

SZÚCS ÁDÁM:

**AZ IGAZI  
FILMMŰVÉSZETRŐL**

H A J N A L - N Y O M D A   K I A D Á S A

Minden jog a szerzőé.

*A filmről eddig is sok műszaki és művészeti könyvet írtak, de még többnek kellene megjelenni. Az új és minden eddiginél jelentősebb művészeinek ugyanis egyre több a komoly híve, de megoldatlan részletkérdései is egyre szaporodnak. Ez pedig arra indítja a hozzáértőket, különösen azokat, akik a film művészeti részével foglalkoznak, hogy írjanak róla és írásukat közzétéve a közönséget felvilágosítsák. Mert a film az első, amely annyira elterjedt, hogy mindenki-művészetévé válhatott, mivel mindenki megérti és mindenkinek fontos, hogy legyen. Ugyanakkor fontos azonban az is, hogy a közönség megismerje ennek a művészetnek minden nagyságát, izlésbeli követelményét, jelenlegi hibáit és tudja, hogy milyen viszony van közte és a filmművészet között, vagyis hoçy hogyan viselkedjék vele szemben.*

*A film világa végtelenül gazdag. Műszaki részében minden tényező megvan ahhoz, hogy művészi része dúsan fejlődjék. Ez azonban csak az emberi szellem magasabbrendű működésén keresztül lehetséges. Mint ahogy a kőtömbben benne feszül a szobor, csak ki kell belőle fejteni, ugyanúgy a film műszaki része is a legteljesebb művészetet foglalja magában, ha az emberi alkotótevékenység kiemeli belőle.*

*A filmkészítésnek vannak művészei, de azok nem kezdenek meg alkotó működésüket mindaddig, amíg a közönség megelégszik a manapság készített, kizárólag műszaki filmekkel és nem követel a készítőktől művészi teljesítményt. Igazi filmművészet ugyanis eddig csak elvétve találkozott egyes filmekben s az a néhány tekercs sem volt feltűnően jó és filmszerű ahhoz, hogy a közönség okulhatott volna belőle.*

*A napilapokban közölt filmbírálatok rosszak, — kivétel nélkül, — mert semmilyen irányban sem foglalnak állást és nem adnak semmiféle képzést a közönségnek. Tanító bírálatokra pedig szükség volna, mert a bírálók napról-napra figyelemmel kísérhetik a megjelenő filmdarabokat és a napisajtóban rendszeresen foglalkozhatnak velük, miáltal a filmszerű művészi „szemléletet” kifejleszthetik a közönségben.*

*Ez a Filmművészetről c. könyv a közönségnek készült. Ebben különbözik az eddigiektől, amelyeket csak szakember*

érthetett meg a szakmai gyakorlat közben. Célja, az iránytadó és tanító bírálat helyett — ami a bírálók hivatása, — bepillantást adni az igazi filmművészet kérdéseibe. Ez a könyv nem dicsekedhetik sem azzal, hogy alapvető, sem azzal, hogy mindent letárgyalt, ami a filmművészet körébe tartozik. Nem lehet ugyanis az olvasó előtt eszmeileg végtelenbevezető távlatokat nyitni, amikor még a, közeli dolgok is ismeretlenek előtte. Ezért az egyes részletkérdésekről időnként alaposabb munkát kell közrebocsátani, bizonyos elkerülhetetlen hiányok póttá sara. Előbb azonban az alapokat kell letenni. Ebben az irányban íródott ez a könyv.

Minden megírásra érdemes tárgykör között a, filmművészetéről való értekezés látszik a legkevésbé indokoltnak és tárgya, a legkevésbé kimeríthetőnek. Ennek meg okolására azt a közismert tényt lehet fölhozni, hogy mivel a kép általában önmagáért beszél, egyrészt fölösleges, másrészt nem elég szavakkal elképzelteim. Viszont a képrendszerek összeállításával sem tudjuk pótolni a gondolati könnyedséget és rugalmasságot egy történet kifejezésénél.

A filmművészetéről írni tehát csak- hozzávetőleges biztonsággal lehet. Tulajdonképpen képeket kellene mutatni a vetítőfalón, hogy a róla, tett kijelentések meggyőzőek legyenek.

Napjainkban alig van időszerűbb kérdés annál, hogy művészet-e hát a filmkészítés, vagy a film csak egyszerű szórakoztatóeszköz és ipari teljesítmény? Ez a könyv megadja rá a feleletet, hogy igenis, művészet, csak más fölfogásban, mint ahogy ma ismerik. Olyan művészet, mely mindenkié és ezért mindenkinek foglalkoznia kell vele.

Az élet értelmét kutatva rájövünk arra, hogy a művészetek jutottak ebben az irányban legmesszebbre. A művészetekkel való foglalkozáshoz azonban hozzáértésre van szükség, mert egyébként hozzáférhetetlenek. Egyetlen a filmművészet, ami mindenki előtt nyitva van s amit csak meg kell ismerni, hogy beleélhessük magunkat. A művészetekkel fölfrissített szellem pedig sokkal több értelmét leli az életnek.

## A FILMMŰVÉS ZET

A közönség körében elterjedt nézet az, hogy minél inkább fejlődik műszakilag a film, művészileg annál tökéletesebb lesz. A közönségnek ezt a tévedését érthető okokból a szakemberek egy része is osztja. Holott helyesebb lenne, ha a művészi elgondolás irányítaná a műszaki eljárások kutatását. Például az elmés gumilenesét egyoldalú műszaki szerepre szánták és arra is használják. Helyből ki nem mozdulva odasiklás-, illetve röpülés-szerűen megközelítenek vele fölvetelre szánt eseményeket, vagyis azt az érzetet keltik a kép nézőjében, mintha odaröpítenék. Ez a kétségtelenül filmszerű eszköz sok művészi lehetőséget nyújtana. Nem hasznosítják azonban soha, csak amikor nélkülözhetetlen. Tehát híradófölvételeknél megközelítenek vele egyébként hozzáférhetetlen fölveteli helyeket és rásiklanak legérdekesebb pontjukra, miközben a röpülés képzetén kívül a képmezőben fokozatosan megnagyítódnak a célul kiszemelt távoli dolgok. Művészi lehetőségeit veszni hagyják, vagy nem ismerik fel. Ilyen példákat tömegével lehetne fölhozni.

Mindennél lenyűgözőbb hatással van ránk a látvány. A film pedig olyan látnivalókat tár elénk, amelyeket művészetének ösztönzésére a rendező válogat meg. Ez alatt nem a valóságos élet hú lefényképezése értendő, mint ahogyan sokan hiszik. Hanem a rendező egyéni látásmódjával az élet mozgalmasságát, a mozgató erőknek és a környezetnek nagy összefüggéseit, s az állandó mozgásnak és eleveenségnek lényegét igyekszik a mozgóképen kifejezni. Fölfedi az élet rejtelmeit, amit kevesen vesznek észre és kutatásával kiemeli a cselekedetek indítóokait. Igénybeveszi ehhez a valóságot, az emberi jellemet, a történések külsőségét, a természeti tájak hatását és a környezet tárgyainak jelentőségteljes beleavatódását az emberi életbe. Bemutatja például azt az embert, akit a külsőségek és a környezete alakítanak és az ellenkezőjét, aki mindenképpen uralkodni igyekszik a rajta kívül levő dolgokon. Megérteti a szenvedélyek befolyását és annak minket is részesévé tesz a darab közben, mintegy a képbe, a cselekménybe, az általa ér-

zékeltetett külön életbe vonva a maga körül minden életvalóságot elvesztő nézőt.

Tapasztalatból ismerjük azt a csalódást, hogy akár egy állófényképet készítsünk is, az a valóságot valami önkényes alaki és műszaki tulajdonságánál fogva egészen megváltoztatva adja vissza, holott mi legtöbbször hű képet vártunk. Ennek oka nem csupán az anyag tehetetlenségében van. Hanem főképpen abban, hogy az elképzelt képben, amelyet a fölvételnél a dolgokról emlékezetünkben lerögzítettünk, túlságosan megbízunk. Persze azt mindig más benyomással kapjuk meg a fényképen, mint amilyennek az eredeti szerint vártuk. Továbbá abban is, hogy a valóságnak keretek közé határolt részletképe eleve más hatást gyakorol ránk, mint maga az egész, ahogy az a térben, időben és mozgásban él.

Egyrészt egy élmény-folyamat tehát, másrészt pedig az anyag tulajdonságai teszik számunkra különbözővé a valóságot és képmását. Ez a folyamat, bár bonyolultnak látszik előttünk, rendkívül egyszerű.

Amit megörökítettünk, nem a valóság immár, hanem annak csak az ábrája a rohanó időből és folyton változó térből kikapva. Ugyanakkor állandó változáshoz szokott emlékezetünkben, amely követi és tovább folytatja a történéseket, akkor is, ha azokat nem érzékelheti többé, másnak várjuk. Tovább változottnak.

Azonkívül van még egy lényeges oka annak, hogy a leg-hívebben visszaadott kép is más hatást tesz ránk, mint annak valóságbeli eredetije. Ez pedig abban van, hogy az ábrázolás, amelyet a valóságról készítünk, ha nem is festmény, vagy szobor, amelyekben több alkalom van az egyéni fölfogás érvényesítésére, hanem fénykép, lenyűgöző hatással van ránk, úgyis mint ábrázolás és úgyis, mint a térnek, mozgásnak, tehát az életnek lényegét, bensőségét ránk sugárzó, szinte elvont dolog.

Mindent másképpen és leegyszerűsítve mutat be a képe, mint amilyen az eredeti, akár fénykép, akár festmény, vagy szobor. Azért a művészettel alkotott kép valósága és az élet valósága között olyan különbségek vannak, amelyek nem csupán az alkotó különös szellemét, hanem a dolgok valóságából ránk áradó lényegét és bensőségét jobban érzékelhetővé, azaz tudatosabbá teszik.

*Szépség a filmművészetben.* A szépség értelmezése és fölfogása általában érzelmi és nem értelmi. Teljesen különbözően

attól a nézettől, amellyel az értelmi ember fogadja a szépet s akinek legtöbbnyire minden szép, amit figyelmével észrevesz.

Úgy gyönyörködik az emberek többsége egy virágzó gyümölcsfában, mint amiről mindenki tudja, hogy szép, tehát senkinek sem lehet kifogása ellene, mert magyarázatra nem szorul. Vagy pedig az a szép előttük, ami annyira szembeszökően és híresen szép, mint valami műtárgy, amely képeslapokon is látható, mondjuk, Leonardo da Vinci Utolsó vacsorája.

Vagyis a századok óta tudatosított szépség a közízlésé. Akármilyen helyzetben mutatsz be egy dögöt, az csak undorító lesz, ijesztően rút s a legkevesebb szépség nélkül való. Ez egyik oka annak, hogy a filmrendező kénytelen szép emberekkel, szép házakkal és berendezésekkel, szép ruhákkal, szép háttalovakkal és a „szépség” egyéb közönséges fajtáival megtölteni a filmet. Világsiker kedvéért és hogy a vállalkozó kegyében maradhasson. Mert bizonyos — gondolják, — hogy az ilyen darabok ki fogják érdemelni a nagyközönség tetszését.

Ezzel szemben elmaradottság föl nem ismerni azt a tényt, hogy a közönséget úgy lehet befolyásolni, ahogy a rendező akarja. Hiszen a film éppen a leghasználhatóbb eszköz erre a célra. Egyenesen népnevelésre való. Tehát, mivel fokozatosan végre lehet hajtani általa a legmerészebb újításokat is, azért nem az adott fejletlen művészi ízlés kiszolgálása a föladat, hanem az, hogy a rendező a legjobbat nyújtva, fejlessze a közönség ízlését.

Nevetséges az a szatócsfélelem, amely a filmgyártást irányítja és amely a hagyományos készítési módszereken nem mer túlmenni, mert a nyereséget félti.

A szépséget csak akkor láthatjuk, ha belülről kifelé meg szépült szemmel nézünk szét, vagyis ha befogadására alkalmas hangulatban vagyunk. Ilyenkor sok mindenben ráeszmélünk a szépség jelenlétére, máskor semmiben.

Annál a gyarlóságnál fogva, hogy lelkiállapotunktól függ, elismerjük-e bármiben is a szépséget, meghatározható, hogy a filmkép és cselekmény készítésénél úgy a tárggyal, mint a képek rendezésével olyan hangulatba kell hozni a nézőt, hogy a szépségre érzékenyebb legyen. Mint ahogy a szerelmi vágyat sem a szépség kelti föl, hanem valami érzéki megszállottság s nem ritkán a szabálytalanság különössége, ugyanúgy a filmképet sem lehet eszményített környezeteknek, alakoknak, vagy azok finomkodó mozgásának alárendelni, mert hatást legtöbbször éppen az ellenkezője tesz ránk. Az élet minden-

nek torzítással ad jelleget s így válik minden jellemzővé, érdekessel

A szemünket kinyitva, mindjárt megállapíthatjuk valamiről a szabványos szépség jelenlétét, de kevésbé egyszerűen a szellemünkre ható, különös, gondolatot adó szépségét. A rendező úgy ahogy, mindenről tudja, milyen beállításban és megvilágításban leli föl benne a szépség valamilyen megnyilvánulását. Vagy ha nem tudja, kikeresi.

A filmművészet igénye nagy, mert nemcsak a széppel, de egyéb vonatkozásban is jelentős értékekkel kívánja az emberiiséget megajándékozni. Az egyén által a társadalom életét is jótékonyan akarja befolyásolni. Az egészségre, a kedélyre, a tudásra, a fejlődésre és mindenre hatással akar lenni, ami mindenki számára egyformán fontos. Az élet minden megnyilvánulását földolgozhatja a művészet sajátos szépségeiben. Az esztétikai örömök tehát hozzásegíthetnek, vagyis megadhatják egyúttal a tudást, a fölvilágosítást s a szélesebb emberi látókört is.

Bűnös dolog hamis szépségekkel gyilkos hazugságokat terjeszteni és az emberekben olyan vágyakat ébreszteni, amelyek nem teljesülnek. Csupán az élet könnyebb és gazdagabb oldalának bemutatása helyett, — túlvilágított, pazardíszletezésű képekben, mint általában a filmekben szokásos, — arra kell ránevelni az embereket, hogy úgy vegyék az életet, ahogy a valóság szerint van. A francia filmművészet például a vaióságábrázolásban néha igen sokat alkotott.

A filmnek tehát nagy céljai és nagy föladatai vannak. A pusztá szépség közvetítésén kívül a haladás egyik irányítójának kell lennie. Mivel pedig köztudomású, hogy semmit sem a tárgya tesz művészivé, hanem mindent a kivitelezés módja, — fölfogásban és kifejezésben egyaránt, — azért megállapodhatunk abban, hogy a szépség a filmművészetben az, hogy a témát filmszerűen, hatásosan, arányosan, tehát a fontosnál; kellő kidomborításával dolgozza föl.

A filmre<sup>v</sup>vett természeti szépség, mint például a virágzó gyümölcsfa, még nem nyújt föltétlen művészi élményt. Viszont olyan természeti dolgok és jelenetek, amelyek a mindennapi életben látványnak rútak, vagy közömbösek, filmre véve egyrészt beállításukkal, másrészt a cselekmény történéseibe szervesen beleillesztve, a film egyéni széptana szerint művésziek, szépségesek lehetnek. Tehát az eleve, vagyis természetesen szép dolgokról készült fölvetel közönséges, illetve magá-



tól értetődően szop, míg az élet egyszerű dolgai, amelyek széptani látnivalót nem adnak, művészi értelemmel és szellemmel átlényegítve, — a tárgy beállítását és fölfogását tekintve, — a filmszalag képei között és a cselekményben megszépülnek és művészi élményt nyújtanak. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy a természetes szépet ne lehetne művészettel alkalmazni, csupán azt, hogy a szép dolog, mint tévesen hiszik, önmagában véve még nem művészi. Tehát a film művészi és széptani követeléseit úgy lehet összefoglalni, hogy amit a művészet szépít meg, az az igazi szépség s csak az filmszerű, ami egyben művészi is.

Az új filmművészet széptana azt hirdeti, hogy a képekben nemcsak akkor fogják a nézők fölismerni a szépet, amikor a megszokás készíti őket erre, hanem minden olyan dologban, amely iránt valami rokonszenvet, vagy gyűlöletet, stb., tehát hangulatot éreznek.

A filmképnek csak akkor kell szépnek lennie, ha a cselekmény úgy hozza magával. Mert a mozgó képek elsősorban a cselekményért vannak. Egyébként olyan lehet a tárgy is, beállítása is, amilyenek a rendező a darab szerint elképzeli. Sem a tárgyakat, sem a beállításokat nem kell indokolatlanul kiszépíteni, mert a film nem szépségei, vagy képbeállításával ható állókép, hanem a mozgó részletképek összetevődéséből keletkező valóságérzet, amelynek hangulatot kell adnia. Ettől azonban még sorozatosan nyújthat szépségeket sajátos tulajdonságaival: a fényekkel és árnyékokkal, a mozgás különöségeivel, a valóságából elevenen áradó hangulatokkal és leginkább a képkapcsolásainak zuhogó, pergő eszmei erejével.

Különben a természetes szépség mindent áthat és mindenből kiütöközik valamiképen. A szigorú valóságban van a legtöbb arány és szépség. Ebből következik, hogy a film, amely még a mesés elemeit is valóságszerűen nyújtja, megnyerte az emberiség tetszését és bizalmát. Gyűlöletes és unalmas dolog volna a filmképeken minduntalan szépséget és arányosságot látni, amikor a tárgyakra még néhány más tulajdonságuk, nem utolsó sorban torzképük bemutatásával is rá lehet irányítani a figyelmet.

*Az álló és mozgóképek közötti különbségekről.* Az állókép, mondjuk egy festmény, egy síkban, tehát térbelileg fejezi ki a művész mondanivalóját, míg a mozgóképek sorozatosan fejlesztik a képeket, tehát idő- és térbelileg ad elő. Ezért egy fest-

mény megszerkesztésénél és beállításánál körültekintéssel kell lenni, hogy az értelme szembeszökő legyen, érzelmi sajátságai pedig a lehető legjobban legyenek kifejezve. A festményen tehát a beállítás, a képrendezés és beosztás a kép jelentését egyben van hivatva kifejezésre juttatni, s ezért a láthatóság állandóságánál fogva nem kell egyébire ügyelni, mint a tárgy elhelyezésének kiegyensúlyozottságára és szemléletes voltára. A filmkép viszont, amely a cselekmény egyetlen mozzanatát, vagy annak csak a legfontosabb részét tárja elénk, kell, hogy egyszerű legyen és mentes minden közönséges képszerűsítéstől. Csakis a darab egészéhez alkalmazkodó és annak pusztán egy kifejező részlete, amelynek önmagában véve esetleg sem mint képnek, sem mint cselekvésnek nincs értelme és jelentősége. Mintha egy állóképet, — festményt, — pontosan fölosztott kockákra vagdalnánk és mindegyik darabját külön-külön néznénk meg. Lenne kocka a csonkok között, amelyre véletlenül talán egy szép beállítású és a kocka területén nemesen elhelyezkedő arc, kéz, vagy egy asztali tárgy, mint csendélet kerülne. De több volna olyan részlet, amelyre rá sem ismernénk, esetleg egy ruharedő, stb. S ebből a sok apró darab-ból kellene ismét összeállítani a képet. Ilyenformán értendő az, hogy a filmképnek csak akkor kell önmagában teljesnek lenni, — mint a szétszabott festményen a véletlenül egészben maradó arc, — ha a darab egésze, tehát külön képekből való összerakása úgy hozza magával. Máskülönben az egyes képeknek csak annyi jelentőségük van a filmben, mint a például fölhozott festmény darabjainak kevésbé fontos dolgokat ábrázoló példányai. Vagyis amelyek csak az egészben, a többivel összeillesztve nyernek jelentőséget, egyébként pedig nem viselnek magukon semmi rendet, beosztást, vagy értelmet, de gyakran még meghatározható formát sem. Viszont egyetlen ilyen részdarabka nélkül a kép szembetűnően és bántóan hiányos, szemléltetően mondva, lyukas maradna. A hasonlat szerint az egyedülálló filmkép lehet, ha szükséges, pontosan beállított, térbehelyezett és belsőleg kiegyensúlyozott, mint egy magányosan álló festmény. De legtöbbször mégis, amikor a történés az egymás után siető és váltakozó képekből alakul, akkor az egyes mozzanatképek semmisek, minden szabályosság és rendezettség nélkül valók, s csak a kifejezésük vonzza az érdeklődést. Igaz, hogy a filmképeknél ez a legfontosabb. Sőt megesisik, hogy a vetítőfalon huzamos ideig már nem is képet, hanem valami kifejezéstelen foltömeget, ho-

mályt, vagy valami olyan részletei látunk, mint egy mosolygó szájszöglet, egy röppenő füstkarika, vagy egy eke nyomán kiforduló friss barázda néhány röge, mégis feszülten figyeljük. Mert előtte olyan kép volt és utána olyan következett, amely ezt megindokolja és nemcsak érthetővé, de érdekessé is teszi. A filmképen néha csak elmosódott foltot látunk, amely abból következhet, hogy valami mozgó tárgy, vagy személy közeledik, egészen kitölti a képmezőt, majd túlnő rajta és végül szinte nekünk jön. Ilyenkor már csak a szereplő testének egyetlen darabja, vagy ruhájának valamelyik része van a síkban, s ez homályos foltnak látszik. Szemünk ezt gyakran tapasztalja, ha túlközel kerül hozzá valami és közelségével eltakarja a kilátást és egyszersmind megváltoztatja a saját alakját.

A film tehát, mint természete rendeli, gyakran úgy adja eléink a képeit, ahogy az életben látunk valamit. Vagyis nem hatást kereső modorossággal keretek közé helyezve, hanem a maguk mindennapos megjelenésében mutatja be a dolgokat, kerülve az erőszakolt rálátást. Azért kell a filmnek olykor ehhez az érzékeléshez hasonlóan mutatnia egyes jeleneteket, vagy képeket, mert ezáltal valóságosabbá válik az a távlat, amelyet a vetített kép nyit előttünk egy falon, hogy a benne végbemenő történés, mint elevenség, magával ragadjon. Míg ha túlságosan csiszoltá és rendezetté lesz a filmkép, a falakat díszítő festmények jellegét ölti föl, miáltal éppen az a mélység hiányzik belőle, amelyben az élet folyik, s az ilyen filmkép dermedtté, élettelené válik.

Ez persze nem jelenti azt, hogy csupán a természetes és keresetlenül összeállított képek hatnak. Mert a költöttek általában végzetesebben befolyásolják a lelkiállapotunkat. De arra igenis vonatkozik, hogy az ember érdeklődését csak természetes fölfogó és megfigyelőképességéhez alkalmazkodva lehet valamire egészen ráirányítani. Tökéletlen filmképek mindazok, amelyeknek rendezője elhanyagolja, hogy az emberi érzékeknek és a szellem működésének valamennyi föltételét ki tudja és a fölvételeknél alkalmazza. Ez azért is fontos, mert gyakran a legművészebb ötleteket éppen az emberi szellem ismerete hozza felszínre. Röviden: ahogy szemünk lát az életben, gyakran ugyanolyan természetességgel kell a felvevőgép lenszóját használnunk a képek rögzítésénél. Hogy a nézőnek az az érzése lehessen, mintha közvetlenül saját szemével látná éppen az eseményt. Ezzel szemben az állókép meg sem kísé-

relhet, hogy így ábrázoljon valamit. Mert van ami csakis mozgásban érvényesül és mert az állóképek csak a mozgás legkifejezőbb és legjobb hatású pillanatát szokták bemutatni a történeésből, de azt nem, hogy ez a mozdulat miként folytatódik.

Az állóképet nézve, mindig tudjuk, hogy csak ábrázolással van dolgunk. A mozgóképbe ellenben ha az nem színpad-szerű és nem állóképhatású, hamar belefelejtkezünk, mert valóság-szerű. De ennek föl-tétele az eleven kép, a maga való-ságot adó látszatterének vonzó mélységével.

Akár filmkép, fénykép, vagy festmény, akkor lesz csak kifejező és jelentését egészében közvetítő, ha a tárgy helyes megválasztásával, tehát csakis képre alkalmas dologgal, annak jó beállításával, tehát jellegét és hangulatát legjobban éreztető látszögben és csak a dolgok lényegét adó teljes leegyszerűsítéssel, tehát fény-árnyék hatásokkal kiemelve a szükségeset és eltompítva minden fölösleges volnalat, fogjuk a síkravetített képet mindentől elkülönülő látványával szemléletessé tenni.

*A mozgófénykép.* A filmképek szerkesztése és összekapcsolása a meglevő cselekményanyagból adódik. Azért a filmképeknek a hagyományos képzőművészeti képszemléletekhez semmi közük. Azok csak ritkán nyújtanak példát a filmkép készítésére a képkivágásban és a képszerkesztésben, esetleg a beállítás és megvilágításban. A tárgyat és a cselekményt azonban, amelyek a filmképet valójában alakítják, az élet folytonosan és önként alakuló, legtöbbször magától értetődő történéseinek elresett mozzanatai alapján készítik. A századok folyamán kialakult képszerkesztési módszereket nem lehet tehát a filmművészetben sem teljesen elhagyni és megtagadni, de hozzá kell venni a tapasztalati újításokat. Főként pedig a mozgás által elevenné tett képcsoportoknak és sorozatoknak az életábrázoláshoz és az eszmei cselekményfejlesztéshez szükséges különös sajátosságait, amelyek a gyakorlatban, a filmkészítési módszerek gyarapodásával lassanként teljesen megszüntetik a képzőművészetek gyámkodását és a közönségnek is új filmszemléleti irányt szabnak.

A mozgás tehát teljesen átalakítja és átlényegíti a képet. A valóság térérzetét adja életteljességével, miáltal inkább az eleven valóságra, mint annak képére emlékeztet. A filmkép ezért csupán akkor lenne tényleges értelemben vett kép, ha

egy-egy kockáit kihalászva, mint állófényképeket vetítenénk ki.

A filmképnek mint különvett állóképnek, épúgy mint a mozgásból alakuló jelenetnek jellegzetesnek kell lennie. A jelleg egyrészt a darab cselekményének kifejlődését és értelmét juttatja kifejezésre a mozgásban levő képsorozatban. A filmképen a beállítottság: jellegkeresés. A beállítás azt jelenti, hogy egy bizonyos látszódban hogy osztjuk be a kép tárgyát, hogyan rendezzük el belsőleg az egyes képeket jelentésük szerint. Hogy rakjuk egymás mellé, vagy mögé, illetve fölé a képre kerülő dolgokat, hogy azok mind összhatásukban, mind pedig egyenként egymásra változtató hatást gyakorolva a kép jelentését hangulatkeltéssel és jellemzéssel összefüggővé, vagyis kifejezővé tegyék. Bár ez inkább az állóképek készítésére vonatkozik, gyakran bizonyos változtatással a filmkészítők is hasznát veszik.

A filmkép, mivel állandó mozgásban van, mivel tehát időbeli, nem vonatkozhat egyedül a pillanatnyilag kivetített képre, hanem mert érzelmi és gondolati kapcsolatban van az előtte levővel és az utána következővel, velük összefüggően alakul és viszi előre mozgásban a cselekményt. Együtt fejezik ki az egymásután következő képek a lényegét és ezért az értelmük, — ami a filmben tulajdonképpen a kifejezési lehetőség folyamatosságával egyértelmű, — mindig összevont és hatásuk csak együttesen érvényesül. A filmdarabot tehát mindig mint egészet kell szemlélni és ugyanúgy alkotni. Az egyes filmkép belső rendezése azért úgy jellegében, mint értelmében az előtte levőből alakuló és az utána következőnek irányadó legyen.

Külön kell választani a mozgókép alkotóelemeinek rendszerezését képpé való összeillesztésük szabályaitól. A szereplő az, aki vagy amely mozog, — mert lehet tárgy is, mint például robogó vonat, vagy hullámozó víz. — A szereplőt körülvevő dolgokból áll a környezet, amely legtöbbször élettelen tárgyak halmaza, de lehet élőlény is, — emberek állatok, növények, stb. — vagy néha mozgó tárgyak, mint viharos tenger, vagy széljárta vidék. A környezet és a szereplő viszonyát illetve megkülönböztetését a film egyik legfontosabb szabályával jelöli.

Minden mozgás, amely a képen leginkább szembevetődő, tehát a cselekmény központjában van, — akár legördülő szikla is az, — és minden olyan mozdulatlan tárgy, amely a kép főhelyét foglalja el, tehát a figyelmet leginkább magárávonja,

szereplő. Minden élő, vagy élettelen tárgy pedig, amely a szereplőt körülveszi, akkor is ha mozog, vagy ha az előzményekben még főtenyező, tehát szereplő volt is, környezet.

Mivel ez az összevont meghatározás példára szorul, vegyünk néhány jelenetet a *Ködös utak* c. francia filmből. A tengerparton öngyilkossá lett fiatal festő hátrahagyott ruhája a fövényre lerakva, állókép szerűen ábrázolja az előre elhatározott cselekedet végrehajtását. Ezen a képen, bár mozgás nincs, a szereplő a képtér középpontjába helyezett, csomóbarakott ruha, környezete pedig a szintén mozdulatlan partrészlet. Ezután a gépet kissé emelik és behozzák a képstkba a háttérben levő rozzant faházat, ahol a cselekmény nagyréize folyik.

A képebe bejön a hóbortos férfi könnyű, fehér ruhában, amely nem illik a havrei tengerpart komor, ködös és hideg környezetébe. A férfi együgyűen jön. Ruháját átfújja a szél. Kinézve a vízre, elkiáltja magát minden meglepődés, illetődöttség, vagy bármiféle szenvedély nélkül a vízben már mélyen bentúszó fiatalember után: „Maurice, ne kövess el ostobaságot!”

A képen ott van lába élőit a ruhacsomó, de az már a környezethez tartozik, mert a hóbortos vette át a képen a legjelentősebb szerepet megjelenése pillanatában. Mozgása és kiáltása viszik tovább a cselekményt. Kitekintése a tenger felé, amelyet nem látunk és kiáltása elképzeltetik velünk a harmadik képet, a hullámokkal küzdő fiatalembert, s ilyen módon a rendezés egy pillanatra áttolja a szerepet erre a nem látható, de mégis kétségtelenül meglévő és szervesen a cselekményhez tartozó törtézésre. Közben a hóbortos mozdulatlanul néz előre néhány másodpercig, mintegy azért, hogy ebben az elképzelésünkben ne zavarjon meg, s figyelmünket a legcsekélyebb megmozdulásával se vonja magára.

Ebben a két cselekmény részben a film egyik legmerészebb, legfilmszerűbb eszközét használta föl a rendező. A valóságos élet elvont lényegét adta, érzelmeinkre mélységesen ható képkapcsolással. Ki nem rendült meg ennek a jelenetnek láttán, azon, hogy milyen értelmetlen volt annak a fiatalembernek öngyilkossága és mégis egyet kellett értenünk vele, amint a képekben a cselekedetet érzelmileg megindokoltnak találtuk. Egy lerakott ruhacsomó, amelyet elénkhoz a kép, hosszadalmas eseményláncolat helyett egy kínosan valóságos cselekedet képbeli bemutatását egyetlen megrázó mozzanatba fog-

lalja össze. Egy tengerparti fővényre viharos időben lerakott ruhacsomót mutat be, amely az előzmények után mindent lezár és bevégez egy meghasonlott ember sorsában. Olyan érzelmeket kelt bennünk ez a kép, amelyeket nem tudott volna fölkelteni a rendező akkor sem, ha teljes egészében bemutatja a cselekedetet. Időt, teret, gondolatokat és közbeeső érzelmi vívódásokat egyetlen lendülettel átugorva egy jelképben odaveti a végső eredményt: egy otthagyt ruhacsomót. Ez mindent összefoglal, leperget és bezár bennünk, nézőkben. Azonban valahogy elvontabb, érzelmesebb és sokkal többet ad, mintha egész képsorokban láttuk volna az eseményt lezajlani. Ilyes-mikben nyilvánul a művészetek, de különösképpen a filmművészet jelentősége és nagysága.

A következő eset az elképzeltetés. A kiáltás valakinek, akit nem látunk már, aki mélyen bent úszik abban a tengerben, ahonnan nincs visszatérés. Egy pillanatra képzeletünkben megjelenik ez a kép, amint a fiatalember a hullámokkal küzd, de azután az egész beleolvad a további fejlemények által keltett érzelmekbe. A rendező tehát a filmben olyan történekekről is közvetlenül képet ad a nézőnek, amelyeket a valóságban nem hozott elénk. Ilyen eszközökkel azonban éjzig csak a mesékben találkoztunk. A mesékben, amelyekben sohasem hiszünk és mégis jólesik érzéseinknek az a végtelen szabadság, amellyel elárasztanak. Van azért különbség a filmművészet és a mese elvont eszközeinek használatában. Éspedig az, hogy a mese mindig valótlant mond, a film ellenben valóságot. A film részére tehát a mesék eszközei csak kifejezési lehetőségeket sugalnak.

Így fejlődik a cselekmény látható és elképzeltetett képekben tovább. A szereplő, a hóbortos férfi szenvtelenül fordul el a tengertől és fölmarkolja a hátrahagyott holmikat, majd visszatér a házba.

Ugyancsak ebben a környezetben fordul elő a másik példa. Az éjszaka sötétjében az autóból lövöldöző fiatalemberek golyóitól darabokra török odabent néhány üveg. Ebben az esetben a szerterepülő üvegcserepek viszik a legfontosabb szerepet. S csak amikor a lövöldözés zajára megbujt csavargó fölbukkan ugyanazon a képen, akkor folytatódik a szerep az ő mókáival. Hasonlóan történik az is, amikor a hóbortos az ajtóréson kiló az autó egyik lámpájába. A lámpaüveg közleről fényképezve széttörök és fénye kialszik. Mindaddig ez vitte a szerepet, amíg az elijesztett fiatalemberek menekülni kezdenek a sérült kocsin.

Később az üldözött kereskedő, aki miatt a lövöldözés volt, előkászálódik a halomba rakott lomok mögül és véres keze fel-tűnik a hóbertosnak. Amikor kezét látjuk, egyetlen szerep-vivő a tenyerén látható vérfolt. Egyrészt, mert a fölvétel a megnagyítással csak azt emelte ki, másrészt mert az volt a cselekmény szerint a legfontosabb, végül mert az vonzotta leginkább a nézők figyelmét.

Hasonló az a részlet is, amelyben a gyarmati katonaszö-kevény, aki a darab főszereplője, hajnalba elválva a lánytól, akivel az éjjel a Panama-házban találkozott, meglátja, hogy a lányt az autóból lövöldöző fiatalemberek a rakodóparton kö-rülveszik, odamegy és megvédi ellenük. Miután leütötte a banda legerősebb, kövér tagját, vezetőjükhöz, későbbi orgyil-kosához lép, aki előzőleg a védtelen lánnyal erőszakoskodott és tenyérrrel, majd visszakézből jobbról-balról pofonvágja. Ennek a képnak történése oly gyorsan pereg, hogy észrevét-lenül ugrik át a szerep az ütést osztó kézzől az arcf intorokra, amelyekkel a tehetetlenül gyáva gazfickó a pofonokat fogadja és tűri.

Ilyesféle beállításokban egy végtag, vagy szerszám, amely ha fogják, egy személlyel összetartozónak látszik, s cselekvé-sével mintegy személyt helyettesít a képen. A néző látja, hogy a képen valami személytelen dolog cselekszik, — kéz, láb, szer-szám vagy egyéb, — de érzi és tudja, hogy a szereplő tulaj-donképen valaki és nem valami. Vagy például, ha egy képen szarvas szerepel, amely agancsát egy fatörzshöz dörzsöli, ha csak a törzs és az agancs látható, akkor is megnyílik képzele-tünk az egész kép számára, amelyben az állat teljes egészében előttünk van.

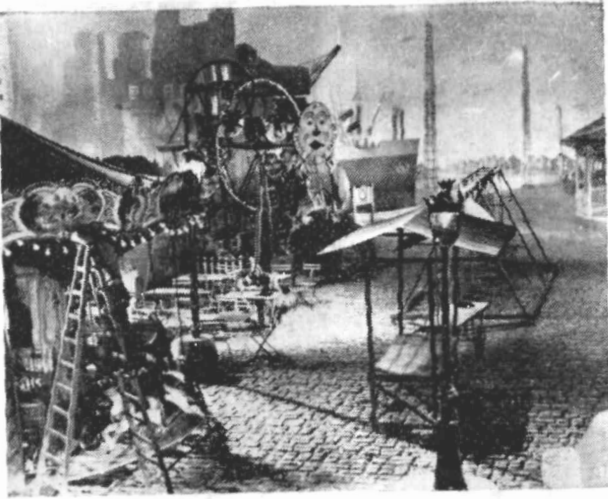
Tengerparti sziklákhöz verődő és rájuk fölfutó hullámok képének láttán egyszerre két fogalom is tisztázódhat előttünk. Az, hogy nagy tengervidek terül el a képsík határain kívül, amit a részletkép megéreztet, azonkívül, hogy viharos az idő-járás, tehát egyszersemind hangulati érzékeltetést ad. Ál-talában az a tény, hogy egy képnél, amely egy-szerre csak egy dolgot közöl velünk, egyidejűleg másról is tudomást szerzünk, lehetővé teszi a filmművészetben azt, hogy a környezetet, az időpontot, a szereplőket, s főként a hangul-atot egymáshoz viszonyítva, egyetlen jelenet összevontságá-ban, teljes összhatásban mutassák be. Nem szükséges ennél-fogva, hogy mint például az irodalomban, amely kizárólag időbeli művészet, egymásután közöljenek mindent: a hely-





*A ködös utak c. filmből*

*(Objectiv film)*



*A ködös utak c. filmől*

*(Objektív film)*

színt, az időt, a napszakot, az időjárást, a hangulatot és a szereplők jellemét, míg nagysokára rátérhetnek a cselekményre. Hanem a film egy síkban térbelileg és a mozgás fejleményeiben időbelileg röviden elénk tárhatja mindazt, ami fontos a darabra vonatkozóan. Kezdképpen például derűs napfényben egy virágos faág van, amelyről azonnal rásiklik egy ház verandájára, ahol egy betakargatott alak fekszik nyugágyon. Majd rámegy egy vékony, sápadt kézre, s arról egy lehunytszemű arcra, amelyről a lábadozó beteg gyöngesége látszik. Ennyiben a film mindjárt összegezte a bevezetéshez szükséges fogalmi dolgokat és készen van a cselekmény lebonyolítására. Sőt szemtől-szembe közelhozta elénk a helyet és a szereplőt, úgyhogy külön részleteznie már semmit sem kell. A szereplő arcáról és egy-két mozdulatából a jellemét is azonnal megérezzük. El vagyunk készülve arra, hogy mit várhatunk tőle a továbbiakban. Tehát megismerjük a helyzetet, amely a cselekményt megkezdi.

Vagy egy eszmei képszerkesztés szerint, amellyel gondolati tényeket vagy kizárólag érzelmeket igyekszik a rendező ábrázolni, s amelyet leginkább csak elvont kifejezésekkel és értelmezéssel lehet közölni. Például, a cselekmény közben egy nőszereplő alakján a róla gondolkozó férfi kezének árnyéka simogat végig, akit előzőleg a nő képével párhuzamosan mutatott és hozott kapcsolatba a film. Megfelelő váltogatással vágva egybe a nő és a férfi képe, akik nagy távolságban vannak egymástól a cselekmény szerint, de egymásragondolásukat a képkapcsolás és az ábrázolás elvont formában érzékelteti, ez filmszerű művészi alakítást eredményez. Azonkívül ezen a képen is a szerepet a mozgó árnyékkéz viszi, néni a tulajdonképpeni szereplő, mert a nézőt jobban leköti a rendkívüli ábrázolás, mint maga a személy, akivel kapcsolatban a jelképes ábrázolást látja.

Ha két egymásbaforgó fogaskereket látunk, gép jelenik meg agyunk külön vetítővásznán, illetve a gép fogalma tisztázódik előttünk. Ugyanis amíg a mozi vetítőfalán váltakozva suhannak a megfoghatatlan képek, addig agyunk azokat megfelelően átalakítva juttatja el értelmünkig. Minthogy ábrákat látva a részábrából mindig az egészre következtetünk és azt még a képkapcsolás értelme, hangulata és egyéni fölfogásunk is átalakítja, egy, a jelképezéssel rokon folyamatra lelünk ebben. Amikor egy személyt, vagy tárgyat helyettesítő képét vetítenek elénk, vagy annak csak valamely részletét ve-

títik is, mi azt mindenkor szereplőnek fogjuk tekinteni. Éppen azon tulajdonságunknál fogva, hogy a részletképhez, amit látunk, képzeletünk már szokásból mindig hozzáveszi az illető tárgy egészét. Sőt, hogyha első látásra bizonytalan annak a részletnek fogalmi megnevezésében, vagyis nem ismeri föl azonnal a néző, hogy mit lát, gondolkozni kénytelen rajta és hasonlítgatni egyéb dolgokhoz s ezzel a tárgy még inkább magáronja a figyelmet. Ezért is szükséges, hogy a filmképen a tárgyak részeit vagy teljesen elsüllyesztve lássuk a kép belsejében, mint olyat, ami nem fontos, vagy ha fontos, jellemzően és szemléltetően. Hogy megerőltetés és időlefoglalás nélkül kialakulhasson a nézőben a tárgyak egésze, vagyis az értelmezésük.

