

Műfaji gondok

Az én szerelmi kalandom a filmmel még csak nemrég kezdődött. De úgy hiszem, hogy folytatódni fog...

Egész életemben ábrázoló művészet területén dolgoztam, sőt szélsőségesen ábrázoló művészetén: a bábszínházén. Ebben a művészeti ágban, éppen úgy, mint a trükkfilmben, minden elem, amelyből a mű felépül: ábrázoló jellegű. A víz, a föld, a levegő, a lomb, a fű, az állatok, az emberek: mind ábrázolások. És mivel mind ábrázolás, hát mind általánosítva, tipizálva van. A bábszínház eléri a tipizálás felső határát. Ebben különbözik a színművészet más ágaitól.

Egy és ugyanaz a művészi eljárás az egyik fajta művészetben naturalista és hamis lehet, míg a másikban helyénvaló. Tüsszenthet-e, fújhatja-e az orrát a színpadon Csehov Ványa bácsija? Igen. Ez esetleg még alá is húzza a valódiságát és nem rontja el a figurát. Tüsszenthet-e, fújhat-e orrot Othello? Nem. Ez elrontaná a figurát, csökkentené a koncentráltóságát.

Bábszínházban végzett egész munkám a végső általánosítás jegyében folyt le. Egyre szigorúbban vádoltam magam a naturalizmus bűnével. Visszaemlékezve a múltra, ma sok rendezésemet a lehető legbábszerűtlenebbnek érzem.

Óriási különbség van az »ábrázolás« és a »megmutatás« között. Lovat ábrázolni lehet: ceruzával, márvánnyal, festékkel, bábbal, emberrel. Ez ábrázolt ló lesz: a ló ábrázolása. De lovat lóval ábrázolni nem lehet. Ez nem a ló ábrázolása lesz, hanem — ló. Korda a »Bagdadi tolvaj«-ban valódi lovat röpködtetett a felhők között. Ez bolond ló volt,

de nem volt mesebeli ló. Lehetetlen Disney »Bambi«-jának rajzolt állatait elevenekkel helyettesíteni. A film témája menne veszendőbe, mert az állatok állatok lennének és nem állatok ábrázolásai.

Bábszínházi múltam után összetalálkoztam a filmmel. Még nem a játékfilmmel, hanem az egyszerű, pontos és nem ábrázolt ténnyel: a dokumentumfilmben. Véletlenül történt. Kétszer jártam Londonban, megírtam a tapasztalataimat. Később a központi dokumentumfilm-stúdió munkatársai is odautaztak, felvételeket készíteni. Aztán felszólítottak, írjam meg a szöveget a londoni felvételeikhez. Az anyag olyan érdekesnek, olyan meggyőzőnek bizonyult, hogy nem elégedtem meg az alászövegezés munkájával részt akartam venni a film vágásában is.

És már az anyag első válogatása alkalmával hirtelen megéreztem, azt a meglepő boldogságot, hogy a kezem alatt ábrázolás keletkezett — nem ábrázoló dokumentumok összeállításából. Az az érzésem támadt, hogy a dokumentumfilm rendezője egyszerűen »mindenható«. Sőt, úgy találtam, hogy minél kevésbé ábrázoló jellegű az egyes dokumentum, annál erősebb a hatása amikor más ugyanilyen jellegű dokumentumokkal csap össze. Ha valamelyik kockát szokatlan nézőpontból fényképezték, ha geometriája szembeszökő, ha játszik a fekete sziluettekkel, egyszóval, ha túlzottan »filmszerű«, akkor könnyen elvesztheti a dokumentum hitelességét.

Ezzel a tanulással átnéztem az ideiglenesen kisélejtezett anyagot. Találtam ott például kisfiúkat, akik egyenesen az objektívbe néztek. Rájöttem, hogy nekem kellenek ezek

a kisfiúkat mutató képek, mint az operatőr tényleges jelenlétének bizonyítékai, azaz az időbeli és térbeli igazság dokumentálói.

