

Fehér folt a filmművészetben

Azt hiszem, nem kell sokáig törni a fejünket, ha ki akarjuk találni, mi is ez a fehér folt a filmművészetben. Az operatőr munkája. A vélemények ma már megegyeznek, ha azt fejtegetik, művészet-e, vagy sem. Érzik, hogy fontos szerepe van a film művészi hatásában, minden filmkritikus kötelességének tartja, hogy egy-egy filmet kritizálva, néhány szót elmondjon róla, előkelő helyet is foglal el ez a pár sor, közvetlenül a rendező után következik és a színészeket megelőzi.

De mikor művészetnek ismerik el, éppen a leglényegesebből felejtkeznek meg. Arról, hogy mint minden művészetre, az operatőrre is az jellemző, hogy mondanivalója, elképzelése van. Mikor a kritikusok egyáltalán nem veszik ezt észre, sőt még csak nem is kutatnak utána, éppen a művészi jellegét tagadják az operatőr munkájának.

Nem akarom kétségbe vonni a kritikusok jó szándékát, de azt hiszem, ha szívükre teszik a kezüket és őszintén bevallják az igazságot, nagy könnyebbséget jelent számukra, ha sikerült ezt a kényes pontot néhány jól hangzó frázissal átugraniuk. Igaz, nehéz lenne a helyzetük, ha közelebbről szeretnék megismerni ezt a területet. Az operatőri munkának nálunk egyáltalán nincs irodalma, sem könyvek, sem tanulmányok, sem olyan filmkritikák, ahol ezzel a problémával valaki is komolyabban foglalkozott volna.

Nincsenek meg azok a szempontok, formulák, melyek teszem fel, a színházkritika több évszázados története alatt kialakultak és melyek ismerete megkönnyíti a kritikus dolgát. A film képeire csak általános, megfoghatatlan jelzőket tudnak használni: „hangulatos, gyönyörű, meglepő, merész stb.”. Ezekről azonban az operatőrök szívesen lemondának és jobban örülnének néhány konkrét észrevételnek.

Az alapvető tévedést kritikusaink ott követik el, amikor a filmképet részleteiben — külön-külön kiemelve egy képet — vizsgálják. Pedig miként a világ jelenségeire érvényes az a törvény, hogy kapcsolatban állnak, feltételezik és függnek egymástól, ugyanúgy vonatkozik ez a film képeire is. A képeknek hangulatbeli összefüggésük van, feltételezik egymást, azaz minden képben benne van a rákövetkező lehetősége. Ennek kapcsán olyan elszakíthatatlan láncolat létesül, melyben a képek nem függetleníthetők egymástól, nem szakíthatók ki a többi közül, mert önmagukban értelmetlenné válnának, vagy hiányuk a megmaradottak érthetőségét veszélyeztetné. Tehát az operatőr sohasem önálló értékű festői hatásokra törekszik, sohasem egyes képek tökéletesítése a célja, hanem egész jelenetek, sőt mondhatnánk, a film egészének egységes megkomponálása, amiben a részleteknek csak alárendelt szerepük van. Kétségtelen, hogy a film egyes beállítások összessége, de ezek kialakítását az egész felett uralkodó elképzelés határozza meg. Azaz: az operatőr munkája hasonló a mozaikfestőéhez. Ha a mozaikfestő szép formájú és kellemes színű köveket rakna egymás mellé, nem törődve azzal, hogy ezek miként illeszkednek egymáshoz, akkor az ábrázolás értelmetlen formai játékká fajulna. De ha az egészre vonatkozó elképzelésnek alárendeli az egyes kövek színét és formáját, művészet születhet keze alatt. Legyenek szépek és érdekesek az egyes beállítások is, de csak úgy, ha beleilleszkednek az egész film stílusegységébe. A kritikusoknak először az egységes elképzelést kell felfedezniük, s csak azután foglalkozhatnak a részletekkel.