A filmkép rendezésének legfőbb szabálya, hogy egy képsíkban csak arra van szükség, ami bensőséggel hozzátartozik a cselekményhez. Ami azon kívül a képre kerül, az nemcsak fölösleges, de egyenesen megrontja a képet és elváltoztatja egységes hangulatát. Hozzá még zavarja a cselekmény lefolyását. Az ilyen hibák legtöbbszörre érzelmileg szoktak hatni, mert tudatos észrevételükhöz egyrészt az idő kevés, másrészt a hozzá nem értőnek nehéz megállapítani, hogy mi tette rá a kellemetlen hatást. Egyszerűen csak érzi, hogy valami nem oda valót látott. A mai filmdarabokban igen gyakran, sőt majd mindegyikben fölöslen van ilyen hiba. Mert nehéz hozzá szokni ahhoz a filmszerű követelményhez, hogy a mozgóképre, mivel az rövid időtartamú, nem lehet a térbeli állóképek zsúfoltságát alkalmazni, mert míg az egyiket csak alig egy másodpercig nézhetjük, addig a másikat tetszés szerinti ideig. Azonkívül a mozgókép sohasem az egyedülálló képért, tehát a látványosságért, hanem mindig a cselekvő mozgásért, illetve a történésekért van, amelyekben csak villanásnyi szerepe jut egy-egy képnek. A cselekményben, ha folyamatos és filmszerű, minden mozzanatnak egy-egy kép felel meg átlagban.

A képnek érzelmi hatása, amely általában csak a teljes képben s annak is csak összhatását tekintve nyilvánul meg, rendkívüli erejű lehet. Rejtelmes, de éppen ebben van a kép jelentősége. Végzetes lehet például egy bizonyos kedélyű emberfajta Böcklin néhány festményének a befolyása, — például a Holtak szigete című, — ha elmélyed benne. De a mozgókép még többszörösen érezteti ezt a hatást, különösen akkor, ha a cselekményt alakító képkapcsolások érzelmi összefüggése és mind feszítőbb erejű eszmei fejlesztése fokozza. A kép,

mint összpontosított látvány akkor tud érzelmvilágunkon uralkodni és akkor képes azt lenyűgözni, ha a kép jelentése, művészi felfogása, a mozzanatok egymást lendítő fokozása és a képen látható alakok, dolgok és fényhatások beállítása és egymáshoz viszonyított elhelyezése megokolt.

A filmképek inkább az utóbbi értelemben készülnek. Tehát csak a tárgyak egyéniségét, vagyis azoknak képszerűségét értő ember rendezhet előre kiszámított hatású mozgóképet. Ez a kísérleti élőműnkával szerkesztett képhatás változatos lehet. Undort, gyűlöletet, vagy levertséget keltő. Lehet sajnálatot, vagy szomorúságot kiváltó és érzelmekbe markoló. Lehet nyugalmas, vidám, vagy lelkesítő aszerint, hogy a cselekmény egyes részeihez milyen illik, vagy milyen kell.

Ilyen értelemben mélységesen valóságosává tették és lelki hatásokkal közérthetővé a Kétlelkű ember c. francia filmben a cselekmény középpontját képező gyilkossági jelenetet és ennek a jelenetnek a történet egészére való további hatását. Az orgazda kereskedőt, aki köztisztviselőként álló polgára volt a városnak, állandóan zsarolta az egyik kezére játszó tolvaj. A kereskedő, akinek nem volt gyermeke, meglátta egyszer az utcán a szomszéd suszter kis gyermekét, amint apjának egyik hegyes szerszámjával, az árral játszadozott és elhívta a saját boltjába, ahol megajándékozta egy játékszerrel. Közben az árt a gyerektől elvette és zsebre tette. Este pedig, amikor titkos raktárát fölkeresve, az utána lopódzó tolvajjal találkozott, kitért a járatlanabb utcákba és az egyre hevesebb veszekedésben, mert a tolvaj már leleplezéssel fenyegette meg, egy nagy tűzfal alatt, a kezében szorongatott árral szívén szúrta. A szerszámot azután ott helyben eldobta. Később, mielőtt a tettet felfedezték, a házasságában csalódott suszter véletlenül éppen arra vetődött részegen és nem értve a nép fejevesztett szaladgálását, egyenesen belebámult mindenki arcába. A gyorsan változó képek a kíváncsi és egyben rémült kisvárosi emberek futkozását és a helyszínen való csoportosulását, keveredve a nagy tűzfalra vetődő árnyékok aránytalanná növekedett, imbolygó mozgalmasságával, úgy fejezték ki, hogy a gyilkosság ezáltal sokkal izgatóbb, képzeletszerűbb és különösebb lett. A hatóság kiszállott, a lárma zűrzavaros volt és az éjszakai álmukból fölvert emberek szedett-vedett öltözékekben a riadóautó fényszórójában csaknem olyan kísértetiesek voltak, mint a falra vetődő árnyékok. Mielőtt megállapították, hogy a tettes csak a suszter lehetett, mert szűrőszer-

számját megtalálták, elkezdődött a szóbeszéd s az emberek egymást rémítgették találgatásaikkal, amelyek egyre gyorsabban terjedtek el a városban. A képek sorozata olyan összehatást adott ebben a cselekményrészben a megvilágításokkal és a sokféle szándékos torzítással, hogy bár a szerepeket páratlanul jól alakították a színészek, mégis az értéket a képkapcsolások és az egyes képrészek nagyszerűsége jelentette. Ugyanebben a darabban az a jelenet, ahol a szökött fegyenc, a volt suszter évek múltán a városba visszatér, azért volt figyelemreméltó, mert igazolta, hogy a filmképen egynéhány dolog jelenléte éppen elég, sőt nagyobb hatást biztosít, mintha telezsúfolják tárgyakkal. A szereplő ugyanis a város fölött ívő kopár hegyen, fehér sziklakövek között ül és hallgatja a fölverődő zajokat. Nincs körülötte semmi, csak kövek, egy száraz törpebokor és a puszta ég. Azután leereszkedik a lejtőn és mire a városba ér, megered a zápor. Mindenki fedél alá menekül, csak maga a szökött fegyenc lopakodik az ömlő esőben a teljesen néptelen, régimódi utcákban. Ezek a képek mind egyszerűek, tiszta hatásúak és éppen ezért filmszerűek is.

Gyakran tapasztalhatjuk, hogy a dolgok összehatása egy bizonyos viszonylatban és lelkiállapotban milyen nagy hangulatokat kelthet, azaz milyen átható érzelmeket válthat ki bennünk. Ez annál inkább érvényre jut, minél egyöntetűbb a kép, vagyis a hely berendezése, illetve a tájék arculata. A dolgoknak ez az összeilleszkedése és együvértartozása egyszerűbbé, nemesebbé és közvetlenebb hatásúvá teszi az egy pillantással áttekinthető képet. Ezt az érzelmekre ható természeti rendet utánozta az emberiség, amikor a kézzel alkotott dolgok szépségének szabályszerűvé tételére megteremtette az egyes stílusokat. A stílus ugyanis korlátozza és kötöttségével ismertté, könnyen fölfoghatóvá változtatja a szépséget és ami a legfontosabb: a kiegyensúlyozottsággal, a szabályos formákkal és a teljes leegyszerűsítéssel hatását egységesíti, vagyis mindenki részére egyugyanazon élményt nyújtja. És bár az élet természetes, vagy önként adódó és véletlen képhelyzetei szabálytalanok és mind más-más hatást gyakorolnak elhelyeződésük összehatása és hangulata szerint, mégis a belőlük alakított filmképnek, hogy hatása egységes, tehát mindenki számára azonos lehessen, el kell fogadnia, illetve a meglévők alapján el kell sajátítania egy bizonyos stílusjegységet. Mert a film nem egyéneké. Nem egyedülállóan különös ízlésű embereknek, hanem a legszélesebb társadalmi rétegeknek készül.

Tehát a közérdek kívánja egységességét a kifejezésmódokban és magában a tárgyválasztásban.

Ezért egy olyan egységes filmstílust kell létrehozni, amely kizárólag a látással megérthető kifejezéseken alapszik. A mozgás a film eleme és ezért a filmrendező mindent a mozgással igyekezzon kifejezni. A hang, de különösen a beszéd csakis elengedhetetlenül fontos helyeken és esetekben legyen alkalmazva. Helyettesítése, ahol csak lehet, a zene legyen, amely mindenkire egy nyelven szól, s amelyet mindenki egyformán át tud érezni.

A mozdulatok, ha tökéletesen kiműveltek és végigpróbáltak, mindenki előtt érthetők és mindent kifejezhetnek. Ez a filmszerű stílus legfontosabb követelménye. Az ilyen filmkép éppen azért filmszerű, mert egyben gyakorlati is. A filmszerűség kérdését ugyanis nem az dönti el, hogy a filmtéma megkívánja a filmszerűséget és a rendelkezésre álló műszaki eszközökkel azt meg is valósíthatjuk, hanem mindig a közönségre kell gondolnunk a mű megalkotásánál. A közönség véleménye és érzéke, ha csiszolatlan is, de alapjában véve helyes; megéri a művészetet és megéri a giccset s az igazi művészetért, a szépért, amely az egész darabból kisugárzik, mindig lelkesedik és mindig hálás. A filmszerűségre tehát azért van szükség, hogy azzal, mint stílussal hozzáférhetőbbé és érthetőbbé tegyék mindenki számára a film természetéből következő igazi filmművészetet, ami hatását is növelni fogja.

*A filmszerűségről.* Mindenki tudja, hogy mi a fából-vas-karika. Aki nem tudja, nézze meg a Külvárosi szálloda című francia filmet. Hogy színdarabból írták-e filmre, nem lehet egykönnyen megállapítani. De hogy a filmen rossz színdarab volt, az egyszer bizonyos. Nemcsak a belső, szobajelenetei, de még folyóparti képe is olyan volt a zsilippel együtt, mintha színpadon készítették volna a fölvételeket. A fogházi beszélgetőrács pedig egyenesen a rossz filmre szolgáltat példát azzal a háromszor öt percig tartó, de félórának tűnő beszélgetéssel, amit ott a két főszereplő irodalmi színvonalon, egymást kitarotán bámulva lefolytat. A történet kínosan keresett és különcködő. Sem nem film, sem színmű. Nincs egyetlen jó képe és az irodalmiaskodás is nyomorult kontárkodás benne. Az egyébként jeles színészek pedig annyira lealacsonyodnak szerepeiben, hogy kiábrándítanak magukból. A legrosszabb jelenete talán az, amelyet a két főszereplő, öngyilkossági ki-

sérlétük előltt, szállodai agyon hemperegve és beszélgetve lefolytat. Beszélgetésük üres, hosszadalmas és szenvedélytelen. A darab jó példája a filmszerűtlenségnek. Egyetlen filmbeillő jelenete volt csupán. Az, amikor az öngyilkosságtól irtózó fiatalember a vasúti pálya fölött ívelő hídról éjszaka egy közeledő vonat alá készül vetni magát és átmászik a korláton. A vonat füstje ellepi és amikor a levegő ismét kitisztul, látjuk, hogy mégsem merete a tettet elkövetni, hanem önmaga előtt szégyenkezve visszamászik és elfut a hídon át. Ebben a film meglepetést szerző egyik fogására ismerünk és egyben olyan cselekményrészt látunk, amely filmszerűen megoldott, mert semmi más művészet ki nem fejezhette volna.

Film csak az lehet, ami filmszerű. A filmszerűséget pedig az határozza meg, hogy a film műszaki anyaga milyen művészi fölhasználásra hivatott és hogy a közönség művészi szemléletét miképpen lehet azzal kielégíteni. Igaz ugyan, hogy a közönség szórakozni akar. De tekintsünk magunkba; nem szórakozást nyujt-e minden olyan élmény, amely vagy szépségével, vagy leleményességével, vagy izgató voltával, vagy pedig meseszerűségével hatást tesz ránk?

A film műszaki anyagára sem a színpadművészetet, sem a festészetet, sem az irodalmiaskodást, sem pedig a fénykép-szerűséget nem lehet rákényszeríteni. Nagy félreértés lenne, ha nem ismernénk föl végre azt, hogy éppen a film műszaki anyagában mennyi új és nagyszerű művészi lehetőség rejlik.

Gondoljuk meg, hogy melyik művészet képes arra, hogy három-négy hirtelen elvillanó, de egymással összefüggő képpel, amelyben a külső és belső mozgás, tehát a képváltogatás és a szerep egyidejűleg alakítanak, kifejezzen teljesen elvont értelmi, vagy érzelmi jelenségeket.

Filmszerű volt például és etekintetben egyedülálló a Pardon, tévedtem c. magyar filmben az az idő- és téráthidalás, amellyel a rendező a női szereplőnek faluról a fővárosba való utazását ábrázolta. A vidéki leány levelet kapott Budapest-ről, amelynek bélyegén az Országház képe van a Dunával. A leány miután a levelet elolvasta, örömmel nézi a borítékot, majd rátéved a szeme a bélyeg képére. Öntudatlanul elmélyed ebben a látványban és a bélyeg képe egyre növekszik, kitölti az egész képsíkot, azután ugyanolyan beállításban és arányban átvedlik a valóságba. Előttünk van az Országház, anélkül, hogy különösebben fölfigyeltünk volna erre a változásra. Ez a kép folytatja a cselekményt, de már a fővárosban.



Vagy a Lázadók c. angol filmnek az a jelenete, amelyben a fiatal orvos a politikai üldözöttet, aki éjszaka megsérült, megoperálja. Az operáció gyertyafénynél, titokban történik. Ennek érzékeltetésére és, arra egyben, hogy a műtét képeinek bemutatását elkerülje, ügyesen és művészi filmszerűséggel a rendező csak a falra vetődő árnyékmozgást fényképezte le.

Vagyis, bármilyen tárgyat filmszerűen és jól lehet alkalmazni, csak egy bizonyos művészi tehetség, illetve tulajdonság kell hozzá: gazdag képzeletű költői hajlam. Képköltőnek kell lenni a film írójának és rendezőjének egyaránt. Az írónak vagy a rendezőnek előre kell látnia minden jelenetet, a képek és képrendszerek összhatását. Mert látomásszerűen kell a képeket, vagy képrészeket a cselekmény szerint összekapcsolni. Az elsuhanó képek, amelyeket a vetítőfalra látunk, amúgyis magukon viselik kissé az álom jellegét és látásukkor minél inkább megfeledkezünk a valóságról, annál több hasonlóságot érzünk közte és az álom, vagy a mély, látomásszerű képzelődés között s nem egyszer hagyjuk el a mozit úgy, mint akit álmából hirtelen fölzavartak.

Visszatérve a filmszerűség tárgyalására, legcélravezetőbb, ha áttekintjük a filmnek pusztán csak a műszaki lehetőségeit s. hogy azok a filmszerűség szempontjából mire képesítik a rendezőt.

A legegyszerűbb műszaki adottság a gépmozgatásokkal, tehát a közelítéssel, távolítással, követéssel és a rendkívüli gépmozgatásokkal való fölvetél. Ezek teszik lehetővé a három képtávolság beosztást (premier-, total- és secondplan) a térbeli mélység és a kifejezési többlet kihasználására. Azonkívül a mozgó szereplő, vagy tárgy követhetőségét és minden egyéb gépmozgatást, amely a képbelsőttől, a szereptől csaknem egészen függetlenül a külső mozgások előidézésére való. El lehet érni például azt a hatást, hogy a szédülő ember szédületének ábrázolására a gépnek egy bizonyos tengely körül való forgatásával a filmen azt az érzetet teszik jelképesen láthatóvá, hogy a szédülővel megfordult a világ, stb.

Továbbá a belső képalakításhoz tartozó különböző műszaki fogásokkal, amelyek a csodálatos elem beszövésével meglepetéseket készítenek elő. Ezekhez tartozik a fényképzeti megoldások némelyike is. Mint például az úsztatás; vagyis az a jelenség, amikor egyik kép átolvadni látszik a következőbe. Ugyancsak ilyen megoldás a ráfényképezés, amely abból áll, hogy ugyanazon filmszalagra két fölvetéssel két különböző ké-

pet fényképeznek, amely olyan hatást tesz, mintha a képzelet megelevenednék s a szereplő számára fantáziái láthatókká válnának, stb.

Ide tartozik végül a képkapcsolásoknak különböző, művészi értelemben vett használata is, amelyekkel időben való beosztottsággal; villanásnyi rövidséggel, vagy elhúzott és vontatott képkitartással, amelyek egyrészt a darab tempós menetét, másrészt a jelenések egymásutánjában való cselekményvitelt szabályozzák, gondolati képösszefüggéseket teremtenek.

A filmszerűség már a darab szövegezésének mikéntjében gyökeredzik. Nem minden történet, vagy egyéb tárgy alkalmas ugyanis a filmre. Viszont az is igaz, hogy nincs olyan tárgy, amit ne lehetne megfelelő átalakítással filmszerűvé tenni. Elsősorban tehát a főtörekvés az legyen, hogy egyenesen filmre alkalmas tárgyat válasszon ki a rendező, s csak ha ez teljesen lehetetlen, akkor vigye át a tárgyat képzeletében filmre és megfelelően dolgozza át.

Leginkább filmszerű a rajzfilm. Teljes eszmei és gyakorlati szabadsággal készülhet. Nincs benne akadálya annak, hogy a szereplő pillanatok leforgása alatt több alakot, formát, arckifejezést vegyen föl. Ha üldözik, bár üldözője házakat lép át, vagy a röpülőgépet utánozva, légcsavarrá alakítja a lábait és zúgva elszárnyal, akkor is föltalálja magát legtöbbszörre eszesnek látszó, de valójában lehetetlen és csodálatos cselekedetekkel, majd nemcsak hogy megmenekül, de üldözőjét végkép legyőzi. A legegyszerűbb rajzfilm is tele van elkesztő lehetetlenségekkel, amelyeknek látása azonban végtelen szabadságukért jólesik a nézőnek, aki ebben tudat alatt a világ kötöttségei és terhei alól oldódik föl lelkileg néhány percre. Nem azonos ez az érzés a mutatóványosok és szemfényvesztők tudományának csodálatával, mert azon csak elbámulunk, de nem éljük bele magunkat kápráztató cselekedeteikbe úgy, mint ahogy a rajzfilmek cselekmény világába.

A rajzfilm szereplője ha ütésre emeli a kezét, az vagy kalapáccsá változik hirtelen, vagy megnő akkorára, mint maga az alak. A rajzfilmen a fa megelevenedik és emberien cselekszik, a viharfelhő rút boszorkány képében száguld végig a táj fölött, vagy megfordítva, a boszorkány lesz viharfelhővé. A lángnyelvek egyénekké változnak és emberien lejtik körtáncukat, sőt sipító hangon énekelnek hozzá. A tárgyak élnek. A kő saját akaratából elgurul és agyonüti a gonosz

rókát, mielőtt az ártatlan madarat megfojtaná. Egy szobában a bútorok összebeszélnek és kiállhatatlan gazdájukat megré-  
fálják. A játékbolt babái és játékszerei megelevenednek és  
mesevilágot játszanak. A csillagok úgy keringenek, ahogy  
akarnak és a hold szerelmi találkozóra megy a naphoz. A nö-  
vény elkezd nőni és szemlátomást emeli a csillagokig a bele-  
kapaszkodó menekülőt.

A valóság viszonyában a legképtelenebb dolgok ezek. Me-  
sék, amelyek még a mesekönyvek képzeletvilágánál is csodála-  
tosabbak. A rajzfilm kétfelé választja az emberi lelket. Kép-  
zeleti elemeivel, amelyek pusztán a meseszövegből táplálko-  
znak és a való élet vidám torzképével, amely teljes képzeleti  
szabadsággal köznapias dolgokkal foglalkozik, úgy leköt ben-  
nünket, hogy a való világ korlátai közül egészen kiszabadu-  
lunk.

Amit egyáltalán el tudunk képzelni, azt a rajzfilm a maga  
világában mind megvalósítja. Éppen ez az a különössége, ami  
föléhelyezi bármelyik más művészetnek. Olyan művészet,  
amelyben az emberi fantázia teljesen kibontakozhat.

Vannak olyan elemek a filmben, amelyeket mint csoda-  
szerűségeket a mozgófénykép és a rajzfilm egyaránt meg tud  
eleveníteni. A különbség csupán abban van, hogy ha a mozgó-  
fényképen látunk csodás dolgokat, mint például az Ember-  
farkas c. régebbi amerikai filmben emberből farkassá és far-  
kasból emberré változást, vagy a Láthatatlan ember c. angol  
filmben való láthatatlanná átváltozást, azt valószerűségével  
elhihetővé és ezáltal hatásában izgatóbbá teszi a film. Míg  
a rajzfilmen elének kerülő csodás dolgokat azzal a lelki köny-  
nyűséggel nézzük végig, azzal a biztos érzéssel, hogy csak  
mesét látunk. Hatásban azonban egyik sem marad alul. Mert  
amíg a valószerű filmben csodálatost látva, idegeink legtöbbször  
kimerülnek, addig a rajzfilm csodái fölemelnek, köny-  
nyűvé tesznek, megnevettetnek és valami végtelen szabadság-  
érzést adnak. Ez a szabadságérzés pedig nagyon jóleső, mert  
az életben nagyon ritkán van benne részünk.

A filmszerűség tehát egyrészt a tárgytól, vagyis a film-  
darabtól függ, másrészt a film összeállításán, illetve képekké  
való fényképezésének mikéntjén múlik. És azért kell, hogy  
minden darabka film, vagy tekercs filmszerű legyen, mert a  
műszaki anyag ezt lehetővé teszi, a nézőközönség pedig többet  
és értékesebbet s nem utolsó sorban művészibbet kap a film-  
szerű filmmel, mintha az színpadias, vagy más meglévő mű-

vészetnek szolgál leutánzása csupán. Mert a film örök művészet s mint ilyen, közügy; de csak akkor művészet, ha eredeti és megoldása a természetéből következő, vagyis filmszerű!

## A FILMMŰVÉSZETRŐL ÁLTALÁBAN

Az igazi művészet, — bármelyik fajtáját vesszük, — mindig csak kevesek kiváltsága volt. Az emberek többségének hiányzik ugyanis a hozzá való érzéke és elmélyülő hajlama. Azért nem érdeklődik iránta, hacsak nem színleli azt, ami azonban hamis következtetésekre ad alkalmat a művészetek hatását illetőleg. A képzőművészetet és általában a művészeteket egy bizonyos fajta megbecsülés övezi. Tisztelik, részben mert nem egészen értik meg, másrészt meg nem érznek vele belső közösséget, nem élnek vele együtt úgy, mint például a régi görögök, akiknek még a saját életük, testük-lelkük művelése és alakítása is egy bizonyos fajta művészet volt s akiknél a képzőművészetek, a színpadművészet, a költészet és a zene csak tantárgyak voltak ehhez a magasabbrendű önképzéshez. Ilyen közművészetté kell fejleszteni korunk divatos és korszerű művészetét, a filmművészetet.

A jelenkorban egy új és minden eddiginél teljesebb és korszerűbb művészet van kialakulóban, amely a társadalom haladásának irányítója és az egyéni élet fejlesztője lesz. Ez a művészet mindenkié. Nem elvont és érthetetlen, mert nem az egyénért van, hanem mindenkihez közelférkőzik és nélkülözhetetlenné teszi magát. Gyakorlatiasabb, nem merev és rejtelmes. Nem a hagyományokért van, bár azokból fejlődött, mint minden újdonság. Az egyén különös igényeit megveti és általánosabb érdekeket, az egész emberiségnek egyelőre megnevezhetetlen óhajait viseli magában és azokkal tölti el az egyesek lelkét.

Ez a művészet az egyén öntudatlan tökéletesítése a társadalom számára. Testi és szellemi létünk önkéntes alakítása, ami magunkból indul ki és végeredményben minket jutalmaz. Vagyis mindenki művésze lesz önmagának, mint voltak valaha a görögök. Alakítja majd az ember az arcvonásait, jellemét és az egész szellemi életét; mintegy átmintázza saját magát, hogy a világban többre vigye. Mindezt akarattal, gondolati beleéléssel, idegerővel és a szerinte jobbnak szenvedélyes kívánásával, vagyis az új, önképző művészet eszközeivel. Lesznek, akik erre oktatni fogják a többséget, olyanok, akiknek

sok fölöslegük van. S mind a képzőművészetek eddigi eredményei, mind pedig az egyenesen ilyen célokra való újkeletű filmművészet, amely leginkább mindenki-művészte lett és amely a szemléletesség nagy eszközei alkot, példákat mutatnak majd ehhez a magasabbrendű fejlődéshez. *Mindennek jelentőségét belátja mindenki. Bizonyos, hogy ennek az eleven lényünket mintázó, sajátos művészetnek legméltóbb társa és elősegítő je a mindinkább hozzánk nőtt mozgóművészet lesz.* Ennek az önművelésnek határtalan lehetőségeit ugyanis legjobban a film mutathatja meg, amelynek példáit a látványon, a legegyszerűbb tanítóeszközön keresztül önkénytelenül befogadja mindenki,

*A filmművészet elfajzásai.* Minden kezdődő dolognak meg kell küzdeni a rossz befolyásokkal. Természetes, hogy egy bizonyos tehetetlenség jellemzi az életet, amely abban nyilvánul, hogy nem lehet semmi sem tökéletes. A növény, amikor fejlődésének ahhoz a fokozatához ér, hogy bele kell illeszkednie a neki sorsa által juttatott környezetbe, gyakran elsatnyul, mert nem elegendő a fény, a táplálék, vagy pedig rossz a talaj. Azonkívül megesik, hogy növéseinek útjában kikerülhetetlen akadályok vannak, mint például egy könyörtelen szikla, s korcs módjára kénytelen föl nőni a fényt adó ég felé. Ezt a hasonlatot a filmművészet fejlődésére is alkalmazhatjuk. Rossz befolyások között fejlődött és mint koraszülöttnak, meg kell várnia, hogy a közönség megbízzék végre életképességében és komolyságában, illetve lelkileg hozzáfejlődjék.

A filmet úgy ismerték meg, mint műszaki csodát és eleinte úgy mutogatták, mint egy hatlábú bárányt. Amíg csupán látványosság volt és különös, addig nem törődtek azzal, hogy hogyan fejlődik, mert egyesek szemében ellenszenves volt, másoknak pedig nem eléggé komoly. Így hát átengedték számos káros befolyásnak, mert ugyan ki törődött a művészetek eme mostoha szülöttjével és azzal, hogy mi lesz belőle.

Ha már műszaki csoda lett, — vélték, — legyen tökéletes. Azért a némán mozgó alakokhoz kitalálták a hangot, mert „hang nélkül olyan volt a játék, mint a szellemek színpada.” A hang megvolt, de laposak voltak a szereplők és a tárgyak. Ki kellett találni a plasztikus filmet, amelyből már néhányat be is mutattak és amelyek elég érdekeseeknek is bizonyultak. Közben a színes valóságérzet is hiányzott azoknak,

akik csak a műszaki tudományt csodálják és abban lelik szellemi táplálékukat. A tudósok azt sem restelték megcsinálni, hiszen jó pénzt kaptak érte. Most már csak a szag és a tapinthatóság hiányzik, — ahogy mondják, — s akkor nem kellene a filmnél tökéletesebb szórakozás. Pedig dehogy nem kellene! A hangot például már megunta a városi közönség és a színt sem csodálja többé a filmekben. Az ugyanis, hogy megszokták és nem jelent már semmi élményt, egyenlő a megunottsággal.

Amint a film megvált némaságától, beszélő-fénykép lett. A hangot ma még akkor sem tudják másra használni, mint beszédre, ha a művészi fölhasználása önként kínálkozik. Például sohasem lehet hallani a filmekben egy szereplők nélkül bemutatott táj hangulatának fölfrissítésére egészen távolról jövő énekszót, vagy muzsikát. Pedig ennek a nagyszerű hangulatát, — éppen mert olyan gyakori, — nincs, aki ne ismerné. Ehelyett és ilyesmik helyett, amik ezrével kínálkoznak és igazi művészi élményt jelentenek, kapunk egy helyet, amely nagyon emlékeztet a színpadra, abban látunk szereplőket, akik éppen olyanok, mint a színpadi színészek és egész tevékenységük abban merül ki, hogy a helyhezköttiséget kihangsúlyozzák egy helyben mozgó cselekvésükkel és sok beszédjükkel. Mindazt elmondják, amit ki lehetne mozgással és bizonyos eszmei és érzelmi képek fölsorakoztatásával, vagyis művészi egymásután vágásával fejezni.

Amint színes lett a film, ugyan mire gondolt mindenki, amikor egyes különválasztott és rikítóan, visszataszítóan kiszínezettnek látszó képeit látta, ha nem másra, mint a színezett képeslevezőlapon vásári ízléstelenségére!

Amikor pedig a plasztikus filmek szódavizét a szereplő a nézőtérre fröcskölte, már senki sem volt képes különbséget tenni közte és a pajzán, közönség közé virágokat szóró színpadi színésznő között. Hova lett az a sok kifejezési lehetőség egyszerre, amely éppen a filmet és csak egyedül azt tudta rendkívüli művészeté tenni!

Felejtsük azonban el egy percre a műszaki tudományok haladásáért való nagy és lelkesedő rajongásunkat és állapítsuk meg, hogy mégis csak van valami különbség közte és a művészet között. Mert hogy a jelenkori film olyan nagy vonzóerőt gyakorol, azt a filmvállalkozók elsősorban a műszaki tudománynak köszönhetik. A filmművész jelenleg kisegítő csupán, aki csalogatónak kell. Mert a mai filmek annak, aki az emberi

tehetséget, azaz titokban önmagát, mint embert tömjénezi, szó-  
rakoztatók. Annak számára viszont, aki a művészethez von-  
zódik inkább, vagyis akiben művészi szemlélet lappang, ami  
mégis csak magasabbrendű, annak nagy élményt nyújt a mű-  
vészi film.

Nem elfogultság ez senki részéről. Mindenki olyan, ami-  
lyen. Azonban éppen az dönti el az emberiség értékét, illetve  
irányítja a fejlődést jobbra vagy balra, hogy milyen megkü-  
lönbötetésekkel tud élni. Mert minden tudásnak, művészi ér-  
tékek és szellemi összhangnak az alapja az, hogy a dolgok  
között levő különbséget a hasonlítással fölfedezzük és kihang-  
súlyozzuk.

A filmnek, bár mindig a műszaki tudományra fog támasz-  
kodni, egészen külön világa van, amelyet nem boríthat ho-  
mályba a műszaki tudomány a maga jelenkori nagyságával  
és nem nyomhat el gépeinek tömegével.

Ameddig egy függőleges síkra vetítik a filmet, addig mű-  
vészetét az határozza meg, hogy azon a síkon síkhatásban,  
vagyis szemléltetően kifejezve, laposan kell a cselekvést, a  
mozgást látnunk és csakis fekete-fehér árnyalatokban, azaz  
fény-árnyék hatásban és csakis annyi hanggal, amennyit tiszta  
művészettel lehet alkalmazni. Mert a film a fény és a kifejező-  
mozgás művészete, aminek elsősorban az érzelmekre kell hat-  
nia s ehhez néhol jól illik a zene, amely szintén az érzelmekre  
hat vagy a szükséges beszéd. Azért kell az érzelmeinkre tett  
hatást előnyben részesíteni és nem az értelmiességgel el-  
nyomni, mert az érzelmi hatás mélyebb is, maradandóbb is és  
önkéntelenebb is, tehát ellenszegülésre kevésbé indít, mint a  
tudatosított hatás. Hogy a tudatosított hatás mi, azt megis-  
merhetjük a jelenlegi filmekben, amelyek beszélnek és kibeszé-  
lik azt, amit közölni akarnak a nézőkkel, vagyis helyesebben  
kibeszéltetik a színészekkel, éppen úgy, mint a színpadon  
szokás.

A filmnek művészi adottsága a síkkép, ugyanúgy a fény-  
árnyék mozgás és a szükséges hangilleszkedés. Azért mivel  
ebben már tökéletes, a műszaki tudomány pártfogására nem  
igen szorul rá többé és egyenrangúságát éppen eléggé meg-  
mutatta azzal, hogy nem kisebb hódítást tett, mint maga a  
szülője.

A filmművészet nem lehet félreértések és tévedések áldo-  
zata. Nem lehet, hogy egész rosszul, csak valamivel nagyobb  
tér- és időbeli szabadsággal lemásolja, utánozza és lefényké-

pezze a színpadi műveket, a híres festményeket, a sikert hozó regényeket és egyéb rosszul kiválasztott élet jelenségeket.

A film élete: szabadon száguldozni a történés helyein és időpontjain ide-oda, ahogy a cselekmény szükségessé teszi és megengedi. Egyrészt ezzel adni meg a mozgást, a beosztottság ütemességét és a képkapcsolatok kifejező erejét, amely a film elemi szüksége, másrészt az eszmei cselekményfejlesztéssel, amely abban áll, hogy a történések minden mozzanata fokozza és egymásból következően bonyolítsa a cselekményt.

Az igazi újságot a filmművészetben kerülgetik s ezzel művészetének haladását akadályozzák. Ebből következik tehetetlen utánzása minden régi műfajnak. Az oka ennek régi keletű. Egyrészt azért van, mert az embereknek általában gyöngye a képzeletük és az újításoktól való idegenkedésük egyenesen abból a félelemből fakad, hogy elveszítenek valami meglévőt, megszokottat és kényelmeset. Másrészt a filmművészet valódi lényegét még csak kevesen ismerték föl, de azok is kerülgetni kénytelenek az igazat, mert a megfelelő gyakorlati kísérletezés nélkül nem teljesedhetett ki értelmükben s inkább csak mint látvány, illetve elképzelés jelentkezik bennük. A vállalkozók pedig, akik távol állanak ettől a kérdéstől, a saját érdekeiket és üzleti előnyüket tekintve, csakis a befektetett tőkét és a kívánt hasznot féltik. Ez azonban az emberiség haladásának általában és a filmművészet fejlődésének kerékkötője: átkozott gyarlóság! Mert a közönséget valamihez hozzászoktatni és ízlését átalakítani, nem lehetetlen dolog. Erről a politikai propagandisták tudnak legjobban felvilágosítani a kételkedőket. A világ közönségét, különösen ezen a népszerű művészetben, a filmen keresztül egy-két év leforgása alatt meg lehet nyerni. Igaz, hogy csak hozzáértő tehetne ilyesmire fogadást, aki hivatását a tökéletességig ismeri és ugyanakkor azt is tudja, hogy szélsőséges egyéni kívánságokkal nem törődve, mit kell a nagyközönségnek készíteni, fokozatosan fejlesztve ez irányban a közízlést.

*A filmművészet hibás fölfogásban.* Hogyan készítik manapság művészi értelemben a filmet? — Nagyon kezdetlegesen, de nem erdetlen. A művészetek több ezer éves múltját és hagyományait nem ismerik eléggé ahhoz, hogy a filmet, ezt az új művészetet az örök művészetek között ne sértenék állandóan silány, nem oda való és nevetséges elemek beiktatásával. Vagy



is, nem választják eí a többi művészettől teljesen elkülönített termőterületté.

Képekből indulnak ki. Holott a film az elevenség közvetítője és semmi köze a mozgást csökkentő állóképszerű fölvázolásokhoz. S akár az átvilágított mellkas ütemes szívmuKodésének a darab menetébe való befényképezése is jobban megfelel kifejezésmódjainak, amelyek elsősorban a mozgáson keresztül jutnak közösségbe az emberi értelemmel és érzelmekkel, mint egy ismételt hangulatot kiváltó, régi képbeállítás.

Másolva olykor egész híven a festőművészet remekeit, elvesznek a hagyományokban, vagy csak fölélnélik azokat a mozgathatóság fölfedezésével kérkedve. Megelevenítik a falon függő régi olajnyomatot, megindítva keretén belül valami jólrosszul kiagyalt színpadi cselekményt; megmozdítják ódivatú emberalakjait. Pedig ha a képen volt is valami művészien érdekes, az csakis a folyton változó valóság egy megrögzített és átszellemített másolatának tulajdonítható, amit ismét mozgásba hozni, csak mutatványszámba megy és a vásári ácsorgókat szórakoztatja, de távol esik az igazi filmművészettől.

A nézőközönség közönyös és befolyásolható. Azonban a film műszaki újdonságai és állandó fejlődése fölkeltették már az emberekben a kíváncsiságot. Ha öntudatlanul is, de mindenki a filmművészet új távlatai felé vonzódik és a jövője iránt érdeklődik.

Ennek ellenére minduntalan gyatra és üres dolgok kerülnek a vetítövásznon elének. ízetlen, fölületes giccsek, vagy filmdarabok, amelyeknek még az az igényük sincs meg, hogy jobb giccsként hassanak. A közönség pedig jobb híján mindent elfogad, úgy, ahogy feldicsérve megkapja, de mindenki valószínűleg hálásabban venné, ha több megbecsülést tapasztalna a filmkészítők részéről azáltal, hogy magasabb művészetre is méltatnák. Mert a közönség mégsem olyan együgyű, mint amilyennek ezek a „film-alkotások” föltételezik és a visszahatás mihamar be fog következni. Meg fogják unni az alkotásra képtelen, meddő és őket kisemmiző üzlet-filmesek fölülkerekedését. És még annak csábítására, hogy a filmszínház nézőterén és csarnokaiban társaságra akadhat, — ami egyike a legnagyobb vonzóerőknek, — sem fog a szédületes hirdetéseknek hinni és a moziba eljágni a közönség.

A filmművészet nem egyéneké, hanem mindenkié. És ami közös, az általános bírálat alá tartozik. A haladáshoz meg éppen ütő bírálat kell, nem pedig méltányolás és elnézés a

gyöngével szemben. Aki nem tud a haladásnak részesévé lenni, azt kíméletlenül félre kell taszítani a tehetséget és nagy fölkészültséget kívánó alkotóterületekről.

Aki emlékszik a Táncrend c. francia filmre, az idézze magában vissza az első jelenetet. A régi, tengerparti kastélyt és a kertilépcsőn lefelé jövő fiatal, feketefátyolos, özvegy úrnőt. A legjobb darabok egyike volt, de festőies beállításainak hangulatával keresett megértést. Az egész mű folyamán végig ezek a hatásmotívumok. Ez a jelenség különösen jellegzetes betegsége a filmek többségének. A kolostor jelenetek például ugyanabból a darabból, mind a festőiség hagyományán készültek. A züllött orvos lakása és alakja s az egésznek filmszerűsége eredetibb ugyan, ele a túlságig fokozott hatástömekeleggel, ami viszont ellenszenvenné és a többség részére érthetlenné tette. A film, bár ért valamit, mégis, mint a legtöbb film, ez is színműként hatott, miáltal a benne mutatkozó magasabb törekvés a kifejezésre, eredménytelen maradt. Csaknem elveszett benne az a határozottan művészi és filmszerű kifejezés, amellyel a rendező az asszony első báli emlékét vagyis annak többször fölitoluló képzetét éreztetni akarta a nézőkkel. A valóságos környezetben, ha az asszony első táncrendjét kezében tartva elgondolkozott, hallani vélte az első bál keringőjének dallamát, s képzeletében fiatal, habos-fehér ruhás lányok és feketében feszítő férfiak keringöztek előtte, egészen álomszerű benyomást keltve. A darab folyamán többször előfordult, hogy az asszony visszaemlékszik a keringő dallamára és mindannyiszor megelevenedik előtte az a kép, amire legszívesebben gondol, a táncoló lányok világítóan fehér és a táncban lebegő ruhája,

A tapasztalat szerint a film anyagát fölhasználni nem tudó jelenkor a képzőművészetekből, a színpadművészetből és az irodalomból tengeti, foltozgatja az önállóságra teremtett filmművészetet. Mindegyikből választ ki és dolgoz föl alkotóelemeket. Csak arra nem eszmél rá senki, hogy a sajátságCK;: műszaki anyag magában viseli a maga minden egyébtől elkülöníthető kifejezésmódjait és egy végtelen nagyarányú művészetnek távlatokat nyitó ki terjedési lehetőségét.

