

FILM KULTÚRA 67/3

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM • MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

FILM KULTÚRA 67|3

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM • MEGJENIK KÉTHAVONKÉNT

Szerkesztőbizottság

Bíró Yvette szerkesztő

Gaál István

Hegedűs Zoltán

Kovács András

Ujhelyi Szilárd

1967. május - június

TARTALOM

Műhely

- 5 Számvetés az örökséggel
Beszélgetés a Tízezer nap alkotóival
- 19 Alkotói együttműködés - művészi önállóság
Operatőrök vitája az Utószezon szakmai tanulságairól (S. G.)

Premier plan

- 25 A csehszlovák „új film”
- 26 Hegedűs Zoltán: Prágai séták
- 35 A gondolat poézise
Beszélgetés Jan Nemeccel (Bíró Yvette)
- 41 Az alkotók
V. Chytilová, M. Forman, J. Jires, P. Juracek, A. Mása,
J. Menzel, J. Nemec, I. Passer, E. Schorm, S. Uher

Mérleg

- 74 Máriássy Judit: Makacs sablonok
- 79 Nemes Károly: A Balázs Béla Stúdió új filmjei
- 84 Molnár Gál Péter: Az új hullám - távoli partokról

A film és közönsége

- 89 Taródi-Nagy Béla: Adatok a világ mozikultúrájáról
- 96 Wajda és a húszévesek (Tánczos Gábor)
- 103 A film láttató költészete
Kassák Lajos a film és a képzőművészet kapcsolatáról (T.)

Könyvek

- 109 A filmtörténetírás magyar klasszikusa (Kenedi János)
- 112 Francia kismonográfia az új magyar filmről (Bikácsy Gergely)
- 113 Memoárok a szovjet filmművészet múltjából (Somlai Péter)

Külföldi folyóiratokból

- 116 Peter Watkins „dühös” filmje: A hadijáték
- 118 Tarkovszkij „a megragadott idő művészetéről”
- 121 „Ördögűző” filmművészet?
- 123 Régi és új elemek az indiai filmben
- 125 Kudarc vagy mestermű? - Antonioni új filmje és a kritika
Öngyilkosság. (Filmvázlat)
József Attila novellája nyomán filmre írta: Kósa Ferenc
- 129 Contents
Josef Liesler (Prága) festményeivel és rajzaival

E számunk munkatársai

Bikácsy Gergely, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Bíró Yvette, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Chytilová, Vera filmrendező
Csoóri Sándor író
Hegedűs Zoltán, a Filmvilág szerkesztője
Kassák Lajos író
Kenedi János újságíró
Kósa Ferenc filmrendező
Máriássy Judit újságíró
Molnár Gál Péter filmkritikus
Nemec, Jan filmrendező
Nemes Károly, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Sallay Gergely, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Sára Sándor operatőr
Somlai Péter, a Színháztudományi Intézet munkatársa
Taródi-Nagy Béla, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Tánczos Gábor középiskolai tanár

Következő számaink tartalmából

Líraság és gondolatiság újabb filmjeinkben

Filmjeink nemzeti karakteréről

Műhely: Beszélgetés Kardos Ferencsel

Filmtörténeti dosszié: Tony Richardson

A filmelmélet modern irányzatairól

A pszichológiai „érték” és a filmhatás

Spencer Tracy

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum igazgatója
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József Nádor tér 1.) köz-
vetlenül vagy csekkbefizetési lapon (csekk számlaszám: egyéni 61.280, közületi
61.066), valamint átutalással a KHI MNB 8. sz. egy számlájára. Előfizetési díj:
egy évre 42.— Ft. félévre 21.— Ft.

MŰHELY

SZÁMVETÉS AZ ÖRÖKSÉGGEL

Beszélgetés a Tízezer nap alkotóival

A Tízezer nap nemcsak sajátos műfaji jegyeivel válik ki a magyar filmek sokféleségéből, hanem megszületésének egyedi körülményei, az alkotók valóban kollektív együttműködése révén is. A rendező, az operatőr, a forgatókönyvíró, sőt az érdeklődő barátok szűk köre is, szoros gondolati közösségben, dinamikus munkamódszerrel, egymás ihletése és ellenőrzése alatt építették közös művüket. Ez az oka annak, hogy műhelybeszélgetésünkre ezúttal nemcsak a rendező Kósa Ferencet, hanem Csoóri Sándort, a forgatókönyv íróját, és a film operatőrjét, Sára Sándort is meghívtuk. Az időközben két fesztiváldíjat nyert Tízezer nap alkotói gondjairól is együttesen adtak számot.

Mindenekelőtt a film születésének történetéről érdeklődnénk.

Kósa Ferenc:

- Szeretném előrebecsátani, hogy erről a filmről nem tudok higgadtan és objektíven beszélni, csak olyan érzelmi túlfűtöttséggel, ami egyébként egyáltalán nem jellemző rám, és amitől általában idegenkedem. Az első film persze különös helyet foglal el az ember életében, ahogy az első szerelem is. Az első forgatási napon úgy ugrándoztam egy háromszáz holdas búzatáblában, mint amikor a csikót először kiengedik. Rám szakadt a felelősség, a teremtés és a kifejezés öröme. S minél nagyobb felelősség hárult rám, annál erősebbnek éreztem magam. Mellékessé vált minden az életemben, ez a film lett a családom, barátom, ellenfelem. Huszonöt éves voltam, amikor ennek a filmnek a körvonalai kialakultak bennem. Azóta öt év telt el, változtam én is, a film is magán hordozza az érte és ellene vívott harcok sebhelyeit, mégse idegenedtem el tőle, nem tudom

hűvösen, távlatból megítélni. Szeretem ezt a filmet, mert megkín-
lódtam érte. Még olyankor is védtem, amikor nem volt igazam. A
film körüli vitákban makacs voltam inkább, mint okos. Hogy miért?
Mert számomra is egy valamire való mű minden pontja - a legkisebb
részlettől az Egészig - archimedeszi pont.

Dinamikus anyaggyűjtés

- Mindezt természetesen már az is érthetővé teszi, hogy a film
minden pillanata hetek és hónapok munkáját sűrítette. A Balázs
Béla Stúdióban az anyaggyűjtés módszere kisfilmek készítése során
alakult ki: nagyon lelkiismeretesen bejártuk témánk egész határ-
vidékét, és sajátos film-szociográfiai módszerrel igyekeztük feltér-
képezni. Ezt neveztük „dinamikus anyaggyűjtés”-nek.

- Munkánk azzal kezdődött, hogy felosztottuk egymás között az
országot, és hatan-nyolcan - Gyöngyössy Imrén és Sára Sándoron
kívül néhány barátunk a Balázs Béla Stúdióból - elindultunk, ki a
Dunántúlra, ki a Viharsarokba, én haza a Nyírségbe, magnóval, kes-
kenyfilm-felvevővel és fényképezőgéppel. Ebben a fázisban még ke-
vés céltudatosság volt a munkánkban, inkább csak messziről köröz-
tük a problémát: apáink generációjának élettörténetét. Olyan szemé-
lyes élményeket gyűjtöttünk, amelyek apáink nemzedékének tagjai-
val történtek, azóta, hogy mi megszülettünk, máig. Aztán összeül-
tünk, és megírtuk az első novellát, amelyben már kezdtek földeren-
geni a film körvonalai: kiderült, hogy nagy időegységet átívelő tör-
ténét lesz, ilyen jellegű főhőssel, amilyen Széles István. Ezután
újra anyaggyűjtés következett, de ekkor már tudatosan kerestük az
olyan embereket, akiknek a sorsa hasonlít ennek a figurának az
életútjához. Az első novella-változat szerint még rövidebb időegysé-
get fogott volna át a film: a háborúval kezdődött. Én mindig is a
szűk időegység híve voltam, de mondanivalónk végül is úgy alakult,
hogy ki kellett terjesztenünk az időtartamot harminc esztendőre.

Néhány konkrét példát talán erre a szociografikus jellegű anyaggyűjtési mód-
szerre?

Kósa Ferenc:

- Rengeteg embert „megbeszéltünk” - ahogy mi hívtuk ezt a mun-
kát -, és jóval több, mint negyven óra magnetofonanyagot vettünk
fel. Hallottuk például, hogy az egyik faluban egy rendőr lelőtt egy
nagyerejű fiatalembert. Fölkerestük az özvegyet, majd a férfi öccsét
is, aki részletesen elmesélte, hogy ő hogyan látta az esetet - mert
valóban ott ült a lócán, amikor a pisztoly elsült. Aztán egy másik,
távoli faluban megkerestük a rendőrt, és ő is elmesélte a történetet
- az ő szemszögéből. S beszéltünk a feleségével is, aki az eset óta
elhidegült tőle, ami miatt elég szerencsétlen ember lett a rendőrből -
szóval olyanok az ügy valóságos összefüggései, mint a filmben.

- Vagy egy másik példa: Bánó Fülöp alakja. Valóságos emberről mintáztuk, s ez a valódi neve is. Tarpán élő nyugdíjas párttitkár. A filmbeli lakást is Bánó Fülöp valódi lakásáról másoltuk; s a valóságban is ilyen sok gyereke van, mint a filmben. Amikor beszélgettünk, a többi között megkérdeztem: „Szokott-e olvasni, Fülöp bácsi?” - „Igen, angol nyelven leginkább szoktam, mert nemigen szeretem, ha lefordítják.” Kiderült, hogy az angolon kívül szerbül is ír-olvas - de mindez már valószínűtlennek hatott volna, ha bele vesszük a filmbe.

- A módszer lényege: valamennyi történetet, emberi helyzetet igyekeztünk alaposan körüljárni, és minél több ember aspektusából föltárni. A novellát vagy a forgatókönyv különböző változatait - összesen kilenc forgatókönyvet írtunk - mindig olyan képlekeny állapotban tartottuk, hogy beleépíthessük az élénk kerülő újabb anyagokat. Legalább tíz filmre való nyersanyag gyűlt össze, amikor hozzáláttunk, hogy a felhalmozott alkotóelemekből összeállíthassuk a végleges forgatókönyvet.

Hogyan vetődött fel az a gondolat, hogy Csoóri Sándort bevonják az összegyűjtött dokumentum-anyag feldolgozásába?

Kósa Ferenc:

- Csoórinak akkoriban jelent meg a Tudósítás a toronyból című könyve. Régebben is ismertem Csoóri írásait, de ez volt az a mű, amelyik a mi tervezett munkánkkal a legközvetlenebb belső rokonságot mutatta. Úgy éreztem, mintha egymástól függetlenül, párhuzamosan dolgoznánk ugyanazon a munkán: ő is ugyanolyan személyes indulattal kutatja a történelem nyomasztó örökségét. Ezért kértem fel Csoórit a közreműködésre a forgatókönyv második változatánál, ami - tekintve, hogy kilenc változat készült - körülbelül az írói munka egyharmad részét jelenti. Attól kezdve együtt dolgoztunk, egymást gyilkoltuk. Neki is rögtön fenntartásai voltak a nagy időegységet illetően és más lényeges kérdésekről, például a dokumentum-anyag felhasználásáról és művészi megfogalmazásáról is sokkal érettebb, átgondoltabb elképzelése volt, mint nekünk.

Csoóri Sándor:

- Szerintem másképp történt. Szó sem volt arról, hogy ők írók keressenek, aki majd „művészetet csinál” az általuk összegyűjtött dokumentum-anyagból, hanem olyan embert kerestek, aki hasonlóan gondolkodik a világról. Végig nem olyan volt a viszonyunk, hogy én vagyok az író - mert történetesen ezt írták be a személyi igazolványomba -, Kósa pedig a „nem-író”. Teljes mértékben a kölcsönös egyenjogúságon alapuló barátság határozta meg munkánkat.

Sára Sándor mikor kapcsolódott be a film előkészületeibe?

Kósa Ferenc:

- Ő figyelemmel kísérte valamennyi novella- és forgatókönyv-vál-

tozatot. Később szinte naponta együtt voltunk, és meséltük egymásnak élményeinket.

Csoóri Sándor:

- Néha nem faluról, hanem éppenséggel régi könyvekből bányásztunk elő egy-egy mondatot. A magyar népmesegyűjteményben találtunk rá például erre a mondatra: „Olyan fáradt vagyok, hogy már menni se látok a szememmel.” Mindhármanak tetszett, belevettük a filmbe.

Kósa Ferenc:

- Jelenetről jelenetre elmesélhetném, mit hol találtunk, de túl sokáig tartana. Csak példaként említek néhányat. Az embervásárról például az Alföldön, Mindszent környékén hallottunk; ott is forgattuk a jelenetet. Itt találkoztunk az Ájtatos-Balogh nevű figurával, akit Rajz János személyesít meg; róla egybehangzóan azt állították a falubeliek, hogy nagyon jó ember volt. Egy öreg paraszt mesélte el a szalmalopási históriát. „Nagyon jó ember volt az, kérem, nem vitetett el a csendőrökkel, csak azt akarta, hogy kérjek bocsánatot a disznótól.”... Kubikusoktól hallottuk a sztrájk-történetet; a földosztásról több történetet is összeszedtünk. Ami benne van a filmben, az Szatmár megyei parasztok elbeszélése. Esküdtek rá, hogy amikor feltörték a magtárat, és futva vitték haza a gabonát, mindenkinek megsokszorozódott az ereje, nem érezték a zsákok súlyát. Amikor meg utolérték őket a rendőrök, mind összerogytak a súly alatt... A márványbányával már III. éves főiskolás koromban kezdtem foglalkozni: forgattam ott egy etüdöt, s ott éltem a bányászok között 8-10 napig. Egy teljes nagyjátékfilmre való anyagot találtam ott; olyan ősi és mítikus formáját a kollektív érzésnek, ami szinte mesebe illő. Különös, évezredek módszerrel fejtik a márványt; néprajzilag is kuriózum ma az olyan hely, ahol még munkadallal dolgoznak. Az ének nemcsak arra való, hogy egyszerre üssenek, mert attól még berepedne a márvány, hanem a dal erejéből, a tempó feszültségéből érzik, mikor mekkora erővel kell odasújtani. A szó szoros értelmében egyszerre lélegzenek, s valami különlegesen kifinomult érzékkel képesek egyszerre elválasztani a hegytől egy-egy 200 mázsás sziklát. Szinte csodákat művelnek. Három ember nekiáll egy olyan nagy márványtömbnek, mint egy jókora íróasztal, és néhány perc alatt - ahogy ők mondják - „fölcshalják” a szekérre...

Drámaiság és artisztikum

Hogyan foglalhatnák össze a film mondanivalóját?

Csoóri Sándor:

- Arról szól a film, hogy ezek a nincstelenek micsoda szenvedések árán jutottak el addig, hogy minőségileg új módon váljanak cselekvőkké. Széles István indulásakor teljesen ki van szolgáltatva egy

embertelen történelmi-társadalmi helyzetnek - ráadásul nem is érzékeli ennek az állapotnak a tarthatatlanságát -, és végül eljut addig, hogy cselekvően beleszól a társadalmi folyamatokba. Az egyéniségeknek és a társadalmi folyamatoknak egymást megőrző egységét próbáltuk megragadni. S a kép talán attól válik árnyaltabbá, hogy két különböző alakban kísérik nyomon ezt a folyamatot.

Kósa Ferenc:

- Mindkét hősrünk a maga emberi színvonala alá kényszerítve végétál a történet kezdetén: egyformán árulják magukat az emberpiacon. Mindketten tisztességesek akarnak maradni, boldogok szeretnének lenni, és emberi méltóságra vágynak. Az egyik szerzéssel, a tulajdonba vetett hittel, a másik pedig a társadalmi cselekvésben keresi a felemelkedést, a szabadulást.

Bizonyos kettősség mutatkozik az alaptörténet drámaisága és a hangsúlyozottan artisztikus előadásmód között. Nem forog-e itt fenn az a veszély, hogy a stilizált megformálás ellágyítja, megsápasztja a drámai tartalmat?

Kósa Ferenc:

- Ezen mi is sokat töprengtünk, de az artisztikumot több szempontból indokoltak éreztük. Azt a nehezen megfogalmazható érzést szerrettük volna kifejezni, hogy hazánk szép tájait és embereit nem lehet nem szeretni - az embereknek mégis olyan sanyarú a sorsuk.

Csoóri Sándor:

- Az az emelkedettség és stilizáltság, ami a film jeleneteit, helyzeteit, nyelvét jellemzi, a nagy időegységnek is következménye. Ekkora időegységbe nem lehet drámát sűríteni. Olyanféle megoldásra törekedtünk, mint a balladáké: azok is szépek és emelkedettek, miközben a legtragikusabb történeteket szólaltatják meg. Ezekben is a szépség oldja fel és őrzi meg a tragédiát. A legtöbb balladából, ha nem volna ilyen szép a megformálása, legfeljebb az érdekes történet maradna meg; ha úgy tetszik: a krimi.

Ahhoz azonban századok kellene, hogy egy-egy történet kikristályosodjék, míg balladai formát ölthet.

Csoóri Sándor:

- A paraszti élet- és gondolkodásforma, beszédstílus, ritmus, a paraszti élet szokásai, eszközei szintén századok alatt kristályosodtak ki, tehát hasonló a folyamat: a film balladai megformálásához nekünk ez adott ösztönzés.

Sára Sándor:

- Azt is elmondhatjuk még, hogy amikor ezt a filmet forgatni kezdtük,

akkor élte virágkorát a cinéma-vérité - mint irányzat és mint divat -, s köztudott, hogy a képi megformálás mikéntjével jóformán semmit sem törődött, nem használta fel a kép kifejező erejét. És mivel voltak értékes alkotásai is ennek az irányzatnak, szokássá és divattá vált a képalkotás elhanyagolása, lebecsülése. Mi annak ellenére, hogy az anyaggyűjtés folyamán használtuk és hasznosítottuk a cinéma-vérité valóban értékes módszereit - egy pillanatig sem jutott eszünkbe, hogy lemondjunk a film képi kifejező erejéről, sőt tagítani, gazdagítani szerettük volna azt, hiszen a művészet lényegéhez hozzátartozik a valóság „céltudatos megemelése”, transzponálása. S ha gondunk volt, az éppen itt jelentkezett: hogyan tudjuk legyőzni azt az ellenállást, amit a filmképek eredendő naturalizmusa jelent, hogyan lehet ezt a „naturalizmust” átfordítani egy más minőségbe úgy, hogy az adott tartalom minél plasztikusabb megjelenítője legyen. Hogy egy mű hasson a nézőre, ahhoz fel kell ruházni a különösség jegyeivel.

Csoóri Sándor:

- Ami a cinéma-véritét illeti, az akkoriban készült legjobb - ilyen jellegű - filmekben frissen, de kissé publicisztikusan volt benne a világ. Mi az anyaggyűjtés során, amikor alkalmaztuk a cinéma-vérité módszerét, azt tapasztaltuk, hogy ezek az emberek - parasztok, kubikusok, márványbányászok - életük bizonyos pillanataiban, ha sorsukat mesélik, olyan magasra tudnak emelkedni, olyan gyönyörű mondatokban tudnak fogalmazni, hogy nekünk éppen ezeket az emelkedett pillanatokot kell kiválasztanunk, mert ezekben fogalmazódik meg az ő egész sorsuk legigazábbul, legsűrítettebben. Tehát nem akkor érdekesek igazán, amikor ott állnak a kamera előtt, és rögtönözve beszélnek, hanem amikor egy-egy mondatukban, egy-egy ilyen nagy pillanatukban az egész sorsuk sűrítve megnyilatkozik. Ami a filmbe bekerült, az általánosabb érvényű a rögtönzéseiknél, mert többnyire olyasmi, ami az ő saját szűrőiken is fennmaradt, és amiből már kirostálódtak a mellékes és jelentéktelen dolgok.

Kósa Ferenc:

- A márványbánya jelenetsora sokmindent kifejez szándékainkból. A téli jelenetek mindig felülről vannak fényképezve - kivéve amikor egymás hegyén-hátán, gúlaszerűen állnak az emberek -, s ez a földhözragadt állapot nyomott hangulatát idézi. Amikor megérkezik az anya, és fájdalmas monológját mondja, nyár lesz, egyszeriben kinyitjuk mögötte a horizontot - amely eddig sose látszott -, és széppé tesszük ezt a tájat. Valóságos reneszánsz portrét fogalmazunk így, és a táj ily módon artistikusan oldja, talán szelídíti is ezt a nagy fájdalmat. Azt hiszem, nem is baj, hogy nem naturalis módon fájdalmas jelenet ez, hanem az egész tragédiát a háttér kissé belemossa az időbe és a tájba. Ugyanakkor a táj, az artistikum a drámai ellenpólus szerepét is játssza.

Balladai fogalmazás

Ebben a jelenetben valóban feszültséggel telített a kompozíció: a táj poézisének és az ember fájdalmának ellentéte dinamikussá teszi a képet. Ám ahol ezek az elemek nincsenek jelen ilyen arányban, ott az a veszély fenyeget, hogy a nagyon szép, túl artisztikus fogalmazásmód mozdulatlaná merevíti, statikussá teszi a jelenetet.

Kósa Ferenc:

- A cselekmény időtartamának, a három évtizednek a következményeit vállalnunk kellett. A dráma jelenidejű művészet, nem lehet harminc éven végignyújtani. Csak az epikus előadásmódot választhattuk tehát, kissé az elégiába hajlítva, mert ilyen nagy időegységet egyszerűen lehetetlen drámaian megfogalmazni. Az epika felé vitt bennünket a mű belső ritmusa is, amely történelmi folyamatok ritmusát kívánta idézni. E hősök sorsa a sok változás ellenére is valami lassú, alföldies hömpölygés, ami újabb érv volt az epikus fogalmazásmód mellett. De a fő érv kétségtávol a harminc esztendő időtartam volt.

Csoóri Sándor:

- Filmünk, bármennyire egy-egy szereplőre épül is, voltaképpen egy réteg, egy osztály életéről szól, megnyújtva a történelemben. Tehát nemcsak egyéni sorsokat, hanem magatartásformákat is vizsgál.

Kósa Ferenc:

- De különben sem akarunk védekezni az epikus előadásmód miatt, mert a filmművészet lehetőségei ugyanolyan gazdagok, mint az irodaloméi: lehet dráma, epika vagy líra. Mi ez esetben az epikus előadásmódot választottuk. A fiú szemszögéből figyeljük a történetet, bár itt-ott lazábban érvényesítettük ezt az elvet. Ahogyan mi is tudunk a születésünk előtt történetekről szüleink elbeszéléseiből, ugyanúgy a filmbeli fiú is. Leginkább a szemléletmódban fogalmazódik meg, hogy az egész történet nem objektív, hideg elbeszélés, hanem a fiú szubjektív drámája, személyes ügye.

Az, hogy a film ilyen artisztikus formában tudósít eleven, aktuális problémákról, némi zavart kelt a nézőben. Nyitott kérdéseket, megoldatlan drámát, ma is zajló ügyeket tárgyal - de a ballada-forma időtlen burkával kissé el is távolítja tőlünk azokat. Nem ellentmondás ez?

Kósa Ferenc:

- Van ilyen ellentmondás, és sok egyéb ellentmondás is van a filmben. Érdekes volna néhányat végigelemezni, mert eleven problémák, s mi is sokat küszködtünk velük. Éreztük a film készítése közben, hogy e kemény kompozíció és jelenetformálás révén kicsit mindig az időtlenséggel kacérkodunk, ami a képformálás képzőművészeti igényéből fakad. Az idő problémájánál maradva: egy olyan jelenetet, amely jelenidejű dráma, nagyon nehéz kemény képpé formálni, mert

a jelen idő szinte ledobja magáról a kompozíciót. A huszadik századi képzőművészetben sosincs szorosan vett jelen idő, nincs szituáció. A huszadik század festőinél mindig valamiféle időtlenség van jelen a képen; de például Brueghelnél ugyanígy. Ami ebből a filmet illeti: az volt a törekvésünk, hogy kemény és modern képekben fogalmazzunk, egyszerűen azért, mert úgy éreztük, hogy ehhez van adottságunk, s az ember szereti saját lehetőségei maximumát nyújtani. A pszichikai folyamatok jelenidejűsége és a képek képzőművészeti időtlensége együtt adja azt a különös filmidőt, amelyben a Tízezer nap-ot fogalmaztuk.

Sára Sándor:

- Alapvető képi beállítottságunk következtében mindig arra törekedtünk, hogy amit mondani akarunk, hogyan tudjuk azt a képek nyelvén közölni. Voltak jeleneteink, amelyek szituációjukban, dialógusaikban pontosan kifejezték mondanivalónkat, de hiányzott belőlük a képi erő, a vizuális megformálás lehetősége. Ilyenkor elégedetlenek voltunk és nyugtalanok mindaddig, amíg a szituáció, helyszín, mozgásformák stb. megváltoztatásával, a dialógusok csökkentésével el nem értük, hogy ugyanazt a tartalmat és gondolatot a célszerűen megválasztott képi-kompozíciós formák felhasználásával fejezzük ki.

Csoóri Sándor:

- Ha kisebb időegységgel dolgozunk, meg tudtuk volna formálni sokkal parázslóbban is a filmet, mint ahogy így is vannak benne drámaibb jelenetek: például amikor a fiú hazajön stb. De minthogy csak ez a lehetőségünk volt, s indítékaink, ízlésünk is a képi fogalmazásmód felé húzott, ezt a lehetőséget választottuk, mert ez állott hozzánk a legközelebb.

A folklór ihletése

Kósa Ferenc:

- És munkált bennünk olyan szándék is, hogy használjuk a cinéma-véritét mint anyaggyűjtési módszert, de átfogalmazva. Merész párhuzam, de sokat gondoltunk a bartóki hagyatéokra: ahogyan nála sem a saját formájában jelenik meg egy népdal. Pontosán nyomon követhető a Bartók-életműben, ahogyan például az (Opus 20) Improvizációkban megtartja a motívumokat, a dallamanyagot, alig szól bele, éppen csak hangsúlyokkal és a hangszereléssel; de a Zene húros és ütőhangszerekre más képet mutat, itt már teljesen átfogalmazódott az eredeti zenei anyag, bár a mű alatt ott lüktet a valóságos indíték. Mi is úgy véltük, hogy filmünk sokkal európaibb is lesz akkor, ha őrzi az eredeti hazai alapelemeket, s az is kitetszik belőle, amit a modern képzőművészetről, a mai zenéről, költészetről, filmről tudunk. Amikor fogalmaznunk kellett, kemény képekben fogalmaztunk. Nem titkoljuk azt a véleményünket, hogy a mostanában diva-

tos, dekomponált képek - vagy ahogy mi nevezzük: „lötyögős” képek - mögött sokszor átgondolatlanság, cselekvésképtelenség, fantáziátlanság húzódik meg. A keményen komponált képek lehetnek harsányak, túlzóak, talán nem filmszerűek, de mindig szigorúbb gondolkodást és magatartást sugallnak. Kettős adottságunkat akartuk tehát érvényesíteni a filmben: a mindhármunkban meglévő képi igényű látásmódot s az összegyűjtött hiteles életanyagot - e két alkotóelem szintézisére törekedtünk. A film bizonyos részeiben létrejött ez a szintézis, másutt nem: de a törekvésünk ez volt.

Csoóri Sándor:

- Érdekes volna összehasonlítani a film képi világát néhány modern magyar költő, Nagy László vagy Juhász Ferenc képi világával. Reverdy azt mondta, hogy „a kép a szellem tiszta alkotása”. Náluk, a francia szűrrelalistáknál azonban kicsit szellemibb, elvontabb módon jöttek létre a képek. Mi is elfogadtuk azt az elvet, hogy a kép a szellem tiszta alkotása, de rögtön odakötöttük ahhoz a valósághoz, amely ott volt a szemünk előtt. Tehát nem önmagából nemzve hozta létre a szellem ezeket a képeket, hanem kiválasztotta, összesűrítette a tapintható valóságból. Ugyanez az elv jellemzi például Nagy László verseit. A film képi világa - még azt is mondhatnám, hogy enyhén barokkos stílusában - hasonlít kissé ahhoz, amit Nagy László költői képeiben fogalmaz meg. A nagy belső erudíció, amit fantasztikus fegyelem és mozdulatlanul szilárd magatartás fog össze. Nála nincs passzázs - még csak egy „mely” szócska se köt össze gondolatot, képet, látomást a másikkal. S itt érdemes még egy pillanatra visszatérni a film „szép” képeinek problémájára, amelyek kicsit időtlenné teszik a drámát. Volt egy félig titkolt elképzelésünk is: Magyarország tájait eddig még soha sem nézték meg igazán filmkamerával. Ahogy Petőfi megírta az Alföld-et, a Tiszát, úgy még sosem látták felvevőgéppel az országot... A Tízezer nap képei elég különösek, néha mintha nem is hasonlítanak a megszokott hazai látványokra. Azt akartuk, hogy ebben is legyen valami emelkedettség; segítse felfedezni a film ennek az országnak a táji gazdagságát és szépségeit is.

Kósa Ferenc:

- A valóságból merített anyagoknak ilyen, már-már zenei elvontságú képekké fogalmazásával egyszersmind transzponálni szerettük volna a mi magyar világunkat olyan egyetemes nyelvre, ami mindenhol a világon érthető - tehát a kép nyelvére - úgy, hogy a képben mindez feloldódjék, és hatékony legyen. Tehát filmstílusbeli tisztaságra is törekedtünk. Ez a törekvés nem valósult meg maradéktalanul: néhány képsorban talán kielégítő, de nem mindenütt kielélt a transzpozíció.

Csoóri Sándor:

- Hadd tegyem hozzá, mindhárman tudjuk, mennyire egyedi ez a módszer, és csakis erre az egy filmre korlátozódhat.

Táj és ember

Kósa Ferenc:

- Második filmünk, amit ugyancsak együtt írtunk, szűk időegységben játszódó, zárt dráma lesz; s egészen más természetű a képi építkezése is. A Tízezer nap képeiről azonban még el szeretném mondani, hogy az is rögeszménk volt - amit itt-ott sikerült megvalósítani -, hogy a táj, az a közeg, ahol a dolgok történnek, ne egyszerűen háttér legyen a cselekvésnek, hanem visszahasson rá, valami többletet adjon hozzá. A táj nálunk soha nem marad közönyös (és nemcsak a filmben, hanem a magunk „civil” életében sem), hanem mindig kifejez valamit; ha kompozícióba kerül, akkor az a táj már valamilyen emberi tartalmat hordoz, ha mást nem, annak szellemét, aki komponálja. Nagyon tudatosan számoltunk ezzel a lehetőséggel, és mindig igyekeztünk a háttér furcsa közönyét feloldani és emberi tartalmakkal felruházni. Lehetőleg mindenütt azokkal a hangulatokkal, amelyek a szituációhoz illenek - esetleg kontrasztosan; de néhol konkrétan egy személy látomásává fokoztuk a képeket. Amikor például a sztrájk-jelenetben Bánó Fülöp odasétál a villanyoszlophoz a befagyott tónál, a jelenet nem annyi, hogy Bánó Fülöp sétál, hanem ehhez hozzátartozik a befagyott tó, abban a villanyoszlop, a fekete és fehér tónusok. Ebben a kompozícióban megsokszorozódik, kitágul az ő belső világa; hordozza azokat a tartalmakat, amelyeket nem lehet eljátszatni a színésszel, mégis meg kell jelenniök a képen. Vagy Széles Istvánék konyhája. Ekkora esztétikus rend nyilván nincs egy parasztkonyhában, de ez a rend azt is sugallja, hogy itt e tárgyak többlet jelentenek önmaguknál, mítikus fontosságot nyertek. A képnek ki kellett fejeznie a parasztok különös tárgytiszteletét és a tárgyaknak való kiszolgáltatottságát. S a tárgytisztelet problémája hozzátartozik filmünk alap-mondanivalójához: a tulajdon, az eldologiasodás gondolati problémáihoz.

Csoóri Sándor:

- Ahogy a modern ember is ki van szolgáltatva saját tárgyainak, a paraszt is ki volt szolgáltatva az övéinek.

Sára Sándor:

- Elmondhatjuk, hogy mivel bízunk és hiszünk a film képi, kompozíciós rendszerének egyértelmű kifejező erejében, adott esetben még azt is megkíséreltük, hogyan lehet képekkel sorsokat érzékeltetni. Ennek következménye volt azután, hogy hetekig kerestük pl. Bánó Fülöp házát. Amit kiválasztottunk, s ami a filmben is látható: egy furcsa vonalú, görbe, kis ház, jóformán a földbe süppedve, mögötte pedig egy hatalmas malom - modern katedrális -, mely súlyával szinte agyonnyom mindent és mindenkit. Megítélésünk szerint e két kép irreális együttese, erőteljes kontrasztja plasztikus formában fejezi ki egy adott időszakra vonatkoztatva Bánó Fülöp

sorsát. Ugyanez a szándék munkált bennünk, amikor kiválasztottuk az apa, Széles István lakóhelyeit: a kis tanya, ez a különös, roskatag házikő, amely olyan, mintha mindjárt el akarna repülni, vagy a másik, a falubéli háza: az udvar, az épületek rendje, a nagy fehér falfelületek s a rajtuk fellelhető sötétebb formák - egy-egy ablak-, ajtó kivágás, ezek egymáshoz való viszonya, kapcsolatuk az utcához, a dombon lévő kis kápolnához, a ház előtti fiatal nyárfacsoporthoz - ezek mind jelentést hordoznak: önmagukban is, de különösen egymáshoz és a szereplőkhöz való kapcsolódásuk és kapcsolhatóságuk változó rendjében, ami módot és lehetőséget adott nekünk arra, hogy hőseink sorsát a különböző történelmi időszakoknak megfelelően a film képi jelrendszerén keresztül hangsúlyozzuk és árnyaljuk.

Kósa Ferenc:

- A képeknek ugyanolyan jelentősége van, mint a színészi játéknak - kutattuk tehát e két elem összefüggéseit. Egyetlen példán illusztrálnám kompozíciós törekvésünket. A sztrájtörés után az apa kikötését a lovak vonulása követi az emeletesen épült házak között - ez furcsa, víziószerű kép, szinte lázálom, ami szervesen következik a főhős megvertségének állapotából. Innen fokozatosan ereszkedünk le a realitásba. A lovak vonulása a hídon - líraiabb, lágyabb; mintegy átmenet a következő jelenethez, a lóvásárhoz, amely hagyományos, realista képsor. E képek egymásrakövetkezése mutatja elképzelésünk lényegét: megpróbáltuk érzékenyen követni a szereplők arcát és belső rezdüléseit, s ugyanakkor egy totálisabb, átfogóbb világítást is érvényesíteni akartunk. Ez a kettő hullámszik végig a filmben.

Szokatlanul kevés az emberi arc, és meglepően sok a nagyotál a filmben; de a mű végül is elfogadtatja ezt a különös arányt.

Kósa Ferenc:

- A sok totált az indokolja, hogy ezeknek az embereknek a személyes történetét, sorsát, drámáját kutattuk ugyan, de ezt sohasem hagyhattuk abban a szűk dimenzióban, amiben élnek, hanem igyekeztünk kitágítani, átfogóbb érvényűvé tenni az eseményeket. Ahogyan a görög drámákban, ha egy hőssel történik valami, az mindig a nyilvánosság elé kerül valamiképpen, ugyanígy célunk volt a szoros, intenzív dráma extenzív kiteljesítése. A rendőrségi udvar nagyotálja például azt is jelenti, hogy egyre több ember vesz részt a főhősök ügyében; az ő drámájuk szerves része a többiek drámájának. Ettől sokféle feszültség támad; a nagyotálók mintegy társadalmi súlyt adnak az eseményeknek. Vagy az agitálási jelenetben, ahol az egész falu ott szorong a kerítésnél. Valamiféle tágabban értelmezett realizmusról van itt szó, hiszen mind kihallják a házban folyó beszélgetést - amit a valóságban nem hallhatnak -, de ezáltal a nyilvánosság szintjére emelkedik a bent zajló eset, az egyre nagyobb totálók közügygyé teszik a magánügyet.

Szerkezet és szemlélet

S éppen itt érzünk valami megoldatlanságot: abban, amilyen passzív ez a közösség... A film a ma forró drámai anyagából kiemel valami nagyon szép és időtálló költészetet - de amikor ez a líra az aktuális drámával keveredik, némi zavar támad. Főként a film első 10-15 perce problematikus, ahol olykor deklamációként hat az emelkedettség; és a film vége tetszik megoldatlannak.

Csoóri Sándor:

- A film eleje egyszerűen hosszú.

Kósa Ferenc:

- Eredetileg nem így kezdődött a film. Több balladai homályt rejtett. S az egyértelműség mindig lassúbb tempót eredményez, mert nem okoz gondot a nézőnek, nincs feszültsége. Először abban a belsőben kezdődött a film, ahol a fiú csomagol a tengeri utazásra, s a nagyanyó monológját halljuk. Utóbb forgattuk hozzá ezt a meglehetősen didaktikus bevezető részt, mert az volt a vélemény, hogy a film eleje nem elég optimista. Az első változatban az egész film lezáratlanul maradt: egy nagy történelmi folyamat egyes kiemelt részeit mutatta fel; eleven idegrezdülésekkel kezdődött, és zaklatottan lezáratlan maradt. Most kissé túl szimmetrikus az eleje és a vége, ettől tűnik lezártnak és a jelentől némiképpen eltávolítottnak, bár a problémák folyamatosságát így is érzékelteti.

Csoóri Sándor:

- Ami a nyelv emelkedettségét illeti, erről néhányan azt mondták, hogy ezek a parasztok olyan költői nyelven beszélnek, mint a Shakespeare-hősök... A dialógusok problémája összefügg a képkompozícióval. Ezekhez a képekhez nem illett volna naturális szöveg, se móríci, se Veres Péter-i nyelv. Olyan párbeszédstílust kellett teremtenünk, amely nyelvileg is az önmaga fölé emelt embert fejezi ki. A balladák, a népdalok nyelvéhez igazodtunk. Ezekben ilyen mondatok vannak, hogy „világgá ment egy fűszálon”, meg: „annyi bánat a szívemen, kétrét hajlott az egeken”. Ezeket a sorokat nem szürrealista költők írták, hanem parasztok verítékezték ki. A népballadákban, a népdalokban a leggyönyörűbb a magyar nyelv. Innen kaptuk a biztatást.

Kósa Ferenc:

- És a mai élőbeszédtől!

Csoóri Sándor:

- Mindenekelőtt az élőbeszédtől. Igaz, a magyar irodalmi nyelv a nyelvújítás kora óta valósággal eltakarja előlünk nyelvünk gyökeireit, és időközben olyan ízek és színek lügozódtak ki beszédünkéből, amelyek eltűnése felbecsülhetetlen veszteség, de a parasztok néha még ma is úgy fogalmaznak, hogy távra marad a szánk. Ugyanúgy beszélnek néha, mint a tizenhetedik században, jöllehet már csak egy-egy mondat erejéig. Mi itt is szűrőt használtunk, és azokat a

mondatokat emeltük ki, amelyekben személyiségüket a legteljesebben és legköltségesebb módon fejezték ki.

A fiú szemszögéből látjuk a történetet; de nem derül ki világosan, hogy ő hogyan értékeli a két főhőst, és milyen következtetésre jut? Azon túl, hogy valami kemény, rideg nosztalgiával vállalja múltját - konklúziója alig több kissé elvont moralizálásnál...

Kósa Ferenc:

- Vállalja a múltját, hiszen vállalnia kell: nem tagadhatja le. De azt mondja: „Mikor megszülettem, kapát érintettek a kezemhez, hogy szeressem a földet. Dehát én minden földet magaménak érzek. Itt van előttem a tenger. «Valami furcsa módon nyitott szemmel érzem, hogy testként folytatódok a külső világban, nem a fűben, a fákban, hanem az egészben!»” Ez több, mint moralizálás; a tulajdon iránti teljes közöny megfogalmazása. A fiú tökéletesen elhatárolja magát a tulajdon kötöttségeitől s annak mítizálásától egy tágabb horizontú gondolkodás nevében; tehát ebben az értelemben feltétlenül megtagadja azt a sorsot, amit az apa hozott magával.

Csoóri Sándor:

- Ha ez moralizálás, akkor már nem ugyanaz a moralizálás, mint ami a film eddigi világát jellemezte, hanem éppen ellenkező erejű óhaj: elszakadni ennek a magántulajdonon alapuló morálnak a béklyóitól és megújulni - belső értékeit, emberi tartását megőrizve. És még egy dolog függ össze ezzel a kérdéssel. Aki Magyarországon ma író, festő, filmes vagy költő, annak le kell számolnia ezzel a tegnapi világgal. Még egyszer utoljára jól meg kell néznie és föl kell mérnie azt, amitől elszakad.

Kósa Ferenc:

- A fiú zárómonológjában nyoma sincs a nosztalgiának; a megfogalmazás során magunkat is vizsgáztattuk, hogyan gondolkozunk ezekről a társadalmi folyamatokról. Nem nosztalgia van benne, hanem az a különleges érzékenység, amelyet időközben tőlünk térben és időben távoli emberi dolgok iránt nyertünk - még akár más korokra és földrészekre vonatkoztatva is. Ezek a tőlünk időben és térben távoli dolgok éles idegfájdalmat okozva szólnak bele mai életünkbe. Az emberi folyamatosságnak, a folytatódásérzésnek ez a megfogalmazása nem moralizálás, hanem valami szép és őrizni való, felelős érzékenység... De abbahagyom, mert nem szeretem a nagy szavakat, és erről nem tudok másképp beszélni...

Csoóri Sándor:

- A József Attilától kölcsönzött zárósortok bizonyos fajta távlatot, egyetemesség-igényt jeleznek. Úgy gondoltuk, ettől lesz igazabb és mai a fiú alakja, és természetesen az ő révén az egész történetet láttató nézőpont is.

A fiú alakjával megformált világlátás mintha nem képviselné eléggé ezt az egyetemesség-igényt. József Attila itt inkább csak szimbólumként hat.

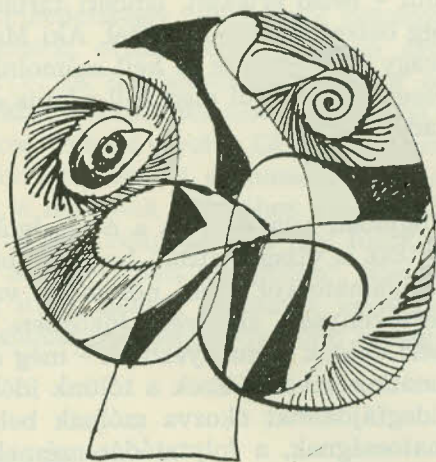
Csoóri Sándor:

- Sajnos ez igaz. Sőt még nem is szimbólum, inkább csak jelzés, hivatkozás.

Kósa Ferenc:

- A kérdésre végül is csak egy másik film adhatna választ, amiből kiderülne, hogy már itt sem csupán a fájdalmas búcsúzkodás hangulatát kívántuk megszólaltatni - apáink ama világától, amelyben mi is felnőttünk -, hanem a magunk nemzedékének számvetését kíséreltük meg elkészíteni.

(A beszélgetést a Filmkultúra szerkesztőségében 1967. április 11-én vettük magnószalagra.)



ALKOTÓI EGYÜTTMŰKÖDÉS – MŰVÉSZI ÖNÁLLÓSÁG

Operatőrök vitája az Utószezon szakmai tanulságairól

Egy szakmai megbeszélés vagy vita valójában a résztvevők belügyének számít, még akkor is, ha olyan tömegeket érdeklő művészetet érint, mint a film, és még ha megrendezője – mint jelen esetben is – a Filmművészek Szövetségének operatőri szakosztálya. Annál tiszteletreméltóbb, hogy az operatőri szakosztály új vitasorozatának megindításakor nem vonult zárt ajtók mögé, sőt vendégként egy-két filmkritikust is meghívott, olyanokat, akik bevallottan tanulni kívántak a beszélgetésből.

Ilyen meghívott vendégnek tekinthetik magukat a Műhely-rovat olvasói is, amikor röviden az operatőröknek arról a találkozójáról számolunk be, amelyet a résztvevők Illés György legutóbbi munkájának, az Utószezon kiemelkedő operatőri teljesítményének szenteltek. A beszámolóban különös hangsúlyt ad az a körülmény, hogy Illés György Kossuth-díjas művészünk ez év április 4-én eddigi munkásságának elismeréséül „kiváló művész” lett.

A kötetlen, baráti megbeszélések – amelyek nélkülöznek minden külsőséget – éppen spontán, rögtönzött jellegük folytán érik el céljukat, válnak a személyes, őszinte tapasztalatcsere kítűnő alkalmává. Csupán annyi „megrendezést” igényelnek, amennyi a vita megindításához szükséges: a problémákat megpendítő bevezetőt.

Ezt a feladatot ezúttal Zsombolyai János látta el, aki Illés György eddigi munkáit áttekintve, azt fejtegette, hogy a Budapesti tavasz volt az a film, amelyben Illés először szakított a hagyományos operatőri módszerekkel, elsősorban az artisztikus törekvésű világítással, és kezdett realistának nevezhető stílust kialakítani. Ez a kezdeményezés a magyar filmművészet egész fejlődését tekintve is jelentősnek számít, annál is inkább, mert nem maradt annyiban, hanem erőteljesen folytatódott a Kilences kórterem, a Ház a sziklák alatt

és a Megszállottak c. alkotásokban. Mindegyik mű újabb továbblépést jelent a világítástechnika terén, új kifejezési módok felfedezését foglalják magukban, és különösen a Ház a sziklák alatt tűnik ki rendkívül egyszerű, letisztult világítási megoldásaival. Természetesen az operatőri elgondolás mindig az illető film témájával szoros összhangban, azzal teljes egységben alakulhat csak ki, s ez Illés műveinek is alapvető jellemzője. Másfelől az operatőr elkezdett törekvéseit csak akkor tudja kiteljesíteni, ha erre a soronkövetkező filmek lehetőséget nyújtanak. Ebből a szempontból kiemelkedő helyet foglal el a Megszállottak, mert ebben a filmben Illés már lerakta az alapjait azoknak az operatőri eljárásoknak, amelyet aztán a Párbeszéd-ben és a Húsz órá-ban egészen kiérleltén alkalmazott. Ennek a rendkívül egyszerű operatőri stílusnak a főbb vonásai a csaknem teljes világításnélküliség, a „natur-hatás”, a szó jó értelmében vett komponálatlanság. A varioglaukár használata és általában a laza, könnyed kameravezetés következtében az egész film előadásmódja az artisztikus képekkel szemben pergőbb, a valóságos folyamatokat hűbben tükrözi.

Zsombolyai János fejtegetése szerint a Párbeszéd és a Húsz óra talán Illés György legjobb két munkája az említett szempontok alapján, ezekben ugyanis elegyítetlenül jelentkezik a realista képi felfogás eszközei. Ugyanakkor az Utószezon mégis az a mű, amely összegezi Illés György egész eddigi útját: a varioglaukár és a kocsizás használatát ebben a filmben sikerült legjobban összehangolni, s a könnyed kameravezetés is itt a legjobban megoldott - még ha a téma, a mű alapvető koncepciója folytán itt az artisztikusabb hangvétel is szóhoz jut.

Azok a kérdések, amelyekkel a vita résztvevői a bevezető után Illés Györgyhez fordultak, illetve az elhangzott megjegyzések, kritikai észrevételek nagyjából három csoportba oszthatók:

Egy részük mindenekelőtt azt az alapvető problémát feszegette, hogyan alakul az alkotói együttműködés és a művészi önállóság viszonya a rendező és az operatőr között általában, közelebbről pedig éppen az Utószezon-nál? Mint az egyik jelenlevő filmkritikus megjegyezte, a nem szakembernek legtöbbször csak homályos elképzelése van arról, hogy a konkrét alkotó munka során milyen mértékben valósíthat meg önálló elképzeléseket az operatőr, mennyiben függ önállósága a rendezői koncepciótól, és a különböző rendezői stílusokat kiszolgáló munkájában hogyan építheti ki és őrizheti meg egyéni művészi jellemvonásait. Pásztor István szerint az olyan bonyolult feladatokat magában foglaló filmeknél, mint amilyen az Utószezon is, gyakran maga a rendező sem tud előre meghatározni egy-egy képi megoldást, hangvételt, tehát ilyenkor különösen fontos szerepe lehet az operatőri invenciónak. Az Utószezon esetében külön kérdés lehet, hogyan derült ki, hogy ebben a filmben Illésnek alkalma lesz megvalósítania újabb operatőri módszereinek szintézisét - a rendező felfogásával egyezően vagy vitatkozva vele? Elhangzott olyan kérdés is, hogy Illés a maga gyakorlatában tesz-e dramaturgiai módosításokra javaslatokat, s ez szorosan kapcsolódik ahhoz az

ugyancsak felvetett problémához, hogy meddig terjed a rendező és az operatőr „szuverenitása”?

A kérdések másik csoportja az Utószezon különböző operatőri eljárásaival, képi megoldásaival foglalkozott. Az egyik felszólaló, Vancsa Lajos rámutatott, milyen nagyfokú szervezettséget igényel a színészek és a kamera mozgatásának a világítással való összehangolása, különösen ha az Utószezon-ban is tapasztalt „egyszerű” - ám váratlan feladatokat jelentő - művészi hatásokra törekszünk. Felmerültek kritikai észrevételek is: bár a gépmozgásoknak határozott ritmusuk van - annyira, hogy a vágások között még annak a pillanatnak a lélektani helye is ki van számítva, amikor a néző egy feszült jelenet után helyet tud változtatni a székében -, mégis mintha ezt a magával sodró ritmust egyes jelenetekben - például a bírósági tárgyalás esetében - megtörné az ismétlődő visszatérés a jelenetrészek kiinduló beállításához. Volt olyan felszólalás, amely szerint az a képi felfogásmód és világítás, amely a Párbeszéd és a Húsz óra után az Utószezon-ban is megvalósult, ebben a filmben néha nem reális helyzetet idéz, hanem kissé stilizált világot. A felszólaló szerint ilyen benyomást a dokumentumfelvételek szörnyűségei, tehát a naturalista képek után következő mai drámai jelenetek láttán szerezhet a néző.

Végül külön csoportba oszthatók azok a kérdések, amelyek kisebb-nagyobb technikai problémák körül mozogtak: a nyersanyaggal, a szűrők használatával, a laboratóriumi munka eredményeivel kapcsolatban. Ezek között jött szóba a háttérvetítés alkalmazásának kérdése, amely kisebb visszalépést jelent az említett operatőri stílushoz képest, valamint a trükkfelvételek laboratóriumi előállítása. Kérdés hangzott el arról, használtak-e különleges gépi vagy egyéb szerkezetet a forgatás során; megterveztek-e rajzokban minden színészmozgást; mikor tekintik a beállítás alkalmával befejezettnek a világítást, és hogy mi a szerepe ilyenkor a képen az ún. „levegőárnyéknak” stb.

