

C 459/3

F I L M K U L T U R A

Filmelméleti és filmtüvészeti szemle 1962.14.szám
1962. 5.szám

TARTALOM

	Oldal
Bertolt BRECHT: Művészetazemlélet és a szemlélet művészete.....	3
FÓRUM	
NEMES Károly: A filmvigjáték problémájáról.....	9
KARCSAI-KULCSÁR István: Ifjusági filmjeink a fel- szabadulás után /1947-1961/.....	34
ELVEK ÉS ELMÉLETEK	
Georges SADOUL: A nyolcadik művészetéről.....	51
John GRIERSON: A dokumentumfilm alapelvei.....	57
TUDOMÁNY ÉS TECHNIKA	
FODOR István: A filmszinkronizálás nyelvtudomá- nyi és lélektani problémái.....	115
VITA	
Alekszej BATALOV: Válasz Antonioninak.....	73
Arnold ZWEIG: A formákról.....	83
Csehszlovák rajzfilm-alkotók vitája.....	88
ALKOTÓK ÉS ALKOTÁSOK	
KÉRI Elemér: Ellesett percek.....	103
Yves BOISSET: KERTÉSZ Mihály /Michael CURTIZ/...	111
LÁTHATÁR	
Jiri STRUSKA: A csehszlovák hirdó- és dokumen- tumfilm.....	169
F.W. VÖBEL: A fiatal német filmről.....	185

Bertolt BRECHT:

MŰVÉSZETSZEMLÉLET ÉS A SZEMLELET MŰVÉSZETE*

Igen régi és nagyon alapvető az a vélekedés, hogy a műalkotásnak lényegében minden emberre hatnia kell, az életkortól, az osztályhelyzettől, a neveltetéstől függetlenül is. A művészet, ugymond, az emberhez fordul, s az ember csak ember, akár fiatal, vagy öreg, munkás vagy értelmiségi, képzett vagy képzetlen. És ezért minden ember megértheti és élvezheti a műalkotásokat, lévén, hogy minden emberben van valami művészi is.

Ebből a felfogásból kiindulva gyakran kimondottan ellenzik a műalkotásokhoz fűzött un. kommentárokat, még az olyan művészeteknél is, amelyekhez sokféle magyarázat szükséges, mert önmagában nem képes hatni. "Hogyan?" mondják, "a művészet csak akkor hathat ránk, ha a tudósok előbb előadást tartanak róla? Michelangelo Mózese csak akkor hat meg, ha egy professzor előbb megmagyarázza?"

Igy beszélnek, noha ugyanakkor tudják, hogy egyesek járatosabbak a művészetben, több élvezetet találnak benne, mint mások. Ez "a beavatottak" hirhedt szűk köre.

Sok művész van - s nem is a legrosszabbak közül való -, aki elhatározta, hogy semmi esetre sem csak a "beavatottak" gyér csapatának, hanem az egész népnek alkot. Ez demokratikusan hangzik, de az én véleményem szerint nem egészen demokratikus. Az az iga-

* Bár a cikk képzőművészeti vonatkozású, a marxista művészetelmélet kimagasló alkalmazásáért általános figyelmet érdemel. Szerk.

zi demokrácia, ha a "beavatottak" szűk körét az értők széles táborává tágítjuk.

Mert a művészet hozzáértést követel.

A művészet szemlélése csak akkor okozhat igaz örömet, ha a szemlélés művészetével párosul.

Amennyire bizonyos, hogy minden emberben egy művész rejtezik, hogy az ember a legművészibb állat, olyannyira bizonyos az is, hogy ez a képesség fejlődhet, de el is korcsosulhat. A művészet alapja a tudás, mégpedig a dolgoznitudás. A mű csodálója a munkát csodálja, a nagyon ügyes és nagyon sikerült munkát. S feltétlenül szükséges, hogy tudjunk valamit erről a munkáról, hogy megcsodálhassuk és eredményeit, a műalkotást, élvezhessük.

Különösen fontos az ilyen ismeret, mely nemcsak tudás, de érzék is - a szobrászművészetben. Egy kis érzék kell a kőhöz, fához, vagy bronzhoz, némi ismeret ezeknek az anyagoknak a megmunkálhatóságáról. Érzékelni kell a kés utját a fatuskóban, ahogyan lassan kimetszi a formátlan rönkből az alakot: a gömbből fej, a domboru felületből arcmas lesz.

Napjainkban meg éppen olyan segítségre is szükség van talán, amire korábban nem volt szükség. Mivel a kézművesség, a gépi alapokon nyugvó új termelési módok felbukkanása következtében, bizonyos tekintetben, romlásnak indult. Az anyagok minősége feledésbe merült e a munkafolyamat maga sem ugyanez már, mint volt. Minden tárgyat immár sokak összműködése hoz létre, az egyes alkotó már nem maga végez mindent, mint azelőtt, csupán a tárgy kifejlődésének egyes szakaszát munkálja ki. Ily módon azonban az egyéni alkotáshoz való hozzáértés és érzék is veszendőbe ment. A kapitalizmusban az egyén hadilábon áll a munkával. A munka fenyegetés az egyén számára. A munkafolyamat és a munkatermék minden egyénit kiöl. A cipő már nem vall készítőjének egyéniségéről. A szobrászat azonban még mindig kézművesség. De manapság úgy nézik a szobrot, mint bármely más, gépi uton előállított tárgyat. Csupán a munka eredményét tekintik /és alkalmasint élvezik/, s nem magát a munkát. S ez sokat jelent a szobrászat számára.

A művészethez nem elegendő, ha csupán a művészi produkció eredményét óhajtjuk kényelmesen és olcsón fogyasztani; hanem részt kell vennünk magában a produkcióban, bizonyos határig magunknak is produktivaknak kell lennünk, némiképp működtetnünk kell a fantáziánkat, saját tapasztalatunkat és hozzá kell adnunk

a művész tapasztalásához, vagy éppen szembe kell állítanunk vele stb. Aki csupán eszik, az is dolgozik: szétvágja a húst, a szájába teszi a falatot, rág. A művészethez sem juthatunk olcsóbban.

