

KRIZSÁN ZOLTÁN

Filmnyelvi alapelemek

Amint a hangokból szavakat, a szavakból mondatokat alkotunk a nyelvben, a képekből plánokat és beállításokat alkotunk a filmnyelvben. Ovakodjunk azonban minden olyan további analógiától, amely a fenti hasonlatból látszólag természetesen következnek. Csak természetellenes (a filmnyelv természetével ellenkező) következtetésre juthatunk. Az írott nyelvnek mindig megvolt a maga szerepe s helye a filmben, a beszélt nyelvnek is megvan a hangosfilmekben. De a nyelv filmen is a saját törvényei szerint él, míg a filmnyelv tőle függetlenül szintén a saját törvényeit követi. Ez már közhelyszámba megy a filmtudományban: volt idő azonban, amikor egyesek magán- és mássalhangzókat, szófajokat, mondatrészeket, írásjeleket vélték felfedezni a mozgókép elemei között. Csak addig jártak a tudománnyal egy úton, amíg annak megállapítására szorítkoztak, hogy a film célja is a közlés lévén, bizonyos kifejezési-elem-fajtákkal kell rendelkeznie, s azokat valamilyen rendszerbe kell foglalnia. Másként szólva, a zsakutcák használatával is megmutatkozott: a vizsgálatot végső soron leszűkíthetjük a három filmnyelvi alapelemre, a *képre*, a *plánra* és a *beállításra*, illetve a közléssé szervezésükhöz szükséges *montázsra*. Ez utóbbi eléggé fogas kérdés egy külön cikknek is, éppen ezért az alábbiakban csak az első hárommal foglalkozom.

Meghatározásuk, sőt elnevezésük sem problémamentes. Más alkalommal már jeleztem, hogy a magyar filmszaknyelv meglehetősen kialakulatlan, vagy finomabban fogalmazva: ellentmondásosan alakult. Elegendő ennek megállapításához több filmkritikus írásait figyelemmel kísérni, vagy akár csak az *Új Filmlexikon*ot fel lapozni. Kezdjük mindjárt a *képpel!* Filmről lévén szó, az olvasó feltehetőleg arra gondol, ami a filmből *látható*. Ehhez hasonló értelemben használja a szót számos magyar film főcíme, mikor az operatőr munkáját a „kép” szóval határozza meg („Kép: Sára Sándor”). Ez esetben én tovább mennék valamivel, és a „kép” szóval azt a fényképet jelölöm, amely a film legkisebb eleme: közismert, hogy ezek a fényképek „olvadnak össze”, megfelelő vetítési sebesség esetén, mozgóképpé. De az *Új Filmlexikon* szerint a „kép: egy vagy több vágásból álló jelenet vagy jelenetrészlet. A cselekmény egy összefüggő részét tartalmazza.” A filmet alkotó egyes fényképek megnevezésére a magyar filmszaknyelv e legutóbbi, normatív értékű rendszerezése két szót jelöl meg: a „filmkockát”, amely elterjedt a köznyelvben, de pontatlan, mert a filmkép valóban nem kockaalakú, illetve a „képmezőt”, amelyet erősen technicista elnevezésnek érzek, és valószínűleg nem egyedül, mert a szó még a szakirodalomban is csak ritkán használatos. Maradna még egy szó: a film nyelvi jellegének tökéletesen megfelelő, több nyelvben is használt „fotogram”, amely azonban olyan erősen idegenes hangzású, hogy még a szakirodalomban sem találkozunk vele. Az ellentmondások nyilvánvalóak: az alapvető elméleti munka a „kép” szónak csak egyetlen, dramaturgiai, azaz esztétikai jelentését tartja számon (a „cselekmény” szó a meghatározásban egyértelműen a játékfilmre, tehát a filmművészetre utal); a gyakorlatban a „kép” szónak egy másik, az operatőri tevékenység valamennyi eredményét összefoglaló jelentése él; végül a köznyelv a „kép” szóba beleérzi a „képmező” (fotogram) jelentést. Azt hiszem, ez esetben bátran igazodhatunk a természetes nyelvérzékhez, és az amúgy is gazdag jelentéstartalmú „kép” szót értelmezhetjük „a filmszalag egy képet tartalmazó része”-ként is. (*Új Filmlexikon*: a képmező meghatározása).

