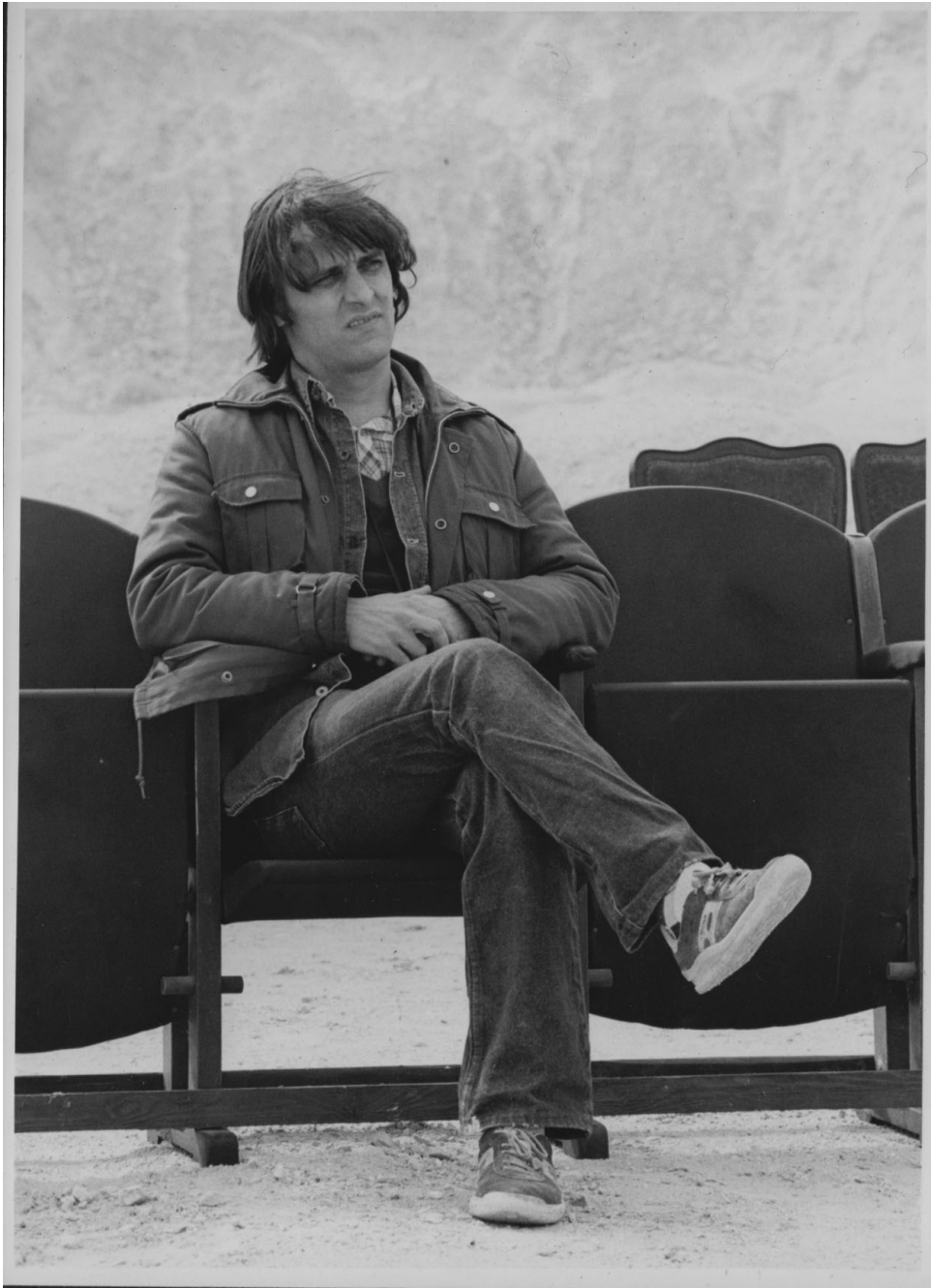


TÍMÁR PÉTER

Hogyan csináljunk rossz filmet?

FILMRENDEZŐI ÉS VÁGÓI ISMERETEK



Tímár Péter

fotó: Gáspár Miklós

"Minél nagyobb az Ego, annál kisebb a tehetség.

Minél kevesebb az Ego, annál több a tehetség!"

Albert Einstein

Előszó

Amikor Gothár Péter valamikor a 2000-es évek elején, mint a Filmes Tanszék vezetője felkért hogy tanítsak vágást az Egyetemen, habozás nélkül elvállaltam, ami szerintem önteltség volt. Mivel előtte soha nem tanítottam, legfeljebb a fiaimat biciklizni, így nem értettem az akkori magabiztosságomat, hogy hát persze, miért is ne! Azután elkezdődtek az óráim, és abban a helyzetben találtam magam, hogy nem tudom, hogy kell vágni! El kellett kezdenem megtanulni a montázs alapjait, noha addig már elég sok játékfilm vágásán voltam túl! Ebben nincs semmi ellentmondás, - próbáltam meggyőzni magamat,- és elkezdtem kutatni vágás-ismeretek, tankönyvek után de nem találtam semmit. Így kénytelen voltam saját magam jegyzeteket készíteni, hogy rendben le tudjam adni az óráimat. Később ugyanígy jártam a Werk, és más filmes iskolákban, amikor filmrendezés tanítására kértek fel. Ott is kénytelen voltam jegyzeteket csinálni, mert bár filmrendezés elméleti szakkönyveket találtam, de ezekben gyakorlati példák alig voltak, és azokkal sem értettem egyet. Ennek az elmúlt 15 évnek a feljegyzéseit rakosgatva arra gondoltam, mi lenne, ha írnék ezekből egy kézikönyvet, főleg fiatal filmeseknek?

De erről jut eszembe a fő kérdés, hogy meg lehet e egyáltalán tanulni filmet rendezni? Hát talán csak pont ugyanúgy, mint egy zenét kedvelő megtanul zenét szerezni. Vagyis alapvető szempontokat, szabályokat, mintákat meg lehet tanítani, de hogy van e benne muzsika, azaz van e benne film, azt nem tudni, mert azt nem lehet beleönteni a jelöltbe.

Én is mindössze igyekszem ebben a könyvben olyan alapokat, olyan evidenciákat összefoglalni, amikkel már talán egy filmezéssel éppen foglalkozni kezdő fiatal bátrabban indul el ezen a pályán.

Persze nem csak nekik ajánlom, de a már rutinos rendező, vágó kollégákat lehet, hogy elbizonytalanítja az eddigi szakmai önértékükben, amit nem szeretnék, bár a jó pap is holtig tanul...

Azért adtam a könyvemnek „Hogyan csináljunk rossz filmet?” címet, mert ebben természetesen el van rejtve az ellentéte, viszont az mérhetetlenül nagyképű cím lett volna a részemről: „Hogyan csináljunk jó filmet?!”

A tanulmányban elég sokat idézek a saját filmjeim forgatásairól, sőt a saját mozikból is, ezért elnézést kérek azoktól, akik nem kedvelték meg a munkáimat. De igyekszem más példákkal is élni, amikor azok fontossága elkerülhetetlen, de ez veszélyes, mert sok olyan mozit kell megemlítenem, amit kevesen ismernek.

Köszönöm Gárdonyi Edit és György C. Klára segítségét a könyv létrejöttében.

Tímár Péter

A filmrendezés mint áldozatbemutató

A filmes iskolákban az új osztályoknak az első órámat azzal kezdem, hogy megpróbálom feltárni a mozi eredetét, azt a múltban – vélhetőleg – megtörtént fejlődési folyamatot, ami a homo sapienset nem csak egyszerűen minden fajnál eredményesebb élőlénné emelte, hanem azt is, hogy ez a fejlődés egyben túltolta az evolúciót, és létrejött az emberi fantázia. Ez nem volt benne az élet fejlődéstörténetének lehetőségében, hiszen semelyik más földi élőlény nem tudta megszerezni ezt a képességet. Mostanában az kezdett a meggyőződésemmé válni, hogy itt szó sincs véletlenről, az emberi fajnak esélye sem volt elkerülni ezt a kiváltságos helyét az egyetlen bolygón, amin élet van!

De igazából nem is ide akartam kilyukadni, nem az ember fejlődését szeretném végigbongészni, csupán a barlangrajzokhoz akartam eljutni. Ezelőtt, 30-50 ezer évvel ezelőtt a különböző helyeken élő és főleg vadászatból éledgélő törzseknek valamiért szükségük lett egy közös helyre, ahol az addigra már szinte biztosan kifejlődött elmúlás-félelmüket, azaz a haláltudatukat szerették volna enyhíteni a közösség bizalma által. Valahogy így fejlődött ki a szakrális tér, a hely ahol nem kell félni. Nem tudjuk, hogy voltak-e varázslók és hogy miként zajlottak ezek a gyűlések, csak a barlangrajzokból próbáljuk elképzelni az eseményeket, de ezeket már soha nem tudjuk meg. Valószínűleg volt áldozatbemutató is hiszen a görög kultúrában is még ott volt ez a rituális cselekvés.



A Lascauxi barlang Franciaországban

Minket legjobban a barlang érdekel, az a zárt tér ahol mindenki aláveti magát a közösségben kialakult szokásoknak, esetleg énekre, táncokra, vagy a valamitől különleges képességgel rendelkező főpap rituális megnyilvánulásaira.

Fontos a hely is, ami sötét, és csak fáklyák gyér fényei világítottak, és adtak még további misztikus élményt a jelenlevőknek.

Nem akarok végigmenni a kultúra fejlődésén, ami a közösségek szakrális helyeit illeti, eljutva a mába, ahol már csak templomok álnak, monументális igyekezetként, hogy stimulálják azt a közösségi érzést, amiből ki-fejlődött az összes vallás.

Nézzük, hogy mi a helyzet a mozival. Ahol ma is összegyűlnek emberek, ahol lassan lemennek a fények, és elkezdődik valami közös élmény. Szakrális ez a hely, vagy profán? Előjön még valami az őseink félelméből, vagy már ennek nyoma sincs? Azt kell mondanom, hogy is – is! A gyerekeknél mindenképpen előhívódik, sokat jártam mindkét fiammal kiskorukban moziba és testközelből állapíthattam meg, hogy nagyon működnek bennük az ősök. Azzal sikerült csillapítanom, majd megszűntetnem a fejükben ezt a védtelenség érzetet, hogy amikor bementünk a nézőtérre és még nem mentek le a fények, azt mondtam: „Nyugi, ez az a hely ahol nem kell félni.” (Azaz lehet, hogy nem pont ezt mondtam mert akkor még nem írogattam elméleteket a moziról, hanem csináltam őket.) De hogy körbeérjen ez a bevezetés, szeretnék visszatérni a szakrális/profán összevegyítéséhez, amit ma a mozi immár nagy rutinnal megvalósít. Illetve a mozi és a színház, bár az utóbbi inkább csak egy intellektuális mise, egy közösségi megmártózás, némi személyes beleélési lehetőséggel.

A mozi hatása a vászon méretében és még valamiben keresendő. A nyolcvanas évek elején írtam egy rövid cikket a Filmvilág című folyóiratba, ez György Péter esztéta figyelmét is felkeltette, amit ma sem értek, de jól esett, amikor egy találkozásunk alkalmával elismerő szavakat mondott a tanulmányról. Ez felbátorít, hogy idézzek a cikkből. „Vitrinemben verik a tüntetőket” volt a címe, és azt jártam körbe, hogy a néző viszonya a mozgóképpel miként változik a mérettől függően. Arra jutottam, hogy van valami pszichés választóvonal, miszerint „ami tőlem nagyobb, ahhoz én aránylok, ami tőlem kisebb, az hozzám arányul” Vagyis az akkori tévék képmérete eleve kizárta a beleélés aktivizálódását, minden ledegradálódott egy vitrin tárgyaivá, legyen az egy háborús film vagy híradó.*

A mozi népszerűségét tehát egyrészt a vászon mérete biztosítja, másrészt a közösségi élmény igénye. Ez még akkor is működik, ha csak pár néző ül a teremben. (Ezt volt alkalmam meg tapasztalni egyik saját filmem plázában történt vetítésén.)

Visszatérve a szakrális vonalhoz, amennyiben elfogadjuk, hogy a barlangokban valamiféle rítus is zajlott a festmények felhasználásával, és egy szertartásvezető – nevezzük mágusnak – nem tudni hogyan, de minden bizonnyal hatásosan igézte és bűvölte el a törzs tagjait.

Valószínűleg jó színész lehetett, és kiválóan tudta utánózni az állatok hangját és mozgását. Talán voltak segédei és eljátszottak egy fiktív vadászatot vagy valamit, ezt már nem lehet tudni, de az biztos, hogy ez volt a görög dráma előzménye. Azaz a színházkultúra előzménye. Azaz a mozi előzménye. A színház, ahol élő színészek adnak elő egy valaki által megrendezett színdarabot, pont a feljebb tárgyalt méret-hatás miatt a néző nem tud a hatása alá kerülni a színpadon történeteknek. Sőt minél hátrébb ül a színpadtól, annál inkább létrejön a „vitrin-hatás”. A rendező bármit kitalálhat, a színészek lehetnek zseniálisak, nem tudják elérni, hogy a néző féljen! Vagyis nem jön létre a szakrális és profán különös, pszichés élménye. A színházban nem félted a hősök életét, nem termelődik annyi adrenalin, dopamin, és endorfin hogy picit is megváltozzon a biológiád, legfeljebb melatonin termelődik, ami azt jelenti, hogy elaludtál.

A moziban való filmnézés során egészen más anyagcserét kényszerít ki a vizuálisan befogadott valósághű történés. A szervezetedben stimuláló hatást kiváltva elkezdődik a hormonok termelése, és semmit nem tudsz tenni ellene. És nem is akarsz, hiszen épp azért ültél be, hogy erős hatások fussanak át rajtad.

Természetesen az utolsó három mondat csak JÓ filmek esetén valósul meg. Ha rossz filmre ülsz be, illetve öt perc alatt kiderül, hogy nem tetszik, elkezdődik a mit tudom én hol termelődő bosszankodás.

A fejezet címében idézet „áldozatbemutató” tulajdonképpen szó szerint megtörténik rengeteg filmben, ahol vér folyik. De finomítottan és metaforaként azok-ban a jó filmekben is megvalósul ahol csak sétálnak és beszélgetnek a szereplők. Mert félni és meghalni szavaktól is lehet.

A rendező személye sokat számít abban, hogy rossz vagy jó film kerül a moziba, de nem feltétlenül számít. Igen, vannak a filmekhez szakmailag valamivel jobban értő rendezők, és vannak tehetségtelen szakbarbárok a pályán. A világ filmtermésében az utóbbiak csinálják a több filmet!

* Az idézett cikket a „Jegyzetek” között elolvashatja

A filmszülészet.

Mitől jó egy film? Ez a kérdés sok fejtörést okozott, és hiába kutattam utána a szakirodalomban, a pontos válaszra nem találtam rá. Amin nem lepődtem meg, hiszen arra sem lehetne egyszerű választ kapni, hogy milyen a jó zene? Vagy milyen a jó festmény, stb. Azután egyszer csak elém került a teljesen egyszerű - vagy még komplexebb – felismerés a jó film elkészültének mikéntjéről.

1996-ban mutatták be az egyik filmemet, (*Csinibaba*) ami nagy közönség-siker lett, viszonylag rövid idő alatt. Engem ez teljesen váratlanul ért és nem értettem. Mitől van ilyen nagy érdeklődés, hiszen – én már csak tudom – nem is annyira nagy szám. 600 ezer körül nézték meg, amit változatlanul nem tudtam hova tenni. Azután, egy vidéki közönségtalálkozón hirtelen megértettem! Egy 50 körüli hölgy állt fel a zsúfolt nézőtérén és néhány szóban megköszönte, „hogy a rendező úr megcsinálta nekünk

ezt a filmet!” Hát persze! Ezt a filmet megrendelte a közön-ség! Mi? Hogy is van ez? Vissza kell menni 1996-évbe és minden kiderül.

A magyar társadalomban, öt-hat évvel a rendszerváltás után, felkeltődött egy intenzív igény az egész szocializmusban eltelt időszak életmódjának elfogadására, az „ezt volt, ezt kellett szeretni” kánonná emelésére. És nem is lassan beindult a „Retro” gyűjtőnévvel ellátott nosztalgiahullám. És ez a hullám hozta elő a Csinibaba megszületését.



CSINIBABA 1996

fotó: Tímár Péter

Én csak annyiban vettem részt benne, hogy a rengeteg forgatási nehézség ellenére, leszállítottam a megrendelt mozit. Szerencsém volt, hogy én kaptam a megbízást, és a film sikere az én személyemet fényezte, de nem hiszem, hogy nem lett volna akkor is ilyen siker, ha másik rendező kapja a feladatot!

Tegyük fel, hogy az entitás fogalma kiterjeszthető minden létrehozott, vagy inkább: *létrejött* tárgyra, dologra, alkotásra. Tehát ha a készítő/alkotó valamilyen intuitív ötletét, készítését egy tárgyban, leírt betűkben, kottában, vagy filmben - önti formába, akkor az nem az ő személyes tulajdona, kiterjedése. (Bármilyen furcsa, de kozmikus szemszögből minden létrejött entitás - tárgy, alkotás, de még az egérfogó is - az emberiség közös terméke.) Vagyis, a szerzőségnek elveszik a jelentősége, és a keletkezett entitás önmagáért való része lesz az emberszabású fajnak. Azt hiszem, a fejlődésnek nevezett, kizárólag humán bonyolódási folyamat határozza meg - persze indirekt módon - az anyag önszerveződését. Például egy filmmé történő szerveződését, amihez kell egy rendező, aki segíti a filmet létrejönni. Ez az egyik módja a jó film megszületésének, és másik nincs. Mert az összes többi - önteltség, jó szándék, kapzsiság, elhivatottság, nagyképűség, hiúság, egocentrikusság, akaratosság - csak a rossz vagy közepes filmet tudja megteremteni. Az hogy az anyag önmagát szervezze entitássá nagyon ritka esemény, és ezért kevés a megjelenő műtárgyak száma. A filmszakmában is talán minden 100 közepes-rossz filmre jut egy jó. Talán utána lehetne számolni, de szerintem Lumiere óta, a fontos 100-150 film miatt kellett megcsinálni a kb. egymillió egyéb mozgóképet is.

Egy műkritikus írásában olvastam, hogy a festészet története nem más, mint nagy festők története. Ez nem hiszem, hogy igaz a film területére is.

Bár a filmtörténeti könyvek az egész világon nagyjából ugyanazokat a rendezőket mutatják be, mint fontos alakjait a film formanyelvének kialakításában, de ha megnézed egyenként az életművüket, érdekes eltérést tapasztalhatsz a festőkhöz hasonlítva. Több olyan jelentősnek tartott rendezőt találtam, akinek egyetlen filmje jó, és a többi meg gyengécske dolgozat! (pl. Orson Welles!) Ilyesmi a festészet történetében egyáltalán nem fordul elő! És még nem találtam erre semmilyen magyarázatot! Így hát megpróbálok néhány tétova, és egyáltalán nem tudományos gondolatokat felvetni ebben a témában.

Mivel nem leltem egyetlen olyan filmrendezőt, akinek a teljes életműve hibátlan filmekből áll össze, arra jutottam, hogy a filmrendezéshez nem kell eredeti tehetséggel születni! Ellentétben az összes többi művészettel, ahol vagy eleve van egy kezűgyessége, zenei hallása, íráskézsége a művésznek, vagy semmilyen említésre méltó művet nem tud produkálni. Olyat még nem hallottam, hogy volt egy festő, aki egyetlen zseniális képet festett, a többi ezer meg nézhetetlen. És ez így van mindegyik más művészeti ágban is.

A filmrendezés önjelölt kategória. Mivel már elég régóta tanítok filmiskolákban, van némi rálátásom a fiatal jelentkezők mentális önképére. Száz százalékban saját indítatás dominál bennük a filmes szak felé, némi buzgó vagy csak bele-törődő szülői biztatással. Főleg a rengeteg addig látott mozi inspirálta izgalom, a hatás megélése és a lekopírozása. Ehhez jön a felvételi teszt, és a felvételi film készítése – ez csak az állami iskolában. De olyannal még nem találkoztam, hogy valamelyikük azzal kezdte volna a felvételi beszélgetést, hogy őt a gimnáziumi tanára beszélte rá, hogy jelentkezzen, mert lát benne tehetséget.

Az önjelölés minden területen, ahol nem elsődleges szükséglet az eredeti tehetség, felüti a fejét. Főleg politikusoknál a legszembetűnőbb az önjelölés, mert ott a legkönnyebb karriert csinálni a rátermettség hiányában. Más foglalkozásokban már komoly munkát kell belevinni, hogy az (ön)jelölt érvényesülni is tudjon. Ilyen a filmrendezés is.

A rendező mint médium

Visszatérek az elméletemhez, miszerint minden „jó” film magát hozza létre, csak kell egy médium hozzá, aki segíti a manifesztálódása folyamatát. A legtöbb film- rendező a maga elgondolásait erőlteti, akarata rátelepszik a keletkező filmre, és ehhez onnan veszi a bátorságot, hogy azt hiszi, tőle függ a film, és ha ő nem felügyeli minden pillanatát a megvalósulásnak, szétesik az egész, és biztos bukás lesz a mozi. Vannak akik azt mondják, hogy egy film sikere vagy bukása már a forgatókönyvben eldőlt, hogy csak a jó forgatókönyvnek van esélye hogy jó film legyen belőle. Ebben annyi igazság van, hogy *rossz forgatókönyvből nem lehet jó filmet kiperéselni!* Az a film nem akart megszületni, és azért bukik meg. De a jó forgatókönyv még csak pár százalékos esély a jó filmre! Mert kell hozzá egy nyitott szellemű rendező. És sok szerencse.

Ha azt kérdezné valaki, hogy mi fán terem a tehetséges rendező, széttenném a karomat, mert nem tudom. Csak abban vagyok némileg bizonyos, hogy milyen tulajdonságokkal *nem* lehet számba venni a rendezőt, mint tehetséges alkotót. Ezek elsősorban személyiségbeli problémák, mint a fölényesség, a tévedés lehetőségének elhárítása, az akaratosság, a műveletlenség, az alázat hiánya, a hiúság, a szakmai hozzá nem értés. Ha ezekből csak néhány felfedezhető a jelöltben, már igen kétséges kimenetelű lesz a produkció minősége.

Vajon elmondhatjuk, hogy akkor a tehetséges rendezőn múlik egy film sorsa? Én úgy vélem, hogy nem. Igazából még senki nem analizálta a filmrendezőiség kritériumait. Mihez kell hogy értsen az átlagnál jobban? Azt hiszem a térben való gondolkodás, talán a fejlett ritmusérzék, esetleg a képekben való történetvezetés, tiszta koncepció, minden bizonnyal a jó színészvezetés, talán pszichológiai érzékenység, stb. Fogalmam sincs. Csak egy tényezőt tudok egészen biztosan megnevezni: *a nézővel szembeni alázat képessége* nélkülözhetetlen. Esetleg mondhatjuk úgy is, hogy tisztelet a nézőnek. Hogy minden idegszálával arra figyeljen: mire van szüksége a formálódó, készülő filmnek, hogy a néző befogadja és szeresse.

A filmes iskolákban tartott óráimon, többször is elmondom a fent leírt szöveget, de az okos tekintetek mögött nem látok a fejükbe, hogy az „alázat” szó felkerült-e a személyiségük fogására? Hogy majd leakaszthassák, ha elfogadják valamelyik filmtervüket. Eddig még egy tanuló nem tette fel a kezét, hogy ugyan meséljem már el, miről van szó, mi a franc ez? Alázat a nézőnek? Az nem ugyan az, mint a hatásvadász populisták tömegízlést kiszolgálni? Persze azt is, rosszabbik esetben, de azt úgy hívják: behódolás.

Én nem feltételezem egy rendezőről sem, hogy azzal az álságos szándékkal kezd bele egy filmbe, hogy „mindegy milyen lesz, úgy is megnézik”. Minden rendező, a munka legelejétől kezdve a sikert áhítja. Én is! Kivétel nélkül az a fő motiváció, hogy - akár a mozikban, akár a fesztiválokon - sikeres legyen a filmje. Ez az akkumlátor, ami energiát ad végigküzdeni egy munkát, s aminek a kimenetelében egyáltalán nincs borítékolva a siker. Vehetjük ezt az állapotot egy földhöz kötött lebegésnek, egy kicsit öngerjesztett mentális izgalomnak, amiben megpróbálsz mindent alárendelni a készülő dolgozatnak. És itt kellene belopakodnia a gondolatokba, a tervezés szegmentumaiba a *néző* szellemének. Úgy alakítani a technikai forgatókönyvet, a jelenetek snittelését, a kamera-szemszögeket, hogy minden felvétel a néző igényét vegye figyelembe. Ez akkor is fő szempont, ha valami formanyelvi újítás, nem hagyományos feldolgozásra készül az alkotó.

Sőt, ilyen esetben még nagyobb odafigyelést kell mozgósítani.

(Például Guy Ritchie 1998-as „A Ravasz, az Agy és két füstölő puskacső” filmjében, merőben újszerű formát talált ki, ami azért lett sikeres, mert szinte minden snittje, vágása, és nem utolsósorban a narrátor használata hibátlanul nézőbarát volt. Teljesen ellentétben a szintén általa rendezett 2005-ös „Revolver” c. mozival, amiben rémes a vágás, a kamerakezelés, sokat beszél a narrátor, és van benne egy értelmetlen animációs rész, ami még jobban fokozza az egész filmre jellemző zűrzavart. Vagyis Guy Ritchie példája azt bizonyítja, hogy ha már létrehoztál egy-két jó filmet, nem vakíthat el a siker, nem hanyagolhatod el a néző szempontjait!)



Guy Ritchie: „Revolver”



„A ravasz az agy és a két füstölő puskacső”

Eljutottam oda, hogy azt kell feltételeznem, a rendezőt csak a néző teheti médiummá. A néző „intézheti el” hogy a film jó legyen! De hogyan üzenhet egy leendő néző a még el sem készült film rendezőjének? Hát indirekten. Ha a rendező karaktere nyitott, nincs önértékelési zavara, ha kellően érzékeny az impulzív hatásokra és ezeket akár képes misztifikálni is, ja és ha megvan benne a képlékenység minden irányba, ami a leendő film érdeke, nos akkor van esélye, hogy megkapja a megrendelést a filmre, a nézőtől.

A kultúra korábban előbbre járt, mint a technikai fejlődés. Immanens vagy kozmikus térben megfogalmazódik, illetve történik valami, és azt észreveszi a művész. Vagy a kutató. A tudomány és a kultúra történetében az a közös, hogy mindkettőt a felfedezés hajtotta előre. De csak azt lehet felfedezni, ami már megvan. Hiszen utólag nézve: minden felfedezés nem más, mint felismerés, még egyszerűbben: észretevés. Valamit észreveszek, amit eddig nem vettem észre. De csak azért nem vettem észre, mert az eseményhorizontom még nem ért oda. Newtonnak is meg kellett várnia, míg az alma ráesik a fejére, hogy „észrevegye” a gravitációt. Azt írtam, hogy a kultúrát a felfedezés hajtja előre, ami alatt azt értettem, hogy az emberi értékeknek, a civilizáció fejlődésének, a humán etika lehetőségeinek állandó újragondolása viszi előre. Már amennyire a kapacitásai engedik.

Az emberi kultúra fejlődése egyre lassabb és bizonytalanabb, mint a technikai fejlődés. Amíg gyorsan megszokja a nagy sebességgel változó technikai környezetét, addig komoly erőfeszítéseket kell tennie, hogy a személyiségét hozzá fejlessze a változásokhoz. Ahhoz hogy meghaladjon

egy korábbi, már nem működő mentalitást, ehhez igen nagy szüksége van külső segítségre. Vagyis a kultúrát tükröző, mintát adó médiumokra.

Sokáig csak a templomban látható freskók, és a biblia volt a tükör, a pap meg a médium, amelyekkel az ember próbálta a személyiségét és egyben az egész civilizáció kultúráját fejleszteni. A könyv megjelenése igen sokat hozott a humán kultúra minőségi fejlődésében, és az összehasonlító lélektanban. Ezalatt azt értem, hogy a személy elolvasott egy író által kitalált élettörténetet, karaktereket, helyzeteket, és ezt összehasonlította a magáéval. Az íróknak köszönhetjük talán azt a humán mintát, amihez az emberek igazodni akartak? Indirekten. Mivel itt is ugyanaz a metódus volt jelen, mint amit a filmnél felvetettem. A jó írók csak leszállították azt, amit a társadalom indirekten megrendelt.

Az írók mellett a képzőművészek is bekapcsolódtak ebbe a humántudatot formáló/fejlesztő médium szerepbe. A vizuális összehasonlítás, önképfarmálás, a kultúra látható dimenziója az agy más területeit gyarapította, mint az olvasás, de nélkülözhetetlen volt a komplex kultúrafejlődésben. A művészet harmadik papja, a zene, a kertek alatt követte a történelmet, igazi szerepe csak az újkorban válik majd egyenrangúvá a többi kulturális műfajjal. Persze ez sem véletlen, hogy akkor válik fontossá, amikor az ember emocionális kiterjedése elérkezik/fejlődik az immanens, nem megnevezhető tartományba. Ez egyben a költészet felemelkedését is meghozza. Ez pedig az irracionális emeli be azokba a kifejezésformákba, amelyekkel a világ újfajta tükröződést kaphatott.

Nagyon sokáig, mit mondjak, százezer évig teljesen szinkronban volt a kultúra és a technika fejlődése, annyiban, hogy amint említettem, a kultúra mindig egy kicsit előbbre állt. A XIX-XX század átmenetében valami rejtélyes módon, mert erre nincs semmilyen logikus magyarázat, a technika elkezdett előzni! Az ipari forradalom valóban totálisan átfarmálta a civilizációt, beleértve az emberi kultúrát is, mármint hogy elkezdődött a lemaradása a technikától, ami a mai napig tart! Sőt, azt kezdem tapasztalni, hogy egyre nagyobb a szakadék a materiális fejlődés és a mentális fejlődés között.