A festménynek, mint állóképnek a ránézve nélkülözhetetlen képszerű beállításait a filmben utánozni annyit jelent, mint a mozgást önkényesen megállítani. A film képszerűsítése ugyanis egészen különálló. Egyrészt, mert a mozgás minduntalan kizökkenti egyensúlyából az álló képet azzal, hogy at-



*Ködös utak c. filmből*

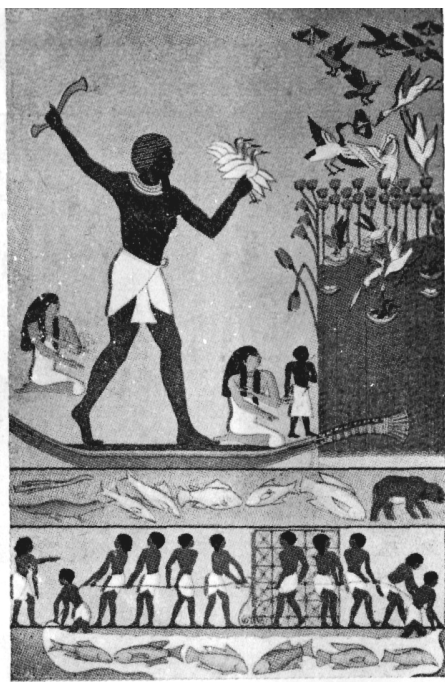
*(Objectiv film)*



*Velasquez Családi étkezés c. falfestménye*



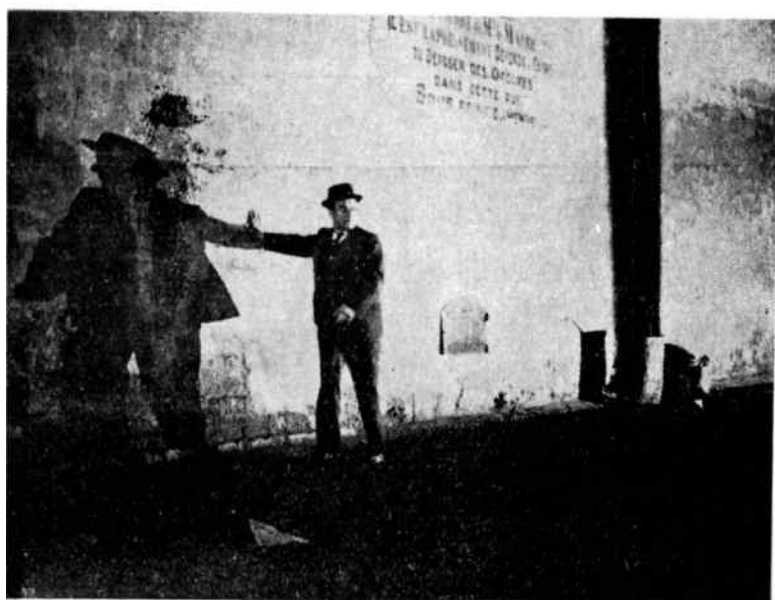
*Remkandt Leila győzelme c. festménye*



*Régi egyiptomi  
festmény*



*Correggio Leda és a hattyú c. festménye*



*el kötlekkü ember e. filmből*

*(A. C. E. film)*

helyezi a képkivágást más beállításba, vagy elcsúsztatja bármilyen irányban és elforgatja bármilyen szögben. Még gyakrabban szűkíti, vagy tágítja a képmezőt a tárgyhoz viszonyítva. Úgyhogy egy festői beállításnak bemutatása, mivel az áttekintése időt vesz igénybe és egyben lehelyezi a cselekményt egy rögzített helyre, mint a színpad, megállítja a film tempós menetét. Erre pedig nincs szükség. Másrészt, mivel a filmkép szerkesztésének külön szabályai vannak, azért ha egy festészeti képbeállásból kiindulva szerkesztik, sok filmszerű művészi módszertől fosztották meg. Ez pedig a meddőség és tehetlenség jele.

A film az irodalommai való vélt kapcsolataiban is nagy tévedésekbe keveredett. Először akkor, amikor irodalmi művek átdolgozásából készítettek filmtörténeteket. Mert bár az irodalmi képek és kifejezésmódok sokszor filmszerűen hatnak, tovább vezetésük azonban egy történetet mindig kátyúba juttat. Akkor is, ha egy részében talán alkalmas volt a filmre. Ilyen esetekre példa a *Karenin Anna* c. amerikai film, amely Tolsztoj regénye nyomán készült. A lelki és érzelmi mozzanatok látomásszerűen elbeszélő író egyes képeket szinte a film kifejezésmódjai szerint fogalmazva tárt elénk, úgy hogy azokat minden aggodalom nélkül át lehetett ültetni a filmdarabba. Emlékezzünk a vasútállomáson történő jelenetre. A szereplő az öngyilkosság gondolatával foglalkozva a berohanó vonat kerekeit nézi. Vonzzák a súlyos mozgású, csikorgó kerekek. Nagy belső fájdalmai vannak, amiket csak a legdurvább erő, a vaskerek tud elnyomni. Később, amikor az öngyilkosság gondolata érett tettekkészséggé vált benne, a befutó vonat alá vetette magát, a kitóduló gőz azonban elnyelte a szörnyű látványt. Ez a filmszerű mozzanat minden különösebb változtatás nélkül kifejezte az író elképzelését és a történet valóságosságát. Mégis amit a regényben erről a dolgról olvastunk, az többet és hatásosabbat, de főként hűségesebb képzeleti képet adott, mert a nyelv hajlékonyságával hosszabban bár, de többet lehetett elmondani. Olyan dolgokat, amelyeket a film vagy egyáltalán nem, vagy csak nagy nehézségek árán tudott volna kifejezni a maga képkapcsolási eszközeivel. A *Karenin Anna* további kidolgozása olyan lett, mintha nem filmre, de egyenesen színpadra készült volna. Egyetlen igazán filmszerű jelenet kedvéért tehát kár volt illúziókat, amelyet az író oly nagyszerűen fölkellett, valóságyszerű, rossz képekkel megbontani és megrontani ezzel a történettel kapcsolatban. Tolsztoj elsősor-

ban is nem a puszta történetet beszélte el, hanem mindenütt tanított valamivel. A szereplők jellemzésével, cselekedeteivel és gyakran csak a szöveghez fűzött bölcséleti oktatásával, amiket mind lehetetlen filmszerűen alkalmazni. Csakis a beszéden keresztül lehet némileg elmondani a szereplőkkel, de az már színpadszerűséget von maga után. A könyv igazi értékét pedig, az elvont tolsztoji bölcséletet, egyedül csak az írás, tehát maga a könyv tudta kifejezésre juttatni.

Továbbá tanulságos a film és az irodalom kapcsolatai között megfigyelni, hogy a filmírók és rendezők mennyire rajjai az irodalmi szemléletnek, ami nyilván abból következik, hogy az emberek általában több könyvet olvasnak el, mint amennyi saját elképzelésük van és hogy az irodalmi kifejezések, illetve képzetkeltések szinte filmszerűeknek látszanak. Ez azonban fölületes elgondolás és eszerint tévedés is.

Az irodalom például a hasonlattal él legtöbbit. Azért, hogy ki tudjon fejezni valamit, vagyis el tudja azt könnyűszerrel képzelteni az olvasóval, aki olvasás közben az értelmére és a képzeletre van utalva. Az irodalmi műnek nem elég azt mondani, hogy „annyira megrémült, hogy mozdulni sem tudott”, hanem képiesen, hasonlattal fejezi ki magát és azt mondja, hogy „rémületében mozdulatlaná vált, mint a kőszobor”. Az irodalom szerint így szebb is és kifejezőbb a leírás. Míg ellenben a film ezt az egész folyamatot képeiben mutatja be és nem szorul a hasonlatra.

Mégis, ha a rendező szebbé és gazdagabbá akarja tenni az előbbi kifejezést, akkor úgy készíti el a jelenetet, hogy a rémületében megmeredt személy alakjába beusztat egy pontosan olyan nagyságú szoborképet és azzal folytatja a cselekményt, egészen új, de az előbbivel szorosan összefüggő jelenetet alakítva abból; például úgy, hogy a rémült személy alakjába beusztatott szobor mögött eltűnik az előbbi kép és rajta a szobor egyedül maradván, egész más környezetben találjuk magunkat, abban a környezetben, amelyben a szobor áll. Az időpont ugyanaz és ilyenmódon a film bemutatja, hogy ugyanakkor, amikor a szereplő megrémült, mi történik a cselekménynek másik fontos helyén, ahol a szobor van. Ez kétségtelenül irodalmi kifejezés volt, de még megjárja.

Egészen rossz és eszmeileg nem összefüggő képkapcsolást eredményezhet az irodalmi szemlélet és ezért legjobb teljesen elkerülni. Például, egy ember magába roskadva a legnagyobb lelki kínokat szenved a történet szerint. Ezt a filmrendező



úgy fejezi ki, hogy a szenvedő ember fölött ráfényképezéssel egy halványan kirajzolódó és lassított mozgással fölvetett ugró tigris ábrázol, ami azt lenne hivatva kifejezésre juttatni, hogy amint az irodalom mondaná, „úgy vetette rá magát a marcangoló önvád, mint a vérszomjas tigris.”

Miért van a tigris? — kérdezné mindenki. Nem látszik megokoltnak és érthetőnek a filmszerű, tehát a látáson keresztül működő gondolkozás számára. Összefüggéstelenül hat, mintha a rendező bolonddá akarta volna tenni a nézőket. Vagyis nincs a szenvedő ember és a lassan ugró, képzeletszerű tigris között semmi olyan kapcsolat, amely a kép jelentését alátámasztaná. Lennének ugyan irodalmi műveltségű emberek, akik azonnal fölfognák az értelmét, de rájuk is rosszul hatna.

A filmművészet tehát az elvont kifejezéseket úgy kénytelen megszerkeszteni képeiben, hogy azok az első látásra világosan és vagy értelmileg, vagy érzelmileg tisztahatásúan jelentkezzenek. Ez a munka csak azoknak nehéz, akik még nem olvadtak bele szellemileg a filmszerű művészet lényegi ismeretébe. Akik ezen a fordulóponton túljutottak, s akiknél málnem kísért állandóan a színpadi, az irodalmi és a képzőművészeti kifejezés, azok minden mozzanatot, amely filmre alkalmas, eleve filmszerű képzelettel látnak és valósítanak meg.

A napjainkban készülő filmek rendezői és írói belátták már az efajta tévedéseket, azt, hogy az igazi filmművészet egészen más elemekből tevődik össze, mint amelyekkel eddig próbálkoztak és inkább az egyszerű, maguktól értetődő képekkel dolgoznak. Nem veszik figyelembe az elvont kifejezési lehetőségeket, mert nem képesek velük alakítani. Ennek az űrnek betöltése, vagyis a filmszerű képzelet hiánya okozta azt, hogy mindent úgy vesznek föl, ahogy azt a valóságban látni. Végeredményben tehát ez a színpadhatású filmek készítésének közvetlen oka. Mert ha egy bizonyos képkivágásban nem fordul elő semmi különös, csak az élethű szerep, a cselekmény folytatólagos lebonyolítása és a hozzá szükséges beszéd és zörejek, nyilvánvaló, hogy ez még a színpadművészethez hasonlít.

Ezt a gyarlóságot, vagyis azt, hogy nem lehet más filmműfajt kiművelni, meghazudtolja néhány olyan filmrészlet, amely ritka gyümölcse ugyan a filmgyártásnak, de mégis azt bizonyítja, hogy van egy egyelőre rejtelmes, azonban egyesekben már élő, igazi filmművészet. Például a *Férfisors* c. francia film elejétől végéig a filmszerűségre való törekvést mutatja.

A film mozgással közli a cselekményt és látvánnyal a gondolatot. Tehát értelmünk mindennél könnyebben befogadja mondanivalóit. Könnyebben, mint akár az írást, vagy a képzőművészetek alkotásainak jelentését, amelyek mereven, mozgás nélkül tehetnek csak hatást és így nehezkesebben nyilvánul meg a kifejezésük. A film képsorozatai ellenben, ha csak valami összefüggés van közöttük, egymást magyarázzák, úgy hogy fáradság és szellemi megerőltetés nélkül követni lehet a cselekményt, mintha éppen a saját képzeletünk működne, agyunkban valami történést bogozva és képekben pergetve le. Van tehát a filmben valami eredeti elvontság, az hogy a mozgó képek látomásszerűen jönnek, mennek előttünk, megfoghatatlanul és mégis a valóság érzetetésével.

Ez éppen az a főtényező, amelyen a film jelentősége alapszik. A meseszerűség, amely mindenkor a valósághoz visz közelebb. Van benne valami a varázslatból, amit a műszaki tudományok segítségével művészetként alkalmazhatunk. Lebegve, elillanva és ismét megjelenve jönnek eléink a tájak, környezetek, tárgyak és alakok. Rásimulnak a vetítőfalra és ismét eltűnnek. Mintha egy varázsló jelenítene meg nekünk titokzatos dolgokat. A film tehát olyan, mint a jelenítés.

*A filmművészet elvont fogalmai.* A film az egyetlen művészet, amely elvont fogalmakat láthatóan tud velünk közölni. Műszaki anyaga teszi ilyenné. Nincs az a határokat nem ismerő képzelet, amelyet a film utói ne érne és amelynek valóságosságát láthatóvá ne tudná tenni. Olyan eszközöket vehet igénybe, amelyek a csupán eszmeileg létező dolgokat valóságossá változtatják. Tehát valóságot fejez ki elvont eszközökkel.

Álomszerű kép váltogatása az események velejére összpontosított rendszerezéssel és az a sebesség, amelyre csak az álmok képek váltakozása képes és az az események közötti befejezetlenség, amely csak az álmodást jellemzi, de amely érzelmileg mindig nyomot hagy bennünk, a, filmet eleve elvont dolgok kifejezésére utalják.

Néhány kifejezés módja, amelyet a leírás nem tesz bonyolulttá, de amely elvont lévén, például .szolgálhat a következő: Nem csak a szereplőkkel lehet az egyes képek cselekményét továbbvinni, hanem minden olyan mozgással vagy jelképezéssel, amely a szereplőt, illetve a szerepét, a tevékenységét helyettesítheti. Például, ha a szereplő lépcsőn megy lefelé, előzőleg a szereplőt fényképezik, utána pedig csak a lépcsőt, úgy, mintha a szereplő szemével néznénk a lépcsőfokokat menet

közben. Ez olyasféle megoldás, mintha ahogyan a vonat sebességét érzékeltetik azzal, hogy a mellette elrohanni látszó fákat, sűrű oszlopokat és házakat fényképezik csak le.

Lehet a képek élességét elvenni és fokozatos életlenítéssel valamit eszmeileg érzékeltetni. Például azt, hogy egy ittas ember mámoros teljessé lett. Ugyanakkor a jelenetet is le kell azonban zárni és a következőre térni át. Ezt a megoldást a képek összeűsztatása helyett is alkalmazni lehet úgy, hogy az előbbi kép elmosódik, s belőle a másik fokozatosan kiélesedik.

Továbbá ide tartozik különféle személytelen tárgyak egymáshoz vagy a szereplőkhöz való hasonlítása, mozdulatokhoz való vonatkoztatása vagy valamilyen megnyilvánuláshoz úgy, hogy ugyanabban a beállításban fényképezik le az illető tárgyat, mint amihez hasonlítják, de ugyanakkor áttérnek a következő jelenetre. Ezt a módszert gyakran lehet alkalmazni az idő-téráthidalásra, amikor is a cselekmény helyét vagy idejét képszerűen kell átváltoztatni, megfelelő kapcsolatot létesítve a két kép között. Éppen ez a kapcsolat készülhet a fent leírt módszerrel.

Ritkábban, de nagy hatással, úgy a jelképeség, mint a megokoló kifejezések körében alkalmazható a látszati torzítás. A fölvevőgép lencséjének torzítását is föl lehet használni erre, például olyan kifejezésre, hogy ha valaki elutasítóan kinyújtja a kezét történetesen a gép felé, a kéz aránytalanná növekszik, s így inkább érezzük az elutasítás megalázó voltát arra nézve, akinek szól. Ezenkívül torzítótükrök, torzítóüvegek és egyéb torzítófelületek beiktatásával olyan képeket nyernek, amelyek a hangulatot, vagy az adott cselekményhelyzetet a filmben különösen befolyásolják. Például egy örültnek a világszemléletét képiesen érzékeltetni ilyesmivel lehet talán a legjobban.

A képzettársítás alapján igen sok filmszerű kifejezőmódot lehet alkalmazni. Robogó mozdonyt, — rohanó embert. Egy széltől kergetett felhőalakzatot és egy viharral küzdő embert. Görcsös, öreg fával, öreg, nyomorék koldust hozni kapcsolatba, Nyugodt vízszinnel a szereplő lelki nyugalmát, háborgó vízszinnel pedig a nyugtalanságát lehet érzékeltetni. Ugyanúgy imbolygó lángnak a lefényképezésével tántorgó részeg jellemezhető. Sudár fával pedig büszke ember stb. Hatásuk minden esetben azon múlik, hogy hogyan helyezik el a képhasonlatot, a cselekményben a történésre és a szereplőre, illetve a hasonlítottra vonatkozóan.

Ide tartozik még az eszmei cselekményfejlesztés kapcsán

az a képkapcsolási módszer is, amelyet gondolati rávezetésre használnak. Például, ha egy ház kísérteties különösségét akarják tudatni, belevágnak a házat ábrázoló képek közé egy olyant, amely a különösségre hívja föl a figyelmet. Mondjuk, az egyik folyosónak pókhálós mélyét, amelyben egy ajtót a huzat csapkod állandóan. Ugyanígy egy emberi jellemnél például azt, hogy az illetőnek valamilyen mániája van, rögtön az első jelenésénél ki lehet mutatni valamivel. Mondjuk azzal, hogy a szobája tele van értéktelen, különös holmikkal stb.

A gondolati rávezetés mélyebb értelmű. Kifejezései elvont képfogalmak beiktatásával történnek. Például, hogy valaki elzüllik és egyre süllyed a lejtőn. A züllesztésnek mozzanatait képekben adják és azok közé bevágnak összemásolt, gyorsátmenetű, mozgalmas képzetképeket. Mondjuk, amikor a zülítő szereplő el réved a bortól, ugyanabba a képbe beusztatva látjuk amint a részeg ember iszapszerű, ragadós mocsárban küzködik és egyre jobban belegabalyodik a hínárba, fulladozik, fojtottan kiáltozik. Majd visszatérünk az eredeti képre, ahol elszunnyadva hagytuk, amint izzadt homlokkal, rémülten fölretten. Máskor, ha ismét elbódul, szintén képzeletszerűen az eredeti képbe úsztatják azt, hogy kopár, sziklás hegyoldalon, szomszomszagosan az égető napfénytől, a sziklák alatt vizet kutat, majd megcsúszik és hemperegve zuhan lefelé a kövek között. Itt ismét át kell váltani a képet az eredetire, hogy jelképesége érthető legyen. És így tovább, ezer és ezerféle beállításban.

Ugyancsak elvonatkoztatott és tisztán képzeletszerű képekben az úgynevezett képisméltéssel lehet rávezetni a nézőt egy bizonyos dolog fontosságára. Például, hogy egy gyilkosság hogy folyik le a terv megfogalmazásától a végrehajtásáig. A szereplő olyan ember, aki valami oknál fogva, mondjuk azért, mert hibás testalkatú, gyűlöli a másik embert, aki egészséges és vidám. Valahányszor találkozik vele, amely találkozásokat szinte vonzódásszerűen keresi, mindig egy bizonyos tulajdonságát, amely neki rendkívül ellenszenves, figyelemmel kíséri. Tegyük föl, hogy az egészségesnek van egy erkölcsi hibája: a nőekkel, akiket meghódított, mindenkinek eldicsekedni. Ez a tulajdonság a képekben folyton ismétlődően kiélezett és a hibás testű mindig fokozódó dühvel figyeli ezt. Végül, az utolsó ilyen esetről, izgalmában és elkeseredésében lelövi a hivatkozót, s azután futásnak ered. Futásban többször megjelenik képzetében a lelőtt ember, de a gyilkos eszelősen csak nevet. Így megy ez mindaddig, míg más fejlemények következnek.

Továbbá az elvont eszmei eszközökkel való rávezetésre, az az egyszerű képkapcsolás is alkalmas, hogy a, néző figyelmét ismételten arra a dologra vonják, ami a cselekményben a legfontosabb. Például, egy gyanútlan embert valami veszély fenyeget, — amit izgalmat keltő lévén, az üzletszerű filmgyártás gyakran vesz igénybe, — s a közeledő veszélyt egyre rémesebben ábrázolva, képváltogatással párhuzamba veszik a mit sem sejtő emberrel. Egyszer azt mutatja a kép, hogy az illető, mondjuk, vadászesben áll valahol az őserdő mélyén. Fölötte óriáskígyó tekergőzik lassan és készül levetni magát. Már éppen az utolsó pillanatnál tartunk, amikor a veszélyt egy szerencsés véletlen, — a vadász társa, aki a kígyót észreveszi és lelövi, — elhárítja.

Ezek legtöbbször olyan filmszerű képlehetőségeket nyújtanak, amit semmi más műfaj nem tud, — csak nagynéha az irodalom, — ilyen hatással előadni. Éppen ez a filmszerűségnek egyik zsinórmértéke: Olyat adni, vagyis úgy adni, ahogy semmi más műfaj ki nem fejezheti a dolgokat.

A film műszaki anyaga lehetővé teszi, hogy olyan elvont kifejezésekkel éljen, amelyek a valóságban csodás elemeknek számítanak. Lásd a Láthatatlan ember c. angol filmnek azokat a jeleneteit, amelyek a főszereplő láthatatlanná változásának következményei. Például azt, amikor — a hóban, futás közben csak a kirajzolódó lábnyomokat fényképezik le, amely azt a látszatot adja, mintha ott tényleg egy ember futna, akit nem láthatunk. Ezt úgynevezett egyesek fényképezéssel érték el, ami abban áll, hogy minden mozzanatot külön filmkockára vettek föl, miközben a mozgásfolytonosságot gépileg megszakítva, egy lábnyommal mindig többet nyomtak, a hóutánzó fehér anyagba. Folyamatosan pergetve ez a jelenet természetesen azt a hatást tette, mint az élő embernek futás közben a hóban hagyott meztelen lába nyoma., S ugyanilyen megoldásokkal, vagy hasonlókkal készült a többi jelenet is, amely mind elvont lényegű volt.

Megjegyzendő, hogy a film gyakran vesz igénybe a valóságtól merőben eltérő kifejezési eszközöket olyankor is, ha a szigorú valóságot akarja ábrázolni. Erre azért van szükség, mert ez a műszaki anyag a valóságnak egyszerű lefényképezésével sokszor *egészen* mást eredményezne, mint amit várnak. Ez kizárólag az anyag tehetetlenségével magyarázható. Például, ha a holdat akarják lefényképezni, az egyrészt azért nem lehetséges, mert az éjszaka, bármilyen fényes, nem ad elég

világítást ahhoz, hogy a hold ki fényképeződjék, másrészt, mert a látszattam távolságszűkülés a holdat olyan kicsinynek mutatná, mint egy apró pont az ég sötétjében. Ezért külön díszleteken az ég és a hold képét kifestik és azt fényszórókkal megvilágítva, mint a közönséges díszleteket, fényképezik stb. Ezáltal a filmen az ilyen módon fölvetett dolgok a valóság lát-szatát keltik.

*A film szabadsága.* Az eddig felsoroltakból, — bár azok éppen a hosszas megokolások elkerülése végett többnyire hiányosak, — kitűnik, hogy a filmkészítésnél kötött és szabályszerű eljárásokkal a legnagyobb szabadságot biztosítják a filmszerű kifejezésekben. Nincsen tehát semmi, amit a film a maga sajátos képszerkesztéseivel és műszaki készülségével ki ne fejezhetne.

Végtelen kifejezési szabadsága elsősorban a mozgó kép lehetőségeinek gazdagságából következik. Képkifejezéseivel úgy a valóságos világot, mint a mesék pompás világát megelevenítheti. Megválhat a tiszta művészi kifejezésektől s ugyanakkor a „művészet a. művészetért” elvet is magában viseli. Csak a mutatvány és gyönyörködtetés kedvéért bizarr furcsaságokat halmozhat egybe. Ilyen esetre példa a *Táncolj és szeress* c. amerikai táncfilmben az a képkapcsolás, amely azt ábrázolja, hogy a férfiszerelő egy „zsebmozgóban”, (kis könyvecske, egy alak, vagy egyéb tárgy különböző mozgásmozzanataival egyes lapjain, amelyet ha két ujj között gyorsan végigpergetnek, a benne levő alak mozogni látszik) a női szereplő táncát ábrázoló képeket végigpergeti, miközben a kis „mozgóképbé” beleúszik a táncoló nő valóságos alakja, amely a táncmozdulatot híven folytatja. Ez jó példája a tisztán önmagáért való filmmutatványnak.

A film műszaki szabadsága az új vígjáték műfajban, a burleszkben, művészi szabadsága pedig a tiszta művészetre törekvő darabokban, mint amilyen az *Extázis* című német film volt, mutatkozik meg. Az egyik fajta a műszaki eszközökkel elért szemfényvesztészerű mutatványok csodálatbaejtő erejével, a másik pedig az elvont, művészi kifejezések nagyszerűségével jutott sikerekhez. Az egyikben a valóság akadályait gúnyolják ki, például azzal, hogy a szereplők sima falon másznak fel minden segítség nélkül, vagy a levegőbe emelkednek, a másokban pedig a képkapcsolások tudat alatt ható érzelmi és értelmi képkifejezéseivel élnek. Mindkét fajtaban

a filmművészet magasabbrendűsége és elvont tulajdonsága érvényesül.

*A film műszaki kötöttségei.* Valamennyi művészeti műfajnak vannak sajátos anyagszerűségi és műszaki törvényei. A törvényekből következik viszont, hogy lenni kell kötöttségeiknek is. A szobor súlyos tömegénéi fogva nehezen hordozható és csak egymás után több oldalról szemlélve kifejező. A kép csak megfelelő világításban nézhető. A zenét csak jó hangközvetítő helyen hallhatjuk torzításmentesen. A könyvolvasásnál pedig a képzeletünket kell fárasztó működésben tartani.

Ugyanígy a film nézésének is vannak követelményei. Például, nem lehet a fölvevőgépet úgy mozgatni, hogy a fölveendő mozgókép egésze egy bizonyos ponthoz viszonyítva állandó nyugalomban ne legyen. Mert bár az emberi szem mozgás közben is tisztán és élesen lát mindent, akár mozognak a tárgyak, akár nyugalmi helyzetben vannak, a filmfölvvevő gép szeme, vagyis a lencséje csak néhány szabályszerű gépmozgatásban rögzíti úgy a képeket, hogy azok nyugodtak lesznek és a látást megkönnyítik.

Amikor ugyanis a gép szeme a képeket rögzíti, csaknem ugyan azt a munkát végzi, mint a mi szemünk. Azonban a rögzített kép levetítve a mi szemünk számára már olyanná válik, mint a környezet, amit a valóságban nézünk, vagyis, kell hogy egy bizonyos földhözköttetés, vagy egy ponthoz viszonyított nyugalom legyen rajta, mert máskülönben elmosódott, zavarosan ugráló és nyugtalan lesz. A filmképen is érvényes az a látásszabály, hogy minél távolabb van valami a szemtől, annál kevésbé zavaró a mozgása és minél közelebb van, annál kellemetlenebb nézni. Általában azonban akárhogy mozog a fölvételi tárgy, vagy személy, mozgása csak akkor rossz a szemnek, ha az egész kép nyugtalanul lebeg, vagy inog.

Ilyen kötöttség az is, hogy ha a gépet fölvétel közben valamilyen irányban mozgatják. Mert csak egy bizonyos helyhez alkalmas lassú tempóval tehetik, különben pedig gyorsabb mozgatásnál a kép elmosódik. Ezzel a szemünk is így van; ha gyorsan forgatjuk a fejünket, minden elmosódik előttünk. Ezt az elmosódást azonban a filmfölvétel körülbelül háromszor olyan lassú mozgással előzheti meg, mert mint műszaki eszköz ebben a tekintetben a gép sokkal tökéletlenebb,

mint az emberi szem. Nem vonatkozik a gépmozgatás tempójára, ez a szabály akkor, ha a gép fölvételi tárgyhoz szemben közeledik, vagy attól távolodik, sem akkor, ha a mozgó tárgyat kíséri. Megfigyelhettük ugyanis, hogy a szemünk előtt sem mosódnak el a tárgyak, bármilyen gyorsasággal közeledjünk feléjük, ha azok szemközt vannak. Mert nyilvánvaló, hogy ami szemben van, az iránt nem mozdul el a tekintetünk. Tehát nem minden gépmozgatásnál kell a sebességre ügyelni.

*A filmművészet eredete, múltja, jelene és jövője.* Az élet valósága folytonos mozgás. A mozgás alkotta az időfogalmunkat. Mivel pedig az idő egyértelmű a mozgással, az állandó változás, az előrehaladás tette szükségessé, hogy az időt észrevegyük és rajta gondolkozzunk. A föld mozgásához szabályozták például az időszámításunkat. Tehát a mozgás időbeliség.

A történet, amely mindig mozgás, csakis időbelileg lehet ábrázolni. A régi korok művészei, akik egyszersmind gondolkozók voltak, sokat töprengtek ezen, de nem voltak képesek más megoldást találni, mint azt, hogy a történet különböző mozzanatait egymás mellé festették, vészték kőbe, vagy rajzolták. Az élet igazi ábrázolása pedig, ami csak mozgásban volt elképzelhető, sokáig rejtély maradt. Megvalósíthatatlannak hitték és éppen ezért csodának látszott, amikor a műszaki tudomány, amely a szükséges anyagokat és szerkezeteket fokozatosan kikísérletezte, egyszerre kézzelfogható valóságként az emberiségnek adta a filmet. Azt korábban is megfejtették már, hogy ha egy mozdulatot valamennyi mozzanatában lerajzolnak egymás mellé és a rajzot egy korongra erősítve, egy lesőrésel szemben forgatják, egymásbamosódva ugyan, de a mozgás időbeli képzetét kapják. Ugyanezt a módszert később fényképekkel tökéletesítették. S amikor ez már megvolt, csak egy lépés hiányzott, a gépszerkesztés. Az emberi szem fölfogóképessége tökéletlen és a különböző mozgásmozzanatokat egymásután pergetve úgy érzékeli, mintha folyamatosan, szaggatottság nélkül mozogna a kép s így csak a gép kellett, amely ezt az egyöntetű mozgást végezni tudja.

A fényképből és finomművű gépekből egyesítve, készen volt a film. Fejlődése gyorsütemű lett, mert tökéletesítését a pénzvágysiettetten. Ha a tömegnek bemutatják, mint műszaki csodát, szívesen fizetnek a ritka, érdekes látványért. Így indult meg kezdetben a filmgyártás, mint jövedelmező üzleti



vállalkozás. A művészi szempontok azonban még teljesen hiányoztak belőle.

Lassanként kitűnt, hogy rövidke mozgófényképek bemutatása helyett jobban jövedelmez a szórakoztató események vetítése. Elkezdtek tehát történeteket, majd később vidám játékfilmeket készíteni. Amikor pedig rájöttek arra, hogy a film csodás lehetőségeket kínál egy-két műszaki fogással fényképezhető jelenetben, elkezdtek ámulatbaejtő filmeket gyártani. Emlékezetes ebből az időből a „falramászó ember” jelenetek halmaza, stb., amiket mind egyszerűen készítettek. A falra például úgy másztak, hogy a házfalat, amely lapos díszlet volt, lefektették a földre és a rajta hasoncsúszva fölfelé kúszást mímelő színészt vagy a díszlet végéről, ami alulnézetet mutatott, vagy a díszlet fölé épített állványról, ami előlnézetnek felelt meg, valamilyen ügyes beállításban fényképezték.

Később színházi színészekkel adattak elő kizárólag a mozgáskifejezésre és a beiktatott föliratokra utalt színdarabokat s néha filmszerűbb történeteket. A színészek arcjátékának, kézlejtésének és testmozgásának nagyon sokat, nevetségesen sokat kellett kifejeznie, hogy a közönség az amúgy is egyszerű darabot megértse. Arcfintorokkal, hadonászással szerepeltek, ami manapság nevetséges lenne. Akkoriban ugyanis még a színpadművészet kifejezés módjai voltak előnyben, egyrészt, mert a képkapcsolási kifejezéseket nem ismerték, másrészt, mert a filmet mindenki a színpadi hagyományok műszaki tökéletesedésének nézte s így a beszédet mindenáron pótolni akarták valamivel. A film némaságának, mivel a képkifejezésekkel nem tudták a hangot pótolni, gyorsan véget kellett vetni. Különböző kísérletek eredménnyel is jártak és hamarosan beszélő filmekkel lepték meg a filmgyárak a világot.

Ettől kezdve minden beszéd, zörej és hangosság lett a filmen. A beszédlehetőségből következett, hogy mindent a színpadi szerep utánzásával fejeztek ki. Közben akadtak néhányan, akik a végszükségben, érezvén, hogy a hangosság ártalmára lesz a filmnek és sajátos kifejezési lehetőségeitől megfosztja, hamarjában kitaláltak néhány filmszerű, de eszmeileg még tökéletlen kifejezőmódot. Pusztán jelképezésekkel igyekeztek a beszédet kiküszöbölni, amit úgy csináltak, hogy a szereplőt ábrázoló és pillanatnyilag cselekvő képek közé azoktól teljesen független képeket vágtak be. Például, a szereplő örömét úgy akarták kifejezésre juttatni, hogy bevág-

nak a filmcselekménybe, mondjuk, egy virágos réten vidáman futkározó gyereket. Ennek, ha irodalmilag értelmezzük, van jelentősége, de a film nézői csak akkor értették meg, ha sokáig gondolkoztak rajta, vagy egyáltalán föl sem fogták. Ezekben a képösszekényszerítésekben nem volt ugyanis szemléletes kapcsolat. Sokkal többet mondott volna például az a képkifejezés, ha az örülő ember örömét azzal érzékeltette volna a filmrendező, hogy az egyszerre akár cigánykerekeket hányt volna, vagy ha komolyabb szerep volt, szokása ellenére virágot tűzött volna a gomblyukába, stb.

Ezekkel az eltévesztett kísérletezésekkel tehát csak azt érték el, hogy a filmszerű kifejezési lehetőségekben nem volt bizalma többé senkinek és annál inkább csak a színpadmásolást gyakorolták. Úgyannyira, hogy még napjainkban is idegenkednek az elvont fogalmak filmszerű képkifejezésétől. Elvértve ha akad egy-egy film, amelyben az elvont fogalmakat, mint amilyen az öröm, a gyűlölet, a bánat, stb., képszerűen kifejezik. Akkor is csak úgy, hogy több jeleneten át fokozzák a hangulatot a nézőben. A szereppel, a világításokkal, rendkívüli cselekedetekkel, amiket csak utólag értünk meg, de amik föltétlenül filmszerűek mind és néha egy-két jelképezéssel, amelyek erősítik a hatást, akkor is, ha érthetetlenek, mert az érzelmekhez szólnak. S nem utolsó sorban a zenekíséréssel, amely az idegeket érinti.

A film jövője, ha művészi fejlődését és lehetőségeinek sokaságát tekintjük, beláthatatlan. Hatása pedig előreláthatólag sokat fog lendíteni az emberiség fejlődésén. Ugy a szellemi, mint a gyakorlati haladásra rendkívüli hatással van ma is, de még inkább hatással lesz a következő évtizedekben.

Mint tömegművészet, ki fogja szolgálni és szellemileg fejleszteni, erkölcsileg pedig szilárdabbá tenni a társadalmi életet. Különösen akkor, ha az állam belátja hatásának nagyságát és a kicsinyes és csupán üzleti haszonért sóvárgó magánvállalkozók kezéből kivéve, a saját céljaira használja, művészi részét pedig hozzáértőkre bízva. Két okból volna ez szükséges. Először mert a nép biztosan kiváló eszmei támogatáshoz és művészi élményekhez jutna, amikben ma nincs része. Másodsor; az erkölcstelen üzleti filmeket kiirthatná az államhatalom, meri abból a népnek csak kára származik. Ha az állam venné hatáskörébe a filmgyártást, lehetővé válna a külföldi filmcsere. Csak annyi külföldi tekerccset engedne be, amennyit viszont a többi állam cserébe elfogadna tőlünk. Ezen

az állam milliókat takarítana meg, mert a behozatali filmekért nem kellene fizetni, azonkívül pedig országunkat, népünket, egyéni kultúránkat és céljainkat a külföldi népeivel meg lehetne ismertetni, ami komoly kultúrkapcsolatokat teremtené közöttünk és a ma még teljesen idegen népek között.

A film a különböző műveltségű néprétegek között nem általánosítható teljesen. Ezért a keskenyfilmre való berendezkedés lehetővé teszi, hogy minden jobb keresetű ember vehessen vetítőgépet és társaságában egészen az egyéniségének megfelelő s akár saját maga, vagy filmművészek által készített, kölcsönzés útján kapható filmeket vetíthessen. Ezzel kielégíthető a legmagasabbfokú ízlés és műveltség is. Nem lesz tehát szükség arra, hogy kénytelenségből bárki olyan filmeket nézzen meg, amelyek nem nyelik meg a tetszését. Így a tömegművészet mellett egyéni művészetet is nyújthat a film. Mint ahogy a kölcsönkönyvtárak működnek, úgy lehetne különböző fajta keskenyfilmeket bérbe adni. Különböző értelmű, lelkületű és műveltségű emberek számára, akiket nem lehet csupán az átlagfilmekkel tartani.

*A filmművészet fejlődésének akadályai.* Mielőtt annak összefoglaló tárgyalásába bocsátkoznánk, hogy mi a film igazi művészete, néhány dologra utalnunk kell még az emberi szellem és a társadalmi élet jelenségei közül, amelyek a filmkészítést befolyásolják. Ilyen elsősorban a divat. Nem a fogalom egyszerű értelmében, hanem azt az emberi gyöngeséget tekintve, hogy ha az élet ezernyi fölkinálkozásából valamit tartósan elfogadunk, vagy megszerzünk, — legyen az akár csak gondolatbeli tulajdonunk, ha nem is valami külsőség, mint például a ruhaviselet, — ahhoz annyira hozzászokunk, hogy kényelmetlen tőle megválnunk.

Ezért szokott egy-egy fajta film is divatba jönni, — mint az utóbbi években az amerikai táncjátékok, amelyek lényegükben mind ugyanazok és csupán látványosságukkal hódítanak, háttérükben a pénz érzéki csillogtatásával, — s sokáig megmaradni a közönség érdeklődésének középpontjában.

Ez azonban tehetetlenség csupán, amin csak a vállalkozók nyereszkeskednek, újra és újra elkészítetve a bevált filmfajtát, mígnem a közönség egészséges csömöre változtat a dolgon. De ezt a folyamatot nem kell és nem is lehet megakadályozni, hanem a művészi filmgyártásban kellő mértékkel alkalmazkodni kell hozzá. Vagyis ebből azt a következtetést vonhat-

juk le, hogy ha nem vesszük is a közönség unalmáig ugyanazon filmfajták készítését, mindenkor éber figyelemmel kell kísérnünk azt, hogy mi érdekli a közönséget kiváltképen és nem homlokegyenest eltérő dolgokat hozunk forgalomba. Hiszen a filmművészet elsősorban a közönségé és ezért a korszellemhez és a műszaki és művészi újításokhoz kell főként igazodni.

Azonkívül alkalmazkodni kell az embereknek ahhoz a fogyasztékoságához, hogy az emlékezetük és tapasztalataik által határolt eszmei és értelmi területeken kívül levő dolgokat és jelenségeket, azoknak lényegét és viszonyait nem érthetik meg minden esetben. Vagyis, mivel némely dolog létezéséről, vagy tulajdonságáról nincsen fogalmuk, nem ismerhetik föl azt a megfelelő helyi és gondolati átképzés, hasonlítás, vagy magyarázó megrendezés nélkül.

Az általános értelmi és gyakran az érzelmi fejlettségi színvonal is a műveltségtől és országonként az emberfajták különböző tulajdonságaitól és fölfogóképességétől, tehát kultúrájától függ. Lehet azért helyi viszonyokhoz alkalmazott filmet is készíteni, mert azok ha sikerültek, a többi néphez is eljutnak és fejlődésüket gazdagítják. De az igazi törekvés mégis csak az lehet, hogy az általános emberi kultúrigények figyelembevételével, továbbfejlesztő és művelő készséggel kerüljön forgalomba minden film.

Ez egyszerű példával alátámasztva olyasmikben nyilvánul, hogy bár sokan vannak, akik a valóságban még sohasem láttak tengert, képekről, gyakori leírásokból és egyebekből mégis olyan élénk képzetük van róla, mintha már látták volna. Az ilyenek minden további nélkül megismerik a filmképen is, sőt minden tulajdonságát úgy veszik, mintha általánosan ismert volna. Vagy egy gyilkossági jelenetet például, amit csak a hírlapok közleményeiből és a saját képzeletük vele való gyakori foglalkozásából ismernek az emberek, mégis ha a filmképen sor kerül rá, megértik és átérzik minden viszonylatban, mert általánosan emberi dolog.

Persze, vannak sokkal bonyolultabb fajtái is az ilyen irányú következtetésen alapuló fölismerésnek, amikhez már külön érzék kell és testi, szellemi műveltség. Legfontosabb pedig az, hogy a rendező milyen eszközökkel fejezi ki és adja tudtul a mélyebb értelmű dolgokat a filmben. Gyakran tapasztaljuk, hogy nem tudunk egy filmben mindennel tisztán és világos értelemmel közösségbe jutni, de vagy később, az utóérhe-

hetőség szabálya alapján rájövünk a dolog nyitjára, vagy pedig érzelmileg annyira kielégít a darab teljessége, hogy a hiányt, amit valaminek az érthetlensége okozott bennünk, teljesen elfelejtjük. Ez mindig a szakavatott rendezésnek tulajdonítható elsősorban, de gyakran a saját érzelmi munkánknak, amivel a filmet fölfogjuk.

