FILM KULTÚRA

66|3

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM * MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

FILM KULTÚRA 66|3

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM · MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

SZERKESZTŐSÉG:

Budapest, XIV., Népstadion út 97.

A KIADÁSÉRT FELEL:

A Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum igazgatója

1966. MÁJUS — JÚNIUS

TARTALOM

E SZÁMUNK MUNKATÁRSAI

Almási Miklós, a Színháztudományi Intézet tudományos munkatársa, kandidátus
Bíró Yvette, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Czigány Tamás filmrendező
Eörsi István író
Fáy Mari, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Gellért Endre, a Televízió művészeti és filmfőosztályának vezetője
Kézdi-Kovács Zsolt filmrendező
Máriássy Judit író
Nádasy László filmrendező
Romm, Mihail filmrendező, a moszkvai Filmművészeti Főiskola tanára
Sallay Gergely, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Ungvári Tamás irodalomtörténész
Vajda Miklós szerkesztő, a New Hungarian Quarterly munkatársa
Zay László filmkritikus

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

Beszélgetés Kovács Andrással
Beszámoló a fesztiválokról
Filmtörténeti dosszié: Buster Keaton
Jelentés a játékfilmstúdiókból
Írók, festők, szobrászok, muzsikusok a filmről
Az emberi kapcsolatok pszichológiája és filmbeli modelljeik
A filmoktatás kísérleti évének tapasztalatai
Utazás a filmfantasztikum körül

Előfizethető, illetve számonként megvásárolható a szerkesztőség címén. Előfizetési díj egy évre 42.— Ft, félévre 21.— Ft Csekkszámlaszám 171-403-70 MNB.

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd u. 16.) 668471 számon. Felelős vezető: Kerschen Mihály.

NEMZETKÖZI FILMTÖRTÉNETI KONFERENCIA BUDAPESTEN

A szerény keretek és a szenzációkat nélkülöző program ellenére is jelentős tudományos találkozót tartottak április 25—29 között Budapesten a népi demokratikus országok, valamint megfigyelőként a Szovjetúnió filmtörténészeinek képviselői a Magyar Filmtudományi Intézet és a Lengyel Filmarchívum közös rendezésében. A maga nemében első ilyen konferencia jelentőségét mindenekelőtt maga a tény adja: az, hogy a szóban forgó országokban, ahol — a Szovjetúniót kivéve — alig egy évtizede folyik többé-kevésbé szervezett keretek között a filmművészettel kapcsolatos tudományos munka, bizonyos kezdeti eredmények után felébredt az igény a filmtörténetírás célkitűzéseinek és módszereinek számbavételére, megvitatására.

Nem kevésbé fontos körülmény, hogy a referátumok középpontjában az említett országok felszabadulás utáni filmművészete állt, illetve ezek kapcsolata a társadalmi-politikai tényezőkkel, a nemzeti hagyománnyal, valamint a nyugati hatásokkal. Az első témával J. Toeplitz, a másodikkal J. Bocek, a harmadikkal Bíró Yvette előadása foglalkozott, míg korreferátumokat ezekkel kapcsolatban Hermann István, Nemeskürty István és Nemes Károly tartottak. A közelmúlt vizsgálata a filmtörténész számára kétségtelenül azzal az előnnyel jár, hogy a művek születésének körülményei, a társadalmi háttérrel való összefüggései még úgyszólván „in vivo" tanulmányozhatók, s csak kisebb részben kell azokat fáradságos kutatómunkával reprodukálni, illetve feltevésekkel pótolni. A feladatot jobban szemügyre véve azonban kiderül, hogy a közelség nem csupán előny, és a lényeges filmtörténeti megállapítások, a részletelemek szintetizálása tekintetében változatlanok a nehézségek. Igy például, bár a konferencia résztvevői egyöntetűen igazolva látták azt az előzetes elgondolásukat, hogy az utóbbi húsz esztendő kisebb filmtörténeti szakaszai az egyes népi demokratikus országokban hasonlóképpen jelölhetők ki, abban viszont — mint kiderült — már eltérőek a vélemények, hogy e kisebb szakaszokban vajon a történeti-társadalmi tényezőknek vagy az újonnan jelentkező alkotói szándékoknak volt-e elsőd-

leges meghatározó szerepe. Ugyanilyen, árnyaltabb megítélést igénylő kérdésekkel találják szemben magukat filmtörténészeink a nemzeti hagyományok kettős, haladó és gátló szerepének elbírálásakor, avagy a nyugati hatások értelmezésekor. Mindezek a problémák jól illusztrálták a konferencia tekintélyes résztvevője, N. A. Lebegyev professzor felszólalását, aki a filmtörténethez tartozó, rendkívül messzire nyúló kutatási területek felsorolása után arra próbált válaszolni: melyek azok a legsürgősebben elvégzendő feladatok, amelyekkel filmtörténészeink saját tudományúguk fejlesztése mellett a filmkultúra további terjesztését is elősegíthetnék, s ezek között első helyen a film és közönsége problémakörének vizsgálatát jelölte meg.

A filmtörténet szerteágazó és nagy kiterjedésű kutatási területei egyben felhívják a figyelmet a tudományos munka személyi szükségleteire és a szervezett keretek fontosságára. A legutóbbi időkig ugyanis csaknem valamennyi résztvevő országban kutatómunkát kizárólag amatőrök, a filmművészet spontán rajongói végeztek, akik még ha maradandót alkottak is, esetleges érdeklődési körük folytán éppen a rendszerességgel maradtak leginkább adósok. Ma már viszont a „legidősebb" népi demokratikus filmtudományi intézetek keretében filmtörténeti kutatócsoportok működnek, amelyek feladataikat módszeresen feltérképezik, s a szervezett kutatási rend eredményeképpen folyamatosan jelentetik meg a nemzeti filmtörténet első köteteit, mint például Csehszlovákiában, Romániában és Lengyelországban. A magyar filmtörténeti kutatómunka, amely alig néhányesztendős múltja ellenére egy-két alapvető mű közreadásával máris eredményekről számolhat be, éppen a szervezettség megerősítése terén láthatja maga előtt legközelebbi teendőit.

Mind e tárgyi és személyi feltételek tudatában a népi demokratikus országok filmtörténészeinek első konferenciáját mindenekelőtt a feladat nagyságával és a nehézségekkel való becsületes számvetés jellemezte. Természetesen a tanácskozások gyakorlati értéke sem fogalmazható meg néhány tételes eredményben, hiszen azok a módszertani problémák, amelyeknek megtárgyalását célul tűzték ki, nyilván nem oldhatók meg első megközelítésükkor. Éppen ezért a konferencia ezúttal jó érzékkel csupán a legfőbb módszertani tényezők megnevezésére szorítkozott, s későbbi időkre hagyta ezek szerepének pontosabb körülhatárolását.

Ami a hasonló jellegű tanácskozások programját illeti, a figyelem — éppen az elhangzott referátumok alapján — főként három témakör felé fordult: a film és közönsége viszonyára, valamint a neorealizmus és a szovjet film szerepére az elmúlt két évtized fejlődésében. A majdani konferenciák szervezői alighanem megszívlelik az ülések társelnökének, J. Toeplitz lengyel professzornak a figyelmeztetését, hogy a következőkben már célszerűbb lesz lényegesen szűkebb vizsgálati területet kijelölni, s valamennyi referátum „össztüzét" erre irányítani. Ezzel biztosítható majd, hogy egy-egy módszertani probléma konkrétebb megvilágítást nyerjen, illetve egy-egy módszertanilag helyesen feldolgozott filmtörténeti jelenség elemzéséből használható, általános következtetéseket lehessen levonni.

S csakis így — a kutatóra elsősorban kötelező önmérséklettel — érhető el, hogy a módszertani kérdések megtárgyalása a további kutatásoknak ne fékjévé, hanem lendítő erejévé válhasson, mint ahogy az első nemzetközi filmtörténeti konferencia ilyen szellemben élt a közös tanácskozások gazdag lehetőségeivel.

MŰHELY

A FILMESSZÉ JOGOSULTSÁGÁRÓL

Egy műfaj, akár filmműfaj esztétikai jogosultságát perdöntően, az elméleti kétségeket kifüstölő erővel, a megszületett művek igazolhatják — ez nem is lehet kétséges. De ugyanígy az sem, hogy lehet és van a műfajoknak olyan gyakorlati, a személyes és társadalmi szükségletekben gyökerező jogosultsága, amelyet hasztalan próbálnánk elvitatni. A hozzájuk fűződő igény ugyanis még kedvezőtlen körülmények között, s akár álutakon is igyekszik kielégülést szerezni.

Ilyen emberi és társadalmi igényt, közelebbről a XX. század emberének fokozott és gyorsuló ütemben növekvő tájékozódási igényét szolgálja a népszerű-tudományos filmstúdió munkája, s ez állt középpontjában annak a beszélgetésnek is, amelyet a Stúdió vezetőjével, Deák Györggyel folytattunk a csoport terveiről, célkitűzéseiről.

A tájékozódás, persze, megfakult jelentésű fogalom, élményszerű jelentését talán az ókori hajós példájával idézhetnénk fel, aki a nyílt tengeren a sarkcsillaghoz igazítja útirányát, tehát vállalkozásának sikere, biztonságérzete a helyes világkép felismerésétől és elfogadásától függ. Századunk „hajósának" azonban már nemcsak a sarkcsillaghoz kell igazodnia, a korszerű világkép és biztonságérzet csak számos különböző nemű tudományos, művészeti és gyakorlati ismeret harmóniájából fakadhat. Ez a harmónia a résznek és az egésznek az összhangját jelenti, tehát a szakismeretnek az egész világképpel, az egyénnek társadalmi feladatával való belső egyezését.

A feladat, amelyet a Stúdióban készülő filmek vállalnak, nyilván csak az lehet, hogy ennek az egyéni és társadalmi közérzetben jelentkező harmóniának a kimunkálásában vegyenek részt a film élményszerző erejével, a filmesszé szakismeretet közlő, de a teljes világra szemet nyitó műfajával.

A Stúdió mintegy másfél évtizedes működése során a népszerű-tudományos filmgyártás művészi jellegének megítélése sokat válto-

zott. Kezdetben a tudományos világnézet konzekvenciái gyakran éppen a tudományos bizonyítás és a művészi ábrázolás elveit felejtve, harsogó didakticizmussal tolakodtak a népszerű-tudományos filmekbe. Ma, bár a filmek „filozófáló" igénye legalább annyi, a témák minél szigorúbb körülhatárolásával, s a filmesszé műfaji lehetőségeinek felfedezésével keresik a fejlődés útját. Mindennek ellenére a Stúdió alkotói nem tekinthetik egyszer és mindenkorra eldöntöttnek a filmesszé műfajának jogosultságát. Nem azért, mert ez esztétikailag — a tudomány és a művészet vegyesházasságát ellenzők körében — vitatható, vagy mert a gyakorlati, didaktikai célok felé a szükségesnél hosszabb úton vezet. Elsősorban azért, mert minden műnél, minden témánál előlről kezdődik a bizonyítás: ez adja a népszerű-tudományos film megalkotásának mindenkori drámai feszültségét.

A szakismeretek közlésében nem maximalisták: a filmek szerzői a tájékozottab informátor igényével állnak a nézők elé, mint ugyanannak a „társaságnak" beavatottabb tagjai. A tudomány és a művészet fejlődése századunk elfoglalt embere számára alig nyomonkövethető, a tömegek világképe állandóan lemaradásban van, s ezenfelül vannak különösen rejtett területei a megismerés birodalmának. Mindezek áthidalása mennyiségi módszerekkel elképzelhetetlen, tehát itt is a műfaj „transzferens" jellege, hasonló témák egész sorát megvilágító ereje nyújthat segítséget.

A felölelt területek egyre szaporodnak. Előbb az esztétikai, majd a lélektani témák is szót kértek a tervben, legújabban pedig a mitológiák, a zene és a szociológia kínálnak izgalmas problémákat az alkotóknak. A gondolkodó gépek és a kibernetika filmrevitele után jelenleg az agyról s benne egy agyműtétről készül film Somló Tamás rendezésében. Érdeklődéssel tekinthetünk az egyiptomi és görög-római mondavilág szociológiai szempontokat felhasználó ábrázolására egy filmesszé keretében. Szociológiai területen egyébként távolabbi tervként egy-egy társadalmi réteg felmérése szerepel. S végül még két érdekes terv: az egyik film Bartók néhány kisebb zeneművének alapanyagára épülne, s a zenével párhuzamos — nem illusztráló, hanem saját elemeiből újraépítkező — képsor megpróbál Bartók gondolatainak nyomába szegődni. A másik film az elidegenedés példázatos művészi bemutatásra vállalkozna egy szellemes ötlet alapján, amelyet egy mondatban talán így lehetne felvázolni: a „felhőcsináló" orgonaművész, aki játékával kívánatra békés bárányfelhőket, vagy sötét gomolyfellegeket ereget az égre, mindaddig zavartalanul folytathatja áldásos működését, amíg ő maga, közvetlenül veszi fel a „rendeléseket"; a közbeiktatott tényezők folytán azonban hovatovább akadozni kezd a szép vállalkozás, az egész élet s benne a művész élete is.

A Stúdió filmgyártásának mezőnyében művek és alkotók természetesen különböző igényességgel vesznek részt, s ezenkívül vannak speciális rendeltetésű, információs és természetleíró filmtervek is, melyek mértéke nyilvánvalóan más. De művészi célkitűzésben a Stúdió tudatosan a filmesszé — ismeretanyagban, képben, hangban művészi szerkesztésű — műfajának minél változatosabb művelését te-

kinti magáénak, ezzel kíván a magyar filmművészet további hazai és külföldi sikereihez hozzájárulni.

Hogy a filmesszé műfaja milyen sokféle feladatot ró a tudomány és a művészet más-más területeit búváró rendezőkre, azt egy cikken, beszélgetésen belül aligha lehetne bemutatni a műhelyproblémák iránt érdeklődőknek. Igy ez esetben is csak a „rész az egész helyett" útját választhattuk, s e kérdésekről ezúttal Czigány Tamással folytattunk beszélgetést.

S. G.

Beszélgetés Czigány Tamással

A Máté-passió líraisága, szenvedélyessége a nézőben azt a gondolatot ébreszti, hogy a film kialakulásának talán története van. Hogyan született meg a film ötlete, szerkezeti elgondolása?

Minden rendező hordoz magában olyan törekvéseket, megérlelt gondolatokat, adottságainak megfelelő és sorsának alakulása során születő érzéseket, melyek meghatározzák témáit. Engem állandóan foglalkoztatnak az emberi személyiséget és társadalmat fenyegető történelmi folyamatok, kollektív drámák. Különösen érdekelnek azok a művészek, akik keresték a tiltakozás művészi megformálásának lehetőségeit. Ez a törekvés bennem először a Mednyánszkyról és Derkovitsról készített rövidfilmekben fogalmazódott meg tudatosan... Igy ötlött fel Bach: Máté-passiójának „megfilmesítése" is. Először azt terveztem, hogy XVI—XVII. századi németalföldi mesterek festményeivel fogom az oratórium „eseményeit" vizuálisan megeleveníteni. Arra gondoltam, a képi cselekmény és a zene, de főleg a vokális-szöveges tartalom egy sajátos mondanivalót fejez ki... Azt a gondolatot, hogy egy legendás, liturgikus alak gyötrelmei évezredek során át kettős megfogalmazásban jelentek meg a művészi ábrázolásban és az emberi tudatban egyaránt. Egyrészt a mindenkori hatalmasok békítették a történelmi tömegeket a krisztusi szenvedések példájával, másrészt az elnyomás ellen lázadó rétegek és tömegek (flagellánsok, ellenálló szekták, parasztforradalmak) tűzték harci lobogójukra a szenvedő Krisztust.

Ez az elképzelés nem tisztulhatott ki, mert egy ilyen többórás, valóban passió-film — melyhez ráadásul a képi megvalósítást feltételező korabeli festmények is hiányoznak (mivel csak a nagy európai képtárakban lelhetők fel) — a kisfilmgyártás keretei között megvalósíthatatlan. Már-már úgy tűnt, ez a terv teljesen elvetélt. Ekkor a népszerű-tudományos filmstúdió művészeti vezetője, Deák György egy szuggesztív gondolattal új koncepciót sugallt, mely átsegítette a passió-filmet a megvalósíthatatlanság holtpontján... Azt tanácsolta, hogy történelmien konkrét analógiával próbáljuk úgy méretében, mint mondanivalójában „kisfilmszerűvé" sűríteni és transzponálni a passió-gondolatot. Szinte önmagától kínálkozott a megoldás. Kísérje Bach drámai oratóriuma a leggyötrelmesebb emberi kálváriát, a fasiszta Németország haláltáborainak iszonyatos „tör-

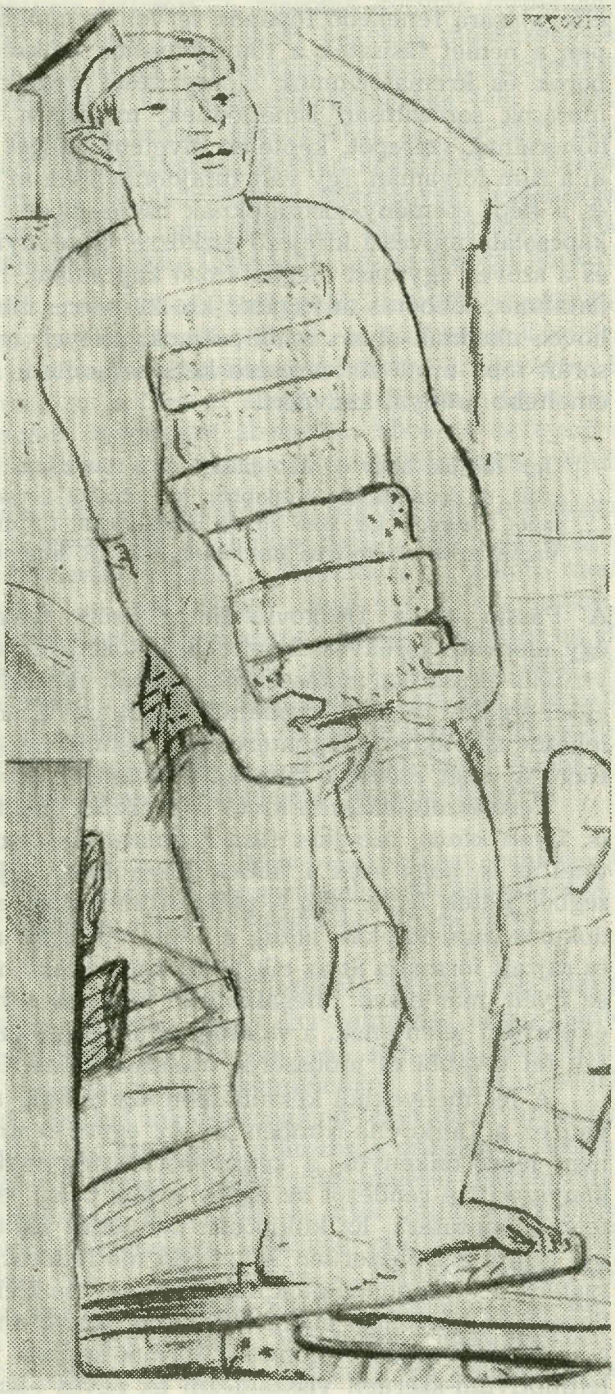
ténetét". A német humanista művészet nagy alkotása válik így a német fasizmus „történelmi" vádlójává.

Ebben a filmben a zenének tartalmi funkciója van, az állókép-montázzsal együtt alkotja a film koncepcióját. Milyen műhelyi problémák, szerkezeti gondok merültek fel a forgatókönyv megírásakor, ill. a rendezés során?

A Máté-passió kísérleti film besorolással kezdte meg pályafutását. Ez a „kísérleti" jelleg elsősorban nem a film technológiai, kivitelezési munkáira, hanem a végső kialakuláshoz vezető útkeresésekre vonatkozik. Még hosszú ideig kísértett az eredeti elképzelés. A Szépművészeti Múzeumban felvettünk XV., XVI. századi kálváriás tematikájú festményeket, és ezekhez próbáltunk párhuzamos montázzsal hozzászerkeszteni a filmarchivumokból összeválogatott eredeti dokumentumokat. Tulajdonképpen a kálvária egyes stációit ábrázoló festményanyagot állítottuk szembe a haláltáborok félelmetesen megegyező, valóságos stációival.

Mikor elkészültünk, kiderült, nem értük el a várt hatást. A színes képsorok csökkentették a dokumentképek gyötrő hatását és gyengítették azok fájdalmas valóságértékét. Ráadásul ez az összeállítás a szándékolt mondanivaló céljaitól eltérő gondolatokat is ébresztett. Nyilvánvalóvá vált, hogy teljesen eredeti képi matériát és sajátos koncepciójú zenei anyagot kell szerkeszteni. Előtérbe nyomult a zenei textúra feldolgozásának a mikéntje. Közismert tény, hogy Bach Máté-passiója mélyen kontemplatív, de formailag kevésbé drámai, inkább bensőséges érzéseket kiváltó, lírai szerkesztésű mű. A film pedig műfaji követelményei s terjedelme folytán is, sűrítettséget és izzó drámaiságot igényel. Meg kellett „húzni" az oratóriumot, a legdrámaibb részek, recitatívók kiemelése érdekében. A húzások eredményeképpen maga Máté evangélista vált „szövegíróvá", és a film végső soron az evangéliumi passzusoknak eszmeileg kontrapunktikus megelevenítése. Ez a drámai sűrítés hasonlóan koncentrált vizuális megjelenítést tételezett fel. Ezután már szó sem lehetett a naivan lírai képzőművészeti anyag alávágásáról, sem az eredeti filmdokumentumok képsorrá szerkesztéséről. Teljesen új, szándékunknak megfelelő vizuális anyagot kerestünk. A hitleri haláltáborokat, kivégzéseket megörökítő állófotókból alakítottuk ki a recitatívókból szerkesztett „történés" képi eseményeit. A fotókból összeállított montázs tempója így az egyes részek ritmusigényeinek megfelelően alakíthatóvá vált.

A montázsok zenei-szövegi és képi összefüggései, kapcsolódásai hordozzák és fejezik ki a film sajátos, tiltakozó mondanivalóját. Ezek a montázs-komplexumok kettős jellegűek: vagy egymással váltakozva, közvetlenül azonosulnak a recitatívókban elmondott történéssel, pl. az elején, mikor Jézus mintegy előrevetíti elfogatását, és ekkor a képen üldöztetésüket átélő, sorsuk alakulását váró, de a bekövetkező szenvedéseket még nem sejtő személyeket és tömegeket látjuk. ... Vagy másrészt, a montázsok ellenpontozottan szerkesztve, asszociációs kapcsolatba kerülnek a szövegrészekkel. Ilyen az előbb említett rész után következő szakasz, melyben az evangélista a Krisztus



Derkovits: Téglahordó fiú

elfogatására fenekedő főpapok terveit kommentálja, miközben a képen a német fasiszták a tömegirtáshoz szükséges eszközök, haláltáborok és krematóriumok előkészítését végzik. Ezek az asszociatív utalások sorozatosan ismétlődnek, mindig a koncentrációs lágerek hóhérainak szerepét, képtelen elvetemültségét motiválják és emelik ki a film folyamán. Így vált tulajdonképpen az oratórium szövegének és a képi esemény-sorozatoknak összefonódó, egymást meghatározó kapcsolata művészi kifejező eszközzé. Olyannyira döntővé vált a kép és a szöveg egymást meghatározó kapcsolata, hogy bár az oratórium hatalmas, többórás anyagából kb. 22 perces részt ragadtunk csak ki, bőven akadnak olyan zenei számok, melyek tempóját a zenefelvétel során több mint kétszeresére kellett lassítani a képi fogalmazás kiemeltebb arányai kedvéért.

Úgy tudjuk, hogy a Máté-passió és a Derkovits nagyjából egyidőben készült, de legalábbis ugyanabban az „alkotói korszakban". Bizonyos rokonságot érzünk a két film között líraiságukat, ill. dramaturgiájukat tekintve. Vajon az alkotó milyen hasonlóságokat, ill. különbségeket lát közöttük?

A Passió és a Derkovits-film között felfedezhető azonosságok egy alapvető törekvéssel jellemezhetők: mindkét film kizárólagosan vizuális-akusztikai hatásokkal közvetíti mondanivalóját, és belső átélésű érzelmi reakciót próbálnak kiváltani. Ezért csak körülményesen lehetne szavakban meghatározni a bennük lezajló „történést". Talán ezért is lehet ezeket a filmeket „lírainak" nevezni.

Természetesen ezen kívül van köztük alkotástechnikai azonosság is. Ilyen közös, mindkét film dramaturgiai rendszerét kialakító feltétel az is, hogy ezek a filmek eleve adott, saját jelentésű képi közegből jöttek létre. Míg a passió-film a lágerek infernóját ábrázoló dokumentum-fotókat, addig a Derkovits-film a művész festményeit és rajzait formálja át az elképzelt szándéknak megfelelően. Vonzódok az ilyen, már eleve „megalkotott" képi anyaghoz, mert ezek sajátos elősűrítést jelentenek, a valóságnak már egyszeri „tükrözését" kínálják fel további és többszörös transzformálásra.

A festményekből készült montázs mindig analitikus jellegű. Igy van ez a Derkovits-filmben is. Az egyes festmények egymásutánja nem lehet önkényes, a képsorszerkesztés közben a festő életműve kényszeríti a rendezőt az egyes képek belső jelentéstartalmának hiteles kibontására. Ez különösen bonyolult feladat Derkovitsnál, akinél szinte refrénszerűen ismétlődő motívumok, portré-elemek, visszatérő festői gondolatok,nosztalgikus csendélet-szimbólumok hordozzák az elnyomás elleni tiltakozás bonyolult formáit... Hogy ez a — festőtől eredő — gondolat formát kapjon, többször kellett szinte leitmotívum-szerűen visszaidézni az egyes elemeket és ezek visszaidézésére új módszert kidolgozni. Ilyen módszernek bizonyult a filmvászon kettéosztása és az egyes képek — gondolati reminiszcenciák egymás mellé tüntetése, képsíkon belüli egymásba úsztatása.

Ugyanakkor megfelelő képzőművészeti-festői közvetítést követelt a téma hármas tagolódása. Derkovits kezdeti kereséseinek korszakát a filmben felsorolás, minden különösebb művészi beavatkozást

nélkülöző áttekintés jellemzi. A második korszak formailag talán a legbonyolultabb. A festő ekkor veszi birtokba művészetének eszközeit, alakítja ki stílusát, és ugyanakkor forradalmi szenvedéllyel fordul korának társadalmi kérdései, ellentmondásai felé... Ezt a korszakot szinte dokumentarista eszközökkel, az ábrázolt események összefüggéseinek felmutatásával, drámai szituációk megteremtésével ábrázolja a film, és itt elsősorban a festmények „eseményei" nyomulnak előtérbe. Például nem véletlenül kap hangsúlyt a klasszikus, pudovkini montázstechnika a forradalmi Dózsa-sorozat ábrázolásában.

A harmadik, művészileg legérettebb, zseniális festői felfedezésekben gazdag rész esztétizáló jellegű, és főmotívumként Derkovits belső világát juttatja emocionális eszközökkel kifejezésre. Ebben a harmadik korszakban a film az alkotó reményeit, vágyait és műveinek újszerű, nemes festőiségét ábrázolja. Ebben a befejező szakaszban döntő szerepet kap a visszatérő elemek látomásos megidézése.

A Derkovits-film és a passió-film között azért sok dramaturgiai különbség is felfedezhető. A Derkovits-film egy összefüggő életmű belső fejlődéstörténetét kutatja, s felmutatja az alkotó mester sokszintű viszonylatait, s megpróbálja „desifrirozni" a műveket. A passió-filmben alkalmazott „dramaturgia" éppen ellentétes az előbbivel. Itt a zenei akusztikus elem szabja meg a film tagolását, ritmusát, s következetesen kijelöli a képi történésnek nemcsak a tematikai tartalmát, hanem azok fordulatait és természetesen terjedelmét is. Míg a Derkovits-film megoldásaiban is képzőművészeti jellegű, addig a passió-film tulajdonképpen történelmi „musical-tragédia".

A Derkovits is, de különösen a Máté-passió említett szubjektív hangvételénél fogva eltér a szokásos dukumentumfilmek objektivitásától. Mi tette szükségessé és milyen alkotói problémákkal járt ez együtt?

A szubjektivitás elengedhetetlen feltétele mindenfajta alkotói tevékenységnek. Nem véletlen, hogy korszakunkat olyan döntően jellemzik az „én"-filmek, így sem az első, sem az utolsó nem vagyok azok sorában, akik szubjektív szemléletüket is „bekapcsolják" filmkészítés közben. Sokkal inkább meglepő lehet az olyan állásfoglalás, mely csak egynéhány műfajra korlátozná a szubjektív átélés szabadságát, és a többitől szigorú objektivitást követel. Hiszen egy hatásos politikai, publicisztikai beszámoló is attól válik meggyőzővé, hogy az előadó személyiségének és tetteinek pozitív hitele, szubjektivitásának tartalma van. A dokumentum- és népszerű-tudományos filmjeink egyaránt igénylik az átélt alkotói megformálást. Ezt igazolja többek között a Nyitány sikere is. Más kérdés, hogy ezekben a műfajokban komoly didaktikai és felvilágosító, sőt legmagasabb szinten „népnevelő" szerepet töltenek be az olyan kisfilmek, melyek tudományos törvényszerűségükre, társadalmi-szociológiai mozgásokra hívják fel a néző figyelmét. Ilyen esetekben a realisztikus objektivitásnak is művészi értéke van, hiszen ezek a kisfilmek sűrítetten és megkomponáltan adhatják csak át a szükséges ismereteket. A dokumentum- és népszerű-tudományos filmek alkotóinak egymástól nagyon is

megkülönböztethető művészi egyénisége már sok nemzetközi elismerést szerzett a magyar rövidfilmeknek.

Úgy érzem, hogy a rövidfilm-műfajok, hasonlóan a különböző zsánerű játékfilmekhez, alkalmasak arra, hogy költői-filozófiai általánosítással mutassák be az emberi élet, a társadalmi lét legrejtettebb, vagy akár legátfogóbb kérdéseit. Igy a Derkovits-film a forradalmi magatartás társadalmi szerepét fejezi ki, míg a passió-film érzelmileg mozgósít mindenfajta embertelenség egyetemes elutasítására.

Vajon mennyiben általánosítható dokumentumfilmek esetében ez a gyakorlat? Milyen esetekben tekinthető jogosultnak a műfaj szubjektív hangvétele, mik ennek a felfogásnak lehetőségei és korlátai?

Azt hiszem, hogy szemben az objektív-publicisztikai kérdésfelvetés bizonyos józan hitelességével, a szubjektív módszer csak sejteti és egyben szuggerálja a maga szándékait. Az ilyen filmek a közönség együttérzését igénylik, és a néző érzelmi részvételére apellálnak, aminek alkotói feltétele az, hogy a film megtalálja a visszautasíthatatlan érzelmi érvelés eszközeit. Az alkotónak ebben az esetben vállalnia kell a felelősséget, mert saját személyében érvel, és nem bújhat el a szándékát körülíró szavak mögé. Az önvallomásszerű alkotói módszer persze bizonyos szempontból hátrányt jelent az alkotó számára... Csak belső igényből lehet ilyen filmet készíteni, ehhez pedig valami „ihlet" kell, olyan fejlődő és kiteljesedésre képes gondolat, ami ha megszületik, mintegy önmagától vezérli a film kialakulásának és megszületésének az útját. Ha viszont nincs ilyen önvezérlő gondolat kéznél, az alkotó kínzó tehetetlenségével együtt magára maradhat. Nekem eddig szerencsém volt, avatott segítőtársakat és munkára serkentő légkört találtam a stúdióban.

Vannak-e további tervei e műfaj terén, ill. milyen irányban látja továbbfejleszthetőnek a feltalált műfaji lehetőségeket?

Minden egyes film elkészültével mellünknek szegeződik a kérdés: Hogyan tovább?... A rövidfilm gondolati koncentráltsága és a hatalmas „szellemi verseny" mind nehezebb feladatok elé állít mindnyájunkat. A fejlődő és bonyolódó világ segítségünkre siet: feltárja problémáit. Az egész emberiség sorsát befolyásoló tudományos felfedezések, a rengeteg társadalmi probléma, a művészetek értelmezésének újabb és újabb lehetőségei témákat kínálnak. Éppen válaszút előtt állok. Keresek.

AZ EMBERI FELELŐSSÉG DRÁMÁI

Beszélgetés az Oscar-díjas Jan Kadárral

Jan Kadárral azon a számára felzaklató, szédült napon találkoztam, mikor megkapta a meghívót Hollywoodba, az Oscar-díj kiosztásának ceremóniáira. A díj ekkor még nem volt biztos, de azt már félreérthetetlenül jelezte, hogy a szóbajövő öt film között Kadár és Klos új filmje, az Üzlet a korzón szerepel, tehát esélye, mégpedig komoly esélye van a kitüntetésnek. Nem kell hosszan magyarázni, hogy európai film ez ideig nem sokszor részesült ilyen díjban, szocialista film pedig még egyetlen egyszer sem. Kadár szinte részeg izgalma teljesen jogosult volt. Ráadásul éppen születésnapját ünnepelte. Igy én mindenképpen alkalmatlan tolakodónak bizonyultam. Illetve, talán mégsem egészen. Elképzelhető, hogy ez a „kegyelmi pillanat" is hozzásegítette ahhoz, hogy kivételes tömörséggel mesélje el számomra közel húszéves művészi pályájának tapasztalatait, amennyire a rendelkezésre álló egyetlen röpke óra megengedte.

Hogyan lett filmrendező, milyen utat kellett megtennie az első jelentős sikerekig?

— Ahhoz a nemzedékhez tartozom, amelyik nem tanulta a filmet. Nem tanulta persze abban az értelemben, ahogy azt a mai fiatalok teszik, vagy tehetik. Nem tanultam a mesterséget sem iskolában, sem a filmtörténet és esztétika módszeres elsajátítása révén. Afféle self-made man voltam, néhány kortársammal együtt. A háború után rövidfilmekkel, dokumentumfilmekkel kezdtem, majd kezdődött az assziszi tensi korszak ismert, előírásszerű állomásainak végigjárása. 1950-ben készítettem első játékfilmemet. A teljes igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy 45-ben magam is beiratkoztam a Filmfőiskolára, de úgy éreztem, túl későn jutnék így a pályára — nem akartam harminckét éves fejjel kezdeni „segédmunkásként", majd újabb évek sorát lehúzni, míg végre filmhez juthatok.

Hogy helyesen tettem-e, nehéz lenne ma megmondani. Hisz a pályám így sem volt olyan egyenes és főleg a sikerhez vezető út távolról sem volt olyan problémamentes, mint ahogy azt talán akkor sokan elképzeltük.

Nemcsak a sematizmus gyermekbetegségei jelentkeztek az út kezdetén, hanem olykor még súlyosabb zökkenők is támadtak. S hadd tegyem hozzá, nem éppen a mesterség, a szorosan vett szakmai tudás területén.

Ha jól értem, az egész fejlődés drámai természetére utal?

— Természetesen. Hisz a kudarcok ritkán jelentik egyetlen ember sikertelenségét. Mindnyájan olyan történelmi eseményeket, valóban drámai sorsfordulókat éltünk át, melyek az én művészi pályámat is alapvetően determinálták. Kényszerű kihagyásokat teremtő, nehéz

éveket hoztak, melyekben az elméleti töprengés adatott csak meg számomra, a művekkel való bizonyítás helyett.

Talán ez az oka annak, hogy az a bizonyos mostoha sorsú film — a Három kívánság című — máig olyan fontos számomra. Nyilván készítettek ennél jelentősebb és hibátlanabb filmeket is. Számunkra, számomra és állandó munkatársam, Elmar Klos számára azonban ez a film különösen sokat jelent.

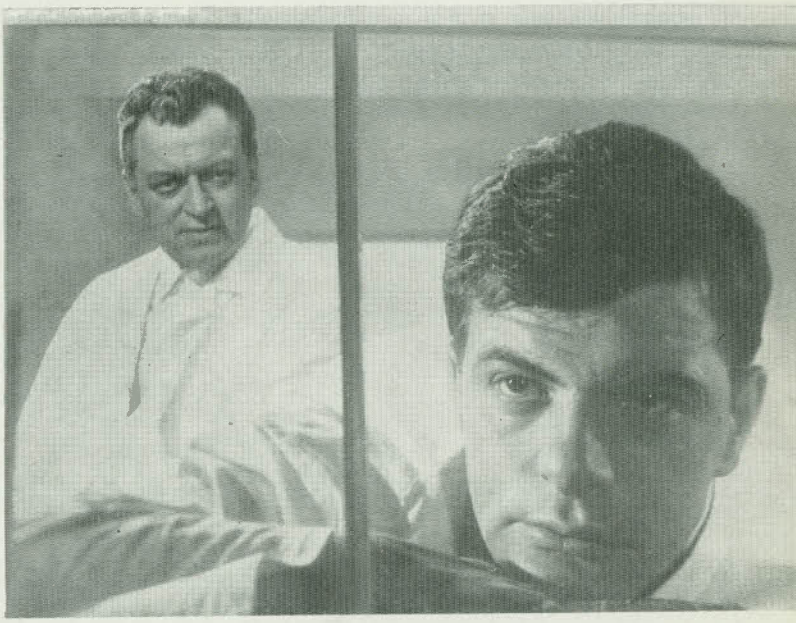
Be kell vallanom, hogy nem ismerem ezt a filmet. Mi volt a tárgya, szándéka és a „bűne"?

— Szatíra volt, melyben a szocializmusban jelentkező elkispolgárosodás ellen próbáltunk szót emelni, kigúnyolva az úrhatnámságot, kicsinyes anyagiasságot. Akkoriban — 1958-at írtunk — még szokatlannak minősült ez a hang — ma, mikor legjobb filmjeinkben olyan áthatóan foglalkoznak a társadalmi ellentmondásokkal, szinte túlhaladottnak, elavultnak számít. Pedig, ha jól meggondoljuk, néhány megfigyelése és főleg indulata, mellyel e sajátos kispolgáriság ellen fordul — még mindig érvényes. A mai fiatalok sokszor hivatkoznak rá, mint afféle előfutárra, s talán valóban jogosan. Mindenesetre öt évet kellett várnunk bemutatására. Csak 63-ban került a közönség elé, amikor is természetesen jól fogadták.

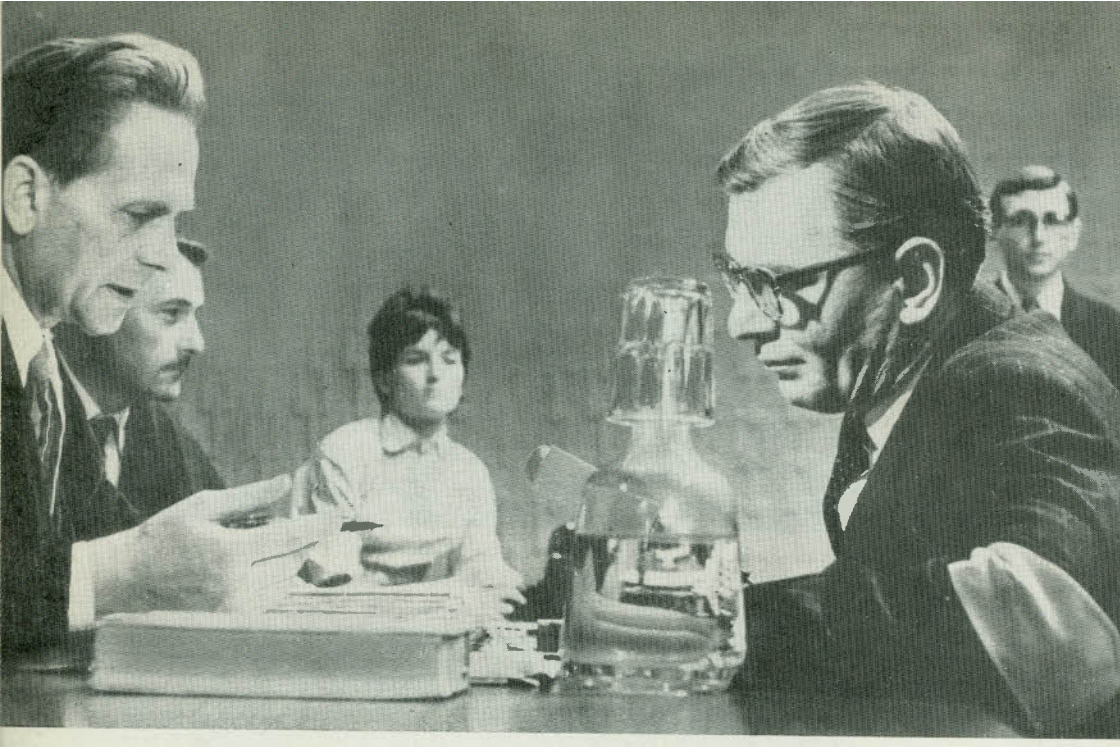
Ha már a fiatalokra sor került, feltűnt, hogy úgy említi őket, mint akik tudatosan kapcsolódnak az előttük járó nemzedék eredményeihez. Ez — nézete szerint — általánosan jellemző, vagy pedig csak ennek a filmnek kivételes példájára vonatkozik?

— Úgy látom, elérkeztünk a sokat vitatott nemzedéki kérdéshez. Félre ne értsen, nem becsülöm le ezt a problémát, de azt hiszem, koránt sincs olyan központi jelentősége, mint ahogy ezt manapság sokan állítják. Természetesnek tartom, hogy nemzedéki különbségek legyenek most felnövők és az „öregek" vagy akár az ún. „középnemzedék"-beliek között. Hisz ez biológiailag is indokolt, nem beszélve arról a mérhetetlen különbségről, amit a társadalom által kínált élmények, tapasztalatok és meghatározók jelentenek. Mi a háborús generációhoz tartozunk. Politikai és személyes tapasztalataink alapvetően különböznek a fiatalokétól. Mi úgy éreztük — és hozzá kell tennem, mai napig is úgy véljük —, hogy közvetlen, konkrét módon kell felvetnünk a politikai és ideológiai kérdéseket. Az új generáció a párbeszédet indirekt, közvetett formában képzeli el. Mi a tények összefüggéseit kutatjuk, a fiatalok mintha inkább a benyomásokat rögzítenék, melyeket a tények gyakoroltak rájuk. De tovább megyek: tagadhatatlan, hogy mi sokáig tele voltunk ábrándokkal, tehát szükségszerű volt a csalódások eljövetele is. A fiatalok viszont a nullpontról indulnak, és nem lehetnek efféle csalódásaik, mivel velünk ellentétben nem voltak hamis ábrándjaik sem.

A legfontosabbnak azonban azt érzem, hogy közöttünk és a fiatalok között ma ez a vita — mely korábban csak politikai szinten folyhatott volna — most művek által zajlik.



Jan Kadár—Elmar Klos:
A halál neve Engelchen



Jan Kadár—Elmar Klos: A vádlott

ın Kadár – Elmar Klos: Üzlet a korzón

Jan Kadár—Elmar Klos: Üzlet a korzón

Úgy véli tehát, hogy itt valóban kölcsönös hatásokról beszélhetünk? Nemcsak az idősebbek befolyásolják a fiatalabbakat, hanem fordítva is érvényesül valamiféle hatás?

— Amikor a művek vitájáról szólok, természetes és egészséges versenyre gondolok. Igaz, a mi generációnk egy része olykor kifáradt, úgy érezte, felörlődik a küzdelemben, amit az új művészet megteremtéséért folytattunk. Nekünk nagyon sokáig nem volt lehetőségünk a személyes, egyéni megnyilvánulásokra. A film számunkra elsősorban a politikai harc és nevelőmunka eszköze volt. Ugyanakkor felnövekedett egy új nemezdék, mely sokkal inkább támaszkodhatott az egyéni tehetségre, a maga sajátos, személyes mondandója kifejlesztésére. Számukra mindenek előtt való ambíció volt jól megtanulni a mesterséget, hisz a konvenciókat lerombolni, antikonformistának is csak úgy lehet lenni, ha az ember nagyon biztos a maga dolgában.

Amikor ezek a fiatal művészek megjelentek, sokan az idősebbek között már eljutottak a kimerüléshez. Természetes volt, hogy ők veszik át a zászlót. Ugyanakkor megjelenésük, első sikereik sajátos pezsgésbe hozták az egész filmművészetet. Igényességük, szemléletük visszahatott az idősebb nemzedékre is, és valóban egészséges verseny indulhatott meg a minőségért. Az együtthaladás feltétele azonban — úgy érzem — a hűség önmagunkhoz. Nem szabad, hogy akár mi, akár ők utánzásra vetemedjenek. Ennek a versenynek szigorú szabálya: megmaradni a saját világunkban, nem áttévedni a másik fél pályájára!

Nem állítom, hogy ez a vita, vagy harc, nevezzük, aminek akarjuk, minden esetben problémamentes. Van erről még mit gondolkodnunk, de vállalnunk kell azt, hogy szembenézünk saját helyzetünkkel, és hogy egyetlen lehetőségünk: kölcsönösen megmagyarázni egymásnak és a világnak saját élettapasztalatainkat, saját drámáinkat: egyszóval saját magunkat.

Mit ért a saját világ vallomásán? Meg tudná-e fogalmazni a filmjeiben keresett és kifejeződő összefogó élményt, gondolatot?

— Egyetlen szóval jelölve: ez a felelősség drámája. Én valóban úgy érzem, csak arról tudok beszélni, ami foglalkoztat. Ezek pedig kérdések, nyugtalanító, kikerülhetetlen kérdések: mit miért csináltunk? Miért viselkedtünk adott történelmi pillanatokban így vagy amúgy? Mondottam: a mi témánk az emberi felelősség témája — a fiataloké az ifjúság pillanatnyi helyzetének elemzése.