A *plán* (sík) meghatározása még bonyolultabb, és a már többször említett lexikonban, illetve a szakirodalomban meglehetősen ellentmondásos összefüggésben van a *beállítás*, továbbá a *jelenet*, a *kép* (a fent említett dramaturgiai értelemben), a *szekvencia* és a *vágás* fogalmának meghatározásával. Nem szeretném az olvasót további idézetekkel, meghatározásokkal untatni. Annnyit jeleznek csak, hogy ezekben a meghatározásokban az általános filmnyelvi funkció számon tartásánál nagyobb szerepet kap a hagyományos, illetve a filmesztétikai szemlélet (különösen

a „vágás“, illetve a „jelenet“ szó esetében). A szakirodalmi és a kritikai gyakorlat azonban meglehetősen egyértelműséggel válogatta ki e terminológiai dzsungelből a neki legmegfelelőbb szavakat a neki legmegfelelőbb jelentésben. A gyakorlathoz igazodva válogatok magam is anélkül, hogy a döntést megkísérelném egy olyan kérdésben, amelyre csak az általános filmtudományi tevékenység adhat — idővel — egyetemesen elfogadható választ: saját használatra azonban meghatározást kell adnom, hogy továbbhaladhassak. A *plán* tehát számomra a *felvevőgép valóságos vagy látszólagos* (tele- s gumiobjektív) *távolsága a felvétel tárgyától*, amely távolság, természetesen, meghatározza a *másolt valóságárszet* *eleminek nagyságát a képen*. A *beállítás* szorosan összefügg a *plánnal* (erre még visszatérek), és a szó ma leggyakrabban abban az értelemben használatos, amely régebben a „vágás“ szóhoz is kapcsolódott: a *filmnek az a részlete, amelyet a felvevőgép egyszeri folyamatos, megszakítás nélküli működésével vettek fel*. Ugyanakkor felhívom a figyelmet a szó egy másik, inkább esztétikai jellegű jelentésárnyalatára, mely a színházművészetben sem ismeretlen: ez lényegében a rendezői állásfoglalás, felfogás kifejeződését jelöli. Amint látni fogjuk, a két jelentésárnyalat között — különösen a filmművészetben — eléggé szoros a kapcsolat.

Kép—plán—beállítás: e három elemből épül fel minden film. A képek száma a film időtartamától függ: másodpercenként 16—24 kép normális felvételi-vetítési sebesség esetén, ennél több vagy kevesebb ún. lassított vagy gyorsított felvételkor. A beállítások száma egytől több százig terjedhet, ugyancsak a film időtartamától, továbbá stílusától függően. A *plán* meghatároz minden képet, és jelen van minden beállításban. E három alapelemet azonban csak meghatározások kedvéért különíthetjük el: valójában szüntelen kölcsönhatásban vannak, amennyiben funkcióik igen gyakran egybeesnek. A közbül eső *plán* elemzéséből indulunk ki, de vigyázzal, mert ha a képet a filmnyelv „hangjaként“, a beállítást pedig a filmnyelv „mondataként“ értékeljük, nem tévedünk túl nagyot, ám a *plánt* semmiképpen sem minősíthetjük a filmnyelv „szavának“. A történelmi visszapiantás tisztázhatja filmnyelvi szerepét, és azt is megmagyarázhatja, hogy miért szerepel a régebbi szakirodalomban sokkal gyakrabban ez a kifejezés, mint a jelenlegiben. A *plán* ugyanis kezdetől (ritka kivétellel) az ötvenes évek végéig egybeesett a beállítással, és tegyük mindjárt hozzá, hogy nagyon gyakran egybeesik ma is. Mikor fordul ez elő? Minden egyes esetben, amikor a beállításon belül nem változik a felvevőgép és a felvétel tárgya közötti valóságos vagy látszólagos távolság. Amikor tehát ahhoz, hogy ezen a távolságon változtassanak, azaz új *plánra* térjenek át, vágást alkalmaznak, azaz félbeszakítják a felvevőgép folyamatos működését. Mindaddig, amíg a műszaki fejlődés mozgékonyabbá tette a felvevőgépet, fényérzékenyebbé a nyers filmet, a *plán* és a beállítás egybeesése gyakorlatilag elkerülhetetlen volt. Ahhoz például, hogy előbb egy szereplőnek csak az arcát, majd több teljes alakját láthassuk, változtatni kellett a megvilágításon és a felvevőgép helyzetén, éppen ezért tehát a két *plánt* vágással kellett elválasztani, vagyis meg kellett szakítani a felvevőgép működését. Ez a magyarázat, persze, mind műszaki, mind történelmi szempontból erősen egyszerűsít: valójában a stilsztikai szempontból kevésbé igényes dokumentumfilmezésben, de a filmművészetben is számos lehetőség nyílt a *plán* és a beállítás különválasztására, s taláunk is rá a filmtörténetben nem egy meglepően korai példát. De a *plánbeállítás* vezető szerepét nemcsak a műszaki fejlődés adott színvonala biztosította: sokkal inkább a műszaki feltételek következtében kialakult köztudat, az uralkodó stílusmenny, amely a rövid, egyegy *plánra* szorítókozó beállítások ritmikus, ellentétezt változásában látta a film-tér és a filmidő egyedüli eszményi kihasználását, aminthogy ezzel vélte a leghatásosabban a lényegre irányítani a néző figyelmét is. A *plán* évtizedekig a leggyakrabban használt szakszó volt, mert szinte minden esetben beállítást is jelentett, és így a film legfontosabb alkotóelemének szerepét is kisajátította.