Az általános műveltség birtokában többé-kevésbé minden ember számára megközelíthetőbb a film képkapcsolásainak jelentése, a képeken belül levő dolgok és fogalmak kellő érzelmi, vagy értelmi súlya, illetve fölismerése. S ha olyan helyzetbe kerülünk, hogy tapasztalatunkon kívül levő dolgok képét vetítik elénk, a cselekmény folyamatos alakulásából és a környezet milyenségéből bizonyos képzetünk alakul arról az egyébként önmagában felismerhetetlen, illetve megérthetetlen dologról. Legközelebb pedig úgy vesszük, ha névszerint nem is ismerjük, mint régi ismerőst, amivel már volt dolgunk és kapcsolatunk.

Babonás érzéseinket gyakran meg is csalja ez a közismert jelenség. Előfordul ugyanis nem egyszer, hogy ilyen tárgyat, beállítást, eseményt, vagy helyzetet látunk a valóságos életben s azt régi ismerősnek véljük, pedig csak a róla hallott kimerítő tárgyalásból és annak nyomán emlékezetünkbe rögződött képzeleti képből, vagy a vetítőfalón látott képhelyzetek összeolvadásából keletkezik agyunkban hű mása a valóságnak, de bizonykodunk magunkban, hogy ez a dolgot ebben az életben még sohasem láttuk és eltölt valami borzongás. Némely esetben lehet ez persze más is, de legtöbbször ebből következik és ilyen érzelmekből fakad.

Tehát éppen az általános ismereteinkből származó mindentről való jólétesültség az, ami viszonyunkat a filmművészettel szemben lényegesen befolyásolja. A valóságban eddig még nem tapasztalt dolgokról és nem észlelt vonatkozásokról is van legtöbbszörre előképzetünk, úgyhogy annak alapján a való élet valamennyi táját, emberfajtaját, szokását, lehető eseményeit rövid áttekintéssel vagy szemlélettel kikövetkeztetjük, egyeztetve azt addigi pusztán csak képzeleti ábrájával, amit öntudatlanul magunkban hordunk.

Ezeken kívül a valóságos dolgok tapasztalati képén keresztül olyasmiket is megértünk, amiknek csak a hasonlatát, vagy jelképét tudtuk eddig. Ez a legközönségesebb emberi ismeretgyarapítás szabálya: a hasonlatokból új fogalmak és lények birtokába jutni. A hasonlítás a fejlődés legegységesebb se-

gítóje. Legtöbbször tudattalanul, ösztönösen és gyakran bizonytalanul, de állandó éberséggel működik az agyunkban. Egyeseknél tökéletesebben, másoknál tévedésekkel vegyülve. Ennek a tulajdonságnak fölhasználásával azonban megfelelő képkifejezésekkel és gondolati kapcsolatokkal az életnek csaknem valamennyi megnyilvánulását föltárhatjuk filmszerűen a közönség előtt. S a közönség különösebb zavarok nélkül fölfogja és átérti.

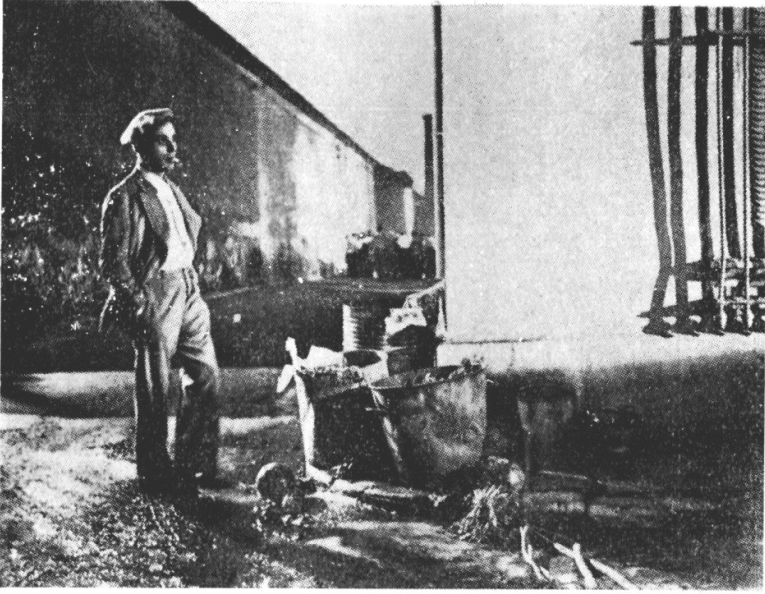
Tehát a divatfilmek egyrészt a továbbfejlődést hátráltatják, mivel megállapodást jelentenek a filmkészítés változást hozó újdonságai között, másrészt az emberi művelődés fokozatait nem tudják túlszárnyalni, hanem ahhoz alkalmazkodva juthatnak csak tovább.

Az emberi lélek, érzelem és ész befogadóképességének ismerete és a szellem rugalmasságának, vagy értelmességének kutatása nélkül azonban a filmkészítő kiváló iparos lehet, de művész nem lesz soha. Ugyanez áll a közönségre is. Amíg a közönség minden filmalkotásban csak közönséges szórakozást keres és szemfényvesztést, anélkül, hogy a magasabbrendű művészi élményekkel is törődnek, addig a film sablonos iparcikkgyártás marad, mert érdeklődés nélkül nem születik műalkotás.

## A KÉP A FILMMŰVÉSZETBEN

A filmművészetben a kép fogalma a mozgásfolyamatoság értelmében más, mint amit az állókép jelent és ezért meghatározása tulajdonképpen helytelen. Mert amint az állókép alakjai és tárgyai megmozdultak a filmen, magának a képsíknak befogadóképessége is végtelen lett azzal, hogy csak idő kérdése folyamatosan más képeket hozni a síkba a keret csúsztatott elmozgatásával, vagy egy szögben való hirtelen elfordításával. Továbbá a fölvételi tárgyakat közelítéssel megnövelni, távolítással pedig elkicsinyíteni, egészen más és sokkal gazdagabb kifejezési lehetőség, mint az állókép örök mozdulatlansága. A filmkép tehát végkép elvesztette állóképjelleget s közönséges képbeállításai ezért nem illenek a filmművészettel alkotott darabokba.

Több összefüggő mozgóképből, illetve azoknak összbenyomásából ismerjük csak föl ugyanazt a képzetet, mint amit egy állókép szemléleti jelent. Vagyis azt a kiteljesedést, ami egy mozzanatot, vagy cselekményrészt megnyugtató kerektségben zár le.



*el kötlelkü ember e. filmből*

*(A. C. E. film)*



*a) Práda e. filmből*

*(Sláger film)*



Ezért inkább a filmdarab egyes jeleneteit, vagy akár az egész darabot lehetne képnek nevezni. Mint ahogy sokan, egyáltalán nem helytelenül, „képnek” is nevezik, mondván, hogy „láttam azt a képet, amelyben Greta Garbo volt a királynő.”

*A filmművészet képfölfogása.* A kép jelentősége ősi, szinte vallási fogalom. Az ábrázolás kényszere, hogy valami gondolatot, életből vett jelenséget, vagy ábrándot kifejezzünk, képileg szemléltethetővé tegyünk, vagyis másokkal közöljünk, mindenkiben működik, ele kevesen képesek a lerögzítés nehézségeivel megküzdeni. Azért külön képköltői, képzeletdús tehetségekre hárul ez a föladat. Mégpedig úgy, hogy mindenki számára azonos, tehát egyaránt érthető és egyformán ható kiválogatással készítsék el a mindenkit érdeklő filmképsorozatokot.

A filmművészetben a képsík a legfontosabb tényező. Miniden egyéb, ami hozzátartozik, a hangosság, a színesség, az idomszerűség és a szereplés mélyen alárendelt dolgok csupán.

Vegyük sorra tehát a művészettel való képszerkesztésnek egyes törvényszerűségeit, amelyeket ugyan sohasem lehet kötött szabályként emlegetni, csak mint elgondolásokat fölvetni, mert ahány ember, annyiféle a szemlélet. A kifejezésmódok bőségéről, a képköltészet nagyszerűségéről és megfelelő kép-elgondolások megértéséről adhat csak fogalmat egy ilyen fejtegetés, de semmit sem állapíthat meg megmásíthatatlanul.

Bár a filmkép fogalma alatt mindig egy külön beállítás értendő a cselekmény folytonosságában s a jelenetek összekapcsolt képbeállítások sorozata ugyanabban a környezetben, mégis csak az egyes képmozzanatokon, vagyis egy filmkockán tárgyalhatjuk eredményesen a képszerkesztést.

*A belső képszerkesztés.* A filmképen, mint a festészetben, úgyszintén az állófénykép készítésében, a körülöttünk levő, állandóan változó, mozgalmas világnak tudott, vagy elképzelt egészéből mutatunk be egy bekeretezett részletképet. Ezt a "ég egyenessel, körrel, vagy bármilyen görbével behatárolt síkot képkivágásnak nevezzük, mert mintegy kiszabtuk azt a való élet háromkiterjedésű, tömkeleges egészéből, hogy egy síkra vetítve ábrázoljunk vele valami történést, vagy gondolatot. Nyilvánvaló, hogy mivel elkülönítettük az egésztől és egy bekeretezett fehér falra vetítettük, csupán arra összpontosítottuk a néző figyelmét. Mintha látcsövet nyújtottunk

volna neki, hogy nézzen meg valamit, amire azt előzőleg önkényesen ráirányítottuk. Ami ezen a képmezőn kívül van, a külső valóság, vagy a vetítőterem belső hangulata, az lassanként valószerűtlenné válik, a mozgókép időleges valósága pedig úgy elfoglalja a nézőt, mintha a lepergő cselekmények részese volna. A film élőképeinek a társadalom minden rétegére kiterjedő hatása éppen ezért nagyjelentőségű. Annyira megrögződnek az emlékezetünkben, mint az életnek egy-egy ránknézve felejthetetlen élménye, vagy borzalmas látványa.

A képszerkesztés a beállítással kezelhető el. Ennek alapművelete a közönséges kép kivágás, amit például az állófényképhez a fényképész készít a festészet hagyományos látásérzékével. Megkeresi az alkalmas képanyagot, behatárolja képezetével, vagy a fölvevő gép keresőjének segítségével. Legtöbbnyire az egybevágó dolgokat veszi a képmezőre, vagyis amelyek a síkban illenek egymáshoz és jól kiegészítik egymást, tehát ügyel az érzelmi egyensúlyra, amit a látvány szépsége megkövetel. Például, becsüngő faággal enyhíti a táj fölötti ég puszta és idegesítően egyhangú síkját, vagy az egyik képsarokba bevett csillárral a szoborészlet mennyezetének simaságát. Arcképfölvételnél pedig arányosítja az arc elé kerülő teret a fej elhelyezésével úgy, hogy a látásnak helyet enged előre, mert az arcvonások ezáltal értelmesebbek és kifejezőbbek lesznek, stb.

Ezek hagyományos szabályszerűségek. Azonban a filmkép szerkesztése és beállítása ezzel ellentétben, sokféle lehet, aszerint, hogy a művész mit akar vele kifejezni, éppen a mozgás lényegét tekintve, amelyet még hozzávetőlegesen sem lehet meghatározni anélkül, hogy ne ismerjük a képkészítő szándékát a képpel. Vagyis a filmkép tárgyának elhelyezése sohasem kizárólag az egyes kép kiegyensúlyozásának, vagy széppé tételének érdekétől függ, hanem sok olyan rejtélyes elem beszámításától, ami a filmképnek sajátosságát adja s a mozgáseleven-séggel való kifejezést teszi lehetővé.

Részletezve ezeket a módszereket, elsősorban arra kell utalni, amit általában hibás fölfogásban alkalmaznak ugyan, de ami helyesen véve mégis beláthatatlan előnyt jelent, hogy a film nem csupán a térben történő mozgások lerögzítésére alkalmas. Hanem magával a fölvevő gép elforgatásával, vagy a tárgyhöz való bármilyen közelítésével, vagy távolításával, beálló másodrendű mozgást, illetve mozgatót is föl lehet használni a kifejezésre. Ebből következik, hogy a képek-

nek és ezért a különböző beállításoknak sem lehet önmagukban véve saját jelentőségük, csakis az előttük és utánuk pergetettekkel összekapcsoltan, ami viszont az egész darabot egymásból képződő jelenetek kristályosodásává, illetve összetartozó egésszé teszi. Ilyen adottságok mellett hibává, vagyis teljesen fölöslegessé válik az egyes képek külön egésszé való válogatása. A rendező csak a darab hátrányára különítheti el a szerves egésztől a képeket szépítéssel és kiegyensúlyozással. Nem foglalhatja le például a néző figyelmét a képek külön ható összeállításával úgy, hogy a néző ne telhessen be azok csodálatával, még mielőtt a másik kép elébe ugrik. Ugyanis a nézőnek ebben az esetben először kényelmetlen hiányérzete marad, hogy nem fogadhatott be mindent eléggé abból, amit bemutattak neki és azt hiszi, hogy az a darab egészére nézve fontos lett volna, másodszor, ha az illető kép nem túlszűfolt és van idő az áttekintésre, akkor is minden, ami csak a legkevésbé is nem oda való, vagy nem tartozik a darab menetébe föltétlen észszerűséggel, másfelé tereli és elvonja a figyelmet az előadás tárgyának lényegéről. Hogy ez mennyire tönkretjuttatja az egyébként talán érdemes darabot, azt mindenki saját tapasztalatából tudja, mert gyakran láthatunk ilyen hibás filmet.

A filmképnek ezért igen ritkán és megokolt esetben lehet csak önálló jellege, de akkor is csak annyiban, hogy ha a rajta elhelyezkedő dolgok nem változtatnak a környezet hatásán, vagyis ha nincsenek rajta oda nem illő tárgyak. A többi esetben, a kivételektől eltekintve, a külön képeknek csak akkor van a darabban értékük, vagy jelentőségük, ha azok szorosan összefüggnek a többivel, úgyannyira, hogy külön-külön levétítve sem értelmük nincs, sem semmit ki nem fejeznek, legfőlegb csak sejtetik a kapcsolatot valami történéssel.

A filmnek, mint egésznek lehet csak az a hatása, hogy volt benne valami látnivaló élmény. Amint a különálló képek ugyanerre a jelentőségre vergődnek, már csak mint fényképsorozat értékelhetők, amelyek jól-rosszul megmozgatva szerepelnek különvalóságukban.

A filmképek összeállítása tehát nem az egyes képek belső elrendezése és kiegyensúlyozása, hanem azoknak a többivel való összeegyeztetése. A belőlük alakított jelenet kiegyenlítése, hogy az térben ugyan nem, de időben egyetlen kép hatását tegye. Látomásszerűen egymás után kapcsolt képekkel a történés mozzanatainak fokozatos fejlesztése, míg teljesen ki-

alakul és minder) oldalról megvilágosodik a jelentése, ez a filnjelenet készítésének éppúgy, mint látásának lelki alapja. Ugrásszerűen, néha elkapva egyik mozzanat rövid fölvetése után a másik, a hasonítás tudatonkívüli közreműködésével, amíg a sok részletképből valami egész képzele tevődik össze az emlékezetünkben.

Így fejlődik az önkénytelenül jövő új gondolat bennünk, néha anélkül, hogy egyáltalán észrevennénk, hogy miilyen képekből és miféle egyéb titkos elemekből épült föl. Egszerűen megvilágosodik és gyakran felejtethetlenné válik.

Majdnem a gondolatképződéshez hasonlóan kell a filmet készíteni. Gyorsan változtatott képekkel mind közelebb hozni a jelenet lényegét, amely végű! befejezetten kiteljesedik és megnyugtatóan bizonyossá, élesen világossá lesz. Hogy a filmművészetben ezt a gondolatképződési rendszert kell alkalmazni bizonyos értelemben természetszerűbbé téve az egyes képeket, mint ahogy álmunkban, vagy ébrenlétünk tudatalatti működéseiben előfordul, az a film sajátságából, anyagának természetéből következik. A különbség csak abban van az álomszerűség és a filmvalóság között, hogy a filmen tudatosítani, vagy érzelmi hatásokra kell összpontosítani azt, ami a gondolatképződésben csak ösztönös és homályos képeket vet föl emlékeinek tárházából.

Mindenki észrevehette már egyes filmjeleneteknél, hogy ha azoknak egy-egy képét megállítva, vagy fényképpé elkészítve látná, nem tudná kivenni, mit ábrázolnak, vagy mi van rajtuk. Mert a legtöbb filmszerű filmképet csak a mozgás teszi kifejezővé és érthetővé. Például, ha a szereplő csak halványan látszik mozogni valami sötét helyen, vagy ha mondjuk csipkefüggöny mögött alig kivehetően tesz valamit. Ha nem mozogna és az előző vagy az utána következő kép meg nem indokolná a cselekvést, értelmetlenné lenne a szerep és az egész jelenet.

Ugyancsak észrevehette mindenki ennek a fordítottját is. Azt, hogy a mozinál kifüggesztett bemutató állófényképnagyítások, amelyek legtöbbször a darab fölvetele közben készültek, milyen kifejezéstelenek és mennyire nem érzékeltetik a cselekménynek azt a mozzanatát, amelyből fényképezték őket. Persze, mert az állókép mindenre inkább alkalmas, mint a mozgásból kiszakított jelenet érzékeltetésére.

*Képszerkesztés a filmszerűség értelmében. Az állóképek,*

ha tárgyakkal zsúfolva vannak, éppen olyan rosszak, mint a mozgókép, ha cselekményétől független tárgyak kerülnek rá. Ez nem úgy értendő, hogy a filmképet kivételes esetekben ne lehetne megtönni tárgyakkal. Például egy olyan jelenetnél, amelyben a zsúfoltsággal valamit jellemzünk. Csupán azt ismételjük, hogy aminek a jelenléte a képen a darab cselekménye szerint nem indokolt, azt még díszítésül is fölösleges rászóritani. Mert a cselekvés a fontos, arra kell a figyelmet egyedül rávonni.

Azért a képről inkább hiányozzon valami, ami jól hatna, mint sem, hogy fölösleges is legyen rajta. Mert ez kevésbé föltűnő, mint az, hogy egyetlen olyan tárgy rútsa el, vagy tegye értelmetlenné és kellemetlen összhatásúvá, amely a cselekményre nézve fölösleges.

Az egyes képek belső rendezése, vagyis az, hogy mi kerül egy képsíkba a darab bizonyos jeleneteinél, mindenkor a cselekménynek és a történés pillanatnyi hangulatának alárendelt dolog. Az egyes képek, amelyek egymás után következnek, különböző gépállásokkal és beállításokkal készülnek. Ennélfogva a szereplő azonos maradhat, miközben az őt körülvevő dolgok, azaz a környezet mindannyiszor megváltozhatnak. Erre a filmdarabokban töméntelen példa van. Amikor a szereplő egyszer szobában, máskor a szabadban, sőt más városban jelenik meg a cselekmény szerint, vagy ennek az ellenkezője, hogy a környezet mindig ugyanaz marad, sőt a gépbeállítás sem változtat rajta semmit, azonban a szereplők minden esetben mások. Például ilyenek voltak az Ingovány c. francia filmben levő jelenetek a mulató bejáratánál, ahol a darab folyamán ötször jelentek meg különböző szereplők, a cselekmény előrehaladásának egyes fordulatait után. A rendezésnek ezzel az volt a célja, hogy éreztesse a mulatón kívül az oda bejáró és ott alkalmazásban levő személyek külső életét és azt, hogy ez a minduntalan környezetül alkalmazott hely a cselekményben fontos és végzetes értelmű.

A történésnek az események egymásutánjában többször, ugyanazon a helyen lefolyó jelenetei a darabot egy olyanféle hatású kifejezőeszközzel gazdagították, mint egy költeményt a refrénje. Tehát a film egy gondolatrítmust vagy ütemszerűséget nyert ezáltal. Gondoljuk meg, hogy életünk folyamán egyes helyekben, ahol velünk elképesztő véletlenek folytán rendkívüli dolgok történtek többször egymás után, milyen babonás, rejtelmes környezetet gyanítunk. Vagy egy uccarészben például,

amely sorozatos szerencsétlenségek és balesetek színhelye, holott ezek csupán véletlenek. Ez az érthetlenségnek ősi félelme bennünk, amely azonban kiirthatatlan. Művészi élmények fokozásához pedig, éppen különösségüknél fogva, — mivel a rendkívüli dolgokra, legyenek azok bármilyen hiábavalók, mindig több és feszültebb figyelmet pazarolunk, mint egyébire, — fölhasználhatók.

A versszerkesztésnek egyik hangulatkeltési módszeréhez hasonlóan rendezett a *Ködös utak* c. film kezdő és végzőképe. Mint ahogy költeményeknek az utolsó versszakát gyakran az elsőből kissé elváltoztatja a költő, vagy híven az első után írja meg, az említett film rendezésében is hasonló jelenséget találunk. Kezdőképe a ködázta út, amelyen teherautó rohan éjszaka. Az autó kormánykereket a fölkér edzett szökött gyarmati katona elkapja a vezetőtől, amikor egy kutyát lát a kocsni előtt átfutni. A kutya ösztönszerű hálából végigköveti mindenütt. A darab cselekménye, amely a katona meggyilkolásával lezárul, azzal fejeződik be, hogy a hű kutya eszeveszett iramban lohol vissza azon az úton, amelyen a katona megmentette. A környezet hangulata és beállítása mindkét képen azonos volt tehát, csak a benne végbemenő szerep változott.

Adódhat olyan eset is, amikor környezet nincs a képen, mert maga a szereplő tölti ki a képsíkot. Rendszerint egészen közlőrl fényképezett fölvételeknél tapasztalható, mint például ha csak arcot hoznak be a képbe, vagy egy közeli tárgyat, amely a környezetét eltakarja. S ha látszanék is mögötte a környezetből valami, az jelentéktelenné lenne, mint mellékes dolgok halmaza, mert az előtérben levő szereplő, vagy tárgy annyira a szemükig nyomul, hogy tőle semmit sem veszünk észre, mert figyelmünket egészen lefoglalja. Vagy ha például vízfelületet, eget és hasonlót vesznek az egész képmezőre. Ilyen esetekben azonban a fölvett tárgy olyan kifejező lehet valamihez eszmeileg hozzá kapcsolva, hogy szükségtelen, sőt zavaró lenne a környezet képe vele együtt. Hiszen a közelihozás éppen arra való a filmben, hogy minden egyébtől függetlenül és közvetlen kifejezésükben mutassák be a szerepvivő dolgokat, vagy azoknak legjellemzőbb részletét.

Ha egy képen csupán a szereplő nélküli környezetet akarják bemutatni, mint például egy szobaberendezést, azt csak akkor adják állóképszerűen, ha a cselekményben az állandó mozgás fölváltásaként változatosságot jelent, tehát a néző szemének rövid nyugalmat enged, vagy ha általában a cselek-

mény menet hangulatának megfelel. Egyébként sokféle olyan gépmozgást alkalmaznak, ami egyben művészi is teszi a képet, nemcsak filmszerűen és céltudatosan mozgalmassá. Lassú, szinte lebegő mozgásban haladva akár oldalra, akár függőlegesen, akár közelítve, vagy távolodva fényképeznek mozdulatlan dolgokat. Esetleg egyes érdekes részeket változtatva, gyors átsiklással a lényegtelen dolgokon és röviden megállapodva a jellemző tárgyakon, vagy berendezési részleteken. Továbbá, egy közeli tárgyhoz viszonyítva lassú elhúzással, miáltal azt a képzetet adja, mintha a közelebbi tárgy kiment volna a képsíkból, hogy látható legyen ami mögötte van. Vagy a cselekményhez tartozó fontos tárgyakra egyenesen és szédítő gyorsasággal rásiklanak a fölvevőgéppel, s így mintegy kiemelik azt a többi közül, stb.

Mínthogy a filmre alkalmazott szükséges állóképek szabálya az, hogy a tárgy jellegét legjobban érvényesíthető beállításban, de csak rövid rajtidőzéssel adják, ebből következően az is nyilvánvaló, hogy róla lehetőleg azonnal valami mozgásra menjenek át. Például, az Ingovány c. filmben az öreg történész pompás könyvtártermét egy rövid pillantással átlátatja a rendező úgy, hogy a gépet utánafordítja egy kifelé menő személynek, majd lassan visszafelé irányítja a gépvezetést s utána mindjárt rásiklik a történész alakjára, aki egy emelvényen állva egymagában hadonászik és beszédet tanul be.

A cselekményhez tartozó, vagy azzal kapcsolatos környezet tárgyainak megválasztása éppen olyan fontos a filmképen, mint maga a történés és a szerep. Vagyis ez a három tényező, a környezet, a történés és a szerep teljesen egyenrangúak, tehát egyik sem hanyagolható el a másik kárára. Az az elv, hogy a létező dolgok kölcsönös és állandó hatást gyakorolnak egymásra, helytálló. A legjelentéktelenebbnek tartott helyek, vagy tárgyak épúgy idomítanak bennünket, anélkül, hogy az észrevehető lenne, mint azok, amelyek különösségükkel nagy és tudatosítható hatással vannak ránk.

Nem kell ahhoz sohasem látott tájakat beutazni, hogy lényeges külső, de főleg belső átalakuláson essünk át. Nem föltétlenül szükséges csodálatos és lelkünket lenyűgöző havasokat, őserdőket, vagy rejtelmes sivatagokat és azokban idegen, más fajtájú népeket fölkeresnünk, hogy tapasztalataink és benyomásaink által gazdagodjunk, illetve változzon az életünk. Elég, ha a lakásunk megszokott bútorzatát, a házunk környé-

két és a hozzánk tartozó embereket, — akik ebben az esetben szintén környezetnek értendők, — vesszük egyszer alaposabban szemügyre. Máris rájövünk, hogy azokból, azoknak lényéből, jellegéből és jelleméből milyen sok tapadt ránk s lett szinte testi-szellemi tulajdonunkká, részünkkel, akár akartuk, akár óvakodtunk ettől az összevegyüléstől. Úgyannyira, hogy az egész környezetünkkel és nevezetesen annak ránk inkább befolyással levő egyes dolgaival vagy személyeivel összekapcsolódó belső közösséget nem tagadhatjuk le soha. Bár küzdeni igyekszünk ez ellen a megalázó hasonulás ellen azzal, hogy a saját ízlésünk szerint rakjuk körül magunkat tárgyakkal és tartunk fenn kapcsolatot emberekkel. De ebbe rövidesen, néhány év elteltével belefáradunk és önkéntelenül átengedjük magunkat a dolgok és emberek kényének, hatásának. Végül tehát, amit mi kíséreltünk meg tetszésünk szerint rendezni, az alakít minket valami életadta tehetetlenséggel.

Azt körülményesebben nem is tárgyaljuk, hogy minden, s mi magunk is éppen úgy születésünktől kezdve a rajtunk kívül levő dolgokból táplálkozunk és azok befolyásával fejlődünk. Vagyis, elejétől fogva szűkebb, vagy tágabb környezetünktől függően alakulunk. Éreznünk kell, hogy valami nagy és teljességében örökké ismeretlenül maradó egésznek egy része vagyunk csupán. Bármennyire különvalóaknak hisszük magunkat, sohasem vonakodhatunk törvényeit elfogadni, mert azokról még azt sem tudhatjuk, hogy hol és mikor érnek bennünket. Ha ezt igaznak elfogadjuk, akkor fogtuk föl valójában, hogy egy filmképen milyen fontos lehet esetenként a környezetnek a történéssel és a szereplővel való összhangba hozatala. Gyakran adódhatnak persze olyan képek, amelyeken éppen a környezet és a szereplő ellenkezőségében van a cselekmény kifejlődése. Például, egy toprongyos alak kerülhet pompás, fényűző palotába. Szögletes és nehézkes mozgású földműves hivatali helyiségbe, ahol simamodorú írkokok intézik az ügyét. Vagy finnyás, jóléthez szokott ifjú külvárosi csapszékbe. Ezek és egyéb kivételek azonban, amelyek a filmkészítés során éppen annak tág eszmei lehetőségei és különböző viszonylatai folytán többször előfordulhatnak, mindenképpen a kifejezés előnyére és fokozásának javára vannak. Hogy más példát ne említsünk, már csak azért is, mert az ellentét a környezet és a szereplő mivolta között, ha vérbeli színészi alakítást képzelünk, csak a jellemzést hozhatja ki élesebben.



Például a Bors István c. magyar filmben a faragatlan vidéki szerepe, aki fölkerülve az úri környezetbe, mindenkinek mulatságára van, nagyon elevenen bizonyítja a környezet és a szerep ellentétességéből származó külön kifejezési többletet.

A filmkép környezetéről szólva, különbséget kell tennünk a műteremben műfalakkal és tárgyakkal, vagy természetes környezetekben, tehát külső fölvétellel készülő képek rendezése között, A filmfölvétel életszerűségét és fényképszerű életábrázolását ismerve, tévesen azt hihetnők, hogy annak hű másolásnak kell lenni mindössze, s akkor megtette a magáét. Ezért úgy képzeljük, hogy ha a fölvételek eredeti, életbéli környezetekben készülnek, a film céljának inkább megfelelők lennének, tehát az életábrázolás tökélyét érhetnénk el vele. Ez csak részben igaz, nagyobb részt azonban a hozzá nem értők téves fölfogása.

Ehhez a megállapításhoz részleteznünk kell a film különböző műfajainak mibenlétét, Áttekintőleg fölemlíthetjük az oktató, a híradó és az üzleti hirdetőfilmeket, azonkívül a tudományos kutatófilmeket. Mindegyiket a szemléletesség művészetével kell fényképezni és összeállítani, de kevesebb elvont kifejezést alkalmazva bennük, mint a művészfilmekben. Inkább természetűséget, azaz a szemünk látásszabályainak fölhasználásával készült képeket. Az oktatófilmben, ahol kell híven, sőt világításhangulatban és beállításban, úgyszintén a szerepekben is a valóság szerint. Csak egyes helyeken, ahol az érthetőséget fokozni kell, térnek el ettől a szabálytól és alkalmaznak bizonyos túlzásszerű nézet-torzításokat. Például, hogy a vetítésnél jobban szemügyre vehessünk egy építészeti stílust, a fölvételnél rámennek egyes jellegzetes részleteire és látszattanilag úgy veszik a képmezőbe, hogy főrészei mintegy aránytalanul megnövekedve és előreugorva mutatkozzanak. Ilyen szükséges esetekben azonban a helyes és valódi formákat is érzékeltetni kell egy általános beállításban. Tehát észre kell vésni a valóság és az érzékeltetés kedvéért elváltoztatott tárgyak között levő látszati különbséget. Ez a nézőre még inkább megteszi a kívánt hatást, éppen az ellentétes beállítás szemléletességénél fogva.

A híradófilmek készítésénél ritkán van alkalom arra, hogy a fölvevő ötletes, érdekes, vagy művészi összeállítási! képeket készíthessen, mert a híradó hirtelen bekövetkező és nem megrendezett események fényképezése. Azért csak egy dologra, az élethűséget kihozó beállításokra kell ügyelni, de

ez teljesen elég. Vágóképek közbeiktatásával azonban, amelyeket már az események megtörténte után, vagy azt megelőzően nyugodtabb munkával és megfontolással lehet fölvenni, művészi fölfogású képekkel lehet a híryanagot helyenként díszíteni.

Az üzleti hirdető filmek már több szabadsággal készülnek. Még ha a minden kötöttségtől mentes rajzrészek hozzákapcsolásától eltekintünk is. Ezekben a filmművészetnek valamennyi alkotásmódját érvényesíteni lehet. Mindenkor meg kell tartani azonban a főszabályt, az egyszerű és mindenki részére érthető szemléletesség szerint való képrendezést és besztást.

A tudományos kutatófilmek a valóságot akarják kiismerni, tehát azokban a művészetnek, vagy az ötletességnek kevés helye van. Legtöbbszörre sokszoros nagyítással, vagy egyéb műszaki segédmunkával készülnek a tudomány filmjei és egyetlen céljuk a kutatás, vagy a magasabbfokú oktatás.

Mindezekről eltérő képrendezési módszerekkel készül a valódi értelemben vett művészfilm. Annak egész fölépítését, de főként a környezet tárgyainak megválogatását és elhelyezését magasabbrendű szabályok kötik. Legajánlatosabb a rendezőnek és díszletezőnek minden egyes darab elkészítése előtt tanulmányokat folytatni olyan életbéli környezetekben és társadalmi körökben, illetve egyes emberi jellemek között, amelyek alapján a filmet készíteni szándékoznak. Ellesett mozzdatokat, mozzanatok, történéseket és eseményeket, ezenkívül pedig külsőséges dolgokat, mint öltözködési szokások, környezetbeállítások, esetleg természetes világítások, sorozatos fényképtanulmányokban összegyűjteni és azokat behatóan átvizsgálni.

Ennek elvégzése azonban még korántsem elegendő. Mivel ugyanis a mozgókép rem lehet csupán másolása az életnek, — mint ami a francia filmrendezés alapvető tévedése, hogy a természetű filmkészítést minden továbbfejlesztés nélkül elegendőnek tartják, — hanem a film adott tulajdonságainak fölhasználásával odáig kell jutnunk, hogy megértsük, fölismerjük és valóban a művészet elvont lényegének értelmében alakítsuk ki a filmművészetet.

Mert be kell látnunk, hogy a filmművészet jelentőségét, sajátos képességeit még meg sem közelítettük azzal, hogy a többi művészetek, a színpad, a festészet, a zene és az irodalom hagyományait összegezzük a filmkészítésben, jól, vagy éppen

rosszul. Az orosz és francia film előnye eddig mindössze abban van, hogy ennek a hagyomány kihasználásnak eszközeit és kifejezéseit különösen jól hasznosítják és alkalmazzák. Tökéletes színészi szerepléssel, vagyis színpadszerűen, jólátású leny képművészettel, vagyis a festészet nyomain és csak néhány szellemi vonatkozások tartalmi elosztásának irodalmi módozatokban és fölfogásban való kétségtelenül jól alkalmazott utánzásával. Ez mindenesetre a filmkészítésben elérhető fejlődési fokozatoknak egyik legfontosabbra, de nagyon távol van már attól, hogy az igazi filmművészet fogalmát földné. S ha a haladásban és fejlődésben nem lenne ez természetes folyamatnak minősíthető, a végleges kialakulás egyik nyugvópontra jutott állomásaként, akkor azt a következtetést vonhatnánk le az orosz és francia filmművészet eddigi termékeit látva, hogy azok semmivel sem különbek, mint a többi nemzetek egészen és lényegében eltévesztett filmművei. Valójában azonban ezek közelítették meg legjobban, — egyes képszerkesztés és kifejezésmódjukból ítélve, — a film külön törvényei és sajátágosan egyéni lényege alapján kialakulóban levő filmművészetet és sok részletföladatot helyesen oldottak meg.

*A mozgókép, kifejező ereje.* Átéltük már valamenynyien, hogy a festészetben, annak ellenére, hogy minden kép kifejez valamit, ha mást nem, egy mozzanatot, amely csupán térbeliségének, vagyis egy egységbe, egy síkra való rögzítettségének minden előnyével igyekszik nekünk bemutatni, s velünk megértetni valamit, de ha a festmény címét, tehát tárgyának meghatározását nem tudatják velünk, akkor magunktól nehezen jövünk rá a jelentésére vagy teljesen idegenül állunk vele szemben.

Különösen áll ez a jeleneteket ábrázoló művekre. Viszont ezek azok, amelyek leginkább hasonlíthatók egy filmképhez. Az érthetetéség okát több dologban lehetjük föl. Elsősorban a tárgy rosszul választottságában. Mert bár az igazi művész mindent kifejezésre tucl juttatni, mégis meg kell különböztetni a látáson keresztül könnyebben, nehezebben, vagy egyáltalán nem érthető dolgokat. Könnyen fölfogjuk például egy csatát ábrázoló kép jelentését, bármilyen korból és környezetből. Nehezen, vagy egyáltalán nem egy jelenetet, amely meghatározott eseményt fejez ki, mint általában a történelmi képek. Jelenetet állóképre összehozni csak abban az esetben lehet,

ha eszméje a szemléelőre azonnal kinyilatkoztatásként hat, vagyis jelentése az első rápillantásnál nyilvánvalóvá válik. Ilyen kép tárgyát megválasztani egyszerűbb és hatását illetőleg érdekesebb is. Ábrázolni lehet például a munkát egy meredélyen vontató lovakkal, teher alatt görnyedő, izzadó emberekkel, vagy szántóföldön dolgozó földművesekkel, lehet továbbá gyárépületekkel és füstölgő kéményekkel, vagy gépre hajló munkás alakjával, stb. Lehet fürdő nőt, olvasó öregembert, vagy száguldó ménest, templomi áhítatot, vagy párviadalt stb. festeni. Garmadával sorakoznak az életben a festővászonra kínálkozó tárgyak. Sőt, elvont fogalmakat is le lehet festeni. Például a szépséget, egy szép nővel, hangulatos környezetben, a jóságot az adakozással stb.

Azonban minden olyan tárgyat, vagy jelenetet, amelyet körülírva lehet csak közölni, vagy amely a mozgás továbbfolytatódásában válik csak értelmessé, tehát amelyből a történet hiányzik, vagy amelyben eleve meglátszik a mozgás szükségessége, azt az állókép csak összebonyolíthatja, de ki nem fejezheti.

Így különülnek el a műfajok már a tárgyak sajátos lényegénél fogva. Vannak tárgyak, amelyek rögzített nyugalmi állapotukban, s vannak, amelyek csak a mozgásban lesznek meggyőzőek. Nem lehet, — tegyük föl, — a mozgást, a gyorsaságot, vagy a sebességet elég szemléltetően kifejezni egy állóképen, sem pedig valamely jelenetet, amelynek mozgást igénylő cselekménye van. Viszont nincs értelme filmre alkalmazni állóképszerű dolgokat, mint például egy asztali csendéletet, hacsak a darab cselekményébe nem indokolt azt beleilleszteni, éppen a mozgás elevenségének az ellentéttel való élenkítésére, vagy ha a mozdulatlan tárgy valamit jelképez, tehát a cselekményt előreviszi.

Ezért a tárgy választásnál meg kell különböztetni és önmagában érthetővé, illetve kifejezővé tenni minden műfajban a neki megfelelő tárgykört. Rodin közismert Gondolkozó c. szobra erre a legérdekesebb példa. Ki nem érti meg azonnal és nem érzi át ennek a műnek jelentését! Igaz ugyan, hogy ez a nagy szobrász tehetségének minden erejével a kifejezésre összpontosította a figyelmet, úgyannyira, hogy hosszasan tanulmányozta a meztelen férfi egész testalkatát és izmainak elhelyeződését, úgy, mint az arcvonásait, ehhez a mélyen gondolatokba merült emberalakhoz és annak egész mivoltát a

természetességen keresztül igyekezett fölfogni, művészetének alávetni.

A zenéhez, az érzelmek változását a hangok és ütemek illeszkedésének hatására, tanulmányozza a szerző, vagy pedig saját érzelmeit vizsgálva úgy hangszereli, alakítja azt, hogy a hallgató közönség minden egyes tagjában ugyanazokat az érzéseket váltsa ki, amelyek a zene megszerkesztésére őt ösztönözték.

Sok rokonvonás van a különböző művészetek között, de ez nem ad okot arra, hogy összezavarjuk miattuk a művek egyéni jelentését. Például, egy épület, amely sajátosán térbeli mű, ugyanakkor a kiképzéseinek ismétlődése, — az ugyanegy formájú kiugrók szabályos elhelyezése a homlokzaton, — a zene ütemeire vagy rendszeresen visszatérő dallamaira emlékeztethet. A nyelv ki is fejezi ezt az összhang szóval, amit általánosságban használ a zeneművészettől kölcsönözve. Egyszermind az épület alakja egy szobor tömegére is hasonlíthat térbeli kiterjedésének sokféleségével. Vagy egy bizonyos pontról tekintve, jó összhatású képet adhat egyetlen síkra vetítve, illetve lefényképezve. Filmszerű fölfogásban pedig, ha tegyük föl, az épület kigyullad és a lángok állandó változással és mozgalmassággal körülfolyljak, eleven képpé lehet. Mégsem fogjuk fölfogásban a többi művészettel összekeverni. Legföljebb tárgyat vonjuk át a többi művészetek kifejezőeszközéül kölcsönözve, mert az épület kizárólag és mindig az építőművészet tárgya marad.

A kép kifejezésének világossága és eszmeisége, úgy a festészetben, mint a mozgó és állófényképezésben a képszerkesztéstől és a beállításoktól függ. Az eleve jól megválasztott tárgyat beállítani a képsík kitöltésének törvényei szerint úgy lehet, ha a tárgy jelentését előbb észszerűleg tagoltuk, azután a jellegét kikerestük. Miután ezzel elkészültünk, megrögzíthetjük emlékezetünkben a képzeleti képet. Mivel azonban a valóság és a képzelet között nagy és lényeges eltérések lesznek, ki kell kísérleteznünk a beállításnak azt az állapotát, amely az elképzelésünket leginkább megközelíti.

Hármas különbségre kell ügyelnünk a kép létrehozásánál. Adva van az életbéli kép, amelyből a művészi képelgondolást merítettük, a valóság. De más lesz a képzeletünkben kialakult kép, holott azt a valóságból képezzük. Végeredményben pedig mindkettőtől eltérő lesz a kész kép, de három összetevőből, a valóság megfigyeléséből, a képzeletünk által módosított-

ból és a műszaki megvalósítás közben beálló elváltozásból lesz műalkotássá. Hogy művészi kivitele inkább a képzeletünkben megfogant és egyéniségünket viselő képnek megfelelő legyen, ki kell ismernünk, hogyan változhat el a művészi kép a valóságban szerzett benyomástól kiindulva, s az eszmei képzeleten keresztül megérkezve a kész képig. Nagyjából ugyanilyen módon alakul ki a filmkép is.

