

# FILMKULTURA

FILMELMÉLETI ÉS FILMMŰVÉSZETI SZEMLE \* 8. SZÁM

1961 JÚLIUS

## TARTALOM

### TÁJÉKOZÓDÁS

E.Zelinszkij: A.P.Dovzsenko művészi tapasztalatainak megismeréséhez .....	3
Eric Rhode: Miért mondott csődöt a neorealizmus? ...	20
Bernard Pingaud: A Szerelmen Hiroshima kapcsán .....	36
L.Szergejeva: A mexikói filmművészet tegnap és ma ..	53
Bertholt Brecht: Film, szervezet, művészet .....	64
Alexander Jackiewicz: Riciotto Canudo "hetedik művészet" elmélete .....	73
Jiri Struska: Két nemzetközi kongresszus Prágában ..	99
Dominique Genée: Come back Africa /Térj vissza Afrika/ .....	109

### FÓRUM

Nemes Károly: A tehetség problémája a művészetben ..	119
Zsigmondí Borbála-	
B.Egey Klára: A II. Magyar Rövidfilm Seregszemle ...	140

K é z i r a t

**FILMKULTURA**  
A FILMTUDOMÁNYI INTÉZET FILMSZEMLEJE

A szerkesztésért és kiadásért felelős: Berkesi András  
a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója  
Szerkesztő: Molnár István

---

Megrendelve: 1961. VI. 29. Póldányszám: 500  
Készült Rotaprint eljárással az MSZ 5601-54 Á és MSZ 5602-55 Á szabványok  
szerint 142 (A/5) ív terjedelemben ábrával

---

61- 6273 — FELSOOKTATÁSI JEGYZETELLÁTÓ VÁLLALAT, BUDAPEST

## TÁJÉKOZÓDÁS

*K. Zelinszkij*

### A. P. Dovzszenko művészi tapasztalatainak megismeréséhez

Dovzszenko művészi tapasztalatainak jelentősége túlnő a filmművészet területén. Nem véletlen azonban, hogy Dovzszenko alkotószelleme éppen a filmművészetben belül teljességedett ki.

Az, amit mi filmművészetnek nevezünk, csupán az utóbbi 30-40 esztendő alatt alakult ki. Csak a mai technika alapján jöhetett létre /fényképészet, vegyészet, optika/; olyan új technikai felfedezések nyomán, amelyek az emberi fejlődés évezredei alatt nem ismert eszközöket adtak a művész kezébe alkotói elképzelései megvalósítására. Az egyiptomi, a görög, a kínai, az indiai és a többi ókori művészet történetéből tudjuk, hogy az emberek a zenét, a költészetet, az éneket és a táncot egyesítő közös formákról áttértek a differenciált művészeti formákra. A művészet különböző fajtái és ágai a feudalizmus és a kapitalizmus korszakában egyaránt sokoldalú fejlődésnek indultak. Felszínre került a művészi megjelenítéshez szükséges kifejezési eszközök kimeríthetetlen gazdagsága. Az osztálytársadalomban azonban a művészet elszakadt a néptől. A nép még a szellemiségében népi jellegű, haladó művészetet is csak korlátozott mértékben vallhatja magáénak.

---

<sup>x</sup> A tanulmányt a Dovzszenko hagyatékából készült film Cannes-i bemutatása alkalmából közöljük.

A szocialista forradalom a legélesebben vetette fel a művészet jövőjéről szóló alapvető kérdést, a művészet és a nép összefonódásának problémáját; megkövetelte, hogy a művészet a nép gondolatainak és érzéseinek kifejezője legyen. Ekkor váratlanul igényként jelentkezett néhány, már régóta feledésbe merült szintetikus művészeti forma feltámasztásának szükségessége. Az októberi forradalmat követő első esztendőben már tömeges szinpad-i "látványosságokat" kezdtek rendezni a pétervári Mars-mezőn.

A technika fejlődése azonban ekkor az emberek kezébe adta a filmművészetet, amely már nem a nyomtatott betű eszközeivel, hanem a mozivásznon nyelvezetével szólt a tömegekhez; élő emberi figurákat, mozgást, a természet színeit idéste fel. Lenin azonnal felismerte a század új találmányának népi jellegét, óriási érzelmi és nevelő hatását.

Dovzszenko mint festő és rajzoló kezdte pályafutását. Film-rendezővé és forgatókönyvíróvá a forradalom avatta. Letette a ceruzát és az ecsetet, úgy tett, mint a hegedűs, aki karmesteri pálcával cseréli fel a vonót azért, hogy ne csak egy hegedű hallatszék, hanem a teljes szimfónikus zenekar. Alekszandr Dovzszenko azért ment át a filmhez, mert ezen a területen találta meg azokat a gazdag szimfónikus eszközöket, amelyek kifejezhették azoknak a történelmi eseményeknek nagyságát, arányát és erejét, amelyeknek ő is kortársa és részese volt. Dovzszenko meglátta, hogy a filmművészetben a nép, a néző bizonyos értelemben a művész munkatársa és ugyanakkor bírálója is. Dovzszenko azért választotta a filmművészetet, mert gondolkodó volt és új szavakat keresett a történelemben még soha nem látott események kifejezésére. A nép sorából származó és az októberi forradalom tüzeiben edzett Dovzszenko a filmművészetben vált forradalmárrá, olyan kifejezőmódokat és színeket talált gondolatai kifejezésére, amelyek alapján őt a szovjet művészet klasszikusainak élvonalába sorolhatjuk. Az európai országok és az Egyesült Államok különböző művészeinek képviselői egy körkérdés alkalmával az utóbbi ötven év legjobb tíz filmje közé sorolták Dovzszenko A föld című filmjét.

Dovzszenko neve Eisenstein és Pudovkin, a szovjet filmművészet klasszikus alkotóinak neve mellett fénylik; olyan embereké mellett, akik hozzájárultak az egész világ filmművészetének



fejlődéséhez. Ujszerűségüket elsősorban az ujszerű forradalmi tartalom jelentette, az az igényük, hogy ujszerű, még nem látott művészeti nyelvvel fejezzék ki mindazt, amit a szocialista forradalom adott a világnak.

Talán semmi nem fejezte ki olyan világosan az új iránti vágyat, a forradalmi korszak elsőpró erejét, mint Majakovszkij munkássága. Ugyanez mutatkozik meg különböző formákban és különböző mélységben korunk számos nagy művésznél, Eisensteinnél, Visnyevszkijnél, Majerholdnál, Pudovkinnál. Megnevezhetnénk még az ugynevezett baloldali művészet számos képviselőjét, akik többségükben komoly érdemeket szereztek, de mégsem tudtak elszakadni bizonyos romantikus absztrakcióktól és formalista kísérletezési kedvtől. Bár e tábor kutatószellemű művészei néha komoly eszmei és művészi hibákat követtek el, mégsem lehet - ahogyan ez nálunk gyakran megtörténik - dogmatikusan kétségbevonni e kísérletek eredményeit azzal az ürüggyel, hogy ezek a kísérletek nem férnek bele a szocialista realista művészet feladatairól alkotott, megszokott - és sajnos túlságosan földhözragadt-elképzeléseink kereteibe. Dovzszenko a kutatókedvű művészek dicsőséges csoportjához tartozik. Majakovszkij nem véletlenül becsülte olyan sokra Dovzszenko alkotómunkáját. E sorok írójának is lelkesen nyilatkozott "A föld" című Dovzszenko-filmmel kapcsolatos benyomásairól.

Dovzszenko nem egyszerűen filarendező, aki az író által teremtett művészi figurákat jelenteti meg a filmben. Nem is lehetett volna elképzelni, hogy Dovzszenko más forgatókönyvből rendezett volna filmet. A világ művészi érzékelésének valamennyi aspektusa - a festői, szobrászati, zenei és elsősorban filozófiai értelmezés - Dovzszenkónál szerves egységet képezett. Ennek az egységnek a középpontjában a szó állt, amelytől egyenes út vezetett a mozivászon megvalósított plasztikus megjelenítésig, a forgatókönyvi elképzelés mélyebb és világosabb feltárása érdekében. Amikor elolvassuk Dovzszenko forgatókönyveit és összehasonlítjuk azokat a filmekkel, világosan érzékeljük, hogy mi az az új, amit a film technikája korunk művészeinek kezébe adott és amit a régi idők művészei nem ismertek.

Dovzszenko író, sőt elsősorban író. Dovzszenko forgatókönyvei prózában elmondott, sajátos lírai-epikus költemények. Meg-

találjuk bennük a természet gogoli tisztaságu leírását, a gyermekkor emlékeit, monológokat, a szerző lírai kitéréseit, a sürített drámai dialógusokat, a jövőendő századok nemzedékeihez forduló szónok retorikáját, a fájdalom kiáltását és a bölcsődal melódiáját.

Dovzszenko munkáit fokozottan és érezhetően áthatja a művész egyénisége, egyéni alapon foglal állást minden felvetett kérdésben és igen gyakran nyul vissza saját életének motivumaihoz. Ez éppen úgy kiütözik "A föld" /1930/ című filmjéből, mint "A lángoló évek elbeszélése" című filmjéből, vagy akár "Az Antarktisz felfedezése"-ből, amely látszólag egészen távolesik a mai témakörtől.

Dovzszenko minden munkájában előtérben áll kortársunk rendkívül sokrétű, érző lelkületű figurája. Az események lendülete és nagysága az egyszerű dolgozó ember iránti lángoló szeretettel párosul. A művész szinte izgatottan várja azt a nagyszerűt, ami történelmi fog. A tragikumot az élet szépségének szeretetével fonja össze.

Ha megvizsgáljuk közelebbről azt a bonyolult emberi figurát, amely Dovzszenko romantikus és költői műveinek lapjairól bontakozik ki elének, akkor első látásra két vonást kell megragadnunk. Az első vonás a gyermekkor költészete és az új világ gyermekien friss érzékelése. Ezt az új világot Dovzszenko eredeti formában kapcsolja össze a forradalom előtti ukrán falvak patriarhális életmódjával. A bibliai szakálu klasszikus ukrán apó, aki olyan, mintha a feketeföldből pattant volna ki. A jószágos öreg lantos és gondolkodó talán a legjobban fejezi ki az ősi mult áhitatos költészetét. A másik vonás a történelmi események mélyén születő új szokatlanul erős megérzése, az arányok nagyságának érzete. Majakovszkij óta nézetem szerint talán egyetlen szovjet művész sem érezte annyira át korunk történésének roppant jelentőségét és hatalmas arányait. Mindez Dovzszenkónál megragadó érzelmi erővel jelentkezik, hol a magasztos képekben, hol a leírásokban és a dialógusokban. Az egyik oldalon az egyszerű, csendes, idillikus falusi életet pislákoló lámpást találjuk, a másik oldalon a csaták villogó fényeit, az olimposzi istenek dörgő hangján megszólaló szocialista óriások hősi tetteit. Ezzel az

érzelmi skálával találkozunk Dovzsenkó valamennyi munkájában, ehhez keveredik a múlttól való elválás fájdalma, és a vakítóan fényes jövő miatt érzett büszkeség.

Az "A föld" - költemény prózában. Természeti képeivel, a himzett ingekben járó lányokkal és legényekkel, egész levegőjével maradéktalanul tükrözi az ukrán folklórt és a színek sűrűsége Gogolra emlékeztet. Tartalmában tragédia, amelyet meseszerű köntösbe burkolt realista nyelvezettel irtak meg. "A föld" művészi alapgondolata az élet összeütközése a halállal. Az élet hordozója az új kolhozfalú, a fiatal traktoristák. A halál és a pusztulás hordozói a kulákok.

A félig meseszerű folklorisztikus légkör, amelyben ez a gondolat kifejezésre jut, már az első oldalaktól kezdve világosan áll előttünk. A békés, munkaszerető falusi élet költészetét és szépségét az apóka személyesíti meg, aki a szerző emlékeként jelenik meg. A kép a bibliai paradicsomra emlékeztet, ilyen festmények függtek valamikor a kunyhókban az ikonok alatt. Az almafe alatt a lehullott almák között, fehér ingben, "az öregségtől és a jóságtól egészen fehérén és áttetszően, - írja Dovzsenko a forgatókönyvben, - feküdt nagyapám, Szemjon, azelőtt fuvarozó paraszt... Száz éves volt, azaz valamivel kevesebb, de kellemes arra gondolni, hogy pont száz, mert ez így szebb. Szépen feküdt, mint egy festményen. Úgy tűnt, hogy kissé fénylik és ha nem is fénylett, mindenesetre így tűnt, mert mosolygott, vasárnap volt és ráadásul valamilyen ünnep."

Az élet és a halál örök konfliktusának költői témája már az első jelenetben adva van. A jóságos és áttetsző apót lassan elhagyja az élet és mellette a fűvön egy kisgyerek első két fogával megkísérli, hogy beleharapjon egy almába.

Az olvasóval elbeszélgető szerző a továbbiakban elmondja, hogy a filmben talán nincs is szükség erre az apóra, de neki a hangvételhez, a hangulathoz kellett.

Az egész első részt gyengéd színek szövik át, szinte halljuk a fűben ciripelő tücsököket, az egyszerű és természetes falusi élet idillikus hangulata áraszt el bennünket, olyan az egész, mint egy dal az élet és a szépség forrásaihoz.

A második rész olyan jelenettel kezdődik, amely élesen el-lantmond az eddigieknek. Arhip kulák háza áll előttünk. Arhip, a

felesége és három lánya kétségbeesetten állnak. Tudják, hogy hamarosan felszámolják a kulákokat. A kutyák vonítanak. Arhip össze akar törni mindent. Megragadja a baltát, mert meg akarja ölni Vaszilijt, a komzomolistát. Saját lovait is le akarja mészárolni.

Traktor érkezik a faluba. Mindenki örül. Csak a kulákokban isszik a gyűlölet. Vaszilij - Opanasz középparaszt fia-traktorral szántja fel a régi mezsgyét. Leszáll a csendes ukrán éj. Ezen az éjszakán Vaszilij találkozik Nataljkával, majd boldogságában, örömben táncolva halad hazafelé a holdfénytől megvilágított úton. Már eljárt vagy három táncot, három utcán keresztül és majdnem megérkezett házához, amikor lövés dörren és Vaszilij, a komzomolista összeesik. "Táncolva rogyott az utra a halálba. Könnyei por csillant meg holtteste felett a holdfényben. Valaki szaladt távol a fűzfák között. Lovak horkantak."

E meszeszerű tragédia utolsó jelenetei és képei a nagy fájdalmat és tiltakozást ábrázolják. A tömegek fájdalmát és tiltakozását. Opanasz tiltakozik. Nataljka fel és alá járkál kunyhójában, ruháját tépdesi, teljes erejével, virágzó életerejével tiltakozik vélegénye halála ellen. A természet színei is tiltakoznak az emberi lelkiismeret, az emberi munka igazsága tiltakozik. Minden világos, minden az izzás és a kifejezőerő végső fokához jutott el.

A falu ujszerűen temeti Vaszilijt, akit a kulák fia ölt meg. Virágok között viszik, komzomolista dalokat és az internacionálét éneklük. Erről a jelenetről a szerző így írt a forgatókönyvben:

"Az új élet győzelméről szóló népi hősi szimfónia a legbonyolultabb hangösszetételekben, rézhangszerek, emberi hangok, pengetős hangszerek és az új dalok keveredésében született."

Ezek a szavak az egész műre is vonatkoznak. Itt is hősi szimfónia születésének vagyunk szemtanúi, amelyet a dal, a folklór, a retorika és a freskófestészet elemei hoznak létre. Ezt a romantikus művet a világos alapeszme és a lakónikus kifejezőeszközök teszik erőteljessé.

"A föld" című film, mint a romantikus művészet valamennyi terméke, elkerülhetetlenül és fokozottan magán viseli a valóság szubjektív beállítását. "A föld" ugyanakkor korunknak nemcsak

művészi, hanem emberi dokumentuma is, kivételes eredetiséggel reagál a huszas évek végének és a harmincas évek elejének eseményeire, vagyis a kiélezett osztályharc légkörében zajló teljes kollektivizálás eseményeire. Ez a mű a legnagyobb mértékben eredeti és tehetséges, hosszú éveken át hatást fog gyakorolni az új művészet fejlődésére.

Az Arzenál /1928/ - a kronológikus sorrend itt nem játszik szerepet - abból a harcból mutat be epizódokat, amely Ukrajnában zajlott le a szovjet hatalom megteremtéséért. A filmben a kievi Arzenál munkásairól van szó, akik fellátszadtak az ukrán nacionalisták ellen.

Dovzszenko e művét ugyancsak a legnagyobb fokú drámai erő jellemzi, az erőteljes, nagy hatást gyakoroló rendkívül kifejező jelenetek. Egyes jelenetek nyíltan szimbólikusak. Az "Arzenál"-ban Dovzszenko drámai tehetsége szatirikus tehetséggel párosul, groteszk formában leplezi le a kigunyolásra érdemes jelenségeket.

Nagy hatású szatirikus jelenet az ukrán nacionalisták közös imája Bogdán Hmajnickij emlékművénél. Az "Arzenál" stílusát tekintve Dovzszenko egyik legrealisztikusabb alkotása, ebben a filmben alkalmazta viszonylagosan a legkevesebb romantikus eszközt.

"Aerográd" című filmjében Dovzszenko a Csendes Óceán partjainál épülő szovjet életet akarta bemutatni, továbbá a japán militaristák ellenséges próbálkozásait. A távoli tajgában, egy elmaradt faluban játszódik a történet, itt is élnek azonban ujtípusú emberek. Ilyen Glusak, az öreg vadász, akit Tigrishalálnak neveznek; annak Vlagyimir nevű repülő fia és Vlagyimir felesége, egy kóreai nő. Jóindulatu, őszinte, nemes érzésű emberek, akik sokáig nem veszik észre, hogy a magát régóta barátjának álcázó Hugarakov-diverzánst. Glusak tudomást szerez Hugarakov árulásáról. A két férfi találkozása a tajgában Dovzszenko egyik legdrámaibb jelenete. Az 1935-ben készült "Aerográd" nézetem szerint Dovzszenko stílusától a legtávolabb eső mű. Van ebben a filmben hazafias pátozz, érzékelteti hazánk aranyait és perspektíváit, de hiányzik a filmből az a központi, kifejezetten költői alapgondolat, amelyet Dovzszenko valamennyi egyéb filmjében és for-

gatókönyvében megtalálunk. Ez a film inkább karcolat, vagy inkább karcolat formájában megoldott illusztráció, ahhoz az elképzeléshez, amelyet a művész alakított ki magának két világ harcáról a Távolkeleten: a szovjet állam és az imperialista Japán harcáról.

A karcolatban elmondottak politikai időszerűsége megszűnt és így az egész film ma már elavultnak hat.

A Scsorsz című filmköltemény 1939-ben készült. Az ukrán és az orosz nép közös harcának pátosza hatja át. Itt Dovzszenko új erővel és új minőségben bizonyította be, hogy korunk történelmi eseményeinek ábrázolásában /többek között a polgárháború, a nagy honvédő háború és a szocialista építés eseményeinek ábrázolásában/ páratlanul tudja érzékeltetni az események romantikáját, izását és arányait. Dovzszenko sehol sem merül el a részletekben, széles, romantikus ecsetvonásokkal dolgozik, kedveli a kifejező és szembetűnő hiperbóákat. Ez néha a helyes valóság-arányok megbontásának veszélyét rejti magában, de Dovzszenko az esetek többségében megtalálja a szükséges egyensúlyt.

A "Scsorsz"-ban számos új művészi ötlettel találkozunk. Ilyen például a lakodalom jelenete, amikor a vendégek csatlakoznak Scsorsz embereinek hadműveleteihez, sőt, a menyasszony is nyomban a lakodalmi asztal mellől követi Csizs utasparancsokat. Élesen groteszk jelenetek mutatják be az ukrán direktórium ülését Petljura elnökletével és ugyanilyen izű a színházban játszódó jelenet is, ahol megadóztatják a kievi burzsoáziát.

A "Scsorsz" a maga egészében véve hősi költemény arról a harcról, amelyet a nép vívott boldogságáért, költői pillantás, amelyet az utókorból vetettek arra az időszakra. A lényeges elemek kidomborodtak, a jelentéktelenek eltűntek és mindennél fényesebben lépett előtérbe a felszabadulásról és boldogságról szóló népi álm.

"Feltámadunk - mondotta Scsorsz, aki gondolataival a jövő századai felé kalandozott. - Feltámadunk a századok homályából, és hatalmas sorokban ünnepélyes lépésekkel és szépségesen vonulunk el előttük, bátran, józanul, mint akik nem ismerték a veszélyt, a hízélgést és az árulást. Ilyen egyszerűen, ilyen méltóan fogunk haladni Lenin mögött és ha most ezt sokan egészen világosan látnák, akkor bizony felsírnának bánatukban, hogy nem

ezért küzdöttek egész életükben és hogy nem tartották mindig magasan a fejüket. Igen ... a nép dalaiba foglal bennünket."

A Micsurin /1948/ himnusz a nagybetűvel irt és a Gorkij által megálmodott Emberhez. Ezt a gondolatot legjobban talán a forgatókönyv utolsó szavai fejezik ki: "Emlékművet fognak neki állítani. Olyan hajlíthatatlannak faragják ki, mint amilyen öregkorában volt, olyan egyenesnek és nyíltak. Fedetlen fővel fog állni, elgondolkodó, tudástól barázdált arcával. Előretárt karjaiban gyümölcsöket fog tartani - ezzel ajándékozta meg az emberiséget. És a gránitból készült talapzatra csak egy szót fognak bevésni, azt, hogy <jó>".

Megítélésem szerint ez a film Dovzszenko egyik legnépszerűbb műve, a "Scsorsz"-hoz hasonlóan. Jó ez a film, mert realista, mert ragaszkodik az igazsághoz és ugyanakkor sajátosan, Dovzszenkóra jellemző módon avatja rendkívülivé a megszokottat, a jövőből néz vissza a jelenre. Mindez az örömteli izgalom hangulatát varázsolja a költő műveibe. Micsurin Dovzszenko ábrázolásában az alkotás embere, sőt, ezen túlmenően művészi önéletrajznak is tekinthetjük a figurát. Ez a figura bölcseséget hordoz, gondolatvilága emelkedett, mélységesen hisz az alkotómunkában. Dovzszenko Micsurinja azokat az erkölcsi követelményeket tükrözi, amelyeket az emberi lelkiismeret támaszt bennünk. A Micsurinról szóló költői elbeszélés magasröptű gondolatokat ébreszt az ember rendeltetésével, lelkületének szépségével, a szerelemmel és a kötelességgel kapcsolatban. Az elbeszélés drámai izzásu, hőse fáradhatatlanul harcol minden maradiság ellen.

Az Antarktisz felfedezése valóságos adatokra építő történelmi elbeszélés, amely F. Bellingshausen "Két felfedező ut a déli jeges tengeren" című feljegyzéseire támaszkodik. A forgatókönyv hősei - akárcsak a "Scsorsz"-ban - valóságos nevükön szerepelnek. Dovzszenko megjelölése szerint "a forgatókönyv jellegét tekintve hősi filuköltemény." A kidolgozás módja rendkívül gondos, mert Dovzszenko nem akarta, hogy a színészeket száraz és sematikus forgatókönyvi anyag feszélyezze. Dovzszenko mindezt megtett annak érdekében, hogy a forgatókönyv megkönnyítse a hős alkotómunkáját, nemes érzéseket ébresszen és előmozdítsa az alkotás légkörének kialakulását valamennyi epizód, és általában az egész film forgatása során.

Dovzszenko már az első soroktól kezdve hősi, emelkedett motívumokat tár az olvasó elé, amikor először mutatja be hőseit. Tengerészek haladnak a kronstadti parton. Fejtartásuk büszke. "Kissé izgatott, ünnepélyes arcuk is mutatja, hogy az ismeretlen messzeségre gondolnak." - írja róluk Dovzszenko. Ez a romantikus alaphang jellemzi az emberek hangulatának ábrázolását is. Dovzszenko arról beszél, hogy a távozó tengerészek arcáról olyasmint olvasható le, hogy: "az előttem álló ut annyira nagy és ez a gondolat annyira hatalmában tart, hogy a környezetem szinte közbönsnek, mulékonynak, jelentéktelennek, valahogyan a multhoz tartozónak tűnik. Ezt érzem veletek kapcsolatban is, barátaim, és minél több szomorúságot látok a szemetekben, annál gyorsabban szeretnék tőletek elbucsuzni." Dovzszenko az emberben és a jelenségekben mindenkor a rendkívülit, a hétköznapokból kiemelkedő vonásokat kereste. Az "Antarktisz felfedezése" a mult század harmincas éveiben játszódik, de az alkotó éppen azt a hősi és hazafias tartalmat tárja fel, amely jelenünkkel fűzi össze a távoli napok eseményeit. A Déli-sark egyik szovjet tudományos központját ma békésnek, azaz Mirnij-nek hívják, éppen úgy, mint annak idején Bellingshausen egyik hajóját.

Az alkotó olyan hangulatot ébreszt az olvasóban, hogy az úgy érzi, itt nemcsak egyszerűen két hajó indul el távoli expedícióra, hanem valami szép és hősi dolog következik.

Az Antarktisz felfedezésében sok érdekfeszítő és hatásos jelenetet találunk. Az alkotó erőteljesen írja le a tengeri vihar képeit, a Mirnij és a Vosztoz tengerészeinek emberfeletti küzdelmét a dühöngő elemekkel. Dovzszenko óriási kifejező erővel ábrázolja a két hajó utját.

Ezt a forgatókönyvet a lelkes hazafiság szelleme hatja át és számomra mindeddig érthetetlen, hogy miért nem készült belőle film.

Az "Antarktisz felfedezése" című forgatókönyvben nincsenek önéletrajzi elemek, mert a mű teljes egészében, kizárólag történelmi dokumentumokra támaszkodik. Ugyanakkor nem kétséges, hogy ebben a műben is adva vannak azok a bizonyos motívumok, amelyek egyszer és mindenkorra hatalmukba kerítették a művész szívét. Az orosz ember és az orosz haza nagysága összefonódik a költő tudatában azzal a sok szépséggel, amit az élet nyújt az embernek.



"Az elvarázsolt Gyeszna" című elbeszélést a szerző kifejezetten önéletrajzi műnek nevezte. Kora ifjúságát vonultatja fel, amelyet falun töltött a Gyeszna folyó partjánál, lovakkal és madarakkal barátkozva, a folyó, mező, dalok és legendák légkörében.

A különböző népeknél és számos írónál rengeteg visszaemlékezéssel találkozunk, amelyekben a mult egyéni és társadalmi vetületben jelentkezik, hol élesen kritikus, hol pathetikus, hol lírai, hol pedig egyéb aspektusokban. Az orosz falu irodalmi ábrázolásában régebben is két irányzatot különböztethettünk meg. Az egyik irányzat írói az emberi méltóságnak ellentmondó bűnök halmazának tekintették a régi falusi életet. Ezek az írók előszeretettel ábrázolták "a falusi élet idiótikus levegőjét" és azt mágyarásgatták, hogy a nyomasztó körülményeket a magántulajdon, a kapitalizmus feltételei szülték. A másik irányzat írói /ez a tendencia már Turgenyevnél kezdődött/ elsősorban a falusi élet költői vonatkozásait, a patriarchális életformát ragadták meg. A szovjet irodalomban is megfigyelhetjük a két tendencia jelentkezését: az egyiket például Podjacsev és Pamferov, a másikat Jeszenyin és Zencovszkij képviselik.

Dovzszenko a második tendencia következetes képviselője, meggyőződéssel ábrázolja a falusi élet költészetét. Ha irodalomtörténeti alapon kívánunk beszélni Dovzszenko "Az elvarázsolt Gyeszna" című önéletrajzi jellegű elbeszéléseéről, akkor azt mondhatnók, hogy sajtóságos epikus idillel állunk szemben, amely szatirikus és groteszk elemeket is magába foglal. A patriarchális falusi életforma kiindulási alap, amelynek segítségével az alkotó kifejezésre juttatja a szépség és a jóság iránti lelkesedését.

Az elbeszélés első lapjai a falusi élet epikus idilljét idézik fel, amelynek középpontjában Szemjon apó áll, ugyanaz a Szemjon apó, akivel az olvasó már "A föld" című filmben ismerkedett meg. Érthető, hogy az apó és felesége, Maruszja azokban a régi időkben vallásos emberek voltak, vagy legalábbis gyerekkoruk óta vallásos intézmények tisztaletére nevelték őket. Dovzszenko erről jóindulatu humorral emlékezik meg. E világ hőseit részben legendaszerűen, részben kedves és könnyű iróniával ábrázolja. Dovzszenko például így ír "Az elvarázsolt Gyeszna" egyik hősről: "Zaharka apó kovács volt, bár soha senki nem látta,

hogy kovácsolt volna valamit. Általában hosszú horgászbotok egész kévéjét hordozva haladt el házunk előtt és csizmája annyira nyikorgott, hogy mi éjszaka, amikor visszatért a horgászásból, úgy felriadtunk, mintha mennydörgött volna". Dovzszenko elmondja nekünk, hogyan látta gyermeki szemmel ezt a legendás és csodálatos világot és ugyanakkor feltárja előttünk esztétikájának forrásait. "Nyugtalanságot, mozgást, harcot láttam mindenütt a tölgyfák és a fűzfák kergén éppen úgy, mint a mocsár vizében, vagy a régi, omladozó falakon. Bármin akadts is meg a szemem, mindig és mindenütt valami olyasmit láttam, ami hasonlított emberekre, lovakra, farkasokra, szentekre, valamint, ami háborúhoz, tűzvészhez, összezsapáshoz hasonlított. Minden kettős életet élt bennem. Minden összehasonlításra serkentett, minden hasonlított valamire, amit valahol régen már láttam, elképzéltem, átéltem..."

"Az ervarázzolt Gyeszna" számos nagyszerűen megírt jelenetet tár elénk. Ilyenek a husvéti árvíz jelene, a megszőkött oroszlán esete és az időjós holló jelene. Nézetem szerint irodalmi vonatkozásban ez Dovzszenko egyik legkifejezőbb és legerőteljesebb műve, bár az arányok néha eltulzottak és legendába kívánczók.

Az alkotó megérezte, hogy a kritikusok esetleg kifogás tárgyává tesszik a mult idillikus ábrázolását és ezért így fejezi be költői elbeszélését: "Nem dicsártem fel vajjon tulságosan régi falumat, régi házamat, régi lovaimat? Nem tévedek érzéseimben és emlékeimben? Nem. Én nem vagyok a régi falu, a régi emberek és általában a régmult hive. Századom gyermeke vagyok és kortársaimhoz tartozom. Ha néha visszanezegetek a régi kutra, amelyből a vizet ittan, vagy barátságos öreg házamra, és ha áldásomat küldöm rájuk a távoli multba, akkor csak azt a hibát követem el, amelyet valamennyi korszak és nép minden művésze elkövet és el is fog követni, ameddig a világ áll, amikor visszamelékezik gyermekkorra felejthetetlen varássaíra. A megismerés első éveiben feltárul tiszta szemünk előtt a világ, az élet minden benyomása halhatatlan és drága emberi harmóniába olvad össze. Jaj az embernek, amikor kiszárad a fantáziája, amikor gyermekkorának legtisztább forrásai felé tekintve nem lát semmit, ami kedves és rendkívüli volna, amikor semmi sem melengeti, sem az öröm, sem az emberi bánat". Szintelen az ilyen ember, akármilyen magas

polcon is ül, szintelen a munkája is, amelyet nem ragyog be az idők meleg fénye."

A lángoló évek elbeszélése a nagy honvédő háborúról szóló mű. Szenvedélyes tiltakozás a Fasiszmus ellen; a népet és a hazát magasztaló hazafias dal. Ez a mű Dovzszenko valamennyi munkája közül legközelebb áll a szinpadias jellegű publicisztikai monológhoz. Ez a forma egyrészt lehetőséget nyújt az alkotónak arra, hogy szélesebb mederben bontsa ki gondolatait, másrészt azonban bizonyos epizódokban retorikához vezetett. Én ezt a művét azért neveztem publicisztikai monológnak, mert hősei nem annyira jellemek, mint inkább az alkotó gondolatainak és hangulatainak kifejezői. Ezért találkozunk a műben a magasröptű kifejezésmód és a groteszk, szatirikus elemek keveredésével. Ez a munka stílusában távolról Majakovszkij "Miszteria-Buff"-jára emlékeztet. A történelmi események Majakovszkijnál és Dovzszenkonál egyaránt világméretekben jelentkeznek, egy hatalmas glóbusz tűnik fel előttünk, amelynek felületén két erő harcol egymással: a dolgozók és a burzsoázia, a kommunizmus és a fasiszmus.

"A lángoló évek elbeszélése"-nek nincs pontos vonalvezetése. A háború kronológikusan elhelyezett képeit kapjuk és mint Dovzszenko más forgatókönyveiben, itt is nagy helyet foglalnak el a szerzői kitérések és az események légkörét leíró lapok. A háború elején vörös katonának bevonuló Ivan Orljuk, a mű főhőse, Vaszilij Tyorkinhez hasonlóan szimbólikusan fejezi ki saját népet. Nagyszerű, elpusztíthatatlan katona, aki a csata hevében nem veszi észre a veszélyt és a fájdalmat. Róla mondja a szerző, hogy: "Szenvedélye olyan magas fokon izzott, hogy csak akkor tört meg, amikor majdnem egészen elfolyt a vére, csak ekkor állt meg, szinte elolvadt, mint viasz a napon, összeesett." Ivan Orljuk elveszíti eszméletét és közben elvonulnak előtte költői ifjúságának képei, csónakon siklik végig a Gyeesznán, elvarázsolt folyóján.

A mű legtöbb epizódja szembeállítja egymással a gyermekkor, az anyai szeretet, az otthon szépségeit és a fasiszta embertelenséget, a megszállók arcátlanságát és kegyetlenségét. Uljana tanítónő, aki később Ivan felesége lesz, az új szovjet nemzedék hajthatatlan erejét és hazafiságát képviseli. Gribovszkij tolmács, aki egyébként német tiszt és az ukrán nacionalisták

soraiból kerül ki, kifejezetten szatirikus ábrázolásban áll előttünk: "Kóborlásának hosszú évei alatt egy tucatnyi bulvár regényre való kalandja akadt, és nem egy tucat kémszervezettel kötött ismerettséget. Megfelelő helyen "a terror ügynökének" nevezték, magáénak mondhatta Lettország, Csehszlovákia, Franciaország, Németország, Belgium és Argentina állampolgárságát. Számos ország ügynöke volt, szerette a szép nőket és a bort, szenvedélyesen vonzódott a drágakövekhez és a választékosan szép ruhákhoz". Dovzsenko ezt az embert "minusz-embernek" nevezi.

A műben tehát minusz-emberek és plusz-emberek ütköznek egymással össze és ennek megfelelően az alkotó hol világos, hol sötét színeket használ.

Dovzsenko kihangsúlyozza a mű feltételezett, legendás világát. Amikor például Iván beszélgetést folytat a szövetségeseikkel a második fronttal kapcsolatban, eleinte husz méter magasra nő, utána eltűnik a felhők között, madárként repül a tenger felett, utána leeszszedik a vízbe és végül visszatér a rendes emberi életbe. Akárcsak "A föld"-ben és talán az "Arzenál"-ban és egyéb filmekben is - itt is az élet és a halál konfliktusa az alapmotívum. Ez az emberi élet drámája, amely a háború képeiben, a jellem szépségeinek nagyszerű lángolásaiban és az emberi kegyetlenség szörnyű megnyilvánulásaiban tárul fel. Az utolsó jelenet kozmikus erejű: a földgolyó forog az űrben, tűzvészek pusztítják Oroszországot, Bjeloruszsiát, Ukrajnát és két hang harsogja túl a fegyverek dörrenését. Az élet hangja legyőzi a halál hangját.

"A lángoló évek elbeszélése" csodálatos, Dovzsenkóra mélysegesen jellemző mű. Szükséges láncszem a Dovzsenko által teremtett megjelenítések rendszerében. Ez tehetségének egyik új oldala, egy szenvedélyes művész állásfoglalása korunk legnagyobb eseményeivel szemben.

Dovzsenko művészetéből nagy korunk eseményeinek levegője árad. Hősi művészet ez, amelyet áthat a nép és a haza mélységes szeretete.

Elérkeztünk Alekszander Dovzsenko Dal a tengerről című, utolsó drámai költeményéhez. Valóban, leginkább drámai költeménynek és nem forgatókönyvnek kell neveznünk a szó művészetének ezt a termékét, amely oly sajátosan jellemzi Dovzsenkót mint mű-

vészt. Mint olyan művészt, aki gondolatait először szavakba sűsíti, később pedig a mozivászonon látható képi és zenei megjelentésekbe. Ha létezne térhatású film, vagy pedig lehetőség volna valamilyen, a technika legújabb vívmányaira építő tömeges, teátrális látványosság létrehozására, akkor Dovzsenko bizonyára hozzányult volna ezekhez az eszközökhöz. Egész lényével a jövő felé törekedett.

Az az új, ami az SzKP XX. kongresszusa után vonult be életünkbe és irodalmunkba, úgy jutott kifejezésre Dovzsenkónál, hogy ráirányította művészi figyelmét "a legújabb típusu ember formálásának" alapvető problémáira, az erkölcsi problémáira. A központi konfliktus, amely körül a cselekmény kibontakozik, egyrészt a magasatos és emelkedett elveket hordozó embereket mutatja be, mint amilyenek Katyerina, Zaridnyij kolhozelnök, Fedorcsenko tábornok és sokan mások. Másrészt pedig a sekélyes és gyarló lelkületű embereket. A negatívumok hordozója Valerij Golik munkavezető, ez a kapzsi és gyenge jellemű ember. Ez a konfliktus valahol a mélyben fekszik, mert a "Dal a tengerről" alapgondolata az alkotás szimfóniája. A háttér a kohovkai erőmű építése szolgáltatja. A nép minden felől ösztönlik az össznépi alkotómunkának erre a fórumára. Az egymásra következő jelenetek elbűvölő világot tárnak elénk. Itt van Arisztarhov mérnök: "Mérnök. De költő is. Egy hatalmas zenekar karmestere, amelyben számos zenész fiatal kora miatt nem tudja állandóan betartani a harmónikus ütemet, négy év óta időnként melléfognak és el-elkeserítik a karmestert. De a szimfónia erőteljesen zeng. Alig vesszük észre a zenészek apróbb melléfogásait, mert fenségesen szól a zene a Dnyeper mellett, Ukrajna sztyeppéin, a Volgánál, a nagy szibériai folyóknál, fenséges erővel szállnak a hangok mindenfelé az egész világ felé."

Amikor olvassuk a "Dal a tengerről" forgatókönyvét, amikor végigtekintjük a népből jött csodálatos embereket, ukrán kolhozistákat, jó és bölcs embereket, amikor látjuk, hogyan távolít el az exkavátor régi házikókat ott, ahol a tenger fog csillogni, amikor látjuk, hogyan hömpölyög a jövő felé az emberek és az események óriási folyama, akkor meglátjuk azt is, hogy mennyi fény ragyogja be mindezt ugyanugy, mint a napfény a végtelen szovjet földeket. Dovzsenko csodálatos, napfényes művész. Minden

porcikájával a hercizmus és a romantika felé tör. Mélységes népiessége miatt van ez így. Népiesség és ujitószellem - ezek művészi arculatának vonásai. Dovzszenko hősei, a "Dal a tengerről" ukrán kolhozistái tartalmas szavakkal mondanak bölcs dolgokat. Ez méltóságot, emberi nagyságot kölcsönöz nekik. Dovzszenko művészetét nem fenyelezi az életforma, az etnográfia, a zárt elemek. Ilyen ez a művész, aki rászolgált arra, hogy nagynak nevezzük.

Alekszander Dovzszenko a szocialista forradalom korszakának gyermeke. Művei a kor nagyságát és hatalmát tükrözik. Művészetének legfontosabb hajtóereje azonban a szeretet, a haza és a nép szeretete. A "Dal a tengerről" ezekkel a szavakkal végződik: "A messzeségben lassan eltűnő partokra tekintek és lehajtott fővel suttogom az új tenger valamennyi munkásának: adjon nektek a sors erőt, nagy gondolatokat és hosszú boldogságot. Köszönöm nektek a kincset, amelyet nekem ajándékoztatok, az ihletet, a közöttek érzett életörömöt. Fogadd el szeretetemet népem, te nagy folyó, te tiszta telihold, te szépséges part."

Ilyen Dovzszenko, ilyen a művésze, tiszta, mint egy sóhaj és mély, mint a szerelem.

X X X

#### Dovzszenko utolsó nyilatkozataiból

1956 november 13-án Dovzszenko előadást tartott a Moszfilm-Studio rendezői tanfolyamán. Ebből ragadunk ki néhány gondolatot.

"... Egyes filmekben mindent megtalálunk, kivéve a legfontosabbat, a legrágábbat, a legértékesebbet - az emberséget. Amikor egy filmből hiányzik az emberség, olyan házra emlékeztet, amelyben mindenki kalapban jár és oda ül, ahová éppen eszébe jut. Ilyen házban nincs öröm.

... Higgyék el nekem, hogy a néző mindenkor meghálálja a beléje helyezett bizalmat. Állandóan rettegünk attól, hogy nem értenek meg bennünket és emiatt állandóan a kicsinyes pontosság, a népszerűsítés hálójában vergődünk. Kilugozunk, egyszerűsítünk,

népszerűsítünk egy feltételezett, primitív nézből kiindulva. Utána hozzászokunk ehhez a módszerhez és amikor már megszoktuk, elfelejtjük, hogy helytelen. Azoknak, akik azt mondják nekem, hogy a nép nem érti a filmet, ezt válaszolom: a maga népe nem érti, de az én népem igen.

... Tudom, hogy a filmművészet hatalmas szerepet játszik a nép életében. Sokmillió állampolgár számára ma az élet iskoláját jelenti. A filmek alapján választanak mesterséget, alakítanak ki emberi kapcsolatokat. Ezért óriási nevelő jelentősége van annak, hogy a népet a pozitív vonások szeretetére tanítsuk /nem félek ettől a kifejezéstől/. Forgatókönyvemben a maga módján akartam beszélni a ma szépségeiről.

... Természetesen tudom elvtársak, hogy a filmművészet hatalmas művészet, minden művészetnél hatalmasabb, kezdve a Tretyakov-képtár, az Ermitázs, egy szimfónia, egy sebészeti műtét, egy mese ábrázolásától, egészen egy olyan filmművészeti alkotásig, amely napjainkról szól. Én mindent tisztelen, de a magam részéről egyénileg egy utat választottam - mindenkor napjaink művészetét szolgáltam. Ugy vélem, hogy ez a leghálásabb, legérdekesebb és legnehezebb feladat egy olyan művész számára, aki művészetével a népet kívánja szolgálni."

/A Moszfilm Stúdió Évkönyvéből 1959./

*Eric Rhode*

## Miért mondott csődött a neorealizmus?

Az 1960-as esztendőzt az jelezte, hogy az olasz film új-  
jájáledt, jóllehet eredményei hosszú utat tettek meg a neorealiz-  
mustól. Volt-e valamilyen elméleti hiba a neorealista elképzelés  
középpontjában? Ez a tanulmány egyaránt szemügyre veszi a neore-  
alista ideológiát és kifejlődését; példáit szándékosan három  
rendező filmjeire korlátozta.

A "Sight and Sound" nyári számában Morando Morandini ér-  
dekes cikkében felvetette, hogy Olaszországban azért nincs "új  
hullám", mert a fiatal rendezők lojalitást éreztek ugyan a neo-  
realista hagyomány iránt, de nem tudtak ezzel mihez kezdeni. Én  
azonban úgy vélem, hogy a dilemma mélyebb annál, hogy lojálisnak  
kell-e lenni egy olyan hagyománnyal szemben, amely képtelen meg-  
birkózni a hatvanas évek társadalmának bonyolultságával; s mé-  
lyebb, mint Alberto Moraviának az a meggyőződése, hogy a neorea-  
lizmus azért merült ki, mert végrehajtotta feladatát. Moravia  
szerint ez a feladat a következőkben állt: "kielégíteni... a há-  
boru utáni legfőbb szükségletet, azt, hogy számot adjon minden-  
nemű hiányosságról, amelyet a háboru és a nemzeti szerencsétlen-  
ség hozott". A neorealizmus több volt, mint egy sajátos szellemi  
Marshall segély vagy éppenséggel a társadalombírálat egyik for-  
mája. Kísérlet volt arra, hogy megbirkózzék egy olyan válsággal,  
amelyet Olaszország a modern időkben sohasem élt át, s amely



minden értéket lerombolt. Kísérlet volt arra, hogy mindent elől-ről kezdjen, s amelyben az olyan alapvető kérdésekre adandó feleletet, mint "mi az ember, melyek jogai és kötelességei?" - az új helyzet fogalmaiban újra átgondoljon.

"Valamiféle egyetemes itthoni ítélet volt - mondotta Zavattini 1949-ben Peruggiában - harsonák nélkül, mennyei beavatkozás nélkül, amelyet emberek hajtottak végre az emberért..." Röviden, az emberi életfeltételeknek épp annyira filozófiai, mint társadalmi bírálata volt, s éppen szándékainak nagysága miatt csak részleges eredményt érhetett el. De nem e részlegesség miatt, és nem is csak a - bármennyire is súlyos - 1948-49.évi válság miatt kerültek zavarba a fiatal rendezők, hanem azért, mert hiba volt a neorealista ideológia szívében, intellektuális zür-zavar a realizmusról alkotott felfogásukban, amely az idők múltán egyre világosabb lett, s egyre nyilvánvalóbbá vált, ahogy a társadalom mindjobban bonyolult lett. A negyvenes évek végén a helyzet akuttá vált, s ez a komoly hiba az ötvenes évek elején csaknem megállította a neorealista mozgalmat. A probléma könnyű lett volna, ha nem lett volna szó egyébről, mint az izlés megváltozásáról; valójában azonban nem kevesebbel foglalkozott, mint az életut megválasztásával. Mint Zavattini mondotta, a neorealizmus sikertelensége "a film, a demokrácia végét jelentené". S ezekben a fenyegető szavakban több volt, mint az igazságnak csak egy kis szemecskéje. A neorealizmus termékei ugyanis a szabad ember rendkívül fontos törekvését jelentik arra, hogy megvalósítsa önmagát a filmben, ha nem a művészet egészében.