Melyik volt és maradt a *plán* reális szerepe? A fentebbi meghatározásból is következően, a *plán* három fő típusát különböztetjük meg. A film leggyakrabbi tárgyával, az emberrel példázva: *premier plán* vagy közelkép (arc), *szekond plán* vagy félközel, féltávol kép (mellkép), *total plán* vagy távolkép (teljes alak). E három típus között, illetve végleteiken még számos átmeneti — al- — típus különböztetünk meg. A filmtörténeti, illetve a filmtudományi fejlődés folyamatában, úgy tűnik, csökken e kategorizálás jelentősége. Annyi mégis kétségtelen, hogy a megfelelő *plán* kiválasztása — függetlenül attól, mint kategorizáljuk, és kategorizáljuk-e egyáltalán — a filmnyelvi kifejezés egyik kulcsproblémája marad: nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy a film nézője mindig a legkedvezőbb szemszögből, távolságról láthassa a film tárgyát — és ez a filmnyelv egyik sajátos adottsága minden más kifejezési móddal szemben. Egyetlen példa jól megvilágíthatja a *plán*ozás különleges jelentőségét: az egyébként jól sikerült *Megszámláltatott fák*

című hazai magyar tv-film alkotói hibáztak, amikor totál plánban mutatták be a Hitler-kép összetörésére kényszerített igazgatót, hiszen ez lett volna az a jelenet, amely a figura jellemére leginkább rávilágít, de ilyen távolságról nemcsak a színész arcjátéka veszett el, hanem még a jelenet lényegéhez ugyanúgy hozzátartozó mozgása is. A plántípusok sztárja egyébként a premier plán: „A közeli felvétel a részletek hangsúlyozásának művészete a filmben“ — írta Balázs Béla már a húszas évek elején, és megállapításával ma sincs okunk vitatkozni. A totál plán és a szekond plán többé-kevésbé megfelel természetes látási lehetőségeinknek, a premier plán viszont olyan részletekre hívja fel figyelmünket, amelyeket más-ként csak igen nehezen, ritkán vagy sohasem pillanthatnánk meg (gondoljunk például a játékfilmek szereplőjének szemére összpontosító közelképre, vagy még inkább a szabad szemmel alig vagy egyáltalán nem látható jelenségeket megfigyelő természetfilmekre). Esztétikai szempontból a közelkép nem kevesebbet jelent, mint a színészi játék (elsősorban az arcjáték) legfinomabb rezzenéseinek felfedezését, illetve a tárgyak (kellékek) teljes értékű dramaturgiai felhasználását. Az előbbire aligha kell példa: naponta élvezhetjük mint a jó — a színpaditól igen nagy mértékben különböző — filmszínészi játék megnyilvánulását; az utóbbira különösen jó példa Makk Károly legutóbbi két filmje, a *Szerelem* és a *Macskajáték*, amelyekben a tárgyak — fényképek, dísz tárgyak stb. — szinte főszereplőként határozzák meg a hősök társadalmi, családi helyzetét és tudatvilágát. A hazai filmművészetben először Iulian Mihu *Félix és Otília* című filmjének rendkívül „beszédese“ környezete — díszlet, kosztüm, kellék — világított rá e lehetőségre, de a Pița—Verouiu kettős Agârbiceanu-filmjei is mérvadó példaként idézhetők... Amikor a plán lényegrevilágító szerepét emlegetjük, elsősorban mindig a közelképre gondolunk, de ez nem jelenti azt, hogy az eszményi filmnyelvnek csak közelképekből kellene építkeznie. Ellenkezőleg, éppen a közelkép és az egyéb