Amikor a mozi megszületett, már régen folyt ez a kulturális lemaradás és a film csak tágitotta a rést. Most nem akarok filmtörténettel foglalkozni, de el kell ismerni hogy voltak próbálkozások, hogy a mozi kulturális missziót is ellásson, de ez csak pár filmre vonatkozik, a többszázezer bővli mellett, az egész némafilm korszakban. A hangosfilm elterjedésével már egyre több mozi próbálkozott egyfajta esztétikailag igényesebb formai megjelenés irányába. Itt még nem beszélhetünk kulturális tetről, mentalitást formáló akaratról, de végre a mozgóképkészítők között megjelent az a fajta rendező, akit a mondanivaló vizuális formanyelvűvé alakítása kezdett érdekelni. És lassan kialakult a filmnyelv, mint originális és új kommunikációs lehetőség az emberiség számára. Azaz, kialakult ugyan a nyelv, de olyan alkotók akik képesek jól használni ezt, nagyítóval kell keresni a rendezők között. Mert hiába jött létre a rengeteg formai újítás és egyben konszenzus a nézőkkel, a rendezők megfelelnek erről, amikor lehetőséghez jutnak, hogy egy filmet megcsinálhassanak. Nagy részüket csak akkor kezdi érdekelni a néző, amikor már vetítik a filmet. Addig eszébe

sem jut, az elejétől a végéig. Az elején már akkor követhet el hanyagságot, amikor elolvassa a forgatókönyvet.

A forgatókönyv

Ez a speciális, könyvszerű szöveg-gyűjtemény a siker és bukás forrása. A különböző filmes iskolákban vannak forgatókönyv írói kurzusok és tagozatok, ahol az ebből élő tanárok megpróbálják tanítani ezt a műfajt, amiből a tanulóknak, azon kívül, hogy formailag hogy nézzen ki egy forgatókönyv, nem sok hasznuk van. Lehet, hogy bizonyos gondolkodási metódusok és/vagy általános dramaturgiai, logikai szabályok levezethetők, de jó forgatókönyvet írni soha nem tanulnak meg. Mert *csak* jó könyvet írni nem is lehet megtanulni. A jó alapanyag, a jó történet adhat lendületet az íráshoz, de ez egyáltalán nem biztosíték a végleges, hibátlan könyvre. Van, aki a történet izgalmasságára, érdekességére szavaz, ha igazodási pontot kell meghatározni, de ez input függő, mert ami nekem izgalmas, vagy érdekes, az egy másik olvasónak lehet hogy nem annyira, mivel neki más az „érdekesség horizontja”.

Ebben a témában is meg kell nevezni azt a kicsit kellemetlen, kicsit irracionális, kicsit ismeretlen tényezőt, amitől egy forgatókönyv értékes alapanyaggá íródik. Ez pedig megint az entitás kérdése. Hogy valami létre akar jönni egy kozmikus rendhez tartozva. Egyszer csak ott van!

De nevezhetjük akár Isteni beavatkozásnak is, nem számít, mert a dolog megértéséhez ezzel sem jutunk közelebb. El kell fogadnunk azt a lebutított magyarázatot, hogy néha prima forgatókönyvek jönnek létre, és többször meg gyengébbek. (Rengeteg forgatókönyvet írtam már eddig /25-30-at biztosan/ és írás közben nincs semmi izgalmi, intellektuális, stb. különbség az állapotomban, függetlenül attól, hogy melyik milyenre sikerül a végén.) Szerintem ezzel ugyanígy van minden forgatókönyv író, mert én nem tudok olyan filmíróról akinek minden dolgozatát Oscarra jelölték volna. Vagyis teljesen kivehetjük a jó forgatókönyv írás kellékei közül a rutin biztonságát. Fontosabb az intuíció és a szakmai pontosság.

Az intuíció= beleérzés és animálás. Elképzelek egy történetet, és elindulok a kályhától. Lehet, hogy a végkifejlet is a fejemben van, de *még nem tudom hogyan jutok oda!* Az aki előbb szinopszist, főleg trailert ír, már hozzá se kezdjen, vége is a könyvnek! A forgatókönyv (és a regény is) valahogy úgy születik, mint egy zenemű! Halad előre és formát vesz föl! Az író animálja a szereplőket, és igyekszik kitalálni a gondolataikat! Nem helyettük gondolkodik, hanem általuk! A karakterek és az író egymásra vannak utalva, a létrehozó nem lehet fölényben a létrehozottjával szemben! A néző itt még csak halványan kéredzkedik be a képbe. De ott kell lennie valahol a gondolataink rezonőreként. A nézőben levő hatáskeltő-dés folyamatának egészen más szempontjai vannak, mint a regényírásnál. A forgatókönyvben - különösen majd a technikaiban - utalásokat kell tenni a képi történésekre, kameramozgásokra, speciális effektekre stb. amik a filmdramaturgia szabályai szerint segítik a film elképzelését a szereplőknek és a forgatócsoport tagjainak, akiknek tulajdonképpen készül az írás. Tehát a forgatókönyv elkészítése nem regényírás, ergo nem személyes, magányos alkotói folyamat, hanem egy információs, verbális szöveg fejlesztése, aminek persze van személyes alkotói attitűdje, de nem

zárt entitás. Ezalatt azt értem, hogy a forgatókönyv az utolsó pillanatig alakulhat, változhat. Az okos forgatókönyv író együtt működik a film dramaturgjával, aki nem véletlenül van jelen a filmek főcímeiben.

A filmműfajok hatásmechanizmusát, stilisztikai és dramaturgiai szabályait jól ismerő szakember, aki mintegy az első tesztelő a film megvalósulásának folyamatában. Kikerülhetetlen, illetve, nagyon ajánlott a jelenléte, noha ő sem birtokolja a bölcsek követ. A jó dramaturg sem tudja megmenteni a bukástól azt a mozit, amelyik nem akart megszületni. Legfeljebb egymás vállán zokognak a film rendezőjével a bemutató után. Ebben a forgatókönyvről szóló fejezetben végül a regényadaptációról, mint a filmszakma szegénységi bizonyítványáról tesztek említést. Nincs rá semmilyen statisztika, de az a tapasztalatom, hogy a filmek több mint fele nem eredeti forgatókönyvből készül, hanem sikeres regények átírásából. Én, mint elhivatott filmes mélyen szégyellem ezt a helyzetet, hogy ennyire fantáziaszegény a filmes szakma, hogy állandóan lopkodni kényszerül. Egy regényből forgatókönyvet írni akkor is lopás, ha az eredeti könyv írója búsás jogdíjat kap érte. Ugyanis azt a misztériumot, élményt lopja el, ami a könyvet olvasó privát anyagcseréjében létrejött. Az ezernyi olvasó fejében a történet és szereplők ezer féle kiterjedését lenullázza és egyetlen mintát, víziót tol minden néző agyába. De ezt a nézők már sajnos megszokták, és egyáltalán nem veszik észre hogy a filmesek uniformizálták a privát fantáziájukat.

A legnagyobb probléma általában a regények kiterjedése. Nagyon ritka, hogy pont olyan hosszú egy írásmű, mint a film és nem kell kihagyni belőle semmit. Általában durván meg kell húzni a regényt, ami az első sokkoló beavatkozás egy létrejött entitás öntörvényébe. A jó regény attól jó, hogy minden arány rendben van benne, pontos a világa és nincs semmi felesleges beleírva. A filmes átíró kénytelen hentesmunkát végezni, ha „eladható” árut akar készíteni az alapanyagból. Persze az írók általában tiltakoznak, de a temérdek jogdíjtól rendre hamar elcsendesednek. (Egy író ismer a film és irodalom története, aki semmi pénzért nem adta oda az írásait filmeseknek: J.D. Sallinger. Százszoros díszlovést érdemel!)

Persze jó és várhatóan sikeres forgatókönyv megírása igen ritka esemény. (Ezt sajnos magam is átéltem, egymás után többször is. Éveket kellett kihagynom, mert elutasították a dolgozataimat. Ilyenkor nem volt ritka, hogy az ember ott találja magát a könyvespolca előtt, és azon kapja magát, hogy regények címeit nézegeti, hogy melyiket lehetne átírni filmre. Azzal a sanda szándékkal, hogy egy Molnár Ferencet mégsem fognak kukába dobni a bírálók! Dehogynem.)

Befejezve a témát abban reménykedem, hogy mi még a mozgókép kölyökkorát éljük éppen, és hamarosan 100-150 év múlva már ciki lesz regény átírni. Kifejlődik egy új, csak eredeti forgatókönyvet író szakember generáció, mivel addigra nagy valószínűséggel a lapozható könyv megszűnik.

Munkába merülés

Mi a rendező teendője egy éppen jó forgatókönyvvel? A kezdő rendezőknek fontos hogy **Technikai forgatókönyvet** készítsen. Ez azért ajánlott, mert ad egy biztonságérzetet a jelenetek feldolgozásában, kivitelezésében. Ebbe a munkába lehetőleg az operatőrt is bele kell vonni, mert a plánokat, kameramozgásokat vele a legpraktikusabb átbeszélni. De mindenek előtt a kezdő rendezőnek kell megtanulnia képekben gondolkodni. Ez alatt a jelenet plánozását értem, és nem csak a sorrendet, hogy mikor milyen képkivágást használja, hanem a kamera-mozgásokat, vágóképeket is. Ráadásul ügyelve arra, hogy ne öncélúan, a hatásvadász módon mutassa be a jelenetet.

Különösen első filmeseknél jönnek elő „minták” az addig látott, hasonló zsánerű filmekből, és a tanuló azt hiszi, hogy ha leutánozza a rá nagy hatást tett felvételi metódust, beállításokat, akkor már baj nem lehet, az ő jelenete is hatni fog. Nem fog, de ezért jó filmiskolába járni, hogy például ezt a rossz reflexet kimossa magából. („Ne a hatást fejleszd, hanem a filmet!”)

Ide tartozik egy következő technikai fázis, a „snittlista” készítés. Ez már csak a forgatási helyek pontos ismeretében lehetséges, tehát vagy a már kész, berendezett műterem, vagy a leterepszemlézett eredeti helyszínek alaprajzaival, fotóival kell snittről snittre kitalálni a jelenet feldolgozását. Ennek általában csak az első, másodfilmes rendezők esetében van fontossága, bizonyos rutin után már szükségtelen processzus. (Legalább is nekem. Az első játékfilmemhez egy 300 oldalas technikai forgatókönyvet írtam, annyira paráztam a forgatástól. Aztán a helyszínen már ki sem nyitottam, mert a fejemben volt az összes jelenet, és valami megfeythetetlen ösztön vitt előre.)

Ennél a „filmbe merülési” felkészülési szakasznál a rendező fokozatosan ki kell kerüljön a hétköznapi, megszokott metódusából és lassan át kell álnia egy szokatlan és felfokozott agyi tevékenységre, nagyjából az egész anyagcseréjét át kell állítani, hogy maximálisan a film érdekeit szolgálja. Átvitt értelemben egyfajta terhesség kezdődik, és most kicsit a „teherre” tenném a hangsúlyt. Mert minden pillanát ellenőriznie kell az előkészületeknek, minden apró részletben döntenie kell, ráadásul ösztönösen! A rutin persze olykor sokat segít, de a huszadik film után sem lehet egy rendező magabiztos mindenben, hiszen még nem tudhatja hogy meg akar e egyáltalán születni a mozi.

Színészválasztás

Abban az esetben, ha saját kéziratról van szó, könnyebb a rendező helyzete, mert írás közben sok minden tisztázódik a fejében, például a színészek nagy része már „megvan” hiszen – legalább is nekem - mindig karakterek, vagyis létező színészek jelennek meg írás közben, de szerintem ez más rendező-forgatókönyvíróval is így van. Ha idegen író

könyvét olvassuk, legfontosabb a színészeket számba venni, elképzelni az adott szerepre. Van mikor a producer javaslatot tesz a szerinte a filmbe való színészekre, ezeket lehetőleg diplomatikusan hárítsuk el.

Ha van olyan karakter a szövegben, akire nem ugrik be pontos arc, próbafelvételt kell csinálni. Igazából itt van az első alkalom, hogy elkezdődjön elromlani a még éppen jó film. A színészválasztásnál. Ha nem figyelünk oda, ha nem érezzük meg, hogy mit akar a film és csak a saját rögeszménk irányít, nagy esélyünk van, hogy egy arra a szerepre alkalmatlan színészt fogunk választani!

Mert egy színész nem minden szerepet tud egyforma színvonalon hozni, kivéve a legnagyobbakat. Az átlagos színész van amiben zseniális, és egy másik műfajban maníros és erőltetett. Az a szerencsés színész, akit folyamatosan az ő általános karakteréhez passzoló filmszerepekre hívnak meg, mert ez hozza meg a népszerűséget. Ha belefutna egy, másik zsánerű szerepbe, kiderülnének a korlátai. (Sajnos én is szembesültem ezzel a „félreosztással” a saját filmjeimben, nem egyszer. Például a „Mielőtt befejezi röptét a denevér”-ben meghívtam Galla Miklóst egy nyomozó szerepére, de annyira távol állt tőle ez a karakter, hogy nem győztem kivágni a filmből, ahol megjelent. Ugyanakkor a például a Csinibabában remekül szerepelt a saját zsánerében, mint műsorvezető!)

Ha már a Csinibaba szóba került, érdekes volt, ahogy a film kiválogatta a saját színészeit. Bevállaltam egy hosszú castingot, mert előtte hat évvel csináltam utoljára játékfilmet és nem voltam képben a fiatal színészek felhozatalában. Tulajdonképpen a teljes Színművészeti Főiskolai állományt leteszteltem három nap alatt. Egy saját történetet, vagy bármit előadhattak és szinte azonnal szereposztást tudtunk csinálni, közösen a filmmel. A producer, Rózsa János, ellenezte, hogy Nagy Natália játssza a Mancika szerepét, de a film ragaszkodott hozzá, és én ezt közvetítettem, nem voltam hajlandó változtatni.



CSINIBABA Igó Éva, Reviczky Gábor és Galla Miklós fotó: Gáspár Miklós

Reviczky Gábor már forgatókönyv írásakor biztos volt a bokszoló Cézárra, és már talán az első ruhapróbán is túlvoltunk, amikor felhívott, hogy ne

haragudjak de még az én filmem előtt elígérkezett egy másik produkcióba, de az leállt, viszont most újraindul, és szerződése is van.

Kénytelen voltam elfogadni, és gyorsan keresgélni kezdtem a színészek között, és nagy kompromisszumot kötve kiválasztottam egy másik színészt. (A nevét nem írnám le) Azután pár nappal a forgatás előtt felhívott a Reviczky, hogy még sem lesz az a film és jönne vissza hozzám! Persze boldogan fogadtam, és egy rém kínos telefonban lemondtam a másik színészt, aki egy életre megsértődött... de a film győzött.

Mint egy másik filmemben. A „Mielőtt befejezi röptét a denevér” című filmem is hihetetlenül szedte össze a színészeit. A film egyik főszereplője egy 14-15 éves fiú, a könyv szerint egy vékony, lányos arcú, érzékeny kamasz. Na ezt sehol nem találtam meg! Rengeteg gimnáziumba és színházi szakkörökbe jártam hetekig, kerestem, kerestem, de egyszerűen még alternatív lehetőségbe sem botlottam! És a forgatás kezdése rémesen közeledett! Pánikszerű állapotba kerültem amikor a Filmgyár portáján egy Szlovákiából érkezett borítékot adott át a portás. A feladó magyar nemzetiségű Csontos Róbert. Kinyitom, egy levél és pár fotó volt benne, a levélben meg az, hogy ő egy 15 éves Komárnói srác magyar gimnáziumba és színházi körbe jár és arra kér, hogy ha lenne a következő filmemben egy kisebb szerep számára, nagyon örülne neki. Kivettem a fotókat hogy megnézzem, és nem akartam hinni a szememnek: a főszereplőm nézett rám a képről! Pont az az arc, amit elképzeltem!



Csontos Róbert Az elküldött fotó

Gyorsan írtam neki válaszlevelet és mellékeltem a forgatókönyvet, hogy övé a Robi szerepe, mert ez csak megkoronázta ezt a mesészerű fordulatot, hogy a könyvben a fiút is Robinak hívták!

De filmnek volt még egy elképesztő akciója a szereposztást illetően! A főszereplő színésznőt, Robi anyját, egy vidéki színházban láttam meg és

akkor azt hittem, hogy remek lesz a szerepre. Egészen az első forgatási napig. D.I. – (nem akarom a teljes nevét ideírni) - annyira rossz és amatőr volt, indiszponált és hamis, hogy ledöbbsentem.

Egész délelőtt próbáltam valami elfogadható mondatot kicsikarni belőle, de egy centi hasznos anyagot nem tudtunk produkálni. Délben kiadtam az ebédidőt és felhívtam Bacsó Pétert, aki annak a stúdiónak volt a vezetője, ahol a film készült. Bevallottam neki, hogy rossz döntés volt ez a színész, nem tudom vele megcsinálni a filmet. Bacsó megértett, és azt mondta, tartsunk egy pár nap szünetet a forgatásban és keressek egy másik főszereplőt! Így került be a produkcióba Bodnár Erika, aki már megfelelt a filmnek. Mert mély meggyőződésemmé vált, hogy a film rúgta ki D.I.-t, nem akarta, hogy ő szerepeljen benne!



MIELŐTT BEFEJEZI RÖPTÉT A DENEVÉR Bodnár Erika és Máté Gábor

Tulajdonképpen minden filmem készítése közben volt valami misztikusnak is nevezhető mozzanat, és nem csak pozitív irányú. Itt akaratlanul is előjön egy kérdés: érzi e a rendező már forgatás közben, hogy ez a dolgozat egy nagy bukta lesz? Határozott válaszom, hogy nem! Ugyanis akkor már régen rajta jársz a téves úton, de meg sem fordul a fejedben, hogy rossz amibe beleölsz az életed. A film persze néha jelt ad, hogy nem akar megszületni, de a kemény munka közben nem tudsz ezekre a jelekre figyelni, meg ha figyelnél is, amiatt még nem maradt félbe forgatás, mert a rendező meghasonlott és ráésmélt hogy a kukának gürcöl és költi a rengeteg pénzt. A forgatás, a rendező számára, egy intenzív agyműködést igénylő hadiállapot, amiért egy személyben felelős. Ez a „nincs vissza semerre” invázió szinte a teljes anyagcseréjét igénybe veszi, és csak a csata megnyerése foglalkoztatja. És ez így van akkor is, ha az év legpocsékabb moziját hozza éppen össze!

Sokszor felteszik producereknek azt a kérdést, hogy miért nem vette észre, hogy feleslegesen öl milliókat egy moziba, ami nagyot bukott a mozikban. Általában az a válasz, „Ha tudnám hogy melyik forgatókönyvből

lesz siker és melyikből bukás, én lennék a filmipar császára!” És ez így marad, amíg a világban mozikat készítenek, nem lesz ilyen producer. Igen, a film megőrzi a csoda titkát. Nekünk filmeseknek meg kell barátkozni ezzel az egyáltalán nem könnyű libikóka állapottal.

Hogy hol dicséretet kapunk hol meg maflást. Noha mi két film között nem változtunk semmit.

Munkatársak

Következő rész a rendező számára, ahol megint kicsit romolhat a jó film esélye: a munkatársak kiválasztása. Első filmnél a legnehezebb, mert nincs viszonyítási alap és legtöbbször arcra, vagy valakinek a javaslatára választ részlegvezetőket és asszisztenseket a kezdő rendező. Ezért jó, ha a fiatal rendező-jelölt eltölt néhány évet a szakmában, asszisztenskedik, inaskodik, ismerkedik a filmgyártás szakembereivel. És kialakul benne egy hasznossági értéksorrend, mire eljön az ő filmje. Amikor a rendező munkatársakat választ, - kis túlzással- hasonlatos egy, a filmért folyó hadjárat vezető tisztjeinek kijelölésével. Nagy a tét, mert bármelyikük komoly veszteséget okozhat a filmnek. Akár egy rossz technika – részlegvezető is elkövethet a forgatáson olyan malört, ami boríthatja a forgatási tervet. A gyártásvezető személye is rendkívül fontos, de ugyanígy a művészeti munkatársak, mint az operatőr és a vágó. Velük majd egy külön fejezetben foglalkozom.

Továbbmenve a forgatókönyvvel kapcsolatos feladatokon, ezután a könyvben levő helyszínek kiválasztása a legfontosabb. Ez eléggé melós folyamat is lehet, ha nincs egy kiváló díszlettervező a stábben, aki javaslatokat tehet a saját archívumából. Nekem nagyrészt ilyen díszlettervezőim voltak, ezzel sok felesleges járkálást megspóroltam. Itt is érvényesül az előny, ha a rendező jegyzi a forgatókönyvet. (Én legalább is igyekszem konkrét helyszínekre írni a jeleneteket, kivéve a lakásbelsőket. De az Egészséges erotika írása közben fogalmam sem volt, hogy hol találok az országban egy olyan ládaüzemet, amit a végén felgyújt-hatunk. Gárdonyi László díszlettervező szerencséire a Filmgyárban volt mérnök, és az ő ötlete volt, hogy a Mafilm Fóti telepének a végében építsük fel az egészet, ingyen megkaphatjuk a területet!)



EGÉSZSÉGES EROTIKA

MAFILM Fóti filmgyár területe.

Visszaszámolás a forgatásig

Ha valaki rendezésre szánja el magát, ne hökkenjen meg ha az első „Tessék!” -ig rengeteg pepecselés, aprólékos szöszmötölés és rengeteg dumálás vár rá. A sorrend lényegtelen, meg kell beszélni a berendezővel az összes helyszín bútorait, tárgyait, az összes kelléket, ami előfordulhat, a fogyó kellékeket (kaják) azokat, amik szakadnak, törnek, stb. több példányban. A jó berendező kreatív és keveset kérdez. Kis túlzással kitalálja a rendező gondolatait, főleg ha az, az idősebb korba lép. Nem tolja túl a kínálatot, nem mutat meg húsz szekrényt az egy szoba-belsős jelenethez. A személyes tárgyakra nagyobb figyelmet kell fordítani. Ugyanis egy rosszul kiválasztott kellék, (pl. egy sétatöt, napszemüveg stb.) lehet, hogy zavarja a színészt, és ez kivetül a játékára is. De van, amikor a színész javasol valamit, ami nem tartozik a jelmezéhez, de őt segítené a karakter megformálásában. (Pogány Judit a Zimmer Feriben mindig kért valami konyhai eszközt, amit a kezében tarthat, minden jelenetben mást. Vagy szintén ő a Csinibabában elmondta, hogy mennyit segített neki a kalauznő megformálásában a kézi lyukasztó, amit csak a forgatás előtt nyomott kezébe a kellékes. Bizony ezekre már a ruhapróbán figyelni kell, hogy milyen eszköz, kellék segítheti a szerepformálást!)



CSINIBABA Pogány Judit

Azután a ruhatervezővel meg kell beszélni a szereplők ruháit, és ő összeszed különböző ruharaktárból, a színészek méreteinek megfelelő ruhákat. Majd jönnek a hosszadalmas, aprólékos ruhapróbák. Időt kell szánni rá, mert ha a kamera előtt derül ki, hogy még sem passzol a ruha a szerephez, vagy túl sötét, illetve bármi, akkor összeomlás lehet a forgatási tervben.

Azt vettem észre, hogy a színészek ezt a tortúrát jobban tűrik mint én. Élvezik. Hogy többféle ruhát kipróbálhatnak, és a jelmezhez hangolódhatnak.



Gálvölgyi János



Kiss Zoltán és Homonnay Zsolt

Emlékszem, amikor a Csinibaba ruhapróbáján Gálvölgyi Jánossal különböző sapkákat próbáltunk ki és amikor a fejére tette a fekete műbőr kalapot, egészen megváltozott „Most van meg a Simon bá!” – mondta. És igaza van, a színész az egyetlen emberfajta, aki kívülről is képes látni magát! Vagy amikor a három Ki-mit-tudos fiú beöltözött a női ruhákba,

azonnal átmentek nőbe, és ott a ruharaktárban kitűnően elszórakoztattak engem, meg Pártényi Zsuzsi jelmeztervezőt.)

Azután ott van még a sminkpróba. (Ez is igénybe veszi a rendező türelmét, mert a sminkesek aprólékos szakemberek, azt mondják, hogy kapkodva nem lehet jó sminket csinálni! Igazuk van, úgy hogy maximális alázattal vettem részt minden sminkpróbán.) A sminkpróbán is alakul a szerep karaktere, ezért kell ott lenni a rendezőnek. És ebbe a csapatba tartoznak a fodrászok is Különösen a frizurák kitalálása kíván kreativitást a fodrászoktól. Ugyanis a rendezőnek nehéz szóban elmagyarázni ha a kontynál, vagy a copfnál eredetibb hajformát szeretne a szereplőn látni. Általában a fodrászoknál mindig van egy könyv, amiben rengeteg fotó van különböző frizurákról, és az már segít az irány megtalálásában. (A férfi színészeknél általában kevesebb a megbeszélni való, legtöbbször nem is alakítok a hajukon semmit. Bár az ellenkezőjére is volt példa.

Az Egészséges erotikában csak annyit kértem a fodrástól, hogy a filmben minden férfinak legyen pajesza. Ez nem kis macerával fel is került minden forgatáson az arcukra. Az már más kérdés, hogy rajtam kívül senki nem vette észre ezt a képi humort a filmben.

A másik smink emlékem Garas Dezsőhöz kötődik, aki nagyon utálta azt a pár szál fehér szakállat amit az állára kellett ragasztani a Le a fejjel sminkpróbáján. Nyafogott és morgott, és amikor megsajnáltam, hogy jó rendben van, ha ennyire nem bírod, vegyük le! Rögtön tiltakozott, hogy dehogy vesszük, mert kell a figurához, csak jelezni akarta, hogy mennyire utálja!)



LE A FEJJEL! Garas Dezső

Forgatás előtt

A produkció elindulásának első fontos mozzanata a terepszemle. A rendező kezdi hármásban az operatőrrel és a díszlettervezővel. Bejárják a könyvben szereplő összes helyszínt, és vagy elfogadják, vagy tovább keresnek újabb lehetőségeket. Sok operatőri és technikai szempontnak kell megfelelni a forgatási helyszínnek, az esetleges engedélyezési problémákról nem is beszélve.

(Például, amikor elkezdtük forgatni a 6:3 külső jeleneteit a Bakáts téren, azt hogy Eperjes Karcsi a templom melletti fűben felébred. Már indult volna a kamera amikor kijöttek a plébániáról, hogy ott tilos a forgatás! Szohár Feri a gyártásvezető, hiába mutatta a kerületi Polgármesteri hivatal

engedélyét, kiderült, hogy az csak a Bakáts tér aszfaltos részére vonatkozik, a templomkertre nem. Ledermedtünk, hogy most mi lesz? Feri bement a plébániára, fél óra múlva jött csak ki, de intett hogy mehet a munka. Később mesélte el, hogy a plébános egy nagyobb összeget kért a templom perselyébe, és így leforgathattuk a napot. Ilyen egy jó gyártás-vezető!)



6 : 3 AVAGY JÁTSZD ÚJRA TUTI! Bakáts tér

Ahhoz, hogy a gyártás elő tudja készíteni a forgatást, szintén sok megbeszélés, egyeztetés szükséges. Igazából ez néhány munkatársat jelent, legelső a gyártásvezető, az ő beosztottja a felvételvezető 1, és felvételvezető 2. A rendezőasszisztens a rendező legelső munkatársa, és még egy asszisztens 2 is szükséges. Szinte hihetetlen, de őt szakképzett fő le tud gyártani egy komplett játékfilmet!

Még akkor is, ha a rendező dilettáns! A gyártáson szinte soha nem múlik, hogy a film jó lesz vagy bukta. Ennek a teamnek az a dolga, hogy a film költségvetését betartva megoldja a forgatás lebonyolítását. A költségvetést a gyártásvezető számolja ki, a megadott keretből. (Az én filmes pályafutásom során ez mindig sokkal kevesebb volt, mint egy átlagos produkcióé.)

Persze itt pénzről és költségekről van szó, de nagyon fontos a gyártásvezető személye, az emberi hozzáállása és a szakmai rutinja. Ha nincs a rendező és a gyártásvezető között egy feltétel nélküli bizalom, akkor kockázatos belemenni bármilyen közös munkába. (Nekem szerencsém volt Sarudi Gáborral és Szohár Ferencsel, két nagyon kiváló szakember és küzdenek a filmért, amit elvállalnak. Még ellenem is! Elmesélek egy példát: Sarudi Gabi volt, többek közt, a Csinibaba gyártásvezetője, amit nagyon kevés pénzből forgattuk le. Egy éjszakai forgatáson éppen elindult a kamera amikor szemerkélni kezdett az eső. De ez nem stimmelt a jelenethez, ezért odamentem a Gáborhoz, hogy le kell állnunk a forgatással, mert esik az eső. Erre azt mondta: „Nem esik!” Morogva a tudomásomra hozta, hogy folytatni kell, mert pótforgatás nem lehetséges, nincs rá pénz! Kénytelenek voltunk folytatni, rémes nehézségek között, de kiderült, hogy használhatatlan az anyag és ment a kukába. Pótforgatás, túl is léptük a költségvetést, engem meg a Gábort pénzbüntetéssel sújtott a stúdió!)



CSINIBABA Forgatás esőben....



és a pótforgatás

foto: Gáspár Miklós

Még a forgatást megelőző tevékenységekhez tartozik a különböző listák és tervek készítése. A gyártási tervnél arra fontos figyelni, hogy a megadott forgatási napokba bele kell férni a gyártásnak! Ez mint pallós lóg mindenki feje felett, mert a produkciók mindig a pótforgatásokon lépik túl a költségvetést. Az első megbeszélésen a teljes stábnak jelen kell lenni, beleértve az összes részleg vezetőjét. Ugyanis végig kell menni jelenetről jelenetre a teljes könyvön, hogy az adott részek nagyjából mennyi időt vesznek igénybe, berendezésben, technikában, ruhában, sminkben, belámpázásban, és végül hogy rendező mennyi idő alatt próbálja le és rögzíti a jelenetet, közösen az operatőrrel. Ez természetesen csak a végleges helyszínnek birtokában lehetséges, és sok szakmai rutint igényel a végleges gyártási terv lezárása. Még ide tartozik a színészek leegyeztetése is, mert hiába stimmel a stáb szempontjából minden részlet, ha aznap a szereplő nem ér rá!