A vitatott mű operatőre, Illés György válaszában mindenekelőtt megjegyezte, hogy amit a bevezető az ő művészi fejlődéséről előadott, bizonyos mértékig egész filmművészetünkre vonatkozik. A sematizmus korszaka után rendezőinkben határozottabbá vált az a törekvés, hogy közelebb kerüljenek a valósághoz, gazdagabban ábrázolják az embert és világát. Ez a folyamat valósult meg az operatőri munka vonalán is a Budapesti tavasz-tól az Utószezon-ig: a minél teljesebb - a belső világot is feltáró - ábrázolás jegyében bővült, módosult az operatőri eszközök alkalmazása, a világításé, a varioglaukáré, a kameramozgatásé; az Utószezon-nál a színészek, illetve a kamera mozgatásának valóságos „koreográfiáját” alakították ki.

Természetesen az operatőr alkotó tevékenységét nem lehet elvonatkoztatni a rendezőtől, hiszen a hivatása éppen az, hogy a rendező koncepcióját, elképzeléseit öntse formába: ennek a mértéknek kell tehát mindenekelőtt megfelelni - folytatta Illés György. - Előfordulhat persze, hogy egy rendező jobban rá van utalva opera-

törjére, mivel nincs vizuális fantáziája, sőt az is, hogy a rendező kénytelen helyt adni az operatőr egy-egy dramaturgiai észrevételének, mert az helytálló; a forgatás különben is annyira közös alkotó munka, hogy az ilyesmi egészen természetes. Ami mármost a rendező és az operatőr együttműködését illeti, a kiindulópont itt a forgatókönyv; ennek gondos tanulmányozása, a rendezővel való aprólékos, jelenetről jelenetre haladó megbeszélése, a képi víziók kölcsönös kicserélése során alakul ki a jelenetek, a képsorok, a film egész világának egységes elgondolása. De a valóban végleges elképzelése a műnek csak a helyszínek, motívumok felkutatása után tekinthető befejezettnek, hiszen ezek még számos módosítást eredményezhetnek. Csak ezután rögzítik a forgatókönyv rendezői változatát, amely nemcsak a figurák mozgását tervezi még aprólékos pontossággal, hanem a film stílusát is lépésről lépésre meghatározza.

E tervezőkészség tekintetében jelentősen eltér egymástól a rendezők tehetsége. Van olyan rendező, aki a rögtönzés terén érzi magát otthon, mások a tervezésben erősek. Fábri Zoltánt is az jellemzi – és éppen ezért jó vele együtt dolgozni –, hogy rendkívüli pontossággal képes előre kijelölni egy-egy jelenet mozgáselemeit, s ezeket a forgatás során sem kell megváltoztatnia. Az operatőr számára ez igen nagy segítség a beállítások alkalmával.

A világítási rendszer megszerkesztésekor Illés György úgy jár el, hogy a színészek mozgását nem köti szorosan egy adott vonalhoz vagy ponthoz – már régen nem alkalmaz erre a célra jeleket a padlón vagy másutt, mert ezek elvonják a színész figyelmét a játéktól –, hanem szabadabb mozgást biztosít számukra. Ily módon megeshetik, hogy a színész éppen a színhely megvilágítatlan pontjára áll be, ám az ilyen „levegő-árnyék”, amelyet hasonló esetben a képen látunk, éppen a természetes hatásokat erősíti, hiszen a valóságban lépten-nyomon találkozunk e jelenséggel. Nem különleges vagy újonnan felfedezett fotográfiai hatásról van szó, hanem csupán olyanról, melyet többek között Illés György is sikerrel alkalmaz. A próbák egyébként arra valók, hogy ne csak a színész idegezze be az előírt mozgásokat, hanem az operatőr is megtanulja azokat a kamerával követni. Az Utószezon például kilencven százalékban varioglaukárrel készült, mégpedig úgy, hogy a jelenetek közben a segédoperatőr az élességet állította, a másodoperatőr pedig a glaukár mozgását irányította – előre begyakorolt precizitással, „kottaszerűen” –, de olyan apróbb változtatásokra is felkészülve, amelyeket a színész említett szabadabb mozgása okoz.

A világítás végső megszerkesztése is a próbák során történik, bár mint Illés György elmondotta, neki egészen pontos előzetes elképzelése van a világításról, ami gyakran már a forgatókönyv első elolvasásakor megszületik benne, de mindenesetre részletesen kialakul a rendezői forgatókönyv elkészítéséig. Ily módon már a díszlet első bevilágításánál lényegében meg tudja teremteni a jelenet alaphangulatát. Ez történt az Utószezon tárgyalási jelenetével kapcsolatban is; már az első pillanattól úgy élt benne ez a kép, hogy a színhely egyik felét, ahol a bíróság foglal helyet, egyetlen izzóval

élesen meg kell világítani, szemben a szoba másik felének nyomottabb tónusával. Az ilyen megkülönböztetéseknek - a dramaturgiai funkción kívül - megvan az a jelentősége is, hogy megóv a képi unalomtól, különösen hosszabb azonos színhely esetében. Mire aztán a próbák lezajlanak, a világítás is felvételre kész, sőt már az utolsó egy-két próba is a végleges fény mellett megy végbe.

Érdekes beszélgetés alakult ki a vita résztvevői között a bírósági tárgyalás képeinek ritmusáról, arról, hogy az itt szereplő kimerevítések és a kezdő beállításhoz való visszatérések mennyiben segítik vagy állítják meg a drámai fejlődés ütemét. Illés György szerint ezekben a képsorokban a gondolat az elsődleges, az válik fizikai cselekvéssé, ennek drámai kifejtése megy végbe a gépmozgásokkal; e jelensorban a törekvés az volt, hogy a néző maradéktalanul magáévá tehesse a drámai viszonylatok feszültségét, bár ez természetesen nem csupán operatőri, hanem dramaturgiai és rendezői feladat is egyszerismind.

Végül arra a kérdésre felelt Illés György, hogyan jött létre a Megszállottak, a Hűsz óra és a Párbeszéd szabadabb, lazább operatőri koncepciója után az Aranysárkány klasszikusabb formai szerkezete. Itt természetesen az irodalmi anyag, Kosztolányi regényének belső törvényszerűségei döntöttek, bár talán elképzelhető más felfogása is ugyanennek a műnek. A színes, szélesvásznú film keretei között viszont az operatőri elgondolás az volt, hogy a májusi hangulatú, színes képi világtól elindulva, Novák tanár úr drámája nyomán a film fokozatosan érkezik vissza a majdnem fekete-fehér tónusú képekig; az utolsó jelenetben, amikor Novák belép az iskolai szertárba, a kép már a koporsó sötét tónusát szuggerálja. Ezt a filmet tehát nem lehetett a varioglaukár művészetére bízni: a színdramaturgia elvei határozzák meg, világítási karaktere, gépmozgása a regényben idézett kisváros egyre fülledtebbé váló légkörét kívánta megjeleníteni.

És talán törvényszerűnek mondható az is, hogy éppen egy ilyen hagyományos stílusú film után következett az Utószezon, amely az előbbiek formai világának mintegy az összefoglalása.

- Nagyon szeretem az Utószezon-t, örülök, hogy én lehettem az operatőre, s talán ebből látszik is valami a filmen. A legnagyobb dicséretnek azt tartom, amit itt valaki így fogalmazott meg: nem látszik, hogy fotografálva van. Vannak olyan filmek, amelyeknél a képek az elsődlegesek, ennél inkább a belső dráma, Kerekes lelkiismereti kínlódása, ezt kellett tehát minden eszközzel emberközelbe hozni. Ezért van ebben a filmben a szokottnál több közeli kép, játszódik sok minden premier plánban, ezért használtunk szokatlan világítástechnikát. Úgy gondolom, hogy az embernek e belülről történő ábrázolásával a korszerű filmművészet legfontosabb igényének engedtünk - mondotta befejezésül Illés György.

S. G.



Josef Liesler: Leányfej 1961.

PREMIER PLAN

A CSEHSZLOVÁK „ÚJ FILM”

A cseh és a szlovák filmművészetben megfigyelhető a hagyomány és a művészi törekvések folyamatosságának gyakori megszakadása; ennek okát természetesen a filmművészetén kívül, Közép-Európa viszontagságos történelmében kell keresnünk. A háború előtti rendezőgeneráció alig készített egy-két hangosfilmet, amikor a müncheni döntés szétzúzta a köztársaságot, és megszakította a cseh filmművészet fejlődését. A háború utáni rendezőnemzedék pedig alig készült fel arra, hogy megvalósítsa a szocialista filmművészet eszméit, amikor beköszöntöttek a dogmatizmus évei, normatív esztétikai direktívái kötelezővé váltak, és deformálták, az aktuális politikának rendelték alá a művészi alkotást. Ez az oka annak, hogy a csehszlovák filmművészek egyrészt újra meg újra megpróbálnak visszatérni a hagyományokhoz és igyekeznek pótolni a folyamatos fejlődés hiányát, másrészt pedig minduntalan arra töreksenek, hogy utolérjék a világ filmművészetének színvonalát. Az eszmei pangást valóban mindig a kifejezés és a nyelv stagnálása követi, és az ideológiai reneszánszot mindig a kifejezési eszközök reneszánszának kell megelőznie.

Valahányszor ezt a kifejezést halljuk: „a tradíció hatása”, nyomban úgy érezzük, igen-csak ébernek kell lennünk, mert félő, hogy divatjamúlt, sanda, rosszabb esetben retrográd, haladásellenes nézetekkel lesz dolgunk. Vannak persze olyan hagyományok is, amelyek a múlthoz kötődnek, és fékezik a fejlődést. A hagyomány valóságos értelme azonban több ennél. A hagyomány követése valamiféle tudatalatti biztonságérzetet ad az embernek. A történelem mozgása és örökös változása szüntelenül új valósággal ismertet meg bennünket, újra meg újra átformálja környezetünket. Az ember pedig nem tud ellenállni a divatnak, a folytonos átalakulásnak, a változásnak. De legbelül, lelkiünk mélyén, bizonyos régi mozzanatok a változás ellenére is konzerválódnak, sőt, szintézisre lépnek az újjal, bár hívek maradnak önmagukhoz. Ennek az „állandóságnak” a folytonossága a szó igazi értelmében vett hagyomány.

Jaroslav Bocek: Hagyomány és szocialista filmművészet.
Az 1966. áprilisi budapesti filmtörténész konferencián
elhangozott felszólalásból.

Hegedűs Zoltán

PRÁGAI SÉTÁK

Az Óvárosban, közhajításnyira a - görbe - sugárutaktól, egy parányi tér sarkán kovácsoltvas emléktábla áll: ebben a házban született Franz Kafka. S nem messze innen egy másik ház, amelyben felnőtt, s ahol az apa, Hermann Kafka egykori üzlete fölött - mint a barát, Max Brod írja - a család kereskedői cégjegye: egy fekete csóka díszelgett. (Eredetileg: kavka = csóka.) E két ház mögött - mint egy kabbalisztikus háromszög záró csúcsában - az óvárosi zsidótemető, amelynek elképesztő és megrendítő sírkörengetege magának az időnek absztrakt, groteszk-tragikus alkotása: mintegy önmaga tagadása: így marad meg minden múlandó.

Az emléktábláról Franz Kafka szomorú aszkéta arca néz le, beesett szeméből mintha az idők súlya alatt összeroppanat, torz temető pillantana ki; s ez a tekintet olyan mélységekig látna, ahol a nagy ellentétek, élet és halál, lét és semmi, egymásba olvadnak; a lényeg éppoly esetlegesnek látszhat, mint ahogy a pusztá jelenség is lényeggé időtlenedhet.

Azt mondják, hogy a világsikert elért mai csehszlovák filmművészet, legalábbis annak egy népes alkotócsoportha, ebből a „kafkai látás”-ból született meg; hogy egy nemzedék - ma harminc és negyvenöt év között - vallja: Kafka a kortársunk. Ez a kimondott, de sokszor ki se mondott gondolat magyarázza, hogy az úgynevezett cseh új hullámmal kapcsolatban minduntalan fölmerül - inkább külföldön, mint otthon - Kafka neve; az a nézet, hogy itt tulajdonképpen egy kései irodalmi hatásról, egy definiálatlan, de divatos kafkaizmusról van szó.

Külföldről érkezve - bár nem a bejárat turista-futószalagon - mi

is föltettük e kérdést az érintett rendezőknek és kritikusoknak. Megértően mosolyogtak, nem nagyon lepte meg őket a kérdésünk, volt idejük hozzászokni az elmúlt hat-hét évben. Legfőljebb azon csodálkoztak, hogy nem eléggé ismerjük a náluk is lezajlott vitát, mely többé-kevésbé megnyugtató megoldást hozott. De azért óvatosan fogalmaznak, hogy félre ne értsük őket, már vannak rossz tapasztalataik. A leglényegesebb, amit meg akarnak értetni az idegennel, hogy Kafka - európai divatja ellenére - mindenekelőtt is cseh író; zárkózottsága, furcsa absztrakciói ellenére sem vesztette el soha kapcsolátát a cseh élettel, azzal a társadalommal, amelyből időtlenné emelt víziói származtak. „Abból a világból - mondták -, amely az Óváros falai között időtlenné tűnhetett fel Kafka előtt, sok minden megmaradt még a cseh lélekben, kortársaink tudata mélyén. Nem kell feltétlenül irodalmi hatáshoz folyamodnunk, amikor a cseh karaktert, a cseh tudatvilágot vizsgáljuk, hogy bizonyos szemléleti rokonság alakuljon ki köztünk.”

Annyit rögtön tapasztalunk, hogy valami filozófiai, művészeti divatról, külsőséges, idegen hatásról nincs szó. Inkább egy finom, sajátos életérzésről; sehol nem hangzott el oly sokszor a humanizmus, szocialista lelkiismeret, magatartás, személyiség és elkötelezettség kérdéseiről izgalmas gondolat, mint az e csoporthoz tartozó rendezők, írók körében. És ebben mindjárt meg is fogalmazódik filmjeik és írásaik egyik lényeges vonása: mélyen benne élnek abban a világban, amelyet ábrázolnak; a cseh élet s egyben az emberi együttélés egyetemes kérdéseit vetik föl; kritikusan, de ez önkritika is; íróniájuk önirónia; groteszk-keserű történeteiket az emberért való aggodás fűti fel; mélyen humanisták.

És csehek. Filmjeik sajátosan cseh alkotások. Nem lehet összevetesíteni azokkal sem, akik utánozzák őket. Ha elemeire szedjük, humoruk, olykori naturalizmusuk németes; jellemábrázolásuk mélysége, pszichológiai érzékenységük, lírájuk az oroszéhoz van közel; s bizonyára elvont gondolatosságukat, ugyanakkor képeik nagyfokú érzékletességét, szellemes játékosságukat rokonítani lehetne talán francia, olasz vagy angol iskolákkal, de lényegtelen; ez a stílus, ez a művészet együtt: cseh.

Minden másról csak ezután lehet beszélni. Például arról, hogy ez az a nemzedék, amely az ötvenes évek végén és hatvanas évek elején szinte készen, teljes technikai tudással, stílusismerettel, majdnem hogy beidegzett rutinnal jelentkezett a stúdiókban; amelyről úgy szoktak beszélni, hogy „a szakma a kisujjukban van”. Lényegesebb ennél az a képességük - amivel a háború előtti filmművészetben csak a kivételesen nagyok rendelkeztek -, hogy filmjeiket az irodalom, a szavak közbejötté nélkül rögtön a téma első felvillanásától képekben fogalmazták meg; kép volt az elindító téma is, mint a költő számára egy verssor vagy egy versszakasz tisztán kihallott ritmusa; a képek bonyolult és sokoldalú összefüggése maga a film, amelynek „leolvasása”, megfogalmazása csak ezután következhet.

Ez igaz, s általában jellemző mindenütt az új hullám fiatal filme-seire. S mégis, ebben is van egy sajátos vonása a szóban forgó cseh filmes nemzedéknek. Csak most győz meg róla az európai új hullám, s a kritika most kezdi késve elemezni, hogy a kép szuverén hatalma a filmben, összefüggésének és jelentéseinek szigorú rendszere, szükségessé teszi az alkotó egyre növekvő érzékenységet az elvont gondolkodás iránt, filozófiai elmélyültségét, életszemléletének gazdagságát és tudatosságát. Nincs ösztönös filmművészet; a szabad képzeletből áradó kép, a spontánul feltörő ritmus csak az a felburjánzó tartalom, amelynek értelmezhető formát az alkotó tudatos szemlélete ad. A cseh filmes nemzedék mintha előbb szerezte volna meg ezt a filozófiai felkészültséget, tudatos szemléletet; filmjeik gondolatisága oly nyilvánvaló, képekben való fogalmazásuk annyira határozott és egyértelmű, hogy aligha maradhat bennünk kétség efelől.

De a velük való személyes beszélgetés is erről győz meg. Mindez nem külön értéküket jelzi, hanem közös sajátosságuk; inkább előfeltétele annak, amit és ahogyan el akarnak mondani. E rövid tanulmány, amely a cseh új hullám jelenségét akarja fő vonásaiban vizsgálni, okkal tartózkodik e csoport tagjait egyénenként valami értékrendbe sorolni; ahogy nem utal arra sem, hogy maga az egész jelenség milyen értéket képvisel a csehszlovák filmművészet egészében. Ennek megítélése nem a mi feladatunk, s nem is rendelkezünk ehhez kellő áttekintéssel. Mindenképpen félrevezető volna.

Igazságtalan is, főleg az idősebb nemzedékkel szemben, amely Martin Fric-től és Otokar Vávra-tól talán az Elmar Klos-Jan Kádár alkotópárig vagy Jiri Weiss-ig számítható; amelynek sok alkotása - jóval az új hullám megjelenése előtt - elismerést szerzett a csehszlovák filmművészetnek. Még igazságtalanabb lenne azért, mert magából a szóban forgó nemzedékből is csak azokat említhetjük itt névszerint, akik témánkhoz nélkülözhetetlenek, vagy műveik, ábrázolásuk, szemléletük sajátossága magyarázatul szolgálhat.

Az alábbiakban tehát nagyrészt közös vonásokról lesz szó, mégpedig - szándékunk szerint - főként olyanokról, amelyek a cseh avantgardot a modern filmművészet és művészeti törekvések legjelentősebb, haladó csoportjaihoz kapcsolják.

Egy sajátos magyar szempont is hozzájárul ehhez. Alkotásaik nem mindig és főleg nem könnyen értelmezhetők, vagy élvezhetők a mi asszociációinkkal és ízlésünkkel. Gyakran másféle beidegzettséget igényelnek. Az idősebb generáció műveivel nem volt ilyen bonyodalom, de az újhullámos középnemzedék karakterisztikusabb és szubjektívebb; sokkal mélyebbre hatol a nemzeti jellemben és kultúrában; s miután fő törekvése - a primér valóság elemeinek elhanyagolása nélkül - a tudati valóság feltárása, szükségszerű, hogy olyan elemeket ásson fel a múlt, a tipikus cseh jellem, magatartás, álom- és érzélemvilág rétegeiből, melyekre a kívülélő nem mindig reagál a kellő képzetekkel. (Hasonló jelenség mindenütt van. A döntő ebben a műbe foglalt általános emberi, s egymás kultúrájának ismerete.)

Furcsa számunkra mindjárt racionális nemzeti önszemléletük. Nálunk ez érzelemgazdagabb, már-már érzelmes is. Az önszemlélet ésszerűbb voltából következik a groteszk-tragikus, groteszk-komikus, általában önironikus-gúnyos ábrázolás köznapibb volta; nálunk ez csak végső kétségek közt fordulhat elő (Arany, Ady). Nagyobb fokú az absztrakcióra való hajlamuk, mérsékeltebb a szubjektivizmusuk, amit egyébként a cseh líra is bizonyít, amely mindig gondolatibb, filozofikusabb volt, mint a miénk. Gyorsabban fogták fel a kor-áramlatokat, kevesebb hevülettel, és kisebb érzelmi megrázkódattással. (Ujra hangsúlyozni kell: jelleg-különbségekről van szó, nem értékelésről!) Csak jelzéséül e másféle jellegnek: egyik legnagyobb kommunista költőjük, Sztaniszlav Kosztka Neumann, működése nagyobb részében szürrealista verseket írt; a most megfilmesített Markéta Lazarova írója, a németek által kivégzett Vancura, szürrealista regényt; elég talán emlékezetbe idézni még Nezval, Halas, Wolker nevét, hogy megértsük (ha zavartalanul ízlelni még nem is tudjuk) annak a kultúrának a sajátosságát, amelynek újbóli felmérését, analízisét ez a középnemzedék vállalta; közülük is elsősorban Bohumil Hrabal és Ester Krumbachová írói működését, Jan Nemec, Ivan Passer, Vera Chytilová, Milos Forman, Evald Schorm, Jaromil Jires, Pável Juráček és az elsőfilmes Antonin Mása és Jiri Menzel rendezői munkásságát kell jelentősnek tartanunk a mai cseh filmművészet szempontjából.

És még egy kérdés merülhet fel. Akárcsak átmenetileg is, vihet-e ekkora szerepet a film egy nemzeti kultúra egészében? E probléma vizsgálata megint csak nem a mi feladatunk. Annyi azonban tény, hogy e nemzedék fellépése pezsgésbe hozta a cseh művészetet, alkotásai az egész mai (és talán a holnapi) csehszlovák filmművészetnek is kulcsa lehet; másrészt tény az is, hogy a legfiatalabbak bizonyos fenntartással nézik az „intellektuális filmet”, igyekeznek elhátárolni magukat, visszatérve a hagyományos „sztoris filmhez”. Ennek ellenére az avantgard, az intellektuálisnak nevezett új hullám filmesei állnak - nemzetközi fórumon is - a viták, elemzések, magyarázatok és következtetések keresztútjében. Ez mutatja legjobban, hogy az egyetemes filmművészet problémái, kísérletei, művészi szemléleti kérdései az ő filmjeikben kaptak elsősorban helyet, s náluk nyertek sajátos nemzeti ízt. És éppen e filmművészeti problémák egyetemessége révén érezzük kísérleteiket sajátunkénak; eredményeiket bátorításnak arra, hogy közelebb kerülve az ő általuk ábrázolt világhoz, próbáljuk jobban felismerni és kialakítani a magunkét. Mások ismerete nélkül nincs igazi önismeret.

Sokan úgy értelmezik a cseh új hullám művészi célkitűzését, mint a nemzeti jelleg anakronisztikus vonásai, a tipikus kispolgári magatartás, lelki mechanizmus elleni támadást. Ha ebben a megfogalmazásban fogadjuk el központi témájukat, néhány filmjük még valóban besorolható az ezzel kialakított kategóriába; így elsősorban Passer Intim megvilágításban, Forman Egy szöszi szerelme és Fekete Péter,

Chytilová Ěva és Vera, Schorm A tékozló fiú hazatérése, Menzel Szigorúan ellenőrzött vonatok című filmje. De már ezekben a filmekben is felbukkannak olyan képek, élmény- és emléktöredékek, amelyek aztán felerősödve jelentkeznek más alkotásaikban: így Nemec Az éjszaka gyémántjai és A szerelem mártírjai, Chytilová Százszorszepek vagy Mása Szálloda idegeneknek című filmjében már olyan általánosabb, mélyebben filozófikus mondanivalóval találkozunk, amely a központi problematika tágabb körre érvényes megfogalmazását követeli a kritikától.

Nemec öreg szudétanémetei (Az éjszaka gyémántjai-ban) szórakozásnak tartják az embervadászatot, amelyre - közönyös arcuk, szenilis viselkedésük, beidegzett, gépies mozgásuk árulkodik erről - sem személyes indulat, sem politikai előítélet - felfogásukra is képtelenek már - nem vinné őket; valami más indokolja tetteiket. Chytilová két manöken hősnője (a Százszorszepek-ben) habostortának nézi a világot, a magazinok színes lapjairól kívághatónak a szerelmi ideált, játékautomatáknak az embert; általában a dolgokkal infantilis kapcsolatban vannak. Ugyanígy Nemec szerelmi mártírjai saját, szüntelen álmjátékot termő képzeletvilágukkal. Mi hozta létre ezt a magatartást?

Az ember és a világ mechanizált, beidegzett kapcsolatának van egy másik, az előbbi kiegészítő oldala is: Nemec Az ünnepségről és a vendégekről című filmjében az atyai jóságú vendéglátó gazda a valóságot meghatározó játékszabályként saját fikcióit fogadtatja el vendégeivel, akik - ez atyai erőszaktól lefegyverezve s a gyöngéd megaláztatástól kellően felhevülve - gyermekded igyekezettel élik valósággá a fikciót, s igyekeznek - minél jobban - elhelyezkedni annak protokoll-rendjében. Chytilová manöken Máriái mániákus dühvel, minden logikát felrúgó szenvedéllyel szabdalják ollójukkal szelletekre a világot, miután előzőleg valami őket vágta ki a világ értelmes összefüggéséből. Menzel ütődött vasútas hőse (Szigorúan ellenőrzött vonatok), Passer, Forman, Schorm filmjeinek komikus, groteszk-szomorú szerelmesei, „szex”-jelenetei mind ugyanannak a valaminek variációi, figyelmeztető jelei.

Az ember nem jól illeszkedik a világhoz. Ez utóbbi teljes gőzzel igyekszik automatizálni, szabványosítani a társadalmi szerepeket, az ember pedig minél személytelenebbül, elkötelezettség nélkül elhelyezkedni valamelyik szerepben; aztán mások előtt takargatja, vagy maga előtt is elfelejti személyes életét, mintha szégyellnie kellene. Mindenesetre nem tud mit kezdeni vele; míg nem jön valami „gixer”: szerelem, helytállást követelő pillanat, vagy csak egy váratlan útelágazás, és minden kiderül: a világ közömbös neki, s önmagáról nincs semmi elképzelése.

Korunk egyik sajtóságos típusáról van szó. Lehetne parazitának nevezni, de nem az. A cseh új hullám filmjeiben még nem vesztették el annyira emberi arcukat, hogy az alkotók - ha groteszken is, ha gúnyosan - ne látnák bennük a lelkiismereti gyöngeség, a tétováság, határozatlanság áldozatait. E típus szinte minden mai cseh filmben fel tűnik. Magatartását és társadalmi veszélyességét talán megvilágítja

- jobb híján - a következő párhuzam. A turista minden dolgot (anyagot, kulturálist, lelkit) pusztán abból a szempontból ítél meg, hogy az mennyi kényelmet, élvezetet jelent számára a befizetett - lehetőleg csekély - összeg ellenében. A turistának van útiprogramja, de nincs úticélja. Turista az, aki mindenben látványt szimatol, de nincs köze semmihez; elvárja, hogy a látványt is (a világot) mások értelmezzék és rendszerezék számára; szellemi erőfeszítése lecsökken. Szituációja sohasem személyes, mert a menetrendszerű vonat úgy is továbbviszi; ő az, aki lefényképezi a dolgokat, de emlékeiben semmit sem őriz belőlük.

Mint társadalmi lény, veszedelmes, mint ember, védtelen és szálnalmas. Mint filmtéma - hőse a cseh új hullám filozofikus vagy moralizáló, vagy egyszerűen csak nevettető tragikomédiáinak.

E filmek tulajdonképpen szellemesen megszerkesztett esszék bizonyos emberi magatartásokról. Megfelelő alapszituációkban: Fekete Pétert alkalmazzák egy önkiszolgáló boltban, hogy figyelje a gyanúsan viselkedő embereket (Forman). Bambas vidéki házában minden tégláját önmaga elárulásával szerezte, és fizeti az elhülyülésig. Egy kis nővel lejön hozzá barátja. Szinte mindegy milyen kis események történnek ezen a napsütéses vikenden; Bambas - és vele egy magatartás, egy hamis életcél - szellemes anatómiáját figyeljük (Passer). Prágai tucatkirándulók váratlanul megalázó kalandba potytyannak az erdőben. Kiderül, hogy tréfa. Meghívják őket a fantasztikusan terített asztalokhoz a vendégek közé. A láthatatlan viszonylatok tovább formálják őket lelkesült vendégekké (Nemec). Kis cseh vasúti állomás. A háború jelen van, de lehetetlen érzékelni. Napjában csak egyszer fut át egy-egy német lőszeres szerelvény. De a háttér kontrasztjában elhülyülésnek látszik a vasutasok makacs fikciója, hogy békében élnek; a háttérből titokzatos küldött érkezik, s a fiatal forgalmista éppoly könnyen lesz hősi halott, amilyen nehezen tudott túllenni szerelmi defektusán (Menzel). Ne szaporítsuk! Bonyolultabban, de ugyanúgy egy lezárt - s többnyire megoldás nélküli - szituációban van Chytilová két manökenje, Schorm funkcionáriusa (Mindennapi bátorság) és a többi filmhős is. Tipikus a zárt szituáció kialakítására - mert még közel van a karkai forráshoz - Jurácek Josef Kilián-ja: valaki kölcsönbe vesz egy macskát, s amikor vissza akarja vinni, a kölcsönző eltűnt, az utca is más, többé meg nem találja. Nemec egyik szerelmi mártírja nem találja a villát, ahol egy váratlan kalandja során egyszer boldog volt; egy másik a nőt, akivel boldog lehet, mert mindig fölcseréli a képzeletivel.

Szükséges, hogy ez a zárt alapszituáció önmagán túlmutató jelentéssel bírjon, a néző szimbólumként foghassa fel, akár a képzeletbelire, akár a valóságra vonatkozzék. Igaz, az új hullám néhány rendezője nagy erőfeszítéseket tett, hogy a kiinduló szituációt közvetlenebb vonatkozásba hozza a reálissal, kevesebbet bízson a szimbólumra, például Forman, Passer, Menzel, akiknek így előadásmódja is jobban közelít a hagyományoshoz; a képzeletivel való játékot

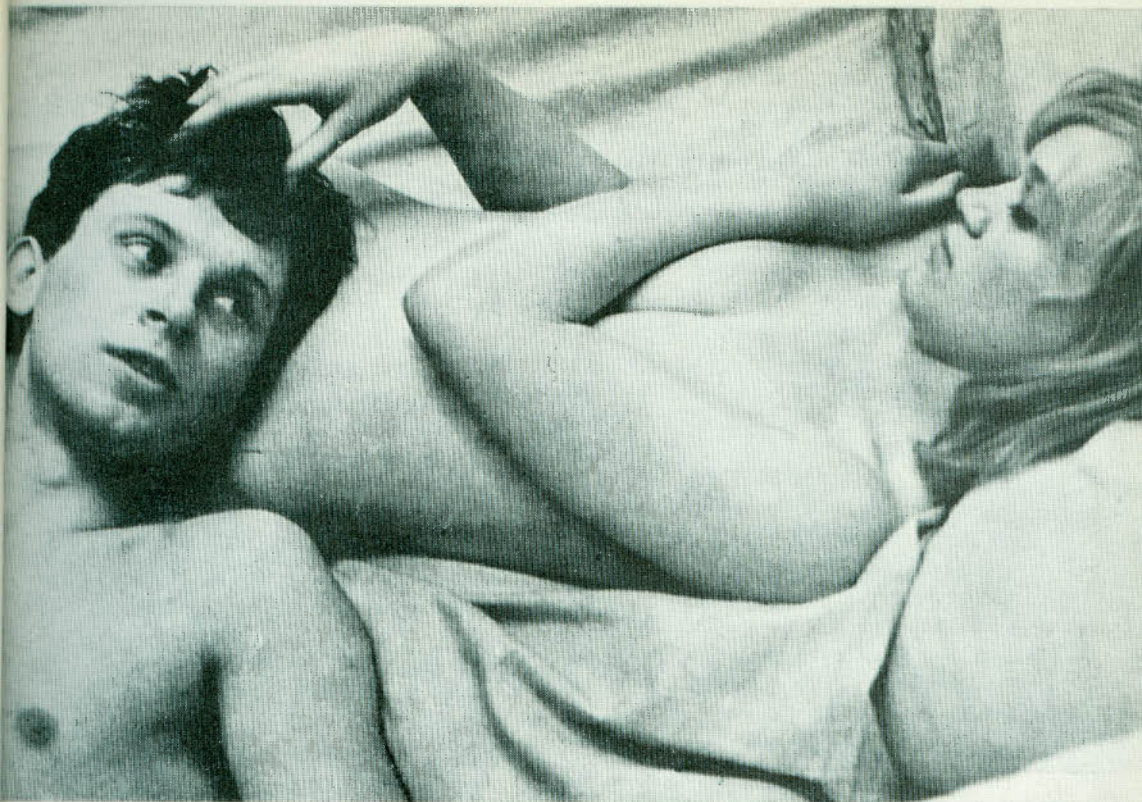
azonban sokan nem adják fel, mert kimeríthetetlen forrása egyik kedvelt stíluselemüknek, a groteszknak és a gondolat metaforikus kifejezésének.

Filmjeik kiindulása tehát vagy egy reális helyzet, amely magában rejtí az absztrakció lehetőségét, vagy maga absztrakció, amely szimbolikusan utal reális emberi kapcsolatokra. (Ha értelmezni tudjuk a „kastély” elvont szimbolikus jelentését, a karkai regény minden további vonatkozásban reálisként bontakozik ki előttünk; a részletek megrajzolásában - a sajátos vízió belől - Kafka pontos, szinte száraz, még az érzelmektől is tartózkodó realista.) Ez magyarázza azt a - furcsának tetsző - jelenséget, hogy a cseh új hullám filmjeiben állandóan kísért a cinéma-vérité módszer, mint amely - gyakran csak látszólagos - spontaneitásával hitelesíti a lefotografált kép valódiságát. Nemec filmjei, amelyek a leginkább elvontak, a részletekben a legszuggesztívebben reálisak, sőt helyenként naturálisak (ez általában is jellemző a cseh filmiskolára). A realitásra való törekvésük a kép legapróbb részletéig kihat: egy arcvonásra, egy mozdulatra, a környezet minden tárgyára, amelyeknek csak funkcionális szerepe lehet, puritán díszítésként is csak mint ilyen jelenhet meg, s ugyanez vonatkozik a gondosan megtervezett ruhákra, amelyeknek egyszerre kell adniok viselőjük fizikai és lelki képét.

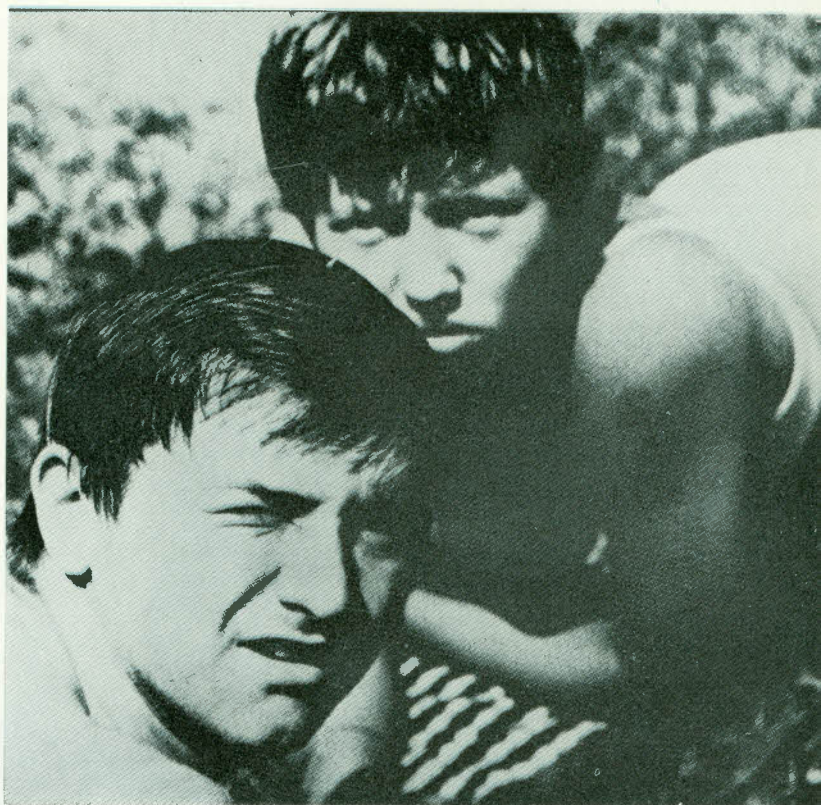
Az alkotói koncepció mélysége egyben forrása filmjeik különös szubjektivitásának. Ez egyébként egyik legfeltűnőbb jegyük. A képen egyszerre van rajta egy tárgy és az, amit - egy pillanatban - valaki lát benne, amit az számára jelent; egy alak, egy pizsamás nő és a vágy vagy gyűlölet, amely egy láthatatlan sarokból körüllegi; a világ és rajta a tükörképe is, észrevehetetlen vonásokkal rákarcolva. A tükörkép rendszerint groteszk egy kicsit, elég gyakran ironia színezi át. Ez nem a megszokott értelemben vett „szerzői” szubjektivitás; nem is az ún. „szubjektív kamera”. amely időnként valamelyik figura látószögét átveszi. Ez a szubjektivitás - legalábbis művészileg - nem bontja meg a dolgok objektív rendjét, csak átvilágítja a dolgokat. És éppen mert egy reflektáló tudat van jelen, a figurák sosem kötődnek le teljesen az objektív világba: tragikumuk bármely pillanatban feloldható komikumná, vagy fordítva. És minden éppoly logikus marad. Ez a cseh új hullám filmművészetének másik jellemző vonása.

Analitikus, disszociatív művészet, nincs dramaturgiai sablonja (más dolog, hogy később maga válhat sablonná). Éppen mert vizsgál és nem pusztán ábrázol, az eseményeknek mélyebb összefüggését keresi az időrendi és logikai egymásutáninál, a mű belső dramaturgiája - a legkisebb részletekig - a rendező mondanivalójának függvénye. És mert a rendező - tárgyan belül - szuverén, magára utalt is; nincsenek szabványok, amire támaszkodják. minden pillanatban neki kell újra kitalálnia mindent: az utánzás itt nemcsak az eredetiség hiányát jelenti, hanem hazugságot is.

Nem csekély kockázat.



Orman: Egy szösi szerelme



Fekete Péter ►



Schorm: Az öröm háza

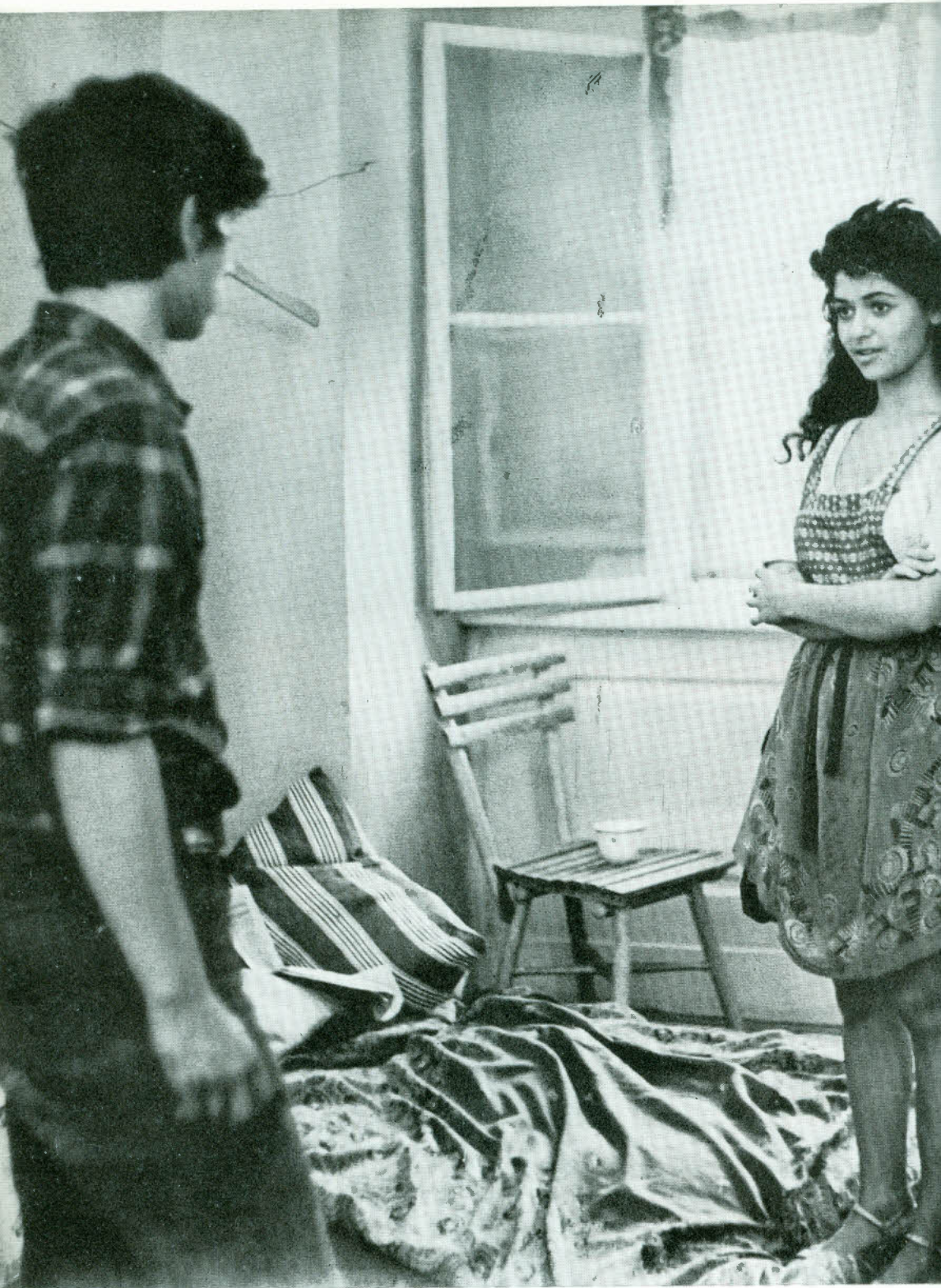


◀ A tékozló fiú hazatérése



Schorm:
Mindennapi bátorság





Jires: Románc



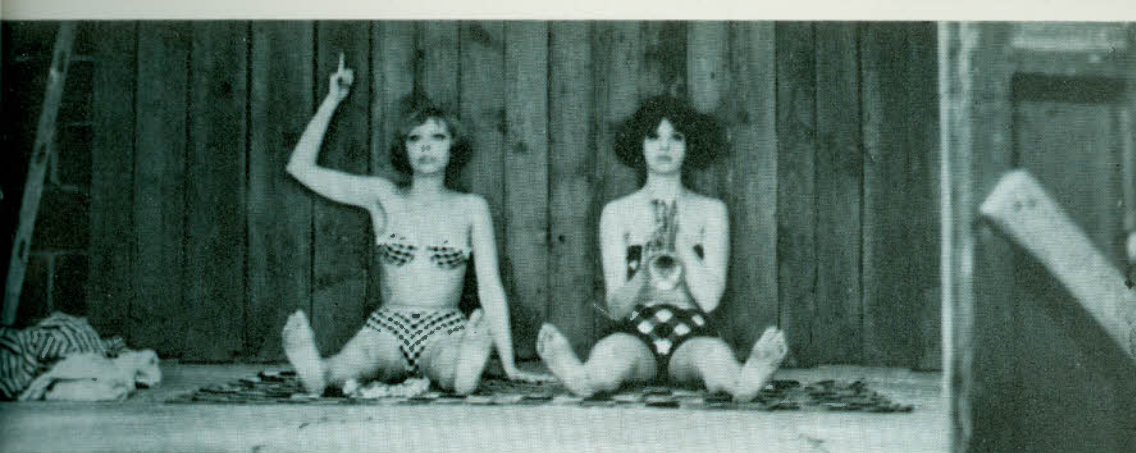
Passer: Intim megvilágításban



Chytilová: A kávéház



Chytilová: Éva és Vera



Chytilová: Százszorszepek



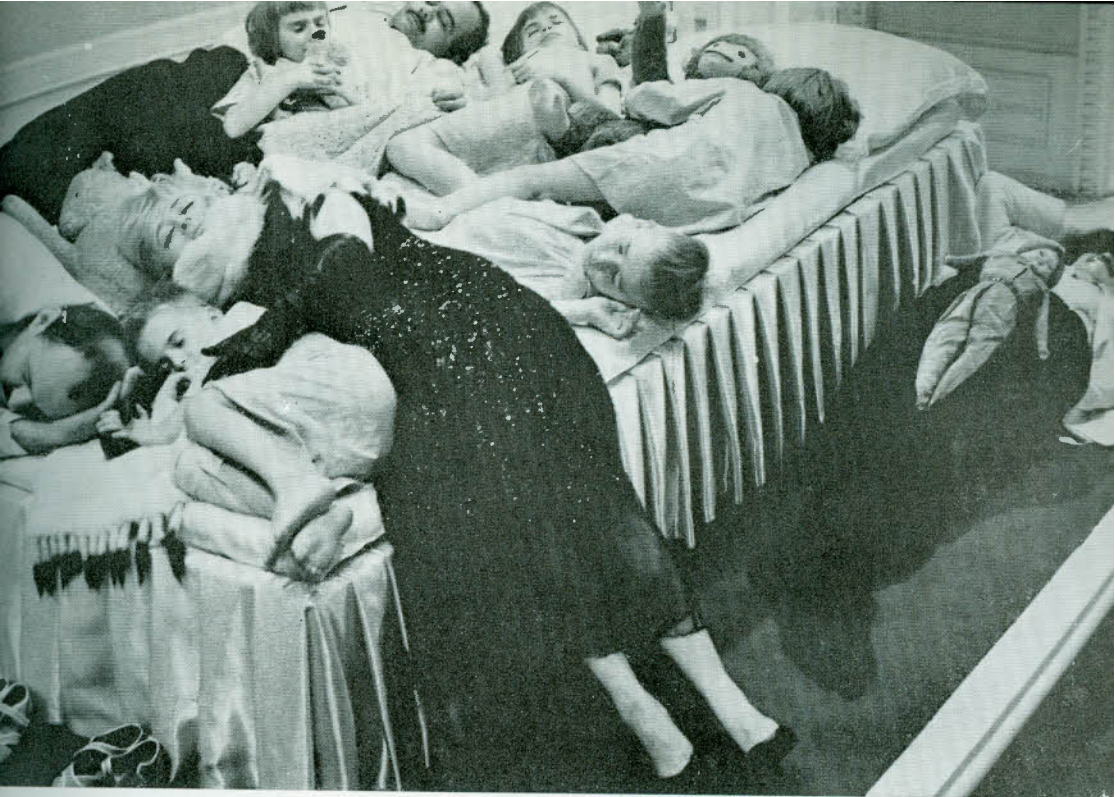
Juracek: Josef Kilian



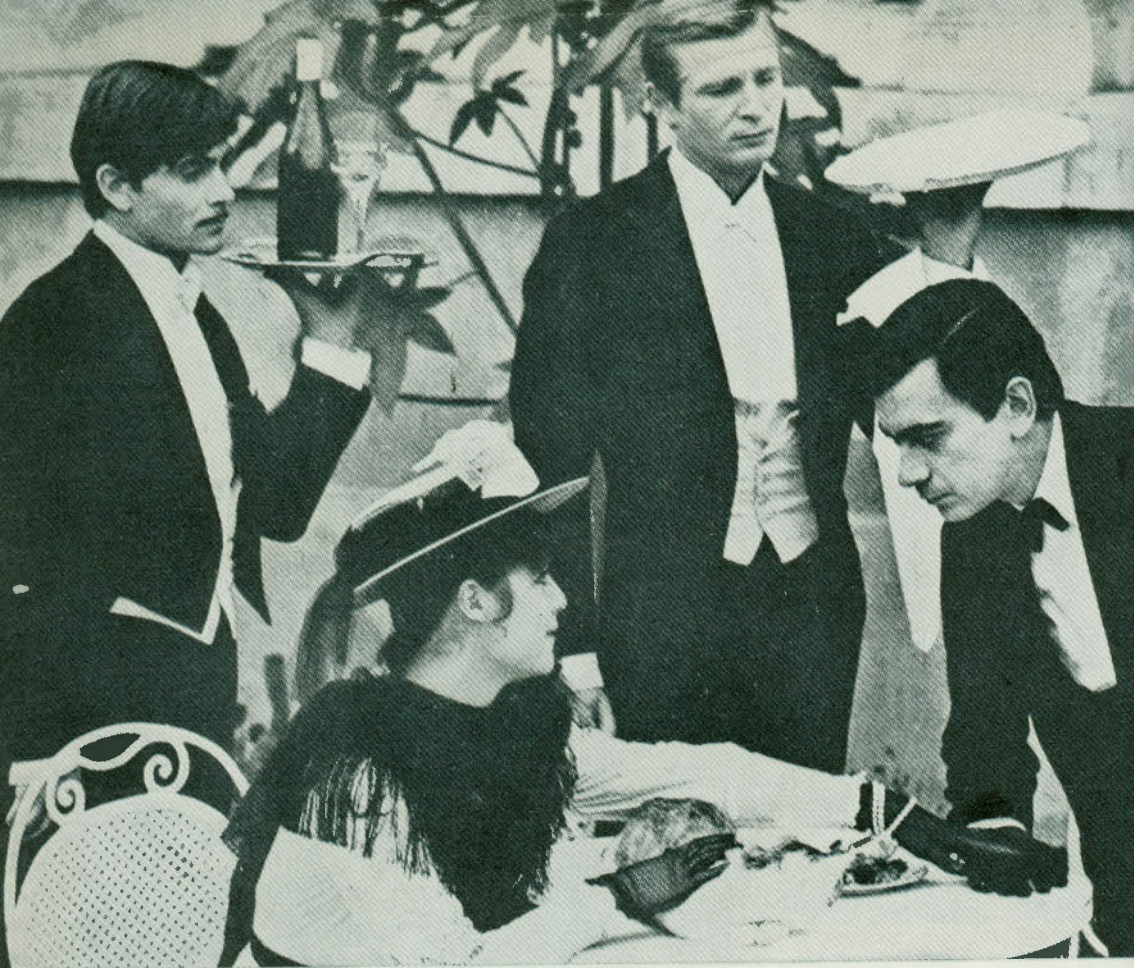
szel:
orúan ellenőrzött
atok



Nemec: Az ünnepségről és a vendégekről



Nemec: A szerelem mártírjai



Mása: Szálloda külföldiek

Érdekes tanulmányt tesznek elénk: a cseh új hullám filmjeiben szereplő hősök szociográfiáját. Tulajdonképpen statisztikai kimutató tíz önkényesen választott film alapján. Megállapítást nyert, hogy a filmbeli történés nagyon rövid idő alatt zajlik le; legrövidebb két nap, leghosszabb egy év. Az újhullámos rendezőket tehát nem érdekli hősük öregkora. Gyermekekora is alig. Nem érdekli őket sem a történelem, sem a bűnügy, sem a rémtörténet, sem a tudományos fantasztikum. Ilyen tárgykörű filmeket nem csináltak. Kielégítette őket a jelen. A hősök problémái között leggyakoribb a szerelem. Konfliktus tekintetében a kiábrándulás van előtérben, a házasságtörés másodlagos fontosságú. Hiányzik a szerelem nélküli szexuális vágy. E hősök vallási türelmetlenségbe nem esnek, vagyonszerzési vágy nem emészti őket. Viszont életszínvonalukat jelentősen emelni szeretnék. A munka létük természetes alapfeltétele, de a filmen nem jelennek meg munka közben. Általában őrzik magányukat, problématikájuk individuális. Tetteik motivációjában újra csak a szerelem vezet, sokan egyszerűen csak megértést keresnek, akad közöttük pénzre, hatalomra vágyó, ketten követnek tudományos célokat, s ugyanennyit fűt a bosszúvágy. Viszont hazafias célokat nem követ egy sem. Igaz, elvetemült sem akad közöttük. Többségükben városiak, mégpedig értelmiségi és kispolgári származásúak. Munkás három, paraszt nincs. Szellemi szintjük megfelelő. Erényeik és gyöngeségeik az átlagember erényei és gyöngeségei. Tragédiát egyik sem él át.