plántípusok ellenpontja, összhangja, a maga teljességében is bemutatott valóság-részlet leglényegesebb elemének kiemelése adhat valóban pontos, a más módszerekkel készülnél pontosabb másolatot a valóságról. Nem témám a filmtér, de annyit talán érdemes jelezni, hogy ez a fogalom többek között azért fontos számunkra, mert a valóságos tér felbontását jelenti, tökéletesebb, több oldalú, mélyebbre hatoló megismerése érdekében. És valahol az is idetartozik még, a plántípusok tárgyalásának befejezéséül, hogy a közelkép mellé a kinemaszkóp (szélesvásznú) s még inkább a 70 mm-es (panoramikus) technika bevezetése óta meglehetősen jelentőséggel felsorakozott a totál plán néhány végletes altípusa (nagy-távol, generál plán), amelyek olyan tájfelvételeket vagy tömegjeleneteket képesek bemutatni, amelyeket a hagyományos formátumú film vagy a monumentális képzőművészet sem tudott létrehozni (például Bondarcsuk *Háború és béke*-jében, vagy a hazai „nemzeti filmpozs“ több darabjában, legkivált Sergiu Nicolaescu *Mihai Viteazul* című történelmi filmjében). A műszaki s a befogadási feltételek egyébként a mozifilm-nyelv és a televíziósfilm-nyelv bizonyos fokú elkülönülését szorgalmazzák: míg a moziban mind nagyobb a távoli plánok szerepe, a televízióban fejlődésük eddigi csúcására értek a közeli plánok. Magyarázat aligha szükséges, de óvunk az abszolutizálástól: az eddigi legjobb Csehov-filmváltozat, Mihalkov-Koncsalovszkij *Ványa bácsija* nagyon korszerű, színes mozifilm, mégis szinte kizárólag közelképekből épül fel, érezhetően a néző tv-kultúrájára bízva magát, és éppen ezzel éri el azt, hogy nem érezzük soknak a színmű szinte teljes szövegének elhangzását, holott elméletben ennyi szöveget egy mozifilm nem bír el. És ki állíthatná meg a természetfilmeseket azon az úton, amely a modern technika segítségével mind mélyebbre viszi őket a mikrokozmoszban, ahol — függetlenül attól, hogy a mozi vagy a tv számára készítik filmjüket — másnak, mint közelképnek, alig van létjogosultsága?

A plánt a *belső vágás* fosztotta meg trónjától, amikor ez a régtől ismert, de alig használt eljárás egyetemesen elterjedt. Legyünk azonban pontosabbak: a *belső vágás* valójában nem is érintette a plán szerepét, viszont alapjaiban rendítette meg a plánbeállítás, vagyis a beállítással egyenértékű plán uralmát. Ha eddig a beállítások túlnyomó többsége egyetlen plánt tartalmazott, ezután a beállítások mind több plánt foglaltak magukban. A *belső vágás* ugyanis annyit jelent, hogy a mozgó felvevőgép, illetve az objektív gyűjtőtávolságának megváltoztatása segítségével, a folyamatos felvétel több plánon is áthalad. Közérthetőbben, már egyszerűen használt példám felújításával: a szereplőtől, akinek eleinte csak arcát látjuk közelképen, addig távolodik a felvevőgép (vagy a gumiobjektív), ameddig egész alakja feltűnik totál plánban (közben, természetesen, a szereplő szekond plánban is látható). Vagyis kiiktatódik a plánbeállítás fénykorának majdnem kötelező művelete: a premier plánt a totál plántól elválasztó vágás. Példám, természetesen, a lehető legegyszerűbb ismét. A *belső vágás* tulajdonképpen sokkal bo-

