

KÉPEK MÁGIÁJA

A filmművészet abban a pillanatban született, amikor felfedezték — valószínűleg véletlenül —, hogy a film nem egyszerűen mozgó fénykép, hanem mozgó részletképek sorából összeálló totalitás. Vagyis, amikor rádőbbsentek a vágás — montázs jelentőségére. Chaplin bevallja önéletrajzában: mekkora volt meglepetése, amikor Mc Senett-ék műtermében megtudta, hogy a filmet vágják is. És panaszkodik is első vágóira, henteseknek nevezi őket s azt írja, azért vágták ki legjobb színészi momentumait, hogy megbuktassák; hogy végképp filmessé váljon, mindenekelőtt a vágás titkaival kell tisztába jönnie.

Azt hiszem, helyénvaló titkokról beszélni: a filmkészítés „legmágikusabb” fázisa máig a vágás. Emlékszem, az ötvenes évek elején egyszer ingerülten kiáltott fel a műteremben egy nagyrebecsült színművész: „lehetetlen, hogy egy sötét szobácskában dőljön el művészi törekvéseink sorsa!” Pedig a film végső sorsa mindig a vágóasztalon dől el.

A film „mágusa” a vágó. Az ő feladata, hogy a néha reménytelenül kaotikusnak tűnő képi és hangyi elemek halmazából szerves összefüggéseket „varázsoljon”, hogy rendet teremtsen az anyagban, mintegy életet leheljen belé. A filmgyári gyakorlatban mindennapos, hogy a „muszter” — vagyis a vágás nyersanyaga — ragyogó filmet ígér, mégis a kitűnő rendezői, illetve operatőri teljesítmények a vágóasztalon mintegy összerogynak. És fordítva: nem különösebben szenzációsnak tűnő elemek néha remekművé állnak össze a vágóasztalon. Mindez a vágás filmesztétikai jelentőségét bizonyítja. Tévedés volna azt gondolni, hogy a vágás csupán a különböző sorrendben felvett jelenetek egymáshoz illesztésének technikai folyamata, amelyhez nem kell más, mint olló és ragasztó.

A vágás esztétikai jelentősége az anyag immanens variációs lehetőségeinek feltárásában s ezen keresztül

a sajátosan filmi totalitás megszerkesztésének feladatában rejlik. Nem véletlen a szólásmondás, mely szerint „a vágás második rendezés”. Az sem véletlen, hogy alig akad ma már filmrendező, aki ne ülne ott a munka végeztéig a vágószobában, harcolva az anyaggal, a vágóval és — önmagával. Szép számmal akadnak rendezők, kik maguk vágják a filmjeiket. A vágót ma már mindentűnt fontos művészi munkatársként tartják számon.

A némafilm klasszikus korszakának nagyságai között is megtaláljuk a vágó-rendezőket. Eisenstein is az volt. Híres montázs-elmélete Kulesov kísérletén alapul, amely cáfolhatatlanul bebizonyította, hogy azonos tartalmú, de különböző sorrendben egymásután vágott jelenetek csupán a sorrendtől függően más-más jelentéstartalmat nyernek. Eisenstein továbbment e pusztá tény megállapításánál, felismerte hatáslélektani, következőképp esztétikai jelentőségét is. Híres axiomája — a filmen $1+1=3$ — voltaképpen a vágás esztétikai alaptörvényét fogalmazta meg. Ez nem egyéb, mint annak tudatosítása, hogy az egymásután vágott filmrészletek a néző fantáziájában mindig kiegészülnek, tehát a vágás során lehetőleg tudatosan számolni kell a részletek együttesét mintegy kiegészítő nézői asszociációkkal. Csak ezek számításbavételével törekedhet a film egyfajta totalitásra. Vagyis a vágás nem egyszerűen összeállítás, hanem a végső hatás szempontjából mérlegelő komponálás.

