

A DÖNTÉS MŰVÉSZETE

Sokan, ha megismerkednek egy filmrendezővel, elmosolyodnak és cinkosan kacintanak, mintha azt mondanák: tudom én, amit tudok, nagy kópé vagy te! Az a fajta frivolitás bujkál a képzettársításokban, ami a múlt században még a színész-nő fogalmához tapadt: kicsit irigylésre, ám ugyanakkor kicsit megvetésre méltó lényeknek tartanak bennünket, de mindenképpen „idegeknek”, egy távoli, különös és érthetetlen világ képviselőinek. A mindennapi társadalmi érintkezések során újra meg újra meg kell küzdeni ezekkel az előítéletekkel. Ki gondol arra, hogy a filmrendező dolgozni is szokott, és hogy munkája néha keservesen nehéz?

Félreértés ne essék, nem akarom azt állítani, mintha a filmrendező élete nem volna a maga módján „érdekes”; csupán azt vitatom, hogy ez az érdekesség a frivolitásé. Azt sem akarom kétségbevonni, hogy a közvélemény ítéleteiben rendszerint van igazság; csupán arra utalnék, hogy nemegyszer felszínes látszatok alapján formálja meg „végleges” ítéleteit, s a látszat — bár igaz — még nem az igazság. A közvélemény ítéleteinek talán leghitelesebb közvetítője a sznobizmus-mentes gyermeki őszinteség. Emlékszem, jó tíz évvel ezelőtt — akkoriban az utcai filmezés még szenzációszámba ment Budapesten — nagy tömeg állt körül bennünket, s akadtak, főképp gyerekek, akik naphosszat is képesek voltak elbámészkodni a rendőrök vontakordon mögül. Az egyik ilyen kintartóan szemlélődő kisfiú így foglalta össze tapasztalatait a forgatás végeztével: „a legjobb dolga van a rendezőnek, mindenki rengeteget dolgozik, ő csak ül a széken és nem csinál semmit”. Jót neveltünk nyilatkozatán, és méltányoltuk, hogy

legalább őszintén megmondta, amit mások csak gondolnak.

Ha a filmrendező munkájáról esik szó, kézenfekvő és konvencionális hasonlatként a karmesterre szoktak hivatkozni. Bizonyára, mert egy gyermeki szemszögből ő is „fölsleges”, hiszen a zenészek nélküle is látják, mi van a kottába írva. Másrészt ő is egy összeteljesítményért felelős; sikertelenség esetén őt szidják, nem a zenekart. Igaz, hogy siker esetén is elsősorban őt dicsérik. De — bármennyire elősegíti a megértést — ez a hasonlat is sántít: mert a karmester nem felelős a zenéért; csak értelmezheti a partitúrát, de nem változtathat rajta. A legzseniálisabb karmester is csupán interpretál. A filmrendező viszont *teljes egészében* felelős a filmjéért. „Szabadon” változtathat a szerző szövegén és elképzelésén, sőt rendszerint szükségszerű, hogy változtatnia kell — hiszen egy elképzelt szituáció sohasem lehet azonos egy valóival —, de épp e szabadsága okozza számára a legnagyobb nehézségeket. Igaz, ha sikere van: senki nem kéri számon, mit és hogyan változtatott. Ám a bukás is kizárólag az ő számláját terheli. Felelősségét nem oszthatja meg sem a szerzővel, akit „interpretál”, sem a színésszel, operatőrrel, vágóval, zeneszerzővel, a kosztüm- és díszlettervezővel stb., stb. Döntéseit egyedül ő a felelős.

Dönteni a legegyszerűbb dolgokban is nehéz. Például egy íróasztal vagy egy könyvtár rendezésekor: mit őrizzünk meg és mit selejtezzünk ki. Aki dönt, mindig önmagát teszi mérlegre, önkéntelenül is arról vall, ki ő tulajdonképpen. Ezért, hogy olyan fárasztó: a döntés a *tulajdonképpeni* cselekvés. Mindig az cselekszik igazán, aki dönt valamiről, még ha közben esetleg ágyban fekszik is, vagy