A mozgás, ha megokolt, önmagában is kifejező. Tehát ha, az összefüggő mozdulatoknak célja van, vagyis cselekvéssé lesznek, a szemlélő világosan ért belőlük. A filmképen belül rendezett szerepmozgásnak ezért mindig érvényesülnie kell. A kép belsejében levő szerepmozgás azonban még nem elég az esetleges elvont cselekményrészek megértéséhez. Még akkor sem, ha arra a részre a váltakozó filmképek tagoltan és mozzanatonként, tehát közelhozva, megnagyítva és kiemelve a fontos részleteket, vonják rá a néző figyelmét. Nem csak azért, mert a puszta mozgás nem adhat kellő érzelmi hatást az elvont fogalom lelki átéléséhez, hanem inkább azért, mert az egyszerű szerepmozgás csak kevésbé meríti még ki a film sok különböző kifejezési hihetőségének elengedhetetlenül a lényeghez tartozó és anyagának sajátágaiból következő módszereit, amelynek fölhasználása nélkül a film eleve filmszerűtlen lesz, tehát megtagadja önmagát.

Az ugyanis igaz, hogy a filmkép már magában azzal is közelebb jut szemléletes kifejezésével az ember lelkéhez, hogy a hosszadalmas színpadi szöveg helyett egyetlen közelhozott cselekménymozzanattal, például a szereplő gúnyos arcrándulásával egy pillanat alatt többet fejez ki, mintha a mozdulatot kiváltó érzést szavakkal kellene megindokolnia, mint a színházi színésznek, de ez még nagyon kevés ahhoz a sok önként adódó kifejezési lehetőséghez viszonyítva, amelyre a mozgókép képes. Sokkal jelentősebb például a film kifejezőeszközei között a képkapcsolás, vagyis az egymást követő külön filmképeknek, mint egyes cselekménymozzanatoknak ;. kívánt hatás szerint egymást magyarázó rendszerrel való összeillesztése, azaz egymás után vágása. A kifejezés elősegítésének ez a módja azonban a kép belső szerepmozgásainak rendszerezésével ellentétben már nem a filmkép belső rendezése, amit jelenleg mint egyetlen rendezést ismernek, hanem az egyes filmképekből a cselekménynek látnoki képzelettel való összeállítása, vagyis egy neme a film külső rendezésének, amely azért fontosabb, mert a képkifejezéseknek és a szerep-

mozzanatoknak helyesen összeillesztett rendszere a folytatólagos mozgásban sokkal hatásosabb és kifejezőbb, mint maga a szerepmozgás.

Például, a *Nocturno c.* filmben a feleségétől elhagyott apa gyermekével való csavargása közben a gyermek elkalandozik. A vasúti síneken játszik. Az apa nem veszi észre, mert kétségbeesésében elgondolkozik. Vonat jön. A gyermek önfeledten játszik a síneken. A vonat közeledik. A gyermek tovább játszik a vasúti töltésen. Az apa mit sem sejtve áll távolabb a külváros gyárkéményei között és töpreng valamin. A vonat már egészen közel van: élesen sípol. Az apa erre észbekap és a gyermekért rohan. A gyermek könnyed játékosággal siet felé. Nem lett semmi baja, mert ösztöne utolsó pillanatban elvezette a sínekről.

Még fontosabb azonban a filmképek külső rendezésében, a mozzanatok képrendszerének képkölteménnyé való összeillesztésében az elvont fogalmak kifejezései között a filmmontázs. Ez abban különbözik a képegységek összevágásától, hogy a szerepmozzanatok képszalagjai közé jelképes és egyéb mozgó vagy mozdulatlan ábrázolásokat von be a rendező, olyanokat, amelyek lényegileg függetlenek a cselekmény képeitől, de az eszmei jelentésük a mozgásmozzanatok között nagy érzelmi hatással vezetik rá a nézőt a történések mélyebb átélésére és megértésére.

Amíg a képkapcsolás, vagyis a mozgásmozzanatok rendszerezése és helyes összeillesztése csak arra való, hogy a cselekmény tempó lebonyolódása érdekében mozgásritmust, érzelmekre ható jó összeállítást, tehát az egyes kifejezések hibátlan érzékeltetését adja, addig a montázs új elemeket, mint jelképezéseket, idő-téráthidalásokat és időbeli mozgáskompozíciót jelent a filmben. A mozgáskompozíció olyan féle szükségesség a filmben, mint a zenében a harmónia. Az igazi művészfilm sokban hasonlít is a tökéletes zenéhez. Aki például a *Ködös utak c.* film összhatását megfigyelte, tudja, hogy a cselekmény tragédiákkal terhes egésze egy életépizódnak felelt meg, amely a ködös úton kezelte egy ember sorsának beteljesítését és ugyanott fejezte be azzal, hogy az egyetlen barát halálát megérző kutya eltépve kötelékét, visszaloholt a ködös úton keresztül a kóborló magányba.

Mozgáskompozíció egyébként a filmcselekménynek, mint egésznek a megszerkesztése. A képegységek olyan értelemben való elosztása tehát, amely a lényegyet fejt ki és azzal viszi

előre a cselekményt-, állandó lendületben tartva a külső mozgást, a képekben, mozzanatokban és jelképezésekben víziószerűen föltáruló cselekményt. A mozgáskompozíció a cselekmény fejlesztésében, a képkapcsolatok folytonosságában olyan, mint a folyó, amelynek végig összefüggő haladásához hasonlóan, adja a film a kifejezésben sokat jelentő mozgásritmust. A mozgásritmus úgy hatja, át a filmdarabot, hogy ahol kell, a külső mozgást gyorsítja, míg kifejleszt egy cselekményrészt, ahol kell lassítja és lecsendesíti az indulatokat, stb.

A képrendszer külső rendezésére, amely nem csupán a szerepmozzanatok folytonosságából áll, hanem különféle kifejező képegységek összeállításából, legjobb példa a Mazurka c. film zenetermi jelenete, amelyben a zeneszerző a leányt megcsókolja és a leány érzelmét a csillár elhomályosításával fejezi ki, amely azt jelzi, hogy a leány szeme könnyes és könnyein keresztül látja a csillárt, amelyre csók közben a szemét függeszti. Ebből a példából kitűnik, hogy a rendező a képegységek beosztásával, külső rendezésével olyan képkifejezéseket válogathat össze, amelyek a cselekmény lényegét leginkább érzékeltetik. Tehát nem csak a szereppel, vagy a szerepmozzanatok helyei összeillesztésével válik a külső rendezéssel összeállított film kifejezésteljessé, hanem főleg jelképezések, montázkifejezések és mozgásarányítások szerkesztésével.

*A filmkép szerkesztése.* A filmművészetben a beállítások nem a képszerűség értelmében történnek, hanem mindig a darab lényegének befolyásával adódnak. Legfőbb szabályuk az irányítotttság, ami abban nyilvánul, hogy a képhez abban a helyzetben leginkább szükséges és fontos dologra vonja a néző figyelmét. Lehet ez például szél kerekedését ábrázoló, rezdülő falomb, amely nyári estén a kertben tartózkodó társaság egyik nőtagjával hozza, mindjárt kapcsolatba a cselekményt, úgy, hogy az megborzong és összevonja keblén a kendőjét, majd a személyén keresztül folytatódik tovább a cselekmény. Vagy száguldó vonat a vasúti hídon, amelynek a kerekeit külön fényképezik, miáltal közelebb hozzák a dübörgést és a rohanást iel képezik vele.

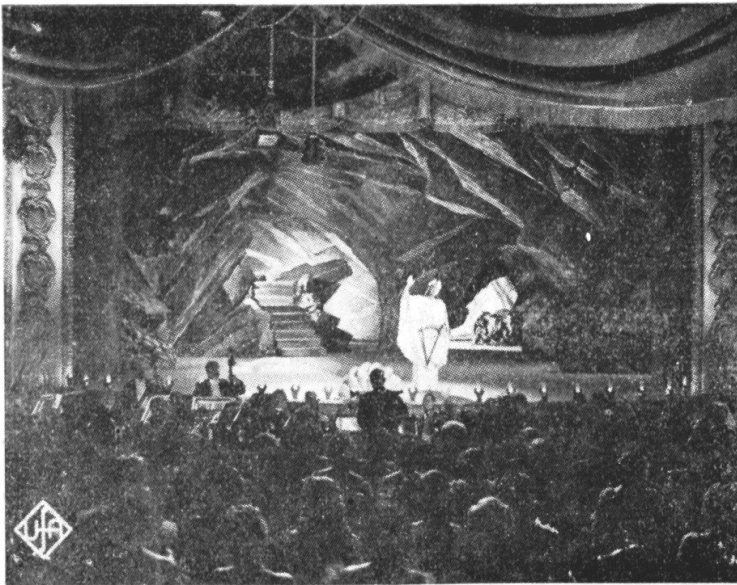
A képbeállítás alatt egyébként azt értjük, hogy minden tárgyat, amely a képen a leglényegesebb, akár távolról vesz, akár megközelítve, a képsík többi tárgyai között arra a pontra kell helyezni, amely úgy érzelmileg, mint értelmileg a legfigyelemrevalóbb helyet biztosítja neki. Ez leggyakrabban





*A Hazatérés e. filmből*

*(Ufa film)*



*el Hazatérés e. filmből*

*(Ufa film)*

a kép középpontja, amiből csak akkor tolódik el az illető tárgy, ha a képegyensúly megköveteli, de akkor is csak egy bizonyos határig, mert ha túlságosan a kép keretéhez lenne szorítva, egyszerre minden jelentőségét elvesztené, de főleg az érzelmi egyensúlyt bontaná meg olyan mértékben, hogy hatása kellemetlenné válna.

Ha ellenben a fölvetel szerepvivő, tehát legfontosabb tárgya mozgásban van, akkor nem szükséges a központosítással való kiemelés, mert a mozgás magában véve oda vonja a figyelmet, ahol éppen van. Így lehet a kép sarkában, de akkor a képmező többi részén ne legyen semmi jelentősebb, sem mozgásban, sem nyugalmi állapotban levő tárgy.

A beállítás legfőbb szabálya, amelyet hangsúlyozni kell, hogy akármit vesznek is a képre, arról a pontról fényképezik, amerre a célnak leginkább megfelelő jelleg mutatkozik rajta. Bár az ilyesmi a mozgóképen hasznavehetetlennek látszik, mert a mozgás megváltoztatja a helyzeteket, arra mindenkor biztosan szabály marad, hogy a jeleneteket például, mivel a képsíkból a szerepvivők rendszerint nem távoznak el, fontos mindent jól kihangsúlyozó beállításban adni. Tudjuk, hogy a filmjelenetek, ha távolabb vannak a kép mélységében, nehezen kivehetőkké lesznek, s csak a szereplők mozdulatai, amit egész testükkel végeznek, lehetnek kifejezők a néző számára. Azért, hogy ezek a szerepmozgások minél jobban érvényesülhessenek, meg kell keresni azt a beállítást, amelyből ez a síkravetítve elének kerülő kép a legkifejezőbb.

A tárgyak, sőt az emberi arcok és alakok nem minden oldalról egyformán jellegzetesek és a legkisebb nézőpont változtatás már egészen más képbeállítást mutathat, mint az előző. Gyakran csak egy rezdülésnyi eltolódás, vagy félrecsúszás a fölvevőgéppel a fölveendő tárgyat úgy elváltoztatja, hogy rá sem lehet ismerni az eredetire. Ennek oka az, hogy a valóságban a dolgokat plasztikusan látjuk, a filmképen viszont egyetlen síkban, amely síkra a fölvetett tárgyak úgy kerülnek, hogy a síklappal párhuzamosan fekvő sötét és világos foltként ható részeik rögzíthetők csak le, míg az azoktól akár csak egy hajszálnyira is eltakart részek elvesznek. Tehát a síkép eleve más hatásban adja vissza a tárgyat, mint amilyenek a valóságban látjuk, s hozzá még ha a tárgy jellegét is elmulasztjuk kikeresni, amit a számtalan oldalról vett beállítási lehetőségek valamelyikében föltétlenül megtalálunk, akkor végképpen csalódnunk fogunk a kép várt valóságosságában, gon-

doljuk csak el, vagy próbáljuk ki fényképezőgéppel, hogy egy emberi arcot milyen sok beállításból fényképezhetünk és hogy minden beállítás másképpen fogja azt az emberi arcot jellemezni, de kevés lesz közöttük olyan, ami a valóságot némi-képpen megközelítené.

Hozzájárul még ehhez a film önkényes és műszakilag ki-küszöbölhetetlen látszati torzítása is, aminek természetét csak kiismerni és művészileg kihasználni lehet, de megváltoztatni nem. Ennek a látszati torzításnak segítségével ugyanis a kifejezést erősíteni, vagy csökkenteni lehet, aszerint, hogy hogyan vezetik a fölvévigépet és hogyan állítják be a tárgyhoz viszonyítva a fölvétel közben. A tárgyak fölületi részéhez közelítve tudniillik a közelebb levő rész aránytalanul nagy és terjedelmes lesz. a távolabbi pedig semmibeveszően egybefutó, azaz elkicsinyülő stb.

Az, hogy a filmkép ilyen elváltoztató műszaki tulajdonságokkal dolgozik, egyáltalán nem káros a filmművészetre nézve, sőt, ha pusztán a művészet szemszögéből vesszük ezerféle kifejezési lehetőséget ad. Amikor teljesen élet és természetim képeket kívánnak, akkor persze sok bosszúságot okozhat ez az állapot, de gyakorlati kiismeréssel ezeket a műszaki gyöngeket ellensúlyozni lehet.

A tárgyak és arcok, sőt a mozdulatok jellege tehát nem minden síknézetben ütközik ki egyformán. Vannak bizonyos látszögek, amelyekből nézve vagy a lényeges képet kapjuk, vagy éppen az ellenkezőjét, ami néha fölismerhetetlenné is teheti a tárgyat. Ez a jelleg az élettelen tárgyakat szinte elevenné teszi azáltal, hogy lelkünkben lényegüknek sejtelmes hatását érvényesítik. Gyakorlatban ez azonban a legkevésbé érvényesül. Csakis a művészettel látó szemek fedezik föl a tárgyak különös, szinte megszólaló, belső mivoltát, ami néha a tárgy környezetére is hatást gyakorol.

Ugy az embernek, mint az állatnak, vagy az élettelen tárgynak megvan a maga jellemző bensősége, amit kiismerni nehéz, viszont enélkül az ismeret nélkül a valóság fényképezése értelmetlen, sőt kezdetleges foglalkozás, aminek nincs különösebb érdekessége. Az ősnépek valahogy ösztönszerűleg közelebb voltak ehhez a tudáshoz, mint a ma élők. Egyszerűen azért, mert  $\pi$  természettel rokonnak kellett lenniök, habár a dolgok lényegének az a fölfogása, hogy minden él, vagyis mindennek lelke van, a természet számukra titokzatos erőinek félelméből és tiszteletéből fejlődött ki. Közvetlenül a ter-

mészettel érintkezve s azt a félelem folytán állandóan szem-meltartva, beléjük idegződött a tárgyak különösségének és az életükre gyakorolt hatásának ereje által, hogy azokat élőnek higyjék és imádják. A testüket roncsoló kő keménysége, a nap folytonosan meleg világossága, vagy tűzése, az általuk fejlesztett tűz fájdalmasan égető volta és lángjainak puha levegőszerűsége, amely mégis erőt képvisel, a nád rugalmassága, amely követ, vagy nyilat röpít, de rosszul kezelve erősen visszsaüt, mindez élőnek tűnt előttük és babonásan foglalkoztak vele.

Vagy mint ahogy a gyermek, akinek már korán van némi képzelőtehetsége és érzékeny az idegzete, benépesíti a sötétséget mesealakokkal és fél a saját elképzeléseitől. Sőt, néha a nappali világításban levő tárgyak is megborzasztják a lényük-ből kiáradó, megnevezhetetlen, életteljes hatásukkal, anélkül, hogy félelmet okoznának. A gyermek ráér ugyanis a tárgyakat megfigyelni, ha nem is tudatosan, inkább félénk kíváncsiságból s ebben hasonló a kezdetleges emberhez. Ez a tulajdonsága vele nő, de lassanként elsekélyesedik benne és veszít érzelmi vonatkozásából. Mindenesetre az emberben mindig marad némi érzék a titokzatos iránt. A tárgyak pedig, ha jól szemügyre vesszük, mind tartalmaznak valami átvitt értelemben rejtelmes vonatkozást az emberi élethez. A szikla óriási tömege és esetleg jellegzetes, valamihez hasonlítható alakja például. A föld síkja, terjedelme és borzasztó súlya, vagy az út messzeségbe vesző távlata, amely váratlan dolgokat hozhat, vagy a távoli ismeretlenbe vihet. Ezeknek az érzelmeknek okozója az emberben szintén a hasonlítóképeség.

Még közelebb van az életteljességhez minden olyan dolog, amelyet bár élettelen tárgy, bizonyos erők mozgatnak. A rengő föld, a tűzhányóhegy és méginkább a suhanó felhők, a hullámzó víz, stb. Ami pedig élő is, mint a növény és az állat, az már szinte emberinek minősíthető ebben az életkereső tulajdonságban. Nem kevésbé az az ember által készített dolgok sokasága. Az épületek, a gépek stb., amelyekbe az ember visz valami magához hasonlót.

Ezért, ha egy tárgyat bizonyos lelkiállapotban és véletlenül nem közömbös helyről és látszögbeállításban szemlélünk, az az élet rejtelmes erejétől elevennek látszik. Művészi élményt nyújthat tehát minden ilyen formakereső képszerkesztéssel bemutatott dolog, mert hangulatokkal hat. Az ókori népekről ránkmaradt műemlékek bizonyítják, hogy a természet-

hez még közel élők hitték a tárgyak életét és munkáikon keresztül vallották is ezt. Mindenütt olyan ábrázolásokat találunk a régészeti tárgyakon, épületeken és egyéb emlékműveken, amelyek az illető tárgynak valahogy a leegyszerűsített, szellemi erővel átítatott és kifejező képmását őrzik magukon. Az, hogy az élettelen tárgyakat megszemélyesítették, nem pusztán mesekedvelésükben gyökeredzik, hanem abban, hogy azokat élőknek hitték valamilyen viszonylatban, amely az ember számára titok marad. Ezek az ábrázolások félreismerhetetlenek töredezetten és megkopottan, az időtől megviselten is, mert az ábrázolt dolgok élettől duzzadó és *jellegzetes* mivoltát eltalálták bennük. Szinte lehelik magukból azt az elevenséget, melyet a régi művész nekik tulajdonított és amelynek törvényei szerint azokat kivéste, vagy lefestette. Ez különben nem meglepő, mert a tárgyak jellege nélkül az ábrázolás üres volna, sőt élettelen és felismerhetetlen. Viszont, ha csak a ráismerés kedvéért kellene a dolgok jellegét megtalálni az ábrázolásnál és kidomborítani, akkor erre a kutatásra kevés szükség lenne a fényképezésnél és főleg a filmkészítésnél, amely olyan beállításban szerepeltetheti a tárgyat, hogy a cselekmény folyamán többfelől látható legyen, sőt visszatérhet arra többször, azonkívül pedig viszonylag híven, az életből kiragadva másolhatja le. Azonban a tárgy még a jellegzetességén keresztül és azon kívül egyebet is kell, hogy önmagából kifejezésre juttasson. Ez pedig a már többször említett bensősége, amely a nézőben megfelelő beállítás esetén hangulatokat kelt a cselekmény könnyebb átérzéséhez. Ez a bensőség a tárgyakban rejtelmesnek mondható azért, mert úgy a környezetére, mint az abban megforduló emberre, állatra és növényre gyakran végzetes hatást gyakorol. A tömegével, az alakjával, a belőle áradó természeti hatásokkal és nem utolsósorban a ráfogott babonás elképzelésekkel és jellemzéssel. Például, ha távollétünkben egy szobából, ahol évekig ált egy bútordarab, azt elviszik, olyan hatást tesz ránk a helyiség néhány napig, mintha megoperáltak volna bennünket, megfosztva valami nemesebb részünktől. Vagy egy sötét drapéria a kedélyünket állandóan befolyásolja s csak akkor vesszük észre káros hatását, amikor egyszer eltűnik a környezetünkből.

*Az ókori művészetek jellegábrázolása.* Az óegyiptomi, asszir-babiloni és görög műemlékek szemlélete a filmművészet tárgyalásához az előbbiekkal kapcsolatban két adatot szolgál-

tál. Először azt, hogy az óvilág művészei ábrázolásaikban az alakokat, a tárgyakat és a jelenségeket nemcsak leegyszerűsítéssel, hanem a jellegüket leginkább érzékeltető és megelevenítő beállításban juttatták kifejezésre. Az embereket leginkább oldalról festették, az állatokat, növényeket és egyéb tárgyakat szintén, csak nagyritkán előlnézetben, mint például az egyiptomiak a napkorongot az égbolton fölfelé toló galacsinhajtó bogarat egyes ábrázolásokon, stb. Azonban, mivel az ábrázolás látszattam törvényeit még nem ismerték s az egymáshoz viszonyított arányokat alig, minden történést és jelenetet egyetlen síkba helyeztek. Jeleneteknél az egyes alakok, vagy tárgyak egymásmögöttiségét még akkor sem ábrázolták, ha azok csak egy kevés részükkel takarták egymást. Tehát, hogy ezt elkerüljék, mindent egymás mellé helyeztek a képsíkon. Ábrázolásuk nem érte el az élethűséget, de szemléltető volt és kifejező. A lényegét vették csak a képre és a főlényeges tárgyakat, hogy azok ne zavarják az egységet, egyrészt, másrészt mert kevesebbet kellett összehozniuk a képsíkra, hiszen mindent egymás mellé nem festhettek volna, mert ahhoz kevés volt a képmező, elhagyták amit lehetett. Nem tudták elviselni azt, hogy a látás előtt bármi is takarva legyen, mert azzal a kifejezés ereje csökkent, úgyannyira, hogy a féloldalt állított alakoknak a másik vállát inkább torzítva előreugratták, semhogy az ne lássék, ami egy emberalakot jellemezhet. Hihetőleg örök titok marad, hogy fogatkozásaik mellett kifejlődött egyszerű jellegábrázolás-módjukban később, amikor már fejlődöttebbek voltak, nem volt-e sok szándékosság. Mert a puszta jellegét véve mindennek, képeik szinte vallási rejtélyességgel vonzzák magukra az ember figyelmét. S ez bennük a legfontosabb.

Korunkban az ilyenfajta ábrázolásmódot már csak díszítésre alkalmazzák az iparművészek. Valószínűleg azért, mert jó díszítőelemnek tartják az egyformaságot. Azt, hogy a régi képek csak egy szakállal, vagy a hajzattal, esetleg a ruhaviselet különbözőségével különböztették meg az egynemű embereket egymástól.

Akkoriban sem a távlati, sem a fény-árnyék, sem a szín látszat-törvényeit nem ismerték, vagy nem alkalmazták. Talán azért, hogy az élet közönséges valóságát elválasszák a vallási művészettől az ábrázolás módjában is. Ellenben a kép hatását ugyanakkor fokozták a tárgyak éles elkülönítésével, egyszerű kidomborításával és elrendezésüknek egyensúlyával.

Festményeik és domborműveik mai szemmel díszítőjellegűek voltak. Csupán a dolgok egyszerű ábrázolására szorítkoztak, mint amilyen az árnyéka mindennek, mert ezt tartották művészetnek, nem ismerve még a képalkotás és a kifejezés többi lehetőségeit, ami viszont valószínűvé teszi, hogy az ábrázolásokat elsősorban a dolgok jellegének, titokzatos egyéniségének kifejezésére készítették.

Ebből következik a kettősség a fölfogásban: Hogy azért keresték-e ki olyan különös következetességgel mindenben a leginkább jellemző vonásokat, mert csak ezáltal tudtak egyáltalán ábrázolni, tehát fejletlenségüknek és kezdetleges módszereiknek tulajdonítható ez, vagy pedig a szemléletes jellegábrázolás olyan tökéletesen kielégítette az igényeiket, hogy nem is kíséreltek az élet hívebb ábrázolásával, ami tekintve a látszattam dolgokban való tapasztalatlanságukat, esetleg kevésbé kifejező műveket eredményezett volna, mint a megszokott módszerekkel készült kép.

A filmkép készítéséhez, a jelleg kikeresésének fontosságát hangsúlyozva, mindenestre elég, ha mint példára, az egyiptomi művészet alkotásmódjára utalunk. A filmművészetben persze nem oldalról fényképezett és mereven alapos alakokkal értjük a jellegábrázolás fontosságát, — már csak a mozgásfolytonosság változtatott beállításai következtében sem, — hanem úgy, hogy a tárgyak egyrészt, mindenkor a rájuk és pillanatnyi kifejezőhelyzetükre legjellemzőbb beállításban legyenek, másrészt rejtett jellegüket mindenkor aszerint játsszák ki, hogy a cselekmény mit kíván éppen tőlük.

Az ugyanis a filmre nézve sohasem közömbös, hogy mit, — különösen, ha élettelen, mozdultalan tárgyról van szó — milyen látszóban és melyik oldaláról és a képmezőben elhelyezve, milyen nagyságban fényképeznek a darabhoz.

Ezek tehát a filmművészetben a jellegkeresés módszerei. Ezekhez járulhat még néhány, mint a megvilágítással való jellegkeresés módjai, a tárgy többi tárgyakhoz és szereplőkhöz való viszonyítása, vagy arányosítása és szerepének, mint díszletnek, kelléknek, vagy szereplő személynek meghatározása, illetve jellege szerint való kidomborítása a darabban.

Továbbá az ókori népek művészetével kapcsolatba hozva a filmművészetet, meg kell emlékeznünk arról a tényről, hogy a régi műemlékek oldalaira faragott domborművek, vagy belső részére festett képek gyakran szalagszerűen futnak körül és valami történetet, vagy annak íomozzanatait ábrázolják, so-



rozatosan beosztott jelenetekben. Ezek az ábrázolási módszerek már a mozgást, az események előrehaladását igyekeztek elevenebben bemutatni egyes főbb mozzanataikban, — az időt és teret áthidalva, — az egymásból következő mozgásrészek jelentéktelenebbjeit és a történés helyei között való folyamatos közlekedést filmszerű áthidalással elhagyva s csak a történés, vagy esemény főbb jeleneteit, mint fordulópontokat állóképben ábrázolva. A színpadi jelenítésnek és rajta keresztül a filmművészetnek kezdetleges kifejezőmódjait és időbeli mozgásváltozatait ismerhetjük föl valami hasonlítással ezekben a korai törekvésekben.

*A filmnél a beállítás: állandó jelleg keresés.* Mindennek megvan tehát a sajátos és mindenkor, ha képről van szó, fontos jellege. És hogy ezt benne láthatóvá tegyük, vagyis kifejezésre juttassuk, ismernünk kell a tárgynak abból a látszögből nyert síkképét, ami legjobban jellemzi, vagy ránézve a szükséges legjobb hatást adja s a beállításban ránk a legnagyobb vonzerőt gyakorolja.

Bizonyára mindenki tapasztalta már, hogy minden egyes tárgynak, még a látszólag kerek almának is, más-más nézőpontból vizsgálva, elváltozik a külseje. Nagyobbnak, vagy kisebbnek tűnik, fontosnak, vagy jelentéktelennek. Azonkívül szépnek is, vagy csúnyának, hatásosnak, vagy elenyészőnek. Élesen körülvonahízottnak, vagy elmosódottnak, stb. Ezek a körülmények pedig a tárgyról szerzett benyomásunkat lényegesen befolyásolják. Fontosságára jellemző, hogy egy-két méterrel kitérve a kiszámított fölvételi helyről, már egészen más hangulattal és kifejezéssel kapjuk a képet, mint ahogy fölvenni szándékoztunk. Némileg ez a képtulajdonság is hozzájárul a már föntebb tárgyalt változáshoz, ami a valóság és annak képe között előáll.

*A képbeállítás a cselekményre vonatkoztatva.* Már most vegyük elő a filmművészetben előforduló képbeállítási szükségserűségeket. Mivel különböző művészek fölfogása szerint a beállítás módszere sokféle lehet, külön-külön felsorolva a következőkre lehet hivatkozni.

Aszerint, hogy a szereplő arcáról milyen kifejezést, egy allatmozgásból milyen mozzanatot, egy élőfa alakjáról a környezet milyen ráhatását annak külsejére, egy szoba bútorzatából a lakója milyen jellemzését, egy ueca képével a város-

rész milyenségét, vagy egy táj messzibenyúlásával az illető vidék milyen ábrázolását stb., kívánjuk a közönség elé tárni, mindezek jelentését egy bizonyos cselekménnyel szigorúan egybekapcsolva, mindig más és más beállításban kell a tárgyat bemutatni. Mégpedig a cselekmény lendületének kívánalmái szerint s azzal folytonos összefüggésben tartva, hogy az egyes részletek behelyezése időnkint kidomborítsa és észszerűvé tegye, ugyanakkor pedig állandóan előrevigye a történetet.

A tárgyat eszerint mindig abban a beállításban kell lefényképezni a cselekményhez, hogy milyen hangulatot, illetve jellemzést kíván a rendező a darabban vele érzékeltetni. Tehát egy vígjátékban másként, mint egy történetben. Minden tárgynak van ugyanis egy-két olyan oldala, amelyről nézve vidám hatást tesz s van olyan, amely tragikus színben mutatja be; legtöbbször azonban közömbösen mutatkozik. Ez persze főként mindig csak arra a tárgyra vonatkozhat, amelyre pillanatnyilag a közfigyelmet irányítani szándékozunk, sőt éppen azért, mivel azzal akarjuk a cselekményt továbbvinni, csakis annak beállítását határozhatjuk meg egész pontosan s a képmezőbe kerülő egyéb kiegészítő tárgyakkal, vagy a helyben és jelenetben fölhasznált egyéb kellékekkel mind ahhoz kell igazodnunk.

Mivel pedig a film természetének megfelelően a fölvétel tárgya legtöbbször mozog, vagy hozzá viszonyítva a gépet mozgatják, külön kell a beállítások hozzávetőleges föltételeit megállapítani a két eset között.

A képmezőben való mozgás többféle lehet. Helyben levő, mint a színpadon például, a fölvételi térben közeledő, vagy távolodó, amely mozgás a szemünk, illetve a lencse és a látás határai között mehet végbe, vagy lehet a képsíkból kimenő, abba bejövő, vagy rajta keresztül haladó.

Ebből következően a gépmozgatással előidézett mozgáshatások is hasonló jellegűek. A mozgó alak vagy tárgy követezése, ahhoz való közelítés, vagy tőle való távolodás, a külön-külön fontos mozzanatokra való átkapás, a környezeten való körültekintés, a közönséges gépvezetés, amikor egyre érdekesebb dolgokat hozunk a képsíkba, a párhuzamos gépvezetés, amikor a mozgásban levő tárggyal együtt fut a fölvevőgép, a gépfordítás bizonyos szögben és a meglepetést szerző egyéb rendkívüli gépmozgatások.

*A beállítások viszonylagossága.* A műteremben megrendezett és felvételezett jeleneteknél, minthogy a filmművészetet csak belső fölvételekben lehet igazán érvényesíteni, a beállítás viszonylagossá válik. A gépet igazítsák-e a tárgyhoz, vagy megfordítva, hogy jó beállítást kapjanak a képen! Ez tulajdonképpen egyre megy s csak az szabályozza, hogy melyik pillanatnyilag a legelőnyösebb. Rendszerint egy oldalra készített hamisfalak és tárgyak vannak, amelyek nem sok választást engednek, inkább csak a szereplőket lehet a gépbeállítás szerint elhelyezni. Pusztán annak a tulajdonságának kihasználása művészetté avathatja a filmkészítést, hogy a fölvevőgépet elmozgathatjuk, mert ez a helyhezkötöttség látszatát és érzetét szünteti meg a filmképen és ezzel a tulajdonságával a film teljesen elhatárolódik a színpadi, a képzőművészeti és fényképművészeti fölfogástól.

A fénykép és így a film is éppen csak a vonalak külsőséges hűségével hasonlít a valósághoz, de belső tartalma és ránk tett hatása egészen elüt attól, egészen más lesz mindig, mint a valóságban volt. A valóság megismétlését nem várhatjuk a műszaki tudománytól, de a filmművészetnek ez nem is föladata. Sőt, minden kelléke, a műfény, a műhang és a műfalak a hozzátartozó kellékekkel, mind csak adalékok művészetének fejlesztéséhez, nem a természet és az élet leutánzásához, vagy megismétléséhez segítő dolgok. Ellentétben az azzal a fontoskodó fölfogással, hogy a film kizárólag csak az élet hű visszatükrözésére alkalmas.

*A filmkészítés.* Mint ahogy a tükörképe mindennek más, mint a valóságbeli, ugyanúgy a filmkép is a valóságnak csak visszatükrözése lehet. A tükörkép mindent megfordít és a torzításokat jobban kiemeli. Ezt mindenki megfigyelheti a saját arcképének és tükörképének összehasonlításánál. Ilyen különbség van körülbelül a filmkép és a valóság között is.

Mivel a film anyagát művészettel igyekszik az ember fölhasználni, a valóság fényképét sem hagyja egészen valószerűnek, csak amennyire a valószerűség a művészi kifejezéshez szükséges. A filmművészet különböző eszközökkel, mondhatni, beavatkozásokkal él a filmkészítésben, hogy a darab hatását fokozza és élménnyé tegye a néző számára.

*A díszletesés.* A szereplő környezetének műtermi fölépítése a díszletezés. Műfalakból és műanyagokból készült ha-

mis, vagy pedig nem nagyterjedelmű és könnyen szállítható természetes, illetve valódi tárgyakból állítják össze.

A színpadi és a filmműtermi díszletek között kétféle különbség van. Amíg a színpadi díszlet csak jelképezése a valóságnak, a filmműtermi díszletnek a valóságot kell érzékeltetni, tehát a természetességet utánozni a képeken. Az előbbinek készítésében tehát csak azt szorgalmazzák, hogy ha például egy élőfát kell a díszletben ábrázolniuk, lapos lemezből a fa alakját kimetszve és természetutánozó színezéssel kifestve, valószerűvé tegyék, bár mindenki tudja róla, hogy csak jelképezi a fát. A filmgyártás díszletezésénél, ezzel szemben, ha műteremben akarják a fát elkészíteni, teljes egészében, vagyis nem síkban, képszerűen, hanem térben, szoborszerűen, a leveleit és ágait megfelelő műanyagokból utánozva kell lemásolniuk a természetes fát, vagy annak egy részét, hogy a filmképen valóságosnak, azaz természetesnek lássék. Mert a filmnek, mint fényképnek, azt a hatást kell tennie, hogy az a valóságos életnek egy kiszakított részlete. Szükséges ez azért is, mert a látszóbeállítás a géppel esetleg megkerüli a fát, valamilyen más oldalról véve a képbe s a fának onnan is élethűnek kell lennie.

Itt megjegyzendő, hogy a filmdarab színpadi hagyományokkal átítatott mai formája azért is eltéveszti a hatást és meghazudtolja egyéni jelentőségét, mert a közönség csak fényképezett színműnek nézi. Életvalóságát épügy kétségbevonja, mint a színházi előadásnak, s a filmet csupán egy műszakilag előállított színműfényképnek tartva, benne mindössze a műszaki tudomány teljesítményeit csodálja.

Az általános filmdíszletezés leginkább műtermi fölépítésében, de néha szabadtéren is használatos. A legkisebbtől a legterjedelmesebb műalakig bármit el lehet készíteni, úgy hogy akármilyen idegen városrészlet, vagy korabeli építészeti kiképzésekkel ellátott épület olyan részlete, amelyben a cselekmény játszódik, föllátható a fölvételezés idejére, vagy szokás szerint hosszabb időtartamra is, ami lehetővé teszi, hogy ugyanazt a díszletet más filmhez változatlanul, vagy kevés átalakítással fölhasználják. Az épületeknek legtöbbször csak egy falrészét, például a homlokzatát készítik el, fára vagy préselt papírlemezre vakolt és festett műfalakból, esetenként pedig kőutánzatokból, ami festett fából, vagy gipszöntvényekből van.

A filmkép díszletének színezése nem természetes. Nem,

egyrészt azon oknál fogva, hogy a filmszalag, mint fényképező anyag, műszakilag hosszas ismertetést igényelő olyan tulajdonságú fényrögzítő réteggel van bevonva, ami egyes színeket tökéletesebben, másokat kevésbé és némelyeket megváltoztatva ad vissza fekete-fehér árnyalataiban. Úgy, hogy például egy bizonyos érzékenységgű és bizonyos színhatásra készült anyag a vörösből mély feketét, a feketéből szürkét, a fehérből részletlenül világos foltot, a világos kékből pedig nyugodt fehéret stb. alakít. Bár újabban kikísérleteztek, sőt már néhány éve használatba is vettek olyan anyagokat, amelyek min den színt hívón érzékeltetnek a fekete-fehér filmképen, de ezeknek is van még némi hátrányuk abban a tekintetben, hogy egyik fajta inkább csak a meleg, a másik pedig a hideg színekre érzékenyebb. Ennek folytán a díszleteket és általában a fölvetelre kerülő dolgokat gyakran más színekkel kell kifesteni, mint amilyenek a valóságban lennének, hogy a fény-árnyék hatásokat és nemkülönben a fekete-fehérben kijövő természetes színhelyettesítéseket hibátlanul érzékelhesük a filmképen.

Nézzünk egyszer keresztül fekete üvegen, megfigyelve az egyes tárgyakat és azok színét. Nagyjából olyan észleléseink lesznek, mint az olyan filmképnek láttára, amelynek fölvetelkor nem változtattak semmit a dolgok természetes színén és világításán.

Ahhoz tehát, hogy helyes fekete-fehér változatát nyerjük a filmképen a valóságnak, a gyakorlatban már bevált módon kell a színeket megváltoztatni, vagy a fölvevőgépen megfelelő színszűrőket alkalmazni a szabadban és olyan helyen történő fölvetésekhez, ahol a tárgyak átfestése nincsen módunkban. Másrészt, egyes díszletezéseknél lehetőség van arra, különösen színesfilm fölvetelnél, hogy a dolgoknak és a szereplőknek a filmszalaghoz alkalmazkodó festését hangulatok kifejezésére használjuk föl. A célnak megfelelően lehet a világitással párhuzamosan mindennél világosabb derűt, vagy komor hangulatot érzékeltetni azzal, ha a díszleteket olyan színnel festik, ami a képet élénk fényességgel tölti el, vagy komor sötét hatást ad. Ugyanakkor minden részlet kifogástalanul idomszerű maradhat. Ezt azonban csak az elvont és tiszta művészettel készülő filmek vehetik igénybe, mert azoknál a valóság nem föltétlenül szükséges, sőt ami fontosabb, az a mesés valószerűtlenség.

*Háttér, vetített háttér.* Előadódnak olyan esetek a filmkészítésben, hogy valamely távoli tájnak jellegzetes és hű képét, vagy éppen fényképről közismert városrészletet stb. kell háttérnek venni, mert a történés oda visz, s a cselekmény egy részének abban a környezetben kell lefolyni. Ilyenkor, ha abban a környezetben mozgás van, például tengerparti kikötőrészlet szükséges, akkor azt díszletként a műteremben bevetítik háttérnek. Mégpedig úgy, hogy a fölvételi teret egy tejüveg fallal, vagy egyéb átlátszó fölülettel elválasztják a szomszédos helytől, ahonnan a megfelelő részletet egy erre a célra beszerzett, vagy előre lefényképezett filmszalagról, nagy fényerejű vetítőkészülékkel az átlátszó fölületre vetítik. Közben az átlátszó fölületen innen levő előtérben a környezet közvetlen közeli díszleteit és tárgyait előkészítik és a szerepet behelyezik. Amikor a fölvétel megkezdődik, azzal egyidejűleg megindítják a vetítőkészüléket a túlsó helyiségben. Persze hangfölvételnél gondoskodva arról, hogy az ezzel járó zaj ne hatolhasson át a fölvételi helyiségbe. Ilyen módon egy az összefényképezéssel rokon eljárással készítik a vetített háttér fölvételét.

Mármint, ha a bevetítendő részben nem kell semmiféle mozgásnak lenni, hogyha az például egy épületrészlet csupán, amit díszletfalakból fölépíteni valami oknál fogva nem volt érdemes, akkor egyszerű állóképvetítéssel, ami üveglemezről történik, a fölvétel időtartamára bevetítik azt az átlátszó fölületre. Ezzel kapcsolatban, ha nincs az illető táj, vagy városrészletben mozgás, s ugyanakkor szerep sem szükséges, sem közelebbi díszlettárgyak bevétele az előtérbe, akkor egyszerű állófénykép nagyítást fényképeznek megfelelő megvilágítással a filmszalagnak arra a részére, ahová annak kerülni kell. Különösen olyan környezettrészletről érdemes ilyet készíteni, ami egyébként a filmszalagra nehezen vehető föl, mint például egy éjszakai világítása épület, amelynek fényképezési időkitartásához a pergő filmet nem lehet eléggé lelassítani, hogy az jól kifényképeződjék. Bár erre egyéb eljárások is vannak. Például az, hogy a filmkockára egymásután ugyanazzal a beállítással és megvilágítási idővel egyenként veszik föl a megfelelő részletet. Ezt az egyes kocka fényképezést azonban különböző körülmények veszélyeztetik.