Tehát arra van szükség, hogy rövidebb uton, de mégis alaposan, együtt fáradozzunk a művésszel alkotó munkájában. Neki munkát ad az anyag, a szívós fa, a gyakran túl lágy anyag, s küzdenie kell a tárgyával, mondjuk egy emberi fejjel.

Hogyan születik egy fej mása?

Nagyon tanulságos - és élvezetes is - legalább képen megörökítve látni egy műalkotás, ihletett és ügyes kezek munkája elkészülésének különböző szakaszait, hogy némi fogalmunk legyen arról, milyen győzelmeket és vereségeket él át a szobrász.

Itt vannak először is a durva, kissé vad alapformák, bátran kimetszve, s itt a tulzás, a tipizálás, ha úgy tetszik, a karikatúra.

Ez még valami állati, alaktalan, brutális. Aztán jönnek a közelebbi, finomabb megnyilatkozások. Egy részlet, mondjuk a homlok, uralkodóvá válik. Következik a korrekció. A művész felfedezéseket tesz, nehézségekre bukkan, elveszti az összefüggést, újat szerkeszt, elveti egyik nézetét, másikat fogalmaz.

A művészt lassan kezdjük megismerni sajátos megfigyelőképességét. Eleven tárgyat, egy fejet szemlél, amely él, vagy élt. Igen nagy gyakorlata van a megfigyelésben: a látás mestere. Az ember érzi, hogy tanulhat a megfigyelőkészségéből. Megtanít a dolgok szemlélésének művészetére.

Ez mindenki számára nagyon fontos művészet.

A műalkotás nemcsak arra indít, hogy tárgyat, amelyet éppen ábrázol, helyesen, vagyis mélyen, átfogón és élvezettel szemléljem, hanem arra is, hogy más tárgyakat is hasonlóan szemléljek. S ha szükségünk van a szemlélés művészetére ahhoz, hogy megtudjunk valamit a művészetéről, mint művészetéről, hogy megtudjuk, mi a művészet, s ezáltal szépnek lássuk a szépet, elragadtatással élvezzük a műalkotás arányait, csodáljuk a művész szellemét, akkor még inkább szükség van arra is, hogy megértsük azt a tárgyat, amit a művész a műalkotásba foglalt. Mert a művész alkotása nemcsak szép kifejezése valamely valóban létező tárgynak /egy fejnek, egy tájnak, emberi eseménynek stb./ nemcsak szép kifejezése valamely tárgy szépségének, hanem mindenekelőtt magának a tárgynak a kifejezése, a tárgynak a magyarázata. A műalkotás megmagyarázza a va-

lóságot, amelyet alakít, hirtül adja és közvetíti a művész élettapasztalatait, megtanít helyesen látni a világ dolgait.

Különböző korok művészei természetesen különféleképpen látják a dolgokat. Látásuk azonban nemcsak egyéni sajátosság, hanem attól is függ, mit tudtak ők és mit tudott a koruk a dolgokról.

Napjaink fő sajátossága, hogy a dolgokat fejlődésükben, változásukban, s a különböző folyamatoktól befolyásolt többi dolgokhoz való kölcsönhatásukban szemlélje. Ezt a szemléletmódot mind a tudományunkban, mind a művészetünkben fellelhetjük.

A művészi ábrázolások többé-kevésbé tudatosan kifejezik a dolgokról való új tapasztalásainkat, gyarapodó ismereteinket a bennünket körülvevő dolgok összetett, változékony és ellentmondásos természetéről - és önmagunkról.

Tudnunk kell, hogy a szobrászok sokáig abban látták a feladatukat, hogy modelljeikben "a lényeket", az "örökkévalót", a "végérvényeset", röviden: a "lélek" ragadják meg. Ugy képzelték: minden embernek meghatározott jelleme van, amelyet magával hoz a világra és amely már a gyermeknél megfigyelhető. Ez a jellem fejlődhet, vagyis mindig határozottabb lesz, minél idősebb az ember, mindig jobban kitűnik: vagyis az ember annál egyértelműbbé válik, minél tovább él. Persze, el is tűnhet a jellegzetesség egy bizonyos időpontban, fiatal vagy akár idősebb korban is, de ugyanakkor a legkifejezettebb, a legszembetűnőbb is lehet, hogy aztán ismét eltűnjék, elmosódjék. De mindig valami nagyon határozott képződik, erősödik vagy mosódik el, éspedig éppen ennek a meghatározott embernek az örök, egyszeri lelke. A művésznek mármost éppen ezt az alapvető jellemvonást, ezt a megkülönböztető jegyet kell az egyénből kimunkálnia, minden többi vonást ennek a fővónásnak kell alárendelnie, az egy személyen belül jelentkező ellentmondásokat ki kell metszenie, hogy tiszta harmónia keletkezzék, amelyet az a fej a valóságban nem nyújt, de amelyet a műalkotásnak, a művészi ábrázolásnak nyújtania kell.

Ugy tűnik, hogy ezt a művészi felfogást egyes művészek már feladták s a helyére új felfogás lép. Ezek a szobrászok természetesen tisztában vannak azzal, hogy az egyénnek ugyan van meghatározott jelleme, amely megkülönbözteti más egyénektől. De nem látják harmónikusnak ezt a jellemet, hanem ellentmondásosnak s nem azt tekintik feladatuknak, hogy kímessék egy arcból az ellentételeket, hanem azt, hogy ábrázolják ezeket. Számukra az emberi arc

valami olyasmi, mint a csatatér, amelyen egymással szembenálló hatalmak vívnak örökös, eldönthetetlen harcot. Nem a fej "ideálját" formálják meg, ahogyan az "a Teremtő elméjében megfogant", hanem olyan fejet, amelyet az élet formált, amelyet az élet folytonosan átformál, úgy, hogy közben a régi harcol az ujjal, miként a büszkeség az alázattal, a tudós a tudatlansággal, a bátorság a gyávasággal, a vidámság a buval stb. Az ilyen portré magának az életnek a vonásait adja vissza, amely harc, ellentmondásos folyamat. Az effajta portré nem mérleg, nem egyenleg, amely a bevétel és kiadás után fennmarad, hanem élőnek, továbbélőnek, fejlődőnek fogja fel az emberi arcot. S így is harmónia keletkezik: mert az egymással harcoló erők végül egyensúlyba kerülnek; éppen úgy, miként a harcban álló táj /emitt egy fa, mely a valóságban a mezővel harcol, a széllel, a vízzel; vagy amott egy sajka, melynek felszínén lebegése a valóságban sok ellentétes erő elleni harcból jön létre/ és mégis harmonikus, békés benyomást kelthet, s ugyanígy az emberi arc is. Ez a harmónia, de új harmónia.