Az operatőr a rendezővel és a színészekkel egy csatarendben halad, és munkája csak akkor tökéletes, ha a filmkép ugyanazt a hangulatot sugározza, mint amit a rende-

zés és a színészek játéka. Lehet egy társadalmi drámát és egy vígjátékot ugyanabban a felfogásban fotográfálni? Ha megnézzük a „Róma 11 órá”-t és mondjuk az „Egymillió fontos bankjegy” operatőri stílusát, nem tudunk a kettő között felfogásbeli különbséget felfedezni? Ha mindkét művész csak az egyes képek kompozíciójára ügyelt volna, akkor munkájuk a képek sokaságának átlagában valami azonosságot eredményezett volna. De a vígjáték a beállítások áttekinthetőségét, közérthetőségét és egyszerűségét tűzte ki célul. Levegős, kiegyensúlyozott kompozíciók, kerülve a zsúfoltságot és a dinamikát, igyekezve követni ennek a filmnek derűjét és könnyedségét. A másik film képeit azonban, a mai történet hitelességének érdekében, valami ríportyszerűség uralta. Kerestlenségre való törekvés, véletlenné tűnő képkivágások, még ha azok esetleg egyensúlytalanok is tűntek. Vérbő, sokat magába foglaló hosszú gépmozgatásokkal megoldott beállítások, amelyekben a történet szabadon és természetesen pereghetett. A képkádernek sohasem volt visszafogó ereje, az előtér és a háttér egyaránt élt. Így az operatőr lehetőséget adott művészetével, hogy az élet ezer színével, nyüzsgésével jelenjen meg a vásznon. És ezt a fajta rendeztlenséget csak nagyon tudatos törekvéssel érthette el.

Tehát az egységes elképzelés az operatőr munkájának kiindulópontja és csak ennek tükrében lehet értékelni az egyes képeket. Ami az egyik filmben jó vagy rossz, az nem biztos, hogy a másokban is az lenne. Nincs olyan mérce, amivel mindent le lehet mérni. Először meg kell találni a szándékot, ami ilyené vagy olyaná formálta a képet és csak utána lehet értékelni. Persze, az operatőr elképzelése nem minden esetben helyes, vagy van úgy, hogy az alapvető szándék helyes volt ugyan, de nem sikerült a film minden egyes jelenetére kiterjeszteni. Sőt, hogy a legrosszabb esetet is megemlítsük, előfordulhat, hogy egyáltalán nem érezni egyöntetűséget, amely valamiféle egységes elgondolást feltételez. De az egyöntetűség sokszor

megtévesztő is, lehet, hogy pusztán mesterségbeli rutin búvik meg mögötte, mely csak lélektelenül elevélti meg a színészek játékát.

A koncepció felismerése kétségtelenen alaposabb figyelmet követel a kritikusok részéről, de csak így születethet gondolat — frázis helyett.

Az egyöntetűség egyébként olyan törvénye az operatőr művészetének, melynek a munka bármely pillanatában fel kell merülnie: befolyásolja a világitást, a kompozíciót, a gépmozgást, az optikák használatát. Éppen a részletfeladatok tudatos és következetes megoldása eredményezi az egységes koncepció érzetét. Tétélezünk fel, hogy a forgatás során egy olyan termet kell fotográfálni, melynek az összes ablakát elfödtek, csak egyet hagytak szabadon. Ezen az egyen élesen vág be a napsugár az egyik sarokba. Ha teljes kép készül a teremről, hangulatára a fénycsík ellenére a nyomasztó félhomály a jellemző. Ha most a legközelebbi beállításban az operatőrnek csak a naptól bevilágított sarkot kell fényképeznie, okvetlenül ézékeltetni fogja az árnyékok is a kép fény felépítésében, éppen a reálszituáció ellenére, mert különben olyan derűs hatása lenne a képnek, mintha az összes ablakon ömlene be napsugár. De ez ellentmondana az előzőnek. Tehát a két kép összefüggésének érdekében meg kellett változtatni a második kép fénykonstrukcióját. Persze, nem minden ilyen egyszerű a gyakorlatban, ahogy a drámái helyzet súlyosbodik, úgy válnak ezek a kérdések is összetettebbé, és így kap a kép is egyre fontosabb szerepet az ábrázolás szolgálatában.

Sajnos, ennek méltatására nem elég egy ilyen rövid cikk. Ezzel a néhány sorral csupán arra akartam felhívni kritikusaink figyelmét, hogy az operatőr művészetének kijáró elmélyültséggel igyekezzenek megközelíteni a film képeinek művészi értékét és így kritikájuk ne csak szimpla elismerést, hanem segítséget is jelentsen az operatőr további munkájában.

HERCZENIK MIKLÓS