De hiszen filmjeinek témái sokban különböznek egymástól, az egyik ellenállási téma, a másik mai ellentmondások publicisztikai hevületű, vitázó megvilágítása, míg a legutolsó újra visszavisz a háború éveibe! Mi ezekben a közös?

— Valóban mindhárom utóbbi filmünk tárgya, történésanyaga merőben más, egymástól eltérő. Van, amelyik a múltban játszódik, van, amelyik hétköznapjaink legközvetlenebb konfliktusaival foglalkozik.

De a különféle korok és események mögött vajon nem ugyanolyan emberi kérdésfeltevések állnak? Illetve, nem világos-e, hogy arra tettünk kísérletet, hogy más-más oldalról közelítsük meg az azonos problémákat?

A két háborús tárgyú film például, A halál neve Engelchen és az Üzlet a korzón, más szemszögből nyúl ugyanahhoz a kérdéshez. Az első film arról szól, hogy viselkedett az, aki aktív volt — a másik éppen fordítva, annak sorsáról beszélt, aki passzív maradt. Az Engelchen hőse cselekvő ember, ellenálló, aki mérlegeli tetteit, aki maga erejéből akar eljutni ahhoz a felismeréshez, hogy mi volt helyes és mi volt helytelen. És rá kell jönnie, felelős azokért a katasztrófákért is, amiket akaratlanul idézett elő. Talán világossá válik, hogy ennek a problémának mennyire megvannak a mai vonatkozásai is. Hisz ha visszagondolunk az elmúlt húsz évre, tisztában kell lennünk azzal, hogy sok minden nem történhetett volna meg a mi közreműködésünk nélkül.

Ezek tehát nem egyszerűen háborús témák, illetve a háború nem mint egy elmúlt történelmi korszak érdekel, hanem mint azoknak a morális problémáknak a sűrített foglalata, amelyek még sokszor máig sincsenek kellően analizálva, és amelyek éppen ezért sokunk számára drámaian „nyitott", megválaszolandó kérdések maradtak.

Az Üzlet a korzón éppen így tartalmaz koron túlmutató vonatkozásokat. Ez a film arról a kisemberről szól, aki nemcsak maga tartja rendesnek magát, hanem akit mások is tisztességesnek tartanak, mégis passzivitása, közönye és gyávasága végül is tisztességtelenné, sőt gyilkossá teszik. Hisz az ilyen jó emberek nélkül nem lehetett volna fasizmus sem, annak terrorizmusa éppen az efféle „becsületes" emberek gyengeségére támaszkodott! Azt hiszem, ma sem árt figyelmeztetni arra, hogy a fasizmus képviselői nemcsak azok, akik az uniformist és a fegyvert hordták, hanem azok az átlagemberek is, akik közönyükkel támogatták. Ezzel a filmmel arra az igazságra akartunk emlékeztetni, hogy a terror nemcsak a fegyverek és bombák szülötte — ahogyan azt sokan leegyszerűsítve hiszik —, hanem az úgynevezett jó emberek műve is, olyanoké, akik azt gondolják magukról, hogy sosem lennének képesek gonosz tettre, végül mégis másoknak ártanak, vétenek az emberiség ellen, és bűnösökként végzik.

Gondolom eléggé nyilvánvaló, hogy ebből a történetből bizonyos mára érvényes tanulságok is sugároznak, egyszerűen szólva legalább is annyi, hogy ha mindenki maga formálja a maga sorsát, akkor ez felelősséget is jelent. Még pedig a legszemélyesebb, másra átruházhatatlan felelősséget!

Ami pedig a fasizmust illeti, sokszor az a benyomásom, olyan ez, mint valami alattomosan rejtőző betegség, mely sokkal mélyebben ver gyökeret az emberekben, semhogy a „lappangási időszakban" könnyen fel lehetne ismerni. Ezért szükséges ma is foglalkozni vele, elemezni természetét és rejtett összefüggéseit.

Hogyan illeszkedik ebbe a témakörbe a mai társadalomban játszódó Vádlott c. film?

— Ahogyan egyik kritikusunk megfogalmazta, A vádlott a múlt bizonyos következményeiről szól. Azt boncolgatja, mi a kötelességérzet a mai társadalommal szemben. Milyen a szocializmusban keletkező belső ellentmondások természete? Meggyőződésem, hogy ezeket az új ellentmondásokat fel kell tárnunk akkor is, ha közvetlen megoldásra nem mindig tudunk találni. A filmben ugyanis nem tudtunk teljes és pontos megoldást nyújtani a felvetett súlyos problémára, mégis rendkívül sürgetőnek éreztük, hogy szóljunk ezekről a valóságos gondokról és ennyiben is szorgalmazzunk a társadalom egészével együttesen, a közönség ítéletére is appelálva valamiféle lehetséges választ.

De ha már a kritikust említem, szeretném hozzátenni, hogy a művek közötti összefüggés és folyamatosság bennünk sosem volt ennyire tudatos, mint ahogy azt utólag a bírálók látják és magyarázzák. Mi tényleg azt formáltuk filmmé, ami a leginkább izgatott, anélkül, hogy egy ars poeticát akartunk volna vele tudatosan felépíteni!

A kritikusok értelmezése sokszor számunkra is váratlan, meghökkentő összefüggéseket érint. Igy pl. az Üzlet a korzón-t amerikai bírálói az Itélet Nürnbergben című filmmel hozták kapcsolatba. No nem abban az értelemben, mintha azt a témát folytattuk volna, — éppen ellenkezőleg. Azzal hízelegtek nekünk, hogy míg Stanley Kramer filmje — bár az okokat kereste — nem tudott kielégítő magyarázatra lelni, elsősorban azért, mert a következményekből indult ki — a mi filmünk, a Korzó valóban az okokat elemzi, és ennyiben az Itélet Nürnbergben is érthetőbbé válik fényében.

Ha már a filmek fogadtatásáról beszélünk, érdekelne, hogy mit szólt a közönség ezekhez a művekhez? Hisz ha meggondolom, egyik sem nevezhető hálás vagy népszerű témának?

— Ebben feltétlenül igaza van. A mi filmjeink egyike sem igyekezett kedveskedni a nézőnek, nem akartuk és nem is tudtuk „behízelegni" magunkat a néző szívébe — mégis, tulajdonképpen számunkra is meglepő módon, olyan közönségre találtunk velük, amelyre alig mertünk számítani. Kiderült, hogy az ifjúság körében, amelyik pedig meglehetősen idegenkedik az efféle témáktól, ezeket a filmeket kedvezően és érdeklődéssel fogadták. Vagyis újból beigazolódott az, hogy a filmben a siker sosem csupán téma-kérdés, hanem elsősorban az ábrázolási mód, a szemlélet kérdése.

Az előbb az amerikai filmeket említette. Úgy hallottam, koprodukciós tárgyalásokra is sor került. Mi volna az esetleges közös vállalkozás témája?

— Régi elképzelésünk, régi vágyunk megvalósításáról van szó! Tíz éve foglalkoztat Capek remekének, a Harc a szalamandrákkal című regényének megfilmesítési terve. Hála istennek, eddig nem sikerült megcsinálnom! Csodálkozik, hogy hálát adok érte? Pedig őszintén

örülök neki, hogy eddig különféle okokból nem kerülhetett sor rá. Most úgy érzem, nemcsak a körülmények alkalmasabbak realizálására, hanem magam is érettebb fejjel nyúlhatok hozzá. Mindenesetre most nehezebb lesz elrontani, mint ezelőtt tíz évvel lett volna!

Ez a film a civilizáció görbe tükrét szeretné nyújtani. Hasonló ambíciója van, mint a sok évvel ezelőtti, Fábri Zoltán által tervezett Tizenegyedik parancsolat című elvetélt forgatókönyvnek. (Azért ismerem, mert akkoriban a magyar—cseh koprodukció ötlete is felmerült.) Közismert, a világ eljutott odáig, hogy hallatlan fejlett tudománnyal és technikával legyen képes — elpusztítani magát. Nemcsak a tudományt, a kultúrát, hanem az ideológiát is maga ellen tudja fordítani. A szatíra éle ez ellen a teremtő pusztítás, vagy pusztító teremtés ellen irányulna... Most dolgozunk a forgatókönyvön. Nem könnyű megvalósítani!

Még egy kötelező kérdést engedjen meg nekem: a mai filmművészet jelentős képviselői közül, ki áll a legközelebb ízléséhez, szemléletéhez? Kiket tekint mesterének?

— Ezt valóban mindig megkérdezik, ennek ellenére nehéz becsületesen válaszolni rá. Főleg azért, mert ez sokat és sokszor változik bennünk, és ez azt a látszatot keltheti, mintha hűtlenné válnánk, vagy valami különös opportunizmussal, mindig váltogatnánk legbelsőbb „barátainkat". Minden korszak, minden fejlődési szakasz ugyanakkor más befolyásokat feltételez, míg elmondhatjuk, hogy az ember valóban megtalálja magát.

Nos, röviden annyit, hogy ha valaha az orosz forradalmi iskola és később az olasz neorealizmus állt legközelebb hozzám és gyakorolt rám döntő hatást, akkor ma azt kell mondanom, hogy visszatértem egy régi klasszikushoz, akinek vonzása alól persze sosem szabadultam: és ez Chaplin. Chaplin azzal a szinte egyedülálló képességével, hogy a tragédiát és a komédiát egységbe fogja, és ami nézetem szerint sok mai téma egyetlen lehetséges megközelítési módja. Volt aki az Üzlet a korzón-t tragikomédiának nevezte, és mi ezzel teljesen egyetértünk. Valóban ez volt szándékaink lényege: tragikus burleszk formájában szólni a legsúlyosabb kérdésekről.

Bevallom, hogy a mai modernek és divatosak között is elsősorban erre vagyok érzékeny, Felliniben vagy Bunuelben. És amit Bergman csinál, az olyan tökéletes, hogy számomra teljesen megközelíthetetlen.

Ha a francia új hullám hatásáról kérdez, erről nem sokat tudok mondani. Távol állnak tőlem, ha el is ismerem vitathatatlan virtuozitásukat, hallatlan formaérzéküket, tehetségüket. De annyira más viszonyokról, emberi kapcsolatokról beszélnek, hogy ezt a távolságot — például Godard esetében — én már nem tudom egykönnyen áthágni.

És a cseh új hullám rendezői?

— Én Formant szeretem a leginkább. Neki van talán a legtöbb hu-

mora, vele érzem a legtöbb rokonságot, éppen mert ezt a humorérzéket olyan eredetien ötvözi a tragikussal, a fanyarral.

Egyébként mint említettem, ezt az új hullámot én nem tekintem egységesnek, és főleg nem tekintem iskolának. Legalább annyira különböznek egymástól stílusban, mint mi őtőlük. Ami közös bennük, az inkább a társadalmi elkötelezettségnek egy bizonyos fajtája, mely megőrzi fogékonyságát a mai realitások, illetve bizonyos morális problémák iránt, anélkül, hogy ezek legmélyebb elemzésébe belemerészkedne. Felfedezték viszont a mindennapi élet körülményeinek, emberi magatartásainak olyan rétegeit, amelyekkel ezelőtt nem találkozhattunk a filmvásznon, és ami — biztos vagyok benne — elvezeti őket a még mélyebb rétegekig is, a bonyolultabb igazságok megtalálásához is.

MÉRLEG

Almási Miklós

NEHÉZ-E FILMSZATÍRÁT ÍRNI?

Egy-egy műfaj vagy műnem első sikerült darabjai legtöbbször inkább csak a leckét adják fel: részint, mivel telibetaláló elemei még csak a félkész megoldások szövedékében jelennek meg, részint, mert igen nehéz az első sikerből a „hogyan továbbra" következtetni — de még nehezebb nem gondolni erre. Különösen így van ez a Fügefalevél találó szatírája esetében: benne egy évtizedek óta csak követelt, de valójában minden oldalról csak félt műnem lényeges vonásait megragadó alkotás született, és mint első fecske azonnal felveti a modern szatíra lehetőségeinek általános kérdőjeleit is. Kritika helyett tehát mi is inkább ezeket a kérdőjeleket szeretnénk továbbgondolni: megkeresni azokat a továbbvezető fonalakat, melyek a mai és nálunk termelendő szatíra majdani áramlatának elemei lehetnek.

Kritikai optimizmus vagy kritikátlan pesszimizmus

A film tengelye: a leleplező és a leleplezett végső morális és szellemi azonosítása. A kisvárosi hírlap főnöke, Pattantyus elvtárs buta, talpnyaló ember, aki félfüllel hall valamit a felavatott szobor erkölcsi helytelenségéről, s máris írja — pontosabban írná, ha tudná — ledorongoló szerkesztőségi cikkét. Csiki B., a fiatal, ambiciózus zsurnaliszta viszont tudja, hogy ez a szobor művészi alkotás, és — bár féligmeddig akaratán kívül, a remélt névtelenség mezében — egy fővárosi lap hasábjain megvédi a szobrot. Pattantyust tehát leleplezte Csiki B. Csakhogy ugyanakkor ez a Csiki B. az, aki főnöke, Pattantyus helyett megírja a szerkesztőség „elvi" állásfoglalását a pajzánnak bélyegzett szoborról. Kétlelkű, cinikus fiatalember, aki tudja, hogy jobb fizetéshez nemcsak tehetség, hanem a főnök jóindulata és a nélkülözhetetlenség látszata szükséges. A film végén nemcsak hogy

azonosnak érezzük ezt a két embert — minden szellemi értékkülönbség ellenére —, hanem Pattantyust a maga korlátoltságával talán még rokonszenvesebbnek is látjuk.

Az első új szemléletbeli mozzanat itt fogja meg a nézőt. A régebbi filmszatíra kísérleteiben mindig két táborra szakadt a világ: voltak rosszak, buták, bürokraták, akiken nevetni lehetett, és voltak, akik ezt a nevetési kampányt vezényelték: olyan szereplők, akik lelepleztek, vagy egyszerűen „aláadták" a poént a nevetségeseknek. Más szóval: pozitív és negatív figurák harcára szakadt a szatíra is, de úgy, hogy a pozitív figura kihúzta magát a szatirikus él metszése alól — őt nem érhette el a nevetés kritikája. S furcsa módon, bennem az ilyen kritikátlanul hagyott figurák keltettek lehangoltságot, vagy éppen pesszimizmust: ilyen halott és unalmas emberek lennének életünk valóságos pozitív alakjai?

Máriássy végre felismerte, hogy a világirodalom legnagyobb szatírái meglehetősen pesszimisták. Optimizmusukat nem onnan kölcsönzik, hogy az ábrázolt világ furcsaságai közé becsempésznek néhány nemes és önfeláldozó hőst, hanem onnan, hogy a nézőre, annak okosságára, történelmileg magasabb rendű világnézetére apellálnak, azt a lelkiismeretet igyekeznek felkelteni, mely a publikumban — ha látensen is — de jelen van. Így volt ez a Gulliver eléggé sötét társadalomképét illetően, de ezt mondhatjuk el Szaltikov-Scsedrin vagy Gogol szatirikus írásairól, melyeket ha ma elolvasunk, még minket is mellbe vágnak nyomasztó hangulatukkal. A szatíra olyan szemléletmód, mely a pozitív erőket a nézőkben-olvasókban tételezi fel, ott igyekszik felkelteni, és ezért a pozitív hősöket csak az ábrázolás horizontján, jelzésszerűen alkalmazza. Az igazi jó szatíra nem tudja jókra és rosszakra szétosztani a világot, mert abban a pillanatban gyengül a társadalomkritikai és előremutató pátosza, a javítani akarás szenvedélye — az íróban és a befogadóban egyaránt. Ezzel a nagyvonalú tradícióival szemben a liberális polgári színpad humora mentette fel a leleplezőt a szatirizálódás alól.

Ez a kétféle szatirizáló szemléletmód ütközik meg mai kísérleteinkben is. Igaz, hogy igen nehéz eltalálni, hogy hol legyen a határ a nevetés társadalomkritikai éle és kedélyessége között, hogyan lehet a szatíra „gyilkos" humora mellett a javulás és kibontakozás perspektíváját is érzékeltetni. Mégis — éppen ez a film győzött meg újra arról, hogy az élesen kihegyezett, közéleti pátosztól átfűtött művek hatásukat illetően optimizmust ébresztenek a nézőben. A nevetés valóban gyilkos eszköz, de a múlt — és a jelenben élő múlt — kinevetése egyúttal az öntudat formálásának, s vele jelenünk formálásának is eszköze, ami mellesleg még önbizalmat is kölcsönöz.

A Fügefalevél tehát bátran folytatja a szatirikus ábrázolási módszer „kegyetlen" hagyományait: a zárókép nem old, nem teremt happy endet, nem osztja ki a jók jutalmát és a rosszak büntetését, hanem döntetlennel tűnik át a „vége" feliratba. A kislány keserűen, de felnőtt elhatározással szakít Csiki B.-vel, az pedig tovább süpped a felszínes csillogású, cinikus életmód vonzásába. Máriássy nem úgy teremt szatirikus légkört, hogy a film egyik alakjának eszmei-emberi

szintjéről leplezi le a másik végletet. Ha ezt tette volna, megmaradt volna az eddigi kísérletek fiaskójánál, a „vannak még hibák" tautológiájánál. Mélyebbre ás: megmutatja, hogy az embereket életformájuk, érdekeik alakítják. Ha a főszerkesztő, a tanácselnök, a népművelési osztályvezető a korlátoltság felé torzul el, úgy a fiatalabb és tehetségesebb újságíró ugyanannak az érdekhálónak, az életfeltételek ugyanolyan mechanizmusának részeként a cinikus felvilágosultság törtető típusa felé sodródik. Két hamis etikai szélsőség keletkezik tehát, melyek ugyan alkalmasak lehetnek arra, hogy egymást leleplezzék, de végül is azonosságuk derül ki a legélesebben.

A rendező arra törekszik — és ha nem is sikerül végigvinnie ezt a szemléletmódot, mégis érezhető ez a művészi alapállása —, hogy megmutassa: nem ezzel a két emberrel van a baj, hanem azzal a társadalmilag ható szerkezettel, mely ezeket a típusokat termeli és újratermeli. Ezt az alapgondolatot, még az olyan „happy end-veszélyes" mozzanat rajzában is meg tudta őrizni, mint a Főhivatal képviselőjének megjelenése és a szobor rehabilitálása. A szatíra ugyanis ezt a mindent „helyrerakó" gesztust is ki tudta kezdeni: a felülről jött ember — okosan, kultúrált természetességgel — visszahelyezteti a szobrot, de egyben karrierjére bocsátja Csiki B.-t, és a városkában is mindent úgy hagy, ahogy az eddig is volt: a közállapotokat, a közigazgatás nívóját illetően mi sem változik. És itt sem a felülről jött ember egyedi hibájáról van szó: ő talán a film egyetlen ízig-vérig rokonszenves és „pozitív" figurája. Csak éppen ebben a szerkezetben bizonyult tehetetlennek: mert felülről csak az látszik, hogy van itt egy okos ember (Csiki B.) és egy hibás döntés (a szobor eltávolítása).

Itt válik szatírává az, ami eddigi filmkísérleteinkben csak humor vagy legjobb esetben gúnyolódás lehetett. Itt a szatíra alapvető társadalmi betegségek felmutatása és gyógyítása felé keres utat. Nem akar felszabadult kacagást fakasztani, hanem csak kesernyés, boszszús, bár derűvel elegy nevetést. Még a szerkesztőség becsületesnek ábrázolt tagja sem marad ki a szatirikus atmoszféra hatásából. Az a fiatalember, aki egyedül harcol a közvélemény ellen, de az ember igazi közérdekeiért is tesz valamit — maga is kissé nevetséges figura lesz: az évek folyamán modoros, álmataggá torzult emberré változott. Máriássy meg meri mutatni: a tisztes tehetetlenség éppoly beteges tünet, mint a törtető cinizmus. És itt csillan meg a lehetőség, hogy a néző, bár csupa torz ellentmondást lát, mégis felvillanyozva hagyja el a nézőteret: ez a társadalmi betegségeket szatirizáló ábrázolás a változtatás szükségességéről és lehetőségéről tesz tanúságot.

Kétféle szatirikus játékstílusról

A játékmodort, beállításokat illetően is kétféle módon lehet szatírát csinálni: vagy egy torzító szemüveg fénytörő prizmáján keresztül láttatjuk az eseményeket és típusokat, s ennyiben a művészi karikírozás lesz a szatirikus hatás forrása; vagy egyszerűen csak a valóság torz, kiöregedett — bár önmagukban mégis láthatatlan — elemeit

engedjük kibontakozni, szóhoz jutni, anélkül, hogy mesterségesen eltúloznánk, túlrajzolnánk őket. Az irodalmi szatíra ezt a két módszert mint a gúny és az irónia végleteit tartja számon. Vajon ezek közül melyiket tudja nagyobb eredménnyel használni a modern film? Ha a magánéletet érintő témákról van szó, látszólag mindkettő közelállhat a filmszerűséghez. A közéleti, társadalmi surlódáspontokat megjelenítő szatíra esetében azonban úgy érezzük, hogy objektívebb stílus hatásában és ábrázolási mélységében eredményesebb lehet.

A Fügefalevél szerkezete is ezt mutatta. Humora és szatirikus éle ott hatolt mélyebbre, ahol a figurákat egyszerűen rábízta a helyzetek leleplező energiájára, s hagyja, hogy ez a „levetkőztetési módszer" érvényesüljön: így hántja le alakjairól a látszatszerű biztonságot, okosságot. A szerkesztő alakja pl. nem karikírozott gesztusokból, túljátszott vonásokból épül fel — jóllehet ilyen színelemek is találhatók rajzában —, hanem szinte azonos méretarányú marad egy általunk is jól ismert, társadalmi figurával. Csak a helyzetek leplezik le, és teszik nevetségessé. Ugyanígy „normális" játékstílusban marad az a beállítás is, melyben pl. Csiki B. szerkesztő úr felolvassa zseniális színdarabját szerelmének: s mégis a nézőtér kacag. Nem a túljátszott póz, hanem a helyzet meztelenítő varázslata miatt: a lány a maga naivitásában most mindent zseniálisnak találna. Ezzel a gyermeteg várakozással szemben válik igazán nevetségessé a banális és tehetségtelen felolvasás.

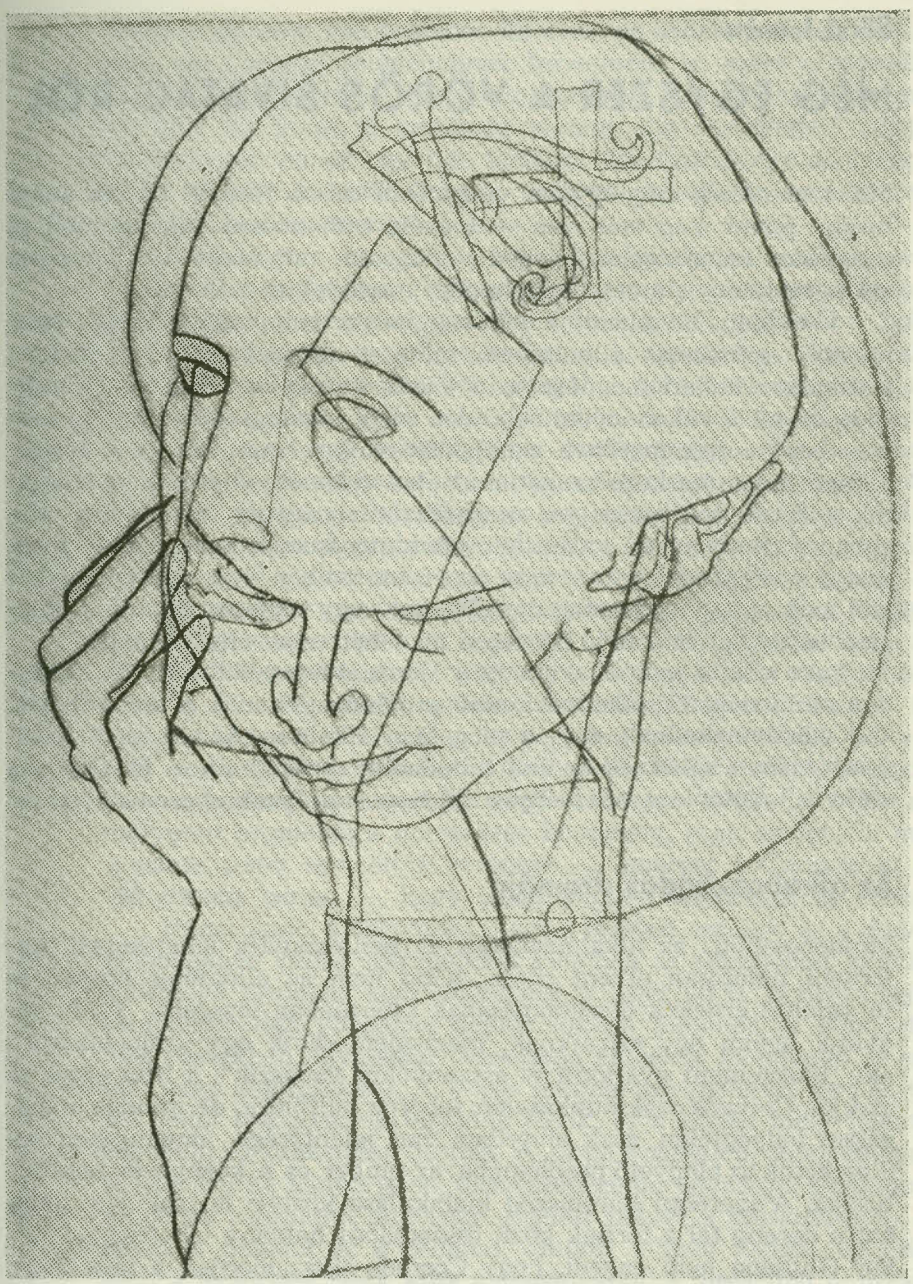
A filmszatíra ezekkel az egymást „ütő" helyzetekkel, a belső viszonylatok kontrasztjainak kiemelésével többet tud elérni, mint egy-egy karikírozott figura nevetségességével. Ezzel szemben azok a figurák — szerencsére csupán a film kisebb hányadát látjuk ebben a kényszeröltözékben — melyek a túljátszással szatirizálnak (a tanácsi népművelési osztály főnöknője, a részeges éjjeli őr, a háziasszonyok klubjának a vezetője stb.) kevésbé hatnak szatirikusan. Nyilván ezek a figurák is mulatságosak, de mivel érezzük rajtuk a műteremszagot, nem igazi ez a nevetés.

Ez az objektívebb szatírastílus, azt hiszem, nemcsak ennek az egy filmnek véletlen jellemzője, hanem a modern filmszatíra egyre inkább térthódító lehetősége is. Gondoljunk a Válás olasz módra, az Elcsábítva és elhagyatva c. filmekre, vagy akár a jellegében ide tartozó, bár régebbi Botrány Clochmerle-ben humorára. Nem tudom megállni, hogy ebben a jelenségben ne lássak valami művészi átalakulási tendenciát: a modern filmszatíra stílusa a karikírozási módszerből az objektívebb szerkezetű, keserűbb és a néző felfedező igényeihez igazodó szerkesztésmód felé tart. Elegendő egymás mellé állítani két arcot, két gesztust, s máris élesen szatirikus lehet a kép. Mikor Pattantyus főszerkesztő nagy erőfeszítéssel sem tud magából egyetlen mondatnál többet kipréselni, akkor ez a kép önmagában is nevetséges, de a szatirikus él akkor bomlik csak ki, mikor Csiki B. folyékonyan kezdi gépbe diktálni a kész, Pattantyus elképzelte cikket: mert itt nemcsak az ügyesség áll szemben a tehetségtelenséggel, hanem a kétféle megrendelésre készítő iparos technikáját is össze lehet hasonlítani. Csiki tudja, hogy mit vár tőle a fő-

nök, tudja, hogyan kell egy ilyen cikket megírni, jóllehet azt is tudja, hogy amit diktálni fog, hazugság és semmi értelme sincs. Pattantyus pedig tudni véli, hogy a főnökség milyen cikket vár el a helyi hírlaptól, és ezt a megrendelést igyekszik kielégíteni, bár fogalma sincs a szobor tényleges értékéről vagy hibáiról. A kétféle reakció különbsége és végső azonossága lesz itt is a szatíra alapja; független attól, hogy túljátsszák-e a figurákat, sőt a nevetséges hangsúlyok mesterséges kiemelése csak rontja a szatirikus hatást.

A régebbi típusú filmszatíra még a börleszk eszközeit kérte kölcsön, hogy a szükséges leleplező karikírozást elérhesse, ezzel bontotta ki társadalomkritikai jellegét. Chaplin filmszatírái és az általa meghatározott filmfejlődés még ebben a stílusban gondolkozott. Ennek a módszernek a lazítását a Csoda Milánóban hozta, ahol lírai, dokumentum- és tragikus elemek is részei lehettek már a szatírának, és a túljátszás módszere ezzel is háttérbe szorult. Az újabb szatírastílus — megítélésem szerint — csak olyankor kéri kölcsön ezeket az eszközöket, mikor erre funkcionálisan szüksége van. Ebben a filmben pl. a tanácselnök beszéde közben egy kis sámlit tolnak a szónok alá, mert az előadó az emelvényhez képest túl alacsony. Ez a geg talán határán van a karikírozó és objektív szatírastílusnak, de több értelmű jelentésével máris jelzi, hogy itt nem önmagában ezen a „csínyen" nevetünk, hanem a geg funkcióján, mely ezt az embert, a körülötte levőket, az ünnepség kisszerűségét, szellemi korlátoltságát egyaránt le tudja leplezni.

Valószínűnek tartom, hogy ez az objektívebb szatirikus hang, a belső vonatkozásrendszer kihasználása azért került előtérbe, mert a játékfilmstílus fejlődése is a természetesség, spontán „komponálatlanság" felé tör utat, valamint a TV és a dokumentumfilm révén a képanyag autenticitása is ebbe az irányba tereli a néző szemét, igényeit. A kép közvetlen valószerűsége elsődleges kívánalom lett, és ebben a művész által át nem rajzolt képben kell felfedeznie a nevetségest, a torzat. A valóság önmaga legyen furcsa, túlrajzolt, nevetséges. Ebbe a stílusfejlődésbe talált bele friss eszközeivel a Fügefalevél.



Vajda Lajos: Barátok

Eörsi István

MÉG EGYSZER A VÖRÖS SIVATAG-RÓL

Miért szeretnék még egyszer visszatérni erre a filmre? Hiszen annyi bírálat jelent meg már róla — a skála a divatosan lelkendezőtől az otrombán ledorongolóig terjed —, igazán mindenki kiválaszthatta azt a véleményt, amelyik leginkább megfelel az ízlésének.

Csakhogy én abban a különös helyzetben vagyok, hogy valamennyi egymásnak ellentmondó nézetet elfogadtam és elvetettem. Háromszor kellett megnéznem a Vörös sivatag-ot, hogy végre megtudjam: mi a véleményem róla. Ám nagy ingatagságom éppúgy nem vezethető vissza merőben szubjektív okokra, mint ahogy a bírálatokban megmutatkozó szokatlanul éles véleményeltérések sem írhatók a kritikusok szeszélyes megbízhatatlanságának számlájára. Magában a filmben kell valamiféle ellentmondásnak lenni, amely megosztja a nézőket, vagy — mint az én esetemben — a nézőt; emellett szól az is, hogy lagymatag dicséreteket vagy elmarasztalásokat nemigen váltott ki ez a mű. De vajon mi lehet ez az ellentmondás?

„Az a fajta neurózis, amely a Vörös sivatag-ban látható, szerintem mindenekelőtt alkalmazkodási probléma. Vannak olyan emberek, akik alkalmazkodnak, mások még nem alkalmazkodtak, mert tulságosan erősen kötődnek az élet túlhaladott struktúráihoz. Ez Giuliana esete is." Antonioni véleményét idéztem. Induljunk el ezen a nyomon.

Az alkalmazkodás drámája

Mindenekelőtt: az alkalmazkodás és beilleszkedés lehetőségeit Antonioni tudatosan elvont síkon, tehát nem az ellentétes emberi és társadalmi érdekek összecsapásának szférájában vizsgálja. Tanúi vagyunk ugyan egy sztrájknak, megismerkedünk egy „ragadozóval", aki „tönkrement gyárakra és asszonyokra vadászik", a film egyik fő alakjai, Corrado szakmunkásokat toboroz külföldre, de mindez önmagában lényegtelen, csak annyiban van jelentősége, amennyiben beilleszkedik az alapvető problémába: az ember és a környezet konfliktusába. A szerelmi háromszög kialakulása közben is csak egy pillanatra dereng fel a férfiak közti összecsapás halvány lehetősége, amikor Giuliana nem engedi, hogy Corrado visszamenjen a táskájáért. Antonionit nem a férfiak érdekellentéte érdekli, és nem is az, hogy a nő hogyan dönt a két férfi között: itt csak az a kérdés, hogy a szerelem feloldhatja-e a magányt, amelyet az okoz, hogy a hősnő nem illeszkedett be a környezetébe.

Ez az általános problémafelvetés fontos szerkezeti következményekkel jár. Először: el kellett vetni az összefüggő sztori lehetőségét. Az ember és a környezet közt az összeütközés csak epizodikusan, kisebb-nagyobb konfliktusok sorozatában mehet végbe. Mintha ezt a film alkotói eleinte nem ismerték volna fel eléggé: a történet első fele lazán, de mégis meglehetősen folyamatosan Corrado munkaerő-

toborzó akcióira van felfűzve. Ez azonban szűkös keretet kínál Giuliana, sőt Corrado problémáinak felvetésére is; ezért a második rész — nagyon helyesen — élesen körülhatárolt, átmenet nélküli epizód-sorozatból áll össze. E kettősség viszont alig észrevehető stílustörést eredményez; ennek egyetlen tartalmi következménye az, hogy a második részben kiderül: Corrado számára egyáltalán nem fontos az a konkrét munka, amelyet végez.

Másodszor: a normális ember és az általában vett környezet ellentéte nem mélyülhet el annyira és nem ölthet olyan határozott formát, hogy egy ilyen nagyszabású film alapjává válhasson. Ezért egy súlyosan neurotikus embert kellett a középpontba állítani, aki élesebben és jóvátehetetlenebbül reagál a környezet behatásaira. Ez a patologikus vonás jó és rossz irányban is befolyásolta a filmet. Jó irányban, mert egy sokkos ember érzékenysége olyan valóságos sérelmekre és borzalmakra irányítja a figyelmet, amelyeket más csak ködösen, közvetlen következmények nélkül él át. Rossz irányban, mert az általános problémát túlzottan az egyénre koncentrálja, és ezért a néző olykor már nem is keresi a látottakban a saját sorsát.

Harmadszor: az összefüggő cselekmény hiánya és a főhős patológiás alkata egyaránt arra késztette a rendezőt, hogy különös figyelmet fordítson a lélektani részletekre, az árnyalatok megformálására. Ezek a film legerősebb oldalai. Antonioni felülmúlhatatlan finomsággal tud apró és látszólag lényegtelen mozzanatoknak mély értelmet és szimbolikus jelentést kölcsönözni. Ezek a szavakkal szinte el sem mondható mozzanatok teszik hitelessé Giuliana útját a lelki mélypont közeléből a normalitás küszöbéig, ezek elevenítik meg azt a szinte testet sem öltött reményt — amelyet a Corradóval töltött idő ébreszt benne —, hogy valamiképpen visszatalál az életbe.

Negyedszer: a környezet megnövekedett szerepe, az a tény, hogy egymagában kell a szereplőkkel szemben az ellenpólust képviselnie, a filmnek bizonyos képzőművészeti jelleget adott: a néma tájnak, a tárgyak szótlan világának kellett sokszor elmondania mindazt, amit más filmekben egymással összecsapó emberek mondanak el szavakkal vagy gesztusokkal. A Vörös sivatag-ban gyakran zárt és tökéletes festői kompozíciók tárulnak elénk, és a színek mély jelentéshez, szimbolikus funkcióhoz jutnak. A sárga kegyetlen, ipari embertelensége, a szürke könyörtelen, természeti embertelensége, a halványpiros örömszín megkapja szigorúan kijelölt helyét a szerkezetben. Feledhetetlen például az a pillanat, amikor először csillan fel Giuliana előtt a lehetőség, hogy kitör a magányából, a medicinai munkás háza előtt: valószínűtlenül kibomló rózsaszín virágok, és Giuliana első felszabadultan kedves — és egyben első tegező — mondata Corradóhoz.

A környezet elemei

Milyen ez a környezet, amellyel Giulianának, de Corradónak is meggyűlik a baja? Egyszerűsítés volna azt felelni, hogy e film az ipari környezetet teszi bűnbakká. Egyrészt egész sereg kép mutatja az ipari létesítményeket csodaszépnek, gondoljunk például a legutolsó-

ra: a ravennai üzem rövid időre felvillanó látképére, amely Giuliana megszokott, homályosan ködlő látásából villan fel zártan, harmonikusan, elbűvölően. Másrészt számos természeti kép kietlenséget, reménytelenséget sugall — sok a mocsár, a posványos vízben megbüdösödnek a halak, gyakran van nyirkos köd, kifejezetten szép tájjal csak a mesében találkozunk. Giuliana szempontjából minden környezet alapvető tulajdonsága az idegenség, és mivel mindent így lát, a felelősség is jórészt őt terheli.

Amikor megismerjük, idegenül bolyong ipari hulladékok között, közvetlenül a modern és hiperbonyolult üzem mellett, lépteit diszharmonikusan idegtépő gép-zakatolás kíséri. Mindenütt ijesztő meglepetések várják: heverő gépproncsok és rongyok, vagy váratlanul feltörő gőz. Magát az üzemet a misztikus titkok világának látja; Monica Vitti egyik legnagyobb bravúrja riadt és minden rosszra felkészült, de rettenetét leplezni akaró járása, mozgása a gyárban. Nincs otthon odahaza sem, a hidegen és célszerűen berendezett lakásban, a gyerekszobában a mechanikai játékok között, és tanácstalanul, elveszetten járkál jövendő üzlethelyiségének kopár falai közt. A külvilág akkor ölt nyájasabb alakot, amikor lassan összebarátkozik Corradóval. A medicinai radar-építkezést már ő is szépnek látja (ékesen bizonyítja ez a képsor, hogy az idegenség érzésében nem az ipari fejlődés a ludas, legalábbis kettőjükön áll a vására), csak akkor lesz újra rút és kietlen a táj, amikor ismét hárman vannak, a mocsaras tó partján, Ugo, Corrado és Giuliana. A kunyhóban, a kisstílű dolce vita során — nyilván az alkohol és a kitenyésztett jókedv hatására — többször is felenged, de az ablakhoz lépve mindig kijózanítja és elszomorítja a rideg és tárgyias táj, a ködös víz és a hajó mely úgy siklik be a látképbe, mint valami félelmetes és megmagyarázhatatlan kísértet. A külvilág összetöri mámor-szemüvegét, és állandóan a valóságra: valóságos helyzetére figyelmezteti. Feloldást csak a mesevilág kínál, fia betegágyánál, a lágy színek, a lány természetben feloldott magánya, a feltűnő és eltűnő vitorlás, mely vad sejtelmességében sem félelmetes, és a daloló kövek, melyek mind-mind az emberi test formáit idézik. A köveknek ez az emberiesülése kiáltó (vagy éneklő) ellentétben van a való világgal, ahol az emberek is megkövesednek. Itt dereng fel a rózsaszín homok is, és ez a szín feltűnik még a végső kudarc felismerése előtt, a vágy és a félelem önkívületében, majd a beteljesülés után is, hogy aztán soha vissza ne térjen.

A szerelmi jelenetben éri el az idegenség a legvégső csúcsot: Giulianától a saját vágya, akarata is elvált már, teljesen magányosan gyötrődik, ezen a csúcsponton válik az áhított ember is szabvány-környezetté: éppolyan hűvös és felolvaszthatatlan, mint a falak és a gépek; ezért kérleli hiába Corradót, hogy segítsen neki — a férfi ugyanúgy tudja mint a nézők, hogy ez lehetetlen: Giuliana csak külön léte megszűnésével érné be, egyedüllétét csak a testével tudná levetni. Rendkívül finom mozzanat adja tudtunkra, hogy ő is érzi ezt: otthagyja a férfit az öröm előtt, az ablakhoz megy, kihalt, hideg tér, megjelenik egy vénember, nyomorúságosan vonszolja magát előre, Giuliana visszamenekül az ágyhoz, mely mégis társat kínál, mert a kinti világ

mindennél taszítóbb. A film vége felé zárul be a kör, amikor teljesen idegen környezetben egy idegen tengerésznek, aki egy megveszekedett szavát sem érti, elmagyarázza végső tapasztalatát a testek különállásáról, és arról, hogy önmagunkon kell segítenünk. Ezekután már feltűnhet a kezdetkor látott tájék, a dudvák és rongyok, feltörő gőzök, sárga, mérgezett felhők, amelyeket kikerülnek a madarak: a súlyosan idegbeteg asszony egy kudarcba fulladt kitörési kísérlet után visszajutott oda, ahonnan elindult, de tapasztalatai már benne élnek, mozgása, beszéde kicsivel határozottabb — Antonioni megítélése szerint kompromisszumot fog tudni kötni a kinti világgal.

Az idegenségben Giulianának méltó párja Corrado. A férfi persze kedvezőbb helyzetben van: nem érte sokk, normális marad, noha ez a normalitás csak viszonylagos; „mindnyájan kezelésre szorulunk" — mondja hotelszobájában Giulianának. Normalitásából mindenesetre futja annyira, hogy tevékenységgel álcázza életidegenségét; ámde olyan munkát választ, amely eleve meggátolja, hogy alkalmazkodjon: állandó vándorlása két kofferével (elvégre az utazásnak az az értelme, hogy az ember teljesen cserélje fel a környezetét) egyszerre tárja fel és leplezi el talajtalanságát. Mivel azonban mégis tesz valamit,és olyan pozíciója van a világban, amely szabad mozgást, a szabad döntés látszatát biztosítja a számára, nem viszonozhatja Giuliana őrületét, nem segíthet neki, amikor annak a legnagyobb szüksége volna rá: a nőnek és a tébolyának teljes vállalása megszüntetné a szabadságát, amely nála a letelepedés vagy továbbutazás örök dilemmájában csúcsosodik ki.

Kinek van igaza?

Minden összeütközés azt az alapvető kérdést teszi fel, hogy kinek van igaza. Tehát: kinek van „igaza", Giulianának és Corradónak, vagy a környezetüknek? Ez a Vörös sivatag etikai-szociológiai alapkérdése. Antonioni a saját szavai szerint azt akarta bemutatni, hogy az ember „olyan erők és erkölcsi mítoszok nyomására cselekszik, gyűlöl, szenved, amelyek Homérosz korából valók". Eszerint a környezetnek van „igaza", a sérültlelkűek vessenek magukra. Csakhogy a film nem pontosan ezt mondja. Egyrészt a sérültek erkölcsileg-emberileg magasabb fokon állnak a beilleszkedőknél. Különösen világos ez a faházbeli házibuli képeinél; felejthetetlen az az indulat, ahogy Giuliana felelősségre vonja Lindát, amiért ez — kényelme kedvéért — visszavonja, hogy valamiféle kiáltást hallott. Max és Emilia kifejezetten konformizmusa miatt ellenszenves. De Ugo, ez a gépek világában otthonos, új típusú, ipari ember is sérült: minden szava és valamennyi cselekedete korrekt, semmi sem jelzi, hogy Homérosz-korabeli erkölcsi gombócok fojtogatnák, de ezért emberi fogékonyságának erős megcsorbulásával kell megfizetnie. Giuliana magányát felfokozza, állapotát tovább rontja, hogy férje — akit tudomása szerint szeret — semmit sem ért abból, ami lezajlik benne. Antonioni nem ellenszenvezik Ugoval, de nagyon távol áll attól, hogy a beilleszkedni nem tudókkal szemben példaképül állítsa elénk. A film

folyamán csak kétszer bukkannak fel olyan emberek — talán nem véletlen, hogy mind munkások —, akik otthon érzik magukat a világban: a medicinai munkás és felesége, akik nem akarnak megválni egymástól, és a házibulira betoppanó lány, aki a konvencionálisan frivol bizalmaskodást visszautasítja, mert „én csinálni szeretem és nem beszélni róla" (?). De ezek a rövid jelenetek csak még jobban kiemelik, hogy a főalakok dilemmája megoldhatatlan.

Említettem már: Antonioni távol áll attól, hogy — a divatnak hódolva — az ipari fejlődésre hárítsa a felelősséget, amiért értékes emberek tönkremennek. Az ipari világ olykor bámulatos líraisággal jelenik meg, az elemi erővel feltörő gőzoszlop mellett csak első pillanatban látszik törpének az ember: Ugo és Corrado kedvtelve nézi a grandiózus erők játékát, olyan ember szemével, aki a saját művét csodálja. A szép épületet, az elegánsan kígyózó csöveket, műremekgépeket persze rút és borzalmas ipari hulladék-tájék veszi körül, mintegy jelezve, hogy a küzdelem eldöntetlen, a jó és a rossz együtt, egymás következményeképpen jelentkezik. A neurotikus embernek és hol szép, hol borzalmas környezetének küzdelme nem dől el, még akkor sem, ha Giuliana utolsó szavai — látszólagos mélyértelműséggel — a madarakat dícsérik, mert különben az embereknél: ezek lám csak, ki tudják kerülni az ipar mérgezett fellegeit. Ez Giuliana szájából indokolt és poétikus, de itt a főhős kicsit a film alkotóinak szócsöve is, hatását a gyár végső, festői látképe nem semlegesítheti; e mondat végkicsengése ellentmond annak az idáig következetesen végigvitt alkotói szándéknak, amely a meccset döntetlennek képzelte.