nyolultabb beállítási problémákat vet fel, és kialakulása, fejlődése rendkívüli jelentőségű a filmnyelv gazdagodása szempontjából. Hogy ezen pontosan mit értek, azt csakis egy másik filmnyelvi elem, a témához egyébként szorosan nem tartozó *gépmozgás* említésével fejthetem ki. (Meghatározni aligha szükséges: a „gépmozgás” pontosan azt jelenti, amit az összetétel tagjai kifejeznek, vagyis a felvevőgép mozgását. A változtatható gyújtótávolságú *gumiobjektív* — transzfokátor — megjelenése óta azonban a gép helyzetének változtatása nélkül, pusztán optikai úton elért, látszólagos gépmozgásokat is idesorolhatjuk.) Ugyanis a belső vágás majdnem mindig a gépmozgás eredménye. Csak majdnem mindig, mert van még egy viszonylag ritkán használt belső vágási mód: amikor a mozdulatlan felvevőgép általában totál plánra vagy ennél is nagyobb távolságra állított látómezejének előterébe valamilyen szekond vagy premier plánban látható tárgy (ember, jármű stb.) nyomul be. Maradjunk azonban a tipikus belső vágásnál: ez a gép mozgásának következtében mintegy sorra veszi a különböző plánokban „lencsevégre” kapható tárgyakat. Ezzel meg is magyaráztam azt, hogy az elméletben már például Eisenstein által is vizsgált belső vágás miért olyan későn vált széles körben használt filmnyelvi elemmé: a könnyen mozgatható kamera s a kevésbé pontos megvilágítással is megbirkózó, fokozottabban fényérzékeny nyersanyag hiányában a helyváltoztatással járó gépmozgás — ellentétben a gép tengelykörüli mozgásával — igen nehéz műszaki problémákba ütközött. És tegyük mindjárt hozzá, hogy filmnyelvi-stilisztikai szempontból alig érne valamit a belső vágás, ha csak a példában említett elemi eljáráshoz hasonlókra szorítkoznánk. Ezzel szemben a film-történet többek között olyan belsővágás-rekordot tart számon, mint Alfred Hitchcock 1948-as *A kötél* című játékfilmje, melynek több, egyenként kb. 300 méteres, tehát mintegy tízperces időtartamú beállítása van. És bár a film lényegében egyetlen díszletben, három szereplővel játszódik, nem nehéz elképzelni, milyen hihetetlen mennyiségű színészi és műszaki próbának kellett megelőznie a forgatást — különösen a kor technikai színvonalán —, hogy végül a folyamatos felvétel során mégis érvényesüljön a plánozás alaptörvénye: mindig a leglényesebbet láttatni! Ne higgyük azonban, hogy ez a film közönséges formai bravúr, jöllehet kétségtelenül van némi köze a virtuózkodáshoz. Hitchcockra, a lélektani bűnügyi film, a *thriller* legkiválóbb mesterére általában jellemzők a hosszú beállítások: ugyanis ezek — illetve a velük társuló gépmozgások — fokozottabb mértékben magukkal ragadják a nézőt, mintegy bevezetik az események sűrűjébe, s ami a legfontosabb, hosszú ideig fogva tartják tekintetét, amely rendszerint csak a vágásokkor pihenhet meg. A műfaj követeli tehát ezt így, sajátosan film-művészeti feszültségkeltő eszközként: másként szólva, a Hitchcock-művek hatásának egyik titkáról. A filmstiliztikában azonban — akárcsak a nyelvben — minden igaz fordítva is: a tartalom, a környezet dönti el egy-egy eszköz funkcióját. Az Antonioni-filmek hírhedt „vontatottsága”, hőseinek tehetetlen tévelygése, elidegenedett magánya szintén a rendező jellemző stílusesszékének minősíthető hosszú beállítások — és velük: a belső vágás — eredményeként válik a mondanivaló pontos kifejezésévé. Antonioni mégsem tartozik a belső vágás formaművészei közé: beállításai viszonylag egyszerűek. Nem így a kezdetben sokak által igen tévesen Antonioni-epigonnak vélt Jancsó: függetlenül attól, hogy egyik filmjét, a *Sirokkót*, a maga tizenhárom beállításával, szintén a beállítás-rekordeerek közé sorolják, ő valóban virtuóza a belső vágásnak. Hosszú — többperces — beállításaiiban valósággal táncol a kamera, s nemcsak maga ered az események nyomába, hanem közben látószögébe fogadja — a belső vágás fent említett másik módszerével — a szüntelen mozgásból kialakuló újabb formációkat is. Itt szó sincs az Antonioni-féle elidegenedésről, de a hitchcocki feszültségkeltésről sem. Jancsó egyfajta — hangsúlyozottan művészi, totális művészeti — ritust, szertartást rendez meg, és említett stílusesszékjeivel igyekszik a nézőt is bevonni. Hasonló gondolatból látszik kiindulni a hetvenes évek pályakezdő román rendezőnemdékének egyik különösen tehetséges tagja, Mircea Verouiu is, aki pillanatnyilag kétségtelenül a belső vágás legjobb hazai alkalmazója. E stílusesszéköt illetően legtovább egyébként nem nagy elismeréssel fogadott filmjével, a *Hét nappal jutott*: ez a sajátos hangulatú bűnügyi film elsősorban a belső vágás értő alkalmazásának köszönheti azt, hogy mint stilisztikai remeklésre emlékezünk rá.

