
új filmek, köntösükben

FEKETE ELVIRA

A modern filmgyártás egyik sajátossága a filmművészet képi erejével kifejezésre szánt alkotói élmény autentikus környezetének mellőzése lett. Ennek a kategorikus állításnak az igazságában nem lehet kételkedni akkor, ha a belgrádi Fest '73-on bemutatott filmalkotások közül a hiteles környezet mellőzésének példajaként éppen azoknak a producereknek és rendezőknek a műveit említjük fel, akiktől a filmesztéták és filmkritikusok, nem utolsósorban pedig a filmszínházak közönsége legkevésbé várt ilyen filmművészeti megoldást. Esztétikai szempontból ugyanis a filmnek mint a valóságot teljes hitelességében és konkrétságában idézni tudó művészetnek minden különös értéke és mágikus erejű szuggesztivitása éppen abban rejlik, hogy a valóság idézésekor és megjelenítésekor nem a szó és nem a képzőművészeti kifejezőeszköz sajátosságosan merev valóság-érzékeltető erejére, hanem magára a konkrét valóságra támaszkodik. Tárgyi környezetünk idézésében tehát kétségkívül a filmművészet az egyedüli dokumentáló művészet. A film ugyanis, elmentében a színházat jellemző „kulisszai helyhez kötöttséggel”, kifejezőeszközének természetes plaszticitásánál fogva minden hely- és körülményváltozásra olyan intenzitású érzékenységgel reagál, ahogyan azt az alkotó valóságtükrözésének hely- és körülményváltozása megköveteli. A valóságot nem stilizált formában, hanem a maga teljességében, hibáiban és tökéletességében újraélni, kizárólag filmművészeti élményt jelent. Egy fát, egy várost és városrészt olyannak láttatni, amilyen az az alkotói élmény formába öntésének pillanatában volt, filmművészeti fenomént jelent. A film tehát az egyedüli művészet, ahol még a hegeli esztétika által sekélyesnek minősített hibátlan precizségű valóság-visszatükrözésnek is megvan a maga nélkülözhetetlen fontosságú szerepe. Amíg ugyanis a hegeli esztétika elvet minden olyan törekvést, amely egy képzőművészeti alkotás életre keltésekor például a „természeti szépet” nem egy magasabb rendű széppel, konkrétan nem egy mély gyökerű emberi átérzéssel párosítja, hanem úgy jeleníti meg, ahogyan azt a

képzőművészet másolási eljárása megköveteli, addig a film az alkotói élmény formába öntését csakis a természet (tágabb értelemben környezet) tényszerű és tükörképes visszaadásával tudja megvalósítani. Ilyen esetben a tárgyi valóságot, amelyben a filmbeli történés egyes mozzanatai lejátszódnak, nem kell átformálnia semmiféle metaforikus jelentéstartalomnak sem, ellentétben a többi művészettel, ahol például ahhoz, hogy egy táj megéneklése teljes értékű esztétikai hitelességet kapjon, a tájnak magának alkotói átlényegülésére és új tartalmi feltöltődésére van szüksége. A film esetében az alkotói többlet nem a táj átformálásában, hanem a maga valós képét felmutató táj (környezet) céltudatos követésében és rögzítésében mutatkozik meg. Az alkotói átélést tehát a kamera által fotografikus hűséggel visszaadható táj megfelelő részleteinek kijelölése és a megfelelő részletekről készített képek és képsorok mesterséges elrendezése valósítja meg. A film az alkotó meseszövéseinek színterét úgy állítja a cselekménynek megfelelő hangulat hiteles érzékeltetésének szolgálatába, hogy a környezetet hibátlan precizságú „tárgyiasságában” megmutatva mindig azokat a valóság-részleteket rögzíti, amelyek a filmbeli történés egyes mozzanatainak pillanatában a felvevőgép látóterét kitölthetik. A rendező például egy arc művészien szép játékának kiemelésekor a filmkép premier plánjában a jelenet színteréből egészen nyilvánvalóan sokkal kevesebbet mutat meg, mint egy filmkép nagytotálja esetében, ahol minden hangsúly arra a tájra, vidékre vagy éppen arra az egzotikus városrészre esik, amelyben a filmbeli történés jelen mozzanata lejátszódik. Tudnunk kell persze azt is, hogy a filmek ez a tükörképes valóságrögzítő képessége csakis akkor szolgálhat művészi élménnyel, ha a filmképekbe sűrített valóság nem önmagára hagyatva, tehát nem a mű egységes tartalmi-hangulati konstrukciójából kiragadva igyekszik hatást kelteni, hanem — függetlenül a komplett alkotás eszmei-ideológiai anyagának minőségétől (hiszen az eszmeileg téves nézetű filmmunkák is lehetnek nyelvileg kifogástalan felépítésűek) — csakis úgy, hogy minden apró részletével a cselekmény menetének, a történet zavartalan levezetésének, egyszóval az alkotói cél tökéletes kivitelezésének szolgálatába áll. A filmművészet valóságrögzítő képessége tehát nemcsak a filmcselekmény tárgyi környezetének tényszerű ábrázolását jelenti, hanem annak lehetőségét is, hogy a film ne a színház merev kulisszáit használja fel a környezet hiteles érzékeltetésének céljából, hanem a kamera által fotografikus hűséggel visszaadható valóságot. E lehetőség mellőzése és a filmbeli történés autentikus környezetének valamilyen teátrális megoldással való helyettesítése, a plasztikus filmnyelv megmerevítése mellett, kétségkívül tagadását jelenti azoknak a nélkülözhetetlen fontosságú tényezőknek is, amelyek a filmet filmmé varázsolják. A hetedik művészet ugyanis nemcsak azzal teszi magát megkülönböztethetővé a színháztól, hogy annak dramaturgiáját egészen sajátos jegyekkel ruházza fel, hanem azzal is, hogy a feldolgozásra kijelölt téma szituációit jellegzetes és autentikus környezetbe tereli. Nehézséget ilyen szempontból csak az alkotói fantáziából táplálkozó jövőidézés vagy a történelmi múlt megelevenítése jelenthet, amikor például egy ókori vagy egy középkori hadjáratral romba dőlő város megjelenítése, mindennapi életének érzékeltetése, jellegzetes építészeti stílusának ismertetése csakis az archeológiai leletek alapján készített színpalak és makettek alkalmazásával képzelhető el. Mindez azt bizonyítja,

