

A KÉZIKAMERA FORRADALMA

Kétségtelen, hogy a modern film mintegy újra felfedezte a kézikamera használatában rejlő lehetőségeket. De nem túlzás most ezt forradalomnak nevezni? Hiszen alighogy a film hírközlő jelentőségét felismerték, a kézikamera úgyszólván máris megjelent, nélkülözhetetlenné vált. Egyelőre azonban csak mint híradós-eszköz. A híradó mindenkori szenzációi éppen a váratlan események — egy tűzvész, egy bombatámadás, egy futballmérkőzés góljai stb. —, s a híradóoperátornek már évtizedekkel ezelőtt egy artista ügyességével, nem egyszer életét is kockáztatva kellett kézikamerájával manővereznie, hogy a váratlan eseményekről hitelesen tudósíthassa nézőit. A kézikamera sokáig e specifikus híradó-operatóri tevékenység szerszáma volt, s használata csupán a legújabbkori filmművészetben nyert esztétikai jelentőséget, terjedt el, mint a dokumentum- és játékfilmművészet merőben új szerű kifejezőeszköze. A régi híradóoperátoroknak nyilván fogalmuk sem volt arról, hogy miközben kielégítik a néző híréhségét, egyben egy új filmesztétikai igény „melegágyát” is megvetik.

A néző szerette a híradókat; remek dolognak tartotta, hogy egy kényelmes ülésben azonosulhat az életveszélyes pozíciókból is látó „filmszemmel”. Hogy ehhez az élményhez nélkülözhetetlen a kézikamera, azt a néző nem tudta, nem is kellett tudnia. A film mestereinek azonban előbb-utóbb észre kellett venniük e gyorsan adaptált filmi hatás tágabb értelmű esztétikai jelentőségét. Talán épp a kézikamerával készült híradó-tudósítások folyamatos hatása tette, hogy a filmmel szembeni művészi igények oly hamar és oly élesen elváltak azoktól az igényektől, melyeket a néző a színházművészetől elvárt és elvár; és éppen a filmhíradók valósággrögzőítő kényszere váltotta ki oly erőteljesen ezt a másfajta esztétikai igényt és indította el a fotografált színházként induló játékfilmet is a művészi emancipációs útján. A néző talán épp a híradók hatása nyomán vált kritikussá

mindenfajta mesterkéeltséggel szemben, amellyel a vásznon találkozott, s hozzátehetem: ma is nem egyszer találkozik. Már Lenin, aki az adott valóság megváltoztatását tartotta céljának, felbecsülhetetlenül fontosnak tartotta a film adekvát és konkrét valóságtükrözését. Hogy az „igazmondás” filmi lehetősége voltaképpen a hazugok esélyeit is növeli, erre nem gondolt, annyira egyértelmű volt számára valóság és igazság dialektikus egysége. Gorkij már óvatossággal nyilatkozott: attól tartott — és joggal —, hogy ez a látványosság „a bűnt fogja terjeszteni Niznij-Novgorod piacain”. A tények egyébként mindkettőjüket igazolták: mert bár igaz, hogy a meggyőző-erő eszközeinek fejlődése eleinte talán inkább az okos hazugokat segíti, ez azonban semmit sem von le az „igazmondók” megnövekedett lehetőségeiből. Mindenesetre: az igényes néző ma már azt a fajta valóság-élményt várja el a játékfilmtől is, amit a híradótól évtizedek óta megkapott. Nyilvánvaló tehát, hogy a kézikamera alkalmazása a modern filmművészetben nemcsak egyszerű divat, hanem mély gyökerű szükségszerűség.

De van a kézikamera „forradalmának” egy másik előzménye is: Dziga Vertov filmjeire gondolok: pontosabban annak bizonyítékára, hogy a művészi hatás bár sok tekintetben a mindenkori technika függvénye, mégsem csupán a technikai tényezőktől függ, hanem elsősorban az ember alkotó-lázának — korokon és technikákon túlhaladó — mondhatni „örök” érvényétől. Dziga Vertov a film ősi technikájának birtokában — vagyis nehézkés állókamerával is — képes volt az adott valóságot döbbenetes hitellel közvetíteni, mert éppen ezt — a hiteles valóságot — akarta közvetíteni. Még a kézikamera megjelenése előtt tudta és vallotta: a filmnek valamifajta valóságot kell közvetítenie, ez a lényege, a szó köznapi, tudományos és esztétikai értelmében egyaránt. Mintegy előrevetítette a filmművészet mai „forradalmát”, mely tehát —

ezek szerint — három forrásból is táplálkozik: egyrészt a kézikamera — mint új technika — megjelenéséből, másrészt a közönségnek — a híradófilm valóságélményei nyomán — a filmmel szemben támasztott specifikus új esztétikai igényeiből, és harmadrészt — de nem utolsósorban — a dziga-vertovi heroikus erőfeszítésből, amely az adott eszközöket meghaladó — öntudatlanul egy új technikát involváló, de esztétikailag anélkül is érvényes — műveket hozott létre.