Ez az oka annak, hogy a fiatal rendezők és kritikusok képtelenek voltak egyenesen elvetni a neorealizmust. Szándékaik kibogozhatatlanul arra az életmódra vonatkoztak, amelynek legtöbbszörük hívének vallja magát. Mégis, anélkül, hogy meg ne állapítanák az ideológia középpontjában rejlő hibát, képtelenek bármennyire is komoly "új hullámot" teremteni. Talán mi, távoli partjainkról, fényt deríthetünk erre a dilemmára; de mielőtt ezt tennénk, meg kell kérdeznünk: mi volt tulajdonképpen a neorealizmus.

x x x

A valóság elpusztult a lassan elvirágzó mítosz alatt. A film megkezdte a világ teremtését. Itt volt egy ház; egy öregember; egy fa; egy ember, aki eszik; egy alvó ember, egy ember, aki sir. -

CESARE ZAVATTINI

Valóban, a várakozás, a kritikus és kielégítetlen várakozás az, amit a neorealizmus központi érzésének /sic/ neveznek. -

FEDERICO FELLINI

Látni az embert a szokatlan meghamisítása nélkül csak úgy lehet, ha a szokatlant kutatással tárjuk fel. -

ROBERTO ROSSELLINI

Az ember pillanatnyi távolléte mindent lélektelen tárggyá változtat... a film, amely enge érdekel, antropomorfikus.-

LUCHINO VISCONTI

Miként egy politikai fogoly kiszabadulva pisloghat cellája sötétjéből a napfényben, úgy néztek körül a neorealisták a világban, amikor a fasizmus bilincsei lehullottak róluk. A hasznalat romantikus és a Fidelióra emlékeztet, de annyiban alkalmas, amennyiben a neorealisták nézték a világot; ezekben az első lírai pillanatokban elég volt, hogy a világ van. "A film teljesen célját tévesztette azzal, hogy Méliès és nem Lumière utját választotta - mondotta Zavattini. Ez azt jelenti, hogy a neorealisták nem a fantáziára és a csillogó technikára épülő filmművészetet akartak, hanem olyat, amelyik a valóság szerkezetét úgy tárja fel, mint egy filmhíradó. Az a követelmény, hogy a valóság a dokumentumok világa, egyike azoknak a féligasságoknak, amelyek veszélyessége kitűnik, ha látjuk, miképpen követeli Zavattini, hogy a neorealista legfőbb hitvallásának annak kell lennie, hogy egy filmben, kilencven egymásutáni percben bemutassa egy ember életét. De a mögötte meghúzódó szándék jelentős. Hegyetlen, a végtelenségig fokozott vágy a becsületességre, mint reakció a szélsőséges becstelenség időszakára.

Ez a vágy volt a mozgatóereje a neorealisták kiáltványának, amely a Cinemában jelent meg 1943-ban, abban az évben, amelyben Umberto Barbaro, a Centro Sperimentale filmiskola taná-

ra kitalálta a "neorealizmus" kifejezést. A kiáltvány erélyes ékesszólással támadta a fasiszmus husz évének, a háborús propaganda négy évének, s közvetve az egyház husz évszázados uralmának retorikáját. A kiáltvány négy lényeges pontot tűzött ki, ezek jellegzetesen negatívek. Meg akart szabadulni "azoktól a naiv és modoros sablonoktól, amelyek az olasz filmek nagyrészét alkotják"; "azoktól a fantasztikus és groteszk tákolmányoktól, amelyek kizárják az emberi problémákat és az emberi szempontokat", a kosztümös történelmi daraboktól és regények filmrevitelétől, kivéve, ha politikai szempontok ellene szólnak; s végül, attól a retorikától, amely az olaszokat általában úgy mutatta be, mint "akiket ugyanazok a nemes érzelmek lelkesítenek... akik egyaránt tisztában vannak az élet problémáival".

Ez a kiáltvány olyan jó indulás volt, amelyet bármelyik mozgalom kívánhat, de önmagában véve nyilvánvalóan nem volt megfelelő. A művészetben nem elég a becsületesség. Az mindenkor közhely; mégis, kételkedünk benne, hogy a neorealista tudatában voltak növekedésének, ha megfigyeljük a mozgalmat kialakító különböző és gyakran különös befolyásokat. Ezek, Georges Sadoul szerint a következők voltak: az orosz film /főleg Pudovkin írásainak fordítása révén, mert a filmek kópiáit ritkán vagy egyáltalában nem lehetett megszerezni/; a francia film, Clair, Duvivier, Carné és főleg a "La Chienne", "Les Bas Fonds" /Éjjeli menedékhely/ és a Nagy ábránd /La grande illusion/ Renoirja révén; néhány, 1910 és 1920 között gyártott olasz film, mint Ghione "Za la Mort"-ja és Martoglio "Sperduti nel Buio"-ja; Eduardo de Filippo népszerű drámái; Verga /akit a fasiszták betiltottak/; és mindenekfelett Zola. Miképpen Verga a Bovaryné olvasása után tudatosította tehetségét, épp úgy a neorealista az Allat az emberben /La bête humaine/ tanulmányozása után vélték, hogy megtalálták önmagukat.

Különös az, hogy e közül a behatások közül - talán a "Nagy ábránd" kivételével - egyetlen egyet sem minősíthetünk a realizmus példájának. Valójában mind a naturalizmus késői iskolájának példái; ezt pedig igen gyakran összetévesztik a realizmussal, holott döntően különbözik tőle. Pontosan azért, mert a neorealista jobban érdekelte a naturalizmus, mint a realizmus, s

legjobban a naturalizmus pápája, a csodálatos Zola hatott rájuk. Zola a naturalista író meghatározásakor meghatározta a naturalizmus folyamatát is: "Első gondja az lesz, hogy jegyzeteket gyűjt arról, hogy mit tudhat meg erről a világról, amelyet le akar írni... S ha már ezek a dokumentumok mind együtt vannak, akkor a regény már magától kialakul. A regényírónak csak logikusan kell elosztania a tényeket... Az érdeklődés már nem a mese különösségére koncentrálódik, ellenkezőleg, minél banálisabb és általánosabb a mese, annál tipikusabb." /Lásd: Lukács György: Balzac, Stendhal, Zola. Hungária, 1949. 148. old./

"Magától kialakul". Zola ilyen szó-büvészkedéssel próbálja megkerülni az esztétika központi kérdését, a forma problémáját, s ezzel megjelöli a naturalizmus határait. Mint Lukács György mondja: "Minden ember minden tulajdonsága véletlen, és minden tárgy pusztán kellék, míg döntő kölcsönös kapcsolataik nem jutnak költői formában, valamelyik cselekmény révén kifejezésre."

Ha a "formát" úgy határozzuk meg, mint valamilyen azükszekerőséget, amely az epizódokat cselekménnyé kapcsolja egybe, s ha a naturalizmusban az emberek tulajdonságai véletlenek, a tárgyak pedig kellékek - elég, a legnaivabb értelemben, hogy az élethez hasonló! -, akkor látjuk, hogy ennek a mozgalomnak a neorealistákra gyakorolt befolyása fő vonalaiban vészes volt. Bizonyos fokig a háborút okolhatjuk ezért a helyzetért. Milyen más lehetett volna minden, ha a "La Chienne" Renoirja helyett - amely önkényes az epizódok közötti viszonylataiban, "átlagos" jellemeiben és társadalmilag jelentés nélküli iróniájában - a realista "Crime de Monsieur Lange"-t látták volna. Ez azonban sajnos, nem így történt, és a neorealisták botorkáltak. Az esztétika legfontosabb problémáival találták magukat szembe, és képtelenek voltak arra, hogy megfelelően helyt álljanak. Láthatjuk, milyen különösek voltak az eredmények, ha szemügyre vesszük De Sica és Zavattini néhány filmjét.

## A "Biciklitolvajok" és "A sorompók lezárulnak"

A jó proletárművészet rendszerint álcázott pásztorművészet... Ha a pásztorművészetnek nem sikerülnek gondolati trükkjei, akkor keress menedéket a gyermekkultuszban. -

WILLIAM EMPSON

... Nyomban felismertem, hogy tudatom könnyű hajója... nem lehet hasonló egy komisz kisfiúhoz; mert azon a tényen kívül, hogy kisfiuk sohasem annyira "jelenlevők", a fiatal lányok érzékenysége kétségtelenül nágyobb a kora ifjúságban ... -

HENRY JAMES a "Maisie"-ről

A szentimentalizmus, amelyet sok kritikus érzett a "Biciklitolvajok"-ban, úgy vélem, a mű két témája által felvetett megoldatlan ellentmondásokból fakad. Látszólag tiltakozás a lealacsonyító társadalmi és gazdasági feltételek ellen, de ez a téma nem más, mint a magány elleni szolidaritás témájának elfedése vagy igazolása, s De Sica és Zavattini az utóbbiban érdekeltek igazán érzelmileg. Zavaruk ebben az összevisszaságban a legjobban a film csucspontján látható. Ez eléggé furcsán, nem a lealacsonyodásnak az a pillanata, amikor az apát elfogják, amikor ellopja a biciklit, hanem az, amikor az apa megveri a fiát, majd azt gyanítja, hogy a gyerek a vízbe fulladt /szimbolikusan úgy veti fel, mintha ő maga ölte volna meg fiát/; s ezt a kriszt idegesen, kísérleti módon vették fel, mintha az alkotónak elégtelen anyaggal kellett volna dolgoznia.

Nézetem szerint itt azért van zavarosság, mert De Sica és Zavattini képtelenek központi témájuknak társadalmilag realista jelentőséget tulajdonítani, és kénytelenek voltak hozzáaggatni a bicikli témát, ami önmagában véve kitűnő ötlet, de attól sovány ahhoz, hogy sok társadalmi kommentárt viseljen el. Amit Empson mond a pásztortjátékról /"Veszél egy korlátozott életet s azt állítod, hogy az teljes és normális élet, és azt ajánlod, hogy ezt kell tenni minden étellel, mert a normális önmagában korlátozott"/ - igaz ebben a témában. Ugyanez Hardyra vonatkozó megjegyzése is: "Hardy szívesen ábrázol különlegesen ostoba embert, aki rendkívüli balszerencse áldozata, majd levonja azt az erköl-

csi tanulást, nem pusztán következtetésképpen, hanem mint ünnepléses állítást, hogy mindnyájan ugyanabban a cipőben járunk, mint ez az ember, akinek története éppen azért megdöbbentő, mert szokatlan." Ez a determinizmus egyike azoknak a fogásoknak, amelyeket a naturalisták, elsősorban Zola használnak, hogy utánozzák a formaérzékét. A "Biciklitolvajok"-ban azért használták fel - úgy érzem, sikertelenül -, hogy egybeolvassák a két témát.

Az a fogás, amely szerintem a kritikásokat a leginkább összezavarta és arra készítette, hogy a filmet tiltakozásnak vegyék, a következő: a krízis pillanataiban ismételten átvált a gyerekre, úgyhogy a világot az ő szemével nézzük. Amikor az apát majdnem letartóztatják, s a film társadalmi jelentésének világosnak kellene lennie, a kamera a fiu arcára vált, s az egyik vádló így szól: "Szép dolog, hogy erre tanítod a fiadat". De Sica és Zavattini megzavar bennünket, és azt hisszük, hogy ők társadalmi problémával foglalkoznak felnőtt színvonalon, holott ténylegesen csak egy gyermek reakcióját mutatják be a helyzetre vonatkozóan. Ha a proletárművészet csődöt mond, jelentette ki Eapson, akkor a gyermekkultuszban keres menedéket - és a gyermek lesz a készülő munka bírálója /kormányzó intelligenciája/. Így ebben a filmben az apa szemléletmódja hallgatólagosan úgy jelenik meg, mint fiáé. Ezt lehet úgy tekinteni, mint bizonyos szatírárt az olyan társadalomról, amely nem neveli tagjait arra, hogy képesek legyenek bonyolult erkölcsi problémákkal megbirkózni. Én azonban nem tartom annak. Ugyanezt a fogást játszotta meg az "I Bambini ci Guardano" /A gyermekek néznek benünket./ /1943/. Itt azért van az, hogy a gyerek a film utolsó pillanataiban elfordul anyjától, hogy komoly erkölcsi bírálatot gyakoroljon az anya viselkedésén, amely - ha mint egy felnőtt lehetséges ítéletét gondoljuk el - egyszerűen ostoba.

Mégis, a "Biciklitolvajok" azáltal, hogy bepillantást enged egy kisgyermek vízióiba, állandóan érdekes marad. A romlott piactér összezavaró, sokezer biciklijével, hazug tolvajaival és pederasztáival, amely csaknem mágikusan szétszéled, mihelyt elered az eső; a Silenus-hoz hasonló paraszt, aki tudja, hol van a kerékpár, de nem képes megmondani nekik; abban a tantaluszi módban, ahogy a tolvaj feltűnik és eltűnik, miközben egész Rómán át keresik; s végül, amikor találkoznak vele, amikor kételkedni kez-

denek benne, vajon igazán ő lopta-e el a kerékpárt, s kezdik felismerni, hogy épp oly elkeseredett és szegény, mint ők - mind ezeknek az ellentmondásos kettősségében a gyermek elkeseredettsége egy agresszív világgal szemben és a számára túl nehéz probléma, csaknem dickensi erővel játszódik le előttünk.

A filmmel kapcsolatban igazán különönek azt tartom, hogy úgy fogták fel, mint tiltakozást. Ugy vélem, hogy az ellenkezője igazabb lenne. Ahogy előrehalad a "Biciklitolvajok" cselekménye, a mögötte huzódó érzelem egyre konzervatívabb lesz, s erkölcsösképp annyira Szent Ágostoné, mint Graham Greené. A tolvajjal való találkozás után világosan kifejezetté válik az a gondolat, hogy minden ember ördög, s komorrá teszi a film befejező szakaszát. A szolidaritás témája például önmaga ellen fordul: a tömeg, amely védi a tolvajt és csaknem megbilincseli az apát, hasonlít ahhoz a tömeghez, amely denunciólja az apát, midőn megkísérli elloponi a kerékpárt; s amikor nem sikerül neki, a labdarugószurkolók tömege, amely egészen addig kellemesnek tűnt, bestiálisan üvölteni kezd a szomszédos árusítóhely mellől. Még szörnyűbb az a gondolat - s lehet, hogy túl messze megyek ebben -, hogy az apa kétegyesének köszönhető, hogy túl lassu volt a kerékpárlopásban, s így csípték rajta. Az apa és fia a film utolsó pillanatában ezért nem a társadalmi igazságtalanságot siratja, hanem az a bukott ember felismerésén, soha véget nem érő züllésén, önmaguk megromlásán való kesergés. Egyetlen reményük, amikor kezét szorítanak, a családi élet szolidaritásában van, ami számomra számalomra méltóan kevés remény ilyen tökéletes reménytelenséggel szemben.

"A sorompók lezárulnak" későbbi és szerintem jobb film. Bár még itt is kevés jelét látjuk a társadalmi tiltakozásnak, mégis sokkal kézenfekvőbb, mert maga Umberto egy öreg uriember. Érdekes azonban megjegyeznünk, miként válik ketté az első tekercs után az idős nyugdíjasok problémája két filozófiai témára, amely a film fő tárgya lesz: a hitelesség természetének és az ember magányosságának a halál előtt témájára.

A két témát igen jól kezelték, a "Biciklitolvajok"-éhoz hasonló technikával. Így például Umberto-nak a kutyájával történő azonosítása sokkal hatékonyabb megoldás, mint apa és fia azonosítása az előbb tárgyalt műben - Ez a legjobban abban a jelenetben sikerült, amikor Umberto átkutatja a kutyatelepet elveszett

kutyájáért; látja az elhagyott és kóbor kutyákat a gázkamrába hurcolni és megdöbentí őt saját, közelgő és méltatlan halála. Éppily nagy hatást keltenek azok a hosszú kocsizások, amelyekben az öreg ember hajnalban körbecsoszog szobájában és a szolgálólány a konyhájában mászkál. Ezek a jelenetek nagy ökonómiával írják le azokat a mozzanatokot, amelyekben az öreg és a lány a leghitelesebbek. Ezek állnak legközelebb Zavattininak ahhoz az eszményéhez, hogy kilencven egymásutáni percben, egy filmen belül ábrázolja egy ember életét. Itt azzal a paradoxonnal állunk szemben, hogy egy neorealista film bizonyos pillanataiban épp oly töredékes és csaknem ugyanannyira értelmetlen valóságot mutat be, mint Robbe-Grillet "Le Voyeur" c. könyve. Ezen azonban nem kell meglepődnünk, mert ez logikusan következik Zola elméletéből, hogy t.i. gyűjtenünk kell a tényeket és figyelni, mi a jelentőségük önmagukban. Nem váratlan, hogy igen kevés... Sajnos, ezek a ragyogó jelenetek hangsúlyozzák a társadalomszatra önkényes jellegét: a kórházi jelenetek vagy a kizsákmányoló földbirtokosnő megjelentetése realista szempontból esetleges a fő témához képest. S a film gyenge, erkölcsileg felemelő hangnemben való befejezése /ami összeütközésben áll a mű belső logikájával/ arra enged következtetni, hogy De Sica és Zavattini ismét nem tudja igazán, hogy milyen filmet csinál.

Hadd vonjak le mindebből néhány következtetést. De Sica és Zavattini abban, hogy képtelen összeegyeztetni augusztianizmusukat a neorealista mozgalom optipizmusával, hogy képtelen a családi egységen túl elgondolni a társadalom problémáit /ez a hiba tulteng az olasz filmekben/, s azáltal, hogy túlhangsúlyozzák a gyermek vízióiban levő igazságot, - mindketten, némileg bizonytalanul a keresztény eszményekhez folyamodnak segítségül. Nem azt akarom felvetni, hogy a kereszténység képtelen megbirkózni korunk legsúlyosabb társadalmi problémáival, de talán ezek a filmek kevésbé lennének szentimentálisak, ha nyiltabban keresztények lennének. Inkább azt vetem fel, hogy De Sica és Zavattini a kereszténységet /talán tudat alatt/ menekülésnek használják fel a társadalmi problémákkal való szembenézés elől. Ez vitatható pont. De kevésbé vitatható a naturalizmusnak munkákra gyakorolt hatása. Ez teljesen káros hatás. Mert nemcsak nem segít a társadalmi és filozófiai témák között meglevő ellentmondások



megoldásában, de abban sincs segítségükre, hogy szembenézzenek koruk társadalmi feltételeivel. Talán a realizmus módszerei tovább vezették volna őket, de ehhez világosabban kell látnunk, mi a realizmus.

### Realizmus és naturalizmus

A költőnek nem az a feladata, hogy leírjon olyasmit, ami megtörtént, hanem olyasvalamit kell leírnia, ami megtörténhet, vagyis ami lehetséges mint valószínű és szükség-szerű.-

ARISZTOTELÉSZ

Mi a művészet? Nem egyéb, mint sűrített természet. Ez a sűrítés azonban sohasem formai; ellenkezőleg, ez a tartalomnak, a helyzet társadalmi és emberi lényegének legnagyobb intenzifikálása. -

BALZAC

A művészet hideg szféra. -

THOMAS MANN

Mi hát a realizmus? Lukács György, Zolával vitatkozva, ezt mondja: "A modern élet külső keretét talán senki Zolánál szinponpásabban és szuggesztívebben nem ábrázolta.

De csak a külső keretet.

Zolánál ez gigászi háttér, amelyen a kicsiny, véletlen emberek ide-oda mozognak s véletlen sorsaikat élik. Ami az igazán nagy realistáknak, Balzacnak, Dickensnek, Tolstojnak sikerült - a társadalmi intézményeket mint emberek viszonylatait, a társadalmi objektumokat mint e viszonylatok közvetítőit ábrázolni - ezt Zola nem tudta keresztülvinni." /Balzac, Stendhal, Zola. Id. kiad. 151. o./

Lukács még ezeket mondja:

"Előttünk áll... a naturalizmus sűrített kivonatban, a régi realizmus tradícióival szöges ellentétben; a tipus és az egyen dialektikus egysége helyébe a gépies átlag lép; epikus helyzetek és epikus mese helyébe leírások és elemzések. A régi

mese feszültsége, emberek egymással és egymás ellen való cselekvése, olyan embereké, akik egyének s egyszersmind fontos osztálytendenciák képviselői, megszűnik s helyébe az kerül, hogy az átlagkarakterek, melyeknek egyéni vonásai művésziileg véletlenszerűek /vagyis nem hatnak ki lényegesen az eseményekre/; hogy átlagkarakterek egymással párhuzamosan és össze-vissza cselekszenek." /Uo. 148. old./

A realizmus meghatározása felszabadító. A realizmus /ahogyan Goethe látta Balzacban/ felhasználhatja a romantikus elemet - a fantasztikumot, a bizarrt, a rutat, az ironikusan vagy gondolatilag gazdag tulzásokot -, hogy megmutassa a lényegileg emberit és a társadalmi viszonyokat. Az elterjedt helytelen felfogás ellenére, a realizmusnak nem kell kizárólag a munkásosztállyal foglalkozni /mert anélkül, hogy ellentétbe ne állítaná vagy ne ábrázolná konfliktusát más osztályokkal, rendszerint a gyermekkultuszhoz vezet/, és egyáltalában nem kell, hogy a munkásosztállyal foglalkozzék. /Jelentős, hogy a Goncourt-fivérek, ez a két középosztálybeli uriember, számukra exotikumot keresve először írt regényt, amely teljesen egy munkásosztálybeli lány piszkos helyzetét állítja középpontjába./

De a realizmus, mint minden művészet, hideg szféra. S valamely film realizmusát nem hirt adó "váza", hanem egzaktabb kritérium alapján kell megítélni. Ez a kritérium: cselekményének felépítése. A cselekmény eszméje itt komplex. Egy realista műben a társadalmi erők nemcsak a jeleneteket motiválják, hogy összekötik azokat, hanem a jellemeket is motiválják, s a jellemelek azon kívül, hogy egyének, "tipusok" is, amelyek ugyanezeket az erőket testesítik meg vagy képviselik. A realista számára /miképpen Arisztotelész számára/ egy műalkotás érdeme abban áll, ahogyan utánoz valamilyen cselekményt.

Ezért gyanus nekem Rosselini realizmusának természete, amikor azt állítja, hogy azért készít epizódokból felépített filmeket, mert untatja bármi, ami nem illik kívánt frekvenciájához. A Paisa /1946/ témája "emberek - egyaránt egyének és fontos társadalmi tendenciák képviselői - közti együttműködés és összeütkezés" a háboru nyomására, sokat ígérően realista, de Rosselini azáltal, hogy lemond a cselekmény hordozóerejéről, nem tudja kihasználni ezeknek a találkozásoknak a jelentőségét és az 1944-

45. évi helyzetbe beleillő voltukat. Minden felületes marad. Tul-  
gyakran választ anekdótákat szenzáció-értékük miatt. Milyen  
igazi értelme van az amerikai katona és a prostituált, vagy a  
páterek és a szerzetesek találkozásának? Még annak az agyondi-  
csért szekvenciának, amelyben az elfogott amerikaiak végignézik  
a partizánok kivégzését, sincs több jelentősége, mint a hideg-  
vérű gyilkosságon érzett rémület: Rossellini túl könnyen felál-  
dozza a jelenet fontos politikai értelmét a megdöbbenés egy-  
szerűbb stratégiája kedvéért.

Ez éppily nyilvánvaló a Róma nyílt város-ban /1945/, bár  
itt, a meseszöveg dinamizmusának következtében világos a jel-  
lemek "tipus volta" /a pap, a háziasszony, a partizán-vezetők  
mind valóságos emberek szintézisei/. De mégsem vezet semmire,  
mert Rossellini úgy látszik, képtelen kihasználni a különböző vi-  
szonylatokban a bennerejlő ellentmondásokat. Mint Franco Valobra  
irta: "Mindent a szabadság, a zsarnokság elleni absztrakt esz-  
ményképére emelt. De szabadság - mitől és miért? És zsarnokság -  
mitől és miért?" Nemcsak a németek szándéka maradt kiderítetle-  
nül, hanem, ami még fontosabb: "A pap és a kommunista együtt hal-  
meg, ugyanaz a kegyetlen ellenség csalta kelepcébe őket. De va-  
jon mindkettőjüknek ugyanaz volt a harc?" Mindketten - folytatja  
Valobra -, a pap is és a kommunista is a szabadságnak, a haza-  
fiségnak és az igazságnak ugyanazt a fogalmát használják; mind-  
egyikük másként használja a szavakat, de egyikük sincs tudatában  
ennek a különbségnek. Valobra ezután nagylelkűen megállapítja,  
hogy a filmet illetően nem baj, hogy a zürzavar nem tisztázó-  
dott, mert a film csupán korának hü ábrázolata. A zür-zavar csak  
később jelentkezett tragikus fényben.

En, aki nemrégén láttam a Rovere tábornok-ot /1959/, nem  
vagyok olyan nagylelkű, mint signor Valobra. E cinikus film  
csucspontján a főszereplőt, ezt a csalót, agent provocateurként,  
mint tábornokot a németek bezárják egy csomó halálra ítélt ember  
közé, hogy kutassa ki, melyik közülük a partizánvezető. A csaló,  
amikor felfedezi ezt az embert, átalakuláson megy át. Felismeri  
a háború komolyságát, amelyet eddig csak a maga céljaira hasz-  
nált ki, s tudatára ébred, hogy emberek meghalnak azokért az

eszményekért, amelyeket ő tisztel, s önként megy a kivégzőosztag elé, tudván, hogy mártirhalála - amelyet a tábornok szerepében fogad - a szövetségesek ügyét szolgálja. De mi az értelme ennek a scrsdöntő elhatározásnak? A csalót megtérítik a partizánok, mert azt mondják, hogy készek meghalni egy jobb világért? De milyen jobb világért? Rossellini erről nem mond semmit. Kivégzésükkor, amikor egy pap inádkozik mellettük, erősen azt implikálja, hogy a partizánok jobb világa lehetetlen, tragikus reménység volt: csak a pap jobb világában bizhatunk. De ez a megoldás nem ragadja meg a lényegét... A "Roveré"-ben nemcsak, hogy kísérletet sem tesz az 1944-45-ös évek bonyolult válságának ábrázolására, de még a szándéknak sincs nyoma.

Rossellini mindig inkább a látványosság embere volt, mint művész. A szenzációhajhászás könnyű útja mindig vonzóbb volt számára, mint az igazság göröngyösebb útja. De - szerencsétlenségére - mindig egy kissé művész is maradt, s ezt komédiás képességei megszenvedték. Hajlok arra, hogy az Europa 51 és a Stromboli nehézkes expresszionizmusát e súlyos kompromisszum eredményének tekintsem.

#### Realizmus: a "Vihar előtt"

Produktált-e hát a neorealista mozgalom realista filmet? Igen, úgy vélem, produktált. Az unalmas és hosszú, obskurus és megalkuvást nem ismerő "Vihar előtt" /1948/ nemcsak realista alkotás, hanem ez az egyetlen neorealista film, amely megközelíti a mestermű feltételeit.

Az Ossessione /1943/, Visconti előző filmje a naturalizmus fájának érett gyümölcse, majdnem paródia. Operai kvintesszenciája Zolának, Flaubert-nek és az amerikai tizcentes regénynek, de epizódjaiban és viszonylataiban oly önkényes, mint Renoir "Le Chienne"-je. A "Vihar előtt" egészen más. A konfliktus 'Ntoni, a halász és a nagykereskedők között, behatol egy halászközösség központi problémáiba, s így fényt derít azok működésére. Így pl., amikor 'Ntoni a kereskedő listáit - ironikusan, mint az igazság mércéit - a tengerbe dobja, cselekedete epikai erejű. A falu, Acitrezza, nem pusztá díszlet, hanem a cselekmény dinamikus ré-

sze. 'Ntoni és családja életét megszabja a ház, amelyben élnek, és kilakoltatásukat úgy mutatja, mint a halál 'egyik fajtáját. Viscontinak nem kell aláhúznia ezt a problémát, mert az elkerülhetetlenül fakad a cselekményből. Egy naturalista munkában a faraglioni - /az öbölben levő hegyes és veszedelmes sziklák/ valószínűleg nem játszanának más szerepet, mint egy szép motivumét. Itt szükségsszerű részei a szereplők életmódját megszabó és sorukat eldöntő objektumok totalitásának. És a társadalmi konfliktus témájával együtt, könnyen viszi azt a témát, hogy az ember szakít a mítoszokkal /az egyéni azonosság elmerül a családi és közösségi hagyományok azonosságába/ és felemelkedik a történelemben /az önmaga azonosságát megalkotó ember/.

Visconti legtöbb filmje kulturális és antropológiai múzeumot visz a hátán. Itt a koreográfiai tendenciákat a könyörtelen igazságszeretet szorítja korlátok közé. Szerintem csak egyetlen ponton esztetizál Visconti - amikor a tönkrement család munkáért könyörög a kereskedőknél. Megalázottságukban mozdulataikkal és beállítottságukban annyira felmagasztosulnak, hogy - mint André Bazin mondta - úgy néznek ki, mint reneszánsz hercegek. Bazin dicséri ezt az effektust, szerintem inkább hiba. Stendhal mindig nagy hatással volt Viscontira, s az író /csodálatosan romantikus/vágyálma - romlott hőseinek lehetővé tenni, hogy ne alacsonyodjanak le - rossz hatást tett Viscontira. Másik hiba is aggaszt a filmben. Nem annyira a helyzet egyszerűségéről van szó - jóllehet a realizmus alkalmazása könnyű, ha összehasonlítjuk a realizmusnak egy bonyolult városi társadalomra való alkalmazásával -, hanem arról, hogy Viscontinak Acitrezza-ról mondott marxista kritikája azt az érzést kelti bennünk, hogy egy XIX. századi, nem pedig egy mai faluról számol be. Dolcinak arra a megjegyzésére, amely egy szicíliai ellen hozott megtorlásokra vonatkozik, mert belépett a kommunista pártba, azt felelem: egy csalódott ember, akiben megvan 'Ntoni kezdeményezőereje, bizonyára csatlakozott volna valamilyen csoportosuláshoz. Viscontinak fel kellett volna tárnia a nagykereskedők problémáit is, akik épp annyira részesei a problémáknak, mint a halászok. Az a halvány célzás, hogy a kereskedők fasiszták, s csakugyan, az a mód, ahogyan a megalázás jeleneteiben kezeli őket, olcsó fogás.

Mindamellett, ezek kis hibák. A "Vihar előtt" igazán realista film. Akkor hát miért nem nyitott utat Olaszországban egy realista mozgalomnak? Az egyik ok, kétségkívül a gazdasági ok. 1945-46-ban az olasz közönség kedvelte a neorealista filmeket, de 1946-47-ben elfordultak a valóságtól való menekülés /escapizmus/ felől. 1945-46-ban a "Róma nyílt város" 162 millió /mai lírában 390 millió/ bevételt hozott, míg 1948-49-ben a "Vihar előtt" csak 35,8 milliót. /Méltányosság kedvéért hozzá kell tennünk, hogy a "Biciklitolvajok", amelyet ugyanebben az évadban vetítettek, 252 millió líra bevételt hozott./ Jóllehet a "Vihar előtt"-nek szerencséje volt és megnyerte Velencében az Arany Oroszlánt, mégis balszerencés volt, mert Olaszországban az év legrosszabb időszakában, nyár végén játszották. S mindezen felül, mint film, szemléletében túl kemény, dialektusában túlságosan érthetetlen volt az átlagnéző számára. Véletlenül kihallgattam, amit egy olasz hölgy mondott: az olasz filmek Itáliának külföldön sok kárt okoznak azzal, hogy "az élet piszkos oldalát" mutatják be, s azt javasolta egy filmrendezőnek, hogy inkább a gyönyörű olasz vidéket vigyék filre ehelyett; a hölgy az általános érzelmeknek adott kifejezést.

Túl könnyű lenne kigunyolni ezt a nót. Van valami rossz abban, ha egy nemes ember kizárólag a szicíliai halászsokorról szóló filmet készít el, s a hiba nemcsak a társadalmi feltételekkel és a társadalmi bajok feltárása vágyával van kapcsolatban. Ugy érzem, hogy Visconti /bár talán kortársainál kevésbé/ megpróbál munkájában elszökni saját életének bonyolult problémái elől, és bizonyos mértékben, az értelem segítségével próbálja meg ezt.

Ahogy én látom, ez a probléma áll a fiatal filmrendezők előtt Olaszországban - és mindenütt máshol, ha erre kerül a sor. Készíthetők-e realista filmek értelmes emberek problémáiról egy ipari társadalomban? Leírható-e megfelelően ez a társadalom? Michelangelo Antonioninak az a gondolata, hogy a neorealizmus csak akkor fejlődhet, ha nagyobb érdeklődést mutat hőseinek egyéni világa és érzelmei iránt, előre vezethető ut lehet - s amennyit Antonioni munkáiból láttam, ezt ki is bírja -, de amennyiben a realizmust illeti, az ilyen megközelítés veszélye-

ket hordoz magában. A probléma azonban nehéz, az elképzelhető legnehezebb. Mert ha elgondoljuk, hogy mindedig a kevés jó realista film tagolatlan jellemekről szólt, tudatában leszünk, hogy amíg ez a probléma meg nem oldódik, a film a szó szoros értelmében nem jut el az érettséghez.

/Sight and Sound 1960/61. tél/

*Bernard Pingaud*

## A Szerelmem Hiroshima kapcsán

A következő oldalak annak az előadásnak az utolsó részét képezték, melyet Brüsszelben 1960. I. 14.-én a Film és Mozi Szemináriumában tartottak. Az előadás címe "Az idő kifejezése a regényben", alcíme pedig a "Szerelmem Hiroshima kapcsán" volt. Az itt következő részleteket a Szeminárium szives jóváhagyásával közöljük.

Előbb a regénybeli idővel és időkkel foglalkozott az előadó s arra a következtetésre jutott, hogy "az olvasó bármikor megszakíthatja az olvasást, előre lapozhat, újra kezdheti, mindig teljes mértékben közel van az idő eredeti forrásához, de a valóságban nem éli át azt. Az idő átélése az elbeszélés közvetítésén át történik, ami "csupán ennek nyomát tárja elé", épp ez választja el a regényt a filmtől, ahol "az idő pontosan egybeesik azzal az idővel, amit a néző átél". Majd néhány szóval a Kiáltásról /Il grido/ és az Aranypolgár-ról /Citizen Kane/ beszélt Pingaud, ezek után tért át Resnais filmjére.

X X X

Alain Resnais a Hiroshimá-val új szakaszt nyitott. Az idő kifejezése itt is olyan fontos szerepet tölt be, mint az Aranypolgárban. De ahelyett, hogy egy sajátos egyéniség titkaiba va-



ló behatolás szolgálatában állna, az idő maga is olyan film egyik szereplőjévé válik, amelyben az emberi lények, az események, bármilyen súlyosak, kegyetlenek is, csak ürügyül szolgálnak. Pontosabban, Resnais nem egy történetet akar elmesélni, nem tanúságot akar tenni, hanem egy bizonyos elgondolását állítja a néző elé. Mi hát ez a probléma?

Nyilvánvalóan az emlékezésről és a feledésről van szó. Azt szándékszik megmutatni, hogy az emlékezés a feledés egy formája, hogy a feledés csak egyszer tudja egészen beteljesíteni magát, az emlékezés pedig teljesen befejezi a maga művét.

Említsük meg, hogy Alain Resnais filmjeiben ez nem elszigetelt probléma. Emlékezzünk A szobrok is meghalnak /Les statues meurent aussi/ c. filmjére, ahol a primitív kultúrák akart vagy nem-akart elfeledéséről beszél. Emlékeznek az egyetlen képből felépített "művész"-filmjére, a Guernica-ra, mely egy drámai eseményt idéz fel. Vagy emlékeznek az Éjszaka és köd-re, /Nuit et Brouillard / ahol a jelen színes képei nyugodtak, feledtetők és a múlt szörnyűségei fekete-fehér képeinek kontrapunktjával szolgálnak. Végül említsük meg a találó című Világ emlékezetét /Toute la mémoire du monde/-t, amelyben módszeresen leírja azt a temetőt, ahol a múlt nagy művei pihennek és amelyet mi könyvtárnak nevezünk.

Ezek még mind dokumentumfilmek voltak. Resnais a problémákat kívülről közelítette meg s ehhez a legkülönbözőbb ürügyeket használta fel. A Hiroshimában belülről közeledik a problémához és azt akarja megmutatni, hogy egy meghatározott valaki hogyan éli át a feledést.

Azt mondtam, hogy Resnais, de a filmnek valójában két szerzője van. Akadtak kritikusok, akik Alain Resnais-vel szemben Marguerite Duras szerzőségét akarták hangsúlyozni; én azt hiszem, hogy épp az ellenkezője az igaz; kettőjük munkája elválaszthatatlan egymástól. A Hiroshima eredetisége - elsősorban és talán a legnagyobb mértékben - épp abban rejlik, hogy a kép és a szó egyenlő mértékben hordozza azt, amit a szerzők mondani akartak. A Hiroshima nem képzelhető el néma filmen, a dialógus ugyanis valójában sohasem magyarázó jellegű, hanem az elbeszélés lényegéhez tartozik.

Azt hiszem, felesleges lenne a film tartalmára emlékeztetnem. Ezt a mi szempontunkból leginkább egy olyan háromszöggel ábrázolhatnánk, amelynek a két csucsat a múlt eseményei, a hősnő ifjúkori szerelme Neversben, illetve Hiroshima bombázása jelentik. A harmadik a jelen, s ehhez csatlakozik a másik kettő: egy fiatal francia színésznő épp azokon a helyeken, ahová a bombázás nyomainak megnézésére és egy filmben történő felidézésére ment el, beleszeret egy japán férfibe, akinek a családja a város égése közben pusztult el. Ez a szerelem most, tizennégy évvel a város bombázása után épp olyan lehetetlen helyzetbe sodorja, mint amilyenbe egyszer már a német katona kapcsán került. Az egész film menete tulajdonképp ennek a helyzetnek az újraépített Hirohimán és a japán férfiben felidézett német katona alakján keresztül történő felfedéséből, megértéséből és feloldásából áll.

Már az első pillanatban nyilvánvaló, hogy ezt a filmet csak hatalmas visszatekintés formájában lehetett megszerkeszteni. Ez a meghatározás azonban egyáltalán nem szabatos. A visszatekintéseknek ugyanis valójában semmiféle magyarázó vagy lélektani jellege sincs. A tulajdonképpeni történet mindenestre jól meg lenne nélkülük. Resnais csak egy mai magatartás motívumait akarja megmutatni, a film ürügyéül szolgáló történet önmagában közömbös számára. Csak a jelen és a múlt kapcsolata érdekli, az a kapcsolat, amely azután az emlékezés-felejtés kétértelműségében fejeződik ki. A valóságban tehát szó sincs visszatérésről, inkább az ellenkezőjét tapasztaljuk, a múlt a jelenben szerzi vissza jogait, ennek ad mélységes és igazi értelmet. A hősnőben felébredt emlékek nem alkotnak okszerű kapcsolatot a jelen és múlt között, inkább a két helyzet egymásra való lerakódásáról és azonosságának felfedezéséről van szó; azt mutatják meg, hogy megismétlődhet az, amit egyetlen, soha-jóvá-nem-tehető esetnek lehetett volna gondolni.

Mindebből két dolog következik; az egyik az, hogy a klasszikus visszatekintés és a Resnais által alkalmazott eljárás között csak felszínes hasonlóságot lehet találni. Ezt viszont épp abban az összefüggésben kell tárgyalnunk, amelyben a film szerzőjét az említett klasszikus technika megújítójaképp helyezhetjük el. A másik, hogy a visszatekintés és a film egyéb részeinek

szétválasztása /amit rendszerint minden károsodás nélkül meg lehet csinálni/ teljesen felesleges lenne, hiszen a múlt és a jelen egyre növekvő egymásba olvadása azt eredményezi, hogy az idő problémája még akkor is felvetődik, amikor nem vagyunk Neversben. A képeken keresztül történő visszatekintés mellett a szavak, a célzások és az interferenciák visszatekintésével is találkozunk. Az egész filmet különösen az idő egy bizonyos képe, annak sűrűsége és minősége hatja át, a pusztán visszatekintő részeket is ideértve.

A pusztán visszatekintő részeket épp ezért csak az elemzés megkönnyítése végett választom el a többiektől, azt a lehetőséget is fenntartva, hogy később néhány szót szóljak arról, hogy miképp sikerül Resnais-nek, a film szokatlan ritmusának megtartásával, tuljuznia a szokásos filmművészet elemi időfogalmán.

A Hiroshimában kétfajta visszatekintést találunk: egyrészt a bombázás idejébe, másrészt Neversbe kell visszamennünk. E két esemény, a két helyzet között lényeges különbség van: sem a hősnő, sem japán szeretője nem élték át a bombázást. Erről csak közvetett ismeretük lehet, olyan, amit a mások emlékezetében hagyott nyomok segítségével szerettek. A fiatalasszony viszont átélte azt, ami Neversben történt. Azon a hajnalon, amikor először váltak el, azt mondta a szeretőjének, hogy mindig Neversrel álmodik, de sohasem gondol rá. A bombázás emléke épp ellenkező reakciót váltott ki: mindig arra gondolnak, de sohasem álmodnak vele. A film meséje azután majd azt mutatja meg, hogy ez a két, egymást kiegészítő helyzet ugyanabban a tragikus elégtelenségben szenved, hogy mind a két esetben csak a jelenen keresztül törhetnek fel és formálódhatnak meg, mégpedig épp olyan jelenen keresztül, amelynek létezése, sűrűsége és gazdagsága egyben le is rombolja azt.

A film első részét a bombozás felidézése foglalja el. Emlékeznek a kezdő képekre. Az elképzelhető legzártabb, legsűrűbb jelenből, az ölelésből indulunk el. Emlékeznek a szeretők első szavaira is: "Semmit sem láttál Hiroshimában." - "Mindent láttam, bizonyos vagyok benne." Ez a párbeszéd lényeges a következők megértése szempontjából. A fiatal francia asszony, aki mindig síratta Hiroshima sorsát, akit állandóan gyötör ez a tragikus esemény, mindent látott, amit csak lehet. Sőt, épp azért van ott,

hogy /bármilyen nevetséges módon bár/ maga is hozzájáruljon ahhoz, hogy ez az esemény sohase ismétlődjék meg. És mégsem látott semmit, mert csak a bombázás rekonstrukcióját látta; - azt is tudja, hogy megismétlődik, mert lassankint elfelejtették ami történt és az újjáépített város bomba szántotta földjén az élet megy tovább a maga útján. Hiroshima tragikus múltját tehát a jelenét bemutató dokumentumfilmen keresztül ismerhetjük meg. És mi a dokumentumfilm? Épp az emlékezés legtörékenyebb formája. Törékeny, mert olyan helyeket mutat meg, amelyeneket mi is láthattunk volna, de mégsem láttunk. Tehát afféle látomás helyettesítés, póttanyag. Ha a dokumentum többet akar adni, - ebben az esetben és az Ejszaka és Kőd esetében is egy régi eseményt, a kollektív emlékezet olyan kézzelfogható, megmaradt tárgyi anyaga segítségével akar felidézni, mint amelyeneket a műemlékek, a múzeumok, a hivatalos dokumentumok jelentenek, ennek a pótt-élekezetnek, ennek az elsajátított emlékezetnek elégtelensége csak még tragikusabb hangsúlyt kap.

A japán férfinak igaza van, amikor konokul ismétli ezeket, az első hallásra titokzatos szavakat: "Semmit se láttál", ami nem azt jelenti, hogy a hősnő valóban semmit sem látott, hanem csak azt, hogy nem annak az eseménynek arányai szerint látott, amelyből többé senki semmit sem ismerhet meg mást, mint a nyomokat. Az emlékezés a multnak a jelenben hagyott nyoma. Tehát csak a jelenhez tartozik, minél hűségesebb, minél pontosabb, annál inkább hangsúlyozza azt a távolságot, mely elválasztja attól a jelentől, ahol kibontakozik és ez a távolság épp a feledés.

Ez nem azt akarja jelenteni, hogy az emlékezés felesleges. Ellenkezőleg, nagyon hasznos dolog, ha meglátunk valamit, a hősnő épp azt mondja, "hogy látás közben tanul az ember." A multat valóban látnunk kell, hogy megérthessük a feledést - hiszen a feledés, amint ezt a film további részei majd megmutatják, magának az életnek kétségbeesett, elkeserítő végétét jelenti.

Marguerite Duras dialogusához nem kell kommentár: "Én ismerem a feledést", mondja a francia fiatalasszony és a japán férfi tagadó szavaira így erősködik: "Én is úgy tudok emlékezni, akárcsak te. Minden erőmből megpróbáltam harcolni azért, hogy vigasztalhatatlan emlékezettel rendelkezem, s hogy ne következék be az a borzalmas pillanat, amikor már nem tudom megérteni,

hogy miért is van ez az emlék. Én is felejtettem, akárcsak te, de miért is tagadnánk, hogy az emlékezetre feltétlenül szükségünk van?"

Ha még további bizonyíték kell az emlékezet nevetségesnek és kifejezetten szinpadias természetének bizonyítására, - maga az emlékezet sohasem több a mult rekonstrukciójánál - ezt abban a másik jelenetben találjuk meg, mely majd kiegészíti a fordított sorrendben előadott cselekményt. Ez a film forgatásának jelenete. Kétségtelenül helyes, hogy filmeket forgatnak Hiroshimáról és a békéről, de ezek a filmek csak pusztá majmolást jelentenek ahhoz az eseményhez képest, amelyre emlékeztetni akarnak és amelynek a visszatérését akarják megakadályozni. Az a rész, amikor azt látjuk, hogy filmet forgatnak azokról a feliratos táblákat hordozó japánokról, akik között a bomba áldozataivá maszkírozott személyeket is találunk, a dokumentumfilmeknek és ezen keresztül az emlékezetnek szatiráját adja.

Ha elfogadjuk azt, hogy az emlékezetnek illúziója van, a felejtés igazságáról is beszélhetünk. Nevers szimmetrikus epizódja majd ezt mutatja meg nekünk. Hiroshimát és Nevert elsősorban a tények kapcsolják össze. Szeretőjének, a német katonának, nevers-i halála a hősnő számára /szubjektív sikon és kétségtelenül nem a történeti tapasztalat személytelen területén/, épp olyan hatalmas katasztrófát jelent, mint Hiroshima pusztulása. A halált, a véget, valami olyant, amit utána nem lehet elviselni. És mégis volt "utána", ez az "utána" a feledés, a feledés pedig a megismétlődésben éri el a tetőpontját. Ahogy Hiroshima elfelejtése, ez az elkerülhetetlen feledés is, -hiszen a megmaradottaknak tovább kell folytatniuk az életet -, magában hordozza azt a lehetőséget, hogy újabb Hiroshimák legyenek, ennek az ifjúkori kalandnak tizenöt évvel később történt megismétlése, ez a japán férfival szövődött lehetetlen szerelem is a feledés mélységét és szükségességét bizonyítja. És ahogy a múzeumokat, kórházakat, az elpusztított város romjait meglátogató s az egykoru híradókat megnéző fiatalasszonyban az események újraélésének illúziója támad fel - "Az illúzió, mondja, annyira tökéletes, hogy a turisták sírnak -", amikor a japán férfit nézi, az illúzió tükrében mintha a német férfit látná vissont.

