

RÖGTÖNZÉS ÉS DOKUMENTÁCIÓ

Az utóbbi időben sok szó esik a rögtönzött filmekről, a rejtett kameráról, improvizációról. Az új irányzatok gyorsan szülik a misztikus csengésű kifejezéseket, megpróbálnak általuk régi dolgokat szabadalmaztatni. Ebből fakad az a misztifikálás, ami már nálunk is tapasztalható hozzáértők és kívülállók körében.

Ezeket a kifejezéseket játékfilmre és dokumentumfilmre egyaránt vonatkoztatják. Elég, ha csak filmrendezőket említek: J. Cassavetes-t és J. Rouch-t. Az előzőnek első filmjét moziink is játszották »New York árnyai« címmel, az utóbbitól a magyar közönség még nem láthatott filmet, de hallhatott és olvashatott róla, mint a francia »cinéma vérité« egyik legfontosabb képviselőjéről. Vizsgáljuk meg, mit is jelent a két filmrendezőnél a rögtönzés? Hogyan jelentkezik ez a módszer a játékfilmnél és hogyan jelentkezik a dokumentum filmnél?

Jonas Mekas egyik cikkében a »New York árnyai«-ról értekezik. Említi, hogy a forgalomban levő filmet megelőzte egy tizenhat milliméteres szalagra felvett ós-film. Ezt azonban több ok miatt nem tudták forgalmazni és így kénytelenek voltak a filmet újra leforgatni. Tehát az általunk látott film, melynek a végén ott állt, hogy a nézők egy improvizált filmet láttak — egy valóban improvizált alapfilm gondos utófelvétele, megismétlése. Ez az eset is mutatja, hogy a rögtönzés semmi esetre sem jelent koncepció nélküli forgatást, még kevésbé abszolút kötetlenséget, de jelenti a szabad mozgás feltételének biztosítását. A kamera kikerül a középpontból, nem szabja meg elsődlegesen a színészek mozgásának határait, ellenkezőleg — ha nem is szolgálja — de engedelmesen követi a jelenet belső mozgását. Mind a fények, mind a gépmozgás és a gép egyéb tényezőinek meghatározása másodlagossá lesz.

Ennek eredménye az, hogy a színésznek nem kell lécek és krétajelek hieroglifái között barangolnia, a partner helyett sem kell kijelölt pont felé tekintenie, így a színészek kapcsolata is feltétlenül igazabbá válik. A gép mozgása természetes és könnyed lesz, a beállítások hivalkodása és erőltetettsége szükségszerűen eltűnik. Általában feloldódik a merevség, és a cserébe kapott természetesség nagyobb művészi erőt, több életigazságot hordoz.

A dialógus is improvizált, azaz párbeszéd csak körülbelül meghatározott, de mégiscsak meghatározott valamiképpen, mint ahogy a színészek mozgásának tágabb tere is kijelölt. A jelenet tehát nem a lerögzített szavakat követi: az alakok — meghatározott szituációban — önállóan kezdenek élni. A színész anynyira ismeri a rendező vagy az író által alkotott és általa megjelenített szerepet, hogy képes a szerepen belül maradni akkor is, ha nincs megadva a pontos dialógus, a pontos mozgás, csak az alakok karaktere, jellegzetessége, fejlődése, stb. Láthatjuk, hogy az improvizáció teljes kötetlenséget látszik mutatni, lényegében azonban alapos és sokoldalú felkészülést igényel rendező, operátor, és színész szempontjából egyaránt és a munka pillanataiban pedig teljes koncentrációt.

Így a párbeszéd és a szereplők mozgása természetesen követik a jelenet külső és belső mozgását. Lényegében folyamatos és gördülékeny lesz, legfeljebb a szavakkal való akadozások és más spontán elemek színezik, melyek még növelik hitelességét. De a tágabb értelemben vett cselekmény szempontjából — cselekményen itt a jellem fejlődését, vagy egy gondolat kiteljesedését kell értenünk — így lényegtelen mozzanatok kerülhetnek a mozgásba, sőt a dialógusba és ezáltal a fent felsorolt tényezők oldottá válhatnak. Egyszóval amit nyertünk hitelesség-

ben, azt elveszítjük a drámai sűrítésben. A film ös: inte gesztusokkal gazdagodik, de esetleg szócséplés, ismétlés szegényíti és gyengíti a hatását.