Míg olvasom, az az érzésem, hogy valaki puha, foszladozó ködöt rakosgat dobozokba. Míg az egyik skatulyába benyomkodik, a másikkól könnyedén elillan.

Izgalmasabb a Film a Doba-ban megjelent terjedelmes tanulmány, amely végigtekinti az új hullám hét-nyolc éves történetét. Az a meghatározó, hogy a maiak közül mindenki ott van már a történet kezdetén, vagy legalábbis egy-két éves késéssel. De mindegyik jelentős kisfilmmel. Módszerük a cinéma-vérité, bár legtöbbjüknél alárendelve már egy lassan bontakozó alkotói koncepciónak. Még ennél is fontosabb, hogy szívesebben alkalmazzák magukra a „filmes” elnevezést; nem szeretik, ha rendezőnek tekintik őket. Ebben is különbözni akarnak. A „filmes” szerintük olyan művész, aki tudatosan alkot, s elsősorban önmagát valósítja meg. Ők az első olyan nemzedék a cseh filmművészetben, amelyik foglalkozik elméleti kérdésekkel. De ez az elmélet inkább filozófia, az élet értelmezése, és a nagy titok: az ember belső világának, magatartásának megfejtése.

Ennek a vizsgálatnak szentelik első filmjeiket. Keresztül-kasul tanulmányozzák a szakmát. Mindegyik ír forgatókönyvet, operatőröködik, rendez. Egymásnak dolgoznak, de közben önmaguk megfogalmazásán gyötrődnek. Tekintetük ugyanarra a valóságra irányul, de amit felfedeznek, gyorsan mindegyik átfogalmazza magának. Az évek során művekben is, más-más hangon, alkotói egyéniséggel. Aligha találni még egy művészcsoporthat, amelyben a közös gondolat ennyiféle hangszerelésben születik meg.

Régi cseh vendégfogadó a Károly-híd tövében. A homlokzatára festett cégér persze német: A három strucchoz. Már alig látni a struccokat, behúzódtak az öreg falba, csak itt-ott tűnik elő a kétszáz éves malterből aranyozott nyakuk, vöröslő lábuk. A híd két szélső szentje féllábát az ereszen pihenteti, s lenéz mélabúsan az ételfoltos asztalokra. De lehet, hogy a sörszag ingerli őket. Vasárnap van, négy óra.

A fogadóban már semmi sem vall a múltra. A szaftos, sörös asztalterítők a legkevésbé, de a válogatatlan stucnis poharak, üvegkriglik sem. Minden a turista-igényekhez van már szabva. Egy-egy rozoga konyhaasztalnál nyolcan-tízen. Fiatalok, fiúk fehér ingben, feltúrt ujjal, lányok miniszoknyában, tarka puloverben, farmerben. Közéjük ékelődve nagymama-korú asszonyok, testes, szuszogó apák. Az asztal rogyásig megtelt söröskorsókkal, a pincér ki se néz már, az ebéidő elmúlt.

Csodálom, hogy a sok korsó közül mindenki megtalálja a magáét, békésen húz belőle, s tovább beszél, nagyobb nyomás alatt. Kint süt a nap, a két szent átcseréli lábát az ereszen, a hídon sétálók szomjasan néznek le A három struccra.

A tereken finom nénikék kötögetnek, mellettük lányok ülnek sorban kis copffal a hátukon, s szemérmesen néznek le miniszoknyájukra. A szomszéd padokon hasonló korú fiúk szorosan egymás mellett. Ők az eget nézik kimeresztett szemmel. Husz János az alapzatul szolgáló sziklán futásra készül, aztán marad komor sértődöttséggel. A városháza tornyában elindulnak az apostolok, s mint szemfüles szállodaboyok suhannak el a parányi ablakok előtt. Annyi időt még hagynak a lent bámészkodó turistáknak, hogy lefényképezzék őket. Az óra ötöt üt.

Végre egy ismerős!

„Jó hogy rádbukkantam! Mondd, hol játsszák Chytilová új filmjét?” „Egyelőre sehol.” „De legalább Nemecet!” „Nem hiszem. Ha csak valahol vidéken nem.” „Hát senkit közülük? Talán Mása filmjét?” „Az Cannes-ban volt. Esetleg Párizsban.” „És Menzel?” „Azt majd megnézed Pesten”.

A forgalmazás egy hivatalos embere „nem hivatalosan” közölte, hogy az újhullámos rendezők filmjeinek átlagban 5-600 ezer nézőjük van. Ami átszámítva hazai viszonyainkra nagyon szerény bukásnak felel meg.

A repülőtéren orkánszerű szél fogad. De a gépek menetrendszerűen indulnak.

A GONDOLAT POÉZISE

Beszélgetés Jan Němeccel

Egy látszólag jelentéktelen epizóddal kell kezdenem.

Jan Nemec nemrégiben Hollandiában járt turistaúton. Egy autóbaleset következtében kényszerűen megszakította útját, és hirtelen pénzre volt szüksége a kocsi megreparáláshoz. Hogy kivágja magát a szorítóból, csinált egy kisfilmet. Egy ötletnyit csupán, de az is alkalmas volt arra, hogy elmondjon valamit magáról, rögeszméiből.

Miért említem ezt? Mert rendkívül árulkodónak érzem. Mikor találkoztunk, megkérdeztem, honnan volt benne bátorság a vállalkozáshoz? Hogy tudott ilyen hamar, néhány nap alatt „összedobni” egy egész filmet? Kitalálni, megírni, leforgatni és megvágni?

- Az embernek mindig készen kell állnia, mert bármikor adódhat rá lehetősége, hogy filmet csinálhasson - felelte nevetve. - Illetve, hogy pontosabban fogalmazzak: állandóan filmek sokasága van készen bennünk. Csak ki kell tépni magunkból, vagy stílszerűbben: kivetíteni!

Az eset kedves anekdótának tűnik, valójában kulcsot ad Nemec karakteréhez. A fiatal, harmincéves rendező három nagy játékfilmet készített eddig. Tárgyválasztásban, hangnemben és stílusban nagyon különbözőeket, egyet kivéve. Olyan erős bennük az egyéniség, olyan hasonlíthatatlan a látásmód, a nézőpont, hogy a merészen eltérő arculatú filmek sejteni engedik: a rendező szüntelenül renkezi magában a világot.

- Csak az erőteljes stilizálásban hiszek - vallja. - A film számomra nem a dolgok, események, tájak vagy emberek mégoly hiteles megörökítése. Éppen fordítva: minden apró mozzanat, részlet, emberi gesztus csupán ihlető. A képzeletet mozgásba hozó inger, izgató anyag, mely bennünk energiákat termel, áramot indukál.

- Képzeletet mond, holott filmjei láttán inkább az a néző benyo-

mása, mintha gondolatokról lenne szó. Az értelem tartományáról.

- A gondolat, vagy hogy nagyképpbben mondjam, a filozófia is a fantáziából lobban elő, az emlékek, álmok félig ösztönös, félig tudatos határvidékén születik, nem külön tartományban. Gondoljunk Az éjszaka gyémántjai-ra. Ott éppen azt akartam érzékeltetni, hogy ez az egész gomolygó belső világ milyen makacs, a külső realitással egyenértékű valóság. Adott pillanatban még a kézzel fogható objektivitásánál is nagyobb igazság lehet. Vagyis hogy éppen ez az örök „belső mozi”, a külvilág szüntelen tükröződése bennünk az emberi. Ebben fejeződik ki válaszuk a világra, reakcióink, cselekvéseink - emberi magatartásunk

- Az éjszaka gyémántjai-nak hősei konkrét tettekben is megnyilvánulnak. Nemcsak a belső tiltakozás tartja életben őket, hanem fizikai akciók. A fáradhatatlan menekülés, az olthatatlan élni akarás - ez szegül szembe az üldözőkkel.

- Persze, de jelezni akartam azt is, hogy mi táplálja ezt az életösztönt. Az üldözők és üldözöttek szembeállítására éppen ezen a ponton válik beszédessé. A két fiú egész múltját, foszladozó emlékeit, szerény ábrándjait mozgósítja a maga védelmében. Tűnő árnyak, elsuhanó nők, hívogató szobák és lépcsőházak, robogó villamosok sietnek segítségükre, adnak erőt a kitartáshoz, a reménytelennek tetsző továbbhoz. Az üldözőknek ezzel szemben nincs múltjuk, semmiféle tartalékuk. Csak a pillanat zárt időtlenségében élnek. Parancsot kaptak, melyet akarat és gondolkodás nélkül teljesítenek. Legfeljebb munka közben kapja el őket egy cseppet a vadászszenvedély.

- Milyen meggondolásból adott ilyen különös arcot az üldözőknek? Az öreg német milicisták ijesztően imbecillisek, fogukat vesztett, kivénhedt oroszlánok.

- Mondtam már, hogy szeretem az erőteljes stilizálást. Az üveges tekintetű arcok, a szenilis gesztusok - úgy éreztem - még nyersebben, kiáltóbban testesítik meg az egész vadászat iszonyatos embertelenségét. Mert végül is nem egyszerűen rossz emberekről van szó, hanem inkább egy szörnyű mechanizmusról, melyben a gyilkos szándék magától értetődővé vált, természetes cselekedetté, mely nem kíván indoklást többé - a hétköznapi események sorába iktatható.

Ester Krumbachová kapcsolódik be a beszélgetésbe, aki Nemec közvetlen munka- és élettársa. Eredetileg díszlet- és kosztümtervező volt, de a cseh új hullám néhány alkotásában és Nemec filmjeiben a téma és forgatókönyv kidolgozásában is szerepet vállalt.

- Ezekben a valóban szenilis, nyugdíjas gyilkosokban az ragadott meg minket, hogy milyen jól megfér bennük az emberölés a kedéllyel, a jó söröcskével, a recsegős régi dallamokra járt táncsal, a mohó falatozással... Éppen mivel már kikoptak az életből, aktivizálhatja őket olyan erővel a rég hallott vezényszó, a férfiasságot bizonyító fegyver és nem utolsósorban az uniformis varázsa. Megfigyelték már, hogy milyen fura módon ragaszkodnak az emberek az egyenruha pompájához? Mennyire szeretik a férfiak a valójában nőies dekorációkat, a vállrojtokat, a cicomákat, derékszíjakat és

általában a ceremóniákat? A rendnek náluk rögtön rendszere lesz, szertartásai, melyek sosem nélkülözik a dekoratív elemeket, sőt a harsogó pátoszt. S ennek a szertartásosságának aztán különös visszahatása lesz. Öntudatot ad, méltósággal ruház fel, és azzal a látszattal ajándékozza meg a résztvevőket, hogy mindaz, ami történik, fontos, sorsdöntő - egyszóval férfidolog. A sok fénnel és dísszel azonban legfőként a halált tisztelik meg. A vért és kegyetlenséget öltöztetik e cifraságba.

- Most kezdem érteni, milyen titkos, belső kapcsolatok vannak Az éjszaka gyémántjai és Az ünnepségről c. film között. Első közelítésre ebből alig észleltem valamit.

- Pedig ez az összefüggés, azt hiszem, valóban erőszakolás nélkül adódik, legalábbis számunkra - folytatja Nemec. - Az ünnepségnél az egyik kiindulópontunk Goya néhány megragadó sora volt: „A világ álarcosbál. Az arcok, a ruhák, a hangok mind megtévesztő maszkok. Mindenki azt szeretné, hogy másnak tekintsék, mint ami, és senki sem ismeri önmagát.”

- Filmünkben tulajdonképpen egy ilyen valódi álarcosbált rendeztünk, a ceremóniák, ünnepségek megvesztegető, pompázatos lakomáját, amely arra kényszeríti a tekintetet, hogy megpróbáljon a különböző maszkok mögé látni. Az udvariasság, mosolygós előzenyesség mögött felismerni az alantasabb ösztönöket: a szervilizmust, a megalkuvás iránti bámulatos készséget, a túl hamari simulékony-ságot, kényelemszeretetet. Illetve azokat az erőszakosabb erőket is, amelyek ezt elvárják, amelyek alkalmat teremtenek a behódolásra, hogy végül is ebből az elegáns összjátékból várakozáson felüli köny-nű diadalokat arathassanak.

Újból Ester Krumbachová veszi át a szót.

- Az emberek közönye saját sorsukkal és méltóságukkal szemben - ez is egyik témája a filmnek -, amiről szólni akartunk. S a feledékenységéről, amivel a következő peroben, a megmenekülés pillanatában már úgy tudunk viselkedni, mintha mi sem történt volna. A feledésről, mely elaltatja aktivitásunkat, és amely a tehetetlenség-gel szövetkezve szabad teret ad a brutalitásnak és az önkénynek.

- Ugyanakkor Az ünnepség arra is rámutat, mennyire kölcsönösen feltételezik egymást az emberek alkalmazkodási készsége és a hatalom önkénye, mennyiben lesz bűnös egyedül az, aki megszegi ezeket az általános, sokszor kimondatlan szabályokat. A film a közöny és az erőszak kölcsönös együttműködésére utal, ennek a sajátos kollaborációnak belső törvényszerűségére.

- Az önzés, a közömbös elzárkózás messzire vezeti Az ünnepség-beli hőseket Az éjszaka gyémántjai-nak cselekvő, tiltakozó hőseitől. Mivel magyarázható az érdeklődés megváltozása? Az idő múlásával csupán, vagy bizonyos dezilluzionáló szándéknak is szerepe volt benne?

- Mindig az egyes ember sorsa érdekel a társadalomban - válaszolja Nemec -, amely szükségképpen korlátozza, de amelyen kívül mégsem tudna élni. Az ember sorsa természetesen adott viszonyok között mindig más és más, nem pusztán a külső események meg-



Az ünnepségről és a vendégekről

változása következtében, hanem éppen az emberi aktivitás és cselekvő beavatkozás következtében is. Bizonyos nagybetűvel írott értékek, mint szolidaritás, önfeláldozás, hősiesség stb. azonban jócskán veszítettek szilárdságukból, megingathatatlanságukból, és ezért - úgy érzem - kötelességünk kételkedni. Megkérdőjelezni „az örök igazságokat”. Akadtak olyanok, akik azt mondták erre, hogy ez szkepszis, de én ezt egyáltalán nem hiszem, mert az passzivitást tartalmazna, én pedig a tiltakozás hangján szeretnék szólni, aktivitásra ösztönözni. Visszatérve a kérdésre, ha Az éjszaka gyémántjai-ban az üldözők és üldözöttek mint negatív és pozitív pólus álltak szemben, itt a viszony másik vonatkozásáról van szó, az üldözők és üldözöttek sajátos összetartozásáról, arról, ami nem szétválasztja, hanem egybeköti őket.

- Talán ezzel függ össze a „vendéglátók” ábrázolása is? Ilyen szívélyes, barátságos erőszakot nemigen láthattunk még, mint ebben a filmben. Úgy tűnik, a mutatós külsőségek, látszatok nagy kerítő erejére mutat rá.

- Ennek a kerítésnek mi valóban nagy jelentőséget tulajdonítottunk. Az Ester által említett szertartások, fényűző ceremóniák, melyek a gazdagságban, eleganciában, zsúfoltan rakott asztalokban, pompázatos gyertyatartókban éppen úgy megnyilvánulnak, mint a gesztusok és mosolyok pózaiban - ezt próbáltuk hangsúlyozni. Illetve ennek ígését elemezni.

- A leegyszerűsített, sematikus ábrázolás elkerülésének köszönhető



az a módszer, mely az egyes embereket mindig más oldalról közelíti meg. Az például, hogy a „játékvezető” egy pillanatban maga is beosztottá válik, tehát éppen úgy képes megalázkodásra, mint a „legyőzöttek”, többet mond természetéről, mint a fölényes parancsolgatás.

- Hogy a leegyszerűsítést elkerültük volna, azt vitatnám. Szándékosan választottuk filmünkben olyan alapszituációkat, amelyek tulajdonképpen jól ismertek, már-már klisészerűen kikristályosodtak. De éppen ezzel akartuk jelezni kényszerű létrejöttüket, mert ezek a viszonyok mindig és mindig megismétlődhetnek, mindaddig, amíg az emberek nem vesznek tudomást antihumánus tartalmukról, amíg nem vesznek erőt és bátorságot ahhoz, hogy a maguk integritását, méltóságát megvédjék.

- A főnök szavait mohón ivó beosztottak például olyan banális képlet, amelyet nap mint nap viszontláthatunk. Az értelmetlenül megrendezett fogadások, coctail partyk, semmitmondó udvariaskodások, koccintások is életünk legkevésbé ünnepélyes pillanatai közé tartoznak. A filmbeli tóparti képet egyébként az évente megrendezett Nobel-díj kiosztó ünnepségek fotói után készítettem.

- Vagyis a sokak által absztraktnak nevezett példázat a legkonkrétabb megfigyeléseken és élményeken is alapszik. De hogyan jutott olyan témavidékre, mint amit A szerelem mártírjai kínált? Mi volt itt az ihlető?

- A szerelem mártírjai tényleg nagyon különbözik eddigi filmjeim-

tól. Könnyűnek, édesnek, levegősnek szántam. S bár címe szerint a szerelemről szól, műfaja szerint inkább szomorú, melankolikus anekdotának mondhatnám, félénk álmodozókról, akik hiába vágyakoznak a boldogság után.

- Mi volt a szándéka a filmmel?

- Talán meglepi a válaszom, voltaképpen azt az alcímet is adhatnám neki: egy filmnéző reminiszenciái, avagy másképpen: hódolat a film művészetének. A film három kis történet, más-más feldolgozásban, mintha csak egy zenemű volna. A zenének egyébként valóban nagy szerepe van benne. Moderato - Moderato cantabile - Scherzo. Hangvétélük a filmtörténet különböző korszakainak stílusát idézi. Az első, a groteszk a néma farce-ot, a szentimentális a korai hangosfilm naiv romantikáját, a harmadik, a gyors ritmusú pedig a társasági komédiák fanyar paródiája, a burleszk rohanó abszurditásával.

- Szórakoztató filmet akartak készíteni?

- Természetesen, a javából, de - ne tagadjuk - azért némi „kifinomultsággal”, gurmand ízléssel. A szentimentális tónus egyszerre hivatott vonzást gyakorolni, ám ugyanakkor olyan szívszorítóan édes a dallama, hogy a kicsit is gyanakvó nézőt kétségeibe kell hogy döntse: nem idézőjeles-e, nem ironikus-e a bemutatás?

- Filmhagyományokat említ, pedig egy csomó irodalmi előkép is felülrik bennük. Kafka, Dosztojevszkij, hogy csak a legszuggesztívebb képeket és hangulatot nevezsem meg.

- Ezeket a példákat sosem tagadom, de mégsem mondanám, hogy „hatottak rám”, vagy befolyásoltak volna. Nyilvánvalóan nagyon közel állnak hozzám, de úgy, hogy szinte már bennem élnek. Nem irodalomként, hanem szemléletem, modorom, látásom természetes részeivé váltak. De látja, ez a film is, mely olykor szinte Kafka figuráját eleveníti fel, egészében csillagtávolságra van tőle, mert ha engedtem is benne a groteszk csábításának, mindenekelőtt az érzelmeket kívántam szolgálni. Olyan filmet akartam csinálni, amely olyan, mint a sanzon, ahol komoly dolgokról van szó a könnyed és vidám hang mögött, de amit a szentimentalizmus melengető szellője is megérintett.

- Ha filmje valóban hódolat a „régi idők mozijának”, megnevezné-e név szerint is a kedves mestereket?

- A klasszikusok közül Chaplin, Eizenstein és persze Bunuel, - a modernek közül Bresson, Resnais és Bergman - vagyis az egyéniségek, akik nem tartoznak sem iskolákhoz, sem áramlatokhoz.

A tervekről nem kérdeztem. Megértettem, hogy Nemec tele van filmekkel, kész és félig kész témákkal, ötletekkel, gondolatokkal. És legyen az XII. századi őfrancia legenda, Dosztojevszkij-adaptáció, fekete komédia, vagy Kafka Metamorfózisa - mindegyikből a saját filmjét fogja elkészíteni, abban az érzékeny, tiszta, célratorő és mindig pontosan célba is találó formában, ahogy eddigi műveiben annyi sikerrel tette. Mert végül mégis csak a gondolat világossága vezeti kameráját, ha az eleven anyaghoz, annak természetéhez mindig hű is marad.

Bíró Yvette



VERA CHYTILOVÁ

Elfogult, szigorú, kérlelhetetlen művész. A cseh új film egyetlen női rendezője semmiféle par excellence női erénnyel nem kérkedhet. Éppen ellenkezőleg: morális elkötelezettsége, következetessége szokatlanul kemény, határozott stílust értelt első kisfilmjeitől kezdve.

1929-ben született, volt manöken, laboráns, script-girl, vágó és asszisztens, mielőtt 57-ben a főiskolára került. Vizsgafilmjét, a Menynyezetet (1961), személyes élményeinek minden részrehajlásával egy manökenről készítette. Nagy témáját: az üres élet vonzásának és kiábrándító sívárságának titkait itt kísérti meg először. 1962-ben Egy zsák bolha címen forgat filmet, egy textilgyár munkásszállásán élő leánycsoport életéről. Eszközei a cinéma-vérité nagy befolyásáról tanúskodnak: a tárgyilagos elemzést, a pontos hitelességgel megragadott környezetrajzot morális pátozsz hevíti. Első nagyjátékfilmje, az Éva és Vera (1963) még világosabban utal vonzódásának, művészi alkatának kettősségére: a szociológiai megközelítés az apriori mondanivaló szenvedélyes igazolásával jár nála együtt, vállalt szubjektivitással. Filmjében két vonal, két sors fut egymás mellett, a tornászajnoknőről készült dokumentációs felvételek és egy munka és cél nélkül tengődő csinos fiatalasszony hétköznapijairól szóló történet. A gondolat a két párhuzamos viszonyából, az egymás mellé állított életformák vitázó feszültségéből bomlik ki. Kevésbé sikerült a Hrabal novellák nyomán készült, Gyöngyök a mélyben (1964-65) Chytilova által rendezett epizódja, az Automatavilág, de már érdekesen jelzi, hogy a cinéma-vérité hatásai egyre messzibb tűnnek: az objektivitást a szokatlan, a bizzarr kezdi felváltani. A legnagyobb érdeklődést s egyben a legtöbb vitát legutóbbi filmje, a Százszorszepek váltotta ki. A játék és hazugság ártalmasságáról szól ez a furcsán szertelen, indulatos film. S nyelvének minden zsúfoltsága, a motívumok olykori túlhalmozása sem fedheti, hogy a játék mögött most is már-már prédi-

kátori megszállottság feszül: „A művészetben büntetni kellene a hazugságot és a felelőtlenséget – vallja. – Minden szót alá kell írunk. Csak így érhetjük el, hogy munkánk megőrizze becsületét.”

Interjú a Százzorszépek-ről

Vera Chytilovát a magyar néző hűvösen elemző, tárgyilagos filmjéből, az Éva és Verá-ból ismerte meg. Dokumentarista módszere, tiszta logikája olyan alkotóra vallott, aki a cinéma-vérité iskoláján nevelkedett. Újabb filmje, a Százzorszépek messzi került az első film hangvételeitől: szertelen, játékos, már-már bizarrul ironikus.

Prágai találkozásunkkor erről próbáltam faggatni: mi vezette ehhez a fordulathoz, mivel magyarázható a hirtelen váltás?

- A két film közötti távolság, azt hiszem, nem is olyan nagy, mint ahogy első percben tűnik. Az Éva és Verá-ra is azt mondták a kritikusok, joggal, hogy „tételfilm” – nem leírás, nem egyszerű dokumentum, hanem vitairat, amelyben a két életforma szembeállítás, megmérése volt a célom. A Százzorszépek tulajdonképpen ugyanezt az utat járja. Nem lélektani vagy realiztikus rajzról van szó, e szavak hagyományos értelmében. A két fiatal lány szándékosan kiélezett történetén keresztül az élet bizonyos felfogásmódját, bizonyos életformát akartam bemutatni.

- Egy életforma kritikáját... a céltalanság és ábrándtalanság természetrajzát.

- Nem egészen. Egyáltalán nem volt szándékomban bírálni ezt a két fiatal lányt, akik éppoly szertelenek, mint amilyen kisszerűek, inkább arról van szó, hogy bemutassunk, persze a túlzás eszközeivel, egy életmódot, amelynek elemeit több vagy kevesebb mértékben mindannyiunk életében megtalálhatjuk... Mintegy megmérjük annak az embernek a reménytelenségét, aki még csak kísérletet sem tett arra, hogy megtalálja élete értelmét.

- Elbűvölő, bájos hösnöket választott, mégis a néző furcsa idegenkedést érez. Mintha kis állatkák volnának – olyan gátlástalanok, mohók és ugyanakkor arc nélküliek.

- Igen, ezeknek a lányoknak, minden bájuk és fiatalságuk ellenére, egy alapvető vonásuk hiányzik: nincs egyéniségük, nincsenek álmaik, céljaik, nem képesek arra, hogy elfoglalják és kialakítsák a saját világukat, s egyszersmind a mások életét és világát. Élősdiek módjára élnek. Nem csupán a mások rovására, hanem – és ez a döntő – a saját rovásukra is. Nincs múltjuk, soha semmit sem próbáltak ki, csak a játékért élnek. De miután még ennek sincsenek pontos tudatában, végül is a játék uralkodik rajtuk: az diktálja nekik a maga szabályait és nem fordítva.

- A film a játék rombolásáról szól – hogyan lehetséges, hogy mégis annyi vidámság, könnyedség, friss száguldás kíséri a hősök útját?

- Mert a játéknak is megvan a maga varázsa. Sőt, a pusztításnak is boszorkányos, veszedelmes varázsa van – ezt próbáltam a harsogó színekkel érzékeltetni. Éppen ennek az íze, fűszere ragadja el a



Szászorszépek



Százsorszépek

lányokat, sodorja magával, azt a látszatot keltve, hogy igazi életről, igazi mozgásról van szó. Pedig ez a hazugság valósága, mellyel az ürességet, az unalmat próbálják elleplezni, maguk elől is eltakarni.

- Elképesztő vitalitás feszül ezekben a lányokban: soha ennyit torzkodni, enni, falni talán még nem láttunk, mint ez a két Mária, állandóan jönnek-mennek, újabb csínyeken törik a fejüket, pusztító unalmuk különleges aktivitásra ösztönzi őket.

- Éppen e semmitől való irtózás hajtja szüntelenül tovább őket - a sok ismétléssel ezt akartam érzékeltetni. Nem sok a variáció a tetteikben: megréfálják az öregurakat, jókat esznek, potyán, majd unatkoznak, unatkoznak, unatkoznak. És kezdődik az egész előlről.

- Hogy lehet, hogy a szerelemnek, a szexualitásnak olyan csekély szerepe van az életünkben?

- Mert úgy éreztem, minden a játéknak van alárendelve. A szerelem is, a fiúk is. Egyetlen dolog „halálosan” fontos számukra: a kettejük összetartozása, mert egymás nélkül nem lehetnek meg: nincs tükör, melyben a játékot, a játék hatását megnézhetnék. Miután munkában, tetteikben, érzelmekben nem valósulnak meg, minden pillanatban szükségük van valamiféle önigazolásra. Ezt szolgálja a játék, az a „mintha”, aminek segítségével látszólag ők is olyanok lehetnek, mint a többiek. És ennek kézfogható bizonyítéka a másik, aki lám ugyanazt teszi, mint ő, ugyanúgy nevet, táncol, bá-mészkodik, szenved és unja a világot...

- Végül is a játék észvesztő dulásba fordul, mindent szétron-
tanak maguk körül, olyan élvezettel, amit addig sosem éreztek.

- Ezt neveztem a pusztítás részszegségének, mámorának, amikor
már nincs közben megállás, hiába érzik, hogy túlmentek minden
megengedett mértéken. És ezért jutnak el ahhoz, hogy valamiféle
megbánást is érezzenek, de ez nem szabad, hogy a nézőt félrevezesse:
meg akarnak javulni, de gyerekes vágy ez csupán. Megpróbálják
összeszedni a széttört edénycserepeket, a szétdúlt húsos és gyümölcsös
tálakat, a csodálatos lakomára terített, összezilált asztalokat,
de igazán „jóvátenni” persze a dolgokat sosem lehet. A „helyreállítás”,
amikor a lányok lázasan rendet csinálnak, talán még rosszabb,
károsabb, mint maga a pusztítás volt.

- A „tanulságot” a film szóban is megfogalmazta: „intés azoknak,
akiket csak az zavar, hogy a salátástálat szétrontották” - mire utal ez
a moralitás?

- Arra, hogy az ember önigazolási igénye veszedelmeket rejt magá-
ban, ha igazi célok nélkül tartja fogva; és ha a munka, az értelmes
cselekvés nem boldogítja, eljut a pózhoz, a hazug látszatokhoz,
amelyek végzetesek lehetnek, mert pusztítanak. Mint ahogy ezek a
hősök is pusztítanak - mindent, ami útjukba kerül. De mindenek-
előtt magukat, a saját életüket, énjüket.

- Miért választott ilyen humoros, groteszk formát ehhez a súlyos
moralizáló témához?

- Mert a pszichológiai elemzés itt semmit sem mondott volna.
Csak a kiélezés, a bizarr és groteszk halmozása vezethet ahhoz, hogy
kritikai reagálást váltsunk ki a nézőből. A jelentés, a mondanivaló
tételszerű világosságához, egyszóval a filozófia felé akartuk vezetni
a filmet. Ha úgy tetszik, a Százszorszépek groteszk filozófiai do-
kumentum.

B. Y.

Három kritika

Chytilovát a cseh kritika „filozofáló filmesnek” tekinti, s ő is annak
vallja magát. Pedig ha van valaki a legifjabb nemzedékben, aki tá-
vol áll a filozófiától, az éppen Chytilová... Ő nem filozófus, hanem
moralista. Filmjeiből a társadalmi reformátorok megnyilvánulásainak
távoli visszhangja hallatszik. Minden művében ugyanazon a húron
játsszik, mint akit egyetlen gondolat tart ígézetben, s ez a nihilizmus
okozta belső üresség leleplezése.

(Jaroslav Bocek, Film a Doba, 1966. december)

A Mennyezet kitűnő elbeszélésmódjánál és tartalmi koncepciójánál
nem kevésbé megdöbbentő hatású a kamera felszabadult és egyál-
talan nem konvencionális használata s az a körülmény, hogy a ren-
dező nem hivatásos színészeket is használt, akik rendkívüli termé-
szetességgel alakítják szerepüket; spontán dialógusokat, nem pedig
mesterkéltan megírt szöveget mondanak.

(Lino Micciché, Bianco e Nero, 1965. szeptember)

Az Éva és Vera - elmélkedés a boldogságról. A módszer egyszerű. Chytilová kiválaszt két embert, és megfigyeli az életüket. A két szereplő sohasem találkozik, fejlődésüket párhuzamos montázs ábrázolja. E két történet mindegyike egy közepes hosszúságú filmet alkothatott volna, de így együtt fejezi ki a szerző mondanivalóját. Két nőről van szó, a sok közül. A kamera feltérképezi életük részleteit. Nincsenek frázisok, metaforák, szimbólumok, hiányoznak az éppoly fáradságos, mint hamis introspekciók. Chytilová számára a boldogságot vizsgálni annyit tesz, mint megragadni a valóságot a magatartás megközelítése révén. Színészkedés és tetszelgés nélkül.

(Raymond Lefevre, Image et son, 1966. július)



MILOŠ FORMAN

Forman 1932-ben született, és 1959-ben nyerte el filmrendezői diplomáját. Nemzetközi viszonylatban ő aratta a legtöbb sikert, elismerést. Forgatókönyvíróként, asszisztensként kezdte pályáját, egy ideig a Laterna Magica munkatársa volt. 1962-63-ban rendezte első, kétrészes rövidfilmjét, a Konkurs-t (A verseny). A Konkurs-ban már megmutatkoznak tehetségének legjellegzetesebb vonásai. Központi témája a fiatalok elhelyezkedése a társadalomban. Hallatlanul érdekli, mi történik, amikor egy tapasztalatokkal nem rendelkező, az iskolából éppen kikerülő fiatal először találja szemben magát a bonyolult berendezésű társadalommal. Forman is a cinéma-vérité módszerén nevelkedett. S annyira tökéletesítette, egyéniségéhez alkalmazta a módszert, hogy filmjeiben ellenőrizhetetlen, melyek a dokumentum jellegű s melyek a megrendezett jelenetek. Pályakezdéséhez hű első nagyjelmében, a Fekete Péter-ben (1964) is. Egyik kritikusa szerint Forman legfőbb művészi felfedezése éppen az, hogy a mai bonyolult társadalomban az ember kénytelen különböző „funkciókat” vál-

lalni, különböző szerepeket játszani, s ezt elviselhetetlennek tartja. Pontos megfigyelő, a legapróbb részlet sem kerüli el figyelmét: a gesztus, a tónus, a dialógus felépítése nála egyaránt kidolgozott. Az Egy szösi szerelmé-ben (1965) különösen nagy gondot fordít a több-rétű emberi konfliktusok vizsgálatára, melyek átszövik egyszerű hő-seinek hétköznapijait. A film őszintesége, hitelessége méltán nyert nagy elismerést. „Sok évvel ezelőtt az a mondás járta: olyan ez, mint a filmben, vagyis hihetetlen; később pedig: ezt ugyan jól meg-filmesítették, vagyis jól átejtették minket. De most egy harmadik időszak következik, amikor azt akarja az ember, hogy a néző el-higgye, amit a filmvászonról mondanak neki” - így körvonalazza rendezői célkitűzését. E programhoz következetesen ragaszkodik, pá-lyája társai közt a legegzenletesebb.

Az ars poetikából

Engem a fiatalok és felnőttek problémája érdekel. Az ifjúságnak eszményei vannak, de nincs tapasztalata, a felnőtteknek gazdag ta-pasztalataik vannak, s nincsenek többé eszményeik. Ez konfliktusra vezet köztük, s e konfliktusban nehéz megítélni, kinek van igaza. Nem lehet azt mondani, hogy azoknak, akik tapasztalatokat szerez-tek, nincsen joguk átadni azokat a fiataloknak, természetes viszont az is, hogy az ifjúság nem fogadja el passzívan ezeket a tapaszta-latokat. Az ifjúság a saját tapasztalatai, a saját kísérletei alapján akarja felépíteni, megteremteni a maga jövőjét. E konfliktus vélemé-nyem szerint igen izgató, mert - mint filmjeimben láthatták - nem pozitív és negatív emberek küzdelméről van szó. Szerintem mind-egyik fél „jó ember”, s épp az érdekel engem, hogyan lehetséges, hogy alapjában „jó” emberek annyi rosszat követhetnek el, annyi gondot okozhatnak.

Ha a színészeknek túlságosan irodalmias mondatokat és párbeszé-deket adunk, amelyek nem igazak, lélektanilag nem jogosultak, a színészek kénytelenek lesznek erőltetett stilizáláshoz folyamodni, ami rosszul hat... Általában azt lehet mondani, hogy ha a forgatás alatt túl makacsul gondolunk a művészetre, és túl komolyan vesz-szük a dolgokat, az eredmények rosszak lesznek...

Szeretek kézikamerával dolgozni, mert az nagyobb szabadságot ad, de a felvevőgép zajt csinál. Ezért, mivel a hangot is direktben veszem fel, kénytelen vagyok eltávolodni a jelenettől, nehogy a gép zaját is felvegyem. Második okom: ha távolról filmezek, a színészek szabadabbnak érzik maguk, s természetesebbek lesznek.

Nem az én feladatom megítélni, de úgy gondolom, az én filmjeim elkötelezettek. Így például nagy vita alakult ki a sajtóban s még a parlamentben is az Egy szösi szerelme kapcsán. Néhány képviselő be akarta tiltani, mert erkölcstelennek és félrenevelőnek tartja az ifjúság szempontjából. Végül is mit jelent elkötelezettnek lenni...? Keresni az igazságot és igyekezni modern stílusban kimondani. Go-dard mindenkinél elkötelezettebb.

Kritikai visszhang

Bizonyos fokig ellentmondásos benyomást kelt Milos Forman cseh-szlovák rendező filmje, az Egy szöszi szerelme...

Akárcsak első filmjeiben, Milos Forman ezúttal is jelét adja kiváló művészi-megfigyelő képességének, s ráadásul rendkívüli humorérzéssel van megáldva. De sem a jellemnek valószínű rajza, sem a hősök viselkedésének érdekes részletei nem segítenek választ találni a következő kérdésre: miért vette kézbe ezúttal Milos Forman a kamerát? Azért, hogy apró, primitív érzéseket a szatíra eszközével kipellengérezzen? De hiszen itt szó sincs szatíráról! (Bár nagyon helyén volna.) Hogy kedves mosollyal ezt mondja: „Néztek csak, ilyesmi is megesik.”

Ez már azért is sajnálatos, mert Milos Forman filmje egész beállítással különbözik a többi - komor és embergyűlölő - fesztiváli filmtől.

(Alexandr Novogrudscki, Lityeraturnaja Gazeta, Moszkva, 1965. aug. 31.)

Már a Fekete Péter azt a benyomást keltette bennünk, hogy közvetlen kapcsolatban vagyunk a valóságos élettel. Ezt az érzést erősíti meg bennünk az Egy szöszi szerelme is. De a játék skálája gazdagodott, a művészi eljárás tökéletesedett. Az elbeszélés szabadsága egyik legnyilvánvalóbb bizonyítéka ennek.

Semmi sem idegenebb Formantól, mint az öncélú festőiség. Semmi olyat nem mutat be, ami ne lenne - hacsak „véletlenül” is - kiegészítő elem egy személy, egy helyzet, a társadalom képéhez. Tény, hogy kritikus szemmel nézi ezt a társadalmat, de rosszindulat nélkül. Forman azt mondja nekünk, hogy nem könnyű élni, de azt is hozzáteszi, hogy a szenvedés és a gond a boldog élet szerves tartozéka. Ime, végre egy optimista, akit szegyenkezés nélkül hallgathatunk, mert nem hiszi, hogy hazudni kell az emberek megnyugtatása érdekében.

(Pierre Billard, Cinéma 66. 104. sz.)

Igen szeretem Formant. Mindenekelőtt a Fekete Péter-t. Az Egy szöszi szerelmében az nem tetszik, hogy túl sok van benne a Fekete Péter-ből. Ezt nyugtalanítósnak tartom. Mind a kettő rendkívül ügyesen rendezett film, de míg a Fekete Péter igen szép film, a másikban több a csináltság. Azt hiszem, a Fekete Péter-nek nem volt rendkívüli sikere Csehszlovákiában a közönség körében, s mivel a művészeknek sikerre van szükségük, hogy folytathassák munkásságukat, ezt a második filmet részben e siker biztosítása végett csinálták.

(Claude Chabrol, Cinéma 66. 109. sz.)

Olmihoz hasonlóan, akinek műveit Forman annyira csodálja, a cseh filmrendező is nyilvánvalóan hisz az emberi lények általános jószágában, nem érzelmesen persze, hanem mint megfigyelhető valóság-

ban. Így aztán a legszomorúbb dolgok is vidámak lehetnek bizonyos összefüggésben, és a legvidámabbak is szomorúak... Formannak nem csupán eredeti és friss mondanivalója van, hanem tökéletes technikai tudása is e mondanivaló kifejezésére.

(Sight and Sound 1965-66 35. k.)

... Milos Forman alkotásait gyakran vetik egybe a francia cinémarérité-vel, de elfeledkeznek arról, hogy Jean Rouch és Chris Marker filmjeiben mennyi kenneteljes áhítat van, mennyi hit az embereket fojtogató egzisztenciális szenvedésben. Forman azzal, hogy hősei olyan intimitásait tárja fel, amelyeket nem szívesen mondanának el legbelsőbb barátaiknak sem, iróniáját könnyedebbé varázsolja, s kortársainál jóval megértőbbnek mutatkozik.

Forman mindig megőrzi lelke derűjét, örök optimizmusát. Bármilyen nehéz körülmények között is vannak hősei, biztosak vagyunk benne, hogy értelmük végül is győzedelmeskedni fog, s okosan rendezik majd be életüket. Van ebben valami Charlie lelki derűjéből és életfilozófiájából. Emlékezzünk csak vissza A csavargó befejezésére, amikor Charlie, aki elvesztette szerelmét, szomorúan, tragikus arckifejezéssel lépked, majd egyszerre vállat von, felemeli fejét, s bátran halad előre. Így csak azok az emberek viselkednek, akik megismerték a keserű tapasztalatok ízét. Úgy gondolom, ilyenek Forman hősei is. Mindössze annyi a különbség, hogy Charlieval ellentétben életútjuk elején állanak, s még sok-sok sérelem, megalázás, lelki válság vár rájuk addig, míg teljes egészében megértik tapasztalataik jelentőségét. Még nagyon fiatalok.

(J. Skwara, Kino 1966. 7.)



JAROMIL JIREŠ

Neve mindenekelőtt azzal vált ismertté, hogy 1963-ban ő készítette el a cseh új hullám első nagyjelmét, A sikoly-t. Huszonnyolc éves volt akkor. Ezt megelőzően, diplomája megszerzése után a Laterna Magica-nál dolgozott. Főiskolás korában rendezett filmje, a Nyomok, majd vizsgafilmje, a Városterem első nagyjelmével és későbbi műveivel együtt arra utalnak, hogy művészi felfogását az ember és a világ, a múlt és a jelen viszonyának filozófikus szándékú szemlélete határozza meg. A filozófiai szándék azonban gyakran éppen a spon-tán művészi erő fogyatékoságait vagy hiányát van hivatva leleplezni, a kiforratlan, habozó, számítóan konstruált állásfoglalás bizonytalan műfaját jelzi. Ennek következménye, hogy „filozófiailag” az ellentmondások elsimitására törekszik, a művek hangvételt tekintve pedig gyakran szentimentalizmusba esik.

A sikoly egyébként egy fiatal, első gyermekét váró házaspárról szól; a gyermek megszületésének napja alkalom arra, hogy a szülők múltját, jelenét, az őket körülvevő szűkebb és tágabb világot apró mozaikokkal, ezek szeszélyes keverésével rajzolja fel. A kritikusok szerint azonban a rendező valóságérzéke kevés volt ahhoz, hogy ezek a mozaikok hitelessé váljanak.

A Gyöngyök a mélyben c. szkeccsfilmben a Románc c. epizódot rendezte egy mai munkás és egy cigánylány idilli, pikáns, anekdotikus szerelmi történetéről, amelyet ugyancsak a szentimentalizmus kísért. A Gerendaház című filmjében Nemec hatása érződik.

Legjobb filmjének a Karel Havlicek polgártárs című dokumentum-filmet tartják a kritikusok. Ebben a fiataloknak - újságíró-növendékeknek - a harcos életformáról alkotott elképzeléseit veti össze a valósággal Karel Havlicek élete kapcsán. Itt már bizonyos elfogadható szociológiai felfogásmód érvényesül, és a film valóban az érett férfi ítéletét szólaltatja meg.

A sikoly-ban azt akartuk megmutatni, milyen világba születik egy emberi lény, akinek ebből még csak a tejeseüvegre van szüksége.

Két egyszerű fiatal ember élete látható, akik gondterheltek is és nemtörődömök is, s akik többet gondolnak magukra, mint arra a világra, amelybe gyermekük megérkezik.

A filmnek nincs a szó megszokott értelmében „cselekménye”. Bonyolult kompozíció ez, a játékfilm, a művészi dokumentum, a zene, a belső monológ és plasztikus költészet montázsa derűs és egyszerű dialógusokkal. Valójában kísérlet a különböző műfajok elegyítésére.

A kritikából

Jires alapvetően másfajta temperamentumú művész, mint Schorm vagy Nemec. Az ő szenvedélyesen problematizáló hajlamuk ugyan benne is él, de sokkal rejtettebb formában, naivabb romantika patinája alatt, és ez nála még a keserűséget is megédesíti kissé. Az ellentétek kibékítésére nyújt lehetőséget: szelíd érzelmekre, gyengédségre s az élet értékeinek újraértékelésére.

(Lino Micciché, Bianco e Nero, 1965. szeptember)

A sikoly egyike volt az első filmeknek, amelyek felhívták a figyelmet az új cseh filmművészetre. Egy kissé elsietve, egyfajta cinéma-vérité-nek minősítették a filmet, pedig nagyon (olykor túlságosan is) megszerkesztett filmről van szó, amely bonyolult formára törekszik, különböző hatásokat olvaszt egybe, e hatások azonban egyéni, romantikus és friss látásmódban találkoznak össze... Jires megmutatja, hogy a boldogság pillanatai törékenyek és fenyegetettek, de meg tudja énekelni szépségüket is.

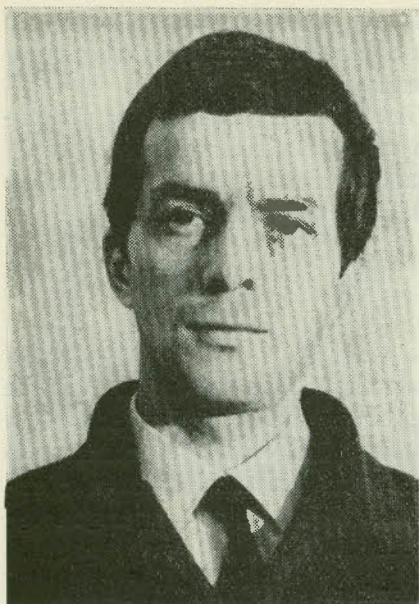
(Michel Ciment, Positif, 1967. február)

Jires már A sikoly-ban arra törekedett, hogy azt fejezze ki, amit a világ „szubjektív realitásából” megragadott. Csakhogy míg ott utólag beállított s a játékfilm cselekményébe kényszerített dokumentumfelvételekre volt szüksége ahhoz, hogy céljához közelebb jusson, addig itt az előre feltalált valóságot, személyeket és környezetet foglalta művébe. A cinéma-vérité módosított változatát alkalmazta tehát ez a csehszlovák új film.

A rendező finom érzéke mindenekelőtt a két főszereplő mozgató-szában mutatkozik meg... Mindketten erőltettség nélkül mozognak a kamera előtt, mintha az nem is volna jelen, csak titokban lesné meg őket.

Korunk románcja ez: egy szerelő és egy cigánylány története. A lány pénzért adja oda magát, végül is azonban mindketten boldogok lesznek. Eleven bájjal teli szerelmi történet, amelyet ironia fűszerez. Jires csak egy szeletét ragadta meg az új hullám témakörének: itt nincs szó a társadalommal, a szülőkkel való konfliktusról. Érdeklődésével valójában csak a cigánylány és annak változatlanul elkülönült környezete felé fordul.

(Peter B. Schumann, Film, 1966. 4.)



PAVEL JURAČEK

1935-ben született. Újságíróként indult, majd a prágai Filmművészeti Főiskola dramaturgiai szakára iratkozott be, s itt 1961-ben szerzett diplomát. Filmes pályáján mint forgatókönyvíró mutatkozott be, ő írta a scenáriumot Chytilová Mennyezet, Zeman Bolondos krónika, Schmidt Fekete-fehér Sylva és Augusztus vége az Ózon-hotelban, Polak Ikaria XBI c. filmjéhez. Az Alátámasztandó figura c., a személyi kultusz ellen írt kis abszurd szatírának írója és rendezője volt. 1963-ban készítette legismertebb filmjének, a Josef Kilian-nak a forgatókönyvét; a rendezés munkáját Jan Schmidttel osztotta meg. Az elidegenedett, embertelenné vált világról szól ez a komor, karkai szimbólumokkal átszőtt film. A paradox történet magva: egy ember macskát vesz kölcsön a kölcsönzőből, s amikor vissza akarja vinni, kiderül, hogy a kölcsönző nem létezik, de kálváriát kell járnia a hivatalokban, mert nem adta vissza, amit kikölcsönzött. Hasonló abszurd ötlet szolgál alapul más filmjeiben is. A feldolgozás során a komor tónusú történetet szellemes fordulatok, fanyar, kíméletlen humor fűszerezik, bravuros ötleteivel nem takarékoskodik, otthonosan, szinte virtuóz játékos módjára használja eszközeit. Ennek ellenére - mint a hazai kritika megjegyzi - a gondolati mélység nincs mindig arányban nála a szellemességgel, gyakran inkább okossága és tájékozottsága igazítják el az abszurd téma területén, s nem a probléma mélyebb rétegeivel való kapcsolata. „Néha olyan, mint a frissen fűrt kút az olajmezőn, amelyből egyelőre csak víz és hab tör fel, az olajra még várni kell” - hangzik az egyik kritikai vélemény.

Legújabb filmjét, a Minden ifjú ember-t 1966-ban mutatták be.

A rendező – filmjeiről

A Josef Kilián kizárólag csak a tényeket szeretné megállapítani és paradox eszközök felhasználásával hangsúlyozni a közönyt, az elidegenedést, amely az egész világot elárasztja. A valóságban természetesen a paradox helyzetek nem jelentkeznek teljesen közvetlenül. De az elidegenedés létezése bizonyítja, hogy eltorzulások jöttek létre országunk társadalmi gyakorlatában. Természetesen ebben a személyi kultusz is szerepet játszott. Engem elsősorban nem az érdekel, hogy minden néző pontosan felfogja-e metaforáim teljes tartalmát és jelentőségét, inkább az, hogy megérezzék annak lényegbeli mondani-valóját.

A Minden ifjú ember hősei fiatal katonák és egy tizennyolc éves lány. A film egyáltalán nem a hadseregről szól. Ifjakat mutat be, akik ideiglenesen elszakadtak otthonuktól. Amikor ezek a nagyon is fiatal emberek találkoznak, végtelen beszélgetésekbe kezdenek. Azt hiszem, sehol nem beszélnek annyit az emberek, mint a katonai szolgálat idején. Aztán, mint tudják, ezek a katonák tizenkilenc évesek. Igen fontos ténynek tekintem ezt, mert amikor azt mondják, hogy katona, olyan embert képzelünk magunk elé, aki beásta magát a földbe, és a domb feletti horizontot fürkészi. De ez egyáltalán nem igaz, csupán frázis; az egészben épp az a szép, s egyszersmind esztelen dolog, hogy a tökéletes acélmasinákban olyan legények üldögélnek, akik estéről estére a legrosszabb hengegésekkel szórakoztatják egymást, akik gyerekek módjára veszekszenek, többségükben még csak nem is sejtik, mi is az a nő, s a mamájuktól csomagokat kapnak, tele mindenféle jó dolgokkal...