A másik fontos lista az előkészítésben a diszpós könyv. Ebbe az asszisztens és a felvételvezető minden egyes jelenethez tartozó összes információt bele kell írniuk, például, hogy hány statisztát kell a jelenethez, vagy hogy milyen kellékekre lesz szükség a felvételnél. Ennél az utolsó megbeszélésen is jó, ha ott van a rendező, mert mindig felmerülhetnek kérdések, pontosítások. Majd elkezdődnek a próbafelvételek is.

Szereposztás

Ha több lehetséges színész merül fel egy szerepre, nem árt ha a rendező próbafelvételt készít velük. Ez nem bizonytalanságot jelent, hanem meg kell tapasztalnia, hogy az addig csak írottan létező szöveg, mennyire válik autentikus dialógussá egy színész által. A próbafelvétel során még lehet alakítani a figurán, összesimítani a színészt és a szerepet. (A Vakvagányok írásakor két jelölt már a fejemben volt, Bozsik Yvette és Csiszár Jenő, de a filmszereplés szempontjából mindketten amatőrök voltak. Ezért kértem több próbafelvételt velük, mert ki kellett találni és rájuk applikálni a karaktereket. A filmben már mindketten profi színészként hozták a szerepüket, de ehhez kemény munka vezetett.



VAKVAGÁNYOK Császár Jenő és Bozsik Yvette

A rendező és a színész semminél nem fontosabb pillanata az első találkozás. Hogy innentől kezdve rád bízta e magát? És te rád bízod e a filmedet? Ha itt nem stimmel bármi, mindketten nehéz helyzetben találjuk magunkat. Én létrehozok egy nézhetetlen filmet, ő meg restelli, hogy részt vett benne... Rengeteg minden eldől néhány pillanat alatt.

A forgatás

A forgatás előtti napon kell szétküldeni a teljes stábnak a „Napi diszpót.” Ebben a gyártás és az asszisztens a másnapi forgatás fontos részleteit közlik, többek között, hogy, mettől-meddig tart a munkaidő, melyik jelenetet vesszük, figyelmeztetés bizonyos kellékek meglétére, vagy hogy hány órára megy a taxi a színész-ért.

Ezt a napi diszpót minden forgatási nap végén össze kell állítani a gyártásnak, és a munkaidő végén kiosztani mindenkinek.

Amikor elkezdődnek a felvételek valami visszafordíthatatlan is elindul. A kamera rögzíti az éppen múltó valóság néhány percét, és azt átemeli az örökké - valóságba. Az most mindegy, hogy fekete-fehér vagy színes a nyersanyag, és hogy 3D, vagy hogy játékfilm vagy dokumentumfilm. Amit a kamera rögzít, az automatikusan leválik a fizikai valóságról és annak lenyomataként fiktív valósággá, azaz fikcióvá lesz. Vagyis ez beavatkozás az idő múlásába, ami egyfajta teremtés.

A filmforgatást semmiképpen nem lehet szakrális helyzetnek, állapotnak venni, inkább egy kapkodó, rohangáló, tevékenykedő, emberek sokaságának. Pedig amikor mindenki elcsendesedik egy rövid időre, és felhangzik hogy „Tessék!” onnantól kezdve elkezdődik egy különleges folyamat, ami már megfelel egy szakrális történés lehetőségének. De nem minden film bír élni ezzel a különleges kiváltsággal, hogy entitássá váljon, sőt azt kell mondanom, hogy szinte alig jön létre a csoda. És mindig a rendezők vonják ki a szakrálisból és tolják ész nélkül a profán felé, vagyis afelé, ahol - szerintük - a nézők, és a siker van.

A forgatás nagy összpontosítást igényel a rendezőtől. Amikor kiérkezik a forgatásra, azonnal birtokba kell vennie nem csak a helyet, hanem a helyzetet is! Az operatőrrel kell kezdenie, megállapodva vele, hogy az első jelenetben mik a kamerairányok és hová tegyék először a kamerát. Az

operatőrök szeretnek ebbe beleszólni - ez egy külön fejezetet megérne, hogy miért - de a felkészült rendező tudja, hogy mit akar látni majd a vágóasztalon. Azért is kell először az operatőrrel tárgyalnia, mert annak még be kell világítania a szettet, ami kb. egy-másfél óra. Ezalatt még van tennivalója a rendezőnek, első útja a szettből a sminkszobába tart, ahol az aznapi kezdő jelenet színészeit már kezelésbe vették a sminkesek. Ennek lélektani fontossága van. Foglalkoznia kell a legtöbbször álmosan, gyűrötten de mindenképpen egy kis drukkal ott várakozó színészekkel. Van akinek még problémája van a szövegével, neki a rendezőasszisztenst kell odarendelni egy kis szövegpróbára, a smink közben. A rendezőnek lelket kell öntenie beléjük, fel kell húznia a színészeit, még jóval a kamera elé jutásuk előtt, hogy a legjobb szellemi állapotban kezdjék a munkát. Hogy miért? Mert ők lesznek lefényképezve! Ők képviselik a film arcait, legfontosabb résztvevői a rengeteg munkával járó mozi megszületésének. A varázslatnak, vagy az unalomnak. Utána nem árt ha a rendező ellenőrzi a kellékeket, a díszletet, a technikát. Azután ihat egy kávét a büfében. Apropos büfé. Egy kívülálló nem is tudja milyen fontossága van a stáb-büfének! Egy oázis a felfordulásban, ahol leginkább a rendező nem tud megjelenni egy kis feltöltődésre a nap folyamán. De más mindenki, és ez jó a filmnek.

A színész és rendező viszonya a felvételeknél kiemelkedően fontos, és a film szempontjából különleges kapcsolat. A legtöbb színész nagy szakmai alázattal vesz részt a munkában, csak ritkán fordul elő, hogy valami zavar keletkezik a rendezővel. Ilyenkor a rendezőnek fel kell adnia a pozícióját és mindent meg kell tennie, hogy a színész visszanyerje a korábbi állapotát, hogy dolgozni lehessen vele.

(Voltam olyan forgatáson - operatőrként - ahol a rendező és a főszereplő összeverekedett egy jelenet után! Egy hétig állt a forgatás emiatt.) Van olyan, hogy a jelenet megformálásában nem ért egyet a színész a rendezővel. Hogy az amit ő javasol, az a tuti! Ilyenkor fel kell venni a színész által javasolt verziót, és utána a rendezőjét, A színész megnyugszik, és teljesen használható állapotban megy a további felvételekbe. (A vágáskor meg azt használja a rendező, amelyik tényleg jobb, ugyanis egyáltalán nem kizárt hogy a film sügött a színésznek, hogy milyen jelenetet szeretne, és az jön be!)



6 : 3 A színész, a rendező és az operatőr

fotó: Gáspár Miklós

Mostában az lett a divat, hogy a rendező a műterem sarkában egy monitor előtt ül, háttal a szettnek nézi ahogy a színész játszik és onnan kiabálja az instrukciókat. Színész-gyilkos minden ilyen rendező, mert magára hagyja a színészt a kamera előtt. A színésznek kontrol kell, visszaigazolás, hogy folyamatosan biztos legyen a színészi játékában. És ez a rendező fizikai közelségét is jelenti!

(Operatőrök mesélték, hogy az utóbbi időkben, mióta megjelent a kontrol monitor a forgatáson, egyre jobb kapcsolatok alakultak ki köztük és a színészek között, mivel a jelenet végén mindig az operatőrre néznek kíváncsian, hogy „milyen volt?” És az operatőrök biztatóan bólogatnak, noha ők a kompozícióval, a fényekkel vannak elfoglalva, miközben a keresőbe néznek!)

A rendezőnek a kamera mellett kell lennie! Pár lépésre a színésztől, hogy a színész érezze rajta a játékának elfogadását, vagy elutasítását. A felvétel előtt csak annyit próbáljon a színész, amíg nem lesz teljesen magabiztos a technikai dolgokban. Az rossz, ha túlpróbáljuk vele a jelenetet, mert elfárad, kiürül, és nem tud felvillanyozódni a felvételre. Még képlékeny, „félig kész” állapotban kell hogy kerüljön a kamera indulásakor.

Megfigyeltem, hogy 90%-ban mindig az első csapó sikerül színészileg a legjobban. Utána a többi felvétel meg sem közelíti ezt az elsőt. Ennek teljesen egyszerű magyarázata van: a jó színész ösztönösen játszik, van egy képzete a figuráról és rögtön formába képes önteni azt, mihelyt a színpadra kerül, vagy egy forgatáson elhangzik a „Tessék!”. Az ismétlésnél már figyeli magát, hogy a rendezői utasítást végrehajtsa, és ettől a igyekezettől elszivárogoz spontán teremtés csodája. Sajnos innentől kezdve egy hosszú ismétléssorozat kezdődik, mire a színész újból olyan laza bír lenni, mint az első felvételkor.

A forgatás alatt a rendezőnek fejben meg kell vágnia a jelenetet, mert csak ő a felelős azért, hogy a vágószobában ne szentségtelenen majd a vágó (vagy ő maga) hogy valamelyik plán vagy vágókép hiányzik. Ez nagy átgondolást kíván, mert a forgatás-technológia nem teszi lehetővé a kronologikus menetet. Ebben nagy segítségére lehet a szkriptes, aki a naplójába bevezeti a kameraállásokat és a képkivágás nagyságát, a plánokat.

A **szkriptesnek** rengeteg mindenre oda kell figyelnie, ami a kamera előtt történik, mert minden fontos lehet egy ismétlésnél. Régebben polaroid képeket készített a próbákon, ma már a video- visszanézéssel ez sokkal egyszerűbb. De olyasmi feljegyzése, hogy a szereplő melyik oldalán ment ki a képből, nagyon fontos, mert ha a következő jelenetben be kell lépnie a képbe, nem teheti meg ezt a másik oldalról! Hogy nem kellett igazából pótfelvételt csinálnom egyik filmem leforgatása után sem azt a szkripteseimnek köszönhettem (Antal Gabriella, Szigeti Kriszta)

De a szkriptes nem fog kitalálni felveendő snitteket, az a rendező dolga. Például a szemszögek, vágóképek felvétele, amiket általában azután vesznek fel, hogy vége a színészes jelenetnek, hogy kíméljék a színészek türelmét. De az is a rendező gondja, hogy magát a jelenetet hogy fogja felplánozni, amit több szereplős jelenetnél alaposan át kell gondolnia. Hiszen nem több kamerás TV-játékról van szó, hanem egy kamerával és emiatt sok átállással, átlámpázással történő munkafolyamatról. Az a legjobb ha a totállal kezdjük a snittek felvételét. Ez azért hasznos, mert úgy is kell a vágásnál és a színésznek a ráhangolódást segíti a mozgások és szituációk kitalálásában, meg ez után könnyebb ráállni a közelebbi plánokra, hogy vágni lehessen. Közeliből kiindulva a totál felé nagyon rizikós a plánozás, ugyanis a közeliben más gesztust alkalmaz a színész, mint amikor távolabb van tőle a kamera. És ha másmilyen a mozgás, a gesztus, nagyon megnehezíti a vágást. Viszont, ha totálban kezdünk, akkor a gesztusokat, mozgásokat vissza tudjuk idézni (akár a szkriptnaplóból) és minden egyes felvételnél pontosan ugyanazt fogják csinálni a színészek.

Eddig csak a belső forgatás körülményeit vettük elő, ami nagy sokban nem változik ha terepen vagy utcán történik a felvétel. Ha utcán, vagy más nyilvános helyen van a jelenet, megnövekszik a gyártás és az asszisztensek feladata.

Egyrészt a gyártásnak meg kell szervezni a terület zárását, valamint a sminknek, az öltöző-nek, a büfének helyiséget kell biztosítani, vagy ilyen buszokat kell a helyszínre diszponálniuk. Az első asszisztensnek a statisztéria megjelenését ellenőrzik, majd a forgatás alatt a háttérmozgásokat, a képbe kerülő statisztákat irányítják. A rendező általános iránymutatást ad, de mivel a felvétel közben csak a kamera előtt zajló színészi játékra képes koncentrálni, nem tud közben a háttérre is figyelni. Ezért nagy felelőssége van ebben az asszisztenseknek. (Vannak jó és kevésbé jó tapasztalataim. A jó asszisztens, például Janicsek Laci, a Csinibabában arra is odafigyelt, hogy a kamera éppen milyen sebességgel

veszi a jelenetet, és ahhoz idomította a statiszták mozgását! De mindenképpen meg kell itt említenem Szigeti Csillát is, aki öt filmemben volt az első asszisztens és nagyon szerettem vele dolgozni!)

A „Tessék!” – effektusról is beszélni kell, mint vágói és rendezői feladatról. Sok vágó onnan használja a snittet, ahol miután lecsapta a csapót, a kolléga kiszaladt a képből. És bár nem halljuk, de a rendezői „Tessék” ekkor hangzik el, és indul a jelenet. Erre főleg a többszereplős, nagy szettekben kell figyelni, hogy előbb kell indítani a mozgást, a játékot, és utána annak a színésznek külön jelezni, hogy mikortól kezdje a szövegét. Mert csak ebben az esetben tudja a vágó természetes közegben indítani a jelenetet.

Az operatőr mint társalkotó

Az operatőr személye és szakmai tudása a rendező számára élet-halál kérdése. Ha nézeteltérés támad közöttük a forgatás folyamán, akkor borítékolni lehet, hogy rossz film kerül ki a kezeikből. A forgatáson és az előkészületeknél elsősorban az operatőr alkalmazkodási képessége a döntő tényező. De itt nem behódolásról van szó, pusztán a rendező habitusának megértéséről és tolerálásáról. Általában az operatőrök nem csupán „képkeretezőknek”, hanem inkább társalkotóknak tekintik magukat, ami nem mindig szerencsés. Nem egy filmben tetten érhető az operatőr erőszakos felülkerekedése a fényképezés metódusában. Akkor is bonyolult kameramozgást, ál-bravúros kameraállásokat használ, amikor dramaturgiailag semmi sem indokolja! Néha az az ember érzése, hogy az operatőr a többi operatőrnek akar bizonyítani, hogy bizarr és meghökkentő beállításokkal sokkol. Ha a rendező gyenge és nem ért a képhez, nem ért a vizuális dramaturgiához, akkor sajnos hagyja ezt az öncélú hatásvadászatot, mert hátha javít a film nézhetőségén. Persze ezzel nem az operatőr kreatív hozzáállást akarom megkérdőjelezni, mert arra nagyon nagy szüksége lehet a filmnek. Sőt, a felelőssége is egyenértékű a rendezőével, bár még arról nem hallottam, hogy az operatőri munka megmentett volna egy rossz filmet a bukástól. A rendező találja ki a film stílusát - ez most felszólító mód! - és beszél meg az operatőrrel, aki a saját tehetségével kiegészítheti, gazdagíthatja a film képi világát.

Ritkán, de előfordul hogy a rendező operatőr is egyben. Ez hatékonyabbá teszi a forgatást, de formailag, vizuális hatásában kevésbé személyes és izgalmas. (A Moziklip című filmemnek magam voltam az operatőre is - sajnos, mert eléggé trehány munka - de ha ez nem így lett volna az a mozi soha nem készül el. Több mint 5 ezer snittet tartalmaz, és több mint fél évig tartott a forgatás!)

A kompozíció és a mozgás

A komponálásnak is vannak szabályai, amiktől eltérni csak akkor lehet, hogyha a film stílusa megengedi, illetve az aktuális képben épp a dekomponálással figyelmeztetjük a nézőt valamire. Nagyon fontos a szereplő feje és a kép felső vége közötti távolság, a „Head room” Nem vágthatjuk le a szereplő feje búbját, a premier plánt kivéve mindig hagyjunk kis helyet a fej fölött! De ha sok helyet hagyunk, akkor az rossz kompozíció. Ha két szereplő közeliben beszélget egy-más mellett, ne középre komponáljuk a fejüket, hanem vagy kicsit jobbra illetve kicsit balra, hogy az arcuk előtt nagyobb legyen az üres tér. Ugyanez a szabály vonatkozik telefonbeszélgetés vágásakor. Úgy kell elhelyezni a két színészt, hogy kicsit egymás felé legyenek fordítva, ne egy irányba, vagy egymástól elfordulva helyezkedjenek el!

A tehetséges operatőrt arról lehet megismerni, hogy kitűnően komponál, csak azért használ kocsizást, mert a jelenet miatt szükséges, és csak akkor indítja el, amikor valami mozgás indokolja. Mindig éles a kép, nincs sem alul-, sem túlvilágítva a díszlet, ha nem lóg bele semmi a képbe, csak akkor használ extrém kameraállást, ha az feltétlenül indokolt. És ha mindezt a gyártási költségen belül tudja produkálni! Ez az utóbbi, ami sokszor okoz vitát a rendező és az operatőr között. A rendező a filmet védi, az operatőr meg a minőséget és a pontosságot. Tulajdonképpen mindkettőjüknek igaza van, de a film szempontjai erősebbek. Hogy el kell készülnie akkor is, ha nem lesz olyan gazdag képi bravúrokban.

(Az Egészséges erotikában az operatőröm a legendás Kardos Sanyi volt, több filmmel a háta mögött, nekem az első játékfilmem volt. Még semmi tapasztalatom nem volt az operatőrrel való együttműködés formáiról, így többször is úgy alakult, hogy az ő akarata érvényesült egy-egy beállításnál. Például Koltai és Rajhona az iroda ajtajában huzakodnak, Robi be akar menni a szobába, Ádám meg ellenáll és rángatják az ajtót. Ekkor jött Kardosnak egy ötlet: szereljük fel az ajtóra a kamerát! Arra az óvatos kérdésemre, hogy nem fog e túl sok időt elvenni a forga-tási időből, a Kardos csak annyit mondott biztatólag, hogy „meglátod, meg fogja érni”! Egy órát tartott, amíg a technikus csapat fel tudta szerelni, és felvettünk két méter dulakodást, felső kameraállásból, amit csak a Kardos kedvéért vágtam be a filmbe, mert egyébként anélkül is rendben lett volna a jelenet. Viszont aznap túlórát kellett elkönyvelnie a gyártásvezetőnek, mert nem fértünk bele a munka-időbe! Megjegyzem, hogy ezt az ajtóra szerelt kamerát a következő közös filmünkben is alkalmazta.

A Mielőtt befejezi röptét a denevérben a lakás bejárati ajtajára szereltette ugyanígy felülről a kamerát, de én már csak legyintettem, csinálja csak, ha ez a mániája. Egyébként zseniálisan jó operatőr, csak ajtót ne vegyen észre!)



EGÉSZSÉGES EROTIKA



MIELŐTT BEFEJEZI RÖPTÉT A DENEVÉR

Az operatőri szakmát meg lehet tanulni, a mai napig kitűnő operatőrök tanítják és a végzett tanulók valóban megállják a helyüket a mozgóképszakmában. De van egy olyan kiterjedése is ennek a foglalkozásnak, amit nem tanítanak. A filmmért való feltétlen alázatot. (Azért merem ezt kijelenteni, mert jómagam is eltöltöttem három évet a Filmművészeti Főiskola padjaiban, és az operatőri mentalitásról szó sem esett sohasem!) Itt arról beszélek, hogy a forgatókönyv elolvasása után mennyire a téma mondanivalója, sugárzása fogja meg és nem rögtön plánok és kameramozgások jutnak az eszébe. Hogy spirituálisan mennyire hat a személyiségre, a gondolataira a feldolgozandó film világa. Ez nem csak a művész-filmekre, hanem bármilyen zsánerű feladatra igaz. Hogy látja-e „belülről” a filmet, vagy csak a ruháját képzeleli maga elé? Egy operatőr többet kell hogy vállaljon a szellemi belemerülésből, mint hogy egy technikai eszközt kezelni tud, ami felveszi azt, amit elé tesznek. Persze itt most konkrét filmeket kellene sorolnom, pro és kontra, ahol érezhető az operatőr szakrális közreműködés, szemben azzal, ahol ez még nyomokban sem tűnik föl. Az utóbbira szinte a teljes filmtörténet filmjeinek 90%-át ideírhatnám, a jók közül csak két teljesen eltérő műfajú filmet említek meg, a nem túl erős kínálatból. Tarkovszkij „Stalker” filmjének minden kockáján ott van ez a szinte rituális erő, amit nem tudsz igazán levezetni verbálisan, mert nem is lehet. Egyértelműen az van végig a filmben lefényképezve, amit az operatőr „lelke látott”. A másik mozi egy vígjáték, „Amelie csodálatos élete”. Eb-ben az esetben a profán és stilizáltság együttlevősége ad valami plusz kiterjedést az egész filmnek, ami persze nem csak az operatőr érdeme, de tőle is nagyban függött a film művessége. Én nem azt mondom, hogy az operatőr-társadalom túlnyomó része nem tesz meg mindent a saját szakmáját illetően, hogy minőség kerüljön a vászonra. Sőt, minden bravúrt és technikát bevet a látvány fokozására, de néha épp ez az iparkodás viszi el a film képi világát az öncélú hatásvadászat felé.

A forgatás után – a filmzene

Ha sikeresen befejeződik a forgatás, hatalmas megkönnyebbülés következik – a stáb tagjainak. Kivéve a rendezőt, akinek innen kezdődik a második hegy, amit meg kell másznia. Azon kívül, hogy beköltözik a vágószobába, el kell kezdenie a film zenéjével is foglalkozni. Itt szembesül azzal, hogy találnia kell egy olyan zeneszerzőt, aki nem magát akarja megvalósítani a felkérés ürügyén. Vagyis hasonlóan az operatörhöz, nagy beleéléssel és alázattal szolgálja a film létrejöttét!

Az első probléma, a rendező igényének verbalizálása, szavakba öntése. Semmi nem nehezebb mint „elmondani” a zenét. Marad a minták, zenei témák, ötletek gyártása és megbeszélése. (Nálunk nem alakult ki egy speciálisan erre a műfajra szakosodott filmzeneszerzői társaság, mint a nagy filmgyártási múlttal rendelkező országokban. A felkért zeneszerzők csak kalandoznak ebben a kép alá rendelt zenei világban, és nem tudnak mit kezdeni vele. Egyedül talán a Vakvagányok című filmemben felkért Cserepes Károly zeneszerző szállított néha olyan zenét, amik úgy ahogy voltak bekéredztek a filmbe. A többit nekem kellett kibányásznom az általa felvett zenék sávjából. Ez volt a helyzet a Závodi Gábor zenéivel a Csinibabában és a Zimmer Feriben is. Ő nagyon jó zenész, de a filmzene egész más világ, mint tánczenét gyártani. Szerencsére jó sok sávot használt a slágerek felvételénél, ahol találtam remek dallamokat, amiket bele tudtam illeszteni a filmbe.)



ZÁVODI GÁBOR 1996

fotó: Tímár Péter

A zene nem kerekedhet a kép fölé! Ezen a területen is néha abba a súlyos hibába esnek a rendezők, hogy azt hiszik, egy ütős zene elfedi a képi megvalósítás hiányosságait. De azt is sokszor érezni, hogy a moziba került zene egyszerűen a rendező kedvence, és semmi köze sincs a filmhez.

Pedig a zene a film vérkeringése. Már a némafilm idején rájöttek a filmkészítők, hogy a vetítés alatt kell valami hang-impulzus a nézőnek, a filmnek megfelelő érzelmek felkeltésére illetve fokozására. Hogy pusztán a pergő képek, kevesek az emóciók előhívására, a beleélés gyorsítására.

A filmzene azért lett a mozgókép elválaszthatatlan sajátja, mert kitölti a fantázia réseit, és megsokszorozza a befogadó élményhorizontját. Viszont, hogyha a rendező nem a jelenethez autentikus zenét használ,

éppen az ellenkezőjét érheti el ! A jelenet dekódolása, érzelmi befogadása alig, vagy kétségekkel terhelve történik meg, ha nem stimmel a zene a képhez. A film kezdésénél is fontos a jól eltalált zene, ami segít a nézőnek bekerülni egy kétdimenziós, de hatásában életszerű fikciós világba. (A hangosfilm megizmosodása után voltak olyan Hollywoodi rendezők, akik azt gondolták, hogy miért ne lehetne egy filmnek is nyitánya, mint egy operának! Én háromról biztosan tudok de lehet, hogy volt több is. Az első híres nyitányos film az „Elfújta a szél”, aminek az elején 2 és fél percben hallhatta a korabeli közönség a szimfonikus zenekart és közben egy kivetített képkockán egy hatalmas fát látott felhőkkel az égen. A második az „Édentől keletre” aminek az első két percében szimfonikus zenekar játszik a képen egy tengerpartot látunk csapdosó hullámok-kal, a kép közepén pedig egy hatalmas sárga felirat virít végig: „Overture”.



ÉDENTŐL KELETRE nyitány



WEST SIDE STORY nyitány

A harmadik film eleje ennél sokkal rosszabb: az Oscar-díjas West Side Story. Ennek a filmnek nem hogy nem közönségbarát az eleje, de szinte közönség-utáló a metódus amit az alkotók elkövettek. Hat perces, erőteljes nyitányt hallunk, miközben egy színes absztrakt rajz áll a vásznon, a hangosabb/gyorsabb részeknél a vászon különböző színekbe megy át. Pokolian bosszantó, még Tv képernyőn is!)

A zene és kép kapcsolata akkor a legpontosabb, ha a zeneszerző a képre, a film történéseivel szinkronban komponálja a zenét. Vagyis nem a vágó alakítja a képet a készen kapott zenére. Ez nagyon jó módszer, csak ebben az esetben a rendezőnek tökéletesen meg kell bíznia a zeneszerzőben. Nem csak hogy a legjobb, a jelenetet érzelmileg hűen követő zenét kapja tőle, hanem hogy pontos is! Nem lóg túl, nem marad abba a jelenet vége előtt.

Utószinkron

Az utószinkron technikáját elsősorban azért fejlesztették ki, hogy ne kelljen feliratozni a külföldön készült mozikat. De ezzel - bizonyos fokig - felszabadult a hagyományosan, addig csak eredeti hanggal dolgozó szakma. Például a rendező meghívhatott külföldi színészt is a filmjébe, de megkönnyíti a forgatást is. (Én soha nem dolgoztam eredeti hanggal, mert gúzsba köti a filmet. Sokkal nehezebb egy forgatáson megfelelni egy igényes hangfelvételnek, zajmentes és jól vágható dialógusokat készíteni.

A külsőben repülők jönnek-mennek, és mindig a hangmérnök hagyja jóvá, hogy mehet e a kamera. Az utószinkron stúdióban kényelmesen végig lehet menni egy filmen 2-3 nap alatt, de nem is ez a legfontosabb, hanem a

korrekció lehetősége! Most nem a legdurvább, de a film szem-pontjából elvégzendő operációra gondolok, hogy le kell cserélnem valamelyik szereplő hangját, mert annyira hamis, hogy elviselhetetlen, hanem az a lehetőség, hogy esetleg újraírjak olyan dialógus szövegeket, amelyek a forgatás folyamán buktak el. Egyébként többször is előfordult a filmjeimben, hogy egyes szerepek hangjait teljesen lecseréltem, ebben kíméletlen vagyok, mert a film kívánságát teljesítem és ebből a szempontból nincs semmi, ami ezt felülírná! Azt sem bánom, ha a színész egy életre megsértődik, mert lecseréltem a hangját)

Régen meglehetősen munkaigényes volt a magnószalagra történő hangfelvétel, nem nagyon lehetett például több verziót készíteni egy jelenetre, ott kellett eldönteni, hogy melyik lesz a végleges. A megvágott filmet feldarabolták 1-2 perces tekercsekre és az ment végtelenítve a vetítőn. A mai komputeres hang-utómunka sokkal gyorsabb és számtalan verziót lehet felvenni a dialógusokból.

A hangmérnök.

Az utómunkák második főszereplője. Mivel hangról van szó, a jó hallás alapvető elvárás vele szemben. De nem árt, ha van egy kis filmesztétikai talentuma is. Van olyan hangmérnök, aki a készülő mozi minden részletét felügyeli, ő veszi fel a vezérhangot is a forgatáson, és egészen a keverésig a filmmel van.

(A vezérhang felvétele azt jelenti, hogy csak a vágáshoz használja a vágó, mert a teljes film utószinkronra kerül.)

Ha pedig nem vezérhangot vesznek, hanem eredeti hangot használnak, akkor még inkább ott kell lennie a forgatáson, mert ő a felelős mindenért, ami hang. Ideértve a helyszínen felveendő zajokat, atmoszférákat, amelyek a keverésnél fontosak lesznek. Ezért vágás alatt összedolgozik a vágóval, aki tőle kapja meg az éppen aktuális jelenet atmoszféráit és a speciális, a helyszínen felvett zörejeiket. Van mikor közösen készítik el a keverősávokat, hogy a keverésnél időt spóroljanak a megtanuláson. (Egy filmemet kivéve az összesnek Márkus Tamás volt a hangmérnöke, és Várhegyi Rudi volt a vezérhang felvevő. Illetve az Egészséges erotikában én voltam a vezérhang felvevő, mert hangfelvevőre és mikrofonosra nem volt gyártási keret. Ez úgy történt, hogy a nyakamban lógott egy mikrofonos Sony walkman, és mielőtt a kamera elindult megnyomtam a Rec. gombot. Ez persze azt jelentette, hogy nem volt szinkronban a kép és hang, a vágásnál kellett megkínlódni, hogy nagy nehezen szinkronba tegyék. Ugyanis 1985-ben még nem volt olyan walkman ami kvarc-szinkronban lett volna a felvevővel!)