A szobrászatnak ez az új felfogása kétségtelenül fejlődés a művészetszemléletben s a közönségnek egy ideig nehézségei lesznek műveik szemlélésekor - egészen addig, míg maga a közönség is nem jut el a fejlődésnek erre a fokára.

/1939./ Első közlés a Bertolt Brecht-Archiv der Deutschen Akademie der Künste anyagából, közreadta a SINN UND FORM 1961, 5/6. száma./

NEMES Károly:

A FILMVIJGJÁTEK PROBLÉMÁJÁRÓL

Anélkül, hogy az állítást igazoló filmeket előljáróban idézni kellene, megállapíthatjuk, hogy a filmvigjáték világszerte válságban van.

Ennek a problémának elméleti, történeti és társadalmi sikjai vannak. Tisztázási szándékunk tehát - a teljesség igénye nélkül - ezeket kell, hogy érintse.

A vigjáték esztétikai alapja

A tükröződési elmélet megköveteli, hogy a valóság különböző tudatformákban végbemenő visszatükröződéseit ne csak közös vonásai alapján vizsgáljuk, hanem sajátosságaikat, különbségeiket is vegyük figyelembe. Ezért nem maradhatunk meg annál, hogy a művészet a valóságot tükrözi, mert minden tudatforma ezt teszi, hanem meg kell határoznunk pontosan a művészeti tükrözés tárgyát. Ez pedig - a valóság esztétikai minőségei, a valóság esztétikai lényege, élményszerűsége. Konkrétan - a szép, a rut, a tragikus, a komikus, a fenséges, az alantas, a borzalmas, stb. Ebből következik, hogy a komikusról úgy kell beszélnünk, mint a valóság objektív minőségéről, amelynek tükrözésére a művészet hivatott.

Nézzük először magát a komikumot, mint esztétikai minőséget. Ennek érdekében azonban bizonyos kitérőt kell tenni az esztétikai megismerés jellege és módszere felé. Ez a kitérő természetesen nem lehet más, mint utalás olyan törvényszerűségekre, amelyeket az általános esztétika, mint tudomány már összefoglalt.

A megismerés különböző területei a jelenségek lényege megismerésében általában olyan sikokra irányulnak, amelyeknek gyakorlati jelentősége dominál. A fizika a molekulák, a kémia az atomok mozgását tanulmányozza a legközvetlenebb gyakorlati szempontból. Ezek és más tudományok tehát a jelenségek minőségeit veszik vizsgálat alá, amennyiben a minőséget a jelenségek lényegét meghatározó, azokat másoktól megkülönböztető sajátosságnak tartjuk. A minőségek - pl. egy alma vegyi szerkezete - különböző tulajdonságokban jelentkeznek, különböző tulajdonságokban táruznak íbl. Pl. az alma esetében a meghatározott vegyi szerkezet különböző színben, formában, ízben, illatban, stb. jelentkezik. Természetesen az alma voltát, s ezzel táplálkozásra való alkalmasságát minőségétől kapja, mégis tulajdonságai is igen nagy jelentőséggel bírnak. S ha ez áll egy bagatell jelentőségű Lia példára, akkor még inkább érvényes nagy dolgok esetében. Ha az esztétikai megismerést, a művészetet ebből a szempontból vizsgáljuk, akkor azt látjuk, hogy megismerési funkciója alapján a jelenségek minőségének és tulajdonságainak összevetésében áll, természetesen nem szűkülve le e közben csak a kettő viszonyára, hanem ítéletet mondva a minőségekről és tulajdonságokról magukról is.

A komikumot általában úgy határozhatjuk meg /lásd Mészáros István: Szatira és valóság c. művét, Budapest, 1955., amelyben áttekintő összefoglalását adja a komikum meghatározására irányuló nézeteknek/, mint az ésszerűség köntöskében jelentkező ésszerűtlen gyors lelepleződését. Az önmagát túlélt jelenség igyekszik leplezni saját elavult, megfelelőtlenné, ésszerűtlenné vált lényegét /lásd J.B. Borjev: Eszteticeszkije kategoriji, Moszkva, 1958. kéziratként/, ugyszintén igyekszik azt leplezni akkor is, ha nem elavulás eredményeként vált ésszerűtlenné, hanem már eleve ennek a leplezettségnek a segítségével sikerült valamilyen helyet elfoglalnia, szerepet betöltenie.

Ha a lelepleződés lassu, akkor nincs komikus hatás, hiszen lassu lelepleződést produkálnak a tudományok is. Éppen a lelepleződés frappáns, gyors jellege az, ami kiváltja a megkönnyebbülésnek és felülemelkedésnek azt a hatását, amin a komikum nagy mértékben alapul. Ez annak az érzése, hogy "engem nem sikerült becsapni", hogy "én okosabb vagyok, jobban látom ezeket a dolgokat". Gondoljunk például Chaplin: DIKTÁTOR c. filmjére, amelyben éppen nagyon frappánsan a diktátor kicsiségét mutatja be. Ha összevet-

