza a filmeket. Megközelítik tehát a „filmművész” fogalmát.

Mint egész különleges és önálló egyéniséget meg kell említeni Charlie Chaplint, akinek filmjei utánozhatatlanul sajátosak. (Némák!) Ő egyszemélyben finanszírozza, írja, rendezi, játssza, zenéjét szerzi filmjeinek.

A filmművészet megvalósításához a legközelebb az amatőrfiimezők tábora áll. A világ minden részért szövetségbe tömörültek és a nemzetközi kapcsolatok kiépítésével (filmcsere) úttörő munkát végeznek. Az amatőr-filmművészeket képeik készítésében semmi sem gátolja. Nem üzleti cézzalattal dolgoznak, kizárólag a filmművészetben való hit az, mely alkotásra készíti

őket. Filmjeiket saját pénzükből készítik és a gyártással kapcsolatos valamennyi munkát maguk végzik el, – sokszor még magát a film előhívását, kidolgozását is. – Évente megtartott nemzetközi versenyeken a világ amatőrfilm-termésének színe-java kerül bemutatásra. Ahány film, annyi művészegyéniség bontakozik ki a szemünk láttára. Ezek a művészek egyéni stílusban, egyéni meglátásokkal dolgoznak, úgyhogy aki módszerüket ismeri, a bemutatott képekből meg tudja állapítani azok szerzőit és nemzetiségüket. Legnagyobb sikereiket keretes – motivált – montázsfilmeikkel, – melyek szimbólumokkal dolgoznak, – érik el. Munkájuk értékét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a professzionista filmgyártók (félteékenységből?) meg sem nézik, nem vesznek tudomást róluk. Hogy befolyásuk nem lehet döntő, annak kizárólag anyagi okai vannak, mert saját kedvtelésükre, saját, erre a célra félrerakott fillérjeikből készítik képeiket.

Ha a profi filmesek kellőképpen értékelnék ezeket a filmkísérleteket, a filmművészet mérföldes lépetekkel haladhatna előre. Filmakadémiát kellene felállítani, ahol kis filmműterem állana a hallgatók rendelkezésére. Itt lehetne az újszerű filmelgondolásokat megvalósítani, kísérletezni technikai és művészi újításokkal. Mert ha ma valaki filmpályára akar lépni, annak valamilyen módon egy gyár, vagy gyártó vállalat kötelékébe kell bejutnia. Itt tisztán gyakorlati tudást sajátíthat csak el. Illetve annyit tanulhat meg a filmkészítés titkából, amennyit mesterétől elles. Ha kellő rutint szerzett a képelőállítás valamelyik ágában, akkor idővel megbízzák Önálló munkával. Mivel gyakorlati kísérletek folytatása nem állott módjában, igyekszik mesterének műhelytitkait gondosan utánózni és csak akkor mer valami egyéni ötletet megvalósítani, ha már ő is „öreg rókának” számít. Hátránya a mai rendszernek az is, hogy a voluntörök a filmgyártás igen kis részét sajátítják csak el. Legnagyobb ritkaság pld. ha a rendezőjelölt ért a fotótechnikához vagy a laboratóriumi munkához. Pedig a filmművészlől fel kell tételeznünk,

hogy a filmgyártás minden ágával tisztában van. Ez pedig csak több évi rendszeres elméleti és gyakorlati tanulással érhető el.

Ha a mozik bevételének tört százalékát áldoznák a fenti cél érdekében, pár éven belül kitűnő, hozzáértő gárdát lehetne nevelni, mert az iskola elvégzése egyrészt kellő előtanulmányt feltételezne, másrészt tantervénél fogva az eddigi mennyiségi utánpótlás helyett, minőségít nyújtana. A kísérleti filmeket keskeny anyagra lehetne felvenni, ami az előállítási költségeket lényegesen csökkentené és vasárnap délelőttönként nyilvános matinékon lehetne bemutatni őket. Ezzel az eredmény kettős lenne: a növendékeknek alkalmuk lenne elképzeléseiket a gyakorlatban megvalósítani és a közönség haladóképes rétegét fokozatosan rá lehetne szoktatni a filmszerű filmekre.

Reméljük, hogy az illetékesek hamarosan belátják a Filmakadémia létesítésének előnyeit és a viszonyok változásával sor kerül megvalósítására.