Nehéz eldönteni, hogy a Lumière-fivérek, akik nemcsak a film — mint technika — tökéletesítői, hanem a mozi — mint hatásra szánt produkció — első felfedezői voltak: tulajdonképpen — a mai értelemben — operatőrök-e vagy rendezők? Hiszen a film az ő első bemutatóikon már teljes fegyverzetében állt elő, mind közvetlen valóságrogzító — mind sajátos absztraháló-képességét megmutatta. S Dziga Vertov vajon rendező volt-e vagy operatőr? Hiszen tudjuk, maga állt nehézkes kamerája mögött, amit a filmjein ma is látható — a kort félelmes erővel dokumentáló — részeg muzsikok talán csak azért nem tudtak feldönteni, mert olyan nehéz, a mozgékony valóság tettenérésére valójában alkalmatlan kamera volt. Mégis — vagy éppen ezért? — az ő nevét írták zászlajukra azok a kanadai és francia filmesek, akik a modern dokumentumfilm megújítóiként az egyidejű hangfelvételt is alkalmas kézikamera technikáját és esztétikáját kidolgozták, nehéz leckét adva ezzel a játékfilm művészeinek is. A dokumentumfilm új virágkora — a cinéma-vérité sokat csepült, de máig sem túlhaladott módszere — s a különböző „új hullámok” eszköztára: mindez — hadd áruljam el — mindenekelőtt a kézikamera megfelelő alkalmazásának újonnan felfedezett lehetőségeiben rejlik. Vagyis: a film első számú mestere nem a rendező, hanem az operatőr lenne? A híradó-operatőrök — korunk e névtelen hősei — mindenesetre legalábbis egy Anonymushoz, egy Rögeriushoz hasonlíthatók, akik „tették a dolgukat” anélkül, hogy akár fogalmuk is lehetett volna riporterri módszerük mai esztétikai jelentőségéről.

Tény, hogy az átlagnéző ma is a hollywoodi álrealitást várja elsősorban a filmtől, ezért részesíti például oly megkülönböztetett elismerésben Jókai filmmé-válását; a film látogatottsági statisztikákban kifejezhető tömeghatásának titka mai napig a vágyálmok realizálásának igénye. A valóságot a maga hiteles tényeiben közvetíteni — akár dokumentum —, akár játékfilm-eszközökkel — mai napig hálátlan feladat; a statisztikák azt bizonyítják, hogy a néző a leplezetlen valóságtól éppúgy visszariad a moziban, mint az életben. De éppen ez jelenti a film Lenin által megfogalmazott etikai-társadalmi fontosságát. Mert a valóság mindig „érdekes”, ha szenzáció, pletyka, bűnügy. De mindig „unalmas” ha a tények erejével mélyebb összefüggésekre utal. Azaz: ma már a rendező — a produkcióért felelősséget vállaló személy — dolga, hogy élni vagy visszaélni óhajt-e a film immanens hitelével. A film alapvető „mestere” azonban mai napig az operatőr. A hatás — akár hazugságról, akár igazságról van szó — nagyrészt tőle függ, az ő eszközeitől. Az operatőr a legotrombább hazugságnak is hitelt adhat, de — ha ügyetlen — elronthatja akár a legőszintébb mondandó művészi hitelét. Például azzal, ha korszerűtlen eszközöket alkalmaz, lemarad konformista társától, aki ügyesebb, korszerűbb, tehát meggyőzőbb módszerekkel dolgozó operatőrt választ.