Lapvélemények

Pavel Juracek hangvétele és stílusa nyíltan és félreismerhetetlenül kaffkai, a világos metaforát mindig a feszült és izgalmas valóság és a paradox irrealitás határvonalán vezeti végig, az alapötletet egy sereg zseniális scenografiai telitalálattal gazdagítva.

(Lino Micciché, Bianco e Nero, 1965. szeptember)

Pavel Juracek már az első alkalommal meghódított, a második alkalommal pedig megerősített abban a meggyőződésében, hogy egyénisége figyelemre méltó fejezetet jelent filmművészetünk történetében, s bebizonyítja vagy inkább megerősíti Kosik kijelentését, hogy Kafka és Hasek édestestvérek, s ez a fiú kettőjük szellemi gyermeke.

(A. J. Liehm, Film a Doba, 1966. június)

Miután Pavel Juracek olykor ügyetlen, de megragadó kísérleteket tett az abszurd területén, most azzal lepett meg bennünket, hogy társaira hagyva a különös légkörű forgatókönyveket, megalkotta

A rendező — filmjeiről

A Josef Kilián kizárólag csak a tényeket szeretné megállapítani és paradox eszközök felhasználásával hangsúlyozni a közönyt, az elidegenedést, amely az egész világot elárasztja. A valóságban természetesen a paradox helyzetek nem jelentkeznek teljesen közvetlenül. De az elidegenedés létezése bizonyítja, hogy eltorzulások jöttek létre országunk társadalmi gyakorlatában. Természetesen ebben a személyi kultusz is szerepet játszott. Engem elsősorban nem az érdekel, hogy minden néző pontosan felfogja-e metaforáim teljes tartalmát és jelentőségét, inkább az, hogy megérezzék annak lényegbeli mondani-valóját.

A Minden ifjú ember hősei fiatal katonák és egy tizenennyolc éves lány. A film egyáltalán nem a hadseregről szól. Ifjakat mutat be, akik ideiglenesen elszakadtak otthonuktól. Amikor ezek a nagyon is fiatal emberek találkoznak, végtelen beszélgetésekbe kezdenek. Azt hiszem, sehol nem beszélnek annyit az emberek, mint a katonai szolgálat idején. Aztán, mint tudják, ezek a katonák tizenkilenc évesek. Igen fontos ténynek tekintem ezt, mert amikor azt mondják, hogy katona, olyan embert képzelünk magunk elé, aki beásta magát a földbe, és a domb feletti horizontot fürkészi. De ez egyáltalán nem igaz, csupán frázis; az egészben épp az a szép, s egyszersmind esztelen dolog, hogy a tökéletes acélmasinákban olyan legények üldögélnek, akik estéről estére a legrosszabb hencegésekkel szórakoztatják egymást, akik gyerekek módjára veszekszenek, többségükben még csak nem is sejtik, mi is az a nő, s a mamájuktól csomagokat kapnak, tele mindenféle jó dolgokkal...

Lapvélemények

Pavel Juracek hangvétele és stílusa nyíltan és félreismerhetetlenül kaffkai, a világos metaforát mindig a feszült és izgalmas valóság és a paradox irrealitás határvonalán vezeti végig, az alapötletet egy sereg zseniális scenografiai telitalálattal gazdagítva.

(Lino Micciché, Bianco e Nero, 1965. szeptember)

Pavel Juracek már az első alkalommal meghódított, a második alkalommal pedig megerősített abban a meggyőződésében, hogy egyénisége figyelemre méltó fejezetet jelent filmművészetünk történetében, s bebizonyítja vagy inkább megerősíti Kosik kijelentését, hogy Kafka és Hasek édestestvérek, s ez a fiú kettőjük szellemi gyermeke.

(A. J. Liehm, Film a Doba, 1966. június)

Miután Pavel Juracek olykor ügyetlen, de megragadó kísérleteket tett az abszurd területén, most azzal lepett meg bennünket, hogy társaira hagyva a különös légkörű forgatókönyveket, megalkotta

első teljesen önálló, igen realista módszerű filmjét. Egészében amilitarista mű ez, amely nem számol a kötelesség vagy a fegyelem semmilyen fogalmával. Juraceknek nyilván nem esett nehezére Svejkszellemét felidézni. Filmje azonban gyakran épp azt példázza, milyen csapdák leselkednek egy olyan műre, amelyből hiányzik a szerkezet, amely apró mozzanatokra épül. Ha az első epizód a maga tiszta és lineáris stílusával sikerült is, a második már belefulladás a többé-kevésbé vidám részletek halmozásába. Tény, hogy a film nincs híján bizonyos igazságnak és kaján csípősségnek, de az is kétségtelen, hogy nem felel meg Juracek igazi egyéniségének.

(Positif, 1967. február)

Pavel Juracek Minden ifjú ember című filmje ihletésében nem áll nagyon távol Milos Forman filmjeitől, ellenkezőleg, s eszünkbe juttatja az 1963-ban, Jan Schmidt-tel együtt készített, karkai légkört felidéző Josef Kilián hangvételét is.

A film két különálló kis történet elbeszélése a katonaéletről: tónusa első közelítésre humoros, ironikus megfigyelésekkel és találásokkal telítődött, de lényegében keserű, mint amilyen keserű annak az ürességnek az érzete is, amely az utolsó jelenetben tárul fel, egy sajátosan lassúdó ritmus kifejező alkalmazásával.

(Leonardo Autera, Bianco e Nero, 1966. 7-8.)

A csehszlovák új filmben olykor mintha titkos kétségbeesés kísértene. Némelyik film (Az éjszaka gyémántjai, Josef Kilián, Az ötödik lovas a félelem) Franz Kafka novelláit vagy regényeit látszik meg-eleveníteni. Azoknál a filmművészeknél azonban, akik a leghajlamosabbak a sötéten látásra, mint például a Josef Kilián szerzője, a pesszimizmust mindig kiegyensúlyozza az a csillogó értelem, amely végtelen figyelmet fordít mindarra, ami emberi.

(Philippe Haudiquet, L'Avant Scène, 1966. június)



ANTONÍN MÁŠA

Antonín Máša forgatókönyvíróként vált ismeretessé hazájában és külföldön, elsősorban a Mindennapi bátorság révén, amelyet Evald Schorm az ő szcenáriumára alapján rendezett. Nevéhez fűződik azonban a Tévelygés és a Helyet a tömegben forgatókönyve is. A Szálloda idegeneknek című film első rendezése, s az idei cannes-i fesztiválon ez a mű képviselte a csehszlovák filmművészetet.

Felfogásmódjában és műfajában egyaránt eltér ez az alkotás a megelőzőektől. Nagyívű, poétikus parabola kíván lenni az egyénnel szemben közönyössé vált társadalomról, amelyben a nemes, egyszerű emberi tulajdonságok inkább szenvedést okoznak hordozóiknak. A történet nem drámai hangvételű, hanem az érzelmes szerelmi regény és a detektívhistória bizarr, ironikus keveréke. Ennek megfelelően idilli, izgalmas és derűs, sőt groteszk humorú jelenetek váltogatják egymást benne. A főhősnek, Petr Hudec költőnek és szerelmének története számos szórakoztató pillanattal ajándékozik meg, egyben azonban felhívja a figyelmet a társadalomban érvényesülő ember-telenítő tendenciákra. Az ifjú költő egy napon a Világ-hotel vendége lesz, reményekkel telve kezd ismerkedni a különös, színes, ám csapdákkal teli környezettel, míg végül is csalódás és bukás éri utol.

A szerző megjegyzései

A Szálloda idegeneknek bizonyos értelemben allegória. De szeretném hozzátenni: a film történetének költői alapelve tragikus helyzetbe ágyazódik. A hős belép a Világ-hotelba, és hiába próbál különbséget tenni az igazság és a hamisság között, a fehér feketébe fordul és a

fekete fehérbe. A hős meghal anélkül, hogy megtudta volna, mi igazában a szerelem, s hogy megértette volna, miként kell élni...

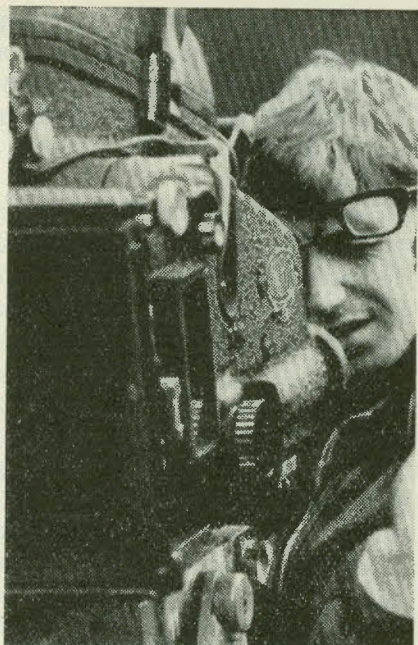
Ha a szerelemről, a szenvedélyről, a gyűlöletről akarunk mondani valamit, nem szabad túlságosan kötődnünk az időhöz. Az emberek ugyanúgy szerettek, gyűöltek és meghaltak szenvedélyeik miatt hatvan évvel ezelőtt, mint most. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a Szálloda idegeneknek társadalmilag nem éppenúgy elkötelezett, mint nemzedékünk korábbi filmjei. Mégis úgy érzem, nehéz lényegesen újat hozzáadni ahhoz, amit e téren eddig elmondtunk, az én esetemben a Helyet a tömegben, a Mindennapi bátorság és a Tévelygés című filmekben. Új témákon kell gondolkodnunk, s talán egy idő után új módon lehet tárgyalni a társadalmi témákat is. Én nem akarom ismételni vagy újra felereszteni azt, amit már elmondtak vagy elmondtunk.

Cannes-i fogadtatás

Nagy érdeklődés előzte meg Antonin Masának, a kiváló forgatókönyvírónak tudomásunk szerint első rendezését, a Szálloda idegeneknek című filmet. Nem kis csalódást okozott. Nem kétséges, hogy a rendező végtelenül sok gondot fordított a film bizarr világának megteremtésére, valamilyen csehszlovák „aranykor” megrajzolására. Túl sokféle szándék keveredik azonban benne; a német és a cseh irodalmi hagyomány, azaz Kafka hatása és Feydeau elképzelései mérkőznek egymással. Az a rendkívül rafinált, végletes szabatosság, amely a rendezést meghatározza, elsősorban a díszletek aprólékos gonddal való megtervezésében jelentkezik és jár legfőbb haszonnal. A rendező humorérzéke és igen eleven érzékenysége azonban nem tud kárpótolni azért, hogy a Szálloda idegeneknek nemcsak hogy nem sikeres, hanem határozottan érdektelen film.

(Albert Cervoni, Cinéma 67, 117. sz.)

JIRI MENZEL



A cseh újfilmesek csoportjának Benjáminka, az 1938-ban született Menzel. Neve mindenekelőtt apjáról vált ismeretessé: Josef Menzel, az író és újságíró hosszabb idő óta a híres bábfilmművész, Trnka munkatársaként működik.

Az ifjú Menzel előbb színészként tűnt fel, 1963 óta kilenc filmben szerepelt - ezek közül kettő a saját filmje - így a csoport tagjainak művei közül a Mindennapi bátorság, A tékozló fiú hazatérése, Száloda idegeneknek c. filmekben. Színpadi színészként és rendezőként is működik a prágai „Cinoherni klub” színházában. E színház körül csoportosulnak egyébként a cseh ifjú- és középnemzedék legnevesebb színészei és filmrendezői.

Mindhárom eddig elkészült filmjével figyelmet keltett: a Gyöngyök a mélyben c. szkeccsfilmből a Balthazar úr halála című epizód (1965), majd a Szigorúan ellenőrzött vonatok (1966) anyagát Bohumil Hrabal műveiből merítette, a kettő között pedig egy rövid bűnügyi burleszket rendezett Skvorecky forgatókönyve alapján, Bűntény a leányiskolában címmel.

Van olyan kritikusi vélemény, amely szerint Hrabal művészi hangnemének ő a leghűbb megszólaltatója. Az új cseh irodalomnak ezt az érdekes egyéniségét mindenekelőtt azzal kell bemutatnunk, hogy már elmúlt negyven éves, amikor első könyvével jelentkezett - immár érett íróként -, de csak ötvenedik éve (1964) után szentelte minden idejét az írásnak. Addig a legkülönbözőbb foglalkozásokba kezdett, volt vasúti fékező, távirász, állomásfőnök, biztosítási és kereskedelmi ügynök, színpadi diszletező és még sok más. Regényeinek rendkívül élő, sohasem sablonos figuráit e változatos élet megfigyelései segítették megalkotni. Azok az emberek érdeklik, akik a nyo-

mor, az erkölcs és a műveltség peremvidékén élnek, s az olvasót azzal bűvöli el, hogy ezekben annyi szép emberi értéket tud felfedezni, amennyire a hagyományos szemlélet képtelen. Természetes, hogy ehhez az egyik legalkalmasabb műfaj a tragikomédia, mint ahogy a Szigorúan ellenőrzött vonatok c. regénye is e műfajban íródott.

Jiri Menzel filmjeiben elsősorban Hrabal szemléletének játékos, groteszk vonásai kapnak hangsúlyt. Őt is a hétköznapi ember érdekli, de nem szociológiai szempontból, hanem különös, meglesett pillanataik kedvéért, amelyek élesen megvilágítják jellemüket, az utat, melyen boldogságukat keresik, s a sorsot, mely rájuk leselkedik. Az érzékiség témája például gyakran előkerül, különös gonddal, sokszor szinte kihívóan groteszk eszközökkel exponálja, ám a gyanútlan, játékos, anekdotikus hangulat, amely az ilyen jeleneteket körülveszi, mégse válik felszabadulttá, még kevésbé öncélúvá: a tragédia közeledése áthallik rajta. Menzel azt vallja - írja egyik bírálója -, a mai ember nem él teljes, harmonikus életet, s ezért nyújtani kell neki valamit: lehetőséget az öröme. Chytilová viszont ugyanezt a feladatot így fogalmazná meg: lehetőséget kell nyújtani a cselekvésre. S az ellentét itt csak látszólagos, mert a két lehetőség feltételezi egymást.

Műhelygondok

A film cselekménye a háború végén játszódik, de ennek nincs nagy jelentősége. Vagy inkább: annyiban van jelentősége, hogy az emberi vágy, félelem és öröm a legcsendesebb béke idejében is éppúgy megnyilatkozik, mint a háború alatt. Csak éppen sokkal világosabban megmutatkozik ez, ha a szenvedélyeket a háború keretei között ábrázoljuk.

Az elbeszélés Bohumil Hrabal műve, s a film készítőinek az volt a törekvésük, hogy a mű adaptálása során megőrizték a deformált valóságnak azt az ábrázolását, amely Hrabal műveinek sajátja. Természetesen nem lett volna ésszerű, ha azt az elképzelést akartuk volna megvalósítani, ami az olvasóban alakulhat ki a Szigorúan ellenőrzött vonatok-ról. A film ugyanis még igen tökéletlen művészet ahhoz, hogy sikerrel adhassa vissza mindazt, ami Hrabal szövegének olvasása közben képzeletünkben lejátszódik. Ráadásul azt, amit képzeletünkben igen szívesen elfogadunk, sokszor nem szeretjük látni a vásznon. E képzeletbeli képek költészetét tehát helyettesíteni kell. Önmagukban nem abszurd helyzetek abszurdakká válnak annak következtében, hogy egymás mellé kerülnek - ebben van véleményünk szerint filmünk költészete. Ezt a költészetet az obszcén és a tragikus találkozása adja. A szembesítés érdekében felhasználtunk eredeti háborús felvételeket is, hogy jobban hangsúlyozhassuk filmünk tárgyát. S hogy e költészet hatást gyakorolhasson, el kell kerülnünk a túlzást, a bönleszket, a stilizálást... Magától értetődik, hogy a szöveg által kínált mosolyról nem akartunk lemondani. Ellenkezőleg.

Igen jól tudjuk, hogy az élet kegyetlen és szomorú dolog. Haszon-
talan lenne ezt megmutatni még egy filmben. Inkább bátorságunkat
kívánjuk megmutatni, azzal téve róla bizonyosságot, hogy képesek
vagyunk gúnyolódni felette. De ebben a nevetésben nem a cinizmust
kell keresni, hanem a megbékélést.

A filmsajtóból

A mannheimi fesztivál nagydíját cseh film nyerte el, Jiri Menzel
első, egész estét betöltő filmje. Újabb kis ékszer ez a film, úgy lát-
szik, a csehek változatlanul meg tudnak lepni bennünket. A film
egy fiúról szól, aki az ellenállás hőisévé lesz azon a napon, amelyen
szüzességét elveszti... A cselekmény egy kis pályaudvaron játszó-
dik, kezdetben szabad, burleszkszerű modorban (néhol túlságosan is
könnyed modorban – ez az egyetlen kifogásunk a filmmel szemben),
hogy azután egyre súlyosabbá válják, s végül tragikusan fejeződjék
be. A film gyöngéd és mégis erőteljes képei nagyszerűek.

(Marcel Martin, Cinéma 66, 111. sz.)

A Gyöngyök a mélyben szkeccsösszeállítás... legjobb novellája Jiri
Menzel műve, a Baltazár úr halála; Menzel a leghűségesebb Hrabal
stílusához. Egy fanatikus pár, az autóversenyek rajongója, kimegy a
Grand prix döntőjére, egy öreg nagybácsi társaságában. Kicserélik
benyomásaikat, beilleszkedve az autóversenyek sajátos nézőközön-
ségébe, világába, s tanúi lesznek a favorit, Baltazár úr halálának,
majd mélabúsan beülnek rozoga kocsijukba és elhajtanak. Menzel-
nek sikerült egy egész avitt és groteszk világot úgy megelevenítenie,
hogy sohasem cáfol rá a saját stílusára.

(Michel Ciment, Positif, 1967. február)



JAN NÉMEC

Jan Némec az egyik legfiatalabb tagja a hírnévre jutott új filmművésznemzedéknek. 1936-ban született, 1961-ben szerzett diplomát A falat című filmjével, amely Arnold Lustig novellájából készült, csakúgy, mint Az éjszaka gyémántjai c. első nagy játékfilmje. Rendező-asszisztensi működésének idején forgatókönyvet írt Kafka: Metamorfózis c. művéből. Az éjszaka gyémántjai a mannheimi és a pesarói fesztiválon kapott díjat. Azóta elkészült és komoly figyelmet keltett másik két játékfilmje, Az ünnepségről és a vendégekről, valamint A szerelem mártírjai, amelynek forgatókönyveit munka- és élettársával, Ester Krumbachovával írta. Rövidfilmjei: Napjaink emlékezete és a Gyöngyök a mélyben című szkeccsfilm egyik epizódja, A család.

Némec - mondják - nem sorolható be semmilyen modern iskolába. Sem a dokumentaristákhoz, sem az impresszionistákhoz. Szenvedélyes erkölcsi érdeklődése, érdekes módon a logikai formák tiszta képletei felé vezet. Poétikája a gondolatból nő ki és nem a megfigyelésből. Filmjeiben mindig egy-egy végsőkéig egyszerűsített alapszituáció parabolája jelenik meg, melyben az emberi sorsok nem egyedi alakulásukban, hanem történelmi, filozófiai jelentőségükben rajzolódnak ki. Az éjszaka gyémántjai például a német megszállás alatt játszódik - két fiú reménytelen, elszánt meneküléséről szól -, Az ünnepségről és a vendégekről meghatározatlan helyen és időben -, de közös bennük az ember kiszolgáltatottságának, a kiszolgáltatottság elleni lázadásnak a gondolata. A menekülés, az üldözés, a hajsza állandóan visszatérő helyzetek, de sosem mint feszültségteremtő fordulatok szerepelnek nála, hanem mint olyan próbatételek, melyben az ember értéke, botlása, belső tartása vagy kisszerűsége megméri. Üldözők és üldözöttek állnak egymással szemben, és a kamera ok-

nyomozása azt elemzi, mennyiben deformálja az embert ez a méltatlan, iszonyatos szerep.

Nemec filmjei a nagy racionalisták tételregényeihez állnak talán a legközelebb. A gondolat dialektikája, az érvelés, elemzés okos, hűvös drámaisága alakítja a képsorok rendjét. A tiszta, áttetsző formák azonban súlyos terheket hordoznak - eltorzult, a humanitás kegyelmétől megfosztott világ abszurditásáról adnak hírt. Nemec a mélyébe hatol ennek a világnak, bírkózik vele - meg akarja fejteni és ezzel legyőzni embertelenségeit. Metaforikus elbeszélései a megalkuvás elleni tiltakozásra ösztönöznek, s mint a moralisták tandrámái példázatokkal, az elrajzolás erejével próbálnak felrázni, megrendíteni.

Az ünnepségről és a vendégekről — a rendező kommentárja

Igen kellemes dolog részt venni az élet minden ünnepi megnyilvánulásán, helyet foglalni egy szépen megterített asztal mellett, elüzni a gondokat, megfélekezni az eseményekről, amelyek folyását egyébként egyetlen ember sem változtathatja meg, igen kellemes élni és főleg túlélni - mindez valóságos krédóját alkotja az egyéneknek és a nagy társadalmi csoportoknak, olyan krédóját, amelyet nyíltan sohasem hirdettek meg, amelyet azonban a legnagyobb buzgalommal követnek...

A filmben tudatosan törekedtünk egy bizonyos lakonizmusra, hogy annál élesebben érvényesüljön az elembertelenedés, a közömbösség és a feledés témája. Ez az oka annak is, hogy ebben a filmben a cselekmény nem a hagyományos módon bontakozik ki... Így például a természetben lebonyolított piknik esetében nem arról van szó, hogy egy ilyen pikniket természetűen ábrázoljunk, ez csupán alkalom arra, hogy a film uralkodó eszméjét megvilágítsuk. Az emberek úgy cselekednek, hogy nincs köztük érintkezés, nincsenek igazi kapcsolatok, mindenki a maga monológját mondja és éli át, a barátság légköre csupán felszínes valami, valójában mindenki a saját tetszésére cselekszik és csak magáért. Ez a nyugodt és hideg közöny fejeződik ki abban a részben is, amikor a társaságot kihallgatják. A közöny itt még élesebb vonásokat kap, - az emberek a közömbösségről együttműködésre térnek át: nem félnek attól, hogy befektítsék saját környezetük egyik tagját. Ugyanez a mentalitás mutatkozik meg a banketten és kivált a film végén... Amikor a férj keresésére indulnak egy olyan kutyával, amelyet az emberek elfogására idomítottak be, a társaság - híven a maga látásmódjához - a kutya erejét csodálja...

A téma tárgyalásának józan, mértéktartó módja a film minden elemében megmutatkozik. Igen kevés a zene, s egyetlen hivatásos színész sem játszik a filmben. A drámai játék ugyanis, az ismert színészek játéka sokkal kellemesebb és „látványosabb” formát adott volna filmünknek, egyúttal azonban elleplezte volna annak tanúvallomás jellegét. Minden szereplő a saját egyéniségét engedte érvé-



nyesülni... Ha felelnem kellene arra a kérdésre, hogy „ki játszik a filmen?”, azt mondanám, senki sem játszik, hanem ez és ez hozzájárult a film megalkotásához.

— egy francia kritikus

Nemec borzongató légkört tudott teremteni a fekete komédia nyári tájképének keretei közt. Kétségtelen, hogy a film nem mindig elégti ki a maga keltette várakozást... de hiszen követelményeinket épp a szerző meglepő egyénisége csigázza fel, aki kevesebb mint harminc évvel a legbonyolultabb témákat veszi célba. Az ünnepségről és a vendégekről absztrakt elmélkedés a hatalomról és korlátairól, a szolgaságról és a felelősségről, egy megelevenedő platóni dialógus, amelyben mindenki pusztá jelenlétével és magatartásával fejezi ki legmélyebb gondolatait. Az ünnepség mind a tíz meghívottja egyfajta magatartást testesít meg, de mindegyik a szomszédja viselkedését is „magyarázza”, amint mindannyian cinkosként és közönyösen részt

vesznek a játékban, szórakozási vágyuk foglyaiként. Vannak nagy pillanatok a filmben, vannak gyengébbek is, mindenesetre Nemec hideg és pontos stílust tudott teremteni e különös és minden szélsőségnek oly kedvező tárgy ábrázolására. E visszafogott, tartózkodó stílussal a lehető legmegragadóbb, leginkább mehökkentő hatást tudja kiváltani, ami csak szükséges mondanivalója komolyságának biztosítása érdekében...

(Michel Ciment, Positif 1967. február.)

Az éjszaka gyémántjai – kritikai szemle

Ez a film ugyanazt a megindultságot és élményt nyújtja, mint hét évvel ezelőtt a Szerelmem, Hirosima.

(Pierre Billard, L'Express)

Az éjszaka gyémántjai-t egyáltalán nem szeretem... Húsz percen át menekülni az avarban – tűzás egy ilyen rövid filmben... S a motívumok ismételtetése is...

(Claude Chabrol, Cinéma 66. 109. sz.)

Lehet nem szeretni ezt a filmet, lehet azt mondani, hogy tűzás húsz percen át mutatni az avarban való menekülést... De aki szereti – mint én is –, annak meg kell mondania indokait. Ami engem illet, szerintem a film értéke kétértelműségében és felépítésében van. A végén nem lehet határozottan megmondani, hogy a két fiatalnak sikerült-e megmenekülnie a fogolyszállítmányból, vagy pedig mindez csupán szándék volt, s csak a szereplők tudatában ment végbe? Bizonyos jelenetek visszatérése e második feltevést támogatja.

(Gilles Jacob, Téléciné 1966. 129. sz.)

A film legnagyobb hibája: Nemec túl jól akarta megcsinálni, s talán túl súlyos is volt az a hatás (Bergman, Resnais, Fellini, Bunuel), amelyet a szerző különben nem is tagad, s így egyfajta avantgarde modorosságba esett...

(Jean de Baroncelli, Le Monde)

A film az igazságot fejezi ki, az igazságot árasztja magából, mégha formája allúziós vagy éppen fantasztikus is... Nem „újhullámos” csinálmány, nem elegáns szórakoztatás. Nemec mélyen átérezte, amit nekünk elmesélt.

(Georges Sadoul, Les Lettres Francaises)

Az éjszaka gyémántjai-ban a halál angyala csak megérinti az embereket, de megengedi, hogy tovább éljenek. A befejezés nagyon szép: a fiúk tovább menekülnek, s emlékezetükbe idézik a tegnapi futás pillanatait, azokat, amelyeket a film elején láttunk. A valóság szemünk láttára változik emlékekké, veszi el méreteit, válik határozatlan kontúrú, szaggatott képek halmazává. Ennél a képsornál Ne-

mec olyan ponthoz ért el, ameddig a film történetében még senki sem jutott, sem Resnais, sem Bresson, sem Godard: megragadta az emlékek, a múlt megszületését.

Nemec művészete elválaszthatatlan az irodalmi, kulturális és mitológiai hagyományoktól. Kafkát és Dosztojevskijt olvassa, s az ő tapasztalataiból okul. Az erkölcsi konfliktusok érdeklik, az általános emberi. A skrupulózus részletek helyett a valóság szintézisét adja. S ha így van, tévedhet a részletekben, apróságokban, de nem tévedhet az egészben. Nemec magasra tör; magasabbra kortársainál. Talán helyenként rossz úton jár, de véleményem szerint így is a mai csehszlovák filmművészet legértékesebb, legnagyobb alakja.

(J. Skwara, Kino, 1967. 1.)

Az éjszaka gyémántjai - bármilyen jelentősnek tartjuk is a benne megnyilatkozó tudatosságot - mindenekelőtt a nagy indulatok filmje. Jelen van benne minden szépség: borzongató, komor és szenvedésekkel teli. Ha a művészet egyaránt magába foglalja az igazságot és a szépséget, és ha egyetértünk abban, hogy az emberről és a körülötte lévő világról kell beszélnie, akkor Az éjszaka gyémántjai megerősíti André Breton negyven évvel ezelőtt elhangzott zseniális szavait arról, hogy „a szépség mindig gyötrelmet okoz, s ha nem, nem is nevezhető annak”.

(Jiri Janousek, Film a Doba, 1965. március)



IVAN PASSER

Ivan Passert a cseh új hullám „intimista” csoportjába sorolják, mert művészetét - Formanhoz és Menzelhez hasonlóan - szociológiai érdeklődése s a cinéma-vérité műfajának továbbfejlesztése jellemzi. Szociológiai érdeklődése meghatározza filmjeinek belső struktúráját, a cselekmény többrétű kibontására törekszik. Finom pontossággal megfigyelő módszere, gyöngéd humora a hangulatok érzékeny tük-

rőzője. Passer Forman valamennyi filmjének társszerzője. Önállóan Fád délután címmel készített kisfilmet B. Hrabal elbeszéléséből. Ezután rendezte első nagyjelmjét, a világsikert hozó Intim megvilágításban-t. „Elhatároztuk, hogy úgy csináljuk meg ezt a filmet, mint egy olyan képet, mely közönséges dolgokat, megszokott reagálásokat ábrázol, s ezekre támaszkodva igyekeztünk eljutni egy bizonyos helyzet elemzéséig”, mondja a rendező filmjéről. Passer hősei nem keverednek kalandokba, éles konfliktusokat sem élnek át, találkozásuk során felmérik életútjukat, s különös hangulat lesz úrrá rajtuk és az egész filmen.

Passer erényei néha gyöngeségeivé válnak, a mellékeket a lényeggel egyenrangúnak mutatja. Ez azonban nem nagy vétség olyan filmeknél, ahol annyi múlik az atmoszférán.

Önmagáról

Mindig vonzóttak a megbántottak és a megalázottak. Nem részvéteből. Azt hiszem azért, mert olyan emberek ők, akik éppen bizonyos emberi kiválóságuk miatt kerültek ilyen helyzetbe. Ez érdekelt. Ha visszagondolok főiskolai filmjeimre, azok mindig olyan emberekről szóltak, akik kudarcot vallottak, de végül is elérték valami egészen mást, ami e vereséget diadallá változtatta, anélkül, hogy ők ezt észrevették volna. Mindig dönteniük kellett, s végül önmaguk ellen döntöttek. Lemondtak bizonyos örömeikről, egy erkölcsi követelmény nevében.

Meg vagyok győződve arról, hogy a legérdekesebb dolgok a hétköznapiak homályában történnek. Soha nem érdekelt különösebben a királyok és diktátorok sorsa, azok a gazdag nagy életek, amelyekről tudnak az emberek.

Egyes arcok olyanok, mint a tájak, ahol valami lejátszódhat, ami valamire inspirál. Némely arc bizonyos történet, sors lehetőségét rejtegeti vagy fejezi ki. Számomra az amatőrök rendelkeznek evvel a tulajdonsággal, nem mintha nem szeretném a színészeket, de itt valami „elevenység” ragadja meg az embert.

Nem érzem kialakultnak magam. Inkább eltorzultnak, mert idővel az ember minden biztonságérzetét elveszti. Persze, amikor a bizonytalanság az egyetlen bizonyosság, az ember remélheti, hogy elér valamit.

Hazai és külföldi vélemények

Azt hiszem, hiba lenne, ha csupán úgy tekintenénk az Intim megvilágításban című filmet, mint kellemes szórakozást, mint egy ízes, de másodlagos művet. Passer filmje súlyos, jelentős film... És rendkívül mulatságos. De Passernál a humorhoz különös érzékenység is társul, megértő figyelemmel fordul az emberi gesztusok, a dolgok felé... Humorában nem találjuk meg azt a dühödt eltökéltséget,

mely Vardát jellemzi, de azért a bemutatott idillt a spontánul felfakadó nevetés alaposan meg tudja keseríteni... Megfigyelései olyan szerzőnek mutatják, aki komolyan veszi a humort, és lemond az olcsó nevettetésről.

(Martin Ripkens, Filmkritik, 1966. 9. sz.)

Passer hősei nem szerencsétlenek, - emberiek. Úgy értem, vigasztalhatatlanok és vidámak, mondaná Molière. Vigasztalhatatlanok és élők, így lenne helyesebb... Ez a film könnyekig megindított. Pedig engem nehéz meghatni. A szentimentalizmus elkeserít. De az Intim megvilágításban épp ellenkezője a szentimentalizmusnak. Tartózkodó és szemérmes film, amely megragadó érzékenységet mutat, de tud kíméletlenül érzékeny is lenni... Kimondom, ahogy gondolom, aki nem szereti Passer filmjét, nem az én barátom.

(P. Marcabru, Arts et Loisirs, 1967. 73. sz.)

Ha Passer meg is lepett minket humorérzékével és azzal, hogy biztosan uralkodik az emberi kapcsolatok bonyolult szövevényén, amelyből társadalmunk egy bizonyos „sejtjének” tiszta, el nem ködösített képe bontakozik ki, művének más összetevőivel tovább fejlesztette első rövidfilmjeinek ígérését. Ez elsősorban azt jelenti, hogy képes olyan atmoszférát teremteni, amely banálisan hétköznapi keretekben is költői és szép, érvényre tudja juttatni a hangulati elemeket, s tisztán és eredeti módon képes megalkotni filmje hangpartitúráját.

(Galina Kopanénová, Film a Doba, 1966. 3.)

Passer költő, de másképpen, mint Nemec. Ez főként a zenéhez és a természethez való viszonyából látszik. Nemecnél a természet elsősorban a sötét és sűrű erdő, amely tele van hangyabolyokkal. Passernál a természet nyílt és szeretetre méltó: rét, amelyen ménes legel, dűlőút, temetőfallal a háttérben. S szinte megszállottja a zenének, úgy ért hozzá, mint csak kevesen; - s ha már magában a cselekményben nincs zenei motívum, akkor a háttérben - mint a Fád délután-ban - elhelyez három énekelgető nőt.

(Jaroslav Bocek, Film a Doba, 1966. december)

A csehszlovák mindennapi életnek ez a gondos rajza a francia nézőben a meghatott és derűs „ráismerés” kettős érzelmét váltja ki. Passer szemléletében eltűnnek a köztünk lévő különbségek, s így nem az egzotikum, hanem a tipikus szférájában érezzük magunkat. Az intim szó nemcsak a magánélet tényére akar utalni, hanem mindarra is, ami leleplezi ezt a magánéletet. A film címét nyugodtan tekinthetjük esztétikai és etikai állásfoglalásnak, úgyszólván manifesztumnak. A szocialista társadalom, illetve a kollektív életforma mellett elkötelezett filmek között kell hogy hely jusson az egyén életét megvilágító mű számára is, amely a szó jó értelmében véve egyszerű film, politikai jelentősége azonban - ha rejtetten is -, kifejeződik.

(Jean-Louis Bory, Nouvel Observateur, 1967. február 15.)



EVALD SCHORM

Az 1931-ben született és 1962-ben diplomázott Evald Schorm dokumentumfilmekkel hívta fel magára a figyelmet. 1962-ben Helsinki, Fák és emberek, A turista címmel, majd a következő évben a Vasutasok, Éli az életét és Miért címmel készíti el egyéniségét tükröző rövidfilmjeit. A Miért-ben a cinéma-vérité módszerével követi nyomon a népességsökkenés Csehszlovákiában is komoly gondot okozó problémáját; az Éli az életét pedig, amely egy fotoművészt mutat be, már megszólaltatja rendezője gondolatait is az emberi sorsról és a művész kutató magatartásáról.

A pályakezdő rövidfilmek töprengő, vívódó karaktert sejtetnek. Első nagy játékfilmje - a Pesaróban nagydíjat nyert Mindennapi bátorság - már azt is elárulja, miféle szenvedélyek, belső nyugtalanságok tartják fogva a fiatal rendezőt. Vesztett illúziók után próbálja hőse az új, érvényesebb igazságokat keresni, és a film hitelessége éppen abból fakad, hogy ezt a drámát Schorm megrázó, tragikus folyamatnak ábrázolja. Hangja fűtött, indulatos, tónusában éreznünk kell az alkotó mély belső azonosulását, érzelmi elkötelezettségét. A meditáló kedv és az elemzés készsége érdekes szubjektivitással, az ifjú „dühöngőkre” emlékeztető hevesességgel, nyugtalan dinamikával párosul.

Schorm alkatában ez a két pólus különös módon egészíti ki egymást: az intellektuális igény olykor robbanó feszültségnek adja át helyét, az elégikus részvét és megértés a nyers keserűségnek. Legújabb filmjében, A tékozló fiú hazatérése-ben szinte ugyanezekkel a motívumokkal találkozunk. Az önvizsgálat gyötrő drámája hőseit a teljes reménytelenségbe, öngyilkosságba kergeti, de a rendező számára a hangsúly nem az öngyilkosság tényén, vagy annak indoklásán van. A bizonyosság keresése ad egyetemes érvényt hőse belső küz-

delménék. „Szelleménél fogva ez a történet a Mindennapi bátorság című filmmel áll rokonságban - vallja Schorm egyik nyilatkozatában. - Még azok között az emberek között is, akik viszonylag kényelemben élnek, sok pénzt keresnek és tetszésük szerint élhetnek, vannak öngyilkosok. Mi hajtja ezeket az embereket ilyen vég felé? Mi hiányzik nekik? Nem tudok válaszolni ezekre a kérdésekre, s épp ezért térek vissza rájuk.”

A Mindennapi bátorság visszhangja

Ez a film mintegy jegyzőkönyvi pontossággal ábrázolja egy még fiatal, harminc körüli ember bukását, aki fiatal kora ellenére máris maga mögött hagyta karrierjét és jövőjét. Egyike volt az első él-munkásoknak, tele hittel és lelkesedéssel, s most már csak a múltról tud beszélni: „mi tudtunk verekedni, mi tudtunk lelkesedni”. És a jelenről keserűen mondja: „kispolgárok lettünk”. S gyötrődik amiatt, hogy nincs helye többé e felfordult társadalomban. Nincs helye az üzemben, ahol egy csoport fiatalal foglalkozik, akik kigúnyolják, és semmibe veszik fényes múltját. Nem tudja megtalálni helyét kedvese, a fiatal és bájos Vera mellett sem, aki úgy veszi a dolgokat, ahogy azok jönnek, úgy fogadja az életet és a boldogságot, ahogy az adódik és kínálkozik...

„Keresni a dolgok okát, az igazság után menni - az ilyesmi általában vereségre vezet. De olyan vereség ez, amelyet el kell tudnunk viselni, mert az áhított cél és a megtett út megéri a fáradságot. S az ember csak így jöhet rendbe saját magával” - maga Schorm nyilatkozta ezt. S a film hőse végül is, hogy rendbe jöjjön saját magával, belátja, hogy egyedül kell maradnia, útjára engedi Verát, aki várt rá. Jól tudja, hogy teljesen egyedül kell szembenéznie élete negatív mérlegével. Szájában ugyanaz a keserű íz, mint amit Antonioni hősei éreznek azokon a hajnalokon, amelyeken rájönnek, hogy mindennek vége, és mégis minden előről kezdődik.

(Guy Braucourt, Cinéma 66, 111. sz.)

Schorm filmjében... fel lehet fedezni bizonyos őszinte keserűséget, amely gyötrő töprengésekből fakad. Nem mondhatjuk azonban, hogy a hős válsága, a makacs ellenállás, amelyet eszményei fokozatos összeomlásával szembeszegez, megfelel a valóság higgadt és elmélyült elemzésének... A túlságosan is személyes perspektíva eltúlozza és ektorzítja a hős reagálását, azaz a hős úgy reagál, mint egy a valóságtól és annak problémáitól elidegenedett s nem azzal közvetlen kapcsolatban álló egyén. Viselkedése hol egy egocentrikus, hol egy neurotikus emberre jellemző, s csak ritkán egy olyan személyiségre, aki egy bizonyára meglévő válság igazi képviselője. A rendező túlzott intellektualizmussal ruházta fel hősét, egyfajta osborne-i „dühöngőt” formálva belőle, s még ezt is túlzottan kiélezett formában tette.

Ami a kifejezés módját illeti, Schormnak érdeme, hogy bizonyos mértékig meghaladta a szép képeknek és a túltengő lírizmusnak azt

a hajszolását, ami a régi cseh filmművészet hagyománya, s amit sok cseh filmművész még akkor is követ, amikor égetően időszerű témát közelít meg. Ennek ellenére nem lehet azt mondani, hogy a Mindennapi bátorság kialakult stílust testesít meg. Gyakoriak a bizonytalanságok, a tónusváltozások és a régmódi, olcsó ellenpontozások... (Leonardo Autera, Bianco e Nero, 1966. 7-8. sz.)

A Mindennapi bátorság egyike a legutóbbi időben Prágában készült három-négy legjelentősebb filmnek... Tíz évvel ezelőtt nem csupán ideológiai szempontból lett volna lehetetlen megalkotni ezt a filmet. Állandó kihagyásaival, kiélézéseivel, mintegy függőben hagyott szekvenciáival, az azokban rejlő nyugtalanító kérdésekkel a klasszikus kidolgozás látszata ellenére eltökélten modern mű, miként a maga nemében A háború végétért.

(Michel Ciment, Positif, 1967. február)

Schorm Mindennapi bátorság-a egy nemzedék nyugtalanságáról ad számot, nagy érzékenységgel rajzolva meg egy fiatal munkás arc-képét, aki a reménység és a dezillúzió között hanyódik. De elemzése némileg külsőséges, az ábrázolás nem elég konkrét, és a hős gesztusait sokszor öncélúnak érezzük. Mondhatni, hogy pozitív jelenség a leírásban érvényesíteni az action gratuite elvét, s különösen olyan szereplő esetében, aki saját társadalmának cselekvő részese, ám ugyanakkor kívülálló is, s akár anarchista, akár kommunista, mindenképpen „lázado”, - de a motiválatlan ábrázolás újra felvetése egyben visszasságot is idézhet elő újra egy olyan filmművészetben, amely mintha már megtalálta volna a szabad, szinte mindig jelentős stilisztikai elemekre épülő ábrázolás motívumait.

(Edoardo Bruno, Filmcritica, 1966. július)

Ez a munkásfiú különb, mint környezete, legalábbis a szó akadémikus értelmében. Schorm azonban a pontos diagnózis felállításával éppen arra figyelmeztet, hogy az akadémikus értelmezésnek buktatói vannak: igaz, hogy hősének problémái abból táplálkoznak, hogy „különb”, de tragédiája, hogy egy idejétmúlt nosztalgia ábrándjában él, hogy nincs elég bátorsága a hétköznaphoz, képtelen alkalmazkodni és „különb”-voltát realizálni... Az alkalmazkodási képtelenség drámáját az ő esetében olyan ember éli át, aki rokonszenves, becsületes és feltétlenül többet akar.

(Filmvilág, 1966. december 15.)



STEFAN UHER

Prágában még nem született meg az új hullám, amikor Stefan Uher elkészítette *Nap a hálóban* című filmjét (1962). Bár egyidős prágai kollégáival (1930-ban született a közép-szlovákiai Prievidzében), már 1956 óta a filmszakmában dolgozik. A pozsonyi dokumentumfilm-stúdióban mintegy tizenöt filmet készített. 1958-ban forgatta első játékfilmjét *Volt egyszer egy barátság* címmel. Ezt követte a *Mi a 4/a-ból* című színes ifjúsági filmje. Uher „első filmjének” mégis a *Nap a hálóban*-t tekinti. Két fiatal hősének érzelmi és gondolati világát kutatja hatásos ellenpontként felhasználva a valóságos környezetet. A *Nap a hálóban* heves vitákat váltott ki. A viták sorát a csehszlovák filmkritikusok azzal zárták le, hogy 1963 elején Uhernek ítelték évi díjukat. A *Nap a hálóban* írója, Alfonz Bednar írta Uher következő filmjének, az *Orgoná-nak* a forgatókönyvét is (1964). A második világháború elején a legyőzött lengyel hadsereg egyik menekültje egy kis szlovák kolostorban talál menedéket; kitűnő orgonista, s ezzel felkelti a tehetségtelen helyi karnagy irigységét, féltékenységét. Uher a tehetségtelen embernek a tehetséges ellen indított hájszáját bemutatva egyszersmind a fasiszmus emberi kapcsolatokat mérgező szerepét elemzi. A sokrétű cselekményt az *Orgoná-ban* is finoman árnyalt ellenpontos felépítés kíséri. A film 1965-ben a locarnói fesztiválon díjat nyert. A csodálatos szűz című legújabb Uher-film szintén a háború idején játszódik, egy szürrealista csoport életét mutatja be, középpontjában egy ideálissá magasztosult nő-alakkal.

Uher őrzi a hagyományokat, ugyanakkor modernül gondolkodik. Egyformán erős szálak kapcsolják a szlovák kulturális és népi hagyományokhoz s a modern filmművészethez. Stílusa azonban még nem olyan tiszta, nem olyan kiforrott, mint az új hullám legjobb képviselőié. A hazai kritika megállapítása szerint „Uher az első modern szlovák a filmművészetben. Egyszerre szlovák és európai, bár

talán nem is törekszik rá. De éppen ez adja filmjeinek belső feszültségét, különös szépségét. E tekintetben egyedül a fiatal Dovzszenkóhoz lehet hasonlítani.”

Ahogy a kritikus látja

A Nap a hálóban egyáltalán nem stilizálta a valóságot, nem ábrázolt pontosan mérlegre tehető, minden vonásukban kidolgozott alakokat, elkerülte a jellemelek sematikus megrajzolását, s a hagyományos konfliktuskifejtés helyett a megoldatlan - bár tudatos - létbizonytalanság finoman árnyalt feszültségét érzékeltette... Az új nemzedékek, mindenekelőtt Uher generációja által jelentkező fordulat éppen abban áll, hogy problémakörüket aktualizálják, beleillesztik a mai valóságba, és ezzel elevenné, tudatossá, lelkiismeretes vizsgálat tárgyává teszik, belesűrítik a modern kor nyugtalanságait, amelyek napjaink emberének fájdalmas, ellentmondásos életformájából fakadnak: abból, hogy egyre inkább önmagába kell zárkóznia, egyre kevesebb ajtó és ablak marad nyitva számára, ugyanakkor azonban részese a kollektív feltárulkozás és kibontakozás értékeit hangsúlyozó történelmi mozgásnak.

(Lino Micciché, Bianco e Nero, 1965. szeptember.)

FILMOGRÁFIA

Vera Chytilová

STROP (Mennyezet) 1961. (főiskolai vizsgafilm).

F: Pavel Juráček és V. Chytilová. O: Jaromír Šofr. Z: Jan Klusák.

PYTEL BLECH (Egy zsák bolha) 1962. (rövidfilm).

F: V. Chytilová. O: Jaromír Šofr.

(A velencei dokumentumfilm-fesztivál bronzérme. 1963.)

ÉVA ÉS VERA (O necem jiném) 1963.

F: V. Chytilová. O: Jan Čuřík. Z: Jiri Slitr. Sz: Ěva Bosaková, Vera Uzelačová.

(A mannheimi fesztivál nagydíja. 1964; a Szabad Filmművészek Nemzetközi Fesztiváljának különdíja. 1964.)

AUTOMAT SVET (Automata-világ) 1965. Epizód a GYÖNGYÖK A MÉLYBEN (Perlicky na dne) c. szkeccsfilmből.

F: Bohumil Hrabal. O: Jaroslav Ku-

cera. Z: Jan Klusák, Jiri Sust. Sz: Vera Mrázková, Vladimír Boudník.

SEDMIKRÁSKY (Százszorszépek) 1966.

F: V. Chytilová, P. Juráček, Ester Krumbachová. O: Jaroslav Kucera. Z: Jiri Slitr, Jiri Sust. Sz: Jitka Cerná, Ivana Karbanová.

Milos Forman

KONKURS (Verseny) 1962.

F: Ivan Passer, Milos Forman. O: Miroslav Ondříček.

FEKETE PÉTER (Cerný Petr) 1963.

F: Jaroslav Papoušek, M. Forman. O: Jan Nemeček. Z: Jiri Slitr. Sz: Božena Malusková, Vladimír Pucholt. (A cseh filmkritikusok díja. 1963; a locarnói fesztivál nagydíja. 1964.)

EGY SZÖSZI SZERELME (Laský jedne plavovlasky) 1965.

F: Jaroslav Papoušek, Milos Forman. O: Ivan Passer, Miroslav Ondříček. Z:

Ewen Illin. Sz: Hana Brejchová, Vladimír Pucholt, Josef Sebanek.

Jaromil Jires

STOPY (Nyomok) 1960. (főiskolai vizsgafilm)

A SIKOLY (Krik). 1963.

Ludvik Askenazy ötletéből filmre írta: Jaromil Jires és Ludvik Askenazy. O: Jaroslav Kucera. Z: Jan Klusak. Sz: Ěva Limanová, Josef Abraham.

ROMÁNC 1965. Epizód a GYÖNGYÖK A MÉLYBEN c. szkeccsfilmről.

F: Bohumil Hrabal. O: Jaroslav Kucera. Z: Jan Klusak, Jirí Sust. Sz: Dana Valtová, Karel Jerábek.

(Az oberhauseni fesztivál nagydíja. 1966.)

SÁL ZTRACENYCH (Gerendaház) 1965. (rövidfilm)

OBCAN KAREL HAVLICEK (Karel Havlicek polgártárs) 1965. (dokumentumfilm)

Pavel Juracek

JOSEF KILIÁN (Postava k pobpirání) 1963.

F: P. Juracek, Jan Schmidt. R: P. Juracek és Jan Schmidt. O: Jan Curik. Z: William Bukovy. Sz: Karel Vasicek, Konzuela Moravková.

(Az oberhauseni fesztivál nagydíja 1964; a mannheimi fesztivál díja 1964.)

KAZDY MLADY MUZ (Minden ifjú ember) 1965.

F: P. Juracek. O: Ivan Slapeta. Z: Jaroslav Vomáčka, Karel Svoboda. Sz: Pavel Landovsky, Ivan Vyskocil

Antonin Mása

TÉVELYGÉS 1961. (főiskolai vizsgafilm)

HOTEL PRO CIZINCE (Szálloda idegeneknek) 1966.

F: Antonín Mása. O: Ivan Slapeta. Z: Svatopluk Havelka. Sz: Petr Cepek, Tatana Fischerová.

Jiri Menzel

ZLOCIN V DIVCI SKOLE (Büntény a leányiskolában) 1965.

F: Josef Skvorecky

SMRT PANA BALTAZARA (Baltazár úr halála). 1965. Epizód a GYÖNGYÖK A MÉLYBEN c. szkeccsfilmről.

F: Bohumil Hrabal. O: Jaroslav Kucera. Z: Jan Klusak, Jirí Sust. Sz: Pavla Marsálková, Ferdinand Kruta, Jan Pech.

SZIGORÚAN ELLENŐRZÖTT VONATOK (Ostre sledované vlaky). 1966. F: Bohumil Hrabal és J. Menzel. O: Jaromír Sofr. Z: Jirí Sust. Sz: Václav Neckár, Josef Somr, Vladimír Valentá. (A mannheimi fesztivál nagydíja. 1966.)