A Neversbe visszavezető ut így már a hiroszimai epizód folyamán darabokra törik szét. Amikor a film kezdetén, a hősnő sétája közben a város képét látjuk elvonulni, szavai: "Megölsz engem, jót teszel nekem vele" /ez lesz majd a második vezérmotívum/, a német férfire is, a japán férfire is, szabatosabban a tegnapi és a mai Szeretőre vonatkoznak, hozzájuk fordul azzal a lehetetlen kívánsággal, hogy "deformálja", vagyis valami olyan jegyet hagyjon a testén, ami örökre husába marja a tökéletes szerelem pillanatát, valahogy úgy, ahogy a bombázás pillanata örökre belesaródott a megmaradtak husába, sőt még a város földjébe is.

Az Alain Resnais által feltalált "előremutató" visszatekintés és a hagyományos, pszichológiai vagy magyarázó visszatekintés három, lényeges mozzanatban különbözik egymástól. Az első, a leginkább nyilvánvaló az időrend felbontása: a múlt eseményei nem abban a sorrendben tűntek fel, amilyenben átélték, hanem úgy, ahogy azok az elbeszélő tudatában felmerülnek. Megjelenésüket mai értelmük, nem pedig a tegnapi dátum határozza meg. Olyannyira, hogy a hősnő jelen időben beszél és egészen odáig megy el, hogy összekeveri a japán és a német férfit, úgy viselkedik, mintha az utóbbinak mesélné el saját történetét. A jelennek és a múltnak ez az összekeverése, mely a retrospekcióknak ezt a szubjektív formáját jellemezi, így azután a legteljesebb határozottsággal bontakozhat ki. Az egyik állandóan váltja a másikat, mégpedig úgy, hogy az egész folyamat hajóroncsban kutató buvár eljárásához lesz hasonlónak. Az események lassankint bukkannak fel abból a mélységből, ahová a feledés süllyesztette el őket, természetesen a legnehezebbek, vagyis a legsúlyosabbak süllyedtek a legmélyebbre s így ezek merülnek fel a legkésőbb. A második, kevésbé feltűnő, de talán az előbbinél is fontosabb vonás az, hogy az elbeszélés folyamán sohasem hagyjuk el Hiroshimát. Neversről csak töredékes képeket látunk és nem halljuk, vagy csak távolról és egy-egy rövid pillanatig halljuk Nevers zaját. Az elbeszélést Hiroshima zaja kíséri. Egyszerű és igaz elgondolás ez, mert így a hősnővel együtt tudjuk megformálni ebben, az örökké jelen való pillanatban egymásra rakódott korszakoknak a képét, azt, ami /a toronyórákkal, a mások idejével szemben/ a szubjektív időélményt alkotja.

Végül, ez a visszapillantás se nem magyarázat, se nem ismeretközlés, inkább egy olyan pszichoanalitikus kurával kellene összehasonlítani, amelyben az orvos szerepét az a csaknem teljesen szótlan japán játssza, aki megelégszik azzal, hogy előrelökje a páciensét, amikor az habozik vagy pedig félbeszakítsa, amikor rossz irányban téved el. Mivel egy kuráról van szó, a visszapillantás hasznos lehet, ezért nem áll meg abban a pillanatban, amikor már a múlt valamennyi eseménye ismeretes, sőt a film utolsó részében már a múlt függvényeképp megszerveződő jövő is megjelenik.

Egy magyarázó jellegű visszapillantás a neverszi szerelem állomásait mutatná be, az ismerkedést, az első beszélgetéseket, a titkos találkozásokat, a közös menekülés szándékát és végül a halált. Resnais az ellenkező uton indul el, nem épp magából a halálnak a képéből, hanem - ha szabad így mondanunk -, a halál töredékes képéből, melyet nem ismerünk fel és nem is fogadunk el a maga valóságában: a takarója mögé visszahuzódott, majd hirtelen újra elénk tűnő japán férfi keze majd egy másik kéz képét idézi fel a neverszi folyóparton.

Az elmosódó és mégis a maga nyers valóságában feltűnő emlékezés ezzel abba is marad. De az így kiváltott mechanizmus ettől a pillanattól kezdve működni kezd. Azt eredményezi, hogy újra viszontlájuk ezt a halált, és most már pontosan úgy, ahogy megtörtént. Emlékeznek rá, hogy Resnais hogyan jutott el idáig. A folyóparti kávéházban történő vallomás fokozatosan száll le a mélységekbe. A hősnő az első időben még megelégszik a dráma keretének felvázolásával. Azt beszéli el, ami előtte és utána történt. Előbb a boldogság képeit láthatjuk, a találkákra siet. Azután a büntetés képeit: a pincében van; állandó rejtőzésre kényszerül, a megőrülés veszélye fenyegeti. A világos képekre azonnal a sötét képek következnek, a büntetés pedig épp olyan törvénytelen-kívüli, mint az azt megelőző szerelem volt. Épp ezért a mazochista emlékezés /talán minden emlékezés az, mert azt a borzalmas igazságot akarja az emlékező agyába véni, hogy minden elmúlik, de az ember mégis mindent túlél/, ez a mostani, az adott helyzethez kötött és annak irányában ható emlékezés, melyet nem az elbeszélés gyönyöre, hanem a megértés és talán öntudatlanul is önmaga megtévesztése szólaltat meg, megáll a büntetésnél

és egy örökké tartó állapotot, egy fiktív halált csinál belőle, azt, amit a fiatalasszony örökkévalóságnak nevez abban a szimbolikus értelmű jelenetben, ahol mozdulatlanul látjuk őt, szemét hosszasan a macskákra meresztve.

Ebben a pillanatban még nem vagyunk a feledésnél, épp ellenkezőleg, ekkor csak ott tartunk, amikor a feledésnek még csak a lehetőségét is elutasítja magától, amikor még úgy látszik, hogy semmisen változik meg soha, vagyis csak egy örökké tartó, terjedelmes és mindent eltipró jelen létezik.

Az emlékezés azonban nem sokáig csaphatja be magát. Mivel az emlékezés a mában történik, azt is jól tudja, hogy valami következt az emlék után, és épp ezért beszél, hogy ezt igazolja. Be kell vallania, hogy egy bizonyos pillanatban a fiatal leány újra élni kezdett: "Az örökkévalóságból lépsz ki", mondotta. Kinyitja szemét és a film egyik legszebb jelenetében látjuk is, ahogy visszanyeri öntudatát. Össze-vissza járkál szobájában, különös mosoly van az ajkán, olyan mintha álomból ébredt volna fel. Egyenként kezdi felismerni kedvenc tárgyait, emlékezik. Nem tudom, hogy akadt-e valaha olyan filmszínész, aki ilyen erővel tudta volna kifejezni az emlékezésnek azt a bizonyos mértékig fizikai realitását, mely nevet és formát ad az újra felfedezett dolgoknak. Emlékezzünk vissza az első mondatra: "A látást meg lehet tanulni." Ahhoz, hogy látni tudjunk, már bizonyos távolság szükséges. A dolgoknak, saját magunknak ez a távolsága, ez az ébredés a feledésnek kezdetét jelenti.

De minek az elfeledését? A kérdés ismét visszavet bennünket. Mihelyt kiejtjük ezt a szót, hogy feledés, már hibázik az emlékezet. Észreveszi, hogy nem mondott mindent el. Nem mondott el valamit, amit homályosan mégis tud, amire nem akar visszapillantani, de ami mégis fontos. A bucsujárás tehát még nincs befejezve. Ujra le kell szállni a mélybe. Ez a második leszállás azt a két legdrámább jelenetet hozza napvilágra, amely egyben az egész történet kulcsát is megadja: a hajlevágásra és a halálra gondolunk. Egyes töredékeit az emlékezet már régebben felszínre hozta /a kéz, a ház, ahonnan a lövés eldördült, a nagyon magasról nézett holttest/. A retrospekciónak ez az erőfeszítése a német katona halálában csúcsosodik ki és már az első pillanatban világhosszá teszi előttünk a japán férfi titokzatos szavait,



amikor a fiatalasszony azt kérdezte tőle, hogy miért érdeklődik annyira Nevers iránt, a férfi azt felelte: "Neversben lettél az, ami most vagy és Neversben majdnem elvesztettelek téged".

Valóban igaz, hogy a hősnő Neversben lett az ami, mégpedig épp azért, mert majdnem ott vesztette el magát. Abban a pillanatban, amikor többé már nemcsak a japánnal és a némettel, hanem még a szeretőjének végetnemérő halálával is azonosul, egyben el is mulasztja azt a lehetőséget, hogy a multat és jövődőt egyszerre megsemmisítő jelenbe vesszen bele. És mivel a mult és a jelen összeesnek, nemcsak a multban mulasztotta el ezt a belevezést, hanem abban a pillanatban is, amikor erről beszél.

Hipnotikus állapotából azután az szabadítja meg, hogy a japán férfi váratlanul arcul csapja. Ezzel, hogy úgy mondjuk, az idő menetébe helyezi vissza. Az időnek ezt a visszavételét Resnais azzal a pincébe guruló golyóval jelképezi, amelyet a fiatal leány felvett és meglepetve tartott a kezében.

A neverssi történet ezzel azután be is fejeződik. Látjuk amint éjszaka elindul kerékpárján és Párizsba érkezik, épp azon a napon, amikor elterjed a hiroszimai bombázás híre. És a jelenbeli való kapcsolat máris egy szempillantásra helyreáll.

A Hiroszimára és Neversre való két egymást követő és szimmetrikus kitekintés után most már teljes mértékben világos lesz a film mondanivalója. Nem egy szerelemnek, vagy két szerelemnek és nem is egy bombázásnak, hanem egy feledésnek a történetéről van szó benne. "Emlékezni fogok terád, mint ahogy emlékezni fogok a szerelem elfelejtésére is, úgy gondolok majd erre a történetre, mint a feledéstől való irtózásra." Erre a végső megállapításra néhány pillanattal később maga a hősnő felel, amikor ezt mondja a mosdó tükre előtt: "Az ember azt hiszi, hogy tudja, és azután azt, hogy nem, soha". Ahhoz, hogy "tudja" mi is volt a neverssi történet, el kellett mondania. De ha el tudta mondani, az azt is jelenti, hogy a történet "elmondható" volt. Ha pedig elmondható volt, azért volt az, mert az emlékezetben végülis már feledés alakjában kezdett megjelenni: "Látod, a mi történetünk elmondható volt", mondta a fiatal francia asszony, és mindjárt hozzá is tette: "Nézd, mennyire felejtetek."

Ha a visszapillantásnak csak magyarózó értéke lett volna, már itt be lehetett volna fejezni. De épp ellenkezőleg, azt lát-

juk, hogy folytatódik, hogy megerősödik és minden értelmét most már a jövő perspektívájától kapja. Előbb azonban Resnais idő-konceptiójának második nézőpontjára, a kvalitatív nézőpontra szeretnék utalni. Resnaisnál, akárcsak Antonioninál /gondoljanak a várakozás-nak arra az érzésére, amely az Il Grido egészen végigvonul/ az elbeszélés ritmusa úgy hat a nézőre, hogy egy bizonyos, a képektől tulajdonképpen független időélményt hoz létre. Mivel Resnais problémája két siku, vagyis két ellentmondó, ugyanakkor állandóan egymásrautaló adottságról beszél /az emlékezés és a felejtés - a szenvedélyekkel és a bombázással telített idő illetve a mindennapi létezés üres ideje/; ez a ritmus olyan megkettőzött ritmus lesz, amelyre a pihenés és a cselekvés tudatos váltakozással visszatérő pillanatai nyomják rá a bélyegüket.

Nagyon durván azt lehetne mondani, hogy a lassúság itt a békét, az élet folytatódását jelenti, a gyorsaság, a mozgalmaság pedig a szenvedélyt, a boldogságot és a tragikumot jelenti. Így pl. a filmfelvétel jelenetének felvonulása minden kézenfekvő ok nélkül meggyorsul, míhelyt a japán férfi újra meg akarja találni a kedvesét. Ez a gyorsulás a fiatalasszony időélményének a meggyorsulását is jelenti, arról a megzavarodásról beszél, mely hirtelen elfogja. A nevers-i történet elbeszélésében hasonlóképp az adott jelen /a kávéházi közönség mozdulatlansága és a folyó lassúsága/ és az annakidején szenvedélyes elevenséggel átélt multbeli pillanatok ellentétével találkozunk: a fiatal leány és a német katona találkozása mindig úgy jelenik meg előttünk, hogy a leány gyalogosan vagy kerékpáron szalad felé.

A dolgok azonban mégsem ennyire egyszerűek. Mivel az a helyzet, amelyet Resnais el akar képzelteni velünk, maga is két siku, fordított ritmussal is találkozunk. A "fix" ábrázolás, vagyis az öreg jelen, a szenvedély vagy a borzalom pillanata /a macska jelenete/ - és a szabályos, monoton, közömbös mozgás, a feledésben lefolyó élet. A feledésről szóló hosszú meditációja végén a fiatalasszony azt mondja: "Az éjszaka sohasem áll meg Hiroshimában."

A film harmadik része, vagyis az, amely a nevers-i történet után következik, a feledésnek épp ezt a lassu, befejezhetetlen oldalát hangsúlyozza. Mert a feledés nem egyszerre születik meg. Csak a feledés tudata, az emlékezés jó olyan hirtelen, mint egy

fényképfelvétel. Hirtelen felfedezzük, hogy feledtünk, de maga a feledés sokáig tart. Az az idő, amelybe a fiatalasszony elbeszélésének bevégeztével, még pontosabban a mosdóbeli jelenettel belépünk, épp a feledés megszületésének az ideje.

Emlékeznek a városon keresztüli séta jeleneteinek ismétlődő sorozatára, amelyet azután néhány álldogálás szakít meg /az előcsarnokban, az állomáson, a moziban/ és amelyek közepette a japán férfi állandóan az asszony mögött jelenik meg? Ezek a jelenetek megmosolyogtatják a nézőt. Valóban, már a paródia határát surolják. És talán valóban épp egy bizonyos fajta tragikus paródiáról van szó, amelynek segítségével Alain Resnais és Marguerite Duras a szétbomlásra, a feledésre ítelt szerelem paródiáját akarják megmutatni.

Miért ez az elmarasztalás? Itt újra viszontlátjuk Nevers-t. Ezeknek a sétáknak idegen, holdkóros jellege azzal függ össze, hogy a film alkotói, miután megmutatták a multtól menekülő jelent /Hiroshima multja, Nevers multja/, most egy olyan időélményt mutatnak be, amelyet a jövő kezd elpusztítani. Ennek érdekében nemcsak a ritmus lehetőségeit használják fel - a szakítás szertartásos lassúsága, mindig elhatározzák és mindig elhalasztják -, hanem a visszatekintés egy különösen nehéz és egyben új formáját, mely abban áll, hogy a jövő képeit a mult képeibe vetítik bele. A hősnő hirtelen azonosítja Nevers-t és a jelenvaló pillanatot. Most Nevers fogja majd a jövőt jelképezni; azt hiszem, ez a jelentése a Hiroshima utcáin magányosan sétáló asszony lírai monologjának, miközben újra Nevers képei tűnnek fel, mégpedig olyan képek, amelyeken egyetlenegy élő személyt sem találunk, olyan jelképes diszettek csak, ahol az élet valamennyi eseménye lejátszódhat. A két város egymásbaolvadásának a pillanatában azok a szavak, amelyeket a halott németnek mond - aki most már a japán is - a multból szinte észrevétlenül a jövőbe mennek át: "Határtalan türelemmel, nyugodtan vártalak." Majd nem sokkal ezután: "Az idő elmúlik. Többé semmit sem tehetünk. Még azt sem tudjuk majd többé megnevezni, ami egyesít bennünket." Ebben a Hiroshimáról elhangzott mondat visszhangját ismerhetjük fel: "A borzalmas az lesz, amikor már nem tudjuk, hogy miért van ez az emlék." A fiatalasszony ebben a pillanatban határozza el magát arra, hogy elutazik és hogy ezt megmondja a japán férfi-

nak. Így szól: "Lehetetlenség elmennem és lehetetlenség maradnom." De épp ez a lehetetlenség mutatja a távozás végzettszerű szükségességét. Az ember - amint ezt a macska jelenetében láttuk - nem tudja megállítani az időt, az éjszakát, nem tud belemerülni, belezárkozni csak akkor, ha ugyanakkor bele is vész; mihelyt viszont feltalálja magát benne, a feledés lassu degradációja kezdődik el.

A multból a jelen felé haladó megvilágosodásnak most már csak az utolsó állomását kell áttörni: ez a szakítás. A film utolsó képsorozatai kettős elválást mutatnak be, bár szimbolikus értelemben véve a kettő egyet jelent: a hősnő elszakad Nevertől, de egyben a japán férfitől is. Egy utolsó visszapillantás azt a várost mutatja meg, ahol ifju korának azt a drámáját élte át, amelyik többé nem ismétlődhetik meg, amelyiket többé nem lehet újra kezdeni. "Banális történet, a feledésnek adlak át." És ugyanakkor a japán férfit adja át a feledésnek. Bizonyára megfigyelték, hogy attól kezdve, ahogy a szakítás folyamata elkezdődik, fizikai válaszfalak is emelkednek közöttük, az állomáson az öregasszony, a lokálban pedig egy másik japán férfi. Az asszonyosság az állomáson elkezd a feledést, olyan messziről nézi a szerelmét, ahogy Nevert nézte és hirtelen észreveszi, hogy az már nincs ott: "A felejtés, akárcsak neki, a te hangoddal, a te szemeddal kezdődik. Lassankint teljes egészében győzedelmeskedik feletted." A szakítás még nyilvánvalóbb a lokálban, mert az asszony és a másik japán férfi között a szerető szemeláttára lejátszódó jelenet csak azt ismétli meg, ami egy nappal ezelőtt - amikor megismerkedtek -, kettejük között történt. Jelképesen tehát már egy másik foglalja el a helyét és a szerető szemében, aki eddig nem hitt benne, az elválás feletti rémület lassu megszületését vehetjük észre: "El foglalak felejtteni, nézd, mennyire kezdelek már elfelejtteni..."

Ebben a pillanatban végleg bezárul a kör, a mult és a jövő valamiképp belehajlanak, szorosan hozzátapadnak ehhez a tiszta, még meg nem valósult jövőhöz. Szó szerint is a "tekercs végére" értünk, és a mi fizikai fáradságunk még akkor is annak a végetnemérő légüres térnek a hatását árulná el, amelyet maga a kép jelent, ha Marguerite Duras és Alain Resnais még egy kis időt akartak volna hagyni nekünk.

x x x

Következtetésként az alábbiak kínálóznak: a Szerelmem Hiroshima azt mutatja, hogy az erejének tudatában levő filmművészet a regényirodalom legteljesebb, legszabadabb előadási módjával is jól fel tudja venni a versenyt. Akármilyenek is legyenek azok az apró szemrehányások, amelyeket a szerzőknek a rendelkezéssel, a dialogus egyes mozzanataival, a technikai forgatókönyvvel, sőt magával a film témájával kapcsolatban is megtehetnénk, az igazság az, hogy a Hiroshima a film elbeszélőművészetének jelentős előrehaladását képviseli.

Ez a haladás párhuzamos azzal, amely mostanában a regény területén kezd kiteljesedni. Ebből a szempontból semmi akadályát sem látom annak, hogy a Hiroshimát kísérleti filanek nevezzük. Kísérleti jellegű, mert a film szerzői először próbálkoznak meg azzal - a regényírókhoz hasonlóan -, hogy a történetnek és a személyeknek vagyis az elbeszélés tartalmának a súlypontját magára az elbeszélésre és az idő fogalmának alkalmazására helyezték át, ez utóbbi így saját formáján keresztül megvalósulva áll a kifejezés szolgálatában. A magam részéről talán azt a kifogást szeretném emelni, hogy mindezt talán túlságosan is hangsúlyozták. Azt hiszem, hogy sok néző ellenszenve épp az elbeszélésnek ezzel a didaktikus jellegével kapcsolatos. De ahhoz, hogy a figyelemnek ezeket az eltereléseit a közönséggel befogadtathassák, arra volt szükség, hogy, ilyen vagy amolyan módon, a történetstől való távolság kialakítására kötelezzék. Ez az oka annak, hogy Hiroshimában nem veszünk olyan mértékben részt, mint a Rövid találkozás-ban /Brève rencontre/ vagy a Kiáltás-ban. A néző és a történet közé itt az elbeszélés iktatódik be. Nem vagyunk közvetlenül megérintve; az ünnepélyes, varázsigékhez hasonlóan előadott dialógus /a hosszú recitativ/, a mimika, a kamera mozgása és a vágás a maga módján mind hozzájárul ennek a szándékos mesterkéeltségnek a kialakításához. Lehetséges, hogy ezt a vizitót később majd természetesnek találjuk. Ma még egy kissé akartnak, egy kissé erőszakoltnak tűnik fel, akárcsak Robbe-Grillet, Cayrol, Claude Simon vagy Nathalie Sarraut regényei.

Néhány olyan regényíró nevét idéztem, akiket általában az avant-garde körébe szokás sorolni. A Hiroshima az ő könyveikhez hasonlít, nemcsak általános felépítésben, hanem témájában is. A

képek menetét irányító kettős ritmus /mozgás és stabilitás, me- nekülés és káprázat/ a mai regényben is megtalálható. "Ugy irok, ahogy járni szokott az ember", mondotta Cayrol. A járás, a moz- gás természetes képe Cayrolnál, Butornál, Robbe-Grilletnél vagy Henri Thomas Londoni éjszakáiban is lényeges szerepet játszik: olyan személyekről van szó, akik képtelenek egyhelyben maradni s akiket mindig valamilyen titokzatos okozat lök előre, ami talán nem is más, mint az elbeszélés menete. Jean Cayrol regénye, az Egy éjszakai időköz /L'espace d'une nuit/ teljesen ilyenfajta mozgáson épül fel.

A mai regény egyben azonban a mozdulatlantól való elkáp- ráztatottságot, a stabilitás iránti vágyakozást is megfogalmazza. Ennek talán a legjellemzőbb példája Robbe-Grillet Félitékenység-e /La jalousie/ e látásmód jegyében készült, mely nem akarja tu- domásul venni az időt. Idézhetném még Claude Simon a Szél /Le Vent/ c. regényét is, melynek címlapján az alábbi, sok mindent eláruló alcímét olvashatjuk: "Kísérlet egy barokk oltárral le- írására." A regény egész sereg mozdulatlan leírás sorozatából áll s az olvasónak az a feladata, hogy - mintha csak egy múzeumban lenne - elmélkedjék, nézelődjék velük kapcsolatban.

A mozgás és a stabilitás szintézisét az ismétlés fejezi ki. Az ismétlés a modern regénynek talán a legjellegzetesebb idő-megfogalmazásai közé tartozik. Egy magába záruló mozgás esz- méjéről van szó, mely a szó legszorosabb értelmében saját magát semmisíti meg, mivel sehová sem vezet. Az ismétlés Claude Si- monnál is, akinél örvényszerű körforgásban, vagy Robbe Grillet- nél is, akinél állandóan nyugtalan gondolatszövevényekben nyil- vánul meg, épp annyira jelentős helyet kap, akárcsak Hiroshimá- ban. A regényről szóló vitában egy filozófus, Jean Hippolite így igazolta a visszatérés gyakori alkalmazását:

"Az ismétlés a szükségesség szimbóluma. Szükséges a tárgy, aminek nincs jelentése, ami csak önmagára utal vissza."

Alain Resnais-nél és Marguerite Durasnál az ismétlés, mint láttuk, a felejtés megmutatására szolgál. Ha egy szituáció meg- ismétlődhetik, az azt jelenti, hogy nincsenek elhatározó, örök pillanatok. Egy pillanatnak a megismétlődése, amelyet örökké visszahozhatatlannak hittünk, megismételt eltűnését fejezi ki. Az első esemény csak akkor számolódik fel egészen, amikor a má-

sodik már a múltba szorítja vissza és elfoglalja a helyét, de ebben a pillanatban a másodiknak is hirtelen el kell tűnnie. Ez a Hiroshima absztrakt módon leegyszerűsített skémája.

X X X

Lehetséges-e ebből az idő koncepcióból valamilyen általános tanulságot levonnunk? A film valójában többértelmű. A hősnő oldaláról nézve, aki azt hiszi, hogy a háború megismétlődik, a szerelme pedig a lehetetlenségek birodalmába tartozik, erősen sötét hangulatu. A japán férfi felől nézve azonban már sokkal kedvezőbb képet kapunk. Ez ugyanis nem hagy kétséget aziránt, hogy tevékenyen harcol egy új Hiroshima elkerüléséért. És ha általában mégis inkább Resnais pesszimizmusát szokták hangsúlyozni, ennek talán az az oka, hogy az egész film, vagy legalább nagy része tulajdonképp a fiatal-asszony szemén keresztül nézve jelenik meg előttünk. A Hiroshima idő koncepciója mindenesetre jól kifejezi azt, hogy a történelem eszméje válságban van a katalizmát átélő világban. A történelmi dialektika annakidején egy gyakran nehéz, de alapjában véve optimista jellegű progresszív fejlődés jegyében született meg, irányt tudott mutatni és ez elviselhetővé tette a nehéz korszakokat. Ebben a felfogásban ellentmondó mozzanat mindig túlhaladottá válik ugyan, de egy későbbi szintézisben oldódik fel. Itt már nincs többé szó a szintézisről. A jelen pillanat kétségtelenül ellentmondásba kerül a múlttal és tagadja azt, de nem oldja fel vagy ha igen, csak kétértelmű módon teszi. Ugy őrizi meg, hogy egy bizonyos módon el is hanyagolja. Így azután sohasem lehetünk biztosak abban, hogy a jelen tudomásul veszi a múlt tanulságait, hogy a múlt tévedései nem ismétlődnek meg. A történelemnek nincs más iránya, csak az, amit egy elszánt akarat adhat neki, ezen pedig mindig részt út a feledés.<sup>X</sup>

Valamelyes reménység azonban megmarad. Kétségtelenül természetes, hogy elfelejtjük az egész létezésünket igénybevevő és

---

<sup>X</sup> Az érdekes cikk szemlélete helyenként zavaros, de a filmművészeti ábrázolására vonatkozó fejtegetését hasznos megismernünk - A szerk.

gyógyíthatatlanul összetörni látszó fundamentális eseményeket, legyenek azok individuálisak vagy kollektívek. De ez az öncsonkítás, ez a menekülés, ez az áldozat egyben tovább élésünk előfeltételét és szabadságunk ellenértékét jelenti. Létezésünk mozgását befogadó és megújulni tudó képességét, nyíltságát is csak ezen az áron tudjuk megőrizni. Miért kell emlékeznünk? Miért kell néznünk? Azért, mert az emlékezet, amikor a maga helyére teszi vissza a múltat és lehetőséget ad arra, hogy kitörjünk varázslatából, attól is megóv, hogy a jelenünket múltnak tekintsük és konokul elzárkozzunk benne, hiszen az emlékezés épp a lehetséges megőrzését biztosítja számunkra: az emlékezés a feledés kulcsa, a feledésre képtelen ember azonban képtelen a jövőre..

/Positif, 1960. jul.-aug./



L. Szergejeva

## A mexikói filmművészet tegnap és ma

Ha szó esik Mexikóról, mindenki, aki már volt ott, azonnal elmondja, milyen mély benyomást tett rá a mexikói festészet és a mexikói filmművészet. Valóban a két művészeti ágnek a magasrendű humanizmus, a hazaszeretet és a hamisítatlan nemzeti színezet rendkívül nagy kifejezőerőt kölcsönözött. Felejthetetlen benyomásokkal tér haza az, aki közelebbről megismerkedik ezzel az országgal és népével, aki tanulmányozza filmművészetét, meglátogatja filmstudióit, s alkotómunkájuk közben szemléli a mexikói művészeket. Az ilyen ember akarva-akaratlan az igazi mexikói filmművészet büvkörébe kerül - amint az e sorok szerzőjével is történt.

A mexikói filmművészet még igen fiatal: hivatalosan huszonöt éves. Valójában azonban a huszas években született meg, amikor a szovjet filmművészeknek egy kis csoportja lépett Mexikó földjére, Szergej Eisenstein vezetésével. Ezekben az években kötötte össze sorsát a filmmel egy fiatal indián - Emilio Fernandez, a ma már világhírű rendező. Eisensteinnel együtt tervezte az Éljen Mexikó! című, készülő film vázlatait Pablo O'Higgins, Mexikó leghíresebb díszlettervezője. E művészek és sokan mások, akik azokban a napokban összekerültek a szovjet filmművészekkel, ma ezt mondják: "Ó, ez akkor volt, amikor a mexikói film megszületett, ez akkor volt, amikor Szergej Eisenstein Mexikóban járt!"

Az első jelentős mű, amely a művészet rangjára emelte a mexikói filmet, A hálók c. film volt, a fiatal Emilio Gomez Muriel alkotása. A következő évtizedben számos kiváló film született, közöttük kiemelkedő helyet foglal el Cianu Urueta: A maják éjszakai című filmje.

A negyvenes évek közepén virágzásának teljében állt Fernandez, Roberto Gabaldon és a spanyol Luis Bunuel művészete. E korszakban, amelyet a mexikói film aranykorának neveztek, olyan magas művészi értékű alkotások születtek, mint a Maria Kandelaria, az Igazgyöngy, a Rio Escondido, a Maclovía /Fernandez/; a La barraca /A konyha/ Roberto Gabaldontól; Luis Bunuel Los olvidados /Az elfelejtettek/.

Két évtized telt el a filmek születése óta, de egyikük sem vesztett azóta sem időszerűségéből, mert mindezek az alkotások Mexikó fő problémájával, a "kampo"-val azaz a falvak életével, a szegények jogtalanságával és éhezésével, a táhetősök hatalmával és önkényével foglalkoznak. E filmek tragikus meséjük ellenére az élet himnuszai, a ma még hajléktalan és elnyomott emberek fényes jövőjének himnuszai. De azt a hatalmas érdeklődést, amelyet a kitűnő filmek Mexikóban kiváltanak, nem csupán időszerűségük magyarázza. Ebben az országban mind a mai napig nincsenek állandó színházak, s a könyvvásárlás pang az analfabétizmus és a magas árak miatt. Ezért vált a falfestmény és a film a legnépszerűbb művészetté.

Az ötvenes évek derekán mind Mexikóban, mind a világ más országaiban egyre többen kezdték bírálni a mexikói filmművészetet. Az újságokban és a folyóiratok hasábjain mind gyakrabban jelentek meg ilyesfajta címek: "A mexikói film csak a pénzzel törődik"; "A film gyilkosságra tanít bennünket"; "Ne felejtsük el, hogy a film kulturforrás, nem pedig szemétdomb". A haladó filmművészekkel folytatott interjúkban állandóan visszatérő szavakkal találkozhattunk: "válság", "hanyaglás", "rothadás". Ma pedig már egész Latin-Amerikában az a mondás járja, hogy vannak kitűnő filmek, vannak jó filmek, vannak vitás filmek és vannak... mexikói filmek. Ez a cikk nem tart igényt a sokoldalú és mély elemzésre, csupán azt szeretnénk röviden elbeszélni, miért árasztotta el Mexikót az értéktelen, kommersz film.

E szomorú jelenség gyökerei a régmúltba, pontosabban az 1919-es évbe nyulnak vissza, amikor Pueblába, a hasonló nevű állam kis, vidékies fővárosába megérkezett William O. Jankins fiatal amerikai alkonzul. Azonnal lázas tevékenységbe kezdett, amely azonban semmiféle kapcsolatban nem volt a konzuli teendőkkel. Jankins cukornádültetvényeket vett és adott el, s e művelet közben középkori módszerekkel félemlítette meg és fosztotta ki a mexikói parasztokat. Vanillával és liszttel, vegyszerekkel és autókkal, szerszámgépekkel és gyümölcssel spekulált. Nem vetette meg a szeszszital és narkotikum-üzleteket sem. Botrányos hírnévre tett szert ez az uriember azzal az ötletével, hogy elraboltatta magát. Jankins e trükkje majdnem Amerika fegyveres beavatkozását vonta maga után Mexikó ellen. Mint később kiderült, Jankins megállapodott különböző kalandorokkal, akik befurakodtak Emiliano Zapata forradalmi seregébe, hogy "elrabolják" és százötvenezer dollár váltságdíjat kérnek érte. Arról, hogy ebből az összegből mennyi jutott az "elraboltnak" - nos, arról hallgat a fáma. A mexikói kormány kiutasította Jankinsot az országból, de az alkonzul mégis maradt. A harmincas évek derekán Jankins már a legnagyobb pénzügyi és kereskedelmi hatalmasságok közé tartozott - valójában két állam: Vera Cruz és Puebla ura volt.

Nem szenteltünk volna ez uriember életrajzának ekkora figyelmet, ha tevékenységét a fenti ügyletekre korlátozta volna. De szerencsétlenségre a harmincas évek derekán Jankins figyelmét felkeltette e művészet - s vele együtt a filmipar viharos fejlődése s úgy vélte, hogy ez a terület busás jövedelemhez juttathatja. Megvásárolta Puebla valamennyi filmszínházát. De ezzel nem elégedett meg, sorra megvásárolta más államok és az ország fővárosának mozijait s hamarosan magáénak mondhatta Mexikó tizenhét államának szinte valamennyi filmszínházát. Két általa alapított mozitröszt tulajdonában van 280 moziterem s filmforgalmazó irodái kezükben tartják a mexikói filmgyártás hazai és külföldi forgalmazását.

Jankins fantasztikus jövedelmet húz a film területéről: a legszerényebb számítások szerint csak az országban megtartott filmvetítések után évi 25-30 millió peso a tiszta jövedelme!

Miután korlátlan hatalomra tett szert a filmforgalmazásban, Jankins lépéseket tett, hogy kezébe kaparintsa a filmgyár-

tást is. Főrészenyese lett a Nemzeti Filmbanknak, amely a legszorosabb kapcsolatban áll Mexikó és az Egyesült Államok számos pénzügyi és kereskedelmi intézményével. A Filmbank feladata a mexikói filmvállalkozók szubvencionálása és a hazai stúdiók tevékenységének támogatása. A Filmbanktól azonban nem oly könnyű hitelt kapni, mert ez a hitel attól függ, milyen viszonyban van a vállalkozó Jankins-szel.

Ha a vállalkozó megkapja a pénzt a banktól, teljes függőségbe kerül. Filmjét csak Jankins moztirőszttjének valamelyik moziában vetithetik és csakis akkor, amikor ezt Jankins jónak látja. Ha a vállalkozó vagy a rendező valamilyen oknál fogva elvesztette Jankins jóindulatát, filmjét szigorú bojkott alá vetik.

Ilyen sors jutott osztályrészül például Emilio Fernandez és Gabriel Figueroa kitünő filmjének, a Malkeridának /Akit nem szeretnek/. Ez a film egy kisbirtokosnó családi drámáját beszél-li el. Az asszony férje halála után a birtok vezetésével egyik béresét bizza meg s azt reméli, hogy így megszerzi annak szerelmét is. És valóban, a béres az asszony férje lesz. De felnővő lánya beleszeret a mostohaapába és féltékenykedik anyjára. A mostohaapa lelövi a leány vőlegényét és az igazságszolgáltatás épp abban a pillanatban sujt le rá, amikor az anya, "akit nem szeretnek", megtudja lánya és férje kapcsolatát. A mese nem új, de mennyi problémát vet fel! Szembetaláljuk magunkat a mexikói falvak előítéleteivel, a vérbosszuval, a szegényparasztok jeltalanságával... A film főszereplői Kolumba Dominguez és Dolores del Rio. A Malkerida több mint egy évtizede készült, de a mexikói néző nem ismeri, a film bojkott alá került. A megvesztegetés és az intrika politikája két táborra osztotta a mexikói vállalkozókat és rendezőket. Az egyik csoportba azok tartoznak, akik Jankinstól függenek; ők alakították meg a "Mexikói filmvállalkozók egyesülését". /Rendszerint "Associados"-nak, "egyesültek"-nek nevezik őket./ Amint azt nemrég Gilermo Bonfil Batala, neves mexikói kritikus írta, ez a csoport valójában az ország egész filmgazdálkodását ellenőrzi és e csoport vállán nyugszik a felelősség e filmgazdálkodásért.

Az "egyesültek" ellenfelei is megalakították a maguk szövszövetségét "függetlenek" néven. A csoport vezetője a legidősebb

mexikói filmművész, Jankins régi ellensége - Miguel Contreras-Torrez, akinek nemrég jelent meg "A mexikói film fekete könyve" című műve. Ez a könyv leleplezi Jankins tevékenységét mind a film, mind pedig az ország életének más területein. Az utóbbi évtized során a "függetlenek" nem egyszer fordultak a kormányhoz panaszokkal, memorandumokkal és felhívásokkal, amelyek figyelemztettek arra a veszélyre, amelyet Jankins "filmállama" jelent. De - amint azt Miguel C. Torres nélabusan megállapítja - "a kormányok jönnek és mennek, de Jankins és klikkje marad".

A Nemzeti Filmbanknak e két csoportosuláshoz való viszonya már abból is megítélhető, hogy a bank által kiadott teljes hitelösszeg nyolcvan százaléka az "egyesültek" kezébe jut. A fennmaradó 20 százalékból elsősorban reklámról, filmfesztiválok rendezéséről, stb. gondoskodnak. Elképzelhető, milyen jelentéktelen az az összeg, amely a "függetlenek" finanszírozására jut. A "független" filrendezők ezért mind gyakrabban kényszerülnek arra, hogy együttműködjenek az "egyesültek" egy-egy tagjával. Ez természetesen alkotói elképzelésük feladásával jár. A kialakult helyzet szembeállítja egymással a filmművészetbe bekapcsolódó fiatal nemzedéket is, s letériti a becsületes utról a gyengéket. Igen jellemző példa erre Alazraki filmrendező esete.

Benites Alazraki, az a fiatal művész, néhány évvel ezelőtt tört fel Gyökerek című filmjével. Ez a négy novellából készült filmalkotás leleplezte a mexikói falvakban uralkodó feudális viszonyokat s a néző elé tárta egy fehér ember méltatlan terrorját egy indián nő felett. A film nagy sikert hozott alkotójának mind otthon, mind pedig külföldön; Alazrakit felvették az "Egyesült vállalkozók" közé. Ekkor éles fordulat következett be a fiatal rendező világnézetében és magatartásában. Kijelentette, hogy szívesebben jár Cadillac-on és gyárt ponyvát, semmint hogy autóbuzsagon tolongjon és remekműveket alkosson a nép számára - s futószalagon készítette az igénytelen filmeket. A mexikói közvélemény, amely sokat várt a Gyökerek alkotójától, rendkívül elítélte Alazrakit. Alazraki ekkor nyíltan kimondta azt a meggyőződését, hogy a világ filmművészetének jelentős alkotásai, a Szállnak a darvak, a Pőutca, Egy kerékpáros halála és - a Gyökerek nem érnek semmit, mert együtt nem hoztak annyit a kasszára, mint legutóbbi kommersz filmje, A szörnyetegek kastélya. Nyilatkoza-

tában kijelentette, hogy a mexikói nézőt teljesen kielégítik a gyenge filmek. A továbbiakban azt hangoztatta, hogy a nézőt nem kell tanítani, hanem csupán szórakoztatni. Alazraki a pénz utáni hajszájában egyre rövidítette a forgatási időt, lemondott a szabadtéri felvételekről, mert azok drágábbak, mint a műtermiek, a végsőkig leszoritotta a kiállítás költségeit. Jelenleg egy filmet kilenc nap alatt forgat. Ilyen körülmények között természetesen szó sem lehet mélységről, új filmművészeti megoldásokról. Nem is található ilyesmi sem Győzhetetlen pisztolyok, sem Gyermekrablók, sem A szörnyetegek kastélya, sem pedig más filmjeiben.

Mexikó filmgyártása évről évre hanyatlik - nemcsak mennyiségi, hanem minőségi szempontból is. 1958-ban 126 film készült, 1959-ben mindössze 82. A filmek számának ez a vészes csökkenése elsősorban a színészeket, filatechnikusokat, a laboratóriumi dolgozókat sújtotta. A filmgyártásban hullámszerűen terjedtek a sztrájkok. A filmszínházak szolidaritásuk jeleként becsukták kapuit. A sztrájkolók azt követelték, hogy állítsák vissza munkába a filmstúdiók elbocsájtott dolgozóit, emeljék a béreket és adjanak garanciát arra, hogy az év folyamán nem bocsájtanak el senkit. A legnagyobb filmstúdió, a Churbusko műtermei üresen álltak; a tizennégy műterem közül csak egy-kettőben folyt munka.

Eddig röviden azt beszéltük el, miért van válságban a mexikói film. Most néhány szót arról, mit játszanak jelenleg a mozikban.

A nemzeti filmgyártás legjobb alkotásai ellen folytatott bojkott, az igénytelen filmek támogatása, a lelkiismeretlen nyereségahajszolás "eredménye", hogy a mai mexikói film a "fehér telefonok művészete" jelzót kapta. Guillermo Batala keserű szavakat ejt arról, hogy "a mexikói filmek nem adják vissza napjaink valóságát, nem tárják fel a nép harcát és törekvéseit". Feledésbe merült a mexikói film legszebb hagyománya - a mai művészek alig merítenek témát és anyagot a nép életéből. Szégyenletesen hallgat a filmművészet az olyan témákról, mint a még mindig húzódo földreform, a mexikói falvak nyomora, a nemzeti ipar fejlődésének nehézségei s ezzel kapcsolatban a nemzeti vagyon fosztogatóinak visszaélései. A nemzetiségi kérdés fontos problémája /Mexikóban 16 millió indián él/ szintén nem kap helyet a filmmű-

vészeten. Szélesvásznos, térhatású filmekkel, színesfilmekkel folyik az amerikai életforma dicsérete. Alulról megvilágított fürdőmedencék, éjjeli szórakozóhelyek, fényűző szállodák, fényben villogó repülőterek. És ennek az életformának, amely csak néhány ezer mexikóinak jut osztályrészül, jelképe az elefántcsontszínű telefon és a legmodernebb típusú autó. És mindenütt - a földön, a víz alatt, sőt még repülőgépszerencsétlenség közben is erotikus jelenetek... Százával sorolhatnánk fel az ilyen filmeket, amelyeknek legjellemzőbb példája talán az Akapulko-i aszszony /Akapulko népszerű üdülőhely/. A hősnő a film elejétől végéig amerikai dalokat énekel, miközben a háttérben feltűnnek a pálmák, az óceán és a hódolók...

Ezeket a hazug, álmerikói filmeket a nézők "churro"-nak /szemét/ nevezik. Néhány filznek már a címe is igazolja ezt az elnevezést: "A feleségem férjet keres", "Öltözz fel, Krisztina!", "A pokol angyala", stb. S e filmek reklámszövege: "Nézzék meg a szerelem eltévelyedéseit és tiltott formáit!", "Sexuális bünteteket láthat!", "Felöltözni vagy nem felöltözni?". A "Csók a homokon" című filmet még sajátosabban hirdetik: "Urak! Hölgyek! Ingyen nézhetik meg ezt a filmet, ha úgy tudnak csókolni, mint Lilia Prado /a film főszereplője/. Vizsga a bejáratnál!"

A "churro" mikrobái annyira behatoltak a mexikói filmbe, hogy most már e betegség különböző fajtáit is megkülönböztethetjük. Legelterjedtebb válfaja az ún. "nemzeti churro". Ezek a filmek Mexikóról és mexikóiakról szólnak; de a nemzeti sajátosságot kizárólag a derült égbolt, a ragyogó nők és a széleskarimájú kalapok képviselik. E filmekben rendszerint megfelelő számú dalbetét is van. Néha még érdeklődést is keltenek: megragadóan ábrázolják a természetet, szépek a jelmezek, a népi ünnepek, elvéve egy-egy konfliktus is előbukkan.

Ezzel kapcsolatban szeretnék néhány szót szólni a Tisok című filmről, amely rendkívül ellentmondásos benyomást keltett bennem. Ez a film Pedro Infantenak, az egyik legnépszerűbb színésznek és dalénekesnek utolsó munkája. /Infante néhány évvel ezelőtt repülőszerecséltenség áldozata lett./ A film nagy rokonszenvennyel mesél egy indián férfinak, Tisoknak naivságáról, őszinteségéről, jószíviségéről és finom, költői lelkéről. Tisok beleszeret egy fehér lányba és feleségül akarja venni. Magával

viszi a hegyek közé, ahol kunyhót épített számára, de utközben fehér vetélytársa lelövi. A film erényei Padró Infante kitűnő játéka, a gyönyörű tájak, de a feldolgozás annyira szirupos, hatásvadász, hogy végeredményben nem emelkedik a "churro" fölé.

Külön fejezet illeti meg az "iszonyat filmjeit". Ez a betegség most sok ország filmművészetét támadta meg, de Mexikóban járványszerű jelleget öltött. Százával játsszák a mozik a kilencnapos forgatás remekeit: A kastély szörnyeit, A vampir koporsóját, az Asszony vagy szörnyeteget, A fekete mágia csodáját, stb. Az utcákon szörnyek néznek le ránk a hirdetőablakokról; ormányos vampirok elegáns frakkban, elbűvölő nők gyikfarokkal, csontvázak, hullák, mumiák rémitenek. Még jó, ha közlik, hogy a filmet csak felnőttek nézhetik végig, de e szöveg mellett a következő felhívás olvasható: "Gyerekek! Jöjjetek el a mi mozinkba és kísérvétek el szüleiteket! Mindenki ajándékba kap egy vampir maszkot, vagy egy ceruzát, amely a vampir koporsójából készült".

A "churro" kifejezésen kívül még egy kifejezést, a "mensahe"-t is gyakran hallhatjuk a mexikói filmekkel kapcsolatban. Ez a kifejezés szó szerinti fordításban "üzenet"-et jelent, azaz üzenetet a néző szívéhez - "szívhezszóló" mesét. Ennek a műfajnak az utóbbi egy-két évben alfaja is született: a serdülőkről szóló pszichológiai dráma. E filmekben az olasz neorealizmus hatása érezhető. Ezek a művek a serdülők jellemformálódásának kérdéseivel foglalkoznak s azt kutatják, hogyan hat a gyermek erkölcsi érzékére és lelkivilágára a környezet, a család. A már említett Emilio Gomez Muriel egyike volt azoknak a rendezőknek, akik először nyultak ehhez a témához. Filmsorozatainak első filmjei /Kihez járnak lányaink? és Ez történt egy kislánnyal/ a szülők felelősségét mutatják be és annak a társadalomnak felelősségét, amely élvezettel tárgyalja egy-egy fiatal lány elzüllése történetének pikáns részleteit. A sorozat következő filmjeiben - Válnak a szüleim és különösen Az eltévelyedések kora c.filmben - az alkotók letértek a társadalmi problémák tárgyalásának útjáról; műveik rendkívül izléstelen jelenetei, a felelőtlen szerelem bemutatása az "édes élet" propagálóivá teszi e filmeket. Külön szeretnék beszélni Mexikó két kiváló filmrendezőjének, Ismael Rodrigueznek és Luis Bunuelnek filmjeiről, akik a közvélemény szerint az utóbbi két év legsikerültebb filmjeit alkották. Rodriguez Cucaracha című filmjében arra törekedett, hogy hiven be-



mutassa az 1919-es Mexikó forradalmi szellemét. Kár, hogy a film vontatott és nem ragadja eléggé magával a nézőt. Ez azzal magyarázható, hogy a parasztok forradalmi harcát, az elnyomott és sötétségben tartott béresek hősiességét és forradalmárrá érését a szerzők hőseik végnélküli melodramai izü élményein át akarják feltárni.