EGÉSZSÉGES EROTIKA Kardos Sándor operatőrrel fotó: Gáspár Miklós

Az utómunkával kapcsolatban beszélni kell még a zörejfelvételről és az atmoszférák előkészítéséről is. A zörejfelvétel egy erre alkalmas stúdióban történik ahol a „zörebrigád” lép akcióba. Így hívják azokat a szakembereket, akik nagy szakmai tudással előállítják a képen látható szereplő színészek mozgásával kapcsolatos akusztikai elemeket. Például a lépéseket, erre van padlós, köves, erdei, vagy akár homokos talajdarab a stúdióban. De a pofonok, ütések és más a testtel kapcsolatos hangokat is ők produkálják.

A filmben feltűnő helyszínekhez atmoszférák is tartoznak. Például madaras erdő, városi park, nagy forgalmú utca stb. Ezeket a hangmérnök válogatja ki az ilyen portálokról, vagy saját archívumából, és amit a vágó illeszt be a helyére.

A keverés

Ennél a fejezetnél ismét előjött bennem a számítógép előtti világ. A keverés egy több emberes, nem könnyű munka volt, ahol kb. nyolc-tíz perforált hangszalagos keverőtagról jött az összes hang, dialóg, zene, zörej, atmoszféra – szinkronban a vetítőgéppel. Kár hogy nem készült dokumentum film a régi keverésről, mert egy mai fiatal szakember nem tudja elképzelni, hogy mennyi munkát kellett beletenni egy film lekeverésébe. A hangmérnök feladata viszont semmit nem változott, ez pedig az *arányok felügyelete*. Ehhez kell a nagyon jó fül. Például az atmoszférának az aránya a dialógushoz, vagy a zene aránya, párbeszéd alatt. Vagy a szöveg érthetősége is tőle függ, ami persze már a dialóg felvételénél is nagy figyelmet igényel. Az eredeti hangfelvétellel az is nagy probléma a keverésnél, hogy ugyanazon a sávon van a zaj, zörej, lépések hangja, mint a dialógus és emiatt néha a szöveget nem is lehet érteni. Ilyen kritikus esetben ezeket a zajos jeleneteket le kell szinkronizálni és zörejezni.

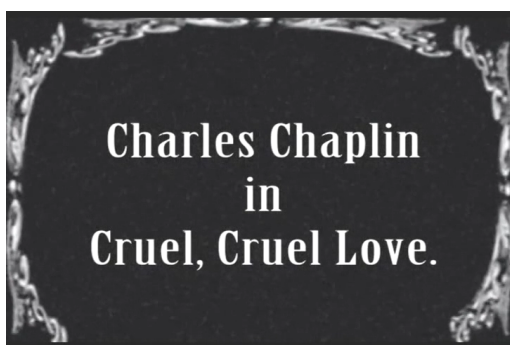
.....

Eddig nagyjából végigmentem a film megszületésének alapjain, a főbb munkatársakon és a technológián. Szakmai áttekintésem nem volt teljes és talán kicsit szubjektívnek is mondható, de aki tud jobbat, tegye ő is közzé. Ezt csak azért mondom, mert ismét egy szubjektív rész következik, ami már a rendezés gyakorlati, de épp ezért igencsak személyiségtől függő része. Sorba veszem a film különböző részeit, a struktúráját és a különböző film-vége megoldásokat.

A film eleje.

A mozi történetében akár önálló fejezet lehetne a filmek főcímének alakulása. A kor és az éppen elterjedt mozgóképi szokások alakították az aktuális főcím, azaz a kezdő képsorok szakmai felfogását, íratlan szabályait, mind a mai napig. Az első Lumiere tekercsek elején még nem volt semmilyen felirat, a néző beült a lesötétített terembe és azonnal a mozgó látványt kapta. Még Melies sem írt rá a filmjei elejére főcímet. A híres „Utazás a holdba” kézzel kockánként kifestett kópiája is még így került forgalmazásra. Hogy egyszer csak elindult.

Ahogy kezdett elterjedni a cinematográfia, és egyre több felvétel, mind több mozi-terem született, kellett valami azonosítót tenni a tekercsek elejére, hogy a mozigépész le tudja ellenőrizni, azt a tekercset kapta e, amit kért a forgalmazótól. Ebben a korai időszakban általában csak egy főcím tábla állt a film elején, rajta a film címével és a gyártó cég nevével. Nem tudni pontosan mikortól jelenik meg a rendező neve is a film elején, de nagy valószínűséggel Chaplin az elsők között volt aki - az egyre növekvő népszerűségének hatására - kiírta magát, és ezzel elindított egy lavinát. Mert onnantól kezdve minden rendező ragaszkodott ehhez a személyét fényező megjelenéshez. Griffith a filmjeinek főcímében nem csak hogy többször is kiírta magát, hanem a film összes feliratának a keretébe beírta a vezetéknévét! És megjelent az **ego** a filmkészítésben!



Chaplin CRUEL LOVE főcím

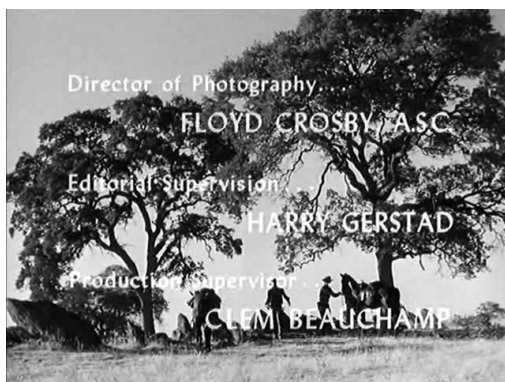


Griffith TÜRELMETLENSÉG felirattábla

Azután a sztárkultusz gyors kialakulásával a vezető szereplők is felkerültek egy-vagy két táblára. A hiúság tobzódása lett a filmek főcíme, ahová egyre többen kéredzkedtek fel, az alkotók meg mit sem törődtek a nézővel. Hogy a moziban ülő egyáltalán nem kíváncsi a rengeteg névre, amit elétoznak.

Rendhagyó kivételek is akadtak, mint például az 1924-es Bagdadi tolvaj, ahol csak a főszereplő neve szerepel a főcímmel együtt, és utána azonnal elkezdődik a mozi. De erre a nézőbarát megoldás általános szakmai elfogadására még vagy 50 évet várni kellett.

A hosszú főcímek szokása folytatódott a hangosfilm megjelenésével, de itt már voltak mértéktartó terjedelmű és filmesztétikailag kedvezőbb darabok. Chaplin egy érdekes újítást alkalmazott a Cirkusz című filmjében. Egy énekkel indítja a filmet és egy rövid montázst a film főszereplőjéről, azután jön néhány felirat, majd ismét az előbbi képek, és végig a hangulatteremtő ének. Ez már fontos elmozdulást mutat a néző irányába. Bár azt nehéz elnézni a mesternek, hogy ebben a rövid főcímben négyszer is kiírta a nevét. Bár kiírhatta volna hatszor is, mert hogy ő volt a producer és az író is. Néhány igényesebb rendező talált egy köztes megoldást a kötelezően kiírandó nevek és a nézők figyelmének megszerzése alkujában. Fred Zineman westernfilmje elején cowboyokat látunk, ahogy lovakkal érkeznek a tájba, majd találkoznak és közben a feliratok, viszonylag nem túl tolatkodóan rájuk íródnak. Ez a megoldás azért nézőbarát, mert bár vannak bosszantó feliratok a képen, de a vásznon történő események és a jól választott countryzene együttese jól működik abban, hogy bevezesse a nézőt egy hangulatba.



Fred Zineman DÉLIDŐ



Arra ügyeljünk ilyen főcím esetén, hogy egy felirat alatt nem válthat a kép, mert az zavarja a nézőt, és kétszer kezdi elolvasni ugyan azt a feliratot, egy tábla egy snitten lehet!

Az hogy a film elkezdődik és közben, mint egy mellékesen, kiírnak neveket a mozi lényegesebb létrehozói közül, nos ez a módszer ma is megmaradt, bár az igazán úttörő rendezők csak a film címét írják ki és minden egyéb felirat a mozi végére kerül.

Ezt a hosszú bevezetőt azért tartottam fontosnak elmondani, mert a filmvágás első fázisa hogy el kell dönteni, hogyan kezdődjön a bemutatandó alkotás.

A néző szereti, ha totállal kezdődik minden jelenet, mert ha közelivel kezdődik és a néző nem tudja meg, hogy hol is vagyunk, bizonytalan lesz és egészen addig amíg nem látja a játszó teret egészben, nem érzi biztonságban magát.

Ez minden új jelenet kezdésére igaz, vagyis lehetőleg totállal kezdjük, de ha valami hatás kedvéért inkább egy közeli plánnal szeretnénk kezdeni, akkor a második snitt legyen a totál, legvégső esetben a harmadik snitt.

(Ennek a bizonytalanságnak egyébként antropológiai és pszichológiai magyarázata van. Ugyanis a filmbeli premier plán a valóságban csak akkor jön létre, ha valakihez egészen közel lépünk, abba az intim aurába, amit idegen emberrel szinte soha nem kezdeményeznénk. De a premier plán használatának szabályait majd később mutatom be)

A film elejére visszatérve, a néző beavatása a legfontosabb feladatunk. Vannak rendezők, akik kedvelik az ijesztő, izgalommal terhelt filmkezdéseket, akik mintegy azonnal a székébe szeretnék préselni a nézőt. Ezek az indítások, kevés kivétellel, üres hatásvadász, a nézőt sokkolni akaró fogások, sanda igyekezetek hogy meggyőzze a nézőt, milyen baromi jó filmet néz éppen.

(Hitchcock is néha teljesen túltolta a néző ijesztgetését már a film legelején. A Psycho főcíme alatt brutálisan nyomasztó, félelmet sugárzó zene szól, miközben csíkok, mértani formák villóznak a vásznon, ami egy totális esztétikai és dramaturgiai zűrzavar, hogy fiziológiai - a szemet rongáló - hatásról ne is beszéljünk. A néző nem érti, hogy most akkor borzongania kellene? De mitől? A mozgó nevektől, a formáktól?)

A néző nem kedveli, ha ráerőltetnek egy reakciókényszer, ha direkt próbál a film kiváltani egy hatást, és nem a cselekmény és a dialógus által természetesen hívódik elő belőle. Ez a rendezői akaratosság főleg a mozi elején bosszantó. A vágó persze nem sokat tehet egy ilyen helyzetben, igyekszik megfelelni az „izgalmas vágás” szakmai kihívásának, bár azért jobb lenne ha le tudná beszélni a rendezőt erről a tévedéséről.

Akkor hogyan kezdjük a filmet?

Lényeg a néző bevonása. Óvatosan, alázattal és nem harsányan. Még akkor se ha egy tempós akciófilmről van szó. Meg kell győznünk a nézőt, hogy nyugodtan jöjjön velünk ebbe a játékba, ami a vásznon történni fog. És nem belerugdossuk a filmbe! Nem kell a nézőt már az első fél percben a székbe préselni az izgalomtól, mert nem bírja ezt az ingerszintet kezelni a film végéig! (Mint például Tony Scott „Tűzben edzett férfi” filmjének az első 4 perce egy rémálommal egyenlő! Valami iszonyatos képegyveleg, amiben igen durva jelenetek szekvenciái, képfoszlányai és hangzűrzavar keveredi össze a néző szemei előtt, ami legalább 5 dioptriát romlik ezalatt a szó szerinti sokkolás alatt. Felderíthetetlen, hogy mi volt a rendező szándéka, de az biztos hogy nem a néző szeretete vezérelte.)

Persze ennek a stílustalan filmszecsckázásnak az ellentéte sem jó választás, ha csak fekete alapon fehér betűkkel próbálnak bennünket a rendezők beinvitálni a filmjükre. De a filmnézők szerencséjére már elmúltak a hosszú, csak feliratokat tartalmazó mozi-kezdések. Bár - érthetetlen módon - Woody Allen minden filmjénél máig ezt a nézőbosszantó fekete-fehér feliratozást alkalmazza. (Valaki megmondhatta volna már neki, hogy ez idegesítő és avíttas!)

Összegzésként, a film első pillanatától egy komplett entitás, így nem lehet leválasztani róla egy darabot és azt csak feliratozásra használni. Ha már az első képek elkezdik a nézőt beinvitálni a történetbe, akkor lehet rátenni a képekre szerény feliratokat, mert a nézőt nem érdekli, és csak kicsit zavarja. Ezeket a feliratos snitteket meg lehet szakítani kisebb párbeszéd jelenetekkel, azután folytatni a feliratos képeket. Van olyan filmdramaturgia, ahol kifejezetten jól tud működni ez a késleltetett bevezetés, a néző szinte észre sem veszi, ahogy bekerül a film világába, a rendező meg letudta a hiuságok etapját.

Átnézve a saját filmarchívumomat, a több mint ezer film között - különösen a 1999 előtti időből - alig találtam olyan filmet, amit a jó filmkezdés mintájaként megnevezhetnék. Hitchcock teljes életművében egyetlen egy darab filmet találtam, ami még, nagyon nagy jóindulattal, bevehető ebbe a körbe. Az 1969-es „Topáz” annyit segít a nézőnek, hogy egy Vörös téri katonai parádé képeit mutatja, felvonuló katonákkal és rakétákkal, amelyeken mennek a szokásos feliratok. A kommunista környezet megismertetése viszont a tájékozódást segíti, és az utolsó felirat még jobban irányba teszi a nézőt: „Valahol ebben a tömegben ott áll egy magas rangú orosz hírszerző tiszt, aki nem ért egyet a kormány erőfitogtatásával és ennek lehetséges következményeivel. A lelkiismerete hamarosan arra készíti, hogy disszidáljon, mialatt családi nyaraláson vesz részt.” Hát eléggé didaktikus megoldás, de a néző kicsit beljebb kerül a miliőbe, amiben zajlik a történet. Vagyis ez még épphogy elmegy pozitív filmkezdésnek.



Hitchcock TOPÁZ

És még egy jó minta a korai időből „Várj míg sötét lesz.” 1976. (Terence Young) Egy átlagos lakásbelsőben egy középkorú férfi játékbabába kábítószert rejt, majd varrni kezdi a baba szétvágott ruháját. A szobában még van egy fiatal szőke nő, aki siettet a férfit, mert hogy lekési a repülőjét. Az befejezi és átadja a babát. A házat látjuk kívülről, a nő lép ki a kapun, körbenéz a havas utcán, majd leint egy taxit. A Montreáli repülőtér parkolóját látjuk, ahogy beérkezik a taxi. – Itt kezdődnek a film főcímfeliratainak bekopírozásai! – A nő bemegy a váróterembe, bejelentkezik a pultnál, Átesik az útlevelel ellenőrzésen, miközben a játék baba végig ott van a kezében. A táskájába is belenéznek, de minden rendben van, továbbmehet. Látjuk amint odaér a repülő lépcsőjéhez, itt összeismerkedik egy negyven körüli utassal, felmennek és beszállnak a gépbe. A repülő startol és felemelkedik. Áttűnés a Kennedy repülőtér külsőre, egy gép száll le éppen. A nő kijön a gépből és a lépcsőn lépked lefelé, a kamera kinyit és egy kalapos férfi kerül a képbe, amint a nőt figyeli a teraszról.

A nő a váróterem felé hald, észreveszi a figyelő férfit, egy pillanatra döbbenten lelassít majd megy tovább. A zsúfolt reptéri folyosón a nő igyekszik utat törni magának, az után a negyven körüli utas után, akivel a felszálláskor ismerkedett össze. És itt a jó kezdésbe bekerül egy csúnya hiba. Ugyanis viszonylag közeli plánban látjuk ahogy a nő kétségbeesve győzködi a zavart férfit, de nem halljuk, hogy mit beszél! Ez igen magas foka a néző hülyére vevésének. Miért nem mutatta nagy-totálban ezt a jelenetet, ha azt akarta, hogy ne tudjuk meg a beszéd tartalmát?! Aminek a végén a férfi kezébe nyomja a babát és sietve otthagyja. A férfi értetlenül néz utána. A nő egy lépcsőn jön le, amikor az őt váró kalapos ember odalép hozzá, megragadja a nő karját és magához szorítva viszi kifelé a bejáratához. Nem sokkal mögöttük a másik férfi megy a kijárat felé, a nő után néz, a félig nyitott bőröndjéből a baba feje néz ki. Itt van az utolsó tábla: „Directed: Terence Young.” Alig telt el öt perc a filmből és a néző már be van avatva, és észre sem vette, hogy közben volt vagy 80 felirat, mialatt ő már izgulva leste, hogy mi fog történni, hiszen megtudta, hogy a nő kábítószerre rejteget.



Terence Young VÁRJ MÍG SÖTÉT LESZ! 1976

Manapság a rendezők egy (kisebb) része már képes a nézőt tekinteni alapnak a film indításakor, és úgy alakítja a bevezető képsorokat, hogy az első perctől kezdve képi információkat adjon a minél korábbi beleéléshez. Van még egy fajta főcímozás, az amikor vicces rajzokkal, animációkkal akar a rendező kedvet előcsalni a nézőből. Ez főleg vígjátékok, családi filmek előtt fordul elő és nagyon rossz filmkezdés. A rajzfilm stilizált, abszurd formavilága, elvontsága más ingereket hív elő a néző agyában, mint a reális képi világ. Ezért szinte pofonként éli meg, amikor egyszerűen csak natúr szereplőkkel, valódi térben folytatódik a mozi. Nem emlékszem, hogy az ilyen hibrid film valaha is tetszett volna. Ami teljesen érthető, hiszen ezekről kiabál a rendezői sandaság, hogy a cukiság majd egyszerűen úgyis leveszi a nézőt a lábáról. Hát nem.

A film közepe. (Vagyis a film)

A film hossza viszonylag hamar konszenzusra talált a nézők és az alkotók között. A filmesek a színház világából vették át a másfél órától két és fél óráig tartó játsszási időt, persze szünet nélkül. Ez a hossz minden bizonnyal egy biológiai ritmus, egy szellemi-aktivitási intervallum, egy tapasztalat, ami a színház révén visszanyúlik az ókorba. Kutatások kiderítették, hogy a legkorábbi görög színházi előadások napkeltekor kezdődtek és napnyugtáig tartottak. „Ezen előadások alatt a közönség zajosan nyüzsgött, lármázott, mászkált, evett, és bár az előadásnak vallási jellege volt, egyáltalán nem viselkedett ünnepélyesen.” Azután, amikor megjelentek az első drámaírók, és megszülettek az első tragédiák, megváltozott a közönség hozzáállása. Ez a jelenség a mozi születésénél megismétlődött, az első Lumiere vetítések kávéházakban, nyüzsgésben és hangos tetszésnyilvánításokkal történtek meg. Majd ahogy fejlődött a filmkultúra, megszülettek az első dramatizált filmtörténetek, zenekarok hangulatot adtak hozzá, és bábéskodók gyorsan átalakultak NÉZŐVÉ.

Amikor a filmről beszélek, akkor a néző szemszögéből igyekszem megközelíteni a mozgóképet, nem a filmművészet vagy filmtudomány irányából. Ez nem volt mindig így, mert ifjú filmrajongóként, azután még filmesként is a 60-as, 70-es években rajongtam a filmművészetért, és el voltam szállva néhány „nagy” rendező filmjeitől. Azután, amikor a Főiskolán Nemes tanár úr filmtörténet óráit kellett hallgatnom, kiábrándultam majdnem az egész bagázsból. Rájöttem, hogy ezek a „mesterek”, egy-két rendezőt leszámítva, egy értelmiségi elitnek, egy meglehetősen sznob rétegnek készítik a filmeket. Divat volt a „fontos”, a kritikusok szerint „művészinek” minősített filmekre sorba állni. Egy ál-szakrális hipnózisban voltunk, ahol bármit megettünk az új értelmiséggel. Ha valamelyik művészfilmben valamit nem értettem, biztos voltam benne, hogy én vagyok tudatlan, a filmesztétikában nem eléggé pallérozott. Az egyszerű film-nézőnek szerencsére mindig készült bőségesen látnivaló a mozikba, és teljesen érdektelen volt számára, hogy az akkori filmkritikusok, ócska bóbliknak, tömegfilmeknek titulálták ezeket a darabokat. Mostanában már nincs ilyen szakadék a célközönség megítélésében, a 90-es évek után kezdett kialakulni a mára már kánonná vált rém egyszerű szempont a filmek osztályozásában: *a jó és a rossz film*. És ez lett a filmkritika alapja. A Néző visszakerült a filmkészítés és - természetesen - a filmesztétika meghatározó helyére.

„Mindig a nézőből kell kiindulni” szögezi le a filmvágásról szóló tanulmányában a Hollywoodi híres vágó Walter Murch. Bár néhány dologban nem értettem egyet vele a vágás technikáját illetően, de ennek a mondatnak örültem. Mert teljes mértékben osztom ezt a kiindulási pontot. Amit már tárgyaltam a „A film eleje” - fejezetben, hogy a nézőt egyáltalán nem érdekli hogy ki volt a film öltöztetője, vagy a díszlettervezője. Igazából a színészek neve sem érdekli, mert már amikor eldönti, hogy éppen erre a filmre ül be, pontosan tudja milyen sztárok fognak benne játszani.

De ugorjunk végre magába a filmbe. A néző azt szereti, ha az első tíz percben eldől, hogy miről fog szólni a mozi, ki az a hős akivel azonosulni szeretne, egyáltalán, mi a tétje a történetnek. Tíz perc után már csak nagyon indokolt esetben lehet várni a nézőt ezekkel az alapinformációkkal.

Az néző beavatás egyik jó példája Spielberg „Párbaj” mozijában látható. Egy autó elejére szerelt kamera szubjektív szemszögén látjuk, ahogy kifarol a garázsból, elindul a forgalmas városon keresztül, miközben a kiíródnak a szokásos eleje feliratok. Ezalatt egy autórádió műsorát hallhatjuk, valami beszélgetős műsor részletét. Az autó lassan kiér a városból, és már egy országúton halad. (Itt Spielberg egy nagy hibát követ el: amikor kivág totálra, ahogy a tájban megy a kocs, a rádió ugyanolyan hangerővel hallatszódik, mint belsőben. Ez nagyon megzavarja a nézőt, mert hirtelen az lesz az érzése, hogy valaki - akit nem látunk – áll az út szélén és egy hordozható rádión ugyanazt a műsort hallgatja mint a férfi a kocsiban! Jobb lett volna, ha csak atmoszférát vágott volna ide hangban!)



Steven Spielberg PÁRBAJ 1971

Az ötödik percben a kocsit vezető férfi észrevesz egy előtte lassan haladó kamiont. Megelőzi, de a kamion hátulról rádudál. A férfi egy útba eső benzinkút-nál megáll, és amikor a kamion is bejön a kúthoz, noha nem is akar tankolni, már tudjuk, hogy mi lesz a történet. És ez még a tizedik perc előtt, tehát innentől kezdve a néző hátradőlhet, jöhet az adrenalin.

A rengeteg rossz filmkezdés közül egyet emelnék ki, az 1994-es „Veszélyes vizeken”. A film irtó hosszú főcímmel kezd, amiben Meryl Streep evez egyedül, mindenfelé egy városi folyó vizén. (És tök fölöslegesen megtudhatjuk, hogy többek között ki volt a jelmeztervező, egy olyan filmben, amiben minden szereplőn csak egy szabadidő cucc van végig.)



Curtis Hanson VESZÉLYES VIZEKEN

A túlságosan giccses felvételek alatt, nem tudni miért, egy nyugtató romantikus zene megy, nagyzenekarral felvéve, amiket a filmek végén szoktak használni. Ezután negyven percig semmi olyan nem történik a filmben, ami kapaszkodót adhatna a nézőnek, hogy mi ez az egész és mire megy ki a rengeteg duma és jövés-menés. Csak a 42. percben kerül elő egy pisztoly, ami elindítja a néző érdeklődését, ha még nem aludt el addig.



Curtis Hanson VESZÉLYES VIZEKEN



Meryl Streep

Az utána következő egy óra már nagyjából rendben van, elsősorban Meryl Streepnek köszönhetően. De a rossz történetkezdést nem tudja elfeledtetni. Valószínűleg már a forgatókönyvben észre kellett volna venni ezt a dramaturgiai silányságot az elején.

Óráimon sokszor vetíték részleteket Orson Welles „Aranypolgár” c. filmjéből mert tényleg az egyetemes filmkultúra meghatározó darabja.

A film sejtelmes, sötét képekkel kezdődik, Kane palotáját látjuk távolról éjszakai ködbe burkolva, és még néhány a birtokához - Xanaduhoz - tartozó kertrészletet, sejtelmes zenével kísérvé. A palota egyik ablakán fény szűrődik ki, aztán ez a fény hirtelen kialszik. Majd makró-közeliben kavargó műhavas apró házat látunk, egy gyerekjáték-gömb belsejét. A gömböt egy férfikéz tartja a markában, egy bajuszos száj-közelit amint azt mondja: „Rózsabimbó”, majd a kéz elejti a gömböt, ami legurul egy lépcsőn és széttörik. A zajra egy ápolónő nyit be a szobába és az ablak felé siet. Egy sötét, sziluettes képben azt látjuk ahogy az ápolónő egy lepedővel betakarja a halott bajuszoszt. Aztán váratlanul elkezdődik egy hosszú, Citizien Kane életét és munkásságát bemutató híradó. Igen profin felvett „dokumentum” anyagok, (volt ahol Hitlerrel együtt szerepel egy balkonon, a korabeli filmtechnikának nagy feladatot adva) remekül bevezették a nézőt egy valóság-szerű fikcióba, és egyáltalán nem érezni soknak ezt az információ áradatot.



ORSON
WELLES
Aranypolgár

A rendező még arra is ügyelt, hogy a „eredeti” doku-felvételek kellően karcosak és koszosak legyenek.

A híradó után egy vetítőteremben vagyunk, ahol a filmet több izgatott szerkesztő és újságíró nézte végig. A főszerkesztő valami extra cikket akar, ami nem átlagos, és megemlíti, hogy mi volt Cane utolsó szava: „Rózsabimbó”, kiadja az utasítást: ki kell deríteni mit jelent a „Rózsabimbó”! Itt Welles elkövetett egy figyel-metlenséget, ami majdnem a filmtörténet legnagyobb bakija lett. Ugyanis amikor Cane meghal nincs senki a szobában! Legalább is a néző fixen ezt érzi, tehát senki nem hallhatta az utolsó szavát! Aztán a film végén előbukkan egy titkár, aki elmondja, hogy ő hallotta a „Rózsabimbót”! De akkor miért hagyta bizonytalanságban a nézőt másfél órán át? Persze megbocsátom Orson Wellesnek ezt a figyelmetlenséget, hiszen ez volt az első filmje, és egyébként egy klassz mozi, ami nem tud „megöregedni”!

Igen, ez egy alapszó lesz nemsokára a filmesztétikában. Hogy miért is nem „öregszik” meg egy film? Mert az, hogy egy film idejétmúlt, érdektelen lesz, és csak a filmesztéták és elméleti szakemberek számára nyújt lexikális adalékot és információt, elfogadott tény. De a nézőket nem érdeklik a művészileg értékes, de amúgy idejétmúlt mozi darabok.

Na persze például Chaplin jó néhány filmjét, szívesen nézik, igaz, már nem a mozikban, de van rá igény, otthoni szórakozásra. Viszont a vele egykorú, más műfajú filmeket nem akar megismerni sem a mostani, sem a száz évvel későbbi néző. Miért?



Mi lehet a titka Chaplinnek, hogy majdnem egyedüli filmkészítőként néhány halhatatlan, nem öregedő filmet csinált? Vagy a későbbi néhány rendező egy-két filmjének, amelyek ma is hatnak? Én leginkább az *eredetiséget* nevezném meg, mint ősmatériát, azt a metafizikai állandót, amely szerint az entitások arányát nem tudja a homo sapiens befolyásolni, mindig annyi remekmű jön létre amennyi éppen kell. A tehetség csak annyit jelent, hogy formát kell adni az entitásnak és egy jelölt, éppen elegendő szakmai tudás birtokában megcsinálja a dolgot. A szobrot, a zenét, a filmet. De az ihlet kozmikus, nem kisajátítható adottság vagy állapot. Ha arra gondolunk, hogy a film még éppen csak 120 éves, nem is rossz arány ahhoz, hogy eddig egy-két tucat remekmű megszületett. Vessük össze, mondjuk a képzőművészet 30-40 ezer éves történetével! Ez rengeteg idő, mégis a világ múzeumaiban pont annyi remekművet bámulhatunk meg, amennyi az emberiség kultúraigényét kiszolgálja. Amennyi kell. És miért nem többet, az eltelt idő-intervallumhoz képest? Fogalmam sincs. És nem is akarok tovább filozofálni a kérdéssel kapcsolatban, mert nincs semmi értelme. Meg talán azon kapnám egyszer csak magam, hogy szándékosan misztifikálom az igazi alkotás létrejöttét! Ezt a gondolatsort azért vezetem csak le, hogy mindenki aki filmkészítésen töri a fejét, vessen számot azzal, hogy a sikert el lehet érni, de remekművet nem lehet erős szándékból sem létrehozni! Az egy olyan ritka és különleges esemény, hogy nyugodtan kivehetjük a szakmával kapcsolatos feladatok közül.

Az adaptáció

Erről már írtam korábban, de a fontossága miatt ismét nagyító alá kell tennem. Sok filmrendező abból az illúzióból indul ki, hogy egy zseniális regényből könnyebb zseniális filmet összehozni. Szerintem pedig baromi nagy tévedés, és a személyes tapasztalatom az, hogy ez szinte sohasem sikerül. Minden regény amit elolvastam, és utána megnéztem a belőle adaptált mozit, egytől egyig csalódást okozott.

Még akkor is, ha amúgy nagy bevételeket hozott a mozi-pénztáraknál és magas tetszési indexet kapott, ami csak azt bizonyítja, hogy egyrészt a nézők kíváncsiak a rendező fantáziájára, mennyire azonos azzal amit ők képzeltek el olvasás közben. Másrészt meg nem is olvasták a könyvet és érdektelenek voltak az összehasonlításban.