Ha akadtak is a professzionisták között olyanok, akik felismerték a film igazi hivatását, ezeknek sem volt meg a lehetőségük arra, hogy művészfilmeket produkáljanak, mert ha pl. egy montázsfilmet mutattak volna be, a nagyközönség semmit sem értett volna belőle. Az alapfeltétele a filmszerű filmezésnek, hogy a léző is tudjon filmszerűen, képekben gondolkodni. Ez csak fokozatosan érhető el. A közönséget rá kell szoktatni, rá kell nevelni a képszerű kifejezőmódra.

Gyakran mondják a francia filmekre, hogy filmszerűek". Érezték, hogy valami újat, a sablontól eltérőt kapnak bennük. Azt állították, hogy a színészek lelcét tudják fotografálni, anélkül, hogy azok beszélnek. Pedig nem történt itt más, minthogy képsorokkal gondolatokat, fogalmakat fejeztek ki. Ha pedig elvélve egy-két szimbólummal találkoztak a filmekben belül, nint különleges csodát üdvözölték és nem tudtak beelni vele.

A közönség és a kritika boldogan fogadott min-

den olyan újítást, mely filmszerűbben fejezte ki a filmcselekményt. Sőt, ma már elértük azt, hogy elsősorban filmszerű eszközökkel készített képeket tartanak jó filmeknek. A fejlődés ezen a ponton megállt. Ha tovább fejlesztik, filmszerűbbé teszik a képeket, az csak a társadalom fejlődőképes rétegének nyújthat élvezetet.

A filmművészet kifejlődését – paradoxnak hangzik ugyan – de legjobban szédületes technikai fejlődése gátolja. Ha a film napjainkig néma maradt volna, a gyártóknak önkénytelenül is jobb, filmszerűbb képeket kellett volna csinálniuk, mert a lassú haladás, fejlődés – elkerülhetetlen. A hangosfilmmel a film művészi színvonala zuhanásszerűen esett vissza. Az auditív hatást tették dominálóvá és a kép a beszéd illusztrációjává süllyedt. A színesfilmmel újabb visszaesés következett be. Zöld mezőben, piros ruhában, sárga labdával játszó kislány volt a képideál. Vagyis nem tudtak betelni a színlehetőségekkel. A fővételek jó részét a szabadban készítették és ezáltal a festmény-szerűségre törekedtek.

Bár a színesfilm technikai megoldása egyáltalán nem nevezhető még véglegesen megoldottnak, mindez nem rettentette el a gyártókat attól, hogy a kísérleti stádiumban lévő színes anyagokra egymásután ne készítsék a színes filmponyvákat. A szín bekapcsolásával a film kifejezési lehetősége megnövekedett. Amíg azonban a technikai tökéletesítésbe milliókat ölnek a kísérletezések folyamán, arról egyáltalán nincs tudomásunk, hogy a művészi irányú kísérletekre egyetlen fillért is áldoztak volna. A színes anyagot vagy ugyanúgy kezelik, mint a fekete-fehér filmet, vagy úgynevezett „színes témákat” dolgoznak fel. Ez pedig visszatérést jelent a romantikus wild-west és egyéb kalandorfilmekhez. A mai színesfilmet legsikeresebben a mesefilmeknél alkalmazzák, ahol a közönség megbocsátja a hamis, természetellenes színviszádat.

100%-osan kielégítő a felvételi anyag színes rajztrükkfilmek készítésére, mert itt nem lényeges a színek élethűsége. Rajzolt, költött személyek és tárgyak ele-

venednek itt meg, melyeket a művész teremt. A legzseniálisabb rajzfilmművész Walt Disney színes alakjai szinte elhagyták már a mozivásznat és kedvenceinkké, barátainkká lettek. A rajzolt film lehetőségei korlátlanok. Amit csak a művészek fantáziája kitermel, azt mind megvalósíthatjuk, mert a rajzfilm a legvilágosabb bizonyítéka annak, hogy a film művészi anyaga mindaz, ami fényt kibocsát, vagy fényt visszaver. Így természetesen a szín jelentősége és felhasználhatósága igen fontos, mert ez a filmköltő korlátlan szabadságát jelenti.