hogy a jelen képi megelevenítése az egyedüli olyan alkotói terület, ahol a színház kulisszáira emlékeztető technikai eljárásoknak legproblematikusabb a jelenlétük. A mához kötődő és a mából kiinduló filmbeli szituációk színházias kivitelezése esztétikai szempontból még akkor is problematikusnak mondható, ha nem feledkezünk meg arról a tényről sem, hogy az ilyen eljárások nemcsak a modern film visszakanyarodását jelentik a filmművészet kezdeti korszakának eljárásaihoz, hanem a stilizált valóság új tartalmi feltöltését is. Az ugyanis vitathatatlan, hogy a modern film vonzódása a színház kétségtelenül merev, „helyhez kötött” eljárásaihoz a tárgyi környezet színpalakkal történő helyettesítésének egészen új magyarázatot ad. A valóság és a valóság hiányát pótolni szándékozó színpal viszonyát a modern film lényegesen átformálja. A film születésének és kialakulásának korszakaiban a színpal azt a szerepet vállalja magára, amellyel a valóság maximális illúzióját keltheti, ellenében a ma filmgyártásának teátrális megoldásaival, ahol a színpal feladatkörébe a valóság illúziójának kialakítása helyett a valóság illúziójának teljes lerombolása tartozik. Így például az a filmalkotás, amelyik a téma filmszerű formába öntésének lehetőségeit félretéve színpalakkal és makettekkel igyekszik a meseszöveg színterét érzékeltetni, kétségkívül a brechti színház elidegenítő hatásának ad filmbeli érvényesülési lehetőséget. A filmyelvnek ellentmondó „teatralitás” azt kísérli meg tudatosítani a nézőben, hogy mindaz, amiről a film beszél, amit a film formába önt és amit megjelenít, nem egyéb pusztán játéknál, ami csakis a valóságon innen történhet meg. Kérdéses azonban, hogy a film, mint egyedi formanyelvvel, sajátos megkülönböztető jegyekkel, különös kifejezőeszközökkel és mágikus hatóerővel rendelkező művészet átadhatja-e magát az olyan valóságromboló eszközöknek, amelyeket a színház teremtett meg és amelyeket a színház „kulisszai helyhez kötöttsége” tett elsősorban is alkalmazhatóvá. Ahhoz természetesen nem fér kétség, hogy a modern film ilyen célú visszakanyarodása a színház megoldásaihoz nem jelent mást, mint a hetedik művészet kevésbé eredményes útkeresését abban a bonyolult kérdéskomplexumban, amelyben a színház a brechti megoldások elfogadásával kétségkívül rátalált egyik követhető irányára. Az elidegenítő hatások kiaknázása, amit a színház a színpalak kiemelésével és jelenlétük tudatos hangsúlyozásával valósított meg, a filmben már kevésbé bizonyul hatásosnak. A film annyira a valóság művészete, hogy még a valóság illúziójának lerombolását is csak a valóság elemeinek felhasználásával tudja tökéletesen kivitelezni. Ahogyan a bunueli szürrealista film és ahogyan a filmbeli szürrealizmus általában a valóság fonák helyzetét nem egy új, visszajára fordított valóság felépítésével önti formába, hanem az egyes filmképek belsejében a már meglévő, egymásnak ellentmondó, egymással oppozícióban álló valóság elemek összefuttatásával, úgy a film a valóság illúziójának szétesztelését is kizárólag csak a tárgyi konkrétságukban jelen levő valóság elemek céltudatos elrendezésével érheti el. Ahhoz, hogy a nézőben megingathatatlan szilárdsággal tudatosulhasson a filmcselekmény „valóságkizáró” játékjellege, magának a valóságnak kell megjelennie, a bennünket körülvevő környezetről készített filmképek felnagyított és túldimenzionált jellegének bizonyítékául. A húszas évek filmművészetének stroheimi törekvései ilyen esetekben sem veszíthetnek érvényességükből. A tárgyi környezet precízen kiművelt megjelenítésére még a brechti elidegenítő

hatás filmbeli megvalósításának pillanatában is éppoly igény mutatkozik, mint amilyen csillapíthatatlan szükséglet volt a húszas évek filmművészelének megreformálásában a merev teátrális megoldások felváltása autentikus filmbeli környezettel.