A regény olvasása közben egészen más idegpályák aktivizálódnak, mint filmnézés alatt. Az olvasott szöveg egy virtuális világot rak össze a fejünkben, kevés konkrétumot, valós részletet „látunk”, az általános fogalmak is működtetik a tartalmat. Például az, hogy „A lány arca nagyon szép volt.” teljesen elég, mert mindenki van egy ideális minta a szép arcra, és talán zavarja is, ha egy író bonyolult metaforákkal, hasonlatokkal próbálja pontosítani azt. A karaktereket az olvasó teremti meg, és nagyon kevés információ elég neki erre. A legjobb szereposztás, a legjobb színészek a fejünkben vannak, és szinte csak a cselekményre és a

párbeszédre kell figyelnünk ahhoz, hogy hiánytalan legyen az élményünk.

Most itt nem akarom elemezni, hogy ehhez képest mit kapunk a filmekben, de nekem állandóan az rémlik fel ilyenkor, hogy ellopták a regényemet! Mert azután soha többé nem tudom felidézni a könyv magam teremtette világát, és az én szereplőim arca örökre ki lettek törölve az emlékeimből! De sajnós a borzasztóan és állandóan ínséges eredeti forgatókönyv felhozatal miatt a filmgyártók folyton lesik a könyvpiacot és lecsapnak minden regényre, ami egy népszerű filmmel kecsegtet.

A narráció

De a legnagyobb baj, hogy az adaptáló írók túlnyomórészt tehetetlenek a verbális tartalommal, és fogalmuk sincs a film saját formanyelvéről.

Egyfajta kreatúrát próbálnak összegyúrní, ami sem nem film, sem nem élvezhető „képes könyv”. Ez a nagyon bosszantó hozzá nem értés leginkább a *narráció* használatában tűnik fel. Az állandó narrációt használó rendezőknek fogalmuk sincs, hogy mit művelnek az emberi agyban a filmjükkel! A fülbe érkező információk az agy egy hallásra használt területén dekódolódnak értelmes szöveggé. Míg a vizuális látvány – a saját eredeti hangjával (dialógusok, zajok, zenék) – megint más pályán rendeződnek – a felszabaduló hormonok (adrenalin, endorfin, dopamin stb.) segítségével emocionális élménnyé. Vagyis, ha a képhez közvetlenül nem kapcsolódó szöveget hallunk, az igen nagy odafigyelést és agysejt megosztást kényszerít a nézőre, és a néző nem tudja miért lett agyhalott a film végére. Talán a legdühítőbben Scorsese „Casino” című filmjében tűnik fel ez a véget nem érő narrálás. A moziban az volt az érzésem, hogy egy mellettem ülő néző állandóan dumál nekem a mozi alatt, és nem tudok a filmre figyelni. Ez a bosszantó attitűd majdnem az összes narrátoros - vagyis regényadaptációs- filmben jelentkezik.

Ebből a műfajból szinte csak rossz mintáim vannak, ezért inkább csak arról a néhány elfogadható, sőt egy-két esetben a film stílusába hajsza! pontosan illeszkedő megoldásról beszélnék, ami eszembe jut. Vagyis, csak az eredeti forgatókönyvbe kitalált, a játékkal tökéletesen összhangban levő narrátor működhet jól!

Mint például az „Amerikai szépség” c. Mendes filmben. Ebben a moziban a narrációs szöveg lebilincselően vegyül a képi világba, és egyetlen struktúrát alkotnak. De ez így volt kitalálva, már a forgatókönyvben, tehát alapvető és kooperatív ötlet volt.



AMERIKAI SZÉPSÉG 1999



AMELIE CSODÁLATOS ÉLETE 2002

A másik remek narrációjú film teljesen más műfaj, Jean-Pierre Jeunet „Amelie csodálatos élete”. Majdnem hibátlan mozi, amely pazarul alkalmazta a verbális és a vizuális információ vegyítését. Pontosan szolgálta a néző igényét, hogy ne zavarja, hanem kitágítsa a film élményét. Ez a két film már az ötlettől kezdve ebben a kettős történetvezetésben íródott, tehát originálisan épült fel a mű szerkezete, és nem utólag barkácsolták össze a képet és a szöveget. Ez persze nem jelenti azt, hogy az így készült narrációs forgatókönyvek mindegyikéből jó film lesz. A regényből adaptált forgatókönyvek azaz filmek között egyetlenre hívnám még fel a figyelmet, ami jól sikerült, de erre is csak nagyon hosszas keresgélés után találtam rá. Ez a „Forrest Gump”. Winston Groom regényéből Eric Roth forgató-könyvíró egy elképesztően jól működő narrációs alapanyagot írt, amit a szakmát igen magas fokon művelő Robert Zemeckis rendezőnek már „csak” rögzítenie kellett.



FORREST GUMP 1994

Hogy ez a film sikeres volt, mint kivétel, számomra csak erősíti a szabályt: nem lehet/szabad regényt átírni mozira!

A jelenetek megformálása.

A néző azt szereti, ha elkezdődik egy új jelenet, rögtön azonosítani tudja a helyet ahol játszanak majd a színészek. Sokszor erről teljesen megfélekeznek a rendezők, és elkezdik premier plánnal bombázni a nézőt, aki addig alig bír odafigyelnia elhangzó szövegre, amíg nem tudja, hogy hol is van. Ha ehhez még egy bizonytalanul mozgó kézi-kamera is járul, akkor a nézőnk lassan ideges lesz, noha nem is tudja mitől ideges.

Az ilyen rendezők csak az adrenalint szeretnék beindítani a nézőben, de minden más gesztust elfelejtenek a néző felé megtenni.

Egyre jobban kezd elterjedni a rendezők körében a premier plánokban és csak közelikben feldolgozott jelenetek divatja. Arra gyanakszom, hogy ez az attitűd egyfelől a rendező bizonytalanságából fakad: nem lát térben, nem tudja beállítani a teljes jelenetet totálban, fél hogy a háttér ingerdús részletei elviszik a néző figyelmét a színészekről. Másfelől egy masszív, ostoba téveszmét követve azt hiszik, hogy a jelenet így feldolgozva szuggesztívebb, izgalmasabb, művészebb lesz. Ez dilettáns, szakmaiatlan koncepció. A néző szemszögéből pedig visszaélés a kiszolgáltatott helyzetével, mert mi van, ha ő egyrészt nem akar ilyen közel lenni a színész arcához (irritálja, a szemölcsöket kénytelen számolni, stb.), másrészt kíváncsi a többi szereplő aktuális helyzetére, reakciójára. A néző éppúgy

át tudja élni a jelenet izgalmát, ha csak szekondban, vagyis a szereplő vállai alatt van a képhatár.

A színészek sem szeretik a premier plánt. Volt alkalmam beszélgetni színészekkel erről, és egytől egyig azt mondták, hogy úgy érzik ilyenkor színészileg kevesebbet tudnak produkálni. A színész 50%-ban gesztus, 30%-ban hang, és csak 20%-ban arc. Vagyis a karakter ábrázolásának csaknem felét ellopja tőlük a rossz rendező!

Ez persze nem jelenti azt, hogy tilos a premier plán egy jelenetben, de a használatának filmdramaturgiai szabályai vannak. Például használhatjuk valami drámai pillanatban, vagy egy fontos mondat alatt, vagy valami felismerés megerősítésére. Hitchcock „Psycho” filmjében az első premier plánt a 14. percben használja, amikor a napszemüveges rendőr benéz az alvó nőre.



Hitchcock PSYCHO 1960

Rendkívül szuggesztív hatása van: olyan mintha a halál nézne be az ablakon! Hátborzongató. Amit annak a bölcs arányérzéknek lehet tulajdonítani, hogy a mester nem használja el a közeli indifferens beállításokra.

Az a tapasztalatom, egy filmben felhasznált premier plánok száma fordítottan arányos a rendező tehetségével, vagyis az első számú leleplező momentum hogy silány filmet nézünk. Nem is értem például azt a Hollywoodi rendezőt, aki már a film legelejétől kezdve 90%-ban premier plánt használ, hogy mit akar elérni a nézőben? Hogyan fogja felépíteni a film drámai fejlődését, ha az erre alkalmas közelikre már immúnis lesz a néző 10 perc múlva. (PI: Tony Scott „A rajongó”)

Egyik kedvenc filmrendezőm Roy Anderson, aki fix totálokban veszi fel a filmjei jeleneteit, semmilyen közelit vagy főleg premier plánt nem használ és mégis tele van feszültséggel a legtöbb beállítása. Ebből az a tanulság, hogy meg kell tanulni filmet rendezni és nem premier plánokkal imitálni a hozzáértést.



Roy Anderson TE AKI ÉLSZ

A színész, és vezetése a forgatáson.

A színész általában szereti a forgatást, a vérében van az utánzási/szereplési vágy, és az ábrázolás képessége, amit nem lehet megtanulni, arra születni kell. Ugyan nem születik minden színész jó színésznek, de a legrosszabb színész is sokkal használhatóbb egy szerepre, mint a legjobb amatőr. Mi is a két legfontosabb különbség az amatőr szereplő és a színész között? Az első a hang! Amint megszólal egy amatőr, azonnal hallod a hamisságát, hogy „valamitől” nem hiteles, olyan”művi”. Ezt még meg lehet esetleg oldani utószinkronnal. (Sokszor voltam kénytelen én is alkalmazni. Már az első játékfilmemben is a vidéki állatorvost az egyik filmgyári kollégám játszotta, mert fazonra teljesen rendben volt, viszont a hangja rémesen amatőrnek hallatszott. Emiatt egy profi színész szinkronizálta le, és majdnem minden filmemben akadt még ilyen amatőrszínészes hangkorrekció)

A másik különbség a színész és más ember között: a színész látja kívülről magát! Egy olyan vizuális képet vetít ki a fejében, amin minden testrészét és a mimikáját kontrolálni tudja. Aki ezt a képességet felfedezi magában, és nem állt be színésznek, az lehet hogy elment az élete nagy lehetősége mellett! Ugyanis ez tényleg egy különleges genetikai ajándék, és keveseknek adatik meg.

A forgatókönyv elolvasása után a jó színész a fejében kialakít egy karaktert, a leírt információk alapján. A rendezővel való első találkozás általában vagy a sminkpróbán, vagy a ruhapróbán történik, ahol szóban pontosítják a figura alapvető jellegzetességét, amit végig kell vinni a filmben. Ehhez a smink és a ruha is hozzátartozik, amiben a rendezőnek nem árt hallgatni a jó színészre!

A nem túl jó színészeknél már korlátozni kell az ötleteket, mert akaratlanul is igyekszik a figurájára felhívni a néző figyelmét. A közepes tehetségű rendező meg nem képes megérezni, hogy a film mit is kívánna, és máris kéz a kézben mennek a rossz színésszel a bukás felé.

Ez a veszély magán a forgatáson is fennáll. A színészeknek kevés instrukció kell! Főleg a jelenetben való mozgását, a technikai részleteket

kell megmutatni neki, illetve több szereplős jelenetnél minden színésszel ezeket kell tisztázni.

Technikai instrukció lehet az is, hogy a kamera melyik oldalán kell esetleg kimennie a képből, ami kapcsolódhat a következő jelenethez. Ezt nem kell tudnia a színésznek, a rendező fejében kell ott lenni a kapcsolódó jelenetnek, még akkor is ha arra majd néhány hét múlva kerül sor.

Nem szabad intellektuális instrukciókat zúdítni a színészre, hogy mire gondoljon a játék közben, például hogy „gondolj az anyád halálára, amikor mész kifelé a szobából!” Vagy „itt most csinálj úgy, mint a de Niro abban a Taxis filmben!” Ez a legrosszabb, ha egy másik színészt idézel neki mintaként. Erővel nem lehet célt érni, ha rákényszerítesz a színészre bármilyen gesztust, vagy mimikát, egy olyan megnyilvánulást, ami idegen a karakterétől. A színészt nem idomítani kell, hanem beavatni és hagyni, hogy előbújjon belőle a figura.

Ne játssz elő neki semmit, mert egyrészt belülről kell megcsinálni minden gesztust és mimikát, másrészt mert lehet, hogy rossz amit mutatsz neki.

(Erről az Egészséges erotika forgatásán kaptam egy életre szóló figyelmeztetést Koltai Robitól. Próbáltam neki valamelyik jelenetben lelkesen előjátszani, hogy milyen arcot vágjon valamire, amikor nem túl barátságosan leállított, hogy „Légyszíves ne csináld nekem ezeket a mimikákat, egyrészt mert rossz színész vagy, másrészt mert én jobban tudom.” Minden szavával egyet kellett értenem. Ja, és a rendező soha nem sértődhet meg!)

Kameraérzékenység. A kezdő filmszínész nehezen áll át fejben a színpadi játéktól merőben más, műtermi ill. eredeti helyíni szabályokra. Ezért kell a rendezőnek jobban odafigyelnie a kellő rutinnal nem rendelkező színészekre, például, hogy az éppen elmenő partnere után a kamera felé kell utána fordulni és nem amerre ő gondolja. A rutinos - kameraérzékeny - színész ha a partnere tág-plán felvétel közben véletlenül a kamera elé lépve kitakarja, finoman korrigál a helyzetén, hogy a kamera ismét őt is vegye. A kamerába nézni persze tilos, csak a szem holtterében kell „érezni”, hogy látszom e a kamerának.

Sajnos még Woody Allennél is előfordul, hogy a színész nem veszi észre, hogy a partnere éppen kitakarja a kamera előtt.



Woody Allen „Bűnök és vétkek” A színész belép a képbe és kitakarja a partnerét.

Még valami eszembe jutott a két színész párbeszédének felvételével kapcsolatban, és erre főleg a kezdő/bizonytalan rendezőknek hívnám fel a figyelmét. Nagyon sokan abban a metódusban hisznek, hogy a két színész egymással szemben való dialógusa csak úgy hiteles, ha mindkét irány felvételekor valami kicsi, homályos részletet látunk a partnerből is.

Ezt a szaknyelvben „ansnitt”-nek hívják, és a bizonytalan rendező azért erőlteti ezt a beállítást, mert attól fél, hogy a színészi játék rovására megy, ha nincs jelen a partner színész. De ez butaság.



Ansnitt a HOSSZÚ ÁLOM c. filmben

Viszont a vágásnál eléggé nehezé teszi a munkát, mivel a háttal álló színész is gesztikulál, és a színészek ritkán csinálják kétszer pontosan ugyanazt a mozdulatot. Vagyis nagy valószínűséggel „jumping cut” is kerül a vágásba. A megoldás egyszerű: A partnert hagyjuk ki a képből, de - és ez a lényeg - álljon ott a kamera mellett, és mondja, játssza el ugyanúgy a szerepét, mintha képben lenne! Az éppen látszódó színész játéka semmiben nem lesz gyengébb, viszont nagyban megkönnyíti a vágást!

És még valami, amit csak nagyon rutinos és nagyon jó színészeknél vettem észre. Ez a „jelenet végének felügyelete”, jobb híján így hívom azt a gesztust, amikor egy felvétel a színész közelijén ér véget és ő néhány másodperc után kinéz a képből. Vagyis jelzi, hogy vége a snittnak. Mert sok rossz rendező egyszerűen nem érzi, mikor van vége egy beállításnak, és még mutatná hosszasan a színészt - és a saját egóját - hosszú másodpercekig. De pl. egy Dustin Hoffman ezt nem hagyja. És kinéz a beállításból, amikor szerinte kész a jelenet. Oda kell erre figyelni!

A jelenetek lefényképezése.

A technikai forgatókönyv birtokában az operatőr általában úgy érkezik a film forgatására, hogy ismeri a jelenetet és azt is, hogy éjszaka vagy nappalban van. De mást nem nagyon. Például hogy hova tegye le először a kamerát, azt nem tudja.

De nem is kell, mert a rendező dolga megmondani. A forgatási munkaidő túllépése attól is függ nagyban, hogy a rendező tudja e, hogy a kamera hol kezdi a forgatást, és hogy miért. Mert ha az operatőr, látván a rendező bizonytalanságát, elkezd fahrt-sínt építtetni, az is viszi a munkaidőt. Az operatőrök szeretik a kocsizást, ha tehetik javasolják is minden helyzet-

ben. Ugyanis a fahrt-kocsin lehet ülni! Erre nem gondolnak a rendezők és hisznek az operatőr művészi víziójában, hogy mozogni kell a kamerának. Azt ajánlom, hogy a rendező ilyenkor mindig gyanakodjon, hogy ez a fahrt most tényleg kell a jelenethez, vagy csak kezd elfáradni az operatőr. Jó ez vicc volt, de ha olyan operatőrrel kényszerülünk forgatni, akivel még nem dolgoztunk, inkább a biztosra menjünk a kamera helyét és mozgását tekintve.

A kamera mozgása nem lehet ötletszerű, és öncélú. Mindig legyen funkciója, nem úgy értem, hogy dramaturgiai magyarázata, hanem hogy a jelenethez adjon valami plusz értéket, akár ritmusban, akár esztétikailag, vagy csak hangulatban. Nagyon utálok amikor a jelenetben egy asztalnál beszélgetnek, és a kamera körbe bókálzik a szereplők körül. A tehetségtelen rendezők hiszik azt, hogy a kameramozgás érdekesebbé teszi a hosszú jelenetet, a néző meg nem érti miért ül egy körhintán. Persze van olyan kameramozgás ami érdekes módon valóban jól működik egy egyébként statikus beállításban. A mozgás sebessége a döntő mozzanat. Ha nagyon lassan történik a fahrt, az egyfajta hangulatot adhat a képnek, akkor is ha minimális történés van a vásznon. Tarkovszkij „Sztalker” filmjének elején van egy lepusztult kocsmabelsős jelenet, amiben a kamera öt perc alatt közeledik, totálból – szekondba, nagyon lassan a beszélgető hármashoz. Zseniális, és külön elismerés a fahrt-mesternek!



Tarkovszkij SZTALKER 1979

Van még egyfajta mozgásos felvételi mód, amit szubjektív kamerának hívnak. Ez nevezhetnénk a Néző kamerájának is, bár nem ő irányítja.

Ezzel az eszközzel a rendező a nézőt szeretné beavatni a történethez tartozó fontos mozzanatokba, mintegy partnerének tekintve őt. Hitchcock „Psycho”-jában, a fürdőszobás jelenet legvégén, a kamera a halott nő szeméről indul, bemegy a szobába, lassan ráközelít az éjjeliszekrényen heverő újságba csomagolt pénzkötegre, innen átfordul a nyitott ablakra,

amin keresztül rálátunk a vészjósló esti házra. Bravúros snitt, és a néző meg díjazza az ilyen rendezői gesztusokat, beavatásokat.



PSYCHO Szubjektív kamera kezdő és vége képe

De óvatosan kell bánni a szubjektív kamerával, egy filmben csak néhányszor szabad használni! Hitchcock is csak három esetben él ezzel az eszközzel a Psychoban. Ez nagyjából pontos arány!

Kettő vagy több kamerás felvételeknél, mindegyik kamerát az operatőr állítsa be! A némafilmeknél csak biztonsági okokból vették két kamerával a jelenetet, mert hogyha az egyik felvétellel történik valami a laborban, ne keljen újból forgatni az egészet. Később rájöttek, hogy ha második kamerába egy másik optikát tesznek, akkor mindjárt van vágási lehetőség a jeleneten belül. Majd még később felismerték, hogy ezzel csak „Jumping cut”-ot tudnak vágni, és aztán nagy nehezen rájöttek, hogy a kettes kamerát másik irányba kell elhelyezni. De addigra már a labor-technika olyan megbízhatóvá vált, hogy elég volt egy kamera, mert akkor nem kell arra vigyáznia az operatőrnek, hogy a kettes operatőr esetleg belelőghat a képbe. Akkor kell feltétlenül kettő, vagy több kamerát használni, ha a jelenetben valami törés-zúzás, szerencsétlenség, baleset történik, amit nem lehet visszaállítani, vagy legalább is rendkívül problémás.

A kézikamera

A kamerakezelés egyik speciális módja a kézben tartott kamera. Komoly fenntartásaim vannak ezzel kapcsolatban, és végignézve az ilyen technikával készült mozik tucatjait, azt hiszem jogos a viszolygásom. De mi is ennek a technikának az eredete?

A családi filmezés már 20-as években elindult hódító útjára, először 9 mm-es, majd 8 mm-es formátumban, és bár elég költséges hobbi volt, elég hamar népszerűvé vált. Ezek kisméretű felvevőgépek voltak, és mindenki kézben használta. Az amatőr fotóállványok nem voltak használhatók, és mindenki elfogadta hogy a felvételek instabilak, remegnek és kapkodóak.

De talán ez az esetlegesség adott valami furcsa életszerű, „dokumentum-feelinget” a felvételeknek, ami, később, felkeltette a filmes alkotók érdeklődését és fantáziáját. Az Arriflex kameragyár felismerte azt az igényt, hogy bizonyos körülmények között egy gyorsan használható, de mégis magas minőségű rögzítést lehetővé tevő kamerára is szükség van, és már a

1940-es években kínált egy könnyű, kézben is tartható 35 mm-es felvevőt, ami nagyban megkönnyítette, főleg a híradós operatőrök munkáját.

Magam rengeteget forgattam ezzel a típussal és valóban sok előnye volt a nehézkes stúdió-kamerákkal szemben. És azt sem titkolom, hogy engem is megragadott az a direkt, nem professzionális, sőt eklektikus stílus, ami ezekről a felvételekről lejt. Azután, amikor „profi” lettem meguntam, és ahogy egyre jobban a nézők igényét is elkezdtem figyelembe venni, már csak indokolt esetben használom. Ugyanis a néző nem szereti!

A néző nem egy családi filmes vetítésre fizetett be a moziba! Ő hibátlan, kép-remegésmentes filmet szeretne látni, még ha ezt elég sok gyöker rendező nem képes tudomásul venni.

Tehát itt megint a mértékről van szó, vagyis lehet kézben a kamera, de csak annyi és ott ahol ez indokolt a film sztorija miatt. A kézi-kamerás hullám, azt hiszem, a Blair Witch Project nagy sikere után vette kezdetét, ahol egy fiatal filmes csapat, dokumentumfilmet akar készíteni egy boszorkánnyal kapcsolatos mendemondáról. Ez a film inspirált több hasonlóan ál-dokumentum, de ettől eltérően, rémesen esetleges „élő-kamera” típusú mozifilmet. De erről később.

A kézi-kamera sajnos sok nagy költségvetésű játékfilmben is megjelenik, ezek egytől egyik gyenge mozik! Nem tudok felidézni az általam látott filmek közül szinte egyet sem, ami ne verte volna le a lécet. De legirritálóbb módon Lars von Tier alkalmazta, a „Táncos a sötétben”, ahol szinte csak kaszál a kézi-kamerával. (a „Dogma” nevű marhaságról majd később, ha lesz hozzá kedvem...)

Nagyon sok filmben az a néző érzése hogy mintha kézbe lenne a kamera, de ez egyszerű imitáció, a kamera állványon van, csak az operatőr mozgatja egészen finoman, hogy az érzete kézi-kamerás maradjon.

Na itt a nagy kérdés, hogy miért? Miért mozgatják szüntelenül a felvevőt ezekben a filmekben? Erre van egy elméletem. Ez pedig visszavezet a családi amatőr-filmek emóciós közegébe. A gyermekkorban nézett filmek operatőre a papa volt, vagy valamelyik szülő, olyan valaki, aki biztonságérzetet sugárzott, nem csak a felvételekkor, hanem a visszanézésakor is! Tehát a kicsit imbolygó kamera gondoskodást sugall, az „itt vagyok, ne félj” biztonságát. Legalább is azoknak a rendezőknek, akiknek ez a rögeszméjük. Mert a nézőnek abszolút nincs szüksége erre az óvásra, sőt meg merem kockáztatni, hogy tudat alatt irritálja is! Miért nem kap ő egy tisztességes, fix plánt? Miért kell kitenni annak a szubjektív érzésnek, hogy van még valaki közte és a színészek között? Amikor az ember ül a komputer előtt, vagy olvas, vagy bármit néz: nem imbolyog a kép! Amit érzékel a szeme úgy érzi: az teljesen fix! Erre ezek a rendezők/operatőrök még nem figyeltek fel?

Mikor használjunk feltétlenül kézi-kamerát? Például ha szubjektív nézőpontot (a színész szemszögét) akarjuk érzékletesen bemutatni, pl. menekülés, üldözés stb. közben. De ezt is mértékkel, felváltva a külső szemszögekkel használjuk!

Egy filmet találtam csak a közelebbi múlt termésében, ahol a kézi kamera végig jól működött és hozzájárult a mozi feszült hangulatához. („A bombák földjén”) De ez csak „a” kivétel volt!



Kathryn Bigelow A BOMBÁK FÖLDJÉN

A kézi kamerával készített mozinál csak egy rosszabb van: a kevert kamerás stílus. Amiben hol fix a kép, mert állványon volt a kamera, aztán ötletszerűen megint imbolyog a kép. Ez a filmformanyelv tökéletes negligálása. A nézőről nem is beszélve!

Meg akkor is kézi-kamerát kell használni, ha a világ legrosszabb filmes ötletét porolja le ismét valaki: a szubjektív, „élő-kamerára” épülő mozgóképet. Ez egyszerűen felfoghatatlan számomra, hogy egy stílusról bebizonyosodik hogy vakvágány, nem működik, pocsék, és mindig akad egy új, hírnévre öngerjesztett filmes, és a hozzá stimmelő, ízlésficomos producer, aki belevág a tuti bukásba!

(Cloverfield 2008, Karantén 2008, Enter The Void 2009 stb.)

Van még egy forma, ami szerencsére már kipusztult a filmstílusok közül, és csak azért írom ide, hogy eszébe ne jusson senkinek használni! Ez pedig az osztott képmező. A filmtörténetben volt néhány kísérlet az osztott képmező meghonosítására, de mindegyik csúfosan kudarcot vallott, mert a nézők utálták. Ugyanis az agy nem képes feldolgozni a többszörös vizuális ingert. Olykor némelyik moziban vannak próbálkozások, hogy rövid időre osztott képpel próbálják a dúsítani a látványvilágot, például telefonos jeleneteknél mindkét beszélőt egyszerre látjuk a vásznon. Ha ez hoz valami dramaturgiai pluszt a jelenethez, akkor még elfogadható az osztott képmező használata, de csakis nagyon indokolt esetben!



Richard L. Bare Wicked! Wicked! 1973

Az ötvenes-hatvanas évek óta az egyik legkedveltebb forgatási helyszín az autó-belső. Elsősorban azért, mert a rendező nem tud mit kezdeni a több oldalas dialógusokkal, és mert a szövegek esetleg fontosak, úgy véli hogy a néző jobban tud koncentrálni a mondanivalóra, ha egy izoláltabb

környezetben hangzik el. Aztán meg ez olcsóbb, mint több helyszínre elosztani a párbeszégeket. Nem mondom, hogy ez tuti rossz megoldás, főleg nappali felvételnél, de kicsit szegényes.

Az éjszakai autóbelső jelenetek meg egyenesen kibírhatatlanok, főleg ha hosszúak. Semmi inger nem érkezik az ablakon belátszódó környezetből, és ez nagy terhet tesz a nézőre. A sok csalódásaim egyike Hitchcock utolsó játékfilmje, a „Családi összeesküvés” (1976) Ennek az elején egy rendkívül hosszú, közel tízperces, szobabelsőben zajló kétszereplős jelenet - ami a hossza miatt már verte a lécet – után egy esti autóbelsőben a női és férfi főszereplő egy legalább négyoldalas dialógust folytat a sötét utastérben, végig szekondban!



Hitchcock CSALÁDI ÖSSZEESKÜVÉS 1976

Ráadásul harmatgyenge színészi teljesítménnyel. De hogy mentsem a mestert, nála találtam meg a filmtörténet eddigi talán leghatásosabb autóbelső jelenetét. Természetesen a Psychóban. Vera Miles miután úgy döntött, hogy ellopja a pénzt, autóval kel útra. A felvételen szemben ül a kamerával és vezeti az autót, eközben dialógusok hangzanak el, képzelt vagy valóságos párbeszéd a lopással kapcsolatban, mint egy rádiójátékban. Semmi nem történik, és mégis hallatlan feszültség keltődik, mert a remek színésznő el tudja játszani az arcával a hallottak fontosságát! Néha áttünésben látjuk az egyre sötétedő autósztádát, vagyis Hitchcock éreztetni akarja a megtett távolságot és az idő múlását is. Azután az eső is elered, ami további feszültséget ad a jelenetnek. Majd egyszercsak feltűnik a Bates-motel táblája. Néha a minimális egyenlő a zseniálissal!



Hitchcock PSYCHO

Nemrégén megszületett az első, és remélem utolsó, egész estés autóbelső-film. („Locke”) Ez egy lehetetlen mozi-izé, nézőt próbáló agyszülemény, egy amúgy rádiójátéknak is gyenge téma filmvászonra tévedése. De annak örülök, hogy az emberi kultúra túl van ezen a kísérleten. Még várható a kizárólag egy liftfülkében játszódó játékfilm, mert olyan még nem volt.

Összegezve az autóbelsők filmes használatát: lehetőleg kerüljük, vagy csak nagyon rövid jelenetekben használjuk. A színészek sem szeretik, ugyanis szinte semmi játékterük nincsen, valamint ha sofőrt is játszanak, állandóan imitálniuk kell a forgalomban való vezetést, pedig a felvétel általában egy platós traileren történik. (Volt szerencsém ilyesmiben, és ennél kellemetlenebb forgatási körülményt keveset tudok, ami a stábot illeti. Kevés szabad hely van a tréleren, nem lehet megállni és leszállni akárhol, a rendező nehézkesen tud kommunikálni a színészekkel. Ráadásul ha több irányból és plánból vesszük a dialógust, akkor mindig előbb vissza kell menni a kiindulási ponthoz, hogy a háttér ne ugorjon ha átvágunk a másik színészre. Ezzel kapcsolatban eszembe jutott Spielberg első játékfilmje a „Párbaj”. Hihetetlen mennyiségű felvételt készítettek az úton haladó kocsiról és a tartályszállítóról, és mindig ugyanazon az útszakaszon voltak az átvágások. Vagyis ahány snitt annyi restart a két autóval. Nem semmi, szerencse hogy Spielberg még fiatal volt és bírta azt az irgalmatlan melót!)