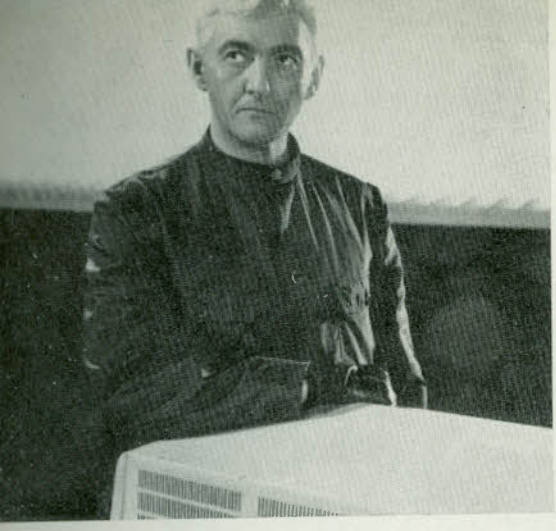
Ez az ellentmondás az alapkoncepcióból fakad: ha az ember az általánosságban vett környezettel áll szemben, akkor a beilleszkedés problémája is csak általánosságban vethető fel. Vajon csakugyan az az egészséges ember, aki konfliktusmentesen be tud illeszkedni egy konfliktusos világba? Max vagy akár Linda, sőt Ugo alakja is cáfolja ezt. De az a tény, hogy Antonioni egységes, monolit, társadalmilag igen kevéssé tagolt külvilágot állít szembe hőseivel, megakadályozza azt, hogy kiutat találjon a dilemmából: nyilván az az egészséges ember, aki beilleszkedik a külvilágba, de úgy, hogy közben elutasítja azt, amit nem tud vállalni belőle. Ha a beilleszkedés problémája nem ilyen konkrétan vetődik fel, akkor a művész számára csak a két véglet: a lapos konformizmus és a patologikus különállás szélsőségei maradnak. Mivel ez a két véglet nem elégíti ki Antonionit, a Vörös sivatag nem juthat túl a probléma (kissé torz, de elgondolkoztató, sőt helyenként döbbenetes erejű) felvetésén, és a megoldás tisztázatlansága itt-ott beszivárog a részletekbe is. De minden megoldatlanság ellenére a Vörös sivatag nem azt javasolja az emberiségnek, hogy változzon madárrá, hanem azt, hogy — kiki a maga módján — próbáljon összhangba kerülni külvilágával, ne maradjon le reménytelenül annak rohamos és feltartóztathatatlan fejlődése mögött.

Szakadék

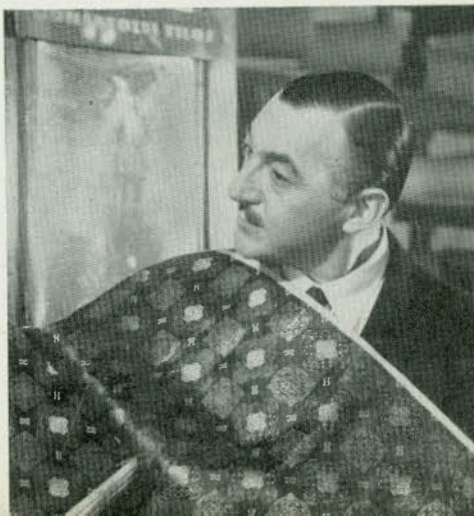
Két félidő a pokolban

Próbaút

Fűre lépni szabad



... és akkor a pasas (Szóvári Gyula felvételei)



Legenda a vonaton

A tizedes meg a többiek

Ungvári Tamás

SINKOVITS IMRE

Magyar specialitás: nálunk a kiváló színpadi színész egyszersmind a vásznon is kiválóságra törekszik — nem különült el a kamera előtti és a színpadi reflektorok fényében megjelenő alkotó. S ez jó is, meg rossz is. Jó, mert a színész magával hoz valamit a színpadról — méghozzá a kifejezés fegyelmét, a koncentráció különös képességét, a kitartást és figuraalkotást. De rossz is, mert a film sajátos művészetet kíván.

Noel Coward ritkán filmezik — de legutóbb kamera elé állt A mi emberünk Havannában című filmben. És nyilatkozott is, hogy mi a különbség a színpadi és a filmalkotás között. Coward szerint az első, amit a vásznon meg kell szokni, hogy csak az első sort szabad megbűvölni — a filmen nincs kakasülő. Ennek következtében a gesztus és a mimika alárendelt szerepet kap — vagy még inkább, apró részleteiben is kifejező lesz. Egy félmosoly itt egésznek hat, egy tétova mozdulat ívét harsánnyá tudja felnagyítani a lencse — vagyis jól teszi a színész, ha a kamera előtt csak azt őrzi meg gyakorlatából, ami már a sejtjeibe, az idegeibe ivódott.

Az olyan pályán, mint Sinkovitsé, eleinte a különbségnek nem volt szerepe. Hiszen a filmjeink is harsányak voltak — és a színházak se szorították stílusra alkotóikat — az érzelem fejezett ki mindent, és a túlzás jelezte a bensőt; az indulatot hangerő, a szomorúságot csend: mindkét művészet direkt eszközökkel dolgozott; ami a kép színe volt, az a visszája is, mint ahogy a jelenet felülete is mértanilag egyezett a mélyével.

Sinkovits csak egyetlen újdonságot hozott fiatalkori filmjeinek seregében. Egy friss típust, egy arcot, egy surmó legényt, akinek kamasz képéhez mély hangja van — ott ült a vonásain, amit a kor keresett, s amit irodalmában oly nehezen talált meg: a pozitív hős. Mert nem volt elég markáns, de felfénylett rajta bizonyos őszinteség és becsület — a tekintete nyílt volt, de a szemének metszése elegendő ravaszságot is sejttetett — vagyis készen hozta azt az árnyalást, amit a toll hajlékonysága nem tudott utolérni, de amit egy eleven arc könnyűszerrel megteremthetett. Gondoljunk A harag napjá-ra, a Becsület és dicsőség-re — mindkettőben ennek az arcnak a sajátos képességét használták fel. Sinkovits mérnököt éppúgy tudott játszani, mint „melóst"; katonát és civilt — egy korszak jolly jocker-e volt, bárhová betehető — nem azért, mert átalakulásra képes, hanem éppen azért, mert merev és mindig ugyanaz — mert az alakja eleve felidéz erkölcsi tulajdonságokat, majdnem lovagiakat; ez a férfi az asszonyokhoz is kedves, majdnem oly sután, mint egy kezdő trubadúr.

Sose hittem volna, hogy ezt az arcot képes megmetszeni az idő. Mert nem volt mélysége — hiszen ezért használták, az Életjel-ben éppúgy, mint a Gábor diák-ban, karakterszínésznek éppúgy, mint

néha, nagynéha, kísérletképpen hősnek. A pozitív hős ugyanis, félreértés ne essék, sohasem kerülhetett egy műalkotás középpontjába. A konfliktus egyik sarka volt, az ingadozókra hatott, köréje történetet szőni már csak azért is lehetetlen volt, mert jelleme eleve kész s alig fejlődőképes.

De mondom, ezt az arcot megmetszette az idő. Két hosszú ráncot lopott oda az orrától az álláig — a homlokát keresztbe marta, nem is az életkor, hanem a gondok bármikor el is játszható felhője; s mindehhez még a termete is férfiasabb lett, a surmó: felnőtt, válla a hangjához terebélyesedett, és az egész járásában, léptében egy új metronom ritmusa tik-takkolt — már nem ruganyosság ez, csak az emléke annak, a megőrzött fiatalságé, amiből bármikor törődés és fájdalom fotózható egy hosszú svenkkel vagy egy távolodó farttal.

A változás — legalábbis számomra, aki merő kiváncsiságból, együttérzésből és szeretetből figyelem ezt a pályát — különösképpen egybeesett azzal a Sinkovits-produkcióval, amikor Ádám Ottó pompás szeme mindezt észrevette rajta, és eljátszatta vele Hubay Miklós És ők tudják, mi a szerelem című Berlioz-darabját. Öregember a színpadon — ez csakugyan öregít, ha nem is a látványban, de belső tartalomban — ez volt talán az első indítás arra, amit aztán filmen viszontláthattunk az egyik Sinkovits-szerepben, a Párbeszéd-ben.

A Párbeszéd azért is fontos alakítás, mert a figurában olyan alkatot testesít meg, akiben Sinkovits éppenséggel a korábbi szerepeit haladhatta meg. Ez a film tartalmában és gondolatában a sematikus történelemszemlélet legyőzéséből kerekedett művészi egésszé; azzal is, hogy magának a színésznek alkalmat adott a korábbi sematikus figurák művészi eszközeinek legyűrésére.

Egyetlen tekintetben Sinkovits pályája nagyon hasonlít a nyugati művészek életútjához. Hogy rengeteg filmben játszott, amit újra levetíteni a nézőkkel szemben elkövetett merénylet lenne; vagy csak az unalom bőjti estéje. Felsoroljam őket? Utolsó vacsora, Gábor diák, Csodacsatár, Már nem olyan időket élünk, A város alatt, . . . de kár folytatni a felsorolást; rendezőket sértenék vele és senkinek nem okoznék örömet.

Ha Sinkovits szempontjából tekintem, igazából csak néhány filmje volt: a Fűre lépni szabad; a Legenda a vonaton; az Alba Regia; a Külvárosi legenda, és végül, de nem utolsósorban, A tizedes meg a többiek. Én még hozzátenném Gertler Viktor új filmjét is, az És akkor a pasas . . .-t, melynek néhány snittjét láttam, s melyben Sinkovits meggyőződésem szerint filmszínészi pályája csúcsára ér. Már csak azért is, mert Gertler tucatnyi szerepet is eljátszat vele; maszkok egész sorát kínálja neki, az átváltozás lehetőségét — egy olyan színésznek, akinek éppenséggel az átváltozás lett a sajátos képessége.

Beszéljünk azonban bemutatott filmekről — s inkább a Két félidő a pokolban-t idézzük fel, melyben Sinkovits néhány esztendővel ezelőtt kimagasló tehetséggel formált egy izgalmas és megrázó figurát.

Ha valahová el tudom képzelni az alakját — úgy a futballpályára; nem is a szabályos pályákra, inkább a grundokra, ahol mint

Jékely Zoltán egy pompás verse írja, a labda döngését figyeli „egy dérütött pasas".

De most „a dérütött pasas" a háború kellős közepén egy fogolytáborban az életéért harcol — s itt valami olyat mutatott, amit a vásznon legritkábban tud színész megjeleníteni. Feszültséget. Nagyon egyszerűnek hangzik ez; hosszú előkészítés utáni közhelynek — de meggyőződésem, hogy tartalma fontos és talán kielemezetlen.

A feszültség egy arcon megjeleníthető érzelmek közül a legnehezebb. A sírásnak és a nevetésnek, az aggodalomnak és az örömnek látható fizikai jelei vannak. De a feszültség — gondolat, s maga a szobrászat is alig törődik mással gyakorta, mint hogy ezt a jellegzetesen „belsőt" valahogy külsővé tegye.

Sinkovitsnak ebben a filmben ez sikerült; talán csak az álla esett mélyebbre, és a szeme (nyilván festéstől is) üregesedett el — de nem ez volt a lényeg. Hanem az, ami végül is megfoghatatlan, amire tudatosan törni lehet, de az eredmény kétes marad — egy belső, nemes és tiszta aggodalom, egy fájdalmas búcsú és egy küzdeni akarás — vagyis komplex érzések egész tömege, melyet közös ívbe ez az egyetlen szó és ez az egyetlen tekintetté fagyott eszme képes közvetíteni — a feszültség.

És végül A tizedes meg a többiek. Új szín (Keleti Márton remek szemére vall) ez a fanyar humor, ez a kópétehetség. Pikareszk regények eltűnt hőseire emlékeztetett — spanyol selymákra, akik kikoptak a világirodalomból, és kikoptak az életből, mert ügyességük mindent legyőzött, de a történelmet soha. Ha a Két félidő a pokolban az életért folytatott küzdelmet rótta szerepként Sinkovitsra, Keleti filmje a történelemmel vívott harcot, melyben ügyesség, ravaszság, behízelgő emberi modor és taszító házmester-tulajdonságok egyetlen alakításban olyan kémiai vegyületté álltak össze, melynek egyetlen jele — ez a név: Sinkovits.

Nádasy László

A KRIMI „TRÜKKJE"...
...ÉS AHOGYAN CSINÁLJÁK

Egy detektívregényben az a legcsábítóbb — az író és az olvasó számára egyaránt — hogy olyan könnyű elkezdeni. Istenem, milyen szép ez! Nem kell hozzá semmi egyéb, csak egy gyilkosság a javából.

(Leacock: Hogy kell detektívregényt írni)

Divat a krimi, akár a hosszú haj és az elektromos gitár, vagy a jassznyelv használata a mindennapi beszédben. Fiatalok és öregek, családapák és családanyák százezrei sietnek haza, ha a televízió krimit sugároz, beleértve a hivatalos rendőrnyomozókat is. Úgy tűnik, valami rövidéletű, újkeletű divatról van szó, ám Leacock, a kitűnő amerikai író humoreszkjei a detektívregényről már közel negyven évvel ezelőtt, 1927-ben jelentek meg először hazánkban, Karinthy Frigyes fordításában (s körülbelül ugyanebből az időből származik Karinthy humoreszkje is: Amiről a vászon mesél). A bűnügyi regény tehát már a század eleje óta divatban van. S szinte azt mondhatnók: mióta film van, azóta van bűnügyi film is. Ezek szerint a krimi talán a huszadik század műfaja? Ezt sem állíthatjuk: a bűnügyi regény műfajának megteremtője, a hátborzongató elbeszélések mestere, Edgar Allan Poe, a nagy amerikai költő és író a tizenkilencedik század első felében élt. A krimi tehát amerikai találmány? Mint a modern nagyvárosok életének és kultúrájának annyi más jelensége? Ezúttal már közelebb járunk az igazsághoz: az újkor e legfiatalabb és leghatalmasabb államalakulatának társadalmi valósága, íróinak százados hagyományoktól ment, friss, elfogulatlan szemlélete nagyban hozzájárult a bűnügyi regény és film műfajának emancipálásához és modern, egyértelmű megfogalmazásához. Ám ez még mindig nem a legteljesebb igazság, hiszen a műfaj gyökerei a tizenkilencedik századi európai nagyirodalomban is fellelhetők, s olyan nevekhez fűződnek, mint Oscar Wilde, E. T. A. Hoffmann, vagy éppenséggel Dosztojevszkij. Az irodalomtörténész, ha egyszer venné a fáradságot, hogy felderítse a műfaj gyökereit, nehezebb feladattal találná magát szemben, mint egy mai krimi nyomozója, amikor a bűntény tettesét akarja leleplezni.

A kíváncsiság

mint tudjuk, az egyik legalapvetőbb emberi tulajdonság, s talán nem túlzás, ha azt állítjuk: minden emberi kultúra tulajdonképpeni lélektani kezdete és eredete. Ám a „legkíváncsibb" művészet éppen a század műfaja: a film, amely szinte áttételek nélkül, közvetlenül elégíti ki a legfontosabb emberi érzékszervek, a szem és a fül mohó,

soha ki nem elégíthető kíváncsiságát. Érthető tehát, hogy a film — születése óta — éppen a kalandregény műfajára volt a legfogékonyabb. Mert mi jellemző a kalandregényre? Sűrű helyszínváltozások, pergő cselekmény, célratörő, tömör dialógok, egyre fokozódó feszültség, különleges hősök és különleges helyzetek, a valóság rejtett zugaiba való behatolás élménye, személyes bátorság és logikus gondolkodás próbatétele stb.

Mi sem alkalmasabb minderre a film eszközeinél. A filmben mint ábrázolásban sohasem a gondolatiság dominál — persze nem is csupán a látvány, mint sokáig szimplifikálva gondolták —, hanem maga az élmény, vagy helyesebben: a közvetlen érzéki élmény illúziója. Nem mintha a gondolatiságnak nem lenne jelentősége a filmművészetben. Hiszen a valóság puszta megfigyelése során is mást és másképp lát meg abból a gondolkozó és a nem gondolkozó ember, sőt még egyéniségek szerint is eltérő a megfigyelés tartalma és módja. De a film mint ábrázolási mód nem fogalmakon keresztül közelíti meg az élményt, hanem fordítva: a közvetlen élmény illúziójának megteremtésével kell szuggerálnia a szerző világnézetét, gondolatait, véleményét. Mondhatnám úgy is: a kamera közvetlenül érzékeli mindazt, amit az írónak előbb meg kell fogalmaznia.

Vagyis a film tulajdonképpen egyetlen alapvető művészi követelményt támaszt alkotójával szemben: a hiteles atmoszféra megteremtését. Ha ez megvan — a film a legképtelenebb, a legfantasztikusabb történetet is a valóságélmény illúziójával ruházza fel. A bűnügyi történetek legfontosabb vonásai — a cselekmény domináns volta, a valóság rejtett zugaiba való behatolás élménye — tehát par excellence filmi műfajjá avatják a krimit.

A sznobizmus

régi betegség: a tegnapi sznobok még magát a filmet tartották alacsonyabb rendű műfajnak, a maiak hasonlóképpen fintorognak a krimitől. A sznobizmus sajnos magyar betegség is: annak, hogy nálunk olyan kevés krimi készül, egyik oka éppen az a káros szemlélet amely számára valamely mű annál értékesebb, minél népszerűtlenebb. A másik ok gazdasági tényezőkre vezethető vissza: nálunk nincs olyan kíméletlen gazdasági verseny, mint a kapitalizmusban, ezért nem szükségszerű a közönségigény olyan feltétlen kiszolgálása sem, mint az a kapitalista filmgyártásban tapasztalható. Tévedés ne essék: nem az avantgard kísérletezések létjogosultságát akarom kétségbe vonni, sem azt a köztudott igazságot, hogy a művészi új eleinte rendszerint népszerűtlen. Egyszerűen a film egyik sajátos esztétikai vonására szeretném felhívni a figyelmet, arra ugyanis, hogy jellegénél fogva közvetlen tömeghatásra kell törekednie — s csak ezen keresztül törekedhet a művészire. Az avantgard létjogosultsága éppen az, hogy eredményei előbb-utóbb tömeghatásúvá válnak — a filmművészetben általában előbb, mint más művészeti ág esetében. A film példaképe ebből a szempontból Shakespeare lehetne, kinek népszerűsége vetekszik művészi értékeivel. Sőt: előbb volt népszerű,

mintsem művészi értékeit felismerték volna. Bizonyos szempontból majd minden drámája — egykorú „krimi": véres események, gyilkosságok, végleges emberi szenvedélyek összeütközései tarkítják történeteit, ám az ő esetében mindez pompásan megfér a költői nyelven megírt dialógusokkal, a páratlan mélységű emberábrázolással. Azaz: a krimi nem valamiféle alacsonyabb rendű műfaj; alacsonyabb rendű műfajok egyáltalán nincsenek, legfeljebb gyenge művek. Kriminális eseteken keresztül jelentékeny társadalmi-politikai nézeteket is ki lehet fejezni nagy művészi erővel, mint ahogy egyszerűen a közönségigény ismeretében minden mondanivalótól mentes, művészileg igénytelen, de jó szórakozást nyújtó krimiket is lehet gyártani.

A krimi receptjei

Mint minden műfajnak a kriminek is megvannak a maga receptjei. Hadd hivatkozzam Hitchcock példájára: a pontosan húsz év előtt készült Forgószél c. filmje még alig árulja el a későbbi mestert. Meglehetősen sablonos történet, Edgar Wallace-ra visszavezethető dramaturgia: a gyönyörű kémnő, aki megbízójába szerelmes, kénytelen feleségül menni az Egyesült Államokban tevékenykedő náci kémhez, hogy alaposan megfigyelhesse; ám a náci kém egy idő után rájön a turpisságra, s már-már minden elveszett, amikor minden jóra fordul. Azt mondhatnók: az antifasiszta téma mégis figyelemre méltó ebben a filmben. Ám ha arra gondolunk, hogy a film 1946-ban készült, vagyis a negyvenhatos amerikai közérzetre, akkor hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy az antifasiszta tematika az akkori Amerikában a siker egyik előre kiszámítható tényezője volt. Mi marad tehát? Egy hagyományos receptek nyomán, de jól elkészített film, amely okosan, szinte rafinált mérnöki pontossággal számításba vette és kiaknázta az adott pillanat és az adott téma minden lehetséges sikertényezőjét. Ha másból nem, ebből is felismerhetnők a későbbi mestert.

De térjünk vissza a már említett Edgar Wallace-ra. Ezt a század elejei angol szerzőt a polgári irodalomtörténet úgy tartja számon, mint „az irodalmi értékű detektívregény" egyik megteremtőjét, megjegyezve róla, hogy számos Afrikában játszódó kalandregényt is írt. A műveiből készült tv-sorozat egy részét a magyar nézők is láthatták. Azért kell róla külön megemlékezni, mert az ő módszere a mai bűnügyi és kalandregények, valamint filmek egyik dramaturgiai alaptípusával azonos. E módszer lényege, hogy a nézőt beavatja a cselekmény menetébe: nála a tömör expozició azt a célt szolgálja, hogy minden kétséget kizáróan megtudjuk, ki a tettes, s hogy kik és miért akarják leleplezni. Ez a feladat eleinte egyszerűnek látszik, később azonban egyre bonyolultabbnak tűnik, szinte megoldhatatlannak, mivel a bűnöző rendkívüli intellektuális képességekkel rendelkezik, s ugyanakkor a leleplezésére törekvő pozitív figuráknak is megvannak a maguk emberi gyengéi. Ám legeslegvégül az is kiderül, hogy a rendkívüli képességekkel felruházott bűnöző is csak ember — s

így a jó a dramaturgia és a lovagiasság összes szabályai szerint diadalmaskodik.

E módszer szöges ellentéte a másik híres századelejei angol bűnügyi regény- és drámaíró, Agatha Christie módszere: nála sohasem lehet tudni, hogy ki a tettes, egészen az utolsó pillanatig, amikor is — rendszerint egy hivatásos vagy nem hivatásos nyomozózseni jóvoltából — természetesen kiderül, hiszen azt az „antipoént", hogy egy bűnügyi történetben sok bonyodalom után a tettes személyére végül is nem derül fény, mindeddig csupán Dürrenmatt engedhette meg magának. Kétségtelen, hogy Agatha Christie módszere a csábítóbb, hiszen rejtvényt fejteni mindenki szeret, s ha a megoldás végül is csalódást okoz — istenem, azért csak jó volt végig izgulni az egészet. Az is kétségtelen, hogy Wallace módszere feltétlenül megkövetel bizonyos fokú ember- és jellemábrázolást, talán azért tartják őt „irodalmibb értékűnek" —, ám az is tény, hogy a mai krimik zöme rendszerint az Agatha Christie módszerével készül. S ez nemcsak azért van így, mert a mai ember intellektuálisabb beállítottságú a századelejeinél, hanem mert Agatha Christie módszere sem feltétlenül irodalmiatlan. Ha ugyanis nem egyszerűen rejtvényt, de valódi rejtélyt kapunk s hozzá hitelesen ábrázolt embereket, vagyis ha nem csupán matematikai, hanem lélektani rejtvényről van szó, Agatha Christie módszere egyszeriben „irodalmi értékűvé" léphet elő, lehetővé téve az olvasó, illetve a néző számára, hogy mintegy ő maga is részt vegyen a nyomozás gyakran igen nehéz munkájában.

Az imént jellemzett két dramaturgiai sémát ritkán találjuk meg tisztán a bűnügyi filmekben, rendszerint a két módszer különböző arányú keveréseit használják, esetleg még egy harmadikkal, a klasszikus kalandfilm — gondoljunk a cowboy- vagy a Tarzan-filmekre — üldözés-technikájával vegyítve. Ez utóbbi azonban már felveti a rendezői módszerek kérdését is, hiszen a klasszikus kalandfilm visszavezet egészen a némafilmekig, melyeknek vágástechnikája — minden irodalmi példán túl — eredendően és elementárisan filmi fogantatású. A módszer lényege: váltakozó képsorokkal — tehát vágásokkal — szinte elviselhetetlenségig fokozni a cselekményben adott feszültséget. De ha jól megnézzük, voltaképpen Hitchcock is ezzel a módszerrel él, csak modernebbül, kiszámítottabb hatásfokkal, rafinált eleganciával: nála ugyanis már nem holmi romantikus üldözésekről van szó, hanem egy-egy gondos realizmussal megteremtett szituáció feszültség-lehetőségeinek maximális kiaknázásáról. „Mindössze" ennyi a különbség, ám ez a különbség — a filmek hatását illetően — igen nagy.

Érdekes eredményekre juthatunk például — a hatáselemzés szempontjából —, ha összevetjük Az alvilág árnyai c. Harry Piel-filmet (1931, német), amely a hangosfilm kezdeti korszakát reprezentálja, az 1938-ban készült Alibi c. francia filmmel. Mind a kettő „recept-film", vagyis egyetlen bevallott céljuk a sikeres közönségszórakoztatás; mind a kettő a fentebb vázolt dramaturgiai sémákból indul ki, s korszakának legjobb technikai eszközeit használja; mégis: míg a Harry Piel-film — leszámítva a valóban bámulatos artista-

produkciókat — a mai néző számára hatástalan, a feszültségteremtés eszközeit tekintve elavult, addig az Alibi máig is élvezhető, izgalmas film — mert: mesterien alkalmazza ugyanazokat a dramaturgiai módszereket (forgatókönyvíró: Marcel Achard), s mert a rendező — Pierre Chenal — kora legjobb rendezői színvonalát képviseli.

Hangsúlyozni szeretném, hogy ezt a különbséget nem csupán a két film létrejötte között eltelt hét év rohamos fejlődése okozza, mert hiszen a némafilm is produkált remekműveket, s az Alibi korában is szép számmal készült olyan „hátborzongatóan izgalmas" bűnügyi film — halálsugárral és démoni maszkokkal —, amely ma már izgalom helyett harsány nevetésre késztet. Chenal mesterien kombinálja filmjében a háromféle módszer adta lehetőségeket. Legelavultabbnak az elmaradhatatlan érzelmes szerelmi vonal tűnik ebben a filmben is — és talán a hideg, üres, kozmopolita miliő. Viszont olyan művészek viszik sikerre, mint Stroheim és Jouvet.

Különös világot képviselnek a harmincas évek bűnügyi filmtermésében — még a francia filmgyártáson belül is — Gabin filmjei. Bár ami a dramaturgiát illeti, ezek a filmek sem hoznak lényeges újításokat, de rendezői szempontból igen figyelemreméltó bennük a ma is modernnek ható hiteles külső és belső atmoszféra. Nem a történetek hitelesebbek ezekben a filmekben, hanem az emberábrázolás és a környezetrajz szinte már neorealista hűsége és pontossága. Duvivier 1937-ben készült Pépé le Moko c. filmjében például Gabin egy Párizsból Algirba szakadt veszedelmes bandavezért játszik. A történet romantikus fogantatású, s itt sem hiányzik az érzelmes szerelem, ám ez a szerelem itt egy párizsi lány képében jelenik meg, aki magával hozza városa atmoszféráját is, s felébreszti a bűnözőben a Párizs utáni nosztalgiát. Ezzel nemcsak a szerelem, de a cselekmény végső fordulatának emberi hitele is megerősödik. Eredeti helyszínek, eredeti figurák — s Gabin játékának eredetisége: ez az, ami ma is frissen hat ebben a közel harminc évvel ezelőtt készült filmben.

Nagy krimik

Vannak bűnügyi filmek, amelyekről nyugodtan állíthatjuk, hogy művészi alkotások — nagy filmek. Mint láthattuk, a rendezői és a színészi munka által megteremtett hiteles atmoszféra még a sablonos dramaturgiára is visszahat — mintegy élettel tölti meg —, s feltétlenül bizonyos esztétikai többletet hoz létre. Mi ez a többlet? Mindenesetre egyfajta sajátos, markáns alkotói magatartást jelez, amely — szinte ösztönösen — túlmutat a dramaturgiai recepten s a puszta szórakoztatási célon. Valamiféle személyes alkotói mondanivaló ez, bár egyelőre még elrejtve a részletekben, az emberek és a dolgok közvetlen ábrázolásában. Ha ez az alkotói magatartás, ez a személyes mondanivaló tovább tudatosodik — szerencsés esetben végképp kitörhet az előregyártott sémák kalodájából. Ebben az esetben beszélhetünk nagy filmről.

Hosszas elméleti fejtegetések helyett hadd idézzünk ismét egy példát. Ezúttal egy amerikai filmet idéznék, Fritz Lang ugyancsak

1937-ben készült Csak egyszer élünk c. alkotását. Szinte megdöbbentő, hogy ez a film mennyire maradéktalanul hat a mai nézőre is. Fritz Lang személyében kiemelkedő alkotóművésszel van dolgunk, akinek tudatos mondanivalója van, határozott és pontos véleménye a korról és a társadalomról, amelyben él, és nem fél attól, hogy a bűnügyi témát — a dramaturgiai sablonokat elvetve — leplezetlenül e mondanivaló szolgálatába állítsa. Egy könyörtelen társadalmat ábrázol — könyörtelen realizmussal. Ebben a társadalomban reménytelen az ember helyzete. Láthatóan ez a téma, az ember társadalmi helyzetének témája érdekli az alkotót és semmi egyéb, ez azonban szenvedélyesen. Ezért hosszan elidőz a hagyományosan felfogott bűnügyi cselekmény szempontjából lényegtelennek tűnő részleteken, amelyek persze a pontos lélektani motiváció, a kor- és emberábrázolás szempontjából nagyon is lényegesek — és ugyanakkor biztos kézzel tömöríti vagy részletezi a bűnügyi cselekményekből mindazt, amire szüksége van. Kétségtelen: szemléletében felfedezhető a romantikus antikapitalizmus ideológiája, és a szerelmi történet itt is romantikus. De az ábrázolás pontos, mondhatnám: kegyetlen realizmusa, a belső meggyőződés ereje hitelt ad még e romantikának is, és elsősorban a máig érvényes társadalomkritikát élteti a filmben.

A tipikus művészetben sohasem az átlagos, hanem az általános felfedezése a különösben. Fritz Lang filmje azt bizonyítja, hogy a bűnügyek extremitása nagyon is alkalmas anyaga lehet a művészileg tipikus megteremtésének. Több példát is felhozhatnék erre, megemlíthetném például Luigi Zampa 1952-ben készült Per a város ellen c. filmjét, amely a társadalomkritikus tendenciát illetően méltó társa Fritz Lang filmjének, művészi eszközeit tekintve azonban már kevésbé — a különböző árnyalatok tucatjait lehetne még felsorolni, hiszen ez a műfaj évente a filmek egész áradatát hozza létre. Nem véletlen, hogy világszerte a krimi új meg új módszereivel, a műfaj megújításával kísérleteznek.

A modern krimi

Sokat beszélünk a modern életérzésről, az elidegenedésről, az emberi kapcsolatok bomlásáról és lehetetlenüléséről Antonioni, Bergman, Godard és a többiek filmjeiben. Kétségtelen, hogy ezek az alkotók komoly erőfeszítéseket tesznek a kor lényegének kifejezésére — és ezt az ember teljes elmagányosodásában, valamiféle racionális világkép végleges elvesztésében látják. Nem feladatom itt a modern nyugati filmművészet legjobbjainak elemzése vagy értékelése, mindenesetre annyi bizonyos, hogy ha „modern életérzésről" beszélünk, elsősorban az ő kafkai ihletésű filmjeikre gondolunk. Nos, a modern krimi egyik fajtája éppen ezt a divatos életérzést állítja az újítás — és nem utolsósorban az újabb siker — szolgálatába, hogy a kalandok képtelenségének „egzisztencialista" magyarázatot biztosítson. A vad sikerhajhászás és a vulgáris egzisztencializmus békés szimbiózisát figyelhetjük meg például a Riói kaland c. színes szélesvásznú filmben. Egy szabadságos katona néhány napos véletlen kalandsorozatát

meséli el a film — a legjobb eszközökkel és módszerekkel —, amelynek során a hős Párizsból Rio de Janeiróba kerül, hogy a rejtélyes bűntény nyomára jusson. Afféle „szintétikus" krimi ez, amely felvonultat minden rendezői rekvizitumot és dramaturgiai trükköt, amit csak a műfaj ismer: izgalmas bűnügyet, kalandos üldözést, fantasztikumot, humort — a hátborzongató gyilkosságoktól egészen a burleszk-verekedésekig —, látszólag naiv biztonsággal keverve mindezt, a legcsekélyebb mértékben sem törődve valamiféle dramaturgiai motiváció vagy logikai felépítés kényszerével. E furcsa koktélt a modern életérzés közege és filozófiája lenne hivatva hitelesíteni, amit elsősorban Belmondo sajátos színészi alkata és a rendezés „újhullámos" megoldásai képviselnek. Ám azért kilóg a lóláb: a rendező rossz lelkiismeretére vall, hogy minden fantasztikumnak ad még egy racionális magyarázatot is — nyilván nem érezte teljességgel kielégítőnek a modern életérzés, valamint az egzisztencialista filozófia motiváló erejét —, s végül is kedélyes vígjátéki tónusban fejezi be a filmet.

A televízió önmagában is új filmműfaj — sőt műfajok — szükségszerűségével lép fel. A dokumentumfilm új divatja például éppen a televízió elterjedésével egyidős. És az sem véletlen, hogy éppen a televízió — ez az éjjel-nappal üzemelő műsor-moloch — hozta létre a bűnügyi dokumentumjáték műfaját. Az e műfajban készült sorozatok állítólag valódi bűnügyek rekonstrukciói. A magyar nézők is láthattak egy ilyen nyugatnémet sorozatot: ebben az esetben a dokumentum-jelleg hangoztatása — véleményem szerint — elsősorban reklám-célokat szolgált. A hasonló műfajú magyar sorozat hibája ennek éppen az ellenkezője: eleinte talán túlságosan is komolyan vették a dokumentum-jelleget. De — éppen ezért — ez a sorozat valóban kísérlet a műfaj megújítására, s legutóbbi adása arról győzött meg, hogy nem is sikertelen.

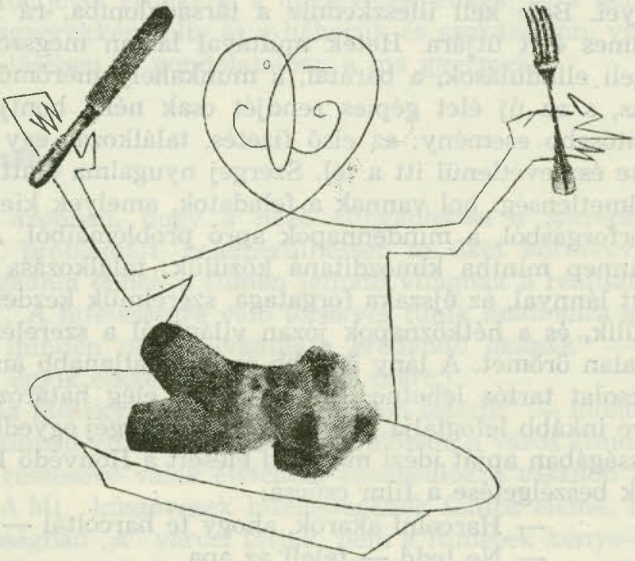
A legáltalánosabb, mondhatnók, legbiztosabb mód a műfaj látszólagos megújítására a humor mindenféle válfaja: a burleszktól az iróniáig, a szatírától a komédiáig. Ez egyébként a legbiztosabb konzerváló erő is. Klasszikus példája e módszernek R. Mackendrick filmje, a Betörő az albérlőm. Ebben a filmben a műfaj önmagát ironizálja, anélkül, hogy akár a bűnügy logikájáról, akár a feszültségteremtés ismert — de minden korban és minden műfajban megújítható — eszközeiről megfeledkezne. A történet világosan a Wallace-féle dramaturgiára épül, így érhető el, hogy humor és feszültség állandóan együtt legyen jelen: mivel be vagyunk avatva a bűnügy emberi motívumaiba, módunk van rá, hogy izguljunk — s egyszersmind ki is nevessük a saját izgalmunkat.

Ez a film egyébként óhatatlanul felvet egy sajátos, eddig még ki nem használt magyar lehetőséget is ebben a műfajban: Mackendrick humora ugyanis szinte ijesztően hasonlít a magyar Rejtő Jenő páratlan humorára, mintha csak az ő inspirációja nyomán készült volna el a forgatókönyv. A műfajnak ugyanaz az ironizáló felfogása jellemzi, amely egyszerre képes humort fakasztani az izgalomból és izgalmat a humorból — kinek-kinek hajlama és felfogása szerint —, egészen

a legvadabb szélsőségekig, a vad humorral elmondott hátborzongató helyzetek és a hátborzongató nyugalommal előadott humoros szituációk egymásutánjában. Rejtő meglehetősen méltatlanul kezelt életműve kimeríthetetlen forrása lehetne a krimi sajátosan magyar válfajának, ő általa talán világviszonylatban is beleszólhatnánk a műfaj megújulási törekvéseibe.

Töredelmes vallomás

A magyar krimi problémái hasonlatosak a magyar filmgyártás problémáihoz általában. Ahhoz a hallatlan tömeg-igényhez képest, ami a műfaj iránt az utóbbi időben hazánkban is megnyilvánul, a magyar filmgyártás nem fordít megfelelő gondot — és pénzt — bűnügyi filmek gyártására. Ennek okairól — a sznobizmusról, gyávaságról, a gazdasági tényezők lebecsüléséről — már eleget beszéltünk. Most inkább azt hangsúlyoznám, hogy a nézők mennyire igénylik tőlünk ezt a műfajt. Ezt bizonyítják azok a levelek is, amelyeket a Fény a redőny mögött c. filmem bemutatója óta kaptam: a nézők örömmel üdvözlik e szerény kísérletet is, amely egy lépés csupán a népszerű műfaj meghódítására vezető hosszú úton. Voltaképpeni célja nem több, de nem is kevesebb: bizonyos, e műfajban világszerte dívó eszközök és módszerek kipróbálása volt. Ezenkívül: az eddiginél nyíltabb beszéd a belügyi szervek munkájáról, no meg a műfajjal szemben támasztott tömegigényeknek az eddiginél nyíltabb kiszolgálása. Akik majd folytatják a műfaj meghonosításának munkáját, bizonyára ennél jobb és sikeresebb produkciókkal is megörvendeztetik majd a közönséget. Én mindenesetre igyekeztem kedvet csinálni hozzá másoknak is, magamnak is.



Bohumil Stepan: Kollázs

Kézdi-Kovács Zsolt

EGY NEMZEDÉK ÖNARCKÉPE

Jegyzetek Hucijev filmjéről

E városban olyan minden, mint azelőtt,
a fürdők, üzletek, vegytisztítók s a gyárak,
az utcán vad fiúk, rolleres csínytevők
és felfuvalkodott galambok föl-lejárnak;
az a-zó moszkvai beszéd a régi még,
házhoz kézbesítik a számlát fürge nők itt
s a visszhangzó zörej olyan, mint rég, ha két
kefires drót-rekesz csengőn összeütődik.
Minden olyan, mint rég. Mint rég. S valami más,
mégis valami új van itt csöndben, zsivajban,
zajlik, zajlik e város mélyén feltarthatatlan.

Jevtusenko „Ébredő város" című verse kezdődik így, de akár Hucijev filmjének egyik képsora is lehetne. A felvevőgép elkalandozik, végigtekint az utcákon, járókelőkön: érezzük a friss hó ízét és a tavasz szagát. A film nagy részét ezek az oldott képsorok jellemzik. Nevezhetnénk a módszert lírainak is, de itt többről van szó. Ez a líra teli van drámai feszültséggel, bár a szembekerülő energiák nem hagyományos módon, nagy jelenetekben robbannak, nem nyílt összecsapásokban, szenvedélyes dialógokban mérkőznek meg egymással. Hucijev elkerüli, lefojtja ezeket a robbanásokat.

A film cselekménye nehezen elmondható. A fiatalság útkeresése, bizonytalanságai és felelősségvállalása, az egyén szerepe, helye a társadalomban: ezekre a kérdésekre keres választ.

Szergej letöltötte katonaidejét, hazaérkezik Moszkvába. Az üres utcák, a lakás, anyja, barátai; első találkozása a „civil" élettel; a városnak, környezetének újrafelfedezése — ezek az első nagy élményei. Bele kell illeszkednie a társadalomba, rá kell találnia az értelmes élet útjára. Hetek múltával lassan megszokottá válnak a reggeli elindulások, a barátai, a munkahely mérőműszerei, a szórakozás, s az új élet gépies rendjét csak néha bontja meg egy-egy jelentősebb esemény: az első fizetés, találkozás egy lánnyal. Aztán szinte észrevétlenül itt a tél. Szergej nyugalma alatt egyre gyűlik a türelmetlenség: hol vannak a feladatok, amelyek kiemelnének ebből a körforgásból, a mindennapok apró problémáiból. A május elseje, az ünnep mintha kimozdítaná közülük: találkozása a már egyszer látott lánnyal, az éjszaka forgataga, szerelmük kezdete. De az ünnep elmúlik, és a hétköznapok józan világánál a szerelem sem ígér zavartalan örömet. A lány önzőbb és állhatatlanabb annál, semhogy a kapcsolat tartós lehetne, és a fiú sem elég határozott. Barátait is egyre inkább lefoglalja a saját életük. Szergej egyedül marad. Magányosságában apját idézi meg, aki elesett a Honvédő Háborúban, kettőjük beszélgetése a film csúcsa:

— Harcolni akarok, ahogy te harcoltál — szól a fiú.
— Ne tedd — feleli az apa.
— Hát mit tegyek?

— Élned kell.
— De hogyan?
— Te hány éves vagy? — kérdezi az apa.
— Huszonhárom.
— Én meg huszonegy — mondja az apa.

A fiú rájön, hogy nincs más, akibe kapaszkodni lehetne, aki tanácsokat adjon: önmagának, társainak kell megkeresni a feleletet a kérdésre: „hogyan éljünk?" Vállalni kell az őrségváltást", el kell foglalni az apák helyét, és vállalni kell az együvétartozást, a barátságot generációjával, barátaival.

Szerzői film

A modern filmművészet módszerének talán legfontosabb vonása, hogy nem egy bizonyos tétel bizonyítási folyamata, nem előre megfogalmazott gondolatok képi eszközökkel való ábrázolása kíván lenni. Folyamatot ábrázol, figurákat, atmoszférát, plaszticitást; nem kérdezz-felelek játék a mindent tudó szerző és a tudatlan néző között; az alkotó belehelyezi a nézőt hősei világába: éld át, dönts, ismerd fel az összefüggéseket. A szerző azonosul szereplőivel, átéli drámájukat és igyekszik a nézővel is átéletni. A főszereplő, Szergej nyomába szegődik, rátapad kamerájával, meglesi mindennapi epizódjait életének: sétáit a városban, egy látszólag unalmas ebédet, kószálásokat a parkban, egy suta táncmulatságot. Feltérképezi egy kis közösség életformáját, gondjait, érzelmeit. Közéjük vegyül és szemléli őket. A szerzői film persze nem jelenti okvetlenül a szerző azonosságát a szereplőkkel, a főszereplővel. Már azért sem, mert Szergej húsz éves, Hucijev viszont negyven, és ez a távolság feltétlenül segíti a látás objektivitását. A „fiatalos" látásmód persze nem életkor kérdése. Hucijevet érdekelte a húszévesek világa, az a nemzedék, amelyik kisgyerekként élte át a háborút, és szokásaiban, viselkedésében, öltözködésében és gondolataiban a ma gyermeke.

Hitelesség

Ahhoz azonban, hogy a néző elfogadhassa a szereplők gondolatvilágát, problémáit, belemerülhessen az őket körülvevő világba, el kell fogadnia ennek a filmen látható világnak a realitását, hitelességét. „. . .A hitelességre való törekvés tűnik számomra az új filmművészet minden megnyilvánulása eredendő okának" — írja Marcel Martin egyik cikkében (Cinéma 66 márc.).

„Ha Moszkva ilyen, akkor nagyon tetszik" — mondták az Egyetemi Színpad vitázói Hucijevnek. Valóban, a város atmoszférája megragad, részesévé válok életének, azonosulok a vásznon látható világgal. — A Mi, húszévesek hitelességének fontos eleme, hogy nem általánosságban „a" várost látjuk, nem a filmesek kénye-kedve szerint összeválogatott helyszíneket. A film az Iljics-negyedben játszódik (innen a film első címe is), Moszkva egyik kerületében, amely az

1905-ös forradalom kirobbanásának, a forradalmi harcoknak a színhelye; erre utal a film kezdőképe, a három vöröskatona, akik lassan elsétálnak előttünk, és szinte észrevétlenül változnak át a főcím alatt három mai fiatal képére.

A drámai szerkezet felbomlása

A mindennapi munkába indulás gépies ritmusa mögött lassan növekszik Szergej elégedetlensége önmagával. Ha valakit elfogott már ilyen álmos, reggeli hangulat, megérti ezt az elégedetlenséget. Ami ennek érzékeltetését illeti, kétségtelenül nagy szerepe van itt a bergsoni értelemben vett tartamnak. Hucijev kamerája egy pillanatra sem marad el az Ányját követő Szergej mögött, megmutat minden apró részletet; „le nem veszi szemét" a lányról, éppúgy, mint Szergej. Ez persze meg is nyújtja a filmet — a háromórás filmből jócskán lenne elhagyni való. S bár ez a túlírtság a „mindent elmondani" igényéből fakad, és az ilyen típusú filmek közös gyerekbetegsége, mégis egyszersmind a filmművészet modern dramaturgiai felfogását tükrözi.

Hagyományos dramaturgia alapján készült filmben a cselekmény a színház módszereit követve a drámai csomópontokon keresztül lendül előre a végkifejlet felé, mely egyszersmind megoldást is jelent. A modern filmművészet — talán a neorealizmus a határkő — feloldja ezt a technikát, az elbeszélés kereteinek kitágításával folyamatot ábrázol — a cselekmény sokszor másodrendű ebben a folyamatban —, és csomópontok helyett végigkíséri az egész hullámmozgást. (A többi művészetben is felismerhető ez a tendencia a zárt formáktól a lazább, „nyitottabb" alkotásmód felé.) Itt elsősorban Antonioni filmjeit lehet említeni, de gondoljunk Godard, Olmi, Rouch, Forman, Jancsó, Szabó filmjeire.