De mi a korszerű? A tévé konkurenciáját nagyobb látvánnyal — cinémaszkóppal, cinémával — legyőzni törekvő irányzat-e, vagy a tévé-hatással mintegy azonos vágányon haladó kézikamerás módszer? Hadd szögezzem le: a tévével a mozinak „konkurrálnia” — legalább szerintem — éppoly reménytelen vállalkozás, mint amilyen annakidején a kézzel írt kódex-irodalom „versenye” volt a könyvnyomtatással. Véleményem szerint a film — mint művészet — jövőjét nem a folyton szélesedő vásznak biztosítják, inkább

a valóság-ábrázolás — többek között — a kézikamera alkalmazásának feltáruló új lehetőségei. A néző persze — megfelelő felvilágosítás híján — nem tudhatja, hogy például Herskó János Szevasz, Verá-ja, vagy Bacsó Péter Nyár a hegyen-je nagyrészt kézikamerával készült, s hogy e filmek hatásának, jelentőségének, esztétikai értékének egyik fontos összetevője, „titka” épp a kézikamera használatában rejlik. A közvélemény szemében talán az is meglepő, hogy Zsombolyai János, az említett két film operátorje, nem a filmgyárban „nevelődött”; a televízió operátorje. Sokan azt mondják rá: „felkapták”. De — kérdem — miért éppen őt kapták fel? Nem, mert televíziós gyakorlata folytán — most nem beszélek egyéni képességeiről — szinte boszorkányos ügyességgel bánnik a kézikamerával?

Eiben István nevére talán még emlékszik az olvasó, hiszen nem olyan régen búcsúztattuk, és ebből az alkalomból minden szépet elmondtunk róla: a maga idejében „mindent” tudott, hogy „iskolát” teremtett. Valóban: szakemberek — operatőrök és fővilágosítók — nemzedékei nőttek fel a keze alatt. Mégis, ezt a beszédek nem említették, már „egyeduralma” idején felnőtt egy új operatőr-nemzedék — reprezentánsa a ma már szintén halott Hegyi Barnabás —, amely valami mást is tudott. E többlet a hirtelen támadt rendezői ötletek megvalósításának művésze volt, amit Hegyi épp a kézikamera fokozottabb alkalmazásával oldott meg. Ujításait voltaképpen abból lehet mérgetni, hogy ő — a hollywoodi iskolán nevelkedett Eibennel szemben — híradó-operatőrként kezdte pályáját, vagyis: értette-tudta a kézikamera minden titkát, alkalmazásának a játékfilm hatáslehetőségét tágító jelentőségét. Hogy e „titkok” esztétikailag is milyen értékesek, azt például az ő keze alatt felnőtt Szécsényi Ferenc azóta elért sikerei is bizonyítják. De

a tőle függetlenül indult — ám a dokumentumfilmeknek nevelkedett — Somló Tamás Jancsó filmjeit sikerre vivő operatőri stílusa sem nélkülözheti a kamera mozgékonyágát. Nem véletlen, hogy Eiben úgy „merevedett ki” emlékezetünkben, mint aki örökösen a fekete kendő alatt kuksol egy nagy, nehézkes kamera mögött. S ezzel szemben Hegyi: mint aki vakmerően függ egy antennatorony tetején, kezében a kézikamerával.

Évek óta folyik a vita a magyar filmszakmában: mire volna inkább szükségünk, a legújabb 70 mm-es technikára, vagy az új dokumentumfilm egyidejű hangfelvételére is alkalmas kézikamerájára? Persze — tulajdonképpen — mind a kettőre szükségünk volna. De az előbbit úgysem tudjuk megfizetni, a látványosság dolgában úgysem tudunk versenyezni a gazdag országokkal. Az utóbbi viszont hovatovább nélkülözhetetlen lenne ahhoz, hogy nemzetközi sikereket is elért művészi vállalkozásaink eredményeit tartósíthassuk.

A múlt századi esztétika szerint — hadd utaljak Schiller esztétikai leveleire — ami igaz, szép is, és viszont. A mai ember — éppen filmélményei nyomán — joggal kételkedik ezen axioma érvényességében. Nem egyszer tapasztalhattam épp a moziban: ami igaz, nem feltétlenül szép, legálábbis, nem a szépség konvencionális értelmében. Amit általában szépségnek tartunk, rendszerint hazug látzatok komplex együttese, s szinte a film hivatásának tűnik, hogy e látzatok álságát leleplezze. Ugyanakkor a film — mialatt a mozgékony kézikamerával egyre hívebben képes tükrözni a valóságot — mintegy új, sokak által ma még visszautasított szépségideált teremt: az igazmondás célzatával tettenért valóság „szépségideálját” állítja elénk. Ha jó kezekbe kerül: éppén ebben áll a kézikamera alkalmazásának forradalmi jelentősége.

NÁDASY LÁSZLO