A második dolog, amin előbb csodálkoztam, aztán örültem neki: felfedeztem, hogy a dokumentumfilm feszültségét nem a szüzsé adja meg. A feszültség a témából fakad.

Azt mondják például az operatőrnek: eridj, és vedd fel az acélöntést. Ez a felvétel tárgya; szüzséje. Ha az operatőr nem találja meg a témát az acélöntésben, akkor azt lényegében nem tudja felvenni. Világos, hogy az ilyen felvétel is kap helyet a híradóban, de igazi értelme ennek nincs. Ha azonban az operatőr megtalálja a szüzsében a témát, akár a legegyszerűbbet is, például azt, hogy milyen nehéz, mennyi emberi erőfeszítést követel, vagy ellenkezőleg, milyen könnyű, mennyire ügyesség dolga, milyen szép az acél olvasztása — akkor egyik mérték montírozhatjuk a másik után, nem lesz unalmas, mert az acélöntés szüzséje felárul a témában. Lehet, hogy ez régi igazság, de akkor miért találkozunk annyi téma nélküli szüzsével a filmvászonon, vagy inszcenfrózott, azaz pszeudotematikus szüzséekkel?

A harmadik meglepetés a dokumentumfilm szövegével kapcsolatban ért. Amikor a vászonra nézve próbáltam felolvasni a szövegemet, azon kaptam rajta magam, hogy ábrázolom az intonációt. Még hozzá nem más ember intonációját, ahogy a Jágót játszó színész Jágó intonációját ábrázolja, hanem a magam intonációját ábrázoltam, ami már bűn.

A színész, aki a színpadon Júliát csókolja, ábrázolja Rómeó csókját; ha jó a színész, ez a csók lehet egyszerű. Ha valaki megcsókol egy leányt, annak a csókja is lehet egyszerű, ha igazi és nagy szerelemmel szereti. De ha valaki a saját csókját ábrázolja, és ezzel akarja meggyőzni szerelméről a lányt, az csúf dolog.

És hányszor jut az éterbe a tulajdon intonációnak ilyen ábrázolása

rádióban, televízióban. Találkozunk vele a filmvászonon is.

Rájöttem, hogy a szónak vagy meg kell előznie az ábrázolást, vagy követnie kell azt. Mondhatom: »Íme, a westminsteri apátság« — és csak ezután mutatom a filmkockákat az apátsággal. Vagy fordítva, előbb megkezdem az ábrázolást és csak azután mondom: »Íme, a westminsteri apátság«. De ha ugyanabban a pillanatban változik a kép, amikor beszélni kezdek, akkor a hamisság érzését keltem. Mintha a beszélő nem is látná, amiről beszél. A beszélőnek és a bemutatásnak ez az ellenpontja igen érdekes.

...Ha valaki tízéves koráig egyszer sem csodálkozik azon, hogyan mosdik a légy, abból nem lesz sem költő, sem író, sem művész, sem tudós. Erről szól egyik következő filmem. A címe: »A csodálatos itt van melletted«.

Képzelnének el ilyesféle szöveget: »A tehetség forrása: a csodálkozásra való képesség. Csodálkozni egy csepp vizen. Csodálkozni a gyufa lángján. Csodálkozni a szitakötő üvegszárnyain. A fű erején, amellyel áttör az aszfalton. Csodálkozni és azt kérdezni önmagunktól: miért? És választ kívánni ezekre a kérdésekre. Matematikai levezetéssel. Kémiai elemzéssel. Verssorokkal. Színekkel. Előbb a palettán. Aztán a vászon...« E rövid mondatok mindegyike egy-egy nagyon rövid, de a mondatnál mégis hosszabb kép közepe helyezkedik el.