Vegyünk egy példát. Szergej megismerkedik egy szőke lánnyal, együtt töltenek egy éjszakát, és elválnak. A fiú életében sejthetően ez az első lány, akit így kapott meg, vagy legalábbis az első, mióta leszerelt. Megismerkedésük első pillanatait látjuk csak, a fiú az aluljáróban találkozik a társasággal, amelyikhez a lány is tartozik. Kölcsönös bemutatkozás, elhatározzák, hogy bemennek a zenés szórakozóhelyre. Mindez szinte egyetlen távoli képben, „totálban". A következő kép már a játékfigurát mutatja, mely az idegen ágy felett függ. Aztán a fiú az ablakhoz megy: kinn leesett az első hó. A versidézet — melyet a havas háztetők képe alatt hallunk — a télről, az első hóról szól, aztán a fiút látjuk, aki kilép a szoba ajtaján, mögötte most a lány is megjelenik, és csak most értjük meg világosan a helyzetet: az idegen lakást, az ágyat, a lányt. A havas utcák képeit látjuk az anya aggódó és felnőtté avató telefonja alatt, pontosabban felett: a hangulat, az atmoszféra az elsődleges, és a cselekmény, a magyarázat — a képsor racionális síkja — másodlagos.

Ugyanilyen „csúsztatottan" látjuk a fiú megismerkedését Ányjával május elsején, vagy bemutatkozását munkahelyén. Ugyanígy veszünk tudomást a lány és a fiú elhidegüléséről: egy szavalóest,

Jevtusenko verse arról, hogy elmúlik az ifjúság. Aztán egy „házibuli": észrevétlenül távolodnak egymástól — anélkül, hogy egy szó is esne közöttük erről. Legtöbbször a szavak, a dialógusok is másodrendű, atmoszfériális szerepet kapnak. Néha kerül csak előtérbe a közlő, funkcionális jelleg — mint például a krumpli-epizódnál —, ezeket érzem a film halványabban sikerült, kevésbé szuggesztív részeinek.

Objektivitás

Az utóbbi időben a modern filmművészet egyre világosabban felismeri, hogy feladata a realitás, az objektív valóság pontos ábrázolása, visszaadása, a „realitás iránti affinitásának felismerése" — ahogy Kracauer mondja. Miután a felvevőgép az objektív valóság tükrözésének legpontosabb eszköze, a filmművész feladata, hogy ezt a valóságot a lehető legnagyobb hűséggel tárja a néző elé. A néző számára is akkor a legteljesebb az élmény, ha minél inkább a valóságosan létező, rendezetlen valóságot látja viszont a vásznon; érzékenységét ebben az irányban a televízió és a modern filmek nagymértékben megnövelték. A néző — ha nem is tudatosul benne — megérzi a „kulisszák szagát", a díszletet, a csalást, és kételkedni kezd a filmen ábrázolt világ egészének valódiságában. És ilyenkor a kétkedés már nem szorítkozik csupán a díszletekre, hanem kihat a műalkotás egészére.

A modern filmművészet magáévá tette a pszichológiának azt a megállapítását, hogy az ember személyiségének teljességéhez nemcsak szorosan vett cselekedetei, hanem emlékei, gondolatai, vágyai is — a realitás szintjén — hozzátartoznak. A Mater Johanna páterének belső vívódását, az Iván gyermekkora főszereplőjének álmait, a Szerelmem Hirosima emlékképeit az objektív valóság szintjén látjuk, mivel jelentőségük, fontosságuk az objektív valóságéval azonos az ábrázolt személyek számára.

Szergej sorsában az apjával való „beszélgetése" éppoly fontos, mint a valóságos világ tényei: ugyanúgy befolyásolják döntéseiben, elhatározásaiban. Ezért az ábrázolásban is teljes realitásként kell megjelennie. Idézőjelbe tétele (köd, fátyol, lebegés, elektronikus effektek, visszhang: ahogy azt a „papa mozijában" megszoktuk) jelzéssé, képzelgéssé degradálná, és épp ennek a jelenvalóságnak venné hitelét. (A nézőt különben is felesleges figyelmeztetni: mindnyájan tudjuk, hogy az apa húsz éve halott és a fizikai valóságban nem jelenhet meg.)

Az apa pedig nem valami mindentudó, mindent eldöntő felsőbbrendű lényként jelenik meg, nem mond ki tanulságot és nem ad eligazítást: a „hogyan élni"-re mindenkinek magának kell válaszolnia. Ő megmarad annak, aki volt halála napján: tágranyílt szemű kamaszembernek.

Szubjektivitás

A rendező sem tetszeleg a mindent tudó, mindent megmagyarázó tanítómester szerepében. Objektíven ábrázol: ez azt is jelenti, hogy nem értelmezi önkényesen a valóságot, nem csoportosít egymáshoz nem illő részleteket egy általa előre kitalált gondolamenet érdekében. Pudovkin — és még Csuhraj is! — az olvadás, a felszabadulás képeit a cselekménytől, helytől-időtől függetlenül jeleníti meg, a szimbólum érdekében; Hucijevnél az olvadás elsősorban a tavasz érkezését, az idő múlását jelenti, de nincs pontosan megfogalmazható gondolati jelentése, szimbólum-értelme. Elsősorban hangulati, érzelmi értéke van. A képek természetesen gondolati jelentéseket, tartalmakat is hordoznak, de ezek a „felhangok" háttérben maradnak, megadva a jelenetek mélységét, többértelműségét. Ányjáék festés alatt álló lakásában az újságpapírral tapétázott szoba számomra a lány apjának gondolatait húzza alá, „kommentálja": a papíros ízű, megmerevedett frázisokat; és ezzel kiáltó ellentétben a televízió képernyőjén megjelenő kisfiú — egy dialektikus gondolat háttérben maradó, komplex megjelenése.

A filmalkotó nem keresi a „legkiemelkedőbb" kompozíciókat, a „legszebb" világítási effektusokat, a „legjellemzőbb" plánokat. A kép, a gépmozgás nem értelmez, hanem ábrázol, megjelenít. A május elsejei felvonulásból csak annyit mutat, amennyit magunk is látnánk, ha a szereplők oldalán részt vennénk a menetben. A kamerának nincsenek emberfeletti tulajdonságai.

Emberszabású művészet eszköze.

Új látásmód

Marlen Hucijev vékony, kicsi ember. Azt mondják, a filme körüli huzavonák idején 46 kilóra fogyott le. Andrzej Wajda szerint ő az utolsó húsz év egyik legeredetibb tehetsége.

A Szovjetúnióban negyven éven keresztül a montázs volt az egyeduralkodó; a filmművészetnek ez a kifejezőeszköze teljesen megfelelt a forradalmi idők szellemének: agitatív ereje, valamint gondolatok, igazságok, jelszavak megfogalmazására való alkalmassága a néptömegek meghódításának is elsőszámú művészi eszközévé tették. A társadalom sokrétű fejlődésének idején azonban árnyaltabbá, gazdagabbá, sokrétűbbé válik a művészet is. A fiatalabb szovjet filmművészek is követik azt az utat, ahol — Bazin szavaival élve — „tilos a montázs". Ez nem divat, hanem a világ összetettségének tükrözésére tett kísérlet. Tudásunk a világról bővül, szétfeszíti a sémák kereteit. A világ felfedezése, megértése, megérzése erőfeszítést kíván valamennyiünktől: nézőtől és filmalkotótól egyaránt. A fiatal filmművészet — Godardtól Formanig — ezt az erőfeszítést tükrözi.

Hucijev filmje mérföldkő ezen az úton.

TELEVÍZIÓ

Gellért Endre

A KISFILMEK—MŰSORGONDJAINKBAN

„Lanton és furulyán, hárfán, orgonán, dudán és tamburinon tudok játszani. Feldobom a kést és ismét elkapom anélkül, hogy megvágnám magam. Minden emberrül tudok valami gonosz történetet elmondani és a hölgyek részére szerelmes verseket írni. El tudom mozdítani az asztalokat, és a székekkel zsonglőrködöm, bukfencet hányok és fejreállok — és mindezt Nagyságod mulatságára..."

(Középkori regős jelmondata.)

A XX. század második felének csodáit számbavevők között nincsen nézeteltérés akörül, hogy a jövendő korok emberei számára ezeket a évtizedeket az atom, az űrrepülés és — a televízió szimbolizálja majd elsősorban. És bizonyos az is, hogy a család, az egyén életét a csodálatos vívmányok közül a televízió változtatta meg leginkább. Igy azután, talán érthető, ha furcsának tűnhet is, hogy mottónak a középkori regős „reklámszövegét" választottam, hiszen a televízió valóban házhoz szállítja mindazt — és még annál jóval többet is —, amit a művészek oly sokoldalú őse — egymagában produkált...

A televízió, tudomásul kell vennünk, létezik és hat, bár mint egyik szakírója megjegyzi: „A tv-technika fejlődése a film fejlődésének arra a szakaszára emlékeztet, amelyet Mary Pickford virágkorában ért el..."

De a televízió sokszor hangoztatott jelentőségének általánosságban mozgó bizonyítása helyett foglalkozzunk ezúttal műsorgondjaink egyik legjelentősebb szektorával, a kisfilmek szerepével és problémáival, s ez nyilván általánosabb tanulsággal is szolgálhat.

A téma szélesebb, mint gondolná az ember, mert olyan műfajról van szó, amelynek helyzetét, szerepét a tv megjelenése alapvetően megváltoztatta. A szükséglet mennyisége meghatározó tényező ebben az esetben, és néhány számadat a viszonylag még kis adásidejű Magyar Televízió műsor-összetételéről, úgy gondolom, önmagában is meggyőző érv: a kisfilmek 1963-ban 1705, 1964-ben 3559, 1965-ben 4615 percet töltöttek ki televíziónk műsoridejéből.

1965-ben tehát kereken 77 órányi kisfilm került a képernyőre, és ez a mennyiség csupán a vásárolt vagy csere útján hozzánk került anyagot tartalmazza. Ez évente mintegy 500 5—20 perc terjedelmű kisfilmet jelent, ami óriási szám, bár még mindig kisebb a valóságosnál, mivel ennél jóval több a ténylegesen sugárzott meny-

nyiség. Hogy mennyi valóságban? — e kérdésre meglehetősen nehéz válaszolni. Nem elsősorban azért, mert televízióink statisztikai munkája erre még nem ad módot, hanem mert meg kellene határozni, mit értünk kisfilm alatt a televízió műsorában; hogyan szélesítette ki ezt a „klasszikus" fogalmat a tv megjelenése; mennyiben „keverte" a film műfajait; milyen új műfajokat alakított ki stb.

Amennyire a külföldi szakirodalmat ismerem, a kérdésekre a válasz csak nyomokban található. Aki pedig részt szokott venni a miskolci rövidfilmfesztiválon, a tv-film kategóriáinak meghatározásában, tudja, milyen késhegyig menő viták kísérik évről évre a díjazandó kategóriák kijelölését. Az azonban bizonyára vitathatatlan, hogy a mennyiségi követelmény olyan hajtóerő, amely sok vonatkozásban alapvető módszerbeli változásokat hozott a kisfilm-készítésben. A futószalag-termelés követelmény lett, és ezt a nagyipari termelési módszert úgy kellett és kell megvalósítani, hogy a képernyőre kerülő kisfilmek zömét — már csak a rendkívüli nézőszám miatt is! — tiszta mondanivaló, elfogadható művészi színvonal, érdekesség jellemezze.

Ez egyike a legnagyobb gondoknak: a mennyiségi igény (akárcsak a rádiónál) nyomasztó lehet, sablonokat teremthet, fárasztó napihajszává változtathatja az alkotó-műhelyek munkáját. Ennek kárát látja a néző, és kárát látja a filmművészet is, amelynek pedig ez az ifjú testvére ugyanakkor szinte elképzelhetetlen fejlődési lehetőségeket biztosít a kisfilm-művészetnek és a művészeknek egyaránt.

Mindaz, amiről az előbb feltételes módban írtam, reális veszedelem. Ma még elkerülhetetlen következményei — ha nem is elsősorban a saját készítésű kisfilmeknél, bár azoknál is — jelentkeznek a képernyőre kerülő alkotásokban. Egy esztendeje, a miskolci fesztivál zsürijében, az egyes bemutatott tv-filmeknél a vita éppen azok körül az elvileg kijavítható gyengeségek körül forgott, amelyek majdnem kizárólag a kiindulópontként kezelt mennyiségi követelményekből adódtak. Az ilyesmi nem egy esetben színvonalbeli megalkuvásra vezet; de semmiképpen sem vezethet tartalmi-politikai engedményekre. Ez utóbbi az elsődleges szempont; mindenütt az, de érthető módon különös súllyal esik a latba egy olyan „filmszínháznál", amelynek műsorát esetenként 2,5 — 3 millió ember nézi meg.

Természetesen túlzás lenne azt állítani, hogy csak a mennyiség kérdései körül forognak a gondolatok a tv alkotó műhelyeiben. Az előtérben inkább művészetpolitikai, művészeti, esztétikai kérdések állnak — a mennyiség inkább csak „tudat alatt" hat. A „mi is a televízió?" kérdésére keressük a választ — inkább alkotásokkal, mint gondosan megfogalmazott mondatokban —, de érezzük azt is, hogy egyre inkább szükség lenne az elmúlt évek alkotásainak elemzésére, a kialakult módszerek általánosítására. Ez lassan feltétele lesz a további művészi munkának is.

A televíziós kisfilmes munkája sok mindenben különbözik filmgyári kollégájának munkájától: a tv jellegéből fakad, hogy jóval nagyobb a szerkesztő feladata; hogy más az operatőr szerepe; hogy az improvizációnak kevesebb tere lehet csak, és a példákat folytathatnám. Werner Rings erről így ír:

„A televíziófilm abban különbözik a mozifilmtől, hogy a készülék sajátosságaira figyelemmel állítják elő. Azt a követelményt támasztják vele szemben, hogy a közel-felvételeket előnyben részesítse a totál-felvételekkel szemben, és mind a kameramozgásoknál, mind pedig a képváltás ritmusában a képernyő méreteihez alkalmazkodjék... Ha teljesíti a televízió-film ezeket a feltételeket, úgy új filmfajtát vélnek benne felfedezni, jóllehet termelése semmiképpen sem különbözik a mozifilmétől... A tv-film annyiban különbözik a közvetített mozifilmtől, hogy a „lakásba szállított" mozifilm nélkülözi hatásának két döntő feltételét: optimális hatásához, mint mondják, hiányzik ugyanis a színpad és a közönség, amelynek számára tulajdonképpen megteremtették: a nagy filmvászon és az embertömeg a nézőtéren..." (Werner Rings: Az ötödik fal: a televízió. Econ-Verlag GmbH — Wien-Düsseldorf; I. kiadás 1962.)

Gondoljunk csak arra, hogy a filmszínházban soha nem jut az eszünkbe, hogy a filmvásznon mozgó szereplők akármelyike is „lát bennünket"; a tv egyik pszichológiai csodája pedig éppen az, hogy azt, aki szembenéz velünk, személyes ismerősünknek tekintjük. A közvetlen hatású tolmácsolás „csodája" ez és a televízió hatásának az egyik legfontosabb összetevője; ugyanakkor magyarázza azt is, miért vált a tv-filmek legfontosabb elemévé a közelkép.

Sokkal fontosabb ennél — mert tartalmi vonatkozású kérdés — az, amit az egyik legsikeresebb amerikai tv-szerző, Frederic Chayefsky állapított meg: „... Éppen most fedeztem fel az egyszerű dolgok csodavilágát. Korszakunk a könyörtelen önmegfigyelés korszaka, és a televízió egyetlen eszközünk, amellyel rendelkezünk, hogy magunkra eszmélésünket a kis emberek világában ábrázoljuk. A színpad túl súlyos, a film túl hatalmas ahhoz, hogy az emberi természet finom, kicsiny és mély igazságait ábrázolhassa..."

Chayefsky megállapítása — ha a televízió általános jelentőségét egy vonatkozásban helyesen is húzza alá — kiegészíthető azzal a tapasztalattal is, amely a televízió és a mozifilm kölcsönhatásában jelentkezett.

A cinéma-vérité (ha ősének Dziga Vertov-ot tartjuk is) újjászületését (vagy megszületését?) közvetve mindenképpen a televízió hatásának is köszönheti: az „ellesett pillanatok" igazi otthona, rögzítve is, de még inkább egyenes adásban, a televízió legfrissebb és mindenképpen leghatásosabb műfaja.

Közvetlenebb a kapcsolat film és tv-film között az egyes kifejezési eszközök kölcsönös átvételében: a filmben használták először a long playt, a tv átvette, a film pedig — most már a tv hatására — módosította alkalmazását; módosultak a filmben alkalmazott áttűnések, amelyek a tv-technika jellegzetes eszközei; és a filmművészet — a tv hatására — először megkezdte az „eltávolodást" a szótól, majd olyan alkotásokat hozott létre, amelyek kifejezetten a szavak, a mondanivaló erejére támaszkodva érték el először meglepőnek tartott hatásukat (gondoljunk a Tizenkét dühös ember-re vagy a Nehéz emberek-re!).

Végül vessünk egy pillantást arra is, hogyan alakult — részben a mennyiségi igények hatására — a kisfilm szerepe a tv műsorában?!

Ha a Magyar Televízió műsorát vesszük példának, nagyjábanegészében néhány adáshét műsorainak tükrében is világos képet kapunk a kisfilmek felhasználásának már ma is széles skálájáról. Szerepelnek ebben az egyedi kisfilmek szinte valamennyi műfajban; az az összetett műsoroknak egyre inkább fontos alkotóeleme lesz a kisfilm — a műfajoknak még nem eléggé széles skálájában; ezenkívül a tematikus összeállítások, a különböző műfajú és tartalmú kisfilmekből készített, esetleg rövid összekötőszöveggel „kapcsolt" műsorok stb. jelentik a felhasználás még csak részben kihasznált lehetőségeit.

Különösen fontos ebben a vonatkozásban a nagy közönségsikert elért Kisfilmek és alkotóik című sorozat, amelyben az alkotó módszerek ismertetése folytán már a filmesztétikai nevelés elemei is felfedezhetők. Örvendetes e sorozat sikere és az a statisztikai adatokkal is alátámasztott felismerés, hogy egy-egy kisfilmösszeállítást (például a Filmmozaik-ot) a néző a játékfilmmel egyenlő értékű műsornak fogad el.

A kisfilmek „felfedezett" népszerűségét jobban kell kamatoztatni. Tervezzük — ha a jogi, beszerzési és anyagi akadályokat át lehet hidalni — az egyes külföldi kisfilm-fesztiválok győztes alkotásainak kicsit elemző, kicsit magyarázó bemutatását (a miskolci fesztivál esetében ez már gyakorlat). A magyar kisfilm-művészet világhíre is arra kötelez, hogy folyamatosabban és frissebben tárjuk a néző elé az új alkotásokat, rangosabb helyet biztosítva ezeknek a műsorban. Gondolunk egy a filmoktatásban is előrelépést jelentő sorozat megindítására — Miért tetszett? címmel —, amelyben a jelentős kisfilmek jellegzetes vonásait elemeznék esztéták, kritikusok és alkotók.

És mindez még mindig csupán a nem saját gyártású kisfilmek műsorba állításának néhány példája. Talán jelzi, hogyan változott meg a tv jelentkezésével a kisfilmek szerepe, sőt helye és jelentősége is a filmgyártás egészében.

Zay László

TÉVÉ-VÉRITÉ?

A Magyar Televízió az utóbbi egy-két esztendő néhány riportfilmjével nemcsak nyerőképes versenytársa lett rövidfilmgyártásunknak, hanem bizonyos értelemben elébe is vágott. Föl kell figyelni erre és tanulságait megkeresni. Az alábbi töprengés ezt kísérli meg, a szokásos mentegetőzések előrebocsátásával: a teljesség igénye nélkül, vázlatosan, vita szándékával, és így tovább.

Egyfelől azt kell világosan látni, hogy a televízió magában véve nem művészet, hanem kifejező, közlő eszköz, amellyel egyebek között művészet is közvetíthető. Másfelől újra meg újra emlékeztetni kell arra, hogy funkcióját tekintve a televízió sajtó és művészet, s mindkét szerepében ezek teljes feladatkörét vállalhatja és vállalnia is kell. Mindkét funkció betöltéséhez szorosan hozzá tartozik a hang, a televízió egyikről sem mondhat le saját lehetőségeinek csorbítása nélkül. S bár a televízió sok tekintetben azonos elveket követ, mint a hagyományos kifejezésmódok, azok törvényeit sosem veheti át anélkül, hogy meg ne vizsgálja: saját képességei szerint módosítania kell-e.

A televízió alapvető sajátossága az egyidejűség, másszóval a szigorú aktualitás; ez a lehetősége közös ugyan a rádióval, de az eltérés közöttük nyilvánvaló.

Az egyidejűség két mozzanatban fejeződik ki. Egyrészt a televízió akár történésük pillanatában ábrázolhatja az eseményeket. Nemcsak az egyenes adás közvetlen riportázsára gondolunk itt, hanem arra is, hogy a televízió általában a tettenért pillanat művészete. Másrészt ez az egyidejűség, aktualitás a néző számára a televízió hallatlanul nagy szuggesztivitását jelenti, ami a legtöbb esetben azt eredményezi, hogy a néző megfeledkezik a közvetítő eszközről, és mintegy saját élményeként éli át a látottakat.

Mindezekből nyilvánvalóan következik, hogy a televízió általában cinéma-vérité, vagy legalábbis ennek kell lennie. A riportázs a tévé legsajátosabb műfaja, olyannyira, hogy még művészeti megnyilatkozásaiban is többé-kevésbé riportszerű megoldásokra van szüksége (a helyszíni közvetítések élményszerűségétől kezdve a riportjátékig). Kiváltképpen áll ez a televízió sajtó-jellegű munkájára, amelynek az egyidejűség, az aktualitás a közvetlenség elmaradhatatlan tulajdonsága. Még a publicisztikai tevékenység is a tévé-vérité kötelezettségei alá vetett, a közkeletű hasonlat szerint a publicisztikának úgy kell megvalósulnia, mintha a publicista otthonunkban keresett volna fel bennünket, s ott családias beszélgetés közben adná elő mondanivalóját. Nota bene: épp ezért nem találom döntő problémának, hogy szabad-e a tévében fölolvasni?

Bármennyire ellentmondónak látszik is első gondolatra, a közvetlenséghez adott esetben — például az interjú esetében — hozzájárulhat a közvetítő apparátus látása, magyarán az is, ha az interjú

közben a kamera is látszik. A néző ugyanis tudja, hogy a beszélgetés valóban a kamera előtt folyik, naiv dolog lenne ezt tagadni előtte. A néző érzetében kell létrejönnie a közvetlenségnek, azt kell éreznie, mintha jelen volna — s ennek egyik legjobb segítője az őszinteség. A néző sosem fog megsértődni, ha egy nyilatkozó nyíltan a kezébe vesz egy papírlapot, hogy bizonyos adatokat, idézeteket felolvasson, de azonnal gyanakodni és kételkedni kezd, ha észreveszi, hogy a beszélő a szembenézés látszatát akarja kelteni, holott le-lepislant a kamera alá.

Riport és interjú

A Magyar Televízió gyakorlatában sokszor láthatunk riportnak álcázott interjút. Azt hiszem, ez rádiós fertőzés; csakhogy a rádióriport — bizonyos helyszíni közvetítések, nevezetesen hangesemények közvetítésének kivételével — szükségképpen interjú, a televízió viszont nemcsak beszélni tud, hanem bemutatni is. S ha a riportban csak beszélnek valamiről, amit láthatnánk is, ez hitelrontó és visszás hatású. A riporter felelőssége e tekintetben igen nagy, s jól kell tudnia kérdezni.

Félő, hogy a riport szervezésének a Magyar Televízióban adott szervezeti rendje nem kielégítő, legalábbis a tévé-vérité szempontjából. Az előkészítésben tudomásom szerint a kelleténél nagyobb hangsúly esik a forgatókönyvi kidolgozásra, fölöslegesen nagy és nem mindig érthető az úgynevezett szerkesztő szerepe, viszont a kelleténél kisebb a rendezőé. Azt hiszem, az ideális az lenne, ha a tévériport legfontosabb alkotója a rendező volna, szükség esetén ő töltené be a riporter (a kérdező) szerepét is, a szerkesztő pedig valóban szerkesztői munkát végezne, vagyis a riport készülése közben és elkészülte után tartalmilag és stilárisan ellenőrizné, adandó alkalommal javítaná, vagy a kívánatos módosításokat javasolná.

A jó riport elkészítéséről és lefolyásáról beszélgettem Vámos Judittal, aki két filmjével — Fiatalkorúak és Árvíz után — három díjat kapott a tavalyi miskolci rövidfilmfesztiválon, s ezzel fiatal kora ellenére és alig másféléves tévé-rendezői pályafutás után a tévériportázs szakemberekként tartják számon.

— Riportjaimat igyekszem gondosan előkészíteni — mondta Vámos Judit. — Tanulmányozom a témát, megismerkedem a helyszínnel. Előfordul, hogy temérdek iratot kell elolvasnom. A Fiatalkorúak forgatásakor például jóformán meg kellett tanulnom a bírósági tárgyalások jegyzőkönyvét, nehogy ugyanazokat a kérdéseket tegyem fel, és ezzel a riportalanyokat gondolatban visszaültessem a vádlottak padjára.

— A riportalanyokkal már az előkészület közben ismerkedünk, barátkozunk. Igyekszem megismerni szokásaikat, mozgásukat, beszédstílusukat, kifejezésmódjukat. Ezek az ismeretek nagyon megkönnyítik a kérdezést. A szorosan vett témáról előzetesen nem beszélek velük, arra is vigyázok, hogy a későbbi beszélgetés menetét, a kérdések sorrendjét, logikáját föl ne fedjem, hogy a riportalany sose

tudja előre, hová akarok eljutni a beszélgetésben, hogy így mondjam: ne sejtse a poénokat és a végső csattanót. De éppen ezért az előzetes beszélgetésben óvatosan, gondosan körüljárom a szorosan vett témát, pontosan tudnom kell, hogyan gondolkodik róla a riportalany, ebből következtethetek arra, hogyan folyik majd le a beszélgetésünk.

— Tehát nem írja meg előre a riportot?

— A riportot igen, csak a dialógusokat nem. A beszélgetés maga föltétlenül legyen spontán.

A spontaneitás

A jó tévé-riportot valóban nem lehet „bepróbálni". Az a legjobb, ha maga a beszélgetés azonnal filmre kerül.. Ehhez persze csöndes — sőt: teljesen néma — kamerák kellenek, hogy a riportalany végül is ne vegye észre, mikor veszik fel a beszélgetést, mikor nem. Igy az előkészítő szakaszban megszokja a felvevőgépet, az operatőrt és szabadabban beszélget. Az is nyilvánvaló, hogy a jó riport esetleg tetemes túlforgatással, látszólagos nyersanyagpazarlással jár.

A spontaneitás kitűnően érvényesül és hatásos eszköznek bizonyul Kende Márta fesztiválnyertes filmjében, az Ördögszekérben. (Az Ördögszekér a cigánykérdéssel foglalkozó szociográfikus riport; voltaképpen a még föllelhető faji előítéleteket leplezi le, és ellenük harcol szenvedélyes, értelemre ható érvekkel.) Itt a riporter-rendező azonnal filmre vette a körülötte támadt sokadalmat, a szenvedélyes vitákat, amelyeket a cigánytelepre toppanva folytatnia kellett. Ha itt a riporter hosszú előkészítő folyamatot iktat közbe, előbb „kibeszélgeti" magát, összebarátkozik riportalanyaival, odalenne a varázs, a spontán reagálás érzelmi és értelmi hatóereje.

Tudatosság

A spontaneitás természetesen csak a riportalanyra vonatkozó igény, a riporternek tudatosan, részletesen ki kell dolgoznia tervét, de képesnek kell lennie arra is, hogy azonnal, rendkívül gyorsan alkalmazkodjék a riport készítése közben tapasztaltakhoz. Erre nézve ellenpélda lehet Kende Márta egészében kitűnő fesztiválnyertes filmjének, a Bognár Anna világának egy-két részlete. (A Bognár Anna világa egy ötvenkét esztendőn át vakon élt tanyasi parasztasszony látóvá lételének történetében a tanyai élet múlt és jelen problémáit tükrözteti. Az egyedi eset kibontásával, szociográfikus okadatolásával a tanyavilág felszámolásának, a paraszti életforma korszerűsítésének, a falu történelmi megváltozásának szükségességét bizonyítja.) A kérdező riporter elmulasztva a riportalanyt bemutató, vele ismerkedő kérdéseket, érezhetően előítéletből fakadó, tolakodó kérdésekkel ostromolja riportalanyát. Amikor azonban a válaszok ellentmondanak előzetes feltevéseinek, vagy legalábbis közömbösek az előre rögzített szempontok tekintetében, a kérdező-riporter megzavarodik, elnémul, vagy legfeljebb semmitmondó kérdésekre fanya-

lodik. („No, mondja csak Anna néni, aztán még mi volt . . . ?") Kende Márta rendezés közben ezt is felhasználta, éspedig úgy, hogy a film egész szerkezetében, az előfeltevés megcáfolásának fonalára fűzi fel képeit és szövegét, amelyet a riportalanyok válaszaiból vág össze.

A kérdező-riporter tevékenységének magasiskoláját mutatja be Surányi Lili Kicsi vagyok én című filmjének kérdező-riportere. (A kicsi vagyok én gyermekeket faggat gondolkodásukról, az életükre, későbbi pályafutásukra vonatkozó elgondolásaikról. A főcímen meg nem nevezett riporter kérdéseire bebizonyosodik, hogy a gyerekek túlnyomó részben szüleik helyes vagy téves nézeteinek hallatára beszélnek ezekről a kérdésekről, s hajlamaik, valódi gondolkodásuk gyakran eltér felvett, beléjük sulykolt vélekedéseiktől.) A kérdező-riporter hangvételével, stílusával kapcsolatot teremt riportalanyaihoz, belehelyezkedik gondolatvilágukba, és ugyanakkor független is marad tőlük; így biztostíja azt, hogy a beszélgetést végül is ő irányítja, és a megfelelő pontokon megkapaszkodva mintegy kihámozza, kikényszeríti az őszinteséget.

Igazi riporteri felkészülés nélkül gyakran lehetetlen megfelelő válaszokat nyerni. Elrettentő példa e tekintetben a televízió egy vitaműsorának illusztráló riportja. Az ideális házastársról érdeklődött a kérdező riporter oly módon, hogy az apparátust egy forgalmas helyen állították fel, és a sztereotíp kérdésekkel sorra rátörtek a villamosról leszállókra. Az eredmény az előre láthatót igazolta; zavart heherészés, közhelyek, értetlenség, mellébeszélés, útszéli szellemeskedés volt csupán a válasz. Bizonyos esetekben talán elképzelhető lenne, hogy az ilyesféle rátörés az arc és a szem ábrázolásával valami lényegeset tükröz, de az adott esetben, ha talán ez lett volna is a szándék, a riport csak a hibás elgondolást tükrözte, s nem azt a tényleges gondolati zűrzavart, amely a családi etika kérdéseiben egyébként valóban megvan.

Önkéntes és kényszerű riportalany

Vámos Judit legújabb filmje, az Alkohol, négy tételre osztható. Az első rész kocsmákban készült, italozó és italos embereket kérdeztek meg arról, mennyit isznak és miért. A második részt a kijózanítóban vették fel, a riportalanyok tökéletes illumináltsága folytán csak alig rejtett kamerával. A harmadik rész elvonókúrára vezet, míg a negyedik tételben egy gyógyult alkoholista vallomását rögzíti a film.

A negyedik részben önként és tudatosan vállalkozó riportalannyal áll szemben a riporter. A harmadik tételben ugyanazt a tapintatos módszert alkalmazta Vámos Judit, mint korábbi filmjeiben is, hogy a riportalanyok inkognitóját megőrizze, s ugyanakkor mégis biztosítsa a hitelességet. Ez sikerült is; a filmnek ez a két része rendkívül izgalmas, újszerű és tanulságos.

A második rész kapcsán felmerülhet az aggály: szabad-e egészen öntudatlan alanyokról riportot készíteni? Az adott esetben — véleményem szerint — a téma fontossága felmentést adhat e probléma

Kende Márta: Ördögszekér (Lippay Ágnes felvétele)

Vámos Judit: Alkohol
(Lippay Ágnes felvétele)

Zsurzs Éva: Kristóf, a magánzó
(Varga Zoltán felvétele)

Zsurzs Éva: Barbárok
(Varga Zoltán felvétele)

Zsurzs Éva: Törékeny boldogság
(Rajnogel Imre felvétele)

alól, de ez kétségkívül kivételes lehetőség, semmiképpen sem szolgálhat precedensül. Az újságriporter látszólag itt jobb helyzetben van: nem kell szemtől-szembe mutatnia riportalanyait. De a tévé-riportert kárpótolja a megrendítő hatás, amit éppen így ér el, föltárva a mélypontot, ahová a kocsmából eljut a részeg.

Egyébként Vámos Judit e filmjében azt is megfigyelhetjük, hol vannak a tévé-riport határai. Az első részt, írtam, kocsmákban vette fel. A tétel lezárása két kis-interjú. Előbb egy idős férfit faggat arról, hogyan került a társaságába egy kiskorú lány. „A feleségem küldte értem" — válaszol a férfi. A kamera a lányra fordul, „Egyedül jött?" — kérdi tőle a riporter. „Nem" — feleli nagynehezen a kislány. „Hát?" „Vele" — böki végre ki, s rámutat a férfira. Ezután egy húszesztendős nő társaságában kávézó kiskorú leányt szólít meg a riporter. A lány, úgymond, szüleinek különélése fölötti bánatában járogat el a kocsmába, s ül szótlanul alkalmi barátnője mellett.

A néző érzi, mit sejtet vele ez a két kis riportocska, a kritikus pedig sajnálja, hogy a két riportot a film nem fejti tovább, nem bontja ki teljes egészében. Felkereshette volna a fiatalkorú lányt kocsmába cipelő férfi feleségét, otthonát, bekopogtathatott volna a fiatal lány otthonába. Ugyanígy a második esetben is. Mennyi izgalmas lehetőség rejtőzik ebben a két kiindulópontban!

Csakhogy ezt a riportot megírhatja újságíró, de nem készítheti el a tévé-riporter.

A riporter inkognitója

Mindenekelőtt azért, mert a tévé-riporternek már az első pillanatban fel kell fednie magát, míg az újságíró kérdései mögé rejtőzhet. Az újságíró megírhatja, amit látott, a tévé-riporternek azonnal filmre kell vennie, amit lát. Felvevőgép és világítás kell ehhez, mikrofon és magnetofon. Előre megjósolhatjuk: nem fognak válaszolni a kérdéseire, vagy ha mégis, nem az igazat mondják.

Ez nagyobbrészt adottság, kisebbrészt azonban technikai korlátozottság is. Mást ne említsünk, az ilyesfajta riportokhoz magasérzékenységű, némaforgású kamera és homályban is tökéletes képet rögzítő film kellene. És a vállra akasztható kézimagnó helyett (amelyen egyébként a felvétel minőségét sem lehet felvétel közben ellenőrizni) ún. mikroportot kellene alkalmazni, zsebbe rejtett észrevétlen mikrofont, amely az ugyancsak zsebben lapuló kis urh-készülék segítségével a hangot átutalja a közelben rejtőzködő hangrögzítő kocsinak.

Bár a fejlettebb technika alkalmazása áthidalhatja a tévé-riporter előtt tornyosuló akadályok egy részét, bizonyos esetekben az etikai meggondolás állít korlátokat.

A műfaj jövője

A tévé-vérité kibontakozásának még két feltételéről kell szólnom. Az első: a televíziós filmtechnika és esztétika fölényes birtokolása. Közismert az a meghatározás, hogy a korszerű kamera olyan író- és

rajzolóeszköz, mint a toll. Ez fokozottan áll a tévé-vérité riportfilmekre: gyorsan és helyesen kell tudni alkalmazkodni a munka közben adódó jelenségekhez, a kamerával és a mikrofonnal követni minden részletet, minden mozzanatot. Ennek a biztonságnak és képességnek egyik részlete, hogy a rendező-riporter és az operatőr jól tudjon együttdolgozni, hogy egymás gondolatát is azonnal megvalósítsák.

A másik föltétel a valóság sokrétű ismerete.

— A tévé-riport erejét a ma valóságának ábrázolása jelenti — mondja Kende Márta, a miskolci fesztivál többszörös nagydíjasa. — Ez az oka annak is, hogy a tévé-riportfilm néhány éve kiugrott, és talán megelőzte a riportfilmet. A tévé-riport beleágyazódik a mába, évente pár száz készül, jobb-rosszabb természetesen, de közöttük jónéhány mindig kiemelkedően sikerül. Ez törvényszerű.

— Az igazság konkrét, mondja Brecht, és én ezt a megállapítást tekintem a televízió alapelvének. Az igazságkeresés módszeréül önként adódik a cinéma-vérité. De hogy ez valóban művészi eredményt ad-e, ez használatának módjától függ. A cinéma-vérité konkrét; de a csak konkrét még nem elég. A döntő mindig a gondolat. De mert művészetről van szó, nem mellőzhető a szenvedély sem.

— A riportalanyból kell kiindulni, megérteni őt. Az a tapasztalatom, hogy az emberek megértéssel segítenek, nem kell a valóságot észrevétlenül, rejtőzködve kihúzni belőlük. A kamerát sosem rejtem el, ezt nem tartom helyesnek, legföljebb humoros filmet lehet rejtett kamerával készíteni. A kamerának egyébként alkalmazkodnia kell a témához. A Bognár Anna világa forgatásakor statikus kamerával dolgoztunk, hosszú beállításokkal, néha öt percig áll mozdulatlanul a kamera. A tanyai élet állóvizét jelzi ez is. Az Ördögszekér forgatásakor más volt a helyzet. Fortyogó katlanról szól a film,nyugtalan, folyton mozgó, robbanékony a kamera mozgása és a film ritmusa is.

Riport és filmművészet

A filmművészet kifejező képességeivel él Kende Márta legújabb riportfilmjében, a Néma tanúkban is. A film egy bűnügy hátterére világít rá; az üzem vezetői visszaéléseket követtek el, mert az emberek — „ne szólj szám, nem fáj fejem" — némák maradtak, s ezzel szabaddá tették az utat a visszaéléseknek.

A film egy része a bírósági tárgyaláson készült, részben hangfelvételek, részben képek is. Ezek a részek inkább bevezetőül szolgálnak, hiszen a voltaképpeni téma nem a három vádlott, hanem a hallgatás vétke. Mégis lényeges szerepe van ezeknek a részeknek, hiszen a vádlottak alapos jellemzése fontos volt a cél érdekében. Kende Márta filmművészeti megoldásokat is alkalmaz a megfelelő jellemzés hangsúlyozása kedvéért.

Az egyik. A fő vádlott, a kisszerű főkönyvelő jellemzése érdekében bemutatja házi-könyvelését, tartózkodó gúnnyal emel ki belőle visszáságokat és bizonyos tételeket képben megelevenít. Látjuk az otthona részleteit: giccs-szerető, maradi kispolgár képe rajzolódik

ki ezeken a felvételeken, képmutató, önző embert jellemeznek a felvételek, a filmművészet kifejező lehetőségeinek nagyszerű alkalmazásával.

A másik. A három vádlott közül kettő tudatosan vétkezett, a harmadik részben vádlott-társai befolyása alatt keveredett bele a visszaélésekbe, részben pedig mivel vezető létére nem tudott úrrá lenni bizonyos körülményeken. A film sajátos módon különböztet a három vádlott között. A riporter az első kettőt nem tartja méltónak arra, hogy emberszámba vegye őket, a harmadikat — bár elítéli — mégis megsajnálja. Hogyan közli ezt a nézővel a film? Az első két vádlottról csak álló képeket látunk, merev, embertelen, élettelen képeket. A harmadikról szólva megmozdulnak az állóképek, méghozzá mindig akkor, amikor a bűneset mögött valami emberi mozzanat, mintegy mentő-motívum kerül szóba.

A film igen gondolatébresztően vizsgálja, miért is maradtak némák a tanúk, eközben — aligha szándéktalanul — voltaképpen jónéhány mostanában vitatott gazdaságpolitikai kérdéshez is hozzászól, pontosabban ezekre vonatkozó gondolatokat ébreszt a nézőben. Ez megfelel Kende Márta ars poeticájának, amely szerint „a néző szellemi aktivitását ki kell provokálni".

A film alapvetően a „ne szólj szám, nem fáj fejem" gondolatvilágát támadja. A tévé-véritének ez az aktuális közéleti szenvedély nálunk szükséges velejárója; a valósághűség alkalmazása tehát nem lehet öncélú, hanem mindig konkrét társadalmi mondanivaló szolgálatában kell állnia. Kende Márta filmjei, amint a Magyar Televízió legjobb riportfilmjei mind, eleget tesznek ennek az igénynek.

(A kötelező el nem hallgatás jegyében kell egyébként megkockáztatnom egy bíráló megjegyzésemet is. A film voltaképpeni témáját egy „függelék" egészíti ki: a már kész filmet Kende Márta meghívottaknak vetítette le, majd hozzászólásaikat filmre vette. Ezek a hozzászólások azonban semmivel sem mondtak többet, mint maga a film lényege, sőt: mivel a hozzászólók csak általánosságokra szorítkoztak és szorítkozhattak, ez a függelék gyöngíti az előbbiek hatását is.)

Szólj szám! — biztatja nézőit Kende Márta új filmje. Ez a tévévérité eszmei kötelessége is: igazat, igazán.

Máriássy Judit

EGY TÉVÉ-RENDEZŐ PORTRÉJÁHOZ

Egyesek szerint a televízió ijesztő méretű térhódítása az emberi szellemet fenyegeti. Hatására csökken az olvasók, a színházba, moziba járók, a családi és baráti beszélgetések, a kirándulók, futballdrukkerek és a gondolkozó emberfők száma. Mások a hetedik művészet megszületéséről beszélnek, a hír- és művészetközvetítésnek legelterjedtebb, legdemokratikusabb eszközében a kultúra térhódításának minden eddiginél hatékonyabb fegyverét üdvözlik.

Nehéz a két véglet között igazságot tenni.

Az országban ma átlagosan három millió ember tekint meg egy-egy tévé-adást. Az úgynevezett fő műsoridőben ennél is több. A szellem tehát kiszabadult a palackból és óriásivá nőtt. Tudomásul kell venni, ha tetszik, ha nem. Ráadásul a műsor a megszokás és a magyar televízió fejlődése folytán egyre gyakrabban tetszik is.

Új művészet?

Nem hiszem. De új és sajátos törvényű műfaja a filmnek, gondolatközlésnek, újságnak s talán még a színháznak is.

A régi technikai eszközök birtokában ki kell alakítania egyéni arcát, stílusát, meg kell teremteni az új hatás-lehetőségeket és kompozíciós korlátokat értő, érzékelő művészgárdáját, fel kell kutatnia önálló műfaj-szabályait. Talán illendőbb lenne múlt időben szólni erről, hiszen a televízió nemzetközi szakirodalma lassan a filmével vetekszik, s ha Chaplinje még nem született is, számos jelentős művésze van már. A felszólító módban fogalmazott sürgetés, úgy érzem, mégsem indokolatlan. A magyar televíziórendezők legjobbjainak munkásságában fellelhető különös hullámzás a bizonyság rá. Igaz, a legzseniálisabb alkotótól sem várhatjuk, hogy minden műve remekmű legyen, de e jelenségben nem a szubjektív és esetleges rúgókat tartjuk figyelemre méltónak. Aki a magyar tévé-játékok, tévé-filmek javát figyelemmel kíséri, a színvonalingadozások meglepő — de általánosítható — okát fedezheti fel: éppen azok a művészek, akik szinte észrevétlenül a maguk műfajának mestereivé nőttek fel, legbecsvágyóbb vállalkozásaikban sutba dobják saját rutinjuk fegyverzetét, és megpróbálnak más műfajokkal, sőt műfajokban versenyezni. Mintha egy asztali-teniszbajnok a számára döntő mérkőzésen a salakpálya teniszezőjének stílusát és technikáját alkalmazná.

Ennek a kísértésnek nagyon objektív mentségei vannak. Szakmán belül, a művészeti életben, sajtóban és közvéleményben még erősen hat a bevezetőben említett szellemi óvás tendenciája, amely ha nem is jut el a televízió nyílt ellenzéséig, de fékezi a tényleges, elemző értékelés és megbecsülés kibontakozását. A filmrendező, amikor kirándul a televízióba, vagy pénzkeresési céllal teszi azt, vagy

— jobbik esetben — a színházi rendezőt irigyelve, a színésszel való intenzívebb foglalkozás lehetőségét élvezi. A színházi rendező többnyire fél szemmel a filmre sandít, a filmi eszközök alkalmazását ízlelgeti. Ki veheti rossz néven a sehová sem kiránduló tévé-rendezőtől, hogy néha ő is ki akar bújni a saját bőréből?

Általános hiedelem, hogy a közönség nem szereti a rongyos, szegény emberekről szóló filmeket. Van ebben némi igazság, különösen nálunk, ahol hosszú időn át a szocialista országok filmjei mellett a mozik jóformán csak neorealista műveket játszottak, olaszt, franciát, indiait. Nosztalgia ébredt a háború előtti álomgyári termékek estélyiruhás sztárjai, csillogó báltermei, suhanó autói iránt. Most aztán itt vannak, szinte túlárasztva luxustárgyaikkal a mozivásznat, valamivel kisebb mértékben a képernyőt is. De a mi közönségünk még nem unta meg őket. Amikor a Húsz órát már lelkesen üdvözölte a magyar sajtó, emberek sokasága még így vélekedett: „Paraszt-film? Elegem van a parasztfilmekből." Nemcsak a művész kiváltsága a sematizmus. A néző is gondolkodhat efféle sémákban.