jük ezt azokkal a híradó-részletekkel, amelyek Hitlerét és Mussolinét szónoklataik közben mutatják be, amely szónoklatokban a legrosszabb ripacskodásra emlékeztető mimikát produkálnak, akkor megérthető, hogy bár Chaplin: Diktátora nem a fasizmus, hanem inkább egy személy leleplezésére korlátozódott, arra is csak bizonyos sikjaiban, de nagyhatású műalkotást hozhatott létre, mert ezek a sikok igen reálisak voltak. Hasonló példa Christian-Jaque: BABETTE HÁBORUBA MEGY c. filmje. Igaz, hogy a Gestaponak voltak más vonásai is, lényegében más sikjai, de voltak olyanok is, amelyek a komikum reális alapját adták a tulajdonságok és minőségek összehozásával. Ez áll egyébként a francia kémhálózat működésének módszerére is. Mindkét filmben a félelmetes, nagynak tűnő tulajdonságok mögött váratlanul előbukkannak az igen sekélyes minőségek és ennek felismerése kiváltja az öröm, illetve - esztétikailag - a komikum érzését. Megfigyelhető ez kicsiben az anekdótákon is. Pl.: egy új özeveg, spiritiszta szeánszon, megidézi meghalt férje szellemét. Az megjelenik, s a volt feleség felteszi neki a kérdést: Boldog vagy? Igen - válaszol a szellem. Boldogabb, mint mellettem voltál? A válasz megint - igen. Akkor bizonyára a mennyországban vagy - kérdezi a feleség. Nem, a pokolban - válaszolja a férj. A minőség és tulajdonság természetesen nem úgy jelentkezik minden jelenségben, mint az almában. Itt a boldogság mint tulajdonsági állapot mögött elképzelt mennyei feltétel hiánya a feleségmelletti élet minőségét leplezi le.

Ugyanakkor nem kizárólagos a komikum létrejöttének az az útja sem, mely szerint az ésszerűség köntösében jelentkező ésszerűtlen lepleződik le gyorsan. Bár feltétlen ez az eredendő és jelentősebb, komikumot vált ki ennek fordítottja is. Pl. X megy az utcán és az ablakban könyöklő Y-né megkérdezi tőle: Nem jön fel Majd, ha egyedül lesz - válaszolja X. Mire Y-né - Hiszen egyedül vagyok. Ugy gondolom, hogy a világon - feleli X. és továbbmegy. A mellékelt anekdótában ésszerűtlennek tűnik, hogy X. miért nem megy fel Y-né hívására, azonban kiderült, hogy e mögött a tulajdonsági megnyilatkozás mögött helyes magatartás rejtőzik; Y-nét nem tartja megfelelő partnernek. Az ésszerűtlenből itt az ésszerű bukkan elő és ennek a kontrasztja adja a komikumot. Koseverova: VIGYÁZZ NAGYMAMA c. filmjében a nagymama és kortársai által nyújtott segítség, a fiataloknak kulturházuk felépítéséhez, feltétlen ésszerű minőséget jelent. Ez azonban olyan tulajdonságokban fejeződik

ki, ami teljesen ésszerűtlennek tűnik. /Más kérdés, hogy a gyenge film nem használta ki ezeket a lehetőségeket, hanem bohóckodással igyekezett komikus hatást elérni./ Tehát alapjában itt is az ésszerűtlen tulajdonságok mögül bukkan elő az ésszerű.

Külön kellene beszélni a komikum fokáról. Hiszen ezt a kontrasztot nem egyszer teljesen külsődleges eszközökkel teremtik meg, mint ahogy az emberek tömege - éppen esztétikai fejletlenségük folytán - külsőségeken nevet. Például azon, ha egy magas sovány és alacsony kövér embert együtt lát. Ez teljesen külsőséges megnyilatkozása a normálistól való eltérésnek /hiszen itt a normális külső mértéket jelent csupán, amely nem lényeges vonása egy embernek/, de éppen ezért nagyon könnyen felfogható és kihasználható. Gondoljunk a dán színészpárra, amelynek tagjai - Carl Schenström /Zoro/ és Harald Madsen /Huru/. Persze ez a kérdés is bonyolult, mert ami az életben külsőség, az annak művészi tükröződésében lehet a vizuális megjelenítés eszközével való feltárása belső mozzanatoknak. Itt utalhatunk például Chaplin nézeteire, amelyek nagyon jól világítják meg ezt a problémát. Egy ur a filmben uri méltóságának minden külső jelével mutatkozik - elegáns ruha, cylinder, monokli, stb. Ha ő az uri méltóság ilyen tárával leül egy pocsolyában, mert megcsuszott, akkor ez nevetséges, mert ez az uri méltóság társadalmilag telítve van a kizsákmányolás, elnyomás, lenézés vonásaival, s akkor úgy kell neki. Ha egy szegény csavargó ül le egy pocsolyába, ez nem nevetséges, éppen a ruházataiban is kifejeződő más társadalmi pozíció miatt. Mindez már a tulajdonságok és minőségek viszonyításának alapja felé utal, tehát a módszer kérdését veti fel.

Tulajdonképpen a tudományos megismerés is állandóan viszonyítással dolgozik. Maga a mérés viszonyítás, a vegyi reakció, stb. szintén. Az esztétikai megismerésben a szép, a komikus, a tragikus stb. élmény mind viszonyítás eredménye. Ha valaki élete tapasztalatai és tanulmányai alapján azt a meghatározott vegyi szerkezetű jelenséget, amelyet általában almának nevezünk, mint kereket, pirosat és nagyot ismerte meg, akkor a kerek forma, piros szín és a többi jegyek benne élve a tudatban az alma - mondhatnánk: az eszményi, az igazi alma - tulajdonságaiként, mind ideál jelentkeznek mindig, amikor meglát vagy elképzelt egy konkrét meghatározott almát. Ehhez a tudatban lévő, eszményi almához képest érezzük a meglátott konkrétet szépnek vagy kevésbé szépnek.

Hiszen az almák különböző formájuk, színük, nagyságuk, sőt izüek lehetnek. Persze ezt az ideált nem szabad abszolutizálni. Részben mert nem ennyire merev, részben, mert maga az ideál is változik. Sokan például a kaviárt hajdani olvasmányaik alapján, amelyekben mindig az urak eledelként szerepelt, rendkívüli jó dolognak tartották, s amikor hozzáférhetővé vált számukra, nem is tetsetett, a konkrét tapasztalat nélkül felépített ideálhoz viszonyítva.