A kompozíció, mint esztétikai fogalom, elsősorban a képzőművészetek és a zene összefüggéseiben közzismert. És mivel a film, mint a képek művészete ment át a köztudatba, a kritikusok általában az operatőri képkompozícióra korlátozzák alkalmazását. Pedig az egyes részletképek operatőri kompozíciójának erényei vagy hibái bármilyen fontosak, tulajdonképpen másodlagosak az egész film — tehát a vágás — kompozíciójának erényeihez vagy

hibáihoz képest. A vágás folyamata talán inkább a zenei kompozícióhoz, az összhangzattan és a ritmika törvényei szerinti zenei építkezéshez hasonlítható. A hasonlatosság alapja az időbeliség, pontosabban: hogy a film és az időbeli folyamat elemeinek sajátos ritmusú egymáshoz illesztésével éri el totalitás-illúzióját. Ebben az összefüggésben a vágóasztaltalton orronál is lehetne hasonlítani; billentyűi celluloid- és mágneses szalagra rögzített, különböző hosszúságú kép- és hangdarabok, melyek a végső hatás szempontjából önmagukban holt elemek. Szakmai körökben jólismert a vágás sajátos kínja és mámor, ihletet sugalló jellege. Az ember próbálgatja összeállítani a filmet, de sehogy sem akar összeállni, az anyag ellenáll. Aztán — rendszerint a legváratlanabb pillanatban — hirtelen eleven áram hatja át az önmagukban élettelennek tűnő részleteket, a film „élni kezd”. És nem feltétlenül az eredeti elképzelések szerint. Profi szinten természetesen csökkenteni kell és lehet a véletlenek szerepét, bár végképp kizárni sohasem lehet. A filmművész tudatosságát korántsem egyszerűen az eredeti elképzelésekhez való feltétlen ragaszkodás jelenti, inkább valamiféle „meghitt viszony” e véletlenekkel, tudatos felidézésük képessége. Vagyis a hasonlat nem is olyan sánta: a filmművésznek úgy kell ismernie és használnia a vágás lehetőségeit, mint a zeneszerzőnek az összhangzattant és ritmikát.

A vágás esztétikai jelentőségét elsősorban Balázs Béla tudatosította a filmelméletben — külföldön máig nagyobb hatással, mint hazánkban — Griffith, Eisenstein és a némafilm más nagy mesterei tevékenységének elemzéséből indulva ki. Természetesen a filmművészetben minden „szabály” gyorsabban elavult — gyorsabban az „átfutási idejük” —, mint a többi művészetekben. A hangosfilm megjelenése például többek között a vágás gyakorlatát és esztétikáját is alaposan megváltoztatta. A némafilm eisensteini montázsrendszerét szinte szétrobbantotta az a kényszerhelyzet, hogy a dialógusok a megszokottnál jóval hosszabb beál-

lításokat követelnek. Időbe telt, amíg kiderült: a hang és kép kontraszthatásai voltaképpen megnövelik a vágásban rejlő esztétikai lehetőségeket. Közben a hosszú beállítások kényszere egyfajta szecessziós divattá is vált (nyomai máig felfedezhetők például Antonioni művészetében). A kamera egyre sokoldalúbb mozgási lehetőségeit kihasználva egyes rendezők szinte tüntettek a szükségességnél hosszabb beállításokkal. Egy időben az volt a „modernség” ismérve: minél hosszabb beállításokat kiagyalni.

Ahogy előrehaladtunk az időben, úgy „rehabilitálódott” egyre inkább az eisensteini montázs — persze minőségileg új fokon, a korszerű technika szintjén. Hogy az eisensteini és balázs-bélai gondolat mennyire „jelen van” a modern filmművészetben, arra talán jó példa Resnais mindmáig legnagyobb filmsikere, a *Szellem, Hiroshima*. Ez a film — a vágás szempontjából — nem egyéb, mint az eisensteini elmélet modern reinkarnációja. Az ölekezés eufóriájának és a hirosimai dokumentumfelvételek iszonyatának szabályosan eisensteini, a *Patyomkin* cirkáló képsoraira emlékeztető montirozását voltaképpen csak a közben elhangzó monoton szöveg az összhatást mintegy hitelesítő új dimenziója — és természetesen maga a téma — a mondanivaló tette korszerűvé. Ez a film mindennél meggyőzőbben bizonyítja azt az igazságot, hogy nincsenek elavult módszerek, csak elavult szemléletek.