A modern film tudatos és módszeres visszakanyarodását a film színházi megoldásokkal terhelt korszakába az elmúlt év legsikerültebb filmalkotásainak belgrádi szemléljén Kurosawa Do-des-ka-den című műve hivatkozó módon indította el. Az újat és a különöst Kurosawa teátrális jellegű megoldásaiban nem a színház kulisszáinak érvényesítése jelenti, hiszen az átlag filmrendezők nagy többsége még ma sem riad vissza a hamis eszközökkel történő valós tények állításától, hanem az a szándékos és céltudatos leplezetlenség, amellyel Kurosawa a kulisszát a filmbeli hangulat tökéletes érzékeltetésének szolgálatába állítja. A fentebb megnevezett alkotás mozaikszerűen egymásba illesztett életképeinek csak meghatározott esetei játszódnak le autentikus környezetben. Az életképek nagyobb hányada az emberi lét valós közegét nem mímelni, hanem erősen stilizálni igyekvő kulisszák és makettek világában jelenik meg. Meghatározott szituációkban a film két jellegzetes embertípusának megvalósíthatatlan vágyálmái a valóságról alkotott képek kivitelezési formájával azonosíthatók, mintegy annak bizonyítékául, hogy a film „jelmezbe öltöztetett” valósága éppolyan valószerűtlenség, mint a film két hősenek puszta álmodozása. Annak kifejezési szándéka, hogy a valóság olykor banális valószerűtlenségként is hathat, a színpalack alkalmazásával kétségtől a színház kifejezőerőit hívja segítségül, ami természetesen már korántsem eredményez olyan intenzív filmélményt, mint a konkrét tények és a konkrét tárgyi környezet megjelenítése.

A színházi kulisszák ilyen célú alkalmazását azonban nemcsak a japán filmgyártás tette magáévá, hanem nagyon érdekes módon az az olasz film is, amelyik már a negyvenes-ötvenes évek neorealizmusában a film „deformálódása” ellen szólva azt vallja, hogy „a film rendeltetése és eredete kizárólag a valóságban keresendő, értve ez utóbbit a valóság minden árnyalatát, egészen a legkézzelfoghatóbb, legérezhetőbb síkjáig, az igazságig”. (Antonio Pietrangeli) A negyvenes évek neorealizmusának menekülését a valóságba, egészen konkrétan pedig a filmcselekmény dokumentáris hitelességgel prezentált autentikus környezetébe, a mai olasz film a színház színpalainak egyre gyakoribb alkalmazásával váltja fel. Helytelen lenne azonban azt állítanunk, hogy a modern olasz filmnek általános ismérve és jellemzője lett a tárgyi környezet mellőzése és tudatos kerülése. Nagyon sok olasz film még ma is a neorealizmus (illetve a későbbi dokumentarizmus) sajátosságaira építi cselekményét, az aktuális társadalmi, politikai konfliktusokra tehát, amelyeket mindig frissen és szuggesztíven ható hiteles környezetbe helyez, de azzal, hogy némely neorealizmust (dokumentarizmust) idéző alkotásban már a színház „színpalack” megoldásainak is szabad érvényesülési teret biztosít, némiképp meglazítja és feloldja azt a tulajdonképpeni neorealizmust, amely szabályos valóságkövetést és szigorú valósághűséget hirdet. Az ilyen alkotásokban a tematikai szempontból neorealizmust idéző sajátosságok azokkal a formai jegyekkel ütköznek, amelyek már nem a neorealizmuséhoz, még kevésbé a későbbi dokumentarizmuséhoz, hanem egy egészen más, lényegi tulajdonságaiban eltérő irányhoz tartoznak. A formának és a tartalomnak ez az ütközése két-

ségkívül egy olyan új filmművészeti hullám jelentkezését is sejtetheti, amelynek tartalmi anyaga, túlnöve a neorealizmus formai jegyein, egy kevésbé esztétikusnak mondható teatralitásban jut majd kifejezésre. Erre példaként említsük meg a belgrádi nemzetközi filmfesztiválról Alberto Bevilacqua olasz rendező Ilyenfajta szerelem c. alkotását, amelyben a szociális problematikát taglaló tartalom teljes ellentétben áll azzal a formával, amelyben megjelenik. A munkásmozgalmak valamikori hőse társadalmi szerepvállalásából kifolyólag egy olyan fonák társadalmi szituációba kerül, ahonnan fiával együtt sehogyan sem talál rá a megfelelő kiútra. A két hős állandó harca az eileniorradalmárok terrorakciói ellen társadalmi-politikai sikra tereli az alkotás tematikai konstrukcióját, a tartalmat megjelenítő forma azonban egy olyan teátrális megoldással igyekszik elhíttetni a valóság tényyszerűségét, amely nem magából a valóságból, hanem a valóságnak csak egy teátrális eszközzel reprodukált másából táplálkozik. A filmben megjelenő, szilárd anyagi alapokat birtokló kapitalisták nem a valóság realitásának megfelelő környezetben mozognak; palotáikat, fényűző életüket nem a neorealizmus valóságkövető módszere önti formába, hanem a színháznak az a sajátos eljárása, amely a valóságot egy kulisszákkal bélelt környezetként érzékelteti. A tartalommal kifejezésre szánt alkotói élmény a filmben túrhetetlen színházias eszközök tolmácsolásában elveszti minden hitelességét és hamis frázissá, üres, értelmetlen lázadássá válik. Amit tehát a műalkotás tartalmi vonatkozásban állít, azt a műalkotás formai konstrukciója olyan kifejezett mértékben tagadja, hogy a műalkotás esztétikai élménye vitathatatlanul nullaponton marad. Ez a példa is szolgáljon annak bizonyítékául, hogy a filmesztéták és filmkritikusok részéről helytelen lenne bármikor is azt feltételezni, hogy a filmbeli cselekmény közege — a történelmi és fantasztikus filmek esetét kivéve — a valóság reális bemutatásának mellőzésével is képes annak az eszmének a szolgálatába állni, amelyik a tartalomban igyekszik megmutatkozni.