Rohamléptekkel halad a plasztikus film tökéletesedése is. Hogy ez milyen beláthatatlan tragédiát jelent a filmművészet számára azt felesleges hangsúlyozni. Tökéletes visszaesést fog eredményezni a színpadias filmhez, felrúg minden eddig elért művészi eredményt, mert a plasztikus filmmel tulajdonképpen új művészi anyag születik meg. Olyan, mely a harmadik térbeli dimenziót nemcsak látszólagosan, az optika perspektívája segítségével, hanem valóságosan is élénk tudja állítani. Tehát nem a film tökéletesedik általa, hanem egy új művészi anyag keletkezik. Erről az új művészi anyagról esztétikai szempontból eddig semmit sem tudunk. Még csak azt sem jósolhatjuk meg, hogy végleg kiszorítja-e a mai sík-filmet, mely eddig nem tudott művészetté kiforni. Mert ha a plasztikus film győz, a film mai formája lomtárba kerül, mielőtt még művészetté fejlődhetett volna.

A filmművészet rákfenéje, hogy a gyártás és a moziszakma külön érdekeltség. Érdekeik gyakran ellentétesek. A gyártó cégek és az előadó színházak hatalmas versenye azt eredményezi, hogy a nívó egyre hanyatlik, mert kizárólag arra törekcszenek, hogy a legszélesebb néprétegek igényeit elégítsék ki. Ez pedig nem vezethet másra, mint megalkuvásra a művészettel szemben. Pedig a film tulajdonságainál fogva a legnagyobb tömegek művészetének van predesztinálva. Ennek oka egyrészt abban található, hogy a vetítéshez szükséges technikai berendezkedések óriási mennyi-

ségben állnak a rendelkezésre ma már az egész világon. A filmszínházak számának további növelése technikai fejlődésükkel és árukkal egyenes arányban áll. Mint jellemző adatot említjük meg erre vonatkozóan, hogy Magyarországon a 16 mm-es vetítógépek bevezetésével közel 500 új mozgóképszínház alakult, az eddigi 250-nel szemben.

A jövő művészfilmje a tömeg művészete lesz. A vizuális ábrázolás a legősibb, a legösztönösebb minden más kifejezési forma között. A legközelebb fekszik még a primitív, kulturálatlan emberhez is. Ha a hang visszaszorul az őt megillető helyre és csak az életjelenségek természetes kísérője lesz, úgy a film ismét nemzetközivé válik, olyan értelemben, hogy mindenki számára érthető lesz. Nem jelenti ez a tény azt, hogy eltűnik a filmekből minden nemzeti és egyéni sajátosság. Sőt, a mai filmek legtöbbször csak úgy tudjuk meg, hogy milyen országban készült, hogy a beszédet felismerjük. Mert sem a téma, sem a feldolgozás nem nyújt felvilágosítást. Gyakran megesik, hogy szinkronizált (a beszéd más nyelvre való átültetése úgy, hogy a képen látható szájmozgás is megegyezzen) filmről nem tudjuk megállapítani, milyen nyelven készült eredetileg.

„Nem a modell teszi a stílust, hanem az ecset”. Nem a beszéd, a díszlet és nem a szereplő színészek tesznek egy filmet nemzetien sajátossá. Ezek felhasználható külsőségek, a lényeg a belső tartalomban és a kidolgozásban rejlik.

A filmmel olyan művészet született meg, mely nemcsak egyéneket tud elének állítani, hanem társadalmi osztályok személytelen arcát. Míg más művészetek csak egyéneket tudnak ábrázolni és az egyéneken keresztül az összességet, a kort, a társadalmi helyzetet, gazdasági viszonyokat, addig a film montázslehetőségénél fogva magát az összességet képes elének állítani.

A mai filmnagyiparnak a legszélesebb világnézeti alapokra kell támaszkodnia, mert a kifizetődés csak

nagy tömegek mozgósításával lehetséges. Ez „a világnézet” pedig a kispolgár szemlélete. Sok nagypolgárban, intellektuelben és proletárban lakozik „kispolgár”. Egyforma érzéseket jelent számukra a mozi. A filmvállalkozó tehát olyan képeket készít, melyek közönségét megnyugtatják és kielégítik, anélkül, hogy ezzel saját érdekeit veszélyeztetné. Ugyanazokat a történeteket számtalan verzióban mutatják be és kihasználva a mozilátogatók igénytelenségét, a filmáru meghozza a maga busás profitját. Súlyos társadalmi problémákat romantikus színben tüntetnek fel, hogy a lényegről eltereljék a figyelmet. A mai filmgyártást optimista filmgyártásnak lehetne nevezni, mert elhitheti a nézővel, hogy szociális problémákat sikerül szerencsés véletlenek, vagy „jószívű” emberek segítségével megoldani. Minden olyan megmozdulás, amely a meglévő helyzetet radikális módszerekkel akarja megváltoztatni, a legsötétebb káoszt jelenti, mert a „kispolgár számára a rendőrkordon jelenti az élet határát, ami azon túl van, az titokzatosság és kaland. „A romantika a kispolgár védőpajzsa, ahová már nem akar nézni, ott fantáziálni kezd”. Azok számára, akik a társadalmi és szociális összefüggéseket nem látják, minden változás véres felfordulást, zűrzavart jelent.