Tehát az emberekben elképzelések, gondolatok, vágyak, normák, izlésbeli ítéletek élnek, amelyekhez viszonyítják mindennapi életükben a jelenségeket. Ezek mintegy ideálként, s ennyiben esztétikai ideálként is funkcionálnak. Ezért lehet az alkotómódszert úgy meghatározni, mint a jelenségek viszonyítását az esztétikai ideálhoz az adott művészeti ág formanyelve /a tükrözéshez használt anyaga és eszközei/ segítségével. Ezt a komikum néhány felsorolt példáján már sikerült illusztrálni. Nem feladatunk, hogy magával az alkotómódszerrel foglalkozzunk, ki kell azonban térni arra, hogy a benne legfontosabb szerepet játszó esztétikai ideál milyen kapcsolatban van a művészet környező társadalmi szférával.

Az ember nem születik semmiféle tudattartalommal, ennyiben esztétikai izléssel sem. Megfigyelhető például, hogy a kis gyermekek - mivel bennük az érzelmek fokozatosan, a durvább érzeti hatásoktól indulva, fejlődnek - olyan zajhatásokhoz, színösszetételekhez is vonzódnak, amit egy felnőtt alig tud elviselni. Nem szólva arról, hogy nem jellemző rájuk az undor, stb., mint érzelmi ítélet. Környezetük, többnyire az anya, egyes tárgyak odaadásával és dicséretével, más tárgyak eltiltásával alakítja izlésüket. Tehát így az izlést, mint tudatuk többi tartalmát is, környezetüktől kapják. Fontos azonban figyelmet fordítani itt két mozzanatra: Egyik, hogy a külső környezet hatásai megtörnek egy ún. belső környezeten - az egyén anatómiai-fiziológiai adottságaiban. Ezért nem lehet még kísérletileg létrehozott azonos környezetben sem két tudata szerint egyforma gyereket nevelni. Másik, hogy környezet alatt a környezet összes komponensét kell érteni, s nemcsak a család vagy iskola hatását. Itt az is számít, hogy milyen a lakás berendezése, milyen embereket lát stb. Nem véletlen, hogy egy európai ember nem talál szépnek egy kínai arcot, amely egy kínai megítélése szerint szép. Más ideálok nevelkednek Európában, s ez bizonyos mértékig akadályozza vagy legalábbis

nehézzé teszi egy kínai arcának kellő megismerését is. Éppen így, a környezet egész konkrét hatását figyelembe véve, válik nyilvánvalóvá az osztályhovatartozás rendkívüli szerepe. Hiszen ha ezt nem elvontan vesszük, hanem éppen fő kritériuma - a termelési eszközökhöz való viszony - alapján, amely megszabja a társadalomban elfoglalt helyet és lehetőségeket, a konkrét környezet milyenségét is, akkor nyilvánvalóvá válik ennek a tényezőnek domináns volta.

Ennek az összefüggésnek a szerepe igen nagy, nem az ideál kialakulásának oldaláról, mert egy haladó ideál kialakulása nincs proletár osztálykörnyezethez kötve, hanem a funkcionálás szempontjából. A művészet tükrözési tárgya általában társadalmi jelentőségű dolog - még akkor is, ha például egy csendéletet mutat vagy tájat, hiszen az így kiváltott élmény egészséges, jó vagy rossz irányba befolyásolhatja érzelmileg a nézőt. S ez különösen áll erkölcsi, politikai, tehát mindenképpen társadalmi hatásu magatartások megítélésénél például drámai művekben. A tendencia éppen abban van, hogy a művész melyik szereplővel kapcsolatban kelt rokonszenvet a közönségben, melyiket emeli tragikus, együttérzést kiváltó hőssé és melyiket nevelteti ki és hogyan. Ezen a ponton - az ideál milyenségén - fordul meg tehát elsősorban/de nem csak/ a mű valóságúsága. Nem véletlen, hogy a realizmus és szocialista realizmus kulcsa elsősorban a módszerben keresendő. Az ideál változásánál viszont legdöntőbb tényező a világnézet, mert ez határozza meg a művész alapvető viszonyát, úgy a megismerésben, mint a cselekvésben a valósághoz, s ennek nyomán alakulnak elképzelései és vágyai is, amelyek a valóság megváltoztatására vagy az adott vonalon való továbbfejlesztésére ösztönzik. Természetesen ez nem elvont egészében, hanem konkrét jelenségekre vonatkozva áll.

Igy a következő vonalat kapjuk: a művész beleszületve és benne élve egy társadalmi szférában, ezzel összhangban vagy ellentmondásban, egy esztétikai ideált alakít ki magában, vagy pontosabban egy esztétikai ideál alakul ki benne, amellyel szemben nem áll teljesen passzívan, hanem hozzájárul befolyásolásához. Ez az ideál állandóan gazdagodik és alakul. A társadalmi környezet, amelynek hatásai ehhez az ideálhoz képest mérődnek le, különböző élményt keltenek a művészen. Ez az élmény megmérve konkretizálódik mint téma, és megvalósul mint műalkotás. Ennek eredményeként

a nézőben a műalkotás nyomán születő élménnyel a művész hozzájárult bizonyos jelenségek, típusok kinevettetéséhez, elítéléséhez, mások megerősítéséhez, követendő példaképpül való állításához, stb. Különös jelentőséggel bír ezek között az élmények között a komikum, mint a közönséget az örömteli érzéssel elsősorban vonzó élmény, s mint mélyhatású kép a valóságról, annak változtatása és fejlesztése érdekében.

Ez a folyamat nem elvontan megy végbe, hanem meghatározott művészeti ágakhoz kapcsoltnak. Így jelen esetben a filmművészet formanyelve segítségével. Ez azt jelenti, hogy már a művészen élő esztétikai ideál is e formanyelv segítségével alakult és a hozzá való viszonyításban keletkező élmények is bizonyos mértékig már a mozgókép sajátosságaival és a film művészeti eszközeivel formáltak keletkeznek. Ez egy hosszú filmtörténeti fejlődés eredményeként van így, ezért szükséges néhány pillantást vetni erre a fejlődésre. Természetesen nem történeti kifejtés formájában, hanem a filmtörténet ismert stádiumai néhány vonásának kiemelésével.