A keleti filmgyártás — nagyon érdekes módon — még ma is tartózkodik a filmművészet „elszínháziasításától”, és nagyon helyesen még ma is szívesebben keresi fel a filmcselekmény autentikus környezetét, mint a színházban használatos kulisszákat. A keleti filmgyártás legfrissebb termékei közül egyedül csak Az őszhajú lány c. kínai filmben találkozhatunk azzal az eljárással, amelyik nem a kínai táj és valóság környezet filmbeli megjelenítésére építi az alkotás tartalmi anyagát, hanem azokra a kulisszákra, amelyek a balett színházi kivitelezésében játszottak nélkülözhetetlen fontosságú szerepet. Feltételezhetően ebből az útkeresésből adódott az is, hogy Az őszhajú lány c. alkotás nem jutott túl egy kitűnő korreográfiával rendelkező balett dokumentáris hitelességű színházi közvetítésén. A film tehát egy színházlátogató figyelő szemével kíséri végig a táncjáték vitathatatlanul bizarr bravúrajait, aminek eredményeként a film — technikai vonatkozásban természetesen — nemcsak hogy közel kerül a színház megoldásaihoz, hanem ugyanakkor azonosul is velük. Közelebről meghatározva ez azt jelenti, hogy a film saját kifejezőeszközeitől elrugaszkodva, a színház formai jegyeivel felruházva jelenik meg. Az esztétikai tökélyé csiszolt táncjáték filmváltozata egy pillanatig sem törekszik autentikusságra, és a kulisszát még ott sem igyekszik felváltani valós környezettel, ahol annak kivitelezése semmiféle technikai akadályba sem ütközik. A nap ragyogását, a hegyek

szépségét, a vihar misztikáját műnap, műhegy és mesterséges eszközökkel improvizált vihar helyettesíti, korántsem olyan esztétikus élményt eredményezve, mint a természetes nap, hegy és vihar megjelenítése. Az alkotói kételkedés a valóság kifejezőerejének szuggesztivitásában, vagyis abban, hogy a reális környezet természetes egyszerűsége is tud olyan kifejezett meggyőzőerővel hatni, mint a kulisszákkal imitált valóság mesterséges elrendezése, az alkotót oda juttatta, hogy a filmi kifejezőeszközök természetességét könnyelműen a téma politikai mondanivalójának rendelte alá, olyan természetellenes igyekezettel, hogy a film elsősorban is egy görcsös erőlködés benyomását kelti. Az őszhajú lány c. film rendezői elképzelése szerint a cselekménykísérő szerepében megjelenő valóság korántsem lehet kivitelezője mindazoknak a szükséges elemeknek, amelyek az emberi kéz által teremtett kulisszákba tervszerűen ötvözhetik az alkotást politikai jellegében hangsúlyozó tényezőket. A színpalak konstrukcióját olyan tartalommal feltölteni, amilyen a film tematikájával maximális összhangban van, gyakorlatilag nem igényel olyan szakmai felkészültséget, éleslátást és pontos megfigyelőképességet, mint a természet elemeinek tudatos szelektálása, ahol elsősorban is a tipikust kell megtalálni az általánosan ahhoz, hogy az események és filmbeli konfliktusok színtere az alkotó „hetedik érzékét” dicsérve mutatkozhasson meg. A kulisszák alkalmazásából eredő erőmegtakarítás azonban az esztétika szempontjából korántsem olyan lényeges, mint a film kifejezőképességének az a nyílt és leplezetlen megkérdőjelezése, amely a hetedik művészet által készségesen felkinált lehetőségeket a színház megoldásaival váltja fel. Egy konkrét filmalkotásban nagyobb bizalommal közeledni a színházhoz, mint magához a filmhez, nem jelent mást, mint megtagadást annak a művészetnek, amelyet éppen élményünk megjelenítésének eszközeül választottunk.

Ezzel lezárva a kínai film problematikáját, térjünk rá a fantasztikus filmek környezetrajzára, amelyről tanulmányunk kezdetén egy olyan megjegyzést tettünk, hogy a történelmi múltat idéző alkotások után ez a műfaj a filmművészet másik olyan területe, ahol az autentikus környezet objektív hiánya megengedhetővé teszi a kulisszák és makettek alkalmazását. Ellentétben a fentebb tárgyalt filmalkotások jelenidejűségével, a fantasztikus film kötelezően a jövőre épít. Környezetrajzának jellegét is ez határozza meg, ami azt jelenti, hogy szemben a „jelen idejű” filmek „tiltott” kulisszahasználatával, a fantasztikus filmek kizárólag a kulisszákra építhetnek. E szükségmegoldásnak is természetesen megvannak a maga szigorú belső szabályai. Ahhoz például, hogy egy fantasztikus film fantasztikumra ne a reális dolgok valószerűtlenül ható rendszertelenségében merüljön ki, hanem a tényleges fantasztikumban, elsősorban is és kötelezően irreális tükröző kulisszákra van szükség. A jövőkép ugyanis tökéletes élményként csak akkor hathat, ha a jövő illúzióját egyetlen olyan elem sem bontja meg, amely realitásával a másikat, a jelenti idézi. A jövőnek tehát úgy kell megjelennie, ahogyan azt a képzelet látja, nem pedig úgy, amilyennek azt jelenünkben táplálkozva közvetlenül tapasztaljuk.