A „szegényszagú" filmekkel szemben kialakult sematikus előítéletek eloszlatásához sok olyan művészi érvre van szükség, mint a

Kristóf, a magánzó

Pedig Rideg Sándor kisregénye a leghírhedtebb szegény-korszak, a gazdasági válság idején játszódik, hőse rosszul öltözött, kiszolgáltatott emberke, falusi cseléd, piaci lődörgő, „hé, te"-nek titulált kertész, szinte főfoglalkozása, hogy munkanélküli. Csakhogy ez a Kristóf nem látványos szegénységével akart meghatni, nem a rongyait mutogatta. Kristófnak arca volt, humora, jelleme és esze. A nyomor, mint egy természetellenes állapot a maga tényleges és dühítő abszurditásában jelent meg Zsurzs Éva rendezésében, minden hivalkodás nélkül, valahogy második planban.

Egy apró mozzanat jelzi például ezt a kitűnő koncepciót. A piac híradószerűen megoldott epizódjában csak úgy mellékesen felvillan egy evő kisgyerek. (Az evés szó nem is érzékeltetheti a képet. Ez a gyerek boldogságtól ragyogva gyümölcsöt zabál.) A felvevőgép nem áll meg előtte tisztelegni, nem időz el meghatottan rongyai vagy pipaszár lába láttán. Könnyedén, a kívülálló megilletődöttsége nélkül jelzi ebben a lelkes falásban az éhség nyomorúságát.

Ilyen az egész film stílusa. Művész és tárgya mindvégig „pertuban" vannak. A meghittség, mely Rideg Sándor félig-meddig önéletrajzi írásából és a rendező derűs életlátásából táplálkozik, adja kedves, játékos varázsát. Nincs ebben a tévé-játékban hókusz-pókusz. Rendező, operatőr, színész nem akar benne vizsgázni tehetségből, és éppen szerény, természetes és jókedvű hozzáállásukkal vizsgáznak kitűnőre. Bodrogi Gyulát sokszor, sokféle televíziós műsorban jelenti be a műsorközlő valamiféle diadalmas hangsúllyal, mintha azt mondaná: ime a népszerű, a kedves, a fürgelábú Bodrogi! Vele magával is előfordul egy-egy szerepben, hogy úgy viseli saját, kamaszos báját, mint valami tálcán felszolgált üdítőt. Zsurzs Éva nem állította

sem tálcára, sem kirakatba. Itt nem Bodrogi volt „aranyos", hanem Kristófot szerettük meg egy kitűnő színész őszintén szellemes alakításában.

Ha a Kristóf, a magánzó legfőbb rendezői erénye egy elmúlt világnak belülről látott ábrázolása, az író szemléletével és a hőssel való azonosulás, Zsurzs Éva következő tévé-fimje, a

Törékeny boldogság

éppen azoknál a részeknél sikerült a legizgalmasabban, melyekben a rendező bizonyos riporteri objektivitással jelenítette meg a drámát. Ebben az esetben is alkalmazkodott az íróhoz, biztosan tolmácsolta a darabot a televízió anyanyelvén.

Cserhalmi Imre elsősorban újságíró, a tévé-film szerzőjeként is publicisztikai indulat fűti, és ott a legigazabb, ahol riportot ír. Forgatókönyvének első részében a túlságosan célirányos dialógusok egy kissé naivan megrajzolt szerelmet akarnak a nézővel elhitetni és megszerettetni. Ezeknek a jeleneteknek a többségével Zsurzs Éva sem tud mit kezdeni. Ahol a szöveg szentimentális, ő és színészei is elérzékenyülnek. De amint véget érnek (és szerencsére hamar érnek véget) a lélekábrázolást helyettesítő lelkizések epizódjai, amint megszólal a jószemű és vitatkozó riporter az írott anyagban, a rendező ismét ura és mestere beállításoknak, gépmozgásnak, színészvezetésnek.

A Törékeny boldogság válóperes tárgyalását minden kezdő tévérendezővel megnézetném. Ez a jelenet hatásos lenne mozifilmen is, szinpadon is, de ilyen hőfokon és ilyen hitelességgel csak a képernyőn érvényesülhetett. Zsurzs itt a meghittséget egészen más értelemben teremti meg, mint a Kristófban. Ott valahogy így szólt a nézőhöz: „Figyelj rám, Kristófra, hát képzeld, tegnap az történt velem..." A Törékeny boldogság-ban pedig mintha azt mondaná: „Figyeljük őket együtt, te meg én, lessük, mi történik velük most, döntsük el, kinek van igaza..." És eldöntjük. Együtt. Mint a legjobb dokumentumfilmeknél, megmérjük és megítéljük a valóságot.

Milyen eszközökkel éri el ezt a hatást egy alapjában szorosan megkomponált drámai jelenetben? Néha egészen váratlanokkal. Gobbi Hilda egy fontoskodó házmesternét játszik, aki tanúvallomást tesz egy válóperben. A hős mellett tanúskodik, az író és rendező által ellenszenvesnek ábrázolt, tehát a nézőben már rég elítélt feleség ellen. Ahogy a vallomást megteszi, az mégis merő fontoskodó pletyka, szomszédasszonyos turkálás mások szennyesében. A rendező tehát odaállít elém valakit, aki azt mondja, amit én szeretnék hallani, anélkül, hogy rokonszenvével és rokonszenvemmel megajándékozná. A megoldás kitűnő. Gobbit először szemből látom. Csak annyira komikusnak, hogy megmosolygom bőbeszédűségét. A rossz asszonyt vádolja. Most az ő reagálását figyelhetem (Domján Edit remek jellemzésében) — rajtakapottságát, idegességét, hamis tiltakozását. Aztán a házmesterné befejezi a vallomást. Totálban látom őt, háttal áll ne-

kem. Elmondja az utolsó mondatot, a válla megemelkedik, mintha versenyfutás után fújt volna egy nagyot, a bal lábával kilép és így marad. A jelentéktelen ember napóleoni diadalmozdulata ez a fél lépés, távolból látom és kinevetem. Ez már nem jellem- vagy helyzetkomikum feletti mosoly; nevetésemmel — a rendező akaratából — szembefordulok egy jelenséggel.

Az ellenkező megoldással, de lényegében ugyanazzal a dokumentarista eszközzel találkozunk a hősnő, Töröcsik Mari bíróság előtti kitörésének egyetlen, hosszú közelképe esetében. Itt a homlok redőit, a száj keskennyé feszülését, a pórusokon is átütő indulat vibráló gazdagságát leste meg riporter módjára és állásfoglalásra kényszerítően. Töröcsik Mari ennek az egyébként túl szép menyasszonynak a szerepében nem érte utol legnagyobb tévé-alakításait, néhol szürkén modoros volt, máskor túl érzelmes, de ez az egy monológ hitelében, zaklatottságában, élményszerűen tanúsította ismét, hogy Töröcsik a televízió színész-ranglistáján a legelsők közé tartozik. Amint Zsurzs Éva a tévé-játék és tévé-film műfajában jelentősebb művész sok kiváló színházi és filmrendezőnél, aki olykor-olykor tévé-játékot is csinál. Nem törvényszerű, hogy így legyen, de így van. Ismétlem: a maga műfajában, melynek lehetőségeit és határait ő érti jobban.

Nem tudom mennyire szerette Zsurzs Éva Rideg Sándor regényét, Cserhalmi Imre darabját, de abban biztos vagyok: a Barbárok-at, Móricz Zsigmond novella-remekét nagyon. Az okos és művelt ember is akkor kezd el közhelyeket dadogni, ha szerelmes. Zsurzs Éva, a lefegyverzően biztoskezű rendező, a

Barbárok

tévé-változatában elképesztő módon melléfogott. Mintha egy elsőfilmes rendező mutatkozott volna be, de nem azzal a céllal, hogy elmondjon valamit a világról, hanem hogy önmagát bemutassa a világnak.

A baj már a forgatókönyvnél kezdődött, melyet a rendező maga írt. A rendkívül tömör novellát — talán abból a tévhitből kiindulva, hogy az igazi művészet hatvan percnél kezdődik, talán egyszerűen valami tájra, emberre való rácsodálkozás bűvöletében — kínosan, feszélyezően hosszúra nyújtotta. Egyetlen mondatnak mégsem jutott hely a más Móricz-művek dialógusaival is felcirkalmazott forgatókönyvben. Az az egy mondat pedig így hangzik: „Mink öltük meg Bodri juhászt a háromszáz birkájáért, meg a két szamaráért."

A tévé-változat gyilkosa is beismeri tettét. Azt, hogy ölt. Egy krimi végéhez vagy egy pszichopatologiai eset lezárásához ennyi elég lenne. De Móricz barbárait egy barbárul anyagias világ farkastörvényei teszik gyilkossá. Ezek nemcsak lelki szegények. Primitíven és kicsiben és leplezetlenül azt teszik, amit bonyolultan, nagyban és leplezetten társadalmuk nagyhalai tesznek. Zsurzs Éva, aki egy gyümölcsevő kisgyerek pillanatfelvételével dokumentálni tudott kort és osztályhelyzetet, a súlyos móriczi mondatban ne vette volna észre a Horthy-Magyarország társadalmáról szóló híradást?

Talán még ennél is kínosabb meglepetés a kitűnő rendező beállításainak zsúfoltsága és keresettsége. Az önmagukban szép képek szinte egymás lábára lépnek. Árnyékból és naplementéből, szikrázó fényből, fűzfát tépő viharból, csupa bombasztikus hatáselemből áll össze a néző számára — az unalom. Mintha valaki feketére festene feketével. A részvét, amely a rendező és a színésznő (Horváth Teri) torkát fojtogatja a férjét-fiát vesztett Bodri juhászné láttán, olyan óriási, hogy az én részvétemet már nem is igényli. Elsajnálják a sajnálatomat, elsírják a könnyeimet, elszörnyülködik a szörnyülködésemet, engem, a nézőt, kifelejtettek a játékból. Ha legalább annyit akartak volna mondani: Figyeld, micsoda jó író ez a Móricz! De ezt sem tették, hiszen akkor nem zokogna fel a színésznő fuldokolva, hangosan, ott, ahol a Móricz-novellában ennyi áll: „Nézte az anya száraz szemekkel."

Azt a rendezőt, aki egy új műfajban a legelsők közé dolgozta fel magát, tévedésében is megilleti annyi tisztelet, hogy a nagyotakarás szubjektív jószándékát, a mással való kísérletezés jogosultságát felismerjük a kudarcban.

Zsurzs tévedésében sokan osztoznak a mi televíziónkban. Eszerint vannak közvetítő-feladatok, profi-munkák és nagy ritkán lehet „művészetet csinálni". Ilyenkor a műfaj gyakorlott, jó művészei átalakulnak szent amatőrökké. A pécsi balett Prometheus-át megilletődött ünnepélyességgel mutatta be a sajtónak a televízió. Rossz volt. A tánckompozícióból ugyanis „nagyon" művészi, „nagyon" modern, „nagyon" mesterkélt kisfilmet csináltak. Deák István ízlésesen, invenciózusan rendezte Tabi László humoros tévé-játékát. Ez nem volt esemény, talán még a rendező számára sem, „csak" egy sikeres adás volt.

A tévé-rendező viszonya saját munkásságához érthetően bonyolultabb, mint a filmrendezőé. Bonyolulttá nemcsak a televízióval kapcsolatos előítéletek és túlzott igények teszik. Az ő műve mindig egy estére szól. Nézőinek jó része a filmek vasárnap délutáni közönségéhez hasonlít, aki nem valamit megnézni megy, hanem moziba. Csak éppen sokkal többen vannak. Ez a számszerűség lehet, hogy korlátozza a művészi kifejezés formáit, de olyan biztató is, melyben kevés más művésznek van része. Egy televíziós mű sikerét nem az ismétlések jelentik, hanem hatása az emberi tudatra. És ebben az értelemben mégis irigylésre méltó rendező Zsurzs Éva. Mert igaz, hogy csak egyetlen estén játszották Kristófját, de az emlékezet úgy őrzi meg, mint valamit, ami velünk történt. Velünk — odahaza.

PREMIER PLAN

MIHAIL ROMM

A szovjet filmművészet nagy öregei közé tartozik — ha az életrajzi adatokat nézzük. Ha egyéniségét, mozgékony szellemét, — még most is az újrakezdők, a rohamozók fiatalos nyugtalanságát érezzük benne.

Romm neve számunkra egy egész filmtörténeti korszak, művészi iskola legjobb hagyományait jelenti: a harmincas évek klasszikus hagyományát. Híres Lenin-filmjei vagy a Sivatagi tizenhármak nemcsak az eredeti — a humort melegséggel, a pátoszt sajátos pátosztalansággal elegyítő — látásmóddal tűntek ki, hanem mindenekelőtt a szemlélet őszintesége, emberközelsége révén. Ez tette humanizmusát bensőségessé, szerzett művei számára hitelt, amit aztán oly sokáig kellett nélkülöznünk a sematizmus éveiben, s nélkülöztünk Romm későbbi filmjeiben is. Igaz, a mellőztetés, a sikertelenségek, majd a megalkuvás a szürkeséggel nem kímélték meg az ő pályáját sem. Ám igazi emberi és művészi nagysága talán éppen abból világlik ki, hogy volt ereje hatvan évesen is elölről kezdeni, s merőben új gondolatokkal, merészen új formákkal jelentkezni.

Az Egy év kilenc napja a korszerű filmművészeti törekvések legjobbjaihoz zárkózott fel. És a Hétköznapi fasizmus „bestseller" sikere igazolja, hogy nincs elavult téma, nincs megkopott mondanivaló, ha eredeti művész munkálja meg az anyagot, ha a dokumentumok, történelmi tények egy művész szuggesztív látomásán keresztül, személyes vallomásaként kerülnek bemutatásra.

Április hó folyamán a Hétköznapi fasizmus magyarországi bemutatója során Budapesten köszönthettük. Ebből az alkalomból kerestük fel kérdéseinkkel, melyekre zsúfolt, fárasztó programja ellenére, elevenen, a rá jellemző szenvedélyességgel válaszolt.

Filmtörténeti portréját így — a régebbi írások, életrajzi és filmográfiai adatok felidézésén kívül — a FILMKULTÚRA olvasóinak szóló, személyes megnyilatkozásával egészíthettük ki.

„Mindig az okos művészetet szerettem..."

Interjú Mihail Romm-mal

Milyen stílusideálokat kívánt szolgálni a harmincas évek szovjet filmművészete? Hogyan vélekedik ma e korszak olyan jelentős filmjeiről, mint a Sivatagi tizenhármak és a híres Lenin-filmek?

Mi jellemzi legjobban a harmincas éveket? A karakter keresése, nevezetesen a monokarakter kidolgozása. A Sivatagi tizenhármak (Trinadcaty) nem nevezhető sem a harmincas évek tipikus művének, sem a harmincas évek kimagasló művének. A Sivatagi tizenhármak folytatta első filmem, a Mauppassant után készült Gömböc (Piska) vonalát, melynek lényege az anyag hangsúlyozott képszerűsége, a merész vágás, az epizódok kontrasztja. Az a legfontosabb mindkét filmben, hogy több szereplő kollektív viselkedését igyekszem bennük elemezni. Persze hatással volt rám Jules Romains unanimizmusa is. Alapjában véve a Gömböc Maupassant unanimista interpretációja, a Sivatagi tizenhármak-ban pedig ugyanezt a módszert próbáltam alkalmazni egy szovjet témára. Arra törekedtem az epizódok felépítésében, hogy a kis anyagon elsajátítsam Eizenstein attrakciós montázsát, magától értetődően erősen módosított formában.

Melyek voltak azok a kiváló művek, melyek a harmincas években a szovjet filmművészet irányát megszabták? Szerintem: a Csapájev, a Makszim-trilógia (Trilogija Makszime), A Viharos alkonyat (Gyeputat Baltyki), A kormány tagja (Cslen pravityelsztva), a Nagy hazafi (Velikij grazsdanyin) és a Scsorsz. De leginkább néhány kevésbé híres filmet szeretek, amelyek bevezették a harmincas évek korszakát, és ugyanakkor pontot tettek a húszas évek nagy szovjet filmművészete után. Ezek Kozincev és Trauberg: Egyedül (Odna), Dovzsenko: A föld (Zemlja), Harnet: A külváros (Okraina) című filmjei. Egytől-egyig rendkívül finoman kidolgozott művészfilmek.

A Nagy Péter (Pjotr Pervij) durván teatralizált munka. Nem vívta ki rokonszenvemet.

Ami az én Lenin-filmjeimet illeti, azok teljes egészükben a harmincas évek áramlatait követik. Nem az én dolgom bírálni őket. Az elsőre, melynek Lenin októbere (Lenyin v Oktyabre) a címe, nem volt észrevehető hatással a Sztálin-kultusz. A második filmben effajta hatás két epizódbetétben jelentkezik, könnyedén és örömmel vágtam ki őket a XX. kongresszus után. Közismerten nagyra értékelik ezeket a filmeket.

A harmincas évek végén rendeztem az Ábránd (Mecsta) című filmemet.

A Gömböc hagyományait folytattam benne, csak gazdagítottam, mélyebben kimunkáltam a jellemeket. Az Ábránd kedvenc művem. Munkásságom kezdeti időszakában valahogy külön helyre sorolom, mert egészen sajátos mű. Bírálóim viszont nem tüntették ki figyelmükkel. Igy például a Művészettörténeti Intézet szerkesztésében megjelent „Szovjet filmtörténeti tanulmányok" még csak meg sem említi az Ábránd-ot, hiszen nem illett bele egyetlen tematikai

rovatába sem. A mélyen tisztelt kritikusok képtelenek voltak megállapítani, hogy miről is szól a film: A mezőgazdaságról? Nem! Az iparról? Nem! A sportról? Arról sem! Katonai témájú? Nem az! Komédia? Nem komédia! Végül is úgy döntöttek, hogy hallgatni fognak az Ábránd-ról. Én már csak azért is szeretem ezt a filmet, mert nem felel meg a Művészettörténeti Intézet vagy a Filmügyi Minisztérium szabványainak.

Milyen okokra vezethető vissza az elmúlt évtized szovjet filmművészetének megújulása? Véleménye szerint melyek e korszak jelentős vívmányai, eredményei és milyen problémák várnak még megoldásra?

Mindenki tudja, hogy milyen okokkal kapcsolatos a szovjet filmművészet újjászületése az utóbbi évtizedben. Én erről semmi újat nem tudok mondani.

Mindenekelőtt azt tartom fontosnak, hogy sok tehetséges fiatal jelentkezett. Másodsorban azt, hogy a filmek egy része (egy kis része) becsületesebben kezdett el szólni az embereket érdeklő témákról, és azt, hogy az általunk évente gyártott 120 film között öt, hét, sőt tíz jó film is akad. A legfontosabb, egyelőre megoldatlan probléma, hogy 120 film közül 60 tehetségtelen, 40 pedig unalmas vagy dilettáns munka.

Magyarországon Önt mint a szovjet film intellektuális törekvéseinek képviselőjét tartják számon. Az Egy év kilenc napja óta foglalkozik-e ehhez hasonló szellemű témákkal, az itt elért eredmények továbbfejlesztésével?

Én mindig az okos művészetet szerettem, és nemigen értem az „intellektuális filmművészet" kifejezést. Bár a Hétköznapi fasizmus-ban nincsenek intelligens hősök, ez a film szerintem éppen annyira intellektuális, mint az Egy év kilenc napja. Egy trilógia két részének tekintem ezt a két művet.

Ha a következő esztendőkben nem butulok el, igyekezni fogok ugyanezen a szinten maradni. S meglesz az egész trilógia.

Egyébként sem szeretem az olyan filmeket, amelyeknek hősei butábbak a nézőknél, a szerzők pedig okosabbak a hősöknél. Sajnos a filmek többsége ilyen.

Mi vezette arra a gondolatra, hogy legújabb filmjében a dokumentumfilm műfajában fejezi ki mondanivalóját? Milyen előnyöket kínált ez Ön számára a játékfilmmel szemben?

Az utóbbi években óriási jelentőséget tulajdonítok a dokumentumfilmeknek, sokat gondolkozom a dokumentalitás hatásáról a legjobb játékfilmekre.

Ami legutóbbi filmemet illeti, ezt a játékfilmek módszerével építettem fel. Lélektani elemzésképpen. A filmben vannak hősök és vannak sorsok, például a német nép és Hitler sorsa.

Filmem dokumentalitásának oka az igazság iránt érzett tiszteletemben keresendő. Forgatókönyvíró-társaim eredetileg makacsul ragaszkodtak hozzá, hogy iktassunk a filmbe részleteket a fasizmus előtti időkben és a harmadik birodalom idején készült német játék-

filmekből. Én elvetettem ezt a gondolatot. A történelemnek ilyen fontos és félelmetes fejezetéről a dokumentumok nyelvén kell szólni, a jegyzőkönyvek abszolút igazságának nyelvén. De ismétlem, úgy kezeltem a dokumentumokat, mintha általam fényképezett játékfilmanyagot vágtam volna. Szakítani akartam a dokumentumfilm kánonjával és tradícióival. A szovjet sajtó említette Dziga Vertov nevét, mint akitől a Hétköznapi fasizmus módszere származik. Ez nem igaz, és csak azt bizonyítja, hogy kritikusaink elfelejtették Vertov filmjeit. A filmen dolgozva Eizenstein korábbi műveinek tapasztalataira támaszkodtam, Vertov módszerei viszont alapjában véve idegenek tőlem, bár nagyra becsülöm ezt a tehetséges és temperamentumos dokumentalistát.

AZ „ARS POETICA"-BÓL

Hogyan lettem rendező

Fiatal koromban balszerencsés fickó voltam. Mielőtt filmrendező lettem, sok szakmába kóstoltam bele; igaz, a legkülönbözőbb művészetek terén.

Eredetileg szobrásznak készültem. Ezt főként azért hagytam abba, mert nem tudtam Moszkvában megfelelő műtermet kapni, az pedig, hogy egy tonna nedves agyagot a lakószobámban tároljak, fehérneműk és edények között, vesződségesnek és kényelmetlennek tűnt előttem. A legnagyobb ok mégis az volt, hogy unatkoztam és fáztam egymagamban az agyaggal és fával, azonkívül nem hittem szobrásztehetségemben.

Ugyanebből az okból szakítottam az irodalommal is. Színésznek nem vagyok alkalmas. A színházi rendezésből se lett semmi.

1928-ban elhatároztam, hogy szerencsét próbálok a filmnél. Rövid tűnődés után elég érdekes módját választottam e művészet tanulmányozásának: beléptem az iskolánkívüli oktatás módszereit kutató intézetbe (volt ilyen), mint a gyermekfilm-részleg státuszon kívüli és fizetés nélküli munkatársa.

Napi négy órán át tanulmányoztam a legifjabb korosztály reagálását a filmekre, és ezért lehetőséget kaptam arra, hogy filmszalagokat pergethessek kezemben, filmeket nézhessek meg vágóasztalon sőt, valójában azt tegyem a filmszalagokkal ami nekem tetszik.

Belevetettem magam tehát a „filmművészetbe", lehet, hogy ostobán, de szívvel-lélekkel. Úgy dolgoztam, mint egy őrült, huszonnégy órákat. A megélhetésemet változatlanul a diagrammák, plakátok rajzolása, fordítások biztosították.

Egy év múltán eléggé felkészültnek éreztem magam ahhoz, hogy belevágjak a forgatókönyvírásba.

Első két művemet minden magyarázat nélkül elutasították, a következő háromhoz már magyarázatot fűztek. Az ügy sikeresen haladt. Igy lettem forgatókönyvíró.

Valójában csak azért vágtam fejszémet a forgatókönyvírásba, hogy végül is rendező lehessek. Miután három-négy könyvemet elfogadták, azt a kérést intéztem Szinyavszkij igazgatóhoz, hogy Macseret asszisztense lehessek a Dolgok és emberek c. filmnél. Az igazgató így felelt: Miért megy asszisztensnek? Ha akarja, rögtön filmet adok. Mondjuk, egy jó kis rövidfilmet. Én azonban féltem a rövidfilmektől, és Szinyavszkij nevetve adta áldását asszisztensi működésemre.

..... A Dolgok és emberek több mint egy évig készült.

Ebben az időben (1932 végén) már nehezebben lehetett önálló rendezéshez jutni. De még ekkor is elég volt, ha az ember nagyon bízott önmagában. Én elsősorban abban bíztam, hogy jó könyvet tudok írni magamnak. Ezt éreztem a legfontosabbnak. Ezenkívül a Dolgok és emberek egyike volt az első hangosfilmeknek, és Macseret asszisztenseként tanulmányozhattam a hangfelvétel technikáját, részt vettem a hangok, zörejek és a kísérőzene felvételein stb. Akkortájt ez komoly tőkének számított. Visszautasítottam az asszisztensi, sőt a társrendezési ajánlatokat, és önálló rendezést követeltem. Ez a magabiztosság megtette a hatását.

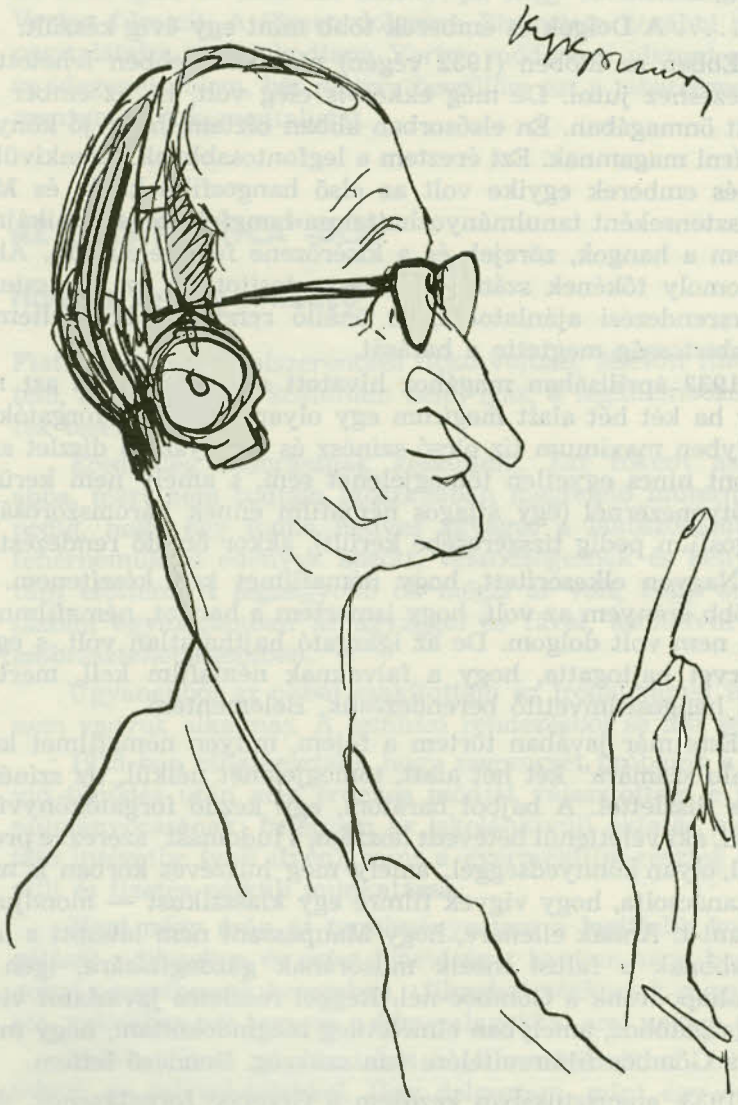
1933 áprilisában magához hívatott az igazgató, és azt mondta, hogy ha két hét alatt megírom egy olyan némafilm forgatókönyvét, amelyben maximum tíz olcsó színész és öt egyszerű díszlet szerepel, viszont nincs egyetlen tömegjelenet sem, s amely nem kerül többe százötvenezernél (egy átlagos némafilm ennek háromszorosába, egy hangosfilm pedig tízszeresébe került), akkor önálló rendezést kapok.

Nagyon elkeserített, hogy némafilmet kell készítenem. Hiszen legfőbb erényem az volt, hogy ismertem a hangot, némafilmmel még soha nem volt dolgom. De az igazgató hajthatatlan volt, s egyre azt az érvet hajtogatta, hogy a falvaknak némafilm kell, mert ritkán akad hangosfilmvetítő berendezésük. Belementem.

Este már javában törtem a fejem, milyen némafilmet készítsek a „falu számára" két hét alatt, tömegjelenet nélkül, tíz színésszel és kevés díszlettel. A bajból barátom, egy kezdő forgatókönyvíró rántott ki, aki véletlenül betévedt hozzám, s tudomást szerezve problémáimról, olyan könnyedséggel, amely még húszéves korban is meglepő, azt tanácsolta, hogy vigyek filmre egy klasszikust — mondjuk Maupassant-t. Annak ellenére, hogy Maupassant nem látszott a legalkalmasabbnak a falusi mozik műsorának gazdagítására, igen hamar megállapodtunk a Gömböc-nél. Reggel részletes javaslatot vittem be az igazgatóhoz, amelyben elméletileg megindokoltam, hogy miért éppen a Gömböc filmrevitelére van szükség. Rendező lettem.

1933 augusztusában kezdtem a Gömböc forgatásához, de októberben új igazgató jött, és leállította a felvételeket. Hamar leváltották, de az új igazgató sem engedélyezte a forgatást. Várni kellett. Az igazgatókat akkoriban hamar lecserélték. Ez az igazgató sem kerülte el sorsát. A filmet végül is folytathattuk, és 1934 júniusában szerencsésen be is fejeztük.

Ez egyébként nem akadályozta meg, hogy két hónap múlva elbocsássanak. A dolog a következőképpen történt: a filmügyek akkori



vezetője elhatározta, hogy rendet teremt a fiatal filmszakemberek képzésében. Erre azonban nem bizottságot és nem részleget hívott életre. A rendteremtés céljából engem küldött el a Dusanbe-i filmgyárba.

Dusanbe-ban azonban nem volt filmgyár. Természetesen nem vállaltam a dolgot. Elbocsájtottak.

Néhány hét múlva visszavettek, de azzal a kikötéssel, hogy nem írhatok forgatókönyvet.

Ekkor titokban kezdtem írni.

Még két hónap sem telt el, mikor sürgősen hívatott a filmügyek akkori vezetője, Sumjackij. Velem együtt magához rendelte Prut forgatókönyvírót is. Egyikünk se tudta, miről van szó.

— Egy elvtárs, akinek a neve nem fontos, látott egy amerikai filmet — mondotta Sumjackij. — A film cselekménye a sivatagban játszódik le, egy amerikai járőr elpusztul a bennszülöttekkel vívott harcban, de elvégzi feladatát. A film imperialista, hisztériás, de az a vélemény hangzott el, hogy körülbelül ilyenfajta filmet kell készíteni a határőreinkről. Elvállalják? A forgatókönyvet közösen írhatják.

— Megnézhetjük a filmet?

— Nem. Már visszaküldtük. De ez nem is lényeges. A lényeges az, hogy legyen benne sivatag (príma sivatagjaink vannak), legyenek benne határőrök, ellenforradalmárok, és szinte mindenki odavesszen. Majdnem mindenki, de nem mindenki, Mihail elvtárs, ezt jól vésse eszébe!

Szédelegve jöttem ki Sumjackijtól.

— Elvállaljuk? — kérdeztem Pruttól.

— Sok megbízásod van?

Más megbízásom nem volt, és én elhallgattam.

— Azonnal el kell utaznunk a sivatagba — mondtam végül.

— Minek?

— Nos, hogy megnézzük, milyen...

— A sivatagon nincs néznivaló — mondta Prut... Jobb, ha rögtön hozzálátunk az íráshoz. Hány hősünk lesz?

— Tizenhárom — mondtam búbánatosan.

— Nagyon jó! Ebben van valami: tizenhárom! Rejtélyes is, meg baljós is... És mi lesz a film címe? „Tizenhárman"? Egész jól hangzik.

A sivatagban forgattunk. A sivatagban éltünk. Óriási hőség... nem, ez nem megfelelő szó! — valószínűtlen hőség volt. Ilyet csak egyszer lehet kibírni az életben. Az emberek belebetegedtek, beleőrültek a hőségbe, elkeseredett leveleket írtak Moszkvába. Az anyagot nem küldhettük fel ellenőrzésre, mert mire a vonat végigért a sivatagon, szétolvadt az emulzió. Mély gödröt ástunk a homokba, és ott jegeltük a filmszalagot. A csoportban senki sem bízott bennem. Azt beszélték, hogy a Gömböcöt sem én készítettem, hanem az egyik asszisztensem. A dolgok olyan rosszul mentek, hogy a Moszfilm éppen akkor soron levő igazgatósága leállította a forgatást. De volt egy kitűnő gyártásvezetőm, Csajka, s a helyettese, Privezencev is csodálatos, végtelenül lelkes ember volt. Összeültünk öten: Csajka,

Privezencev, én, Volcsek és Szaveljeva. Elhatároztuk, hogy az igazgatóság határozatát eltitkoljuk a forgatócsoport előtt, és folytatjuk a forgatást.

Egymás után érkeztek a sürgönyök Moszkvából, hogy a forgatócsoport haladéktalanul utazzon vissza a fővárosba. Csajka eldugta a táviratokat. Folytattuk a felvételeket.

Végül is teljhatalmú megbízott érkezett Moszkvából azzal a paranccsal, hogy állítsuk le a forgatást. De a megbízott merész és értelmes ember volt: végigülte a felvételeket, belélegezte a sivatag homokját, értekezletet tartott, adott néhány gyakorlati tanácsot — és nem tolmácsolta az igazgatóság parancsát.

... Amikor visszatértem Moszkvába, a nővérem nem ismert meg a pályaudvaron, de a felvett anyagon nem érződött sem a hőség, sem a szomjúság. A hőséget és a szomjúságot a színészeknek kellett érzékeltetniük, mi nem akartuk „megjátszani" ezeket a körülményeket, hanem becsületesen harcoltunk ellenük. A képek, amelyek pirogsütő hőségben készültek, meglepően friss levegőt árasztottak.

Ezek után elbocsájtottak a Moszfilmtől.

Nemsokára azonban olyan rendezőt kerestek, aki két és fél hónap alatt filmet készít Vlagyimir Iljics Leninről.

A Lenin Októbere jelentette számomra a végső rendezői vizsgát. Nem csupán a felelősségteljes téma, a film pátosza és a szokatlanul rövid határidők késztettek emberi és művészi erőm teljes megfeszítésére. Maga a téma — Lenin filmen való ábrázolása — szinte leküzdhetetlenül nehéznek tűnt előttem.

A Lenin Októbere végérvenyesen rendezővé avatott, és e film után már senki sem kételkedett ebben, senki sem bocsájtott el többé.

(Részletek M. Romm: Beszélgetések a filmről c. művéből.)

Az Egy év kilenc napjá-ról

A Gyilkosság a Dante utcában c. filmem után néhány esküt tettem önmagamnak, némelyik fogadalmat hangosan el is mondtam éjszaka. Ime az eskük:

1. Mostantól kezdve csakis olyan emberekről kívánok beszélni, akiket jól ismerek.

2. Mostantól kezdve csakis a mai szovjet életről készítek filmet, mert ez áll hozzám legközelebb.

3. Mostantól kezdve csak olyan témához nyúlok, ami szenvedélyesen izgat.

4. Mostantól kezdve arra számítok, hogy kétszáz millió honfitársam között akad néhány millió, aki ugyanarról és ugyanúgy gondolkozik, mint én. Az ő számukra kívánok filmet készíteni.

5. Meggyőződésem, hogy az embereket életük rendkívüli perceiben kell tanulmányozni, legyenek azok bár tragikusak, sőt katasztrofálisak, tehát ilyen anyagot választok és kidolgozása során nem riadozom semmitől.

Ekkor jött hozzám Hrabrovickij az Egy év kilenc napja forgatókönyvével.

Amikor munkához láttunk, kiderült, hogy egyszerű elhatározásaim igen fontos lépéseket vonnak maguk után.

Először is a dramaturgiában. Azelőtt bátran és gondtalanul haladtam előre a jól felépített mesefonálon. A cselekmény minden láncszeme egymásba kapcsolódott, s logikusan, tervszerűen, síneken haladt előre. Szigorú törvénynek tekintettem, hogy minden, ami nem kapcsolódik a cselekményhez, felesleges.

Most fiatal társszerzőmmel együtt revízió alá kellett vennem ezt a tételt. Arra sóvárogtam, hogy hőseim hangosan gondolkozzanak, s arról beszéljenek, amiről ők akarnak, nem pedig amiről a szerző. És már igen hamar eljutottunk oda, hogy egymás után dobtuk el a dramaturgiai fordulatokat. Elhatároztuk, hogy kiragadunk az évből néhány napot, és meggyöngítjük e napok cselekménybeli kapcsolatát, lehetőséget nyújtunk hőseinknek gondolataik összecsapására, amelyek azonban nem feltétlenül a cselekményből következnek. Egyébként, ha becsületes akarok lenni, be kell ismernem, hogy a filmet okosabban, mélyebben meg lehetett volna csinálni a „sugárbántalom drámájának" elemei nélkül. Másrészt viszont erre a drámai csomópontra, bizonyos erőltetettsége ellenére is szükségem volt ahhoz, hogy felvethessek olyan témákat, mint az ember és a tudomány kapcsolata, századunk atomtragédiája és egy sor más, igen fontos kérdés, amelyek a földkerekség minden emberét izgatják. Megmaradt tehát a fő téma: a sugárbántalom és a főhős tragikus sorsa. De minden egyébben arra törekedtünk, hogy megszabaduljunk a mindnyájunk által jól ismert és alkalmazott cselekményfelépítéstől, dramaturgiai eszközöktől.

Munkatársaim mindvégig aggódtak, hogy a filmet végül is nem engedélyezik. Aggodalmukat, gondolom a következő körülmények szülték:

1. A film „általános pesszimista tónusa", azaz, hogy egy ember meghal sugárbántalom következtében — bár mindenki tudja, hogy ez a valóságban is előfordul, nem kitalálás.

2. A film egy sor kérdést vet fel és hagy megválaszolatlanul. Kulikov például aggódik az emberiségért, és Guszev lényegében nem felel neki; vita folyik a háború és a tudomány kapcsolatáról, és a film lényegében nem ad megnyugtató választ rá.

A Kilenc nap sok azonnal szembeötlő és mélyben húzódó kérdést tett fel. De senki sem vett észre benne egy problémát, amely számomra igen fontos — a három nemzedék kapcsolatát. A legidősebb nemzedéket Szincov képviseli, a középsőt Guszev és Kulikov, és a legfiatalabbat a laboratórium fiatal munkatársai. Szincov rikító deklaratívsága nem véletlen, mint ahogy nem véletlen Guszev tartózkodó lénye és Kulikov ironikus szkepticizmusa sem.

Ha intellektuális típusú filmen dolgozunk, akkor természetesen elsősorban a jellemeken kell dolgozni. Gondolat jellem nélkül nem létezik.

Így hát hozzákezdtünk Guszev és Kulikov jellemének kereséséhez. Véleményem szerint a fiatal fizikusok körének jellemző alakja kettőjük közül inkább Kulikov. Guszev alakján dolgozva általában

az alkotó emberre gondoltunk. Figurájának felépítése közben lelki szemeim előtt egy rendező jelent meg, akinek a betegsége miatt már rég nem lenne szabad dolgoznia, mégis mind a mai napig forgat. Nem egy ilyen embert ismerek, s úgy vélem, hogy rajtuk épül fel a világ. És minél tragikusabb a sorsuk, annál bátrabban szárnyal fel az alkotás témája.

Kulikov életrehívásánál emlékezetünkbe idéztük Pierre Bezuhovot. Az ő jólelkűségében, jámborságában, az élet iránti engedékenységében van valami, ami Kulikov számára szükséges. De Pierre nem lett volna Pierre, ha nem örökölt volna apjától fellobbanó dühöt, ha minden jámborsága és naivsága mellett nem lett volna hihetetlenül erős. És ez csöppet sem kulikovi vonás. De azért a Pierre Bezuhovról folytatott beszélgetés nyomot hagyott maga után. Kulikov teljesebbé, kicsit naivabbá vált, jobban öltözködött... Ez azonban még kevés.

Eszembe jutott egy fizikus ismerősöm. Csöppet sem hasonlított ahhoz a Kulikovhoz, akit kerestünk, de rendkívül szellemes volt:

— Tudjátok mi a tudomány? — kérdezte. — A tudomány olyan módszer, amellyel az állam számlájára elégíthetjük ki kiváncsiságunkat, és még fizetést is kapunk érte. (Emellett ez az ember látástól vakulásig, az egész világról elfeledkezve dolgozik.)

Végül visszaemlékeztem Eizensteinre is — erre a szokratészi homlokú emberre, plasztikus mozdulataira, szarkazmusára, arra, hogy szinte soha nem lehetett tudni, hogy mikor beszél komolyan, s minden mondatát kettősen érthettük, mert soha nem pontosan azt mondta, amit gondolt, vagy mindenesetre nem pontosan úgy, ahogy gondolta. Természetesen, Kulikov egyáltalán nem hasonlított Eizensteinre, de Eizenstein vált azzá a szellemi maggá, amelyből Kulikov figurája kifejlődött. De volt Kulikov lényének, magatartásának még egy igen lényeges rugója is. Ez a fiatalember egy híres ember fia, ragyogó lakásban él, jómodorú, szellemes és tehetséges, rendkívül jóindulatú, de határtalanul szemtelen — a díszbejáraton át lépett be az életbe. Igy formálódott ki lassan-lassan Kulikov sok más emberből. De azután minden kigondolt eleme felrobbant: Kulikov elkezdett önállóan járni, gondolkozni. Azért beszéltem ilyen részletesen a film talán legjobban sikerült alakjának kiformálódásáról, mert Kulikov a legszabadabb a közvetlen drámai fordulatoktól — hiszen lényegében véve egyetlen döntő lépést nem tesz.

Csupán a forgatókönyv történetének egy kis részletét beszéltem el. De története van a beállításoknak, a vágásnak, a képszerkesztésnek és a színészvezetésnek is — mindez eddigi útipoggyászom felülvizsgálatát követelte meg.

Sok éven át kidolgoztam a mélységi képalkotás módszerét, amely véleményem szerint lehetőséget nyújtott kifejező, váltakozó kompozíciójú, nagy méterhosszú képek szerkesztésére. Nem tudom miért, de a Kilenc napnál azonnal úgy éreztem, hogy ez a módszer nem megfelelő — talán azért, mert az ilyen beállítások mintegy elkülönítik az embert, és sajátos, zárt kört hoznak létre körülötte. E filmnél csak akkor folyamodtam mélységi beállításhoz, amikor meggyőződtem arról, hogy minden más megoldás rosszabb lenne. Az új mód-

szer kutatása azonban nem egy mesterkélt jelenetbe vitt bele — ilyen volt például az apával való találkozás epizódja és még néhány részlet.

Hosszú éveken át megszoktam azt a gondolatot, hogy az átlós kompozíció nyugtalan és baljós, a frontális viszont nyugalmat vagy monumentalitást ad. A Kilenc napban arra a következtetésre jutottam, hogy ez sem állja meg a helyét. Ilyen szempontból a legjobban megtalált megoldásnak azt a képsort tartom, amikor Guszev frontálisan halad át a laboratórium falai előtt.

Hosszú éveken át úgy véltem, hogy a hangosfilmben az éles képváltás nélkülözhetetlen, ha a kor, a környezet kontrasztját kívánom hangsúlyozni, vagy pedig a közben eltelt idő hosszúságát, a körülmények változását. Az egyes epizódokon belül a vágásnak gördülékenynek kell lennie, hogy az egész részlet mintegy egynek hasson. A Kilenc napnál ezt az elvet is elvetettem. Az anyag élessége a vágás élességét követelte meg.

Figyeljék meg, hogy bár a film cselekménye egy évig tart, nincs benne egyetlen elsötétülés és egyetlen átúszás sem. Az anyagot kizárólag gondolati összefüggések szerint vágtam, a többi elemet figyelmen kívül hagyva, azaz helyesebben, hogy úgy tűnjék: nem veszem figyelembe a többi elemet, s elrejtettem a néző elől azt a körülményt, hogy például a képek kompozíciója nagy szerepet játszik az összeütközésekben.

Egyébként, míg azelőtt rendszerint arra törekedtem, hogy a képkockán belül a kép elemei egyensúlyban legyenek, addig e filmemben Lavrovval éppen a képelemek szabályos egyensúlyának felborítását kívántuk elérni.

Az eddigitől eltérően kívántam a színészi munkát is megoldani, miután az emberek kapcsolata ebben a filmben nem a megszokott, s nem felel meg a szerelmi háromszögek szokásos képletének.

Amikor például elkezdtük az étterem jelenetének próbáját Lelja, Kulikov és Guszev között, a színésznő ezt a kérdést tette fel: Kit szeretek? Kulikovot vagy Guszevet? A Guszevet alakító Batalov is ezt kérdezte: Mit játsszak ebben a jelenetben? Szeretem Lelját?

Én úgy éreztem, hogy Guszev, Lelja és Kulikov kapcsolata sokkal bonyolultabb annál a kérdésnél, mint „szeret — nem szeret" vagy „nem akarok meghalni, élni szeretnék". Rá kívántam vezetni a színészeket, hogy ezek a kérdésfeltevések primitívebbek, mint a valódi életbeli kapcsolatok, s a jelenet érzelmi alapja határozatlan, nem eldöntött a hősökben. A gondolatok színésze más, mint a cselekvések színésze, s minél előbbre lép a filmművészet, annál bonyolultabb emberek jelennek meg a mozi vásznán.

Ismétlem nem minden művészi keresésemet kísérte siker. Néha elfog az az aggodalom, hogy afféle érzelmi-optikai csalódás áldozata vagyok. Lehetséges, hogy olyan lennék, mint egy híd pillére, amely felülről nézve az úszó jégtáblák között úgy tűnik, mintha utat törne a jégzajlásban? Lehet, hogy én is úgy haladok előre, mint a híd pillére? Azt hiszem, hogy valamit felfedeztem, valójában pedig moz-

dulatlanul állok. Mindenesetre, ha tíz esztendővel fiatalabb lennék, optimistábban tekintenék egyéni jövőmre, de most is remélem, hogy sikerül még két-három lépést tennem előre.