kényelmes fotelben üldögél. Az imént idézett kisfiú voltaképpen jó megfigyelőnek bizonyult: a rendező a forgatáskor látszólag valóban „nem csinál semmit”. Csak hogy a többiek, akik látványosabban dolgoznak, mind az ő utasításait hajtják végre, az ő elképzeléseit valósítják meg. Összteljesítményükön természetesen sokminden múlik, de munkájuknak csak *feltétele* szakértelmük, *értéke* nagyrészt a rendező döntésein múlik. Ezért mondhatjuk, hogy a film mintegy a rendező cselekvése, bármennyire is paradoxonnak tűnik ez az állítás egy avatatlan megfigyelő szemében. A jó katona sem felelős egy hadjárat kudarcáért. És ugyanakkor: egy jó stratégia néha gyengébb emberanyaggal is legyőzheti ellenfelét. Hadd folytassam a hasonlatot, már csak azért is, mert egy-egy film megvalósítása organizációs szempontból valóságos hadjárat: akár a jó hadvezérnek, a film rendezőjének is meglehetősen ellentétes tulajdonságokkal kell rendelkeznie; a pontos tervezést örökös improvizációval, vagyis a rendkívüli céltudatosságot rendkívül rugalmas alkalmazkodóképességgel kell tudnia párosítani. Jó terv nélkül nem lehet csatát nyerni, de az is bizonyos: nincs olyan jó terv, amelyen „menet közben” ne kellene változtatni. Az összes körülmények, a véletlenek szeszélyei nem számíthatók ki pontosan előre. Ezért, hogy a döntés mindig szabadság: pillanatában lehetetlen fölmérni minden következményét és eredőjét. Jó tervvel indulni, ám adott esetben a cél érdekében a jó tervtől eltérni is tudni: ez a siker titka. De — újabb ellentmondás — hogyan egyeztethető össze a spontaneitás a tudatossággal? A fantázia a lélekjelenléttel? A körülményekhez simuló gyakorlatiaság egy belső vízió megszállottságával? Hogyan lehet valaki egyszerre zsarnok és udvaronc, prédikátor és udvari bolond, machiavellista manipuláns és romantikus forradalmár? Ezek a filmrendezés igazi kérdései.

Ahogy az első karmesterek az első-hegedűsök voltak: az első filmrendezők operatőrök vagy színészek. Tulajdonképpen ők a legfontosabbak a film „zenekarában”, ők ketten

együtt a film „első-hegedűsei”. Csupán együtt és egymás által létezhetnek, mint fény és árnyék, igen és nem, tézis és antitézis. Tevékenységük egy kontrapunktos szerkesztés két szólama, két ellentét dialektikus egysége. Az optika centruma körül forognak mind a ketten, tehát mindkettőjük tevékenységét az optika határozza meg. Az alapvető különbség éppen az közöttük, hogy az operatőr az optika mögött, a színész az optika előtt tevékenykedik. Ami a magatartást illeti, poláris különbség ez: az operatőr „lát”, a színész „látják”. Az operatőr „megles”, vagyis az optika által kihatárolt teret érzékeli, a színész „hagyja meglesni magát”, azaz spontaneitásra képes egy olyan helyzetben, amely tulajdonképpen megsemmisíti a spontaneitást. Ki képes arra, hogy spontánul megnyilvánuljon egy szerkezet előtt, amely mindent — a legapróbb, legönkéntlenebb rezdüléseket is — lerögzít? Ha tud róla, hogy filmezik: csupán a gyerek — vagy a sztár, aki meg van győződve róla, hogy emberi alkata esetlegességeit mintegy megisntetik. S az operatőrt vajon nem ragadja-e el az a lehetőség, hogy minden optika egy-egy új világot emel ki számára az érzékelhetőből, s optikái segítségével olyasmit rögzíthet, amit rajta kívül senki se lát? A film „csodája” rendszerint kettejük mozgásainak egymással ölelő és taszító interferenciáiból jön létre, abból a szükségszerű ütközésből, hogy az optikán egyikük sem hatolhat át. A film ugyanis nem csupán a természeti vagy emberi mozgás rögzítése, hanem a rögzítőapparat, valamint a szemszögek cserélődésének mozgása is. E kettős mozgás egyre árnyaltabb lehetőségei tették művészetté. Mindez azt jelenti: a sztár önmádatával, az operatőr stilizáló hajlamával buktathatja meg a filmet, vagyis ép művészetük legfőbb hajtóerejével. Hamar kiderült, hogy e két ösztönösen ellentétes törekvést csak egy központi akarat terelheti szintézisbe: a filmrendezőé, aki e poláris ellentétét személyében képes egyesíteni, egyszerre játszva és figyelve, vagyis mintegy személyében manifestálva a film sajátos ambivalenciáját. Hogy ez oly hamar kiderült, talán annak a következmé-

nye, hogy a film a *találmány* embriójából szinte természetellenes gyorsasággal lett az *üzlet* újszülöttje. Mindenesetre minél elismertebb lesz, mint művészet, annál inkább elismerteti voltaképpeni alkotóját, a rendezőt.