A fejlődés során a vágás technikája is differenciálódott. Más-más „fogásai” vannak például a westernnek, a kriminek, a vígjátékoknak vagy az úgynevezett atmoszférafilmek vágásának. Írásom terjedelme nem teszi lehetővé, hogy e differenciálódás folyamatát, illetve a különböző filmműfajok vágási technikáját részletesen elemezzem. Inkább az alapkérdéshez térnék vissza, amit csak látszólag tisztáztunk, hiszen — valljuk be — nehéz elhinni, hogy amit a film, illetve a mágneses szalag egyszerűen rögzített, utólag — a vágás során — lényegében és hatásában megváltoztatható. Nos, természetesen, nem a már felvett kép vagy

hang, hanem a rögzített elemek egymáshoz való viszonya. Hiszen — az előbbi hasonlattal élve — az orgona billentyűi is csupán adott hangokat szólaltatnak meg; a művészi produkció titka e hangok megszólaltatásának egymáshoz való viszonyában s e viszonylatok által teremtettt egységes kompozícióban rejlik. Ami tehát változtatható: az elemek számtalan variációjú kölcsönhatása, kontrasztjai, feszültségekből és oldásokból, visszatérő motívumok és ellentmondások halmozásából kialakuló sajátos ritmusképletek.

A vágás úgynevezett „csodáíró!” elsősorban a dokumentaristák vallhatnának meggyőzően. Feladatuk természetéből következik, hogy az ő munkájukban a vágás a „súlypont”, hiszen leginkább abban fejeződhet ki szubjektív művészi szándékuk. A felvételek során egy dokumentaristának csupán jó riporterek kell lennie, az a feladata, hogy mindegyik előtt „szemfüles” legyen, rendszerint nem tündökölhet az egyes képek „képzőművészeti” megkomponálásával sem. Am a vágóasztal előtt szerepet cserél: itt válik — itt válhat — igazán művésszé. Itt már minden az ő döntésén múlik: mit hagy ki, mit emel ki, mit ismételi, mit mihez csoportosít, hogyan rendezi a kamerával jól-rosszul rögzített elemeket új minőséggé, totalitássá, amely az ő meggyőződését és az ellesett valóság hitelét egyaránt tükrözi.

A játékfilm művészetében látszólag kevésbé jelentős szerepe van a vágásnak; hiszen itt mindegyik előtt a rögzítendő valóság-elemeket kell megkonstruálni, és úgy tűnik: éppen ebből áll a rendezői munka zöme. De ez csupán látszat. Végül is a vágószobában derül ki a rendezői elképzelés — sőt a rendező személyiségének is — ereje és biztonsága. Nem abban az értelemben, hogy a rendező akkor „erős”, ha eredeti elképzelését mindenképpen erőszakolja. Tulajdonképpen erősebb, ha néha feladni is képes álláspontját az

anyag immanenciáját képviselő vá-
góval szemben.

Bizonyára vágóasztalon nyert benyomások alapján írta meg Karinthy „Visszafelé forgatott film” című kritikáját, ezt a kis remeklést, amelyben mintegy felfedezi a maga „ellenkezőjeles” írói módszerének és a vágóasztal elidegenítő hatásának különös hasonlóságát. Mert a vágóasztal mindegyik előtt elidegenítő hatású; mindennapos csodái közé tartozik, hogy a kicsiny képernyőn a tragédia is örökösen burleszkké változik, visszafelé forgatva. Éppen ez a sajátossága teszi lehetővé, hogy a rendező megszabaduljon a felvételek során beidegzett illúziótól, hogy adott esetben képes legyen kegyetlenül „belevágni” saját elképzeléseibe is. Épp a vágóasztal elidegenítő hatása révén kell rájönnie — újra és újra —, hogy minden megelőző tevékenységével csupán nyersanyagot termelt a vágóasztali „teremtés” számára. Arról nem is beszélve — ez a kérdés külön tanulmány tárgya lehetne —, hogy a játékfilm rendezője tulajdonképpen kezdettől fogva mást se tesz, mint vág. Legalább elméletben. Mert mi egyéb a forgatókönyv, mint különféle beállítások elképzelt vágási sorrendje? Mi egyéb a forgatás, mint a forgatókönyvi elképzelés — éppen a vágási variációk fokozása érdekében tett — örökös revíziója? Miért, hogy *mindig* a vágás idejére tartja fenn magának a rendező a végső döntés jogát, hogy tulajdonképpen csak variációkat készít egy végső — a vágóasztali — megformálás anyagául? Nem mintha lebecsülné előző tevékenységeit. Hanem, mert ösztönösen is tudja — vagy ha nem, hát előbb megtanulja —, hogy csak a vágás során teheti véglegessé a művet. A vágás ugyanis, mint láttuk, sokkal lényegesebb összetevője egy-egy film — és ezáltal egy-egy rendező — sorának, mint ahogy általában gondolják.

NÁDASY LÁSZLÓ az