

Mozgókép-szerelés II.

Az átmenetekkel elég sok baja volt a filmtudománynak. Az általam is többször említett nyelvtani analógiákban az írásjelekhez hasonlították őket. Valójában a hagyományos filmnyelvben sem mondatokat, mondatrészeket, hanem — ha már hasonlítgatunk — fejezeteket választottak el. A leglátványosabbak azok, amelyeket trükkfelvétellel készítettek: valamilyen mértani alakzat nyomul be a képbe, s kizorítva onnan az addig látott tárgyat, újabbnak ad helyet. Nem kevésbé hatásosak az egymásra másolt képek, amelyekből az első fokozatosan elhalványodik, a második pedig felerősödik (a folyamat sorozatban ismételhető, s ilyenkor valószínűs romantikus tirádát eredményezhet, azaz hangulatos felsorolást, fokozást stb.). A kép el is sötétülhet, akár a film végleges befejezésekképpen, akár egyik fontos egységének lezárulásaként. Ez utóbbi esetben az elsötétítést a kivilágosodás követi, s ez az elsötétítés—kivilágosodás egyike a leggyakrabban használt filmnyelvi „írásképeknek“.

Helyzetük akkor ingott meg, amikor általában a harmincas-ötvenes évek uralkodó filmművészeti stílusának helyzete. S mert ez ellen a legfőbb vád a mesterkélttség volt, ugyanez érte az átmeneteket is. Annyi bizonyos, hogy a mai néző sokkal kevésbé érzi szükségét a szerkezeti egységeket kissé szájrágó módon jelző technikai eljárásoknak, mint elődje. S éppen ezért jelenleg csak igen nagy mérséklettel alkalmazhatók és alkalmazottak az átmenetek. Lemondhatunk teljesen róluk? Különösen a hatvanas évektől kezdődően egész sor kiemelkedő jelentőségű filmművészeti alkotás megtette ezt. Mégis: nem lenne helyes és nem is szabad egy filmnyelvi elemet végképp elfelejtenünk. Valószínű s remélhető, hogy az átmenetek helyzete előbb-utóbb ugyanúgy kiegyensúlyozódik, ami több más, nem kevésbé leírtnak tűnő filmnyelvi elemmel már megtörtént.

Mindaz, amit a montázsról eddig írtam, viszonylag tisztázott kérdés. A következőkben azonban a montázs sokkal nehezebben körülírható funkcióiról lesz szó, s ezek elsősorban a filmművészetben érvényesülnek. Talán úgy határozhatnánk meg őket, mint a montázs művészetét. Persze, eddig is említettem idesorolható funkciókat, hiszen kétségtelenül elsősorban művészi funkciót teljesít a montázs akkor, amikor a tudat területeire próbál behatolni (emlékezés, képzelet, álom). És nem kevésbé elsőrendű művészi funkció a ritmusalakítás, a film zeneiségének kidolgozása. De ezek a funkciók mégsem kizárólag művésziek. Amire gondolok, azt talán a montázs cselekménybonyolító, drámai, költői s komikus lehetőségeiként minősíthetnénk, és ebben egyaránt benne foglaltatik a párhuzamos cselekményt bemutató montázs, az ellentétezés, a metafora, a gag a filmművészetben, vagy éppenséggel az a valami, amit jobb híján „szövegösszefüggésnek“ nevezhetnénk.

A szovjet némafilm érdemei a montázskutatásban felbecsülhetetlenek. A nagy rendezők és a nagy teoretikusok mellett a húszas években a kérdés mindmáig legnagyobbak mondható specialistája is itt lépett fel. Lev Kulesov nem volt nagy rendező, de filmnyelvi kísérletei nélkül sokan mások sem lettek volna azzá.

A legnevezetesebbet emlitem csak: a kor népszerű színésze, Ivan Mozzsukin közömbös arcképe mellé előbb egy tál étel, majd egy halott asszony, végül egy gyermek képét vágta, majd az így készült filmet bemutatta az eljárásról mit sem tudó nézőknek, akik elragadtatva fedezték fel Mozzsukin arcjátékában a valójában természetesen nem eljátszott étvágyat, fájdalmat és gyöngédséget. Egy másik nevezetes kísérlete a montázs egyik legnagyobb mesterének, Dziga Vertovnak ars poeticájává lett: szerinte a filmes lehetőségei végtelenek, hiszen senki sem akadályozhatja meg abban, hogy egy neki megfelelő szereplő képét több ember különösen szép vagy jellemző testrészeinek képéből vágja össze. S tovább menve azt állítja, hogy ugyanabból a néhány elemből — zuhogó víz, síró gyermek, robbanás stb. — egyaránt össze lehet vágni egy vízerőmű építésének vagy egy város ostromának filmjét. Általában nézeteinek lényege az, hogy a filmes válogatás nélkül bármit rögzíthet a valóságból, és azután a vágóasztalnál döntheti el, hogy a rögzített nyersanyagból mit hoz ki. Bármennyire túlzottnak tűnnek állításai, semmi lehetetlen sincs bennük, még ha a gyakorlatban éppen ilyen végletes formában nem is valósultak meg. Erősítsük őket még egy némafilmes szovjet példával — ezúttal a Pudovkinéval, aki így érvel: ha a három plán sorrendje: mosolygó ember — célzásra emelt pisztoly — ijedt ember, ez gyávaságot sugall, fordított sorrendben viszont bátorságot.