Jan Nemec

SOUSTRO (A falat) 1961. (főiskolai vizsgafilm) F: Arnold Lustig.

(Az oberhauseni fesztivál díja. 1962.)

AZ ÉJSZAKA GYÉMÁNTJAI (Démanti noci). 1964.

F: Arnold Lustig, J. Nemec. O: Jaroslav Kucera. Sz: Antonín Kumberá, Ladislav Jansky.

PODVODNICI (A csalók). 1965. Epizód a GYÖNGYÖK A MÉLYBEN c. szkeccsfilmről.

F: Bohumil Hrabal. O: Jaroslav Kucera. Z: Jan Klusak, Jirí Sust. Sz: Milos Ctrnácty, Frantisek Havel, Josef Hejl.

O SLAVNOSTI A HOSTECH (Az ünnepségről és a vendégekről). 1966.

F: Ester Krumbachová, J. Nemec. O: Jaromír Sofr. Sz: Ivan Vyskocil, Jan Klusak, Jirí Nemec, Evald Schorm.

MUCEDNICI LÁSKY (A szerelem mártírjai). 1966.

F: Ester Krumbachová, Jan Nemec. O: Miroslav Ondricek.

Ivan Passer

FÁDNI ODOPOLEDNE (Fád délután) 1965. (rövidfilm)

(A mannheimi fesztivál Aranydukát díja 1965.)

INTIM MEGVILÁGÍTÁSBAN (Intimni osvetlení). 1965

F: Sasek, Papousek, Passer. O: Strecha és Ondricek. Z: Korte. Sz: Vera Kresadlová, Zdenek Bezousek.

Evald Schorm

HELSINKI, 1962; STOMY A LIDĚ (Fák és emberek), 1962; TURISTÁ. 1962; ZELEZNICARI (Vasutasok), 1963; ZIT SVUJ ZIVOT (Éli az életét), 1963; PROC? (Miért?) 1963. (Dokumentumfilmek)

DOMU RADOSTI (Az öröm háza). 1965. Epizód a GYÖNGYÖK A MŊLY-BEN c. szkeccsfilmből.

F: Bohumil Hrabal. O: Jaroslav Kucera. Z: J. Klusak, J. Sust. Sz: Josefa Pechlátová, Václav Zák, Ivan Vyskocil.

MINDENNAPI BÁTORSÁG (Kazdy den odvahu). 1964.

F: Antonín Mása. O: Jan Curik. Z: Jan Klusak. Sz: Jana Brejchová, Jan Āacer, Josef Abraham.

(A cseh filmkritikusok díja. 1964.; a pesarói fesztivál nagydíja. 1965.)

ZRADLENI (Visszatükrözés). 1965. (rövidfilm)

NÁVRAT ZTRACĚNĚHO SYNA (A tékozló fiú hazatérése). 1960.

F: Evald Schorm, Sergej Machonin. O: Frantisek Űldrich. Z: Jan Klusak. Sz: Jan Kacer, Jana Ārejchová, Jiri Menzel.

Stefan Uher

BYLO JEDNOU PRĀTELSTVI (Volt egyszer egy barátság) 1958. (kisjátékfilm)

MI, A 4/Ā-BŐL (My z deviatej Ā), 1961
F: Maria Juricková. O: Vaclav Richter. Sz: Dasa Silovskaja, Eugen Senaj. A NAP A HĀLŐBAN (Slanko v sieti). 1962.

F: Alfons Bednár. O: Stanislaw Szomolányi. Z: Ilja Zelenov. Sz: Marian Bielik, Jana Belakovā.

(A cseh filmkritikusok díja. 1963.)

ORGONA (Organ). 1964.

F: Alfons Bednár. O: Stanislaw Szomolányi. Sz: Kamil Brānek, Irma Bardyová.

Rovatunk összeállításához nyújtott segítségükért köszönetet mondunk a vendéglátó Film a Doba szerkesztőségének, valamint a Csehszlovák Filmexport munkatársainak, a cseh filmkritikus kollégáknak és nem utolsósorban az interjúval vagy személyes tájékoztatással közreműködő filmrendezőknek.

A Filmkultúra szerkesztősége

MÉRLEG

Máriássy Judit

MAKACS SABLONOK

Kevés az eredeti, színvonalas tévé-játék, panasolja az előfizető és a kritikus. A dramaturgok, szerkesztők, a Magyar Televízió vezetői széttárják a karjukat, egyetértően sóhajtanak, és azt felelik: tessék körülnézni a színházakban, hány sikeres magyar bemutató akad egy évben, tessék összevetni termésünket a hozzánk hasonló kapacitással működő külföldi televíziók termésével, és kiderül, hogy nincs okunk a szégyenkezésre. Sőt. És igazuk van.

Kevés a jó színházi közvetítés panasolja előfizető és kritikus. Így van, bólint az illetékes. Sajnos a színházak, még a vidékiek is, csak a már lefutott és sokszor megkopott előadásaiak közvetítését „viselik el”. Ha csak egyetlen tájelőadás is hátra van még a szériából, színészei nem hajolhatnak meg az óriási tévé-publikum előtt, különben azon az egy tájelőadáson nem lesz ki előtt meghajolni.

Sok a rossz film. Igen, mondja a Televízió, mindenütt nagyon sok a rossz film. A rendelkezésünkre álló devizakeretből erre telik. Talán ez az egyetlen válasz, amellyel vitatkozni lehetne, de lényegében ez is helytálló.

A néző igénye, hogy minden műsornapra jusson egy művészi élmény - hiszen a három kívánságnak ez a közös nevezője -, világszerte kielégítetlen marad. Az említett „objektív nehézségeken” kívül maguk az igénylők jelentik a szubjektív akadályt. A színház ezerfejú Caesarja helyén a képernyő körül egy többmillió fejú Caesar ül. „Mindennapi élményeinket add meg nekünk ma...” - imádkozza ez a többmillió fej, és az egyik az Orgonavirágzás-ra gondol, a másik a Nyolc és fél-re.

Szerencsére és éppen ezért egy ország televíziójának milyenségét nem a csúcspanelű és fesztiváldíjai döntik el. Még a francia tévé egyre jelentősebbé váló második csatornája sem a nagy drámák és

regények sikeres adaptációjától vált a szellemi élet izgalmas vitatárgyává, hanem azzal, ami műsoridejének zömét teszi ki: riportjaival, kommentárjaival, szókimondásával és kíváncsiságával, amellyel egy-egy szociális problémát, közéleti visszasságot, vagy éppen tudományos kérdést felvet, vizsgál, nagyító alá helyez. Nemrég például egy hatgyerekes asszony egy hetét foglalta riportba. Abban az országban, ahol a szapora gyermekáldás szorgalmazása évtizedek óta szent nemzeti ügy, feltette a szentségtörő kérdést: mi marad testileg-lelkileg-emberileg a nőből, aki hat új állampolgárral ajándékozta meg a hazát, de a külvárosból csak egyszer egy héten, szombaton metrózik be a belvárosba, hogy a központi csarnokban vásárolja meg a vasárnapi ebédhez valót. Ez az egyszeri utazás, a nézelődés a csarnoki árusok és kirakatok előtt, ez a szórakozása. A „deuxième chaine” egy másik riportját, mely a terhességmegszakítás illegális módjairól készült, a cenzúra nem engedélyezte. A riport végül csak a Nouvel Observateur című hetilap hasábjain jelent meg. De a tény, hogy ilyen témáról is vitatkozni akart, jelzi szerkesztőinek, riportereinek, az egész „második csatorna” programjának szellemét.

A Magyar Televízió is tud okos, kíváncsi és őszinte lenni. Vannak jó riporterei, kiváló kisfilm-rendezői, mozgókéony és szépen látó operatőrjei. De ha szellemi arcát a műsoridő zömét kitevő riportok, híradók, kisfilmek, kommentárok alapján valaki megkísérli megrajzolni, az ugyancsak zavarba jön. A riportok többségéből kikerekedő arckép kísértetiesen hasonlít az egykori oktatófilmek arcára. Tekintélyes, jólfésült, kioktatásra mindig kész tanító bácsi néz a képerletről egy kiskorúsított közönségre.

A miskolci fesztiválra benevezett riportfilmek közül igen sok foglalkozott a megváltozott magyar falu gondjaival, figuráival, jellegzetességeivel. Köztük volt a Hasznosi Mária is, ez az egyenetlenül szerkesztett, de gondolkodásra készítő, egy kényes kérdést szókimondóan ábrázoló, félórás terjedelemben is élményt nyújtó film. (Pásztory János rendező, Kozma Béla operatőr és Kelemen Endre szerkesztő munkája.) Köztük a megrendítő Szabolcs megyei riport, B. Megyeri Gabriella Ingázók-ja, amely lírai hangon sürgeti egy társadalmi, ipartelepítési kérdés megoldását. De a többségből hiányzott az alkotói kézjegy, a személyes vélemény, a közéleti látásmód. Mintha lenne egy szabvány, mely valahogy így szól: készíts egy nagy totált a faluról. A gépállás olyan legyen, hogy látható legyen a templom tornya. A következő beállításban már jelezd a kort. Egy marhacsorda és egy autóbusz megy az úton, ebből már világos, hogy a huszadik században vagyunk. A kísérőszöveg eleje hasonlítson az általános iskolai földrajzkönyvek adatait kiegészítő színes kis tájleírásokhoz. Valahogy így: „A Badacsony a Balaton környéki hegyek fejedelme...” vagy „A Dunántúl dimbes-dombos vidékén terül el...” A bevezető után ezekben a filmekben kép és szöveg váratlanul hátat fordít egymásnak. Míg az operatőr virágzó gyümölcsfáknál, játszó gyermekeknél, tévé-antennáknál és az új kultúrháznál időz, a kísérőszövegből problémákról, adatokról, néha már a film

tárgyáról is értesülünk. Ezután megszólalnak az emberek is. Sajnos az esetek zömében nem riportalanyi alkalmasságuk, beszélőkészségük, külső-belső érdekességük szerint kiválogatott emberek, hanem az adott téma protokollját képviselők, a tanács- vagy tévesz-elnök, a tanító vagy agronómus, az öreg néni, akit elhagytak a gyermekei, vagy nem is voltak, mindezek teljesen függetlenül attól, hogy képesek-e önmagukat meggyőzően kifejezni. Ha nem képesek? Sebj. Ilyenkor rendezői instrukciókat, esetleg kész szöveget is kapnak, amitől azt sem hiszem el, ami igaz. Az a szenvedélyes és kitartó okkeresés, világnézeti biztonság és merészség hiányzik ezekből a filmekből, ami a Hasznosi Mária-ban megragad, az a műgond és figyelem, amitől Kende Márta A német nő című riportjában hitelesebbnek tűnik a színésszel szinkronizált német lány magyar hangja, mint a szabvány-filmeken a valódi ormánysági nénike valódi motyogása. A mondanivaló hiányának vagy elkenésének, a szürkéségen és sablonnak nincsenek technikai mentségei.

Lehetséges, hogy az a „stáb”, amely (a kísérőszövegek stílusában fogalmazva) a Bükk egyik gyöngyszeméről, színfoltjáról, nevezetességről, a lógyerekek otthonáról, a csipkés-kúti méntelepről készített riportot, nagyon jól érezte magát Csipkés-kúton. Ezt a feltevést látszik bizonyítani, hogy valamennyi ott lakó, dolgozó emberről ejtettek egy-egy kedves szót, csináltak róla felvételt, meg az is, hogy a riporternő maga is felült egy lóra és lelkesen mosolygott. Valami általános bájolgást árasztott minden filmkocka, amitől egy valaki nem tudott megérkezni Csipkés-kútra. A néző. Ő szegény néhány közepesen sikerült képet látott egy erdei útról, lovakról és emberekről, s megtudta, hogy a telepen csikókat nevelnek, a telep a Bükkben van, a telepvezetőt Laci bácsinak hívják. Tőle ugyan Pista bácsi is lehetett volna. Mert mindezt már abban a másodpercben elfelejtette, amikor látta-hallotta. Közben nyugodtan megkérdezhetette a kisfiát, felelt-e magyarból, főzhetett kávé, esetleg bekapcsolta a rádiót is, hátha ott jobb a műsor.

Ő, nem volt ez a riport olyan kiemelkedően rossz, hogy ennyi szót érdemelne. Két ok késztet az elemzésére. Az egyik, hogy nagyon sok van hozzá hasonló. Semmitmondó, semmit nem ábrázoló, bájolgásba vesző, jellegtelen. A másik ok személyes. Csipkés-kutat ismerem és nagyon szeretem. A helyet, amelynek szépsége elveszett az operatóri sablonokban. A csikókat, „akiknek” - én tudom - egyénisége is van, meg közös tulajdonságaik is vannak, de „amelyek” ebben a filmben csak díszítőelemként kaptak szerepet. „Laci bácsi” számomra egy kicsit sematikus, de nagyon szép történet az egykori ludovikásról, a huszártisztról, akiben több szeretet gyülemlett össze a lovak, mint az egyenruha iránt, és ez a szeretet segítette ahhoz, hogy ne legyen sértett, félrecsúszott és boldogtalan ember a megváltozott világban. Igaz, ez kényes kérdés. De ha a szerzők vállalkoznak arra, hogy ilyen szellemi közelítést készítsenek róla, akkor a néző is ellátogathatott volna a csipkés-kúti telepre.

Mozi-riportfilm és tévé-riport között itt az egyetlen, de alapvető különbség. A kis képernyőn egy emberarc, egy láthatóan gondol-

kodó szempár, egy vallomás izgalmasabb tud lenni, mint a leghatásosabb csatajelenet. A Münnich Ferencről készített riport többet mondott a nemzetközi munkásmozgalom történetéről a képernyőn, mint monumentális dokumentumfilmek sorozata. Miért? Mert túl azon, hogy Münnichnél közvetlenebb, ideálisabb interjúalany még a „nagy öregek” közt is ritkán akad, túl egy szép és hűségben töltött élet fordulatoságán, a róla készült film nem volt, nem is lehetett szabványosan illemtudó és feszélyezően pedáns. Pátoszáat éppen az adta, hogy nem volt patetikus. A forradalmárról engedte kiderülni, hogy nem volt jó gyerek. Jó tanuló sem. Hogy szereti a bort. Hogy - horribile dictu - humora van! A Laci bácsi életének kicsi és nagy ellentmondásait a mi televíziónk riporterei és szerkesztői, rendezői és operatőrjei az esetek többségében leöntik a semleges szorgalom, a közhely-jelzők és közhely-kérdések mártásával, de olyan alaposan leöntik, hogy a téesz-paraszt és a táncdalénekes egyazon ötösrendű tanulóvá vedlik, és még az Erzsébet-hídra, az őzikékre és a jól megművelt szántóföldekre is hasonlítani kezd.

A generálmártás nemcsak arcok, jellemek, tájak, néha még az események körvonalait is elmossa. A problémák óvatos megkerülése nemegyszer azt eredményezi, hogy a jó hírt a rossztól, a sikert a kudarcotól sem tudom megkülönböztetni. A megmentett Badacsony című 21 perces ismeretterjesztő film például valószínűleg azért készült, hogy a természeti kincsek megóvásának fontosságára figyelmeztessen, és egyben azt az öröndetes tényt tudassa nézőivel, hogy Magyarország egyik legszebb tájegységét nem rombolják tovább a bazalt kitermelésével. A filmből csupán az óvást és az örömhírt kifejező felkiáltójel hiányzott. Olyan gondosan kerülte meg a bűnt, amit a Badacsony megkezdett pusztításával valakik, valamikor, valamiért elkövettek, hogy filmjük végül nem lett több, mint egy tájról szóló korrekt földrajzi és geológiai jelentés. Ugyanez történt a tatai Fényes-tó beomlott víz alatti cseppkőbarlangjáról készült, szépen fotografált, részletekbe vesző híradóeseményével is. A víz alatti felvételek, a csillogó lámpák és a pihegő bűvárral készült sablonos interjú közepette éppen csak azt kente el a riporter, miről is akar tájékoztatni? Arról a jó hírről, hogy a cseppkőbarlang létezik, vagy arról a rosszról, hogy a létező cseppkőbarlangot a feltárók ügyetlensége megközelíthetetlené tette az ember számára.

Hol van hát az az okos, kíváncsi, kérdező, válaszolni tudó, tehetséges magyar televízió? Van. Sokkal inkább van, mint amennyire az a Miskolcra benevezett rövidfilmek és híradó-riportok szemléléséből kitűnt. De a szemlén is jelentkezett és éppen jelenlétével bírálta ezt a kellemetlenül nagyképű, unalmas tanítóbácsit: az óvatos és negédes riporter látásmódot.

A Ki ölte meg Kennedyt? című dokumentumfilm rendkívüli közönségsikere bizonyítja, hogy az emberek nemcsak hajlandók gondolkodni a képernyők előtt, de igénylik is a logikát, az értelmet, a szókimondást, a gondolatot. Ennek a kitűnő filmnek a készítői nem szenzációs felvételek beiktatásával, hanem az okos kérdésfeltevéssel, világos okfejtéssel és tárgyilagos bizonyítással nyertek csatát. Poli-

tizáltak anélkül, hogy belevesztek volna a bombasztikus frázisok, vagy az olcsó gúnyolódás hitelrontó sablonjaiba. Ugyanilyen lehetett volna a maga szűkebb terjedelmében a T. Legfelsőbb Bíróság című híradófilm is, melyben a náci Novak magyarországi bűneinek élő tanúit szólaltatta meg a riporter, de abban a tévhitben, hogy akkor rendít csak meg, ha játékfilmesíti a vallomásokat. Ennek érdekében a tanúk, mintha színészek lennének, egy jelzett díszlet előtt mondták el a tényeket, és őszinte hangjuk beleveszett a riporter harsány pátozába, jelző-dzsungelébe, művésziesskedő montázsallűrjeibe. Márványi György és Müller László, a Ki ölte meg Kennedyt? alkotói bíztak a saját tényközlésük, véleményük igazában, merték annak elmondását egyetlen tárgyilagos hangú tévé-bemondóra, Varga Józsefre bízni, és így tudtak drámai és művészi hatást, megöbberést és dühöt kiváltani a nézőben. Ugyanez az okos kérdés-felelet játék, tények és bizonyítékok felsorakoztatása jellemezte A német nő-t is. De miért olyan ritka a hasonlóan közéleti töltésű, problémákat bolygató riport? Az olyan rejtett kamera hatású, intim és nem intim-pistáskodó portré-film, mint Horváth Ádámé - Lukács Pálról? A régi sikerek, a Bodnár Anna világa, az Árvíz után, az egy év óta szünetelő Századunk-sorozat és az idei legjobb kisfilmek, vagy a tévé-híradó be nem mutatott Glossza-rovata visszhangjával jelzi, hogy a politizáló, izgalmas tévé nem nélkülözheti a bátorságot és az ábrázolás közvetlenségét. Ezerszer inkább „bakizzon” a riporter, vagy a riportalany, minthogy egyszer rajtakapjam a betanítottságon vagy betanultságon. Ezerszer inkább legyen objektív az objektív, lemondva a virágzó barackfák és az őzikék dekorációjáról, minthogy egyszer elterelje a figyelmet arról, amit láttatni akar.

Az a milliófejű Caesar természetesen feszélyez. Telefonálni tud, ha valami nem tetszik neki. Levelet ír. Minden igényét nem lehet kielégíteni. De az óvatosság, a sablon, a mellébeszélés az igazán jó kisfilmek számát csökkenti a kockázatmentes közepesek javára. Ez pedig a televízió egész műsorának szellemét, színvonalát teszi bizonytalanná.

Nemes Károly

A BALÁZS BÉLA STÚDIÓ ÚJ FILMJEI

1961 volt az az esztendő, amikor a fiatalok Balázs Béla Stúdiója - természetesen nem minden előzmény nélkül - idehaza és külföldön érdekes, új hangot megütő alkotásaival hívta fel a figyelmet arra, hogy nálunk az ifjú rendező nemzedéknek van valami sajátos mondanivalója, s ezt fejlett mesterségbeli tudással, modern formában képes meg is szólaltatni. Az ezt követő években a különböző díjak egy ideig szaporodtak, majd a legutóbbi időkben mintha megritkultak volna. Ugyanakkor a kritika, amely annak idején lelkesen beszámolt a sikerekről, mostanában már ritkán hozza szóba a balászbélások vállalkozásait, sőt válságot emleget. Az elemzések szerint a válság fő oka a valóságtól való elfordulás, a társadalmi érdeklődés csökkenése, s ezzel párhuzamosan az öncélú, artisztikus tendenciák eluralkodása.

Aki annak idején örömmel fogadta a sikerek hírért - bennük látva filmművészetünk biztató fejlődésének zálogát -, aligha érheti be ennyi magyarázattal. Szükségét érzi, hogy a mélyére tekintsen ennek a jelenségnek, egy-két általános filmtörténeti tanulság alapján. Emellett hasznos lehet e tanulságok mérlegére állítani a Balázs Béla Stúdió legutóbbi alkotásait is.

Az a következtetés, amelyet szeretnénk nyomban előre bocsátani, úgy véljük, lehetővé teszi, hogy ezúttal különösebb bizonyítás nélkül, pontatlan és sommás megfogalmazásban tegyük magunkévá a kritika ítéletét, s figyelmünket a valóság alapvető oka felé fordítsuk. Véleményünk szerint ugyanis a valóságtól való elfordulást mindezek előtt az váltotta ki, hogy időközben filmművészetünknek a maga egészében is az emberábrázolás magasabb követelményeivel kellett szembenéznie, e követelményeknek viszont egyedül a rövidfilm keretei között már nem tudtak megfelelni a Balázs Béla Stúdió művé-

szei. Elsősorban tehát a rövidfilm nyújtotta korlátozott lehetőség tehető felelőssé azért a zavarért, amely fiatal alkotóinkon az új témák keresése során urrá lett.

Egy rövid visszapillantás talán jobban megvilágítja e megállapításokat.

1.

A Balázs Béla Stúdió kísérletező fiataljai abban az időszakban kezdtek munkájukat, amikor a magyar filmművészet lényegében már túljutott a sematizmuson, és az ellenforradalom utáni konszolidáció is befejeződött. A sematizmustól való elszakadás és a konszolidáció filmművészetünkben még a hagyományos emberábrázolás keretei között ment végbe, ennek elavultsága - itthon és másutt - csak a hatvanas évek elején vált nyilvánvalóvá. Az akkor jelentkező alkotásokban - elsősorban Makk Károly műveiben - már feltűnt a megváltozott társadalmi valóság, a más jellegű ellentmondások témája. Az emberábrázolás módszereinek átalakulását jelezték az olyan művek, mint Makk Megszállottak (1961), Elveszett paradicsom (1962), Az utolsóelőtti ember (1963) című filmjei, amelyeknek középpontjában az emberi viszonyok problémája állt, az egyén közösségben elfoglalt helye, életideálja, az önmeghatározás és önmegvalósítás konfliktusai stb. S ezekhez csatlakoztak később Bacsó Péter Nyáron egyszerű (1963), Jancsó Miklós Oldás és kötés (1963), Herskó János Párbeszéd (1963), Fábri Zoltán Húsz óra (1964) stb. c. alkotásai. E filmekben nemcsak azt a törekvést figyelhettük meg, hogy az alkotók igyekeztek az egyetemes filmművészet ábrázolási eredményeit hasznosítani, hanem azt is, hogy e gazdagabb művészi fegyverzettel mélyebben tudják elemezni az új társadalmi szituáció problematikáját. Ezen a ponton tehát igen fontos összefüggésre bukkanhatunk: az új társadalmi valóság az ábrázolás magasabb szintjét követelte meg, mert az aktuális ellentmondások feltárása már lehetetlen volt filmművészetünk meghaladott eszközeivel.

Mint mondtuk, az ábrázolás fejlettebb fokát az egyén társadalmi helyzetének lélektani vetületében való megragadása jelentette: ebben a fázisban az alkotók figyelme már nem az ellenforradalom, a mezőgazdaság kollektivizálása stb. külsőségekben is élesen kifejeződő ellentmondásai felé fordult, hanem az egyéni tudatnak az új társadalmi viszonyokhoz mért elmaradására s az ebből fakadó konfliktusokra. Az ilyen emberi drámák természetesen kevesebb látványosságot ígértek, inkább a belső világ mélyebb, közvetlenebb feltárását igényelték.

Az emberábrázolás átalakulásának e „felnőtt fokon” végbemenő folyamata természetesen hatással volt a Balázs Béla Stúdió induló művészeire is.

Amikor például Szabó István a Variációk egy témára (1961) című filmjében a háború problematikájával foglalkozik, igyekszik átélhető élményként megjeleníteni a háborús fenyegetést. Ezt úgy éri el, hogy napjaink közömböseit olyan valakivel állítja szembe, aki az elmúlt

háborúra, mint dicsőséges tettek forrására emlékszik vissza, s akit ez az emlék mozgósít, belső világát a háború felé sodorja. Az ábrázolás itt tehát nem érhetette be „emlékműszerű” eszközökkel, a háborús pusztítások és áldozatok egyszerű felidézésével: csak a ma emberének belső világában jelentkező „háborús pusztítás” bemutatása vihetett közelebb a kitűzött célhoz.

Sára Sándor Cigányok (1962) című művében a felvetett aktuális társadalmi problémát ugyancsak az ember középpontba állításával hozza közel hozzánk, a gyerekek iskolai dolgozatai és feleletei, valamint a felnőttek interjúi szolgálnak eszközül arra, hogy bemutassa e réteg készségét helyzetének megváltoztatására, és élményszerűvé tegye e változás akadályait.

Az ilyen filmekben felvetett problémák tehát már nem tűrik az ábrázolás régi, illusztratív módszerét: a háború ellen már nem elegendő híradórészletekkel, vagy a cigányok nyomora ellen a viskók képeivel mozgósítani. Ráadásul az egyetemes és a hazai filmművészet fejlődésének új áramlata is lehetetlenné tette, hogy a Balázs Béla Stúdió alkotói a korábbi társadalmi valóság lejárt ábrázolási módszere mellett tartsanak ki. Mihelyt azonban az új követelményeknek megfelelő alkotói feladatokat, a mélyebb és fejlettebb emberábrázolást tűzték célul maguk elé, elkerülhetetlenül a Stúdió lehetőségeinek korlátaiba ütköztek.

2.

Aligha kétséges, hogy a dokumentumfilm műfaja s ennek is a rövid változata nem képes a valóság bonyolult egészének átfogására (még a cinéma direct új lehetőségeivel együtt sem), márpedig a Stúdiónak más méretű filmek alkotására nem volt módja. E műfaj alkalmatlansága elsősorban abban fejeződött ki, hogy a legjellemzőbb társadalmi konfliktusok ma már nem egyszerűsíthetők le egy rövid dokumentumfilm keretei között megférő szerény dramaturgiai képletre. A Stúdió tagjai tehát mindinkább a dokumentumfilmen kívüli műfajok iránt kezdtek érdeklődni. Ám a rövidfilm korlátai ezekben a műfajokban is gátat szabtak az átfogóbb társadalmi témakörök kifejtésének, s inkább az élet szűkebb körű jelenségei felé fordult a figyelem. Ebbe a sorba tartoznak az olyan dramatizáló kísérletek, mint Kovács Nándor Képek és emberek (1964) című filmje, a lírai műfajból Kardos Ferenc Mienk a világ (1963), valamint a jelképes jelentésű művek közül Huszárik Zoltán Elégia (1965) című alkotása. Bár e filmek újabb lépcsőfokot jelentettek alkotóik és a Stúdió együttesének fejlődésében, mégsem értékelhetők olyan úttörő művekként, amelyek felfogásmódjukkal, műfajukkal mindenki számára követendő példák lehetnek. Ha pedig a hagyományos módszerekkel néhányan mégis a belső válság ábrázolására törekedtek – például Gábor Pál Aranykor (1963) című műve –, eleve sikertelenségre ítélték magukat, mivel a problémának csak vázlatát nyújthatták.

Ilyen előzmények érlelték a Balázs Béla Stúdió néhány alkotójában a merészebb vállalkozást, egy-egy teljes hosszúságú film

forгатókönyvének elkészítését. Így született meg Gaál István Sodrásban (1963), majd Szabó István Álmodozások kora (1964) c. filmje és az azt követő balázsbélás eredetű nagyjátékfilmek. Csak természetes, hogy ilyen alkotói élmények után nem könnyű ismét a rövidfilm keretei közé visszahelyezkedni.

Mindezzel korántsem állítjuk, hogy a Balázs Béla Stúdió jelenlegi válságáért csupán az említett objektív körülmények hibáztathatók. Az elmúlt év termését megvizsgálva, nyilvánvalóvá válnak a szubjektív fogyatékoságok, az alkotói szándék bizonytalansága és erőtlensége is.

3.

1966-ban összesen öt film készült: Carlo Diramerian Vásár, Dobray György Pékek, Elek Judit Kastélyok lakói, Kézdi Kovács Zsolt Egy gyávaság története és Kocsis Mihály Ballaszt című művei.

A terjedelmi korlátok kedvezőtlen hatását leginkább az Egy gyávaság története tükrözi. A film éppen annak ábrázolásával marad adós, hogyan és miért alakul hősenek magatartása úgy, hogy az már valóban csak gyávaságnak minősíthető. A filmben látható egyszerű emberi reakciók ugyanis, mint például az, hogy a hős nem kívánt közel menni halálos balesetet szenvedett barátjához, és hogy e halálesetről nem akar hírt vinni az áldozat feleségének - önmagában még nem tekinthető gyávaságnak. Már csak azért sem, mert mindezt nem közömbösségből teszi, sőt gyötrődik miattuk. A film inkább az emberi kapcsolatok formalizmusát látszik bírálni, ám még ehhez is kevésnek tűnik mindaz, amit e szélsőséges eset kapcsán elmond. Csak a baráti kapcsolat múltjának és jelenének teljesebb jellemzése adhatta volna meg a hiányzó többletet, vagy pedig a hős belső világára koncentráló ábrázolás fejezhetett volna ki többet az alkotói szándékból. Jogosnak látszik az a feltevés is, hogy az érintett emberi viszonylatok nem is bonthatók ki ilyen rövid terjedelemben, legfeljebb az élményt elszegényítő jelzések módszerével.

A Ballaszt-ból azonban már nem elsősorban terjedelmi okokból maradt ki a belső világ ábrázolása. Igaz, a film témája azt mutatja, hogy a rendező fogékony a társadalmi problémák iránt. Azt kívánja bemutatni, milyen nehézségekkel találkozhatnak az egyetemi felvételnél azok a fiatalok, akiknek otthoni környezete műveltségük megszerzésére kevés lehetőséget kínál. A film azonban túlságosan extrém környezetet választott, s ezzel a probléma társadalmi érvényét leszűkítette. Mechanikusan követik egymást a képek a múltjukat és jelenüket magyarázó szülőkről, s a felvételi vizsgán szorongó leányukról. A felvételi vizsga képei inkább a jelölt tájékozatlanságáról, mint a környezetéből fakadó nehézségekről árulkodnak. Emellett nem ad a film belső világból merített képet arról sem, hogy a környezet „ballasztja” hogyan érezteti hatását a leányra. Pedig enélkül a film mondanivalója könnyen cáfolható tétellel egyszerűsödik, hiszen a felszabadulás előtt is megtörtént, hogy fiatalok talán még rosszabb körülmények közül küzdötték fel magukat orvosokká, tanárokká, művészekké.

A felsorolt tények - az otthoni környezet, a szülők múltja, a felvételi vizsga stb. - csak akkor válnak beszédes bizonyítékokká, ha összefüggésüket nem mechanikus egymáshoz illesztéssel mutatjuk be, hanem a hős, a felvételiző leány belső világának elemeiként jelennek meg.

Még nyilvánvalóbb a társadalmi érdeklődés és az emberábrázolás kapcsolata a következő filmben, a Pékek-ben. Ez a mű egyszerűen megkerülte a címben megjelölt témát: szerzője ugyanis csaknem teljesen „elembertelenítette” filmjét, amelyet legfeljebb az „így készül a kenyér” címmel jelölhetünk meg. E hiányosságért sajnos nem kárpótol a kenyérsütés eszközeinek artistikus megjelenítése sem. Persze a dolgok arcát könnyebb meglesni, mint az emberekét, jóval nagyobb elmélyedést kíván, ha be akarjuk mutatni a munka jelentését az ember számára, emberi mivoltunk lényegének feltárulását a munka során.

Csupán egyetlen mű vállalta az öt közül a belső világ ábrázolását, Elek Judit Kastélyok lakói című filmje. Igaz, a bonyolultabb „terepet” - az alkotóház lakóinak belső világát - ő is elkerülte, sikerrel járt viszont az egyszerűbb feladatok esetében, amikor a múltból ittmaradt öreg házaspárt, a szociális otthon lakóit, vagy a gyerekek világát igyekszik belülről bemutatni. Bár a probléma bonyolultságához képest mindezek csak apró mozaikok, mégis tükröződik bennük a társadalom alakulása, s a hozzá való viszony változása.

Elek Judit filmje - például a Ballaszt-tal szemben - megmutatja az interjú igazi lehetőségét. Az interjúnak ugyanis elsősorban olyankor lehet szerepe, amikor benne egyszerre jelentkezik az egyéni magatartás és annak társadalmi jelentése, tehát az egyéni belső világ a társadalommal való viszonyban ábrázolódik.

4.

Az elmondottak talán világossá tették, hogy a Balázs Béla Stúdió fiatal alkotóitól csak olyan mértékben kérhetjük számon a belső világ ábrázolásával kapcsolatos adósságukat, amilyen mértékben erre a rövidfilm lehetőségét nyújt. A társadalmi problémák bonyolult emberi-pszichológiai áttételei természetesen sokszor nem szoríthatók a rövidfilm szűk keretei közé, s ezt mint objektív korlátot tudomásul kell vennünk a Stúdió műveinek mérlegelésekor.

Mindezzel távolról sem merítettük ki a Balázs Béla Stúdió „válságának” problematikáját. S bár a fenti feltevéseket még sok más filmtörténeti tény is igazolni látszik, - pl a rövidfilm-műfajok lendületének megtörése az egyetemes filmművészetben, aminek talán épp olyan szerepe lehet a későbbiekben, mint a lengyel rövidfilmnek a szubjektív realizmus irányzatának előkészítésében -, e válságról, elsősorban maguknak az érdekelteknek, még tovább kell gondolkodni, vitázni, alkotói elmélyedéssel megszüntetésén munkálkodni.

Molnár Gál Péter

AZ ÚJ HULLÁM – TÁVOLI PARTOKRÓL

Jegyzetek az Unokafivérek ürügyén

Amikor tíz évvel ezelőtt a francia új hullám elöntötte szanaszét a világon a mozik partjait: revolúciót kiáltottak a filmkritikusok. Egy új, filmen nőtt, gyerekkoruk óta mozival táplálkozott generáció új szemléletét, anyagkezelésük könnyed természetességét, a képtani szabályok áthágását, a formanyelv megújítását és újdonság szabályok teremtését konstataáltak. De kevesebb szót ejtettek arról, hogy az új eredmények egyben gátjául is szegődhetnek a filmművészetnek. Minden formai vívmány amennyire előreviszi a művészetet (ha!), ugyanannyira meg is rekesztheti, másolásra, az új formák gyermeketeg ízlelgetésére, élvezgetésére szoríthatja.

Nem revolúció. Csak új életszakasz. Amennyi új izmot fejleszt ki, annyi fertőzést is hoz magával. Új hangsúlyokat képes teremteni, eddig nem látott finomságokat kifejezni: de új modorosságokat is fagyaszt rá a konvenciók eddigi halmazára, és új ornamensekkel takarja el az emberi-társadalmi lényegét.

Lemaitre hívének tartom magam, vagyis öntudatos sznobnak, bár ezt egyáltalán nem szokás bevallani. Lemaitre értelmezésében azonban az irodalomtörténet is sznob, és a hivatásos sznobok „vak, de néha hatékony szerepet játszanak az irodalom fejlődésében.” Miközben ugyanis nyakló nélkül pártfogolnak mindent, ami újdonság, felkarolják mindazt az újat, amit érdemes támogatni; ha pedig olyanért lelkesednek, ami mulékonyan kétesértékű, azt az idő amúgyis kirostálja. „Következésképpen - mondja Lemaitre - alkalomadtán megvan a társadalmi hasznosságuk.”

És ha már a vallomásnál tartunk, azt is bevallom, hogy amikor Luciano Emmer: Augusztusi vasárnap című filmjét láttam: nem ér-

tettem belőle semmit; egymásra csúsztak bennem epizódjai, nem állt össze folyamatossággá a film; zavaros kotyvaléknak tűnt ez a finom és máig érvényes neorealista munka; első látásra értelmetlennek éreztem a szétrepesztett storyt, a zárt formák helyett a lazább kötések idegennek. Az úgynevezett New York-i iskolánál azonban (és erre büszke lehetek) már első látásra értékelni és méltányolni tudtam az újdonságot, fontosnak tartottam a forradalmi szakítást Hollywooddal: nem is lett az egész irányzatból semmi, nedves füstölgés közben döglött be.

Amikor pedig a francia nouvelle vague csapkodott a magyar filmkritika partjain, hirtelen elvetve Lemaître bölcs és megfontolt elveit, elhatároztam, nem hagyom megvesztegetni magam a külsőséges újdonságoktól, tartózkodó álláspontra helyezkedtem. Két filmmel szemben nyilvánítottam ellenvéleményt, megírva akkor az Élet és Irodalom-ban, hogy az egyik Dickens: Twist Olivérjének felmelegítése, a másik Belasco-Puccini: Pillangókisasszonya. Természetes, hogy Truffaut Négyszáz csapás-a volt az előbbi és Resnais Hirosimá-ja az utóbbi. Épp ez a két filmrendező szúrt leginkább szemet nekem.

Az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején az új francia mozisnemzedék valóban új képi idiómát fedezett fel. Ennek tűnt a vágás merészsége, a megszaporodott gépmozgás; a megváltozott világítás; még az is, hogy a kamerába olykor keresetlenül belecsillanhat a lámpák fénye; a rögtönzött meglesettségek érzetét keltve. Meghökkenítő volt a képzettársítások tág szekvenciája. A fesztelenebb színészi játékok. Pontosabban: nem is játék volt ez, csak a felvevőgép előtt való intenzív létezés, részvétel a játékokban. Forradalminak hatott a smink hiánya: hogy nem tömi el a pórusokat a festék, az arc szabadon szellőzik, és még szerelmi jelenetben is mernek pattanásos bőrt fényképezni a nagyobb életszerűség jegyében, mint Godard tette a Kifulladásig-ban.

Tíz év távlatából nézve ezek a formai jegyek nagyon a háttérbe szorultak. Ha ma újranezzük az új hullám korai filmjeit, nem értjük, miért nem tűnt fel akkor, hogy a Lőj a zongoristára! nagyon hatásosan és groteszken előadott melodráma, hogy a Kifulladásig az amerikai gengszterfilmek fordulatait és beállításait idézi fel, és nem egyéb bűnügyi filmnél; hogy az Unokafivérek vagy a Szép Serge nagyon ügyes tételdráma két végletes pólus közé feszítve.

Akkoriban, amikor René Clément így írt róluk: „Ez az első nemzedék, amely a filmben nevelkedett fel, s nem más művészet felől közelít hozzá”, nekünk is úgy tűnt, hogy az új rendezők elvetik a storyt, nem egyetlen történet elmesélésére koncentrálnak, hanem a viszonylatok vizuális felfedezésére: ember és ember, ember és a tárgyi világ kapcsolata jelent meg az újhullámosok legjobb darabjaiban. Ma már - kissé lehülten visszanezve - azt érezzük, a cselekmény elfonnyadása főként a gyengébb tehetségekre vagy epigonjaikra volt érvényesen meghatározó. Náluk tűnik csak el a cselekmény, és válik a film alanyi reflexiók sorozatává. Az újhullámosok

nagyon is harmadlagos meséket alkalmaztak, de köréje vontak egy asszociációs rendszert, amely elfedte az igazi történetet, és olyan mélységeket sejtetett, ami valójában nem volt ott. Jól csomagolták a régi kekszet, és mi boldogan rágcsáltuk a moziban, mert szép volt a borítópapír.

Chabrol az Unokafivérek-ben, mint többen mások is, bizarr lakberendezési tárgyakkal zsúfolták tele filmjeik díszleteit, néger maszkokkal, török handzsárokkal, rokokó és empire székekkel, amelyekre Phillips-lemezjátszókat raktak. Az új sportkocsik vágója alá preklasszikusokat forgattak lemezről vagy Mozart, Beethoven és Wagner muzsikáját. Igyekeztek kollázshatásokat elérni, úgy, ahogyan a mai értelmiségi lakások is tele vannak kollázssal: sárgaréz mozsár mellé tett elektromos kávédaráló; műanyag csészécskékből isznak faragott parasztszékeken ülve. A történelmivel való kacérkodás, az antiknak vagy félantiknak keverése a modernnel nagyon korszerűnek tűnik, akkor is, ha mexicói koloniál a faragott bútor, és akkor is, ha székely szuszék.

Vegyes ízeik, csiklandós tragikumuk, szomorú humoruk, nemi zűrzavaruk és külsődleges szenvedélyük értelmiségi fogyasztási cikkekkel tették ezeket a filmeket, még az olyan tehetséges hajtásait is az új hullámnak, mint Louis Malle munkái. (A Zazi gunyoros enciklopédiája jelenkori műveltségünknek és kusza érzelmeinknek, a Lidércfény pedig egy olyan extrémén mai Werther, amit csak egy nagyon unatkozó és magát végtelenül agyonütöttnek érző értelmiségi képes átérezni.)

Ezeknek a filmeknek nagyon leszűkített közönségük volt: igen korlátozott társadalmi réteghez szóltak. Jellemző erre, és bizonyos mértékig igazolja is ezt, hogy amikor az első nyilvános sikerek nyomán a fiatal rendezők ki akartak evezni a nagy nyilvánosság tengerére, megszabadulni a fesztiválsikerektől, a filmklubok törzsközönségének tapsaitól, tehát amikor igazi, nemzetközi mozisikerre törekedtek, átvették a kommerszfilm formáit, ha keverték is bele néhány gúnyos, új ízt.

Roger Vadim az extrém lakberendezések közt lepergő extrém szerelmi drámákat kedvelte meg (A harcos pihenője), Chabrol a bűnügyi film felé vette lépteit (A tigris szereti a nyers húst) és De Broca - aki az Unokafivérek első asszisztense volt még azelőtt - a kardosköpönyeges kalandfilmeket vette pártfogásba.

Csak az olyan műkedvelők, mint Robbe-Grillet élvezte tovább az élvezhetetlent. Megmaradt a mese elvetésénél, és semmibe vette továbbra is a jellemegységeit, a kontinuitást és az időt; talányos kép-rejtvényeket mesterkedve össze a Halhatatlan asszony-ban, ebben a Pierre Lotti-féle giccsben.

Mulatságos ellentmondás, de nem véletlen, hogy ezek a par excellence filmesek, akik mozin hízlalták a szemüket, és a Cinemathèque valamennyi vetítését kéjjel élvezték végig, akik bőséggel idéznek

klasszikus filmekből képsorokat, beállításokat, gengszterdarabokból vagy néma burleszkből citálnak ollóval: milyen szívósan kötődnek az irodalomhoz. Vagy nagyon erős tehetségű írókra van szükségük (mint Alain Resnais-nek), vagy klasszikus, illetve fél klasszikus regényeket filmesítenek meg, mint Truffaut a Jules és Jim-ben - vagy legutóbb Bradbury sci-fi-jéhez nyúlva -, mint Malle a Lidércfény esetében, vagy Vadim, aki különös előszeretettel dramatizál bestsellereket: legyen az a paperback is elérő Rochefort vagy az újrafelfedezett Choderlos de Laclos a Veszélyes viszonyokkal, amely, úgy látszik, erősen kísértette az újhullámosokat, mert az Unokafivérek fordulatai alatt is ott kísért ez a XVII. századi pszichológiai regény.

Az idézetek és az utalások kora a miénk. Britten a zenében, Salvador Dali a piktúrában, Brecht az irodalomban, hogy csak a legkézenfekvőbb példákat említsük, azokat, akik a régi idézeteket ironikus szándékkal, néhol parodisztikusan, de bármennyi gúnnyal, mégis nosztalgikusan emeljék be saját műveikbe; ugyanazt képviselik, mint a Cahiers du Cinéma köré tömörült, tíz évvel ezelőtti mozijújtók.

Chabrol Unokafivérek-jében a vidékről Párizsba felkerült ifjú egy könyvkereskedésben - miközben finom utalást teremtve, visszahozza Balzac: Elveszett illúziók című regényét - unottan belelapoz egy Hitchcock-könyvbe, hogy a kvietált filmkritikus-rendező utaljon az újhullámosok mozipápájára. Truffaut hosszan idéz a némakorszak filmjeiből, Agnès Varda pedig Bunuel Aranykor-ának falragaszát függeszti fel Cleója háta mögött az utcán. Ez a meghatott ironizálás és pedáns forrásmunka-megjelölési szándék ugyanazzal a kollázstechnikával rokon, amit már említettünk.

A színészi stílus jellegzetességeit keresve, az Unokafivérek-ben Gerard Blain játéka valóban hoz újdonságot, habár ez még korántsem az az igazi új, amit J. L. Godard színészeitől - főként Belmondótól - kapunk. Nem az a kissé barokkos köznapiság, az a megszerkesztett rögtönzés, nyugtalanító ornamensekkel telt, amelyek egy alsóbb réteget nyitnak meg a kifejezés érdekében. Chabrolnál még csak spekulatív úton előállított színészi játékot találunk, amelyet a volt filmkritikus valószínűleg laboratóriumilag állított elő, de még nem tudott kellően megvalósítani. Miközben a film - látszólag - jelentéktelen dialógusait mondják a szereplők, a szöveggel ellentétes értelmű vagy oda nem illő kiegészítő akciók folynak, többnyire mintegy mellékesen. Egy ezüstfejű bottal játszik valaki, vagy kicsiny korbáccsal pofon üti Voltaire mellszobrát; egy revolvert forgat tűnődően az ujjai között, vagy ugyanezzel a pisztollyal elmélázva tárcsázgat egy telefonkészüléken. Ezek a játékok nem felelnek meg a „kiegészítő játékok” klasszikus értelmének. Nem a szöveg második síkját nyitják meg, nem a szöveg alattit teszik láthatóvá. Távoli képzet-társításokat vonnak be a játékba. Nyugtalanító légkört teremtenek. Atmoszférikus szerepük van. Ha pedig jellemzésre használja ezeket a rendező, akkor sem a figura egyéni életét jellemzik, nem a cse-

lekményhez illeszkedő ismereteket közölnek a nézővel, hanem jelképes sítot fednek fel: a világérzés zaklatottságát, a szemlélet vad anarchizmusát, a minduntalan előbukkanó lázadó haragot és rombolásösztönt mutatják fel.

Ezek az elszórt és a cselekményhez szorosan nem tartozó játékok sajátos légkörrel vonják körül a filmet, amely zavaró (az első időkben meghökkentő is volt), némi mesterkélt modorosság van bennük, és az az érzésünk, hogy a film szereplői szimbólumokat forgatnak unottan az ujjaik között.

Amikor Paul - akit J. C. Brialy pöffeszkedve játszik, mintha teatralitásával utánózni szeretné a fiatal Pierre Brasseur - vad házimuriján egy üvegfalón keresztül fényképezik a Latin Negyed ifjait, de spirituszba rakott kígyó látható a kép előterében, vagy máskor, amikor egy nyúzott béka metszete lóg a falon, amit az egyik vendég rezignált undorral szemlél: ugyanezt a reflektív hatást éri el a kelékekkel. Bármennyire is naivak és erőszakoltak ezek a jelképek, iskolát csináltak.

Ezek a mellékesen elhintett jelképek álmélységet kölcsönöznek a ponyvaszerű történetnek. Bölcséletet sejtetnek, társadalomábrázolást, ott, ahol nincsen filozófia. A társadalom ábrázolását csak anynyiban fogadhatjuk el, hogy a Saint Germain des Prés-i ifjúság életét meglehetősen autentikusan mutatja be a film.

Néhány - nem annyira gondolat, mint inkább - érzés papírra vetése ez, amit az Unokafivérek újramegnézése keltett. Chabrol talán profétának tekinthető egy majd tízesztendős mondatával, amit a nouvelle vague kezdeti szakaszában írt le:

„Új hullám nincs.”

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

Taródi - Nagy Béla

ADATOK A VILÁG MOZIKULTÚRÁJÁRÓL

A nemzetek filmművészetéről, illetve ezek kulturális környezetéről kettős forrásból alkothatunk fogalmat magunknak. Egyfelől azoknak a „minőségi mutatóknak” a segítségével, amelyekhez a szóban forgó filmek esztétikai megítélése révén juthatunk, másfelől a kulturális mozgás tényezőinek és számadatainak felmérésével. Az utóbbi harminc-negyven esztendő rohamos változásai, melyek meghökkentő méretekben alakították át földünk kulturális térképét, indokoltta teszik, hogy - az esztétikai tájékozottság dicséretes eredményei mellett - áttekintést szerezzünk a film világának tényeiről és számairól is, mindenekelőtt azzal a céllal, hogy a saját hazai film- és mozikultúránkat ilyen összefüggésekben értékelhessük.

A tényeknek számokkal való mérésében, ebben a bizonyos fokig egzakt módszerű gyakorlatban ugyanis ott tartunk, hogy míg hazai film- és moziviszonyaink adatairól van szó, addig elég tájékozottak vagyunk: a szakemberek és a művelt közönség is. Ezek az adatok azonban csak a világ más részein számba vett adatokhoz mérve értelmezhetők helyesen. Egy példa kellőképpen megvilágíthatja ezt a megállapítást.

Az évente egy főre eső mozinézés-szám legutóbb Magyarországon tíz körül mozgott, ami az 1960-as 14-es szinthez képest, vagy Anglia 1950-es 27,7-éhez, Ausztrália 23,8-ához, az USA 20,7-éhez, vagy a Szovjetunió 1965-ös 18,1-éhez - kevés. Ugyanakkor az UNESCO „Faits et chiffres” c. kiadványsorozatában fellelhető adatok szerint elegendő ahhoz, hogy vele a világon az első tíz ország között a kilencedik helyet foglaljuk el. 1965-ben ez a mutató Olaszországban 13,1 az USA-ban 13,2 (!) volt. Akik utánunk vagy jóval utánunk szerepelnek a rangsorban: Japán 4,4 (!), Kanada 4,6, Lengyelország 5, Német Szövetségi Köztársaság 5,4 (!), Anglia 6 (!), Svédország 6,1,

Jugoszlávia 6,4, Franciaország 6,5 (!), Svájc 6,9 (!), NDK 7; sőt még Csehszlovákia is csak 9,5, - hogy csak a jelentősebb kultúrállamokat soroljuk fel, melyeknek pedig a mienknél általában jelentősebb moziparkjuk van és volt. Persze igaz, hogy mi 14-ről estünk vissza 10,4-re, de Anglia 27,7-ről 6-ra, az USA 20,7-ről 13,2-re, Kanada 17,4-ről 4,6-ra stb.