A Nazarin című film, amely az 1959-es cannesi fesztiválon nagy feltűnést keltett, a mexikói filmgyártás utóbbi éveinek legsikerültebb alkotása. Luis Bunuel, a film írója és rendezője a háboru végén érkezett Mexikóba és ez idő óta 17 filmet rendezett. Ezek közül nem mind teljesértékű, nem mindegyik nyúl valóban életteli problémához. De közös vonásuk, hogy elgondolkoztatják a nézőt a burzsoá társadalom hibáiról, ellentmondásairól. Los olvidados című, a fővárosban készült filmje a hajléktalan gyermekekről szól. És bár a hatalmas tényanyagon felépült film elkészülte óta sok év telt el, semmit sem veszett időszerezéséből.

A Nazarin meséjét Benito Galdostól, a klasszikus spanyol írótól vették át, de a cselekményt áthelyezték a Porfirio Diaz diktaturája alatt nyögő Mexikóba. A film főhőse Nazarin, a szegénysorsu lelkész, aki az élet számkivetettjei között tölti napjait, nekik akar vigaszt, bátorítást nyújtani. De minden igyekezete hiábavaló és akaratlanul is sok baj okozója lesz. Végül börtönbe kerül, közös cellát kap egy tolvajjal, aki meggyőzi a lelkészt arról, hogy egyikükre sincs szüksége az embereknek. Nazarint kétségek kerítik hatalmukba, hite meginog.

Bunuel e filmjében az életteli, meggyőző típusok egész galériáját sorakoztatja fel a lelkésztől az utcalányig s valamenyny figurája sajátos, megismételhetetlen. A filmet Gabriel Figueroa fényképezte, úgy, hogy az operatóri munkáról nem kell külön beszélni. S e film mégsem jelent valódi művészi eseményt, miután Mexikó életének egyetlen valóban fontos problémáját sem érinti.

A mexikói filmművészet kétségtelen sikere Hilberto Gazcona Desarraigados /Gyökerükről leszakítva/ című filmje, amely azoknak a mexikói családoknak életéről mesél, akik az Egyesült Államokba szakadtak el. A mexikóiak eszei hazájuktól távol, üldözés

és megaláztatás között élnek a szabad államban. A film mexikói fiukról mesél, akik a "kockázatos vállalkozás" szellemében nevelkedve narkotikumokkal kereskednek, spekulálnak, s teljesen elvesztik emberi méltóságukat, önérzetüket. A film nem egy jelene rendkívüli erejű: például az a jelenet, amelyben a rendőrség keresi a fiatal mexikói fiút, aki az ellenséges narkotikum csempész banda kezébe került egy éjjeli szórakozóhelyen. Ez a rész a valódi "amerikai életforma" jelképévé válik a reklámozottal szemben. Ez az életforma elzülleszt, a bűn útjára viszi az embert, akit azután a bűnéért elítélnek.

A főszerepben kiváló alakítást nyújtott Augustin de Anda fiatal színész, aki nemrég tragikus körülmények között halt meg egy étteremben lelőtték.

A mexikói filarról beszélve nem lehet említés nélkül hagyni a színészi problémát sem. A "Sztárbetegség", amely Hollywoodban ütötte föl fejét, eljutott a mexikói filmgyártásba is. A színészek egy kis köre kap minden szerepet már hosszú évek óta, új nevek rendkívül ritkán tűnnek fel.

Ugyanekkor a mexikói film nélkülszi legjobb színészeit és rendezőit - igazi művészeket, olyan embereket, akik becsületesen közelednek a művészethez és a művészet feladataihoz. A hazai filmekben szinte soha nem jut szerephez a nagyon tehetséges Kolumba Dominguez, akit nézőink A mexikói lány című filmből ismernek. "Belefáradtam a felszarvazott férjek és az utcai nők filmművészetébe" - jelentette ki Dominguez. De a színésznő mégsem vesztette el kapcsolatát az igazi művészettel: népi zenét, népművészetet tanít. Magnetofonnal és diafilmekkel járja a falvakat s népszerűsíti a világ művészetének kiváló alkotásait.

A föld sója című film főszereplője, Rosaura Revueltas egy harmadrendű színház tánckarában szerepel.

Külön meg kell emlékezni Emilio Fernandez sorsáról. A rendezőt Jankins bojkottja eltávolította a film területéről. A közönség csupán egyszer találkozott nevével az utóbbi években - színészi szerepet kapott a Cucaracha című filmben. 1959-ben a velencei filmfesztiválon résztvevő mexikói küldöttség tagjává jelölték, de az amerikai hatóságok belekötöttek személyi irataiba és visszaküldték Mexikóba. Ez az önkényeskedés felkeltette a közvélemény haragját és a szinte elfeledett művésztől ismét be-

szélni kezdtek. Jelenleg Fernandez néhány hozzá hasonló filmművésszel együtt kis filmgyártóvállalatot hozott létre "Revolution" névvel. Azt a célt tűzte maga elé, hogy filmjeiben hitelesen ábrázolja Mexikó hősi múltját. Fernandez elszántságából és abból a rokonszenvből és támogatásból ítélve, amelyben a legkülönbözőbb körök a "Revolution" első lépéseit kísérik, remélhető, hogy a legközelebbi jövőben Mexikó mozijaiban megjelennek azok a filmek, amelyek tehetségesen valósítják meg ezt a nemes elgondolást.

A "Revolution" csoport erőfeszítései, a "független" vállalkozók munkája, a Columba Dominguezhez hasonló lelkesedők tevékenysége élénk visszhangra talál a nép körében. A Versailles mozi bejáratánál - ebben a moziban rendszerint szovjet filmeket mutatnak be - hónap számra nem fogy ki a jegyre várakozók sora, s ugyanakkor az Insurhentes mozi üres terem előtt vetíti szovjetellenes filmjeit - ez a tény szemléletesen mutatja be a mexikói nép izlését és törekvését.

Óriási kár természetesen, hogy a mexikói filmstúdiókban jelenleg oly kevés progresszív alkotás készül. De a mexikói nép története, a nemzeti függetlenségért és a külföldi elnyomás ellen folytatott 150 esztendőes harc tanulsága arra a reményre jogosít, hogy Mexikó rátalál a helyes útra és újból megörvendezteti az emberiséget kitűnő, humanista alkotásaival.

x x x

/Iszkussztvo Kino 1961. 1. sz./

*Berthold Brecht*

## Film, szervezet, művészet

Alábbi cikkemben néhány "szociológiai tapasztalatomról" számolok be azzal a perrel kapcsolatban, amelyet a Pabst "Koldusoperáját" gyártó cég ellen indítottam és veszítettem el.

### 1. A művészetnek nincs szüksége a filmre

"Dicsőség annak az írónak, aki elyből nem járul hozzá művei megfilmesítéséhez... Az író kétféle álláspontot foglalhat el saját művével kapcsolatban: vagy elutasítja a megfilmesítés gondolatát, ami kifejezetten jogában áll és művészi szempontból igen értékes állásfoglalást jelent, vagy pedig anyagi haszonra törekedve átadja a filmgyártásnak a művet, de ilyen esetben be kell hogy érje ezzel az egyetlen előnnyel." /Dr. Frankfurter, a filmvállalat védőügyvédjének nyilatkozatából, Frankfurter Zeitung./

Nagyon sokan állítják - és ez megfelel a bíróság álláspontjának is - hogy amikor eladjuk valamelyik művünket a filmiparnak, akkor elveszítjük a műre vonatkozó valamennyi jogunkat, mert a vevők még a mű megsemmisítésének jogát is fenntartják maguknak. Az írónak nincs már szava, mielőtt eladta művét a film-

gyártásnak. A filmiparral tárgyalni annyi, mint kimosni a fohé-  
nemünket egy pocsolyában és utána siránkozni azon, hogy tökére-  
ment. Azok, akik lebeszélnek bennünket az "apparátus" igénybevé-  
teléről, ugyanakkor megadják a filmgyártás szervezetének azt a  
jogot, hogy rosszul végezze munkáját. Elvből megtagadják tőlünk  
az "apparátus" felhasználásának valamennyi lehetőségét, bár  
szükségünk volna rá, hogy kifejezzük magunkat. Ez a termelési  
forma egyre jobban kiszorítja a jelenlegit és nekünk egyre bo-  
nyolultabb és elégtelenebb módszerekkel kell kifejeznünk önmag-  
unkat. A régi kifejezési eszközök meg kell, hogy hajoljanak az  
eljövendő kifejezési eszközök előtt azon egyszerű ténynél fogva,  
hogy az az ember, aki moziba jár, nem úgy olvas el egy művet, mint  
az olyan ember, aki nem jár moziba; és azon egyszerű ténynél  
fogva is, hogy a mű alkotója ugyancsak moziba jár. Már nem áll  
jogunkban megakadályozni az irodalmi alkotó munká "technicizálá-  
sát". Az "apparátus" létezésének pusztá ténye miatt a regényíró  
/bár nem használja az apparátust/, meg kell hogy tudja csinálni  
azt, amit az apparátus felmutat, vagy felmutathatna, bele kell  
hogy ágyazza mindezt a regénye anyagát képező valóságba, ami mű-  
veinek alkalmazkodó jellegét kölcsönöz.

Az író egészen különböző módon alkothat aszerint, hogy  
"alkalmazkodva" vagy pedig teljesen egyéni alapon közeledik-e a  
dolgokhoz. Feltehető, hogy az író más kategóriái, például a vig-  
játékirók és a regényírók sokkal "filmszerűbben" dolgozhatnak,  
mint a filmesek. Nagy részük nem függ annyira a termelési eszköz-  
től. Valójában azonban ők sem szakadhatnak el a filmgyártás elő-  
retöréseitől és visszaeséseitől, a gyártási eszközökbe fektetett  
tőke hatásától. Minden polgári regény ma is egy "világot" te-  
remt. Teljesen idealista módon, az "alkotó" látásmódján kereszt-  
tül, amely többé-kevésbé sajátos, de mindenképpen egyéni. E vi-  
lágban belül a részletek nyilvánvalóan összhangban állanak egy-  
mással, de ha külön-külön vizsgáljuk őket, egy pillanattig sem  
egyezhetnek meg a valóság "részleteivel". Ezekben a művekben  
annyit tudunk meg a reális világból, amennyit az irreális vilá-  
got megteremtő szerző nekünk kegyesen elmond. Pontosabban azt  
állíthatnánk, hogy leginkább a szerzőről tudunk meg valamit, a  
világból viszont semmit. A film, amely nem építhet fel egy vi-  
lágot /"magja" valami egészen más/, amely nem engedi meg senki-  
nek, még önmagának sem, hogy kifejezzen egy művel valamit, amely

nem engedi meg egyetlen műnek sem, hogy egyéniséget fejezzen ki, a film tehát hiteles magyarázattal szolgál, vagy szolgálhat az emberi cselekedetek bizonyos részleteit illetően.

A nagy induktív módszer, amelyet a filmművészet feltétlenül lehetővé tesz, felbecsülhetetlenül fontosnak bizonyulhat a regény számára, amennyiben a regény még egyáltalán jelent valamit. Ami a színjátszást illeti, a filmművészet bizonyos segítséget nyújthat a figurákkal való bánásmóddhoz. A film azért, hogy életet adjon a figuráknak, amelyek kizárólag bizonyos funkciók betöltésére jöttek létre, megfelelő "tipusokat" használ fel, amelyeket meghatározott szituációkba helyez azért, hogy meghatározott magatartást tanúsítsanak. Nincs szó pszichológiai indoklásról. A belső élet sohasem a cselekmény fő indoka és csak ritkán képezi annak lényeges eredményét. A figurát nem a maga mélységében szemlélik. Az irodalomnak szüksége van a filmre mind közvetett, mind közvetlen alapon. Tekintve, hogy bővültek a feladatok /miután a művészet didaktikai értelemben alakult át/, az ábrázolási eszközök hatalmas megújódásra szorulnak. A felvevőgépek felülkerekedhetnek a művészet egész régi koncepcióján és annak "kisugárzásán", azon a művészetben, amely nem ismeri a technikát és szinte vallásos buzgalommal száll ellene sikra.

Ezeknek a termelési eszközöknek a szocializálása létkérdés a művészet számára. Aki azt mondja egy értelmiséginek, hogy jogában áll lemondani a munka új eszközeiről, az egyszerűen megtagadja tőle az új termelési módszerbe való beilleszkedést. Ilyenkor azokra a gyárosokra gondolunk, akik azt mondják a munkásnak, hogy nem köteles a kikötött bérért dolgozni, tehát "szabad" és elmehet. Az erősek és a gyengék, az áldozatok és a gyilkosok szembeszállnak egymással, mert van egy közös joguk. Joguk van ahhoz, hogy harcoljanak. A termelési eszközök és a termelő között létrejött konfliktus miatt utóbbi elproletárosodik. Az értelmiségi - a munkáshoz hasonlóan - ebben a termelési folyamatban csak egy tényezőre támaszkodhatik: kizárólag munkaerejére, vagyis önmagára. Ezen kívül nem létezik semmi és a munkáshoz hasonlóan egyre jobban szüksége van a termelési eszközökre saját ereje kiaknázásához /mert a termelés egyre "technikább" lesz/: és máris létrejött a kizsákmányolás szörnyű zárt köre.

A helyzet megértéséhez szembe kell szállni azzal az általánosan elterjedt nézettel, mely szerint csupán a művészet egy része érdekelt a modern mechanizmusok körül zajló harcokban. Ez a nézet két kategóriára osztja a művészetet: az első - a valódi művészet - teljesen független a modern hírközlési eszközöktől /rádió, film, stb./, és a régi kifejezési eszközöket használja fel /a könyv szabad piaca, színház/, következésképpen teljesen mentes a modern ipar hatása alól. A másik kategóriában ellentétes a helyzet: teljesen technikai jellegű öltött és apparátusokat hoz létre. Ez merőben új jelenség, amelynek létezése alapvetően összefügg olyan pénzügyi kérdésekkel, amelyekről sohasem fog végleg megszabadulni. Ha az első kategóriához tartozó műveket oda dobják az apparátusnak, azok nyomban áruvá változnak. Ez a felfogás, amely teljes fatalizmushoz vezet - hamis. Mert ellentmondást nem tűrve kivonja az idő valamennyi folyamatának és befolyásának hatása alól azt a felmagasztalt művészetet, amely állítólag csak azért megváltoztathatatlan, mert nem veszi tudomásul a hírközlési eszközök haladását. A valóságban azonban a művészet a maga egészében kivétel nélkül új helyzetbe került és a maga teljességében, megosztás nélkül kénytelen az új helyzettel szembenézni. Ha áruvá válik, akkor a maga egészében lesz azzá, ha nem válik áruvá, akkor ugyancsak a maga egészében nem lesz áruvá. A korunk által megkövetelt radikális átalakulás semmit sem kímél meg. A dolgok egészére vonatkozik. Az említett, általánosan elterjedt nézet tehát kifejezetten káros.

## 2. "A filmnek szüksége van a művészetre"

"Ha a hangosfilmet kifejezetten költői szöveg hatná át, a filmművészet óriási hasznát látná ennek" /Kölnische Zeitung/.

"A gyártók és környezetük magatartását tökéletesen sterilnek ítélem meg. Szerintem egyáltalán nincs szükségük arra, hogy megértsék, mi a művészet, de helyes volna, ha megértenék, hogy mennyire hasznosak azok, akik értenek hozzá és így néhány munkát a művészekre bízának, vagyis úgy viselkednének, mint egy fejlett nagyiparos" /Frankfurter Zeitung/.

A film művészi igényei nem utasítanak vissza semmit: a film éppen úgy táplálkozhatik ujságkivágásokból, mint abból, ami a filmipar irodáiban történik. A filmeket csakis "luxuscikkek" formájában árusítják és a filmipar hivatása kezdettől fogva az volt, hogy elfoglalja azt a piacot, amelyet régebben a művészet tartott birtokában. Az illetékesek úgy gondolták, hogy a művészet révén patinát lehet kölcsönözni ennek a "luxuscikkeknek", mert úgy vélték, hogy a művészet a legnemesebb luxuscikk. Így tehát a filagyártás művészeket is alkalmazott. Nem kívánunk itt a tiszta művészet és a tisztátalan művészet között finom megkülönböztetésre hivatkozni annak igazolására, hogy a film, amely csak akkor adható el, ha előbb megvehető, ösztönyszerűen a tisztátalan művészetet választotta. A művészet "luxuscikké" való nyilvánítása világosan mutatja, hogy nem teszünk különbséget a művészet két állítólagos formája között. A művészet gyors ütemben sodródott a szervezet felé. Ma majdnem minden "művészet", amit a mozivásznak látunk. Művészet kell hogy legyen, mint ahogyan művészet volt az, ami már megállta helyét a piacon, a regény, a dráma, az utleírás, a kritika kissé eltérő és ma már túlhaladott formájában. Az óriási tőkebefektetéssel megalapozott filmszerű forma megnyitotta az utat a legnagyobb terjesztkedési lehetőségek előtt, a technika új varázslataival fokozta a régi vonzalmat.

A film embere csak ilyen módon érvényesítheti saját "művészetét" a kölcsönzővel szemben, az egész apparátussal szemben. Az, amit ő művészetként feltálat csupán annyi, mint amennyit a művészetről vallott felfogása alapján adhat, az átlagos néző színvonalán. Fogalma sincs arról, hogy mi a művészet. Valószínűleg azt gondolja, hogy "művészetet csinálni" annyi, mint különböző érzéseket ábrázolni, benyomásokat, vagy "valami ehhez hasonlót" gyűjteni. Ugy kapaszkodik a művészetbe, mint egy csiga a házába. A dolgok egyébként ugyanígy haladnak a technika vonalán. Nem sokat törődik az apparátussal, megelégszik saját "művészetével". Művész kellene hogy legyen ahhoz, hogy megragadja az igazságot a rendelkezésre álló eszközökkel, vagy legalább is valóssággal kellene, hogy táplálkozzék és semmi esetre sem "művészet-tel". Hadd gyártsa csak készülékeivel, amit a legégyszerűbb gyártani, a "művészetet", vagyis egy jól ismert és kipróbált



árut. Azt mondják róla, hogy az izlés "szervezője" és hogy "ért a művészethez". Mintha érthetne valaki a művészethez anélkül, hogy értene a valósághoz! És itt az apparátus helyettesíti a valóságot és egyidejűleg szolgáltatja az anyagot. Ez a helyzet nem engedi meg, hogy a gépek rendeltetésszerűen éljenek lehetőségeikkel. Most nem kutatjuk, hogy legfőbb céljuk az volt-e, hogy művészetet hozzanak létre, mint társadalmi jelenséget. Könnyebben hozzáfoghattak volna a feladatok teljesítéséhez, ha megelégedtek volna például a tudomány, az orvostudomány, a zoológia, vagy a statisztika szolgálatával egy látható magatartás rögzítésére, vagy párhuzamos cselekvések bemutatására. Így könnyebben megismerhették volna az emberek kölcsönös magatartását, mert erre kellett volna törekedniük.

Nagyon nehéz feladat ez, amelynek csak úgy lehet eleget tenni, ha pontosan meghatározunk egy bizonyos funkciót az egész társadalom kötelességein belül. És a helyzet annyira bonyolult lesz, - éppen ebből kifolyólag és teljes joggal - hogy a valóság egyszerű másolata sohasem fog valamit elérni magából a valóságból. A Krupp művekről, vagy az AEG-ről készült felvétel jóformán semmit sem árul el ezekről az intézményekről. A funkcionális elrejtő az igazi valóságot. Az emberi kapcsolatok bizonyos mértékű feltáráshoz valamilyen "mesterséges" tényezőhöz kellene folyamodni. A művészet szervesen hozzátartozik ehhez a "mesterséges" valamihez. A tapasztalatból kiinduló régi művészeti koncepció azonban megbukott. Mert aki csupán a valóság közvetlen és átélt aspektusát ábrázolja, nyilvánvalóan nem magát a valóságot tükrözi. Aki a valóság által termelt névtelen érzéseket mutatja, természetesen nem magát a valóságot ábrázolja. A gyümölcsöket legjobban az izükről lehet megismerni. Amikor mind ezekről beszélünk, olyan művészetre gondolunk, amelynek egészen más a funkciója a társadalmi életben: a valóság ábrázolása. Mi azért mondjuk ezt, hogy megszabadítsuk mindazt, ami országunkban a művészetet jelenti a jelenlegi követelményektől, amelyeknek semmi közük a művészet rendeltetéséhez.

Nem igaz, hogy a filmnek szüksége van a művészetre, ha csak nem teremtünk új meghatározást a művészettről.

### 3. "A film áru és szórakozás"

"Nem állithatjuk, hogy a forgatókönyvíró különbözne a színésztől... A forgatókönyvíró ugyanis "nagybani" árut termel, amelyet az egész világon el kell helyezni. Ebből a tényből és az üzleti rizikó tényéből kifolyólag nagyobb gazdasági nyomás alatt áll... Az exportra szánt áru termelése egyéb megfontolásokat is támaszt. A film gyártója nagyobb hálózattal dolgozik, mint a színházi impresszárió, aki csak egy városban tevékenykedik. A film gyártója ki van szolgáltatva a pillanatnak, a közönség ízlésének, a szűzsé időszerűségének és a világpiaci versenynek." /Kivonat a bíróság ítéletéből./

"Mindenki, aki a filmiparnak dolgozik, vagy vele tárgyal, meg kell hogy értse, hogy egy iparhoz fordul, olyan emberekhez, akik egy lapra teszik fel a pénzüket és akik később a nézők ezreinek kell hogy eladják az árut, mert különben egész pénzünk kárbevész." /Kinematograph/.

Bizonyára mindenki egyetért azzal, hogy a legművészebb film is áru. Egyesek azonban úgy gondolják, hogy ez nem árt a filmnek. Szerintük ez az áruforma csupán a forgalmazás érdekeit szolgálja és nem járhatja le a művet. A művészetre vár az a feladat, hogy megszabadítsa a filmet ettől a megalázó helyzettől. Akik így gondolkodnak, nem ismerik az árujelleg átalakító erejét. Az a tény, hogy a kapitalizmusban a kizsákmányolás és a korrupció rendszerével változtatják meg a világot, nem annyira fontos, mint magának a változásnak a ténye. Mások azt állítják, hogy a film és a művészeti alkotás közötti különbség abból adódik, hogy a film áru /nagyobb mértékben áru, mint amennyire szabadna/, vagyis teljesen magán viseli az árujelleg bélyegét. Majdnem mindenki fájlalja ezt az állapotot. Ugy tűnik, senki nem tudja elképzelni, hogy egy ilyen terjesztési rendszer ne menjen egy művészeti alkotás rovására. Mindenesetre a "hősies" realizmus valamelyik tette /ugy látni a dolgokat, mint amilyenek/ elviselhetőbbé teszi a gondolatot, hogy egy ilyen dolog megvásárolható. Vannak még más természetű művészeti alkotások, amelyek legalább is kis mértékben nem áruk, olyannyira, hogy áru jellegük nem áll előtérben. Csupán olyasvalaki állithatja, hogy bizonyos

művészeti alkotások kivételt képeznek a szabály alól, aki behunyja a szemét a hatalmas erejű forradalmi folyamat előtt, amely azt hirdeti, hogy a mai világban kivétel nélkül minden áru. Mert ez a folyamat átfog mindent ugyanúgy, mint ahogyan áru formájában kapcsolja egymáshoz az embereket. Egyszerűen ebben rejlik a hírközlés folyamata. Két téves felfogással állunk tehát szemben: 1. a művészet megnemesíti a filmművészeti alkotás negatív árujellegét; 2. a filmre vonatkozó negatív folyamat nem fertőzi meg az egyéb művészeti műfajok árujellegét.

"A gyártók nem cselekedhetnek másképpen. Egy film olyan nagy gazdasági vállalkozást jelent, annyi bátorságot, munkát és tőkét igényel, hogy nem kerülhet veszélybe egy színész nő szeszélyei, a filmgyártás igényeinek hiányos ismerete, vagy mint Brecht esetében, bizonyos politikai tendenciák miatt." /Dr. Frankfurter, a filmgyártó vállalat védőügyvédje, Frankfurter Zeitung./

Amíg nincs szó a filmművészet társadalmi szerepéről, addig minden kritika csak tünetekre támaszkodik és csak tönети értéke van. Elvész az izlésbeli kérdések és az osztályelítéletek zsákutcájában. Nem ismeri el az izlést, mint árut, vagy egy bizonyos osztály harci eszközét, hanem abszolút valaminek tekinti. Az izlés produktív lehetne egy bizonyos osztályon belül/egy vásárlóerővel felruházott osztályon belül/, ha életstílust teremthetne./ Nyomban az 1918-as polgári forradalom után új lendületet figyelhettünk meg a filmművészetben. A tisztviselők széles rétegei, akik az inflációban lehetőséget láttak az uralkodó osztályhoz való felzárkózásra, Bruno Kastnert utánozva sajtósággosan stilizált magatartást vettek fel, amelyet bármelyik kávéházban megfigyelhettünk./ A munka és a szórakozás között fennálló hátrahagyott ellentét /a kapitalista termelés módszereire jellemző ellentét/ két csoportra tagol minden szellemi tevékenységet: a szórakozást szolgáló tevékenység egy csoportja és a munkát szolgáló tevékenység egy csoportja. A szórakozás semmit sem tartalmazhat abból, amit a munka tartalmaz. A szórakozás a termelés érdekeiben a nem-termelésre van kárhóztatva. Természetesen nem lehet egységes életstílust teremteni. Itt nem az a baj, hogy a művészet így illeszkedik a termelés rendjébe, hanem inkább az a tény, hogy annyira tökéletlenül illeszkedik bele, hogy állandó-

an a teljes kisebbség helyzetében van. A néző - minelyt megváltotta jegyét - "semmittevővé" kizsákmányolóvá válik a mozivászon előtt. Abban a pillanatban, amikor eléje vetnek egy prédát, nyomban prédájának áldozatává válik.

x x x

/Cinema Nuovo - 1961.149.sz./

Alexander Jackiewicz

## Riciotto Canudo „hetedik művészet” elmélete

(Tanulmány a filmesztétika kezdeteiről)

### I. Canudo - az ismeretlen teoretikus

Több mint tiz évvel ezelőtt Mieczyslaw Wallis "A film felfedezése"<sup>X</sup> c. munkájában ezt írta: "A film olyan művészet, amely szemünk előtt született meg, amely a történelem teljes fényében jött létre, s amelynek kezdeteit és változásait lépésről lépésre nyomon követhetjük, úgy mint egyetlen más művészetét sem. Ugyanígy lépésről lépésre nyomon követhetjük a tudósok és művészek reá adott reakcióinak történetét, a filmre vonatkozó elméletek történetét, a film mint új önálló művészet felfedezésének történetét." Majd később: "A filmre vonatkozó esztétikai reflexió története mégis az esztétika nagy kompromittálásával kezdődik. Konrad Lange, a kitűnő német esztéta, aki megalkotta a művészi élmény annak idején híres elméletét - eszerint a művészi élmény ingadozás a csalódás és a csalódás tudata között, tudatos ön-csalás - a Művészet lényege c., 1901-ben kiadott munkájában A nem művészi csalódás fejezetben a fényképezéssel, a sztereoszkóppal, a panorámával és a panoptikum figuráival egyszerben tárgyalja a filmet, s azt bizonygatja, hogy a film nem művészet

X Mieczyslaw Wallis: Odkrycie filmu. Przegląd Filozoficzny, XIV. évf. 1-2. füzet. Warszawa-Kraków, 1949. 158. old.

és akkor sem lehet azzá, ha sikerülne összekapcsolni a képet a hanggal."

A Kompromittálás kisebbnek tűnik, ha emlékezetünkbe idézzük a film esztétikai elméletét, Riciotto Canudo elméletét, amelyet tiz esztendővel Lange kijelentései után kezdett megalkotni. Wallis, úgy látszik, erről nem tud, jóllehet munkájában idézi a szerző nevét René Jeanne és Charles Ford "Histoire encyclopedique du Cinéma" c. munkája nyomán.<sup>x</sup>

Canudo nem volt sem esztéta, sem általában véve tudós. Eből a szempontból Wallisnak igaza volt abban, hogy a hagyományos tudományok világa nem vette észre a film megszületését és továbbra is csaknem figyelmen kívül hagyja a kinematográfia létezését. De éppen e világon kívül, egészen más körökben, a művészek, kritikusok és publicisták, elsősorban az irodalommal összekapcsolódott emberek köreiből létrejöttek a filmesztétika első csirái, amelyeket Riciotto Cando, az 1911-ből származó "Manifeste des Sept Arts" szerzője kezdeményezett.

Canudo esztétikája mind a mai napig nincs feldolgozva. A filmtörténeti kézikönyvekben keveset és csak általánosságban írnak róla. Jerzy Toeplitz - hogy egy pillanatra a lengyel forrásoknál időzzünk - A filmművészet története c. könyvében<sup>xx</sup> alig néhány, egyébként helyes sort, valamint életrajzi jegyzetet szentelt neki. R. Jeanne és Ch. Ford francia filmtörténészek, akiket Wallis idéz, több helyet szentelnek Canudónak<sup>xxx</sup>, de csak arra szorítkoznak, hogy ismertessék tevékenységét, amelyet a párizsi művészeti körökben fejtett ki a film népszerűsítése érdekében, és - mint joggal írja Guido Aristarco /A filmelméletek története c. művében/ - "csak abból a célból, hogy Canudót az új sznobizmus, a film-sznobizmus megteremtőjének nevezék."<sup>xxxx</sup> Canudo elméletével talán a legrészletesebben, bár

---

<sup>x</sup> René Jeanne és Charles Ford: Histoire encyclopédique du Cinéma - I. Cinéma Français 1895-1929. Paris 1947.

<sup>xx</sup> Jerzy Toeplitz: Historia sztuki filmowej, I. köt. /1895-1918/ P.A.W. Warszawa 1955. 124-125. old.

<sup>xxx</sup> R. Jeanne és Ch. Ford: Id. mű. 253-255. old.

<sup>xxxx</sup> Guido Aristarco: Storie delle teoriche del film. Einaudi, 1951.

ugyancsak eléggé általánosságban foglalkozott Aristarco, aki előkelő helyre állította őt a filmesztétika előfutárai között. De a filmesztétika másik történésze, Henri Agel, nem önálló, főként Aristarco munkájára épült Esthétique du Cinéma-jában csak röviden megismételte a már ismert dolgokat.<sup>X</sup>

A jelen tanulmány célja, hogy az eddigieknél alaposabban kutassa a "Hét művészet kiáltványa" szerzőjének elméletét, s azt egybevesse a mai filmelméleti kísérletezésekkel. Cikkünk különösen a következő problémákkal foglalkozik: a filmmel mint új művészettel, valamint a film reprodukáló és kifejező lehetőségei körül, az ember és a "gép" művészi tevékenysége körül kibontakozott esztétikai vita kezdeteivel. /A vita Canudo gondolata nyomán fejlődött ki/. Az első kérdés, úgy hisszük, főleg a filmesztétika szempontjából fontos, míg az a probléma, hogy a film a valóságot visszatükröző, illetve az embert kifejező és világot teremtő művészet, messze túlmegy a film keretein, türelmetlenül ismételteti az általános esztétika alapvető kérdéseit, s ily módon az általános esztétika méltó érve lesz.

## II. Életrajzi tájékoztatás

Az olasz származású Ricciotto Canudo 1879. február 2-án született Gioia del Colle-ban /Bari/. Huszéves korában Párizsban telepedett le, ahol mint francia író 1913-ban megalapította a "Montjoie" c. folyóiratot és "a francia művészeti imperializmus" jelszava alatt számos művészt - D'Annunziót, Cendrars-t, Apollinair-t, Picasso-t, Fernand, Leger-t, Ravelt, Stravinszkyt. stb. - tömörített köréje. Clouard<sup>XX</sup> a következőket írja: "A mindennemű szentimentalizmussal ellenséges szenzuális és intellektuális művészet teoretikusa, aki ezzel az intellektualizmussal a futurizmus és a kubizmus között ingadozott, bőségesen élt

---

<sup>X</sup> Henri Agel: Esthétique du Cinéma. P.U.F. Párizs 1957. 8-9. old.

<sup>XX</sup> Henri Clouard: Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours. II. köt. /1915-1940/. Párizs 1949. 13. old.

az akkoriban használatos módszerek egyikével - a maguk nyereségében megragadott gyors és kaotikus benyomások összekeverésével." Canudo a "racionalista kiáltvány" szerzője, tanulmányokat írt Dantéről, Beethovenről, Assisi Szent Ferencről, a "Le Poème du Vardar" c. "apokaliptikus" költemény, valamint számos elbeszélés, többek között a "L'autre aile" szerzője; ez utóbbit Henri Andréani, az egyik korai francia filmrendező filmesítette meg. Canudo írta Abel Gance "La Roue" /A kerék/ c. híres filmjének novella-változatát. A bohém Canudót Giovanni Papini az ironikus "bari" gunynévvel ruházza fel, főként - mint Aristarco hangsúlyozza<sup>X</sup> - irodalmi tevékenysége miatt, amely nem ütötte meg a legmagasabb mércét.

Canudo elméleti és kritikai tevékenységét a film területén, amely egészen haláláig tartott, a párizsi "Ecole des Hautes Etudes"-ben, 1911. március 29-én kihirdetett "A hét művészet kiáltványa" indította el. Canudo megalapította a "Gazette des Sept Arts" c. lapot, valamint a "Club des Amis du Septieme Art"-ot, az első filmklubot Franciasországban, amely köré ismét tömörítette a párizsi értelmiségieket, és terjesztette a filmre vonatkozó esztétikai nézetait. A szélesebb közönséget az új művészet rejtelmeibe többek között a "Salon d'automne"-ban tartott speciális vetítésekkel vezette be.

Canudo halála után - amely 1923. november 10-én következett be - az általa alapított klub más klubokkal egyesült és felvette a "Le Club Français du Cinéma" nevet. Példája nyomán megalakult Louis Delluc híres "Ciné-Club"-ja, amely megvetette a szélesebb alapokon kibontakozott francia filmklub-mozgalom alapjait.

A "Manifesztum" szerzőjének a párizsi és buenos aires-i napilapokban és folyóiratokban elszórt elméleti és kritikai munkái jelentős részét - amelyek a film problémájával foglalkoznak - 1927-ben barátja, Fernand Divoire "L'Usine aux Images" /A képek gyára/ címen kiadta.<sup>XX</sup>

---

<sup>X</sup> G. Aristarco: Id. mű. 7. old.

<sup>XX</sup> Canudo: L'Usine aux Images. Etienne Chiron éd. Paris; Office central d'édition, Genève 1927.



### III. "A hét művészet kiáltványa"

E könyv második fejezetében magyarázatot találunk a szerző elméleti gondolatának kiindulópontjára. Canudo azt állítja, hogy "az esztétika a műalkotással kapcsolatban ugyanaz, mint a filozófia az értelem alkotásával kapcsolatban"; arra számít, hogy a filmesztétika alapelemeinek kifejtése révén érdeklődést kelt-  
het a gondolkodókban e művészi terület iránt.<sup>X</sup> "A hét művészet kiáltványa" "A képek gyára" első fejezete lesz.

Ebben a kiáltványban Canudo azt állítja, hogy már az emberi értelem történetének hajnalán két művészet született meg, "hogy az ember számára lehetővé tegyék az élet folyamatosságának fenntartását, ily módon harcolva a kifejezések és a formák halála ellen és az esztétikai tapasztalat segítségével gazdagítva a nemzedékek sorát". Arról volt szó, hogy "kiegészítsék az életet azáltal, hogy kihámozzák a csalóka valóságból, hogy alátámasz-  
szák a dolgok állandóságát, amelyek az embert érintik. Arról volt szó, hogy menedékhelyet teremtsenek /.../ annak az érzésnek, amelyet egy bizonyos olasz filozófus esztétikai felejtésnek nevezett, vagyis hogy a magasabbrendű életet felhasználják a /közönséges/ étellel kapcsolatban, a megsokszorozódott személyi-  
ségről volt szó, amelynek mindenki odaadhatja magát saját személyiségén kívül és azon felül."<sup>XX</sup>

Ez a két alapvető művészet az Építészet és a Zene, amelyek megfelelnek az ember azon szükségletének, hogy megtartsa saját magának "érzelmi élete összes plasztikai és ritmikus erőit".<sup>XXX</sup> Míg az Építészet - az első kunyhó megépítésével - anyagi szükségletekből keletkezett, a Zene - amely az ütemes ládbogásban álló primitív táncból és énekből keletkezett - "az egész ter-  
mészetet irányító ritmusok átérzése és szervezése".<sup>XXXX</sup> Az em-

---

<sup>X</sup> Uo. 13-17. old. /L'Esthétique du Septieme Art/.

<sup>XX</sup> Uo. 6. old.

<sup>XXX</sup> Uo.

<sup>XXXX</sup> Uo. 7. old.

ber, mivel meg akarta örökíteni az élőlények és a dolgok emléket, házat a Szobrászattal és a Festészettel diszította fel, s a Tánchoz hozzáadta az érzelmi élet tagolt kifejezését - a szót, a Költészetet. Ilyen módon "konkretizálta azt a vágyát, hogy térben és időben fennálljon. Ettől a pillanattól kezdve elméjében kirajzolódott az esztétikai látásmód".<sup>X</sup> "Ma az esztétika forgó kerekére dicsőségesen bezárult a művészetek Kinematográfiának nevezett teljes fuziójával"<sup>XX</sup>, "ez az a teljes művészet, amely felé valamennyi más művészet mindig törekedett"<sup>XXX</sup>.

A film "a Gép és az Érzelem mesebeli gyermeke."<sup>XXXX</sup> Korunk - mondja Canudo - minden más kornál jobban kifejlesztette a belső és a külső világ alkotását, korunk mind a gyakorlati, mind pedig az érzelmi élet területén az ember gazdag tapasztalatainak szintézise lett. "Egyesítettük a Tudományt és a Művészetet, a felfedezésekre gondolok, nem pedig a Tudomány adataira, valamint a Művészet eszményére, amelyeket úgy kapcsolunk össze, hogy megragadjuk és megtartsuk a fény ritmusait.

A Hetedik Művészet ily módon egybekapcsolja az összes többi művészetet: mozgásban levő képek; a Ritmikai Művészet elvei szerint megvalósuló Plasztikai Művészet. /.../ A formák és ritmusok, amelyeket Életnek nevezünk, kibuggyanak a vetítógép kurblijának forgatása közben."<sup>XXXXX</sup>

---

X Uo.

XX Uo.

XXX Uo. 5. old.

XXXX Uo.

XXXXX Uo. 8. old.

#### IV. A "Kiáltvány" kapcsolata más elméletekkel

Ez a kiáltvány, mint az összes akkori művészeti és elméleti kiáltványok, jóllehet retorikus és alig támasztják alá érvek /számos érv csak Canudo későbbi műveiben jelenik meg/, nagy jelentőségű a filmesztétika szempontjából, mivel az első kísérlet arra, hogy ne csak meghatározza a filmet mint művészetet, hanem a filmet bekapcsolja a művészetek hagyományos rendszerébe.<sup>X</sup> Ez a rendszer ma már elavult, és mindig is meglehetősen önkényes volt, s ráadásul Canudo a művészet igen hipotetikus eredetéből vezeti le. Az viszont, ahogyan Canudo a "Kiáltvány"-ban a művészetet, mint az ember alkotó tevékenységét kezeli, amelynek az a célja, hogy fenntartsa az élet folytonosságát és műveiben megörökítse az emberi egyént, továbbra is időszerű marad, egyre újabb érveket nyer, akércsak Malraux munkáiban. Canudonak az az állítása pedig, hogy az ember az esztétikai élményben - akár az alkotó, akár az élvező élményben - tulmegy a valóságon és gyakorlati életén, Benedetto Croce filozófiai rendszerének alapjaival kapcsolódik össze. Canudo nyilván rá gondol, amikor az "esztétikai felejtés" terminusakor "egy bizonyos olasz filozófusra" hivatkozik, akinek "Esztétiká"-ja bizonyára hatással volt a "Kiáltvány" szerzőjére. Ennek nemcsak az a tény a bizonyítéka, hogy az a felfogás, amely szerint az ember a művészetben a való világon kívül és afölé emelkedik, közel áll a kifejezés Croce-féle elméletéhez, amely Canudonál többizben - bár nem ezen a néven - viszszatér későbbi munkáiban, hanem elsősorban az a tény, hogy Canudo a filmmel kapcsolatos esztétikai-elméleti munkásságának elejétől fogva, előfutárok nélkül és azzal az akkoriban gyakori állítással szemben, hogy a film csak vásári szórakozás, - a filmet teljes meggyőződéssel mint művészetet bekapcsolja az esztétika rendszerébe. Itt arra épít, mintegy a korábbi, már kész érvekre támaszkodva, hogy mindannak, ami az ember érzelmi /intuitív/ életének kifejezője, a művészethez kell tartoznia. E támasz nélkül egyébként nehéz lenne elképzelnünk, hogy a film első teoretikusa, mégha az alkotásnak ezt az új területét úgy tekinti, mint

<sup>X</sup> Denis Huisman: L'Esthétique, P.U.F. Paris 1959. 111. old.

művészetet, miért akarja oly határozottan a kifejezés, az expresszió művészetének tartani /amiről később bővebben és részletesebben szólunk/, nem pedig a mozgó fényképezés művészetének - vagyis a való élet alkotó visszatükrözésének. Canudo csak az új művészet kifejezési értékeinek hangsúlyozása után, a "Kiáltvány" végé felé említi az Élet képét a filmalkotásban, s az életet úgy kezeli, mint ami már kifejezést nyert. Erről különben későbbi munkáiban még beszél, szokás szerint nem mindig eléggé szabatosan és konkrétan. Croce szintén azt tartotta elsődlegesebbnek, ami az intuíción kifejezése, nem pedig a való világ képe.

A "Kiáltvány"-ban felrajzolt esztétikai rend megkoronázása a film mint "totális" művészet, "a művészetek fuziója" felfogás. Ez már Canudo saját állítása és a későbbi filmesztétika számára talán ez a legértékesebb gondolat. A későbbi teoretikusok - Canudo elméletével függésben és attól függetlenül is - ezt a gondolatot, amely a térbeli statika és az időbeli ritmus összekapcsolásának elvén alapul, fejlesztik tovább.

Abban az időben, amikor Canudo esztétikája kialakult, a kortársak a filmet úgy tekintették, mint: a/ Nem művészi szórakozás, vagy a legjobb esetben is mint más művészetek /különösen a színház/ "szokszorosításának" technikai eszköze vagy mint megélevedett fotográfia, majd mint a világról nyújtott információk eszköze /eseménykrónika, oktatófilm/ b/ Az alkotó munka olyan területe, amely nem tiszta művészet, viszont más szellemi és művészi értékeket, néha éppen magasabbrendűeket, képvisel; c/ Új művészet, de nem mindig Canudo felfogásában értelmezve, mert úgy is tekintették, mint elsősorban a való életet visszatükröző művészetet.

Az első nézet képviselője volt Konrad Lange, aki nemcsak 1901-ben, hanem később is, midőn a filmművészet fogalmának már nem akármilyen hívei akadtak, műveiben - mint Wallis jogosan nyomatékkal hangsúlyozza<sup>x</sup> - azt ismételte, hogy a filmkép csak mechanikus másolata a valóságnak, s benne nem vehető észre az alkotó. Hasonló szempontok miatt nem bizott a filmben egy másik

---

<sup>x</sup> M. Wallis: Id. mű. 160. old.

híres teoretikus, Lukács György sem, aki 1913-ban azt állította, hogy "a mozi világa lélektől megfosztott világ, amely pusztán felszíni elemekből áll, okok és távlatok nélküli világ, amely nem tesz különbséget a jelenségek sulya és minősége között".<sup>I</sup> Maksszim Gorkij sokkal jóindulatubb volt a film iránt, habár nagyon korlátozta a film lehetőségeit. 1915-ben ezt írta: "Dicsőítem a jövő filinjét, amely kétségkívül kivételes helyet fog elfoglalni életünkben a tudomány és a műalkotások népszerűsítése révén."<sup>XX</sup>

A filmre vonatkozó nézetek második csoportját képviselte Karol Irzykowski. Ő úgy vélte, hogy a filmben a természet teljes hitelességében nyilvánul meg, a gondolat gyorsaságával haladó mozgás formájában. 1913-ban ezt írta: "Bizonyos, hogy a film nem tisztá, határozott művészet, mint például a festészet, de azokhoz a művészetekhez sorolható, amelyeket Holzapfel nem-igazi művészeteknek nevez, vagyis azokhoz, amelyek a természet által adott nyersanyaggal dolgoznak /kertészet, színészet, pedagógia/, s amelyek véleménye szerint még nagyobb magaslatoakat érhetnek el, mint az igazi művészetek".<sup>XXI</sup>

Öt évvel később Marcel L'Herbier francia filmrendező és teoretikus, Émile Vuillermoznak arra az állítására válaszolva, hogy a film képes arra, hogy helyet foglaljon a régebbi művészetek között, Canudóval ellentétben, a kinematográfiát "az Élet sokszorosító gépének" nevezte<sup>XXX</sup> és ezért elvitatta tőle a művészet rangját, de a filmet úgy kezelte, mint Irzykowski vagy mint később - hasonló időszakban - Epsstein. Észreveszi, hogy nagyobb

---

<sup>X</sup> Georg Lukács: Gedanken zu einer Aethetik des Kinos. Frankfurter Zeitung, 1913. IX. 10. /Idéz Toeplitz: Id. mű. 195. old./

<sup>XX</sup> Idézem V. Vlasnyevszkij: Gorkij i kino c. műve alapján. Iszkussztvo Kino, 1951. I. sz. 30. old.

