

Az idő-filmen

A „Tizenkét dühös ember” című, hír szerint nálunk is nemsokára bemutatásra kerülő amerikai filmalkotástól eltekintve, nem tudok olyan játékfilmről, amelynek vetítési időtartama megegyeznék cselekményének időtartamával. A filmek általában másfél-két órásak, fölölet cselekmény-idejük pedig fél évszázad, vagy akár több is lehet. A rendezőnek és a forgatókönyvírónak tehát úgyszólván minden film esetében érzékeltetnie kell — mégpedig a folyamatosság hitelével kell érzékeltetnie! — a differenciát. Ha az egyes jelenetek közt nem találunk megfelelő átkötési módot, akkor a néző kizökken a kerékvágásból, s egy ideig nem tudja, vajon az előzményekhez képest mikor is játszódik az előtte pergő jelenet. (Ez az érzés fogta el időnként „Az én drága párom” nézőjét is.)

Mármost milyen átkötési módok lehetségesek? Vannak-e célravezető, s vannak-e filmszerűtlen módozatok?

A filmen való időbeli átkötés eddig ismert módjai: a vetített felirat, a narrátor-beállítás, a vágás, az átűnés (legkülönbözőbb változataival) és a montázs.

A vetített feliratok — a némafilm örökségei — általában megakasztják a film folyamatosságát, s a mozgó képek nyelvét fogalmi nyelvvel igyekezvén pótolni, rendszerint filmszerűtlenül hatnak. Ettől eltekintve azonban nem beszélhetünk filmszerű és filmszerűtlen átkötési módokról. A maga helyén az elsorolt módok mindegyike éppúgy lehet filmszerű, mint filmszerűtlen. Nincsenek abszolút „jó” és abszolút „rossz” átkötési módok; mindig a film egésze, élményvilága, kompozicionális szövege, s mindezekről meghatározott stílusa szabja meg, vajon a konkrét átkötés jóvá, tehát az alkotók eszmei szándékait formailag hitelesen hordozóvá és tolmácsolóvá, vagy rosszá válik-e. A helyes kér-

dés tehát nem az, hogy az időmúlás érzékeltetésének melyik a „legjobb formája” (ez a „legjobb forma” üres absztrakció), hanem hogy mi a művészi kritériuma.

Ez a kritérium pedig nézetem szerint az, hogy a forgatókönyvíróknak és a rendezőknek meg kell találniuk azt a — mondanivalójuk szempontjából — leglényegesebb tartalmi változást, amely az eltelt idő óta a film valamelyik, az előzményekből már ismert elemében végbement, s e változás képszerű érzékeltetésével kell áthidalniuk a technikai idő és a cselekmény-idő közti különbséget — feltéve természetesen, hogy nem kommersz-munkára, hanem a kompozíciónak a folyamatos időben való teljes és mély kibontására törekszenek. Az ismétlődő motívumok teszik lehetővé a lényeg képszerű sűrítését — megintcsak feltételezve, hogy nem válnak allegorikus szimbolizálgatássá, hanem a valóságos (lelki, helyzet- vagy állapotbeli) változásokat rögzítik. A „Semmelweis” című filmből ez a jó értelmű motívális átkötés hiányzik, s lám, a kompozíció belső egysége el is vész. A film egymástól élesen elhatárolt novellákra hull szét; az a pusztá tény, hogy az egyes novellák főszereplője azonos, nem elegendő az egység megteremtéséhez. Tudniillik minden pillanat csupán mint a megelőző pillanatok betetőzése, s egyzersmind mint a soronkövetkező pillanatok előidézője élhető át maradéktalanul; a maga statikusságában legföljebb becsületszóra elhihető.

A „Patkányfogó”-ban, közvetlenül a mosodabeli nagy verekedés után (sűrített vágású, hosszú jelenet) akkor látjuk újra Gervaise-t, amikor — jóval a történetek után — bérelhető üzlethelyiséget keres, hogy önálló mosodát nyisson. A motívum ismétlődése az előző jelenet leglényegesebb hatását ragadja ki a Gervaise körüli változások tengeréből; fölösleges szavak nélkül, a művészet sajá-

tos, indirekt útján karakterizál; s *tartalma* felől közelítve meg az idő múlását, hitelesen érzékelteti azt.