Amíg a filmgyártás pusztán üzleti vállalkozás marad, a képeket nem művészi szempontok, hanem a kifizetőidés fogja irányítani. Mert nem kívánható, hogy azok, akik hatalmas összegeket, sokszor egész vagyónukat teszik kockára egy film elkészítésével, – kísérletezzenek. Csak jól bevált, kitaposott ösvényeken haladhatnak és ez a mozilátogatók legnagyobb részének igényeit tökéletesen kielégíti, mert ezt szokták meg. Egy jó film, egy csepp a tengerben. A bemutatómozik belvárosi közönségének felkeltheti ugyan érdeklődését, – divatos társasági beszédtema lehet, – de anyagilag feltétlenül bukást eredményez, mert a bevételek legjelentősebb hányadát a másodhetes és vidéki mozik teszik ki.

A fentiekből világosan kitűnik, hogy a mai gazda-

sági körülmények között a filmgyártás terén jelentős változás nem várható.

Mert, amíg a művészeket kartellekbe tömörült vállalkozók irányítják és ezerféle korlátot állítanak az alkotók elé, – művészi alkotás nem születhet.

Ha függetlenítenék a filmművészeket és a mozi-szakma bevételeinek nagy részét a filmgyártás fejlesztésére fordítanák, a képek általános nívóját fokozatosan emelni lehetne. Mert a filmekből származó bevételek nem szolgálhatják kizárólag a gyártók és mozisok magánérdekeit, hanem elsősorban a film kulturális és művészi céljait.

Megmaradnának tehát az ismeretterjesztő, népszerűsítő, filmszalagra rögzített irodalmi, földrajzi, történelmi és egyéb tudományok segédeszközét képező filmek, és megszülethetne az új művészet, mely az emberiség eszményeit, gondolatait, fogalmait, képekkel iejezné ki. Filmművészeknek egyéni, örökéletű alkotása, mely az emberiség problémáit mutatná be új generációknak és olyan formában, mely megfelel a kor képszerű kifejezési módjának és kialakulna az időbeli vizuális alkotóművészet: a film.

„Ha az idő szellemének és életünk formáinak művészetünk a tükre, akkor a felvevőgép ennek a tükörnek a tükörképe”.

VÉGE.

Tartalomjegyzék

Előszó	5
A filmgyártás története	7
Akik a filmet készítik	22
Filmesztétikai áttekintés.....	27
A kép	49
Képek	51
Montírozás	67
Montázs	81
A film és a hang.....	92
A filmművész	95
Film és színház	97
A filmművészet jövője	101

Irodalom

- Ehrenburg*: Traumfabrik.
Smolka: Mesegép a valóságban.
Pudowkin: Filmregie und Flünmanuskript.
Hevesi: A film dramaturgiája.
Strasser: Filmentwurf, Filmregie, Filmschnitt.
Lohr: A filmszalag útja.
Gró: A film útja.
Hevesi: Hogy készül a film.
Szűcs: Az igaz filmművészetről.
Opfermann: Die geheimnisse des Spilfilms.
Kortwich: Filmbrevier.
Opfermann: Schmalfilm Schule.
Lange: Filmtehtmen.
Hotrchewar: Filmtrick un Trickfilme.
Lénárd: A keskenyfilm.
Kispéter: Győzedelmes film.
Dálóky: így készül a magyar film.
Lajta: A tíz éves magyar film.
Kertész: Filmáru és filmművésezt.
Balázs: Der Geist des Films.
Schulz: Filmschule.
Dt. *Hateschek*: Der gezeichnete Fikn.
Szűcs: Hogyan készül a rajzos film.
Findahl: Traumland Hollywood im Tageslicht.
Dr. Benz: Babelsberg, die Stadt des Deutschen films.
Müller: Dramaturgie des Teaters und des Films.
Ferk: Der Kinoamateur.
Traub: Als man anfing zu filmen (UFA).