Attól azonban már Eisenstein óvta tanítványait, hogy a belső vágás használatát eltülozzák. Jóval halála után ez — ha nem is túl hosszú időre — mégis bekövetkezett: az ötvenes évek végén, de különösen a hatvanas években egyetemesen uralkodó stílusesszéknyé válással fenyegetett a belső vágásban tobzódo hosszú beállítás. Miért „fenyegetett”? Körülbelül azért, amiért aligha kedvelnénk meg egy kizárólag körmondatokból építkező szépirodalmi stílust. A modern életforma komplexitásának, az ebből következő bonyolult lelkifolyamatoknak a tük-

rözésére is vállalkozó film nem nélkülözheti a belső vágást: éppen azok az irányzatok hozták divatba, melyek e céllal indultak. Am a belső vágás kizárólagos használatával lényegesen csökkenne a filmtér és a filmidő kihasználási „mutatója”; lehetlenné válnék a hangsúlyos kép—kép ellenpont; nem tudnánk kiemelni, azaz elkülöníteni — vágással — egy plánt; le kellene mondanunk a képzettársításról; képtelenek lennének valamennyire is hitelesen tükrözni a képzelet, illetve az emlékezet csapongását stb. Az idő ki is mondta a döntő szót: napjaink filmeseinek döntő többsége egyaránt él a klasszikus vágás és a belső vágás eszközeivel; és ha akadnak még olyan neves filmművészek, akik egyáltalán nem használják a belső vágást, akadnak olyanok is, akik gyakorlatilag csak ezt használják — de sem az előbbieket, sem az utóbbiakat nem tekinthetők különleges stílusú kivételeknek egyébként.