Vajon mi az oka a számok e látszólag szeszélyes kavargásának? A film és mozikultúra hol, milyen kötelezettségeket visel, milyen szerepet játszik és hogyan?

Kérdések ezek, amelyekre csak akkor tudunk válaszolni - hazai eredményeink értékeléséhez hasonlóan -, ha a filmet, a film- és mozikultúrát óvakodunk önmagában szemlélni, kulturális és extra-kulturális, tehát társadalmi környezetéből kiszakítani.

Ezeket az összefüggéseket figyelembe véve, film- és mozikultúránk rangjának helyes megítéléséhez az szükséges, hogy eredményeinket háromféle adatkörben próbáljuk összevetni.

Az összehasonlító nemzetközi film- és mozistatisztika segítségével európai, illetve világviszonylatban jelölhetjük ki helyünket a kis és nagy nemzetek versenyében. A hazai művelődés-statisztika adatai azt világítják meg, hogy film- és mozikultúránk eredményei milyenek más kulturális tényezők eredményeihez képest. Végül az összehasonlító nemzetközi művelődés-statisztika ez utóbbi adatkör európai, illetve világviszonylatú háttérét szolgáltatja.

Ezeket az adatokat általában az utolsó másfél évtized éveire részletezzük, ami lehetővé teszi a mozgás irányzatainak megfigyelését. Forrásként a Központi Statisztikai Hivatalban feltalálható adatokra támaszkodunk, az UNESCO- és ENSZ-kiadványokra és az egyes nemzetek Statisztikai Évkönyveire.

Kezdjük talán az UNESCO 1959-es világösszefoglalójának adataival. Az 1959-es időpont elegendő távlatot nyújt a filmgyártás és a mozikultúra adataiban azóta bekövetkezett változások mérlegeléséhez.

A világ filmgyártása (1959 körül)

Az UNESCO 1960. és 1961. évi „Faits et Chiffres” c. kiadványa alapján.

Világorsz	Gyártott játékfilmek száma (db)
Afrika	60
Észak- és Közép-Amerika ¹	310
Dél-Amerika	62
Ázsia ²	1344
Európa ²	837
Szovjetunió	145
Oceánia	4
Összesen:	2762

Jegyzet:

¹ Kanada nélkül ² A Szovjetunió adatai nélkül.

Törökország Ázsia adataiban szerepel.

A világszervezet adataira támaszkodva, mindenesetre megállapíthatjuk, hogy az ötvenes évek végén a világ filmgyártása már alatta maradt a 3000-nek. Ebből Európa kb. 1000-et gyártott. Európa ezzel a közel ezer filmmel a második helyet foglalta el Ázsia mögött. Ez az egyetlen filmszakmai mutató, amellyel Ázsia vezet. Ázsia 1300-1400 közötti filmmennyisége foglalja el az első helyet. A teljes Amerika: Észak-, Közép- és Dél-Amerika már csak mintegy 400 filmet gyárt egy évben. A valaha „sötét Afrikában” a számbavétel idején 60 filmet gyártottak, tehát csak kettővel kevesebbet, mint Dél-Amerikában.

Ugyanabban az időpontban, amikor a világ megközelítően három-ezer filmet gyártott, 170.000 normálfilmes filmszínházat tartott nyílván az UNESCO. Ezekben 63 millió férőhely volt. A Föld minden ezer lakosának volt tehát 22 moziszéke. 17.278 millió jegyet vettek igénybe, az egy lakosra jutó évi átlagos igénybevétel tehát 5,9.

A világ moziparkja (1959 körül)

Az UNESCO 1960. és 1961. évi „Faits et Chiffres” c. kiadványa alapján

A MOZIK					
száma	férőhelyeinek		látogatóinak		
	s z á m a				
	összesen millióban	1000 lakosra jut	összesen millióban	1 lakosra jut	
Afrika	2 500	1,3	6	73	3,1
Észak- és Közép- Amerika	2 200	13,5	52	2314	8,9
Dél-Amerika	9 000	5,0	37	668	4,9
Ázsia ¹	17 000	10,0	6	6043	3,7
Európa ¹	60 000	23,0	55	4430	10,5
Szovjetunió	59 000	8,8	42	3515	16,7
Oceánia	2 600	1,5	93	235	14,6
Összesen:	170 000	63,0	22	17 278	5,9

Jegyzet:

¹ A Szovjetunió adatai nélkül.

Törökország Ázsia adataiban szerepel.

A világ moziparkjának nagyobbik része Európában volt ekkor is, több mint 100.000 mozi. Ebből 60.000 a Szovjetunió nélküli Európában található. A Szovjetuniónak magának már ekkor is csaknem ugyanennyi mozija volt, 59.000, túlnyomórészt a Szovjetunió európai részében. (A Szovjetunió mozijainak száma ma már ennek is duplája.)

Mindez persze csak a mozik száma, holott a döntő a befogadóképesség, az ülőhelyek száma. A Föld más részein - hangzik az ellenvetés - kivált Amerikában, óriás mozik vannak, ezért kevesebb a szá-

Sorszám	ORSZÁG	Minimális mértékossz	Jelzés	GYÁRTOTT FILMEK SZÁMA																
				ÉVEKBEN																
				1937	1948	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965
1	Ausztria ebből koprodukciós	1500	A	7	25	28	19	30	22	28	37	26	23	19	20	23	20	15	19	16
2	Belgium ebből koprodukciós	1800	C	—	—	—	—	8	5	6	9	2	3	—	2	3	4	3	8	—
3	Bulgária ebből koprodukciós	1200	C	—	2	—	2	4	5	5	8	3	5	5	3	6	4	3	2	—
4	Csehszlovákia ebből koprodukciós	1800	C	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	1	—	—	2	1	—
5	Dánia	1800	A	3	—	3	3	2	2	4	7	12	7	12	11	7	9	11	13	—
6	Egyesült királyság	1980	C	—	—	—	—	—	1	—	1	4	2	3	1	2	2	—	—	—
7	Finnország	1000	C	45	19	8	17	24	22	18	22	27	31	35	36	45	37	38	37	—
8	Franciaország ebből koprodukciós	1300	C	—	—	—	—	—	—	—	—	3	4	2	1	1	4	—	—	—
9	Görögország	1500	C	11	8	15	16	13	14	16	12	17	18	15	18	25	20	21	17	18
10	Hollandia	1600	A	228	120	114	117	138	150	110	108	138	121	122	122	117	114	—	—	7
11	Írország	610	B	12	18	19	29	25	28	29	17	21	17	14	18	18	20	12	8	—
12	Jugoszlávia ebből koprodukciós	2000	C	123	91	112	109	112	98	110	129	142	126	133	158	167	125	141	148	142
13	Lengyelország ebből koprodukciós	1500	C	—	—	18	21	47	46	34	39	61	51	65	79	98	82	105	103	—
14	Magyarország ebből koprodukciós	2000	C	—	—	15	16	15	—	20	—	25	24	—	37	61	86	96	—	—
15	Német Demok- ratikus Köztársaság	1500	C	—	—	—	—	—	—	1	2	3	4	2	6	1	5	5	3	1
				—	—	—	2	—	—	1	—	4	3	3	2	2	3	2	3	—
				—	4	5	7	11	6	14	13	19	10	18	16	38	26	20	21	22
				—	—	—	—	2	2	2	1	4	5	3	1	1	1	2	3	—
				—	—	4	—	9	9	9	9	15	19	19	21	25	25	28	28	23
				—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—	1	—	—	—
				—	2	8	5	8	7	12	9	16	13	18	15	19	16	23	23	27
				—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	3	1	1	—
				—	10	8	5	11	11	13	18	21	25	27	29	27	27	20	15	13

GYÁRTOTT FILMEK SZÁMA

Sorszám	ORSZÁG	Minimális méterhossz	Jelzés	GYÁRTOTT FILMEK SZÁMA																
				ÉVEKBEN																
				1937	1948	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965
16	Német Szövetségi Köztársaság ebből koprodukciós	1500	C	94	23	60	82	104	109	128	123	107	115	106	95	84	61	66	77	72
17	Norvégia ebből koprodukciós	1000	C	—	—	3	4	15	15	8	8	11	17	22	10	11	11	20	34	—
18	Olaszország ebből koprodukciós	2000	C	33	54	107	148	152	172	150	105	129	135	167	168	213	241	239	313	182
19	Portugália	1800	C	—	—	—	—	33	45	42	61	67	69	80	91	44	—	134	153	—
20	Románia	2000	C	—	4	5	8	4	4	—	3	1	4	5	2	2	5	8	8	6
21	Spanyolország ebből koprodukciós	2000	A	12	45	41	41	43	69	56	75	72	75	67	73	91	88	112	123	133
22	Svájc	1500	C	—	—	1	4	1	3	2	4	5	5	6	7	8	4	2	1	1
23	Svédország	2000	A	20	36	28	25	31	34	34	34	30	26	17	20	15	16	18	20	21
24	Szovjetunió ebből koprodukciós	1500	C	45	—	—	35	48	56	84	98	144	130	145	139	137	116	133	164	—
Néhány Európán kívüli ország adatai																				
25	Egyesült Arab Köztársaság	1500	C	14	51	53	71	64	82	49	34	44	—	59	31	52	49	55	55	—
26	Amerikai Egyesült Államok	2400	C	567	394	388	341	314	265	269	286	336	257	187	154	187	147	121	141	—
27	India	3400	B	179	265	219	233	260	273	287	296	295	295	310	320	297	312	298	307	325
28	Japán ebből koprodukciós	1500	C	562	123	208	278	302	370	423	514	451	516	500	549	536	652	657	629	483
29	Ausztrália ebből koprodukciós	1500	C	—	1	3	1	1	4	1	3	2	3	4	—	1	4	3	—	—

Jegyzetek A = bemutatott B = engedélyezett C = gyártott filmek száma

muk. Nos, bár az átlagos mozik Amerikában valóban nagyok, mégsem annyira és annyival, hogy Európa mozihegemóniáját meg tudná ingatni, vagy akár csak veszélyeztetni. Az adatokból kiderül, hogy a világ ebben az időben volt 63 millió moziférőhelyének több mint a fele Európában és a Szovjetunióban van. A Szovjetunió ázsiai részében a moziparknak csak kis része található.

Ha a fajlagos, az ezer lakosra jutó férőhelyek számát vizsgáljuk, ami a moziellátottságra már jobban utal, Európa nagy versenytársával, Amerikával szemben ebben is tartja az elsőbbséget. Észak- és Közép-Amerikában minden ezer lakosra ugyan 52 moziszek jutott, Dél-Amerikában azonban már csak 37. Európában a Szovjetunió nélkül 55, de a Szovjetunióban az ázsiai részt is beleértve 42.

Az ó- és újvilág közötti versenyben meglepetésre Oceánia is beleszól. Itt az amerikai-európai moziférőhely-ellátottság közel dupláját tarthatjuk nyilván, a világlátagnak több mint négyszeresét, 93 szék jut minden ezer lakosra.

Ehhez a rendkívül kiugró adathoz megjegyzést kell fűznünk. Oceánia súlyát Ausztrália képviseli, ahol a népesség igen csekély, alig haladja meg a tíz milliót, tehát nem sokkal több, mint hazánké. Az ezer lakosra számított 93 moziszek arra figyelmeztet, hogy a mozikultúrát nem mérhetjük pusztán a filmszínházak számával, befogadóképességével, ill. e kettőnek, vagy az utóbbinak a népesség számához viszonyított nagyságrendjével.

A moziélet összehasonlítására jobb módszer a kiadott mozijegyek száma, amit a hivatalos statisztika „látogatói” számnak mond. A világ 17.270.000.000, azaz Tizenhét milliárd kettőszázhetven millió kiadott mozijegyből mintegy hét milliárdot Európában adtak ki. Ezzel Európa megerősítette hegemóniáját, nemcsak Amerikával szemben, ahol „alig” három milliárd mozijegyet vettek igénybe, hanem a hatalmas lélekszámmal rendelkező Ázsiával szemben is, ahol mindenestre több mint hat milliárd jegyet adtak ki, a vizsgált időpontban.

A nagy versengésben való döntéshez hátra van még egy mutató, az évente egy lakosra jutó látogatás (kiadott mozijegyek száma). Ezt a mutatót szokták szakemberek döntőnek tekinteni. Nos Európa, az Ó-világ biztosan megy el Amerika, az Új-világ előtt: Európa ebben az időpontban a Szovjetunió nélkül is (10,5) megelőzi Észak- és Közép-Amerikát (8,9) és Dél-Amerikát (4,9). A Szovjetunió pedig a világ mozi terén is legnagyobb hatalmú országnak bizonyul, mert már ekkoriban 16,7-es az egy főre eső látogatási átlaga, s ezzel meghaladja az előbb egyedinek mondott Oceániát, amely mögötte 14,6-del a második. A második annak ellenére, hogy mint láttuk, az ezer lakosra jutó moziszékek tekintetében alighanem világrekordot állított fel a 93 székkal, tehát majdnem minden tíz lakosának volt egy moziszéke.

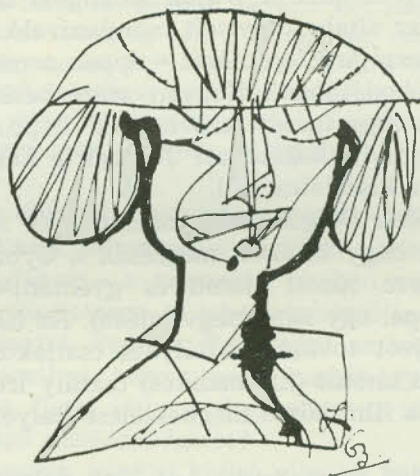
A világ film és mozikultúrájának földrészenkénti áttekintése után vizsgáljuk meg most már közelebbről az európai viszonylatokat.

A 92-93 oldalak táblázatain Európa játékfilmgyártását részletezzük 1937-1965 közötti időszakban, évenként. Összehasonlításként néhány fontosabb Európán kívüli ország adatait is feltüntetjük.

Az 1951-65-ig terjedő évenkénti részletezést az 1937-es és 1948-as adatok meggyőzően egészítik ki abból a szempontból, hogy a világ filmgyártása számszerűen lényegesen csökken, és a valaha igen sok filmet gyártó országok is egyre kevesebb filmet gyártanak.

A filmgyártó „nagyhatalmak” adatai már említett jellemzőinél is jobban érdekelhet bennünket a kis országok helyzete, a kis lélekszámú országok viszonyai. Ebben az összefüggésben hazánk adatai kedvezően alakulnak.

Szembetűnő az Egyesült Királyság adatainak csökkenő tendenciája, Francia- és különösen Olaszország adataiban a koprodukció jelentősége, és hogy az amerikai filmgyártás volumene nagyjából a Szovjetunió gyártási szintjén mozog. Ismert különös sajátosság a gyártott indiai filmek kiemelkedő mennyisége, bár szám szerint még mindig Japán vezet.



WAJDA ÉS A HÚSZÉVESEK

Andrzej Wajda, a kiváló lengyel rendező, egyik nyilatkozatában, amelyben egyebek közt a kor- és nemzedékváltás problémáját fejtegette, a Húszévesek szerelme c. szkecsfilm általa rendezett epizódjára utalva, kijelentette: „Itt elmondtam véleményemet erről a fiatalságról, hogy nem értem, hogy nem szeretem.”

Hát azok őt? Izgalmas kérdés, a válasz pedig perdöntő, mert csak ez igazolhatja vagy cáfolhatja Wajda lehangoló szavait. De hogyan figyelhetjük meg az általa képviselt mondanivaló továbbélését – eltorzulását vagy visszájára fordulását – éppen a mai magyar fiatalok nézeteiben, gondolkodásában? Hogyan szerezhetünk bizonyosságot, hogy nem olvasott vagy tanult „szövegeket” kaptunk tőlük válaszul, hanem őszinte megnyilatkozásokat? Jogosak e kétségek, feltéve, ha nem riasztanak el a kísérletezéstől.

Az egyik budapesti Dolgozók Gimnáziumának első osztálya tanárostul elhatározta, hogy közösen megnézik a Cybulski halála alkalmából újra műsorra tűzött Hamu és gyémánt-ot (Tantervükben egyébként is szerepel egy film megvitatása). Az iskolában híre ment ennek, végül négy-öt további osztály is csatlakozott hozzájuk. Az egyik ilyen később társult (harmadikos) osztály irodalomtanára nem látta a filmet, így a film közös megbeszélése helyett dolgozatot írtak róla.

A dolgozatkötegből kiemelkedik két lány dolgozata. Nevezzük az egyiket A-nak:

„Nem félek kimondani ezt a nagy értéket jelző szót: remekmű. Legfeljebb olyan értelemben támaszt bennem hiányérzetet, hogy a főhős magatartását indokoló, valódi lélektani indítókot nem értem... Maciek olyan hős, aki egy kor áldozata, nem tud mit kezdeni magával, egyedül marad, s értelmetlen

halálba hull... Hittel, biztos céllal küzdött hazájáért és mégis egész értetlenül; a háború befejeztével is tovább harcol, vadul, esztelenül. Itt nemcsak arról van szó, hogy nem érti a körülötte történeteket, ennél súlyosabb jelenségről, Maciek illúzióvesztéséről, amely céltalanná, üressé teszi életét.

A pillanatra fellobbanó szerelem emberformáló ereje érezhető hatással van rá, de nem elég erős ahhoz, hogy elérítse a halált jelentő utolsó tettétől. Maciek bűnössége nem vitatható...”

Ezzel szemben a B-dolgozat:

„Vártam a szívbemarkoló tragédiát, az értelmetlen, esztelen rohanást a semmibe, a halálba...”

Am nagyon is könnyen megértettem ezt az értelmetlenséget; ennek a tragédiának éppen ideje volt eljönni, az egész filmen egyáltalán nem volt semmi elgondolkodtató. Kis ember kis bukása, és ezen vajmi keveset változtat a jeleketek magasfokú művészi kivitelezése. A remekül sikerült korképet... kisebbíti az a tény, hogy nem képez szoros tartalmi egységet a főhőssel, mivel az nem képviseli az egyik tábor sem. A fasisztákat az őrnagy, a kommunistákat a párttitkár képviseli, a lány hideg, titokzatos báb, semmit sem jelent. A főhősnek nincs politikai meggyőződése, csupán bűntársi együttérzés fűzi a fasiszták csoportjához. Ő maga mondta: „Fő az, hogy nem unatkozom...” Embert öl olyan gyönyörűséggel, mint amikor kisgyermek békákat tapos össze. S miért teszi ezt? A film erre egyetlen utalást se ad. Nem érezzük, hogy valaha jó volt, és csak a társadalom, amely körülvette, az embertelen, mindent elaljasító háború tette őt ilyené. Ebben a beállításban mint szerencsétlen áldozatot foghatnám fel, s talán sajnálnám is, de így semmi sem indokolja állatiasságát. Mármint egy ilyen kisszerű, inkább bábú, mint rossz ember, nem is csinálhat nagy tragédiát.

Az a kis szerelmi epizód nem jelent sokat, nagy rendeltetésének - hogy a lélekben végbemenő fordulat legyen - semmiképpen sem tett eleget... Egyáltalában, hogyan lehet szerelemnek nevezni két idegen azonnali, ösztönszerű nemi kapcsolatát? Hazugság volt a gyöngédség, romantika, más filmekből már jól ismert és megunt idill, hogy a fiú meg a lány megy az esőben, (a fiú mellesleg lélektelen gyilkos) leveti kabátját, hogy meg ne fázzon a lány (akit egyébként úgy ahogy részegen megismerte, azon hamarjában le is fektetett). Nevetséges, szálnalmas önámítás az egész...”

Meghökkenítő az ellentét. Nagyjában azonos életkorban, társadalmi helyzetben, műveltségi színvonalon, értelmi képességekkel közel is lehet kerülni Wajdához - a szomszéd padban pedig előítéletekkel, bizalmatlansággal tökéletesen el lehet zárkózni is a művészi alkotás legcsekélyebb hatásától. Pedig a B-dolgozat az esti gimnázium átlagához és lehetőségeihez mérve nem számít gyenge írásnak. De honnan veszi ez a fiatal lány a dogmatizmus időszakára jellemző merev, beskatulyázó séma-rendszert?

Az A és B vélemény közötti kiáltó ellentét szinte maga kívánta, hogy tudatosan is szembesítsék egymással: az eredeti első és egy második osztály tanulói megismerkedtek az A és B-dolgozatokkal - azután maguk is állást foglaltak dolgozatírás formájában a vitában, leírták véleményüket a filmről. Összesen 33 dolgozat készült. Íróik: csupa tizen-éves és húszon-keves-éves, nagyobbik felük lány, kezdő szakmunkások, gépírólányok, bolti eladók, ipari tanulók - napi mun-

ka mellett hetente háromszor járnak az esti tagozat tanításaira. Félig „felnőtt”, félig ifjú voltuk, félig dolgozó, félig diák helyzetük teszi véleményüket idézésre érdekessé. (Egy pillanatra sem lépve fel e tallóztatás közben holmi tudományos szociológiai vizsgálat igényével.)

A legtöbb írás a film rendkívüli hatását jelzi:

„A film, amelyet láttam, sokáig nem hagyott nyugodni. Annyira magával ragadja az embert, hogy képtelen a hatása alól szabadulni... Cybulski annyira magával ragadóan játszotta Macieket, hogy majdnem mindenki szimpatikusnak találta. Nem akartuk látni a rossz tulajdonságait, csak azt akartuk, hogy sikerüljön neki megmenekülnie...

Annyira élni akart, hogy még mély sebével is szaladt, pedig már nem is üldözték.”

Többen szenvedélyesen vitatkoznak B-vel, főleg a szerelmi motívum helytelen értelmezését vetve szemére:

„Mikor kijöttünk a moziból, voltak, akik felháborodtak ezen a gyors ismerkedésen. Úgy érzem, ilyen esetben nem számít az, hogy mennyi idő óta ismerik egymást, hanem a körülmények hatása alatt mintegy utolsó szalmaszálként kapaszkodnak egymásba. Maciek a szerelem hatására most már sokkal nemesebb cselekedetekre volna képes, maga is mondja: Milyen szép lehetne az élet!”

Ha valaki egyáltalában egyetért B-vel, akkor az kizárólag a szerelmi kapcsolat megítélésére vonatkozhat:

„Kicsit furcsa a filmben a szerelem. Első nap, kicsit részegen felhívja a lányt, és az természetesen felmegy. A szerelem az ágyban végződik. A lány egy kicsit okosabb is lehetett volna.”

B-t közvetlenül támogató más érvel nemigen találkozhatunk. Nyugtassuk hát meg Wajdát? A húszévesekhez való viszonya legfeljebb egyoldalúan romlott meg, a húszévesek szeretik és értik őt? A megnyugtató elcsúsztatás lenne, főleg ami a megértést illeti. A film történelmi háttéréből a többség alig ért valamit, egyesek az egész helyzetet félreértik:

„Macieknek és barátjának egy párttitkárt kell meggyilkolniuk, volt parancsnokuk, egy német tiszt utasítására.”

Vagy egy másik:

„Maciek az ellenállási mozgalomban vesz részt a kommunisták ellen. Lengyelország szabadságáért küzd a fasisztákkal.”

A meg nem értés ilyen szélső esetére szerencsére nincs több példa, de az teljesen általános, hogy a kort, a történelmi-politikai helyzetet nem ismerve, a film sok célzása, utalása megfejtetlen maradt. A Hamu és gyémánt egészen mást jelent a mai húszéveseknek, mint a harminc- és negyvenéveseknek. Mást, de nem feltétlenül keveset. Nem kell minden történelmi utalást megérteni ahhoz, hogy maga a

filmalkotás egésze hasson. Sorra ki lehetne mutatni, hogy olyan dolgozatok, melyek nem mentesek kisebb-nagyobb ismeretbeli tévedéstől, milyen kitűnően vették észre, bontották ki, és értelmezték végső fokon helyesen a film legnagyobb, érzelmileg és gondolatilag legértékesebb képeit és jeleneteit. Csak néhány példát:

„Iszonyodva és kíváncsian nézi saját véréből szennyezett kezét: Vajon ők is így éreztek, az ő vérük is ilyen sötétpiros volt?”

Alig van olyan értelmesebb írás, amely ne figyelt volna fel a gyilkos és áldozata halálos ölekezésére. Csak néhány példát:

„Érdekes volt a filmen a párttitkár megölésekor levő ellentét: a haldokló párttitkár Maciek karjában és mögöttük a tűzijátékkal ünneplő város. Maciek ekkor már érezhette: a párttitkár tulajdonképpen egy rendes ember volt.”

„A feladatot végrehajtja, de már nem biztos igazában. Megöli a párttitkárt, s annak haláltusájában felé nyúló karját megfogja, átöleli, mintha ez még segítené.”

De felfigyeltek a film több más kitűnő képi megoldására is:

„A film a szántóföldön haláltusáját vivó Maciekről hirtelen a féktelenül mulatozó, züllött társaságra kapcsol át. Maciek egyedül marad, talán csak Krystyna gondol rá. A mulatozó társaságban ő az egyedüli, kinek arca komoly és szomorú. Egyszerű tisztaság sugárzik lényéből.

Vagy egy másik szintén jó megfigyelés:

„A Krystynával töltött pár órából csak perceket tölt igazán vele, simogatásai, ölelései közben is a lépéseket figyeli, s a rá váró feladattól fél.”

A nagy művészi alkotás egészének hatása, az egyes filmképek szuggesztivitása tehát sok mindent kiegyenlíthet a fogékony befogadó ismeretbeli hiányait illetően. Megközelítheti valaki a filmalkotás művészi lényegét, eszmei-művészi igazságát akkor is, ha nincs tökéletesen tisztában a benne foglalt, vagy eleve tudottnak feltételezett ismeretanyaggal. A művészi alkotás így jut generációk és országok közti távolságot áthidaló folytonossághoz - azon az áron azonban, hogy az új befogadói közeg át is alakítja, át is értelmezi az eredeti művészi gondolatot. A kérdés csak az, hogy ez az átértelmezés nem csorbítja-e a műalkotás lényegét, alapvető igazságát is. Ez fenyeget azoknál, akik a közösség, a bajtársiasság sodrában élő Macieket - kinek egész léte, tragédiája a nagy társadalmi konfliktusok vetülete - privát emberré szűkítik le:

„A Hamu és gyémánt c. film megnézésekor az emberek általában valami nagy témát várnak. Ez helytelen álláspont, mert itt magát az embert, „Maciek”-et kell nézni.”

Mások úgy oldják meg az átvétel, a befogadás kínzó nehézségeit, hogy hűvös távolságból figyelik az egészet:

„A film tetszett. Hogy miért? Azért, mert érdekes végignézni egy ember gyötrődését, amint képtelen kiutat találni egy maga kereste kátyuból. Neki nem volt kötelező azt tenni, amit tett.”

Ez a distancia-teremtés szinte cinikus relativitássá alakul egy másik, különben sok értelmes gondolatot tartalmazó dolgozatban:

„Ha semleges tekintettel nézzük, talán igaza volt a saját szempontjából. Küzdött egy ügyért, teljes odaadással, tulajdonképpen becsületesen. A harc közben tévedés történt: két ártatlan életbe került ez.”

A film nem engedelmeskedik a megszokott séma-rendszernek, a Jókai-féle angyal-ördög képletek, másrészt a vulgárszociológia skatulyái egyaránt használhatatlanok a film alakjainak megértéséhez. Az egyik dolgozat fel is rója:

„ Talán ha az egyik táborba be lehetett volna sorolni, de ő amennyire nem volt fasiszta, annyira nem volt kommunista sem.”

Egy másik, különben értelmes, a helyzetet és Maciek alakját világosan látó dolgozat úgy segít ezen a hiányon, hogy fekete-fehér elentétet kreál magának, kitalálja és belemagyarázza a filmbe a maga Leóját, a nélkülözhetetlen rossz szellemet:

„A film kulcsfigurája Andrzej... Andrzej a főhősnek homlokegyenest elentéte, ő a számító, a semmitől vissza nem riadó, a minden gonosszágra kapható elvetemült ember megismerésítője. A film feltár rengeteg szennyet, mocskot, gyalázatot, bűnt, emberi fertőt... és mindezek - véleményem szerint - nem mások, mint Andrzej lelkivilágának a tükröképei. Hamunak ennyi is elég...”

Úgy látszik, annyira az a szükséglete, hogy az egyik főszereplő betöltse a negatív pólus funkcióját, hogy egyáltalában nem veszi észre, mint játszódik le Andrzejben is - „felnöttebb” fokon ugyan - Maciek egész vívódása.

A bemutatott idézetek nagyobbik része az akadályokat példázta, amelyek a 44-es témájú, 58-as születésű lengyel film és a 67-es magyar húszévesek közé ékelődnek. Mindebből nem derül ki eléggé, milyen nagy és maradandó élményt jelentett a film a legtöbb mai fiatal, új nézőnek. De mi elsősorban Wajda generációs problémájára kerestünk ezekben az írásokban is választ. És ha végiggondoljuk mindazt, ami kimondatlanul éppen a legjobb, legértelmesebb írások mélyén meghúzódik, akkor rájövünk, hogy többről, nagyobb nehézségről van szó, mint valamely konkrét történelmi tény nem elégséges ismeretéről. Amibe a legjobbak beleütköztek, de amivel boldogulni nemigen tudtak, az a film mélyebb, rejtettebb rétege, amit az alkotó sehol se fogalmaz meg, és nem is ábrázol közvetlenül: mint vet a múlt és a közelmúlt sötét árnyakat a lengyel megújulás legszebb fejezetére is... Az egyik probléma-érzékeny írás tulajdonképpen ezt pedzi, de mivel megoldani, sőt felmérni nem képes, hibának minősíti:

„Vitathatatlan, a filmnek vannak hibái! Az egész filmet egy nagy MIÉRT? kíséri, amire a rendező nem ad választ, s a nézőnek is igen nehéz megformálnia.”

A legbiztatóbb a dolgozatok jelentős részének kutató izgalma, szenvedélyes problémakeresése. Az egyik darabos, önmagával is vitatkozó írás talán a legjobb példa erre a belső igényre:

„Én szeretném megfejtetni a filmet... Az „Úton” c. könyv Dean-ja talán megértené. Lehetséges, hogy Dean, ha abban az időben Európában él, akkor ő Maciek? Ne tudom, de így érzem. Fontos, hogy ne unatkozzam - mondja Maciek, de ha ezt nem is mondja Dean, így tesz, pedig ő békében él.”

És hogy ez a párhuzam ebben a dolgozatban nem pusztán amerikanista divatmodor, azt az ezt követő, érdekes gondolkodásra valló, de világosan ki nem fejtett gondolatmenet bizonyítja, mely végül oda vezet, hogy Macieket

„igazi énje alakíthatta volna párttitkárrá is.”

Szembesíteni az át nem élt korszakot magába sűrítő alkotást a saját élményekkel, tapasztalatokkal, új olvasmányokkal, művészi élményekkel, kicsit újra megszenvadni legalább kereséssel, kutatással az előző generációk életét - csak ez oldhatja meg kedvezően a húszévesek oldaláról Wajda dilemmáját. Talán fel is lelhetők e magatartás jelei még a hátrányosabb viszonyok között tanuló, művelődő, eszmélkedő fiatalok között is.

Tánczos Gábor



Josef Liesler: Kakas és bárány, 1961

A FILM LÁTTATÓ KÖLTÉSZETE

Kassák Lajos a film és a képzőművészet kapcsolatairól

Kassák Lajos a Filmtudományi Intézet vetítőjében megtekintett néhány képzőművészeti kisfilmet, közöttük a Picasso misztériumá-t és a Guernicá-t. A Filmkultúra munkatársai a vetítés után beszélgetést folytattak a most nyolcvanadik születésnapját ünneplő mesterrel. A beszélgetést az alábbiakban ismertetjük:

- Több filmet láttam, mindegyiket szépnak találtam. Legjobban természetesen a Picasso-misztérium érdekelt. Valóban misztérium: a titok feltárása. S azt hiszem, a film nagy szolgálatot tett, hogy ezt a feltáró munkát elvégezte. Amit mi nem tudunk felfedezni közönséges emberi szemmel, a filmesek felfedezik és leleplezik a kamerával. Magam is képzőművész vagyok, s teoretikusan is foglalkozom a művészettel. Meglepődtem: milyen erővel leplezte le ez a film a mű születését! Ott előttem kezdődött el a képek felvázolása. Az egyik például három szál virággal kezdődött, azután szárnyak nőttek, a virágok eltűntek, majd egy kakasfej jelent meg... körülbelül öt-hat változaton ment át, míg Picasso letette zsírkkrétáját. S ezt mondta: kész a kép. Természetesen fogalmunk sem volt, hogy a kezdetből mi jön ki. De meggyőződése az - s tapasztalatom is -, hogy Picasso sem tudta pontosan, mit csinál. Felvázolt néhány indulati vonalat, s ettől hagyta magát vezetni. Sőt szemünk láttára születtek meg formák, s további formák ölték meg az előbbieket. Vonalakból foltok, foltokból színek lettek, s előállt a kép, úgyhogy amikor Picasso megnézte, maga is új dologgal találkozott. Sánta lesz-e, két füle lesz-e, ezeket mind nem tudta előre... Ugyanúgy, ahogyan az apa és az anya sem tudja, hogy milyen lesz a gyermekük.

- Én is körülbelül így ülök le verset írni vagy képet festeni, a legnagyobb drukokban, hogy nem tudom, mi sül ki a végén. Még egyetlen verset sem írtam meg úgy, hogy annak témája lett volna. Csak

adottságom van az írásra, s leírom mindazt, ami akkor bennem van. Amikor kiégtem, pontot teszek a vers végére, és be van fejezve. S csak akkor olvasom vissza önmagamnak és tudom meg: mit csináltam. Tehát minden alkotás a belső gazdagságtól függ.

A filmen Picasso műhelyén kívül a film műhelyébe is bepillantunk. Mit tartunk erről a rendezői eljárásról?

- Nagyon helyes volt. Többek között azért, mert leleplezte: művészet és mesterség azonos! Picassóból nem csinált lovagkori festőt, hanem majdnem kőműves legényt csinált belőle, aki benne él műhelyében, levetkőzve kis úszónadrágra. S ugyanúgy gyöngyözött a homloka, mint ahogy a kőművesek homlokára is kiüt a veríték.

Vajon a műnek lényege-e mindaz, ami a születés pillanatában feltárul? Nem torzít-e a film rendezője, amikor kizárólag annyiban véli felmutatni a mű lényegét, hogy megmutatja: hogyan alakult?

- Az, hogy végigmutatták a születés történetét, nagyon hasznos, éppen a festőknek. A festők legtöbbje alapjában véve nem tudja, mit csinál, hogyan is fest. Picasso nem „Isten kegyelméből” fest, hanem emberi tudással és akarattal. Ez a film ezért fontos a festők számára. De a közönségnek is nagyon jó, mert a nagyközönség „isteni szellem”-nek képzei az alkotót, különleges lénynek, aki nem hasonlít hozzá... Ez a film megmutatta azt is, hogy Picasso ugyanolyan ember, mint mi, csak magasabb fokon él, magasabb fokon fejti ki alkotóerejét. Több mindent lát egyszerre, sok mindent képes összefogni, s így a módszer, amit a film követett, helyesnek bizonyul. Bemutatta többek között azt is, hogy a művész a világot koncentrálna egy sík lapra, és ezt a koncentrátságot visszaadja a nézőnek, ki már a művész teremtő erején keresztül látja az ábrázolt világot.

Vajon mennyire volt tudatos a művész a film lencséje s a filmrendező szeme előtt, és mennyire jutottak szerephez a tudatalatiak, amiket éppen a filmben leshettünk meg?

- Bizonyos, hogy Picassónál nagyon tudatos minden. Ő karakterénél fogva szerepjátszó ember is. Amit ő ott csinált, a filmen, mind meg is játszotta. Semmiféle esetlegesség nem volt, otthonos volt a mozgása, de ezért semmiképpen nem hibáztathatjuk. Mert ha valaki, Picasso annyira ismeri önmagát, kvalitásait, hogy nem kell megjátszania Picassót... Elengedi magát a játékban. Roppant szereti a cikk-cakos vonalakat, amit mindjárt el is ken feketével, vagy zölddel. De ahhoz, hogy például a zöldet kihozza, a cikk-cakk izgalmára volt szüksége... Picasso maga is izgalmas és sokban romantikus lény.

Mi lehet ennek a filmnek a szerepe a szélesebb nézőközönség, vagy az ifjúság számára?

- Nagy pedagógiai jelentőségét látom mind a felnőttek, mind a gyermekek számára. A Filmkultúra egyik számában képsort láttam egy

filmből, a csirke születéséről. Most, hogy megnéztem a Picasso-filmet, meg kell vallanom, kicsit megdöbbenve láttam azt, hogy az organikus természeti születés és a művész által organizált születés milyen azonosossággal jelentkezik. Abban a tudományos filmben ugyanígy jelen van a fogamzás pillanatától a teljes forma kifejlődéséig minden keresése az igazi formának, a csirke formájának és életének, mint ahogy Picassónál láttuk. Ahogyan létrejött az élőlény, ugyanúgy született meg a kaotikus vonalakból és foltokból és gyötrelmekből a teljesen lehiggadt és harmonikus mű.

- Egy valamennyire kulturált embernek ebből a filmből sok dolog világosabbá válik, olyan összefüggésekre döbben rá, amik nem feltétlenül függnek össze a képzőművészettel. Hadd mondjak egy példát. A természetbarátok, akik kint csavarognak a szabadban, ha bejönnek egy kiállításra, abban nem találhatnak semmi érdekességet. Mert szerintük a természet sokkal érdekesebb, mint a kiállítás. De gyakorlati tapasztalatom - volt idő, amikor én is kiránduló voltam -, hogy a természetbarátok mégis megnézték egy kiállítást, s utána mentek a hegyekbe csavarogni, akkor egyik-másik ember megszólalt: nézze, olyan ez, mint a képen volt! Tehát alapjában véve a kép figyelmeztette őt arra, az inspirálta vagy motiválta a természet bonyolultabb vagy éppen egyszerűbb meglátására. Ugyanúgy ez a film arra figyelmezteti a nézőt: sok minden van a világban, amit eddig még nem látott meg.

Sokan vallják - talán joggal -, hogy a film és a képzőművészet között több a különbség és nagyobb a távolság, mint amennyi az összefüggés?

- Véleményem szerint a kettőt nem lehet egy nevezőre hozni. Többek között azért sem, mert a képzőművészet kiindulópontja - az igazi mestereknél - mindig a vallomás: színben, formában, vonalban. A film pedig leleplez, bizonyít, dokumentál. Például ez a film, Picassóról, bizonyíték volt. A festészethez tulajdonképpen nem sok köze volt, csupán bizonyította: a dolgok így történnek. Picasso viszont amikor a filmen a képeit festette, nem azt akarta bizonyítani: így történik; mert ez megtörtént, akár akarta, akár nem. Picasso azt akarta elmondani, a maga nyelvén, ami benne izgalom volt, s a kész képhez - ezt is el akarta beszélni, a maga nyelvén - milyen fejlődési periódusokon ment át a kép maga, ahogyan a csirke átmegy azon a filmen a fejlődés fokozatain. A különbség mindig az, hogy a csirke a természet által születik, organikus valami, a művész pedig egyénileg teremt, és organizálás útján hozza létre művét. Az egyik az emberi tehetség, a másik pedig az általunk nem ismert világ-titok következménye.

Vajon a Guernica című film is teljesen nélkülözi ezt a bizonyos vallomás-jelleget?

- Nem, mert ott a szerkesztésben már jelen van az állásfoglalás. De ez az állásfoglalás megint vallomás. Tehát a vallomás nem marad ki, csak a tájképeket diktálta az érzelem. A Guernicánál a kompozíció

lehetősége alighanem többé-kevésbé készen volt Picassónál, mielőtt festeni kezdett. Mert ezzel véleményt mondott valamiről. De az a tájkép a filmen nem mondott véleményt semmiről sem, csak adta önmagát. Tehát a képzőművésznek módjában áll leleplezni, vallani, vádaskodni - csupán az a kérdés: ezt naturalisztikus módon csinálja-e, vagy pedig indulati kifejezéseket tud megjeleníteni a képben? ... Még egy különbséget látnak a képzőművészet és a film között. A modern kor túljutott azon, hogy a képzőművészet a festményekhez modelleket használjon. A Guernicához sem voltak modellek, mégis borzasztó tragédiákat tudott lejátszani a vásznon, azaz a festményen. A film nem jutott túl azon, hogy modellt használjon... Szerintem nem is fog soha túljutni. Csak az a kérdés, a film a modelleket hogyan fogja komponálni, milyen nézőszögből akarja és tudja rögzíteni?

Ebben az esetben nagyon érdekes példa a Guernica, mert itt - ha lehet így mondani - az alapanyag egy képzőművészeti alkotás, Picasso képe... Volt-e joga a fiatal filmrendezőnek ennek a festménynek elemeit felhasználni a maga vallomáshoz? S olyan erőszaktételt is megengedett magának ráadásul, hogy például zenét alkalmazott hozzá, verset mondatott el, s egyáltalán a képek sorrendjével olyan ritmust teremtett, ami a Picassó-műben - legalábbis ebben a formában - nincsen benne... Volt-e ehhez joga?

- Picasso talán minderre nem gondolt, de a rendező nagyon jól csinálta!... Van egy régi cikkem, még 1927-ben jelent meg a Nyugatban, a filmről szól, s ott írok többek között a filmzenéről is, arról, hogy a filmzenének architektonikusnak, s nem magyarázó jellegűnek kell lennie... Ezt a zenét pedig nem magyarázólag komponálták, hanem a nézőt segítették ahhoz, hogy lásson. Alkalmat adott arra, hogy ne üres teremben ülünk, hanem atmoszféra teremtsődjön, s jobban odaadjuk magunkat a műnek. A zenével talán nem is a film gazdagodott, hanem mi fogunk fel többet a filmből... A zenének nem szabad illusztratívnak lennie. Így vesz részt a zene az alkotásban - nem kísérőként, hanem valóságos résztvevőként.

A tapasztalat az, hogy minél irodalmibb egy film, annál rosszabb... Mi a helyzet a képzőművészet és a film ilyen összefüggésében?

- A film alkalmazhat természetesen képzőművészeti elemeket. Csak ne akarjon képzőművészetet csinálni, mert azt nem tud, s nem is tudhat. A film kamera-szeme egészen más, mint a festő két szeme, s a film eszköze a kamera, egészen más, mint a festőnek az ecsete. Tehát lehetetlenség már ezért is a kettőt összehozni... Mindegyiknek megvannak a maga kifejező jegyei. Ha ettől eltér, stíluskeveredés jön létre, s hiba történik...

De a képzőművészetben is van valami dinamikus elem, aminek megvan a maga sajátos megjelenési formája... A film pedig elsősorban a dinamikával hódít. Vajon a film dinamikájával kapcsolatba lehet-e hozni a képzőművészet dinamikáját?

- Menjünk vissza a fényképezés kezdetéhez: a fotó nagy és feloldhatatlan fogyatékosága, hogy pillanatokat merevít... Például egy fotós kimegy a lóversenyre, ahol ugratások vannak: azt látjuk, hogy a ló az akadály fölött megmerevedik, és nem jön le onnét soha... A film, mivel nem merevít, hanem a mozgást követni is tudja, ezt mutatja: a ló felugrik és leugrik... A képzőművészetben, ha jól csinálta meg a művész a képét, ugyancsak nem merevedik meg a ló. Miért nem? Mert a komponálásnál az ellentétes színeket, formákat és vonalakat úgy szerkeszti meg a festő, hogy az bennem, a nézőben a mozgás érzetét keltse. Mesterségbeli fogásról is szó van, amire a fénykép nem képes. A film viszont képes rá, mert a mozgókép a mozgást követi. S amikor a film mozog, a valóság mozog vele.

- De ha már a filmről beszélünk, s azt kérdezik tőlem: melyik tetszett jobban, a Kopár sziget, vagy a Toulouse-Lautrec-ről szóló Moulin Rouge, természetesen a japán film tetszett jobban... Miért? A legegyszerűbb eszközökkel a legtöbbet hozta ki. És még nem találkoztam olyan filmmel, amelyik a férfi és a nő egymáshoz való viszonyát és elhelyezkedését a társadalomban jobban mutatta volna be. Ahogy ott ültem, és néztem, hogy az a férfi pofon üti az asszonyt, azt mondtam: Hülye, nem tud vele mit csinálni? De a férfi mit csinálhat? Sírjon? Ő férfi s egy férfi nem sír... Inkább ad egy pofont és hozza a vizet. Egy másik film: a Cabiria éjszakái is azért tetszett, mert erősen lélektani: olyan tragédiát éreztem benne, mely a vallás dogmáját és a prostitúció szentimentalizmusát összpontosítja.

A Kopár sziget-ben az embernek az a benyomása, hogy bár tündöklően szép tájjal dolgozik, mégis a modell, az alapul vett valóság, a szép táj a film szerkezetében egészen mást jelent, mérhetetlen szomorúságot.

- Ez kompozíciós probléma. A film bizonyos dolgokat, különbözőségeket is úgy tud összekomponálni, hogy új világ alakul ki belőle. A Kopár sziget-ben a táj és az ember ellentétét össze tudták komponálni, s olyan új világ jött létre belőle, amilyen a mindennapi életben ismeretlen. A tájképek ellenére a filmben nem uralkodott el a festőiség, ahogyan a harminc év előtti filmstílus, a „festői filmek” iskolája csinálta... Ez ma már nincs... Minden a felbontáson és újraszerkesztésen múlik, mert nincs olyan ember, aki olyan formát találjon ki, ami a világban nincs meg. Milliárd és milliárd forma van a világban, csak a viszonylatok változnak. Tehát a kérdés ez: mennyire koncepciózus a rendező, a költő, a festő, milyen elemeket mer összepárosítani? Némelyik magyar festőnek az a legnagyobb baja, hogy nem mer párosítani... Szinte sajnálják, hogy már nem bő gatyát hordanak a parasztok, amin sok szép ránc van, s ezt a képen is gyönyörűen meg tudnák festeni. Szinte anakronizmus már, hogy egy képen ott áll egy tehén s mellette egy parasztlány. Ez ma már nem festészet. Ez vásári munka, amit mesterségbelileg mindenki megtanulhat, és meg is csinálhat, jobb vagy rosszabb színvonalon... A festők látáskultúrája ma nem ragad már a modellhez, hanem ezer modellből benne születik meg az a formavilág, amit a

néző modellnek láthat. Tehát nem másol, hanem teremti, amit tükrözni lehet.

Volt-e olyan filmélménye, amelynek teljességét zavarta a kompozíció hiánya vagy lazasága?

- A Nyolc és fél-nél... Véleményem szerint, ha nem komponálok meg egy megkomponálatlan történetet, akkor nem lesz belőle történet. Csak cserepek lesznek, részletek egymás mellé állítva. Rossz író az, aki megír egy unalmas történetet úgy, hogy én az olvasó unatkozzak mellette. Ha valami nincs megkomponálva, olyan hatású, mintha egy embernek nem lenne csontváza: a csontváz a konstrukció. Ha jó a konstrukció, akkor az a nő, férfi, ló vagy tehén rossz forma nem lehet. A belső konstrukció meghatározza - mint ahogy az építkezésben a belső térkiképzés határozza meg - a külső formáját pl. a háznak. Az a ház, amelyik belülről jó térkiképzéssel rendelkezik, kívülről sem lehet csúnya, hacsak csúnya freskót nem raknak rá...

Az a nemzedék, amely a némafilmmel nőtt fel, sok esetben idegenkedéssel fogadta a hangosfilmet. Milyen emlékei vannak a hangosfilm megszületéséről?

- Nekem is voltak problémáim, mikor a hangosfilm bejött. Egészen én sem tudtam elfogadni, legfeljebb a zöreijig jutottam el. Hogy dialógus is legyen benne, efelől már kétségeim voltak. Azóta természetesen megbarátkoztam a hangos filmmel is, annak ellenére, hogy nagyon visszaélnék ezzel a lehetőséggel, felületességből és felelőtlenességből. Mert a legtöbb filmrendező - köztük a mieink is - nagyon szívesen vesz fel színpadi műveket, elfeledkezve arról, hogy a színpadi tér, gesztus és mimika egészen más, mint a szabadabb térhatású filmnél. Úgyhogy nagyon sokszor bosszankodom: csak beszélnek, és nem látok semmit. Pedig látni szeretnék, annál is inkább, mert az a véleményem: az emberiség túljutott az akusztikai korszakon, s egy új, optikai korszakba lépett be. Látni akarja a dolgokat és nemcsak elmeséltetni. S maga akarja látni! Mint ahogy a költészetben is van egy irányzat, amibe én is tartozom: a láttató költészet. Ha elolvassák ezzel a szemmel pl. a Picasso-versemet, az csupa láttató képpel van összeállítva, és nincs malter benne.

Tehát visszatértünk a látványhoz, a reneszansz és más nagy korok művészeti ideáljához?

- Igen, csak nem díszítve és drapériákkal, s a dolgot lehetőleg a maga meztelenségében kell megmutatnunk.

(T.)

A filmtörténetírás magyar klasszikusa

Hevesy Iván: A némafilm egyetemes története. Budapest, 1967. Filmművészeti Könyvtár.

A legtöbb, amit kritikus pályakezdekör korától kaphat, hogy szerencsés időben él. Hevesy Ivánt e „szerencse” azzal érte, hogy tanúja és részese lehetett századunk korszakváltásainak, haldokló és újjászülető eszmék, életformák sodrásában alakulhatott belső világa. Mint gyermek a Monarchia bomlását láthatta, ifjúkorában a szocializmus gondolata, majd a Tanácsköztársaság államideálja ihlette meg, érett éveiben a szocializmussal és a fasizmussal szembeni ellenállás formálta egyéniségét, világlátását. Azzal, hogy gondolkodásának közegéül a művészet világát választotta, korának még forrongóbb szférájába került. Ez volt az a kor, amelyben az izmusok hónapoként váltották egymást, s az új bálványokat kínáló manifesztumok szinte naponta hívtak csatásorba naív ifjakat és tapasztalt véneket. Az új kifejezési forma, a film is, a forrongó-

alakuló szellem hű tükre. A mozgásban lévő világban Hevesy Ivánt, a pályát kezdő fiatal esztétát egyetlen határozott vonzalom vezette: a kép szeretete.

A képzőművészetben ismerte fel először a műfaji tisztaság törvényét, de egyébként is mindent a szakmai tisztaság mértékével mért. Különféle képményeit sohasem keverte össze, a korszerű látás kultúrája érdekelte, a látvány és az ember új viszonya.