Érdekes, hogy ha a fentebb tárgyalt filmalkotások esetében szót emelünk a valóságot helyettesítő kulisszák alkalmazása ellen, a fantasztikus film esetében elégedetlenkedve követeljük a valóság könnyörtelen elrejtését és felváltását olyan elemekkel, amelyek még csak távolról sem

emlékeztetnek a jelen valós tényezőire. Az olyan alkotásokban, amelyekben a pillanatnyi lét problémái igyekeznek filmnyelven megszólalni, a kulissza szerepeltetése minden belső harmóniát felbonthat, ellentétben a jövőt idéző alkotásokkal, ahol a hangulat harmóniájának felbomlása nem a kulisszák szerepeltetéséből, hanem a reális valóság megjelentetéséből ered. A jövő ábrázolása ugyanis — függetlenül attól, hogy kisebb vagy nagyobb távú-e az előrelátás — kötelezően az ismeretlen ábrázolását jelenti, ami már eleve kizárja annak lehetőségét, hogy az általunk ismert valóság ez esetben is éppoly természetességgel mutakozzon meg, mint a jelent idéző alkotások esetében. A fantasztikus filmek kulisszahasználatát tehát engedélyezett, azzal a feltétellel, hogy a kulissza ne valóságutánczó, hanem fantáziát követő legyen.

Stanley Kubrick A narancs óraszerkezete c. legújabb filmje a fantázia különösségére épül, a filmben használt színpad konstrukciója azonban azzal, hogy intenzívebben asszociáltat a jelen valóságra, mint a jövő titokzatos egzotikumára — a rendezésnek és operatőri munkának még azt a tökéletességét is megcsónkítja, amely a művet cselekményvezetésében a kezdettől a befejezésig végigkíséri. A film cselekménye ugyanis a közeljövőhöz kötődik, a színpadokkal bélelt környezet pedig, amelyben a történet egyes szituációi megjelennek, a mához, a jelen valóságához, aminek következményeként a filmcselekmény tér- és időazonossága egy pillanatig sem valósul meg. A történés tér- és időegysége tehát két külön vágányra terelődik, ahol a cselekmény színtere a jelent, a cselekmény különössége pedig azt a jövődőt bizonyítja, amely az alkotói fantáziából táplálkozva mutatkozik meg. A főhős érdekes esete egyetlen pontban sem találkozik annak a környezetnek a jellegével, amelyben a főhősi sors mint fantasztikum megjelenik. London utcái, üzletei és lakóházai, éttermei és kórházai díszlet formájában adják a cselekmény színterét, olyan kifejezetten idézve a mai modern városok képét, hogy még a jövő orvostudományának az a csodatétele is elveszti hatását, amely különben a tényleges fantasztikummal határos. A fantasztikus filmcselekmény kivitelezésének ilyen formája a néző élménymegoszlásához vezet. A cselekmény színtere a jelent szuggerálja, a főhőssel történő orvostudományi kísérletek pedig a közeljövőt, aminek következményeként a néző képtelen a film cselekményét egy azonos tér- és idősíkra terelni. Mindez természetesen a kulisszák helytelen konstrukciójával magyarázható. Addig ugyanis, amíg a fantasztikus film tér érzékeltetésére szolgáló kulissza nem rugaszkodik el a reális valóságtól és amíg egyetlen olyan elemet is tartalmaz, amely erősen a jelenre emlékeztet, maga a filmbeli történés sem idézhet olyan idősíkot, amely a jelen eseményeitől teljesen független. A fantasztikus film esztétikuma ugyanis abban rejlik, hogy a művészileg feldolgozásra szánt történetet, hősoket és különös helyzeteket a fantázia gazdag alakító- és teremtőerejére bízta. A jövőt idéző fantasztikus filmben nem az objektív tényeknek, hanem a fantáziának kell munkálkodnia ahhoz, hogy a dolgok és jelenségek ne úgy mutakozzanak meg, mint a szürke hétköznapi dolgok és jelenségei, hanem úgy, mint egy képzel világot számmunkra még ismeretlen területe.

A filmnek tehát, mint a valóság művészetének, nem feltétlenül szükséges minden esetben szigorúan elzárkóznia a színház kulisszahasználatától. Meghatározott és technikailag indokolt helyzetekben engedélye-

zett a színpadok szerepeltetése, azzal, hogy alkalmazásuk helyének, idejének és módjának kötelezően a film esztétikáját kell szolgálnia. A film kulisszahasználatának ugyanis megvan a maga esztétikája, ami azt jelenti, hogy a színpadok alkalmazásának problémája csak akkor oldódhat meg, ha ezek az esztétikai kritériumok kielégítést nyernek. A hetedik művészet kifejezőeszközeivel vállalkozni a reális valóság művészi reprodukálására, összetevő részeinek és részleteinek céltudatos szelektálására kétségkívül magas fokú művészi és szakmai felkészültséget igényel, de a filmben kulisszákkal dolgozni és kulisszákkal (makettekkel) előhívni azt a felejthetetlen szépségű élményt, amit a film valóság-szeretete könnyűszerrel biztosít, már nemcsak a reális valóság ismeretét, jellegzetességeinek meglátását igényli, hanem a kulissza nem mindig bizalmat keltő sajátosságainak ügyes és szakszerű megválogatását is. A valóság a maga realitásában mindig szép, de a kulissza esetében már tudni kell rátalálni arra a szépségre, amely leginkább megfelel a filmművészeti követelményeknek. És mert a valós dolgok egyszerű igazságukban mindig megnyerőbbek, mint a hamisak a maguk hamisságában, a kulisszákat szerepeltető filmek csak kivételes esetekben kelhetnek versenyre azokkal az alkotásokkal, amelyek tényeket közölnek, valós dolgokat ismertetnek, igaz környezetet szerepeltetnek.