Tovább elemezve a kameramozgásokat, amíg fel nem találták a könnyű felvevőt és még inkább a „steadicam” berendezést, csak sínen tudták mozgatni a nehéz felvevőgépet. Ez csupán egy bizonyos köríven, illetve egyenesen tudott haladni, és az operatőrnek állandóan figyelni kellett, hogy a sín vége nem látszódik-e be a kép alján. Vagyis hosszú követéseknél, kocsizásoknál nem lehetett használni.

A „steadicam” egy testre szerelhető hidraulikus kameratartó, ami rezgésmentesen tudja rögzíteni a képet, miközben az operatőr bármilyen irányban haladhat, sőt még futhat is. Ez nagymértékben felszabadította a kameramozgások lehetőségeit és ez nem minden esetben jelentett jó használatot. Sajnos bizonyos rendezők azt gondolják, hogy a felvevőgép akkor mozdul meg amikor ő, a rendező, ezt akarja. Ezek a tehetségtelen rendezők. Rengeteg példát tudnék idesorolni, de a kamera-mozgás hibák lényege az öncélúság. Hogy a rendező nem tud valamit a filmes ábrázolás íratlan szabályairól. A nézőről meg annyi fogalma van hogy az egy bámuló véglény és biztos imádja képi és hangigereket.

A jó rendező, illetve operatőr csak akkor mozditja meg a kamerát, ha valami, vagy valaki megmozdul a jelenetben. Nem előbb! A képen történő mozgás indokolja és indítja a kameramozgást, és ha a jelenetben megáll a mozgás, a fahrt is abbamarad! Nem később, mert az éppúgy zavarja a nézőt! Már korábban beszéltem az egyetlen kivételről, a szubjektív kameramozgásról, ami éppen a nézőt avatja be a fontosabb rejtett összefüggésekbe. Ennek a lényege, hogy a „néző nem veszi észre”, vagyis csak a kép változása jut el az élményhorizontjáig. Ennek a nagyon finom hatásnak az alkalmazásához több kell mint egy rendezői diploma. Sőt, a filmekkel teleszórt életmű rutinja sem ad biztonságot a használatához.

(Hitchcock Psychojában a gyilkosság utáni kameramozgása egy jó példa – később részletesen szó esik erről a snitről – de több filmjében előfordul hogy igencsak amatőr/primitív módon igyekszik alkalmazni.

Például az 1956-os „Tévedés áldozata” nagyon gyerekesen ábrázolja a börtönbe került főhős kétségbeesését. Az összeszoruló ökleit látjuk közeliben, majd egy fél-közeliben Henry Fonda körül kezd körözni a kamera, rém idegesítően azt szuggerálva a nézőnek, hogy a főszereplő nagy bajban van.) Ez ismét csak egy példa arra, hogy a profi rendező sem biztosíték a hibátlan film létrejöttében.



Hitchcock TÉVEDÉS ÁLDOZATA 1955

A film befejezése

A szakrális rendezvények általában valami közös énekkel, imával fejeződnek be, mintegy „kivezelve” a nézőt a transzcendens milióból. Ez lehetőséget ad aklimizálódni, mentálisan visszakerülni a valóságba. De egy kicsit ilyen a színházi előadások végén levő taps és meghajlás. Tehát egy film nézőbarát befejezése legalább annyira fontos, mint a film elkezdése. Sok mozi, műfajtól függetlenül, kellemetlenül gyorsan ér véget, és szinte kirúgja a nézőt a filmből. Sydney Pollack 1975-ös „A keselyű 3 napja” című, egyébként kitűnő munkája rém ügyetlenül fejeződik be. A végig izgalmas sztori egyszer csak abbamarad. Legalább is a néző így érzi. A főszereplő Robert Redford és a CIA – főnök egy utcasarkon beszélgetnek, miszerint Redford már leadta a mindent feltáró cikket a New York Times- nak. Erre a rosszarcú főnök utána szól:

Főnök: „Turner, mi lesz ha nem közlik le? Most még sétálhat, de meddig, ha nem közlik le?” Turner: „Leközik” Főnök: Honnan tudja?



Sydney Pollack A KESELYŰ HÁROM NAPJA (vége) 1975

Ez az utolsó mondat és a kép Turner arcán kimerevedik. És már jönnek is a feliratok. A néző meg a plafonon, hogy akkor most mi van? Minden arra utal, hogy egy új film indul, hiszen minden a levegőbe maradt. Sok olyan mozi szándékosan használja ezt az irritáló befejezést, ahol a folytatásra spekulálnak, hogy még egy vagy több részt is készíthetnek a figurákkal.

Talán még a néző is benne van a játékban, és nem bánja hogy tele adrenalinnal kóvályog ki a moziból az utcára. De a „Keselyű 3 napjának” nem volt folytatása! Tehát nem lett volna szabad így magára hagyni a nézőt!

Az ellenkező megoldásra, hogy a rendező elhúzza a film végét, is van példa. Sajnos megint a kedvenc filmemet, a „Psycho”-t kell idecitolnom. A thriller műfajban szokatlan, hogy a film végén hosszasan magyarázzák a hős lelki átváltozását. Egy irodában ülnek a film szereplői és mások, bejön egy pszichiáter és elkezd egy 7 perces orvosi ismertetőt arról az elmebetegségről, amiben a főhős szenvedett. Amikor először láttam, fiatakoromban, nagyon bosszantott, szinte oda sem tudtam figyelni a szaknyelven előadott szövegre. Logikailag értem a rendezőt, azt gondolta, hogy nem hagyhatja magyarázat híján a nézőt, de ilyen didaktikusan csak rosszat tett a filmnek.

Tudnék sok jó példát felhozni arra is, hogy mi a nézőbarát filmbefejezés, de mert mindegyik más megoldást mutat, nehéz kiválasztani egyet. A lényeg, hogy a néző valamilyen érzelmileg elváltozott, „közönség”-állapotból lassan visszakerüljön a személyes terébe. A film műfaja is meghatározhatja ezt az intervallumot, nyilván egy vígjáték végén kevesebb idő kell a visszaállásra, de ott is kell. Ehhez még a vége főcím vetítési idejét is hozzá lehet számolni, kivéve azt amikor fekete alapon fehér feliratok vonulnak percekig a néző szeme előtt! Ezt is meg kellene szüntetni, mint ahogy az eleje főcímen teljesen kikerült a mozi-történetből.

(kivétel Woody Allen, de erről a pozírségről már beszéltem) Már az is jobb megoldás, ha az utolsó hosszú snittre jön fel a húzós főcím, vagy néhány rendező még ide is tartogat a filmből kimaradt, rontott csapókat. Ezek persze csak a vígjátékokban (Pl. Jackie Chan filmek) használhatók. És vannak mellette feliratok, amiket úgysem olvas el senki. Ennek nagy sikere van, mert a nézők még valami bizalmas, beavató-elköszönő gesztust is éreznek benne. Azt nem hiheti el egy rendező sem, hogy azt a rengeteg nevet amit fekete alapon fehér betűkkel bosszantóan lassan elhúznak előtte, tényleg elolvassa bárki is?!

A filmes műfajok problémái.

Amikor leülök a tévé elé, hogy megnézzek egy filmet, amiről nem tudok semmit, legelőször a zsánert szeretném tisztázni, hogy mire készüljek fel. Vígjáték, krimi, horror, és még tucatnyi műfajnév merülhet fel, mint eligazodási pont. Ezek a zsánerek sokszor eltűnnek, mert megszűnik/megváltozik a kulturális, társadalmi igény az önreflexióra. Expresszionizmus, Film-noir, Neorealizmus, Sematizmus, stb, ezekkel már csak filmtörténetet tanulók találkoznak.

A ma élő műfajok gazdag lehetőséget kínálnak a filmkészítőknek, de ebben a széles választékban rejlik a zsáner-csapda is. Amikor egy forgatókönyv elkészül, a film címe alá szokás odaírni, hogy vígjáték, sci-fi, akciófilm stb. Ez nem véletlen, mert ez az információ már eleve beállítja a

forgatókönyv-olvasó befogadási attitűdjét. Ha tudom, hogy horrort fogok olvasni, az más anyagcserét indít el, mintha azt várom, hogy majd nagyokat fogok röhögni. Tehát van mindenkiben egy természetes preconcepció, ami egyfajta elvárást is bekapcsol, amikor elkezdjük olvasni a forgatókönyvet. Így tesz az a producer is, aki azzal foglalkozik, hogy könyvekből filmet szokott csinálni.

Azt kell gyanítanom, hogy itt van az első probléma, ami egy film születését meghatározza. Ha egy forgatókönyv konzekvensen betartja a választott műfaj formai és tartalmi kereteit, ha nem tér le arról az ösvényről, amin végig kell mennie, már van egy gyűszűnyi esélye, hogy jó film legyen. De ez még kevés a sikerre. A producer fejében minták vannak, más hasonló zsánerű filmek szekvenciát hívja elő segítségül, hogy minél jobban el tudja képzelni a forgatókönyvben rejtőző mozi világot. Mást nem is tehet, és emiatt nincs könnyű helyzetben. Esetleg ehhez a vízióhoz még hozzárakja a rendező korábbi filmjeinek emlékét, ez vagy ad kapaszkodót a döntéshez, vagy - ha első filmesről van szó - marad a könyv tartalma.

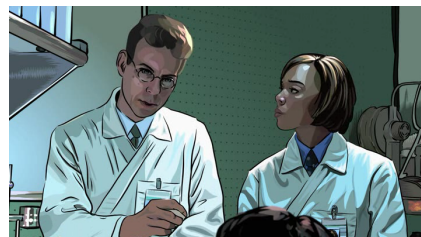
Mi derülhet ki egy forgatókönyvből? Első sorban az, hogy betartja-e a választott zsáner szabályait. Teszem azt, ha vígjáték, szórakoztató-e végig, és nem tartalmaz mondjuk tömeggyilkosságot, vagy más műfajra valló részletet. A néző nem szereti, ha keverednek a zsánerek egy moziban. Egy krimiben ne nagyon legyen táncos-énekes rész, a horrorban ne legyenek vicces poénok, stb. Ez már nagyon régi nézői elvárás minden közösségnek szánt kulturális termékkel szemben.

Egy görög drámában sincsenek néha vidám versikék, már akkor is elvárásokkal ültek be a nézők a görög színházba. A szerző sikeressége azon is múlik, hogy mennyiben tudott megfelelni ezeknek az elvárásoknak. Ez a mozinál is pontosan így működik.

A filmkultúra állandóan új utakat keres, néhány rendező feszegetni kezdi valamelyik stílus korlátait. Többnyire ezek elvesznek az eredetieskedés zavarában, de nagy ritkán használható újítások is születnek. Például Tarantino első filmjeiben a kemény akcióthriller zsánerébe becsempészte az abszurd vígjátékot. Leginkább a „Ponyvaregény” filmjében sikerült ezt a kevert stílust összehoznia, és bár szerintem ebben a filmben is vannak szakmai hibák, de kétségtelen, hogy fontos alapfilm született, amit Tarantino nem tudott soha többé meghaladni.



Ponyvaregény



Kamera által homályosan

Richard Linklater a „Kamera által homályosan” 2006-os filmjében a rajzfilm grafikai világát próbálta átültetni egy sci-fi-thrillerbe, létrehozva egy gnóm formanyelvet, ami csak az új generációs sznobokat vette le a lábáról.

Apropó: a sznobság mindig ott ólálkodik a kísérletezések körül és öntelt eufóriával emel a vállára minden, a kánontól eltérő alkotást. Emiatt kaphatott díjat Cannes-ban Lars von Trier 2000-ben a „Táncos a sötétben”

című szintén több műfajú mozijáért. Ebben a musical van vegyítve sorstragédiával, ja és a dogmával.

Ezt a marhaságot dán filmesek találták ki 1995-ben és Lars von Trier a szellemi atyja. Mint filmkészítő és filmtanár elolvastam a 10 pontot, és a hajam az égnek állt. Csak az első hármat idézem ide:

1.) A forgatást eredeti helyszíneken kell végezni anélkül, hogy oda kívülről díszleteket vagy kellékeket vinnénk be. (Ha a történet egy sajátos kelléket igényel, olyan helyszínt kell keresnünk, ahol az a kellék föllelhető.)

2.) Hangot a képtől elkülönítve sosem szabad készíteni és viszont. (Zenét sosem használunk, kivéve, ha az a forgatott jelenet természetes része.)

3.) Kizárólag kézikamerát alkalmazunk. Csak olyan mozgást vagy fixet használhatunk, amelyet kézben tartott felvevőgéppel megvalósítható. (Nem a cselekménynek kell a kamera előtt lezajlania, hanem a felvevőgépnek kell ott lennie, ahol a cselekmény végbemegy.)

A többi 7 is hasonlóan erőltetett eredetieskedés. Ha ezt komolyan gondolták, akkor mindent meg kell tagadni, amit a filmszakma eddig kitalált, és haza kell küldeni a nézőket! De szerencsére ez a veszély elmúlt, a „Dogma” már Trier - amúgy szerintem halvány - filmjeiben is haldoklik.

A filmes zsánerek közül végül a zenés mozi sajátosságairól beszéljünk. Néhány filmem ehhez a műfajhoz is kötődik, és saját bőrömön kellett megtapasztalnom a nehézségeit. Amúgy a néző szereti, ha egy könnyebb stílusú moziban egyszercsak dalra fakadnak a szereplők, vagy örül egy kis táncnak is. A korai magyar hangosfilmekben, elsősorban a vígjátékokban szinte kötelező volt egy-két slágert beletenni. Ez egészen a hatvanas évekig tartott, azután megszűnt. A rendezők kiserettek a zenés betétekből és nem tették be a filmjeikbe. Amit nem értek. Megkérdezte valaki a nézőket is? (Amikor úgy alakult, hogy elkészíthetem az első játékfilmemet, az Egészséges Erotikát, én mindenképpen vissza akartam hozni ezt a nézőbarát gesztust, és már a forgatókönyvben szerepelt az adminisztrátornő tánca a zsúfolt irodában a Hungária „Limbó hintó” című számára.)

Amikor egy játékfilmben valamelyik szereplő dalra fakad, és felhangzik a dalt kísérő zene, megváltozik a mozi aurája. Egy másik affinitást hív elő a nézőből, mint amiben előtte egy perccel volt. Ez valahol genetikailag van kódolva és a szakrális múltból jön elő, még akkor is, ha a sláger amúgy profán. (Gondoljon mindenki az „Őz a nagy varázsló” szivárványos dalára. Vagy a sárga úton – dalra! Mi lenne, ha ezek a betétek nem lennének benne? Az egész film meséje lenne sokkal gyengébb!)



ŐZ A NAGY VARÁZSLÓ 1939

A zenés, táncos játékfilmek szinte csak Hollywoodban készülnek, és ez talán nem is baj. Ugyanis ez a műfaj magas szakmai rutint igényel. Ha a filmrendező amúgy koreográfus is (pl. Bob Fosse) akkor nagyobb az esélye, hogy remek film születik. Egyébként a rendezőnek komoly együttműködést kell kialakítani a koreográfussal, mert ha nem szerveződik egy egységes élménnyé a mozi, ha csak a fikciós jelenetek váltakoznak a zenés-táncos betétekkel, és akkor az gyenge zenés film lesz.

Nézzünk néhány példát. A fentebb említett Bob Fosse, aki igazából mint sztár-koreográfus kereste kenyerét a Broadwayon, szerencsére csinált két nagyon jó filmet ebben a zsánerben. A „Cabaret” volt az első, ahol még igazából nem tudta összevegyíteni a kétféle metódust, vagyis volt a zenés színházbeli előadás, és volt a történet, a koreográfiától függetlenül. De a zenés-táncos jelenetek olyan kiválóak lettek, hogy elvitték a filmet, sőt klasszikus alkotássá vált.



Bob Fosse CABARET 1972

Ezzel a filmmel kapcsolatban azért nem tudom nem megemlíteni azt a bakit, amit szakmailag elkövetett a rendező. Van valahol a mozi közepén, hogy egy népes kirándulóhelyen a német tömeg elénekel egy náci dalt – angolul! Ez azért durva.

És – ezzel kellett volna kezdenem – a film eleje nyomasztóan nézőellenes, fekete alapon fehér feliratok: teljes csöndben! Egy zenés filmben nincs zene a film legunalmasabb első három percében! Egyszerűen nem is értem ezt a mentalitást!

A másik zenés filmje volt az „All that Jazz”, ami szinte tökéletes darabja ennek a műfajnak! Itt már együtt van a tánc és a történet, sőt egy metaforikus fantázia- színelőadás is futtat, igen jól!

Ebből a filmből meg lehetne tanítani az egész technikát és formanyelvet, amivel ezt a stílust működtetni lehet. Aminek a lényege a kettős mentalitás. Amikor fikciós rendező, akkor szigorúan a játékfilm jelenetformálási és színészvezetési szabályai szerint működik. A táncos betéteknél meg szigorúan a koreográfus hívódik elő a zsigereiből. Pazar, lenyűgöző egységet hozott létre, egészen a film fináléjának közepéig. Ugyanis a végére elhatalmasodott benne a koreográfus, és ezzel elvesztette a mértéket. Túltolta a főhős utolsó fellépését, vagy háromszor van vége a filmnek, többször „restartolja” a finálét és ezzel elenyészik a néző empátiája. Elfárad. Kár hogy valaki a környezetében nem figyelmeztette erre.



Bob Fosse MINDHALÁLIG ZENE 1979

A másik verzióra is – amikor a rendező és a koreográfus nem ugyanaz – van egy jó példám. A „Hair” című filmet Milos Forman rendezte és a koreográfus Twyla Tharp volt. Ebben a filmben nem a történet eredetisége, izgalmja a fontos, hanem egy generációs életérzés bemutatása, amihez szorosan hozzá tartozik az a zenei világ amiben szintén a fiatalság mentális forradalma jelenik meg. Egyfajta egység jön létre a zenés-táncos betétek és a fikciós részek között.



Milos Forman „HAIR”

Az animációs film

Úgy éreztem, kell tennem egy kitérőt az animációs film műfajára is, egyrészt személyes okból – ugyanis a legelső filmem rajzfilm volt – másrészt mert ezen a területen sem nagyon van, a kezdő animációs rendezők számára, eligazodást segítő szakanyag.

(Én eredetileg grafikusnak készültem és nem is gondoltam semmi filmezésre, 17 – 18 éves koromban rajzsakkörökbe jártam és készültem a Képzőművészeti Főiskola felvételijére. Ahová nem vettek fel, de a véletlen elvezetett egy amatőr filmklubba, ahol jött egy ötlet, rajzfilmet kellene

csinálnom! Nem kis fába vágva a fejszemet, autodidakta módon megtanultam a fázisrajzolást és az állami animációs filmgyárból – (Pannónia Filmstúdió) - használt cell-lapokat csempészttem ki, amit otthon egy kádban lemosva, akkori párom segítségével, újrahasznosítva a nélkülözhetetlen alapanyagokat, rajzfilmet csináltunk. A témája a természetvédelem volt, és sikert hozott az amatőr fesztiválokon.)

Az animáció története kicsit később indult mint a mozgóképé, és nehezebben jutott a professzionális film útjára, de a megmozdult rajz misztikuma ugyanúgy elvarázsolta a nézőket, mint az élő szereplős mozi. Walt Disney nevét mindenképpen meg kell említeni, mint aki az első egész estés filmet létrehozta (Hófe-hérke és a hét törpe) de később az ő negédes stílusától volt a legnehezebb megszabadulni a műfajnak.

A báb-mozit tulajdonképpen a televízió hozta létre, először kézzel mozgatott hagyományos technikával, gyermekműsorokban. Később lett önálló műfaj, a kockánként mozgatott és exponált animációs bábfilm, amivel olyan színvonalat tudtak elérni, hogy elbírta az egész estés mozi hosszát is.

Az animációs filmekkel kapcsolatos nézői elvárás nagyjából megegyezik az élő szereplős filmekével= az igényes kikapcsolódás. Ebben a műfajban is az első fontos szempont a forgatókönyv, a „story-board”, amely annyiban tér el a sima forgatókönyvtől, hogy általában a beállítás első és utolsó kockája le van rajzolva. Meg abban is eltér a hagyományos forgatókönyvtől, hogy sokkal pontosabb! Az előbbibe belefér, hogy túlírjunk egy-egy jelenetet, sőt beleírhatunk olyat is, amit leforgatunk ugyan, de a végső változatból kivágjuk. Az animációs filmnél ez nem nagyon történhet meg, mert túl drága lenne ez a felesleges plusz munka. De persze ez nem zárja ki.

A mozgókép készítés általános dramaturgiai és esztétikai szabályai az animációs filmre is érvényesek. A vágásoknál ugyanazok a szempontok, mint a játékfilmben, semmi különbség nincs. Mint ahogy a film elejével kapcsolatos eljárások is megegyeznek. Itt is találhatunk rém unalmas, hosszú eleje főcímes mozit, („János Vitéz”) de manapság már ebben a műfajban is megtörtént a paradigma-váltás és a filmek végére kerültek az alkotók, vagy csak nagyon nézőbarát módon vannak kiírva az elején, mindig a jelenetbe ágyazva.

Az animációs filmrendezőnek legnagyobb kihívás a karakteres grafikai világ megtalálása. Mivel itt szabadabb terep van a képzelet számára, nem könnyű elkerülni a groteszk eltúlzását. Több mozi rendezője bizony nem fogta vissza a fantáziája lovait és filmjük elnyargalt a kínosan erőltetett kategóriába. Sylvain Chomet „Belleville randevú” (2003) filmjében annyira túlzásba vitte a groteszk figurák karikatúra-torzítását, hogy már elvesztették mulatságos jellegüket.



Sylvain Chomet BELLEVILLE-i RANDEVÚ

Vagy Tim Burton „A halott menyasszony” (2005) filmje főhősének szintén eltúlzott szem-kiguvadása rémesen zavaró egy idő után. Itt is el vannak nagyon túlozva grafikailag a szereplők karakterei és a megjelenésük túl kiagyaltnak tűnnek.



Tim Burton A HALOTT MENYASSZONY

Van itt egy dolog, ami abban az aspektusban fontosságot kap, hogy milyen a gyermekek vizuális kultúráját formáló hatása. A rajzfilm nézők nagyobb része gyermek, vagy gyermekes szülő, és általában együtt mennek a moziba. És itt egy érdekes szimbiózis keletkezik. Ha egy rossz formavilágú, vagy igénytelen de hatásvadász grafikai stílusú filmet mutatunk a gyerekünknek, elbizonytalanodik az ízlésvilága. Mivel mi mutatjuk neki, azt rögzítjük a pszichéjében, hogy ez tetszik, ez jó, mert az apa/anya „mutatja nekem”. Vagyis mielőtt elvisszük a gyerekünket egy animációs filmre, nézzük meg az előzetesét! Abból már kiderül egy rajzfilm grafikai világa. De szerencsére, arányait tekintve, az animációs filmkínálatban több a nézőbarát film mint a játékfilmeknél!

A dokumentumfilm

Egy nagyon fontos műfaj, ami kicsit beszorult a televízió képernyőjébe, de ez semmit nem jelent a minőségi elvárást tekintve. Sajnos a dokumentumfilm műfajban, kevés az igazán tehetséges rendező, sőt kicsit rosszabb a felhozatal, mint a játékfilmben!

Mert ki tud dokumentum filmet készíteni? A válasz: mindenki. Legalább is ezt hiszi a lelkes fiatalság, akik valahogyan bejutnak egy kerületi, vagy

kereskedelmi televízióhoz és kezükbe nyomnak egy mikrofont, a másik meg kamerát kap, és nosza, a dokumentumfilm akár máris foroghat!

És itt van a baj.

A műfaj eredete tulajdonképpen a mozgókép eredete! Ugyanis a Lumiere készítette a „Vonat érkezése” az első dokumentumfilm is egyben. Valami nagyon izgalmas, felfokozott reveláció fogadta a mozgókép megjelenését.



A VONAT ÉRKEZÉSE 1897

Az a tudat, hogy innentől kezdve rögzíthetők az élet eseményei, és nem mozdulatlan fotón, hanem „mintha élnénk”, mozgásban, életszerűen, ez kiváltott egy eufóriát. Hogy ezután azokat az élettereket is megismerheti az ember ahová soha nem jutna el.

A Lumiere fivérek, és aztán a francia Pathe, operatőröket alkalmazott és küldte el felvételeket készíteni a világ minden tájára. És ezekre a néma mozgóképekre hatalmas tömeg volt kíváncsi. A máig megmaradt teker-
csek nézésekor mintha visszarepülnénk a múltba, még ha csak rövid szekvenciákra is, de sokkal érzékletesebbek mint egy korabeli fénykép. De itt felvetődik egy emocionális és társadalmi-mentális dilemma. Tud-e a dokumentum-film empátiát is mozgósítani a múltban élt emberek irányába? Az első világháborús felvételek nézésekor jöttem rá, hogy az éppen halottan elvágódó katonák semmi drámát, sajnálatot nem indítottak el bennem. Izgatottan figyelem a történéseket, a rohangálást, a lövöldözést, de egyszerűen nem tudom előhívni a fájdalom érzését. És ez nem etikai kérdés, empátiahiány vagy érzéketlenség. Azután rájöttem, hogy a filmek fekete-fehér képei, és a hang hiánya nem indítja be azokat az anyagcseréket a hormonháztartásomban amelyek az érzelmekért felelősek. Akkor mi a helyzet a színes, hangos dokumentumfilmekkel? Kipróbáltam, megnéztem néhány dokumentumfilm részletet a tévék műsorából, és megnyugodtam, teljesen rendben vagyok érzelmileg.

Ezt csak azért tartottam fontosnak körbejárni, mert amikor majd szó lesz a „jó” dokumentumfilm kritériumairól, a kép és hang kezelése is felmerül!

Még egy mondatra vissza a régi dokumentumfilmek tanulságához. Ezek a felvételek arra is figyelmeztetnek, hogy Lumiere találománya kötelességekkel is jár az emberi civilizáció szempontjából. Ez pedig a rögzítés, dokumentálás kötelessége.

A mozgókép mindössze 120 éves, és már mennyi mindent meg tud megmutatni a valaha létezett múltból! Gondoljunk bele, milyen gazdag archívumokból válogat-hat majd 220 év múlva az akkori emberiség. (Ha

még lesz...) Emiatt kötelességünk dokumentumfilmeket készíteni. Méghozzá lehetőleg nem silány munkákat!

A dokumentumfilm témáját nem kitalálni kell, hanem *megtalálni* ! Létezik a filmes szlengben az un. „Fikciós dokumentum film” ami egy hülyeség, mert az nem más mint játékfilm, csak meg akarja vezetni a nézőt ezzel besorolással. (Ebben a műfajban tagadhatatlanul nagy siker volt a „The Blair Witch Project” -1999- ami inkább csak egy ügyes blöff volt. 1994 októberében három főiskolás belevág, hogy filmet csináljon a hírhedt Blair-i boszorkányról, akinek szelleme állítólag már kétszáz éve kísért a környéken. A három fiatal nyom nélkül eltűnik az erdőben, ám a kamera egy év múlva előkerült, benne a hátborzongató filmfelvétellel.

A mozit 35 ezer dolláros amatőr költségvetésből forgatták és hihetetlen sikert aratott előbb Amerikában, majd az egész világon - és bevétele csak az amerikai mozikban meghaladta a 140 millió dollárt.)



IDEGLELÉS 1999

A jó téma nem biztos, hogy jó filmet is jelent, de fordítva nem igaz. Érdektelen, rossz témát egy zseniális rendező sem képes érdekes dokumentumfilmmé gyúrni.

Amikor meg kell ítélni, hogy a téma, amire ráeltél érdekes e vagy nem, legalább kétféle szempont szerint kell megvizsgálni. Az egyik az aktuális hatás vizsgálatát veszi előre, a másik a társadalmi önkép dokumentálását hangsúlyozza. Az aktuális tematika mindig a mának készül, éppen meglévő jelenségek, fontosságok, ellentmondások stb. feldolgozására vállalkozik. Mint például egy katasztrófa, vagy társadalmi csoportok közötti feszültség, stb. A nem aktuális tematikák szélesebb időintervallumban gondolkodnak, és inkább a jövőnek készülnek. (Én nem sok dokumentumfilmet készítettem, nagyon nem is vonzott ez a műfaj, de ha nem volt lehetőség játékfilmre, akkor szívesen foglalkoztam ezzel. Így volt 1994-ben is amikor elhatároztam, hogy csinálok egy filmet lakásbelsőkről.

Az ötletet egy szociológiai tanulmány adta, ami a 19 század végi városlakók élettereit vizsgálta, és amiből kiderült, hogy csak a nagyon gazdag családok lakásbelsőiről vannak fotók. Vagyis az egyszerű polgárok élettereiről semmi dokumentum nincs. Csak regények leírásaiból próbálják rekonstruálni a lakásbelsőket. Ezt továbbgondolva rájöttem, hogy egészen mostanáig, 1994-ig , csak a játékfilmek, vagy híradó riportok háttereiből, díszletekből lehetne, rengeteg munkával, egy körülbelüli leírást, mintát mutatni az elmúlt száz év változó élettereiről. Pályáztam tehát egy dokumentumfilmre, aminek a címe „Önhajlék-

bemutató” és kaptam rá egy csekély keretet. Ebben a filmben bekéredzkedtem különböző lakásokba, ahol a család egyik tagja végigvezet az egész lakáson, és bemutatja azt. Ebbe a fürdőszoba és a vécé is benne volt! A nyomorúságos szükséglakástól kezdve a 10 szobás luxus ingatlanig. Egy lenyomatot akartam venni az ezredforduló magyar élettereiről, és nem fűztem semmi magyarázatot, narrációt hozzá. Mintegy följáánlva a következő évszázad társadalmi kutatóinak. Megjegyzem, hogy nem is kellett várni száz évet, mert ezt a filmet már kérték tőlem az Eltéről...