(Részletek M. Romm: Beszélgetések a filmről c. művéből.)

A Hétköznapi fasizmus-ról

Első elgondolásunk szerint a filmet részben a hitlerizmus idején készült játékfilmekből állítottuk volna össze. Úgy gondoltuk, hogy éppen ezzel tudjuk leleplezni az embert. Azt hittük, hogy ha egymás után vetítjük a játékfilm-töredékeket és a hitleri idők híradófelvételeit, pőrére vetkőztethetjük a fasizmus pszichológiáját. De már az első próbavetítések során be kellett látnom, hogy a játékfilmekből vett képsorok és a dokumentum-részletek egymás után való vetítése teljességgel lehetetlen. Ez a kétféle anyag olyan, mint az olaj és a víz... A hazugság, a csalás, a szemfényvesztés elviselhetetlen érzését kelti.

Különben a hitleri idők dokumentumanyaga kibírhatatlanul egyhangú. Csoportunknak csupán híradófelvételekből több mint kétmillió métert kellett megnéznie. És ebben a kétmillió méternyi filmtömegben képtelenek voltunk egyetlen olyan képsort fölfedezni, amely Berlinnek valamelyik hétköznapi utca-részletét ábrázolta volna. Hogy munkás arcokat találjunk, a „kultúrfilmek"-hez kellett folyamodnunk.

A nácik csupán a felvonulásokról, az (általában újrajátszott és megrendezett) katonai akciókról, Hitler és Goebbels beszédeiről, koszorúzással egybekötött emlékünnepélyekről és más hasonló ünnepélyes megmozdulásokról készítettek híradófelvételeket. Az ember, az emberi lény egyáltalán nem érdekelte a híradó-operatőröket. Gyereket is csak akkor vettek fel, ha kezében kis horogkeresztes zászlót tartott, és valamelyik vezért üdvözölte. A náci híradókban az emberek általában két határozottan elkülönített csoportra oszlanak: tömegre és vezérekre.

És mégis, sőt éppen ezért, sikerült megtalálnunk a film fölépítésének módszerét: az epizódokat építőköveknek, tégláknak tekintettük, amelyek a felépítendő épület alkotóelemeiül szolgálnak.

A film összeállítását pedig a némafilm montázs-elve szerint végeztem el, vagyis az egynemű anyagot úgy gyűjtöttem össze, mintha egyetlen témáról készítenék kész epizódot. Ezután nekifogtam tégláim vagy építőköveim elrendezésének, többször megváltoztattam sorrendjüket, kirostáltam a fölösleges mozzanatokat, s így teljesen empirikus módszerrel fölépítettem a film durva vázát. Ebben a stádiumban világosan kitűnt, hogy mi hiányzik a filmből. Ekkor az egész anyag csupán töredékekből, befejezetlen képsorokból álló pontos kutatómunka terméke volt.

Amikor még befejezetlen állapotban egy kis csoportnak bemutattuk a filmet, megdöbbentett a nézők viselkedése. A film közepéig folyton nevetés hallatszott a teremben. Magam is zavarba jöttem. Egyáltalán nem vígjátékot akartam csinálni, de az anyag leleplező

ereje mégis erre vezetett: azok a felvételek, amelyeket a Harmadik Birodalom operatőrjei a hitlerizmus dicsőítése végett készítettek, ma megnevettetik az embereket. Viszont a film másik, tragikus felét, amely a háborút és a koncentrációs táborokat mutatja be, mindenki néma csendben nézte végig. Végül is arra a meggyőződésre jutottam, hogy az emberek joggal nevetnek a film elején, hiszen a fasizmus egész történetében van valami, ami egy otromba és ostoba bohózatra emlékeztet...

Igyekeztünk elgondolkoztató filmet csinálni, amely arra ösztönzi az embereket, hogy efféle kérdéseken töprengjenek: Mi az ember? Mennyiben felelős a koráért, a történelem alakulásáért?

(Cinéma 65. No. 99.)

Az attrakciós montázs mai értelmezéséről

Előadásomban néhány elfeledett terminusról szólnék, amelyeket a húszas években fogalmaztak meg a szovjet művészetben.

Az egyik ilyen terminus az „attrakciós montázs", amelyet Eizenstein fogalmazott meg a filmművészet alapvető tartalmával kapcsolatban.

Az attrakció hatásos cirkuszi számot jelent, amely lehet mulatságos, lehet borzasztó, lehet virtuóz technikájú, meglephet újdonságával vagy merészségével.

Az eizensteini megfogalmazás

Eizenstein saját terminológiáját mindig rendkívül élesen, hiperbolizáltan próbálta megfogalmazni. Az attrakciós montázsról egyszer ismerősök szűkebb körében a következőket mondotta:

A rendezők szerepét a filmművészetben az ökölvívókéval lehet összehasonlítani. Az ökölvívó előtt ott áll az ellenfele, akit knockoutolnia kell, s aki talán a legjobb barátja, de az alatt a néhány forduló alatt, amíg a küzdelem tart, ellenségévé válik. Éppen így, bármennyire is szereti a rendező a nézőközönséget, a film tartama alatt meg kell küzdenie vele, harcolnia kell ellene, úgyanúgy, ahogy a ringben a boxoló küzd az ellenfelével.

Persze világos, hogy a nézőt nem kell agyonverni. A közönyösségét kell megsemmísíteni, a látvány észlelésével kapcsolatban tanúsított ellenállását kell legyőzni. Hiszen a néző — ahogy Eizenstein mondotta — mindig olyan hangulatban jön a moziba: no, megnézzük, mit mutat nekünk itt a rendező! Ha mi nem tudjuk legyőzni a nézőket, ők fognak minket knock-outolni.

Arra a kérdésemre, hogy milyen közös mozzanatot talál a filmművészet fogásai és az ökölvívás között, Eizenstein azt válaszolta: hát legalább azt, hogy az öklöző sohasem alkalmaz két egyforma ütést; ha — tegyük fel — az első ütés alulról érte az ellenfelének az állkapcsát, akkor a másikat oldalról méri rá; ha ez balról történt, akkor a harmadikat jobbról, a negyediket pedig ellenfelének a mellére irányítja.

A különbség viszont az, hogy az ütések mennyisége az ökölvívásban korlátozott számú, a filmben ellenben a változatosság korlátlan, végtelen.

Még egy hasonló momentum van — fűzte hozzá Eizenstein. — A boxban vannak tiltott ütések. Övön alul nem szabad ütni. A filmművészetben szintén vannak tiltott fogások. Tilos közismert fogásokkal megkönnyeztetni a nézőket. Tilosak azok a fogások is, amelyek automatikusan nevettetik meg a nézőket. Temérdek olyan kipróbált fogás van, amely automatikusan idéz elő nevetést vagy sírást. A jó filmművészetben tilos ezeket a fogásokat igénybe venni.

Eizenstein saját gyakorlatában nagyon széles körben alkalmazta az attrakciós montázst, ennek a szónak a szoros értelmében.

Ez az elmélet lényeges rokonvonásokat mutat Meyerhold színpadelméletével. Meyerhold már egyenesen azt mondotta munkatársainak: úgy tekintsétek a nézőt, mint ellenségeteket, váratlanul törjétek meg. A darab explikációját a nézők percipiáló lehetőségeihez szabta. Amikor elemezte a publikum kapcsolatát a Hamlettel, feltette a kérdést: mire fognak itt várni? Természetesen a „Lenni vagy nem lenni"-monológra. Nem lesz ilyen monológ! Várni fogják, hogy Ofélia miután megőrült, virágokkal megy ki a színpadra. Nem lesznek virágok! Várni fogják Hamlet atyjának az árnyát. Nem lesz árny! Kiverjük belőlük ezt a bolondériát!

A húszas évekről van szó, amikor viharos és olykor szélsőséges fejlődésnek indult a szovjet filmművészet. De minden szélsősége ellenére megtalálhatjuk, sőt meg kell találnunk az akkori nagy mesterek műveiben azokat a tételeket, amelyek változatlanok maradnak az idők végezetéig.

1925-ben kezdett el Eizenstein a film területén dolgozni. Úgy tört be a filmművészet területére, mint egy faltörő kos. Első filmje, a Sztrájk, szinte botrányt okozott. Ugyanakkor rendkívül gazdag volt a montázs-fogásokat és a rendezői fogásokat illetően.

Eizenstein akkor még azt hitte, hogy a cirkuszi vagy a színpadi attrakciót a maga szoros értelmében át lehet vinni a film területére. De már ebben a filmjében megértette, hogy a filmművészet lényegesen különbözik a színháztól. Ez a különbség abban áll, hogy a filmművészet fotografikus jellege óriási realizmust követel az ábrázolásban.

Most egy kicsit előrefutok és megjegyzem, hogy a Patyomkin páncélos állandó tanulmányozás, vizsgálódás tárgyát képezte számomra, miközben a Hétköznapi fasizmus-t alkottam. Eizensteinnel folytatott egyik beszélgetésem során azt mondtam neki: Szergej Mihajlovics, maga a Patyomkin páncélosban elvetette az attrakciós montázs elvét, a Patyomkin páncélos rendkívül egyszerű film. Azt válaszolta: nem, ez nem igaz, az attrakciós montázs elméletének valamennyi alapvető elemét megőriztem ebben a filmben, ha ez talán első pillantásra nem is nyilvánvaló. Gondoljon például a sortűz jelenetre az odesszai lépcsőn, ez tipikus cirkuszi attrakció. Természetben az odesszai lépcső nagyon rövid, körülbelül 10 másodperc kell ahhoz, hogy lefusson rajta a tömeg. Sortűz az odesszai lépcsőn— ez az életben nagyon

prózai lenne, egyáltalán nem magasztos, nem felemelő. Felvettem a futást a lépcsőn és körülbelül 10 pontból a sortűz mozzanatait is, hogy attrakcióvá tegyem. Annyiszor lőnek a katonák, ahányszor az életben kétségtelenül nem lőhetnének. Három pihenője, három szakasza van a lépcsőnek — legfeljebb három sortűz dördülhetett el ott. Lehetetlen, hogy az asszonyok ott könyörögtek volna a katonáknak, hiszen erre nem volt idő; mindennek másodpercek alatt kellett lezajlania. Ezt a lépcsőjelenetet a filmművészet eszközei segítségével hatalmas eseménnyé változtattam. Ennek az eseménynek a jellege borzalmas.

Vagy vegyük az epizódok egymásutánját — folytatta Eizenstein. Ezt az egymásutánt szintén a különböző attrakciók montázsának elve alapján alkottam meg. Mi volt itt az alapvető elv? Az, hogy hangulatban és érzelmekben élesen kontrasztképző epizódokat állítsak szembe egymással.

Minél tovább jutott Eizenstein művészi fejlődése útján, annál leplezettebbé vált az attrakció. Ugyanakkor ennek az elméletnek az alapja számára a művészet alapvető törvényét jelentette.

Lehet, hogy ezekben a kérdésekben Eizenstein nagyon egyéni álláspontot foglalt el, külön utakon járó művész volt. Vizsgáljuk meg, mi alkalmazható mindabból, amit vallott.

Az attrakciós montázsról folytatott egyik beszélgetésünk alapján később megpróbáltam ezt az elméletet a magas irodalomhoz tartozó műveken ellenőrizni. Olyan két orosz írót vettem elő, akik soha nem kerültek kapcsolatba a filmművészettel, akik soha nem láttak filmet: Tolsztojt és Szaltikov-Scsedrint.

Nézzünk egy olyan klasszikus művet, mint az Anna Karenina. Bizonyára emlékeznek ennek a könyvnek első két fejezetére, az attrakciók óriási mennyiségére, amelyekkel itt Tolsztoj él, kezdve azon, hogy Tolsztoj idejében a vasút attrakciónak számított. Tolsztoj olvasóinak többsége soha az életben nem látott vasútat. Amikor Tolsztoj az Anna Kareninát írta, nálunk mindössze 3—4 vasútvonal volt. Éppen ezért a vasútállomás az Anna Karenina egykori olvasói számára valamilyen egészen szokatlan, soha nem látott furcsa varázslat volt.

Emlékeznek rá, hányszor fordul Tolsztoj ebben a regényében a vasútállomás művészi képéhez, hiszen az egész regény szinte a vasútállomás művészi képére van hangszerelve.

Ebből a szempontból vizsgálva Tolsztojt és mindig szem előtt tartva a kort, amelyben Tolsztoj élt és írt, felfedezhetjük, hogy Tolsztoj ugyanúgy az olvasó megdöbbentésére gondolt, mint Eizenstein a nézőközönség megdöbbentésére.

Az a tanulság, amelyet az Anna Karenina vasút-problémájából merítettem, nagyon hasznos volt a számomra az Egy év kilenc napjában. Hiszen az atomkutató intézet, a besugárzások, a termonukleáris elemek, azok a folyosók, amelyeket ott látunk, éppen olyan attrakciót, látványt jelentenek a mai kortársak számára, mint annak idején a vasút az Anna Kareniná-ban.

Tehát felvethetők lettek volna ezek a problémák orvosi környezetben is, de meggyőződésem, hogy a nukleáris kísérleteket végző in-

tézetnek, az atomkutató intézetnek az attrakciója, az első irradiációnak, az első besugárzásnak az attrakciója kezdettől fogva sokkal inkább megmozgatja a nézőközönséget, mintha ugyanezt az anyagot, pl. orvosi környezetben dolgoztam volna fel.

Az attrakció modern felhasználása

A filmművészet mai gyakorlatát Fellini példájával szeretném idézni, aki különösen széles körben alkalmazza az attrakciós módszert. Tanulságos filmje ebből a szempontból az Édes élet. Rendkívül laza a szüzsé-vonal, alig lehet benne kitapintani a mesét. A legkevésbé érdekes a filmben a cselekmény. Egy újságíró és élettársa történetét látjuk, hogyan idegenednek el egyre jobban egymástól, és annak a kislánynak a történetét, aki kétszer is feltűnik ott a vendéglőben, aki a tisztább, derűsebb elemet jelképezi az újságíró sorsában. De önmagában véve ez sem érdekes. Ha Fellini filmje nem támaszkodott volna egy egész sor attrakcióra, képtelenség lenne végignézni, végtelenül unalmas lenne.

Vagy vegyük Fellini legutolsó filmjét: a Júlia és a szellemek-et. Ebben majd láthatják, hogy Fellininek ez a mohósága az attrakciók iránt szinte fordított eredményt hozott. Fellininek ott az a törekvése, hogy kerül, amibe kerül, legyen minden egyes filmkockában attrakció. Ez azt eredményezte, hogy szétesett, darabokra hullott az egész film. Nehéz valamilyen egységet találni benne.

De bármilyen fogást alkalmazzunk is, ha azt l'art pour l'art tessszük, anélkül, hogy a filmet a maga egészében vennénk figyelembe, ellentétes eredményre jutunk. A modern filmművészetből egész sor példát hozhatunk fel, amelyekben ezt az elméletet szándékosan vagy akaratlanul, tudatosan vagy öntudatlanul rendkívül széles körben alkalmazzák. Például Franciaországban sajnos az attrakcióknak sekélyes válfaja dominál a filmvásznakon. Ott a filmkereskedők fegyverkeztek fel az attrakció fegyverével.

Szeretnék még egy példát felhozni, mégpedig legutolsó filmemet, a Hétköznapi fasizmust, és ezen a példán bemutatni, mennyire segítségemre volt Eizensteinnek ez az elmélete.

Ez a film, mint ismeretes, nagyon komoly és mély témát vet fel, amellyel nagyon nehezen kapcsolható össze az „attrakció" kifejezés. Amikor átvizsgáltuk az anyagot, már akkor is felfigyeltem arra, hogy a fasizmus a szónak a legtágabb értelmében felfegyverkezett az attrakció módszerével, az attrakciónak mindenféle válfajával. Amikor például a nürnbergi pártnapot néztük, amelyet Leni Riefenstahl nagyon részletesen vett fel, felfigyeltünk arra, hogy milyen precízen, szinte cirkuszi alapossággal rendezték meg ezt a látványosságot a stadionban. Igen aprólékos a tömegmozgás kidolgozása, hallatlanul gondosan készítették elő a Führer megjelenését, begyakoroltatták a zászlók mozgatását és így tovább.

A fasiszta látványosságoknak ez az attrakciós jellege nem volt egészében használható számunkra azért, mert egyszerűen nem volt rá helyünk. Ugyanakkor magának a filmnek a struktúrájában fel-

A sivatagi tizenhármak

Hajókkal a bástyák ellen

Lenin októbere

Egy év kilenc napja

használtuk az attrakciós montázst. Tudjuk, hogy a Hétköznapi fasizmus előtt már több filmet állítottak össze a nácizmus történetéről. Ilyen például Leiser filmje, nem is tudom pontosan a címét: Mein Kampf vagy A véres út; Rotha filmje: Hitler Adolf magánélete; Giamatteo filmje: Gott mit uns, és így tovább. Ezeket a filmeket úgy építették fel, mint egy történelemleckét, amelyet különböző filmkockákkal illusztráltak. Magától értetődik, hogy több filmkocka maga is attrakció-jellegű. Mi azonban az attrakciót és az attrakciós montázst nemcsak a filmkockák tartalmaként fogtuk fel, hanem a film alapvető szerkezeti elveként, strukturális fogásaként.

Ha szó szerint értelmeztem volna Eizenstein ökölvívó hasonlatát, természetesen nagyon hamar knock-outolhattam volna a nézőket, olyan tömegben kerültek kezünkbe a fasizmus szörnyűségeit dokumentáló anyagok.

Amikor az első kiválasztott 600 métert bemutattam fiatal munkatársaim két csoportjának, úgyszólván egyikük sem volt képes végignézni az egészet, rosszullét fogta el őket. Úgy döntöttünk, hogy fényképet használunk fel inkább, nem akartuk, hogy az emberek elájuljanak a film nézése közben, vagy elveszítsék gondolkodási képességüket.

A „knock-outolni" terminust tehát nem olyan értelemben használom, hogy a nézőket le kell taglózni vagy úgy megrázni, hogy elveszítsék öntudatukat. Pontosan abban az értelemben használom ezt a szót, ahogy Eizenstein. Az ütéseknek emocionális tekintetben erőseknek és változatosaknak kell lenniük, hogy a nézők hozzá ne szokjanak egy bizonyos anyagfajtához.

Ez vonatkozik a képre is és a hangra is. Rengeteg anyagunk volt, amelyből választani kellett. Nagyon gyorsan el kellett vetnünk az első szcenárium-elgondolásainkat. Kiderült, hogy amire számítottunk, az nincs, vagy legalábbis rosszul jelentkezik, viszont van valami egészen más.

Munkatársaim akik az anyag kiválasztásával foglalkoztak, a következő feladatot kapták tőlem: mindent, ami különös, mindent, ami nem hasonlít a megszokottra, ami megdöbbent, ami elképeszt, rakjatok félre és mutassátok meg nekem!

Amit kiválasztottunk, azt elkezdtük osztályozni bizonyos témák szerint. 120 ilyen témát jelöltünk meg. Ezután kezdtem ezeknek a nagyobb témaegységeknek a sorrendjét megállapítani. Legelőször az jutott az eszembe, hogy történelmi sorrendbe rakjam az anyagot, már csak azért is, mivel a forgatókönyv történelmi egymásutánban volt megírva. Amikor történelmi sorrendbe raktuk az anyagot, hallatlanul hosszúnak és eléggé unalmasnak bizonyult az egész. Akkor kezdtem átcsoportosítani az egyes részeket, közöttük mindenütt éles kontraszthatásokra törekedve. Azonnal megmutatkozott a hatás. Sokkal rövidebbnek tűnt az anyag. Annyival rövidebbnek tűnt, hogy kezdték kérdezni tőlem, mit hagytam ki. Pedig semmit sem hagytam ki.

Emlékezzenek az első felvonásra. A megszokott moszkvai élet: diákok, szerelmesek, gyermekrajzok. Ezután egy lövés dördül el.

Úgy vágtam be, hogy az anya pozitúrája a gyerekkel körülbelül ugyanaz, mint amit közvetlenül utána látunk, amikor agyonlövik a gyereket. Sajnos, a magyar változatban ez a lövés szordinózva van; nálam sokkal erősebb.

Nálunk ezután általában néma csend van a nézőtéren. Mit vár ezután a néző? Azt várja, hogy most mindjárt áttérek a fasizmus kérdéseire. Tehát lövés dördült, és látjuk a megölt asszony fotográfiáját. Viszont kiderült, hogy ez a hatás nem elég erős. Beraktam a következő filmkockát. Ott azt a nőt látjuk, aki simogatja a gyermeknek a fejét, valahogy ki akarja simítani rajta a kis ráncokat. Ennek a végén csináltam egy stopot, amikor a kislány meglátja a kamerát, és a stop-kocka után következik egy hullasor. Igy mentem át a fasizmus témájára.

Ezután azonban nem térek át Hitlerre. Áttérek Auschwitzra, mint egy mai múzeumra. Igy aztán ez a sorrend jön ki: ma, aztán húsz esztendővel ezelőtt, újra egy rövid ma, megint húsz évvel ezelőtt, azután ma a múzeum, és végül harminc esztendővel ezelőtt, amikor üdvözlik Hitlert.

Ez az a montázs, a változatos ütések montázsa, amit teljes egészében Eizenstein elméletéből vettem. Magától értetődik, hogy értelmesen kell megfogni az egészet. Ma ezt nem lehet úgy alkalmazni, mint ahogyan Eizenstein negyven esztendővel ezelőtt alkalmazta.

Még egy részt hozok fel példának, ezt is csak azért, mert itt a magyar változatban a hangkeverés egészen helytelen.

A film 10. felvonásáról van szó. Eléggé borzalmas rész, amely azzal kezdődik, hogyan menetelnek ezek a vidám fickók a mi országútainkon. Szépek, jól öltözöttek, jól neveltek — mondja a kísérőszöveg —, dolgoztak, pihentek, újra dolgoztak. Amikor azt mondja, hogy dolgoztak, éppen a deresen van egy ember. Amikor azt mondja, hogy pihentek, akkor azt látjuk, hogy patefont hallgatnak. Amikor pedig azt halljuk, hogy újra dolgoztak, éppen egy akasztást látunk, s a fiatal gyerek az akasztófán az utolsó pillanatban valahogy mosolyogni látszik.

A képkontrasztokon kívül, melyeket ebben az epizódban találunk, van még egy borzalmas kontraszt. Mindez vidám katonadal, a Lore-Lied ütemeire történik. Ennek a dalocskának az a tartalma, hogy volt egyszer egy molnár meg a lánya, mind a ketten nagyszerűen lőttek. Ezt a dalt négy részre vágtuk szét. Az egyes részek közé dobpergést állítottunk be. Először hangosan hallatszik a dal, majd igen hangosan, aztán szinte három f: forte-fortissimo, amilyen hangosan csak lehet, üvöltik ezt a dalt. Akkor hangzik a legerősebben a dal, amikor itt himbálódznak az akasztottak.

A magyar szinkron hangmérnöke számára ez a módszer túl durvának tűnt, finomra vette ezt a dalt, gondolván, hogy ez így ellenkeznék a jó ízléssel. Ízlésesre viszont úgy lehet venni, hogy állandó erősségű hangot veszünk és hozzá valami finom zenét.

Valahogy az anyagnak ez a kezelése mutatkozik meg az egész filmben. Tudom, hogy a film látogatottsága jó Budapesten, rendkívül

kellemes ezt hallanom, de a filmnek a művészi formája sérelmet szenvedett. Ami a legfontosabb, az nincs meg benne: a kontraszt.

Mert a művészetben az a bizonyos geometriai törvény, hogy két pont között a legrövidebb út az egyenes, nem áll.

Az attrakció nem valamilyen formalista kitalálás. Művészeti törvény.

(Részletek Mihail Romm-nak a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1966. április 18-án tartott előadásából, gyorsírási feljegyzés alapján.)

Életrajza

1901-ben született Irkutszkban. Édesapja orvos volt. Eredetileg szobrásznak készült, de érdekelte a színészet, színházi rendezés, az irodalom is. Flaubert és Zola műveiből fordított oroszra. A polgárháború alatt néhány évig a Vörös Hadseregben szolgált. 1928-tól egy ideig az iskolánkívüli oktatás módszereit kutató intézetben a gyermekfilm-részleg munkatársaként működött.

1929-ben írta első forgatókönyvét. 1932-ben rendezőasszisztens lett a Dolgok és emberek című filmben. 1934-től a Moszfilm Stúdió önálló rendezője. 1956 óta az egyik legjelentősebb sikereket felmutató alkotócsoport vezetője. Csoportjának tagjai: Csuhraj, Tarkovszkij; az ismertebbek közül tanítványai közé számítható Alov, Naumov, Szamszonov stb.

1956-tól 1961-ig a Moszfilm művészeti vezetője volt. Ötszörös állami díjas, a Szovjetúnió népművésze, Lenin-díjas. A moszkvai Filmművészeti Főiskola tanára.

Filmográfia

Rendezései:

PISKA (GÖMBÖC.)

Moszkinokombinat, 1893 m., 1934. Hangos változat: 1955. I. és R: M. Romm. O: B. Volcsek. D: I. Spinyel, P. Bejtnyer. Z: M. Csulaki. Sz: G. Szergejeva, A. Fajt, F. Ranyevszkaja, A. Gorjunov.

SIVATAGI TIZENHÁRMAK (TRINADCATY.)

Moszfilm, 2355 m., 1937. I: I. Prut, M .Romm. R: M. Romm. O: B. Volcsek, Sz. Uralov. D: V. Jegorov, M. Karjakin, A. Nyikulin. Z: A. Alekszandrov. Sz: I. Novoszelcev, J. Kuzmina, A. Csisztyakov, A. Fajt.

LENIN OKTÓBERE (LENIN V OKTYABRE.)

Moszfilm, 3034 m., 1937. I: A. Kapler. R: M. Romm. O: B. Volcsek. D: B. Dubrovszkij-Eske, N. Szolovjev. Z: A. Alexandrov. Sz: B. Scsukin, Sz. Goldstab,V. Pokrovszkij, N. Ohlopkov.

LENIN 1918-BAN (LENIN V 1918 GODU)

Moszfilm, 3677 m., 1939. I: A. Kapler, T. Zlatogorova. R: M. Romm. O: B. Volcsek. D: B. Dubrovszkij-Eske, V. Ivanov. Z: N. Krjukov. Sz: B. Scsukin, N. Bogoljubov, N. Cserkaszov, V. Markov.

MECSTA (AZ ÁBRÁND.)

Moszfilm, 2731 m., 1943. I: J. Gabrilovics, M. Romm. R: M. Romm. O: B. Volcsek. D: V. Kaplunovszkij. Z: G. Varsz. Sz: J. Kuzmina, V. Szolovjev, V. Scseglov, F. Ranyevszkaja.

A 217-ES DEPORTÁLT (CSELOVJEK NO 217.)

Moszfilm és Taskenti Stúdió, 2776 m., 1945. I: J. Gabrilovics, M. Romm.

R: M. Romm. O: B. Volcsek, E. Szaveljeva. D: J. Jenyej, A. Frejgyin. Z: A. Hacsaturjan. Sz: J. Kuzmina, A. Liszjanszkaja, V. Zajcsikov, N. Komiszarov.

OROSZ KÉRDÉS
(RUSSZKIJ VOPROSZ.)

Moszfilm, 2486 m., 1948. I: és R: M. Romm. O: B. Volcsek, D: Sz. Mangyel. Z: A. Hacsaturjan.Sz: V. Akszjonov, J. Kuzmina, M. Asztangov, M. Nazvanov, M. Barabanova.

TITKOS KÜLDETÉS
(SZEKRETNAJA MISSZIJA.)

Moszfilm, 2861 m., 1950. I: K. Iszajev, M. Makljarszkij. R: M. Romm. O: B. Volcsek. D: A. Frejgyin, P. Kiszeljev, Z: A. Hacsaturjan. Sz: N. Komisszarov, Sz. Vecseszlov, J. Kuzmina, V. Makarov, A. Gribov.

A FLOTTA HŐSE
(ADMIRAL USAKOV.)

Moszfilm, 2945 m., 1953. I: A. Stejn. R: M. Romm. O: A. Selenkov, I. Csen. D: A. Parhomenko, A. Vajszfeld, L. Sengelija. Z: A. Hacsaturjan. Sz: I. Pereverzev, B. Livanov, N. Szvobogyin, N. Csisztjakov, G. Jugyin, V. Druzsnyikov.

HAJÓKKAL A BÁSTYÁK ELLEN
(KORABLI STURMUJUT BASZTYIONI.)

Moszfilm, 2572 m., 1953. I: A. Stejn. R: M. Romm. O: A. Selenkov, I. Csen. D: A. Parhomenko, L. Sengelija, A. Vajszfeld. Z: A. Hacsaturjan. Sz: I. Pereverzev, G. Jugyin, V. Balasov, Sz. Bondarcsuk.

GYILKOSSÁG A DANTE UTCÁBAN
(UBIJSZTVO NA ULICE DANTE.)

Moszfilm, 2865 m., 1956. I: J. Gabrilovics, M. Romm. R: M. Romm. O: B. Volcsek. D: A. Parhomenko. Z: B. Csajkovszkij. Sz: J. Kozireva, M. Kozakov, N. Komisszarov, M. Strauh.

EGY ÉV KILENC NAPJA
(GYEVJATY DNYEJ ODNOVO GODA.)

Moszfilm, 11 felv. 1961. I: M. Romm, D. Hrabrovickij. R. M. Romm. O: G. Lavrov. D: G. Kolganov. Z: Ter-Tatyevoszjan. Sz: A. Batalov, I. Szmoktunovszkij, T. Lavrova, N. Plotnyikov.

Dokumentumfilmjei:

VLAGYIMIR ILJICS LENIN.

Dokumentumfilmek központi stúdiója, 8 felv. 1956. I: J. Kriger, M. Romm. V. Beljajev. R: M. Romm. V. Beljajev, M. Szlavinszkaja. O: B. Vo'csek. Z: A. Hacsaturjan.

A HÉTKÖZNAPI FASIZMUS
(OBIKNOVENNIJ FASIZM.)

I: M. Romm, M. Turovszkaja, J. Hanjutin. R: M. Romm. Z: Karamanov.

Forgatókönyvei:

REVANS

Szojuzkino (M), 1756 m., 1931. I: M. Romm, B. Altsuller, N. Zsinkin R: V. Zsuravljev.

RJADOM SZ NAMI
(VELÜNK EGYÜTT.)

Szojuzkino (M), 1600 m., 1931. I: M. Romm, V. Guszev. R: N. Bravko.

KONVEJER SZMERTYI
(A HALÁL FUTÓSZALAGA.)

Szojuzfilm (M), 2800 m., 1933. I: M. Romm, V. Guszev, I. Pirjev. R: I. Pirjev.

HOSSZÚ ÚT (DOLGIJ PUTY.)

Moszfilm, 2204 m., 1956. I: B. Brodszkij, M. Romm. R: L. Gajdaj.

JELENTÉKTELEN EMBER.
(OBIKNOVENNIJ CSELOVEK.)

Moszfilm, 2758 m., 1957. I: L. Leonov, M. Romm, R: A. Sztolbov.

LÁTÓHATÁR

GIULIETTA ÉS — A KRITIKUSOK

Fellini legújabb filmje, a Giulietta és a szellemek, változatos, nemegyszer szenvedélyes hangú kritikai fogadtatásban részesült szülőhazájában, illetve a nyugati filmsajtóban. A közeljövőben sorra kerülő magyarországi bemutató és kritikai értékelés előtt érdekes és tanulságos lehet az alábbi rövid kritikai szemlében a jelentősebb állásfoglalásokon végigtekinteni.

A l'Europeo vitájából

ENZO BIAGI: Mindenekelőtt azt javaslom, szögezzük le, kinek hogy tetszett a film, szórakoztatónak találtátok-e, fölkeltette-e érdeklődéseteket vagy sem.
GIUSEPPE BERTO: Én érdekesnek találtam, de tetszeni nem tetszett.
MICHELE PRISCO: Nem mondhatnám, hogy nem tetszett.
DINO BUZZATI: Nekem tetszett.
GIOVANNI ARPINO: Szerintem nagyon érdekes mint Fellini élete első felének összefoglalása.
ORESTE DEL BUONO: Nekem tetszett.
LUCIANO BIANCIARDI: Jól szórakoztam rajta, és bár tudtam, hogy Fellini szűntelenül új ötletekkel fog traktálni, minden ötlete meglepetést okozott.
PAOLO VOLPONI: Nekem tetszett, szép filmnek tartom.

Unita: Ugo Casiraghi

A Giulietta degli spiriti-ben az olasz feleség kereszteshadjáratot indít a „szörnyetegek" ellen. Fellini szemében ezek a „szörnyetegek" mítoszok, amelyek a tipikus, vallásosan nevelt polgári asszonyt a család, de kiváltképpen férje rabszolgájává teszik: alacsony-

rendűségének és kiszolgáltatottságának komplexumai, a védelem iránti gyermeteg igénye, félelme, hogy férje elhagyja, szexuális kielégítetlenségéből fakadó, be nem vallott neurózisa. Ahogy modern emberhez illik, Fellini is részt akar venni a nő függetlenségéért folyó küzdelemben. A francia kritikusok szerint már a Strada-ban is harcolt érte.

Persze a szerző hatalmas utat tett meg a Strada Gelsominájától, ettől az érzékeny proletárlánytól, a férfiönzés áldozatától (akit végül is a brutális Zampano, az isteni kegyelem hirtelen megszállottjaként — ahogy Fellini mondja — „lelkiismeretfurdalási rohamában" szinte föltámaszt) Giulieettáig, a polgári feleségig, aki ugyanolyan érzékeny, mint Gelsomina, sőt különös mágikus képességekkel rendelkezik, de fegyelmezett művelt asszony, és makacs infantilizmusa ellenére az úgynevezett jó társaság bevett tagja. Mégis, mint mondottuk, azoknak a mítoszoknak a rabja, amelyeket a rendező a Dolce vita-ban, az Otto e mezzo-ban és a Boccacio '70-című filmantológia (Fellini, Visconti, De Sica, Monicelli) egyik epizódjában a Le tentazioni del dottor Antonio-ban már igyekezett némiképpen megvilágítani.

A Giulieettá-ban tehát mítoszok elevenednek meg, családi, vallási, szexuális mítoszok, jóságos és gonosz erők, alacsonyrendűségi komplexum, sóvárgás a „kék herceg" után, valami apokalipszistől való félelem, a gyermeki ártatlanság és a nemi perverziók váltakozása, a prófétikus jelekhez való folyamodás és a régi képekben való elmerülés igénye. Láthatjuk, hogy mindezt a rendező roppant összevisszaságban mutatja meg, és egy másik, Giulietta szemében mindennél fontosabb mítosz, a férj-mítosz révén hallatlanul kiélezi.

Giulieettát feltűnően szép anyja és nővérei lenézik esetlen, félszeg megjelenéséért, ő maga képtelen emberi kapcsolatba lépni barátaival és barátnőivel, akik szinte egy másik bolygóról valók, gyerekei nincsenek; csöndes tengerparti villájában csupán azért az emberért él, akiről azt hiszi: csakis az övé. És ha ebben a hitében csalódik, ha elveszti életének ezt az egyetlen szilárd pontját, félő, hogy minden összedől körülötte.

Giulieettával szemben Fellini határozottan újszerű álláspontot foglal el: igyekszik öntudatra ébreszteni, önmaga megismerésére serkenti. A rendező szerint az asszonynak, a feleségnek végül is meg kell szabadulnia kiszolgáltatottsági komplexumától, ki kell vergődnie a félelmek, gyanakvások, a megmerevedett szokások erdejéből, le kell számolnia mindezzel, és önmagában kell megtalálnia az üdvösséget,az élet derűjét, amelyet a függetlenség adhat az embernek.

A polgári észjárás szerint nagyon is „beérkezett" Giulietta férje, akár az áruba bocsátott, kallódó Gelsomina párja, rá se néz az asszonyára, meg se hallgatja; Giulietta imádja, mítikus hőst lát benne, de a férfi ügyet se vet rá; korrekt és udvarias ugyan — ebben különbözik Zampanótól —, de megcsalja feleségét, és azt forgatja fejében, hogy elhagyja. Giulietta ettől fél a legjobban, ez a félelem támaszt vihart a lelkében, ez vetít rémképeket szeme elé.

Fellini szerint az olasz asszonynak arra van szüksége, hogy megteremtse belső biztonságát, hogy fölfedezze saját egyéniségét, kivívja az önálló személyiséget megillető jogokat. Evvel a követelésével természetesen egyetértünk. De Giulietta nincsen tisztában a tét fontosságával. Nincsen tisztában vele, mert legalábbis eleinte szinte elvész saját képzelgései, sőt „rémképei" mögött. Giulietta küzdelme valójában a tudatalatti titokzatos (de a rendező számára roppant kényelmes) síkján folyik, és az egész film tulajdonképpen elmerül valami képzelgő légkörben, amelyet a szín alkalmazása meseszerűvé tesz.

Végül azonban Giuliettának sikerül kiűznie önmagából az összes „szellemet", s ezek jóbarátaivá lesznek, illedelmesen guggolnak a föld alatt az asszony gyönyörű villájának kertjében. Ha netán szüksége volna rájuk, bármikor megidézheti őket — suttogják azon a nyelven, amelyet csupán Giulietta ért. De Giulietta visszanyerte lelki egyensúlyát. Magára maradt, kiszabadult férje, rokonai, barátai árnyékából, legyőzte azt a kísértést is, hogy érzelmi válságát kizárólag az érzékiség síkján oldja meg, és végre újra élni kezd.

Fellini ezt a témát világosan és egyszerűen mondja el; szemmelláthatóan a női nézőket szeretné lebilincselni és meghatni. Elmondja a témát, de nem tudja kifejezni. A téma nem egyéb, mint Giuliettának a szellemeken aratott győzelme. A film viszont a szellemeknek Giuliettán aratott győzelméről szól.

Kétségtelen, hogy Fellini nem „kíméli" a mítoszokat, igyekszik szétrombolni, megsemmisíteni őket; azaz legalábbis didaktikus értelemben előrehalad a „demítizálás" munkájában. De sajnos az is kétségtelen, hogy a mítoszok, miután kidobta őket az ajtón, visszajönnek az ablakon, és művészi síkon, a film kifejező eszközeinek síkján, hogy úgy mondjuk, megbosszulják magukat Giuliettán.

Más szóval Fellini tételének igazsága, régebbi krónikus lirizálómisztifikációihoz képest erőteljesebb logikája ez esetben igen szerencsétlenül dagályos, fegyelmezetlen formában jelenik meg; a filmen érezni az erőlködést, a művészi ihlet bágyadtságát.

A film tele van hallucinációkkal és allegóriákkal, de ezek valójában nincsenek összhangban Giulietta egyéniségével, inkább a férfitermészet, a filmrendező-férj személyiségének határozott és letagadhatatlan bélyegét viselik magukon. Ebből származik a film belső egyensúlyának alapvető hiánya: ugyanis plasztikus, színes formában férfi, nem pedig női mítoszokat látunk, ezek rontanak ránk, ezek részegítenek meg bennünket a képsorokban. Fellininek csak nagy ritkán sikerül behatolnia Giulietta lelkébe: ehelyett saját lelkét önti ki, megint, szinte szemérmetlenül, önmaga lázálmait közli velünk.

Nos ez az oka, hogy a feleségnek saját rémképei ellen vívott harca annyira híjával van a drámaiságnak, ezért tűnik a vásznon olyan szegényesnek és hidegnek, annyira szenvedélymentesnek. Művészi szempontból a szerző behálózza magát, a plasztikus formákkal és a színekkel saját képzeletének kiszolgáltatott rabjává válik, saját

„szörnyetegei" ellen indít hajtóvadászatot. Nem tudja megteremteni a valóság s a mese dialektikáját, ami az Otto e mezzo-ban sikerült neki; a valóságtól teljesen elszakad, és tűri, hogy a mese robbanásszerűen szétvesse a filmet. Mivel érthető módon nem képes olyan becsületesen és mélyen behatolni Giulietta érzelmi világába, mint szeretné, saját érzéseit ruházza át az asszonyra, vagyis női főszereplőjét túlterheli a legörjöngőbb Fellini-féle mitológiával, és ily módon lassanként erőtlen és bizonytalan szimbólummá degradálja, sőt teljesen a háttérbe szorítja.

France-Nouvelle: Albert Cervonni

Giulietta arca szabálytalan, de kedves, az alakja viszont csúnya és jelentéktelen. Fellini mégis Giulietta rendíthetetlen nyugalmától várja az örökös „Tisztasággal" való megbékélést: Giulietta testesíti meg a megváltó kegyelmet, és végső soron, bizonyos értelemben, ő a példaképe annak a nagyon sokat szenvedő, nagyon keresztény nőnek, aki a férfi számára az anyáskodó, védelmező, mindenre elszánt szeretőt jelenti.

Le Nouvel Observateur: M. C.

Giulietta olyan, mint valami romlott impotens, aki frissen festett, fluoreszkáló lámpákkal felszerelt fürdőszobájában üldögél, és fáradhatatlanul lapozgatja egy kimondhatalanul csúf, lidói revű agyonillusztrált programját.

Az egész film nem egyéb egyéni szeszélynél; biztosan nagyon sokba került, hisz telerakták drága díszletekkel, fekete szépfiúkkal, pávákkal, elefántokkal, de teljességgel hiányzik belőle az értelem, a képzelet, az álom, az igazság, az ihlet.

L'Europeo: Dino Buzzati

Érzésem szerint — bár lehet, hogy tévedek — ennek a filmnek nem a lélektani téma a legfőbb kérdése. Azt hiszem, a Giulietta degli spiriti nem egyéb, mint a művész játékos kedvének a gyümölcse. Ez a film Sternberg Capriccio spagnuolo-ját juttatja eszembe, amelynek nincs is cselekménye, csupán a rendező ragyogó fantáziaképeit mutatja be, meg talán Hoffman Principessa Brambilla-ját, amely nem valami lidérces álomról szól, hanem egy látványos, képzeletbeli balettet elevenít meg.

Tagadhatatlan, hogy Fellini maradéktalanul megvalósította legfőbb célkitűzéseit, amit a film címe is elárul, vagyis tökéletes mágikus légkört teremtett, és mindezt olyan rendkívüli hozzáértéssel, olyan festői képzelőerővel érte el, amit nem egy szürrealista festő megirigyelhetne.

Témoignage Chrétien: Madeleine Garrigou-Lagrange

Addig habzsolhatjuk itt a bűnöket, míg csak meg nem undorodunk tőlük, akár a Dolce vita-ban. De ez a Fellini-féle fesztivál arra az esetre hasonlít, amikor valami epigon festő önkéntelenül karikatúrát fest mestere képéről. Úgy látszik, Fellini is önmagát parodizálja, akár Giulietta Masina, akinek ráncait a bosszantó szenvelgés feltűnőbbé teszi. A neves rendező most is mindnyájunkat megrészegít képeivel, amelyek már sokszor elkápráztattak bennünket; időnként bámulatosan szépek ugyan, de hiába, mégis csak másolatok.

Téléciné: Jean d' Yvoire

Fellini egyáltalán nem takarékoskodik a színekkel; káprázatos ragyogásukkal roppant arányokban fejleszti tovább az Édes élet és a Nyolc és fél barokk stílusát. E két filmjének fő kérdéseit eleveníti fel Giulietta Masina alakja körül. Hősnőjét felruházza médiumi képességekkel, és íly módon ürügyet teremt magának arra, hogy kiszabadítsa saját meglehetősen nyugtalanító kísérteteit.

A Dolce vita-ban még láthattunk olyan emberi lényeket, akiknek volt szívük és lelkük. A Nyolc és fél-ben már kevesebb akadt belőlük. De a Giulietta degli spiriti alakjai kivétel nélkül üres fantomok vagy karikatúrák. E káprázatosan csillogó, fölfújt karikatúrák fényűzően öltözködő, ragyogó testű, üres fejű keleti babákká változtatják át a nőket, és kezük nyomán az érzelmek, az arcok a társadalmi színház maszkjaivá merevednek, ám a nyüzsgő alakokkal teli színház képtelen ellenszegülni az igazság világának. A szürrealista álmok, a 10-es évek örjöngő forgataga, a bálványszerű Sandra Milo kihívó toronyfrizurája, valóságos őrült boszorkányszombatként kavarognak körülöttünk, és csodálatos képekkel vakítják el szemünket.

Ezt a kavargást a Nyolc és fél-ben kiegyensúlyozta az a tény, hogy a főhős, a filmrendező, az események síkján valóságos életet élt. De Giulietta teljesen súlytalan a szellemekhez képest. Bármelyik képsorban tűnik fel, az arcán árnyalatnyi változás se látszik, túlontúl naiv, s ezért nem érti, mi történik körülötte, túlontúl tisztességes a nagyvilági eleganciához, és túlságosan merev ahhoz, hogy belevesse magát a forgatagba. Polgári józansága teljességgel negatív, csak a két fiatal cselédlány társaságában érzi jól magát, ezeket könnyűszerrel el tudja kápráztatni Végeredményben mit jelent, hogy lemond a hitvesi hűtlenség elleni harcról? Fásultságot, a férfiak állhatatlanságának fölismerését, hirtelen sóvárgást arra a szabadságra, amelyről ez ideig fogalma sem volt.

Vagy Federico talán túl sokat kíván Giuliettától. Vagy csúfot űzött belőle, amikor kihangsúlyozta, hogy Giulietta és a között a világ között, mely úgy látszik, egyre inkább vonzza Fellinit, áthidalhatatlan szakadék van. E káprázatos, hamis, barokk világ felszíne pedig előbb-utóbb felemészti a mélyben rejlő legfőbb értéket, az emberi lelket.