Nagy műszaki fölkészültség azonban, ami lehetővé teszi a különböző tájak beutazását, vagy éjjeli részletek elégséges megvilágítását, mindezeket az eljárásokat fölöslegessé teszi,

bár ezeknek alkalmazása a film művészi értékét mindenkor csak gyarapíthatja.

*A díszletezés művészete.* Arról tudomásunk van, hogy a fénykép és a film a teret látszattanilag a természetesnél, vagyis a szemünk látásával megszokottnál valamivel jobban eltorzítja. Mégpedig úgy, hogy a közelebbi tárgyakat távolabbra viszi és hamarabb kicsinyíti a végtelen felé, mint ahogy az a valóságban van. Ezt a látszati torzítást azonban a szem már olyan mértékben megszokta, hogy a néző előtt éppen a kiigazított fölvetel tűnne hibásnak, ha annak a síkfölvételnél való valamilyen műszaki kiigazítása egyáltalán lehetséges volna. Így azonban, mivel a plasztikus látásnak a filmben semmi különös jelentősége és művészi értéke nem lenne akkor sem, ha megvalósítanák, nem kerülhet sor arra, hogy ezt a látszati torzítást a filmből kiemeljék valamilyen műszaki megoldással. Viszont éppen ez a látszati torzítás az egyik olyan önként adódó művészi többlet, amit csak a film visel magában, tehát ami föltétlenül filmszerű. Filmszerű, mert belőle csak a filmen alkalmazható új művészi lehetőségek következnek.

Azonban a díszlet tudatos torzításával úgy formai, mint eszmei képeket filmszerűen művészivé lehet tenni olyan érdekből, mivel a cselekménnyel kapcsolt környezetek rendkívüli kifejezésre képesek művészi torzítással bizonyos lelki, vagy érzelmi dolgok kifejezésére. Ez azonban már nemcsak a látszattam torzulásoknak inkább alávetett nagy díszletrészeknél, mint amilyenek például az épületdíszletek, vehető gyakorlatban kivihetőnek, hanem a díszlettárgyak mindegyikére vonatkozik kivétel nélkül, sőt magukra a szereplőkre is. De nem mindig mint látszati torzítások, hanem szabad elgondolás szerint, bármilyenek. Ezt különböző műszaki fogásokkal, mint torzítótükrök, vagy lencsék közbeiktatásával, s a fölvevőgépnek torzítást előidéző beállításával stb. lehet elérni.

Egyébként a valóságszerű díszletek és tárgyak összeállításában minden díszletezőnek művésznek kell lennie a maga nemében. Hogy egy jól díszletezett fölveteli hely mennyire a cselekmény lendítésére van, azt már főntebb, a beállításokkal kapcsolatban tárgyaltuk.

A díszletezés körébe tartozik azoknak a fölveteli tárgyaknak elkészítése, amelyeket a szabadban vagy nem lehet meg-

találni, vagy ha igen, a föl vételbe való beiktatásuk körülményes volna. Ilyenek például a hulló falomb, a hó, dészaki erdőrézlet, vagy köd, stb. Mivel az ilyesmiknek jelenléte a föl vételi hely előterében is szükséges, azokat műanyagokból el kell készíteni. Egyetlen kívánság ezeknek az alkalmazásánál az, hogy ha a műtermi mintában nem is, de a filmképen valóságosnak, azaz művészi értelemben természetesnek hassanak. Ugyanez áll a jelenségek ábrázolásánál. Mivel egy a természetben előforduló hóviharban egyrészt a szereplést lehetetlen lenne folytatni, másrészt a természetes hóvihart nem lehetne a cselekmény szerint művészi alakítani, legfőbb természetimen lefényképezni, azért a cselekményhez szükséges hasonló kellékeket a műteremben műanyagokkal és megfelelő gépekkel kell megrendezetten föl vételezni. A díszletezőknek tehát sok ötlettel és alkalmazkodással, a lehető legnagyobb leleménnyel kell a díszletekről gondoskodni.

Tévedés lenne azt hinni, hogy a természetes környezetekben és életbéli helyeken a föl vételezés egyszerűbb és ezáltal a filmkép valóságosabb lesz. Talán nem is csupán a kiadások csökkentése végett, mert hiszen azok éppen megdrágítják az utazásokkal, szállításokkal és az időbeosztás rendszertelenebb voltával a filmkészítést, hanem a természet és élethűség kedvéért. Kiemeltük már többször ugyanis, hogy a filmkészítés művészet, mégpedig az eddigieket jobbra lehetőségeinek bőségével és hatásának mérhetetlenségével többszörösen föl ül-múló közkedvelt közönség-művészet. Művészet lévén pedig, kell, hogy a film minden irányban és a legkisebb részhitében is művészettel készüljön. Ez pedig azt jelenti, hogy teljes egészében művészi föl fogás hassa át. Ennek teljesítésére viszont sokkal inkább alkalmasak azok a képek, amelyeknek mintáját külön a filmhez alakították, állították össze és rendezték. Többet ér ennél fogva a film cselekményéhez a tárgyi kellékeket és környezeteket a műteremben készíteni el, mint bármilyen alkalmasnak, vagyis természetesnek ígérkező külső, életbéli környezetekhez ragaszkodni, mert azokat a filmművészet műszaki tökéletességével lehet egyenesen a darabhoz idomítani, míg ellenben a külső dolgokhoz a föl vételnél gyakran a meghatározott és elfogadott képösszeállítások kárára, alkalmazkodni kellene. Ennek eredménye pedig az lenne, hogy a művészi terv összhangja megbomlanék és a cselekményre vonatkozva kellemetlen eltérésekkel, eltolódásokkal és egyéb következményekkel járna.



A filmfölvételt külső környezetekben lefolytatni tehát csak egészen kivételes esetekben lehet és érdemes. Például, ha előre egy meghatározott helynek, beállításnak és időpontnak lerögzítésével, egyenesen az illető környezethez és annak jellegzetességéhez fűzték a cselekményt, ami nem lehetetlen dolog, mert hiszen az igazi művészi ötlet majdnem mindig életbéli tapasztalatból származik. Vagy kivételt képeznek az olyan műtermen kívüli képfölvételek is, amelyeket másként nem lehetne, mint helyszíni fölvétellel a darabba bevenni, mert díszletként fölépíteni lehetetlen volna nagyságuk, vagy bonyolultságuk miatt, s egyébként, mint közismert helyek szerepelnek a filmben. Ebből következik mármost az, hogy olyan képeket, például, amelyek a cselekményben csak annak érzékeltetéséül kelljenek, hogy a cselekmény milyen helyen folyik le, de egyébként kevés, vagy semmi szerep sem fordul elő bennük, azokat bármikor lehet, sőt jobb is külső fölvételként alkalmazni. Ilyeneket általában csaknem minden darabban látni lehet. Például, ha a cselekmény egy gyárirodába vezet bennünket, mint az Ingovány c. filmben egy jelenet, akkor előzőleg, vagy közbevágva bemutatják a gyártelep teljes képét, amit külső fölvétellel készítettek, azután műtermi fölvételekkel, műfalak és egyéb díszletek között viszik tovább a szerepet. Közben esetleg a gyár munkamegszakítást jelző gőztülkének képét és hangját kell beiktatni a cselekmény vivő képek közé, ha annak ott van valami jelentősége, s azt szintén külső fölvétellel fényképezik. Ilyen volt a Táncrend c. filmben az a képváltás, ahol a külvárosi orvos lakásához, mint műtermi fölvételhez az állandóan behallatszó erős gépzörgés megokolására a kinti rakodóparton működő emelődaruk képét a jelenetbe bevágták, amely természetes külső fölvétel volt. Úgyszintén a magyar Szegény gazdagok c. filmben a bálról távozó feketeékszeres nő és kísérlőjének jelenete a kocsis belsejében, ahol a férfi minduntalan elaludt és a nő félénken ébresztgette, mert a vidéken garázdálkodó feketeálarcos bandita miatt rossz sejtelmek voltak. Ez műtermi fölvétel volt, míg az a jelenet, ahol a rablók a kocsit megállítják, külső, de jó példa arra, hogy a szerepet a szabadban készítve, mennyit lehet változtatni a természetes környezet jellegén azzal, hogy hogyan helyezik el a mozgást és a kivitt kellékeket, jelen esetben a kocsit, a képtérben, miáltal a cselekményhez alakítják a környezetet ahelyett, hogy az módosította volna a történetet.

A filmkép háttérében, mint a képeken általában, ott látható a környezetnek a képkivágás által határolt része. Azonban vannak olyan jelentős mozzanatok, amelyek megkívánják, hogy a háttér egyenletes legyen a cselekmény mögött, mint vaalmi fal, akkor is, ha ott előbb, a távolabbról vett képen több dolog volt látható. Ez azért szükséges, hogy a mozdulatokról semmi környezetrészlet ne téríthesse el a néző figyelmét egyrészt, másrészt pedig, mert filmszerűen szép és egyszerű háttérű képkivágást látni a mozgalmas és zsúfolt környezetű képekkel váltogatva, megnyugtató a szemnek és agynak egyaránt, azonkívül pedig ez a változatosság bizonyos térbeli ütemszerűséget ad a filmben.

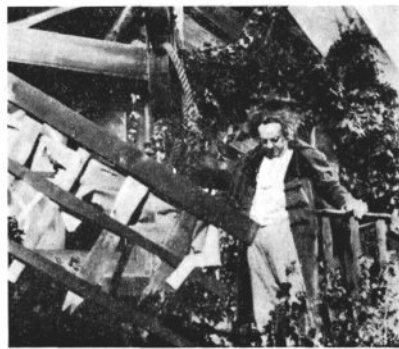
Kényes és tiszta művészi fölfogást igénylő dolog azután, hogy az olyan filmképek háttérét is egyenletessé lehet tenni, amelyeken előzőleg ugyanabban a beállításban még láttuk az élesen megkülönböztethető háttértárgyakat, ha a szereplőket a közeli képtávolságok valamelyikében veszik a képre. Mintegy függőnyt engednek ilyenkor a háttér és a közvetlen cselekményrész közé, hogy a mozdulatokat elválasszák minden mástól és így kiemeljék a képen. Tehát, hogy leegyszerűsítsék a képet, csupán a lényeg kifejezésére szorítkozva. Ennek egyik hasonló változata lehet az, hogy a fölvevőgéppel megközelített szereplőket olyan háttérrel veszik be, ami teljesen egyszerű és közömbösített, mint egy sima oszlop, vagy egy közönséges ajtó stb.

*Modelldíszlet.* Ha a környezet nagyarányú, vagy a filmképen olyan dolgot akarnak bemutatni, amely minden mozgás, tehát szerep nélkül, magában véve jelent valamit a cselekményben, mint például egy ókori városrészlet, amelynek romjai után újraelgondolva másolatot akarnak, sőt ha annak világítását egy bizonyos meghatározott hangulatban kell ábrázolni, akkor megmintázva és kifestve, s utána bevilágítva az elképzelt nagynak egy kicsinyített mását, közeli beállítással föl fényképezi a filmszalagra. Ez annyit jelent, hogy mint az építészek szokták a rájukbízott, fölépítendő ház terve után annak gipszből készített kicsinyített mását arányos méretekben kidolgozva bemutatni, úgy egy filmkép környezetét is el lehet készíteni kicsiben, megfelelő anyagokból. Ez helyes megvilágításban és közletről fényképezve úgy, hogy semmi olyan valóságos dolog ne kerüljön mellé, amelynek természetes méretei vannak és amelyekhez arányítani lehetne, éppen olyan



*A néma vár c. filmből*

*(Reflektor film)*



*el Beethoven szerelme e. filmből*

*(Sláger film)*

lesz, mintha természetes nagyságú díszletekről vagy magáról az eredetiről készült volna a fölvetel. A nagyban elképzelt környezetnek a kicsinyített mintájáról fölvetelt készíteni elsősorban a világítás kikísérletezhetősége és a beállítás tetőzőleges kiválasztása, azonkívül olcsó és könnyű elkészíthetősége végett érdemes.

Vannak olyan esetek, amikor másként, mint kis mintáról, illetve modellről nem is lehetne a fölvetelbe egyes bonyolult képsorozatokot bevenni. Például, amikor egy ember lezuhanását kellene fölvenni valami sziklás magaslatról, akkor az el sem képzelhető másként, mint modellkészítéssel. Ugyanúgy, ha valami nagyarányú pusztulást stb. kell ábrázolni a filmcselekményben, tehát olyasmit, amit sem természetes környezetben, sem annak díszletekből fölépített életnagyságú másában fényképezni nem lehetne. Emlékezetes a Hurrican c. amerikai film, amely egy egész szigetvilágnak és lakóinak pusztulását mutatja be a legközvetlenebb élethűséggel. Ennek a filmnek legtöbb része modellekkel és azokban lefolytatott mű viharokkal készült.

Az ilyen lekicsinyített dolgokról való fényképezés jellemzően érzékelteti a filmművészet sokoldalúságát, műszaki eszközökkel készíthető, mesés lehetőségeit. Főleg pedig azt, hogy ezer leleménnyel, mesterséges fogásokkal mennyire a valóság illúzióját képes kelteni.

*Hely színérzékeltetés.* Azt már tárgyaltuk, hogy a környezet, illetve a helyszín egyenlő jelentőségű a szereppel, s a kettő szorosan összefügg. Eszerint kell tehát a helyszínnek jelentőséget juttatni a filmdarabban.

Nagykiterjedésű helyszínt, amelynek vetítésnél a teljes áttekintéséhez még az sem elég, ha a film hosszasan szemlélteti, mert éppen a jellegzetességei nincsenek talán eléggé kiemelve. Az emberi hajlam pedig hogy ami egy nagyobb színtérben érdekl, azt közelebről megnézzé, ha pedig ez nem lehetséges, bosszantja. Ehhez alkalmazkodik a film is a részletek közeli fényképezésével. Többféleképpen tudják a fölvetelnél a képtávolságok váltogatását művészileg kihasználni. Lehet, ha a helyszín kicsi, egyetlen képpel átláttatni, majd folytatólag, gépelfordítással, más részt bevenni, esetleg szereppel együtt. Ha a helyszín nagyobb, vagy a színész mozgásával és továbbhaladásával együtt veszik be, vagy egyes képekkel mutatják be fontosabb részleteit. Ha azonban nagyarányú

a helyszín, mint például a VIII. Henrik c. angol film udvari ebéd jelenete egy hatalmas teremben, akkor a filmszerűtlen és elhibázott rendezés helyett a következőképpen érzékeltethetik azt. Nem nyomják össze az egész helyszínt egyetlen képsíkba, mert ezzel a hatalmas terem részletei, tehát a különálló érdekességei elvesznek a tömegszerepben a vetítőfal aránylag kicsi felületén és ezáltal az egész kép érzelmileg üressé, s így jelentéktelenné válik. A teremben lefolyó cselekmény a királyi lakoma, vendégek és udvari emberek sokaságával.

A helytelen rendezés szerint ilyen volt: udvari ebéd a palota legnagyobb termében. Teljes képsíkban, úgy hogy az egész történet és környezetet egyszerre fogta át a fölvétel. Erről ugrásszerűen egyszerre a király közvetlen közelébe vitt a kép, s a cselekmény ezzel folytatódott.

A helyes rendezés ugyanazzal az időtartammal így adhatta volna: a nagyterem érzékeltetésére magasról egy teljes képsík beállításban az udvari ebédet a vendégek sokaságával és egész mozgalmasságával. Utána gépsüllyesztéssel való lesiklással a terem egyik részében levő tálalóasztalt mutatni be egy korabeli oszlopfő mellől, még mindig a magasból. Majd az oszlopon végig lesiklással egy kiszolgálóra menni, aktínyenségekkel tele tállal siet. Ezt az alakot követni gépvezetéssel egészen a király asztaláig, mialatt több közeli részlet a képbe jönne. Mindezt egyvégtében fölvételezhetnék volna megszakítás és kép váltás nélkül.

A példa szerint kitűnik, hogy a film nem olyan, mint egy tárlat, ahol önkényesen ugrálnak szemünk elé a különböző képek, ahogy figyelmünket ez is, az is magáhozrántja, hanem szervesen egybefolyó és váltogatás nélküli egész. Mint ahogy az ember sem úgy néz, hogy csukott szemmel megy, azután szemét kinyitva megnézi ami előtte van, majd megint lezárja a szemét és csak akkor nyitja föl, hogyha újabb, egészen más képet sejt, hanem folyamatosan nyitva tartott szemmel figyelni mindazt, ami elékerül.

A helyszínerzékeletésnél elsősorban ez a fontos, mert ott egyvégtében tekinti át a szem mindazt, ami leköti a figyelmet. Hogy a hozzátartozó filmcselekményben mi a legfontosabb, azt pedig a rendezőnek kell megállapítani és nem egyszerűen mindent egy képben a néző elé állítani, hogy válogassa ki a tömkelegből, ami neki tetszik.

*Képkivágás.* Képkivágás az elnevezése annak a képsíknak, amit a bekeretező négy egyenessel téglalap alakban mint-

egy kivág és teljesen elkülönít a fölvétel a tér többi részétől és tárgyaitól. Hogy ebbe a rég bevált, hagyományos alakú képtérbe hogyan veszik be a fényképezendő tárgyat, vagy csoportot, az döntő fontosságú általában minden képnél, de különösen a filmművészetben a mozgóképek egymásutánjánál, amelyek a beállítástól és a megvilágítástól talán kevésbé függnének, mint attól, hogy a dolgokból mi és mennyi kerül rájuk egyszerre.

Ha egy kissé elbillen a fölvevőgép a fölvétel közben, látni fogjuk, hogy a képre kerülő dolognak egyszerre hogy megváltozik ezáltal az egyensúlya, esetleg a kifejezése stb., arról nem is szólva, hogy más kerülhet rá, mint amire beállították.

Tehát a képkivágás meghatározza, hogy mik és hogyan legyenek a képben, s főleg a fölvétel tárgyának pontos behatárolását. Sem nyugvó tárgynál, sem mozgó alaknál nem mindegy, hogy hogyan veszik a képsíkba, illetve a képnek melyik részébe helyezik.

A kép súlypontja a keretszögekből vont két átló metszéspontja. Ez a kép közepe. Azonban a festőművészet régi gyakorlata kialakított egy elvet, amely szerint a kép tárgyának környezetével a képtérben a keretekhez viszonyítva harmóniába, érzelmi egyensúlyba kell kerülnie. Ebből fejlődött az úgynevezett aranymetszéssel való tárgyelhelyezés, ami annyit jelent, hogy a képsíknak a tárgy milyensége szerint más és más részébe tolódhat el a súlypontja, de olyan szabályszerűséggel, amely le nem rögzíthető, mert inkább a helyes érzék, mint a mértani számítás határozza meg és csak annyiban módszeres, hogy a súlypont eltolás bizonyos okkal történjék bármilyen képrész felé, egy helyzeti függőlegeshez és vízszinteshez arányítva. Bizonyos képszerkesztési szempontok figyelembevételével, mint amilyen az, hogy az alak arca előtt nagyobb teret kell hagyni, mint a hátamögött, mivel természetes dolog, hogy az előrenézésnek távlatot kell engedni, már csak azért is, hogy az arckifejezést megállapíthassák.

A függőlegeshez és vízszinteshez való viszonyítás a képmezőbe kerülő táj távlatait enyhe lejtéssel veszi be, összeegyeztetve azt a látszattani enyészpont felé való távlategybehajlással. A képkivágás tehát a függőlegeshez és a vízszinteshez, vagyis a képkeretekhez, illetve az átlókhoz viszonyítja a képsíkba vett tárgy elhelyezését, az esztétikai és egyéb szempontok szerint. Ez tulajdonképpen a kép belső arányosítása. A .filmképet kitöltő tárgyak arányánál ugyan sokban

más a helyzet, mivel azok mintái legtöbbször természetes dolgok, nem költött elképzelések.

A filmművészet a bevett képkitöltési szokásoktól eltérően, a saját egyéni látásrendszere szerint fölszabadult néhány olyan szabály alól, amelyek csak az állóképre érvényesek. Eszerint például, beveheti a képtérbe az épületeket, tornyokat és egyéb függőleges tagolású dolgokat, közöttük az egyenesen álló embert is, a kép függőleges keretéhez viszonyítva ferdén is, mint ahogy manapság gyakran fényképeznek a filmre. Ez ugyanis, mivel nem fényképezik hozzá a talaj vízszintes tagolású képét, nem fogja azt a képzetet keltetni bennünk, hogy a torony valóban ferde, mert tudjuk, hogy a kép beállítása szándékos és úgy hat, mintha a valóságban egy ferde mutató helyzetből szemlélnénk a tárgyat.

Az alakok és tárgyak mozgás közben gyakran kitérnek a kép súlypontjából. Ilyenkor a fölvételező nem változtatja meg a kép kivágást, hogy a mozgó tárgy helye mindig a kép arányosított súlypontja maradjon, mert ennek a filmképre nézve semmi hátránya nincs. Ugyanis a mozgás maga eléggé vonzza a figyelmet s így közben a képbeosztás eltolódott arányai nem keltenek rossz benyomást.

Különben, a tehetséges filmrendező és fölvételező esetenként minden szabályszerű fölvételi módnak az ellenkezőjét is fölhasználhatja, hogy a képpel olyan hatást váltson ki, amit a szabályos beállítással nem érne el. Például, egy egyébként bántóan aránytalan, vagy készakarva rosszul tagolt kép a cselekmény bizonyos mozzanatait fokozottan érvényesítheti.

Tehát a filmkép készítése egy-két egészen alapvető képszerkesztési szabály kivételével ebben is nagyon különbözik a festészet hagyományos technikai elveitől. Mindenütt beigazolódik ugyanis, hogy alig van valami kevés köze a filmművészetnek bármi más művészethez. Csakis a formáiban lehet a többivel némileg rokon, de a kifejezésben teljesen független és önálló.

A képkivágás a tárgy kívánalmi szerint bármilyen idommal behatárolt síkot képezhet. A kezdő, vagy végzőképnél például az egyik kép középpontjából kiinduló környílást fokozatosan a szélekig tágítják, majd azt a cselekményrész végeztével visszazárják. Vagy pedig az egyes jelenetek környezetéhez és történésehez alkalmazhatnak tetszőleges, szabályos, vagy szabálytalan képkivágást úgy, hogy valamilyen idommal behatárolják. Ennek műszaki ki-



vitelezése vagy úgy lehetséges, hogy a föl vevőgép lencséje mögé fémlapból kivágott idomot szerkesztenek, vagy ehhez hasonlóan valami zsiradékkal bevont üvegkivágást, vagy homályos tejüveget. Az előbbinél a kivágandó lemez teljesen elfödi a kihagyandó képrészeket úgy, hogy azok feketén maradnak a képsíkon, az utóbbinál pedig az illető képrészek a zsíros, vagy tejüvegen keresztül élettlenül válnak, csak homályosan érzetik a képtér általuk letakart részét. Ez művészi értelemben azonos hatású az előbbivel. Mindkettő egyszerű műszaki megoldás. Az egyes képekben művészi élményt lehet adni, azáltal, hogy a környezetének és a történések lényegének megfelelő stilizált idommal határolják a képet körül. Ez azonban nem annyira a képhatást növeli, mint inkább a cselekmény mozzanataiba illik bele filmszerűségével.

Ilyenképpen a képkivágás határai lehetnek élesen kivonalazott síkidomok, vagy fokozatosan elmosódnak a vetítőfal téglánykeretének széléig, míg a teljes élesség a cselekmény lényeges részét továbbvitt képközépen marad.

Lehet azonban egy látszólag szeszélyesen alakított görbe a képkivágás, amely élesen, feketén udvarolja körül, vagyis karolja át a lényeges képrészt, A határozatlan görbét, amely a képet körülkeríti, úgy vonalazhatják és alakíthatják, ahogy a kép mozgás közben változik, vagy ahogyan változtatni akarják, a beállítás kimozdítása nélkül. Az idomok látása ugyanis külön érzelmeket vált ki a nézőkben. S ha azzal egy képet körül fognak, a film kifejezésének érzelmi részét az értelmi részhez kapcsolva bővítették, tökéletesítették. Kiemelhetik tehát a képet a neki megfelelő mozgatható, azaz változtatható keretezéssel. Ennek jelentősége akkor válik érthetővé, ha például beletekintünk egy barokk tükörbe, amely benyomásunk szerint, a benne visszatükröződő dolgoknak, vagy alaknak valami nyugtalanító érzelmi kifejezést kölcsönöz. Ezeknek fölhasználása a filmkép készítésének csak némely esetében lehetséges, amikor vele semmi egyéb művészi hatást nem zavarunk meg.

*A mozgás a filmben.* Filmkép meghatározás alatt, — ami mint eddig is bebizonyult már, mindig külön fogalom, — csak mozgókép értendő. Még abban az esetben is, amikor a fölvetel tárgya lényegileg mozdulatlan. Álló ember, állat, ház, vagy tájék. Ennek megokolása ugyanis az, hogy az állandóan pergő filmszalag az ilyen nyugalmi helyzetben levő dolgokat

ugyanúgy rögzíti a képre, mintha azon mozgás volna, s ha közben ilyeneken valami tényeleges mozgás következik be, akár egy falomb megrezdülése, az szervesen a képbe tartozik. Vagyis az állókép a filmben viszonylagos, mert az átmenet a nyugalomból mozgásba, ellenőrizhetetlen. Sőt, a filmszerűség jegyében, — amely szóval a filmkép legszigorúbb szabályát jelölik, — az olyan film rossz, amelyben a mozgás nem arányos a cselekmény folytonosságával. Ugyanilyen elbírálás illeti azt a filmet, amelyben megokolatlan mozgás, vagy pedig az ellenkezője, tehetetlen ácsorgás van. Ha például, — ami manapság, a színpadi hagyományok mellett gyakran előfordul, — a szereplők egy helyben társalognak, csaknem mozdulatlanul. Erre semmi szükség, mert az ilyesmi még a színpadon is elég rossz hatást vált ki.

A mozgás a film eleme és legfőbb kifejezőeszköze! Azért merénylet művészi lényege ellen, hangos állóképeket készíteni, mint a mai hangosfilmekben szokásos. Van azonban kivételes eset, amikor a mozdulatlanság egyenesen élénkíti a filmet, tehát szükség van rá. Például, ha valaki zajos, mozgalmas teremből átmegy egy elhagyott szobába és ott teljesen mozdulatlanul megáll néhány pillanatra. Ilyenféle látszólagos állóképben mindenki érezni fogja a környezet és a szereplő mozdulatlanságában a cselekménynek egy lényeges részét. Ilyen képpel lehet bevezetni például egy sorsdöntő pillanatot, megtévelyedést, vagy valami nagy elhatározás megfogását.

Az a fontos ezekben a művészileg beiktatott, hatástkeltő állóképekben, hogy röviden kell velük végezni, nehogy megbénítsák a darab menetét. Állókép érzékeltetheti valaminek a nyugalomát, mint a víztükörét a sima mozdulatlanság, vagy a szélmalom álló vitorlájával azt, hogy szélcsönd van. Utána meghullámzik a víz és forogni kezd a malomvitorla, jelezvén, hogy szél kerekedett stb.

Lehet még néhányféleképpen alkalmazni a mozgóképek sorában egy-egy állóképet, hogy kivétel legyen a szabály alól. Például akkor is, ha a gyors mozgás értelmetlenné tenne egy jelenetet, mint mondjuk, az alábbiakban. Adva van egy jelenet, amelyben egy leányt megcsókol egy olyan férfi, aki iránt a lány régóta bizalmat érez. Azonban amint összelelkeznek, a lány hirtelen rémült arccal taszítja el magától a férfit és elfut. Ennek oka pedig a cselekmény szerint mondjuk az, hogy a férfi arca annyira eltorzult az érzékiségtől,

hogy a lány megijedt tőle. Ezt viszont nem lehet egyébként érzékeltetni a filmcselekményben csak úgy, hogy a férfi csókra hajló arcát közletről véve, hirtelen megállítja mozgásában a film, s a jelenet azzal folytatódik, amint távolabbról véve, a lány eltaszítja és egy sikoltással elfut. Sőt, még művészből a hang beiktatásánál is úgy, hogy a másolásnál műszakilag sokszorosított, tehát mozdulatlaná tett filmkocka közben, ami a férfi elváltozott arcát mutatja be megállítva, hallható a sikoltás és a jelenet folytatódna úgy, hogy a lány elfut, a férfi pedig meglepetten áll. Ilyen és hasonló cselekmény-ábrázolásokat a film műszaki része könnyűszerrel megvalósíthat és művészivé tehet.

Az állandóan mozdulatlan, élettelen tárgyakat, ha szerep nélkül kell a filmre venni és nyugalmuk nyomasztó lenne, a filmképre mozgással is rá lehet venni úgy, hogy a cselekményre nézve közömbös mozgású élőlényekkel, szálló madarakkal, vagy járművekkel, felhőkkel, mozgó falommal stb. együtt fényképezik. Vagy pedig, ha ilyesmi nem lenne, akkor az illető tárgy és a fölvevőgép közé kerülő közelebbi dologgal például egy épületet egy közbeeső fával, vagy lámpaoszloppal, esetleg szoborral úgy fényképezhetnek, hogy a közelebbi tárgy előtt lassan elcsúsztatják a gépet. Ennek eredménye az lesz, hogy a közeli tárgy lassan kimegy a képsíkból, vagy folyamatosan más helyre tolódik át, miáltal mozgás lesz a képen anélkül, hogy indokolatlan, vagy értelmetlen lenne. Hiszen ilyesmit a valóságban is gyakran látunk, ha járművön haladva a közelebbi és távolabbi tárgyakat és dolgokat együtt szemléljük. Azonban a mozgást és a merev nyugalmat az említett kivételeknél óvatosabban kell elosztani, mint a közönséges mozgófölvételeknél.

*Mozgásarányítás.* A mozgásarányítás kifejezés alatt több filmművészeti szabály egybefoglalását értjük. A fontosabbak a következők: először a szerepmozdulatok sebességének szabályozása és térbeli elhelyezése, az összhatás tekintetében. Éspedig azon elvnek értelmében, hogy a filmképen mindig az a tárgy, vagy személy viszi a szerepet, amelynek, vagy akinek a mozgása a legnagyobb kiterjedésű és a legelevenebb. A mellékszereplők és egyéb mozgást végző tárgyak mozgása nem haladhat ezzel párhuzamosan, sem azon túl nem járhat, mert a figyelmet így elvonná a lényegről. A szerepvivő mozgás önmagában aszerint gyorsul, vagy lassul, ahogy a ese-

lekmény megkívánja. S csakis arra a helyre szorítkozhat, amit a fölvételező egyrészt a gép helyzete, másrészt a film műszaki felvevőképesége arányában megjelöl, annak tudatában, hogy a túlgyors mozdulatok elmosódnak stb. A cselekmény fejlesztése és mozgásszerűsége szintén irányító szempontok ilyenkor. A föl vétel nem lehet időtartam tekintetében vontatott, sem pedig túl kapkodó, mert a vágás, ami a darab menetét befolyásolja, nem segíthet a végkép elhibázott mozgástempón. Az előbbi a belső mozgás arányítására, az utóbbi pedig a külsőre vonatkozik. Az egyik ugyanis a képkereteken belül lefolyó szerepmozgásokat szabályozza, a másik pedig az egész cselekmény vezetés tempóját.

Másodszor, külső mozgás a fölvevőgép elmozgatása is, ha valamit haladása közben kísér, vagy követ a fölvevő a fölvevőgéppel. Ilyenkor a mozgó alaknak, illetve tárgynak a képsíkon mindig egyugyanazt a helyet kell elfoglalnia. ügy, hogy a kép szélétől számított távolsága a síkban ne változzék, mert csak úgy lehet a követést zökkenőmentessé és természetessé tenni, oly látszattal, mintha szemünket a mozgó tárgyon tartva, önkéntelenül fordulnánk utána. Tehát a mozgó tárgy, vagy szereplő mozgása igen, de a géppel való követése ne legyen föltűnő.

Harmadszor, külső mozgás az is, ha a gépet bármilyen szögben elfordítják, vagy nagyobb tér befényképezésére kúrust végeznek vele. Ilyenkor a gép mozgása mindig a lehető leglassúbb és egyenletes legyen. Egyrészt, hogy a kép el ne mosódjék, másrészt, hogy a képsíkba kerülő képanyagot a néző áttekinthesse, még mielőtt az a képből kisiklanék. Ugyanígy a gép vezetésnél is, mely nagyjából egyértelmű az előbbi - ve. Csak az a különbség, hogy annál a gépmozgás nem csupán vízszintes irányú lehet, hanem aszerint változó, hogy a képre mit akarnak fölvenni a környezettérből, vagy a szerepmozgásból. A fölvételi tárgy iránt lehet először vízszintesben haladó, majd függőleges, vagy ferde irányba térő, s közben lehet közelítő, vagy távolodó a föl vétel.

Negyedszer a gépsiklásnál, vagy süllyesztésnél, amely szintén külső mozgás, a fölvevő aszerint mozgathatja a fölvevőgépet, hogy a cselekményben levő helyzet hogy kívánja. Ha például teljes nagyképsíkba bevesznek egy színház-belsőt fölülről, azután a fölvétellel lesiklanak egyik páholyra, ahol a cselekmény szerint történik valami, majd onnan tovább a színpadra, a lesiklásnak egyenletesnek kell lennie. De

ugyanakkor lehet lassú, gyors, vagy esetleg rohanó, ahogy a cselekmény menete megkívánja.

Ötödször, a külső mozgások irányításához tartozik fölvetel közben a filmszalag futásának gyorsításával, vagy lassításával elérhető mozgáslassítás, illetve gyorsítás, ami a vetítésnél úgy művészi, mint tudományos fölfogásban érdekes képeket eredményezhet. Például, művészi élményt jelent egy cselekménnyel kapcsolatban, ha annak egyik részletét fokozatosan ellassított, vagy fölgyorsított mozgástempóval adják. Ugyanúgy, ha például egy gyorsanmozgó állatnak a mozgását lelassítva, tanulmány tárgyává teszik. Sporteseményeknél is nagy jelentősége van a lassításnak, amikor a verseny hevében eltűnő szép mozdulatok mind elvesznének egyébként a nézők számára. Fölgyorsított mozgástempóval adnak például a vidám filmekben olyan jeleneteket, ahol a lehető leggyorsabb emberi mozgást, mondjuk egy üldözött fickó menekülését még jobban fölfokozott gyorsítással mutatják be a tréfa kedvéért.

Ezek a külső és belső mozgások a filmben mind a filmszerűség egy-egy alapfogalmát tisztázzák és számtalan filmszerű, művészi megoldás föltételét képezik, amelyekből már igazi filmművészet bontakozik ki az előtt, akinek filmszerű képzelete van. Elsősorban ezek alkotják a filmszerűség sajátos törvényeit.

*A világítás.* A filmművészet valójában a fények és árnyékok művészete. A filmkép, mint fénykép, fények és árnyékok fokozatainak, összefolyásának, különbségeinek és egymásrahatásának rendszeréből áll. Fény és árnyék, a fehér és a fekete. A filmkép térérzetét a fehértől a feketig, árnyalatok sokasága határozza meg. Minden valótlan, amit a filmképen fekete-fehér különbségekben látunk, mert a valóságban a dolguk színesek, míg a filmképen csak világosat és sötétet különböztetünk meg, amelyben csak sejtéssel érzékeljük az egyes színek értékét és a tárgyak valódi formáit. A fáról például tudjuk, hogy zöld, habár a filmképen csaknem feketének látszik. És éppen így mindennek odaképzeltük tudatalatti kiegészítéssel a színét. Vannak persze dolgok a filmképen, amelyeken észrevevesszük, hogy a valóságban milyen színűk van, mint a szereplő színész haján például, de a legtöbbször megelégszünk a pusztá elképzeléssel.

A fekete-fehér film egyik eredetisége éppen abban a le-

egyszerűsítésében van, hogy csak foltokban mutatja a valóságot, színek és térbeliség nélkül, miáltal teljesen csak a mozgás kifejezésére utal. A színek tudvalevőleg érzékeinkre rendkívüli hatással vannak, s nem ritkán megzavarják az ítélőképességünket is.

Hogy valamit lássunk, ahhoz fény, illetve világosság kell. A fény rávetődik a tárgyra, s onnan visszaverődve kerül, a szemünkbe. A tárgyak formáját, úgy vesszük észre, hogy a világosság felé eső részük több, az ellenkező pedig kevesebb fényt kap, tehát fokozatosan elárnyékolódik. Ahol árnyék van azt sötétebbnek látjuk, ahol fény, azt a részt világosabbnak, így a tárgyak idomai élesen kiütkeznek. Amit szemünk egy tárgyból lát, az egyszerű fénykép tehát, mert csak annyit látunk belőle, amennyi fényt helyenként visszaver. Ha a tárgy sötét színű, vagy éppen fekete, kevesebb a fényvisszaverődés — azt mondjuk ilyenkor, hogy elnyeli a fényt, — ha pedig a tárgy világos színű, vagy éppen fehér, több fényt ver vissza. Ebből következik a fényképezésnél, hogy a tárgyak valószerű képe a fényérzékeny réteg egyenletes síkján a visszaverődött fény mennyisége szerint hagy nyomot. Meghagyja, vagy fokozatonként kioldja azt a vegyi anyagot, amelyre hatással van.

Mármost ahhoz, hogy a tárgyak felülete a fényérzékeny réteg fölfogóképességének arányában elegendő fényt vehessen vissza, a rávilágító fény mennyiségnek egy bizonyos határon felül kell lennie. Van olyan világítás ugyanis, amelyben szemünk még élesen lát, mert állandóan nyitva lévén, a gyöngébb fényvisszaverődést is érzékeli és megkülönböztet mindent, de ugyanakkor a legérzékenyebb film semmit sem vesz föl, mert a fényvisszaverődés nem elegendő ahhoz, hogy a fényérzékeny rétegre hatással legyen az alatt a rövid megvilágítási idő alatt, ami a filmszalag külön kockáin a mozgásfolytonosság megtartásához szükséges.

Azonkívül a film műszaki tulajdonsága, hogy a legkisebb fény mennyiség-változás, csökkenés, vagy fölerősödés a képet elszürkíti, vagy túlfehériti, vagy esetleg teljesen elsötétíti. Ahhoz tehát, hogy helyes világításértékekben adja vissza a képet, szükséges, hogy a fényképezendő tárgyra adott fény kiszámított, meghatározott és ingadozásmentes legyen. Ebből következik, hogy a természetes világítás, amit nem lehet szabályozni, nem alkalmas a filmkészítéshez.

Mivel pedig a filmképek világításhangulata a cselek-

ményt nagymértékben befolyásolja, csakis előre kikísérletezhető, műtermi világítás alkalmas a fölvételhez. Hogy a képek megvilágítása irányítható legyen, a természetes napfénytől teljesen elzárt és műfényvel, különböző teljesítőképességű és fényerejű lámpákkal főszerelt helyiségben készül a fölvétel. Műfényvel a díszletek és a szerep olyan mértékben és annyi helyzetből bevilágítható, ahogy azt a filmszalag érzékenysége és a művészi ízlés megkívánja.

A műfénybevilágításhoz használt lámpák, illetve fény-szórók különböző fényerejűek, fényszínűek és különböző a fénykibocsátásuk. A fényt általában egyenletesen szétszórva, egyesek pedig sugárnyaláiban, mások összpontosítva vetik.

A fényvisszaverődés irányítására a műteremben a műfény visszaverődését ha kell fekete lapok beállításával csökkentik, esetleg fehér, vagy ezüstlapokkal a visszaverődést szabályozzák. Különösen szabadban, napfényfölvételnél elkerülhetetlen, hogy az erősen egyoldalú napfényt kiegyenlítsék s azért az árnyékos oldal felől fehér lapokat állítva föl, a fényvisszaverődést derítésre használják.

A műtermi műfényvilágítással a természetes világításnak minden fokozatát és hangulatát utánozni tudják. Bizonyos hangulatokat pedig kellő világítási technikával, művészi tökéletességgel képesek érzékeltetni. A környezetben árnyékok és fények rendezésével csoportosítanak kifejezéseket. Fénnyel való ki domborítással, vagy árnyékbasüllyesztéssel, tehát a fény és árnyék megfelelő elosztásával a képen lényeges és nagyszerű hatást érhetnek el. Hasonlóképpen, mint ahogy a tér borús időben összezsugorodik, ködben még inkább s ilyenkor a tárgyak kifejezése is megváltozik, míg világos, tiszta időben viszont a tisztaság mértéke szerint kitágul, megnyílik és a tárgyaknak is több színt és keményebb formát ad. A ború, vagy a köd összevonni kényszeríti a figyelmünket azokra a közeli tárgyra, melyeket tisztán látunk még, míg teljes világosságban minden körvonal kiélesedik és jobban a szemünkbe tolul. Azért minden szűkebb kiterjedésű környezetnek, egy udvarnak, vagy szobának például egészen más a képe, illetve más benyomást tesz ránk, mint a tágas térség, vagy a teljes fényben álló tájak. Hozzájárul ehhez a világosság és a homály keltette hangulat, amely kedélyünket mindenkor befolyása, alatt tartja és így külön lelkiállapotot teremt.