Problémakörünk taglalása folyamán, a hetedik művészet elszínházasodásáról szólva, a kulisszák filmbeli szerepeltetésének több lehetőségéről tettünk említést. Kurosawa Do-des-ka-den c. alkotásában a kulissza a brechti színház elidegenítő szerepét vállalja magára, azzal a szándékkal, hogy a filmben bemutatott dolgok, események és keserű élettörténetek a nézőben ne a valóság tényleges dolgaiként és eseményeiként tudatosuljanak, hanem csak egyszerű pesszimista játékként; Alberto Bevilacqua Ilyenfajta szerelem c. alkotásában a kulissza mint a valóság illúzióját keltő tényező jelenik meg, Az őszhajú lány c. kínai filmben pedig a kulissza a valóság szuggesztivitását túlszárnyalni igyekvő kifejezőeszköz. Stanley Kubrick fantasztikus filmje színházi kulisszákat használ fel a jövő különösségének érzékeltetése céljából, Ken Russel angol rendező pedig ugyancsak a színház „színpad” megoldásait hívja segítségül ahhoz, hogy legújabb filmjének színhelye egy kulisszákkal erősen stilizált környezetben jelenhessen meg. A film tartalmi szempontból a középkor legendás hírű Jeanne nővér történetét idézi, aki részben tudatosan, részben pedig akaratlanul sodorja veszedelembé a szerelmét nem viszonzó papot. A történet tehát minden részében és részletében a műlthoz kötődik, ami természetesen nemcsak megengedhetővé, hanem ugyanakkor szükségessé is teszi az autentikus környezet felváltását olyan színházi megoldásokkal, amelyek valamilyen formában előbbre vihetik a történelmi esemény kibontakoztatását. A Démonok c. alkotásban Ken Russel érdekes módon párosítja az egyház fanatizmusának szinte már a naturalizmussal határos jellemrajzát a színpadokkal hivatkozva stilizált környezettel. A középkori város ugyanis, ahol a cselekmény lejátszódik, megdöbbentően fehér „kulissza-köntöst” ölt, mintegy ellentétként azoknak a drasztikus filmbeli jeleneteknek, amelyek a púpos apácánő és az élethez rokonszenves elasztikussággal viszonyuló pap tragikus sorsát kifejtik. A pestis által megtizedelt középkori városban, a brutalitással örjögve ismerkedő papok és apácák szelleműző szertartásai folyamán az alkotás egyedüli

szép és kellemes benyomását a kulisszákból felépített várfalak vakítóan fehér tisztasága jelenti. A filmben feldolgozott történet e falak keletkezését a városvédő pap sorsához fűzi, amit a rendező úgy tesz érzékelhetővé, hogy a környezetrajzként szerepeltetett kulisszákat éppoly „tisztá köntösben” jelenteti meg, mint amilyen tisztának és egyenes jellemnek a városvédő papot megismerjük. A tulajdonképpeni bástyák helyett a bástyák stilizált formái tesznek tanúvallomást a pap emberiségességéről, ami azt jelenti, hogy a habfehér kulisszák a pusztá megjelenésén túl dramaturgiai szerepet is magukra vállalnak; a cselekmény kibontakozása folyamán ugyanis jelképévé válnak annak az őszinte humanitásnak, ami a pap jellemében testesül meg. A várost bástyaként övező falak tehát, nem önmagukért, hanem a pap pozitív tulajdonságainak hangsúlyozásáért jelennek meg. Ezzel magyarázható az is, hogy a néző természetesen eseményként fogadja el a várfalakat stilizáló kulisszák megsemmisülését a cselekménynek éppen abban a pillanatában, amikor az elvei mellett mindvégig hősként kiálló pap megtorlás áldozata lesz. A szimbólum tárgyának pusztulásával maga a szimbólum is megsemmisül, a pap halálának beálltával bekövetkezik a városvédő falak lerombolása is, hogy a múltból a szadisták históriáján és kegyetlen emberkinzásán kívül semmi se maradjon meg. Mint ahogyan azt a fentiekből is láthatjuk, a *Démonok* című angol film rendezőjének igen szerencsés módon sikerült összepárosítania a környezetrajzként szerepeltetett kulisszák konstrukcióját a film cselekményével. A filmben felhasznált kulisszákat ugyanis átlendítette az autentikus környezet pusztá helyettesítésének szerepén, hogy a színpalakat (vagyis a környezetet) olyan tartalommal tölthesse fel, amely szimbolikájával egy áttételes jellegű alkotói üzenet továbbítására is vállalkozhat.

Esztétikai szempontból a múlt idézésének kétségkívül ez a módja igen merész és friss, hiszen a művészi reprodukálásra kijelölt történet nemcsak tartalmi szempontból vállalja a jelenre vonatkozó továbbítását, hanem a kulisszák ügyes és funkcionális konstrukciója szempontjából is.