A vígjáték fejlődésének néhány állomása a filmművészetben

Valamely formanyelvi lehetőség akkor válik művészetté, ha segítségével esztétikai megismerés valósul meg. Tehát a film nem a mozgóképből lesz művészetté, hanem új művészet keletkezik a mozgókép, mint tükrözési lehetőség alapján. Persze önmagában a mozgókép /vagy mozgókép/ alig képes még a jelenségek külső formájának másolására is, tehát ahhoz, hogy formanyelvvé /és az nem egyenlő a művészettel/ váljon, a művészeknek ki kell, hogy dolgozzák azokat az eszközöket, amelyek segítségével esztétikai megismerés lehetséges. Azaz a tükrözés anyaga - a mozgókép - tulajdonságainak megfelelő technikai jellegű eszközöket /mint a fény, a felvételmozgáslehetősége, a vágás, stb./ művészeti eszközökké kell, hogy emeljék - a valóság esztétikai minőségei feltárására alkalmassá kell, hogy tegyék. Művészetről csak akkor és ott lehet beszélni, ahol esztétikai minőségek megismerése tényként jelentkezik, tehát ahol túl a jelenségek külsejének másolásán, azok esztétikai lényegét /lényegük egy összetevőjét/ hozzák

felszíne a jelenség, a látzat, sokszor ellentmondásos felülete alól. A film akkor vált művészetté, amikor eddig eljutott. S ez hosszú mennyiségi és minőségi folyamat volt, amelyben a keletkezés mozzanatát egy filmre koncentrálni aligha lehet. Ennek a folyamatnak azonban közismert sajátossága, hogy elsőknek a komikum megragadásához jutott el. Minden más esztétikai minőség előtt sikerült a filmnek komikumot tükrözni. Ez a tény a vígjáték problémája kutatásának külön érdekességet ad. Vizsgáljuk meg tehát a filmművészet fejlődésének néhány mozzanatát a burleszk műfajának alakulásában.

Elsőknek kétségtelenül Melies művészetéről kell beszélni. Georges Melies művészete, a felfedezett trükklehetőségek alapján, megtette az első lépéseket annak érdekében, hogy a film elszakadjon a külső formák másolásától és ennél többet, valami egyébként szemmel nem látható, vizuálisan fel nem fogható ábrázoljon. Ebből ő főleg a fantasztikus filmek és tündérvjátékok vonalán haladt. Itt nem lehetett egyszerűen másolni, s ha nagy mértékben illusztratív is volt mindez a fantasztikus irodalomhoz képest, mégis a képzelet termékeit kellett vizualizálni. Ehhez a törekvéshez kapcsolódtak a Melies által készített burleszkek is. Emeljünk ki közülük egyet - a Fantasztikus hidroterápiát /1909/: egy kővér, szinte már alig élő bácsit az orvos előbb kézi, majd gépi szivattyúval igyekszik lefogyasztani. Ez után egy dögönyöző gép alá kerül, majd valósággal megfőzik, oly mértékben fokozva ezt, hogy a gép és maga a bácsi is szétrobban. Végül azonban összerakják és soványan, egészségesen távozhat. A film, mint a korai burleszk egyik jellemző példája, alapjában a trükkre támaszkodva durva nevettetést produkál /a korabeli néző számára/. Mint látjuk, ésszerűtlen folyamatokból ésszerű tartalom - az elviselhető soványság bomlik ki. Ennek a kontrasztnak a megteremtése érdekében azonban olyan szélsőségeket alkalmaztak, ami a szadizmus határát surolta. Ez a filmművészet eszközeinek fejletlensége miatt volt. Ezek teljesen alkalmatlanok voltak ekkor pszichológiai folyamatok valamennyire is árnyalt megragadására. Az eszközök a trükkök, gyorsítások, stb. segítségével itt és az ehhez hasonló filmekben mint a felnagyítás, "feltorzítás" véghezvitelt biztosítóak funkcionáltak. Ezzel teremtették meg az ésszerűtlen és ésszerű kontrasztját, illetve különbségük gyors leleplezését.

Nézzük ezt a Meliés-szel párhuzamosan fejlődő, de inkább a kalandfilmek vonalán haladó angol Brightoni iskola képviselőjénél - James WILLIAMSON-nál.

A nagy nyelés /1901/ c. filmjében bemutat egy férfit, aki úgy szabadul meg egy utcai fényképésztől, hogy azt gépével együtt lenyeli. A zavaró tényezőtől való megszabadulás ténye feltétlen ésszerű, a módja ésszerűtlen. A kettő kontrasztja a felnagyítással valósul meg. Ez a felnagyítás a lehetetlenig megy itt is. Tehát a fantasztikum és fantasztikus filmek, mint források és kísérői a burleszkeknek, nem véletlenek.

A Brightoni iskola azonban kitűnik egy másik fontos eszközként szereplő mozzanat kidolgozásával is - ez az üldözés, Williamson Fogd meg a tolvajt /1901/ c. filmje egy húst lopó csavargó üldözésére van felépítve a hentes és kutyák által. Az üldözés általános, mindent elsöpítő rohanássá fokozódik. Tehát a felnagyítás nemcsak a cselekményre terjed ki, hanem éppen a durva eszközökkel való kölcsönhatásban a mozgásra is.

Eltekintünk attól, hogy figyelemmel kísérjük a francia film-burleszk további fejlődését. Bár például Max Linder művészetének elemzése bizonyára sokat adna. Mivel azonban Chaplin művészete rá is jellemző /Chaplin mesterének vallotta őt/, s nem célunk a teljesség /ezért nem beszélünk a francia burleszkekkel rokonvonásokat mutató olasz vígjátéki iskoláról sem/, inkább áttérünk az amerikai burleszkekre.

Mack Sennett, akinél Chaplin is kezdett, volt az amerikai filmburleszk atyja. Általánosan jellemezve alkotásait, talán az angol üldözéss-burleszkekre hasonlítanak legjobban.

