

A film formanyelve

Henri Agel : Le Cinéma c. könyvéről

Milyen lehet egy filmelméleti kézikönyv? — ébredt fel bennem a kíváncsiság, mikor kezembe került Agel könyvének ismertetője. Szintézis — ígéri a bevezető —, mely összefoglalja mindazt, amit a film „nyelvtanáról”, stílusáról tudnunk kell, mely végre módszeresen számbaveszi a különböző rendű és rangú kifejezőeszközök szerepét, alkalmazási lehetőségét a filmben.

Nem kis vállalkozás. Különösen, ha meggondoljuk, hogy ilyenfajta összegezőmunka mindig érett, már letisztult eredményeket feltételez, kikristályosodott, valamennyire egységessé vált nézeteket egy művészeti ág legfontosabb jellemzőiről. Hol beszélhetünk ezekről a film esetében?

A szerző a párizsi Filmművészeti Főiskola tanára, könyvét mindenekelőtt hallgatóinak és a filmet kedvelő „beavatottabb” közönségnek szánta. Ez az olvasótábor és szándék határozta meg művének jellegét, módszereit is: nem önálló, új gondolatok kifejtésére törekedett, hanem inkább arra, hogy a jelenlegi eredmények és adottságok fényében tárja fel a mai filmművészet jellegzetességeit. Nem tér ki a film születésének körülményeire, nem ismerteti sem történetét, sem technikáját. Még a fejlődés perspektíváira is csak vázlatosan utal. Eppen a film gyakorlati problémáival való eleven kapcsolat teszi könyvét frissé, hasznossá.

Agel a film formanyelvének módszeres vizsgálatát tekinti fő feladatának. Az egyes fejezetek sorra veszik a kép, a hang, a szín, a fény és díszlet, a színészek és végül a speciális trükk-eljárások szerepét, felhasználásának módját a filmművészetben. Legrészletesebben a film képi kompozíciójával foglalkozik. Kiindulópontja, hogy a filmet mindenekeelőtt a normális percepciótól kell megkülönböztetni. Mert bármennyire is valóságos a filmvilágról nyújtott képe, mégis ezt a valóságot minden mozzanatában, sajátos kifejezőeszközével átalakítja, megváltoztatja. A filmbeli tér már más, mint

az eredeti, hiszen a képkivágás már értelmet, hangsúlyokat ad neki és a plánokkal történő hangszereles teszi mozgóvá a film architektúráját. Agel e részekben tényleges gramatikára törekszik, vagyis annak leírására, hogy mit jelentenek bizonyos formai megoldások, mi a kifejezésbeli értéke az egyes gépmozgásoknak, beállításoknak. Mi a film „írásjeleinek” (átütés, elsőtetetés, kivilágosodás, stb.) pontos tartalma. Végül, Pudovkin nyomán a montázs különböző fajtáinak csoportosítására is kísérletet tesz.

E fejezetekből világosan kirajzolódik előttünk Agel filmesztétikájának alagondolata. Lényegében ő is azok közé tartozik, akik a film szinte kizárólag technikai adottságai felől közelítik meg. Így jut ahhoz, hogy a film „lelkét” a planokban, a montázsban keresse és hogy ezzel mintegy ki is merítse a filmművészet sajátosságának problémáját. Agel legnagyobb erőfeszítése úgy tűnik, az, hogy a filmet éppen dokumentatív jellege ellenére tekintse művészetnek, tehát elsősorban azokat a vonásait kutatja, melyek a valóság „átlényegítését” szolgálják. Le akar számolni, helyesen, azzal a leendővel, mely a film szükségszerű realizmusáról szól. Hisz művészi lehetőségeinek sokoldalúságával a film a valóság igen sokféle ábrázolására, feldolgozására képes. A realizmus értéke itt ugyanannyi — mondja —, mint bármely más művészetben. A beállítás (képkivágás) a tér síkokra való felbontása, a film sajátos diszkontinuitása, vagyis az egyes mozzanatok összerakásának, építő szerkesztésének módja, az így létrejövő öntörvényű „filmidő”, s végül a rendező állandó jelenléte mind a film és valóság különbségét húzzák alá, nem pedig azonosságát. Agel, a neves nemrég elhunyt francia filmesztétával, André Bazinnal szemben, nem hisz a film „objektivitásának” elvében. Az ember alkotó részvétele a műalkotásban a filmművészet alapvető jellemvonása is, éppenúgy, mint más művészeti ágakban. A filmmű-

vészlet feladata: „reintegrálni az embert a világban, újra teremteni valóságos kapcsolatokat az idővel, térrel, atmoszférával, fénnel, formával és mozgással” — írja, de miérett eredeti módon, újfajta szuggesztív harmóniában.