ÖNHAJLÉKBEMUTATÓ 1994

Hogyan kell dokumentumfilmet csinálni? Ha megvan a „téma” mindenk előtt bele kell merülni, és minden forrást felkutatni ami a témában fontos lehet. Utána el kell dönten, hogy mi a tétje ennek a dolgozatnak? Mi az, amire fel akarod hívni a közösség figyelmét? Tényleg fontos ez annyira, hogy rengeteg munkát beletegyél? Ha igen, akkor egy fontossági sorrendet kell készíteni a feldolgozandó személyek, hivatalok, helyszínek, dokumentumok, között. Az a dokumentumfilm jó, amelyik korrekt, lényegre törő. Ha a néző valami új információt, a dolgok egy új aspektusát kapja belőle.

Ja és forma... A jó dokumentumfilm nem tobzódik a vizuális hatásokban, nem zavarja a nézőt mozgó inzertek, feliratok. Vannak mostanában, főleg a gagyi kereskedelmi televíziókban, olyan dokumentum műsorok, ami után a néző sápadtan ül a foteljében, mintha a „Halálosztó” egyik epizódját vetítették volna. Tele direkt rángatott kamerákkal, sebes zoomokkal, szinte szándékosan nincs egy pontos vágás sem. Ezek a rendezők többszörös tévedésben vannak! Egyrészt azt hiszik, hogy ez a modern vizuális világ, a néző ingereket vár, és a hagyományos televíziózás penészes ócskaság. A rossz dokumentumfilm a rendező egójáról szól, hogy a fontosságát és az „eredetiségét” manifesztálja, közben fogalma sincs a szakma alapjairól.

Azt hiszi, hogy mindenk előtt a meghökkentés, az adrenalin termelése, a vizuális ingerek tobzódása a feladata és mellesleg valami információ átadása. Érdekes, hogy egy másik kereskedelmi adón Friderikusz Sándor egy teljesen sötét stúdióban beszélget a riportalanyaival, fix kamerákkal és végig le tud kötni! Ebben a műfajban inkább elfogadott a konzervatív formanyelv!



FRIDERIKUSZ MŰSORA ATV 2015

De a hagyományos dokumentumfilmek között is sok rossz film van. Érdekes, ha nem valamelyik tévé csatorna rendeli meg, ahol kötött idők vannak, mindegyik szerzői dokumentumfilm: hosszú! Némelyik rettenetesen hosszú, de a többi istálló a fontosságán. Egy dokumentumfilm megnézésére szánt idő nem lehet több mint egy nagyon jó történelem óra az iskolában, maximum 40-45 perc, de hangsúlyozom hogy csak egy lebilincselő tanár esetében. Tényleg, miért alakult ki az, hogy 45 percesek a tanórák? Miért nem 60, vagy 55? Minden bizonnyal azért mert az agy intenzív kapacitását vették figyelembe. Az eddig megtekintett magyar dokumentumfilmeket felidézve, az ideális hossz inkább 20-30 perc kellene hogy legyen.

Kisjátékfilm.

Elsősorban kezdő filmesek szárnypróbálgatásai miatt fontos műfaj, de néha egy-egy kultúráért elkötelezett TV adó műsorában is felfedezhető a kisjátékfilm.

A filmiskolai környezetben kötelező műfaj, mivel a vizsgafilm szinte kizárólag ebben a formában készül, bármelyik szakot is nézzük (rendező, operatőr, vágó) ez filmfajta teszi lehetővé az időszak szakmai elbírálhatóságát. De egyéb pályázatok segítségével, vagy teljesen magán-erőből, szép számmal készül minden évben kisjátékfilm, amelyeket az alkotók különböző fesztiválokon igyekeznek a nagyközönségnek bemutatni. Mivel több alkalommal voltam zsűritag ilyen filmszemléken, van tapasztalatom az általános felhozatalról, de ez most nem érdekes.

A kisjátékfilm nem olyan mint pl. az irodalomban egy novella, legfeljebb ha nagyon rövid a novella, de az igen ritka. (pl.Örkény „Egyperces novellák”) Nehéz meghatározni az ideális kisjátékfilm hosszát, és ez sok eltévedés, műfaji zavar forrása. A hosszú évek tapasztalata szerint minimum 4 perc és maximum 20 perc közé kellene bekalibrálna az alkotóknak mindazt amit el szeretnének mondani a világnak. Négy perc alatt nehéz egy valódi mondanivalót körbejárni, és kerek-egész hatással

lenni a nézőre. Húsz perc után pedig a nézőben elfogy az a tolerancia, amivel elkezdte nézni a filmet. Mert arra számít, hogy egy viszonylag rövid időt kell eltölteni a következő mustrával, és ha nem is lesz fel-tétlenül jó, még kibírható, ha nem terjeszkedik túl ezen az elviselhető intervallumon. De ha a dolgozat gyenge, akkor még a húsz perc is kibíratatlanul hosszú a nézőnek.

A kisjátékfilm tétje a szakmai bemutatkozás. Az alkotók néha ezt nem egy egyszerű bemutatkozásnak értik, hanem egyfajta direkt hatáskeltésre próbálják felhasználni. Sőt, inkább ez utóbbi mentalitás a jellemző, sajnos. Mint tanár jobb helyzetben vagyok, mint zsűritag, mert az utóbbi szerepben csak bosszankodni tudok az elem kerülő egocentrikus mozgóképeken. Az iskolákban történő vizsgafilm készítés folyamán viszont alkalmam van segíteni/befolyásolni a témakiválasztást, ami a kisfilm legfontosabb mozzanata. Lehetőleg eredeti ötleteket kérek, mármint hogy ne irodalmi adaptáción gondolkodjanak. Nem kell, hogy mély és katartikus mondanivalója legyen, a téma legyen egyszerű és valahonnan jusson el valahová. Általában próbálom a laza, játékos műfaj felé befolyásolni a tanulókat, mert ebben a korban a humor a legjobb szellemi kötőanyag. Ennek el-lenére kevesebb vígjáték születik, mint például durva, a kapcsolati konfliktusokat körbejáró drámai igyekezet. Vagy a gyilkosság. Ez a brutális tematika minden bizonnyal az agresszív társadalmi lélettérből szívárognak be a tanulók fejébe.

A kisjátékfilm mindennek előtt az alkotóknak meghatározott fontosságú tapasztalatszerzés. Tulajdonképpen minden ilyen típusú dolgozat egyben vizsgafilm, még akkor is ha a rendező nem jár semmilyen filmiskolába. Mert két-három ilyen mozi után ki kell derülni, hogy van-e értelme tovább erőltetni az alkotónak ezt a pályát. Vagy a visszajelzések (pl. fesztiváldíjak) megerősítik benne a hivatás helyességét, hogy ezt kell csinálnia. Van, amikor ez a verzió jön be.

A kísérleti film

Ez a típusú filmféleség is együtt szokott szerepelni a kisjátékfilm fesztiválokon, de én merőben másként ítélem meg a két kategóriát. A kisjátékfilm a nagyjáték-film kicsinyített mása, a kölyke és igyekszik utánozni a szülői megnyilvánulásokat, próbál hasonlítani rá. A kísérleti film mindenben egészen más karakterű.

Melies volt az első kísérleti filmes, aki a kamerát nem csak a valóság rögzítésére használta, hanem a valóság átértelmezésére. Vagyis beavatkozásra a természet törvényeibe. Ez egy gondolkodásbeli különbség a hagyományos filmbeli mentalitással szemben: hogy a mozgókép kiterjeszthető vizuális impresszió irányába is.

Az első igazán kísérleti kisfilm Salvador Dalí és Louis Bunuel közös rendezése: az „Andaluziai kutya” (1929). Ezt a kritika egyszerűen szürreális mozinak nevezi, persze a szürrealista festő, Dalí miatt, de énszerintem inkább kísérleti filmnek számít, mivel nem a hagyományos filmdramaturgiát használja, hanem vizuális impulzusokkal és asszociációkkal teremt egy logikán kívüli víziót.

A kísérleti film műfaji lényege a kreativitás, amivel a felvevő kamerát kezeled egy bizonyos, nem direkt, metaforikus mondanivaló lefényképezésére. (Amikor a filmgyárba és egy korszerű trükk-felvevő kamera közelébe kerültem, azonnal felvillanyozott az a lehetőség, amit ez a berendezés sejtetett. Hogy a már felvett mozgóképet ezzel a cuccal totálisan megváltoztathatom! 10 évig ebben a szellemi izgalomban voltam és egymás után készítettem a Balázs Béla Stúdiós kísérleti kisfilmjeimet.)

Mint mondtam, a kísérleti filmek lényege a szabad, vizuális asszociáció. Ez azt jelenti, hogy az alkotó absztrahál egy összefüggést a tárgyak, dolgok, emberek, formák stb. segítségével, amiket felvesz kamerával és ezt a képhalmazt, a számára legjobban elfogadott sorrendbe rakja, vagyis vetíthetővé teszi. De ez csak egy bizonyos szemszöge a formákba rejtett üzenetnek, ami minden egyes nézőben más-más aspektust hív elő, egyfajta szubjektív dekódolás mentén.

A kísérleti filmet ne szánjuk nagy közönségnek, nem arra való. Az alkotó csak önmagának és néhány barátjának mutassa meg ezeket a „Stúdiumokat” és érje be a csekély elismeréssel. A filmkészítési vágy nem azonos a szereplési vágygal, sőt éppen az ellenkezője egészen addig, amíg meg nem kapja az első játékfilmes megrendelését a „nézőtől”. Akkor minden megváltozik.

Nálunk két nagy alakja van ennek a műfajnak Huszárik Zoltán rendező és Tóth János operatőr. (Szerencsém volt mindkettőjükkel dolgozni, főleg „Janóval” akinek évekig készítettem trükköket a kísérleti filmjeibe.)



Huszárik Zoltán ELÉGIA 1965

A magyar film történetében az első igazán iskolát teremtő kísérleti film Huszárik Zoltán „Elégia”c. rövidfilmje volt, amit Tóth János fényképezett. Ez a munka tel-jesen felforgatta egy egész akkori fiatal mozis generáció fogalmát a filmkészí-tésről, beleértve jómagamat is. A film témája az ember és ló több ezer éves kapcsolatának áttekintése és elbúcsúzás a négy lábú társtól. A film kép világa egy vízió, ami több ló vágóhídon való brutális leölésének sokkoló felvételei és a rendező aspektusából megfogalmazott képi motívumok asszociációs, szubjektív megformálása.

A képi- és nem mellesleg, hang- effektek arra készítetik a nézőt, hogy egy stilizáló állapotot mozgósítson a befogadási szinten, ami azt jelenti, hogy nem a vásznon éppen megjelenő kép megértése a fontos, hanem a képek keltette érzelmi feszült-ség, elidegenedés, bizonytalanság feldolgozása. Pont ez a képi esetlegesség az ami csak kevés számú nézőt győz meg az önálló filmes zsáner elfogadására.

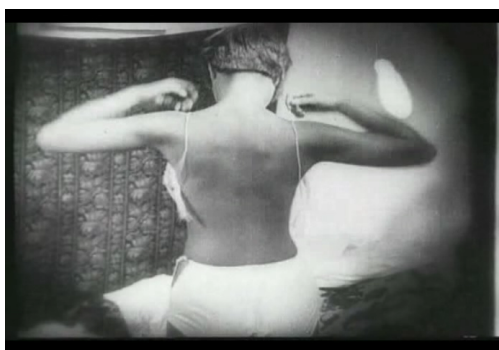


Tóth János ARÉNA 1970



A másik nagyon fontos korai kísérleti film, Tóth János 1970-es „Aréna” c. filmje, amiben a futball világot veti össze az ember életének apró élményeivel. Ennek a filmnek a hatására kezdtem el 1974-től kísérleti filmeket készíteni. (A Janóval való több éves munkakapcsolat lehetővé tette, hogy bepillantsak az ő alkotói módszerébe, amit talán úgy tudnék összefoglalni, tobzódás a végtelenül változó formában és asszociációs tartalommal. Minden variációból újabb és újabb ötletek képződnek, ami ennek a műfajnak a fontos kiterjedése, hiszen kísérletezésről van szó. Birtokomban van egy 1976- körüli mappa, amiben a Janó csak főcím ötleteket jegyzett fel, több mint ezer variációt! Végül „Study II.” lett a kisfilm címe.)

A nemzetközi filmtörténetből Dziga Vertovot idézném ebbe a fejezetbe, bár ő dokumentumfilmnek van elkönyvelve, de az „Ember a felvevőgéppel” című mozija egy klasszikus kísérleti film is egyben. Furcsa vízió a 20-as évek végének Moszkvájáról, játékos és fikciós elemek váltakoznak dokumentum felvételekkel, egy bravúros vágói munkával feldobva. Talán ennek a stílusnak köszönhető, hogy ez a dolgozat a mai napig kötelező anyag minden filmes iskolában



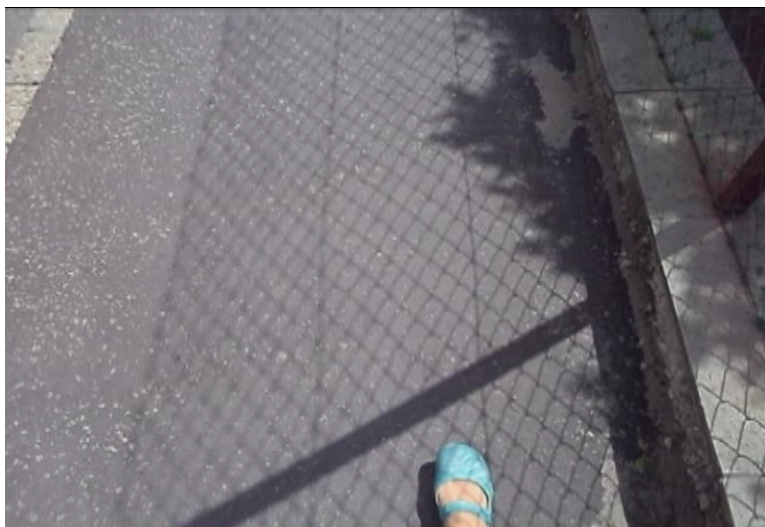
Dziga Vertov EMBER A FELVEVŐGÉPPEL 1929

Ebből a filmből ismerhettük meg a filmvágás korai technikáját: nem volt még monitor, vagy kivetítő, a képkockákat nagyítóval nézték és a filmszalagot ollóval vágták el (Dziga Vertov felesége volt a vágó) A filmet nézve és ezt a aprólékos munkamódszert megismerve, még nagyobb bravúrnak tekinthetjük a film montázs gazdagságát.



Dziga Vertov EMBER A FELVEVŐGÉPPEL 1929

Tehát a kísérleti film, bár a legnehezebb és legmagányosabb filmes műfaj, én a legfontosabbnak tartom kezdő filmes számára. Ugyanis ez egy saját vizuális kondícióját fejlesztő, a filmes hatásokat kipróbáló állapot, amely később bármilyen műfajban azután sokkal biztosabbá teszi az alkotót. Csak annak ajánlott, akinek egyrészt személyiségében nyoma sincs az érvényesülés és a siker minél korábbi megélésének vágya. Másrészt egy bonyolultabb, fantáziadús, kísérletezőbb világlátással rendelkezik. Az eddigi tanári tapasztalatom az, hogy talán száz hallgatóból sajnos, csak egy ilyen típus adódik, és az még jó aránynak számít. Meg kell említenem egyik tanítványomat, aki ezt a műfajt vállalta fel és remek vizsgafilmeket készített.



Gintner Beáta INTO THE VOID 2012

A MOZGÓKÉP VÁGÁSA

A vágó mint társalkotó

A vágás a legfontosabb beavatkozás egy film végső formájának kialakításában. A vágó nem csak a film tartalmának leghatásosabb bemutatásáért felelős, hanem a mű formanyelvének, stílusának megalkotásában is jelentős szerepe van.

A film vágástörténete viszonylag hamar létrehozta azt a montázs-dramaturgiai szabályrendszert, ami az egész világon elfogadottá vált és mára elért egy vég-leges konszenzusba. Ezek a szabályok nem sértik az alkotói szabadságot, de védik a néző befogadási, értelmezési igényét. Ebben a tanulmányban is sűrűn fogok hivatkozni a Nézőre, mint igazodási pontra, mert a rendezők - és vágók - nagy része róla szeret megfeledezni. Hogy kinek is csinálják a filmet.

A vágószakma komplex képességet igényel. Egyfajta vizuális érzékenység formákra és mozgásokra, jártasság a filmdramaturgiában, általános műveltség, technikai érdeklődés és a legfontosabb a ritmusérzék. Itt nem táncudásról van szó, hanem egy zsigeri ütemérzésről. Például, hogy egy adott jelenetnek mi a ritmusa. Mi egy párbeszéd ritmusszekvenciája, stb.

A zenés filmeknél ez a követelmény még hatványozottabb igény. Ezen kívül rendelkezzen egy alapos technikai tudással, ami nem csak a vágóprogram tökéletes ismeretét jelenti, hanem általában a felvételtechnikában és a hangtechnikában való jártasságát is!

A filmek csekély, elhanyagolható hányadát vágja maga a rendező. A vágó általában felkért munkatárs, aki a szakmai tudását viszi a produkcióba, de nem csak azt. A személyisége is fontos körülmény egy alapvetően kreatív működésben, hiszen neki a film érdekeit kell képviselje és nem csak a rendező akaratának a kivitelezője. Ez néha konfliktusokkal is járhat, és a vágó feladata, hogy meggyőzze a rendezőt a lehetséges megoldásról.

A vágás előtt

Minden fikciós film alapja a forgatókönyv. A vágó, ideális esetben, már akkor megkapja a forgatókönyvet, mielőtt a forgatás elkezdődne. Ez nagyon fontos körülmény, mert az ő olvasata fontos észrevételeket adhat a rendezőnek.

A vágó végigolvas egy jelenetet és fejben meg kell tudnia vágni! Ideértve azokat a vágóképeket is amelyek nincsenek feltüntetve a könyvben, de a jelenet össze-állításakor feltétlenül szükségesek lesznek. Ezeket a plusz snitteket feljegyzi és a forgatás előtt elmondja a rendezőnek, illetve a rendezőasszisztensnek, hogy beírják a forgatási tervbe. Minden filmzsáner másfajta vágói olvasatot igényel. Egy lassú, gondolkoztató művészfilm már olvasás közben is érezteti a tempóját, a bonyolultabb érzelmi struktúráját, esetleg olyan képi asszociációkat hív elő, amikre jó felhívni a rendező figyelmét.

A vígjáték szintén más olvasási módszert igényel, fontosak a poénok „megágyazása” már előre, hogy melyik beállítás lenne a legszórakoztatóbb, milyen reakciók lesznek majd szükségesek a poén teljes kiaknázására. A nagyon bonyolult jeleneteknél (pl. akció) jó ha a vágó

kimegy a forgatása és ott is segíthet a vágás szempontjából fontos beállítások felvételére a javaslataival. Persze ezt úgy tegye, hogy ne legyen mindenki a plafonon tőle.

Vágási előkészületek.

A napi forgatott anyagot megkapva először is be kell írni a számítógép memóriájába, ellátva azzal a névvel, ami a forgatókönyvben is szerepel, valamint minden snittre külön a csapószámot is fel kell tüntetni.

A szkriptnapló aktuális bejegyzése szerint megjelöljük a snittet: + illetve - jellel ahol a mínusz a valami miatt elrontott felvételt jelzi, a plusz meg a rendben lement felvételt. A forgatáson a rendező tehet még egy plusz figyelmeztetést a szkript-naplóba, hogy szerinte melyik felvétel volt a legjobb. A vágó megjelölheti a fájl címében ezt is, de a vágásnál nem kötelező a megjelölt csapót használnia, ha ő talál színészileg, vagy bármi más okból jobb felvételt.

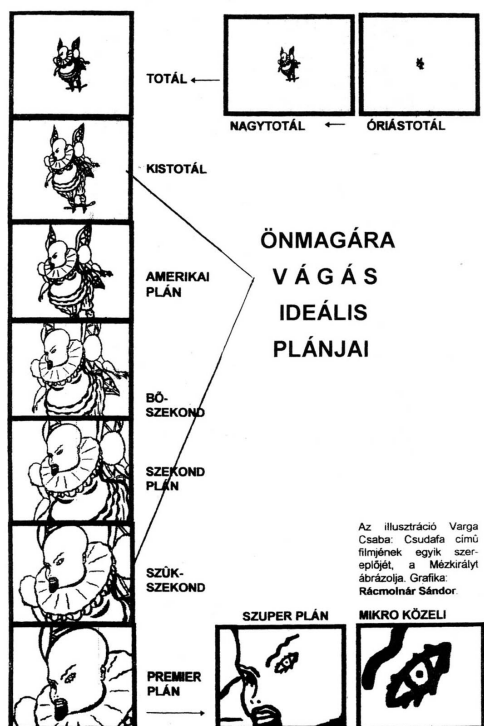
A film durva vágása (rough-cut) jelenetekre bontva történik. Ebben a stádiumban nem szükséges a forgatókönyv kronológiájában haladni, a vágó elkezdheti a vágást a film forgatása alatt, a már felvett jeleneteken dolgozva. Ennek annyi előnye is van, hogy ha vágás közben hiányosságot, vagy hibát vesz észre még lehet pótolni a rendes forgatási idő alatt. Utána már csak pótforgatáson lehet felvenni a hiányzó vágóképeket, azt meg nagyon nem kedveli a producer!

Jelenet vágás.

Lehetőleg minden jelenetet totállal indítsuk. A néző szereti tudni hogy „hol van”!

Ha sok közelivel kezdjük a jelenetet, a nézőben egy bizonytalanság keltette zavar keletkezik, és fokozódik mindaddig, amíg nem tudja beazonosítani a helyszínt. (Ez végül is teljesen érthető, a tájékozódási ösztönünk több millió év alatt fejlődött ki, és egy mozi kedvéért nem tudjuk kikapcsolni. Induljunk ki abból, hogy ha benyitunk egy terembe, az első, hogy körülnézünk. Csak azután foglalkozunk a részletekkel.)

Van egy másik vágási szabály is, amiben nem kell totállal indítani az új jelenetet! Ez pedig a plánozás esztétikája.



Az technikai forgatókönyvben használatos összes plán (Varga Csaba)

Ha az előző jelenet egy totállal végződik, valamiért nem mindig jó ha a következő is totál. Igazából nem tudok erre racionális választ adni, de néha a jelenetzáró totál - például egy utcarészlet - egy másik utca másik totáljára vágva „jumping cut”-nak érződik. (erről később) Ilyenkor a néző jobban kedveli, és formailag/esztétikailag is jobb ha egy közelivel kezdjük a másik jelenetet. De itt is érvényesül a főszabály, hogy a második, vagy a harmadik snitt totál kell hogy legyen!

A dialógus vágása egyszerűnek tűnik, ha ketten beszélgetnek. Általában a rossz vágók oda sem figyelnek, hogy miről folyik a beszélgetés, mindig arra vágnak aki éppen beszél. Van itt egy nagyon fontos szabály: ne vágjunk előbb arra, aki majd megszólal! (Ezt is az életből ellesett példával bizonyítom. Ha egy társaságban vagyunk, ránk csak akkor néznek a többiek, ha már megszólaltunk. Persze előbb is ránk nézhetnek, de az már egy dramaturgiai helyzet, hogy kíváncsiak a véleményemre) Tehát általában mindig az első szó után vágunk a beszélőre!

Nagyon fontos, hogy 3 – 4 mondat után be kell vágnunk a partner figyelő arcát vágóképnek. Sőt, ha a dramaturgia szerint fontos a partner reakciója, akár meg is változtathatjuk a beszélő és a hallgató snitt-arányát, az utóbbi javára!

A dialógusok plánozásánál lehetőleg tartsuk be azt az alapszabályt, hogy ha képkivágás a párbeszéd alatt egyre szűkebb lesz, az mind a két irányra, a beszélőre és a hallgatóra is érvényes. Tehát az hiba, hogy ha az egyik plán közelebbi lesz, és a másik marad a tágabbban.

Az ansnittes felvételnek azt hívjuk amikor a két beszélgető felvételek a partner alakjának egy életlen része hátulról belátszik a képbe. Azon rendezőkre jellemző, akik bizonytalanok a színészvezetésben és azt hiszik, hogy jobb lesz a jelenet ha látják egymást a színészek.

Ugyanakkor nagyon sok nehézséget okoz a felvételnél, ha valamelyik színész máshogy gesztikulál mondjuk akkor amikor szemben van a kamerával, és megint máshogy amikor háttal áll.

Három vagy több szereplő beszélgetésének feldolgozásakor nagyjából a korábbi szabályok érvényesek, illetve annyi plusz feladata van a vágónak, hogy az éppen hallgatókról szintén be – be kell vágni vágóképet időnként. (Azt szereti a néző, ha figyelheti a reakciókat a többiek arcán, és nem csak az éppen beszélőt muszáj néznie. Hiszen azt úgy is hallja, tehát nem marad le semmiről, de vizuálisan gazdagabb a jelenet, ha többször vágunk be figyelő arcokat.)

A hosszú párbeszédes jelenetek külön metódust kívánnak a vágótól. Ameddig lehet tartunk szekondokban a plánokat, a gesztus miatt. Amint elkezdünk közeliket használni, mintha kiürülne a karakter és nem tudni mitől, elfárad a jelenet. (A gesztus a színész legfontosabb eszköze. A szerepformálásban 20% a hang, 30% az arc és 50% a gesztus. Muszáj ezt most megint ideírnom, mert irtó fontos. És a nézők igénye is nagyjából megegyezik ezzel az aránnyal. Ez sem véletlen, hiszen ez is több százezer éves beidegződés. A másik ember szemébe nézünk, amikor elkezdi beszélni, de „látjuk” a mozdulatait, gesztusait is, amelyek a verbális szöveg dekódolását, az egész helyzet megértését segítik. Vannak kultúrák – például az olasz - ahol a gesztusvilág szinte többet árul el a szereplő személyiségéről, mint a mondott szöveg.)

A jelenet vágás egyik alapszabálya: ha lehet *mindig mozgásban*, pontosabban *mozgás közben váltsuk a plánokat!* Ezt már korán elkezdték használni a vágók, mert rájöttek, hogy a néző jobban szereti, ilyenkor kevésbé veszi észre a vágást.

Itt kell megemlítenem az egyik legbosszantóbb vágási hibát: a „jumping cut”-ot. Ez akkor történik, amikor egy beállítást illetve annak a kicsit közelebbi felvételét saját magára vágjuk. *Csak akkor vághatunk saját magára egy beállítást, ha minimum három plán különbség van közöttük. Pl.: Kistotál – Szükszekond !*

„Jumping cut” keletkezik akkor is, ha nem a kameramozgás elejétől vágjuk a jelenetet, hanem onnan ahol már mozgásban van. *Kameramozgás közben ne vágjuk el a snittet!* Ugyanígy az is hiba, amikor a kamera mozgásának megállása előtt vágjuk el a képet. Vagy az is hiba, ha már mozog a kamera amikor bevágjuk. Van egy formanyelvi stílus, amiben szándékosan használható a „jumping cut”. Ez egyfajta képi ziláltságot, türelmetlenséget, kiborulást stb. idézhet elő, de csak- is valamilyen dramaturgiailag indokolt közegben. Esetleg álomkép felidézésénél vagy más nem realista közegben működhet, de akkor is csak úgy, ha a plánok egyformák, tehát nem változik a szereplő mérete a vásznon.

A vágás szabályai.

Tipikus filmjelenet, amikor a színész totálban belép egy szobába, és észrevesz valamit. Ilyenkor *kötelező bevágni az ő szemszögét* – a tárgyat vagy személyt akit néz, és utána *vissza kell vágni a színészt, lehetőleg szekondban, a tárgy vagy személy irányából!* Az nem szabályos megoldás, ha az előző totált vágjuk vissza, legfeljebb kényszervágás esetén. (A nézőben valamiféle kíváncsiság keltődik amikor a vásznon valaki észrevesz valamit. Ő is tudni akarja, hogy mi, vagy ki az! Nem éri be a verbális információval, és ha nem kap konkrét „képet” a dologról, egyfajta kirekesztésként éli meg a hiányt) Hitchcock is elkövette ezt a durva hibát méghozzá a legjobb filmjében! A Psycho egyik jelenetében a gazdag ügyfél, aki pénzt akar letétbe helyezni egy irodában a lánya esküvőjével kapcsolatban. Elővesz egy fényképet a lányáról és megmutatja Vera Milesnek. Ő hosszasan nézi, de mi nem láthatjuk meg hogy ki van a fényképen!



PSYCHO

Ez akkor is hiba, ha a sztori szempontjából lényegtelen a fotó. A néző mindenre kíváncsi, hiszen még nem tudhatja, hogy van e fontossága a továbbiakban. Ezt a kíváncsiságot a vágónak kötelessége kielégíteni, még akkor is ha a rendező elment mellette. (Ilyen esetben a vágónak pótfelvételt kell kérnie a producertől, hiszen egy fotó-közelit nem lehet gond leforgatni!)

Van még egy szabály a szemszögekkel kapcsolatban. Fritz Lang „M Egy város keresi a gyilkost” filmjében egy anya várja haza a gyerekét, közben járkál a konyhában és többször is felnéz a faliórára. A vágó rendesen, többször is beteszi az óra képét, és a mutatók is jelzik a múlt időt. Csak azt nem vette figyelembe, hogy a nő mindig máshonnan néz fel az órára, mindig ugyanabból az irányból mutatja.



M – EGY VÁROS KERESI A GYILKOST

Ez hiba, a szemszögnek *mindig igazodni kell a színész adott perspektívájához!* Nem vághatjuk vissza ugyanazt az irányt, amikor a szereplő már máshonnan néz!

(De ez még elfogadható hiba, ahhoz képest, ha egyáltalán nem vágunk be szemszöget, mert a forgatáson elfelejtették felvenni!)