A szélsőségig fokozott mindent részben saját, részben társulatához tartozó és általa ellenőrzött rendezői filmjeiben. Karikatúrisztikus figurái - nagyon kövérek, nagyon soványak stb. - mellett a burleszk hagyományos fegyvertára - tankként mozgó autók, repülő torták, stb. egészítették ki új ötleteit - cowboy és Robin Hood paródiája, rendőrcsapata, fürdőruhás girl-jei, stb. Legnagyobb érdeme azonban abban van, hogy nagyszámu és változatos munkája, amellyel a korai burleszk lehetőségeinek határáig ment el, mellyel olyan típusokat hozott létre, mint Roscoe Arbuckle, Harold Lloyd, Buster Keaton és főleg Charles Chaplin.

Mielőtt azonban áttérnénk Chaplin művészete néhány vonásának kiemelésére, érdemes áttekinteni a korai burleszk jellemzőit. Az



egész korai burleszk a formanyelv oldaláról indult el. Lumiere filmjei először a megragadott mozgás szenzációjával hatottak a közönségre. Mikor ez már kevésnek bizonyult, akkor annak szenzációsságával igyekeztek hatni, amit mutattak - egzotikus tájak, politikai események stb. Mikor már ez sem volt elég, akkor a keresés elvitt különböző játékfilm próbálkozásokhoz, ha lehet ezeket játékfilmnek nevezni ezen a fokon. Meliés filmjei a trükkök és csodás lehetőségek szenzációs erejével hatottak. Mindebben persze fontos szerepe volt a korai film közönséges ismert összetételének is, az egész vásári szórakozás jellegének. Természetes, hogy egy ilyen korlátolt alapfok a valóság-tükrözésében sem adhatott jelentős eredményeket. A korai burleszk fontos jellemzője - az ember sajátos elidegenedése benne. Az ember mechanizmussá, pszichológia és jellemnélküli mozgástényezővé vált ezekben a filmekben. Mihelyt a Fantasztikus hidroterápia vagy A nagy nyelés hőse gondolkozni kezd, rögtön nem viszi véghez azokat a cselekvéseket, amelyek e filmek alapját adták. A jellembeli, típusbéli sajátosságok karikatúrisztikus túlfokozásban, statikusan kaphattak csak helyet. A cselekvéssel túlfokozódtak az egyéni tulajdonságok is. Ahogy az ijedtségtől valóban földbegyökerezhetett a hős lába, s menekülése valóban mindenben keresztültörő rohanás volt, éppugy ha valaki gyámoltalan volt, akkor az egy kisgyermek tehetlenségével állt szemben a környezet hatásaival, s ha valaki bátor volt, akkor nem ismert semmiféle akadályt.

Ennek a helyzetnek, ennek a kezdeti gyengeségnek az alapján nyilvánvaló, hogy a témák társadalmilag nagy mértékben indifferensek voltak. S bár, mint láttuk az első részben, lényegében minden nevetés alapja a kinevetés, a korai burleszk ezt, mint társadalomkritikai tényezőt, nem tudta használni. Durva, naturalista hatásai mögött, ha volt is az alkotónak bizonyos kritikai elképzelése a valóságról, ez a formanyelvi gyengeségek és vele összefüggő módszer hiánya miatt nemigen érvényesülhetett. A komikumnak egy elég naturalista, külsőséges variánsa érvényesült, ami a valóság esztétikai minőségeinek nagyon közvetett kivonata volt.

Ennek a helyzetnek a változása nem kizárólag Charles Chaplin művészetének köszönhető, de ő volt a legjelentősebb képviselője a korai burleszk klasszikusba való átmenetének. Mielőtt azonban szemügyre vennénk egy művét /egész művészete vizsgálata nem feladatunk/, ki kell térni még egy problémára.

Láttuk, hogy a formanyelv-nyújtotta lehetőségek igen szorosan összefüggtek a valóság-tükrözésnek eredményeivel. Nem szabad elfelejteni, hogy ebben az időben még csak a filmművészet keletkezéséről volt szó és nem a valóság filmművészeti tükrözéséről. A formanyelv ebben az állapotában azért felelt meg egy elementáris komikum tükrözésének, mert az eszközök durvasága és a komikus élmény megragadása követelte felnagyítási feladat bizonyos mértékig összhangban lehetett. Ugyanez a tragikumra, mint esztétikai minőségre, nem vonatkozott. Tragikus élmény nem képzelhető el a hős - akivel a nézőnek együtt kell éreznie, azonosulnia kell, bukásától pedig megtisztulnia - cselekvései bizonyos mélyebb pszichológiai motiválása nélkül, amihez pedig az ábrázolás árnyalatai szükségesek. Így érthető, hogy azok a filmek, amelyek a tragikum ábrázolására törekedtek vagy egyszerűen rossz, durva illusztráció voltak irodalmi alkotásoknak, vagy nem a tragikushoz jutottak, hanem a borzalom ábrázolásához, még gyakrabban szentimentális melodramákhoz, amelyekben a szármalmas és nem a tragikus érvényesült.

Mindennek igen nagy jelentősége volt a tükrözés társadalmi szerepe miatt. Mert mind a komikum, mind a borzalmas olyan esztétikai minőségek, amelyek a valósággal való kritikai szembeállásra jellemzőek, azok eredményeként jelentkeznek. Ez eleve lezárta a pozitív hősök ábrázolásának lehetőségét, eleve megnehezítette az egyetértő és támogató tükrözését bizonyos jelenségeknek, mert ehhez sem a komikus, sem a borzalmas nem volt megfelelő. /Ebből a szempontból feltétlen figyelemre méltó a szovjet film eredménye a huszas években a hősiesen keresztül a tragikushoz való eljutásban./ Mindez a kritikai realizmus minőségi fokai és a szocialista realizmus sajátosságai vizsgálatánál nagy jelentőséggel bír. De számunkra most az a fontos, hogy ez utal arra a törekvésre, amelyet a korai film a tragikum tükrözési lehetőségének megszerzésére tett.