Agel tisztában van azzal, hogy a modern technikai adottságok sok tekintetben módosítják a film sajátosságait, mindenekeelőtt a szélesvászon és a plasztikus film. A szélesvászon művészi lehetőségeiről folyó vitákból Agel két végletes nézetet mutat be. Az egyik Abel Gance-é, a szélesvászon első úttörőjéé és szerelmeséé, aki úgy látja, hogy ezzel a térformával a film közeledést tesz a régi görög drámák nagy népi látványosságához, hogy ezáltal a film el fogja veszíteni a modern nagyvárosi szórakozás intim jellegét. A másik nézet szerint a szélesvászon inkább visszafordulást jelent, de nem a nagy hagyományokhoz, hanem csak a film gyermekkorához, a régi vásári látványosságához, a mély, emberi, lélektani drámával szemben.

De talán vessünk egy pillantást a film technikai forradalmának egy előző állomására: a hangosfilm megjelenésére. Hogyan tárgyalja Agel ezt a kérdést? A film kizárólagos, vagy túlzott vizualitásának elmélete elvesztette jogosultságát a hang felfedezésével, még akkor is, ha ennek lehetőségeivel az új művészet nem mindig élt kellőképpen. Mert Agel szerint a hangosfilm valóban új művészet. Kép és hang elválaszthatatlanságában látja legfőbb jellemzőjét. A látvány és a beszéd, zene, zörejek, csendek egysége, dinamikus egyensúlya a hangosfilm legnehezebb művészi problémája. A hang szerinte még ma is a film formaelemeinek mostohagyereke, pedig mennyi még kihasználatlan lehetőség állhatna az alkotók rendelkezésére. Itt is a kiszerű naturalizmus gyakorlatával akar szembeszállni, mely csak a valóság hangeffektusokat akarja felszívni a film világába, ahelyett, hogy „irreálisan”, a lelkiállapotok tükrében, a jellemzés eszközeként használják fel. Balázs Béla szenvedélyes írásaihoz csatlakozik, aki talán először kezdte kutatni a hang-nyújtotta izgalmas lehetőségeket, aki éppen úgy beszélt hangmontázsról, mint

képi építésről, hangkivágásról, premier planról, stb. Agel arra is figyelmeztet, hogy a hang, pontosabban a rengeteg dialógus és a semmitmondó, tolakodóan harsogó zene ügyetlen, aránytalan adagolása mennyire árt a film művészi egységének.

Nincs itt mód ismertetni valamennyi formaelem kifejező erejének összes lehetőségeit. Agel könyvében gondos elemzésekkel és érvelő példákkal alátámasztva sorakoztatja fel ezeket. Legvonzóbb sajátja, hogy bár tankönyvet ad, semmiféle szabálygyűjtemény összeállítására nem törekszik. Sőt mindig emlékeztet arra, hogy mennyire relatív a formai eszközök filmbeli értéke, dramaturgiai funkciója.

Agel könyve meglep széleskörűségével, anyag- és gondolatgazdagságával, mégis nemegyszer hiányérzetet is kelt. Összefoglaló elméleti művet kapunk anélkül, hogy a szerző akár kísérletet is tenne a film-művészet valamiféle meghatározására, lényegének, sajátos természetének körülírására. Ennek elmulasztása aztán kihat könyve egészére is, bármennyire szintézis-teremtésre törekedett, nincs belső, logikai összekötőszál az egyes fejezetek, gondolatok között. Es mert nem sikerült megtudnunk, hogy mi is a filmművészet „önmagában”, grammatikája néhol hézagos maradt és az sem derült ki elég megnyugtatóan, hogy mi a film helye a művészetek rendszerében, milyen összefüggéseik, különbségeik vannak. Szokatlan számunkra, hogy Agel pl. sehol sem tér ki az irodalom, a forgatókönyv szerepének vizsgálatára. A dialógusról csak mint hangjelenségről beszél, de nem mint drámai kifejező eszközről. Sorolhatnánk még tovább azt, ami kimaradt, de ennek nem sok értelme volna. A könyv módszere az, ami rokonszenves és célravezető. A filmtörténet gazdag példatárára való állandó hivatkozás, a különböző ellentétes nézetek polemikus, szellemes ismertetése akkor is hitelt érdemlő, ha maga a rendszer nem mindig kielégítő vagy teljes megoldást nyújtó. S végül az sem utolsó dolog, hogy mindez színes, olvasmányos nyelven íródott és könnyedén avatja be az érdeklődőt a film esztétikájába.

BIRÓ YVETTE