A vágókép néha csak közvetetten kapcsolódik a jelenethez, például lehet egy felidézett pillanat, tárgy stb. ami a szereplő gondolataiban megjelenik. Ennél a helyzetenél *nem vághatunk kistotálból a vágóképre! Előbb a szereplő premier plánját kell bevágni, erre következik az emlékkép, majd visszavágunk a premier plánra.*

Van még a kényszer-vágókép, amit akkor kell használni, ha a helyszínen nem vettek fel rendes vágóképet. Ez a vágó ügyességén múlik, hogy mit tud használni. Például a felvételek legelején mindig a kamera indul el előbb, mint hogy elhangzik a szereplőt indító „Tessék!” Itt mindig van 3-4 másodperc amiben a színész csak áll és figyel. Ez lehet hasznos a kényszer-vágásnál! De lehet, hogy a felvétel végén, az „Ennyi!” után még nem áll le a kamera, és termelődik itt is néhány másodperc használható kép! (Én már az első filmemnél megtanultam ezt az opciót, és azóta mint rendező mindig direkt kivárok a Tessék! – előtt, és a végén is hagyom, hogy fusson kicsit túl a kamera, mert hogy mint vágó esetleg örülni fogok neki.)

Az áttünések

Az egyik kép „átformálódása” egy másik képpé már korán felfedezték a filmesek. Bár elég macerás volt a régi kopírozós technikával kivitelezni, mert a vágó nem láthatta igazából az áttünést, csak a két kapcsolódó snitten egy zsírceruzával átlósan húzott vonalat, amit aztán a negatív kopírozásánál, csak a hangos pozitív kópián ellenőrizhette a vágó, de akkor már nem lehetett korrigálni, rövidíteni vagy hosszabbítani az áttünésen.

Nem tudni ki használta először, de azonnal egyfajta paradigmaváltást hozott a filmdramaturgiában. Rájöttek, hogy ezzel a megoldással leginkább nézőbarát az időmúlás érzékeltetése. Ez annyira filmnyelv része lett, hogy a néző elvárta a használatát, hogy rögtön sínen legyen a történettel kapcsolatban. Sőt annyiban finomították az eljárást, hogy nagy idő és helyszínváltásnál a „Fade out – fade in” azaz elsötétült teljesen a kép és az új jelenet kivilágosodott. Ez már nagyjából kikerült a vágástechnikából, de még mindig használható effektus, ha arra van dramaturgiai indok.

Áttünésnél ügyelni kell arra, hogy lehetőleg fix képekkel végezzük, mert ha a két snitt közül valamelyikben mozog a kamera, az megzavarja a nézőt!

Van még a késleltetett áttünés, amikor elindul az áttünés, de hosszabb ideig mind a két snitt félig látszódik, mielőtt átmegyünk az új jelenetbe. Ez nagyon ritka meg-oldás, de lehet érvényessége ma is.

A zenére vágás

A háttér-zene csak a képek hangulatát erősítő, a nézőt emocionálisan orientáló „aláfestő” filmzene, kicsit halkan, a jelenet és a dialógusok alatt. Ez nem befolyásolja a jelenet vágási szabályait. Sőt ha lehet tudatosan kerüljük el a szinkron-pontokat, ahol a kép vágása véletlenül egybeesik egy háttérzenei ütemmel, mert a néző ezt egyből észreveszi és várja a következő egybeesést, figyelme elterelődik a jelenet lényegétől. A háttér-zene tényleg maradjon a háttérben, még akkor is, ha nincs párbeszéd. Nagyon fontos vágói képesség a zenei érzék. Most nem csak a ritmusérzékre gondolok, hanem a művészi, intonációs érzékenység. Hogy milyen stílusú, hangulatú zenét tesz a jelenet alá. Az ideális az, ha a háttérzene fejlődik, sokszor változik a mozi előrehaladtában. (E. Kusturica „Apa szolgálati útra ment” filmjében mindig ugyanaz a zenei motívum jön elő a hosszú filmben, ami egy idő után nagyon bosszantó.)

Az igazi vágói feladat, amikor a filmen belül, valamilyen zene ritmusára kell a snitteket egymás után rakni. Ez elsősorban a táncos-zenés filmekben van, de minden más, klipszerűen feldolgozott jelenetekben is a zenére kell vágni. Ilyenkor az egyik legfontosabb alapszabály, a zene ütemének négy részre osztása (általában a zenék 4/4 negyed ritmusban vannak) és csakis ezeken a pontokon vághatjuk el a képet! (Egy átlagos, közepes ritmusú ütem kb. 20 filmkocka. Ebben az esetben például az 1. kocka, vagy az 5. kocka, vagy a 10. kocka, vagy a 15. kocka lehet a vágási pont! Minden más kockánál pl. a 2. vagy a 7. kocka vágás-baki keletkezik, és a néző aritmust érez, és ha ez többször megtörténik a zenés rész alatt, elkezd nem szeretni a filmet.

Ha 1-re vágunk az nagyon hangsúlyos lesz, arra a néző is felkapja a fejét, és ezt a hatást ki lehet használni, pl. egy új helyszínen, vagy valami új esemény kerül sorra. Például egy asztalra ütésnél is jól működik, de ezt *elővágással* kell megoldani. Vagyis a 15. kockára vágjuk a snittet, ahol a színész még csak emeli a kezét és így éppen az 1.-nél ér a tenyere az asztal lapjára.

Van még egy fontos főszabálya a zenére vágásnak: *ha a zenében történik valami* (pl. hirtelen üstdob hang) *akkor a képen is történnie kell valaminek!*

Nem tehet úgy a rendező, hogy őt nem érdekli az üstdob, menjen tovább a snitt. Ez szigorúan tilos! Az érzékszerveink a teljes szinkronításban fejlődtek ki az évmilliók alatt. Ha megyünk az utcán, minden hang, zaj, zöreje „szinkronban” van a „képpel” - vagyis azzal amit látunk. Ez az evidencia a másik irányból is igaz! Ha egy furcsa hangot hallunk a hátunk mögött, akkor gyorsan megfordulunk, hogy megismerjük a hangot okozó eseményt, tárgyat. Bevésődött reflexek irányítanak bennünket, amit nem tudunk kikapcsolni, amikor beülünk egy moziba. (Ezért is kellene a rendezőknek élettant és pszichológiát is tanulni a Filmművészetin!) Tehát, ha a néző a mozi közben hall egy üstdobot, akkor keresi a vizuális okát! A néző képtelen nem törődni egy ilyen karakteres hanggal, ő nem zenét hallgat éppen, hanem filmet néz. Amikor otthon zenét hallgatunk, csak nézünk magunk elé, és „nem látunk semmit” nem jönnek elő a zene által inspirált képek a homlokunk mögött! Ha jön egy üstdob-ütés, semmi nem történik, a zene része, tehát nem esünk ki a fotelból, hallgatjuk tovább.

De a mozi más, ott a szinkronitás törvénye működik. Nem a zenehallgatás akusztikus élménye. A zene és kép kapcsolata akkor a legpontosabb, ha a zeneszerző a képre, a film történéseivel szinkronban komponálja a zenét. Vagyis nem a vágó alakítja a képet a készen kapott zenére. Ez a vágókímélő módszer. Csak ebben az esetben a rendezőnek tökéletesen meg kell bíznia a zeneszerzőben. Nem csak hogy a legjobb, a jelenetet érzelmileg hűen követő zenét kapja tőle, hanem hogy pontos is! Nem lóg túl, nem marad abba a jelenet vége előtt stb. (Nekem szakmailag – ugyanis én inkább vágónak tekintem magam – nincs nagyobb bosszúság, mint a pontatlan zene egy, amúgy jó filmben. Kurosava „A vihar kapujában” filmjében a favágó jelenet, aki megy hosszasan az erdőben, kicsit túl hosszasan is, mert hogy annál nagyobb legyen a meghökkenés a nézőben, de a hatás elmarad, mert a zene előbb áll le, miközben az erdőben lépegető favágót mutatja a kamera. Ez nagyon durva hiba egy olyan filmben, ami különben kiváló munka!)



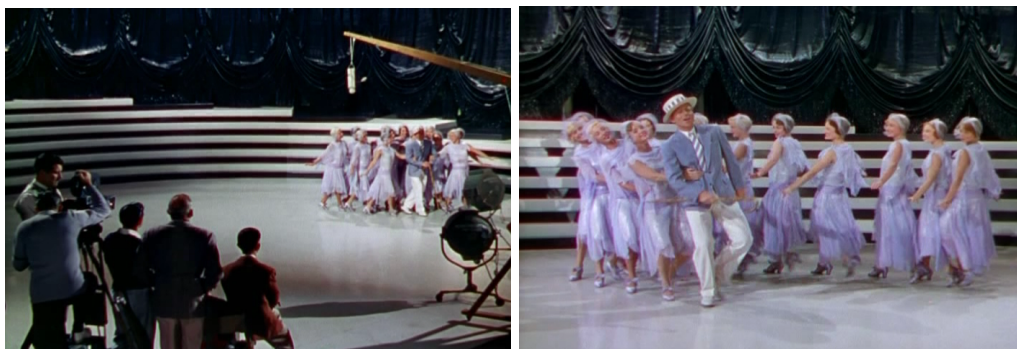
A VIHAR KAPUJA 1952

A csend is lehet feszültségteremtő elem a vágás során, és olykor jobban működik mint a zene. Nincs rá szabály, hogy mikor alkalmazzuk, de csak indokolt esetben legyen csend a jelenet alatt, mert ilyenkor a zajokra és zörejekre jobban odafigyel a néző. (Erre is az előbbi filmben van kiváló példa. „A vihar kapujában” moziban szinte végig aláfestő zene van, és nem is rosszak, de amikor az igazi párbaj jelenet következik, nincs zene, csak a két küzdő nyögése, lihegése hallatszódik! Zseniális húzás volt, 100-ból 99 rendező ide valami adrenalin termelő félelmetes zenét tett volna, pedig az egyre erősödő lihegés mindennél jobban viszi a nézőt a realitásba, vagyis a halálfélelembe.)

A különböző műfajú filmek más-más zenei-koncepciót és természetesen eltérő zsánerű zenéket igényelnek. A filmzene, ha jól van kiválasztva, mindig erősíti a képen látott jelenet hatását, minden műfajban.

De mi a helyzet a zenés filmmel?

A korai musicalben (pl. „Ének az esőben”) a filmes fotografálás nem tudott megszabadulni a színpad-perspektívától, vagyis minden koreográfiát egy irányból, a „nézőtér” irányából vettek fel, csak a plánok nagysága változott, és emiatt sűrűn adódott a „jumping cut”. Ugyanakkor az egyéb jelenetek fel voltak rendesen dolgozva, minden irányból. Vagyis nem merték felvinni a kamerát a táncosok közé, olyan erős volt a színház-műfaji kötődésük.



ÉNEK AZ ESŐBEN 1952

Ez más korabeli zenés filmekre is igaz. Nem tudom, hogy Bob Fosse rendező volt e az első, aki az 1972-es „Kabaré” filmjében ugyanúgy felplánozta a zenés részeket, mint a rendes jeleneteket. És még egy újdonságot hozott a műfajba: a zenés részek a zene ütemére voltak vágva és rövidebb/gyorsabb snitteket használt mint a nem zenés jelenetekben. Ez aztán meghatározó metódussá vált a zenés filmek vágástechnikájában. (Pl. az 1979-es „Hair” musicalban)

Azután jött a felülmúlhatatlan Pink Floyd – „A fal” műve, 1982-ben. Ez teljesen átírta a zenés film fogalmát, és egy új műfajt hozott létre. Újra kellett gondolni a zenés film forgatókönyvét is, mivel tökéletes összhangban kellett hozni a kép tartalmát a számok szövegeivel. Mivel a forgatókönyvet Roger Waters, „A fal” számainak szövegírója jegyzi, az egész film világa már a forgatókönyvben meg-született. A rendező, Alan Parker „csak” levezényelte a forgatást, és általában ügyesen végezte a dolgát. De nagy kihívás volt a film vágójának Gerry Hambling-nak is ez a munka. Általában igen jó a zenei érzéke és remekül vágott ritmusra, persze nem hiba nélkül. Ezt a filmet alapként kezelem, ha a zenei vágástól tartok órát, de éppen emiatt a hibákra is felhívom a hallgatók figyelmét. Annál a résznél mielőtt a filmbeli iskolások elkezdik a szürreális húsdarálós jelenetet („We don't need no education”) van egy jelenet, ami kicsit meg-hökkentett. A középkorú tanár óráján vagyunk, aki végzálja a gyermek Pinket, és felolvassa az elkobzott versét, hosszasan, mintha hirtelen átmennénk egy játékfilmbe. Ez szerintem formanyelvi tévedés, a néző kiesik a zenei világból, át kell rendeznie az agyát egy egészen másfajta befogadásra. Utána meg hirtelen megint visszajön a zene, és ismét kell egy kis idő a nézőnek, hogy visszarendeződjön egy szimbólum-alapú dekódolásra. Pont itt következik egy zenei rész, amit elszúrt a vágó, mert a zenei egyekre nem vágott képet, noha üvölt a film, hogy ott be kell avatkozni! (Annyira bosszantott ez az oda nem figyelés, hogy fogtam magam és átvágtam ezt a részt! Úgy ahogy szerintem vágni kellett volna. Az órámon először levetítem az eredeti vágást, majd általam korrigáltat, és minden önfényezés nélkül azt kell mondanom, hogy a második sokkal jobban tetszik a hallgatóknak!) De a hibáival együtt egy nagy mérföldkő a zenés műfajban a „The Wall”.



Alan Parker A FAL 1982

Még egy filmet meg kell említeni a zenés műfajból a vágás szempontjából, ez a Bob Fosse rendezte „All that Jazz” (Mindhalálig zene) 1979. Mindjárt az elején van egy zenére vágott bevezető montázs, George Benson „On Broadway” szá-mára. Igazi vágói bravúrt láthatunk, olyan vágási ötletekkel, mint csúsztatott ütem, ami azt jelenti, hogy a táncosok levegőbe ugrását kétszer-háromszor, több plánból indítja, gyors, pár kockás vágásokkal. Ez veszélyes és kezdő vágóknak nem ajánlott megoldás, mert kockákon múlik hogy a ritmus fals legyen, és akkor durva vágási hibának hat! Ez az egész bevezető rész bravúrosan van megvágva (Alan Heim) és eredetileg főcím háttérnek szánták, de szerencsére a rendező úgy dön-tött, hogy nem rondítja el betűkkel a tánc és a zenére vágott montázs látványát.



MINDHALÁLIG ZENE 1979

Ezt igen helyesen tette Bob Fosse, amit viszont nagyon benézett, az a film vége. Ez az a tipikus eset, amikor a vágónak mindenképpen közbe kell avatkozni, mert nem hagyhatja, hogy egy filmnek háromszor legyen vége. A film végén levő Búcsúzás Show iszonyúan el van nyújtva, és hiába a rengeteg koreográfiai ötlet és látványosság, egyszerűen unalmassá válik öt perc után. És háromszor érzi a néző azt, hogy ennyi, vége a dolognak, de nem mindig újra startol az egész show. Úgyhogy a végére elfogy az empátiám ezzel a haldokló Gideonnal szemben. És ez nagy tanulság vágói szempontból, mert láthatóan rengeteg munkát töltek a teljes komplexum elkészítésébe (koreográfia kitalálás, begyakorlás, sok próba, felvételek stb.) de ez nem számíthat a végső vágásnál. Akármennyi munka is van benne, ami már nem fér az élvezhető és kellemes hosszba, ki kell vágni a film érdekében!

A szecskázás korszaka.

Úgy az ezredforduló táján egy új mozgóképes mentalitás kezdte feszegetni a filmes ábrázolás megszokott és jól működő formanyelvét, és ezzel nem azt mondtam, hogy „kezdte megújítani...”, sőt éppen ellenkezőleg. A filmnyersanyagra való fényképezést felváltotta az elektronikus képrögzítés, ami a korlátlan mennyiségű felvételt tett lehetővé, a komputeres montírozás pedig hihetetlenül felgyorsította a filmvágást. A különböző vágóprogramok minden korlátot megszüntettek a montírozás technikájában. Amíg korábban vágóasztalon a pozitív filmet manuálisan kellett elvágni és összeragasztani, és csaknem lehetetlen volt csak egyes kockákat összeilleszteni, tehát villogó hatást elérni, addig a computeren ez semmiféle problémát nem okoz.



A Steinbeck vágóasztalon dolgozom 1999

Azonkívül volt még egy nagy hátránya a korábbi technikának: a pozitív-negatív eljárás. Ennek lényege az, hogy a vágó megvágta a munkakópiát, majd ennek alapján a negatív vágó utána vágta a leforgatott negatívot. Ahhoz hogy kockapontos legyen a vágás, a nyers-anyag gyártó rátett a még szűz negatívra egy növekvő „lábszámot”, pontosan 16 kockánként. Ami nagyjából azt jelentette, hogy 16 kockánál rövidebb snittet nem lehetett bevágni. (Illetve velem is fordult elő, hogy a „Moziklip” filmembe 5 kockás vágásokat is alkalmaztam. Ilyenkor kézzel fel kellett valahogy írnom a filmszalag szélére egy tű vékony filctollal hogy melyik lábszámhoz tartozik a snitt. Sőt ki kellett mennem a laborba, és leülve a negatív vágó hölgy mellé ott kellett megmutatnom a vágások helyét. Ilyenkor mindig vittem magammal egy doboz bonbont, hogy enyhítsem a bosszankodását, hogy ennyit kell dolgoznia egy filmen.) Acetonnal ragasztották össze a filmet, és elég aprólékos munkát követelt meg. Ezt csak azért idéztem fel ilyen hosszasan, mert van valamilyen érdekes és távoli összefüggés a filmkészítés technikai kondíciói és filmes gondolkodás között.

Vagyis, a computer-vágás időszaka előtt a rendezők/vágók egyáltalán nem használtak extrém-rövid vágásokat, mert az nem volt kivitelezhető, illetve mint az esetemben is, nagyon sok munkával járt. Vagyis a filmszakma megegyezett abban a formanyelvben amit elért, és amit a nézők is befogadtak. A nézők és az alkotók évtizedeken keresztül ebben a konszenzusban éltek, szerintem helyesen.

Nem tudom már melyik film volt az, amin először kiakadtam a durván gyors, villanásszerű vágásokon. Talán Baz Luhrman „Rómeó és Júlia” rémes dolgozata. (Ennél a filmnél nem a csak a vágáson voltam kiakadva, hanem azon, hogy ehhez az erőltetetten modern vizuális formához a régies, eredeti Shakespeare szöveget adta a színészek szájába. Teljes ízlésficam!)

De ez még 1997-ben volt, azóta a „modernséget” zászlójukra tűző rendezők fokozták a tempót, és támadást indítottak a nézők retinája ellen. Ennek a legdurvább példája az „Enter The Void” főcímében látható, azaz nem látható, csak egy iszonyatos vibrálás, ami még egy komputer képernyőjén is ront néhány dioptriát a látószervünkben. Ez szinte már szadista hajlamokra utal, és nem értem, ilyenkor egy producer miért nem lép közbe? Nem sok ilyen filmet néztem végig, önvédelemből. Ugyanis nem elég, hogy súlyosan nézőellenes ez a szecs-kázó stílus, de az is divatba jött ezeknél a tehetségtelen rendezőknél, hogy minden vágást és gyors kameramozgást irritálóan hangos hang-effektekkel erősítsenek meg, amitől a néző kiesik a székéből.

Azt hiszem ezek a rendezők túl sok computer-játékot játszottak gyerekkorukban, feltekert hangerővel. És ott is maradtak agyilag egy infantilis élmény-horizonton.

„Vaskabátok” (Edgar Wright) Crank 1-2 (Brian Taylor) Stb.



Brian Taylor CRANK 2



Jonas Akerlund A POR

Jonas Akerlund „A por” filmjét nézve azon vívódtam, hogy itt esetleg a forma és tartalom találkozása is felmerülhet e, mert hogy a gyors – fel-turbózott képi világ stimmel a kábítószeres feelinggel, és néha még szórakoztató is volt! De ahogy ment előre a mozi azt vettem észre, hogy fél óra múlva elfáradt. Nem, nem a néző, hanem a film fáradt el! És ez fontos mozzanat. Ugyanis ha egy film csak vizuális ingereket kelt, és a rendező/vágó csak a formával van elfoglalva, eltűnik a mondanivaló. Valószínűleg az már a forgatókönyvben sem volt, és ebben teljesen megegyezik a hagyományos stílusban megcsinált mozival. Vagyis: a rossz film nem csak a stílusa miatt rossz, hanem a mondanivaló hiánya, vagy a tartalom silánysága miatt is!

A hangvágás

Az előbb szóba kerültek a túlzásba vitt hang-effektek a gyors vágások alatt. Ez pedig megint főleg vágó és kisebb mértékben a hangmérnök felelőssége, ugyanis nekik kell kezelni a film teljes akusztikus kiterjedését. De azt a vágó dönti el, hogy milyen karakterű effekteket, atmoszférákat, hanghatásokat visel magán a mozi. Ezt lehet valóban öltözőknek nevezni, mivel a film már le van forgatva, a történet fel van dolgozva jelenetekben, össze is van állítva az egész, és most jön a díszítés. El kell döntenie, hogy mikor használunk zenét és mikor atmoszférát, mert a kettő zavarja egymást és így a nézőt is.

A Hollywoodi mozik többnyire túl vannak zenélve, de ez nem lenne baj, ha a zene, illetve a hangzás passzolna a történet hangulatához. Általában giccsessé válnak a jelenetek, ha túl sok vonóst használ a zeneszerző, és túl riasztóvá, ha sok mély dobot komponál bele. Amerikai filmzenében sajnos ritka a „kevesebb több lett volna” tapasztalás.

De inkább beszéljünk a zaj-zörej és dialóg vágásáról. Akkor is kell zörej sávot készítenünk, ha eredeti hanggal történt a forgatás. Ugyanis ha külföldre eladják a mozit, a kinti forgalmazónak mellékelni kell a „nemzetközi hangot” azaz a dialógus nélküli kevert filmhangot. A külső atmoszférák kiválasztására nagyon kell ügyelni.

Az utcai forgalom lehet sűrű, nagy forgalmú és gyenge, külvárosi. Ugyanígy a parkok vagy kertes városrészek sok madárral vagy kevés madárral. Mindegyiknek más-más a hangulata. A belsőben régebben szinte kötelező volt óraketyegés hangot használni, mert azt szerette a néző. Ma többet használnak zenét az atmoszférák helyett, mert azzal nincs annyi munka.

A keverés

A keverésen a rendezőn kívül ott kell lenni a vágónak is. Ugyanis a film vágása közben, a különböző hangsávok kialakításakor egyfajta keverési metódus is társult. Hogy mi mennyire legyen előtérben/háttérben. Amennyiben több sávos Dolby Surround hang készül, természetesen ez az összes sávra vonatkozik.

(A keverés rémesen unalmas meló, kivéve a hangmérnöknek, akinek meg a lehető legizgalmasabb dolog. Én szinte minden filmem keverésén elaludtam egyszer-kétszer! Márkus Tamás a hangmérnököm persze nem tud róla, mert ilyenkor hátramentem a vetítőterembe)

A hangmérnök a fülével lát, nem úgy mint a vakok, de legalább annyira ki van hegyezve a hallása. Például az arányok meghallására. A zene és a dialóg, a zene és az atmoszféra, illetve a dialóg és atmoszféra arányainak beállításával kell legfőképpen törődnie, és mindezt a néző érdekében. Mindennél fontosabb a filmbeli párbeszéd érthetősége, ugyanis a nézőt semmi nem zavarja jobban, mintha a hangos zenétől nem érti meg a szavakat. Vagy az átlag néző azt sem kedveli, ha a sub-basszus túlzott használatától, megváltozik a szívritmusa, és enyhe rosszullét fogja el.

Én személy szerint nem kedvelem a Dolby Surround hangzást, de ezt a korommal magyarázom, és elfogadom hogy az új és még újabb generációk szeretik ha „felrobban” körülöttük a moziterem, miközben egy akciófilmet néznek. Ettől még lehet belőlük értelmes felnőtt, de a hangmérnök kötelessége ügyelni arra, hogy ez decibelemben mérve még ne legyen az emberi fül számára kifejezetten ártalmas. Én már jöttem ki vetítésről, az elviselhetetlen hangerő miatt, és nem is mentem vissza és ez nem biztos, hogy az én bajom.

Sajnos nem mindig magas színvonalon dolgozó hangmérnök jegyez egy filmet, és ez csak tovább romlik amikor le kell szinkronizálni. Ugyanis a készen kapott „nemzetközi kevert”-ben már nem tudja megváltoztatni, mondjuk a zene és az atmoszféra arányát.

A film előzetese

Kész a film, jön az előzetes. Ez általában a vágó feladata, de a rendező és a forgalmazó is beleszólhat. Sajnos. Az előzetesek többsége egyszerű átverés. Belepakolják a mozi leghúzósabb akciórészeit, legjobb poénjait, egy reszelt torkú narrátor álságos szöveggel tömi a fülünket, és a végén semmire sem emlékszünk a 2 – 3 percből. Én nem is értem miért van erre ekkora igény?

Ez olyan, mintha ételfotókból választanánk kaját, de nem tudjuk, hogy milyen az ízük. Nagy a sumákolás ezzel a műfajjal kapcsolatban, mert sok pénz függ a marketingtől. De arra miért nem jöttek rá még a film-gyártók, hogy egy előzetes - akármennyire ütős is – az esetleges bukástól nem menti meg a mozit. Mint ahogy csak az előzetestől még nem lett óriási siker egy film sem. Egyszer már valaki megpróbálkozhatna, hogy egy korrekt, a film lényegét, történetét közreadó rövid ismertetőt készít a moziról. De ez soha nem fog megtörténni. A filmesek rettegnek a bukástól és többé-kevésbé még akkor sem tudják, hogy most jó e a film, vagy ócska, amikor már nyomják a bemutató plakátjait. És inkább igyekszenek túlfényezni mindaddig, amíg az első kritikák meg nem jelennek. (Én is ezt tettem majdnem minden filmem előzetesének összeállításánál. Kivéve az első játék-filmemet. Az „Egészséges erotika” előzetese egy hanyag gesztus volt, a film csapóiból vágtam össze két percet, mert igazából nem érdekelt, hogy milyen is egy előzetes. A pályafutásom legnézettebb mozija lett! Azután persze, többi filmem előzetesénél, hirtelen tétje lett a nézőszámnak, és attól kezdve én is igyekeztem átverni a nézőket. Hát ez van, barátaim.)



EGÉSZSÉGES EROTIKA előzetes. Bemutató 1986

Dokumentumfilm vágása

Jó dokumentumfilm esetén izgalmas a vágói feladat. Mert csakis a tárgy legalázatosabb szolgálata, a téma meghatározta vágói metódusa irányíthatja a munkáját. Szolgálnia kell a felvett dokumentum saját kiterjedését és azt visszafogott stílus-ban, a leghatásosabb egyszerűséggel mozgóképpé alakítani. A riportokat, mono-lógokat csak olyan vágóképekkel szakítsuk meg ami informál, kiegészíti a hallott szöveget. Fotókat, amikor konkrét személyről beszél, és lehetőleg ne feliratozzuk.

A mozgó vágókép már elviheti a figyelmet és ha nem feltétlenül szükséges inkább ne alkalmazzuk. A visszatérő riport alanyok első megszólalásukkor ismételten írjuk alá a nevét, nem elég a film elején egyszer, lehet hogy valaki később kapcsolódik a filmbe.

A rossz dokumentumfilm vágója nem elégszik meg ezzel a redukált szereppel és ötletei támadnak! Meggyőzi a rendezőt, olykor saját magát, hogy a néző unni fogja és „dobjuk fel egy kicsit”. Elkezd vágóképeket bevágni oda, ahol a néző a riportalanyt figyelne inkább, és innen nincs megállás. Elkezd magának csinálni a filmet, és valószínű hogy egyre jobban érzi magát. A néző már fel sem merül a gondolataiban.

A másik, szinte általános probléma: a szerzői dokumentumfilmek hosszúsága. Erről már írtam a „Dokumentumfilm rendezése” fejezetben, itt a vágói ismeretek taglalásánál csak a vágó felelőségét hoznám fel, akinek erre is oda kell figyelnie. Ha vágás közben a time code túllép a 40.-percen, és még hátravan a forgatott anyag fele, ott meg kell hogy szólaljon a vészcsengő!

.....

Összefoglaló

A filmkészítés feladata nehezen összefoglalható. A film, mint kreatív termék elkészítése, úgy vélem, az egyik legnehezebb, legbonyolultabb folyamat. Talán az építészmérnöki lehet még hasonlóan bonyolult és sok ismeretet igénylő foglalkozás, de ahhoz nem értek. Mindenesetre nekik annyival könnyebb, hogy nem blöffölhetnek, mert akkor az a ház összeomlik. És ezzel a szakmából ez a mérnök kirekesztődik. A filmes táborban nincsenek ilyen drámák. Sok film „omlik össze” de ez alig hat szelektíve a rendezők felhozatalában. A nézők meg nem értik, hogy készülhet ennyi „lakhatatlan” mozgókép a néhány jól sikerülthöz képest.

Befejezve a könyv első részét, sokan mondhatják, hogy mit osztom én itt az ésszt, hiszen az én filmjeimben is hemzsegek a hibák. Ezt elismerem, de pont azzal a szándékkal vettem bele magam a mozgókép szabályainak feltárásába, hogy a most filmkészítésbe kezdő fiataloknak legyen egy minimális útmutató a szakmai kérdéseikre. Nekem nem állt rendelkezésemre ilyen könyv, és a világért sem mondanám, hogy ha lett volna, akkor hibátlan filmek kerültek volna ki a kezem alól. Viszont abban biztos vagyok, hogy kevesebb bosszúsággal kellene most szembesülnöm velük kapcsolatban. Az egyetlen lehetőség a szakmai fogások elsajátítására hogy filmeket néztem. Sokat és mindent. De ezek által néha

éppen hogy negatív mintákat vettem át, noha én azt hittem, hogy ami a mozi vásznán megjelenik az jó és tanulandó. Ez egyáltalán nincs így. És ezt megpróbálom bebizonyítani a következő fejezetben!