<sup>XXX</sup> Karol Irzykowski: Smierc kinematografu. Swiat 1913, 21. sz. /Idézem a Dziesiata muza c. könyv alapján. WAF, Warszawa 1960. III. kiad. 40. old./

<sup>XXXX</sup> Marcel L'Herbier: Hermes et le Silence. Le Film 1918.; Les Feuilles Libres, 1919. /Idézem R. Jeanne és Ch. Ford: Id. mű alapján, 294-298. old., ahol a cikk hosszú részleteit közlik./

lehetőségei vannak a pusztán művészieknél. Ezért, hozzájuk hasonlón, a művészetek főlé állítja a filmet, s ily módon más oldalról, mint Canudo, közelíti meg a film mint "totális művészet" fogalmát, vagy - L'Herbier felfogásában - a művészet feletti művészet egyik fajtáját.<sup>x</sup> Hermann Häfker német teoretikus ellenben "Kino und Kunst" c., 1913-as művében viszont a filmet a valóság reprodukálásának területéhez sorolta s mégsem vitatta el tőle a művészet nevet, abból a szempontból kiindulva - mint jóval később Rudolf Arnheim is -, hogy jelentős különbség van a világ valóságos képe és a filmbeli kép között.<sup>xx</sup>

Canudónak ahhoz a nézetéhez, hogy a film a művészetek szintézise, a legközelebb Vachel Lindsay amerikai teoretikus állt. Lindsay 1915-ben kiadott "The Art of the Moving Picture" c. munkájában azt írta, hogy a film mozgásban levő plasztika, amelyen a hangtalan ritmus uralkodik.<sup>xxx</sup> J. Searle Dawley amerikai rendező /1914 előtt/ a filmben a szobrászat, a festészet és a fénynyel festett dráma elemeit látta /miképpen Lindsay - a szobrászat, a festészet és az építészet mozgásban levő elemeit/. Paul Wegener német színész és rendező számára /1916-ban/ a jövő filmje: vizuális szimfónia, geometriai zene, optikai lira, Victor Pordes osztrák kritikus felfogása szerint a film "drámaian megkomponált elbeszélés", "az igazi élet képe, az életé, amilyen az a maga nivoltában, egész változatosságában és mélységében".<sup>xxxx</sup> Végül mások a filmet a pantomimmel vagy a balettel kapcsolták össze.

Mindezen elméletek között - mint már mondtuk - Canudóé volt az első, s egyben a leggazdagabb és a legmerészebb is. Canudo ugyanis nemcsak az összes eddigi művészet elemeit találta

---

<sup>x</sup> Marcel L'Herbier: Esprit du Cinématographe. Les Cahiers du Mois, 1925. 16/17. sz. /Cinéma/, 29-35. old.

<sup>xx</sup> Hermann Häfker: Kino und Kunst. Lichtbühnen-Bibliothek, 2. sz. Voksverein Verlag 1912; Rudolf Arnheim: Film als Kunst, Berlin 1932.

<sup>xxx</sup> Vachel Lindsay: The Art of the Moving Picture. New York 1915. /J. Toeplitz: Id. mű. 200. old. alapján/

<sup>xxxx</sup> Victor Pordes: Theorien über das Kinodrama. Der Kinematograph, 1916. 511. sz. /J. Toeplitz: Id. mű. 196. old. alapján./

meg a filmben, hanem arra törekedett hogy mindezeket az elemeket leküzdje - s ennél fogva a kortárs teoretikusoknál ezt határozottabban tette meg. Amikor a filmet - az addig kérdésessé tett alkotás uttörőjének parvenü törekvésével - a művészetek szintézisének tekintette, helyet keresett számára a művészeteken kívül, s a magasabbrendű művészi tevékenység révén, az ember intellektuális, érzelmi és gyakorlati életének elsősíben történt összekapcsolásával, a művészet és a tudomány, az érzelem és a gép szintézisében kereste ezt a helyet. Ezt a tézist, ugyancsak Canudo elméletétől függően vagy attól függetlenül, a filmművészet története folyamán tovább fejlesztették.

#### V. Canudo a színház ellen

Figyelemre méltó, hogy Canudo a filmet, amelyet mint önálló művészetet tárgyal, szívesen vezeti le a képzőművészetből és a zenéből, sőt analóg jelenségeket látott az új művészet és amazok között. Viszont kezdettől fogva elkerülte, hogy analógiát keressen a film és a színház között, s a színházat nem sorolta a hat régebbi művészet közé. Ez a film korai gyakorlatára való tekintettel indokolt volt. A Lumiere-fivérek első filmjei, amelyek csak a reális valóság töredékeinek mozgó fényképei voltak minden művészi igény nélkül, a bűvészkedő trükkfilmek után, amelyek "színháziak" voltak, mert Méliès filmcskéinek jeleneteiben főleg bűvész számokat ábrázolt, az igénytelen tömegszórakoztatást képviselő vásári filmek után, néhány évvel Canudo első elméleti jelentkezése előtt Franciaországban, mint ismeretes, kialakult a "Film d'Art" mozgalom<sup>x</sup>. Ennek az volt a feladata, hogy teatralizálja a filmet. A mozgalom szándéka az volt, hogy nemesebbé tegye az új művészetet azáltal, hogy közelebb hozza a színpad művészetéhez. Mi több, gyakran hallatszottak olyan hangok, hogy a filmet elsősorban a színház fényképszeti reprodukálásában kell használni.

Canudo viszont a színházban veszélyt látott a film számára.

---

<sup>x</sup> 1908-ban alakult - A szerk.

Nemcsak Canudo elmélete érezte, hogy az új művészetet veszély fenyegeti a színházi gyakorlat részéről, különösen ebben a korai fejlődési időszakban. Kortársai éppúgy, mint a későbbi teoretikusok, talán Vszevolod Pudovkin kivételével /s ő is csak a hangosfilm időszakában/ nem merészkedtek arra, hogy a filmet a színházi formulából vezessék le. A legtöbben úgy cselekedtek, mint Canudo: leginkább a színháztól határolták el magukat /Clair/, élesen, de kevésbé határozottan az irodalomtól /Irzykowski/, s a legszívesebben a film, valamint a képzőművészet és a zene között láttak analógiát; a zenét tartották /Delluc, Dulac/ a legkevésbé veszélyesnek az új művészetre nézve.

Canudo "A képek gyára"-ban azzal kapcsolatban, hogy a producerek a filmet "méterre mért, eladott és vett árunak" tekintik, világosan írja, hogy Franciaországban, ahol feltalálták a kinematográfiát, a filmet úgy kezelik, mint a színház válfaját, a filmhez olyan színészeket szerződtetnek, akik állandóan csevegnek, holott a filmvászon azt követeli, hogy a színészek némák legyenek; hogy a filmbe egész "testiségükben" vezetik be az embereket, holott a film a fénytömegek művészete.<sup>X</sup>

"Nem keresünk analógiát a Film és a Színház között. Ilyen nincs" - mondja másutt.<sup>XX</sup> A filmvászonon a "rögzített irreálitással", a színpadon a "változó realitással" van dolgunk.<sup>XXX</sup> A filmalkotás megismételhetetlensége, szemben a színházi előadás megismételhetőségével, a filmbeli irreálitás ellentétben a színházi előadás realitásával /a színpad és a filmvászon között ezt az utóbbi különbséget, bár inkább "műhelybeli" felfogásban később kitűnően precizizozta Arnheim/ - ez Canudo elmélete második láncszemének alapvető tétele.

A film és a színház közti esetleges hasonlóság szerinte csak abban áll, hogy mindkettő előadás. "Ez minden." S ha a film gyakran emlékeztet a szövegillusztrációra és a pantomimra, az

<sup>X</sup> Canudo: Id. mű. 36-38. old.

<sup>XX</sup> Uo. 19. old.

<sup>XXX</sup> Uo.



fiatalságának és tudatlanságának hibája. "Mert a Hetedik Művészet mindenekelőtt az élet önálló víziója. /.../ Azért született meg, hogy a Lélek és a Test totális Képe legyen, vizuális mese, amelyet képek segítségével készítettek, fénynyalábokkal festettek."<sup>x</sup> A film leleplezi a színház kezdetlegességét. A színházban "a vulgarizmus és a monstrozitás érzése abból fakad, hogy a szerep álarca alatt valóságos lény rejlik, akiről tudjuk, hogy valaki más. Ez megdöbönt bennünket, mint hazugság, amikor ezután meglátjuk a színészt a köznapi életben. A filmben ez nincs meg. /Ott/ a színész mintegy író, aki munkája során felölti a hősök alakját, de ez nem látszik rajta, amikor a mű napvilágot lát, hogy meghassa a tömegeket. A Hetedik Művészet színésze az ember képét fejezi ki; mások ezt a képet úgy örökölték meg, mint a nyomdász, aki kinyomtatja a művet, s a színész átmerül más képekbe, midőn nem éli meghatározott órákban mások életét. Ennek következtében a filmelőadás szellemi jellege a színházi előadáshoz képest annyira kifejezett, hogy itt felismerhetjük érzelmi hatásának egyik legfontosabb titkát. A film absztrakció, mint a Tragédia szövege, mint egy Dráma, amelyet olvasunk. Tehát a tiszta szellemiség alkotása: abszolút módon Művészet." Majd folytatja: "/.../ Az egész előadott Színház kezdettől fogva csak vázlata az előadás Művészetének, annak a művészetnek, amelyet a csunya, de általánosan használt szó a Kinematográfia névvel illet. /.../ A leírt Színház egészen más, felhasználja a /különböző/ idők és fajok esztétikai kulturáját és részt vesz benne, a megörökített intelligencia és fogékonyság műve."<sup>xx</sup>

Az az állítás, hogy a színház az eljövendő film "vázlata" volt, nem ássa alá Canudónak azt az állítását, hogy a film és a színház nem illeszkedik egymáshoz, s mégkevésbé jogosít fel arra, hogy ebben az állításban a szerző következtetlenségét lássuk és elítéljük amiatt, hogy a film eredetét mégis a színházban látja. Canudo kijelenti, hogy a színház a film szurrogátuma /ami igen merész megfordítása annak a korabeli és később is elég gyakran hangoztatott állításnak, hogy a film a színház szurrogá-

---

<sup>x</sup> Uo. 20. old.

<sup>xx</sup> Uo. 21. old.

tuma/, s ezen azt érti, hogy a színházi előadás mintegy a film síkján történő próbálkozás fajtája, amely önmaga céljává válik.

A "Kiáltvány" szerzőjének ez a tézise hozzákapcsolódik rendszerének előző, alapvető formuláihoz. A színház nem lehet művészet, mert tartalmazza a realitás anyagi elemeit, mert a megírt szerep alkotó jellege összeütközésbe kerül a reális emberrel, aki maga a valóság.

Látszólag új mozzanat ebben a mű egyszerűségének és kész voltának kérdése. Canudo ezt emellett oly szigorúsággal tárgyalja, hogy az előbb idézett részletek előtt azt az állítást hangsztatja, miszerint - a zenei partitúrához hasonlóan -, a film percipiálásához nem okvetlenül szükséges a vetítőgép, mert az új művészet értője - miként a zeneértő a partitúrát - minden filmet közvetlenül leolvashatja a szalagról. De a filmbeli rögzítés, éppugy mint a zene vagy a szindarab-szöveg rögzítése csak hangsulyozza Canudo elméletében, hogy az igazi művészet "absztrakció" a valósághoz képest. Mivel nem a valóság visszatükrözése, annál kevésbé tűrheti keretein belül a valóság elemeit, nemcsak az élő embert a műben, hanem a mű realizálásának valóságos elemeit sem, sőt, még e realizálásnak a valóságos időtől való függetlenségét sem. Ha viszont a szerző egy bizonyos ponton azt állítja, hogy a film a "Lélek és a Test" képe, akkor itt a "Test" fogalmán valószínűleg megnyilvánított anyagot, illetve absztrakt jelet kell értenünk, nem pedig reprodukált anyagot.

## VI. A film mint költészet

Igaz - írja továbbá Canudo -, hogy az európai film a reá nehezedő hagyományokra való tekintettel még a színház rabja, de az amerikai film már mentes ettől. "Itt a lények emberi alakot öltött, mozgó fény-koncentrációk formájában jelennek meg. Legmegdöbbentőbb vizuális vonásuk, hogy nem beszélnek, hanem cselekednek; semmit sem mondanak, hanem kifejeznek."<sup>x</sup> A mozdulatlan Vizuális Dráma - Festészet, de ez a mozgásba hozott, fényvel fes-

---

<sup>x</sup> Uo. 22. old.

tett Dráma Ritmikus Művészetté lesz, amikor kifejezi "az élet lüktetését". "A Vizuális Dráma titka és dicsősége, hogy kifejezi a teljes életet, végtelen érzéseivel, akaratával, konfliktusai-  
val és győzelmeivel, még hozzá úgy fejezi ki, hogy a fény szaka-  
datlan játékát használja fel, s a lényeket és a dolgokat csupán  
a cselekmény eszméjének megfelelően harmonizált és hangszerelt  
fény-formákként kezeli. Ennek következtében se nem szcenikai  
művészet, se nem pantomim, hanem egész esztétikai meghatott-  
ságunk legmagasabbrendű, leginkább átszellemült műve."<sup>X</sup> "A fény  
nem arra való, hogy emberi alakokat ábrázoljanak vele, mert csak  
emberivé tett fénynek kell lennie a drámai szimbolumokban."<sup>XX</sup>  
Canudo hangsúlyozza, hogy jelenleg, ha a "drámai igazságról" van  
szó, nem keresik "az olyan konfliktust, amely igazán fotogenikus  
lenne. /A filmek alkotói/ megelégszenek az /emberi/ arcok foto-  
genikus voltával, mintha bármely arc, amelyet a fény játékával  
kellőképpen megragadnak, nem lenne fotogenikus." Ezzel kapcso-  
latban foglalkozik a film alkotójának szerepével, akit "ekranis-  
tának" nevez: "Az, amit közönségesen az élet igazsága névvel il-  
letnek, ha már áttranszponálták az olyan műalkotásra, amely meg-  
érdemli ezt az elnevezést, már nem az, amit a felfelvételi gép meg tud  
ragadni a reális valóságban. Ez /az élet igazsága/ teljesen a mű-  
vész lelkéből fakad, a művész osztályrésze, mint stílusa. Ha be-  
érik néhány többé-kevésbé szakszerűen beállított alak realitásá-  
nak a gép segítségével történő megragadásával, vagy többé-kevés-  
bé szakszerűen kiválasztott táj megragadásával, ez még nem műal-  
kotás teremtése, hanem kezdetleges és igénytelen gyakorlat. A  
film egyáltalán nem a fényképezés folytatása, hanem új művészet.  
Az ekranistának a valóságot át kell alakítania saját belső álmo-  
dozásának hasonlatosságára. Ahhoz, hogy formába öntse látomása-  
it, nem szabad megelégednie valamely táj lefényképezésével, ha-  
nem a megszervezett fényvel kell operálnia, hogy lelkiállapoto-  
kat és ne külső tényeket mutasson be."<sup>XXX</sup> Lelkiállapotokat, egé-  
szén addig, hogy "talán egyszer lefényképezi a tudatalatti tel-  
jes életét".<sup>XXXX</sup>

---

X Uo. 23-24. old.

XX Uo. 38. old.

XXX Uo.

XXXX Uo. 43. old.

A sok egyes képből - mondja Canudo - a nézőnek egyetlen szintetikus képet kell leszűrnie. "Alig néhány ekranista értette meg, hogy a kinematográfiai igazságnak meg kell felelnie az irodalmi igazságnak, a festői igazságnak, sőt, a szerelmi igazságnak /.../ Ezek közül egyik sem realitás."<sup>x</sup> A cselekmény a filmben csupán "testi" kifejezés, "képzőművészeti következmény", "pszichológiai, vizuális és kollektív kifejezés", jóllehet a film mint építészeti alkotás, bár kollektíve készül, mégis egy ember műve.

Ezek a meglehetősen rendszertelen következtetések, amelyek nemcsak "A képek gyára"-ban, hanem a jelen munkában is végrehajtott viszonylagos elrendezésüknél fogva is azok, hiszen Canudo különböző években írt különböző cikkeiből meritettük őket, tehát gyakran már korábban megfogalmazott gondolatokat ismételnék s a film Költészetként való felfogását fejtik ki /"Mert a Költészet abszolút Valóság"<sup>xx</sup> - írja Canudo, Novalisra hivatkozva/ - ezek a következtetések erőteljesen igyekeznek tagadni az új művészet fényképezési tulajdonságait, leküzdeni azt a /legalábbis technikai értelemben vett/ alapvető ténytet, hogy a film: mozgó fényképezés. Innen ered a film mint "fényvel festett dráma" koncepciója, valamint a "fotogenia" nem tulságosan világos koncepciója. Canudo azzal, hogy ezeket a fogalmakat bevezeti az alkotó és valóságot mechanikusan regisztráló készülék fogalma közé, meg akarja találni és meg akarja határozni azt a harmadik, közbeeső erőt, amely egyesíti az alkotó szubjektívizmusát a gép objektívizmusával, vagy talán világosabban szólva: a gép szubjektíváló kezdeményezéseit az alkotó kezében.

A "fényvel festett dráma" éppugy, mint a "fotogenia" hasonló szerepet játszott Canudo követőinek elméleteiben. Germaine Dulac, aki kifejlesztette a film mint fény-szinfónia elméletét, ezen az alapon megalkotja az "integráns filmművészet", az absztrakt, a valóságtól és más művészetektől teljesen független film

---

<sup>x</sup> Uo. 40. old.

<sup>xx</sup> Uo. 33. old.

eszméjét. Ez a tiszta mozgás és ritmus filmje lesz, amelyben a kép a legegyszerűbb formákra redukálódik.<sup>x</sup>

Louis Delluc és Jean Epstein viszont a "fotogenia" eszméjét fejleszti tovább. Delluc számára a "fotogenia" fogalma - mint Aristarco jogosan hangsúlyozza - "amely szintetikusán át fogja a film harmoniáját a fotográfiával együtt, az emberek és a tárgyak különösen költői oldalát fejezi ki, amely kizárólag az új nyelv következtében jeleníthető meg".<sup>xx</sup> Epstein továbbmegy, különösen abban, hogy a fotogeniának erkölcsi értéket tulajdonít, s első munkáitól kezdve igyekszik úgy kezelni a kamerát, mint majdnem elven, gondolkodó és érző lényt, mint gép-művészt. Mig Dulac és Delluc említett koncepciói Canudo elgondolását intenciójának megfelelően fejlesztik tovább /Delluc éppenséggel meg is ismétli, hogy a film "a mechanizmus és az emberi eszmény gyermeke"<sup>xxx</sup>/, addig a kamera Epstein-féle "emberivé tétele" idegen Canudo rendszerétől, bár szintén meghatározott film-koncepciót alapoz meg. A "Kiáltvány" szerzője ugyanis igyekezett a gépet alárendelni az embernek, csaknem megsemmisíteni a gép objektív törvényeit az alkotó kifejezésének objektív törvényei javára, s nem próbálta meg alkotóvá tenni az ember helyett.

Akár így, akár úgy, - mint Agel hangoztatja "Filmesztétikájá"-ban, amely a film kifejező és reprodukáló eszméje közti vita alapjára épült - Canudo rendszere kezdete lett az új művészet fotografikus jellege ellen harcoló számos elméleti rendszernek. E rendszerek tulsúlyba kerültek az új művészet tanai között, és csak az utóbbi években jelentek meg olyan javaslatok, hogy meg kell szüntetni ezt a tulsúlyt azáltal, hogy a két

---

<sup>x</sup> Germaine Dulac: L'Essence du Cinéma - L'Idée Visuelle. Les Cahiers du Mois. Id. kiad. 57-66. old.; Les Esthétiques. Les Entraves - La Cinégraphie Intégrale. L'Art Cinématographique, 1927. 2. sz. 29 - 50. old.

<sup>xx</sup> G. Aristarco: Id. mű. 14. old.

<sup>xxx</sup> Louis Delluc: Cinéma et Cie. Párizs 1919. 275. old. Delluc elméletének vázlatát lásd: Photogenie. Párizs. /A könyv befejezésének kelte: 1920. márc./

tek olyan nézetek is, amelyek a fotografiai elemet mint esztétikai kategóriát az első helyre állítják /André Bazin/.

## VII. A film, mint új nyelv

Talán Croce esztétikájának hatására, aki a művészetet kifejezésnek tekintette és azt az expresszió nyelvének fogalmával határozta meg, sőt az esztétikát a nyelvészethez sorolta, - talán erre a befolyásra Canudo, kifejezési filmelméletének következményeként megalkotta az új, vizuális nyelv fogalmát.

Az egymást ritmikailag és plasztikailag kölcsönösen feltételező planok játékával, tehát - s ez különösen hangsúlyozandó - nem a film dramaturgiával és a mese tartalmával kapcsolatban Canudo a következőket írja: "A kinematografiai nyelv, még a mesétől függetlenül is, amelyet érintenie kell, /.../ lázasan keres, szavakat és szótagokat mond ki /.../"<sup>x</sup> Majd: "A film újra kezd: az írott nyelv tapasztalatát... A film teljesen általános nyelv, egyébként nemcsak azért, mert a vizuális és azonnali expresszió révén minden emberi érzelmet kifejez. Megújítja az írást. Mik az abc betűi? Stilizálások, mi több, sematizálások, a kezdeti korok embereit meglepő közönséges képek fokozatos egyszerűsítése révén. A paleolitikortól kezdve a bronzkor fejlődéséig az ember szintén igyekezett megtartani az élet folyékony elemeit, a külső és a belső életét egyaránt, a képeket és a gondolatokat, hogy mások megismerjék azokat, hogy átadják másoknak az átélt élményeket."<sup>xx</sup> S végül: "A film a maga részéről, miközben a kép általi kifejezéssel gyarapítja az emberi értékeket, amelyeknek hordozói /egészen/ korunkig a Festészet és a Szobrászat voltak, olyan igazán egyetemes nyelvet teremt a jelekről, amelyet még nem is gyanítunk.

E célból nyomon kell követnie az élet egész alakot-öltését, tehát a művészetet egészen minden meghatódás forrásáig, miközben a mozgás révén keresnie kell magát az életet magában az

---

<sup>x</sup> Canudo: Id. mű. 34. old.

<sup>xx</sup> Uo. 34-35. old.

életben /.../ A film úgy jelenik meg, mint a művészi alkotás összes formáinak, összes eszközeinek megújítója, hogy elérje a folyékonyság megállítását, legyőzze a pillanatot. Az, amit már bemutat, például gyorsított felvételekkel a növény rügyfakadását, valószínűleg a legkitünőbb bizonyítéka annak a képességének, hogy a dolgok és lényeg mozgását minden fázisában megörökítse. Oly aprólékos nyilvánvalóságu plasztikus analízist nyújt, hogy a költő és a festő fantáziája minden határon túl gazdagodhat. S a jelenségeknek e horizontális megsokszorozódása révén - a jelenségek szimultanizmusára gondolok - a film csak megsokszorozza élményeinek összegét.<sup>x</sup> Canudo ezt a következtetést azzal a költői állítással fejezi be, hogy a filmvászon "egyetlen és befejezetlen oldalú könyv, mint maga az élet".<sup>xx</sup>

Az, hogy Canudo a filmet új nyelvnek nevezi, logikusan következik korábbi állításaiból, amelyek szerint a művészet a lét folyékonyságának rögzítés révén történő megállítása. A rögzítés fogalmát ugyanis Canudo csaknem szó szerint értelmezi; másrészt viszont hangsúlyozza, hogy a film-"szöveg" vizualizmusa ezt a szöveget inkább a plasztikai rögzítéshez, semmint az írott nyelvhez teszi hasonlóvá; s ez a rögzítés itt átfogóbb, mint a képzőművészetekben, mert mozgással dolgozik. Teherbíróbb tehát az élet jelenségeivel kapcsolatban, mint akár az írott, akár a képzőművészeti nyelv. A filmszöveg egyesíti ezek értékeit s így valamiféle "szupernyelvvé", "szuperbeszéddé" nő ki - mint Canudo koncepciója hangsúlyozza. Canudo hivatkozik arra, hogy a film képes megrögzíteni az élet olyan folyamatait, amelyek a kamera használata nélkül észrevehetetlenek /"a növény rügyfakadása"/, s emellett, a film plasztikus-mozgásbeli lehetőségein kívül észreveszi azt a lehetőséget is, hogy képes az idő viszonylagosságával operálni, tehát megfigyeli a film harmadik lehetőségét is, amely nem következik a plasztikai-mozgásbeli nyelv elvéből.

Annak, hogy Canudo észreveszi a filmnek ezt az új erejét, nem csekély jelentősége van elmélete szempontjából. Igaz ugyan, hogy ezt fontos elemmel gazdagítja, de egyúttal úgy tűnik, hogy szétzuzza következtetéseit azzal kapcsolatban, hogy a filmet az

---

<sup>x</sup> Uo. 35. old.

<sup>xx</sup> Uo. 36. old.

ember kifejezésének művészeteként, sőt, az élet vagy a természet ember általi kifejezésének művészeteként kezeli, és elméletét Irzykowski esztétikájához hozza közelebb, amely szerint a film elsősorban maga a természet, vagy átfogóbban, a lét kifejezése. Közelebb hozza Epstein későbbi nézeteihez is, amelyben a film társalkotója, sőt, gyakran alkotója - a gép intelligenciája<sup>X</sup>, s Epstein elsősorban ennek tulajdonította az idő és a tér Einstein-féle relativitásának szemléletes bemutatási képességét, amelyben többek között olyan berendezéseket használt, amelyet Canudo említett, a növények növekedésének gyorsított felvételekkel való megörökítésére. Eközben arra az állításra támaszkodik, hogy sok időbeli ritmus létezik, tehát sok térbeli ritmus is, tehát az anyagnak végtelen sok létezési formája van, amelyet időbeli rendünkben nem tudunk észrevenni.

A film mint új nyelv problémájával más teoretikusok is gyakran foglalkoztak, így például René Clair 1923-ban<sup>XX</sup>, aki a kérdést Canudónál kevésbé rendszeresen, de az ő szellemében kezelte. Hasonlóképpen fogta fel a film, mint nyelv kérdését Balázs Béla is, aki a filmet a testi jelek nyelvének nevezte.<sup>XXX</sup> Epstein viszont egészen határozottan irracionális művészetnek tekintette a filmet; s Bergson nyomán, a karteziánus racionalizmus és a karteziánus logika ellen fellépve, a filmben az intuicióné ujjászületését látta. Canudóhoz hasonlóan, ezek a teoretikusok a filmnyelvhez azt a reményt fűzték, hogy új látási kultúra jön létre, amely az ember alapvető vágyára épül - az érzelmi életre -, amely az emberiség történelmének korai időszakában fejlődött ki, de ma elnyomta a racionalista kultúra, a nyomtatás kultúrájának kora. Canudo magasztalta az amerikai filmet, azon nép filmjét, amelyre nem nehezedik az intellektuális hagyomány, s ezt írta az európaiakról: "Rendkívül nehéz ismét gyermekké len-

---

<sup>X</sup> Jean Epstein: Cinéma /Bonjour Cinéma/. Collection des Tracts. Paris 1921. Lásd különösen: L'Intelligence d'une Machine.

<sup>XX</sup> René Clair: Po namysle /Megfontolás után/. WAF, Warszawa 1960. /II. kiad./ 13-14. old.

<sup>XXX</sup> Balázs Béla: A látható ember. Gondolat, 1958.



ni, ha már valaki olyannyira felnőtt. Mi nem bocsáthatjuk érzelmeinket a bemutatás új útjaira, mint az amerikaiak. Nekik csak tanulniok és keresniök kell. Nekünk viszont felejtenünk kell, miután már annyit megtettünk.<sup>X</sup> Csupán Szergej Eisenstein alkototta meg az "intellektuális film" elméletét, aki a filmnyelvet ugyancsak új írásnak tekintette, de Canudónál sokkal következetesebben, mert e nyelv emocionális ereje mellett, esetleges jövőbeli sematizálásában világosan látta a racionalista tényezőt is. Az "intellektuális film" "képes lesz véget vetni a logika nyelve és a képek nyelve<sup>XX</sup> közötti diszharmonianak", s a hieroglifa elvén fog felépülni.<sup>XXX</sup>

### VIII. A film kifejezési eszközei

A filmnyelv Canudo szerint az emberi elme és a mechanika, - durvábban kifejezve - a művészet és a tudomány harcából születik meg.

A film nemcsak plasztikai képekből áll, hanem írott szövegekből, feliratokból, a hagyományos nyelvből is. Canudo ellenében sok kortárs-teoretikussal, valamint gyakorlati filmmel, elismeri ennek az elemnek az új művészetben játszott szerepét: "Az írott szavak szükségesek a filmvászonon, mivel pihentetik a szemet és mintegy változást hoznak az agymunka fajtájában, /.../ a ritmikus előadásban a konkrét plasztikai vízióról átállítják a szuggesztív, írott vízióra."<sup>XXXX</sup> Természetesen a filmvászonon szereplő szöveg nem lehet sem elbeszélés, sem dialógus, csupán szuggesztív.

Canudo a filmbeli képen nagy súlyt helyez az ugynevezett premier planra, vagy közelképre. A Griffith műveiben szereplő közelképekkel kapcsolatban a következőket olvashatjuk: "Csupán a film képes drámai kifejezést adni a végtelen plasztikai részle-

---

<sup>X</sup> Canudo: Id. mű. 22. old.

<sup>XX</sup> Eisenstein Wybór pism /Vál. művek./ WAF, Warszawa 1959.304. old.

<sup>XXXX</sup> Canudo: Id. mű. 52. old.

teknek, amelyek eddig szerény és alárendelt helyet foglaltak el mind a festői képből, mind pedig a való életben. Egy pohár, egy pár cipő, egy papirokkal kitömött táskák a filmvásznon éppoly intenzív kifejezést kap, mint az arc premier planja. Az arc is, illetve az arc része is a film révén jogot kap arra, hogy alapvető szerepet játszhassék a cselekmény kibontakozásában.<sup>x</sup>

Canudo végül látja a montázst is; bár még nem tudja megnevezni, de úgy kezeli, mint kiindulópontot a film nyelvi elméletéhez, különösen a film alkotórészeinek nyelvi elméletéhez. A következőket írja: "A planok játéka következtében kialakult ritmus, vagyis az a ritmus, amely az egyes képek az őt megelőző vagy utána következő összes képhez való viszonyának skálája által jön létre, alapvető plasztikai hangszint kapott s ez a premier planok, az amerikai planok révén teljesen kielégítő. De a valódi, vagyis egy kép szimultán kifejező elemeinek tonációs viszonyai, egyre jobban vonzzák az ekranistákat."<sup>xx</sup> A montázs megérzése különösen nyilvánvaló, amikor Canudo elemzi Abel Gance "La Roue" /1922/ c. filmjét. Ebben "az /.../ ember által megelevenített acél Ritmikus Szvitjét látja", "azt a fogékonyságot, amelynek nem lehet ellenállni, amely megszázaszorozza az emberi fogékonyságot és a Filmet abszolút új, az irodalomtól, a festészetétől, sőt, a zenétől is eltérő utakra vezet. Amikor a Salon d'Automne Filmszalonzájában bemutattunk részleteket a La Roue-ból, joggal nevezhettük azokat a Sínek Dalának, A Kerekek Táncának. Abel Gance urnak sikerült ezt megalkotnia. Az inkább szuggesztív, semmint bemutatott, mozgásba hozott képek, amelyek az örjítő sebességgel rohanó vonat lélegzetelállító ritmusával kavarnak, a kétségbeesés paroxizmusába kergetett ember teljes rettentését jelentik. A megsebesült és haldokló, fuldokló kis Ellie szeme előtt elvonuló megfoghatatlan és eltorzult víziók a megölt fiataloknak azon rettentését ábrázolják, amelyeket félelemmel olvashattunk ki a lövészárokból elesett bajtársaink szeméből."<sup>xxx</sup>

---

<sup>x</sup> Uo. 81-82. old.

<sup>xx</sup> Uo. 34. old.

<sup>xxx</sup> Uo. 128. old.

S ehhez Canudo hozzáteszi: "Csak azt kívánhatjuk, hogy a népszerű drámák mellett jöjjenek létre igazi Ritmikus Szvitek, amelyekben az ember valóságos élete teljesen a könyörtelen Kerékhez kötött anyag formájában jelelnék meg. Ez nagyszerű lenne."<sup>X</sup>

A mozgásban levő képek, ritmikus szvitek, a játékfilmek azon részletei, amelyeket nem terhel meg a pusztán külső cselekmény és mese, Canudóból a legnagyobb elismerést váltják ki. Ezzel kapcsolatosan elsősorban az emberi arcok, valamint a diszlet és a tájkép arculata érdeklik őt a filmvászonon. "A filmszillagot - írja - elsősorban belső életének kifejezése oldaláról ismerjük, s mélyebben, mint amikor a valóságban látjuk őt. A filmszillag, a művészet varázslata folytán, az egész este folyamán az élet ritmusává alakítja át a bennünket elragadtató érzelmeket és a sajátunkká vált eseményeket."<sup>XX</sup> "/.../ A filmszillagok egész sor maszkot és arcot alkotnak, amelyek nagyszerűbbek és számosabbak, mint Kína, India, Görögország és az olasz commedia szent és világi maszkjai. Ezek eleven, vibráló és mozgékony maszkok, mint maga a modern élet, olyan arcok, amelyek méltók a mi megdöbbentően új civilizációinkhoz."<sup>XXX</sup> Ezek az "eleven maszkok" a különböző népek arculatait, s az "új típusu embert" képviselik.

A diszleteknek és a tájaknak, s ezek szintézisének "a filmben - mert csak a film képes erre - fontos szerepet kell játszaniuk, amely döntő a lejátszódó eseményekre nézve"<sup>XXXX</sup>, s amikor egy napon a film "természetes színeket" ölt, akkor az alkotóknak nem lesz joguk arra, hogy megelégedjenek a valóságos színösszetételek rögzítésével, hanem a festőkhöz hasonlóan, meg kell komponálniuk azokat.<sup>XXXXX</sup>

A fenti megjegyzések fényében érthető, hogy Canudo a dokumentumfilmet a játékfilm fölé helyezi. S itt is, mint mindig, nem a külső események megörökítésére gondol, hanem az élet lényegének

---

X Uo. 129. old.

XX Uo. 64. old.

XXX Uo. 65. old.

XXXX Uo. 30. old.

XXXXX Uo. 58. old.

a külső eseményeken keresztül való kifejezésére. A közvetlenül a csatatéren készült háborus filmhíradókkal kapcsolatban Canudo lehetségesnek tartja, hogy belőlük új "Chanson de geste"-et készítsenek, amelyből "Az emberi tragédia" és az élet legmélyebb értelme szólalna meg.<sup>x</sup> Robert Flaherty Nanouk-jával /1922/ kapcsolatban pedig ezt olvashatjuk: "Ez a tragédia, amelyben a hősök kezdettől végig megmaradnak Elemi Erőknek, valamint Embernek, a maga Sorsával, a Lét örök harcának tiszta képe /.../ Az objektív helyettesítette a költő agyát."<sup>xx</sup>

### IX. Az új művészet költészetének alapjai

Az előző pontban idézett gondolatok kevésbé vonatkoznak a film esztétikájára, viszont inkább érintik a film költészetét. Miként az esztétika problémakörében, Canudo itt is számos olyan kérdést érint, amellyel követői mind a mai napig foglalkoznak.

Az írott szövegek részvétele a filmvászonon, ha lefordítjuk a hangosfilm elméletére, a szó, a dialógus és a monológ szerepére vonatkozik hasonló felfogásban, mint Canudónál: a hangosfilm teoretikusai - éppúgy, mint ő - kiállnak amellett, hogy a szó részt vegyen a filmben, de - ugyanúgy, mint ő - az alapjában véve "szuggeráló" részvétel mellett kardoskodnak, s nem amellett, hogy a szó helyettesítse a képet. Ugyancsak, Canudóhoz hasonlóan, a konkrét plasztikai kép és a kiagyalt irodalmi vízió megkülönböztetésére támaszkodnak.

Ami magát a képet illeti, azt a szerepet, amelyet Canudo a közelképnek tulajdonít, Balázs továbbfejleszti, s a közelkép költészetéből alakítja ki elméletének összes változatait.<sup>xxx</sup> Viszont a montázs, mint az emberi pszichikum olyan kifejezési módja, amely az érzelmeket a holt tárgyak mozgó szvitjeivé transzponálja vagy mint az érzelmek közvetlen absztrakt kifejezője, mint

---

<sup>x</sup> Uo. 124. old.

<sup>xx</sup> Uo. 104. old.

<sup>xxx</sup> Balázs: Wybór pism /Vál. művek./ FAW. Warszawa 1957.

"belső ritmus" /Moussinac/, s végül a gyors montázs mint a "fotogenia" /Epstein/ forrása a huszas évek francia elméleteiben válik honossá. Később viszont Pudovkin és Eisenstein a montázst mint szervező és a film-elbeszélésnek alárendelt erőt kezeli, s már csak a mai montázsellenes elméletekre van szükség, hogy megtörjék ezt az uralkodó helyzetet.

A "tisztá film" fogalma egészen mostanáig közel áll sok teoretikushoz és gyakorlati szakemberhez; emellett, miként Canudo, az ilyen filmet szívesen látják mint dokumentumfilmet vagy mint a játékfilm dokumentum-elemeit. Itt is, ahol Canudo kifejezési elméletével /"Az objektív helyettesítette a költő agyát"/ való összeütközést találunk, megszületik egyrészt a kamera epsteini fetiszizálása, másrészt Irzykowski tétele - "A film az ember és az anyag érintkezésének láthatósága"<sup>x</sup> -, amely ezen a helyen közel áll Canudo észrevételeihez /"Ez a tragédia, amelyben a hősök kezdettől végig megmaradnak Eleni Erőknek, valamint Embernek, a maga Sorsával" stb./.

Még az olyan mozzanatok, mint a maszkok és arcok vagy a szín szerepe a filmben, - e mozzanatok Canudo-féle felfogásának megfelelően - sem maradnak kapcsolat nélkül más teoretikusok munkáival /a maszk és az arc felfogása Dellucnél, valamint Eisenstein elmélete a szín alkotó szerepéről stb./, s a nézőnek a vásznon ábrázolt alakokkal és eseményekkel való egyesülési mozzanata gyakran szerepel érvként az új művészetnek a színház ellen folytatott harcában /különösen Balázsnál/.

#### X. Canudo az idők multával

Canudo, akit ma nem értékelnek kellőképpen, kortársainál elismerésre talált. 1925-ben a "Les Cahiers du Mois" hangsúlyozta Canudo uttörő szerepét a filmkultúra megteremtésében<sup>xx</sup>, s Jehan Epstein "Le Cinématographe vu de l'Etna" c., 1926-ban megjelent könyvében ezt írta: "Canudo már 1911-ben közzétett egy vázlatot

---

<sup>x</sup> K. Irzykowski: Id. mű. 31. old.

<sup>xx</sup> Les Cahiers du Mois, id. kiad. 254. old.

a filmről, amely olvasása során ma is megdöbrent messzetelektől voltával. /.../ Canudo megértette, hogy a kinematográf a liraiság hatalmas eszköze lehet, s annak is kell lennie. Ezt az új liraiságot, amely még nem létezett, tehát mintegy a jóslat állapotában volt, azonnal meglátta korlátaiban és perspektíváiban, korlátaiban és korlátnélküliségében."<sup>x</sup>

A film mint "a liraiság eszköze" felfogása, amely a huszas évek francia filmelméletében és gyakorlatában terjedt el, a mai napig fennmaradt a "caméra stylo" elméletében /Bresson, Astruc/, tehát a kifejező film elméletében, valamint a kifejező-intellektuális filmnyelv elméletében /Damas, Bazin, Rambaud, Morin/ - mindkettőt alátámasztotta az utóbbi évek alkotása. Canudo esztétikai törekvései a film területén, vagyis a filmnek az általános esztétika és az általános művészetelmélet szempontjából való vizsgálata nem talált folytatókra. Canudo ugyanis még tudománytalanul, tulságosan önkényesen, az akkori idők elviselhetetlen stílusában határozta meg a film területén végzendő általános esztétikai kutatások tulajdonképpeni körét. Itt mindamelllett megvannak az összes művészetek elemei, itt jobban, mint másutt, szemmel látható a kifejezés és a visszatükrözés problémája, itt a belső és a külső valóság - az emberi pszichikum törvényei, a mechanika törvényei és általában a természet törvényei - szomszédosak és egybekapcsolódnak egymással, s végül itt túllépi a mostani esztétika határait, amely esztétika gyakran arra merészkedett, hogy kilépjen a művészeti kategóriák köréből - s az új művészetben megtalálja azt, amit oly szorgalmasan elkerült a művészeteken kívül: a való világ szépségét. Ezekből a meggondolásokból kiindulva úgy tűnik, hogy mostanáig annyira lenézett filmesztétika a szépről szóló tudomány legtermékenyebb kísérleti területe lehet. Az a tény viszont, hogy a filmet az esztéták mindaddig nem vették észre, csak ebben a megvilágításban jelenti "nagy kompromittálásukat" - mint Wallis mondotta, a bevezetőül idézett meghatározásában.

/Kwartalnik Filmowy. 1960. 4.sz./

---

<sup>x</sup> Canudo: Id. mű. 2. old.

*Jiri Struska*

## Két nemzetközi kongresszus Prágában

Más művészi ágazatokhoz hasonlóan a film sem korlátozódik események elbeszélésére, vagy emberi sorsok ábrázolására; hanem ennél sokkal szélesebb skálájú kifejezésekre képes. Ez vonatkozik a tudományos filmekre is. A kinematográfiának evvel az ágával foglalkozott filméletünk egyik jelentős eseménye, a Tudományos Film Nemzetközi Szövetségének XIV. Kongresszusa. A kongresszus időpontja szerencsésen egybeesett a Prágában októberben megtartott, Népszerű Tudományos Film III. Fesztiváljával.

A kongresszuson 150 delegátust üdvözölhattünk és több tucatra becsülhető azon filmek száma, amelyek bemutatásra kerültek, illetve a versenyen résztvettek. A bemutatott filmek iránt olyan nagy volt az érdeklődés, amilyenre a rendezőség - az eddigi tapasztalatok alapján - nem számíthatott. Indokolt tehát, hogy egy pillanatra megálljunk ennél az eseménynél, összefoglaljuk a felmerült problémákat és legalább az alapvető tapasztalatokat. Kezdjük magával a Nemzetközi Szövetséggel. A Tudományos Film Nemzetközi Szövetsége nem tekinthet vissza hosszú múltra. A második világháború után alakult, mégis egyike a legrégebb nemzetközi filmszervezeteknek. A három alapító ország /Lengyelország, Franciaország és Nagybritannia/ 1946-ban szükségesnek tartotta, hogy a tudományos filmekkel kapcsolatos tapasztalatok kicserélésére nemzetközi szövetséget alakítson. A tagországok számának gyors

növekedése igazolta elgondolásuk helyességét. Jelenleg a szövetségnek 24 rendes és három levelező tagja van, ami gyakorlatilag azt jelenti, hogy ezen ágazat összes jelentős alkotóit egyesíti magában. A szövetség munkájában nemcsak saját erejére támaszkodik, hanem kicseréli tapasztalatait más hasonló nemzetközi szervezetekkel, sőt az UNESCO munkájában is résztvesz. Az egyes államokat filméletük szervezetének megfelelő csoportja képviseli, mint például: tudományos intézetek, állami filmvállalatok és létesítmények, tudományos, vagy népszerű tudományos filmszervezetek stb.

A szövetség tagjai: Anglia, Argentína, Ausztria, Ausztrália, Belgium, Brazília, Bulgária, Csehszlovákia, Fülöpszigetek, Franciaország, Guatemala, Hollandia, Japán, Kuba, Magyarország, Marokkó, Német Demokratikus Köztársaság, Lengyelország, Német Szövetségi Köztársaság, Olaszország, Románia, SSSR, Svájc, Uruguay; levelező tagok: Finnország, Izrael, Jugoszlávia. Csehszlovákiát a Népszerű Tudományos és Oktató Filmstudio képviseli. Ezzel azonban még korántsem soroltuk fel az összes együttműködő intézményeket, mert a kongresszusok és fesztiválok munkájában résztvesznek olyan országok is, amelyek eddig még nem tagjai a szövetségnek /pl. Kína, Dánia, India, Kanada, Norvégia, Görögország és az USA/.

A szövetség alapokmányában lefektette a tudományos fejlődés és a békés egymás-mellett-élés alapgondolatát. Szép példája ez egy olyan nemzetközi szervezetnek, mely megerősíti a nemzetek és egyének baráti kapcsolatait. Számunkra külön örvendetes, hogy Csehszlovákia tevékenyen dolgozik a szövetség munkájában; mind a vezető funkciók ellátásában, mind a felmerülő problémák megoldásában.

A szövetség munkája fokozatosan alakult ki. Az első időszakban az érdeklődés kizárólag a tudományos kinematográfiára irányult, itt is elsősorban a forgatási technika egyes speciális kérdéseire. Ezekkel a problémákkal bár elszigetelten, már előbb is foglalkoztak. Hogy a munka ezen szakaszán a fejlődést semmi se fékezze, szükség volt mindenki számára hozzáférhető állandó metódusok kidolgozására. Itt elsősorban a röntgenről, a mikrokinematográfiáról, az orvosi felvételek speciális módszereiről és hasonlókról volt szó. Ezek a módszerek éppen a háború utáni időkben kaptak szolid technikai alapot.



Ahogy a tudományban sem elég a tulajdonképeni tudományos munka, mert ismertetni is kell annak eredményeit a széles néprétegekkel, ugyanugy a tudományos film sem korlátozódhat csak a gyakorlatra - azt népszerűsíteni is kell. Ezt a célt szolgálta a szövetség azzal, hogy érdeklődési körét kiterjesztette a népszerű tudományos- és oktató-filmekre is. Hogy mennyire szükség volt erre, azt a népszerű tudományos-filmek rendkívüli sikere is bizonyította azokon a fesztiválokon, melyeket az utóbbi években a kongresszussal párhuzamosan rendeztek.

X X X

A tudományos film a tudományos kutatás eszköze, mely alkalmas nehezen megfigyelhető kísérletek rögzítésére és bizonyos szakaszok, vagy az egész kísérlet dokumentálására. Az oktató részleg munkája főiskolai szinten való oktatás. Végül a népszerű tudományos filmrészleg feladata, mint a neve is mutatja, a tudományos és technikai ismeretek terjesztése és népszerűsítése. Ebben a munkában igen komoly része van a televíziónak, mely lehetővé teszi a filmek publicitásának nagymértékű kiszélesítését. Egyben a televíziós adások tették szükségessé az ilyen témájú önálló filmek gyártását.