Arts: Jean-Louis Bory

A Giulietta degli spiriti egy asszony üdvözülésének, a még nem jóváthetetlenül beszennyezett világra irányuló tekintet megbékélésének története. Az ember józan maradhat, ha túlteszi magát az erkölcsi, társadalmi, érzelmi szokásokon, ha uralkodik önmagán (hiszen a természetfölöttit önmagunkban hordjuk), ha megszokja a lemondást. Tán a sztoicizmusról van szó? A keresztény ember beletörődéséről? Én a magam részéről ezt a józanságot, amely talán a boldogsághoz hasonlít, az előítéleteken és a látszaton túl a szabadság keresésében látom. Az erkölcsi szabadságában, amelyet Fellini az esztétikai szabadság eszközével igyekszik megvédelmezni. A „liberty" stílus segítségével védi a szabadságot. És ki is harcolja a győzelmet, miután mindent kockára tett. Már féltettük. Akár a cirkusz artistáit.

Combat: Henry Chapier

Vajon mi szükség van arra, hogy a rendező a végtelenségig ismételjen egy flash-back-et, amelyben iskolai színielőadást, egy mesejátékot láthatunk: a szent és szűzi vértanú szerepét Giulietta játssza.

Az effajta jelenetek, amelyek mázsás súlyként nehezednek a nézőre, talán nem is tekinthetők újdonságnak Fellini művészetében. De a neves rendező ezúttal nagyokat lódít; lódításait igen hamar megunjuk, mert képsorai hamisak, szinte konganak az ürességtől, mert — egy szóval — a film nem őszinte, torz és — miért hallgatnánk el? — fölösleges darabja Fellini életművének, amelynek csúcspontja természetesen a Nyolc és fél.

Filmkritik: Helmut Färber

Fellini legújabb filmje nem olyan szerencsés, mint az előző volt, mivel a művészi képzelet és a költői mondanivaló sajnálatosan, szinte kínosan eltávolodik benne egymástól. De ugyanezért szerencsésebb is, mint a Nyolc és fél, mert metaforáit nem az az igény hozza létre, hogy a művész világnézeti alapon, metafizikailag magyarázza meg és értelmezze a világot és az embereket. A metaforák csak a játékon belül élnek, csupán azért lenyűgözőek, mert nem fejeznek ki elkötelezett tartalmat. Fellini előző filmjei inkább világszínház-jellegűek voltak, jelképekkel és hasonlatokkal akarták kifejezni az egész válságot, a Giulietta azonban csupán a színház, a művészi képzelet világát eleveníti meg. Pusztán ez a tény is tanúsítja, mennyire elérte Fellini „korunk színvonalát".

Telerama: Jannick Arbois

Fellini filmjéről egy vidéki közjegyző régi szellemes mondása jut az eszembe: „Háromfajta nő van: bolond, félbolond, és egyéb; de az egyéb kategóriába még soha senki sem került be."

L'Europeo: Giovanni Arpino

Véleményem szerint Fellini évek óta egyazon filmen dolgozik. A Dolce vita, a Otto e mezzo, és a Giulietta degli spiriti ugyanaz a film. Úgy érzem, legújabb művével az érettségnek egy olyan fokára jutott el, ahonnan tovább kell lépnie, és azokról a dolgokról kell szólnia, amelyek meghaladják eddigi repertoárja korlátait. Azt hiszem, mindig saját magáról beszél, bár problémáit egy Mastroianni-féle férjnek vagy egy Masina-féle feleségnek tulajdonítja. E kérdéseket szűntelenül gazdagítja, és csodálatos celofánnal fedi be, de szerintem mégis el kell szakadnia tőlük, hogy ne csak önmagáról, hanem olyan eseményekről is tudjon szólni, amelyek kívül esnek a Fellini-féle anekdotikán. Úgy érzem, a Giulietta degli spiriti Fellini erényeinek és hibáinak mérlege, bár nyelve szempontjából nagyon szépnek találom.

Fellini páratlan ügyességgel mutatja be nekünk egy nő, jelen esetben feleség víziőit. De mindez nem igaz: hiszen férfivíziókat látunk. Fellini egy nagyon törékeny, nagyon gyengéd, csúnyácska női figurát alkotott, de ez a csúnyácska nő megható és erős, erősebb a fölvetett problémáknál, ő előtte darabokra törnek a kamaszos, érzéki lázálmok (hiszen a film víziói olyan férfira vallanak, aki megmaradt kamasznak). Darabokra törnek, amikor szembe kerülnek az olasz feleség hallatlanul törékeny, hagyományos képével. Az Otto e mezzo-ban ezek a problémák mulatságosak voltak, a Giulietta degli spiriti-ben viszont mintha így szólna hozzánk a rendező: „No nézzétek, milyen tizenhat éves kamaszhoz illő vágyálmokat mutatok nektek." Giulietta látomásai egy olyan férj víziói, akinek lelki világa fejletlen maradt. Véleményem szerint figyelemre méltó, hogy a két legnagyobb olasz filmrendező, Visconti és Fellini, idén a szó szoros értelemben „serdülő" filmet csinált. Visconti a Vaghe stelle dell'orsa (A göncölszekér kósza csillagai) dekadenciáját tizennyolc éves fiatalkorúaknak szánta, Fellini pedig a kamasz erotikáról készített filmet, és ezt az erotikát egy bizonytalan korú, harmincnyolc és negyvenöt közötti férfinak tulajdonítja. Vagyis mindketten megrekedtek a pubertás körüli években, de ez a férfiember igazi problémáihoz képest túlhaladott lelkiállapot.

A Dolce vita azt hiszem csupán „nagy gyakorlat", előkészület volt Fellini két igazi, egymástól elválaszthatatlan filmjéhez, az Otteo e mezzo-hoz és a Giulietta degli spiriti-hez. Mindkét filmben ugyanazokat a problémákat, ugyanazt a bágyadtságot, ugyanazokat a rendkívüli ismétlődéseket láthatjuk. Az Otto e mezzo megbüntetett kollégistájának álma azonos a Giulietta degli spiriti-nek azzal a traumatikus jelenetével, amikor a kislányt egy rostélyon megégetik. A Dolce vita csupán előszobája volt annak a lakásnak, amelybe Fellini beköltözött, amelyet már teljesen birtokába vett, olyannyira, hogy ideje volna kiköltöznie belőle és új feladatok megvalósításába fognia.

KÖNYVEK

Chaplin világa

Charles Chaplin: My Autibiography. The Bodley Head, London, 1964.

Elragadóan érdekes, tanulságos nagyszerű olvasmány Chaplin önéletrajza, a makacs következetességgel és biztonsággal megvalósított legnagyobb emberi teljesítmények igazsága árad belő'e, s a múltját mesélve el-elmerengő pátriárka bölcs derűje és nyugalma. Megajándékoz nemcsak egy géniusz útjának részletes, önmagában is izgalmas eseménytörténetével és ehhez fűzött reflexióival, hanem — s ezért alighanem még hálásabbnak kell lennünk neki — azzal a némi szorongással várt, megnyugtató fölismeréssel is, hogy a géniuszhoz ez esetben makulátlanul remek, teljes ember tartozik, rokonszenves, voltaképp egyszerű és harmonikus egyéniség.

Az önéletrajzíró legfőbb erénye az őszinteség lehet, legveszedelmesebb buktatója az önigazolási kényszer és a szentimentalizmus. Iráskészség persze nem árt, ha van, de inkább a pálya szubjektív oldalára vagyunk kíváncsiak, hogyan látja önmagát, saját útját és kortársait a nagy ember, s mi van a teljesítmény mögött. Chaplin a legteljesebb őszinteséggel beszél minderről, vonzóan, természetes hangon és barátságosan, éppen a kellő közelségbe engedve magához az olvasót, ahol személyének varázsa legjobban érvényesül; baklövéseit és kudarcait éppúgy nem szégyelli elmesélni, mint meghatódásait vagy gáláns kalandjait sem; nemcsak mesél azonban, hanem ítél is, és véleménye, tanácsa, mondanivalója van; nem veti meg a jóízű anekdotázást, ha anyaga lehetőséget kínál rá, és finom öniróniája a szakadatlanul fölfelé tartó és páratlan szerencsével is gazdagon támogatott pálya képét reálissá, emberivé teszi és jótékonyan demisztifikálja.

Ha jól meggondoljuk, a század egyik legnagyobb, ha nem a legnagyobb színművészeti teljesítménye az övé, jelentősége messze túlnőtt a film határain, amennyiben egy időre ledöntötte az öröktől fogva keserves akadályt jelentő nyelvi sorompókat, és egyszercsak egyidőben ugyanazokon a tréfákon nevetett az egész világ, New Yorktól Párizsig és Berlintől Tokióig. A tréfák persze nem akármilyen tréfák voltak, hanem korunk Búsképű Lovagjának, a minden nemes ügyért oly könnyen lelkesedni kész Csavargónak groteszk ugrándozásai és handa-

bandái, aki az ellenállhatatlan nevetés pazar ajándékán kívül a szívekbe is belopott valami édes-bús fölismerést emberi állapotunk mélységesen tragikomikus természetéről.

A húszas évek táján részben a groteszk lehetőségeinek újrafölfedezésével újította meg magát a költészet (Eliot, Pound), a zene (Stravinszky, Bartók), a festészet (Chagall, Picasso) is. Chaplin szinte a vérében hozta magával az olcsó komédia, a vaudeville-bohózat minden szabályát és hagyományát. Anyai nagyapja, nagyanyja félig cigány volt; anyja és annak huga szubrett, apja sikeres vaudeville-színész. Chaplin öt éves, amikor egy véletlen folytán színpadra kerül; anyja bereked előadás alatt, mire a közönség tomboló ovációja közben, mintegy pajzsul és kárpótlásul, fölviszi a színpadra a kisfiút, aki nemcsak feltalálja magát és énekel, hanem a maga módján mindjárt rögtönöz is. A derűs gyerekkor nem tart sokáig; apját fiatalon elviszi az ital, anyja elveszti a hangját és ezzel együtt a szerződéseit is. Szinte józsefattilai nyomoruság következik, amit alig tud enyhíteni az anya önfeláldozása, jótékony ismerősök egy-egy meghívása s a két féltestvér fiú, Sydney és Charley találékonysága. Az anya nemsokára elmegyógyintézetbe kerül, a két fiú pedig dickensi emlékeket ébresztő árvaházakban, szeretetotthonokban és intézetekben kallódik. Charlie kezdettől fogva pontosan tudja, hogy színész lesz, de az útja egyelőre mindenfelé viszi, csak színházba nem. Virágárus, rikkancs, nyomdászinas, favágó, játékkészítő, üvegfúvó, orvos-küldönc hosszabb-rövidebb ideig, s tizenkét és fél éves, amikor egy ügynökségnél ajánlatot kap egy gyerek-szerepre. Azt kell hazudnia, hogy tizennégy éves, a próbán pedig nagyon oda kell figyelnie, hogy megjegyezze a szövegét, mert alig tud olvasni. De elindult.

A pályakezdő évek, a századeleji londoni vaudeville-világ, a vidéki turnék, a társulatok életének leírása élénk, szórakoztató és rendkívül érzékletes. Küzdenie nem sokat kellett a sikerért, legfeljebb várnia kellett rá; ösztönös humorával, vonzalmával a groteszk iránt, rögtönző hajlamával, kitűnő pszichológiai érzékével, utánzó képességével rendkívül gyorsan meghódította a primitív, néha szinte cirkuszi színvonalú bohózatok minden sztereotip eszközét, pedig, ha hinnünk lehet neki, tulajdonképpen félszeg kis ember. Becsvágya nem akart többet a befutott vaudeville-színész babérjainál, holott nagyon hamar kiugrott, s féltékennyé tette a nagynevű sztárokat. A komoly színház nem érdekelte, Shakespeare-t például unta. „Az én érzéseim túlságosan maiak. Nem tudom magam egy herceg problémáival azonosítani" — írja a Hamletről, már öreg fejjel, s másutt bevallja, hogy Arisztophanészt végig se tudta olvasni, Brechtet pedig didaktikusnak, magyarán színház-ellenesnek tartja.

A híres Fred Karno egyik komikustársulatával Amerikában turnézik, amikor a véletlenek sorozata révén a film történetének egyik legszebb fejezete alakul. A nagysikerű előadások közt a fiatal színész napközben magányosan bámészkodik az amerikai nagyváros félelmes forgatagában; egyszercsak azonban távirat éri utol, egy színházi ügynökség tárgyalásra hívja, és filmszerződést kínál neki. Erre még sohasem gondolt. De elfogadja, és elutazik Los Angelesbe, a szerződés már a zsebében, de két napig csak ácsorog, ténfereg a műterem kapuja körül. A harmadik napon telefonálnak érte.

A Keystone-cég, amely szerződtette, a legprimitívebb fajta filmburleszkeket gyártotta szériában; ezek lényege egy olyan szituáció volt, amelyből valami módon komikus üldözés alakulhatott ki, amit aztán teletűzdeltek olcsó gagekkel. A rendezője, Mack Sennett, ugyanerre akarta használni Chaplint. Néhány tekercsnyi üldözésben részt is vett, de rögtön azzal kezdte, hogy a primitív ötletet saját megfigyeléseivel, elképzeléseivel, gagjeivel egészítette ki, a rendező nem túl nagy örömére. Aztán egy szép napon — s ez a könyv egyik legemlékezetesebb része — alapötlet híján megakadtak.

Sennett némi töprengés után az öltözőbe küldte Chaplint, keressen valami ruhát és maszkot magának, hátha kisül belőle valami.

Tíz perc múlva előkacsázott az öltözőből a Csavargó.

„Fogalmam se volt, mit vegyek magamra. Az újságírójelmezemet nem szerettem. Útban az öltöző felé arra gondoltam, hogy lötyögős nadrágot veszek föl, nagy cipőt, sétapálcát és keménykalapot. Azt akartam, hogy minden csupa ellentmondás legyen: a nadrág lötyögős, a zakó szűk, a kalap kicsi, a cipő hatalmas. Azt még nem tudtam, fiatal legyek-e vagy öreg, de eszembe jutott, hogy annak idején Sennett sokkal idősebbnek képzelt, ezért még feltettem egy kis bajuszt, amely, így érveltem magamban, növeli majd a koromat, anélkül, hogy az arckifejezésem eltakarná.

A jelleméről fogalmam se volt. De abban a pillanatban, hogy fölöltöztem, a ruha és a maszk megéreztette velem a személyiségét. Ismerni kezdtem őt, s mire a színpadra értem, teljesen megszületett. Amikor megláttam Sennettet, fölvettem a karaktert, és ide-oda kacsáztam, sétapálcámat lóbálva parádéztam előtte. Gagek és burleszkötletek viharzottak át az agyamon.

Mack Sennett sikerének titka a lelkesedése volt. Remek közönség volt, őszintén tudott nevetni azon, amit nevetségesnek tartott. Csak állt és kuncogott, végül az egész teste remegett belé. Ez felbátorított, s magyarázni kezdtem a karaktert: 'Ez a fickó, tudod, sokoldalú; csavargó, úriember, költő, álmodozó, magányos fickó is, mindig valami idillben és kalandban reménykedik'."

Teljesen hiteles és pontos beszámoló egy nagy műalkotás születésének pillanatáról. Mennyi véletlen, mennyi esetlegesség, mennyi zseniális rögtönzés, és még mi minden kellett vajon hozzá; nyilván az agysejtekben valahol mélyen elraktározott emlékképeknek a kellő pillanatban előhívott és szelektált sora, a figurában rejlő színészi és story-lehetőségek tömegének villámgyors és szakszerű fölbecsülése — erről már nem ír Chaplin, nyilván nem is gondolt rá soha. De leírja, mégpedig kitűnően, hogyan lett lassan egygyé a figurával, ismerte föl összes lehetőségeit, eltanulva a filmesektől a rögtönzés alkotó-módszerét, hogyan tanult meg maga is storyban gondolkodni, s hogyan töltötte meg a figurát mindazzal a (tán általa sem egészen méltányolt) tragikomikus emberi pátosszal, ami halhatatlanná teszi.

Hetven rövid filmre futotta a figurából, s nyilván futja még sokkal többre is, ha közben a hangosfilm vissza nem állítja a ledöntött nyelvi sorompókat. A chaplini pálya második nagy drámai pillanata az a keserves fölismerés, hogy a Csavargó: néma, mimus, akinek megszólalnia nem szabad, mert ha megszólal, megszűnik azonos lenni önmagával, lényegét cáfolja meg. Kitűnően írja le a könyv a válság, az útkeresés, a hangosfilm merőben új és idegen közegétől való fanyalgás, majd a nekigyűrkőzés éveit, mialatt ez a nagyszerű művész, otthagyva a némafilmet, melynek törvényeit jórészt maga rakta le, megújította, sőt meghatványozta önmagát.

Autodidakta és függetlenségére büszke művész, melegszívű és megértő, de érdekeit keményen védelmező ember, aki — míg a mostani, negyedik házasság végre boldog révébe be nem ért — kissé magányosan ténfergett a világban, mint aki saját nagyságát tudomásul vette ugyan, sőt büszke is rá, de valahogy mégsem tud vele mihez kezdeni. Egyetlen barátja van, Douglas Fairbanks, akihez mindvégig ragaszkodik, a többi csak felületes vagy üres emberi kapcsolat. Amikor nem dolgozik, védtelennek és kiszolgáltatottnak érzi magát a világban, mely voltaképp „per se" nem érdekli igazán. Igazából csak a film érdekli, a munkája, melyen éppen dolgozik, vagy az, amelyet már bemutattak: hoz-e sikert és pénzt, vagy az, amelyet majd ezután talál ki és forgat. Megejtő őszinteséggel számol be az alkotók oly jól ismert szorongásáról: tudok-e majd újat kitalálni?

Kár, hogy színészi és filmesztétikai krédóját oly röviden, a könyvben elszórtan, rövid summázatokban fejti ki. Amit a munkamódszeréről ír, akár story-bonyolításról, ábrázolási kérdésekről, színész-pszichológiáról, effektusokról, kamera-technikáról vagy vágásról van szó, elsősorban annyiból tanulságos, hogy Chaplin tekintélyével bizonyítja: a stíluselemek, a film művészi megoldásának összes eszközei az adott téma függvényei. A saját látásmód érvényrejuttatásának legfőbb eszközéül ő a pszichológiát tekinti, mármint a színésszel szemben alkalmazott rendezői pszichológiát. Ami a témát illeti: az élet, mondja Chaplin, konfliktusok és fájdalmak sorozata. „Ösztönösen minden bohóckodásom erre épült. Rendkívül egyszerű eszközökkel hoztam létre a komikus témákat: az egész nem más, mint embereket bajba juttatni, aztán kimenteni belőle." És hogyan születnek az alapötletek? „Állhatatos agyalásból, egészen az őrülésig." A humorról tett néhány tapasztalati megállapítására, azt hiszem, kisebb humorelméletet lehetne építeni.

Emberi krédóját hosszan, a könyv legszenvedélyesebben megírt részeiben fejti ki. Még a második világháború idején kezdődött, amikor, együttérzéssel és aggodalommal figyelve a Szovjetúnió élet-halál harcát, tekintélye teljes súlyával, nyilvánosan követelte a második front azonnali megnyitását. Folytatódott a háború után, a McCarthy-időkben, amikor az amerikai soviniszták rágalomhadjárata miatt végleg otthagyta Amerikát.

És végül, a nagy öregkori műről, a „klánról": családjáról beszélve hangjában olyan melegség és pártriárkai büszkeség bujkál, hogy lehetetlen nem meghatódni tőle.

Kár, hogy a könyve csak ötszázvalahány oldal; kétszerannyit is szívesen elolvasna az ember. Minden oldaláról egy zseniális ember gazdag életének és kivételes egyéniségének varázsa sugárzik, amely voltaképp életművének egyszerű titka.

Vajda Miklós

Bette Davis életrajza

Bette Davis: The Lonely Life. London. 1963. 256 p.

„Szabad vagyok, és mindannyian tudjuk, hogy a szabadság magánnyal jár... Évekig harcoltam ezért a tanulságért, és most szembenézek vele."

Keserű olvasmány Bette Davis önéletírása. De aki művészönéletrajzot a kezébe vesz, amúgy is számít rá, hogy az önéletrajz írójának vagy művészi céljai megvalósításáért kellett sebeket elviselnie, vagy — ha művészi céljait sikerült elérnie — magánéletében hozta meg értük az áldozatot. Talán ez Bette Davis könyörtelenül őszinte, érzékeny és női finomsággal, vérbeli művészre valló ökonómiával megírt önéletrajzának legmélyebb tanulsága is.

Egy ember egyéniségét az angol puritán és a francia hugenotta ősökben keresni csak annyira jogosult, amennyire az ősök hagyománya a gyermekkor társadalmi környezetének szellemét megszabta. A gyermek Bette Davis személyiségét formáló környezet New England, a klasszikus yankeeföld, az önálló, vállalkozókedvű, szigorú, ridegen céltudatos, de gátlásokkal teli embereket termő Amerika. De ha az alap a yankee-hagyaték is, a művészsors legmélyebb motivációja mégis az, hogy Bette Davis mögött csak fél család állt; még kora gyermekkorát élte, mikor a rideg, logikus, szeretetlen apa otthagyta családját. Ez az élmény magánéletére és művészéletére egyaránt kihatott. Színésznő is apja ellenére lett, csakazért is. Az apa negatív példával nevelt, az anya áldozattal, ötlettel, akaraterővel, lánya jövőjébe vetett rendíthetetlen hittel. Bár élete végefelé már inkább fék és gát volt Bette Davis életén, mégis e művészélet főszereplője; ő az örök és változatlan „közönség", aki fenntartás nélkül átadja magát a művész játékának, ő a művészi célok és eredmények örök igazolása — de a művészi eszközök formálásában még csak részt venni sem próbál.

Az anya mellett elhalványul Bette Davis hugának szerepe, és az üstökösszerű művészpálya ideiglenes kísérőjéül szegődő négy férfi alakja is. Közülük az első még kamaszkori ismeretség, első szerelem, ott állt a kezdő, fiatal színésznő mellett, s mellette marad egészen addig, míg a feleség világhíre és gazdagsága el nem távolította őket egymástól. Keserű tanulság a művésznek: a jelentéktelen, életvitelét, teljesítményét tekintve felesége mögött lemaradó férfi nem lehet egyenrangú partnere.

Ha első házassága New England és a teljes család utáni sóvárgását tükrözte, talán még inkább azt tükrözi a második: a férjnek semmi köze a színházhoz, de annál több a szülőföldhöz. Bette Davis megpróbál újra gyökeret verni New England földjében. Házat épít az Atlanti tengerparton, s most megértő, tevékeny férfira akad. Ez a házasság, ha tovább tart, a nagy szerelmet nem, de a nyugodt és biztonságos hátországot biztosította volna a küszködő művésznek. De ez is korai véget ér: a férfi meghal. És marad utána a fokozódó magány. A harmadik férfi tervszerű, kíméletlen hódító. Ebből a házasságból gyermek is születik. Bette Davis második énje — s annak szemében, aki művészetén keresztül ismeri őt, a kevésbé fontos énje — most majdhogy nem kielégülést talál a gyermek nevelésében. De az idill nem tart soká: a művész-én sokkal célratörőbb, sokkal feszültebb, mint hogy ez az egyértelmű női szerep kielégítené. Megint felmerül a férfi és a nő keresetének, életvitelének különbözősége, s ennek a házasságnak is válás a vége.

Bette Davisban megszületik a következtetés: művészt kell házastársul választania. Egy filmszerep idillje folytatódik, a negyedik férj sztárszerepeket játszó rangos filmszínész. Gyors egymásutánban megszületik a második és a harmadik gyermek, egy kislány és egy kisfiú. Bette Davisban a művészt fölváltja az anya, e szerepben boldogságot is talál, de most a férfi az, akit nem elégít ki Davis szerepe. Nem szereti a felelősséget, a kötöttséget, nem asszonyra, hanem művésztársra vágyik. A kislány beteg, a férj többre becsüli szabadságát a családnál. A filmszínésznő pályája is végefelé jár már; újra visszatér a színpadhoz, nem is a legjobb szerepekben. A férj és a feleség közös színpadi vállalkozása csődöt mond, s ez egyben a házasság csődje. Meghal Bette Davis életének főszereplője, az anya is. A csodálatosan ívelő, tudatos művészpálya végén nem marad más, mint az emberi magány, amelyet még a mély, tartós barátság melege sem járt át. Eddig a magánember élete. Summájában negatív: gyümölcse csak az a három gyermek, akiknek Bette Davis szinte eszelős makacssággal igyekszik biztosítani a szabadságot, az egyetlen értéket, amit maga is megtalált magányos életében.

Ez a magánélet azonban páratlanul magasra ívelő, ellentmondások nélküli, egyértelmű művészélet kísérő szólama. A kis Bette Davis tehetségét már tizenhat éves korában felismerik. Az első bukás, hogy nem veszik fel a színiiskolába; de nem olyan bukás ez, amit az anya ne tudna helyrehozni. Anyagi áldozat árán, életformáját föladva, Bette Davis hugának, az örök vesztesnek rovására fölvéteti lányát egy másik színiiskolába. És egy évi tanulás után — ez éppen elég a mesterség ÁBC-jének elsajátítására — már választhat is az ösztöndíj és a szerződés között. Mondani sem kell, hogy a fiatal színésznő a szerződést választja. Megkezdődik a régi nagyar színészéletre annyira jellemző, háromféves vándorszínész-élete, mely gazdag a kedves epizódokban, sikerekben, s melynek még egyetlen bukása, a Cukor-társulattól való indokolatlan elbocsáttatása is a jövő útját egyengeti, mert utána a Broadwayn kap szerepet, s felfigyel rá Hollywood is.

Az első próbafelvétel nem sikerül, a második igen. Igaz, önérzetét sérti, hogy leendő munkaadóit nem annyira művészete érdekli, mint inkább az, hogy szép lába van-e? De történetesen a lába is megteszi, szerződést kap hát

Hollywoodba, ahol a hangosfilm éppen első szárnypróbálgatásainál tart. Kis filmekben szerepel, rossz és utálatos szerepei vannak, rosszul fényképezik, rosszak a maszkjai, rosszak a rendezők, szabványszínésznőt akarnak faragni belőle. Elkeserítő volna a helyzet, ha... ha az utolsó pillanatban nem akadna valaki, ez esetben George Arliss, aki a szerződésekkel gúzsba kötött, már-már félredobott kis színésznőben felismeri a tehetséget és a célratörő művészt, aki már hat sikertelen filmben igyekezett elsajátítani, tisztázni az új műfaj, a hangosfilm színészi követelményeit.

Ezután megszületik az első jó Bette Davis-film, a The Man Who Played God. Partnere maga George Arliss, aki Davis életének két másik, válságos pillanatában is fölmerül, és nyugodt fölényével, emberi bölcsességével helyes útra tereli a túlfűtött, minduntalan csatába, bár kétségtelenül igazságos csatába keveredő művészasszony életét. Ettől kezdve hollywoodi pályafutása nyílegyenes és gyakorlatilag akadálytalan. Két Oscar-díj, soksok akadémiai jutalom, világsiker, rajongás és csodálatos, még mindnyájunk számára emlékezetes alakítások jelzik e pálya egyes állomásait. A Maugham művéből írott Of Human Bondage Mildred-jének szerepében (ezt sokan Bette Davis első filmszerepének vélik) eljut a realista filmjáték tudatos megfogalmazásáig. Ez a szerep az, mely később Anna Magnani művészetének, a Róma nyílt város és a Biciklitolvajok művészi jelentőségének megértéséhez és hittel való vallásához vezet. Következik a feledhetetlen Juarez Carlotta császárnőjének, a Dark Victory Judith Traherne-jének, Jezebelnek, a Private Life of Elizabeth and Essex annyira vágyott I. Erzsébetjének szerepe. Majd a filmművészpálya végén Maxine Faulk színpadi szerepe a Broadwayn Tennessee Williams darabjában, a Night of the Iguanaban.

Mindeközben van ideje és idege egyesegyedül végigharcolni azt a harcot, amely a filmvállalatok művészi szabadságot csorbító szerződéskötési rendszere ellen a brit bíróság előtt folyik. Kockára teszi jövőjét, vagyonát, összefog ellene a nemzetközi filmszakma, az ütközetet elveszti, az „egyszemélyes" sztrájkot letörik, de a bírói ítéletet kompromisszum követi, a filmszínész legalább részben kiszabadul a filmgyárak életfogytig tartó rabságából. S ez kevesek érdeme. „Abból az egész filmszínészgenerációból, amellyel együtt dolgoztam és együtt játszottam, nagyon keveset tudnék felsorolni, akiben megvolt az erkölcsi függetlenség és akarat, hogy végigharcolja ezt a keresztesháborút, és akarja annak a műfajnak a végső diadalát, amely oly ostobán nem fogta föl a maga érdekét."

Pedig ekkor már szédítő összegeket keres, életmódja is a sztárok kötelező életviteléhez igazodik, de soha, egy pillanatra sem téveszti szem elől a lényeget: a művészi alkotás rangja megelőzi a pénzügyi megoldásokat. Művészi elveinek védelmében mint a Filmakadémia választott elnöke is szembeszegül a mindenható filmmogulokkal. Értékeli a rajongók embertelen hódolatát, tudja, hogy ez a siker kísérőjelensége, de megtartja emberségét, és kívülről, minden szentimentális érzelgés és felháborodás nélkül, hideg szemmel figyeli, bírálja a hollywoodi átlagszínészek ürességét, sekélyességét. Józan szemléletére jellemző alábbi néhány sora: „A filmipar arra az elvre épül, hogy olcsó kis filmeket kell készíteni és nagy pénzeket kell bezsebelni. Ez minden olyan üzlet alapja, amely olcsón vásárol és drágán árusít. ... Én mindig egyre törekedtem: igyekeztem, hogy minden filmem kultúrált, értelmes és ízléses legyen, és hosszú-hosszú ideig több embert csaltam be a moziba, mint az összes sexbomba együttvéve. Ez zavarba hozta őket (Hollywood cézárait — Szerk.)."

A halálosan kiábrándult, magányos, kegyetlenül őszinte, önmagával, művészetével és körülményeivel józanul szembenéző művész önéletrajzának befejezéséül talán egyetlen mondatot idézünk még, amely az egész könyv

hangulatát, mondanivalóját híven adja vissza:

„Akárcsak Gullivert, engem is kirándulóhelynek használtak a liliputiak. Örökké rajtam mászkáltak. De kibírtam, mert én kibírok mindent; vagy legalábbis kibírtam — eddig."

(g. á.)

Filmekből filmek születnek

Leyda, Jay: Films Beget Films (Filmekből filmek születnek). London, Allen and Unwin, 1964.

Jay Leyda-ról, aki ezúttal filmtörténészként vonja magára figyelmünket, elsősorban azt tartjuk számon, hogy Eizenstein tanítványa, és asszisztensként dolgozott mellette, előbb a Turgenyev elbeszéléséből tervezett Bezsini rét, majd pedig a Que viva Mexico forgatásakor. Tudjuk még, hogy ő fordít elsőként angol nyelvre Eizenstein filmesztétikai írásaiból, s ő készít filmfilológiai összeállítást a Que viva Mexico megtalált nyersanyagaiból. Életének ez az élményanyaga, bár indirekt módon, de érezhetően meghatározza e könyvének szemléletmódját.

Munkája úttörő jelentőségű. A filmművészet ez ideig csupán részleteiben érintett területét, a kompilációs film fejlődéstörténetét s e sajátos filmformához kapcsolódó kiterjedt kérdéskört teszi vizsgálat tárgyává. A „kompilációs film" elnevezés mögött az archív híradó-, riport- és dokumentumfilmanyagokból összeállított, új formájú, újszerűen aktuális jelentéstartalmat hordozó montázsfilmek rejlenek.

Leyda nem csupán a napjainkban egyre inkább tért hódító, a történelem eseményeit feltáró filmösszeállításokra koncentrál — bár figyelmét elsősorban ezek a történelmi montázsfilmek foglalják le —, hanem feltérképezi az ismeretterjesztő, a képzőművészet és irodalom kérdéseit feldolgozó s archív-anyagokat felhasználó filmeket is. Sőt a régi híradókat magukba ötvöző játékfilmek egy részéről is áttekintést nyerünk.

Miután a múltat felidéző összeállításokban a híradóanyagok vannak túlsúlyban, a szerző, könyvének elején, híradótörténetet vázol fel, s az első kompilációs filmek gyökereit kutatja. Nem elégszik meg történeti adalékok felsorolásával — munkája általában szerencsésen elkerüli a lexikális felsorolásokat —, hanem rávilágít a gazdasági, szociológiai és szociálpszichológiai összetevőkre.

Az első szabályszerű Pathé-híradók megjelenése előtt az amerikai Porter már rendkívüli találékonysággal állít össze Edison régi filmjeleneteiből tűzoltási munkálatokat bemutató kompilációs filmet, 1902-ben. S a módszer már ennek előtte tért hódít: az újjáformált régi felvételek új „produkciót" eredményeznek, készítőik számára gyors és könnyen elérhető pénzszerzési lehetőségeket. A közönség pedig a történelem iránt újonnan felébredt érdeklődéssel fordul a heti híradók s az összeállítások felé, melyekben a hiteles történelmi valóság lecsapódását érzi.

A továbbiak során a híradótörténet háttérbe szorul, a szerző főként az első világháború alatti s utáni esztendők kompilációs filmjeit veszi szemügyre, a biografikus s az egy vagy több esztendő eseményeiből készülő összeállításokat. Ezekben már felmerül a kompilációs formák egyre lényegesebbé váló vonása: az, hogy nézője a megszokott felvételeket soha nem látottakként szemlélhesse — s hogy a régi anyagok mélyebb jelentőségére, széleskörűbb értelmezésére ébresszen.

Leyda tehát nemcsak történetet ad, hanem egyúttal megkísérli e filmforma művészi-esztétikai komponenseit is számba venni. Felhívja a figyelmet arra, hogy a régi híradórészletek formai elemeinek milyen szerepe van az eszmék tudatosításában. Ennek felismerése Ester Sub nevéhez fűződik. A kompilációs film számos későbbi, kiemelkedő mesterénél megfigyelhető, erőteljes és egyszerű logikai koncepció, a manapság már megszokott, de akkoriban (a húszas évek végén) újszerű, kontrasztos építkezési mód Sub

munkáiban gyökeredzik. Ezért behatóan ismerteti és értékeli a rendezőnő filmjeit. Ester Subon kívül csak a Thorndike-házaspár munkásságát elemzi még ilyen részletesen, az ő műveiben ugyanis jól felismerhetők a Sub-i, Vertov-i, Cavalcanti-i, Capra-i, Dovzsenko-i tradíciók és módszerek. Ezek az elemzések feltárják azt a tényt, hogy Kulesov, Eizenstein és Pudovkin játékfilmben alkalmazott alapelveit Sub terjeszti ki a kompilációs filmre. S miután a Szovjetúnióban született meg az expresszív montázs elmélete és gyakorlata, nem véletlenül jöhetett épp itt létre a kompilációs filmforma kiteljesedése.

A különböző nemzetek filmkompilációs törekvéseit a szerző ugyancsak behatóan vizsgálja. Az 1928—32-es esztendők dokumentumait tárgyalva pl. — Balázs Béla beszámolója alapján — Joris Ivens és Balázs Béla híradókból újravágott s a társadalmi egyenlőtlenségeket idéző munkáiról értesülhetünk. A húszas évek végén s a harmincas években hallatlan mértékben felgyülemlő híradóanyagok különböző tematikával összeállított, változó értékű kompilációs sorozatokat eredményeznek. Létre jön a filmzsurnalizmus egy formája is, pl. Amerikában a dokumentum- és stúdiófelvételeket, valamint archív anyagokat ötvöző The March of Time. Érdekességnek számít, hogy a hang megjelenése után a régi híradók az új nézőgeneráció számára főként csak nevettető célzattal alkalmazhatók.

A következő korszak: a spanyol szabadságharc, a fasizmus előretörése és a világháború minden feszültsége ott lüktet Leyda leírásaiban, amikor a háborús híradó-összeállítások különböző szempontjait elemzi. Rámutat az angol és szovjet híradók információt közlő és humanisztikus szemléletére, valamint az amerikaiak morális szempontú tényábrázolásaira. A náci összeállításokat a híradóanyagokkal való kitűnő manipulálás jellemzi; a hanghatásoknak a képanyagot átértelmező fölényes kezelése biztosítja számukra a valóság látszatát. Természetesen a szembenálló erők felhasználják egymás, semleges országokban lemásolt anyagait — így jött létre pl. az ironikus, napjainkig legkitűnőbb, Mussoliniről készült kompilációs film, a The Yellow Caesar (A sárga cézár), Cavalcanti összeállításában.

Leyda filológiai gondosságú és impozánsan átfogó témafeldolgozása mellett egyedül filmelemzéseivel kapcsolatosan merülhet fel időnként hiányérzetünk, mivel csaknem egyetlen szempontja annak vizsgálata, menynyiben válhattak e művek választott eszméik hordozóivá.

A rendkívül szerteágazó forrásanyagot szakkönyvek és filmfolyóiratok tanulmányai, napilapok kritikái, emlékiratok, elbeszélések, filmarchivum-katalógusok és levelezések alkotják. A gondosan összegyűjtött források, idézetek hitelesen támasztják alá mondanivalóját, s a témakör belső feldolgozása során felbecsülhetetlen értéket képviselnek. Ennek ellenére időnként, így a kompilációs tv-filmeket feldolgozó és a legutóbbi évtized nemzetközi kompilációs filmtermését ismertető fejezetekben, ezek az idézetek a saját, értékesebb mondanivalóját is elnyomva túlburjánoznak.

Az olvasmányos munka több, hasznosan tájékoztató indexszel zárul. S a felsorolásból — amelyben 1914-től 1963-ig minden olyan jelentős film szerepel, ahol az alkotók a kompilációs formát használták fel — nem maradnak ki a kis filmgyártó országok általában figyelmen kívül hagyott produkciói, így Dánia, Csehszlovákia, Görögország kompilációs filmjei, s a mi Halálkanyar-unk sem.

Fáy Mari

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

Státuszban vagy szerződéssel? Vita a gyártás szervezetéről az Iszkussztvo Kino-ban

Az Iszkussztvo Kino szerkesztősége az elmúlt év végén vitát rendezett a rövidfilmek alkotói problémáiról, illetve ezeknek a stúdiók szervezeti felépítésével való összefüggéseiről. A vitán a legtöbbet foglalkoztatott rendezők vettek részt, s ennek során kutatták a szovjet dokumentum- és népszerűtudományos filmek gyártásában, művészi eredményeiben mutatkozó megtorpanás okait s a hibák orvoslásának módját.

A felszólalók nagy része az alkotó munka egyik legfőbb akadályát a státuszban alkalmazott alkotóművészek rendkívül nagy számában látta. A stúdiók alkalmazottai között — akiknek száma állandóan szaporodik — nem kevesen vannak olyanok, akik vagy egyáltalán nem képesek igazi alkotó munkára, s ugyanakkor a mesterséghez sem értenek igazán, vagy már régen elveszítették ezt a képességüket. Ennek egyik oka az, hogy a felvételkor nem válogatják meg kellőképpen a fiatal diplomásokat, a későbbiek során pedig nem folyik eléggé igényesen a produkciók értékelése. Gátolja a fejlődést a tématerv mechanikus összeállítása, valamint az, hogy a stúdióvezetőség és az egyes alkotók anyagi érdekeltségét nem eléggé átgondolt módszerrel igyekeznek biztosítani.

Fradkin dokumentumfilmrendező szerint a Dokumentumfilmek Központi Stúdiójában éppen a legtehetségesebb rendezők forgatják a legkevesebb filmet, mert igényességüknél fogva nem vállalnak el bármilyen témát, nem dolgoznak közepes vagy rossz forgatókönyvvel. A tehetségtelenek azonban nem vesztegetik az időt, elfogadják a gyenge forgatókönyveket és az apróbb témákat is.

A jó rendezőket a jelenlegi szervezeti forma arra készteti, hogy legjobb műveiket más stúdiókban alkossák meg, mivel nem hajlandók lemondani arról a jogukról, hogy maguk válasszák meg a hozzájuk legközelebb álló témát és munkatársakat.

A filmek anyagi elismerésének és az alkotók besorolási rendszerének észszerűtlenségét bizonyítja, hogy gyakran nemcsak a sikeres, hanem a közepes filmeket is az első kategóriába sorolják — témájuk vagy aktualitásuk

miatt. Az I. vagy II. kategóriát elért alkotókat pedig akkor sem minősítik vissza, ha gyengébb művekkel jelentkeznek.

A stúdióvezetőség legfőbb szempontja ugyanis az, hogy mindenkit foglalkoztasson, nem mérlegelve azt, hogy kit milyen feladattal lehetne megbízni a legsikeresebben. Igy a filmdokumentaristák körében elharapózott egy bizonyos fajta közömbösség a művészi feladattal szemben, amely jórészt abból fakad, hogy sikertelenség esetén is biztosítottnak érezhetik egzisztenciájukat.

A minőségi fejlődés gátjai közé tartozik Schneiderov szerint a szervezeti formák gigantizmusa is. A MOSZNAUCSFILM például évente több mint 100 filmet gyárt, de lehetetlen elképzelni, hogy akadna olyan igazgató vagy művészeti tanács, amely ilyen nagy mennyiségű produkciót hatásosan kézben tud tartani.

A művészi tématerv összeállításánál mutatkozó hibákkal kapcsolatban a vita résztvevői megállapították, hogy az éves tématerveket olyanok állítják össze, akik rosszul vannak informálva arról, hogy mi történik az országban, tehát az elkészült filmek nem tükrözhetik sem a ma problematikáját, sem a holnap törekvéseit. Nem azokat a problémákat emelik ki a terv kidolgozásakor, amelyek a kortársakat izgatják, hanem csak általánosságban tervezik be a mezőgazdaság, lakásépítés vagy gyermeknevelés kérdéseit. Tehetséges művek megszületésének fő feltétele azonban a művészek szenvedélyes kutatása és állhatatossága lenne, amit azonban ez a tervezési módszer nem segít elő.

A terv fétisizálása miatt jó filmek csak az érvényben levő feltételek ellenére születnek — állapítja meg Mikosa. A „művészi szubjektivizmus" kiküszöbölésének az a következménye, hogy a művész helyett a művészeti vezetőség készíti a filmeket, ami önállótlanságra szoktatja az alkotókat. Meglehet, hogy az alkotói kockázat vállalása néha a terv nemteljesítését vonja maga után, de ugyanakkor értékes alkotások létrehozására is lehetőséget nyújt.

Helytelen az is, hogy a gyártás el van szakítva a forgalmazástól, s így a rendezők számára érdektelen, milyen sikert érnek el filmjeik. A nem megfelelő technikai felszerelés, a speciális felvételekhez szükséges fejlett berendezések s a kifogástalan hordozható kép- és hangfelvevőgépek hiánya ugyancsak gátja a fejlődésnek.

Mi lenne tehát a megoldás?

Mikosa azt javasolja, hogy különböző profilú stúdiókat kellene szervezni a művészeti dolgozók szerződéses rendszere alapján. Ez biztosítaná az egyes alkotócsoportok között a művészi verseny feltételeit, mert a stúdiók arra fognak törekedni, hogy a legjobb szerző, operatőr, rendező stb. közreműködésével kialakítsák saját művészi profiljukat. Ez a rendszer lehetővé tenné a friss erők beáramlását s az alkalmatlanok kiszűrését.

A szerződéses rendszer azt is biztosítaná, hogy a forgatókönyvírói osztály a stúdió igazi „agytrösztjévé" válhasson, s olyan emberekből álljon, akik nemcsak az állami ellenőrzés feladatát képesek ellátni, hanem a szerzők elképzeléseit is gazdagítani tudják, s a rendezők műveit tanácsadói lehetnek.

A felszólalók egy része elutasította a szerződéses rendszer bevezetésének tervét. Véleményük szerint a stúdió igazgatójának most is megvan a joga ahhoz, hogy a gyenge rendezőket asszisztensnek minősítse vissza, de rendszerint hiányzik a bátorsága ehhez. A szerződéses rendszer viszont azzal fenyeget, hogy lehetetlenné teszi a következetes káderpolitikát, és az igazgatóság önkényeskedésének teremti meg a feltételeit. A megoldás a rendezők jelenlegi, besoroláson alapuló fizetési rendszerének megszüntetése lenne, s ehelyett egyszeri magas prémiumot kellene biztosítani az elkészült film minősége szerint.

Ami az alkotásnak az anyagi ösztönzés révén elérhető, kedvező körülményeit illeti, a vita résztvevői egyetértettek abban, hogy biztosítani kell

a filmek optimális előkészítési idejét, megakadályozva ugyanakkor az előkészületek elhúzódását az állam kárára. Minden szervezeti újításnak gondolkodásra, új dolgok keresésére kell serkentenie az alkotókat, s e téren az elmélyedés lehetősége éppoly fontos, mint a legfejlettebb technikai apparátus előteremtése.

Egy amerikai művész-mozi gondjai

A Film Quarterly 1965—66. évi téli száma a filmművészet eszmei és esztétikai kérdésein kívül teret szentel a mozi, a filmeket bemutató filmszínház problémáinak is.

Az egyes mozik profilja az Egyesült Államokban sokkal körülhatároltabb, mint nálunk. Műsorplakátjukban erősen érvényesül törzsközönségük ízlése: a környéken lakók kiszolgálását célzó „családi" mozik műsora elsősorban a kommersz hollywoodi filmekre támaszkodik; a „drive-in" a behajtó-mozik műsora figyelembe veszi a látogatók nagyobb részének fiatal életkorát, a művész-mozik egy-egy tágabb környék értelmiségének, műértő közönségének kielégítésére törekszenek, és műsorukat javarészt a külföldön gyártott legjava filmalkotásokra alapozzák, a „nudie-cutie"-knak, a revüfilmeket, alantasabb ösztönökre ható filmeket bemutató moziknak pedig szintén megvan a maguk speciális, más jellegű filmeket szinte teljesen kizáró műsoruk.