A színház és film összepárosításának lehetősége azonban — tekintetbe véve a teljes filmtörténet anyagtárát — a Jancsó Miklós-i filmalkotásokban ölt legnemesebb realizálódási formát. Ha a színház Jancsó filmjeiben nem is a tulajdonképpeni színház értelmében jelenik meg, alkotásainak lényegét mégis a film szépségében és művésziességében sokszerűen ható „elszínháziasítása” jelenti. A film „elszínháziasítása” alatt ez esetben természetesen nem a kulisszák és makettek alkalmazását értjük, hanem a színház idő- és téregységének azt a filmbeli megvalósítását, ami a Jancsó Miklós-i alkotásokat szcenikailag szinte anti-filmmé varázsolja. A jancsó-i alkotásmódnak e szcenikai különösségéről kritikusai körökben már nemegyszer szó esett, de a kellő alaposágnak mindig azzal a hiányával, amellyel filmjeinek színháziassága minden kritikuski kiértékelés és bírálatmondás esetében háttérbe kényszerült. Jancsó Miklós filmjeiben kétségkívül a színházat is megrendezi, ami már eleve azt is szükségelteti, hogy műveinek kiértékelése során ne csak a film és filmi kifejezőmód, hanem az alkotásainak szerves részét jelentő színháziasság is elemzésben részesüljön Jancsó egyes műveiben, azzal, hogy a színház is filmnyelven beszél, a két művészet együttélésének tökéletes harmóniája valósul meg. A film színházzá változik, a

színház pedig olyan plasztikus művészetté, amely a bizarr színészhangpeninget nem a merev, élménytelen egysíkúságban, hanem egy dimenzióját — nagyságát és mélységét — rugalmasan alakító filmképsorozatban bontakoztatja ki. Az így konstruált Jancsó-i alkotásokban a filmbeli történet szintere alig változik. A cselekménnyel adatott szituációk — egy céltudatos stilizálást szolgálva — szinte kötelezően a végeláthatatlan magyar pusztát jelölik ki képi megmutatkozásuk színteréül. A forradalmi tánc, azzal, hogy a forradalom sikerét és bukását, a forradalom igazságát és megtorlását szimbolizálva, a filmbeli hangulat rap-szodikus csapongásának egyetlen pillanatában sem hagyja el a jellegzetesen magyar tájat, azt a téregységet varázsolja intenzív filmélménynyé, amely az antik színház pódiumain csiszolódott esztétikai tökélyé. E színházi téregység a plánok és az ugyancsak jancsó-i stílust jellemző kisszámú kameraállítás által nyeri el filmi fogantatását. A cselekmény egyetlen színterét ugyanis a plánok és beállítások oldják fel merevségéből, megteremtve azt a sajátos jancsó-i filmnyelvet, amely a forradalom képi megéneklésének — kétségkívül — a filmművészet legesztétikusabb lehetőségét biztosította. A színházi téregység megkedvelése Jancsó Miklós művészi cselekményvezetéséből — természetesen a filmnyelv bonyolult stilisztikája szempontjából — kirekeszti a montázst, mint a filmi kifejezőmód ugyancsak egyik lehetőségét. Alkotásaiban nem a tartalmilag és formailag egymásba futtatott képek $1 + 1 = 3$ élménye érvényesül, hanem a filmbeli színtérnek az a belső feldarabolása, amely az egész alkotásnak élénk, dinamikus képi lüktetést kölcsönöz. Mivel tehát filmjeiben klasszikus értelemben vett montázs nincs, a vágás izgalmas élményét a plánok és beállítások különös funkcionáltatásával helyettesíti. Alkotásaiban a filmnyelv nem vízszintes, hanem függőleges irányba végzi alakító- és formálómunkáját, hogy végeredményként ilyen eszközökkel is létrejöhessen az abszolút film gyakorlata.

A jancsó-i alkotásmód „színháziassága” a színházi idő- és téregység elfogadása mellett dramaturgiai szempontból is kimutatható. A Vörös szoltár (Még kér a nép) c. alkotás például, amely a századvég gazdaságilag is és politikailag is válságos éveit idézi, nem a konvencionális film dialógusaira bizza az alkotói üzenet továbbítását, hanem a tánc-, zene- és szavalóművészetben internacionális nyelvre találva elsősorban is a színház kifejezőeszközeire. A járandóságukat jogos szenvedéllyel követelő földmunkások ugyanis hol a keserű népdalok zenéjére, hol pedig a munkásdalok pattogó ritmusára lépegetve nyilvánítják ki elégedetlenségüket, olykor természetesen olyan dalok és szavalatok kíséretében, amelyek egy-egy nemzet hősi korát idézik. A film tartalmi anyagát tehát tánc, szcenikailag szigorú szabályossággal „megrajzolt” mozgás, szavalat, ének és zene továbbítja, azzal, hogy a zene ilyen szerepet vállalva magára, nem mint kísérőelem, hanem mint filmbeli vezértéma jelentkezik. A Vörös szoltár c. alkotás a kifejezőeszközök eddig még nem tapasztalt dialektikáját valósítja meg, ami azt jelenti, hogy a zene-, tánc-, ének- és szavalóművészet nem önmagáért, hanem a zene az énekért, az ének a táncért, a tánc a szavalóművészetért, valamennyi együttesen pedig az alkotói élmény művészi kibontakoztatásáért létezik. A színész, a zene és a környezet elveszti minden önállóságát, hogy az egyes tényezők hatása ne különálló hatássá, hanem együttes élménnyé