A Ma munkaközösségének kiadásában, 1919-ben jelent meg első képzőművészeti tanulmánya Futurista, expresszionista és kubista festészet címmel, amelyben röviden ismerteti az alakuló mozgalmak szándékait. Ezt követő könyvének nehéz helyet találunk Hevesy Iván életművében: Wagner zenedrámaírói írt hatkötetes értekezést. Úgy véljük, e könyv szerzőjének pályameghatározó fontosságú tévedése volt, olyan kudarc, amely alkotóját visszaterelte az előzőleg már helyesen megválasztott útra. Bár a kottatáblákkal súlyosbított hat kötet nem volt sikertelen - az akkori patológus Wagner-kultusz eleve eladhatóvá tette - Hevesy mégis megérezte, hogy holtvágányra érkezett.

Apollinaire, Breton, Tzara, Kassák és társai hatására A művészet agóniája és reinkarnációja címmel 1922-ben manifestumot ad ki, amely a koráramlat hasonló kiadványainak szintjén kifejti szerzője avantgardista állásfoglalását. 1922 egyébként is a jelentős, termékeny évek közé tartozik: két kisebb portré-tanulmány (Boromissza Tiborról és Kádár Béláról) mellett három alapvető fontosságú értekezést ad ki, Az impresszionizmus művészete, A posztimpresszionizmus művészete, s a Futurizmus, expresszionizmus és kubizmus címen. E tanulmányok koncepciója már teljesen egységes, s az itt kialakult látás később sem módosult. Az izmusok jelentőségét azon méri, hogyan lesznek képesek majd a jövő művészetéhez illeszkedni, hogyan folytatják a múlt klasszikus hagyományait. A vonal és a forma szubsztanciális törvényeit keresi, a térábrázolás új útjait kutatja, a stílus tisztaságát igényli, a naturalizmustól való elrugaszkodást értékeli. A tanulmányok jelentőségét emeli, hogy Hevesy nem a Nyugati Nagy Fehér Ember távoli mozgalmairól ad hírt a Balkán Kis Olvasójának, hanem a jelenségeket internacionálisnak látja: Kandinszkijjel kapcsolatban természetesen véli Mattis Teutsch János rokonszándékát megemlíteni; Kirchner vagy Karl-Schmidt Rouluff expresszív kifejezéséről írva, Uitzra, Kádár-ra gondol; Braque képei mellé Bortnyik képarchitektúráit rakja.

A Nyugat sugárköréhez tartozott, de elvágyódott e polgári laptól a szocialista művészecsoporthoz; a Mához, a Tett-hez és a Dokumentumhoz is érzelmi szálak kapcsolódtak, hite oda is kötötte. Életkorát tekintve Ösvát lapjának harmadik, esszéíró nemzedékéhez tartozott volna: Halász Gábornál egy évvel, Szerb Antalnál két-tővel volt idősebb, Cs. Szabóval is közel egykorú volt, életműve is csak ezekével mérhető.

Ahogy ők az irodalom új kultúrájáért, úgy harcolt Hevesy Iván is a képzőművészetért, a fotó- és filmkultúráért. Talán mert műveltségét, tu-

dását nem egy témára összpontosította, hanem e három tárgy között osztotta meg, kortársai kicsit elnéztek feje fölött, mintha nem fogadták volna el egyenrangúnak. Így aztán a Nyugattól is el-elmaradozott. Kassák önéletrajzi regénytrilógiájának utolsó fejezetéből azt is tudjuk, hogy helyzete a Mánál is hasonló volt.

Filmkritikáit, filmtanulmányait a Nyugat kezdte közölni, Bresztovszky Ernő, Gró Lajos, Karinthy Frigyes hasonló tárgyú írásaival együtt. A lap hivatásos filmbírájaként ismerkedett a kinematográfiával, s értette meg Magyarországon talán elsőként a film mint új művészet hivatását századunkban. Így született A filmjáték esztétikája és dramaturgiája (1925) és A film életrajza (1943) című nagyobb tanulmányok és néhány kisebb ismeretterjesztő mű után A némafilm egyetemes története.

„Minden más művészetet az alkotótevékenységről vagy magáról az alkotásról neveztek el (irodalom, festészet, szobrászat, zene stb.), a filmet, a filmművészetet erről a nitrocellulózé, vagy triacetát-cellulózé szalagról nevezik ma is, amely önmagában csak egyik alapanyaga a filmgyártásnak. Mintha az irodalmat a kéziratpapír művészetének, a festészetet vászonművészetnek neveznék!” Egy soha ki nem mondott Hevesy-gondolat megfogalmazása ez: Bóka László kezdi így A film vonzásában című kis esszéjét. Hevesy is így látja: a némafilmről alkotott elképzelésének alappillére az a gondolat, hogy a technika és a művészet XX. századi találkozása teremtett lehetőséget ennek az új kifejezési formának. Tudja, hogy a film a fotótechnikusok, vásári rikkancsok technikai vállalkozásaként indult, csak a benne lapangó művészet feszítő ereje váltotta meg, tehetséges alkotók kezén. Tisztelettel adózik a technikának, s ez dramaturgiáján is nyomot hagy. Természetesen nem felejtethetjük el, hogy a némafilmről ír, a kezdetleges technika akkor nagyobb csodának tűnt, mint ma a hangosfilm remek műszaki apparátusa.

1925-ben A filmjáték esztétikája és dramaturgiája című könyvének bevezetőjében említi: „ez a soha vissza nem térő, utolsó pillanat, hogy egy új művészet kialakulását gyökerében figyelhessük meg.” Amikor A némafilm egyetemes történetét fogalmazza, már a filmművészet igazi korszakának krónikása. Ha egy szép nőt kívánok magamnak, akkor megírom - mondta egykor Walter Scott; így lehetett ezzel Hevesy is; nélkülözhetetlen szükségét érezte egy filmtörténetnek, tehát megírta. Vállalkozása ebben az időben nem volt társatlan, így született Szerb Antal műve, A világirodalom története, Babitsé, Az európai irodalom története, Kállai Ernőé, Az új magyar pikktúra.

A némafilm egyetemes története mammut-esszé: lapjain a szerző - a pikareszk-regények technikájával - végigkalandozza azokat az országokat-városokat, melyek a némafilmet formálták, stílusának kialakítására hatottak. A filmek országok szerinti stílusra bontása ma már szokatlan. Nemzetközisége rendezőre, operatőrre, színészre osztásra szoktatott bennünket: az amerikai némafilm azonban még valóban elütött a norvégtól, a francia összetéveszthetetlen volt a némettel, az orosz sílus egységes, tömör iskola képzetét keltette. Az egyes országok stílusának tárgyalásán belül Hevesy részletes elemzést ad a kiemelkedő filmművészekről. Nézetei javát ma is osztjuk, filmtörténetírásunk, filmesztétikánk sok gondolatot vett át tőle. Helyes meglátásait természetesen vesszük, hibái nem kisebbítik azokat. Nem vette észre Jean Vigot, Borisz Kaufmant nem méltatta. Bunuel filmjeit nem említi, Volkov emigráns Albatros-csoportját túlértékeli. Fritz Langot nem sokra tartja stb. Nem jelentős hibák ezek; az őszinte szubjektívítás, a hit, a lelkesedés, a mű európai szelleme kárpótól értük. Chaplin-elemzése érzékenyebb Sadoulénál, Buster Keaton arcképe páratlan, a német film társadalmi problémáit Krauer érzékenységevel boncolgatja, de nála korábban analizálja az amerikai

film dilemmáját; a giccs és a nagy mű gyakori társulását nagyszerűen látja.

Könyvének mégis az esztétikai-dramaturgiai fejezetei a kiemelkedőbbek, s Hevesy helyét a magyar filmtudományban e részek indokolják. Nézetei itt előzik meg vagy esnek időben egybe a kortárs filmesztéták elgondolásaival. A film nagy tévútjáról, a színházhoz közeledés ragályáról írt bizonyítása tökéletes. Hogy az epikával rokonítja a filmet, korában szinte egyedülien éles szemre vall. A némafilm kialakulásában a burleszk különleges szerepét méltatja akkor, mikor ez a műfaj megvetett bohóckodásnak számított. Nem téved a forradalmi orosz film elemzésénél; Murnau és Carl Mayer eredményes közös munkájából a film kollektív művészetté fejlődését jósolja.

A némafilm egyetemes története koncentrikus körökre oszlik, a legbelső tanulmány, a hatalmas esszé motorja: Kísérletek a tiszta film kialakítására. Hevesy Iván valamennyi nézetét az a törekvés határozza meg, válogatását is ez irányítja: ki mit tesz a tiszta film létrehozásáért, kinek miről kell érte lemondania. A képközi feliratok elhagyása például állandó Hevesy-szempon.

A hangosfilmről lemondott, tévútnak vélte, s mikor már felismerhette volna szépségét, nem kísérletezett a kényszerű barátsággal. A néma képbe menekült, a fotóhoz. Balázs Béla mellett legnagyobb filmteoretikusunk volt - e könyv is bizonyítja -, de Balázs munkái Berlinben németül jelentek meg, s így idején a szakma természetes áramkörébe kapcsolódhattak. Hevesy Iván filmírási magányos művekként sorakoztak könyvgyűjtők titkos polcain, a művészettörténeti könyvek közé süllyesztve.

Tanulmánykötetének a Filmtudományi Intézet által történt kiadása illő tiszteletadás személyének, több évtizedes munkásságának. Tárgyi értékén túl alkotójáról is reális képet fest: lehetővé teszi, hogy a mai olvasók szemében elfoglalhassa méltó

helyét a magyar filmkritikusok, filmteoretikusok között, túlértékelés nélkül, megóva az elfeledés veszélyétől. Megerősíti, amit a színhagyomány őriz róla: nagy kismester volt, a némafilm rajongója, ihletett tudósa. Szorgalma és tudása révén talán több helyet is betölthetett volna gazdagodó filmkultúránkban - ha ő maga is jobban akarja, és mások sem feledkeznek meg róla.

A mostani kötetet Sallay Gergely szerkesztette gondosan, szeretettel.

Kenedi János

Francia kismonográfia az új magyar filmről

Claude B. Levenson: Jeune cinéma hongrois. Lyon 1966.

A Lyonban működő SERDOC (Film-művészeti Tudományos és Dokumentációs Egyesület) havi kiadványa a Premier Plan. A kiadványsorozatban főleg monografikus művek jelennek meg, s időnként különszám szolgál egy-egy nemzeti filmművészet áttekintésére. A lengyel és az olasz szám után harmadikként a magyar következett, 1966 decemberében. A francia filmkritikában főként Marcel Martin és Philippe Haudiquet foglalkozik magyar filmekkel, színvonalas írásaik mindig nagy figyelmet érdemelnek, s most, utánuk, C. B. Levenson nevét is számon kell tartanunk.

A rövid bevezetőből megtudjuk, hogy a szerző a magyar filmek legtöbbjét látta és támaszkodhatott a Hungarofilm francia nyelvű brosúráira is. Levenson anyagismerete és tájékozottsága valóban kiváló. Tárgyi tévedésen csak ritkán lehet rajtakapni, s a filmek cselekményét meglepően pontosan rekonstruálja, ha erre szükség van. Könyve öt részre oszlik. Az első kettő időrendi szempontokat követ: 1959-ig, majd 1960-tól napjainkig kro-

nológiai sorrendben számol be a legjelentősebb magyar filmekről. A kötet további három fejezete már témaköri rendszerezést próbál követni: Fábri Zoltán életművének ismertetése, Jancsó Miklós, és végül a „váltás”, vagyis a fiatalok, a Balázs Béla Stúdióból elindult rendezők művei állnak a középpontjukban.

A kronológia gondos betartása révén a mű könnyen áttekinthető, világos szerkezetű, s a filmművészetünkben kevésbé járatos francia olvasó nem tévedhet el sem az adatok, sem pedig a problémák útvesztőiben. Meg kell említenünk azt is, hogy az Előfutárok című fejezet igen jól foglalja össze Korda, Fejős Pál és Szóts jelentőségét, s beszámol a Valahol Európában és a Talpalatnyi föld értékeiről. Levenson két választóvonalat húz meg a magyar film 1945 utáni történetében. Az egyiket 1954/55-tel, a másikat 1960/61-gyel. Ez az elgondolás, úgy érezzük, helyes, és az egyes éveket áttekintve valóban a legfontosabb alkotásoknál időz a szerző. Érezeti, milyen friss hang tört be filmművészetünkbe az Egy pikoló világgal, a Budapesti tavasz-szal, és az 54-55-ös évek néhány más emlékezetes filmjével. Talán csak a Gázolás hiányát kérhetnénk számon: milyen nagy vitákat kavart annak idején, s milyen színvonalas műnek hat ma is. Ugyanakkor, talán szerencsésebb lett volna a Sóbálvány elemzése helyett Várkonyi Zoltán bemutatása a Simon Menyhért születése kapcsán.

„A magyar film két fellendülése” - akár ezt az alcímet is viselhetné Levenson könyve. Célja a legújabb törekvések vizsgálata, természetesen tehát, hogy a hangsúly a hatvanas évek filmművészetére, a „második” fellendülésre esik. A magyar filmbarát tudja, hogy 1961 és 63 között, amikor ez a fordulat megtörtént, Makk Károly két filmje, a Megszállottak és az Elveszett paradicsom, majd pedig Jancsó Oldás és kötés-e, valamint Herskó Párbeszéd-e körül zajlottak a legfontosabb viták, s az ekkor megélénkülő széleskörű véleménycsere is segített világossá

tenni, hogy a magyar film új fejlődési ponthoz közelít.

Hogyan látja ugyanezt a francia filmkritikus, és mit érez lényegesnek, a francia olvasót érdeklő jelenségnek mindebből? Legrészletesebben a Párbeszéd-et méltatja a könyv, elmondja a film cselekményét is, hogy érzékelteni tudja a film jelentőségét. Ami a többi, fontosnak érzett filmet illeti, némi hiányérzetünk támadhat, hogy a Megszállottak csak a címével van jelen, igaz, hogy ennek a műnek a problematikája bizonyára kevésbé érthető a nyugati néző számára. A magyar olvasó azt is meglepetéssel látja, hogy 1962 egyik legfontosabb bemutatójaként az Utolsó vacsora szerepel.

A Fábri Zoltánnal foglalkozó fejezet egyik érdekessége, hogy nagyon bő terjedelemben foglalkozik a Két félidő a pokolban-nal. Kiemeli a színészi játékot, s a film egyre fokozódó feszültségét, és a Körhinta-val meg a Húsz órá-val helyezi egy sorba.

A tanulmány legnagyobb erénye a világosság és az adatok pontossága. Éppen ezért érdemes megemlíteni azt a néhány tévedést, amelyet mégis felfedezhetünk. Úgy érezzük, Fehér Imrét és Hintsch Györgyöt talán nem a „balázsbelás” fiatalok között lett volna helyes tárgyalni, s hiányoljuk, hogy Zolnay Párról szó sem esik.

Néha túlteng Lévenson írásában a felsorolás és a pusztá cselekmény-elmondás. Igazat kell adnunk azonban neki, hiszen a párizsi mozik műsorán kereskedelmi forgalmazásban alig három-négy filmünk szerepelt tíz év alatt. Elsőrendűen szükséges, hogy ne csak a szakmabeliek ismerjenek egy-két nevet és alkotást, hanem a filmbarátok, sőt, ezen túl, az egyszerű mozibárárok is. Ez a különszám nagy szolgálatot tesz ennek érdekében. Amikor olyan filmhez érkezük, amelyet a francia olvasó is jól ismerhet - Húsz óra, Szegénylegények - Levenson kitűnően, plasztikusan elemez. Sőt, még ennél is többre vállalkozik: párhuzamba állítja a Hideg napok-at és a Szegénylegények-et, mind tartalmi, mind formai szempontból, s ezzel

olyan feladatot próbál megoldani, amelyet hazai filmkritikánk is elmulasztott.

Bár várakozásunkat az elmondottak miatt nem elégíti ki teljesen e magyar különszám, mégis örömmel üdvözljük. Egyrészt azt tudatosítja a külföldi, de a magyar nézőben is, hogy filmművészetünk nem áll fényérvnyi messzeségben a nemzetközi színvonalától, a magyar film problémái érthetőek az idegen közönség számára, másrészt pedig azt, hogy filmjeink, sőt filmművészetünk egésze egyre inkább ismertté válik, s ez az ismeret lassan elengedhetetlen a nyugati filmbarát számára is.

Bikácsy Gergely

Memoárok a szovjet filmművészet múltjából

J. Varsavszkij: Zsizny filmá. „Iszkuszstvo”. Moszkva 1966. 218 1.

„Minden ember így vagy úgy poéta, festő vagy zenész. Ha ez nem igaz, akkor nincsenek se poéták, se festők, se zenészek.” Dziga Vertov munkafüzetéből idézi ezt a gondolatot a szerző. Könyvének szellemét, Varsavszkij leglényegesebb mondanóját - hasonló formában - így jellemezhetjük: „minden embernek - és különösen minden művésznek - köze van a filmhez. Ha ez nem igaz, nincsenek filmesek sem igazán.”

A Zsizny filmá műfaja meghatározatlan. Szerzője idéz Balázs Bélától és L. Tolsztojtól, leírja a Nyolc és fél moszkvai fogadtatását és egy kalinyini amatőr filmklub létrejöttét, hosszasan elemzi a Háború és béke megfilmesítésének lehetőségeit és a premier plan jelentőségét, pletykázik Visnyevszkijről és Hejficről, emlékeztet Majakovszkij, Eisenstein és Szmoktunovszkij vallomásaira a művészi alkotás létrejöttéről. Mindenről szó van ebben a könyvben, ami a filmhez közel áll, s talán éppen ez a legérdekesebb, hogy

elhiszük az íróknak: a film ezer szóval szövi át életünket s - szinte észrevétlenül - a leginkább nélkülözhetetlen művészté nőtte ki magát.

Egy sor érdekes szubjektív portré szól erről: Dovzszenkóé, Jutkevicsé, M. Rommé, Pudovkiné és mindenki előtt, mindenkivel összehasonlítva Eisensteiné. Olvashatunk Corbusier és Eisenstein kapcsolatáról, a Machbet-vázlatok visszatéréséről a Rettegett Ivánban, Meyerhold rendezési óráiról és próbáiról, ahová Jutkevicsel együtt járt a fiatal Eisenstein, Romm legutóbbi filmjeinek Eisenstein-reminiscenciáiról.

Varsavszkij könyve tehát távolról sem módszeres tárgyalása valamely filmesztétikai tárgynak, de nem is egyszerűen memoárkönyv. Rendkívül olvasmányos, érdekesen elemző mű, amely éppen e jellegénél fogva igen alkalmas arra, hogy a XX. század egyik jelentős nemzeti filmkultúrájának érdekes dokumentuma legyen. Elképzelhetőnek tartom, hogy ebből a könyvből évtizedek múlva teljesebb képet kaphat az érdeklődő különösen a harmincas évek filmkultúrájáról, az alkotók problémáiról, mint bármely rendszerező monográfiából. Ime néhány érdekes fejezet:

Idézi Varsavszkij a híres Csapajevitát. A film bemutatása után a kritika támadta az alkotókat - különösen a szövegíró Furmanovot - a mű tragikus befejezése miatt. Az akkori szovjet sajtó úgy tartotta, hogy az elbukás nem méltó a polgárháború híres vöröskatonájának emlékéhez. Ma már naivnak tűnik nálunk ez az érv, de Varsavszkij figyelmeztet arra is, hogy a Csapajev-et támadó kritika esztétikai alapállására nagyon hasonlított - különösen a tragikum-komikum kérdéskörének vonatkozásában - évtizedek múlva a Ballada a katonáról egyes részleteit kifogásoló, hamisan fontolgató bírálatok szelleme.

Érdekes az is, amit Hucijev Mi, húszévesek című filmjéről ír. Köztudott, hogy a szovjet film egy időben a formai konzervativizmus okozta beszűkülés nyomasztó jegeit is magán vi-

selte. Ennek feloldása az elmúlt évtized második felében főleg a fiatal alkotók többségét mozgósította. Mindazonáltal a kísérletezők között többen akadtak, akik azt hitték, hogy ha varia-butorok között lakó, szintetikus inget hordó, villanyborotvát használó embereket vesznek filmre, ezzel eleget tettek a korszerűség elemi követelményeinek. Hucijev érdemét abban látja a szerző, hogy a moderneskedőkkel szemben lett modern, azaz: a mai moszkvai élet korszerű keresztmetszetét tudta adni, mert nem a külsőségekkel akart deklarálni, hanem a mindennapi élet vonzására figyelt.

A szovjet filmművészet fejlődésének egyik - elméleti vonatkozásában különösen érdekes - eseményére emlékezett a szerző, amikor Sztanyiszlavszkij és Pudovkin harminc év előtti vitájáról ír. A Művész Színház megalapítójának ismert elmélete a színészi átélésről megtermékenyítően hatott a szovjet filmművészetre is. Figyelemre méltó azonban, hogy Pudovkin - némiképp B. Brecht elődjeként - Sztanyiszlavszkijjal szemben is a színészi alkotó folyamat másik, különösen a kamera előtti játékban fontos oldalát, az alaktól való elidegenedést emelte ki. Varsavszkij megemlíti, hogy elméleti síkon ma is foglalkozik a szovjet esztétika és filmtudomány ezzel a kérdéssel.

A nagymúltú szovjet színházi rendező-nemzedékről különleges érdekeségeket tudunk meg a könyvből. Sztanyiszlavszkij a Borisz Godunov-ot akarta megfilmesíteni, Meyerhold pedig Turgenyev regényét, az Apák és fiúk-at Majakovszkijjal a főszerepben. Sajnos egyik terv sem vált valóra, az előzetes feljegyzések, vázlatok és forgatókönyv-részletek azonban fontos emlékei a szovjet filmtörténetnek.

A filmrendező pozíciójáról folytatott mai viták ismeretében figyelmet igényelnek Dziga Vertov feljegyzései, munkafüzete, Majakovszkijjal folytatott beszélgetései. A cinéma-vérité egyik nagy felfedezője elsőként hasonlította a filmrendezőt az íróhoz és a szobrászhoz, és elméleti fejtegetéseket

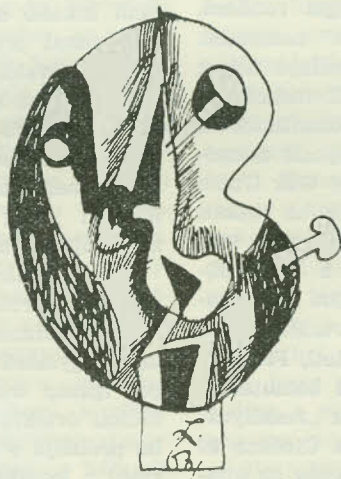
közölt a filmalkotók művészi rangjáról. Ennél is érdekesebb, hogy Vertov - sokszor igen naiv módon - a filmrendező és az operatőr feladatát saját tevékenységével normalizálta. Naplója szerint tudatosan törekedett arra, hogy a felvevőgép lencsájének lehetőségeivel cserélje fel saját szemének optikai képességeit, vagyis úgy figyelje reggeltől estig környezetét, mintha minduntalan fényképezne.

A felsoroltak valóban csak önkényesen kiragadott példák Varsavszkij könyvéből. Féloldalas vagy hárommondatos emlékezések, megjegyzések

elevenítik fel a Lumière-tesvérek pétervári sikerét (1896!), J. Gabin játékanak forradalmasító hatását az európai filmművészetben, Uruszevszkij technikáját az *En, Kubä* című filmben, Kozincev Hamlet-jének viszonyát az eredeti műhöz, a szovjet forgatókönyvírók helyzetét a 30-as években stb.

Mindez és még számos portré, elemzés, emlékezés - igényesen vagy csevegő stílusban - teszi vonzó olvasmánnyá A film életét.

Somlai Péter



KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

Peter Watkins „dühös” filmje: A hadijáték

Egy fiatal elsőfilmes angol rendező, Peter Watkins, (a „dühös” nemzedék képviselője) rendhagyó műfajú filmet készített a londoni B. B. C. megrendelésére: fiktív dokumentumfilmet a harmadik világháború képzelt eseményeiről. A film címe: The War Game (A hadijáték), célja pedig az azonos témájú filmekről eltérően nem az idegek borzongatása vagy a fantasztikummal való játék, hanem az emberek mozgósítása az atomveszély ellen. Ami a politikai szerepét illeti, Franciaországban például még a bemutatása előtt érzékenyen reagáltak „veszélyes” mondanivalójára: mint a Cinéma 67 írja, a hivatalos cenzúra csak az általános választások után adott engedélyt forgalmazására, nehogy idő előtt kétségeket ébresszen a kormány atomfegyver-fejlesztési politikájával szemben.

Az óvatosság bizonyára nem volt indokolatlan. A folyóirat cikkírója, Marcel Martin joggal állapítja meg, hogy az ilyen film hatását nyilván alig befolyásolhatja a kritika. Az atom-

háború pusztításainak szörnyű képei első látásra aligha esztétikai meggon-
dolásokat juttatnak a néző eszébe, s egyáltalában nem a szép és a rút, hanem inkább a jó és a rossz közötti határvonal problémája fogja izgatni. Elkábul, valósággal megsemmisül e képek hatása alatt, mert feltárul előtte a nukleáris fegyverekért folytatott hajsza félelmetes kockázata, a katasztrófa megakadályozásának kilátásait illetően pedig a reménytelenség érzése fojtogatja.

De a gyakorlott, „minden hájjal megkent” kritikus sincs jobb helyzetben. E filmmel szemben ő is óhatatlanul egyszerű nézővé válik, nem képes igazán megvetni a lábát az esztétikai értékítéletek szférájában. Hiába próbálja e filmmel szemben kiját-
szani a legalkalmasabbnak látszó kritikai ellenvetéseket, a hiányos esztétikai áttételezés és a formai elégtelenség kifogásait; az ilyen érvek oktalansága csakhamar kiderül, és szerzőjük fejére hullanak vissza „néhány olyan neutron kíséretében, amelyek alattomosan leukémiát idéznek elő az okoskodó önelégült nyugalomban”. E film láttán remélhető, hogy senki-
nek sem lesz mersze a benne felmerülő

politikai, morális és történelmi követelményeket elítélni olyan ürüggyel, hogy ezek távolesnek és összeférhetetlenek az esztétikai igényekkel. Az atomfegyverkezés veszélye, amelyet a film megrázó erővel idéz fel, valóságos tény marad akkor is, ha lesznek olyanok, akiknek A hadijáték nem nyeri meg a tetszését.

Mindamellett Watkins művét igazi filmként kell megítélnünk, folytatja Marcel Martin, olyan értelemben, ahogyan a Patyomkin páncélos-t is annak tekintjük. Ez esetben is „rekonstruált aktualitásról” van szó, bár ez az aktualitás feltételezett. Viszont hiteles események támasztják alá a „dokumentum-anyagot”, olyanok, mint Hiroshima pusztulása az atombomba nyomán vagy az 1945-ös drezdai tűzvész. A rekonstrukciót oly körültekintő realizmussal végezte a rendező, hogy a nézők közül sokan nyilván azt hiszik majd: archív dokumentum-anyagot látnak.

Itt tehát valóban nem beszélhetünk a valóság esztétikai áttételezéséről, mint Eisensteinnél, csupán közvetlen vízióról; e vízióknak azonban az esztétikai közvetítő eszközök hiánya ellenére is meggyőző ereje van. Nem azért, mert fizikai borzongást érzünk, vagy mert intellektuálisan részt veszünk a szerző morális és politikai okfejtésében, hanem mert a film valóban szép, s azért szép, mert igaz. Igaz a valóság rekonstruált volta ellenére, s bárha e valóságot trükkfelvételek sora varázsolja eléink.

Mint a cikkíró megjegyzi, a film cselekményének történelmi vonatkozása, tehát az atomháború kirobbanásának előzményei, sokakban visszatetszést kelthetnek, mivel a háborús felelősség szétporciózásakor a szerző a nyugati világ javára részrehajlónak látszik. Ezt azonban talán ellensúlyozza, hogy igazában a bizalmatlanságból fakadó pánikhangulatot tekinti a katasztrófa forrásának, s a film egésze ez ellen érvel.

Ezt a feltevést erősíti meg a rendező nyilatkozata is, amelyet a svéd televízió számára adott, s amelyet ugyan-

csak a Cinéma 67 közöl. A 37 éves Peter Watkins A hadijáték óta már egy második filmet is készített, Privilege (Kiváltság) címen, jelenleg pedig egy westernt forgat az Egyesült Államokban. Ez utóbbi kettő sem öncélú esztétizáló alkotás, nyilatkozatában maga adja meg jellemzésüket.

- A hadijáték a fenyegető termónukleáris katasztrófa ellen készült, mivel én erre vagyok „dühös”. 1961-62 táján még csak hallottunk atomháborúellenes mozgalmakról, ma már azonban úgyszólván egyáltalán nincs ilyen. Nyilván azért, mert a politikai küzdelem unalmas, fárasztó, aludni meg kényelmesebb dolog. Angliában, mint köztudott, három politikai párt van, a honvédelem ügyében azonban különös módon mind a három ugyanazt az álláspontot képviseli. Bizarr dolog ez egy demokráciában. De hallgatnak az atomveszélyről másutt is, Franciaországban, az Egyesült Államokban, erről se könyvet nem olvashatunk, se filmet vagy televíziós műsort nem láthatunk. Nyilván azt remélik, hogy így majd sikerül létezéséről megfeledkeznünk. Ezért csináltam tehát ezt a filmet, amely nem arról beszél, hogy ne legyen atombombánk, hanem hogy legyen vége a csendnek, a hallgatásnak e probléma körül. Ez az összeesküvésszerű hallgatás, ez a képtelen konformizmus, amelyet egyesek erőszakolnak, és mindenki aláveti magát, azzal a következménnyel járhat, hogy egy napon valóban kitör a világháború. Nem tudom, mikor, hol és hogyan, de annyit tudok, hogy ma nem nézhetünk nyugodtan a másik ember szemébe, amikor azt mondjuk: Ugye milyen szép az élet? Nem lesz többé világháború!

- Nem tudom, vannak-e a világon olyan emberek akik tervszerűen nukleáris háborúra készülődnek, de azt tudom, hogy olyanok vannak, akik nem akarnak erre gondolni, beszélni róla, olyanok, akik azt kiáltozzák, hogy a kialakult rend a fontos, s ezen nem kell változtatni. Ezek úgy gondolják, hogy a nemzet legyen egységes, a közvélemény egyhangú bizonyos eszmék

körül. Az Egyesült Államokban a demokráciák és a republikánusok, Angliában a munkáspártiak és a konzervatívok pontosan ugyanazt a politikát művelik a fő problémák legnagyobb részében, ami azt jelenti, hogy az alapvető kérdések körül, még olyan rendkívül fontos ügyekben is, mint a háború és béke, ez a politika semmiféle ellenállásba nem ütközik.

- Természetesen tudom, hogy egy olyan film, mint A hadijáték, nem elég ahhoz, hogy ezen a helyzeten változtasson. Hét-nyolc évvel ezelőtt, amikor Angliában jelentős pacifista mozgalom bontakozott ki, talán még segített volna valamit ez a film, ma azonban Anglia ismét elaludt. Még sem tehettem mást, mint hogy leforgattam ezt a filmet, mert azzal a harraggal, ami a szívemben van, képtelen vagyok másfajta filmet alkotni. S talán majd mások is követik példámat.

- A hadijáték képzeletbeli dokumentumfilmnek nevezhető, azzal a megszorítással, hogy képzeletem nem volt mindenre elegendő. Elolvastam vagy száz könyvet a nukleáris háborúról, megnéztem minden e témáról Japánban forgatott filmet, és elolvastam azt is, amit Japánban erről gyermekek és felnőttek leírtak vagy nyilatkoztak. Rengeteg jelentős tudományos, technikai és irodalmi anyagot lehet találni e tárgyban, különös azonban, hogy senki sem beszél róla. Nem volt célom, hogy e filmben eltúlozzam a borzalmakat, bár bizonyos vagyok benne, hogy a valóságban sokkal szörnyűbb lenne az atomháború. És ha a nézőt mégis megbotránkoztatják a film képei, ez nem a borzalmak miatt lesz, hanem mert először látja a film evidenciájával mindazt, amit eddig nem akart vagy nem engedtek neki látni.

- Egyébként azóta már befejeztem Privilege című filmemet is, amely ugyancsak 1970-ben játszódik. Meggyőződhet róla bárki, hogy ez kedves, szórakoztató film, mivel a slágerénekesekről szól, ugyanakkor megpróbáltam bemutatni egy nemzet, az egész civilizáció konformizmusát, azét a ci-

vilizációét, amely a kellemes időtöltés, a szórakozás, a sztárok bővületében él, és nem veszi észre, hogy mindezeket mások kényszerítik rá, mások szabják meg erkölcsi és társadalmi magatartását, olyanok, akik mesterei a lelkiismeret egyetemes elaltatásának. A film főhőse, a népszerű énekes hovatovább olyan hatalomra tesz szert közönsége felett, hogy nyilvános megjelenésekor valósággal megbolondítja az ifjúságot. Azok pedig, akik őt eszközként használják a társadalom kibontartására, egy napon elhatározzák, hogy egy új kereszteshadjárat érdekében az egyház körül hozzák létre a nemzet egységesítését, a főhős tehát szöveget és dal'amat változtat, és énekei most már szent harcra hívnak. Az egész film olyan, mint valami lidércnyomás, s azt az általános tompultságot szeretné bemutatni, amelyben széles rétegek élnek. A kamera viszont szerintem olyan szerkezet, amely arra való, hogy felébressze az embereket.

- Most pedig egy fajta westernt forgatok, nagyon realista módszerrel, az indiánokkal és az indiánok ellen 1860-ban aláírt szerződésről, és ebben azt próbálom ábrázolni, kik az igazi vademberek, amikor fehérek és indiánok állnak egymással szemben, és melyik az igazi kultúra, az indiánoké-e vagy a hidrogénbomba kultúrája.

(Cinéma 67. 116.)

Tarkovszkij „a megragadott idő művészetéről”

A Szovjet Művészettörténeti Intézet kiadásában hamarosan napvilágot lát A filmművészet kérdései című sorozat tizedik kötete. A kötetben megjelenő tanulmányok közül Tarkovszkij elméleti problémákat tárgyaló cikkéből közöl rövid ízelítőt az Iszkhussztvo Kino legutóbbi száma.

A rendezői munka valahol ott kezdődik - írja az Iván gyermekkorá ne-

ves rendezője -, amikor a rendező képzeletében először jelennek meg az eljövendő film kockái. Minden, ami később történik, a dramaturggal folytatott tárgyalások, a színészek, az operatőr irányítása, mindaz, ami a kívülállók szemében a rendezői munka lényege, tulajdonképpen ezeknek az első képeknek a következetes megvalósítása, formábaöntése. Így önmagában azonban mindez esetleg nem lép túl a mesteremberi szinten, mert ahhoz, hogy a rendező alkotó művész, s a film műalkotás legyen, ahhoz még valami más is kell. Az egyéni látásmód, a művész által meglátott dolgok szuggesztív közlése a nézővel.

A filmművészet sajátos vonásairól szólva, mindenki először is a filmet az irodalommal összekötő kapcsolatokat igyekszik feltárni. A hasonlóságok és eltérések Tarkovszkij szerint könnyen levezethetők a két művészeti ág mélyreható elemzése segítségével. Az író és a filmrendező egyaránt szabadon rendelkezik anyagával, azt a valóságos világ törvényei alapján legjobb lehetőségei szerint saját felfogásának megfelelően rendezi el. Az azonosság azonban az eltérést is magában foglalja már: mérhetetlenül különbözik egymástól az emberi szóval és a filmvászonon megjelenő képpel kifejezett valóság.

Az elmondottakat a filmművészet kezdetét jelentő A vonat érkezése című lumiére-i filmmel kívánja illusztrálni. Az alig félperces remekműben a kamera megragadja a napfényben fürdő peront, a kép távolából elcsúszó utasokat s a szinte a felvevőgépnek rohanó vonatot. Azt mondják, az első előadásokon a nézőtérben valóságos pánik tört ki, a nézők felugráltak, s a kijárat felé tolongtak. Látszólag milyen egyszerű ez a rövid kis jelenet, mégis történelmi fontosságú: megszületett egy új művészeti ág, a filmművészet. Mert nem arról van szó, hogy az új technika új reprodukálási módot teremtett, hanem arról, hogy a művészetek, az emberiség történetében először az ember közvetlenül megtalálta, megragadta a megfogha-

tatlan időt. S ugyanakkor lehetőséget kapott arra, hogy a filmvászonon tettszése szerint megismételje, felidézze a már elmúlt időket, újra megtalálja az eltűnt időt. Az ember kézbe vehette a valóságos idő matricáit. S a szalagra rögzített időt - elméletileg legalábbis - örökre elzárhatta egy bádogdobozkába.

Sajátos, hogy a filmművészet éppen keletkezése pillanatában fogta meg legjobban művészi kifejezőmódjának lényegét, s később lépett a nyárspolgári igényeket kielégítő útra. A következő két évtizedben szinte a világirodalom valamennyi jelentős regényét, színművét megfilmesítették, a filmművészet a színpadi alkotások rögzítését tekintette feladatának. S ennek a kínos tévedésnek a kellemetlen következményeit még a ma filmrendezőinek is viselniük kell. A filmművészet ugyanis éppen leglényegesebb jellemzőjéről, az idő valóságosságának megörökítéséről mondott le.

De milyen formában kell hát a filmnek megragadnia az időt? Mindenekelőtt ténylegességében. Tényként kerülhet a filmbe minden esemény, minden emberi mozgás, minden valóságos tárgy. Ezért Tarkovszkij szerint a filmművészet legfontosabb feladata a tényleges formáiban és megnyilvánulásaiban megragadott idő bemutatása. S éppen ezért hisz a filmművészet hallatlan fejlődési lehetőségeiben, hiszen eddig ebből a szempontból a film még nagyon keveset valósított meg.

Miért is járnak az emberek moziba? Függetlenül a szórakoztató ipar sajátos elméleteitől, az emberek mindekelőtt azért szeretik a filmet, mert a film kiszélesíti, gazdagítja, teljessé teszi tényleges élményeiket, megfogja számukra az időt. Nem kell tehát a filmet féltelnünk, nem azért, mert majd megmentik a sztárok, a pompázatosság, a díszes kiállítás, hanem mert teljesebbé teszi, talán úgy is mondhatnánk, meghosszabbítja az emberi életet.

Tehát az időt tények formájában kell megragadni. Tarkovszkij szerint a legtökéletesebb filmalkotás a film-

híradó, az újra megteremtett élet. Elmondja, hogy egyszer véletlenül magnóra vett egy hétköznapi beszélgetést: természetesen a beszélgetők sem tudták, hogy szavaikat a magnószalag megörökíti. S mégis milyen zseniálisan „játszottak”! A jellemek logikája, az érzelmek, az indulatok, milyen tapintható volt minden. Sztanyiszlavszkij megirigyelhetne volna azokat a szüneteket, s a beszélgetés egyszerűsége mellett Hemingway minden alkotása keresetnek és naivnak tűnne. Talán ez lenne a legideálisabb alkotói módszer, ha a rendező millió és millió méter felvételt készíthetne, nyommon követhetné egy ember életét születésétől haláláig, s az így összegyűjtött nyersanyagból készítené el aztán egy két és fél ezer méteres, vagyis körülbelül másfél órás filmet. S bár ez az „ideális” megoldás lehetetlen, a ma filmművésze mégis közel járhat ehhez: úgy készítheti filmjét, úgy válogathatja ki a kockákat, hogy közben ismeri, pontosan ismeri az egyes szekvenciák között lezajlott eseményeket.

Tehát a filmművészet valójában az időben megtörtént események megfigyelése, s az így nyert képek elrendezése az élet formái és az idő sajátos törvényei szerint. A megfigyelés során ugyanis válogatási lehetőségünk van: csak az kerül a vetítővászonra, ami a film mondanivalója szempontjából jelentős.

Szükségesnek tartja Tarkovszkij lezögezni, hogy a filmművésznek mindenekelőtt türelmesnek kell lennie. Nem árulhatja el közvetlenül érdeklődését, nem mutathatja meg azonnal érzelmeit. Mindennemű izgalmát olimposzi derűvel kell palástolnia, mert csak így beszélhet valóban izgalmas dolgokról.

Most közelednek befejezéséhez az Andrej Rubljovról készülő film külső felvételei.

A történet a XV. században játszódik le. A legnagyobb problémát a kor bemutatása jelentette: hogyan is éltek akkoriban az emberek? Ha az alkotók a festészeti hagyományokból indultak volna ki, s ennek az időnek festői

vásznon rögzíthető képét adták volna, úgy a filmvásznon megjelenő középkor stilizált miniatűrre emlékeztetett volna. A rendezőnek csak az lehetett a célja, hogy a kép a mai néző számára idézze fel a XV. századot, olyan legyen, amilyennek a ma embere ezt a kort elképzei, hogy a nézőnek ne kelljen elvesznie a korhű ruhák és díszletek tömegében. Aki így akarja a kor valóságát felfedezni, annak mellőznie kell az archeológiai és etnográfiai valóságot. Ha véletlenül fel támadna egy XV. századbeli ember, különös és furcsa volna számunkra, legalább annyira, mint számára a mi korunk és a mi civilizációnk. De ha úgy közeledünk a rubljovi műhöz, hogy az egykor élő volt, s hogy ma is élő, akkor megfálaltuk a XX. század emberét a XV. századdal összekötő kapcsolatot. S végül így sikerült megtalálni a kor hangulatát, a ma embere számára legjobban tükröző ábrázolásmódot.

Ezeknek az alapelveknek a szellemében szeretnék a jövőben dolgozni, szögezni le Tarkovszkij. A filmrendezőt nagyon sok kísértés veszi körül manapság: a sablonok, az előítéletek, a közhelyek, az idegen művészeti gondolatok kísértése, mert végeredményben olyan egyszerű szép, hatásos felvételeket készíteni. De ha valaki erre az útra lép, egyszerre mindent elveszíthet.

Pedig éppen a filmművészet segítségével fejezhetjük ki a leghívebben korunk bonyolult problémáit, azoknak a problémáknak a színvonalán, melyek évszázadokon keresztül az irodalom, a zene és a festészet sajátjai voltak. De ehhez az kell, hogy minden filmalkotás önállóan igyekezzen megtalálni a filmművészet új útjait. Esetleg egyesek számára a kísérletezés terméketlen munkának tűnik, de csak akkor, ha nem látja pontosan és egyértelműen ennek a munkának a lényegét, ha nem találja meg a megoldáshoz vezető utat - fejezi be cikkét Tarkovszkij.

(Iszkussztvo Kino, 1967. 4. szám)

„Ördögűző” filmművészet?

A Catholic Mind c. amerikai folyóirat tavaly novemberi száma közölte Anthony Schillaci domonkos szerzetes tanulmányát arról, milyennek kellene lennie a katolikus egyház és a filmművészet viszonyának. Amikor itt - rövidítve - ismertetjük a cikket, talán nem szükséges szövegét teleszórni egyet nem értésünk, sem pedig néholi helyeslésünk jeleivel.

Film és vallás egyaránt azon munkálkodik, hogy az emberek lássanak. Ezért kultúránk e két hordozója együtt-működhet bizonyos „ördögűzésben”: a kultúráinkban megbűvó tömeg-neurózisok leküzdésében - írja bevezetőben a szerző, majd felszólítja egyházát, fogadja el Fellininek a Nyolc és fél bíboros-jelenetében megfogalmazott felszólítását a megújulásra, melynek az emberség megerősítésén át kell történnie.

Az egyháznak - folytatja - a tömeg-tájékoztató eszközök, s a legmodernebb művészet, a film útján kell a kulturális ördögűzést végrehajtania. A művészetek megöregedtek, de a film egyre életképesebb. Egy mai fiatal hűz filmet megnéz, míg egy könyvet elolvás; ideje volna ezt figyelembe venni. S lehet, hogy a TV korszerűbb jelenség, s még mint művészet is nagyra nőhet, de ma szenilis, mielőtt még nagykorú lett volna, míg a film meszerűen bánik egyre gazdagodó nyelvvel, s Fellini vagy Bergman kezében csodálatosan mélyre tekintő műveket hoz létre.

Felületes és tisztességtelen dolog valószínű üzenetet préselni ki a filmből, se kélyes moralitásra használni, benne a hagyományos tanítás közvetítésének ideális eszközét látni (televíziós prédikáció). A finomabb hibák pedig annak figyelmen kívül hagyásából fakadnak, hogy a közvetítő eszközök sokkal inkább saját mivoltuk, semmint mondanivalójuk révén fejezik ki magukat. A film és a TV társadalmi és lelki hatalma csak lazán függ össze azzal, amit e közvetítő közegek

bemutatnak. Nincs semleges közvetítő. Az eszköz nemcsak alakítja az üzenetet, hanem - a hatás szemszögéből - azonosul a közvetített tartalommal. Ezt az leplezi, hogy minden közvetítő az előző közvetítő eszköztől kapja tartalmát: a film a regénytől, a TV a filmtől, de a tartalom mégis változik, az új közeg gyökeresen átalakítja azt. Rábízhatja-e hát az egyház evangéliumát a mai kor kínálta közvetítő eszközökre? - kérdi Schillaci. A római útrendszer, melyen Péter és Pál járt, szintén alakítóan hatott az evangéliumra, de az éppen így terjedhetett el az egész birodalomban - feleli. - Minden kornak tapasztalnia kell az Üzenet új megtestesülését, mely a korról csak annak szabályai szerint érintkezhet. S az érintkezés nyelvét gyakran a művész bocsátja rendelkezésre.

Környezetünk nagyrészt láthatatlan számunkra, annyit tudunk róla, mint a hal a tengerről, amelyben úszik. A filmművészet ma ideális eszköz környezetünk feltárására, hogy szemügyre vehessük és bírálhassuk azt. A film gyógyító és tisztító erejével a kultúra három nagy démonát támadja, amikor segít humanizálni a technikai-tudományos világot, rendezni a részeire bomlott társadalmat és kultúrát, s visszavezetni a vizuálisan műveletlen társadalmat a látható valósághoz.

A film legfontosabb tulajdonsága, hogy benne a tárgy a fény segítségével önmaga rajzolja meg képét, így a megrajzolt tárgy valóságos létezését tanúsítja. A film magát a valóságot - saját valóságát - használja metaforaként, elvont eszmék és művészeti felfogások érzékeltetésére. A valóság, amely feltűnik a vásznon: a mozgásban levő világ. A film a mozgást az idő és tér dimenzióinak manipulálásával hajtja uralma alá: mivel a mozgást lassítani vagy gyorsítani tudja, időt és teret céljai szerint idomíthat. Lásd: „hosszú séta az utcán” a vadnyugati filmekben, amikor a kamera külön elidőz a revolverre tett kézen, a lépkedő csizmákon stb., megsokszorozva a cselekmény idejét.

Bár a filmet e technikai vonatkozás-

sai a technikai-tudományos világ részeként jellemzik, az valójában ellentmond a technicizált társadalom nyugtalanító irányzatának: egyre erősödő absztrakciójának. A valóságot ma annyira matematizálják, hogy vele való kapcsolatunk jelzőskála-leolvasássá torzul. A mérhető kiszorítja a minőséget; illatok, hangulatok, ízek tűnnek így el.

Elképzelhető, hogy elutasítjuk a technicizálódást, s visszatérünk a primitív, de emberibb léthez. A film azonban nem a menekülésnek ezt az útját járja, hanem megfordítja a tudományos és technikai absztrakciók elembertelenítő folyamatát, amikor helyreállít a világ számára egy fontos humánus dimenziót. A film „esztétikai” jelenség a legmélyebb értelemben, mert helyreállítja érzéketlen kapcsolatunkat a valósággal; segít abban, hogy konkrétan gondolkozzunk a való világról, érzéseink használatára szólít bennünket, arra, hogy forduljunk el a műszerektől. Feltárja a világot, amelyet már nem is látunk, annyira nyilvánvaló számunkra, a közhelyekben lelhető szép iránti érzéket is újra felkelti bennünk. Mindez a technikai társadalom humánus kiaknázása felé mutat; mindez olyan ördögűzés, amelyben az egyház közreműködhet, ahelyett, hogy a filmet hamis üzenet továbbítására próbálná kiaknázni.

A második démon: a társadalmi-kulturális élet részekre bomlása. Szekularizált világban élünk, s ennek a hit hanyatlása és az egyetemes értékek elutasítása az oka. Az ember egyedülállónak, tanácstalannak érzi magát, nem talál kapcsolatot másokhoz, sőt magához sem. A Tavalý Marienbad-ban híres montázsai széttagolt világot ábrázolnak, a szálló barokk pompája közepette mindenki saját hovatartozását és kilétét keresi. Embereket látunk, akik elvesztették kapcsolatukat az ártatlansággal, a tisztasággal, nem tartoznak sehová, mint Marcello, aki a vízparti fiatal lányt hívja az Édes élet-ben. Az elidegenedés talán legnagyobb mestere Antonioni. Az olyan

filmekben, mint A kaland, a szereplők ki-bejárnak a vásznon, de egy hajszálnyira mindig elkerülik egymást.

A mai film intenzívebb humanitásra szólít fel, s arra, hogy nézzünk szembe igazi állapotunkkal, vegyük észre, mennyi a megalkuvás benne, mennyire sápadt árulásaink vérveszteségeitől. Segít szembenézni azzal is, amitől félünk. Bármennyire felaprózott is a világ, a modern művészet, s különösen a film rendet vihet bele. A valóság elrendezése a filmben a képek asszociációján alapul. A vágás során a valóság egyes elemeinek képei új sorrendben kerülnek egymás mellé, s ezúton új valóság jön létre, melyben az eredeti képek új értelmet nyertek. Schillaci ezután Eizensteint idézi, s utal a híres arc-kísérletre, majd így folytatja:

Az életutak zűrzavarából a film értelmes elemeket emel ki, segítve, hogy megtaláljuk az emberi értékeket. Nem előregyártott világnézetet ad, hanem a konkrét anyagi valóságot ragadja meg, magukat a tárgyakat beszélgeti, s a rend a valóság nyersanyagából bontakozik ki; az a sajátosság, hogy ugyanezt a valóságot a vásznon mi is tapasztaljuk, megfosztja azt töredék-jellegétől. Anyagi világban élünk, és a film ezt nemcsak elismeri, hanem meg is nemesíti. Az egyház és a film együttműködhet abban, hogy meglátassa a valóságot, ami egyben arra is vezet, hogy túlnézzünk azon. Az olyan filmek, mint a Nyolc és fél, az Erdei számóca, a Kés a vízben és a Tökmegező hatásosan tettek fel nyitva levő kérdéseket az ember céljáról, s a zűrzavarban is meg tudták sejtetni a rend valamiféle ígérését.

Az ördögűzés harmadik frontjára térve: vizuálisan telített társadalmunk tragédiája éppen az, hogy miközben mind többet nézünk, mind kevesebbet látunk. A filmnek már megvan a saját nyelve, mondattana, kifejezőmódja, de ez szinte ismeretlen a széles közönség előtt; a Hollywood gyermekded bonyodalmain neveltek számára ezért a Nyolc és fél-be, a Julia és a szellemek-be, a Vörös sivatag-ba

zárt érték és szépség nagy része rejtve marad. A démon, melyet el kell űzni, az alantas és emészthetetlen képek csömőre, a képeké, melyek hályogként borulnak sok néző szemére, megakadályozva, hogy olyannak lássák a világot, amilyen, vagy hogy egyáltalán lássák.