Azt hiszem, egyik módszert sem szabad abszolutizálni. Viszont együtt is lehet használni a kettőt. Ahol a jelenet drámaisága feltétlenül igényli a sűrítést, ahol a különösség, mint esztétikai kategória nem jelentkezhethet a rögtönzés speciális köntösében, ott el kell vetni az improvizációt. Ahol azonban a jelenet egyébként is oldott, vagy a gondolatátvitel átadására tények valószínűsége, teljes igazsága szükséges, ott ezek kedvéért a rendező bátran lemondhat a sűrítés lehetőségéről. Minden esetre nagyon alapos felkészülést és elmélyült munkát igényel ez a módszer, főleg, ha ezeket együtt használja a rendező.

A dokumentum-film rögtönzésének alapfeltételei azonosak a játékfilmmel említettekkel. Itt is szabad mozgást és kötetlenséget kell biztosítani a szereplők számára. Mégis van egy alapvető különbség. Míg a játékfilmmnél a színészek szerepet jelenítenek meg, addig itt a szereplők önmagukat alakítják. A dokumentum-improvizáció azt jelenti, hogy hasonlóan oldott közegben természetesen és őszintén nyilatkoznak meg a szereplők, saját gondolataikat és problémáikat vetik fel, megismerjük őket, mint egyedeket és mint a társadalom tagjait. A rendező kiválasztja az embereket, a helyszínt, meghatározza a gép helyét, felvázolja a kompozíciót, a jelenet ívét, egyszóval körülhatárol. Ha beszélgetésről van szó — és az eddigi példák szerint igen — akkor megadja a témát, esetleg ő maga is részt vesz a társalgásban, mint ahogy azt általában J. Rouch teszi. Módszere és stílusa az, hogy ő maga is szerepel a filmjein, mint alkotó, aki birkózik az alkotás nehézségeivel, és aki jelenlétével szétfoszlatja az időközben létrejött illúziókat s figyelmet arra, hogy amit a néző lát,

az nem egy konstruált világ, hanem a valóság. Ha eddigi filmjei nem is hibátlan alkotások, kísérlete mindenestre nagyon érdekes és figyelemre méltó próbálkozás. Távoli rokonnként Brecht illúzió nélküli színházának igazság-keresése és »szárazsága« jut eszünkbe. Nos, ebben az esetben, amikor a rendező nem fél a leleplezéstől, sőt keresi is azt, könnyebb a dolga: egyenesen és láthatóan szólhat bele a dolgokba és úgy irányíthatja, ahogyan az neki legjobban megfelel.

A legtöbb dokumentum-rendező nem mezteleníti le művét ennyire; feladata is bonyolultabbá válik. Reichenbach az »Ilyen nagy szív« című filmjében szintén rögzít beszélgetéseket, erre a legjobb példa talán a jósnőnél való jelenet. Kötetlen, spontán, rögtönzött társalgás zajlik itt előttünk, mégis érezzük, hogy a rendező akaratára érvényesül, az »történik«, amit ő akar, arról beszélnek, ami neki megfelelő. Ennek egyetlen titka van: minden vonatkozásban ismerni a törvényeit annak a világnak, amelyben a film mozog, ahonnan az emberei érkeznek. Ismerni őket egyénekként és társadalmi vonatkozásban egyaránt. Ebben az esetben nem érhetik meg a rendezőt, így minden váratlan fordulat a rendező szemszögéből világosan magán viseli a szükségszerűség jegyeit és a gondolat szabatos kifejezésében segíti. Mario Ruspoli a Filmvilágban közölt cikkével is erre céloz. Igaza van abban is, hogy ezek a problémák szinte teljesen a gyakorlati munkában, személyes tapasztalatok alapján tisztázhatók. Így megoldásuk is erősen függ az egyéni tapasztalatoktól. Ebből következik aztán, hogy a rögtönzésről, a rejtett kameráról szóló vitákban a rendezők szinte kizárólag személyes élményekkel érvelnek.