Műfény világítással azonban nem csak a környezet, vagy

időpont és időjárás hangulatát lehet érzékeltetni, hanem bizonyos elvont lelki cselekményfolyamatok hangulatát is. Így például egy örült lelkiállapotát és vízióit. S szinte pusztán a megfelelő világításhatásokkal tökéletesen megéreztetik a legfinomabb lelki emóciókat, amelyek a szereplőket cselekvésre indítják. Másrészt a darab nézőközönségét a lelkiállapotok átérzésére készíti az, hogy az elétárt látvány teljes egészében olyan hangulatot vált ki belőle, amely érzelmeiben és értelmében egyaránt rávezeti a cselekmény különösségére és a személyek lelkivilágának érzékelésére<sup>^</sup>

Személyek közeli beállításban, első és második képtávolságban való fényképezésénél mindig ki kell világítani az arcon, vagy az egész alakon azt a pillanatnyi érzelmet és hangulatot, vagy lelkiállapotot, amit a cselekmény a szereplővel, illetve az arcon látható lelki folyamatokkal kifejezésre akar juttatni. Mindenki észrevehette már, hogy az arc és a szem kifejezése különböző világításban mennyire megváltozhat, vagy kihangsúlyozódhat.

A filmkészítésnél a világítás az egyik legjobb alakítóeszköz. A fényt ugyanis úgy lehet kezelni, keményíteni, puhítani és vele a kívánt formákat akár természetesen, akár pedig elváltozva kihozni, mint ahogy a szobrász a formákat gyúrja és mintázza. Ha a rendező a fényt csak mint egyszerű és nélkülözhetetlen világítóeszközt használja föl, nem művész.

A fény a látás szükséges feltétele ugyan, de fényhatásokkal és kellő művészettel minden alakítható. Persze csakis a világításmódok teljes ismeretével. A fény a filmben eszköz, amellyel a néző érzelmén éppúgy lehet játszani, mint művész az orgonán. A képeket a néző lelkéhez símulóknak, érzelmein uralkodóknak és igazi élményszerűséggel lenyűgözően hatóknak lehet elkészíteni. A fényhatások állandó alkalmazása nélkül tehát a filmművészet el sem képzelhető.

Műszakilag az arc színe is elváltoztatható, megfelelő lágy színes fény ráadásával, amely a vonásokat és a bőrszínt a kifejezés kívánalmái szerint befolyásolhatja. Bizonyos fokig az arc festékekkel való kikészítését is pótolni lehet a fény, esetleg gyöngé színes fény rászórásával.

A műfényvilágítás a fölvételi tárgyak vonalait és a szereplők vonásait élesen kirajzoltta, vagy lággyá teszi. Ide tartozik a természetes világításnak bizonyos értelemben való utánzása, amely abban áll, hogy a megvilágítás egyik oldalról mindig bizonyos fokkal élénkebb s így a dolgok képe



idomszerűbb lesz. A mélyedésekbe ugyanis mindig kerül némi enyhe árnyékolás.

A kép jelentése csak akkor válik érthetővé, ha a dolog lényegét leegyszerűsítéssel mutatja. Nagyon fontos szempont ez a filmkészítésnél. Legközvetlenebb módja a kép főrészenek teljes megvilágítása, mert az így kidomborodik és értésünkre juttatja fontosságát. Azt, hogy az a kép főrésze, mert rajta múlik a cselekmény világos kifejezése. A többi részeket pedig lényegük fontossága és formai behelyezése szerint kell kiemelni, vagy fokozatos árnyékolással letompítani a kép keretei felé, alj ova általában a kevésbé jelentős dolgok, a képki-fejezésben szerepet alig igénylő mellékrészek kerülnek. Ezeknek jelenléte csak a színpadi díszletekhez hasonlítható.

A színpadi világítás módszereiben juttatják néhol érvényre ezt a kifejezési fokozást a fény irányításával. Ugy, hogy a fehér főfényt mindig a színpadnak arra a részére, illetve a darabnak arra a szereplőjére vetítik, akire a figyelmet éppen összpontosítani akarják. A fénynyaláb mindig aszerint változtatja rásugárzásának helyét, ahogy egyik helyről, vagy színészről a szereplés áttolódik más helyre, vagy más színészre, illetve a fény ugyanazon személy mozgását követi. Filmképeknél ezt nem tapasztalhattuk. Egyrészt mert a képek gyors változtatásával és egyszersmind más megvilágításá-] a beállítást, közelítést és távolítást alkalmazzák a figyelem irányítására. Másrészt, mert a filmképeket a fölvétel előtt már véglegesen bevilágítják, legtöbbször keveset kifejező egyenletességgel, s azt esetleg csak képváltozásnál állítják át.

Fölvétel közben ritkán adódik alkalom a világításnak egyes képegységeken, illetve beállításokon belül való megváltoztatására. Nem véve számításba azt a természetes szükségletet, hogy ha például egy szobában lámpát gyújtanak, a színt abban a pillanatban több fénnel kell bevilágítani az érzékelés természetessége kedvéért. A képek megváltoztatásával ugyanis a jelenetben újabb és a történéshez alkalmasabb, illetve arra nézve kifejezőbb fénybevilágítást készíthetnek. Azonban éppen azzal, hogy a cselekmény lebonyolítása egy képegységen belül is az eszmei követelmények szerint változó lehessen, egy géphelyzetváltozással egyidejűleg, fölvételmegszakítás nélkül más világítást lehet adni a tárgyra, vagy szereplőre. Ritka esetben a gép helyzetének változtatását sem szükséges bevárni, úgymint más fény mennyiség, vagy új vilá-

gítás beállítását lehet alkalmazni, amely egyrészt a kép hangulatát változtatja meg, másrészt a dolgokat egy újszerű, érdekes mozgással hatja át, amely úgy hat, mint amikor a nyári nap gyorsan lebukik, s a környezet, világításából veszítve, egészen más jelleget mutat. Persze mindig csak a történés szükségéhez képest lehet ilyen fölvételközbeni fényátalakítást végezni.

A világítással képszerű művészi élmények sokaságát vihetik a darabba. Elég, ha példának a fényképezésben közismert ellenfény világítást említjük, ami egy főfényvel szemben a közbeeső tárgyak körvonalait lágy fénykoszorúval övezi, míg a többi részleteket homályban, vagy éppen feketén hagyja. Az e fajta fénybeállítások nem csupán ritka szépséget, hanem valami kifejezőtevékenységet is juttatnak a mozgó képnek. A manapság szokásos általános, nagyfokú fölvételi bevilágítás és ezáltal a képek végtelenig menő mélység élessége nem művészi. Még egy valóban vakító fényvel kivilágított bálterem képénél sem, mert ez csupán a műszaki eszközök ügyetlen fölhasználására vall. Ha ugyanis kellő figyelmet fordítunk csak a legkisebb távolságok természetes megvilágítására — itt a mindennapi életre gondolunk, — észre kell vennünk, hogy azokban a látszattam törvények épúgy érvényre jutnak alakí, szín- és világításbeli fokozatos látszatesökkenésükkel, mint a messzeségek távlatszempléleténél tapasztalható. Ez nem azt jelenti, hogy kis térben a megvilágítás látszati csökkenését a filmképen érvényesíteni lehetne, hanem azt, hogy egyrészt a filmszerűség úgy hozza magával, hogy többet nyújtson mozgásban, jellegábrázolásban, világításban, vagyis a lényegben, mint a kevésbé fontos részletekben, vagy mozzanatokban. Másrészt, ha a, tér valóságos látszati világításcsökkenését helyenként művészettel eltúlozzák, ez a filmkép széphatásának és kifejezésének hasznára válik.

*Jelképezés a filmben.* A jelképezés a művészfilm egyik legfontosabb éltetője. Jelképek a filmben mindazok az ábrázolások, amelyek a cselekménymenettől függetlenek s azzal csak eszmei kapcsolatban vannak. Segédképek tehát, amelyek a cselekménymenetbe bevágva, a nézőt képzettársítással rávezetik a tárgy mélyebb átérzésére, vagy megértésére.

A jelkép fogalma a filmművészetben más, mint a képzőművészetekben, vagy az irodalomban. A jelképezés az egész filmre kiterjedhet, amikor rendszerint maga a cselekmény egé-

sze. is csak jelkép. De egy ábrázolás egyetlen cselekménybeli mozzanatnak, gondolatnak, vagy érzelmenek a jelképe is lehet. A filmművészet jelképezése inkább az irodalmi hasonlattal rokon, de tulajdonképpen értéke sajtóságos képalkotásainak sokféle jelképszerűségében rejlik.

Egy irodalmi mű, mondjuk, így fejezné ki egyik hasonlatát: „Érzései tiszták és nyugodtak voltak, mint a sima víztükör.” Ezt a filmművészet jelképként úgy alkalmazhatja, hogy egy nyugalmas jelenetbe beleusztat egy nyugodt víztükört. Viszont ezzel a víztükörrel egyúttal folytathatja a cselekményt úgy, hogy a vízparton egy másik, az előbbivel kapcsolatos jelenetre tér át. Vagy egy szereplő harmonikus arcába, aki vágyakozva néz a hajóról a végtelen tengerre, beleusztat egy görög templomhomlokzatot, majd így a hajó Görögországba való megérkezését kihagyja és a szereplővel azonnal a valóságos görög tájon folytatja a képet.

A film képszerűsége azonban nem elégszik meg az irodalmi hagyományokból rákényszerített jelképezésekkel, hanem önállóan, sajátos anyagából adódó képzetekkel jelképez a cselekményben. Képzettársítás féle képkapcsolások a jelképek, amelyek már kevésbé gondolatiak s inkább az érzelmekre hatnak. Például valamely nagyszerű zenének az emberi lélekre tett hatását elszabadult léggömb fölroppenésével lehet jelképezni, amely vágóképként illeszthető a cselekménybe. Ezeknek a képzettársításoknak azonban a filmben mindig van valami követelményük. Ilyen az, hogy minden egyes esetben szervesen a cselekményből következzenek és azzal ha képszerűen nem is, de eszmeileg összefüggésben legyenek. Képkapcsolással következőképpen lehet a cselekmény látható valószerűségét a képzeleti, azaz elvont elemekkel egyesíteni: Térzenét hallgat a szereplő férfi egy ligetben. A zene fölemelően hat mindenkire. Egy fiatal leány is, kezében nagy léggömbbel, önfelédten hallgatja a dallamokat. A férfi a leányt nézi, a leány viszont a férfit, bár nem ismerik egymást. A zene hirtelen fokozódó hanggal és emelkedéssel szól. A leány a férfit nézve megfélemedezik a léggömből s miközben a férfi az emberek között lassan felé megy, a léggömb kiszabadul a kezéből, fölroppen a levegőbe és száll a fák között a magasba. A férfi és a leány azonban csak egymást látják. A zene ezalatt tomboló erővel árad szét a ligetben.

Tehát a jelkép nem a cselekménytől független, csak különható kifejezés kell hogy legyen. A filmszerűség értelmében

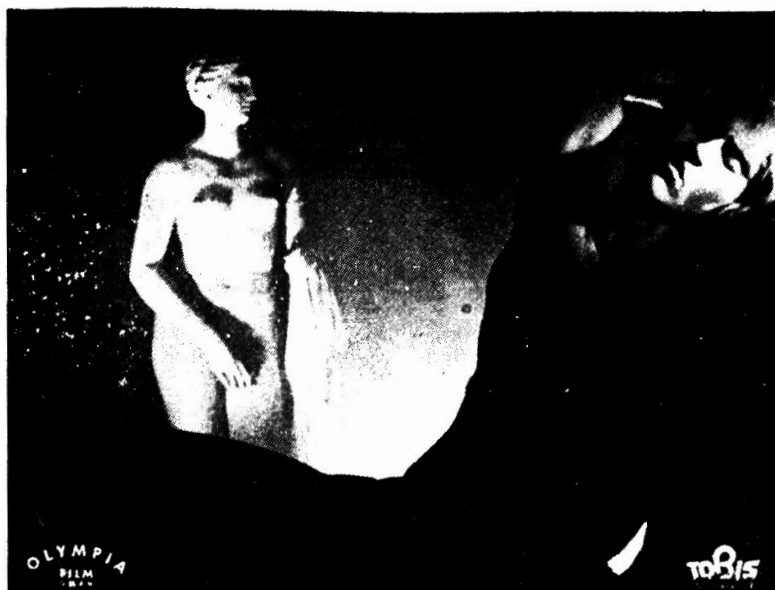
ugyanis az a jelképezés főszabálya, hogy érthetősége kedvéért szükségszerűen következzen a cselekmény képrendszeréből, ha értelmileg nem is egyezzen vele.

Vagy például filmszerű jelképezés lehet az is, ha egy öngyilkossági jelenetnél, amit a rendező a képen nem kíván bemutatni, csupán jelképezi az esemény bekövetkezését, úgy, hogy egy elpattanó szappanbuborékot, mint rövid vágóképet iktat közvetlenül a tett elkövetésére elkészült ember első olyan mozdulatának ábrázolásába, amelyből már a tett elkövetésére lehet következtetni. Vagy ugyanilyen jelenetben, ahol mondjuk az öngyilkos fejéhez emeli a revolvert, a fővevőgép odébb-siklással bevesz a képmezőbe egy állványon álló virágvázát, amely a dörrenés pillanatában az elbukó test vállától földül és összetörik. A törött virágedény szintén jelkép, amely szervesen a képszerű történebből következik.

Inkább a történésnek lebonyolítására való volt a Vágyak c. francia filmben az a jelenet, amelyben a szegény leány hiábavaló álláskeresőt érzékelteti a rendezés egy jelképcsoporttal, vagyis egy teljesen jelképül szolgáló jelenettel. A kép egymásután fölveti az újságoknak apróhirdetési rovatát, majd abba mindig beleúszik egy kis noteszba jegyző női kéz. Utána üzleti cégtáblák jönnek egymást követve külön-külön képekben s azokat követve a kis jegyzőkönyvből mindannyiszor fokozódó erélyességgel húzza ki a följegyzett címekeket a ceruzát tartó női kéz, jelezve, hogy mindenünnen elutasították. Ez a jelképezés értelmileg vezette a cselekményt és egyben filmszerűen oldotta meg az idő és téráthidalást is szoros kapcsolatban a jelképezéssel.

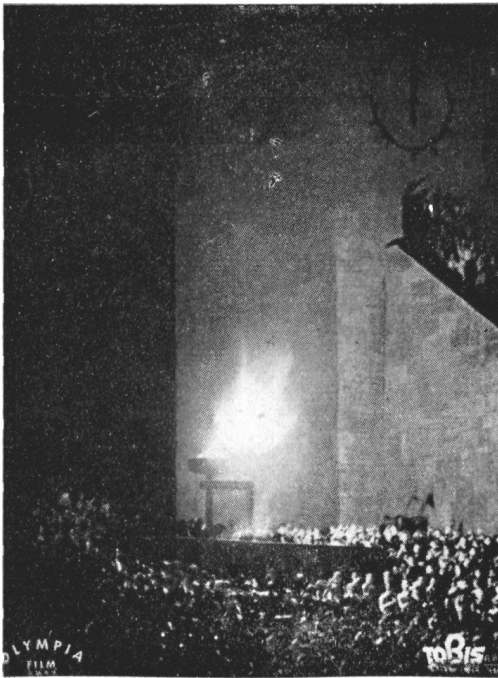
A jelképezés tehát egyrészt hasonlatokon alapszik, továbbá érzelmi, asszociációs kapcsolatokon, amelyek lelki működéssel vezetnek rá a nézőt a cselekmény megértésére.

*Idő és téráthidalás.* A gondolat teljes szabadsággal alakul és korlátlanul működő szellemünk egymásután veti föl a képzeteket és pillanatok alatt váltogatja. A gondolat kipattan agyunkból és képzeletünk segítségével többé-kevésbé képekké lesz. Végtelenre kicsinyített térben folyik le ez a gondolatképződés, az agyrendszerünkben és az idegzetünkben. Érzelmi megnyilvánulásokból és külső behatásokból alakul a gondolatkép. Koponyánkban a mindenség valamennyi fogalma, amelyről tudomásunk van és amelyet kikövetkeztetünk az ismertekből, képzetek formájában mind elfér. Pillanatnyi időtartam



*clă Olympia e. filmből*

*(Tobis film)*



*az Olympia c. filmből*

*(Tobis film)*

elég ahhoz, hogy képzeletünk elröpítsen a tenger közepére, vagy éppen a tenger mélységeibe, onnan vissza a saját testünk valamely hirtelen jövő, belső fájdalomra, amely figyelmünket odakényszeríti. Vagy visszaemlékezünk hirtelen valaminek a hasonlóságánál fogva egy régi eseményre, vagy hangulatra, esetleg egy élesen kirajzolódó formára. Képzeldünk tehát és soha meg nem történő, soha be nem következő dolgokat képekben gondolunk el. Visszatérünk emlékezésünk segítségével régen elmúlt dolgokra és visszaidézzük az emlékképeinket, amelyek a tudatunkban mélyen eltemetve nyugszanak. Emlékezünk tehát és ismét képeket elevenítünk föl, amelyek bizonyára másmilyenek voltak, mint ahogy most gondolatban élénk kerülnek.

A képzelet mindent képekben vetít élénk. Legtöbbször csak föltoluló kép a gondolat is, minden megfogalmazás nélkül, máskor pedig a hallott, vagy olvasott fogalom lesz képpé bennünk.

Röpke idő alatt fölépít a gondolat hatalmas és minden részletében kimunkált képeket, majd amint a délibábot eltünteti az erősebb szél, úgy omlik össze bennünk a kép, hogy helyet adjon a következőnek, amely pillanatnyilag fontosabb számunkra. Ezt a természetes megnyilvánulást követi az irodalomban a regény és a költemény írója. Azonban amíg agyunkban a könyvből olvasott szavakból kialakul a fogalom, s amíg emlékezetünkben megjelenik a képe, hosszadalmas és fárasztó munkát végzett a szellemünk. A mozgóképeket viszont, éppen képszerűségüknél fogva, sokkal könnyebben, hamarabb, s ugyanakkor élénkebben fogjuk föl.

A szemünk, ha nyitva van, folytonosan képekkel telik meg s így a látás már ösztönössé vált. Ezért a filmképeket nézve inkább az ösztönünk működik, mint az értelmünk. A mai gyorsabb ütemű életnek sokkal inkább megfelel tehát a filmművészet, mint a könyv, vagy az egyre nehezkesebbnek látszó színpadművészet és a képzőművészetek.

A film lényege tudvalevőleg a látvány és mivel látnivalóit megválogatva, összeillesztve és figyelmünk számára összpontosítva tárja élénk a cselekmény lebonyolításában, minden másnál korszerűbb és egyben alkalmasabb az érzelmek és gondolatok, vagyis minden művészi megnyilatkozás közlésére.

A film művészete sokszor éppen abban rejlik, hogy a gondolatképződést, vagy a képzeletet utánozza. Tudjuk, hogy legtöbbször egy bizonyos cselekményre nézve teljesen fölösleges

a vele szoros összefüggésben nem levő dolgoknál és cselekményelemeknél időzni, vagy azokat a darabba egyáltalán bekapcsolni, még ha azok egyébként talán szükségesek és érdekesek lennének is, mert az ember csak olyasmire kész fogékony figyelemmel lenni, amire az érdeklődést alapos okkal irányították rá.

Ilyen értelemben tehát semmi köze sincs például a filmcselekmény nézőjének ahhoz, hogy a szereplő mivel töltötte el azt az időt, amely két fontos és fordulópontot jelentő cselekményrész között eltelt. Mert az számára is érdektelen, amit a film kihagyott. Viszont annál fontosabb, hogy minden olyan fontos részt, amelyért a cselekményt érdemes végigvezetni, híven fejezzen ki a képek sorozata.

Hogy tehát a filmdarab ne legyen időbelileg vontatott és érdektelen, térbelileg pedig értelmetlenül túlzásúfolt, azért szövegekben és művészi felfogásban filmszerű idő és téráthidalásnak, a film egyik legfontosabb kifejező elemének felhasználásával, ezzel az álomutánzó eljárással, csupán a művészi lényegre szorítkozva készítik a filmet. Összevonják így a cselekményt, a folytonosan és valószerűen lepergő eseményeket, elhagyva minden mellékes történést. Mert a mellékes történések egyrészt unalmasak és a művészi egységet elronthatják, másrészt a darab, ha mindenre kitérne, végtelen hosszúságúra nyúlna. Ebben a film és a színpadművészet között formai hasonlóság van, mert mindkettő jelenetezése csak a cselekmény fejlődésének fordulópontjaira szorítkozik.

Az idő- és téráthidalás nemcsak gyakorlatilag előnyös a filmkészítésben azáltal, hogy a darab szerkezetét egyszerűsíti, hanem művészetének egyik legdúsabb forrása lett. Sőt a többi művészetektől és a irodalomtól eltérően egyénítette is bizonyos értelemben azáltal, hogy újabb és tömörebb kifejezéseket használhat. Lehetőséget adott a filmművészet továbbfejlődésére és az első készítési módszertől, amely csupán a színdarabnak nagyobb környezetben való lefényképezése volt, teljesen függetlenítette. Ez tulajdonképpen az első fokozat a filmművészet fejlődésében.

Szorosan vett időáthidalás a színpadi fölvonással vagy jelenetközzel elválasztott cselekmény időköze, amely mindig elhagyja a szükségtelen történéseket. A filmkészítésnél kevés kivétellel, hibás és filmszerűtlen felfogásban ugyanezt alkalmazták. Egyértelműen a színpadi időáthidalással, illetve színváltozással, ugrásszerűen váltják a filmképet. Minden átmenet



nélkül térnek át egyik időpontról és helyről a másikra. Villanás az egész és a néző kénytelen a figyelmével alkalmazkodni hozzá. Azonban ennek az ugrásnak, amikor két különböző fiimjelenet egymás mellé vágva filmszerű átmenet nélkül változik, a rossz hatása megmarad. Elveszti képkapcsolódásainak összefüggését és ezáltal a darab érzelmi egységét. Széttördelt és egymáshoz kényszerített, illetve összeragasztott mozgófényképek hatását teszi csupán. A néző azért nem mint különálló, művészileg is egységes művet értékeli, hanem csupán műszaki csodának, mozgófényképek sorozatának tekinti. Vagy, ami még rosszabb, a színpadművészet egyik ágának, fényképezett színműnek látja.

Az időáthidalást szemléletesen és filmszerűen úgy alkalmazzák, hogy a cselekmény két különböző időpontja között *egy órát*, vagy ingát fényképeznek mozgásban, amely eljárás némileg megközelíti azt az elgondolást és filmművészeti szabályt, hogy a merev töréseket és képugrásokat enyhíteni kell a darabban valami jelképezéssel, vagy eszmei helyettesítéssel, hogy a képek egymásbafolyók, egymásból szükségszerűen következők legyenek.

A téráthidalásnál hasonló a helyzet. Két egymástól távol eső helyet, amelyek között a szerep megoszlik, *úgy* kell összekötni, hogy a két hely képe és cselekménye közé legalább valami kapcsolóképet kell iktatni. Például egyik helyről a másikra való utazást legalább egy robogó vonat közbevágtott képével kell kifejezni. Kisebb terek között, mint amikor a szereplő egyik szobából átmegy a másikba, legalább maga mögött az ajtóbetevést kell a képre venni. Még kisebb helyi átmenetnél, mint például egy szereplő cselekvésének ábrázolásánál, az egész alakját meg kell közelíteni, majd a fél alakját, amint valamivel foglalatoskodik, s utána esetleg csak a kezét fényképezni. Ezt a fölvevőgép egyik távolságbeállításból a másikba való átsiklással, közelítéssel végezheti.

Egy elevenen ható, nagy művészi ízléssel és találékony-sággal megszerkesztett idő- és téráthidalási példát az örvény című francia filmből vehetünk. Emlékezzünk a cselekményben fordulópontot jelentő autószerencsétlenségre, amely a férfit egész életére nyomorékká teszi.

Az autó derűs tájon átkanyargó országúton rohan. Utasai vidámak és szórakozottak. A szerencsétlenség pillanatát a film csak elkapva és a hanggal érzékelteti. Azután a tekintetet hirtelen a táj fölötti felhőkre irányítja. Ezen marad röviden és

csak akkor vesszük észre, hogy már régebben egy szétnyitott vattacsomót nézünk felhőnek, amikor a gép hátrábsiklik és a képen egy gumikesztyűs kéz csipesszel sebészeti műszereket tesz a vattacsomó mellett lévő tálba. Erről a képről az előzmények után nyilván egy műtét benyomását nyerjük, vagyis a szerencsétlenség következményét látjuk. Ezzel másodpercek alatt az esemény sűrítését, azonkívül a film képkapcsolási módszerével meglepő idő- és téráthidalást kaptunk. Sokak figyelmét elkerüli az ilyen képszerkezet, mivel a darab képei- nek és cselekményének szerves kapcsolódását látják benne. S éppen az ilyeneknél éri el valójában a célját.

Tény, hogy ennek a képszerkezetnek kevés köze van már a színpadhoz és egyéb művészetekhez, mert teljes egészében művészien filmszerű. Kerek egész és olyan hatást tesz ránk, mint egy jó költemény. Ha mindvégig ilyen képszerkezetekkel készülnének a filmek, eljutnának az igazi filmművészetig.

*A vágás.* A vágás a film második rendezési művelete, amely megadja a képek összefüggését és az egyes cselekvés- mozzanatok szükséges és művészi egymásutánját rendezi. Vagyis a darab időmenetét és cselekménye értelmét szabályozza. Műszakilag kifejezve, az írott szöveg szerint fölvételezett filmszalagok tervszerű egymás után vágásával időbeli beosztást, tempót ad és a cselekmény fejlődését egyesíti az esz- mei fokozással.

A film vágása nemcsak azt jelenti tehát, hogy a meglévő szalagokat, amelyek egy, vagy több jelenetet tartalmaznak, a kész terv szerint összeillesztik, vagyis a fölösleges részeket kivágják és a filmet egy szalaggá ragasztják össze, hanem azt is, hogy a különböző helyeken és időpontokban fölvevett jelene- teket a darab cselekménye szerint szükséges beosztással vág- ják és ragasztják egymás után. így lehetővé válik az azonos környezetben lefolytatott szerepléseket akkor is egymás után venni föl, ha azok a cselekményben egész más időpontban tör- ténnek, vagyis, ha közöttük még más hely és szerep van a darabban. Ez tehát a film anyagának technikai szempontból a vágás által elérhető egyik legnagyobb előnye.

A vágás, amely tehát abból áll, hogy a filmszalagokat művészzel ragasztják egymáshoz, itt-ott levéve belőlük a cselekményre nézve szükségtelen részleteket, nemcsak a darab értelmét változtathatja meg egészen. Ez a lehetősége mellé- kes és inkább csak érdekesség. A film vágásának és összeil-

lesztésének művészi jelentősége van a mozgókép kifejezésében és a képkapcsolásban.

A film cselekményében nem közömbös ugyanis, hogy a képek hogy következnek egymás után. Milyen mozzanattal végződik az egyik és mivel kezdődik a másik, illetőleg hogyan illeszkednek, vagy kapcsolódnak a képmozzanatok egymáshoz. Az sem közömbös a kifejezésben, hogy az egyik kép mit ábrázol és milyen ábrázolás következik utána, amely hozzákapcsolódva, a mozzanatot továbbfejleszti. Fontos az is, hogy milyen időtartamot vesz igénybe egy ábrázolás, illetve filmkép, vagyis, hogy azt hogyan és mennyi ideig kell mutatni a folyamatos mozgásban.

Néha egy fél másodpercig futó képbeállítás, vagyis valaminek az érzékeltetésére szolgáló ábrázolás, amely mindössze tizenkét filmkockát tesz ki, olyan kifejező mozzanatot jelent a filmben, amelyet nem vághattak volna sem hosszabban, sem rövidebben a cselekménybe, mert ha méretét, illetve jelenésének időtartamát megváltoztatták volna, akkor a jelentése is és tempója is megváltozott volna. Általában azt, hogy egy kép, illetve jelenet milyen hosszú legyen és hogy mi legyen rajta a kezdő- és végmozzanat, s az utána következő képhez hozzáillesztve, azzal együtt kifejezzen valamit, továbbá, hogy a nézőt úgy érzelmileg, mint értelmileg kielégítse és a cselekményben jól hasson, nem mindig a fölvetel, hanem leggyakrabban a vágás szabályozza.

Jó példa volt egy régebbi filmben a hatásos vágásra: Egy bandavezér a padlón megkötözve fekvő áldozatának tudomására hozza, hogy ha öt percen belül nem árul el egy titkot, könnyörtelenül lelövi, s a kezében tartott revolverrel jelentősen matat az ingás faliórára. Az áldozat összeszorított szájjal hallgat. Az idő telik, s már csak egy perc van hátra. Itt a képek gyorsan változnak. Hol a revolvért tartó kéz, hol a mind közelebb hozott óra, hol az áldozat tágult szemű izzadt arca ugrik elénk fokozódó gyorsasággal egy-egy képen.

Nagy kifejező szerepe van a filmben a vágóképnek, amely úgy készül, hogy egy jelenet mozzanatai közé beiktatnak vágással egy egészen más helyen és más időpontban fölvetett képet, amely néha még a cselekménnyel sincs látszatra szoros kapcsolatban, csak valaminek a megokolására, vagy kifejező érzékeltetésére való és kitágítja a cselekvés terét egy pillanatra. Például a szereplő bemegy egy ház kapuján. A fölvetel nem kíséri tovább, hanem az idő múlásának jelzésére vá-

góképként egy ideig csak az utcai forgalmat mutatja. Azután a kapun kirohan egy másik ember, körültekint, majd elsiet. A bemenő embert a cselekmény szerint meggyilkolták, de erről már csak az a jelenet világosítja föl a nézőt, amelyben a gyilkosságot fölfedezik. A vágókép tehát epizódokat, jelképeket és egyéb kifejező mozzanatokot helyettesít.

A film vágása alakítómunka. Művészi értelemben véve, a filmdarabnak majdnem minden filmszerű részlete a vágás eredménye. A vágó a fölvétel után előhívott szalagokat átnézi és helyenként a cselekményt megváltoztatja, másutt pedig zökkenőmentessé és filmszerűbbé teszi.

*A képkapcsolás.* Azt tudjuk, hogy egy bizonyos történetről vagy eseményről annak főbb, tehát ránk a legnagyobb hatást tevő mozzanataiból szerzünk egy összefüggő képzetet. Nem fontos, hogy a törtéetésnek valamennyi mellékkörülményét ismerjük, vagy lássuk. Elég, ha a legjellemzőbb részleteiről van képünk, mert a főmozzanatokhoz hozzáképzjük a törtéetés egészét. Erre azonban legtöbbszörre nincs is szükségünk. Ugyanis a film csak annyit mond el képeiben, amennyi egy törtéetésnek, illetve cselekménynek összbenyomásához elegendő. Ha történik valami, azt látjuk és halljuk, tehát képekben és hangokban érzékeljük. Mivel azonban egy törtéetésnek mondén mozzanata nem is érdekel bennünket, azért csak a számukra legfontosabb részleteket figyeljük meg belőle. A film pedig így ad elő.

Innen vesz a rendező egy mozzanatot, onnan egy teljes eseményt. A film képei a végletekig fölpróvizhatják a cselekményt. Egyetlen törtéetés bemutathat a film több viszonylatban, úgyhogy több oldalról és beállításból veszi föl a fontos mozzanatokot, amelyekből az esemény összetevődik. Mintegy az emberi szemet utánozva, pillantásokat vet ide is, oda is. Az így fölfogott képekből alakul ki a törtéetés.

Ezek a pillanatnyi képek olyanok, mint egy-egy álmkép. Hiszen a filmkép az emberi látástulajdonságnak és fantáziának leutánzásával készül. Mármint, hogy művészi, hatásos és egyben értelmes legyen egy filmcselekmény, ahhoz elsősorban az szükséges, hogy a részletképek összeillesztése, egymáshoz való viszonyítása és cselekmény béli folytonossága jó legyen. Ebben van a képkapcsolás szüksége.

A képkapcsolás a cselekmény összefüggéseit, a mozzanatok fejlődését és az egyes képek törtéetésbe való összefűzését

jelenti. A külön filmképek, illetve mozgásmozzanatok, vagy beiktatott jelképezések, stb., egymást lendítő és egymást magyarázó, azaz egymásból következő menetét szabályozza. A képkapcsolás műszaki munkája a vágás, művészi munkája pedig az elképzeltetés. Így dolgoz ki a rendező egyes képek egymáshozillesztésével simán és hatásosan lebonyolódó cselekményt, amely a külön képeknek megfelelő mozzanatokot kerek egészé, egyetlen történeté alakítja.

Az egyes képek, vagyis ábrázolások fogalmi kapcsolata az emberből érzelmeket vált ki, vagy egy bizonyos képössze-függés jelentését érteti meg. A filmművész alkotótevékenysége tehát a képkapcsolatok legtöbbszörre értelmünkhöz szóló, de gyakran csak tudatalatti, asszociatív, vagyis érzelmekre ható megszerkesztése. A cselekmény fejlesztésben a képkapcsolás néha nagyobb jelentőségű és többet fejez ki a mondanivalókból, mint a legjobb színészi szerep, képbeállítás, vagy trükkmutatvány. A jövő filmművészete a filmszerű képkapcsolásban fejlődik majd ki teljesen.

A képkapcsolás napjainkban inkább csak a bravúros, tisztán az értelemmel fölfogható képátmenetből, vagyis az idő- és téráthidalásból áll. Mint ahogy a híres és valóban elragadó Olimpia film eleje készült. Csupa egymásba úsztatott, vagy összemásolt képből, amely művészi és a képkapcsolás tekintetében egyedülálló volt.

A képkapcsolás igazi jelentősége azonban nem ezekben a műszakilag készített csodálatos és éppen ezért hatásos képszerkesztésekben van. A film ugyanis rengeteg műszaki fogásával és eszmei lehetőségével ki fog alakítani olyan képkapcsolási kifejezőmódokat, amelyek nem kizárólag az értelemre, hanem túlnyomórészt a szellemre és az érzelmekre lesznek hatással. Ez azonban a filmművészetnek abban a haladottabb állapotában lesz csak, amikor az emberi értelem megszokja a filmen az elvont kifejezési módszereket, mint ahogy hozzáfejlődött az irodalom és képzőművészet, sőt a színpadművészet fokozatos művészi újításaihoz is.

Képiesen fejezve ki, a közönség majd egy guruló alma képében nemcsak a pusztá tény, a mozgó almát fogja észrevenni, hanem egy bizonyos képkifejezéshez viszonyítva, rögtön látni fogja, hogy az alma gyümölcs volta és kerekése emlékeztet valamire, talán éppen annak a nőnek a lényére, aki elgurította. Vagy hogy egy szálló felhőt nem csupán azért fényképeztek bele a cselekménymenetbe, mert az szép, hanem

mert könnyű fehérsége és lebegő haladása kifejezi egy szereplő lelkiállapotát. Azonkívül, ha egy víztömeg fekete hullámzását látja valami súlyos értelmű jelenet közben, nemcsak a vizet, mint mozgófényképre vett természetes tárgyat értékeli, hanem megérzi a képkapcsolat kifejezését is.

Természetes, az ilyen föladatot csak érzékkel és művészi ízléssel lehet megoldani. A film érzékeltető hasonlataival — és éppen ehhez kell a rendező rátermettsége, — tökéletesen kell képkapcsolatokat megszerkeszteni, hogy mind az értelmet, mind pedig az érzelmet a kívánt eredménnyel elégítsék ki. Itt árnyalati különbségeken múlik a művészet, vagy az ízetlen ostobaság, s a két véglet között átmenet nem. igen van. A képkifejezéseket úgy kell alkalmazni, hogy a néző azonnal ráeszméljen a jelentésükre, mihelyt a képek sorát látja, vagy akkor, ha az esetleg érthetetlennek látszó kifejezést egy következő képkapcsolat teljesen világossá teszi. Egyébként egy kifejezést annyiféleképpen lehet használni a képsorozatban, vagyis valamit olyan sokféleképpen lehet kifejezni, ahányféle mozgóképet egyáltalán fényképezni lehet.

Itt kezdődik azonban a képköltőművészet legjobb kifejezőeszközének, a képkapcsolásnak jelentősége. Ha a képkapcsolatok olyanok, hogy értelmet adnak a kifejezésnek, akkor nincs az a nehéz fogalom, vagy cselekménybeli mozzanat, amelyet ne lehetne világosan kifejezni pusztán csak képekkel, minden szöveg nélkül. Az álló fényképsorozat is ad gyakran olyan eszmét, amelyet megcsodálunk, ha a képek összefüggését figyelemmel kísérik, miért ne adna hát a mozgókép? Ezért értéktelen és haszontalan minden olyan képkifejezési próbálkozás a filmben, amely nincs eléggé képszerűsítve és a többi mozgóképekkel mozgásban összekapcsolva.

Az eddig készült filmekben alig lehet komoly képkapcsolási kifejezést találni. Van néhány, amely azonban még kezdetleges és óvatoskodó, mert a rendező ismeri a közönség filmművészeti műveletlenségét és fejletlen filmszemléletét

A képegységek olyanok, mint az írásban a szavak. A jelenetek pedig olyanok, mint a mondatok. Ezért, ha a filmművész művét felépíti, mondanivalóját képmozzanatokban fejezi ki, s azokat kapcsolja összefüggően egymáshoz. A képegységek, éppúgy, mint az irodalmi műben, lehetnek átvitt értelműek, jelképesek és hasonítással érzékeltetők. A képek sorából fejlődik a cselekmény. A filmművészet a képsorozattal való érzékeltetést montázssal fejezi ki, megjelenített és képszerű-

sített mozgásmozzanatokkal, amelyeknek egymás után következéséből alakul ki a montázs-mondat.

## A HANGOS FILM

A film megmozdította az állóképet, de ez nem elég. Meg kell keresni a mozgóképhez alkalmas művészi kifejezőeszközöket is. Mert a mozgókép magában a műszaki tudomány eredménye és sikere, de a legkevesebb köze sincs a művészethez, csak egy nagyjövőjű művészetnek műszaki anyaga. Akármilyen meglepően szép is *egy* filmcselekménybe iktatott kép, sohasem lesz több mozgófényképnél, ha nem kapcsolják egybe a film cselekményének szervesen odakívánczó valamely részével, amely kiegészíti és továbbfejleszti. Vagyis helyesebben, a filmdarabba csak szükségszerint beillő, illetve mozgás-lényegéhez hozzátartozó részletet lehet bevenni. A filmképeken keresztül magának a történesnek kell kifejezésre jutnia, mert egy szép képsorozatból még nem lesz film.

Ezek a szabályok módosítják a film hangkészítését is. Hogy hol kell hang a filmben és mi a hang művészi fölhasználásának jelentősége. Ez a legbonyolultabb kérdés a mai filmművészetben. A legújabb tapasztalatok azt mutatják, hogy a hang nélkülözhetetlen a filmben, azonban a folytonos beszédszöveg csak színpacira való.

A hanghasználatot, mint minden újdonságot, túlzásba viszik a filmben azzal, hogy a természetesen adódó hang és a művészettel csökkentett, vagy erősített zörejek helyett a színpadi szöveg mintájára alkalmazzák a hangot. Azzal az elgondolással teszik ezt, hogy ha már hangos a film, hát legyen benne minél több hallanivaló. Ez persze erősen befolyásolta a filmművészetet és fejlődését rossz irányba térítette, mert a mozgás- és képkifejezést háttérbe szorította.

Amióta az első hangosfilmet láttuk, azóta a film kifejezőmódjai a hangosság elnyomó önkénye ellenére tökéletesedtek annyira, hogy most már hangfölvétel és fölirat nélkül is, csupán megfelelő programzenét csatlakoztatva a képkifejezésekhez, bármilyen cselekményre filmszerűvé és kifejezővé lehet tenni.

Ami sajátságos volt a némafilmekben, a mozgással való kifejezés szüksége és a képkapcsolásokkal való értelmi cselekményvezetés, abból nem lehet mindent megtartani az új filmművészetben, nemcsak a kifejezés elavult modora miatt,

hanem mert mindezt célszerűbb és művészebb leleménnyel pótolták.

Egészen más eredményt értek volna el azonban, ha egy teljesen a látással és a következtetéssel megérthető új művészetet teremtenek a film műszaki eszközeivel. Olyat, amely minden eddigi művészettől különböző és sajátos kifejezéseivel ismeretlen távlatokat nyit meg. Mivel azonban erről már nem gondolkozhatunk, egyrészt, mert a hangosfilmmel járó megszokásokat már nem űzhetjük ki az emberekből, másrészt, mert a hang alkalmazása sok újabb kifejezési lehetőséghez juttatott és helyes fölhasználással mégis csak gazdagítani fogja a filmművészetet, alkalmazkodjunk úgy a változhatatlanhoz, hogy a hangot tegyük a filmművészet egyik új kifejezőeszközévé.