Az ilyen film műfajilag a lírai-filozófia karcolathoz áll a legközelebb. Előfordul benne ez a mondat: »Íme, a csillagos éjszaka! Hány költőt és hány tudóst szült ez az éjszaka! Hány felfedezést, verset, csókot...« Mindez a csillagos ég panorámája alatt hangzik el. Ameddig a hangot halljuk, a panoráma nem változhat, nem jöhet közbe vágás. De rögtön a panoráma után következik a hold képe új mondattal: »A

hold, a szerelmeseik védelmezője...« Ez nagyon rossz, mert az első mondat után azt plasztikusan ki kellett volna fejteni, szavak nélkül: megmutatni azt az éjszakát, amelyben a költők, a szerelmeseik a fel-fedezések, a csókok születnek. Olykor csak egyes tájképekkel, máskor tájképekkel és személyekkel, még máskor interieurökkel mindent meg kellett volna tenni a mondottak aláhúzására.

Sajnos, ezt csak akkor értettem meg, amikor a film már készen volt. Igaz, némi részben már munka közben is észrevettem, javíttattam és cserélgettem, amit lehetett, de teljes egészében csak a nézők jelenlétében éreztem át. Hallatlanul ostoba, tehetőségteleneknek való helyzetben éreztem magam: mintha üvegajtós szobába zártak volna. Látom a kijáratot, tudom, hol az ajtó, mégsem tudok kitörni: ez az üveg acélnál is erősebb.

Abábszínházban nem ismerkedtem meg ezzel az érzéssel. Nemcsak a főpróba után, de még a harmadik, negyedik, ötödik előadás után is meg szoktam változtatni azokat a részeket, amelyek a közönséggel való találkozáskor nem válnak be. De a filmrendező csak magán az előadáson, a moziban, mindennapi és nem válogatott nézőkkel ellenőrizheti a filmjét.

Képzelmék el, hogy valamely filmben van egy rész, amelyben a női főszereplő sír. Ez a rész hosszadalmasnak bizonyul. Azt jelenti-e ez, hogy gépiesen le kell rövidíteni, mondjuk tizenöt méterről hét méterre? Nem. Az ilyen rövidülések rendszerint semmit sem használnak. De lám, ha hangsúlyozzuk a témát, eltűnik a vonatottság. Sztanyiszlavszkijnak van egy nagyszerű szabálya, amelynek segítségével a színész meghatározhatja nemcsak egy-egy részletnek a témáját, hanem egyes mondatok, sőt, szünetek témáját is. Azt kell kérdeznie önmagától: »mit akarok?«

Adott esetben ez a »mit akarok?« a rendezőre vonatkozik. Ha »Sztanyiszlavszkij módjára« mind a rendező, mind a színész minden erejéből azt igyekszik mutatni, menyire nem akar sírni, hogyan szeretné takargatni a könnyeit, visszafojtani a zokogást, de milyen nehezebbre esik ez, és hogyan veszíti el végre az uralmat önmaga fölött, hogyan síkolt fel fájdalmában... akkor sírhat akár tizenöt méteren is, a nézőtérén mégsem köhinti el magát senki.

Ismétlem, szerelmi kalandom a filmmel újkeletű. Mint minden szerelmes, én is vak voltam és napról napra szebbnek láttam az imádottnamat. A szerelmi regény utolsó lapjai zavartalan, teljes boldogsággal voltak teli. Ez a finálé vágása idején volt.

Nem azért voltam boldog, mintha nagyon büszke lennék erre a teljesítményre, hanem azért, mert ekkor éreztem meg igazán, milyen hatalmas erő lakik a dokumentumfilmben.

Előfordul, hogy tíz dokumentumfelvétel egy-egy méter hosszúságban, amelyeknek semmi közük egymáshoz, ha érintkezésbe kerülnek egymással, olyan ábrázolássá válnak, amelyek az élet nagy témái felé nyitják meg a kilátást.

Tudom, nem én vagyok az első, akit a dokumentum ábrázolóképeségének ez az érzése boldoggá tesz. De ettől az én boldogságom nem csökken. És természetesen az ember újra meg újra szeretné ezt átélni. De most már szigorúbban akarja válogatni a dokumentumokat, bátrabban, élesebben akarja őket egymással szembeállítani. Nagyobb figyelmet fordítani a gondolat kibontakozásának a logikájára, a témára. Rákényszeríteni a nézőt, hogy izgalommal élje át találkozását az élet igazságával...

Megjelent az *Iszkussztvo Kino* 1963. 3. számában.