A „drive-in" és a „nudie-cutie" mozi nálunk gyakorlatilag ismeretlen lévén, az amerikai művész-filmszínház problémakörét ismertetjük a Film Quarterly cikke nyomán.

A cikket Max Leammle, a legjelentősebb Los Angeles-i független művészmozi tulajdonosa írta. Talán nem véletlen, hogy a szerző európai műveltségű ember, aki a filmszakmát nagybátyja, Carl Leammle, az Universal Film elnöke mellett tanulta. Filmszínháza, a Los Feliz, tizenöt éve nyílt meg. Műsorpolitikájának kialakításában két meggondolás vezette: a Hollywoodban gyártott gyártott filmek bemutatási jogáért nagyon éles verseny folyik, legalább négy mozi verseng azonos területen minden valamire való filmért; jól ismeri az európai filmtermést, s így szívesebben kötött le egy-egy kiemelkedő külföldi filmet, mint valami közepes vagy gyönge hollywoodit. Elgondolása bevált.

A filmek üzleti lehetőségének elbírálásában, a lekötendő film kiválasztásában elsősorban a tulajdon ítéletére támaszkodik, de előzetesen mindig igyekszik megismerni a film kritikáit. A filmkritikák hatása kiszámíthatatlan; van, hogy a kedvezőtlen kritika nem befolyásolja a film sikerét, de előfordul az is, hogy valami dicséretnek szánt megjegyzés, például az, hogy a film dokumentatív vagy információs értékű alkotás, kedvezőtlenül hat ki fogadtatására.

A megfelelőnek ítélt filmek idejében történő lekötése gyakran igen nehéz. A forgalmazó cégek New Yorkban székelnek, s tárgyalni akárhányszor csak helyi képviselőik útján hajlandók, azoknak viszont nem áll rendelkezésére bemutatás célját szolgáló kópia, vagy nem tudnak a filmről. A külföldi filmeket csak importőr-forgalmazó cégeken keresztül lehet megszerezni. Ha a film az előzetes jelentések szerint nagy kasszasikernek ígérkezik, meg kell küzdeni a sok mozival rendelkező tőkeerős vállalatok versenyével. A film megvásárlásának útjamódja nem minden filmnél azonos. A díjnyertes nagyfilmekért a forgalmazó vállalat előzetes garancia-összeg lefizetését követeli. Ez az összeg elérheti Los Angelesben a 20,000 dollárt, sőt még annál több is lehet: az Édes élet Los-Angeles-i bemutatásáért például 75,000 dollár garanciát kellett fizetni. A bemutatás jogát vagy kötött összegért, vagy a bruttó bevétel előre megállapított, és az esetek többségében progresszíven emelkedő százalékáért lehet megszerezni.

Los Angeles a kettős műsorok hazája. Ez alól csak azok a mozik jelentenek kivételt, amelyek a legdrá-

gább alkotások bemutatását tudják megszerezni maguknak. Komoly hiány mutatkozik művészi rövidfilmek terén: egy-egy jó rövidfilm megszerzése roppant drága, sőt, egyes esetekben a kísérőfilm bemutatásának joga annyiba kerül, mint a fő filmé.

A műsor összeállítása terén külső befolyás nem érvényesül, s ha kezdetben elhangzott is egy két rosszalló szó a külföldi filmek propagálása ellen, ez is inkább hazafias érvekre támaszkodott s azóta elhallgatott. Mikor a mozi, a Chaplin körül támadt politikai bonyodalmak idején, ragaszkodott a Rivaldafény bemutatásához, bátorsága rokonszenvező fogadtatásra talált.

Nagyon érdekes a hallgatóság összetétele. Erre leginkább a mozi címjegyzéke vet fényt. A nézők többsége a Los Angeles Times olvasói közül kerül ki (a lap kritikusának, Kevin Thomasnak az állásfoglalása közvetlenül befolyásolja egy-egy film kasszasikerét), és egyesek igen messziről, néha 50—100 mérföldről jönnek el megnézni egy-egy darabot. A nézők szombat esténként főleg a fiatalok közül kerülnek ki, hét közben az idősebbek vannak többen. A bemutatott filmek nemzetisége is számottevő tényező: egy-egy francia film bemutatásakor a nézőközönség 50 %-a francia anyanyelvű. A film nyelve más szempontból is fontos: a Cherbourg-i esernyőket például autóbuszszám nézték meg a vidékről beránduló, franciául tanuló diákok. A nyár valaha általában rossz szezonnak számított, ma viszont, a jelentős tv-műsorok hiánya miatt, inkább jó. Egy-egy fontos esemény tv-közvetítését általában megsínyli a mozikassza: a művész-mozié azonban kevésbé, mint a többié, például a kommersz hollywoodi filmeket bemutató „családi" moziké. A művészmozik közönségét ugyanis kevésbé érdekli a boxmeccs, a politika és más egyéb.

A tv. konkurrenciája érezhető. A Los Feliz műsorpolitikájának egyik alapelve, hogy tv-ben bemutatott külföldi filmet fő filmként nem játszik.

A külföldi filmek közönsége egyre szaporodik. Hogy miért, azt nem lehet pontosan tudni; lehet, hogy a külföldi filmek szájról szájra járó jóhíre teszi.

A mozi rezsije állandó kiadásokból (helyiség, fizetések) és változó kiadásokból adódik. Ez utóbbiak legjelentősebb tétele a hirdetésre fordított összeg és a filmek bemutatása jogáért kifizetett összeg. A mozinak szabad választása van: sokat vagy keveset fordít hirdetésre, drága vagy olcsó filmeket vásárol. Az állandó tételek azonban így is, úgy is változatlanok. Az alapközönség, amely mindenképpen bejön a moziba és megnéz bármit, tulajdonképpen adott. Ez azonban nem fedezi a rezsit. A hirdetésekre és jogdíjakra kifizetendő összeget tehát úgy kell megállapítani, hogy a változatlan összegű rezsit fedezze.

Hirdetni természetesen többféleképpen is lehet. Az egyik módszer — és ezt követi a Los Feliz —, hogy azokat értesíti műsorairól, akikre nézőként számít. Ezzel a közönséggel olyan hangon érintkezik, melyet az megért és értékel. Van más módszer is: ha a mozi mindenkit közönségének tekint, és hirdetésével gyakorlatilag mindenkit igyekszik megközelíteni.

A Los Feliz hirdetésének legfontosabb eszköze a körlevél. Törzsközönsége elvárja, megkívánja, hogy a mozi műsoráról értesítsék, s valahányszor elkészül a program, ki is megy a körlevél mintegy 10,000 ember címére. Programot általában negyedévenként készít a mozi.

A közönség különleges igényeihez igazodik az is, hogy a mozi rendszeresen árusítja a filmművészettel foglalkozó folyóiratokat, könyveket, a bemutatott film zenéjéről készült hanglemezeket, sőt svájci csokoládét és más egyéb különlegességeket is.

A műsor összeállítására, főleg az egymás mellett szereplő két film megválasztására a mozi nagyon ügyel. A két filmnek illenie kell egymáshoz, bizonyos affinitást kell mutatnia. Ez különösen akkor válik fontossá, ha a mozi valamilyen ünnepi sorozatot —

például francia filmhetet, Antonioni ciklust — indít. Ha ugyanis jó a filmek összepárosítása, olyan filmeket is sikerrel lehet bemutatni, amelyek egyébként nem számíthatnának jelentős kasszasikerre.

A művész-mozival kapcsolatban felmerült az egyetemi és főiskolai mozik konkurrenciájának kérdése. Ha az ilyen mozi a filmesztétikai nevelést tűzi célul maga elé, és régi, nagyhírű alkotások bemutatásával nevel műértő közönséget, nagyon hasznos missziót tölt be. Ha azonban maga is versenyez a jelenlegi művészfilmek bemutatásáért, csak konkurrenciát támaszt azoknak a moziknak, amelyeknek ez a hivatásuk, erre készültek fel, ennek érdekében vállalják a kockázatot és a magas rezsiköltséget.

Mindent összevetve a művészfilmek bemutatása és a külföldi filmek népszerűsítése hálás és üzletileg is hasznothajtó vállalkozás.

Robert Musil regénye filmen

A cannes-i fesztiválon került bemutatásra Musil híres regényének, a Törless iskolaéveinek filmváltozata, egy fiatal német filmművész, Volker Schloendorff rendezésében. Az elsőfilmes rendezőt a francia Cinéma 66 című folyóirat mutatja be számunkra. A figyelmes érdeklődés nemcsak a jelentős vállalkozásnak szól, hanem talán annak is, hogy Schloendorff-ot német származása ellenére nagyon is francia tanítványnak tekintik. Tanulmányait ugyanis mindvégig Párizsban végezte, először filozófiát tanult, majd dicsérő oklevéllel hagyta el egyszerre a filmfőiskolát és a jogi akadémiát. Pályája a szokásos módon indult. Asszisztens évek, bár nagyon számottevő rendezők mellett (Louis Malle, Alain Resnais), majd dokumentumfilmek Algériáról és Thaiföldről, míg az első játékfilmre sor kerülhetett.

Milyen meggondolások vezették a témaválasztásban, milyen lehetőségeket kínál a mai nyugatnémet filmgyártás, milyen küzdelmet jelent a konformizmus elkerülése? — ezekre a kérdésekre ad választ Schloendorff nyilatkozatában.

— Azért választottam ezt a témát — mondja a fiatal rendező —, mert rajongok Musil-ért, és azt reméltem, hogy talán kevesebb nehézségem lesz, ha egy klasszikus neve fémjelzi vállalkozásomat. Elképzelhetetlen, mennyi óvatoskodással, kockázattól való félelemmel kell megbírkóznia annak, aki ma Nyugat-Németországban modern filmet akar készíteni. E regény közismerten a század elején játszódik, és ez a távolság, úgy látszik, megnyugtatta a producereket. Mégis, annak érdekében, hogy a túl könnyű utat elkerüljem, a történet idejét határozatlanná tettem, és az egzotikummal szemben inkább a regény modern vonatkozásait domborítottam ki. Mindent a hatalom vonatkozásaira összpontosítottam. E tekintetben Musil könyve valóságos profécia. Törless kalandjain, barátságain és gyűlöletein keresztül, azon keresztül, ahogyan félig cinkosává válik az erőszaknak, a nácizmus egész szellemisége ragadható meg.

Schloendorff a filmet valóságos külsők között forgatta, távol a stúdióktól, amelyek sem technikai felszerelés, sem műszaki szakemberek dolgában nem nevezhetők korszerűeknek.Az a tény, hogy a fiatal rendező direkt hanggal próbált dolgozni, rengeteg nehézséget támasztott, mert ez volt az első eset a német játékfilmgyártásban, amikor az utószinkrontól eltekintettek. A direkt hangfelvétel a konzervatív hangmérnökök és technikusok számára valóságos lázadásnak tűnt. Annyira, hogy a stúdió vezetői már-már elbocsájtással fenyegetőztek a törvénybontó módszerek alkalmazása miatt.

— Filmet készíteni Németországban — panaszolja a rendező — ma valóságos mártírium. Kellékestől berendezőig csupa hozzánemértés, dilettantizmus. Ha valamilyen stílusú bútorra van szükség, épp a fordítottját hozzák. A forgalmazókat csak a hazai siker érdekli, ennek feltétele pedig: csak semmi megbotránkoztatás, csak semmi sokkra törő hatás! Igy, nem-

csak technikailag hallatlanul szegényes, hanem szellemében is olyan avult, anakronisztikus filmgyártást teremtenek, mely minden siker lehetőségét elveszíti külföldön.

A szakadatlan harc a producerekkel erősen megakadályozott abban, hogy olyan filmet készítsek, amilyet akartam és megálmodtam. Biztos, hogy sok tévedés és hiányosság is van benne. Mint ahogy az is biztos, hogy nem lesz „sikerfilm", könnyű győzelmet hozó. Igyekeztem lehetőleg elkerülni a gyermekkori történetek poétikus kliséit, a megszokott szabványokat.

— Úgy érzem, végül is munkámban az asszisztensi évek tapasztalatai kevesebbet segítettek, mint a Cinémathèque-beli vetítések szívós, kitartó látogatása. Megszámlálhatatlan klaszszikust láttam itt, a szovjet némafilm nagyjaitól a korai és későbbi amerikaiig. De akik a legközelebb állnak hozzám, az Fritz Lang és Godard.

Joris Ivens új filmje Vietnamról

Párizsban nemrég mutatták be Az égbolt és a föld című filmet, amely tavaly készült Vietnamban. A nagy jelentőségű dokumentumfilm tulajdonképpen útijegyzet arról az országról, amelyben az élet a totális háború ellenére is tovább folyik. Szerzője a dokumentumfilmek nagy poétája: Ivens.

Ivens a Téléciné hasábjain a következőkben foglalta össze Az égbolt és föld politikai mondanivalóját:

„Véleményem szerint Vietnamban nemcsak a szocialista országok, hanem az egész világ, az egész emberiség sorsa kockán forog. Ha a reakció, az amerikai militarizmus győzne, még brutálisabb eszközökhöz nyúlna világszerte. Hiszen Santo Domingóban és más országokban is agressziót követtek el. A veszély roppant nagy. Azért nyújtunk segítséget a vietnamiaknak, mert szabadon szeretnénk élni saját hazánkban."

Egyébként a világhírű rendező a Filmcritica című olasz lapban a következő felhívást tette közzé:

„Az égbolt és a föld személyes tanúságtételem arról, amit Vietnamban láttam, éreztem, átéltem. A vietnami filmművészek hallatlanul nehéz körülmények között dolgoznak, mindenekelőtt a háború miatt, ezenkívül pedig azért, mert technikai eszközeik nagyon, de nagyon szegényesek. És nagyon sok mondanivalójuk van, — hiszen most rakják le nemzeti filmművészetük alapjait.

Azt hiszem, a világ valamennyi filmművészének kötelessége, hogy segítse őket, pusztán szakmai szolidaritásból is.

Bármivel jelentős segítséget nyújthatunk nekik: 16 mm-es felvevőgépekkel, nyersanyaggal, filmkópiákkal, könyvekkel, folyóiratokkal. Biztos vagyok benne, hogy felhívásom kedvező fogadtatásra talál az olasz filmművészek körében. Amikor vietnami kollégáink megkapják segítségünket, érezni fogják, hogy mellettük állunk, és bízunk bennük."

Az égbolt és a föld — mint Edoardo Bruno a Filmcritica-ban kifejti — mintaszerű összefoglalása annak a pontos, tudatos, világos mondanivalónak, amelynek kifejtésére Joris Ivens rászánta egész életművét. Akár a Spanyol föld, ez a tanúságtétel is elválaszthatatlan az emberektől, a nép harcától, állhatatosságától, a szűntelenül lüktető élettől, „amely épp oly legyőzhetetlen, mint a halál". Emlékeztet az embertől elválaszthatatlan többi tanúságtételre, például az Indonesia Calling-re, de a Zuiderzee-re is, amely a természet ellen vívott szívós küzdelmet fejezte ki, és föltárta, hogy a gépek a mindennapi munka új perspektívájában emberi méreteket öltenek.

Ivens mindig ügyelt arra, hogy egységes szerkezetbe fogja össze a történelmi igazságot és az emberi mozzanatokat; a fölismert valóság összefüggéseiben mindig megkereste, meg is találta a dolgok emberi méreteit, az öntudatos tettek jelentőségét.

Műveinek egyetlen részlete sem anekdotikus, mindig megőrzi a folyamatosságot, a pontos előadásmódot, a történelmi indokokat és a dialektika

erejét, amelyet hiteles egyszerűségében mindig hatásosan tud felhasználni.

Ivenstől idegen az absztrakt kísérletezés, a célzásokkal teli okoskodás vagy a szimbolikus eszközök használata. Metaforái még az Eső-ben vagy az Ipari szimfóniá-ban sem vesztették szem elől a dolgok valóságát, pedig e két műben a formák játéka a képben gazdag szerkezetek hálózatát alakította ki. Ivens prózát írt, mondanivalóját a tényeken belül szerkeszti meg, és prózája mindig olyan érvelés, amely összhangban van az emberi dimenziókkal.

Ivens mondanivalója a történelemben gyökerezik, ezért egységes látásmódra épülő nyelven fogalmazza meg; minden művét pontos ideológiai kapcsolatok kötik össze egymással, mindegyiket kutató szenvedély, feszültség, őszinteség és részvét jellemzi.

Ivens filmművészete közvetve epikus filmművészet; az eseményekben való részvétele nem a nézőt lenyűgöző képekben nyilvánul meg; minden tényt abszolút igazságra törekvő kutatószenvedéllyel vizsgál meg a maga egyedi történésében, de ezt a történést nem fosztja meg szabad expresszív lehetőségeitől.

Az égbolt és a föld szimbolikus jelentőségű. A vietnami háború ugyanis abszolút háború, a nép háborúja az ember ellen; irracionális jellege a gépnek az ember ellen való felhasználásában fejeződik ki, mintha az istenek akarnának bosszút állni az emberek, a józan ész világán. Ez a háború a totális bombázások, a rombolás háborúja, mintha valami kicsiny Hirosimában folyna a föld, az élet, az öröm ellen. Emberek nem is kerülnek érintkezésbe egymással, csak a külső erőszak nyomait láthatjuk, mintha valami szörnyeteg támadna a dolgok természetes rendjére. De az emberi ész felülkerekedik, rendet teremt a zűrzavarban, a halállal szemben az életet, a rombolással szemben az építést viszi diadalra. Türelemmel, állhatatossággal, a közösség tetterejének mozgosításával; mintha valami öntudatos dal csendülne fel. Ivens ezt az érzést az érthető metaforák nyelvére fordította le; párhuzamosan mutatja be a vietnami fiúk táncát, amely egy repülőgép lelövését fejezi ki, és az amerikaiak egyik igazi légitámadását; bemutat egy asszonyt, amint szembeszáll a rombolás fortélyával. A föld a munkára, az égbolt a rombolásra összpontosítja erejét, akár a nagy természeti csapások idején. Bombázás után az emberek újra munkába fognak; a gyárak, amennyire csak lehet, a régi ütemben folytatják a termelést; a földeket fölszántják, öntözik. A váratlan vágásokkal Ivens kérdez, beszél, megjegyzéseket tesz. Ho Si Minh elmondja, hogyan kell rókára vadászni; elmondja, hogy az ellenség számára az egész ország egyetlen csapda, olyan, amilyent a rókáknak szoktak állítani.

Az emberek megismétlik apáik hőstetteit; felkészülnek a védelemre, szembeszállnak az ellenség fortélyaival, lelövik repülőgépeit. Mindebben nincsen semmi erőszak, csak elszántság, öntudat, szeretet és akaraterő nyilvánul meg benne. „Soha egyetlen országban sem írtak ennyi szeretettől áradó levelet" — jegyzi meg Ivens.

Akárcsak a Macbeth-ben, Vietnamban is ember-erdők nyomulnak előre, hogy megvédelmezzék a szabadságot, hogy visszájára fordítsák a jóslat értelmét; a Shakespeare-idézet egy költői gondolat időszerűségét újítja fel.

Ivens megfigyel, tanúsít, gyűjt.

Tragédiája optimista tragédia; mintha Brecht költeményének visszhangját hallanánk: „a leghosszabb éjszaka sem tart örökké"; a munka és a béke felül fog kerekedni; az égbolt dühét lecsillapítja a munkálkodó értelem. „Csak viseljenek az amerikaiak science-fictionba illő háborút; mi a saját portánkon harcolunk" — ennek a megállapításnak az erejében és igazságában Ivens megtalálta az emberi arányokat és az értelmet. A film nyelve tömör; a képek a dolgok bizonyosságát ragadják meg. A sok áldozat, a rombolás ellenére derű árad belőlük, és ezt a derűt az a tudat hozza létre, hogy a film szerzője belülről nézi a történelmet.

Truffaut műhelyében

A francia új hullám kiemelkedő képviselője, Francois Truffaut a Filmkritik című nyugatnémet folyóirat hasábjain összefoglalja alkotói módszereit, ars poeticáját Ulrich Gregor filmtörténész számára adott nyilatkozatában.

Ami a forgatókönyvet illeti — melynek mint „auteur complet" mindig ő a szerzője —, ezek ötlete általában, kritikusi múltjának megfelelően, más filmekkel kapcsolatos kritikai reflexióiból származik, ahogy például a La Peau Douce (A bársonyos bőr) esetében az ellen a konvencionális felfogás ellen lázadt fel, mely szerint a házasságtörések mindenkori áldozata a törvényes feleség. Amennyiben regények megfilmesítésére vállalkozik, érdeklődését és ábrázolási módszereit ezek más-más jellegzetessége határozza meg: így a Lőj a zongoristára esetében elsősorban a regény képszerűsége, a Jules és Jim-ben Henry-Pierre Roché stílusa, a Fahrenheit 451 című regényének viszont a mondanivalója lelkesítette.

A forgatókönyv írása közben — vallja Truffaut — át kell élni a filmet, el kell játszani a megírt jeleneteket, azonosulni kell a szerepőkkel. Ez az azonosulás azonban azt is eredményezheti, hogy fordított arányba kerül egymással a jellemábrázolás sokrétűsége és a szituációk kidolgozottsága, egyértelműsége. Hitchcock ezt a dramaturgiai problémát általában a jellemábrázolás rovására szokta megoldani, karaktereinek nem marad más szerepük, mint filmjeinek rendkívül feszült, érdekes szituációit alátámasztani. Truffaut-nál viszont éppen ellenkezőleg a szituációk feszültsége vallja néha kárát az árnyalataiban gazdag jellemábrázolásnak. A szükséges egyensúlyt csak akkor sikerül megteremteni, ha a szerző egy pillanatra sem feledkezik meg arról az alapgondolatról, amely miatt az alapanyagot kiválasztotta. Ennek kell meghatároznia a filmírás — és természetesen a forgatás — vezérfonalát.

A film egyszerű művészet — állapítja meg Trauffaut. — Számos, az irodalomban elfogadott és szentesített stilisztikai eszköz alkalmazása megengedhetetlen a filmművészetben. A „többértelműség" pl. elfogadható, sőt szükséges a regényirodalomban, a filmben azonban nem az. Ez utóbbiban a jeleneteknek egyértelműeknek, világosaknak kell lenniök, nehogy a néző összekeverje a különböző szituációkat, helyszíneket, szereplőket egymással. Egy jelenet csak egy gondolatot fejezhet ki. Ha a rendező egy férfit vesz fel egy mozgó liftben, amint egy asszonyt figyel, a férfi figyelme csak a nőre irányulhat, nem nézheti például közben az emeleteket jelző számokat, mert ez zavart kelthetne a jelenet értelmezésében.

Már a forgatókönyvben logikusan ki kell dolgozni azokat az erővonalakat, amelyekre a rendezés felépül. Egy film hibái rendszerint visszavezethetők a logika hiányosságaira, amilyen például a tárgy és a stílus gyakori ellentmondásossága.

Természetesen minden feladatot meg lehet oldani különböző módszerekkel, ugyanazt a tárgyat különböző beállításban, számtalan kameramozgással lehet felvenni, ha azonban a szerzőnek pontos elképzelése van a kívánt hatásokról, akkor pontosan tudja, hogy melyik megoldást válassza.

A logikátlan rendezői módszerekhez tartozik a kamera értelmetlenül gyakori, ok nélküli mozgatása is. A helyes módszer az, ha a kamera a szereplők mozgását kíséri; a képnagyság és a kameratávolság annyi ideig marad azonos, amíg ugyanazt az emóciót hivatott kifejezni. Ha a gép hirtelen megmozdul, darabokra törhet a jelenet feszültsége.

A kamera mozgatása azonban nemcsak a rendezői logika területéhez tartozik, etikai kérdés is. Truffaut erkölcstelennek tartja az avantgarde filmekben és az amatőrfilmekben gyakori nagyközeli felvételeket, amelyek minden ok nélkül óriásivá nagyítják az emberi szemet vagy arcot, indiszkréciójukkal sértik a szeméremérzetet.

A legfontosabb, hogy az elkészült film élőnek, elevennek hasson. Egy

logikusan felépített forgatókönyv megvalósítása esetében is bekövetkezik bizonyos eltolódás az irreális felé. Ezzel feltétlenül meg kell birkózni; néha meg kell változtatni a szöveget, vagy rá kell vezetni a színészt arra, hogy megtalálja a helyes hangvételt.

A beállítások idejének, hosszúságának tervszerűsége elősegíti a film ritmusának megteremtését még a vágás folyamata előtt. A vágás különösen azokban a filmekben játszik nagy szerepet — bár mindenképpen fontos alkotói mozzanat —, amelyekben sok az improvizáció, vagy nincs forgatókönyvük; ilyen például a Les Mistons, amelynek forgatása közben Truffaut elsősorban a gyors ritmust tekintette szívügyének, a jelenetek összefüggései csak a vágóasztalon születtek meg.

Igazi dramaturgiai jelentősége a vágásnak A bársonyos bőr című filmben van először. A dramaturgiai egységeket itt nem a jelenetek, hanem a beállítások alkotják, s fontos szerepet játszik az idővel való játék, a valóságos időtartamnak a jelentés érdekében való meghosszabbítása vagy lerövidítése is. Az emelkedő liftben játszódó jelenet például a valóságban 15 másodperc alatt megy végbe, a filmvásznon azonban ötször olyan hosszú. A lift leszállása viszont, a jelenet értelmének és jelentőségének megfelelően, a reális időben zajlik le, egyetlen beállításban. A film realizmusa tehát nem azonos a dolgok realizmusával — mondja Truffaut.

A vágás sokat segíthet a film emocionális egységének megteremtésében. A Négyszáz csapás-ban minden esetben megtört ez az egység, ha a kisfiú nem jelent meg a színen. Ezért sok olyan jelenetet, amelyben csak felnőttek játszottak, el kellett távolítani a felvett anyagból.

Ebből következik, hogy a film végleges koncepciója a vágás közben alakul ki. Vannak filmalkotók, akik minden áron ragaszkodnak eredeti elképzelésükhöz. Truffaut alkotói gyakorlata azt tanúsítja, hogy nem szabad tapadni a forgatókönyvben meghatározott koncepcióhoz, néha el kell hagyni éppen a film érdekében rosszul sikerült vagy zavaró hatású jeleneteket, meg kell változtatni a történetet vagy szükség esetén a témát is. A lényeg azonban, amiért az alkotó elkészítette a filmet, tehát a felhasznált életanyag mondanivalója a változtatások ellenére azonos maradhat. A Négyszáz csapás esetében például Truffaut a gyermeki magányosságról akart filmet forgatni, s a film minden kockája — a szerző eredeti elgondolásaitól való eltérések ellenére — valóban erről is szól.

Nagy jelentőséget tulajdonít Truffaut az utószinkronnak is, melynek hatásossága véleménye szerint sokszor nem a színész érzéseinek őszinteségétől függ. Az osztrák Oscar Werner például hiányos francia tudása miatt a negyedét nem értette az általa elmondott szövegnek a Jules és Jim hangfelvételein; a siker tehát ebben az esetben egy nagy színész rutinjáról tanúskodik, s kevés köze van a belső élményhez.

A természetes hangfelvételeknél a zajok durvák, eltúlzottak, sokszor torzak is. Az is rákerül a hangszalagra, amit szükségtelen hallani.

Truffaut az igazán tehetséges művész szerénységével vallja meg, hogy alkotói módszereinek kialakításában nagy szerepet játszottak azok a filmalkotók, akiket mestereinek, példaképeinek tekint, és akik — legalábbis az ő esetében — ezáltal összekötő láncszemmé váltak a „nouvelle vague" és a korábbi vagy más kortársi filmirányzatok között. Közülük is elsősorban Renoir az, aki realizmusával, s ezen belül a különösség, a szokatlan iránti érzékenységével hatott Truffaut-ra. Ugyancsak nagyra becsüli Hitchcockot a közönségre gyakorolt szuggesztív hatása, filmjeinek élénk, soha nem unalmas ritmusa és filmképeinek stilizáltsága, egyértelműsége miatt.

Elsősorban azonban — bármilyen különösen hangzik is — saját filmjei vannak rá igazán nagy hatással. „Minden filmem előző munkám reakciójaként születik — mondja Truffaut —, azzal a szándékkal, hogy valami újat fejezzen ki."

Külföldi vélemények magyar filmekről

A külföldi folyóiratokban egyre nagyobb számban megjelenő, magyar filmeket kommentáló cikkek, tanulmányok között tallózva, ezúttal három európai ország filmsajtójának rólunk szóló közleményeiből válogattunk: a nyugat-német, a francia és a szovjet megnyilatkozásokból.

A Film című nyugat-német lap a Münchenben megrendezett magyar filmhét alkalmából közöl hosszabb (képekkel illusztrált) tanulmányt „Irányzatok és rendezők a magyar filmművészetben" címmel, és bár a szerző, Klaus Eder elsősorban a bemutatott nyolc filmhez (Gyermekbetegségek, Butaságom története, Iszony, Nappali sötétség, Angyalok földje, Pacsirta, Kőszívű ember fiai, Párbeszéd), illetve rendezőik művészi felfogásához fűz megjegyzéseket, megállapításait azonban az újabb magyar filmművészet egészét áttekinteni törekvő kritikus igényével tolmácsolja (s a kép teljessége kedvéért a rendezők rövid életrajzát és filmográfiáját is mellékeli). A cikkíró irigylésreméltóan elevennek látja a magyar rendezők témaválasztó érdeklődését, különösen a politikai valóság megfigyelését illetően. És bár mint a későbbiek során kiderül, ezt a politikai érdeklődést némelyik film esetében helytelenül értelmezi, általában elismerően emlékezik meg a hazai viszonyaink között érvényesülő alkotói szabadságról.

A legfiatalabb rendezői nemzedékről szólva (közülük Kardos Ferenc és Rózsa János filmjét, a Gyermekbetegségek-et tehetséges műnek ítéli), úgy véli, hogy ezek szabadabbnak érzik magukat a témaválasztásban, mint 40—50 éves kollégáik, s a legkevésbé sem kísérti őket a rosszhírű puszta- és cigányromantika. Jelentősnek tartja, hogy az ifjú alkotók elhanyagolhatónak tekintik a kommerciális szempontot. Az Iszonnyal kapcsolatban említés nélkül hagyja Németh László regényét, viszont emlékeztet Polanski hasonló című filmjére, amelynek sikeresebb lélektani hitelét emeli ki. Hints György művének mondanivalóját egyébként igyekszik értően megfogalmazni.

Jelentős helyet foglal el az elemzésben Fábri Zoltán két filmje, a Húsz óra és a Nappali sötétség, mint amelyeket a német közönség részben a televízióból, részben a magyar filmhét révén már megismert, sőt ismeri Fábri néhány korábbi művét is. A kritikus szerint meghökkentően hasonló a két film koncepciója, mert olyan reflexiókkal van dolgunk bennük, amelyek egy elmúlt történelmi időszak emlékmozaikjaihoz fűződnek. Fábrit szerinte nem egyéni karakterek érdeklik, hanem egy-egy korszak politikai viszonyai által kiváltott magatartásformák. Olyan emberekről van szó, akiknek a nehéz körülmények között nem sikerült embernek maradni, s e magatartásuk értékelésével nincsenek tisztában. Hasonlóságuk mellett a két film elsősorban abban különbözik, hogy „a Nappali sötétség-ben a múlt, bár az íróban elevenen él, lezárt, s alig több egy kínos emléknél", s egyebek közt emiatt a gyengébb film a kettő közül. A Húsz órá-ban a cselekmény a jelenig ér el, és nyitó jelenete arra emlékeztet, hogy a termékeny munka ilyen idilljéért áldozatokat kellett hozni; az új rend kialakulása személyes konfliktusok katarzisán át halad előre.

Fábri reflexióival szemben Ranódy László a Pacsirtá-ban és Révész György az Angyalok földjé-ben az ábrázolt világ impresszionisztikus rajzát igyekszik adni, benne olyan emberekről, akik inkább vegetálnak, mint élnek. Kettőjük közül Révész az, aki a látóhatáron feltűnő új társadalmi életelvet is bemutatja, s filmje végén a munkásszolidaritás első győzelmét aratja. Az ábrázolásban viszont Révész kerül minden pátoszt, s ebben a film balladai hangvétele és poétikus stilizációja nyújt segítséget. Méltányolja a kritikus Ranódy Pacsirtájának költői báját is, ám szimbólumait néha tolakodónak érzi, s szerinte ezeken a helyeken — lemondva a figurák tárgyias ábrázolásá-

ról — a rendező érzelmeinek adja át magát.

Hosszabban foglalkozik Várkonyi Zoltán „hollywoodi méretű" vállalkozásával, A kőszívű ember fiai-val, amelyben szerinte a rendező igyekezete az volt, hogy figurái jellemének hajtóerejét kifürkéssze, s a történelmet mozgató eszmékből és erőkből csak annyit kívánt érzékeltetni, amennyi ezekből a kisember számára érzelmileg megragadható. Ami viszont a magyar szabadságharc történelmi és mai jelentését illeti, a kritikust tájékozatlansága a film mondanivalójának és ábrázolásmódjának félremagyarázására csábítja.

Legtöbb helyet Herskó János Párbeszéd-jének szán, s mindenekelőtt azt állapítja meg, hogy a történelmi-társadalmi változások főként a középső magyar rendező-nemzedéket foglalkoztatják. E filmekben különösen az 1945 utáni fejlődés ábrázolása figyelemre méltó.A Húsz órát és a Párbeszédet összevetve, úgy látja, hogy Fábri már idézett jellemábrázolásával szemben, Herskót „figurái a politikai viszonyoktól függetlenül mint emberek érdeklik", a kialakuló új emberi kapcsolatok, ezek lélektani háttere kötik le figyelmét. Nyílt és őszinte filmnek nevezi a Párbeszédet a kritikus, bár végső konzekvenciáját — hogy ti. a filmben ábrázolt problémákat becsületes szókimondás útján kell megoldani — kétségbe vonja. Ennek ellenére a magyar filmhéten látottak alapján úgy véli, hogy elsőként a Párbeszédet kellene Nyugat-Németországban rendes forgalmazás útján bemutatni.

A kétségtelenül jelentős nyugat-német értékelésen kívül ugyancsak érdeklődésre tarthat számot az a megemlékezés is, amelyet az oberhauseni fesztiválról készült beszámolójában Marcel Martin a Cinéma 66-ban Huszárik Zoltán Elégia című díjnyertes filmjének szentel. „Azt hiszem, revelációról beszélhetünk e filmesszé, e vizuális meditáció esetében... amely lirikus és szenvedélyes képeken keresztül az embert fenyegető végzetről elmélkedik..." A film „személyes és igen eredeti tempramentumot fejez ki, amelynek kibontakoztatásához kétségtelenül bizonyos fegyelemre van szükség, de amelynek erejét csak bámulhatjuk" — írja az ismert kritikus.

A magyar filmek iránt megnövekedett érdeklődést jelzi az a Cahiers du Cinéma-ban megjelent híradás is, amely szerint a dél-franciaországi Pézenas-ban a Francia Filmklubok Szövetségének rendezésében a februári iskolai szünet alkalmából négynapos filmbemutatót tartottak a „nouveau cinéma" műveiből tekintélyes számú résztvevő jelenlétében. A műsoron két-két francia, brazil, kanadai és cseh „újfilmes" alkotás mellett Gaál István Sodrásban, és Szabó István Álmodozások kora című műve is szerepelt, s az egyes résztvevő nemzetek filmjeinek bemutatását egy órás vita követte. A cikk nemcsak a program lefolyását ismerteti részletesen, de vázolja a vita során elhangzott megállapításokat is.

A szovjet filmszaksajtó legtekintélyesebb folyóirata, az Iszkussztvo Kino ugyancsak számos alkalommal juttat helyet a magyar filmművészet híreinek, magyar és szovjet szerzők filmjeinkről szóló recenzióinak, tanulmányainak. L. Pogozseva, a folyóirat főszerkesztője például, aki régóta tanúsít érdeklődést a magyar film iránt, az 1965/8. számban megjelent tanulmányában Fábri Zoltán Húsz óra és Jancsó Miklós Igy jöttem című filmjét elemzi összehasonlító módon, s az előbbit a szocializmustól idegen eszmék tagadásának, az utóbbit a két volt ellenség barátságának tükrében megjelenő emberség, helytállás igenlésének minősíti. A tanulmány a rendezők portréját is felvázolja, s értékelésében helyesen ítéli meg a szóban forgó filmek újdonságát: a Húsz óra esetében az elmúlt húsz év fejlődésének dialektikus megragadását, az Igy jöttem rendezői szándékai között pedig a háború ábrázolásának a konvencionálistól eltérő sajátosságait. Megemlíthetjük még a tanulmány szerzőjének egy régebbi jelentős cikkét, amelyben Ranódy László Pacsirta című filmjének cannes-i sikerével kapcsolatban méltányolja a

„provinciális magyar múlt erőteljes kritikáját", s Páger Antal „sokrétű, finom, érzelemgazdag" alakítását.

A nagyobb terjedelmű, bár régebbi keletű írások közé tartozik Vajszfeld, az ismert kritikus és esztéta Szemes Mihály Új Gilgames című filmjéről közöl négyhasábos cikke. A szerző megragadónak találja a mű optimizmusát, a komor tónust is feledtető életigenlését. Dícsérettel emlékezik meg a színészekről, elmarasztalja viszont a mű szentimentalizmusát, melodramatikus felhangjait, fölöslegesnek tetsző fordulatait.

M. Zelenko hasonlóképpen hosszabban boncolgatja Fábri Zoltán Nappali sötétség című filmjének problematikáját. Bár módszere — mint a folyóirat többi kritikusáé is — jobbára leíró s az eszmevilágra koncentráló, mintsem a művészi formákat érintő elemzés, igyekszik megragadni a múlt és a jelen dialektikáját feltáró történet kulminációs pontjait. A rendezőről szólva megrajzolja pályaképét, megpróbálja a filmet egész életművébe állítani, méltatja pszichológiai igényességét, színészvezetését.

A teljesség kedvéért említsünk még meg néhány magyar szerzőt, akiknek írása az Iszkussztvo Kinoban jelent meg, ezek között Hámos György és Gyertyán Ervin, Ranódy László és Thurzó Gábor nevét. S ugyancsak feljegyzésre méltó, hogy a folyóirat sűrűn közöl képeket, kommentárt, rövid hírt s különféle műfajú írást filmjeinkről, ami a magyar filmművészet növekvő jó hírét jelzi.

Wajda a Hamvak stilisztikájáról

A Positif márciusi száma a Hamvak franciaországi bemutatása alkalmából terjedelmes ismertető anyagot közöl Wajda művészi pályájáról, majd különböző időpontokban készült interjuk-ban megszólaltatja magát a rendezőt is. A Hamvak-kal kapcsolatban vázolja az eredeti regény szerzőjének, Stefan Zeromski-nak, illetve művének a lengyel irodalom történetében elfoglalt helyét. Eszerint Zeromski (1864—1925) Boleslaw Prus mellett a legjelentősebb lengyel prózaíró, aki műveihez a XIX. század realista hagyományaiból merített inspirációt, de ideológiai és művészeti szempontból egyaránt túlhaladta azokat. Nem elégedett meg az igazságtalanságok humanitárius elítélésével, hanem felvetette a társadalom alapvető átalakításának problémáját. Formai szempontból részben elhagyja a realista próza módszereit: lírai rendeltetésű kitérőkkel oldja fel regényeinek tömörségét, szubjektív hangvételt alkalmaz, gyakran használ szimbólumot, s bizonyos expresszionista színezetet kölcsönöz stílusának azáltal, hogy leírásainál aggályosan ragaszkodik az igazmondáshoz.

A Hamvak egyébként a lengyel Háború és béke és „mindenki olvasta Lengyelországban". A film munkálatai két évet vettek igénybe, s amikor 1965 októberében Varsóban bemutatták, művészeti és történelmi szempontból élénk vitát keltett.

Wajda interjújában mindenekelőtt megindokolja, miért Zeromski regényére esett választása.

— Úgy gondolom, ez az egyetlen valóban irodalmi alkotás, amely sajátosan nemzeti problémákat tárgyal. Ez a fajta lengyel irodalom érthetetlen az idegen számára. Nyilvánvalóan mindig voltak olyan írók, akik igyekeztek alkalmazkodni az európai irodalom nagy áramlataihoz — mint Wladyslaw Reymont a Parasztok-kal, ma pedig Jerzy Andrzejewski és Kazimierz Brandys — az ő műveik azonban nem mindig sikeresek. Azt az irodalmat, mely engem legjobban érdekel, eleve elítélik, mivel érthetetlennek tartják. Ez az irodalom a lengyel romanticizmussal kezdődik, Wyspianskival jut el csúcspontjára, és Zeromskival a Hamvak-ban ér véget.

— Zeromski regényének filmrevitele három alapvető problémát vetett fel: az irodalmi anyag felhasználásának, a film stilisztikájának és a sze-

replők kiválasztásának gondjait. Bár e problémák más filmeknél is felmerülnek, a Hamvak esetében azonban — a művészi vállalkozás megszervezésének rendkívül összetett jellege miatt — félreérthetetlenül pontos feleletet igényelnek.

— Korunk filmje általában a mese leegyszerűsítésére törekszik, s az irodalomhoz hasonlóan szívesen merül bele kitérésekbe, epizódokba. Amit régebben egyetlen jelenet szüzséjeként használtak, ma egy egész filmre elegendő. A Hamvak a maga három kötetnyi cselekményével nem tette lehetővé a dolgok ilyen tárgyalását. A regényben leírt események térbeli és időbeli sokfélesége és megoszlása arra kényszerített bennünket, hogy rendszeresítsük a flash-back (visszapillantás) használatát. Álljunk meg egy pillanatra a Hamvak flash-back-jeinél. Valójában ma már más terminust kellene találni a felvétel e műfajára. Az például, amit Fellini vagy Bergman csinál filmjeiben, már nem flash-back a szó régi értelmében. Régebben az ilyen képsor a filmben lényegében zárt történetet alkotott, tehát a film jelen cselekményét bevezető elbeszélés volt. Ma e flash-back-ek helyén a hősök asszociált gondolatait, emlékeit és ábrándjait találjuk önálló, nem koordinált képsorokban, amelyek szubjektív és individuális jellegüknél fogva nagyon távol esnek a hosszú téli esték történeteinek stílusában megrendezett eseményektől. A nézők elfogadták ezt az új módszert. Úgy gondolom, a televízió tapasztalatai is hatással voltak a Hamvak szüzséjére. Mivel mindebben bizonyos vagyok, jogosultnak látom a Hamvak-ban azokat a képeket, amelyek Rafal gyötrelmes és tolakodó hegyvidéki emlékeit vagy a Cedro emlékeiben feltűnő Somosierra-i őrülteket jelenítik meg, annál is inkább, mert a Hamvak népszerű film, és valójában idegen tőle minden formai kísérletezés. Tegyük azonban hozzá, hogy még egy másik, igen prózai, de lényeges ok is kényszerített bennünket erre a megoldásra: a film korlátozott időtartama.

— Néhány szót arról is, amit az imént a film stilisztikájának neveztem. Ha kosztümös történelmi filmről beszélünk, természetesen látványosságra gondolunk, kitűnően megszerkesztett képeket látunk magunk előtt menetelő hadseregekről, jól felkészített színészek háromszögben vagy körben elhelyezett csoportjairól stb., stb. Tehát képeket s újra képeket! Minél statikusabbak, annál szebbek kell legyenek és csodálatot kell hogy ébreszszenek a festészet alkotásaihoz való hasonlóságukkal. Vajon ez volt az egyetlen út a Hamvak filmrevétele után is?

Minden olyan stílus, amely tökéletességre jutott, egyszersmind elveszti a továbbfejlődés lehetőségét. Eizenstein óta, akit annyian uánoztak, a kép tökéletességét senki sem volt képes előbbre vinni. A kép tökéletességét a szó mai értelmében véleményem szerint Kuroszawa és Fellini képviseli, természetesen mindegyik a maga módján. Mi az ő munkájuk jellegzetessége? A mozgás. Eizenstein a kép tökéletessége érdekében mozdulalanná tette kameráját és statikus képeket rendezett. Ez a két rendező viszont filmjei cselekményét nem kívülről fényképezi, mintha színpadon látná a kép tárgyát, hanem a mozgás belsejéből, úgyszólván a cselekmény „méhéből". Filmem ezt a formanyelvet használja, ilyen ábrázolást sugallt a háttér, a tárgyak realitása, a fák, az utcák, a belsők, a bútorok valósága is. Nem volt könnyű egyébként néhány dolgot olyan elevenen és mozgalmasan ábrázolni, az ifjúság lendületével úgy megtölteni, mint ahogyan azt a Hamvak szövegében érezzük. Különben az ifjúság teljes erővel kifejeződik a film hősein keresztül.

— Ki kaphatott szerepet a Hamvakban? A retorikus válasz, hogy ti. a legjobbak, nem oldja meg ilyenkor a problémát. Nyugaton ilyen esetben azt kutatják, kit hogyan jegyeznek „a sztárok tőzsdéjén", amely a pénzen, azaz a reális népszerűségen alapul, s így nyomban megkapják a feleletet a kérdésre. Nálunk sztárok helyett jó színészekre van szükség. A sztár, azaz

a közönség ideálja nem feltétlenül jó színész: pszichofizikailag meghatározott egyéniség, akit a nézők választottak ki. Mítosz. Mivel Lengyelországban ez a fajta nem létezik, jó színészeket kellett keresnünk. A regény hőseinek életkora viszont újabb komplikációkat jelentett. Figyelmen kívül hagyhattuk ezt? Bizonyára nem. „Minden kornak megvannak a maga törvényei" — mint a közmondás tartja. Az, ami szép és vonzó egy fiatalembernél, elviselhetetlen és ostoba lehet egy felnőtt viselkedésében. Mivel a szükség arra kényszerített, hogy új arcokat keressünk, fiatal, tapasztalatlan színészeket vettem igénybe, akiknek nem volt ugyan gyakorlatuk, de saját reális korukkal, valódi fiatalságukkal jelenhettek meg a filmen.

CONTENTS

Studio

Balance

Television

Close-up

Horizon

Books

Foreign Periodical Review