kerekedjen. Így alakul ki a kifejezőelemeknek az a szigorú belső egymásrautaltsága, amely a cselekmény vezetésével egyszer a szereplőt, másszor pedig a táncot bízza meg, hogy az az alkotói üzenet tolmácsolását a pusztának adja át, hogy a végeleáthatatlan síkság filmtérként dominálva a történet sivár színhelyének és a kor tipikusan magyar sorsának érzékeltetője legyen. A Jancsó Miklós-i film ezen a ponton érkezik el arra a szintre, ahol még a zene is megválnak hagyományos értelmétől, hogy ne csak mint melléktényező adjon jelt magáról, hanem mint a film olyan személytelen szereplője is, aki készségesen hajlandó vállalni a rábízott epizódok levezetését. Jancsó még a zenét is láthatóvá varázsolja, szerepet ad kezébe, feladatot bíz rá, a film cselekményvezetésének szüksége szerint pedig olyan díszletté alakítja, amely még a legösszetettebb színtér hangulatát is érzékeltetni tudja. A zene tehát, az alkotás belső ösztönétől függően, hol a film előterébe, hol pedig a cselekmény — forradalmi tánc — háttérébe kényszerül, az alkotás élénk képi lüktetését ritmikusan ismétlődő zenei lüktetéssel is megerősítve. A zenéből azonban mégsem lesz az amerikai revüfilmekre emlékeztető szlár. A film melódiája egyszerű kifejezőelem marad, amely a teljes mű eszmei konstrukciójától átitatva változatos dallamstruktúrájával azt a munkásmozgalmi miliőt eleveníti fel, amelyet a tipikus magyarországon belül még egy rokonszenves nemzetköziség is jellemez (francia, szláv munkásmozgalmi dalok).

A Russel-filmhez hasonlóan tehát a Jancsó Miklós-i Vörös zsoltár is a történelmi múlt forrásából merít. Sajátságos módon, mindkét rendező segítségül hívja a színház kifejezőeszközeit, de hogy a múlt idézésének mégis melyik az esztétikailag tökéletesebb formája, azt hiszem, nem nehéz kitalálni. Russel a múltba menekül a múltért, Jancsó a jelenben talál a múltra, ami egyben azt is jelenti, hogy Jancsó nem kulisszákkal idézi a történelmet, olcsó filmtrükköket alkalmazva, hanem a jelen eleven, életizű valóságával. Mit bizonyít be tehát elsősorban is a Jancsó Miklós-i művészet? Azt, hogy a múltat a jelenben is realizálni lehet, kulisszák, makettek és filmtrükkök nélkül is, egy olyan szilárd alkotói elhatározással, amely nem igényel többet, mint amennyit a jelen valóság, a ma pillanata nyújtani tud. Jancsó filmjei még a stilizálás kérdését is valós környezettel oldják meg. Történeteinek nagy többsége autentikus magyar pusztában bontakozik ki, aminek következtében felvételeinek nagy többsége exteriőr. És mert a puszta ilyen gyakori szerepeltetése a valóság gyakorlatának tudatos módosításán alapul, kétségkívül stilizációról van szó. Jancsó filmjeiben stilizált a zene, az ének, a tánc is, mintegy megerősítéseként annak, hogy a film, mint a ténszerűség művésze mindaddig valóságkövető kell, hogy legyen, amíg a valóság létezik.

Tanulmányunkban tudatosan választottuk a filmművészet ilyen jellegű megközelítését, hiszen formai szempontból a film a művészetek egyetlen olyan területe, ahol nem történik módszeres elemzés az alkotások formanyelvét, „kameravezetését”, montázstechnikáját, környezetrajzát illetően. Mi ez esetben a filmet nemcsak jelképesen, hanem ténylegesen is a „kulisszák mögül” vettük elemzés alá, szem előtt tartva a film „elszínháziasításának” mindazokat a pozitív és negatív jegyeit, amelyek a modern filmben ma éppúgy érvényesülnek, mint

a régi alkotásokban valamikor. Tévedés lenne ugyanis azt hinnünk, hogy a hetedik művészet esetében érvénytelen a „madarat tolláról...” szólás egyszerű igazsága. A film is az a művészet, ahol a stílus, a forma, egyszóval a külső éppoly lényeges meghatározója annak a belsőnek, annak a tartalomnak, amelyet megtestesít, mint a zene, a tánc vagy írás művészetében. Fenti tanulmányunkban a forma figyelembevétele a film egyre gyakoribb kulisszahasználatának tényéhez juttatott el bennünket, amivel ma éppúgy számolnunk kell, mint a neorealizmus idején a valóság újbóli felfedezésével, vagy Stroheim korszakalkotó újításai idején azokkal a merész alkotói ötletekkel, amelyekkel — ha kellett — falakat, házakat, utcákat romboltak le, illetve építettek fel ahhoz, hogy a valóság a maga teljességében tökéletesebben mutakozhasson meg. A film ma ismételten azt a korszakát éli, amikor a közönség hazug elbódításának és ízlésének megmételyezése érdekében kulisszák, makettek épülnek, visszatetsző filmtürkkötletek születnek. Célunk ezzel a tanulmánnyal is az volt, hogy a nézők figyelmét felhívjuk egy olyan jelenségre, amelyhez kétségkívül fokozott kritikussággal kell, hogy viszonyuljon.