Mint már említettem, a rendezőnek: szüntelenül — döntenie kell. Kezdvé a téma és az író megválasztásától a szereposztásig, a helyszínek megválasztásától a vágás ritmus-konceptiójáig, a dramaturgiai kompozíciótól a különféle tónusokban vagy színekben tükröződő fényreflexek, valamint a hanghatások összességének árnyalatos értékeléséig, különféle — egymást szinte megsemmisíteni törekvő — tényezők egyszerű egyeztetésétől egy korszerű és ugyanakkor egyéni stílus sajátos jelrendszerének felfedezéséig, illetve megteremtéséig.

Természetesen a többi művészetek alkotói is örökösen döntésekre kényeszerülnek; sokan talán épp ezért kifogásolni fogják, hogy a döntés jelentőségét ilyen kizárólagosra növeszttem a filmrendező művészi tevékenységét definiálni óhajtó igyekezetemben. Nem vitatom: írónak, festőnek, zenésznek is örökösen döntenie kell, minden szó, szín vagy hang megválasztásakor. De — egyrészt — döntéseik, tekintve a papír és a toll, a vászon és az ecset viszonylagos olcsóságát, ad-abszurdum szinte sohasem véglegesek, másrészt a kötet, a kiállítás és a koncert mindig egy összhatást képvisel, vagyis egy sokféle próbálkozásból, sikeres és sikertelen kísérletekből kirajzolódó alkotói személyiségét. A filmrendezőnek viszont minden filmjével újra be kell bizonyítania önmagát. Még a filmhez — eszközeit és célját tekintve — legközelebb álló művészet, a színház előadásait is lehet utólag módosítani. Hogy mennyire, azt a haláluk után századokkal is sikert arató színpadi szerzők — Shakespeare, Molière, Racine stb. — bizonyítják. De vegyük a hagyományos művészetek két ellentétes pólusán elhelyezkedő táncot és szobrászatot: egyik abban, hogy mindkettő téri vonatkozások megszervezése, de ellentétesek is, mert az egyik tűnékeny emberi mozdulatokat igyekszik jelrendszerre formál-

ni, míg a szobrász a holt anyagot alakítja mintegy mozdulattá. A film e két pólust egyesíti, alapanyaga csupa véletlenszerűség: illékony mozdulatok, adott fényviszonyok, ösztönös hangmegnyilvánulások függvénye; készterméke viszont olyan végleges és megváltoztathatatlan, mint egy szobor. A film egyéb — gazdasági, technikai, társadalmi — ellentmondásaitól ezúttal eltekintve, pusztán e művészileg szinte áthidalhatatlan ellentmondás is megérteti, miért válik a filmrendező egyre jelentékenyebbé, s miért, hogy lehetséges művészetében a döntés a főelem.

A film, mióta csak létezik, hódít: színészeket, mint Chaplin, aki önmaga mitizálásába, képzőművészeket, mint Eisenstein, aki a montázs lehetőségeibe, s újabban főleg írókat, akik a szavakkal kifejezhetetlen filmi kifejezőségébe „szerettek bele”. Főképp az ő „kisiklásaik” bizonyítják, hogy a film művészet, vagy pontosabban: az lehetne. Mindenesetre, amíg a film csupán a cirkuszt modernizáló látványosság volt: a rendező meglehetősen a karmester szerepével. De a modern film — egyrészt a televízió, másrészt néhány kiemelkedő egyéni teljesítmény következtében — már nem lehet pusztán látványosság: csupán a látványban benne-rejlő mélyebb törvényszerűség elemző felfedezése avathatja művészetté. A modern film már nem csupán elkábítani akarja a nézőt, hanem valamilyen felismerésre készíteti: épp ettől válik művészetté. Ezért, hogy jó filmet csinálni ma már egyre nehezebb. A modern filmstílus szűkszávu, pontos és tömör, igazi élményt, pontos ismereteket, tökéletes technikát követel. Vagyis a modern film egyre magasabbra emeli a filmrendezés mércéjét, s egyre távolítja egymástól a látványosság és a művészet filmi lehetőségeit. Mint látványosság — valljuk be — a film egyre közönségesebb. Mint művészet — ezt is be kell vallani — egyre érthetlenebb. De ahogy a hagyományos művészetek: a filmművészet is fokozatosan kialakítja a maga jelrendszerét. A legjobbak legjobb teljesítményei legalább erre utalnak.

NÁDASY LÁSZLÓ