Két egymás mellé helyezett beállítás együttesen új jelentést hordoz; az előtük-utánuk következők módosítanak a jelentésen; sorrendjük fölcserélése megváltoztatja a jelentést. Talán úgy foglalhatnám össze az alapszituációt, melyek a filmművészeti metafora, a gag és a montázssal történő értelmezés forrásai. Hogy két, egymás mellé helyezett (mozgó) kép milyen metaforikus lehetőségeket rejt kapcsolatában — fölösleges részleteznem. A filmművészeti komikumnak nem kevésbé magától értetődő s megszokott eszköze az első beállítással humorosan ellentétes tartalmú második meglepő hatása. Ami pedig az értelmezést illeti, elegendő egyetlen filmtörténeti tényre utalnom: a második világháború után számos antifasiszta snittfilm (filmekből összeválogott film) készült azokból a német és olasz dokumentumfilmekből, amelyeket annak idején nyilván egészen más, kifejezetten propagandisztikus céllal készítettek.

Végül feltétlenül ki kell térnem, bár egy mondat erejéig, a montázs trükk-funkciójára (klasszikus példa: előbb az ablakon kiugró szereplőt látjuk, majd vágás után a lezuhant testet): ez nem kevesebbet jelent, mint egyes esetekben nagy anyagi megtakarítást, máskor egyébként megvalósíthatatlan felvételek létrehozását.

Sajnos, minderről még nem áll rendelkezésünkre valóban rendszeresnek mondható, tudományos alapossággal tanulmányozott, napjainkig érvényes összegezés. (Ne feledjük: bármennyire megbecsüljük ismét a némafilm nyelvi vívmányait, a hangos- — sőt térhatású hangos- — színes, szélesvásznú film csak bizonyos határok között hasznosíthatja őket; és ha nem így lenne, akkor sem állíthatjuk, hogy a némafilm teoretikusai bár a saját problémáikat maradéktalanul megoldották.) Hogy mégse hagyjam olvasómat teljesen kalauz nélkül ebben a kérdésben, befejezésül idézem Rudolf Arnheim montázs-táblázatát.

Technikai elvek. A) A darabok (értsd: beállítások — K.Z.) hosszúsága szerint. 1. hosszú darabok (lassú ritmus); 2. rövid darabok (gyors ritmus); 3. hosszú és rövid darabok kombinációja; 4. szabálytalan kombináció (a tartalom határozza meg, különösebb ritmushatás nélkül). B) A jelenetek montázsa. 1. folyamatos elbeszélés; 2. párhuzamos cselekmény; 3. közbeiktatott elszigetelt jelenetek. C) Jeleneten belüli montázs. 1. plánok kombinációja: a) előbb totál plán, majd egy részlete vagy premier plán, b) átmenet a részletről vagy a részletekről az egészre, melyhez tartoznak, c) szabálytalan plánváltakozás; 2. részletek sorozata (melyekből egyik sem tartalmazza a másikat).

Időbeni viszonyok. A) Egyidejűség. 1. teljes jelenetek egyidejűsége („mikorben X-ben ez történt, Y-ban...“); 2. egy nézőpont részletei egy adott pillanatban (gyakorlatilag megvalósíthatatlan). B) Előtte és utána. 1. jelenetek egymásutánja (valamint megtörtént és előrelátható jelenetek beiktatása); 2. egy jelenet történése. C) Közömbösség az idővel szemben. 1. cselekvések, amelyek nem függnek össze időben, csak tartalmilag; 2. elszigetelt felvételek idő-kapcsolat nélkül; 3. elszigetelt felvételek beépítése egy cselekménybe.

Térbeni viszonyok. A) Azonos környezet (de különböző idő). 1. teljes jelenetek (valaki visszatér ugyanarra a helyre); 2. ugyanabban a jelenetben (az idő eltelik, de mi megszakítás nélkül látjuk, hogy mi történik azután ugyanott; megvalósíthatatlan). B) Helyszínváltás. 1. teljes jelenetek (különböző helyeken lejátszódó jelenetek egymásutánja vagy egymásbafonódása); 2. ugyanabban a jelenetben (ugyanannak a helyszínek a részletei). C) Közömbösség a térrel szemben.

Tartalmi viszonyok. A) Analógia. 1. formai: a) a tárgy formája, a mozgás formája; 2. tartalmi: a) elszigetelt tárgyak (Pudovkin: „a fogoly öröme“: fogoly — patak — madarak — nevető gyermek), b) teljes jelenetek. B) Kontraszt. 1. formai: a) a tárgy formája, b) a mozgás formája; 2. tartalmi: a) elszigetelt tárgyak, b) teljes jelenetek. C) Analógia—kontraszt-kombináció. 1. formai analógia és tartalmi kontraszt (a fogoly megláncolt lába és a táncosnő lába); 2. tartalmi analógia és formai kontraszt.

A közel félszáz éves táblázatot már korábban bírálták, és később maga a szerző is talált benne kivetnivalót. Kétségtelenül elavult és egyszerűsítő — s ugyanakkor eléggé túlméretezett, önismétlő —, mégis mindmáig felbukkan a montázsról szóló értekezésekben, mintegy provokálva a késői utódokat, akik viszont elhárítják a kihívást, valószínűleg a cikkemben is emlegetett tisztázatlan részletkérdések miatt.

A montázsról sokat írunk és keveset tudunk; a montázst tiszteljük, és nem ismerjük... Szerencsére, ez csak az elméletre vonatkozik. A film, különösen a filmművészet csodálatos példaanyagot halmozott már fel a feltehetőleg előbb-utóbb megszülető korszerű montázselmélet számára.