A kép—plán—beállítás hármának még egy összefüggése érdemel említést: amikor a kép önálló — a plánnal vagy éppen a beállítással egyenlő — értéket kap. A képnek ugyanis — ez a filmlenyelv műszaki jellegéből következik — általában nincs önálló jelentése a mozgóképes közlésben. (Más kérdés, hogy a film bármelyik képének adott állapotában, illetve kivétlve vagy felnagyítva, mint fényképnek vagy diaprojektívnek, van bizonyos, az arra az egyetlen képre másolt valószínűségről következő tartalma. De az állókép, nem mozgó, és tartalmának vajmi kevés köze van az adott film tartalmához, hiszen annak legfeljebb egy igen kis részletét közölheti.) A filmkép csak mozgásban, a többi képpel összefüggésben nyeri el helyét, funkcióját a filmlenyelvi kifejezőségében. A két kivétel, amikor a kép jelentésértéke megnövekszik: az „állókép” és az „insert”. Az állókép valójában nem egyéb, mint egyetlen kép sokszorosítása, azaz egyetlen kép ismétlődése a filmszalagon elegendő ideig ahhoz, hogy szemünk mint mozdulatlan képet érzékelhesse. Vagyis az állókép a filmen mindig a képek mozgását megszakító, mozdulatlan képként jelenik meg: rendszerint egy beállítás utolsó mozgó képének „kimerevítése”. Eppen a film természetével ellenkező mozdulatlanságában rejlik ellentétező hatása: figyelmet kelt, összefoglal, jelez. (A filmtörténet talán leghíresebb kimerevítése Truffaut *Négyszáz csapás* című filmjéé zárja: az intézetből végre megszökött, látszólag boldogan, felszabadultan szaladó fiú józan keserűséggel vádló tekintete összefoglalja a film mondanivalóját és az olcsó happy end illúziójától fosztja meg a nézőt.) Az insert összefoglaló neve a filmen megjelenő bármilyen olvasható szövegnek, részletesen látható képnek (fénykép, festmény stb.): vagyis minden olyan tárgyfelvételnél, amely írott vagy (álló) képi nyelvvvel valamiről tájékoztat (információs értéke van). Egyéni felfogás kérdése, hogy ebbe vagy inkább a felirat kategóriájába soroljuk-e a némafilmek feliratait (párbeszéd, helyszín- és időpontjelölés stb.). Semmi esetre sem sorolják ide az idegen nyelvű filmek szövegét lefordító feliratot, és általában a „főcímet” (a film alkotóinak felsorolását) sem. Az insertnek óriási jelentősége volt a némafilmben, amikor minden jól olvasható szöveg (levél, újságíkt stb.), sokat mondó fénykép a feliratot igénylő párbeszéd elkerüléséért tette lehetővé. Lényegében mind a mai napig ez maradt az insert legfontosabb funkciója, hiszen a sok párbeszéd (sok szöveg) a hangosfilmnek sem válik általában javára. Érdekes fejleménye az insert történetének, hogy a francia új hullám valósággal rehabilitálta, amikor filmjeit a regényekre emlékeztető fejezetcímekekkel és egyéb tájékoztató feliratokkal látta el: a módszer célja részben az volt, hogy hangsúlyozza a film előadásjellegét, szemben a naturalista irányzatok tökéletes életszerűségre törekvő műveivel; részben e feliratok segítségével el lehetett kerülni bizonyos nehezen filmre fogalmazható, illetve dramaturgiai szempontból nemkívánatos jeleneteket. Az insert ilyen értelmű reneszánszának napjainkban is sok a híve, de talán ennél a funkcióváltásnál is érdekesebb az, amely az insertet még nagyobb dramaturgiai szerephez juttatta például Antonioni *Nagyítás* című filmjének fényképnagyítási jelenetében, amely a téma lényegét kifejező fordulatot hoz a hős életében; vagy Makk Károly már említett műveiben, illetve Zanussi *Megvilágosodás* című remekében, ahol az insertek — természettudományos képletek, képzőművészeti alkotások, fényképek stb. — a tudatvilág, az elvonatkoztató gondolkodás megjelenítésére szolgálnak — valóban korszakalkotó újszerűséggel. A hazai filmművészetben e két újra feltámadt filmlenyelvi elemnek még nem akadtak kitartóbb istápolói: bár nem panaszkodhatunk a nyelvi-stilisztikai újítások különböző hiányára, az állóképtől mintha egyelőre tartanánek rendezőink. Mégis már Liviu Ciulei remekében, az *Akaszottak erdejében* több mesteri kimerevítés található, és a már említett Agârbiceanu-filmek is — egyébként a román filmstílus eddigi csúcsteljesítményei a *Félix és Otilia* mellett — hatásosan alkalmazzák az állóképet és az insertet. Különben Dan Pița és Mircea Verouiu műveiben további példákra találhatunk: előbbi *A jó Fülöpben* és a *Tănase Scatiuban* az insertnek