A filmalkotások fenti ágazatai iránt érdeklődők között a két havonként megjelenő szemle a "The Scientific Film", a negyedévenként megjelenő "Research Film", valamint a nemzetközi filmkatalógusok teremtenek szorosabb kapcsolatot. Igen komoly jelentőségű esemény a közeljövőben Brüsszelben megrendezésre kerülő Nemzetközi Filmtéma, melynek munkájából Csehszlovákia is alaposan kiveszi részét. Ugyancsak hasznosnak bizonyulnak a specializált tematikájú vitagyűlések, amelyeket azonos tematikájú problémák megoldására szoktak összehívni. /Ilyen volt például a Roscoff-i, mely a biológiáról szóló filmekkel foglalkozott./

A különböző országokban megtartott kongresszusok /1957 Amsterdam, 1958 Moszkva, 1959 Oxford/ nagy mértékben hozzájárulnak a szövetség céljainak széleskörű ismertetéséhez, egyben a szövetség delegátusainak alkalma nyílik arra, hogy kölcsönösen megismerkedjenek egymás helyi problémáival.

A fenti céloknak hiánytalanul megfelelt az utolsó: a prágai kongresszus is. Munkáját - a megszokott formában - plénumokon és szakbizottságokban végezte. A kongresszusnak meghatározott jellegűt kölcsönzött a témakör specifikus karaktere. Fő munkaeszköze, nem a szó: - habár ebben sem volt hiány - a film volt. Több ezer méter filmet vetitettek kül- és belföldi vendégek nagy érdeklődése mellett az Olympic, a Filmklub, a Laterna Magica, és a Zenei Színház előadótermeiben. Olyan filmek kerültek bemutatásra, melyek zöme nem a nagy-közönség számára készült.

Alljunk meg először a tudományos filmnél. Itt érdekes jelenséggel találkoztunk. A vetített filmek nagy része orvosi és biológiai témájú. Ebből a tényből megállapítható, hogy az orvosok korán felismerték milyen kitűnő lehetőségeket nyújt a film, egyrészt az orvosi beavatkozások dokumentálására, másrészt a más módon nem rögzíthető jelenségek és folyamatok ábrázolására. Itt nemcsak a röntgenkinematografikus filmek megismételhető tanulmányozási lehetőségeire gondolunk, - habár ennek a jelentősége is óriási -, hanem azokra az új és különleges technikai és orvosi módszerekkel végrehajtott vizsgálatokra, melyekkel behatolnak a vizsgált szervekbe, a test különböző üregeibe. Örömmünkre szolgált, hogy Csehszlovákia is új ismeretekkel gyarapította ezt az igényes témát. Ezekből a filmekből megállapítható, hogy az orvosi tudományos munkahelyen sok olyan lelkes szakember dolgozik, aki elsajátította a filmtechnikát és kitűnő szakmai és tudományos munkát végez.

A mikrofotografikus filmek is sok új felfedezést hoztak. - Meglepő azonban, hogy a tudomány többi ágában mennyire nem használják ki a filmezés adta lehetőségeit. Kevés a fizikai, kémiai stb. film, pedig nem kétséges, hogy a kinematográfia itt is sok újat tudna produkálni.

A helyzet hasonló az oktatófilmek terén is. Itt is az orvosi és biológiai filmek vezetnek. Megjegyzendő azonban, hogy jellegük sok esetben nem tisztán oktató, hanem gyakran tudományos. Mindemellett ez a filmsorozat szélesebb téma skálát mozgat és a film segítségével végzett pedagógiai munka szép példáit mutatja. A kanadai Az antenna alapvető karakterisztikái című film klasszikus példa a film adta lehetőségek kihasználására. Módszerének lényege, hogy részletesen, lassan magyarázza a szaka-

szokat és jelenségeket, majd a befejező részben az eddigiek rövid felsorolásával kiemeli az összefüggéseket és átgondoltságával mély hatást gyakorol. Hasonló tárgyi rendszerességet tapasztalunk /bár a téma különbözősége miatt az másként jelentkezik/ a traktorról szóló szovjet filmben. Ebben a műben bebizonyosodott, hogy a valóság, a rajz, a modell és a magyarázat tökéletes kapcsolata lehetővé teszi, hogy a különben néhány óra magyarázatot igényelő anyagot pár perc alatt megérthessük. Az angol Kup szelet című film figyelemreméltó matematikai kísérlet. Bár a kongresszus résztvevői nem értették meg egészen. Legfőbb értéke, ezen fontos görbékre vonatkozó tanulságok egységességének logikus és nem mindennapi találékonysággal összeállított magyarázata. Bár előnytelen volt a film számára a magyarázott tartalom "matematika professzori igénye", mégis bizonyítékul szolgált arra, hogy a látszólag nem filmtéma is szemléletes lesz a filmen és eddig sohasem tapasztalt bizonyító erővel hat.

Némely filmből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az osztályozás alapjául szolgáló fogalmak nem mindig egészen világosak és egyértelműek. Így például a tipikusan népszerű tudományos Relon című filmet az oktatófilmek közé sorolták. A bizonytalanságok felszámolására bizonyos rendszert próbált felállítani I. Vadilkov szovjet delegátus, aki referátumában a népszerű tudományos-film típusaival és fajtaival foglalkozott. A néhány száz általa ismert film alapján megkísérelte megállapítani az egyes csoportok tipikus tulajdonságait. Bebizonyította, hogy egyetlen izolált tulajdonság sem tudja a filmet egyértelműen jellemezni. A film típusát csak tárgya, funkciója és célja határozza meg pontosan. Felállította az osztályozó csoportok széles skáláját, amely azonban csak segítő jellegű, mert a határok gyakran elmosódnak. Szigorú elhatárolásuk a film szempontjából nem is szükséges. Hangsúlyozni kell a népszerű tudományos-film művészi jellegét is, amivel - véleményünk szerint - a referátum szerzője csak mérsékelten foglalkozott. Nem szabad elfelejtenünk arról, hogy ha a tudományos ismereteket terjeszteni és az emberek milliói közt népszerűsíteni akarjuk, olyan filmeket kell forgatnunk, melyek nemcsak egyszerűen közlik a tényeket, hanem érzelmiileg is hatnak, lekötik a néző figyelmét és felkeltik a téma iránti érdeklődését. Ezt az esetek legnagyobb részében még

nagyon érdekes tények egyszerű felsorolásával sem lehet elérni. Nem kell külön hangsúlyozni, hogy a tudományos hűség és pontosság követelményét természetesen tartjuk.

A csehszlovák filmeken kívül, jó példa volt erre a japán Tengeri hó. A film tárgyi alapját a legkülönbözőbb egyszerű élőlényekről felvett igen tökéletes, de mégiscsak statikus mikrofényképek alkották. Csak a képsorozatok kölcsönös kompozíciója és a film többi elemével való harmóniája tudta létrehozni ezt, a nafta keletkezéséről szóló hatásos filmkölteményt.

A népszerű tudományosfilmek fesztiválján, egész sor nagyon érdekes filmet mutattak be. /Bár a versenyben néhány film alacsony nivója is megmutatkozott/. Az érdekesek közé tartozott a Polgári festő című bolgár film, mert Peskov bolgár festő statikus rajzaival bizonyítja, hogyan kell a kép atmoszféráját érzékelteni. Az Ön bőre című angol film könnyű jellege mellett érdeklődést keltett felfogásával és következetes magyarázataival. Az Elektronikus konzilium, valamint az Atomjégtörő című szovjet filmek közérthetően vitték vászonra a még ma is fantasztikumnak látszó tényeket. Az acél szimfóniája című japán film, kitűnő színes fényképezésével vonta magára a figyelmet. A mágikus szalag című nyugatnémet film nem tartalmának gazdagságával, hanem ötletes rendezésével, találékonyságával és jó fényképezésével tűnt ki.

Gyengébb minőségű ötletszegény és helyenként unalmas filmekkel is találkoztunk. /A felsorolt hibákra jellemző "A tulipánok története" című holland film, amely reményteljes bevezetés után, meglevensedett levelezőlap sorozatból álló film herbárium-má változott. Hasonló volt a helyzet "A különleges élőlény" című lengyel filmmel is, mely a kibernetika alapjaival foglalkozott. A népszerűség kedvéért túlságosan eltért a tárgytól és magyarázataival elvonta a néző figyelmét a film tulajdonképeni céljától. Sok szolid fényképezésű, magyarázó technikájú, tradicionális munkával is találkoztunk. Ezek azonban nem keltettek feltűnést./

A csehszlovák dolgozók nem korlátozzák látókörüket /képletesen szólva/ "tücskökre és bogarakra", hanem közérthetően tudatosítják munkájuk társadalmi funkcióját és ebből merítik inspirációjukat alkotó terveik megvalósításához. Ez a módszer kétség-

telenül relativ témagazdagsághoz vezet, aminek logikus következménye a forma változatossága is. Mind a mostani, mind a régebbi fesztiválokon bemutatott csehszlovák filmek ezt a tényt bizonyították.

A XIV. kongresszus és a harmadik fesztivál igen hasznos volt. Gazdagította ezt a találkozást a bemutatott filmek megvitatása és a vélemények személyes kicserélése. Az összehasonlítások alapján megállapítható, hogy sok fölösleges azonos tárgyú film készül. Itt van már az ideje, hogy világ filmenciklopédia összeállításával foglalkozzunk. Az enciklopédia és az információk kicserélése lehetővé tenné a fölösleges azonosság kiküszöbölését a divatos témáknál is. Ma például már nem szükséges, a filmesek feléne a világűrbe költözni, még akkor sem, ha ennek a tematikának a fontosságát méltányoljuk.

Sok szüz terület van még a film dolgozói előtt. Arról van szó, hogy szisztematikusan, lépésről-lépésre haladjunk előre. Ennek az elgondolásnak a megvalósításához a prágai kongresszus sok javaslattal járult hozzá.

Az ötletgazdagság, a széles látókör és a szakmai hozzáértés a kinematográfia fontos kellekei. Számtalan ember munkájára van szükség, egyetlen filmelőadás létrehozásához. A filmalkotók gárdája /technikusok, művészek/ szép sikert ért el az UNIATEC III. nemzetközi kongresszusán Prágában.

Az UNIATEC, a Filntechnikai Szövetségek Nemzetközi Uniója, hagyomány nélküli fiatal szervezet. Ez azonban nem jelenti azt, hogy munkájával nem aratott sikereket. Megalakításának gondolata Párizsban 1955-ben, a Filntechnikusok I. Találkozóján merült fel. Ezt a találkozót a francia Legfelsőbb Technikai Kommisszió rendezte. Egy évvel később, Rómában, már az egyes országok delegációi találkoztak és nemzetközi központ létrehozását javasolták. A legközelebbi találkozó, ezuttal Varsóban, már alapító gyűlés volt. A második kongresszust két évvel később Párizsban rendezték meg és az idén Prága fogadta a nemzetközi delegátusokat.

Kezdetből fogva aktív részesei voltunk a szervezet munkájának. Frantisek Pilát, csehszlovák delegátus, a szervezet elnökhelyettese. Tavaly a szervezet irodája ülésezett Prágában, az idén pedig a kongresszus.

A III. Kongresszuson 19 állam delegátusai, megfigyelői és nagyszámu hazai vendég vett részt. /Belgium, Bulgária, Csehszlovákia, Kína, Franciaország, Olaszország, Japán, Jugoszlávia, Kanada, Magyarország, Német Demokratikus Köztársaság, Német Szövetségi Köztársaság, Lengyelország, Románia, Szovjetunió, Svédország, Svájc, USA, Nagybritannia/. A program is zsufolt volt. A hivatal ülésein, a befejező közgyűlésen és a Tanács ülésein megtárgyalt szervezeti kérdéseken kívül, a delegátusok hét szakcsoportba osztott, közel ötven szakreferátumot hallgattak végig. Az első napon a sensimetriával és a jelzések magnetikus rögzítésével, a másodikon az akusztikával és a másolás technikájával, a harmadik napon a vetítő technikával és a kinematográfia új ki-fejező eszközeivel, végül a negyedik napon a televízióval és az automatizációval foglalkoztak.

Ebből a felsorolásból nyilvánvaló, hogy a film gyártásával kapcsolatos összes kérdéseket megvitatták.

A kongresszus üléseivel párhuzamosan - a kinematográfia történetében először - a Filmttechnikai Díj elnyeréséért is folyt a verseny. Igaz ugyan, hogy a különböző versenyek, fesztiválok alkalmával, itt is, ott is értékelik a filmek technikai kvalitásait, /igy például Cannesban, a legfelső technikai komisszió díjazza a legjobb technikájú filmet/, de sehol sem volt szó eddig olyan versenyről, melyen speciális technikai alapokmány előírásai alapján vennének részt. Természetes, hogy az első ilyen verseny Prágában, formákat keresett, és tapasztalatokat gyűjtött. Ennek ellenére számunkra örvendetes és érdekes eredményeket hozott. A bejelentett filmeket nemzetközi zsüri bírálta el, melynek tagja Bulgária, Csehszlovákia, Olaszország, Magyarország, Német Demokratikus Köztársaság, Lengyelország, Románia, Szovjetunió és Nagybritannia kiküldöttei voltak. A zsüri elnökévé e cikk szerzőjét választották.

Az eredmények bebizonyították, hogy filmtechnikánk világviszonylatban is előkelő helyen áll. Csehszlovákia győzelme egyöntetű volt. Nem feledkezhetünk meg azonban a verseny többi résztvevőjéről sem. A Szovjetunió kitűnő szines feldolgozással szerepelt. Gazdag és zömében jó munkával vett részt a versenyen Franciaország. A többi résztvevő is érdekes eredményekkel gazdagította a kongresszus anyagát.

De nemcsak ebben merült ki az üléselés programja. Nagyon értékesek voltak a szakma legkitűnőbb dolgozóinak személyes találkozásai, beszélgetései és vitái. /Sokszor értékesebbek, mint maga a kongresszusi üléselés/. Néhány speciális ülést is tartottak. Röviden: életet, mozgalmasságot és sok kezdeményezést hozott az UNIAATEC III. Kongresszusa. Kifejezően jutott érvényre szakszínelonalának emelkedő tendenciája. Különösen a szocialista országok delegációinak gondos felkészültsége következményeként mutatkozott meg a tudományos munka nagy súlya a film technikai kérdéseiben. Láthattuk a perspektívákat, melyeken a kinematográfia technikája a jövőben haladni fog.

### A NÉPSZERŰ TUDOMÁNYOSFILMEK III. NEMZETKÖZI FESZTIVÁLJÁNAK DIJAI

A népszerű tudományosfilm bizottság javaslatára, a fesztivál vezetősége dícsérő oklevéllel tüntette ki az alábbi 9 népszerű tudományosfilmet: Atomjégtörő /SSSR/ - rendezte D. Bogolepov; Hegyvidéki csatorna /Kína/ - rendezte Wan Ming-sem; A mági kus szalag /Német Szövetségi Köztársaság/ - rendezte Ferdinand Khittl; Tengeri hó /Japán/ - rendezte Jone Kobajasi; A felfedező szem /Nagybritannia/ - rendezte Walter Storey; A világűrbe való start előtt /Csehszlovákia/ - rendezte Kurt Goldberger; A tenger táncosnői /Franciaország/ - rendezte Jean Painlevé; A vérkeringés energiaforrása /Lengyelország/ - rendezték Józef Arkusz és J. Popiel-Dopielek; Rovarevő növények /Magyarország/ - rendezte Kollányi Ágoston;

Különleges elismerést két film kapott: Az acél szimfóniája /Japán/ - rendezte Csonosuke Ise - a nagy nyílásszögű fényképezés tökéletes kihasználásáért; A fa /Bulgária/ - rendezte Stefan Topaldzиков - a népszerű tudományosfilm statikus anyagának szellemes rendezői feldolgozásáért.

## Az UNIATEC első versenyének eredményei

Fődíj: Ördögi találmány /Csehszlovákia/ a különböző technika és speciális effektusok kombinációjának kimagasló minőségéért.

Dicsérő oklevél: /díj/ Leánytavasz /SSSR/ a színes technika minőségéért; Utazás a léggömbön /Franciaország/ a helikopterből felvett képek technikai minőségéért; Rodin pokla /Franciaország/ a kamera mozgásával egybekötött megvilágítási technika minőségéért; Ember a Földbolygóról /SSSR/ a trükkök minőségéért; Rövid történet /Románia/ a hang effektusokért; A szivmüködés /Lengyelország/ a mikroszkopikus színes felvételekért; Chantelle /Franciaország/ a trükk színekért.

Elismerő oklevél: Áldozati bárány /Nagybritannia/ a trükkökért; Metropolitain /Franciaország/ a kép szintézisekért és a kísérleti zenéért; Az éjszaka zenéje /Lengyelország/ a megvilágításért; A hallgató csillag /Német Demokratikus Köztársaság/ a trükkökért.

Az UNIATEC III-ik kongresszusa versenyen kívül külön megdicsérte Csehszlovákiát az új típusú mozikeért /Polyekrán és Laterna Magica/ és a Szovjetuniót a körpanorámá /circarama/ moziért.

/Film a Doba 1960.12.sz./



*Dominique Genée*

## Come back Africa (Térj vissza Afrika)

### A szerző

A harmincötéves Rogosin a lehető leghatározottabban a következőket jelenti ki: "Számomra a film az igazság fegyvere. Pozitív szerepet kell játsszon abban a társadalomban ahol élünk."

Lionel Rogosin egy textiliparos család gyermeke, New-Yorkban született. Első nagy filmélménye, még gyermekkorában, Flaherty Az arani ember-e /Man of aran/ volt.

Első filmje az On the Bowery /New-York egyik városrésze, valamikor művésznegyed, ma a csavargók negyede./ Kevés és nem szakmabeli munkatársak részvételével készült. A kikötőkben lézengő csavargókról és részeges emberi roncsokról készült riportfilm. "Az emberiségnek azok a roncsai, akiket bemutattam, igazi alkoholisták, akik képtelenek modern életünk ritmusához alkalmazkodni." Ez a film az 1956-os velencei fesztiválon a dokumentumfilmek nagydíját nyerte el.

Ezután Afrikával akart megismerkedni s Kenyába, Kongóba és Rhodesiába látogatott el, 1957-ben pedig Délafrikában tett hat hónapos utazást.

A Térj vissza Afriká-t 1957-ben nagy figyelemre méltatták Velencében, egyébként New-Yorkban is az év legjobb dokumentumfilmjének tekintették.

Rogosin most azzal a gondolattal foglalkozik, hogy az északamerikai fajüldözésről készít filmet. "Ez alkalommal egy jobban kidolgozott, az előzőeknél inkább "megrendezett" filmet készítek."

Nyugat-Indiában is dolgozni akar.

#### A forgatás módszerei

A Térj vissza Afriká-t titokban forgatták. Rogosin a hatóságoknak csak annyit jelentett, hogy a dél-afrikai népzeneről akar televíziós-filmet készíteni. "Minden erőfeszítésünket a lényegesre, a feketék életkörülményeire összpontosítottuk."

"Az volt a célom, hogy a lehető legpontosabb leírást adjak arról, mit is jelent az élet ilyen körülmények között. Tehát tárgyilagos szentanu akartam maradni."

Hatalmas nehézségekkel kellett megküzdeniük. Számos kép rögtönözve készült. A leforgatott tekercseket, hogy elkerüljék az elkobzást, rendszeresen külföldre küldték.

Azokat a jeleneteket, amelyekben fehérek szerepelnek, csak egyetlen változatban forgatták, s ez is rövid idő alatt készült /a férj és feleség közötti beszélgetés/. A szereplőket csak az előző este értesítették.

A feketék között lejátszódó nagy jelenetet, néhány általános utasítás nyomán, a résztvevők rögtönözték.

"Ezek nem politikusok, hanem újságírók. A politikusok talán több összefüggést mutattak volna meg." /Az idézetek mind Louis Marcolles riportjából valók. Cinéma 60. 44. sz./

Ilyen körülmények között a Térj vissza Afrika formai kérdéseit egészen másképp kell megítélnünk, mint azt egy megfelelő nyugalomban és felkészüléssel forgatott film esetében tennénk. Egyébként maga Rogosin is világosan látja a rendezés néhány hiányosságát.

"Ez a film - olvassuk a bevezető kockákon - Johannesburg népének arcképe, egy embernek és szülőföldjének története".

## A forgatókönyv vázlata

Az alvó Jóhannseburgban felsikít az ébresztő hangja, Megmozdul a város, a négerek munkába indulnak, közöttük Mgape Zakariás.

- Egyik aranybányában látjuk viszont. Bemutatkozik a társainak: parasztember, akit az éhség üldözött el falujából. Ahhoz azonban, hogy a városban munkát kaphasson, előbb két évet a bányában kell dolgoznia.

- A vizsgálat után leszállás az aknába, éjszakai munka. Zakariás azonban nem keres eleget és ezt megírja fiatal feleségének, Vinah-nak, aki a falujában maradt....

- Zakariás később cseléd lesz Jóhannseburgban egy fehér családnál. Ügyetlenségei /szemétbe dobja a szarvasgomba-levest/haragra lobbantják urnőjét, aki gyakran megszidja. Egy alkalommal, mikor az nincs otthon, megkostolja whiskyjét, bekapcsolja a rádiót és táncolni kezd. Elzavarják a háztól. Közben barátot is szerzett. Ez Steve.

- Barátja Sophiatownban, Jóhannseburg peremvárosába viszi el, a titkos néger lokálba. Itt már-már enged az egyik prostituált csábításának, de barátja hazaviszi, nála fog aludni. Az utca sarkán a "csocsik" /néger huligánok/ bandájával találkoznak.

- Zakariás garázsban helyezkedik el, kocsimosó lesz. Itt dolgozik új barátja, Dube is. Dube az agyafurt, dörzsölt, sőt szemtelen négerek közé tartozik, a maga céljaira használja fel az egyik vendég autóját, sztrájkolni mer és megjegyzéseket tesz a tulajdonosra. Mindkettőjüket elküldik.

- Vinah gyermekeivel a férje után megy. Nagynénjüknél kérnek szállást. Hosszu bolyongás Sophiatown utcáin keresztül. Közben rongyos gyermekekkel, kakofonikus füttyszóval és egy festői lakodalommal találkoznak, mindenütt az emberi kiáltások és a zene zürzavara hallatszik.

Zakariás szobafiu lesz az egyik szállodában. De egy hiszterika azt állítja, hogy meg akarta őt erőszakolni. Ujra munka nélkül marad. Vinah gyermekei jövőjére gondolva, cselédnek akar állni, de ezt csak úgy tehetné meg, ha urnőjéhez költözik. Zakariás ebbe nem akar beleegyezni, mert a munkafeltételek között az

is szerepel, hogy a cselédek nem fogadhatnak férfilátogatót, még akkor sem, ha az a férjük.

- Johannesburg utcáin négerekből alakult kis, alkalmi zenekarok igyekeznek felhívni magukra a járókelők figyelmét. Zakariás fia is köztük van. Hazafelé utcagyerekekkel verekedik össze, apját pedig Marümü, egy "csocsi" veri el valamelyik áruház előtt.

- Zakariás újra összeverekedik Marümüvel, épp akkor, amikor valami megbeszélés-félére megy. Mindenféléről szabadon beszélgetnek, szó esik Marümüről, a művészetről, a vallásról, saját sorsukról... szidják a liberálisok atyáskodását, majd Mirjannak egy csodálatos hangú néger nőnek énekét hallgatják.

- Zakariás belegyezik abba, hogy Vinah, aki helyet talált magának, elmenjen dolgozni. Ő maga kubikos lesz. De egyik éjszaka a razzia a felesége szobájában találja. Törvénysértésen érték, letartóztatják.

- Amíg odavan, Marümü betör Vinahhoz és megfojtja. A hazatérő Zakariás már csak a holttestét látja viszont annak az aszszonynak, akit szeretett. Kétségbeesése hatalmas és megrázó dührohamban tör ki: mindent összetör, ami a kezébe esik.

- Visszatekintő képek a bányamunkáról és képek a néger tömegekről.

#### A szereplők

Rogosin filmje nem dráma, nem tragédia, se nem jellemtanulmány Alakjai távol állnak Bergman vagy Fellini alakjaitól. Itt is arról van szó, amit Rossellini a következőképp fogalmazott meg: "nem a hős vagy az áldozat számít, hanem az a levegő, amit beszívunk". Sophiatown-ban kétségtelenül ezer meg ezer Zakariás és Vinah él. A rendező érdeme épp abban áll, hogy abból, amit látott, olyan élő, mélyen emberi alakokat jelenített meg, akik ugyanakkor, amikor egyéni vonásokkal is rendelkeznek, egyben egész közösségük gyengeségeit, örömeit és reményeit testesítik meg. Minden a szemünk előtt zajlik le, mintha Zakariás, Vinah és sok társa csak a többiek sorsát példázná. Másokat is lehetett volna választani helyettük. Az egyéni szorosan összekapcsolódik a kollektívvel s az egyén sorsa a teljes társadalmi valóság szemléletes jelképévé válik.

Zakariás. Ő az egyetlen jelentős szereplő, bizonyára amiatt, amit jelképez. Az egész film állandóan annak az egyszerű, jószágos falusi embernek az arcát vetíti felénk, aki sohasem ölt. Nincsenek intellektuális problémái, csak békét akar és biztonságot a háza körül. /"Boldog akarok lenni, mondja Hazelnak, a prostituáltként./ "Intellektuel" barátainak okos vitáit nem érti meg, de elszórakoztatja az, amikor saját arcát látja a tükörben. Jó férj és jó apa. Semmiképp sem szabad afféle "erényes benszülöttet" látnunk benne. Hazel bájai nem hagyják érintetlenül, s szereti a whiskyt, meggondolatlan, de azért végig megindító marad. Az utolsó képekben feltörő haragja inkább a kétségbeesett, becsapott és tehetetlen ember nyers, ösztönös kitörését, mint az öntudat felébredését mutatja.

A többiek inkább csak árnyékképek. Vinah igazi anya, akit csak a gyermekei sorsa érdekel. Dube, a kis-mechanikus már jobban alkalmazkodni tud a maga sorsához. Egy kissé lusta és szolgalelkű, de sok ravasszág, nagyhangúság is van benne. Mulatságos, ugyanakkor néha már egyenesen nyugtalanító egyéniség, Chaplin egyik régebbi arcához hasonlít.

Marümü az a talaját vesztett ember, akinél a talajtalanság kegyetlenségévé fajult. A "gondolkozók" csoportját és közöttük Kan-t is meg kell említenünk. Szenvedély nélkül, tiszta fejjel elemzi fajtája sorsát, meg tudja érteni a kegyetlenséget, anélkül, hogy megbocsájtaná. A szekpszist és a bizalmat meglepő módon egyesítő "bölc" türelme mindenképp rokonszenves egyéniséggé teszi.

A fehérek mind elítélendőek, de egyik sem sablonos és nincsenek karikírozva. Az igazat megvallva, inkább szánalmasak. Gonoszságuk különböző erejű megnyilatkozásai pontosan megfelelnek ostobaságuk mértékének; akár Zakariás hirtelen haragu urnőjére, a gyanakvó és gőgös Myrtle-re, akár az aljas, a Vinah helyzetével visszaélni akaró rendőrré, akár az "antikommunista" garázs-tulajdonosra gondolunk. Két kivétellel is találkozunk; ezek a szálloda tulajdonosa és Myrtle férje. Ez utóbbi csak liberális /benszülött, mondja Zakariásról, amikor mentegezni akarja/, a másik pedig jobban törődik a szállodája hírnevével, mint az igazsággal. Végeredményben tehát egyikük sem azonos a propagandafilme "gonosz fehér emberé"-vel.

A játékok. Valamennyi szereplő dicséretet érdemel. Időnkénti ügyetlenségeik, balkezességeik csak a történet hitelességét fokozzák. Különösen a híres "intellektuális beszélgetés" ábrázolásában találunk sok természetességet, ami abból származik, hogy Rogosin vizuálisan meghatározta a vita keretét, azután hagyta, hogy a résztvevők szabadon beszélgessenek. Egyébként mindenki a maga szerepét játssza. A rendező nem hivatásos szereplőkre támaszkodott és a forgatókönyv szándékaiba nem avatta be őket.

Álprobléma a szerkezettel kapcsolatban:  
dokumentum vagy dráma?

A Térj vissza Afrika az első látásra ellentmondásban látszik szenvedni, láthatóan két, egymásnak ellentmondó szemlélet kereszteződik benne: a drámáé és a dokumentumé. A forgatókönyv nem nehézkes, a cselekmény menete azonban széteső, fegyelmetlen, és joggal kérdezhetjük, hogy vajjon a végkifejlet milyen "deus ex machiná"-nak köszönhető? Az, akit csak a cselekmény menete érdekel, egész képsorozatokot hosszadalmasnak találhat, így pl. Sophiatown bebarangolását vagy a johannesburgi utcai zenekarokat.

Rogosin filmje azonban nem egyetlen néger drámája, hanem egy egész fajé és a csirájában meglevő regényes mozzanatok a lényegét, a közvetlen dokumentumot szolgálják. Ha csak a puszta dokumentumra szorítkozik, Zakariás családi-életének, egyéni vonásainak megmutatását kell feláldoznia. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a forgatás már említett körülményei között a valószínűleg csak ilyenfajta ábrázolása volt lehetséges.

Jean Rouch Moi un noir /Néger vagyok/ című s a Térj vissza Afrikával sok vonatkozásban rokonságot mutató filmjének szereplőivel kapcsolatban is nagyjából ugyanez a probléma merült fel. Az utóbbiakban azonban a dokumentum-szerű részek mégis sokkal nagyobb szerepet kapnak, mint az elbeszélő részekbe iktatott jelenetek. A saját sorsát állandóan vidám, vagy részvétet ébresztő liraisággal szemlélő robinson egyéni megnyilatkozásai viszont teljes mértékben hiányzanak belőle. A Térj vissza Afrika

a valóság számos pillanatfelvétellel hangszerelt, egyszerű drámai téma gyanánt jelenik meg előttünk, a nyers valóság önmagában véve unalmas lett volna.

A rendezés, avagy a keresetlen bizonyítás művészete.

A valóságnak ezek az összerakott darabjai azonban sohasem válnak egy délafrikai utazás képeslapjaivá. Lionel Rogosin rendezésének nagy érdeme, hogy e filmszalagokból igazi filmet tudott csinálni.

### A képek és a kamera

A szép, tiszta és pontos képek természetes költészettel jelennek meg előttünk. Külön ki kell emelnünk azonban a hosszú vita képalkotását és néhány, keresettnek tűnő megoldást, így pl. az éjszakában megjelenő bányaszlámpákét.

Maga a kamera is diszkrétnek mutatkozik. Legfőbb jellemzője a türelem, az egyes személyek nyomonkövetése, a néger tömegből ötletszerűen felvett emberek arcának és tekintetének megragadása, vagy Johannesburg és Sophiatown részletező, panoramikus képei egyaránt ezt mutatják.

### A montázs

Az ilyen, egyes vonatkozásaiban a dokumentumokkal és riportokkal rokon filmek esetében számos felvételt kell leforgatni. Ezért nagyon fontos szerepet kap a kiválogatás, az elrendezést és a ritmust biztosító montázs. Ennek a feladatnak elvégzésével Rogosin Karl Lernert, a Tizenkét dühös ember vágóját bízta meg, aki a Bovery forgatása közben is asszisztense volt.

A montázs idegen, feszültséggel van tele és a fehér város néger környék szembeállításával az egész film gerincét is megadja. Azt talán felesleges is aláhuznunk, hogy a legutolsó képek inkább töredékes reflexiót, mint valamilyen konkluziót fogalmazznak meg.

A hangos megoldás nagyon gazdag.

A Térj vissza Afrikában sokat beszélnek, néhány dialogus feltétlenül csak nyert volna azzal, ha rövidebbre sikerül, bár valamennyi egyszerűen és hitelesen hangzik.

A helyszínen felvett zaj, és - az egyik szereplő szavaival élve - a "valóságtól való menekülést" jelentő zene az egész filmet a ritmusok lenyűgöző folytonosságával látja el. Minden pillanatban a nagy város, a zenekarok, és különösen a néger tömegek gyaloglását kísérő állandó mozgás ritmusát halljuk. Kitűnőek az énekszámok is, Myriam Maheba hangja pedig egyenesen megrázó.

Ezek a különféle, a rendező alázatával és tapintatával szorosán összefüggő elemek mind hozzájárultak ahhoz, hogy ez a realizmusról néha már az igazi liraiságba átcsapó, értékes mű létrejöhessen.

#### A mondanivaló

Nemeslelkű film, állapította meg egyhanguan a kritika a Térj vissza Afrika bemutatásakor. Valóban így van, mert Rogosin művét őszinteség hatja át, nincs benne semmiféle mellékutca vagy elnézés. Amit elmond, egyébként teljes mértékben megegyezni látszik azon szentanak vallomásaival, akik ismerik Dél-Afrikát, vagyis azt a területet, amely a világ legerősebb faji megkülönböztetésének szomorú kiváltságával rendelkezik. Az élénk tárgyú igazi kép azonban nem száraz vagy felszínes, épp ellenkezőleg, tele van ezer gazdag, emberies részlettel, s ezek a hétköznapiok valamennyi színét és gazdagságát visszaadják. A négerek életét látjuk, az elkülönítés, az "apartheid" számtalan írott vagy íratlan tilalma, az elnyomók állandó megvetése és zaklatása és a filmben is oly gyakran hangsúlyozott "get out"-nak /"márs ki"/ mindennapos fenyegetése között.

A társadalmi élet valamelyes körvonalai azonban még ebben az elszigeteltségben is megtalálhatók. Zakariás megőrzi emberi méltóságát és nem akar koldulni. Kan és barátai sem számítanak többé a liberálisok atyáskodására /"adják előbb nekünk az országot, mi majd meghagyjuk a szavazati jogunkat"/. Ami a többit illeti, Rogosin konkluzió-nélküli bemutatásra szorítkozik. Igazán elítélő szavakat csak az öreg nagynéni szájából hallunk, aki valóban eléggé kibarándult ahhoz, hogy kimondhassa: "A kormány nem akarja, hogy emberi lények módjára éljünk."



"Nem akarok hitvallást tenni vagy erkölcsi leckét adni", mondotta Rogosin. Egyszerűen meg akarom mutatni azt, amit nem szoktak meglátni, meg akarom mutatni azokat az embereket, akikről senki sem tud, olyan filmeket akarok forgatni, amilyeneket már rég meg kellett volna csinálni, de még eddig senki sem gondolt elkészítésükre." /Express. 1959. X. 15./

A Térj vissza Afriká-t teljes egészében az objektivitás lelkiismeretes gondossága hatja át. Valóban egy szentanu munkája.

### A tragikum

Tragikumot a Térj vissza Afriká-ban tehát csak másodfokon szabad keresnünk. Flaherty a Nanuk-ban és a Louisianai történetben a primitív körülmények között élő ember harcát mutatta be az ellenséges természet ellen. Rogosin, aki közel áll az un. new-yorki iskolához, sokkal inkább, mint Jean Rouch, ezt az embert az őt eltiporni akaró civilizáció elleni harcában ábrázolja. A fiatal amerikai rendező sokkal inkább objektiv és ugyanakkor sokkal inkább állást foglal, mint a francia. Sokkal inkább objektiv, mert üldözött alakjainak, akik tőlünk idegen hatalmi és technikai formák rabszolgái, még arra sincs idejük, hogy analízálják vagy megmagyarázzák magukat. Sokkal inkább állástfoglal, mert filmje, a végső kicsengést tekintve, szociális mondanivalót hordozó dokumentum, az a tény, hogy Vinah-t egy fajtájabeli gyilkolja meg, semmit sem von le ennek a megállapításnak az érvényességéből. Ezzel azonban nem azt akarjuk mondani, hogy a Térj vissza Afrika előbbre vitte a dokumentumfilm esztétikáját: inkább arról van szó, hogy egy olyan új irány felé halad, amely az örök emberi tragédiába, a sorsa ellen reménytelenül lázadó ember tragédiájába torkollik.

### Megszégyenít és félelmet ébreszt.

A szerző alig akarja elhinni, hogy a vászonra vetített képek 1959-ből valók. Lelkiismerete nem tud megnyugodni: szégyenkezik, mert arra gondol, hogy a sophiatown-i peremváros, akárcsak a treichvillei, erősen hasonlít Párizs környékének egyes részeire, és hogy a négerekkel szemben folytatott faji megkülönböztetés, akárcsak az, ami a zsidókkal és arabokkal szemben jelentkezik, minden országban és minden időben megtalálható.

A szegényérzet azután félelemmel párosul. Mert ezen a riportfilmen keresztül nemcsak egy néger tragédiájával ismerkedik meg, hanem egy egész nép földalatti forrongásából is megérez valamit. És Zakariás végső dühkitörése, ez az öntudatraébredés és befejezés, ami tulajdonképp csak kezdet, szintén nem a megnyugtató céljából készült. Lionel Rogosinnek ezt a csaknem ismeretlen világba bepillantást engedő filmjét talán "hasznos"-nak lehetne nevezni. Így nevezzük, mert megzavarja a problémák felvetésétől elszokott, kényelmes gondolatvilágunkat, s mert az a nyugtalanság, amit bennünk ébreszt, egy napon majd oda vezet, hogy mi is meglátjuk, amint új, ellenállhatatlan erővel valósul meg a film címének kívánsága: "Térj vissza Afrika".

A "Térj vissza Afrika" cím azt látszik jelenteni, hogy "Afrika, légy újra sajátmagad" - Nem pamflet és nem politikai cselekedet. Adott helyzet, gondolkodásmód és légkör ábrázolása. Nem karikírozza a fehéreket és nem idealizálja a négereket, Zakariás feleségét egy néger, Marumü öli meg. A csocsik is, akikből sok van Johannesburgban, gyakran megjelennek előttünk. A négereknek is megvannak a maguk gonosztevői. De a film meséjén túlmenően, meg kell látnunk azt a teljes valóságot, amit felfed előttünk, meg kell látnunk azt az abszurd helyzetet, amit az osztályérdekek és faji érdekek nevében erőszakolnak rá az emberek százazreire. A filmművészetnek meglehetősen gyakran vetik a szemére, hogy nem törődik a ma problémáival. Már csak ezért is lehetetlen lenne nem üdvözölnünk ezt a kellő pillanatban érkezett dokumentumot. A faji megkülönböztetés és a koncentrációs táborok mindenütt állandó veszedelmet jelentenek. Emlékezzünk az Éjszaka és Kőd-re /Nuit et brouillard/. És ne azzal nyugtassuk meg lelkiismeretünket, hogy felháborodunk a dél-afrikai gyarmatosítók ellen. Ha csak ezt tennénk, nem értettük volna meg a film mélyebb szándékait.

/Teleciné, 1960. 89. sz./

## FÓRUM

*Nemes Károly*

### A tehetség problémája a művészetben

A művészet fontos, aktív tényező a társadalom fejlődésében. Éppen ezért nem csodálatos, hogy éles harc folyik jobba tételéért. Ebben a harcban gyakran találkozhatunk problémákkal, esztétikai kategóriákkal, amelyek nem elég világosak, nem eléggé megoldottak. Az ilyen problémák egyike a tehetség kérdése.

Különös jelentőségre tett szert ez a probléma a mi korunkban, amikor a művészet előtt igen nehéz és nagy feladat áll, hiszen a realista művészet a valóságot fejlődésében kell, hogy tükrözze, a jelenségek ellentétes oldalain, az élet konfliktusain keresztül. Ezek a konfliktusok az osztálytársadalomban durvábbak, nagyobbak és közvetlenül az élet felszínén is jelentkeznek. Ezért ott viszonylag könnyebb meglátni és tükrözni őket. Ugyanakkor ezeknek a durva, a felszínen is észrevehető konfliktusoknak segítségével könnyebb a tudat ellentmondásait is megtalálni. Szocializmust építő társadalmakban más a helyzet. Ott az antagonisztikus osztályhelyzetből következő durva konfliktusok fokozatosan eltűnnek, azaz a konfliktusok jelentős része a tudatban van, s a jelenségek felszínén találhatók is megváltoztatták már jellegüket. Ezért nehezebb őket meglátni és tükrözni. Ezért az alkotó módszer tökéletesítésére van szükség. Minőségileg új társadalom

életének tükrözéséhez minőségileg új módszer szükséges. Természetesen az alkotó módszer tökéletesedése az új minőség fokán nem mehet végbe mennyiségi felhalmozódás nélkül, különösen akkor nem, amikor a művészek többsége még a régi módszeren nevelődött. /Nem is beszélve a növekvő igények által megkövetelt magasabb színvonalról./ Ez a mennyiségi változás részben már végbement, részben állandóan folyamatban van.

A fent elmondottakból látni, hogy a művészet fejlődésének és jobbá tételének kérdése igen jelentős és az esztétika területén is rendkívül nagy munkát kíván.

Ennek a dolgozatnak célja a tehetség problémájának alapfoku tisztázása. A munka tanuló jellegű, a tehetség forrásainak és az alkotásnak, mint a tehetség jelentkezési formájának vizsgálatával a szerző a maga számára igyekszik tisztázni ezt a kérdést.

A tehetség kérdése a polgári esztétikában nem egyszer vált misztifikálás tárgyává. A polgári esztéták ezt a problémát csak pszichológiai aspektusában igyekeztek megoldani. Ha egészében áttekintjük a burzsoázia közeledését a képességek és tehetség kérdéséhez a különböző korokban, akkor azonnal rájövünk céljukra is: 1. a burzsoázia a politikai hatalomért való harca idején tagadta a veleszületett képességeket; 2. a politikai hatalom birtokában elismerte a veleszületett képességeket, de tagadta azok örökölhetőségét; 3. a proletariátussal való harca idején a képességeket veleszületettnek és öröklöttnek ismeri el. Minden kommentár nélkül világos, hogy itt az osztálypozíciók védelméről van szó. Azonban a polgári ideológusok magyarázata csak kísérlet maradt, hiszen megmagyarázni a tehetség jelenségét lehetetlen a pszichológia határain belül.

Ugyancsak sikertelen volt a vulgáris materialisták kísérlete, akik teljesen szem elől veszítették az egyént és mindent a társadalom szerepére igyekeztek korlátozni.

Ennek a problémának leegyszerűsítése különösen akadályozza megoldását. A tehetség sokoldalú, bonyolult jelenség, ezért sokoldaluan kell közeledni hozzá. A tehetségről alkotott elképzeléseknek éppen ezért sokoldalú tanulmányozás tényein kell alakulnia.

Természetesen a tehetség nem változatlan, egy formában létező jelenség. Változásával a dolgozat utolsó része foglalkozik.

Kiindulópontul a tehetség kutatásához a történeti materializmus tézisei szolgálhatnak a személyiség szerepéről a történelemben.

### A tehetség előfeltételei

A tehetség, mint társadalmi jelenség az egyén és társadalom fejlődésének eredménye. A tehetség - kiemelkedő személyiségre, lángészre gondolva -, még ismeretlen volt a művészetben, amikor már műalkotások voltak. Bár paradoxonnak tűnik, de a művészet előbb létezett, mint a művészek.

A művészet megjelenését két társadalmi funkció tette szükségessé: esztétikai-gnoszeológiai és esztétikai-kommunikatív. A művészet ezeket a funkciókat elszakíthatatlan egységben teljesíti. A művészet keletkezése idején a "művészek" egyáltalán nem voltak specializált művészek. A munkamegosztás valamirevaló fokának hiányában csak többek között használták a művészet eszközeit a fentjelölt funkciók teljesítésére. Ebben az értelemben külön művészeti tehetség sem létezett. Ez az állapot teljes mértékben megfelelt az akkori fejlődési foknak.

Később a fejlődés a munkamegosztáson keresztül /a magántulajdon létrejöttével/ a társadalom osztályokra való széteséséhez vezetett. A munkamegosztás azzal, hogy lehetőséget teremtett a specializált művészek megjelenésére, segítette a művészet fejlődését. Más oldalról a létrejött osztályantagonizmus a művészetet, mint ideológiai formát, szükségszerűen a saját szolgálatába állította.

A munkamegosztás a tehetség egyes személyekben való összpontosulásának alapjává vált. Kezdetben az emberi munka még oly kevésbé volt termelékeny, hogy egy ember nem tudta ellátni magát, biztosítani a társadalom számára megfelelő részt és még művészettel is foglalkozni. Később az uralkodó osztályok erővel elnyomták a nép közül kiemelkedő tehetségeket és azokat támogatták, akik a nekik megfelelő osztályérdekeket fejezték ki. Ezzel kapcsolatban írta Marx: "A művészi tehetség kizárólagos összpön-

tosulása az egyes egyénben és annak ezzel összefüggő elnyomása a nagy tömegben, a munkamegosztás következménye." /Marx-Engels: Művészet, Irodalom. Szikra, 1950. 33. oldal/

A művészetnek az osztályérdekek kifejezésében szerzett rendkívüli jelentőségéből következett a társadalom különös szükséglete a tehetségek iránt. A művészet, mint a megismerés és az emberi érintkezés eszköze, osztályfegyvernek bizonyult az emberek nevelésében, egyesítésében és mozgósításában. A művészet egyrészt gnoszeológiai funkciót teljesítve megismerteti az embereket a valósággal s annak különböző problémáival, másrészt ezzel a megismertetéssel kapcsolatot teremt közöttük, kielégíti esztétikai igényeiket, érzéseikre s ezen keresztül értelmükre hat.

Nyilvánvaló, hogy a műalkotás hatásának ereje arányban van minőségével. Ebből következik, hogy a társadalomnak nem közepes, szürke, kis hatású művekre van szüksége, hanem jelentős, magas színvonaluakra, azaz nagy tehetségekre, lángészekre /a zseni értelmében/.

A társadalomnak ez a különös követelménye, különös szüksége tehetségek iránt nem egyforma erővel áll fent állandóan. Az osztálytársadalom nem egyenes vonaluan fejlődik, azaz egy társadalmi renden belül a termelési viszonyok előbb ösztönzik a termelőerőket, majd elmaradva tőlük gátjává válnak azok fejlődésének. Az így létrejött ellentmondás kifejeződik az osztályharcban és tükröződik az ideológiában. Tehát a harc az ideológiai formákban is folyik. A gazdasági ellentmondás, társadalmi forradalom segítségével a társadalmi rend változásához vezet. Marx rámutat, hogy "mindig szükséges megkülönböztetni az anyagi, a termelés gazdasági feltételeiben végbemenő természettudományos pontossággal megállapítható változásokat a jogi, politikai, vallási, művészeti, vagy filozófiai változásoktól, másként: az ideológiai formáktól, amelyekben az emberek felfogják ezt a konfliktust és harcolnak ellene." Tehát az ideológiai formákban, így a művészetben is végbemenő harc nem önálló, hanem a gazdasági ellentmondás tükröződése. Ennek megfelelően növekszik, vagy csökken a társadalom szükséglete művészeti tehetségek iránt. Ez a szükséglet erősödik a gazdasági krízis elemeinek jelentkezésekor, mert a harcban álló osztályok minden eszközt igénybe vesznek. Lásd Marx gondolatát erről: "A művészetről tudjuk, hogy annak bizo-

nyos virágzási korszakai korántsincsenek összhangban a társadalom általános fejlődésével, tehát a társadalom szervezetének anyagi alapjával, mintegy csontvázával sem." /Marx-Engels: Művészet, irodalom. 27. oldal./

A kritika fegyvere nem pótolhatja a fegyverek kritikáját, anyagi erőt csak anyagi erővel lehet legyőzni, de az eszmék anyagi erővé válnak, ha tömegekkel bírnak. /Marx./

Uj társadalmi eszmék és elméletek éppen azért keletkeznek, mert mozgósító és átalakító munkájuk nélkül lehetetlen a társadalom fejlődésével fellépő problémák megoldása. Az új társadalmi eszmék és elméletek, ahogy a társadalom fejlődésével jelentkező feladat alapján létrejönnek, eljutnak a tömegekhez, szervezik és mozgósítják azokat. Ilyen módon megkönnyítik a fejlődést akadályozó reakciós erők legyőzését.