Vizsgáljunk meg a rögtönzés módszeréről nyert közvetlen tapasztalatot egy nemrégiben elkészült kisfilm kapcsán. Egy roskadozó, öreg

házból költöznek ki a lakók, s a film az ott töltött utolsó napok eseményeiről szól. Az egyik jelenetben a ház lakói beszélgetnek hétköznapi dolgokról, költözésről; a fiatalok a ház múltjáról kérdezősködnek. A forgatást három hónappal megelőzően jártunk először a házban. Megismerkedtünk az emberekkel, aztán többször voltunk ott, míg végül magnetofonnal felszerelve mentünk ki újra és több órás beszélgetést vettünk fel velük. A szalagot később számtalanszor meghallgattuk, míg végül úgyszólván megtanultuk az emberek gondolkodásmódját, asszociációs rendszerét, egyszerűen szinte teljesen megismertük őket. Akkor elhatároztuk, hogy forgatni fogunk. A kiszemelt lakásban elhelyeztük a lámpákat és a kamerát. A mikrofont is elrejtettük. A süteményt, amit elképzelésünk szerint a jelenetben a vendégeknek fogyasztaniuk kellett, a háziasszony-nénivel süttettük, hogy valóban, mint sajátját kínálja majd, ha arra kerül a sor. A szereplők már néhány perc után természetesen viselkedtek, hiszen a filmeseket jól ismerték, a lakásban pedig a valóságban is sokszor összejöttek. Ekkor kezdődött a nehezebb munka. A beszélgetést megfelelő irányba kellett terelnünk. Kellő pillanatban, egy előre megbeszélt jelre, a felvevőgép megindult. Lényegében tehát improvizált jelenetet vettünk fel és a kamerát is — elvileg — rejtettnek mondhatjuk, mert a szereplők sem tudták, melyik pillanatban működik és mikor áll. A forgatás vége felé a gép helyét is változtattuk, mert akkor az már teljesen megszokott bútor darab lett. Az eredmény meglepően természetes magatartás volt, és valóban minden vonatkozásban az történt, amit előre elhatároztunk. Később néhány képen az ebédhez való készülődés pillanatait akartuk felvenni. Egy férfit és a szomszédasszonyát kértük meg erre a kis jelenetre. Felvettük ugyan őket, de a filmből ki kellett hagynunk, mert

a két idegen ember képtelen volt hitelesen együttélni ilyen intim és mindennapi pillanatban. Amikor tehát bizonyos mértékben túl megváltoztattuk a valóság elemeinek egymáshoz való viszonyát, akkor már elveszett a természetességük, és a színészi alakítás igénye lépett fel, ehhez pedig természetesen színesi képességgel rendelkező emberekre lett volna szükség.

A vizsgált módszerrel tehát csak azt lehet elérni, hogy a szereplők »elfelejtkezzenek« a kameráról, és szokásaikkal, természetükkel nem ellenkező jelenetben őszintén megnyilatkozzanak. Még olyan filmesetében is, mint amilyen a »New York árnyai« — amelyet inkább nevezhetünk játékfilmnek — a szereplők saját életérzésüket fejezték ki a kamera előtt, a szerepben magukra ismertek, gondolataik a szereplők gondolataival azonosak voltak. Ez fontos feltétele annak, hogy a mű a hitelesség erejével hathasson a nézőre.

Csak egy oda nem illő gondolat, koncepció-hiány, vagy művészi önkény a stílusban — és a forma elveszíti kapcsolatát a tartalommal. Mind az operatőrt, mind a rendezőt egyaránt fenyegeti az a veszély, hogy az improvizálásból koncepció, tartalom nélküli munka születik. A rejtett kamerából is könnyen válhat automatagép, ha kiiktatjuk az alkotók választásának művészi igényeit. Mostanában gyakran láthattunk olyan filmeket, amelyekben a kamera kapkod, a kép szürke, dekomponált és mindez hangsúlyozottan szándékos, érezhetően mesterséges, nem a belső tartalomból vagy a munkakörülményekből fakad, hanem az operatőr és rendező ezzel akarja a mű belső ürességét elkenedőzni, a dokumentalitás látszatát kelteni. Az igazi hitelt azonban mindig az emberi és társadalmi igazságok adják és ezt egy pongyola kép dokumentációs »illúziója« nem helyettesítheti.

OLÁH GÁBOR