A színpadot a beszéd folytonossága jellemzi, a filmet pedig ezzel ellentétben az, hogy adhat időnként teljesen kifejező néma játékot és hangerősítést, vagy csökkentést olyan fokon, ahogy csak a gép képes túlvinni a valóság keretein. A színházban legföljebb hatásos szüneteket tartanak, vagy a színpalak mögötti hanggal érzékeltetnek egy külső eseményt, míg a film ezzel szemben a hang művészi fölhasználásával ezer kifejezésre képes. Például arra, hogy olyan eseményeket és történéseket is elképzeltet velünk, amelyek a cselekményhez tartoznak ugyan, de amelyekről csupán a hangból szerzünk fogalmat, mert a filmkép a történést nem hozza elének.

Például a Szegény gazdagok című magyar filmben az öngyilkossági jelenet olyan, hogy a hang érzékeltetése nélkül értelmetlen lenne, azzal együtt azonban művészi élményt nyújt. A törvényellenes garázdalkodásaiban leleplezett gazdag földbirtokos, hogy a kilétét fölfedő fiatal vármegyei biztost elnémitse, kardpárbajt vív vele éjjel az erdőben. A törvényt védő ifjú azonban megsebesíti, mire a leleplezett gonosztevő futásnak ered. Az ifjú azonban, aki meg akarja előzni, visszasiet a Kastélyba, ahol találkozik jegyesével, aki már a kétlaki életeri élő földbirtokos felesége. Alig, hogy belép, máris utána rohan a gonosztevő és lekapva a falról egy pisztolyt, az összeölelkező szerelmesekre tartja. Azok lehajtott fejjel várják a halálos lövést. A lövés régen eldőrent már, amikor a szerelmesek föleszmélnek arra, hogy velük nem történt semmi. Fölnéznek, majd riadt tekintetük arra a helyre tapad, ahol az imént még az ellenfelük állt fegyverrel a kezében. A nő a padlóra néz és halkán fölsikolt. A kép nem mutatja be az ijesztő



látványt, de minden néző tudja., hogy a gonosztévő öngyilkos lett. Itt tulajdonképpen a hang szerepelt és helyettesítette a nem látható történést.

Tapasztalhattuk, hogy a hang csakis a tiszta művészet és a filmszerűség értelmében, s annak egyik kifejezőeszközüül alkalmazható. A hangnak, mint a fenti példából láthatjuk, egyik művészi hivatása a filmben, hogy olyan történéseket is érzékeltetni, vagy helyettesíteni tud, amelyek bár kapcsolatosak a cselekménnyel, mégis kívül vannak a képezőn. Ezáltal a fülünkön keresztül mintegy képet kapunk a történet egyik fontos részéről, amelyet nem képpel bonyolítottak le, hanem hanggal.

A film a hozzáalkalmazott hangot is egyénítette és a maga sajátos kifejezőeszközei közé sorozta. Ez a filmhang már nemcsak a darab mozgással kifejezhetetlen részeinek beszédben való közlésére szorítkozik. Hanem beleillesztve a cselekménybe, kiegészíti a művészi egységet. Esetleg, ha a képteret rövid ideig sötétben hagyják, külön is továbbviszi a történést, s az előadást folytonossá teszi. Valamelyik amerikai filmben előfordult például, hogy a cselekmény közben, amely rablótámadást ábrázolt, a szokni készülő gazember belelőtt a lámpába és a beálló teljes sötétségben csak a hangok zavarából lehetett kivenni a cselekmény folytatását, a verekedést. Vagy pótolhatatlan a hang, ha helyenként, ahol a képkifejezés megengedi, gazdagítja a művészi kifejezést. Például, ha egy képen a forgósél porcsigákat kavar, amelyeknek lerögzíthetetlen zaja helyett hangutánzó zenekíséretet készített a rendező. Elengedhetetlen, hogy a művészi hang úgy jusson érvényre a filmben, mint a legtöbbet mondó képszerkezet.

Egyik művészet sem tudja témáját olyan művészi és élethűen közvetíteni, mint a film. Ehhez sokban hozzájárul a sokoldalú hangfölvétel. Az alábbi példa a természetes hang használatára vonatkozik. Egy rendkívüli csapással sújtott nő fájdalmat kifejező arcát közeli fölvétellel adja a film. A nő beszél, beszél, majd torkán akad a hang és a sírás. Végül már csak a szája mozog és a lehelete látszik a hideg levegőben.

A hang kérdésében az a fölfogás, hogy a közönség annyira megszokta a színpadszerű hangosfilmet, hogy nem lehet már visszatérni a művészi és filmszerű filmkészítéshez, melyben a hang csak eszköz a művészi kifejezéshez, nagy tévedés. Ennek egyik jellemző bizonyítéka, hogy a hazai közönség a külföldi darabokat rosszul és hiányosan fordított, kevés szö-

veg ellenére is jobban becsüli, mint a mieinket, amelyek a széninek sokkal kevesebbet juttatnak, mint a fülnek. Azért van ez, mert a külföldi rendezők a mozgókép művészi törvényeit összehasonlíthatatlanul jobban használják és így a hang túlzott befolyását csaknem visszaszorítják, mert tudják, hogy a képkifejezés előbbre való.

*A hang- és a mozgáskifejezés különbségéről.* Némely jelenet fölvételénél, illetve képszerkesztésénél a rendezőnek csaknem úgy kell a cselekményt alakítania és kifejezési eszközeit megválogatnia, mintha süket nézőknek szánná a filmet. Vagyis, mindent a kép mozgásával, gondolati kapcsolataival, tehát a szemem keresztül fölfogható dolgokkal igyekezzen kifejezni. A hangot közömbösítenie kell tehát a képkifejezéstől. A mozgással való kifejezési lehetőségek sokaságáról fogalmat alkothatunk, ha arra gondolunk, hogy csupán a kézzel magával, illetve a kézlejtéssel mennyi minden kifejezhető.

Egyes amerikai őslakók még ma sem tudják nélkülözni a megszokott, azóta ugyan már többször módosított jelbeszédet, mert szemléletessége jobban megközelíti értelmüket mint a pusztá szavakkal való beszéd.

Íme, a szemléletesség vonzó és lenyűgöző hatása az emberi szellemre, amely soha sem vészit jelentőségéből. A kép különösen a mozgás kifejezőbb, s egyszersmind érthetőbb valamennyi más megnyilvánulásnál.

Egyoldalú fejlesztés nélkül is a látáson keresztül működik leggyorsabban és legélesebben a figyelmünk. Ennek oka egyrészt az, hogy a látott dolgok képzete közvetlenebbül kerül az agyhoz, mint a hang, vagy a beszéd fogalmai, ösztönösebb és megszokottabb ugyanis a látvány, mint a többi érzékelés. Másrészt a látvány kevesebb megerőltetést kíván az agytól, mert a fogalmakat nem kell külön-külön földolgoznia és elképzelnie, mint a szavak hallatára, hanem mivel a kép a valóságban előtte van, csupán be kell fogadnia, vagyis, egyszerűen csak érzékelnie kell. Ezért könnyebben lehet a látáson, mint a halláson keresztül közelférközni az emberi értelemhez. Minthogy pedig a mozgókép a maga összpontosított és minden külső zavartól mentesített, bekeretezett képkockája teljes leegyszerűsítéssel juttat agyunkba képbeli gondolatokat és érzékeléseket, legalkalmasabb kifejezőközlő művészet a film.

Jó példával szolgál az egyik francia film arra, hogy a hangot művészién és filmszerűen használhatja föl a rendező:

Egy jelenetben vonat robog és gőzsípja fölsívít. Az utána következő képen ez a hang női sikolyban folytatódik, illetve a képváltás pillanatában sikoltássá változik. Ez a kép már a nő szerepével folytatja a cselekményt.

A filmfölvételnél gyakran használnak műhangot. Különösen olyan esetekben, amikor a jelenetet a műteremben készítik, de az a cselekmény szerint szabadban játszódik le. Ilyenkor különböző hangadó eszközökkel utánozzák a természetes hangokat és művészettel alkalmazzák.

Ugyancsak műhangot kell használni olyan fölvételeknél is, amelyekhez a szükséges hang a műszaki átalakuláson keresztül nem marad természetes, tehát fölismerhetetlen lesz a leadásnál. Ilyen hangfölvétellel készül például a szél valamennyi zaja, amelyet csak mesterségesen előállított hanggal lehet természetesen érzékeltetni.

*A filmzene.* A filmgyártás első éveiben a filmet hang helyett zenével kísérték. A vetítövásznon alatt elhelyezett zenekar olyan zeneszámokat játszott a képekhez, amelyek a cselekményhez hangulatot adtak. Különböző zenerészleteket válogattak össze erre a célra az ismertebb zeneszámokból és amikor a jelenet változott, a zenekar is belefogott egy másik, a jelenethez inkább hozzáillő zenébe. Később, a hangosfilm első idejében a zenét már műszakilag rögzítették a filmre. Ez a módszer csak annyival volt tökéletesebb, hogy műszakilag csökkenteni és erősíteni tudták a zenét és akkor hagyták abba, amikor a kép megkívánta. Nem állhatott elő tehát az a félreértés, hogy a zenekar egy vidám zenét adott és közben egy szomorú jelenet kezdődött, s ezt a karmester nem vette észre.

Csak a legújabb időben jöttek rá arra, hogy a filmet nem lehet más zenével kísérni, vagyis hangulatát mással aláfesteni, mint egyenesen a képhez, illetve a jelenethez költött zenével. Azóta a filmzene egészen egyedülálló művészi szükség lett. Minden filmhez külön zenét szereznek, hogy a képeket és a történéseket hangulatadó zenei aláfestéssel láthassák el. A néző néha észre sem veszi ilyen módon, hogy a képhez zenekíséretet adtak, csak mélyebben átérzi kísérőzenével a kép hangulatát és a film cselekményét.

A zene, a programzene plasztikusan fejezi ki a valóságot. A zene plasztikus hangjai a természetes emberi, vagy más hangok helyett néha sokkal kifejezőbbé teszik a filmképet. A cselekmény halad, a mozgás kifejezi a történéseket és az elvont

ábrázolásokat és hozzá a zenekíséret hangulataláfestést ad. Például, amikor csak mozgást látunk hang nélkül és ehhez a mozgáshoz kifejező zenét hallunk, a filmképet valóságosabbnak, de egyszerismind művészibbnek és mélyebb kifejezésűnek találjuk.

Előfordul, hogy két olyan filmjelenet következik egymás után, amelyekben nem szükséges a képen kívül más, mint kísérezene. Az egyik jelenet, mondjuk egy mulatóban, a másik pedig egy hangversenyen játszódik. A mulató tánczenéjébe ilyenkor beleusztatják a hangverseny zenéjét jelenetváltáskor. Ez az átusztatás csaknem úgy történik, mint a képátusztatás, és pedig, hogy az egyik zene fokozatosan elhalkul, a másik pedig fokozatosan fölerősödik, míg teljesen átveszi az előbbi hangerejét.

A filmzene és általában a filmszerű hanghasználat lehetővé teszi, hogy a filmben inkább a mozgással, a mozgást kísérő zenével és a képkapcsolási kifejezésekkel éljen a rendező, semmint hogy a színpadi művet utánozza a beszédszöveggel és a hozzá szükséges zörejekkel.

A filmművészetben a hangot tehát csak mint a művészi kifejezésnek egyik nagyjelentőségű eszközét lehet használni. Igaz, hogy a természetes hang elevenséget kölcsönöz a filmnek, de ez művészetében egyáltalán nem fontos. A művészet ugyanis sohasem a valóság hű letánzásával alkot, hanem a művész fölfogása szerint az anyag törvényszerűségeinek illetve az anyag lehetőségeinek kihasználásával úgy, ahogy a kifejezés éppen legkedvezőbb a műre nézve. Nem az a fontos tehát hogy mit mivel fejeznek ki, hanem az, hogy hogyan fejezik ki a mondanivalót művészién.

## A SZEREP

A filmművészet egyik művészi ága a szereplés. A szerep, vagyis a színpadművészet fölfogásának értelmében a színjátékos, a filmművészetben új tevékenységet jelent. Csak helyenként és esetenként függ össze az ősi előadó, illetve utánzóművészettel, a színészkedéssel.

A filmszerep nem egyéni alakítás, mint a színpadi szerep. A filmben nem a szereplő egyén viszi előre a cselekményt és nem egymaga fejezi ki a darab jelentését. Nem egyéni alakítás azért, mert a rendező által előre meghatározott mozdulatokkal, arckifejezéssel és cselekvéssel kell a filmszerepnek a képre ke-

rülnie, tehát a szereplő egyén itt nem más, mint például a szobrász kezében az anyag, amelyből szobrait mintázza. Nem egyedül a szereplő személy viszi előre a cselekményt azért, mert „a film, mint pszichológiailag motivált térbeli mozgások időbeli megrögződése a mozgásban levő fényképben nyilvánul meg és anyagát az egész képpel kell kifejeznie. A történést nemcsak a színésznek kell eljátszani, hanem az egész képnek. Az akciónak magából a képből kell kiindulnia s oda kell visszatérnie, illetve az egésznek a kép keretén belül kell maradnia. A színész, a fény és árnyelosztás, a kulissza tehát nem lehet akármilyen, hiszen az is a kép organizmusához tartozik, az is kifejező erő. Amint hogy például egy arc teljességéhez a bőrszín, a szempillák hossza éppen úgy hozzátartozik, mint az orr, a száj, stb.” (Gró Lajos: A film útja c. értekezéséből.)

Továbbá, mivel a film nagyjából pszichológiai konstrukció, vagyis eszmei képbeiktatásokkal magyaráz bizonyos érzelmeket, vagy történéseket, azért inkább maguk az egyes filmképek a cselekmény lefolytatói mint a képeken szereplő színész, aki gyakran csak a képen levő élettelen tárgyakkal egyenrangú, vagy néha még azoknál is jelentéktelenebb lesz.

A filmdarab szerepvitelét ebben a viszonylatban a szépirodalmi regény cselekmény viteléhez lehet hasonlítani. A regényíró ugyanis érzékelteti a környezet képét, hatását és hangulatát időbelileg, akárcsak a film, de közben előreviszi a cselekményt a szereplőkkel, cselekedeteikkel, jellemükkel és időnként változó lelkiállapotuknak elképzeltetésén keresztül. Vagyis részletenként, tagoltan, különböző szorosan összefüggő mozzanatok élénk állításával érzékelteti az író a cselekmény előrehaladását. Utal a legapróbb mellékkörülményekre is, amelyek a cselekményre vonatkozóan fontosak lehetnek, s amelyek a lényegét, a hangulatot legjobban kifejezik, vagyis amelyek a résztvevő szereplők cselekedeteit befolyásolják.

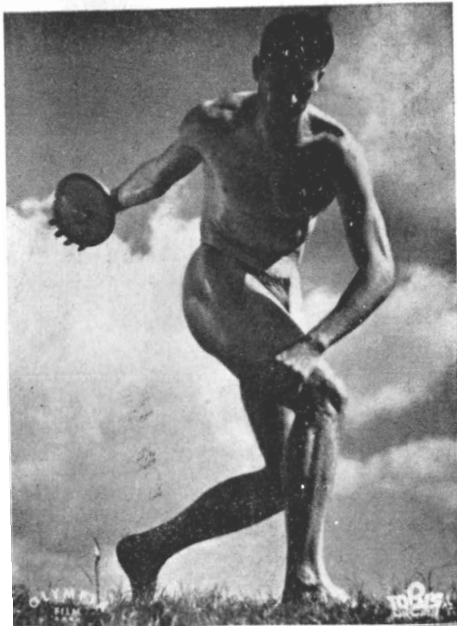
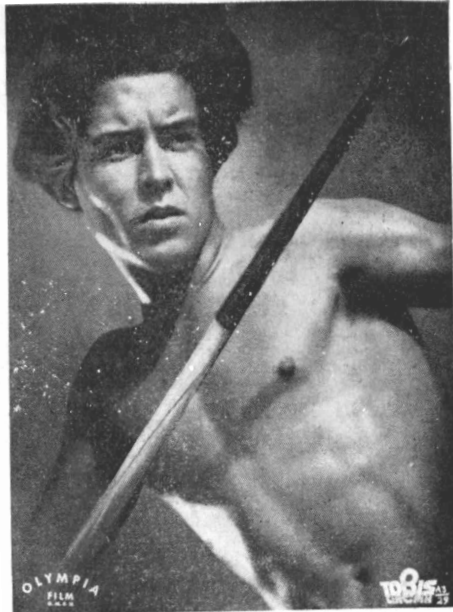
Ilyenféleképpen alakítja a rendező majdnem tisztára csak a képekből a filmet. Ahelyett azonban, hogy elmondott szavakkal közölné a történéseket a nézővel, mint a regényíró teszi, a képzeteket a valóság szerint, vagyis a való dolgok mozgófényképeivel csoportosítja a filmszalagon és megokolja az egyes szereplők cselekvéseit, vagy érzékeltetni igyekszik a szereplők hangulatát velünk és ezáltal megértetni az egész cselekményt.

Jó példa a kép szerepére, ahogy az *Extázis* c. német film rendezője a főszereplő fiatal asszony tavaszi hangulatát érzé-

kelteti, aki szenved minden szépségszenvedélyét kiélt idősebb férje oldala mellett. Egy viruló tavaszi nap teljes verőfényében a nyárivendéglő kertiasztalánál ül a házaspár. Az asszony szorongó és egyszersmind lelkesült arcát mutatja, amint újságot olvasó férje mellől érdeklődéssel tekintget körül. A rendező a következőképpen váltogatja és kapcsolja a képeket, hogy ezt a hangulatot, amely a cselekményre nézve nagy kihatással van, kellőképpen kifejezhesse. Méhekkal és tavaszi rovarokkal körülrajzott, virágos gyümölcsfaágat hoz közel mindentől függetlenül az egyik képen. Azután napfényes gyepon játszó és hangos örömmel kiáltozó gyermekek élénkségét mutatja be. Majd összehajló, fiatal párok sétáját, a napos falombok alatt. Itt visszatér a fiatalasszony ábrándozó arcára. Azután az újságot olvasó férjre, aki a tavaszi ujjongással szemben teljesen érzéketlen s amit az asszony szomorúan vesz tudomásul. Ugyanakkor a férfi lecsapja a körülötte szállongó méhet, azután a széke sarkával agyonnyomja a kis állatot. A nő mindezt az undor kifejezésével nézi végig és arcán rémület tükröződik stb.

Ebben a cselekményrészben a különböző történéseket hozzávetőlegesen tizenkét különbeállítású képből illesztette össze a rendező. A tizenkét kép közül a főszereplő fiatalasszonyt csak öt képen hozta élénk, de cselekvő mozgásban, az arcjátékát kivéve, egyszer sem. Ennek ellenére a képcsoportban a cselekménynek mégis a legfontosabb részét láttuk, azt hogy a nő hogyan és miért hidegül el végképpen a férfitől.

Ilyenféle képkapcsolással vezette a Mazurka c. német film cselekménymenetét a rendező abban a jelenetben, amelyben a tapasztalatlan és szenvedélyes leány a véletlenül útjába kerülő zeneszerzővel szerelmi viszonyba kerül. A zeneiskola egyik termében a leánnyal zeneoktatás ürügye alatt találkozik a férfi. Az egyik tanár bepillant az ajtón és rosszindulatúan vigyorg, amikor a leányt a férfivel egyedül találja, de a híres zeneszerzőre való tekintettel visszavonul. A leány sürgetésére a férfi megkezd az előadást és a táblára oktató szöveg kíséretében hangjegyeket ír. Nyugodtan kezdi, de egyre türelmetlenebb gyorsasággal folytatja, majd végül a krétát indulatosan lecsapva, befejezi. Közben a leány elmélázva és belső küzdelemmel figyeli a férfit. A férfi adódó alkalommá, amely hamar bekövetkezik, megöleli a leányt, aki vonakodás nélkül átengedi magát. A férfi válla fölött, közvetlenül az arca mellett a leány a csillárra függeszti a szemét és amikor a férfi meg-



*Az Olympia c. filmből*

*(Tobis film)*



*A Naplemente c. filmből*

*(Harmónia film)*



csókolja, a csillár különvett képe fokozatosan ellágyul és életlenné lesz, jelezve a ránéző leány hangulatának változását, A következő kép a leány arcát mutatja ugyanabban a helyzetben, de egészen közlelről. Inkább csak a szemeit, amelyekből könny pereg. A jelenet mintegy tizenhét külön képbeállításal készült, de a leány csak hét képen szerepelt s aközül is csak három kép mutatta cselekvés közben.

A képsorozatok összetétele tehát szintén nem a színpadon szokásos színjátszást hozta elénk, amelyben a szereplő mindig beszél, vagy cselekszik. Az egymás után következő képek inkább érzelmi hatásokkal fejezték ki a cselekménynek egy-egy fontos mozzanatát.

Ezek szerint nyilvánvaló, hogy a szereplés, vagyis a színjátszás a filmkészítésben közel sem olyan jelentős, mint a színpadon, mert a filmen fontosabb a képkapcsolás és a képszerkesztés. Azért a közönségnek le kell szokni arról a hibás film-szemléletről, hogy a darabot kizárólag a színészi teljesítmény szerint nézze és ítélje meg. Ez az egyoldalú vélekedés még a színházban sem jogosult és ott is csak elmaradottságra mutat. Hiszen a színdarabot elsősorban a szerző, az író adja, azután a rendező alakítja és a díszletezők tervezik. Csak végső esetben tulajdoníthatjuk a sikert a jó színésznek. S hogy egyáltalán eddig fajulhatott az értékek félreismerése és összekeverése, az csak a híres személy tiszteletét, illetve túlbecsülését kihasználó üzleti reklámozásnak tulajdonítható.

A színész egyébként a filmen is színész marad. Tehát a legkényesebb szerepekbe is beleéli magát, mintha a költő által elképzelt személy tényleg ő volna. Ugyanúgy a szerep által megkívánt jellemábrázolásba gyakorlott és lehetőleg elfelejti önmagát arra az időre, amíg szerepel. Minden alakításában egészen más külsőt ad. Más mozgást, más jellemet és más szeszzenvedélyeket, ahogy a darab megkívánja és a rendező esténként előírja. Megfigyeli az életet és az embereket. Megérti a különböző viszonylatokat és a természettől tanul.

A jó filmszínész egyenrangú a tökéletes filmrendezővel, de ez az egyenrangúság éppen abban nyilvánul, hogy a rendező akaratának mindenkor aláveti magát, megértve, hogy igazi művészi alkotás csak egységes szellemi irányítás mellett jöhet létre és: a közönség csak az egységes művet értékeli, mert csak az művészi.

A rendező a képalkotó és a film elsősorban a képek összeállításán múlik. A szereplőnek tehát erkölcsi kötelessége a

rendező számára gyúrható anyagul szolgálni. Mert tehetséges rendező a leggyöngébb tehetségű színészt is alkotó szerepre használhatja föl, s vele a legnagyobb teljesítményt érheti el.

A filmszerep megkívánja, hogy a képsíkra kerülő cselekvés, tehát a, mozgás, a beállítás és a jellemábrázolás” a színész tevékenységén keresztül is mindig az egészet, vagyis magát a darab összhatását emelje ki. Sohasem kizárólag az egyes képkockák fényképszerű jó hatása, vagy éppen a. színész szerepének kidomborítása fontos a filmben.

A film ugyanis legtöbbször csak villanásnyi mozdulatot, beállítást vagy hangulathatást ad egy-egy képen. Tehát a jelenet cselekményének csupán egyes mozzanatait mutatja, gyakran mindössze tizenöt-húsz képkockára rögzített mozgás és képrészletekben. Ilyen például az *Álmodó száj* c. német filmben az az emlékezetes jelenet, amelyben a hegedűművész és az asszony a zene varázsán keresztül lélekben összeforrnak, s amely jelenet egyúttal a filmvágás remeke volt. Az első kép a hegedűművészt előadása közben, hátulról mutatja, amint hegedűjén játszik. Csak a feje, gyorsmozgású keze és a hegedűje látható. A másik képen az asszonyt látjuk a közönség sorai-ban, amint feszülten figyeli a művész játékát. A következő kép a művészt hozza ismét elénk, ele már előlnézetben és teljes alakban. Majd ismét az asszonyt látjuk. Arca elbűvölten világít és szeme a művészre tapad. Ettől kezdve mindinkább gyorsuló ütemben váltakozik a hegedülő férfi és az elbűvölt asszony képe, mindkettőé fokozva azt az érzelmet, amely egymáshoz való vonzódásukból fakad. Végül a két kép egymásbauszik, jelezve az érzelmi összeolvadást. Az asszony fölnagyított arcában a férfi hegedülő alakja a legjobb filmszerű kifejezés volt, amely filmekben egyáltalában látható.

*A kép szerepe.* A képtávolságok és beállítások gyors váltakozása által, amely a vágásritmustól függ, a filmszínész a közvetlen kifejezés lehetőségével szerepelhet.

Az elvillanó képeken tehát egyszer a szereplő arca, illetve arcának kifejezése, máskor távoli mozgása, majd a környezet-tel vagy egy másik szereplővel való mozgásviszonya a fontos. Tehát mindig a helyzetszerű beállítás viszi tovább a képekben a cselekményt. Kölcsönhatások, éles ellentétek, párhuzambeállítások és hangulatérzékeltetések kifejezése minden egyes kép. Minden kép a cselekménynek egy-egy láncszeme akkor is, ha nincs rajta szerepmozgás, csupán valaminek a kifejezése,

ami a történéssel kapcsolatban fontos. A beállítások pedig aszerint váltakoznak, ahogy a cselekménymenet magával hozza. A színész két szemének megközelítésétől egészen a tájak, vagy egyéb környezetek nagy távlatáig váltakozhat a kifejező beállítások sokasága. Közelítéssel, vagy távolítással, tehát az egész helyzet bemutatásával egy környezetben, vagy csak kisebb helyre összpontosított képadással és képkapcsolásokkal a rendező tulajdonképpen a képeket szerepelteti a filmben és belőlük alakítja a cselekményt.

Ha a színészt a kép közelről veszi, tehát csak egy mozdulattal, vagy testének egy részével szerepel a képsíkban, egészen közvetlenül alakíthatja szerepét. Eltérően a színpadi szerepléstől, amely azzal, hogy a néző csak egy helyről és egy látószög-ből szemlélheti a cselekvést, kizárja, hogy a színész kifejezése ilyen mértékben érvényesüljön. A filmen alkalma nyílik a színésznek arra, hogy kifejezze a legapróbb emberi megnyilvánulásokat egy pillanat alatt. Vagy ha megfelelő világításban távolabbról fényképezik akkor is kifejezhet valamit minden testmozdulata. S ez a kifejezésben épügy határoz, mint a közeli beállításban való szerepmozgás. Ezért lehetséges, hogy a filmszínész bármit mozgással fejezzen ki a filmen, ahelyett, hogy mindent szavakkal kellene előadnia. Hozzájárul még ehhez a képkifejezések, montázsok segítségével, amely magában véve is kifejezőbbé teszi a filmet, mint a színpadi szerepet beszédszöveg. Végeredményben ez is azt mutatja, hogy a film elsősorban a látáson keresztül érvényesíti hatását, s csak másodsorban a halláson, vagy bármi más érzékelésen keresztül.

Minden képzetet, amelyről nyers értelemmel is fogalmat alkothatunk, közölhet a film mozgással, jelképezéssel, képkapcsolással és egyéb érzékeltetésekkel, s nem utolsó sorban azzal, hogy a figyelmet hogy vonja a képtávolságok állandó változtatásával éppen a legkifejezőbb és a legfontosabb dolgokra. A színpadi szerepléstől eltérően tehát a film mindig a képeivel szerepel, amelyek tér és időbeli kifejezésekkel készülnek, s így a filmművészet az általános emberi fölfogó képesség értelmében a művészetek tökéletesítését jelenti.

*A maszkírozás.* Ugyancsak a színpadművészettől teljesen függetlenül kell szólni a filmszínészek arckikészítéséről is. Tekintetbevéve a teljes közelhozás állandó lehetőségét és szükségét, az arc kikészítésének, elváltoztatásának és jellemkifejezésének élethűbbnek illetve valóságosabbnak és hibátlanabbnak kell lennie, mint a színházi maszkírozásnak, A filmszínész

maszkírozása például sohasem lehet jelképes, úgy mint a film díszlete sem, hanem mindig a valóság benyomásával kell a nézőre hatnia, bármilyen elvont, vagy fantasztikus legyen is a szerep.

Még lényegesebb különbséget észlelünk a színpad térbeli állandósága és a film szabad térbeli mozgékonyasága között, ha a hangulatot szkírozásra térünk. Az a körülmény ugyanis, hogy a film bemutathatja a szereplők arcát egészen közlelről is, lehetővé teszi egyben, hogy az arcon az emberi hangulatokat illetve kedélyváltozásokat is érzékeltetni tudja a maszkírozó ssal. A filmképen például azt, hogy az arc, amely az idegállapot változásait visszatükrözi, ha mással nem is, de a világitással mindig vissza lehet adni, a színpadon azonban soha.

Mivel filmfölvételnél nem egyvégtében fényképezik le az egész darabot, hanem a darabnak egyszerre csak egyes töredékrészeit, lehetővé válik, hogy a képbeállítások fölvétel közeiben a színészen arckikészítési változtatást végezzenek, ha erre szükség van. Egyébként azonban az a szabály, hogy az egyes képfölvételi szünetekben a színész semmiféle változtatást ne tegyen a külsején, nehogy a darab időrendjében szorosan egymás után következő képek között bármilyen külsőséges elváltozás lássék.

Nagy jelentőségű még a műfényvilágítás különböző lehetőségeinek az arckifejezés kihangsúlyozására való fölhasználása. Egyoldalú, erős világítás mellett ugyanis az emberi arcvonások éppen úgy, mint a tárgyak vonalai, megkeményednek és elmélyülnek, szórt világításban pedig ellágyulnak stb. Ebből következik, hogy az arckifejezés is elég nagymértékben befolyásolható a megvilágítás különböző módjaival, sőt a legkülönbözőbb hatásokat is elérhetik általa.

A filmképek belső hangulata legalább olyan fontos, mint a való élet élményeinek és látványainak hangulata. Emlékezzünk vissza a *Ködös utak* c. film különböző képeinek hangulatára, amelyek mind valószerűen hatottak, bár valamennyi kép művészi túlzása volt a valóságnak. Vagy a *kétlelkű ember* c. filmnek arra a jelenetére, amelyben a gyilkosságot késő éjjel fölfedezik a külvárosi utca különös környezetében. Mindkét filmben maguk a képek vitték előre a cselekményt, mert másodrendű maradt a színjátás.

A szerepnek tehát összhangban kell lennie a film többi kifejező elemeivel. A képhatással, a fényhatással, a hanggal, illetve a zenével, a cselekmény tempójával és a darab általános

hangulatával, de leginkább a képkapcsolásokkal előálló jelenítéssel, mert ez tartozik legjobban össze a szerepléssel. A kép-hatások összességén múlik a darab értéke, azért elsősorban az összhatást kell szem előtt tartani.

*A színészi szerep.* A szereplés nem közönséges tevékenység. Az ember gyakran gondolatban is megteszi, hogy beleéli, helyesebben, beleképzeli magát egy bizonyos elgondolt életbéli szerepbe. És ez a beleélés, bár mindig tehetetlen ábrándozással jár, nagy érzelmeket vált ki belőlünk. Ezzel kapcsolatban a színésznek mindig tudnia kell, hogy ha szerepét tökéletesen alakítja, a közönség is beleéli magát a cselekménybe annyira, hogy ideig-óraig hajlandó hinni a szerep valóságában. Különösen áll ez a filmre, mert a film képes csak teljes mértékben a valóság érzetét kelteni, amellet, hogy művészien hat és a darab jelentését ezáltal valószerűen közvetíti.

Azonban úgy a színésznek, mint a közönségnek éppen ezért meg kell különböztetnie a színpadi szereplést a filmszereptől. El kell egymástól választania a két művészetet, mert közöttük nagyobb különbség van, mint például a szobrászat és a festészet között.

A filmszerep nem igazában vett színjátszás, hanem annak csak a képszerűsítése, illetve reprodukciója, amely a valóságot inkább megközelíti, mint a színpadi szerep. A színházban ugyanis mindig tudjuk, hogy csupán színjátékot látunk, a film viszont gyakran megtéveszt és annyira a valóság érzetét adja, hogy azt hisszük, hogy nem szerepet látunk, hanem magának a valóságnak fényképét; bár ez sohasem célja a filmművésznek. Továbbá a film olyan élénken hat érzelmi lényünkre, hogy képösszetételeinek művészi voltával valóságos élményt jelent. A csodálatos dolgok egymást érik benne, de ahelyett, hogy pusztán csak csodálatba ejtene, nagy érzelmekkel tölt el és hosszú időre megrögződik emlékezetünkben minden érdekes mozzanata. Éppen ez az oka annak, hogy a film teljesen valószínű ábrázolásaival a figyelem irányítottságainál fogva belecsempészhet lelkünkbe és értelmünkbe olyan eszméket és gondolatokat, amelyeket az élet valóságában sohasem vennénk föl.

Végül, a filmszerep kellék, éppen úgy, mint a díszlet, vagy a hang. Mert a valódi értelemben vett filmnél a cselekményt maguk a képegységek, illetve azoknak mozgása, váltakozása és egymás közötti viszonya viszik előre, s a képen levő mozgás, a szerep, csak középpontja ennek a tulajdonképpeni külső

mozgásnak, amelyet a képkapcsolás és az összeállítás jelent. Középpontja és szerves tartozéka, mint a minket körülvevő nagyvilágnak a mi életünk. A kép belsejében, a színész szerepére összpontosul a figyelmünk, de ha jól megfigyeljük, az igazi cselekmény vivők mégis a képkapcsolások. Az, hogy milyen kép következik, illetve minek a képe és az, hogy hogyan/i következik ez a kép. Hiszen az egész képsíkon levő képet, mint egéséget, sohasem láthatjuk minden részletében. Csak a kép középpontját képező legfőbb mozgást, vagy legszembevetőbb tárgyat, vagyis azt, ami leginkább föltűnik nekünk a képen, látjuk tisztán, míg a többi rész elmosódik szemünk előtt. Mint ahogy a valóságban is csak azt látjuk élesen, amire éppen a szemünket függesztjük, s amit a tudat egyszerre befogadni képes, a többi dolgok csak mellékesen, fokozatosan eléletlenedve kerülnek a szemünkbe. A mozgásban levő képnél, mely elillan, ez még inkább így van. Ezért mindig csak mozzanatok, mozzanatok összetevődését látjuk, amelyekből mint montázsból, kialakul tudatunkban és érzelmeinkben a cselekmény egésze.

Vagyis filmet nézve, nem mondhatjuk, hogy képet nézünk, mert kép az, ami állandó, a filmkép pedig elsuhan, mielőtt elmerülhetnénk szemléletében. Tehát csupán mozgást nézünk, helyesebben mozzanatok, jelképeket és képösszetételeket, amelyek szerves kapcsolódással váltakozva egy cselekménnyé egészítik ki egymást. Ezért sem lehet a képzőművészetben bevált képformákat és képbeosztást a filmben megtartani. Azok ugyanis a folytatólagos mozgást megkötik, csökkentik és a filmet megfosztják a lényegét képező tempótól.

Amint a főtírottakból kitűnik tehát a valódi értelemben vett filmben a filmszerep tulajdonképpen jelenítés. Villanásnyi mozdulatok és mozzanatok összekapcsolása értelmi és érzelmi sorrendben. A színész így a filmben látszólag keveset végez, de alakítása annál több.

*A jelenítési mód tehát a filmkészítés művészi lényege. Mint ahogy álmunkban eltompult figyelmünk csak a szeszélyesen fölvetődő képek és mozzanatok lényegére összpontosul és a különböző képek, jelenetek és parányi mozzanatok között lévő összefüggést keresi, amelyekből kialakulhat valami mesészerű történé\*, ugyanúgy a filmművész a hidat alatt élő pszichológiai tényezőkre ható képrendszereket és képösszefüggéseket állít össze s ezekből a montázs-motívumokból, amelyeknek lelki hatása a filmcselekményt olyan művészettel alakítja, hogy benne az emberi érzelem és értelem önmagára ismer, illeszti össze a cselekmény képrendszerét. Ez a képkapcsolatokkal való úgynevezett pszichikai rávezetés, amely a néző figyelmét lelki határokkal irányítja.*

*Tudjuk, hogy minden életjelenségnek, történésnek, vagy cselekedetnek megvan a maga előzménye, sok apró testi-lelki alkotó-motívuma, amelyeknek egymás után következő fejlődésfokozatai végül is a dolog végleges kialakulásához vezetnek. Egy filmcselekményben is ilyenképpen következik be a végső expozíció, egy telt elkövetése, vagy egy terv megghiúsulása stb. A filmművész törekvése, hogy a, néző előtt egy cselekmény folyamián olyan képeket, részletábrázolásokat, olyan mozzanatokot és képkapcsolatokat jelentessen meg, amelyeknek összetevéséből és kifejezéséből a világ minden részén élő emberek egységesen értsenek. Tehát ne különböző nyelveken, hanem egységesen érthető képkifejezésekkel dolgozzon, amelyekkel ilyen törekvés mellett, ha hozzáveszi még az ízlés és a magasabbrendű szépség, a találékonyság és az általános emberi kérdések átható tárgyalását is, már magéiban véve művészt alkotott.*

*A filmrendezés képekben való költészet, amelyet a film anyagéinak számtalan új és újabb kifejezési lehetőséget nyújtó műszaki része a jelenkor legnagyobb művészetévé tett.*

*Képköltészet a film, amely nem, tűri, hogy művészetét csupán mozgófényképezéssé alacsonyítsák a hozzá nem értő akarnokok és a közönséget a reklámmal elvakító üzletemberek, akik tőkájukat mindenáron a filmgyártásban akarják hasznosítani.*

*A mai filmeket, kevés kivétellel, nem illetheti dicsérő szó,*

*mert a mai filmek még nem filmek, csak a film anyagára fényképezett mozgó fényképek, színművek és hasonló hibás fölfo-gású termékek.*

*Az egészen jó művet nem kell bírálni, mert az ember úgysem alkothat tökéletest. A hibás művet bírálni kell, hogy a művészt fejlődjék. A jelenlegi filmekre vonatkozóan pedig az az eset, hogy egyszerűen nem lehet fölöttük bírálatot gyakorolni, mert a mai film még nem önálló és természetesen egyéni műfaj, s azért csak más műfajokhoz hasonlítva, s azoknak szemszögéből lehet hozzányúlni.*

*A filmművészet a jövő művészete. Azonban már a mai formájában is a legnagyobb jelentőségű művészet, mert a legtöbb embert érinti. Aki elmélyed benne, az előtt titokzatosnak látszik, mert mint a jövő művészetének, még nem volt alkalom kikutatására és tökéletesebb gyakorlására. Az emberiség nem fejlődhetett úgy hozzá, mint a több ezer éves képzőművészetekhez.*

*A filmművészet hozzátartozik az emberiség jövőjéhez. Sok művész lesz általa nagygyá és fejezheti ki, rajta keresztül az emberi értékeket. Sok embernek ad életet, mert sokakat tart el a filmgyártás és kereskedelem. Végül pedig, mindenképp, a társadalom, fejlődését minden másnál jobban fogja, szolgálni.*



Bevezetés	— — — — —	3
<i>A FILMMŰVÉSZET</i>	— — — — —	5
Szépség a filmművészetben	— — — —	6
Az álló és mozgóképek közötti különbségekről	—	9
A mozgófénykép	— — — — —	12
A filmszerúségről	— — — — — —	21
<i>A FILMMŰVÉSZETRŐL ÁLTALÁBAN</i>	—	26
A filmművészet elfajzásai	— — — — —	27
A filmművészet hibás fölfogásban	— —	30
A. filmművészet elvont fogalmai	— — —	36
A film szabadsága	— — — — —	40
A film műszaki kötöttségei	— — — —	41
A filmművészet eredete, múltja, jelene és jövője		42
A filmművészet fejlődésének akadályai	—	45
<i>A KÉP A FILMMŰVÉSZETBEN</i>	— — — —	48
A filmművészet képfelfogása	— — — —	49
A belső képszerkesztés	— — — — —	49
Képszerkesztés a filmszerúség értelmében	—	52
A mozgóképek kifejezőereje	— — — — —	59
A filmkép szerkesztése	— — — — —	64
Az ókori művészetek jellegábrázolása	— —	68
A filmnél a beállítás: állandó jellegkeresés		71
A képbeállítás a cselekményre vonatkoztatva	—	71
A beállítások viszonylagossága	— — —	73
A filmkészítés	— — — — —	73
A díszletezés	— — — — —	73
Háttér, vetített háttér	— — — — —	76
A díszletezés művészete	— — — — —	77
Modelldíszlet	— — — — —	80
Helyszínérzékeltetés	— — — — —	81
Képkivágás	— — — — —	82
A mozgás a filmben	— — — — —	85
Mozgásarányítás	— — — — —	87
A világítás	— — — — —	89
Jelképezés a filmben	— — — — —	94
Idő- és téráthidalás	— — — — —	96

A vágás	— — —	— — —	100
A képkapcsolás	— —	— —	102
<i>A HANGOS FILM</i>	— — — — — —	— —	105
A hang- és mozgáskifejezés különbségéről	—	—	108
A filmzene	— — —	— —	109
<i>A SZEREP</i>	— — — — —	— —	110
A kép szerepe	— —	— —	114
A maszkírozás	— —	— —	115
A színészi szerep	— — — —	— —	117
Befejezés	— — —	— —	119