A fentiekből érthető, hogy a nagy tehetségek a művészet története folyamán miért nem jelentkeznek egyenletesen elosztva. Csoportosan jönnek létre, ahogy a társadalom különös szükséglete megkívánja. Engels elmondja egyik példáját ennek: "Ez volt a legnagyobb haladó irányu átalakulás, amelyet az emberiség addig átélt. Olyan kor volt ez, amelynek óriásokra volt szüksége és óriásokat is nemzett, a gondolkodás, szenvedély és jellem, a sokoldalúság és tudás óriásait." /Engels: A természet dialektikája, Szikra, 1952. 148. o./

Ugyancsak Engels beszélt arról, hogy egy nagy ember megjelenése meghatározott időben és adott országban - véletlen. De ha ez az ember nem lenne, akkor a létező szükséglet korábban, vagy később, jobban, vagy rosszabbul más nagy ember megjelenésével lenne kielégítve. Tehát: szerepet játszik a szükségszerűség. Természetesen hangsúlyozni kell, hogy itt általános tendenciáról van szó, amelynek jelentkezése rendkívül bonyolult és sokoldalú. Ugyanakkor az, hogy a kiemelkedő személyiség mindig megjelenik, amikor ennek társadalmi szükségszerűsége van, nem zárja ki a véletleneket. A nagy emberek válaszul jelennek meg a társadalmi szükségletre, de korábban vagy később jelentkezhetnek, kisebb vagy nagyobb tehetséggel bírhatnak és természetesen feladatuk végrehajtásában hatással van rájuk egyéni sorsuk. Mindezek a tényezők sajátosan rányomják bélyegüket az adott feladat megoldására.

A társadalom fejlődése nemcsak követel tehetségeket, hanem lehetőséget is teremt azok megjelenésére. A népben mindig található rendkívüli képességekkel bíró emberek, de társadalmi feltételek határozzák meg sorsukat és teszik lehetővé kiemelkedésüket. Természetesen itt szerepet játszik az egyéni oldal is. Csak ezt a két oldalt egyformán figyelembe véve kapunk világos képet a személyiség szerepéről a történelemben. "Nem az eszmék határozzák meg az emberek társadalmi és gazdasági helyzetét, hanem az emberek társadalmi és gazdasági helyzete határozza meg eszméiket. Kiváló egyéniségek seummivé válhatnak, ha eszméik és kívánságaik ellentétben vannak a társadalom gazdasági fejlődésével, ha ellentétben vannak az élenjáró osztály szükségleteivel és fordítva: kiváló emberek valóban kimagasló egyéniségek lehetnek, ha eszméik és kívánságaik helyesen fejezik ki a társadalom gazdasági fejlődésének követelményeit, az élenjáró osztály szükségleteit... nem a hősök csinálják a történelmet, hanem a történelem hozza létre a hősöket, következésképpen nem a hősök teremtik a népet, hanem a nép teremti a hősöket és viszi előre a történelmet." /A Szovjetunió Kommunista /bolsevik/ Pártjának Története, I.fej.20.old.Szikra, 1951/.

Tehát a tehetség jelentkezéséhez szükséges: a társadalom fejlődésének megfelelő színvonala, azaz munkamegosztás, az osztálytársadalom különös szükséglete tehetségben /itt nem kell megfelekedezni arról, hogy kiváló személyiségről, lángészről van szó s nem egyszerű tehetségről/, megfelelő körülmények a tehetséges ember életében és a fejlődés követelményeinek kifejezése általa. Ezeknek a követelményeknek jelenléte esetén lehet szó magasabbrendű tehetségről. De honnan? Erre a kérdésre válaszolva meg kell vizsgálni a probléma egyéni, azaz pszichológiai oldalát.

A pszichika - Marx szerint - a magasan szervezett anyag sajátos tulajdonsága. Tehát másodlagosan fellépő jelenség. Az emberi pszichika pszichológiai folyamatokból /érzet, felfogás, emlékezet, képzet, figyelem stb./ és pszichikai tulajdonságokból /azok a vonások, amelyek jellemezve a személyiség irányát, képességeit és jellemét, megadják alapvető karakterisztikáját és meghatározzák pszichológiai alkatát/ áll.



A pszichológiai folyamatok és a pszichikai tulajdonságok szoros kapcsolatban vannak. Egyrészt a pszichológiai folyamatok függenek a személyiség tulajdonságaitól és sajátosságaitól - kezdve az érzettől és felfogástól, amelyek tartalmuk teljességét és végbemenésük realitását tekintve egyáltalán nem csak a lát- szólagosan izolált receptorok következményei, hanem a személyi- ség érzékenysége és felfogóképesége befolyásolja őket. Másrészt mindegyik pszichológiai folyamat saját szerepét játssza az egyén életében, tevékenysége folyamán tulajdonsággá is válik. Ezért a pszichológiai folyamatok bármelyikének tanulmányozása átvisz az egyéni pszichikai sajátosságokhoz. A felfogásban, emlékezetben, gondolkodásban, figyelemben, fantáziában - nem beszélve az emo- cionális és akarati szféráról - jelentkező egyéni tipológiai sajátosságok már a személyiség pszichikai tulajdonságai, azaz a felfogó-, a megfigyelő-, az emlékező-képesség, az elmélyültség, az érzékenység, az állhatatosság, az éleselmjűség, a határo- zottság, a kitartás stb. jellemzői. Ez éppen a pszichológiai fo- lyamatok és pszichikai tulajdonságok szoros kapcsolatát és köl- csönhatását mutatja.

Ezeknek a tulajdonságoknak természetes alapja a szervezet pszicho-fiziológiai funkciói. A pszichikai tulajdonságok, többek között a képességek természetes alapját hangsúlyozza Marx is: "Az ember közvetlenül természeti lény. Természeti lény - még- hozzá élő természeti lény - minőségében természeti erővel, élő erővel ellátva, s így tevékeny természeti lény: ezek az erők benne készségek és képességek formájában vannak adva..." /Marx: Előkészítő munkálatok a Szent Családhoz. Marx-Engels összes mű- vei./

Ezek a természetes erők, amelyek az emberben képességek és készségek formájában vannak adva, örökletesek. Így az ember örök- ségként kaphatja agyfelépítésének, érző és mozgó szerveinek sajátosságait, idegrendszere funkcionális tulajdonságait, pl. plasztikusságát stb. Az idegtevékenység Pavlov által megállapi- tott típusai szintén örökletesek. Egyszóval: az anatómiai-fizi- ológiai adottságok örökletesek, de nem változás nélkül örök- lődnek.

Micsurin és követői kutatásainak megfelelően az örökletes- ség változása és bonyolódása megy végbe azért, hogy a szerve-

zet generációk során át különböző tulajdonságokat szerez és halmoz fel. Az ember öröklöhet nemcsak a hasonlót, hanem a különbözőt is, nemcsak a változatlant, hanem a változót is. Az ember történeti fejlődésének folyamatában az anatómiai-fiziológiai adottságok megváltozhatnak s ezek a változások öröklődhetnek. Ez magyarázza a tehetségek jelentkezését olyan családokban, amelyeknek elődei között nem lehetett különösebb képességeket megfigyelni.

Kizárólag az anatómiai-fiziológiai tulajdonságok öröklődnek, nem pedig kész pszichológiai folyamatok, vagy pszichikai vonások. A személyiség pszichikai tulajdonságai nem kezdeti adottságok, hanem tevékenységek folyamatában fejlődnek és alakulnak. Hasonlóan ahhoz, ahogy a szervezet sem kezd először fejlődni és utána funkcionálni, hanem funkcionálva fejlődik, így a személyiség sem alakul kezdetben, hogy később tevékenykedjék, hanem alakulva tevékenykedik, illetve tevékenykedve alakul.

Nem szabad megfeledkezni arról, hogy az igazi fejlődés nem egyszerűen növekedés, hanem változás, minőségi átalakulás. Az ember fejlődését társadalmi követelmények és körülmények határozzák meg. A legáltalánosabbakon kívül az ember fejlődése meghatározásának nincs biológiai tényezője, mert szervezete követelményei nem határozzák meg magatartását. Az ember magatartása társadalmi viszonyai szisztémájával, követelményeivel határozódik meg.

Az ember anatómiai - fiziológiai adottságai sajátos belső környezetet jelentenek, amelyek keresztül szűrik és megtörik a külső környezet hatását. Eppen ezért ezek az adottságok, mivel eszközei a külső viszonyok tükrözésének, rendkívüli jelentőséggel bírnak. /Nem véletlen a pszichika meghatározása, mint orientációs tevékenység./ Az ember tudata /történeti materialista terminológiával/ a lét aktív, tevékeny tükröződése. Ahogy Lenin mondta: "Az ember tudata nemcsak visszatükrözi az objektív világot, hanem teremti is." /Lenin: Filozófiai füzetek./

Nyilvánvaló, hogy a tükrözést végrehajtó szervek hatnak a tükrözés mennyiségére és minőségére. Ez megfelelő fejlődés eredményeként a jelenségek gyors és mély tükröződéséhez vezet, azok legfontosabb kapcsolatait és törvényszerűségeit illetően, ugyszintén elvisz az élmény-elképzelés - és megfigyelésanyag alko-

tó átalakításához. Az így létrejövő képesség az összes megismerési folyamatokhoz kapcsolódik - megmutatkozik a felfogásban és az emlékezetben egyaránt, de éppen a gondolkodás és a fantázia lesznek azok, amelyek ennek a képességnek mélységét és erejét leginkább mutatják. Ez a képesség főleg akkor mutatkozik meg, amikor önállóan kell megoldani valamilyen problémát, különös kritikával és kontrollal.

Az emberi képességek - pszichikai tulajdonságok, s mint ilyenek a személyiség természetének alkotó részei. Az ember természete, lelki tevékenysége folytán a történeti fejlődés folyamában alakul és változik. Az ember képességei a történelem produktumai. Az un. intellektuális képességek annak megfelelően alakultak, ahogy az ember megismerte a világot. A művészeti képességek pedig annak megfelelően, ahogy a különböző művészeti ágak segítségével esztétikailag végezte ezt a feladatot. A munkatevékenység növekedésével, új formái létrejöttével az ember is új képességekre tett szert. A munkamegosztás pedig ezeknek a képességeknek specializálódásához vezetett. Ezért, ahogy Marx írja, az egyének természetes adottságainak különbsége nem annyira oka, mint inkább következménye a munkamegosztásnak./Marx-Engels: Szobrányije szocsinyenyiji./

Maga ez a történelmi folyamat az érzékszervek egyenetlen fejlődéséhez vezetett, s ez a tény vált a munkamegosztással együtt a speciális képességek keletkezésének feltételévé. Ilyenképpen az általános képesség /az un. intellektus/ és a speciális képességek közötti viszony nem két statikus tényező összefüggése, hanem a fejlődés változó eredménye. Bár különösen a nagy tehetségeknél a kettő kapcsolata harmonikus, ezt nem lehet általánosítani. Közismert, hogy Swiftet kizárták az oxfordi egyetemről lassu felfogása miatt, Walter Scottot pedig lustaságáért gunynévvel illették.

Maga a speciális képességek fejlődése igen bonyolult folyamat. Minden speciális képesség a fejlődés sajátos utjával bír, amelyen differenciálódik, alakul, s átalakul. Mindegyik számára sajátosan vetődik fel a természetes előfeltételek kérdése is. A zenei képesség, amelyben jelentős szerepet játszik a hallás minősége, teljesen más jelentőséggel veti fel a természetes előfeltétel kérdését, mint pl. az elméleti képességek.

A speciális képességek fejlődésének ezek a sajátosságai megmutatkoznak jelentkezésük idején is. Az alkotói képességek jelentkezését illetően gyakorlati alapon lehet bizonyos kronológiai következetességet megállapítani. A művészet területén korán jelentkeznek a képességek, mindenekelőtt a zenében.

A zenei tehetség korai jelentkezésének példái lehetnek a következők: a 3 éves Mozart, a 4 éves Haydn, az 5 éves Mendelsóhn, Schubert, aki 11 éves korában, Weber, aki 12 éves korában, Cherubini, aki 13 éves korában szerzett már zenét. Általában a zenében ritka kivételektől eltekintve, az önálló, objektív jelentőséggel bíró tehetség 12-13 éves korban keletkezik.

A képzőművészetekben az alkotási készség valamivel később, 14 éves kor körül mutatkozik. Rafaelnál 8 éves korban, Van Dycknél és Giottonál 10 éves korban, Michelangelonál 13, Dürernél pedig 15 éves korban keletkezett.

A költészet területén a hajlam igen korán megmutatkozik, de a művészi értékkel bíró alkotás viszonylag későn érik meg. Byron és Schiller 16 éves korukban már irtak.

A képességek problémája elsősorban minőségi probléma, az ember képességei milyenségének kérdése. Természetesen ez a minőségi probléma mennyiségi aspektussal is bír. A képességek nemcsak irányuk és minőségük szerint, hanem színvonaluk szerint is különböznek. Egy s ugyanaz ember rendelkezhet különböző képességekkel, de ezek közül egy sokkal jelentősebb, mint a többiek. Más oldalról, több ember bírhat ugyanazzal a képességgel, de különböző fokon.

A képességek különösen magas fokát tehetségnek és lángésznek nevezik /zseni/. A tehetség és lángész mindenképp objektív történeti jelentőségük szerint különböznek, ugyyszintén különbség van köztük alkotásuk eredetiségének fokában is. A tehetség magasabbrendű eredmények elérésére módot adó képesség, de ezek az eredmények általában a már elérték határain belül vannak. A zsenialitás olyan képességet tételez fel, amely teljesen újat tud adni. Jellemző a tehetségre és a zsenialitásra domináns profilján kívül bizonyos univerzalitás is. Engels a már idézett művében ezt a következőképpen jellemezte:

"Alig élt akkor jelentős férfi, aki ne tett volna nagy utazásokat, ne tudott volna négy-öt nyelvet és ne vált volna ki

több téren. Leonardo da Vinci nemcsak nagy festő volt, hanem nagy matematikus, mechanikus és mérnök is... Albrecht Dürer festő, rézetsző, szobrász és építész volt egy személyben, amelllett új erődítési rendszert talált ki... Machiavelli államférfi volt, történetíró, költő és ugyanakkor az újabb kor első említésreméltó katonai írója. Luther nemcsak az egyház Augiász-istállóját söpörte ki, hanem a német nyelvet is, megteremtette a modern német prózát és megírta szövegét és dallamát annak a győzelmű karéneknek, mely a XVI. század Marseillaise lett. Annak a kornak hőseit még nem hajtotta jármába a munkamegosztás, melynek korlátozó, egyoldaluvá tevő hatását annyiszor érezzük utódaikon."

Természetesen ilyen sokoldalúságnak maga a fejlődés nem kedvezett. Mégis a kiemelkedő tehetségek és zsenik nemcsak széles látókörrrel bírtak, hanem fejlett képességgel rendelkeztek a jelenségek megértéséhez az élet különböző területein.

Tehát a tehetség a társadalom és személyiség fejlődésének eredménye. Előfeltételei mind társadalmiak - munkamegosztás, sajátos szükséglet, stb. - mind természeti - pszichológiaiak - anatómiai, fiziológiai adottságok stb. Egyes esetei jelentkezését csak a két pólus gondos tanulmányozásával lehet megérteni.

#### Az alkotás, mint a tehetség jelentkezése

Tisztázva a tehetség előfeltételeit, közelednünk kell meghatározásához. Ennek érdekében vizsgálat alá kell venni a tehetség jelentkezését. A tehetség közvetlenül az alkotó folyamatban jelentkezik s a műalkotásban rögződik.

Az előző fejezetben láttuk, hogy a magasabbrendű tehetség jelentkezése számára feltétel bizonyos anatómiai-fiziológiai adottság /a tehetség nem születik az emberrel, de maga az ember meghatározott adottságokkal igen/, megfelelő körülmények az egyén fejlődése számára és társadalmi szükséglet. Ha ezeket a tényezőket sorra vesszük, akkor a tehetség különböző fokait kapjuk meg.

A magasabbrendű tehetség, a lángész jelenlétére jellemző a különös társadalmi követelmény. A zsenialitás legfőbb megkülönböztető vonása, hogy nemcsak eléri a legmagasabb pontot a meg-

kezdett uton, hanem teljesen új utakat nyit. Ez az új azonban nem egyszerűen a zseniális emberből magából fakad. Ez az új a kor követelménye, konfliktusok, krízisek tükröződése. A feladat megoldása nem a zseni kizárólagos teljesítménye. Ő az, aki képességei segítségével sikerrel változtatja minőségi ugrássá a mennyiségi keresések, próbálkozások, részmegoldások tömegét. Így alkot újat, a mennyiségi fokozatosságon túlmenőt, s ebben az értelemben lehet róla, mint kezdeményezőről beszélni, hogy lezárva egy mennyiségi sort, minőségileg új kort kezd.

A lángész megjelenését úgy lehet tekinteni, mint sajátos művészi stafétaváltót: a futók, képességeik szerint nem egyformák, de az utolsó általában a legjobbak közül kerül ki és az ér a célba. Nyilvánvaló, hogy a lángész éppen azért lehet azzá, mert befejezi a sort, ehhez neki erősen fejlett képessége és tehetsége ad alapot. S a feladat minőségi megoldásához éppen ez szükséges.

Nem lenne helyes azonban azt hinni, hogy a lángész zseni voltát kizárólag erősen fejlett képességeinek köszönheti. Enélkül nincs lángész, de csak ezzel sincs. Az, hogy a 3 éves Mozart kedvező anatómiai-fiziológiai és családi adottságai miatt éjjelenként titokban zongorázott, csak alapja volt az ő lángésszé válásának, de nem kritériuma. Nem lehet a jelentős művek sorát alkotó zeneszerző Mozartot azonosítani a 3 éves, korához mérten a zongorán szokatlanul jól játszó Mozarttal. A gyermek és a felnőtt Mozart tehetsége egészen különböző jelenségek, amelyek feltételeznek minőségi fejlődést. Ennek tagadása az okok és tevékenységüket lehetővé tevő feltételek közötti dialektikus kapcsolat felcserélése lenne, előre meghatározott fatális sorsszerűsége.

Az, hogy a művészettörténet éppen ennyi tehetséget ismer, nem jelent azt, hogy kétezer év alatt többen nem rendelkeztek az ehhez szükséges anatómiai-fiziológiai adottságokkal. Éppen ezért a zseni meghatározásánál nem függetleníthetjük magunkat a társadalmi követelményektől és helyzettől. E nélkül a lángelmék megjelenése kaotikusnak tűnne, holott a tények bizonyos törvényszerűségekre mutatnak. A társadalom különös szükséglete tehetségekben a termelőerők és termelési viszonyok közötti ellentmon-

dás megoldódásával csökken. A gazdasági ellentmondásszülte harc a haladó osztály győzelmével viszonylag gyengül: a termelési viszonyok megváltozásával az elnyomott osztály uralkodóvá válik s a harc most azért folyik, hogy gondolatai, tudata a társadalom uralkodó gondolataivá váljanak. Ez a tény, bár csökkenti a társadalmi szükségletet, nem szünteti meg, hiszen a művészet által teljesített funkciók nem szűnnek meg. Ezen kívül osztálytársadalmakban a nyugalom, a fejlődés igen viszonylagos.

Eddig, talán úgy lehet mondani, hogy a tehetséget helyileg szemléltük, azaz különböző tehetséget különböző művészekben. Erdemes most, mintegy időben is vizsgálat alá venni, azaz fejlődését egy emberben.

A születő ember csak saját szervezete anatómiai-fiziológiai adottságaival rendelkezik. S már arról is szó volt, hogy ezek nem feltétlen vannak meg az elődöknél is, vagy ha megvannak, akkor sem kapnak feltétlen teret jelentkezésükhöz. Közismert, hogy Rembrandt molnár, Chopin könyvelő, Schubert tanító fia volt. Ez persze nem zárja ki az ellenkezőt, amikor generációk során keresztül jelentkezik és felszínre jut a tehetség. Pl. Bach esetében - öt generációban 18 jelentős zenei tehetség volt.

Meghatározott anatómiai-fiziológiai adottságok esetén a tehetség kialakulása főleg a környezet hatásaitól függ. Sztaniszlavszkij szerint a lelki élet mozgatóerői az értelem, az akarat és az érzés. Az alkotás e tényezők össz hatásának eredménye. Tehát a tehetség fejlődése szempontjából kedvező az a környezet, amely ezeknek a pszichológiai folyamatoknak a fejlődését segíti. Nyilvánvaló, hogy a kedvező körülmények is elsősorban azokat a képességeket fejlesztik, amelyek megfelelő fiziológiai adottságokon alapulnak. Ennek és a munkamegosztásnak köszönhető, hogy a képességek rendkívüli mértékben tudnak egy meghatározott irányban fejlődni. Így egyes emberek bizonyos képességeiket a többiekhez viszonyítva minőségileg magasabb szintre emelhetik. Emellett a különbség mellett persze fennállhat különbség az általános intellektus színvonalát illetően is. Tehát az ember elindulva anatómiai-fiziológiai adottságoktól, a társadalmi körülményeknek és követelményeknek megfelelően, s mindezek minőségétől függően eljuthat a zsenialitásig.

Hogy milyen jelentősége van a fiziológiai adottságokon túl a környezetnek, a nevelésnek, a tanulásnak stb., azt mutatja nem egy nagy művész élete. Pl. Beethoven, aki a zenész számára legfontosabb fiziológiai adottságot, a hallást vesztette el, még süketen is nagy műveket alkotott.

Még nagyobb jelentőséggel bírnak a társadalmi körülmények a tehetség jelentkezése szempontjából. Ezenkívül az alkotás szükségképpen függvénye a társadalom általános kulturális színvonalának és az adott művészeti ág technikai fokának. Marx Rafaellel kapcsolatban írt erről:

"Rafael, mint minden más művész, függött a művészetnek attól a technikai haladásától, amelyet előtte értek el a társadalom szervezése és a munka megosztása révén az ő városában és végül mindazon országok munkamegosztása révén, amelyekre az ő városának forgalma kiterjedt. Hogy olyan egyén mint Rafael, kifejleszti-e a tehetséget, az egészen a kereslettől függ, amely viszont a munka megosztásától és az embereknek ebből fakadó műveltségi viszonyaitól függ." /Marx-Engels: Művészet, irodalom. 33. old./

Az alkotás a tehetség társadalmi és egyéni oldalainak egyesülése. Az alkotás belső erői felhasználása az esztétikai-gnoszeológiai és esztétikai-kommunikatív követelmények kielégítése érdekében. Tehát az esztétikai érzéshez kapcsolódik. Az esztétikai érzés olyan képességként keletkezett, amely a szépség megkülönböztetésére irányult a valóságban, a szépségben való gyönyörködésre és a szépség törvényei szerint való alkotásra. Az esztétikai érzés keletkezése a munkatevékenység következménye. A munka következtében kezdi az ember megismerni a valóságot gyakorlatilag, elméletileg és művészetileg. Megismerve a valóságot, az ember nemcsak a tartalomnak szentel figyelmet, hanem a jelenségek érzéki oldalának is. Az érzések gazdagsága a gyakorlati tevékenység következménye - a zenei fül, a gyönyörködésre képes szem stb. mind ezáltal létezik. Azonban az ember nem érti meg a tartalom és a forma viszonyát, amíg gyakorlatilag nem alkotja ezt meg az életben. Így születik maga az alkotás: a valóság újjáalkotása, művészi vetületekben. Az alkotás fontos ösztönzője az ember társadalmi lényé - kívánsága átadni gondolatait, érzéseit, hangulatát stb. más embereknek. A valóságnak ez az újjáal-



kötsza annál értékesebb és hatásosabb, minél adekvátabb, való-  
sághűbb. A nagy tehetségekre éppen a valóság adekvát tükrözése  
jellemző. Ezért bírnak az ő műveik nagy jelentőséggel és játsz-  
nak nagy szerepet. A nagy tehetségek képesek a valóság mélyebb  
megismerésére, a lényeg megfogására, megérezésre és átélésre s  
ezek magas színvonalu kifejezésére. Ami a nagy tehetségeket az  
átlagembertől megkülönbözteti, az a valósághoz való sajátos vi-  
szonyulási képesség. Tehát a tehetség a jelenségekhez való saját-  
tos közeledésre való képesség. Igy a tehetség a módszer jellegé-  
vel bír /módszertani jelleget itt természetesen a legszélesebb  
értelemben kell venni/.

Ha a tehetséget úgy tekintjük, mint kiemelkedő személyisé-  
get, akkor látjuk, hogy "kimagasló egyéniségek csak annyiban  
játszhatnak jelentős szerepet a társadalom életében, amennyiben  
helyesen ismerik fel a társadalmi fejlődés feltételeit, amennyi-  
ben fel tudják ismerni, hogyan kell azokat megjavítani. Hősök,  
kimagasló egyéniségek nevetségessé, senkinek sem kellő szerencsét-  
len flótásokká válhatnak, ha a társadalmi fejlődés feltételeit  
nem tudják helyesen felismerni és szembeszállanak a társadalom  
történelmi követelményeivel..." /Sztálin: A Szovjetunió Kommunis-  
ta /bolsevik/ Pártjának története 20-21 old./

A valóság helyes felfogásához és megértéséhez pedig éppen  
a valósághoz való helyes közeledésre van szükség. S ha valaki  
nem bír ezzel a képességgel, az nem képes a világ megváltoztatá-  
sára, mert nem képes a világ művészi megismerésére. Figyelemre-  
méltó ebből a szempontból megismerkedni néhány művész vélemé-  
nyével:

"Ha a kisgyerekeknek, vagy a szakácsnőnek feltárult volna  
ugyanaz, amit ő látott, akkor azok is képesek lettek volna ennek  
megjavítására." /L.Tolsztoj/

"Én lerajzoltam ezeket az arcokat, mint ahogy lerajzoltam  
a gombákat, leveleket, fákat, amelyek szemembe vetődtek, s nekem  
csak rajzolnom kellett." /Turgenyev/

"Én nem alkotom könyveim tartalmát, hanem látom és le-  
írom." /Dickens/

"Én hallom hőseim énekét, ugyanolyan tisztán, mint ahogy  
látom az engem körülvevő tárgyakat, s ez a tisztaság a gyönyör  
állapotába emel." /Hugo/.

Ezek a kijelentések természetesen nem tudományosak és nem fogják át a tehetség jelenségének minden oldalát, de kétségte-  
lenül mutatnak a valósághoz való sajátos viszony momentumára.

Ezen az alapon elképzelve a tehetséget, világossá válik az, hogy az igazi tehetségek miért képesek egészen életük végéig jó, többnyire nagy művek alkotására. Hiszen gyakran találkozhatunk művészekkel, akik néhány jó műalkotás után /nem beszélve azokról, akik jó műalkotást egyáltalán nem hoznak létre/ tovább nem alkotnak, vagy kizárólag jelentéktelen műveket hoznak létre. Mintha kimerítették volna magukat. Természetesen a szó igazi jelentése szerint, nem tehetségesek. A tehetségre éppen a fejlődés, az új minőségek felhalmozása stb. jellemző. A tehetség a művész számára élete végéig biztosítja az alkotás lehetőségét, ha ezt a társadalmi körülmények megengedik. Azok pedig, akik néhány többé-kevésbé sikerült mű után kimerítették életanyagukat - azt az anyagot, amelyet közvetlenül átéltek - és többet jelentős művet alkotni nem tudnak, nem tehetségek, mert nem képesek a valósághoz való közeledésre, nem képesek a valóság művészi megismerésére. Éppen ezek azok, akik alkotásuk további folyamán önmagukat ismétlik, sablonokat használnak stb. Az ilyen áltehetségek a legkisebb társadalmi változásnál is elbuknak, mert nem tudnak kiemelkedni, ill. túlmenni korábbi szemléletükön.

Ezek az emberek csak azt tudták alkotásba sűriteni, amit számukra a valóság passzívan - és nem aktív megismerésük eredményeként - nyújtott. Ilyen értelemben bizonyos iráskészséggel pl. nemcsak egy író, hanem skármelyik ember hozhat létre jó művet, azaz megírhatja saját életét. Éppugy, mint ahogy saját magát minden ember játsza.

Természetesen itt figyelembe kell venni a társadalmi körülmények hatását, a tanulást stb. Hiszen a folyamatos gyakorlatban a képesség növekszik, bár nem feltétlenül válik tehetséggé. Tehát csak mennyiségi változást eredményez, amelyek az alkotásban, mint rutinos művek jelentkeznek.

Ahogy a tehetség nem a semmiből jön, úgy nem is tűnik el nyom nélkül. S bár jelentkezési formája az alkotás, nem egyenlő egyszerűen az alkotással. Éppugy, mint ahogy a művészet nem műalkotások mechanikus tömege, hanem a megismerés sajátos formája,

a művészi tehetség a művészi megismerés sajátos képessége. Tevékenységét a körülmények természetesen befolyá solják, de mint megismerő képesség, nem merithető ki.

#### A tehetség körülményeinek történeti változása

Fentiekben a tehetséget - kiindulva társadalmi és pszichológiai forrásaiból - alapvető fogalmakban körvonalaztuk. Ez az áttekintés természetesen a multon alapszik. Azonban a tehetség nem változatlan kategória. Amennyiben változik a társadalom és az ember, változik a tehetség jellege is. Ezért érdemes néhány következtetést levonni a jövőre nézve.

Ezt megelőzően foglaljuk össze az eddigieket.

Az osztálytársadalmak nem egyenletesen fejlődnek. A gazdasági ellentmondás harchoz vezet az ideológiai formák területén is. Ez magasabbrendű tehetségeket kíván. Innen van a tehetségek egyenlőtlen elosztása a művészettörténetben, főleg a társadalmi rendek változásai előtt.

A tehetség egyéni oldalával kapcsolatban elegendő emlékezni arra, hogy a művészet területén a tehetség a széles tömegekhez viszonyítva magas kultúrszinten áll, fejlettebb idegrendszerrel, pszichikai tevékenységgel és speciális képességekkel rendelkezik. Anatómiai-fiziológiai adottságai alapján társadalmi környezetétől és annak különös követelményeitől függően egészen a zsenialitásig fejlődhet.

Éppen ezzel a különös követelménnyel kapcsolatban kell tovább lépni a tehetség multbeli elemzésénél.

Szocialista társadalomban a fejlődés viszonylag egyenletesebb, a termelőerők és a termelési viszonyok összhangjára tudatosan figyelmet fordítanak, így köztük antagonisztikus ellentmondások nem keletkeznek. Ez azt jelenti, hogy az ilyen gazdasági ellentmondások nem lehetnek különös társadalmi követelmények alapjává.

Jelenti-e mindez a művészet feleslegessé válását? Nyilvánvalóan nem, hiszen, mint már fentebb szó volt róla, a művészet esztétikai - gnoszeológiai és esztétikai-kommunikatív funkciói

változatlanul léteznek, hiszen ezek a funkciók a társadalom és nem az osztálytársadalom keletkezésével születtek.

Az egyéni oldalt illetően figyelmet kell fordítani arra, amit Sztálin mondott a kommunizmushoz való átmenet harmadik feltételéről: "Harmadszor az szükséges, hogy elérjük a társadalom kulturájá nak olyan növekedését, amely a társadalom minden tagja számára biztosítja fizikai és szellemi képességeinek minden oldalú fejlesztését, hogy a társadalom tagjai olyan képzettséget szerezhessenek, amely elegendő ahhoz, hogy a társadalmi fejlődés aktív tényezőivé váljanak, hogy szabadon választhassanak foglalkozást és ne legyenek a fennálló munkamegosztás miatt egész életükre egy bizonyos foglalkozáshoz láncolva." /Sztálin: A szocializmus közgazdasági problémái a Szovjetunióban. Szikra, 1953. 166. old./

A jövő emberei kétségtelenül a kultúra magasabb fokán lesznek az osztálytársadalmak tagjainál. Képességeik sokoldalú fejlesztése az egyszerű embereket is közelebb hozza a mai értelemben vett tehetséghez, mert a minőségi különbség köztük, mint tendencia, állandóan kisebbé válik. Ezt fogja segíteni a szellemi élet magas színvonala is, amely a maga nemében helyettesíti az osztálytársadalom különös szükségletét a tehetségben.

Természetesen mindig lesznek különbségek tehetségek között. S még azt sem kell képzelni, hogy kivétel nélkül minden ember használni fogja a művészeti megismerés eszközeit, de a műalkotások létrehozóinak száma jelentősen megnövekedett már ma és még tovább fog nőni.

Figyelembe kell venni, hogy a nemzetek egymáshoz való viszonya megváltozik, hogy a munkamegosztás régi jelentősége elveszíti erejét. Természetesen ez nem jelenti a zseniális emberek eltűnését, hanem bizonyos kiegyenlítődést a nem zseniálisok javára. Azaz: a tehetséges emberek számának megnövekedését, a specializált művészek bizonyos feloldását. Marx idézetét folytatva, erről a következőt tudhatjuk meg:

"A művészi tehetség kizárólagos összpontosulása az egyes egyénben és annak ezzel összefüggő elnyomása a nagy tömegben, a munkamegosztás következménye. Még ha bizonyos társadalmi viszonyok között minden ember kitűnő festő lenne is, ez még egyáltalában nem zárna ki azt, hogy mindenki eredeti festő is lenne... A társadalom kommunista szervezésénél mindenesetre elesik a mű-

vész alárendelése a helyi és nemzeti korlátoltságnak, ami tisztán a munkamegosztásból származik, és elesik az egyén alárendelése valamely meghatározott művészetnek, amelynél fogva kizárólag festő, szobrász és így tovább, és már a név is épp eléggé kifejezi a művész korlátolt, foglalkozásszerű fejlődését és a munkamegosztástól való függőségét. Kommunista társadalomban nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is." /Marx-Engels: Művészet, irodalom. 33. oldal./

Hasonló gondolatokat fejteget Engels a burzsoázia kulturális monopoliáról beszélve "A lakáskérdéshez" és az "Anti Dühring" c. műveiben.

Az ösközösség művészete /természetesen ennek tapasztalatát nem kell vulgárisan a jövőre alkalmazni/ és a népművészet bizonyos fajtái megmutatják annak lehetőségét, hogyan keletkezhetnek műalkotások professzionális művészek nélkül.

Ilyen elképzelésnek alapot ad az a kulturális fejlődés, amely a forradalom, illetve felszabadulás után a Szovjetunióban és a népi demokráciákban végbement. Pedig mindez még csak a kezdet.

Ez a probléma természetesen még soká fog megoldódni. Engels az élet lényegéről beszélve feladatul tűzte ki az élet mesterséges létrehozását. A történeti materializmus, esztétika, pszichológia, pedagógia és más tudományok nemcsak tanulmányozzák a tehetséget, hanem igyekeznek létrehozni is. Ez társadalmi feladat, s az eredmény csak társadalmi fejlődés következménye lehet.

A tehetség problémájával való foglalkozásnak azonban a mindennapi művészeti gyakorlat számára is jelentősége van. Az utóbbi időben művészi életünkben szinte fel sem vetődik ez a kategória, bár művészetünk hiányosságait nem egyszer éppen itt kellene keresni.

Ha egy művész számára jólétet, társadalmi megbecsülést, a művelődés, képzés, tájékozódás, a vita lehetőségeit és filmenként négy milliót biztosítanak az alkotáshoz, s ezután műve hibáinak okait az irodalom és a kritika gyengeségében, a kulturális vezetés merevségében, a prémiumrendszerben stb. és csak ezekben látja, akkor felvetődik a kérdés, hogy miért vállalkozik filmek készítésére? Vagy ha ezeknek a tényezőknak hatása olyan, hogy eleve csak rossz filmet lehet csinálni, akkor miért olyan

ritkák a jó filmek? És főleg miért nem beszélhetünk még mai valóságunk új szemléletű filmművészeti tükrözéséről, mint megismerési eredményről? Valahogy úgy tűnik, hogy a kritikára és kulturális vezetésre való hivatkozás igen sokszor kifogás-keresés, s az irodalom lassan nem is a mankót, hanem a lábat jelenti filmjeinkben. Ha pedig eljutunk ahhoz, hogy filmjeinkben új jelenség, vagy hős pozitív vonásait, szépségét, hősiességét stb. - a filmművészet eszközeivel tükrözik, s nem az adott irodalom, vagy éppen közvetlen történeti materialista kijelentések segítségével, akkor ezek az eszközök olyan konzervatívak, hogy alig adnak jobb eredményt, mint a szokvány sémák.

A jó filmekhez tehetséges művészek kellene. Olyan művészek, akik élményekkel - valóságunk szépségének, hősiességének, tragikumának, komikumának stb. érzésével eltelve - a leghatásosabban akarják ezeket közvetíteni közönségünknek. S ez ne egykettőre legyen jellemző, hanem mindegyik művészre. A közönség érzés- és gondolatvilágára hatva járuljanak hozzá az építéshez az emberek változtatásával.

Lenin utalása arra, hogy a forradalom után a filmgyártásnak a híradótól kell elindulnia - számtalanszor igazolódott, a Szovjetunió határára túl is. Tágabb értelemben véve a híradótól /tehát a valóságtól/ való elindulást, ezt láttuk a neorealizmus kezdetén, erre utal a francia új hullám nem egy alkotása, ugyancsak a new-yorki filmskoláé, ilyen vonásokat mutatott a szovjet film új tendenciája kibontakozásakor, az 50-es évek közepén. Nálunk még ez is visszajára fordul és az életközelségből riportszerűség válik /a Mi földünkben gyenge amatőr film lett, a Próbautból pedig tanmesésített háromszög-probléma/, s mégis valahol itt kellene keresni a konstrukciók felszámolásának lehetőségét.

Az államosított magyar film jól-rosszul elindult azon az úton, hogy szakítva a korábbi hazug szemlélettel a dolgozók életét tegye tükrözése tárgyává, s új életünk, alakuló új arculatok esztétikai vonását mutassa meg. /Etikai sikon illet eredményezett a Két emelet boldogság./ A művészet sajátos vonása, hogy a lényegét a jelenséggel együtt tükrözi, szemben a tudománnyal. Filmművészeink ismerik a társadalmi lényegét elvontan, s egy részük ezt vagy az irodalomban véletlenül talált, így illusztráló szerepet kapó témával igyekszik összehozni, vagy konstruált je-

lenségbe illeszti bele. Mindkét esetben megnyilvánul bizonyos törekvés arra, hogy az alkotás tisztán tükrözze a társadalmi törvényszerűséget, függetlenül attól, hogy ezt a lényeg jelenségbe helyezésének szükségessége kizárja. Hiszen már Lenin mondta, hogy nincsenek tiszta jelenségek. Művészileg ez bonyolultság helyett az egysikuságot eredményezi. Ennek elkerülésére fel kell hagyni azzal, hogy általában a készen kapott társadalmi igazságokat, az irodalom által szolgáltatott, szintén kész alkotásokkal mechanikusan egyesítsék és el kell kezdeni megkeresni a társadalmi igazságokat magukban a valóságos jelenségekben, de nem elvontan, hanem a filmművészet eszközeivel.

*Zsigmondi Borbála-B. Egey Klára*

## A II. Magyar Rövidfilm seregszemléje

A Művészeti Szakszervezetek Szövetségének rendezésében, - a múlt évi kezdeményezést továbbfejlesztve - ez évben is lezajlott a kisfilmek seregszemléje. Igen nagyra kell értékelnünk a Filmművészeti Szakosztály ezirányban kifejtett fáradozásait, éppen azért, mert a kisfilmek értéke nem kap kellő megbecsülést.

Világviszonylatban sem kielégítő a kisfilmek helyzete. A szovjet avantgarde korszak érdekes egyéniségének, Dziga Vertovnak valóságábrázolás-elméletéből merítő angol dokumentalista iskolán kívül nem is igen alakult ki komoly és átfogó mozgalom, amely következetesen igyekezett volna elméleti alapokon gyakorlatilag fejleszteni ezt a műfajt. Bár különösen a kisebb országok között /pl. Dánia, Finnország, Belgium/ a gyártott kisfilmek tekintetében meglepő számokat és tiszteletreméltó színvonalat is találhatunk, az utóbbi években pedig Csehszlovákia, Lengyelország és Jugoszlávia mutat ezen a téren igen figyelemreméltó fejlődést, de elméleti munkák sajnos még mindig igen kis számban látnak napvilágot.

Ennek hiánya különösen akkor szembetűnő, ha tekintetbe vesszük azt, hogy a népművelést szolgáló különböző intézményeknek, szervezeteknek a politikai felvilágosítást, valamint az általános művelődést terjesztő munkájában erre igen nagy szükség lenne. Általában az a helyzet, hogy ezek a szervezetek inkább a



mozik szerepét vették át, pedig talán célravezetőbb lenne, ha a játékfilmek mellett a kisfilmekre is nagyobb súlyt helyeznének.

Fokozottabb gondot kellene fordítani a filmek erre az ágára, mert a maga nemében művészi erőt is igénylő, és a társadalom haladásának, kulturális színvonalának emelésében igen fontos helyet betölthető eszköznek nem kielégítő értékelése méltatlan, különösen a szocialista országokban. Anélkül, hogy abba az egyoldalúságba esnénk, amibe például Dziga Vertov, Grierson, Rotha tévedt, akik a játékfilmet lenézték, szeretnénk felhívni a figyelmet arra, nem mindegy az, hogy mennyi és milyen minőségű híradókból és dokumentumfilmekből értesül majd az utókor napjaink eseményeiről; milyen szuggesztív erővel igyekszünk meggyőzni jelen és jövőbeli nézőinket gazdasági, társadalmi, kulturális és tudományos törekvéseinkről, eredményeinkről.

A "kisfilm" meghatározást, de ugyanugy a másik használatos kifejezést, a "rövidfilm"-et sem tartjuk elég pontosnak, mert ezek csupán terjedelmet jelölnek, a tartalmi elemet is érintő "játékfilm" kifejezéssel szemben, valódi megkülönböztetést azonban nem tartalmaznak. Ez a fajta fogalom-meghatározás már azért sem helyes, mert pl. a rajz- báb- dokumentum-, sőt riport-, vagy népszerű-tudományos, ismeretterjesztő film is lehet "hosszu", míg készülnek "rövid" játékfilmek is. A rajz- és bábfilmek viszont a legtöbb esetben játékfilmek. Helyes lenne gondolkozni azon, hogy megfelelő kifejezést találjunk a filmművészetnek erre az ágára.

Problémát okoz továbbá ezen a területen a műfajok meghatározása is. A filmművészetben a műfaji meghatározásoknál gyakran a nagy hagyományokra támaszkodó művészethez, az irodalomhoz szoktak segítségért folyamodni. Játékfilmeknél többnyire a regény különböző formái, az epika, líra, dráma stb. szerepelnek; a kisfilmeknél pedig az ujságírás berkei körül tapogatóznak. Látszólag segítséget is nyujt bizonyos hasonló jelenségek alapján ez a módszer, de a film önálló művészeti ág, sajátos eszközökkel rendelkezik és így a felületi hasonlóságból kiinduló meghatározások gyakran ballasztá válnak, inkább tévutra, mint megfelelő eredményre vezetnek. A kérdés kifejtésére e cikk keretében nincs lehetőség, csupán annyit szeretnénk megemlíteni, hogy nem volna célszerű ezen a téren merev meghatározásokat felállítani. Nem a

műfaj kereteinek pontos meghatározása a lényeges, hanem a téma célja; a cél lehetőségeinek objektív számbavétele és az alkotó szubjektív akaratának, gondolatainak megfelelő kifejezése. Ezek együtt határozzák meg a műfajt, illetve a téma műfajba illesztésének módját, amely majdnem minden esetben áttöri az ún. műfaji korlátokat. Egy filmnek lehet több célja, vagy mondanivalója, még ha témája egyetlen egy mondatnyi gondolat is; vagy lehet egy célon belül több gondolatot érintő aspektusa. Lényeges az, hogy a feldolgozandó témával milyen célt, milyen hatást kívánunk elérni és ehhez keressük meg a legmegfelelőbb formát.

A kisfilmeknél az erősen kötött műfaji meghatározások be-szűkülést idézhetnek elő, a szematizmushoz vezető utat egyengethetik. /Egyáltalán nem válik kárára pl. az egyik díjnyertes híradófilmek, amely Szőnyi István temetéséről készült, hogy mód-szere népszerű-tudományos, drámai felépítésében pedig dokumentumfilm elemeket is tartalmaz/. A kisfilmek általában közvetle-nebb módon agitativ jellegűek, mint a játékfilmek, ez azonban nem jelentheti azt, hogy ezek a művészi megfogalmazást, formá-lást nélkülözhetik. A művészi erővel rendelkező propaganda sok-kal mélyebb hatást képes kiváltani, - különösen, ha ennek pszichológiai vonatkozásait is szem előtt tartjuk -, mint az élesen didaktikus, egyszerűen csak tudósító jellegű agitáció.

A kisfilmeknek fontos kelléke a lényeg megragadása, ennek képszerű kifejezése. Nem kell feltétlenül arra törekedni - ez különösen a dokumentum- és riportfilmre vonatkozik - hogy a vá-lasztott témát szélesre tartan, minden vonatkozásában feldolgoz-zuk. Így igen nehéz azt megfelelő közelségbe vinni a nézőhöz. Az embert kell középpontba állítani, embereken, emberi viszony-latokon keresztül kell érzékeltetni a mondanivalót. A különböző témák hiába ölelik fel sokoldaluan az életet, ha egy-egy témába mindent belezsúfolunk, szükségszerűen belekerülnek olyan momen-tumok, amelyek egy másik, vagy harmadik témában is előfordultak. Szinte etikettszerűen ragadnak szempontok, kötelező mozzanatok filmjeinknél egy-egy témához. Cavalcanti pl. azt tanácsolja, ha a postáról akarunk egy filmet készíteni, inkább csak egy levél-ről beszéljünk, mint a posta egészéről. Egy levélen keresztül sokkal intenzívebben tudjuk érzékeltetni a posta életét, mintha

erről az intézményről igyekeznénk mindent részletesen elmondani. A művészi színvonalon álló kisfilm elsősorban vizuális hatásokon keresztül kell, hogy mondanivalóját élénk tárja, nem szabad szövegillusztrációvá süllyeszteni, vagy a jó képhatásokat agyonbeszéléssel lerontani.