is teret adott, utóbbi pályájának nagyon érdekes kísérlete a *Hyperion*, amely a filmképbe televíziós képet illeszt, majd ezt insertből (televíziós)filmmé lépteti elő, s így egy adott pillanatban két film — egy tévé- és egy mozifilm — nézőivé leszünk, míg végül a kettő cselekménye, helyszíne s — természetesen — eredetileg élesen elütő kifejezőmódja is összetalálkozik, egybemosódik. Igaz, az „insert” itt már eleve mozgó-, és nem állókép, ám az eljárás annyira eredeti, hogy megfelelőbb filmnyelvi „skatulya” híján kénytelen vagyok itt említeni.

A mai filmnyelvnek egyre kevesebb tabuval kell szembenéznie. Az állókép, de különösen az insert ismét növekvő jelentősége jelzi, hogy ma már nem annyira fontos lépten-nyomon a kép mozgását mutogatnunk: ki merjük aknázni az állókép sajátos szépségét és tartalmát is. Természetesen, a korszerű filmnyelv nemcsak ezen a téren szabadult meg saját „nyelvhelyességi babonáitól”. Feltétlenül meg kell újra említenem a „sok szöveggel” szembeni elfogultság fokozatos megszűntét, és ezzel csak látszólag ellentétben, valójában szintén egy előítélet feletti győzelem eredményeként, a klasszikus némafilm számos nyelvi vívmányának újrafelfedezését. (Gyakorlati bizonyításai közül különösen hatásos az a tény, hogy a múlt év egyik legnagyobb művészi és kereskedelmi sikere Mel Brooks *Némafilm* című alkotása volt: egy valóban néma — azaz nem beszélt, csak zenével kísért — mű.) Bár ma erről ritkábban beszélünk, mint eddig bármikor, a filmművészet egyre inkább eltávolodik a szépirodalomtól, általában a film az írott-beszélt nyelvi kifejezőmódtól. És ezzel kanyarodom vissza cikkem témájához: azt hiszem, hogy a beállítás a legfontosabb, mert a „legláthatóbb” és a legkönnyebben nyomon követhető filmnyelvi elem. A film beállításokból építkeznek: ahogyan ezt teszi, az a filmnyelv fejlettségi színvonalának legmegbízhatóbb mércéje. A beállítás pedig évtizedekig valóban hasonlított a mondathoz: majdnem mindig mondott — kijelentett, kérdezett — valamit, meglehetősen kerek egész volt önmagában, vagy — játékfilmek párbeszédes jeleneteiben — egy másik beállítással összefonódva. (Tekintsünk el most a némafilm néhány nagymesterének egészen kivételes, napjainkig előremutató stílusától!) A mozgóképes közlés ennek megfelelően irodalmi (nem feltétlenül szépirodalmi!) példát követett: kerekded „mondatokban”, folyamatosan adta elő mondanivalóját. Az új hullámok korszakának kellett elérkeznie ahhoz, hogy a filmesek érzékelní kezdjék a filmnyelv nem irodalmi jellegét, és hogy ugyanők felfedezzék egy-egy magányosan kísérletező elődjük megsejtéseiben a továbbgondolandókat. A mai filmnyelv beállításai egyre távolabb esnek a mondattól — és éppen ezért ez a hasonlat ma már alig helytálló: a belső vágást szolgáló rendkívül hosszú beállításokra éppen olyan nehéz lenne mondattani analógiát találni, mint a villanásnyi mozgóképekre, az insertekre s az állóképekre. Márpedig filmes kortársunk — nemcsak a művész — ezekkel ugyanúgy építkeznek, mint a hagyományos kerekdedségűekkel, amelyekben esetleg teret enged a belső vágásnak, esetleg csak egy plánná szorítkozik. Ha voltak is korszakok, amikor a három filmnyelvi alapelemből valamelyik előtört vagy háttérbe szorult, jelenleg helyreállt az egyensúly: a filmnyelv kép—plán—beállítás egysége.



Balázs Péter vázlatfüzetéből: 1907-es felkelők