Schillaci páter írásában érdekes, sőt meglepő az a hév, mellyel egyháza és a film mai viszonyát támadja. Szinte eretnokség-ízű a megjegyzése arról, hogyan változik az evangélium a közvetítés eszközei-módjai következtében. De számunkra ennél érdekesebb nézete a film jövőjéről. Túl nagyvonalú, utópikusan optimista, amikor jövőbe mutató példái közé csak olyan filmeket vesz be, melyek ma a szűk elit, az artkino-közönség számára készültek? S nem kevésbé egyoldalú, amikor a művészet, s benne a film direkt vagy indirekt felhasználása kérdésében oly élesen az indirekt mellett szól? Derűlátása valóban nemcsak abban nyilvánul meg, hogy reméli: egyháza majd nagyszerűen boldogul a film segítségével is újra egységessé, áttekinthetővé, humanizálttá visszaváltozó világban, hanem általában abban, ahogyan az elidegenedés leküzdésében a művészet szerepét megítéli. Ám a mosolyogtató vagy vitatni való nézeteken túl, maga a tanulmány mégis egyik jele annak, hogy a filmművészet valóban jelentős lépésekben halad előre. Amikor szerepéről már ilyen vélemények is felbukkanhatnak, akkor talán közel az idő, melyben a film éppoly előkelő helyre kerül életünkben, mint ahol a színház volt az antik világban, a képzőművészet a középkorban, az irodalom a legújabb korban.

Régi és új elemek az indiai filmben

Nem vitás - állapítja meg Faye Levine az Atlantic Monthly 1966. novemberi számában megjelent cikkében -,

hogy Indiában jelenleg filmek iránt legnagyobb a kereslet. India szívvel-lélekkel vetette bele magát a filmgyártásba: az évente elkészült filmek számát tekintve szilárdan tartja második helyét hol Amerika, hol Japán mögött. Ha az ember tudni akarja, hogy mi az, ami az indiai tömeget vonzza, moziba kell mennie.

Az indiai filmgyártás központja Bombay: egy maréknyi filmrendező és filmszínész tömegével készíti itt a kommersz-filmeket, amelyek iránt akkora az érdeklődés, hogy egy-egy hindi film bemutatójára csak feketén lehet jegyet szerezni. Nemrégiben egy diáküntetés során, mely a mozijegyek elosztása körüli igazságtalanságok miatt robbant ki, két diák életét oltották ki a rendőrgolyók.

A mozik India-szerte egész héten át hindi filmeket játszanak; a külföldi - javarészt amerikai - filmek vetítésének ideje a vasárnap délelőtt. A hindi filmeket a társadalomnak két rétege fogadja fanyalogva: az ősi indiai kultúra, klasszikus indiai zene és a helyi nyelvjárások hívei, meg az az elnyugatiasodott értelmiség, mely csak „angolul beszélő” filmet néz meg (ez gyakorlatilag amerikai filmet jelent, bár ugyanebbe a kategóriába esik az angol, olasz és orosz film is). Ez azonban elenyésző kisebbség a mozirajongó milliókkal szemben.

A hindi film kirobbanó sikerének egyik titka, hogy húsz évvel ezelőtt még nem létező népszerű zenekultúrát hívott életre. A klasszikus indiai zene az elit csemegéje: Delhiben és Kalkuttában gyakorlatilag egyáltalán nem adnak el klasszikus lemezeket, a vásárlóközönség szinte kizárólag a nyugati tánczene és a hindi filmzene iránt érdeklődik, s ami számunkra talán meglepő, ünnepeken, például Krisna születésnapján, ami Indiában afféle Dionüszoszi örömnép, csillagászati számokkal lehet csak kifejezni az eladott lemezek számát. De a filmdekokat nemcsak ünnepnap hallani: éjjel-nappal ezeket harsogja valamennyi rádió, egyaránt népszerűek Keralában és Kalkuttában, a hindi sztárokat egy-

aránt ismerik a bengál, pandzsáb, marathi, malajalam, tamil és a többi nyelvterületen. Ez a közös filmkultúra, a népszerű filmsztárok kultusza és a filmzene jelenleg e sok nyelvű, sok nemzetiségű és sokféle kultúrájú ország egyik legerősebb összetartó ereje.

A hindi film két alaptípusra épül: az egyik a vallásos film (mintaképe az Indiában roppant népszerű, Tízparancsolat- vagy Ben Hur-szerű amerikai film), a másik a romantikus film, amelyben ugyan megtalálható az indiai hagyomány számos eleme, de lényegét tekintve a függetlenné vált India elnyugatiasodásának terméke.

A vallásos film elsősorban a női nézők kielégítésére készül, s a gyermek Krisna, vagy a kobra t virágfűzré változó, a dühös oroszlánt lecsillapító, a lángok közt sértetlenül sétáló Visnu csodatetteiről szól.

A közönség azonban javarészt - 95 %-ban - férfiakból áll: ők - bár tisztelettel fogadják -, de unják a vallásos filmeket. A romantika kedvéért járnak moziba; a romantikus hindi film három-négy óra hosszú, kivétel nélkül mindig színes, mindig van benne ének, tánc, kaland, humor, hazafiasság jócskán, s gyakorlatilag mindig egy kaptafára készül.

Persze, akad kivétel is: „titokzatos gyilkosság”, művészfilm. A művészfilmek javarésze Kalkutta a születéshelye. Ezek bengáli nyelvűek, s nem is vetítik őket egész Indiában. Olyan kiváló, díjnyertes rendezőt például, mint Satyajit Ray, Indiában csak bengál nyelvterületen ismernek.

A hindi filmek jól pergő, technikaiilag kifogástalan alkotások, teli vizuálisan gazdag részletmegoldásokkal: a szerelmi jelenetek többnyire mesébe illő kertekben játszódnak, Disney stílusában fényképezett virág-premierplánokkal. Színrendszerük már kialakult: az áttetsző világos rózsaszín, sárga, kék színharmóniakat érzelmes zene kíséri. Az összhatás kifejezetten szirupos.

E romantikus álmok tökéletesen politikamentesek, s annyira híján vannak minden történeti valóságnak, akár

egy tündérmese. Persze, ezekre is rányomja bélyegét a társadalmi hagyomány: nincs olyan szerelem, amely végezetül el ne nyerné a szülők, nagyszülők, nagybácsik stb. hozzájárulását. Jellemző vonásuk a testi kapcsolatok ábrázolásának teljes hiánya (a nyugati filmekből is gondosan kicenzúráznak minden csók-jelenetet). A család képe sematikus: az anya mindig bölcs, jószágos, mindenttudó, mindenütt jelenlévő, az apa vagy iszákos gazember, hamiskártyás, vagy éppenséggel jóindulatú és kedves, csak egy kicsit együgyű. A család mindig gazdag: hogy miből él, hogy ki mit dolgozik, az sose derül ki, fő gondjuk az evés-ivás, a házasságok nyelbeütése, csillagjósoktól fölállítása. Az alacsonyabb kasztokhoz tartozóknak sötétebb a bőruk, ezek többnyire jóindulatú, ostoba, de vidám fickók. A brahmán kövér, nagyképű, gyakran nevetésges, a csillagjós tiszteletreméltó.

De hiába a hindi film valamennyi, hagyományokban gyökerező vonása, mégiscsak a társadalmi változás irányában hat, mert kimondatlanul is tagadja a tényleges helyzetet, kétségesse teszi az ősi szokásokat és magatartási szabályokat, fölébreszti az igényt a párválasztás szabadsága iránt, kétségbe vonja a szülők által nyelbeütött házasság helyességébe vetett hitet. A filmen látott magatartás külsőségeit sokan majmolják, de túlzás volna azt állítani, hogy a film társadalmi hatása a szabadságigény fölkelésén túl az indiai társadalomban már mélyen érvényesülne: ez elé pszichikai gátat emel az indiai társadalmi élet hagyományos és hihetetlenül erős nemzeti szegregációja.

Ebben a nyomor, betegség, éhség sújtotta roppant nagy országban a legtöbb, amit a film a tömegnek adhat, a boldogságpótlék. Nyilván ez az oka annak, hogy a hindi film szinte sérthetetlen szabálya a happy ending: a gazember mindig elnyeri méltó büntetését, a szülők mindig megbékülnek, a szerelmesek mindig egymáséi lesznek, a gyilkosságok titka mindig megoldódik. Amerikában vagy Európában

ennyi happy ending kissé unalmas volna. De Indiában, ahol a hétköznapi boldogság szinte ismeretlen fogalom, a film törvényszerűen boldogságot, valamiféle új megváltást hirdet.

- Mi ez? - teszi fel a kérdést a cikk írója. - Közvetlen amerikai vagy nyugati hatás? A tömegfogyasztás hajnalodó korának elmaradhatatlan mellékterméke? A gazdagok összeesküvése, nehogy az indiai nép el találjon gondolkodni tulajdon szegénységének okain? És mi lesz - teszi fel az utolsó, jogos kérdést -, ha idők múltán egy maréknyi bombayi úgazdag álmélete a hatalmas, ma még kialakulatlan tömegek élete-álmává válik?

Kudarc vagy mestermű? Antonioni új filmje és a kritika

Egy fényképész lelki képmása - így hangozott Michelangelo Antonioni legújabb, az elmúlt év folyamán forgatott filmjének eredeti címe. A nagy érdeklődéssel várt filmet, melyet végül Blow-up (Nagyítás) címen mutatnak be, az idei cannes-i fesztiválon nagydíjjal tüntették ki. A kritikusok véleménye azonban korántsem ilyen egyértelmű a film eredményeivel és hibáival kapcsolatban.

A Nagyítás új oldaláról mutatja be Antonionit. Cselekménye a bűnügyi filmekkel tart rokonságot s így bizonyára új hívekkel fogja gyarapítani Antonioni rajongóinak táborát, azonban a film cselekményébe beszórt bűnügyi eset - ahogyan ez a korábbi filmek s az eredeti cím alapján várható is volt - csak ürügy a rendező számára ahhoz, hogy intellektuális mondanivalóját kifejtthesse.

A cselekmény röviden így foglalható össze: Egy londoni reggelen álmos, gyűrött arcú, szegényesen öltözött embercsoport hagyja el egy külvárosi munkásszállás épületét. Kiválik közülük Thomas, a film hőse, s néhány utcával távolabb belül autó-

jába, hogy munkahelyére - egy fényképésműterembe - hajtson. Thomas reklámfényképész, de fotóriporter szeretne lenni. A munkásszálláson felvett naturalista képeket egy Cartier-Bresson stílusát idéző riportkötetben szeretné kiadni. A valóságot, a reális világot feltétlenül megismerhetőnek tartja; alapvetően megrendül tehát, amikor kiderül, hogy fényképezőgépeben éppen úgy nem bízhat meg, mint érzékeiben.

E napon ugyanis titokban lefotóz egy szerelmespárt a parkban. Riportkötetét ezekkel a felvételekkel szeretné kiegészíteni, mivel ezek ellensúlyozhatnák az éjjeli menedékhelyen megörökített képek sötét tónusait. Az előhíváskor azonban kiderül, hogy a békés, idilli képek helyett egy gyilkosság dokumentumait szerezte meg. Elsiet a parkba, és megtalálja az áldozatot. Mire azonban visszatér műtermébe, a fotók már eltűntek, s így nincs bizonyítéka a gyilkosságra. Egy barátját szeretné magával vinni a bűntett színhelyére, de egy mulatozó társaságot talál nála, mire ő maga is itt tölti az éjszakát. Amikor aztán különböző viszontagságok után újra a parkba érkezik, az áldozatot már hiába keresi.

Volt-e egyáltalán gyilkosság, volt-e gyilkos és volt-e áldozat? Ez a kérdés vetődik fel nemcsak Thomasban, de a film nézőjében is. A film végén egy diákcsoport tenisz-mérkőzést imitál a pályán. Thomas figyeli a játékot, s amikor a képzeletbeli labda ő elé esik, s a diákok várakozva figyelik, visszdobja-e nekik, Thomas belemegy a játékba, s egyszercsak halani kezdi a rákőltre ütődő labda puffogását...

A Sight and Sound kritikusa, Carey Harrison szigorú bírálatban részesíti a Nagyítás koncepcióját. Antonioni filmjének végső konklúziója szerint - írja - a filmkritikus - a világ áttekinthetetlen, a valóság megfoghatatlan, valóság és képzelet, a való élet és a látszat el nem különíthető módon folyik össze.

Amikor Thomas felfedezi, hogy tévedett, s hogy a valóságot, melynek életét kívánta szentelni, sohasem tudja teljesen birtokába venni, átcsap az ellenkező végletbe, s magatartása azt fejezi ki, hogy a valóság nem is létezik, illetve nem lehet tudni, hogy mi a való, és mi a látszat. Thomas valóban tévedett, amikor azt hitte, hogy egy békésen enyelgő szerelmespárt fog kamerájával megörökíteni. Ez a tény azonban egy fényképészt arra kellene ösztökéljen, hogy technikai eszközeit tökéletesítse. A holttest eltűnt - nyilván valaki eltüntette. Ez azonban nem jelentheti azt, hogy nem is létezett, és nem ok arra, hogy Thomas a valóság megismerésének lehetőségeit tagadja, vagy hogy egy nemlétező teniszlabda képzelt hangját valóságosan hallja. Anna eltűnése a Kaland-ban nem indítja arra a film másikk két hőst, hogy kételkedjék abban, létezett-e Anna egyáltalán. Thomas azonban kételkedik - s a néző sem tudhatja biztosan, létezett-e holttest, vagy sem. Az igazságot megkerülő ember magatartása ez, aki képtelen arra, hogy őszintén magába nézzen - írja Carey Harrison.

A film megoldásai a Napfogyatkozás utolsó jelenetsorait idézik. Már ebben a filmben is az objektív világ közönyét fejezte ki az a montázs, amelynek képei még egyszer felelevenítik a szerelmesek találkozásainak színhelyeit, a tárgyakat, amelyekkel kapcsolatuk közben érintkezésbe kerültek. A környezetnek ezek az elemei azonban most szinte prostituálódnak azáltal, hogy más, közömbös, a hősök szenvedélyétől idegen szereplőkkel kerülnek kapcsolatba. A környezet ábrázolása, a világ mikroszkopikus szépségének megragadása a Nagyítás-ban talán még bámulatra méltóbb, mint Antonioni eddigi filmjeiben. A mondanivaló azonban, amelyet ezek a szép formai megoldások kifejezni hivatottak, zavaros, sőt Carey Harrison szerint primitívnek is nevezhető. A Nagyítás a legrosszabb fajtája az intellektuális szentimentalizmusnak - írja a Sight and Sound

kritikusa. - Kézikönyv lehetne azok számára, akik a könnyű megoldásokat kedvelik, s a megismerés korlátaira hivatkozva elhárítanak maguktól minden felelősséget. Ez a film nemcsak intellektuális mankó a szellem nyomorékjai számára, de morális defetizmust is hirdet, s ez annál is veszélyesebb, mert a film technikai megoldásainak tökéletessége, a képek pompája, a történet izgalmassága, egyszóval Antonioni rendkívüli mesterségbeli tudása csalétkül szolgál a legképzettebb nézők rabulejtéséhez is - állapítja meg Harrison.

Egészen más következtetésekre jut Antonioni művével kapcsolatban Enno Patalas a Filmkritik hasábjain.

A film - amelynek középpontjában, Antonioninál először, egy ember munkája áll - Patalas szerint a fotográfia lényegét fedi fel. Thomas, a fényképész mindig a felfokozott pillanatokat keresi, a valóság különleges kivonatát kívánja elkészíteni. Valójában nem azal követ el indiszkréciót, hogy megles egy szerelmespárt a parkban, vagy hogy félmeztelen, fáradt embereket fényképez egy éjjeli menedékhelyen, hanem hogy egyáltalán rögzíti e kivételes pillanatokat. A fényképezés maga erőszakos tett, mert a modellt halotti mozdulatlanságra kárhoztatja, azonosságán követ el erőszakot, amikor képmását megkétszerezi.

Lehet, hogy Thomas kamerája azt örökítette meg, ami az emberi szem számára rejtve maradt, de lehetséges az is, hogy a büntett csak a fényképész titkos víziójának reprodukciójaként jelent meg a nagyított felvételeken. A film mindkét lehetőséget nyitva hagyja, s a nézőre bízva a választást. A fényképeken kirajzolódó revolveres férfi talán a fényképész rejtett énjé, hiszen a film hőse is erőszakot követ el a „másikkal”, a valósággal szemben, s amikor rögzíti, egyúttal meg is semmisíti azt.

Egy Moraviával folytatott beszélgetésben Antonioni úgy jellemezte Thomast, mint aki felülemelkedik a szexualitás problémáján: nem azért, mert elnyomja magában, hanem mert sza-

bad folyást enged neki. Thomas szexualitása felszabadult a tradicionális gát-lásoktól. Számára a szerelem éppúgy a másik ember iránti agresszív igényt je'enti, mint a fotografálás. Már a korábbi Antonioni-filmek férfialakjai is azt példázták, hogyan tagadja meg a modern ember a partner vele szem-ben támasztott emberi igényeit. A Na-gyításban viszont a partner már semmi-féle igényt nem támaszt. A „teenager”-ek vidám epizódjai egy új szexuális er-kölcs ígéretével kecsegtetnek, amely-nek alapképlete: szerelem - szenvedé-ly és könnyek nélkül. A passzív, minden távolabbi célt nélkülöző bol-dogság pillanatai tűnnek fel egyre-másra a filmben: a manökenek transz-hoz hasonló állapota, a Thomas által igényelt fejmasszázs, a hipnózis, amely ugyancsak Thomas bravúrja stb. E jelenetek a felfokozott érzelem vagy a megbűvöltség önmagába hullt álla-potában mutatják be a szereplőket, s ez az állapot rokonságban van Tho-mas tevékenységével és tehetségével. Mert mindez a fotográfiához hason-lóan a valóság intenzívebb - irraci-

onális - megismerését ígéri, s egyúttal azzal fenyeget, hogy a racionális meg-ismerés helyébe lép.

A Vörös sivatag-ban Antonioni a valóságot a szubjektív megismerés tükrében igyekszik megmutatni, a hő-sök lelki állapotának visszfényeként. Míg ebben a filmben a film hőse tel-jesen ki van szolgáltatva a környezet-nek, a Nagyítás-ban a hős és a kör-nyezet hasonulnak egymáshoz. Itt a festett színek nem a főhősnek a világgal való összezavarodott viszonyát fejezik ki, hanem egy sokkal általánosabb pa-tológia jelei. Az érzelmek betegségét nemcsak a főhős éli át, ez az állapot ebben a filmben a kor általános disz-pozícióját fejezi ki, s mint ilyen tulaj-donképpen normális állapotnak tűnik. Még egyetlen Antonioni-film sem volt eddig ennyire mentes minden sallang-tól, ilyen világos és logikus, ilyen ter-mészetes és lázadó, mint a Nagyítás - fejezi be mélyenjáró elemzését Enno Patalas.

(Sight and Sound, 1967. I. sz., Film-kritik, 1967. 5. sz.)



JÓZSEF ATTILA: ÖNGYILKOSSÁG

Rendező: Kósa Ferenc

Operatőr: Sára Sándor

Írói konzultáns: Csoóri Sándor

Balázs Béla Stúdió, 1967.



Az elmúlt év nyarán kezdtem foglalkozni József Attila első öngyilkossági kísérletével. Akkoriban nagyon foglalkoztatott ez a gondolatkör, éjszakánként mindig benézett a fehér ló az ablakomon, álomban meg-meghaltam egy kicsit, és ez soha sem esett nehezemre. Az Öngyilkosság c. kis írás filmmé formálásától megnyugvást vártam, s amit vártam, megkaptam. Hónapokig jártam külvárosokba, kerestem a kilencéves Attilát, a Mamát, a képi emlékeket, amelyek még földidézhetik József Attila gyermekkorát. A kisfilmet azóta Sára Sándorral leforgattuk, az itt közölt forgatókönyvvázlat alapján. Akik majd olvassák, ne vegyék szentségtörésnek, hogy az eredeti szöveggel szabadon gazdálkodtunk.

Vak hajnal. Vasvilág. Vasuti sínek áttekinthetetlen szövevénye. Fekete vonalak sötét alapon. Meztelen kontrasztok. Ez a gurítópályaudvar.

Attila ide jár szemet lopni. Jól tájékozódik a sínek és vagonok kiismerhetetlen kuszaságában.

Nem télre való ruhában, kékre fagyott, födetlen lábszárakkal, elnyűtt bakancsban megy a sínek között. Vállán zsák. Talál egy csikófej-nagyságú cukorrépát. Magához veszi. Jó lehet ez még védekezni, támadni vagy megenni.

Gyermek-Dávid.

A gőz leple alatt egy veszteglő mozdony hátuljára kúszik fel Attila. Lehuppan, majd nesztelenül szemet kotor a zsákjába.

Vaskerekek surrogása, kattogása, távoli lónyihogás.

Egyetlen vagon ereszkedik le a gurítódombon. Teteje nincs. Riadt lófejek, lónyakak összevisszasága, mint valami látomás. A vagon eleje géppuska-állásnak van kiképezve, ott térdepel fegyverével, egy elsővilágháborús baka.

Újabb vasúti kocsik gurul le a dombról. Szekerekkel van megrakva.

Szekérekerek apokaliptikus halmazán – varjak a csupasz gallyakon – frontra induló katonák gubbasztanak. Gurul, gurul ez a különös rakomány fékezhetetlenül, s mint valami furcsa, nyomasztó asszociáció hozzákoccan az előző vagon hátuljához.



A koccanásra Attila rálapul a szénre. Aztán a helyrezökkent csöndben óvatosan fölemelkedik. Amint kidugja szurtos fejét a szenes kocsi hátuljánál, megdermed.

Közvetlen közelében a rámeredő géppuskát látja. Az őr és Attila farkasszemet néz. Az őr a fegyveréhez nyúlna, de félbenmarad a mozdulata, Attila csak néz, néz, nem tudja fölfogni a helyzetet.

Mintha félálomban cselekedne, leküszködi a mozdonyról a zsákot, és a cukorrépát hóna alá fogva mászni kezd lefelé. A kamaszképű őr rácsodálkozik. Homályos kötelességtudattal nézegeti a cipekedő tolvajt.

Ott a géppuska a kezeügyében, talán löni kellene. Attila elmenőben vissza-visszasandít, azt érzi, hogy itt „vér nem folyhat, hiszen a kenyeret, sőt kenyérnek, sónak mondják mind a ketten”.

Az őr és ő: egysorsú emberek.

Újabb vagon csattan a frontvonathoz, a szekérhalmaz megrezzen, a lovak feleríteneek.

Valahonnét lovasrendőr kerül elő. Észreveszi a tolvajt, a sípjába fúj, és toporzékol a vonatok között.

Attila menekül. Bekúszik a kerekék alá. Aztán tovább más vonatok alá. Húzza maga után a zsákot. Toporzékoló lólabakkal találkozik, irányt változtat, liheg, szorong, kínlódik a kerekék és vasak alvilágában. Félelmében úgy érzi, minden megiramodik körülötte.



Mozdonyok tolatnak, vagonok becsapódása hallatszik, egyre sűrűbben és riasztóbban. Feje felett is mozdul egy szerelvény, ő versenyt kúszi a mozgással, nehogy fedezék nélkül maradjon. A legképtelenebb helyzetben sem hagyja el a lopott szemet és a cukorrépát. Dübörög a feje fölött minden, morajlik alatta a föld, sokasodnak a rendőrlovak, ebben a „csupa-csősz világban”.

2.

Mire reggel lett, Attilát elfogták. A külvárosi utcán két lovasrendőr kíséri őt: proli-Dávid a lovas-Góliátok között.

Adódik egy pillanat, amikor Attila besurran egy proletárház udvarába. A két lovasrendőr követi.

Azonban a nyomorúságos kis proletárudvarok is megsokasodnak.

A számtalan egymással érintkező udvar már Attila világa. Itthon van, ismeri a zegzugokat, rejtekhelyeket. Kerítések alatt, téglafalak résein, ólak és kamrák falain át úgy közlekedik, mint hal a vízben.

A nehézkes rendőrlovak és lassú észjárású rendőrök brutálisan ügyetlenek. Keresztülgázolnak mindenen, gyerekek és malacok sívitozása kíséri őket és nagyszájú proletáraszonyok átkozódása.

Amikor megtorpannak a rendőrök, ijesztőek és nevetségesek egyszerre; úgy forgolódnak maguk körül, mint majom a vízben.



Az udvarokkal határos, gazos grundon fészker áll. Deszkából épült, abban proletár-család lakik, nyilván kilakoltatottak lehetnek. Itt-ott néhány kopott deszka jelzi a fészker falait, s négy korhadt oszlop tartja a tetőt. Két ágy, szekrény, asztal, hokedli a lakás berendezése.

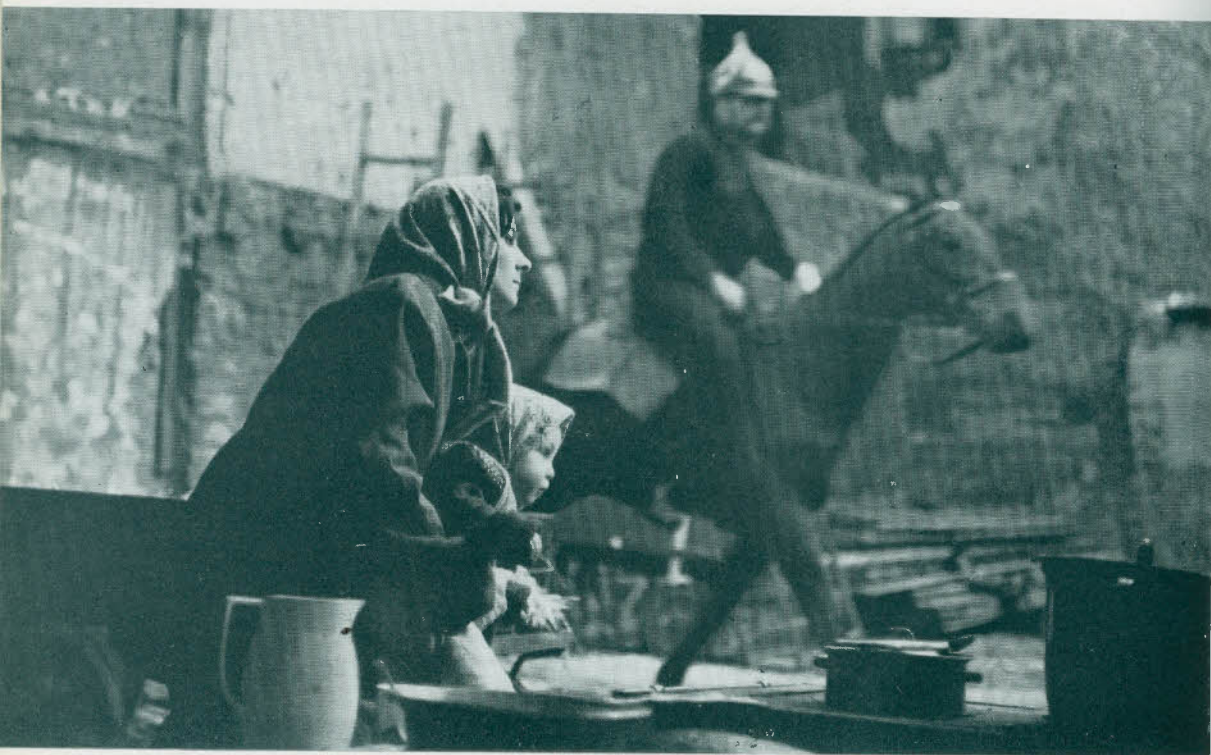
Vaskályhán főz egy asszony. Minden úgy történik, mintha igazi lakásban laktának, amelyiknek fala is van. A családi ágy lábához muraközi ló van kötve.

Attila, hátán a szénnel, kezében a cukorrépával keresztülrohan ezen a fészkeren, s eltűnik a bozótok mögött. Az asszony félbenmaradt mozdulattal utánanéz. Azután a két lovasrendőr is bevágat a „lakásba”, pillanatok alatt földúlnak mindent, de Attilát már nem találják.

3.

Attila közben hazaérkezett. A konyhában kiönti a zsákból a szenet, asztalra teszi a cukorrépát, aztán úgy csinál, mintha mosakodna. Kamaszgyerek módjára a szemérra és szája környékét benedvesíti, a törülköző fekete foltjain leírhatatlan grimasz-szal elcsodálkozik, és nemigen tűnik föl neki, hogy arca szegélyein maszat és szénpor-glória maradt.

Az asztalhoz megy, kifordítja zsebeit. Mindenféle vackok kerülnek elő a zsebekből; szögek, rongylabda, golyók, gyufás skatulyában tücskök-bogarak, csúzli, kavicsok, vekkeróra fogaskerekei, drótdarabok, harapófogó és cigarettapapír,



Attila a klozetra megy, és rejtekhelyről kis csomagot kotor elő. Szertartásosan és jelentőségteljesen lehántja a csomag külső rétegeit, végre maréknyi dohány kerül elő. Talán nem is dohány, csak „haraszt”. Csipetnyit markába vesz, a többit visszacsomagolja óvatosan és nagy körültekintéssel, mint valami műtárgyat, s elrejtí. Kényelembe helyezi magát itt a klozeton, és cigarettát sodor – „a szegénygyerek csupán itt tehet, amit akar”. Szájába veszi a cigarettát, de rájön, hogy a gyufát az asztalon hagyta. Visszamegy a konyhába, és lázadásra határozza el magát. A győzelem Napóleon-méretű tudatával ül a szénkupac tetejére, és ezen a szétronuszon eregeti a füstöt, mint egy igazi felnőtt, mint a család egyetlen férfitagja.

4.

Jolán – aki tizenöt éves – megszagolja a füstöt. Kikotorja Attilát a tűzhely mellől, és jobbról-balról egy-egy csárdás pofonnal illeti. Attila néhány pillanatig hallgat, gondolkodik, aztán „nem annyira a pofonok sajkása miatt, mint inkább a jogait csorbító erőszak miatt támadó hihetetlenül mély erkölcsi felháborodásától zokogva, üvölteni, or-



dítani, toporzékolni kezd. Jolán nem is sokáig bírja, fogja magát és elmegy. De lehet, hogy épp dolga volt.”

Alig húzta ki a lábát, Attila leül csöndesen az egyik zugba, és belegondol újra a pofon igazságtalanságába.

Olyan gyerek ő, aki meg van áldva az igazság iránti érzékenységgel is, és meg van verve az igazságtalanság iránti érzékenységgel is.

Tehetetlennek érzi magát, és sötét bosszút forral. A polcra téved tekintete, ott megpillant egy halálfej-címkés bögrét. Elhatározza, hogy lúgkövet iszik. A sarokban lelapulva néha még föl-fölcsukló zokogással élvezi a gondolatot.

Meghatottan képzei el a saját ravatalát.

5.

Gyárakkal körülhatárolt bozótos térségen képzei el magát, fehér lepedőre kiterítve. Úgy szurtosan, a rossz bakancsával, ahogy hazajött a szénnel. Mellette hokedlin egy rossz lavor, annak a szélére épp sólyom száll, és nézi az eseményeket. Háttérben girhes kiscsikó van kipányvázva.

A mama vizes törülközővel megveri, aztán letérdelteti Jolánt a kavicsokra. Így bünteti meg, amiért pofonvágtatta Attilát. Jolán bűnbánóan térdepel, körülötte Attila néhány barátja, csibészek, épp lekváros kenyeret esznek, és gúnyolódnak Jolán riadalmán.



Jön halottnézőben egy kövér vasutas, leveszi sapkáját, végignézi a kiterített gyereken, megszorítja a bal lába nagyujját, és köszönés nélkül továbbáll.

Jön a kövér házmesterné is, látszik, hogy ő Attilának haragosa.

Felháborodva méri föl az eseményeket, aztán elszuszog.

A másik oldalon piacról hazatérő szomszédasszonyok karéja, kosarakkal, szatyrokkal. Sopánkodnak, mint a siratóasszonyok.

A mama épp nagymosásból érkezett ide, mégcsak épp arra volt ideje, hogy Jolánt elverje, a ruhája ujját sem gyúrta le, kendőjét sem kötötte be, amely megoldódott a nagy sietségben.

Itt van Etus is, copfját fonogatja, csöndesen unatkozik. Irigyli a lekváros kenyeret.

Mama kötényébe törli kezeit, aztán lekuporodik Attila mellé, és a vizes törülközővel simogatja-mosdatja a gyerek fejét.

Halkan, majdnem motyogva, de kimondhatatlan szeretettel dúdolja Attila legkedvesebb dalát.

*... Istenem, istenem áraszd meg a vizet,
Hadd vigyen el engem apám kapujába,
Apám kapujából anyám asztalára;*



*Hadd tudják meg immár, kinek adtak engem . . .
Cifra katonának, nagy hegyi tolvajnak,
Ki most es oda van keresztút állani,
Keresztút állani, embert legyilkolni –
Egy pénzért, kettőért nem szán vért ontatni . . .*

A különös, képzeletbeli ravatal és halottmosdatás során innen is, onnan is, különféle madarak röppenek föl.

6.

Attila töpreng a konyhában. Arra gondol, hogy amikor meghal, és nem lesz, hiába keresik majd. „A Jolán pedig, az a dög, majd maga megy a boltba. Vagy az Etust küldik.” Attila itt sírni kezd – „mint akit megrendít a részvét, egy olyan másvalakinek a halálakor, akit nagyon szeret és sokra becsül az ember”. Elkomorulva áll föl. A stelázsihoz megy, vizsgálgatja a halálfejes bögrét, csak a fenekén csillog valami kis nedvesség. A bögrének támasztva egy féltábla keményítő van. „Lúgkő, keményítő, kékítő, úgy látszik, együtt járnak ezek a dolgok . . .” A zsebéből kiszedett dróttal kapargatni kezdi a lúgköves bögre alját. Latolgatja az öngyilkosság módját.



Nyelvével megérinti a keményítőt, fintorog az ízétől, aztán megszagolgatja, talán ez jó lesz. A vastagfalú, barna, halálfejes bögrében föloldja a keményítőt, és egy elszánt mozdulattal, behunyt szemmel felhörpinti.

„Aztán – aki meghal, az összeesik – a bögrét ügyesen a konyhaszékre ejtve” elterül a földön. Végignyúlik a konyha kövezetén, fejét a szénkupacra helyezi, és várja a halált. Nagyokat nyel, meg van ijedve; egész testében reszket, vonaglik, – komolyan azt hiszi, hogy most meghal.

Így képzelel el, és így éli meg saját temetését:

7.

„... a pusztaság fekete sóhaja lebben –
varjúcsapat ing-leng a ködben ...”

„Zörrenő fák közt pikkelylik az út,
és gomolygón új korunk vénjei ...”

Az úton Mama taligát tol; azon Attila fehér gyolcsba tekerve, mellette szépen faragott kopjafa. Alkalmi temetési menet szomszédokból, Attila barátaiából és járókelőkből, akik szerszámokkal igyekeznek hazafelé. Itt van a trotyli vasutas is, nagy sárga hangszerével.



Kicsi temető a domboldalon. Vénember ássa a sírt, aztán nagy ügyel-bajjal isiászos derékkal kikapaszkodik valahogyan a gödörből.

Attila tisztára mosdatva fekszik a fehér gyolcson, a földhányások mellett. A sír körül a trágnyinak támaszkodva a kövér házmesterné.

Arrébb szomszédasszonyok.

Száraz fa alatt a trotyli vasutas Attila kedves dalát fújja kredenc-nagyságú rézhangszerén. Fölötte a fán két varjú gubbaszt, nyilván süket varjak.

Attila barátai és csibésztársai a gyolcs szélére teszik utolsó ajándékaikat, amelyekről úgy gondolják, hogy Attila ezeket sajnálja leginkább itthagyni.

Szurtos kis vagány kihúz az inge alól egy agyonnyomorgatott könyvet, rézbőrű indiánussal a címlapján, és leteszi Attila mellé.

Valaki elnyúlt tolltartót, színes ceruzákkal. Másvalaki szerencsepatkót teszi Attila mellére.

Nagyon szép kicsi lány, pöttyös kendőjét helyezi Attila lábaihoz.

És végül, a legközelebbi barát – szeplős kis vagány – az ágas csúzliját, s egy igazi cigarettát.

Aztán a bő fehér gyolccsal leengedik Attilát a gödörbe, Mama szórja rá az első göröngyöket, Jolán eltakarja az arcát, annyira szégyelli magát bűne miatt. Etus a Mama



szoknyájába kapaszkodva pityereg, a szomszédasszonyok jajgatnak, a házmesterné zokog, és letérdepel, a trotyli vasutas csak fújja – fújja.

A vén sírásó végzi a dolgát. Hantot emel Attila sírja fölé, kapájával keresztet is rajzol rá, aztán a fejtől való kopjafát is letűzi. Azon ákom-bákom betűkkel a fölírás:

Itt nyugszik Attila

élt 9 évet

szenet is lopott

mégis pofonvágták

A gyászolók hazaindulnak. Itt van közöttük a géppuskás baka is meg a két lovasrendőr a pályaudvarról. Ők is nagyon szégyellik magukat, szipognak, nagyokat fújnak zsebkendőjükbe.

Alkonyodik.

*„A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve
lassúdad harangkondulás.”*



Nyílik a konyhaajtó, belép Etus, szelesen, a barátnőjével. „Szerbusz!” – mondja, és belibeg a szobába. Attila ott fekszik a szénkupacon, és várja a lehörpintett folyadék hatását. De most forni kezd benne a harag, hát még az Etus sem veszi észre a haldoklását?

Felül. Nadrágféken, a lábaival hajtja magát, odacsúszkál a szobaajtóhoz. Elfekszik szépen, és kaparni kezdi lábával az ajtót.

Még nyögdéssel is hozzá.

Semmi hatás.

Úgy fekszik fejfel a konyha, lábbal a szobaajtónak hanyatt. Töpreng és sóvárog, hogy jöjjön már ki valaki, és vegye észre. Az ajtó zörgésére végre felfigyel Etus, mert kiszól: „Na!”

Ez így megy még egy kis ideig, aztán Etus türelmét veszítve feláll a barátnője mellől, és már a szobában rákezdi: „Attila meg vagy bolondulva?!”

Erre aztán Attila nagy színjátásba kezd: fetreng, jajgat, habzik a szája a keményítőtől. A hatás nem marad el; Etus rémülten kiált föl. Attila sírva tördeli ki a szavakat magából: „Istenem, Etuskám, meghalok, megittam a lúgkövet.”

Etus kiáltozva szalad le az udvarra. A testes házmesterné épp porol, amikor meghallja, hogy Attila öngyilkos lett. A porolóval együtt dühösen szuszog fel a lépcsőn. „Hol van az a бүдös kölyök?!” – lihegi, mint akinek borsot törnek az orra alá.

Az öreg vasutas épp a hangszerét szidolozza, ő is csoszog a házmesterné után. A konyhába érve a házmesterné fölkapja Attilát, és az ágyba löki: „nem szégyelled magad?! Miből fog eltemetni szegény anyád, mi?!”

Összegyűlnek a szomszédasszonyok, Attila nagyon fél, és nagyon büszke is egyszerre: „azt sem bánja, hogy az öregasszonyok már nem is róla beszélnek, hanem azon sópáncodnak, milyen drága a krumpli”.

Etus a Mamáért is elfutott. És Mama rémülten hagyja abba a mosást, kétségbeesetten rohan haza. Fut–fut, keresztül–kasul, külvárosi utcákon, gyárudvaron. Emberfőlötti aggodalmában elborul képzeletében a világ.

*„A hideg úrön holló repül át
s a csönd kihűl. Hallod-e, csont, a csöndet? . . .”*

Csak . . . , a szív a hang”.

*„A sarkon reszket egy zörgő kabát,
egy ember, üldögél,*

összehúzódik, mint a föld . . .”

„Szikárló tűzfalak”

„...kutyatej az elhagyott gyárudvaron,
„Töredezett, apró ablakok”
„Álmodozó telkek – üvegcserepek”
„S odébb, mint boltos temető,
vasgyár, cementgyár, csavargyár.
Visszhangzó családi kripták.
A komor feltámadás titkát
őrzik ezek az üzemek.”
„Egy macska kotor a palánkon...”
„Szalmazsákok, mint tutajok
úsznak némán, az éjjel árján – ”
„rongyok a rongyos fűveken
s papír. Hogy mászna! Mocorog...”
„A raktár megfeneklett bárka,
az öntőműhely vasladik
s piros kisedet álmodik
a vasöntő az ércformákba.”

Mama futása összekeveredik ezekkel a látomásokkal.



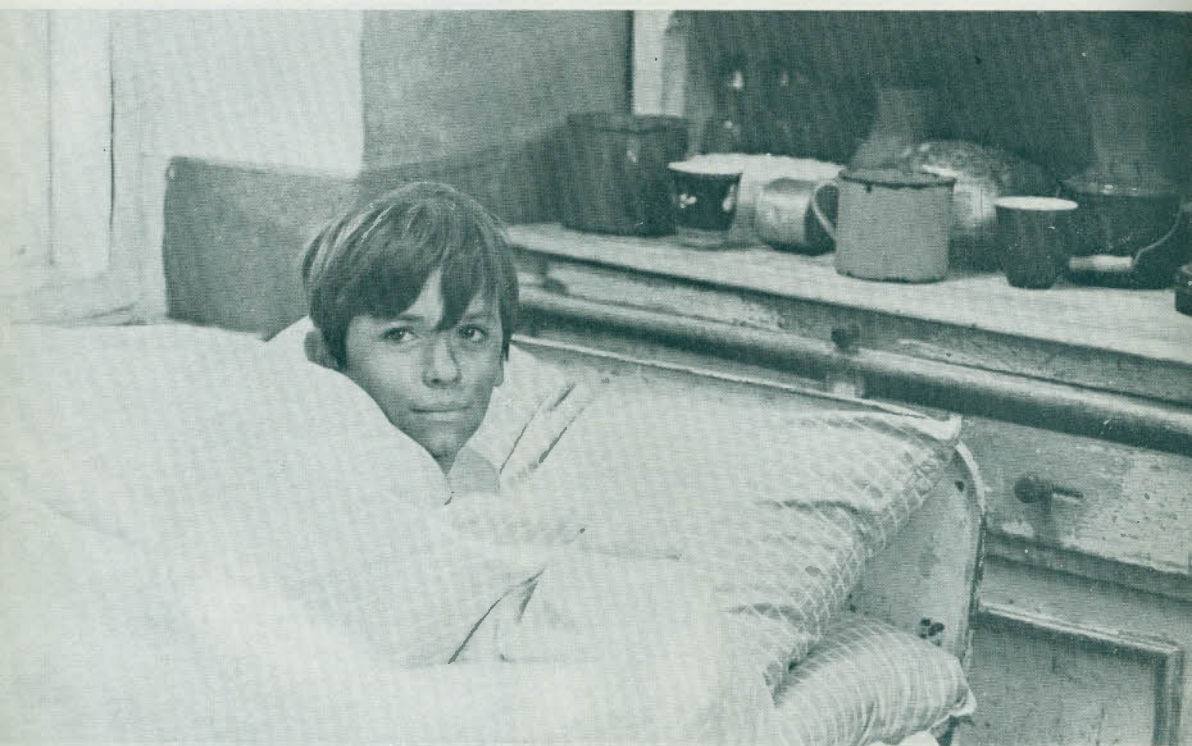
Otthon a Mama mindenkit félrelökve szalad az ágyhoz. Szája reszket, szeme könnyes. Aztán felveszi a karjára, simogatja, és csendesen, csaknem sűgva kérdezi: „Ki bántott fiam? . . . Mondd, mutasd fiaeskám, kisfiacskám, mit ittál?”

„Én majdnem végtelenül boldog voltam, hogy a mama felvett a karjára. Minden vádat elfelejtettem, csak erősen odasimultam hozzá. Ismét fölcsuklott belőlem a sírás, mert azt éreztem, hogy akkor lennék tökéletesen boldog, ha a Mama úgy vett volna föl, úgy simogatna és úgy beszélne ilyen csendesen hozzám, hogy én nem csináltam volna azt, amit csináltam. Aztán rámutattam a keményítőre, és csak ennyit mondtam: Ezt!”

A Mama megkönnyebbülten sóhajtott. Erre én magam is megszabadultam a belső terhemtől. Már nem is gondoltam semmire, csak őt éreztem, amikor bevitt a szobába, lefektetett az ágyba és betakart.

Ott ült egy kis ideig, halkan beszélt egy kicsit, egy-egy szót mondott csak, nem emlékszem, hogy mit, de nagyon szép volt.

Aztán kiment a konyhába, az Etust leküldte a boltba, hogy herbateát hozzon nekem, begyűjtött, vizet tett egy fazékba – koccanását hallom – a tűzhelyre – – én pedig elaludtam.”



CONTENTS

Studio

5 The reckoning of heritage

Discussion with the makers of the film *Ten Thousand Suns*

Ferenc Kósa, who won the director's prize at this year's Cannes Film Festival, Sándor Sára cameraman and Sándor Csoóri scenarist give an account in discussion about some problems that had arisen during their work. This film is of special interest and gained a place of importance in Hungarian film art through its sociographical and folklore motives, the epic intonation of the story, the ballad tone of performance, as well as through the outstanding picture composition. The goal was twofold: they endeavoured to reckon the social heritage of prewar peasant life for the present generation, to place in the foreground all the material accumulated under their industrious work, with modern artistic means.

19 The collaboration of the artists - the question of independence. A debate of cameramen on the expert teachings of the film *Late Season* (S. G.)

The cameraman section of the Film Art Society staged a debate on Zoltán Fábri's *Late Season* placing the methods employed as the main topic. At the same time, cameraman Kosuth Prize winner György Illés's life-work was evaluated.

Close up

25 The Czechoslovakian „new film”

26 Zoltán Hegedűs: Walks in Prague

In connection with a visit to Prague the writer of the essay gives a vivid survey of the newest trends in Czechoslovakian film art. He does not enter into details concerning the value of each film-maker, rather he tries to elucidate the meaning of the „Kafka heritage” touching upon the taste of the man of today, from what modern directors draw their conclusion in such topics as philosophy, psychology and morals.

35 The poetry of thought

A conversation with Jan Nemec (Yvette Bíró)

Jan Nemec and his collaborator Ester Krumbálová outlined the initiative motives starting them off on their film projects. They emphasize the ready picture composition whose main characteristic is a strong stylization; on the other hand they have drawn attention to the menace of estrangement prevalent in our society, losing recollection of historical teachings, accommodation to surrounding and mechanization of life, which are manifest as the main experience in the foci of films.

- 41 The makers
(V. Chytilová, M. Forman, J. Jires, P. Juracek, A. Mása, J. Menzel, J. Nemec. I. Passer, E. Schorm, S. Uher)

The article presents ten characteristic representatives of the Czechoslovakian „new film” giving a short account of their life history, excerpts from their confessions and interviews, further, a summary of the criticisms assessing their work in world literature.

Balance

- 74 Judit Máriássy: Stubborn stereotypes

In connection with the short film festival, held at Miskolc, the writer sums up TV report films presented there. She protests against stereotypes gaining field, and analyses the virtues of some the successful productions.

- 79 Károly Nemes: New films from the Béla Balázs Studio

On account of its novel way of expression, the Studio for young Hungarian film producers in the last few years has gained recognition - even in film festivals abroad. Home critics in several reviews are afraid of the Studio being at a point of stagnation nowadays. The author of the present article tries to clarify the causes of this crisis by summing up the latest productions in which the makers deficiencies in matters of method, deliver of message, etc. are examined.

- 84 Péter Molnár Gál: New wave from distant shores

Notes on the Cousins

In connection with the recent reprise of Chabrol's Cousins, the author endeavours to compare the impressions evoked by the film now, with those of the first time, when the new wave has appeared some years back. The personal criticism, with its sharp tone, throws light upon the ephemeral features, as well as on the lasting virtues of the new wave.

The film and its audience

- 89 Béla Taródi Nagy: Data on the world's cinema culture

Based on international data collections, the writer, with statistical tables, attempts to give a picture of the cinema culture on the world scale, then in European respect within the latter on the national scale as well.

- 96 Wajda and the twenty years old youngsters (Gábor Tánzos)

This article is the result of an audience inquiry. The author asked young workers, secondary school students, twenty years old girls, who saw Wajda's Ashes and Diamond, to write down their impressions, views on the leading character

and the presented historical teachings. On the basis of the answers, he investigates how much the youths of today understood Wajda's concept and what impact the film had on them.

103 The film's poetical image

Lajos Kassák on the relation of film and fine arts

Eighty years old Lajos Kassák, famous writer and painter, having a discussion with reporters, expounded his views on pictures dealing with Picasso's art and painting, on how these reveal the workshop-tricks on film and fine art and how artistic demands are represented in them, realizing the film's poetical image.

Books

109 János Kenedi on a Hungarian classic of film history.

Dealing with Iván Hevesy's *The universal history of silent films*, the writer appreciates the latest issue of this important work.

112 Small monograph in French on the new Hungarian film production (Gergely Bikácsy)

113 Memoires on the earlier Soviet film art (Péter Somlai)

Foreign periodicals

116 Peter Watkins's „angry” film: *The War-game*

118 Tarkovszkij „on the art of grasped time”

121 „Exorcizing” film art?

123 Old and new elements in Indian films

125 Failure or master piece? - Antonioni's new film

Suicide (film sketch). Screen play written by Ferenc Kósa from a short story by Attila József.

Olvasóink figyelmébe!

Felhívjuk olvasóink figyelmét a Filmtudományi Intézet alábbi kiadványaira, amelyeket korlátozott számban megrendelhetnek az Intézet gazdasági osztályától (Budapest, XIV., Népstadion út 97). A megrendelt kiadványokat utánvétellel küldjük el a megadott címre, illetve készpénzfizetés ellenében személyesen átvehetők.

A FILMKULTÚRA eddig megjelent számai közül az alábbiak kaphatók egyes példányonként: 1966/2, 1966/3, 1966/4, 1966/5, 1966/6. Az egyes példányok ára: 7 Ft.

Kiadványaink közül kaphatók:

Sz. Eizenstein: Forma és tartalom I-II.	41.— Ft
Eizenstein, a forradalom művésze	15.50
Nyizsnij: Eizenstein rendezési óráin	14.50
Lawson: A film az eszmék harcában	11.50
Grierson: Dokumentumfilm és valóság	22.50
Kracauer: A film elmélete I-II.	38.—
A híradó- és dokumentumfilm problémái (Cikkgyűjtemény)	27.—
Rendezői műhely (Cikkgyűjtemény)	29.—
Lebegyev: A szovjet némafilm története I-II.	40.—
Magyar Bálint: A magyar némafilm története I.	30.—

Index: 25.306

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd u. 16.)
673204 számon. Felelős vezető Kerschen Mihály

Area: 7.— Ft