X X X

A problémák általános felvetése után most néhány szóval emlékezzünk meg a seregszemlén bemutatott filmek egy részéről, illetőleg azok tanulságairól.

Ha a múlt évi és az idej seregszemle eredményeit nagyvonalakban összevetjük azt tapasztalhatjuk, hogy a fejlődés nem egyenletes. Egyes műfajoknál valóban szembetűnő emelkedést láthatunk, többségük azonban inkább a stagnálás állapotában van. De a műfajokon belül is megtalálhatjuk ezt a kettősséget.

Kiemelkedő eredményt mutat a fesztivál egyetlen rajzfilmje a Párbaj /Macskássy Gyula-Várnai György, zene: Ilosvay Gusztáv/. A rajzfilm felőlelheti ugyyszólván a film minden műfaját, eszköze lehet a népszerű tudományosfilmektől a játékfilmekig szinte minden műfajnak. Gyártásuk nálunk ennek ellenére nem tudott mennyiségileg kibontakozni, anyagi szempontok megakadályozták, hogy a hazai népművelés számos területén felhasználják. A külföldön díjat nyert A ceruza és a radír-rai együtt a Párbaj megmutatta, hogy a rajzfilm nálunk is eredményesen fejlődik. Macskássy új műve a Párbaj a békeharc témájának fontos mondanivalóját kitűnő ötletek sorával keltette életre. Szatirikus jelképei a modern rajztechnika frappánsan leegyszerűsített formáival mesterkéletlenül érvelnek. A film készítésének gondolatisága és kivitelezése mély kulturáltságról és magas színvonalú művészet-szeretetről vall. Az egész mű nagyon jó ritmusérzéssel dramatizált. Az Okos Kata és a Két bors ökröcske óta igen nagy utat tett meg a magyar rajzfilmkészítés. Mint A ceruza és a radír, majd a seregszemlén bemutatott Párbaj is tanúsítja, színvonalban a nemzetközi fejlődés menetébe illeszkedik, azt egyéni színeivel és ízeivel gazdagítja a Macskássy rendező által vezetett magyar rajzfilm-gárda. - A Párbaj-jal kapcsolatban még ki kell emelnünk Ilosvay Gusztáv zenéjét és a kiváló hanghatásokat, melyek teljes egységben állnak a

film egészével és minden részletével, művészi igényességgel szolgálják annak mondanivalóját.

A bábfilmet a Bölcsőtől az iskoláig /Imre István/ szintén egymaga képviselte a seregszemlén. A mű zenei tételre oszlik; amelyeket a képek nem követnek megfelelő módon; a kettő gyakran elszakad egymástól. A képek belső ritmusa sem kielégítő. Pár kedves ötlettől eltekintve az egész film nem tud a megszokott fölé emelkedni. Bár ezzel a műfajjal kapcsolatosan világviszonylatban is problémák vannak, de úgy érezzük, hogy még ezen belül is lemaradtunk téma-gazdagság és forma tekintetében egyaránt.

A seregszemlén hiányoltuk az iskolai oktatófilmek bemutatását, melyek a szemléltető oktatás eszközei és nemcsak a tananyagot ismertethetik, hanem egyéb pedagógiai célokat is szolgálnak. /A felnőttek számára készülő ipari és mezőgazdasági szakoktatófilmek seregszemléje más alkalommal zajlott le./

A fesztiválon viszont a nevelési célokat szolgáló filmek másik szintjét képviselő alkotások, a fontos társadalmi szerepet betöltő ismeretterjesztő és népszerű-tudományos filmek szép sorjával ismerkedhettünk meg. Nálunk ennél a műfajnál - úgy érezzük - jellemző az általános utkeresés és ez a multhoz képest előrelépést jelent. Ebben az utkeresésben az első lépések formai bizonytalanságai, stilustörések, az újszerű megoldások külsődleges csábításai jelentkeznek multbéli hibák kíséretében. Az utkeresésnek ez az erjedő folyamata azonban egészséges tünet, bár kiemelkedő alkotást még nem hozott létre; mégis szép perspektívát mutat a jövő számára.

Uj kezdeményezést találunk Korompai Márton - Szabó László Valóság és álom c. ismeretterjesztő filmjében. Három komponensből tevődik össze: színészi játék, rajz és szemléltető trükk. Az ismeretterjesztő filmbe irónikus és satirikus eszközöket kever, ami nem helytelen. De ennél a filmnél a különböző komponensek összehangolása stilusban még nem simult megfelelően egymáshoz. A karikírozó rajzokkal szemben a valóság naturalista s a rajzoknak és a szemléltető trükköknek is egymástól eltérő stilusa van. Hiányzik továbbá bizonyos mértékig a tudományos őszinteség is, ebből a filmből. Ennek legekleatásabb példája a szekszualitás kérdésében mutatkozik, amely természetszerűen az élethez, a való-

sághoz és az álomhoz tartozik, a film viszont érzelgős, álszemérmes kerülőt tesz ezen a téren. A zene legtöbb esetben egyáltalán nem követi a különböző elemeket. A szövege pedig szirupos és tultengő.

A barlangrajzoktól az ABC-ig /Korompai Márton - Horváth Ferenc/. A jól sikerült, tömör ismeretterjesztő filmek példája lehetne, igen jó képi fogalmazásaival, képi kapcsolásaival és remek pedagógiai módszerével. Sajnos ezt az egészében véve jól sikerült kisfilmet lerontja, hogy mult századi metszet-stilusban készült képeket használ indítóul, pedig az ősi képirás elvontságával és vonalai leszűrtségével közelebb van a modern rajzstilushoz, mint a régihez. Egy másik stilusbontó momentum az, hogy a film végén történeti kosztümben, élő embereket fényképez bele, de különösen bántó a záró, felesleges szoborszimbolika. Ez sajnos igen sok filmben kísért. /A szövegmondás decensebb hangszínyu, mint sok más kisfilmnél. A képi magyarázatok igen jók, de még itt is kicsit sok a szöveg. A zene sem illó a témához./

Czigány Tamás és Somló Tamás Mednyánszky c. filmje mélyebben hatol a művész egyéniségébe, jobban hozza felszínre a festő stílusát - különösen a kiragadott részletek drámai egymásutánjával a film második felében - mint Fényes Adolf művészetéről készített filmjük. Utóbbinál a gépmozgás nem mindig a képek belső tartalmából indul ki és ezért külsődleges hatásu marad. A végkompozíció - a festő visszatekintése - gondolatilag igen szép: kár, hogy egyetlen, vagy egy-két lezáró kép helyett az alkotókat ismételten felsorolásra ösztökélte. - Mindkét film pozitívumait csökkentette a teljességre való törekvés /tulsok anyag bezsufolása/.

A Mednyánszky film szövegtelenségével szemben - bár közönségünkre való tekintettel nem ártott volna, a fontosabb képekhez néhány szavas rövid ismertetés - véglet a Fényes Adolf film kérlelhetetlenül sematikus, "oktató" szövege és a zene, mely önálló egyéni életével ránehezedik a képsorokra.

A világegyetem örök törvényei /György István - Vancsa Lajos/. Ne járassuk le a csillagokat. A szoborszimbolika mellett a csillagok is sok filmben kísértének nem megfelelő alkalmazásban. A film három részre esik: képre, szövegre, zenére. Az érdektelen régi stílusu szöveget képi illusztráció követi. A kép fukar, a

szöveg nem. A felvételek szépsége és modernsége egészen más szférában mozog, mint a szöveg. S a "szférák" zenéje pedig fájdalmasan tragikussá, misztikussá válik, amikor olyan materialista tartalmat illusztrál, mint a világu'r meghódítása. Ez inkább talán felemelő és az ember diadalát hirdető motívum lenne!

A tűz országútján /György István - Sára Sándor/. A rajz és naturális felvételek váltakozását bevezető drámai hatású zene és kép stílusában elűt a rajzok szatirikus hatásától és a többi kép objektivitásától. Bár a film felépítése és a rajzok ötletek, azonban néhol zavarossá válik. Reklámfilmszerű megoldásai helyenként kissé hatásvadászók. A befejező földgömb-kép csatlakozik a szobor- és csillagszimbolikához.

Afrikában jártunk /Schuller Imre, vágó: Kolozs Zsuzsa/. Ez az utirajz film nagyon nehéz feladatokat állított az operatőr-rendező elé, akinek a film felvételeit munkatárs nélkül kellett elkészítenie. Innen adódnak a film egyenetlenségei is. Az operatőrileg sokszor igen szép képek ellenére gátolta a munka egységes felépítését, hogy alkotójának részben az expedíció céljait is szolgálnia kellett. Zavarólag hatott a film indítása, amely meglehetősen lehangoló, nem érzékelteti azt, hogy egy érdekes, szép és forrongó világ felé indul az alkotó. A primitív szöveg alátámasztja, sőt, tovább folytatja ezt a hangnemet. Ilyen expedícióval több operatőr szokott indulni, hogy egy-egy ismételtetetlen képet különböző szövegekből tudjanak felvenni, ennek hiányát sajnos sok helyen lehetett érezni.

Virágát a napnak /Sára Sándor - Sárosi Bálint/. /Ismeretterjesztő filmek között került bemutatásra./ A növények éltetője a nap, a fény. Ezt felfoghatjuk természettudományos ismeretesképp. A film azonban eszközeiben ezen túl mutat. Asszociációkat ébreszt, kitágítja témáját a fény és sötétség hatalmának szimbólikus értelmezésére. Mindezt már a drámaian exponált indító képsor elősegíti. A virágok elől a komor kerítés fala a "sötétséget" jelképező erővel zárja el az életet adó "világosságot". A film gondolatisága vérbő, de a megoldásban jelentkező sok ismétlés vérszegénnyé teszi és az alapgondolat szépségét elhomályosítja. A mondanivaló szinte sugallja azt, hogy az alkotók ismételjék meg kísérletüket, mint jelképekben beszélő gondolatfilmet az előremutató és visszahúzó erők harcáról.

Ezüst szálak /Kollányi Ágoston - Vancsa Lajos, zene: Tamási Zdenko/. A film népszerű-tudományos szempontból nagyigényű alkotás. A rendező magasszintű izlést tanusít, az operatőri munka csodálatosan szép és komoly nemzetközi színvonalat képvisel. A film zenéje igen kellemesen hat szerénységével és a mondanivaló finom kidomborításával. A főcím decens tónusa után azonban ríktó színű tájak következnek, majd színes negatívba megy át. Az elütően és indokolatlanul ható színes negatív meseillusztrációnak hat s ezt a kisgyermek számára való, mesehangon szóló kísérszóveg is alátámasztja. Itt a modern trükkös elképzelés visszajára ütött, erőszakoltan alkalmazva nem hat modernül. A rovarvilág életért való küzdelmének drámai tényét a képek kitűnően tolmácsolják, de a szóveg gúgyögő. Feleslegesnek érezzük a konvencionális totálképeket, amelyek a kis rovarvilággal való közelséget megtörik, e nélkül célratörőbb és hatásosabb lett volna a film.

A fent érintett problémák ellenére megállapíthatjuk, hogy az ismeretterjesztő és népszerű-tudományos filmek vonalán a multiévi bemutatókhoz mérten új, biztató jelenséget tapasztalhatunk, melynek leglényegesebb eleme az utkeresés, a műfaj adottságainak kitapogatása, továbbfejlesztése és az alkotók egyéni stílusának kialakítására való törekvés.

Reméljük, hogy a jövő évi kisfilm-seregszemlén magyar kutató-filmeket is láthatunk, melyek ugyan nem a nagyközönség tudományos művelését, hanem a tudományos kutatás céljait a kutatás eszközeként szolgálják; kísérleteket rögzítenek, hogy annak folyamatait - akár emberi, akár tárgyi vonatkozásban - megfigyelhessék és elemezhessek. Jelentős szerepüknel fogva nem elhanyagolható szempont az, hogy ezek a filmek milyen minőségűek.

X X X

A közelmúlt híradóinak és riportfilmjeinek zömére jellemző az oktató hang, az agyonbeszélés és a néző szellemi képességeiben való kételkedés. Ezzel szemben a seregszemle híradói - kevés kivételtől eltekintve, mint például Ujra Ágfalván - tuljutottak ezeken a hibákon. A témák megkeresésében és feldolgozásában egyaránt nagy leleményességet tapasztalhatunk, az adott politi-

kai és társadalmi eseményeken túlmenően. Alkotó egyéniségek kibontakozása nagymértékben színesíti az események feldolgozását. Általában a hiradó gárdája komoly fejlődésen ment keresztül. A riportfilmek azonban /melyeknek egy része a dokumentum-filmek között került bemutatásra/ a szöveggel kapcsolatban említett hibáktól nem tudtak kellőképpen megszabadulni.

A hiradónál jó operatőri munka mellett, számos egyéni ízű rendezővel találkozunk.

Borsodi Ervin készítette Drahos Kálmán operatőrrel együtt az Itt a téli c. esemény első részét. A hiradónak ez a fele újat ad azzal, hogy csodálatos ritmikával drámaivá, élményszerűvé teszi az eseményt. A második rész azonban nem tőle származik, sem tömörségében, sem ritmusban nem épül szervesen az elsőhöz, tempója esik, szokvány feldolgozássá válik és édeskés szövegre épül - a befejezés is erőltetetten hat. A Matematikai kongresszus /Borsodi Ervin, Megyer Tibor/ intelligens rendezői munka. A nehéz témát leleményesen, a felesleges mozzanatokot mellőzve dolgozzák fel, kiváló hiradószerű kapcsolásokkal, átmenetekkel és rendkívül jó vágással. Itt már a riport második része is ragyogóan kapcsolódik az elsőhöz.

Az Akinek nem inge... /Knoll István - Sziklay Kornél/ hiradóban a rendező helyesen fogta fel a témát; a karikatúra alkalmas nevelési eszköz, de itt ez az eszköz még nem eléggé kiforrott, tulrendezett. Ha ezt Knoll szabadabban érvényesíti, olyan szellemes alkotásokat hozhat létre, mint a Szilveszteri hiradó.

Bokor László Olajbányászok c. hiradójának szerkesztése igen helyes irányt mutat, végiggondolt, megfelelően következtetett és a következtetéseket remekül ágyazza a filmbe. Tempója a gondanivalóhoz alkalmazkodik, nem túl gyors és ezzel az is kiderül, hogy a hiradó tempójának nem kell feltétlenül sodrónak lennie, - a témához kell alkalmazkodnia. A film színvonalát Fehéri Tamás modern lépésű operatőri munkája is emeli.

Szemes Mariann részére a hiradó új műfaj. Az itt bemutatott filmjeiből kitűnik, hogy elsősorban a kulturális élet eseményei iránt van erős hajlama, talán éppen játékfilmes múltja miatt. Szónyi István temetése /operatőr Szabó Árpád/ c. filmriportja /amelynek egy része a régebben készített Szónyi-filmből



való/, mélyen átérzett, költőien felépített, gondos rendezésű riport. Különösen dicséretes - ezzel ritkán találkozunk - a szöveg és kép lírai harmóniája, amelyet magasszínvonalu operatőri munka kovácsol egységbe.

A 2251-es akta /Roszik Gyula - Szklay Kornél/ régi hibákkal küzdök. A téma felépítése töredezett, nem folyik egymásból, a hiradó frappáns eszközei hiányzanak belőle, túlméretezett szöveg nehezíti és régies stílusát a TV-től kölcsönzött új eszközök sem frissítik fel.

Figyelemre méltó - bár nem új jelenség - hogy az operatőr maga rendezi riportját. A régmúltban ez magától értetődő volt, az első filmhiradósok, sőt dokumentalisták is operatőrök voltak. Egy adott politikai, vagy társadalmi esemény feldolgozásánál ma sem volna ebben semmi különös, azonban rendezői munkát is igénylő hiradóknál - olyan formában, mint azt a következőkben ismertetendő riportoknál látjuk - nem szokványos. Ugy érezzük, hogy ez a mód olyan esetekben válhat be, amikor az operatőrnek egyéni mondanivalója van és azt rendezőileg is képes kifejezni. A fesztiválon bemutatott rendező-operatőri riportok igazolják alkotóikat. Ugyanakkor helytelen lenne, ha ez az út általános törekvéssé válna és ezáltal kisebb értéket tulajdonítanának a tisztán operatőri munkának.

Mohács /rendező és operatőr Fehéri Tamás/ mély érzelmi hatást vált ki. A hiradó vonalán ujszerűen, a téma gondolatosságát, a régmúltat mélyen elégikusan, az emlékezés lassu indításával tárja fel. A film tempója tömören követi ezt a felépítést. Lakonikusságával a rendezés egészében költői koncepciót mutat, amelyet az operatőri munka a téma hangulatát kitűnően érzékeltetve tompa, szürke tónusaival vetít elénk. A film elégikus hangulatának egységét megtöri, amikor a tömegsír tragikus képe mellé mesterkélt arckifejezésű embereket fényképez.

Szabó Árpádot eddig mint kiváló operatőrt ismertük, most rendezőként is találkozunk vele. A seregszemlén bemutatott két filmjének rendezője és operatőrje volt. Ismert, sokszor tréfás ötletei után most lírai vénáját láthattuk a Rézkarc-ban, amelynek azonban hibája, hogy a szép ígérgetű kezdet után ernyed. Az Új kövek a remek operatőri munka mellett rendezésében is sokat ígérő, költői alkotás.

x x x

Mielőtt rátérnénk a dokumentumfilm seregszeleléjére - e szűkreszabott keretek ellenére is - említést kell tennünk arról, hogy a riportfilm fogalmát nálunk nemcsak összekeverik vele, hanem sokszor a kettőt azonosítják. Egyrészt az aktuális történetek kisfilm és nem híradóesemény méretében való feldolgozását tekintik dokumentumfilmnek, másrészt csak a filmösszeállításban, vagyis schnittfilmekben látják a dokumentumfilmet. Holott a riportfilm a hazai és külföldi politikai, gazdasági, társadalmi, tudományos, kulturális és sportesemények közül a különösen fontos, vagy érdekes eseményekről nyújt hosszabb lélegzetű, részletekbe menő beszámolót, nagyjából kronológiai sorrendben./ Természetesen erre a műfajra is vonatkozik az, hogy merev határvonalat ne húzzunk, mert a különböző műfajok elemei keveredhetnek./ A dokumentumfilm pedig az adott ország társadalmi berendezkedéséből kiindulva ad egy-egy jelenségről világnézeti helyzetképet; nem eseményről tájékoztat csupán, hanem mozgósít valami érdekében, illetve valaminek a megváltoztatására, vagy ezek irányában elgondolkoztat. A jelenségeket nem a történet kronológiai sorrendjében dolgozza fel, hanem az alkotó célkitűzése érdekében dramatizálja, hogy ezáltal megfelelő agitativ célokat szolgáljon. Érzelmi hatásokra építve befolyásolja a gondolkodást, vagy gondolkodásmódot. Történhet ez a száraz ténymegállapítások sorrendi szerkesztésével, drámai, sőt lírai eszközökkel, de a hármmal együttvéve is. Tehát nem a valóság egyszerű másolása, hanem a valóságból kiragadott jelenségeknek egy cél érdekében történő viszonyítása. A dokumentumfilmnek nemcsak tények, események, hanem elvonatkoztatott gondolati elemek is képezhetik anyagát. Ez nem mond ellent azoknak az esztétáknak, akik a dokumentumfilmet tényfilmként jelölik meg. A dokumentumfilmhez tartoznak az ún. snittfilmek, azaz a filmösszeállítások, amelyek a rég, vagy közelmúlt politikai, társadalmi eseményeit dolgozzák fel, szerkesztik meg mai mondanivalójuk érdekében régi filmek, filmhíradók és tárgyi emlékek felhasználásával.

Zavar mutatkozik továbbá a kísérleti film meghatározásánál is. Ez a fogalom csak akkor helyénvaló, ha annak tényleges célja nem egyéb, mint a film sajátos nyelvezetén való kísérletezés /ennek is meg van tehát a létjogosultsága, s a látszat ellenére sem öncélú/. Amennyiben egy filmnek nem kizárólagosan

kísérletezés a célja, úgy annak a "kísérleti film" műfajába való besorolása nem helytálló, mert a filmművészet minden műfajában a szokottól eltérő, új utakat kereső alkotásokat ebbe a kategóriába sorolhatnánk. Talán érdekes lesz, ha itt idézzük Cavalcanti "10 parancsolatának" 13-ik §-át: "Ne sajnálj semmiféle alkalmat a kísérletezéstől. A dokumentumfilm tekintélyét a kísérletezés teremtette meg..."

A fesztivál dokumentumfilmjei között komoly színvonalu kísérletezést csupán egyetlen filmben tapasztalhattunk. Bár a múlt évi seregszemle olyan - a maga nemében kiváló - uttörő dokumentumfilmet mutatott be, mint a Harcban születtek, mégis haladást jelent ezen a téren, hogy a mostani kísérletező film, a Holládi ballada bátran a ma valóságából meríti anyagát. Sajnos ez a kísérlet visszhang nélkül maradt, míg az alapjában véve sem művészi feldolgozásban, sem tematikában újat nem nyújtó filmösszeállítások igen nagy számban szerepeltek. Kezdenek sablonossá válni a szinte minden évben ismétlődő jubileumi filmek, melyeknek csak rendkívüli évfordulókon - mint pl. a nőmozgalom 50 éve - lenne jogosultságuk.

Tizenöt esztendő /Bokor László - Fehéri Tamás/ filmösszeállítás gondolatmenete, ahogy a márt a múlttal összekapcsolja, - bár nem új - önmagában véve igen jó. A főcímet helyettesítő indítás szerencsés. Nagyon helyes az az alapelv, hogy dokumentum anyagra támaszkodva emlékeztet arra, hennan indultunk el és miképpen, mivel fejlődtek egyes emberek és milyen utat tettünk meg. Igen jó az az ötlete is, hogy a MAFIRT krónika közismert főcímével és hangjával idézi a közelmúltat. Sajnos azonban az anyag tulzsufoltsága a tematikus időkre emlékeztet, gátolja a pszichológiai hatás kibontakozását és a sok esemény tetejébe az agyonhalmozott képmagyarázó szöveg a nézőnek nem enged időt az emlékezésre, sőt, a gondolat ébresztését is gátolja. Ezáltal saját élményeinket nem tudjuk hozzákapcsolni, a film veszít hitelességéből. Az érzelmi hatások kibontakozását a film elejétől végéig zavarja a sikertelen zene. A Távol a nagyvárostól /Bokor L. - Fehéri T./ annyi problémát érint és dolgoz fel, hogy nem tud vele megbirkózni és így a külsődleges ábrázolás módszereit sem tudja leküzdeni. A dokumentumfilmnél ez káros vonás, mert nélkülözi azt a célt, hogy mint propagandaeszköz meggyőző, el-

gondolkoztató, megrázó, vagy felemelő legyen. A film hatását a szöveg még az előbbi filmet is felülmulva rontja. Szünet nélkül ostromolja agyunkat, lélekzetvételt sem enged. Érzelmeinkről megfélekedezik, azt mondhatnánk, szinte olyan mértékig teszi ezt, hogy már a főcím után alig tudjuk követni s így fásultságot idéz elő. A zenével is baj van. Ez a hiba sok filmre érvényes, ugyanis ha vidékről, vagy falusi életről van szó, a zene föltétlenül népdal-motívumokat hoz. Vagy városi témánál néha egy-egy közismert dalt /pl. Hid a Kway folyón indulóját/ a leglehetősebb helyeken illeszt be. Nem törnek át /rendező Bokor L./. Ebben a filmben igen szerencsésen kapcsolta össze Bokor a régi spanyol híradó-anyagokat és Joris Ivens filmjének, a Spanyol föld-nek részleteit a Horthy-korabeli spanyol híradók anyagával s a megrázó visszaidézés módszerét alkalmazza. Az összeállítás a dokumentumfilm minden eszközét dramaturgiaiailag veti be. Itt a zenei és a képi összeállítás is kitűnő. Ragyogóan válogatja ki a korabeli világpolitikai eseményeket és képileg magyarázza meg a ma embernek: mi volt tulajdonképpen a spanyol polgárháború leverésének igazi célja. Nagyon szépen építi a filmbe a spanyol szabadságharcosoknak az ellenállási mozgalmakban betöltött szerepét. Formailag nagyon szerencsés, keresetlen megoldással ágyazza az összeállításba a magyar brigád részvételét az akkori harcokban és egészen a napjainkig terjedő időben. A téma kibontása, levezetése igen jó, de a lezárás sántít, nem tudja képekben megfelelően alátámasztani a befejező mondatokat és így nem sikerül a film egész stílusának megfelelő módon megoldania a befejezést. A tényleges lezárás előtt többször érezzük, hogy véget ért a film s ez törést okoz a műben. A szövegkíséret és a költemény fokozza a drámai hatást, bár a szöveg néhol kissé sok.

50 év /Kolonits Ilona - Fífilina József/. A nőmozgalom 50 éves történetét dolgozzák fel az alkotók. A régi híradók filmlapokkáit ujszerűen, kitűnő végással, igen jó tempóban komponálja meg a rendező. Közeliék igen jó alkalmazásával szinte szó szerint hozza ez a film a régmúltat emberközelségbe. Amint azonban a régmúltból a közelmúltba tér át, a különben igen jól felépített film meginog. Ezt már az átmenet megoldása, a szobor maga után vonja, amely stilizált szimbolikájával, közhellyé vált s ezáltal igazi szimbolikáját elveszítette. Innen esik a film lendülete, éppen akkor, amikor az új élet bemutatásánál emelked-

nie kellene. Ez valószínűleg abból a talán nem tudatos, de általánosan megtalálható téveszméből ered, hogy az új élet születése csak építést, vívmányokat, eredményeket jelent, küzdelemre, harcra az új életben már nincs szükség, ezáltal a mai élet szépségének drámaiságát tagadják. Tekintetbe kell venni azt is, hogy ennek a fontos résznek a sematizmusa nyilván abból ered, hogy a közelmultra vonatkozó híradó anyagban sok sematikus vonás található. A második résznél már a szöveg is terhelessé vált. Képei mozgásuk ellenére szinte fényképszerűvé, statikussá váltak. Itt a zene sem segíti a mondanivalót, szinte összefoltozott operett-zenének hat.

Történeti lecke fiuknak /Kollonits I. - Fífilina J./. A néző önkéntelenül Ady versét asszociálja a sokatigérő címhez s azt az érzelmi hatást várja a filmtől, amelyet ez a vers képes kiváltani. A cím túl sokra kötelezett. A megfelelő érzelmi hatás elmarad, csupán annyi marad meg belőle, hogy látjuk a fiukat a padban, akiknek már nem a meghamisított történelmet tanítják. A szöveg tulmagyaráz mindent, a képek szerepe ezáltal erősen lecsökken.

Színek és képek /Lestár S. - Széplaki J./. A film sok problémát ad. A kavargó színek mozgása, ezeknek szinte boszorkányosan szép variációi, plaszticitásuk magával ragadják a nézőt. Ennek a hatásnak a képek mozdulatlanságába kellett volna átfutniuk, tovább éltetni a mozgás hatását, sajnos azonban kevés jó képzőművészeti alkotásra épül, több köztük a sematikus, vagy modernkedő, de érzelmileg hideg, üres alkotás, így kontraszthatást vált ki: a festett képek színben, mozdulatban, plaszticitásukban halottá válnak, az állandóan változó, élő, mozgó, több dimenziójú gyönyörű színekavargások mellett. A színekben önmagukért gyönyörködünk ahol pl. a háború borzalmait kellene érzékeltetniük. A zene is rontja a hatást, mert teljesen eltérő a képektől.

Korunk városa /Sziklay K. - Kékesdi Gy./. Ennél a filmnél is megkérdőjelezhetnénk: a film van-e a szövegért, vagy a szöveg a filmért? Itt ugyanis újra indifferens képeslap-szerű lakkozott illusztrációkat látunk, amelyet szöveghatagok áradata követ. A filmén idegenvezető szerepel, mikrofon is van előtte, de a narrátor nem engedi szóhoz jutni. Egy jó ötlete van a filmnek: ami-

kor a végefelé az idegenvezető közelről behajol a képbe és kérdez. Most már végre őt halljuk. Ez azonban inkább TV megoldás /ott miért nem használják?/. A színek használatára jobban kellene vigyázni, mert a képeslap-szerűséget sokszor erősen emeli. Ilyenkor néha úgy érezzük: a szín életveszélyessé válhat. Ennél a filmnél még azt is felvetnénk, hogy a dramaturgia filmet, vagy szöveget fogad el?

Paul Robeson érkezése /Borsodi E. - Fehéri T.- Megyer T./.

Paul Robeson személyisége és magyarországi látogatása tartalmilag igen szép dokumentumfilm témájává válhatott volna, amelyből a nagyközönség közelebbről megismerkedhetett volna Robeson egyéniségével, multjával és jelenével. Ehhez azonban arra lett volna szükség, hogy a meghívással egyidőben a film előkészítő munkái is elinduljanak. Az alkotók a nemzetközi dokumentumanyag beszerzése által kiszélesíthették volna a film kereteit. Így azonban nagyjából riportfilm maradt, mely protokoll-események sorozatává vált. A film azokban a részekben sikeres, ahol elszakad a protokolltól és Robeson egyénisége, művészete érvényesül benne. Kár, hogy helyenként kelletténél több a variózás; nem hagyja éneklés közben Robeson kitűnő arcjátékát eléggé érvényesülni. A szöveg nem mentes a nyárspolgári érzélgősségtől és ott is tolmácsoló attitűdöt vesz fel, ahol erre nincs szükség.

Holládi ballada /Mönich László - Szabó Árpád/. A film lassu indítása már első perctől felkelti az érdeklődést, gondolkozásra késztet, átéreztet egy szó szöveg nélkül. A film menete nem rögtön célratörő és nyitva hagyja, karesteti a nézővel az alkotók gondolatmenetét. Stílusa valóban balladai. Mélyről jövően, lassan bontakoztatja ki a mondanivalót és ezáltal elősegíti az átélés érzését. Ez a régi klasszikus dokumentumfilmeknek is sajátja volt, de később sajnos elveszett. Egyik jelenet szebb, mint a másik. A szóttan, egyedül dolgozó, sokat küzdő és szenvedő idős parasztemberről a képek segítségével mindent elmond. Ezzel a régi élet megnyomorította fájdalmas szóttlansággal szemben a falu új életének örömteli mosolyát bontakoztatja ki tájban, felnövekvő emberkében. A film a kollektív szellem elevenességét, humanitását tárja elénk, melynek kacagó - csiripelő pezsgő élete zajosan kavarg az élettől fáradt öreg körül. Kitűnően sikerült az alany kiválasztása. Olyan embert találtak, akinek az arca

vall. A cselekmény is segíti ezt; nem kell játszania. A rendezői és az operatőri munka segítségével válik beszédessé a szinte mozdulatlan arc és alak. Ez a film hisz és bizik a közönség szellemi képességeiben, nem magyaráz, hanem következtetni enged. Ugy érezzük, hogy az alkotók szivéből fakad a humanista emberszemlélet, az ügyvel való azonosulás, mert témájukat hamis pátoasz, fellengősség és érzelgősség nélkül dolgozták fel. A főkép asszociációk segítségével érzékeltetett lélekábrázolást dramaturgiailag jól építették fel, bár két helyen megtörték /a "nagyapám megkapta első nyugdíját" harsányságával és a csufolkodó gyermekkórus tulzottan hosszú Ríjátzásával/. Még kell még emlitenünk, hogy a film alkotói a különböző hanghatásokat általában igen célratorősen és jól alkalmazzák.

Érdekes megfigyelni, hogy különböző országokban egyszerre bontakozik ki hasonló jelenség, a sokrétű dokumentumfilm új hajtásaként. Jobb meghatározás híján talán "gondolatfilmnek" nevezhatnénk. /Példaképp szeretnénk utalni olyan filmekre, mint a Musikanti, az Oberhausenben nagydíjat nyert lengyel dokumentumfilm, vagy a cseh Úvegfelhők./ Ezekben nem a cselekmény a lényeges, hanem gondolatot, illetve gondolatmenetet juttatnak kifejezésre. A dokumentumfilm fejlődésének, úgy érezzük, ez egy újabb állomását jelenti, mert a belső mozgás ábrázolásában tesz ezzel nagy lépést előre, és nyelvezetének fejlődése által képes olyan mély, elvont kifejezőmódra, amit eddig inkább csak az irodalom közelített meg. A dokumentumfilm sokoldalúságánál fogva igen alkalmas műfaj a gondolatok kifejezésére. Természetesen nem gondolunk arra, hogy kizárólag ez a jövő útja, sem pedig arra, hogy a dokumentumfilmnél a szöveg káros, csak megfelelően kell alkalmazni.

A fesztiválon bemutatott filmek alapján az az összkép alakulhatott ki bennünk, hogy a kisfilmek betöltik elsődleges céljukat, a haladás érdekében erős agitativ és népművelési eszközt jelentenek. Témaválasztásban igyekeznek életünk sok problémáját felvetni, de ezt nem teszik elég bátran, elég szinssen, sokoldaluan. Még mindig félnek az új születésének harcát ábrázolni, inkább csak az eredmények ismertetésére szorítkoznak. Továbbá inkább a jelenségen keresztül az embert, mint az emberen keresztül a jelenséget hozzák elő. Sajnos a dokumentumfilm lehetőségeit

nem merítik ki eléggé, többnyire csak annak egyik aspektusára, a schnittfilmre, illetve filmösszeállításra szorítkoznak. /15 év, Történelmi lecke stb./ Gyakori még az is, hogy túl sokat akarnak egy filmen belül elmondani az adott témáról, így zsufolttá és sokszor hatástalanná válik a film. A képi kifejezésre nem mindig támaszkodnak kellőképp. Szövegek tultengése és sokszor bosszantó nivótlansága az egyik legfeltűnőbb hiba. Zenei vonatkozásban is sok kívánni valót hagy hátra a filmek többsége. A szép és igen dicséretes átlag-színvonal mellett nagyon kevés az újszerű, kiemelkedő alkotás, pedig az új keresése tartalmilag és formailag egyaránt kötelező. Természetesen vigyázni kell arra, hogy a modern fogalmának értelmezése ne hogy tévutra vezessen. A szokatlan, újszerű, de tartalmilag üres hatásvadászó módszereket ne fogadjuk el modernként. Az alkotók szándékában találkozunk az új utak keresésével, de ezek kibontakozása valahogy elkallódik. Ugy gondoljuk általában nem kapják meg a megfelelő elemző bírálatot. Sokszor egyszerűen formalistának nyilvánítják a kísérletet, ez pedig esetleg azt az érzést keltheti az alkotóban, hogy megnemértés miatt vetik el művét, hiszen a múltban sajnos többször előfordult, hogy ezzel a bírálattal vetettek el egyidőre jelentős, új utakon járó alkotásokat. Sajnos a seregszemle bírálatai sem segítették elő ennek a hiányosságnak a leküzdését.

X X X

A seregszemle alkalmával bemutatásra kerültek a Televízió kisműsorainak különböző műfajai.

Talán a magyar TV ifjúságából következik, hogy a televízió sajátos műfaji kifejező eszközeit és ennek sokoldalú lehetőségeit - elvileg és elméletileg elismerve - a gyakorlatban egyelőre nehézkesen, nem elég céltudatosan és következetesen alkalmazzák. Pedig ezeket a műfaji sajátosságokat tovább kellene fejleszteni, kísérletezni azokkal és erősebben támaszkodni rájuk. Műfajilag a TV az egész világon még gyermekcipőben jár, így túlzott követelményeket magunkkal szemben sem támaszthatunk. Ennek ellenére nem zárkozhatunk el az elől, hogy a magunk vonalán ne kísérletezzünk e művészeti ág nyelvezetének továbbfejlesztése irányában.



Az idősebb és ezért tapasztaltabb rokona, a filmművészet továbbra is bátran halad kifejező eszközeinek fejlesztésében és ezért minden új áramlatot - nemcsak saját művészeti ágán belül, hanem ezen kívül is - igyekszik saját céljainak megfelelően átformálva alkalmazni, így a TV eszközeit is. Ezzel a ténnyel hazai viszonyok között is találkozhatunk, elsősorban a rövidfilmek műfajainál /hogy csak a 2251-es akta és Korunk városa c. filmek példájára utaljunk. Ami ennél a két filmnél mesterkélt hatást kelt, esetleg igen jól bevált volna a TV híradójánál, vagy kisfilmjénél, de ezeknél hiányolnunk kell sok esetben az ehhez hasonló jó TV "gag"-eket/.

Társadalmi szempontból a TV rokona a rádiónak, sőt bizonyos fokon - képi eszközei által - túlhaladja, anélkül, hogy annak szerepét csökkentené. /Hiszen rádiót hallgatni lehet tevékenység közben is/. A társadalmi szerep rokonsága azonban könnyen tévuttra is vezethet, csökkentve a képi eszközök jelentőségét, annak pusztán illusztratív szerepet szánva a TV sajátos műfajainak fejlődését gátolhatja.

Az igen rövid "multira" visszatekintő magyar TV szemmel láthatóan mérföldes gyorsasággal igyekszik behozni a nálánál több évvel idősebb külföldi TV-vel szembeni lemaradását, amely főleg technikai felkészültségben mutatkozik. Utóbbi elismerése mellett azonban azt is meg kell állapítanunk, hogy a kívánalmak vele szemben még fokozottabb ütemben növekszenek. Utól kell érnie a követelményeket egyrészt társadalmi szerepének mind jobb betöltése érdekében, másrészt a közönség megnövekedett művészi igényessége szempontjából.

Ahhoz, hogy ezeket az igényeket megfelelő módon elégítse ki, biznunk kell a TV vizuális erejében és bátrabban kell támaszkodnunk rá. Az eszmei mondanivalót és a tartalmat nem csupán a szövegre lehet bízni, a képi kifejező eszközök is megfelelően tolmácsolhatják azt a műfaj művészi nyelvezetén keresztül. Meg kellene találni a kép és szöveg közötti helyes arányokat az egyes műsorok természetének megfelelően, oly módon, hogy a kép legyen a vezérszólam. Az ún. rövidfilmeknél és a TV hasonló zsánerű műsoraival egyaránt fellelhető hiba az, hogy a szöveg szerepét a kép rovására túlméretezik, ami sokszor egyenesen a közönség szellemi képességeinek alábecsüléséhez vezet.

A gondolatok megfelelő képi kifejezése épp úgy szellemi és művészi munkát igényel, mint egy mondanivaló irodalmi megfogalmazása. A vizuálisan közölt gondolatok jó felépítése érési és feldolgozási időt igényel. Ezt a kisműsorokra is alkalmazni kell a TV-nél, amennyiben nem aktuális eseményről van szó. A kisműsorok igen sok lehetőséget kínálnak a TV sajátos nyelvezetének fejlesztésére, de ez ne történjék a filmművészet eszközeinek egyszerű másolásával. Nem elég elyben elismerni, hogy a TV önálló művészeti ág, gyakorlatilag kell az "ablakot az életre" kitérni. Nemcsak a TV játékok, a nagyobb helyszíni adások vonalán kellene ezt megvalósítani, hanem elsősorban a kisműsoroknál, melyek az élő adások tulnyomó részét foglalják le. A TV-nek különböznie kell a filmművészettől és a rádiótól egyaránt, nyelvezetében önállósulva. Pillanatnyilag a technikai eszközökre legerősebben támaszkodó művészeti ág, tehát ezeknek a technikai eszközöknek is fejletteknek kell lenniök ahhoz, hogy megfelelő színvonalu teljesítményeket hozzon létre /így nem kevesebb, hanem több technikai felkészültségre van szüksége, mint a filmnek/.

A rövidfilm és a TV kisműsorainak közös seregszemléje egyenlőre még nem előnyös a TV számára, hiszen alkotói sokkal rosszabb technikai feltételek mellett dolgoznak, mint a film alkotói. Műfaja, nyelvezete még a kibontakozás kezdetén tart, anyaguk csak ritkán rögzített. A rögzített anyagok pedig többnyire szintén aznapiságuk révén voltak frissek, elevenek. Későbbi bemutatásnál ez a himpor lekopik róluk és nem váltják ki az azonos hatást. /Ez történt pl. az Új kenyér ünnepével is/. Egyidőségük által ezek a rögzített anyagok is csak frissen frappánsak.

A két művészeti ág fejlődésének különböző szintjére való tekintettel felvetődik a kérdés, vajon helyes-e közös fesztiváljukat megrendezni, még akkor is, ha műfajaik hasonlóak és egyenlőre párhuzamot lehet közöttük vonni.

A bemutatott hirdók alapján is lemérhetővé válik a TV fejlődése. Színesebbek, rugalmasabbak, közvetlenebbek, szerkesztési megoldásaikban jobban összefogottak az események, mint azelőtt. Az operatőr-rendezők részéről kísérletező kedv nyilvánul meg. Különösen ki kell emelnünk a három díjazott operatőr munkáját, nemcsak képi, de rendezői vonatkozásban is.

Igen élénk fantáziára, szellemes látásmódra, művészileg koncepciózus emberre vallanak Vecsei Marietta riportjai. Az Or-gona sipok nélkül TV-szerű tömörséggel kitűnően felépített, rendezett és fényképezett riport. A képsorok vágása igen jó tempó-érzékre vall. Hanghatásai hangulat-teremtőek. Az eszpresszók for-gatagát élvezetes ritmussal hozza elének. Másik riportja a Vil-lanyujság titkait frappáns rövidséggel fedi fel előttünk. Öt-letes beállításai nyomán a villanyujság megszokott magasságát, dimenzióját akkor is érzékeljük, amikor ez nem lemérhető.

Butsko György riportja a Tudósítás a víz alól szintén igen jól összefogott, szép képi megoldásokban gazdag, közvetlen és ügyesen, tömören szerkesztett esemény.

Szitányi László három riportja közül különösen a Tíz éves Kazincbarcikáról kell megemlékeznünk. Jól komponált képsorai me-rész látásmódot, kísérletező kedvet árulnak el, de közepe táján hiányoljuk a hiradószerű átmeneteket, melyek itt-ott inkább szö-veggel történnek. A riport első és utolsó harmada gondolatilag igen kifejező.

A seregszemle TV hiradónak nagyrésze azonban erősen árulkodik a technikai feltételek nem kielégítő voltáról. A szö-vegtúltengés - úgy mint a filmgyári produkcióknál - itt is gyak-ran kísért.

A Ne feledd!, Kende Márta, Kende István és Koós Béla film-összeállítása utkereső és figyelemreméltó példát mutat, nemcsak a TV, de a film számára is. Érdekessége az, hogy brechti in-spirációból született. Az összeállítás sok helyen nemcsak a brechti mondanivalóval, hanem stílusának ízeivel is remekül ta-lálkozik. Mint az utkeresések általában, ez a mű is néhol egye-netlenségekkel küzd. A drámai feszültség kontrapunktjai helyen-ként hiányoznak. A Brechtre oly jellemző felkiáltójelek átvitt értelemben nem a képekben jelentkeznek, hanem a kísérőszöveg patetikus hanghordozásában /Brecht jó értelemben harsány, de nem patetikus/. Más helyeken a kép és a hang együttese árnyaltabban és jobban kidolgozott, ilyenkor a drámai ritmus is felfelé ive-lő. Az álló kép-inzertek merész használata, - mint a brechti szö-veg képi hordozói - dinamizmust kaptak. A TV gyakorlatában az inzert sűrű használata nem szokatlan, de itt - filmről lévén szó - újszerű hatást vált ki. Sőt, a Ne feledd! álló képei nem

egyszer megrázóbbak, mint a film élő mozgása. A felszabadulás utáni újjáépítés bemutatása alkalmával - ebben az esetben is - megtalálható az a filmgyakorlat, hogy egy művön belül eredményeinkről felsorolásokkal számolunk be és ez éppen a felfelé ivelés drámai tempóját csökkenti, illusztratív jellegével az érzelmi tetőzést gátolja.

A Ne feledd! jelentős lépés a TV fejlődésében, mert ezáltal első ízben jelentkezett egy komoly visszhangot keltő, nagyobb koncepciójú dokumentumfilmmel.

A külföldi anyagokat fordították:

Baróti Dezső, Iványi Norbert

Ranódy Lászlóné, Szekeres Zsuzsa

Varga Iván

A Filmművészeti Könyvtár eddig megjelent kötetei

Jean Mitry: Sz.M. Eisenstein  
Henri Agel: Vittorio de Sica  
Nikolaj Lebegyev: A filmesztétika alapjai  
Paul Rotha: A dokumentumfilm  
Almási I. - Gyertyán E. - Hermann I.: Filmesztétikai tanulmányok

Előkészületben

Renate May: A film formanyelve  
Rudolf Arnheim: A film mint művészet  
Waldekranz - Arpe: Rövid filmtörténet /Knaura Buch vom Film/  
André Bazin: Válogatott filmművészeti tanulmányok

Filmtechnika - Filmgazdaság

Jean Vivié: A filmtechnika története és fejlődése  
V.V. Petrovskij: A filmterület gazdaságtana

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum  
eddig megjelent kiadványai

Biró Yvette: Erich von Stroheim  
Biró Yvette: A tiszéves Talpalatnyi föld  
A Budapesti Könyvtárak Filmszakkönyvei. /Központi címjegyzék/  
Dékány Sándor: A filmvetítés korszerű irányai  
Film és társadalom /Szemelvények tanulmányokból/  
Filmkultúra 1 - 8.  
Filmtechnikai és Gazdasági Tájékoztató 1960. 1 - 9.  
1961. 1 - 3.  
A harmadik országos filmforgalmazási konferencia és a magyar  
mozihálózat néhány időszerű kérdése  
Kalisztratov: A filmipar gazdasági fejlődése a szovjet hatalom  
negyven éve alatt

Kalisztratov: A Szovjetunió filmgyártásának és filmforgalmazásának gazdasági kérdései

Kálmán R. - Peregi Gy.: A film és mozi Magyarországon I.

Kálmán R. - Peregi Gy.: Magyarország városi mozhálózata

Kovács Ferenc - /munkatárs: Pór Irén/: Magyar Filmográfia I - II.

Mercillon: Filmgyártás és monopóliumok

Szekeres Zsuzsa: Klasszikus szovjet filmek

Kapcsolatok:

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívumban Budapest,  
XIV. Vöröslov ut 97. és szervezési irodáján:  
Budapest, VII. Dohány-utca 1/c.