„A test ördög”-ben finom *áttűnés* megoldást láthatunk. A szerelmek a parton sétálnak. A kamera elfordul róluk; most a vizet látjuk, a habok játékát; majd ismét a parton álló szerelmeket, de ez már más idő, más alkalom, amit a beállítás és a ruházat tüstént érzékeltet. Ez az áttűnés azért művészi, mert szintén tartalmi oldalról közelíti meg az idő múlását; jóllehet itt nem különbözőséget, tehát változást, hanem éppen azonosságot kell hangsúlyoznia, azt ugyanis, hogy az idő lényeges tartalmi különbség nélkül telt a két parti kép között.

Radzs Kapoor „A csavargó”-ban egyhelyütt tanfitanivaló vágással köti át az időt. E vágásával tíz-tizenöt évet ugrik a cselekményben. Roppant nehéz feladat ez, hiszen az érzelmi-lelki motívumok ennyi idő alatt sokat halványulnak. Kapoornak tehát olyan motívumot kellett találnia, amelynek eleven érvényessége ilyen sok év után is töretlen marad. A csavargó gyermekkorában akkor látjuk utoljára, amikor tolvaj-tanonckodás közben megőrül egy karéj kenyérnek. A következő kockán már felnőtt. Fegyencruhában áll, s harsányan nevet, amikor ételosztásnál megkapja a kenyérét. Ez a kenyérmotívum mélyíti el, teszi személyes tartalmúvá a pusztá tényközlést, hogy ti, hősünköl zsebes lett és rajta is vesztett; de e pszichikai okon túl egy merőben technikai ok is közrejátszott a megoldásban: az ugyanis, hogy csak a kenyérmotívum visszahozása érzékelteti nyomban a nézővel a két személy, a gyerek és a rab azonosságát; alkalmazása nélkül azt hihetnők, hogy a fegyencjelenet a gyerektörténettel egy időben játszódó új cselekményszál kezdete. Itt tehát az egyszerű *vágás* minden áttűnésnél vagy montáznál erősebb, művészileg célszerűbb.

Fábri Zoltán az „Édes Anná”-ban szintén igen bonyolult feladatot oldott meg sikeres *montázs* alkalmá-

zásával. Egyszerre kellett ugyanis ábrázolnia a múltó heteket, azok történelmi-politikai tartalmát (az ellenforradalomnak 1919 augusztusában történt fokozatos nyeregbe-lendülését), s e politikai változásoknak a Vizynére, Ficsorra és Édes Annára kisugárzó személyes hatását. Az ismétlés elemét természetesen a művészi igényű montázs sem nélkülözheti. Tudja ezt Fábri is. A történelmi jellegű képek közé tehát minduntalan bevág egy már korábról ismert beszélgetést, amelyet Vizyné és Ficsor folytat Édes Anna szerződése dolgában; a változás itt Vizyné mind fölényesebb fellépésében, illetve Ficsor fokozódó riadtságában jelentkezik. „A 39-es dandár”-ban azonban a lovaglómontázs nem old meg semmit, mert általános marad, nem hoz vissza változott formában semmiféle ismert és konkrét elemet, s ennek köszönhető, hogy a montázs vége — vetített felirat lesz. (Később aztán a film alkotói kitűnő érzékkel nyúlnak a képi ismétlésnek az idő múlását tartalmi oldalról megvilágító eszközhöz; szép és művészién kifejező például az óra-motívum visszahozása.)

Természetesen ahány rendező, anynyi stílus. Ugyanazt a problémát három rendező bizonyára háromféle módon oldaná meg, s ettől — bizonyos szintkülönbségekkel — akár mindhárom megoldás is művészi lehetne. Sőt: egy-egy rendező, alkotói fejlődésének más-más szakaszán nyilvánvalóan másképp oldana meg valamely átkötési feladatot. Receptek nincsenek. Egyetlen recept van: a formai megoldásoknak mindig a művészi lényegből kell fakadniuk. Ami tárgyunk szempontjából azt jelenti, hogy az idő *folyamatosságát*, e *folyamatosság* *filmbeli hitelét* *mindig a tartalmi-kompozicionális kifejlés folyamatossága adja meg*. Következésképp rossz, filmszerűtlen minden olyan megoldás, amely e folyamatosságot akár belsőleg (jellemfejlődés, állapot-alakulás), akár külsőleg, technikai szempontból megtöri.

TIMÁR GYÖRGY