S most térjünk vissza Chaplinhez és vegyük számba Aranyláz /1925/ c. filmjét. A film első részében Chaplint mutatja be, aki mint társai is, aranykeresésre van kényszerítve, s eközben a hóviharban elveszésre van ítélve. Ebben a helyzetben talál egy kunyhót, ahová csak azért bocsájtják be, mert nem tudják kidobni. Ő az éhhalál ellen azzal védekezik, hogy megeszi a cipőjét, de társa őt akarja megenni. Az ember embernek farkasa nézet csendül ki ebből a részből, s az, hogy ez a társadalom, amely az arany

kutatására kényszerít mindenkit, eközben megfosztja az embereket emberi méltóságuktól /cipővés/. A második részben a szerelem bontakozását látjuk két tánc kontrasztjában. Egyik tánc a kocsmában az imádott nővel megy végbe igen groteszk körülmények között, de az imádott nő ahhoz csatlakozik, akinek pénze van. Chaplin hiába vár rá. Csak álmában - a lírai zsemletáncot táncolva - lehet boldog. Tehát megint a pénz hatalma hangsúlyozódik, a boldogság függése ettől és az álom vigasztaló ereje. A harmadik részben Chaplin csodával határos módon talál kincset, s ennek segítségével megkapja mindazt, ami emberi méltóságát kielégíti.

Chaplin humanizmusa és kritikai véleménye a társadalomról, tulvitte őt a komikum határán. A mű tragikomikumot tükröz. Ésszerűtlen cselekvése sorát látjuk, de ebbe az ésszerűtlenségben a hőst a társadalmi körülmények kényszerítik bele, bár mindent megtesz, hogy emberi méltóságát megőrizze. Itt tehát már jelentkezik a pszichológiai motiváltság és a hőssel való együttérzés is. Chaplin eredménye, hogy eljutott a tragikomikumig a kisemberi, emberi gyengeség tragikomikusságának megmutatásával. Nem jutott viszont el a tragikumig. Bár hányatott élete során sok konkrét élményt gyűjtött össze, humanista világnézete mégis bizonyos mértékig elvonat volt. Az ember embernek farkasa, s csak az álom ad vigasztalást és a csoda kiutat - nézetek erre mutatnak. Így nem jutott túl - művészete ebben a szakaszában - a kritikai realizmus egy naturalista fokán. Ennek a naturalizmusnak természetesen nemcsak ábrázolásbeli jellemzői vannak /a cipővés, szélben hintázó ház, mint naturalista jellegű felfokozás/, hanem szemléletiek is, amelyek éppen a társadalmi valóság ismeretének bizonyos felszínességét mutatják. Ezzel együtt is, azonban, Chaplin filmje a burleszk műfajának legmagasabb csúcspontját jelentette ebben a korban - a huszas években. Mellette meg kell említeni egy - bár ezt túl nem haladó, de - jelentőségében hozzá közelálló francia művészt.

René CLAIR már az avantgard-irányzatához tartozó műveiben is /Az alvó Párizs, Felvonásközi szünet, stb./ vonzódást mutatott a burleszkhez. Ezt teljesítette ki a Florentin kalap /1927/ c. filmjében, amelyet méltán számíthatunk a francia filmiskola kezdetét jelölő egyik műnek. A történet egy szokványos szindarab nyomán íródott: Egy asszony nem mer hazatérni, mert találkáján kalapját tönkretette egy, házasságát éppen aznap kötő, vőlegény lova. A nő lovagja, egy katonatiszt, kényszeríti a vőlegényt az

esküvő és lakodalom ellenére, hogy új kalapot keressen, ami végül sok kaland után véletlenül sikerül. Ezt az ismert témát a burleszk eszközeivel emelte CLAIR a polgárság erkölcsi szatirájává, elsősorban azzal, hogy a házasságkötés és törés /illetve ennek következményei/ képeit párhuzamba állította, mintegy perspektívaként egyiket a másikkal.

A huszas évek közepére a burleszk műfaja eljutott arra a fokra, amikor árnyaltabb és finomabb eszközökkel - bár alapjában még mindig a naturalista-kritikai realizmus határain belül - társadalmi-kritikai elemként tárta fel a komikumot. S így képes volt megfelelni a művészet, mint társadalmi tudatforma, feladatának - résztvenni a valóság alakításában a közönségre gyakorolt esztétikai hatás segítségével.

Fersze már a némafilm idején megjelent a vígjátéknak egy nem kimondottan burleszk műfajú formája is. Gondolhatunk itt Mauritz Stiller: Erotikon /1920/ c. művére Svédországban, vagy Ernst Lubitsch vaskosabb vígjátékaira Németországban. Nem véletlen azonban, hogy fejtegetésünk a burleszk vonalán futott, mert ez volt a fejtegetést képviselő út. A hangosfilmmel a film közeledett a színházhoz és a burleszk - Chaplin filmjeit, Clair néhány, harmincas évek elején Franciaországban készített művét, s egy sor epigonná vált vagy epigon amerikai színész próbálkozásait /Pan és Stan, Abbot és Costello, stb./ kivéve - háttérbe szorult.

Kétségtelen, hogy a burleszk átalakulásában bizonyos szerepe René Clair-nek is volt, mint ezt az Eladó kisértet /1938/ c. Angliában készült filmje mutatja. Ebben a folyamatban azonban nagyobb jelentősége volt Caprának.

Természetesen nem foglalkozhatunk sem az Angliában Lubitsch hatásra jelentkező VIII. Henrik magánélete /Korda Sándor, 1933/ és hozzá hasonló művekkel, sem a Németországban nagy számban gyártott vígjátékokkal, ahhoz azonban, hogy a vígjáték jellegét a harmincas években meghatározhassuk, az amerikai és szovjet vígjáték megemlítése szükséges.

Frank Capra egyik jellegzetes képviselője volt az amerikai vígjátéknak a harmincas években.

Ez történt egy éjszaka /1934/ c. filmjében egy milliomosleány szökésének történetét mutatja meg. A lány autóbusszon utazva

találkozik egy újságíróval és beleszeret. Utazás közben az újságíró személyén keresztül és közvetlenül is, megismerkedik egy számmára más világgal. Részben ez a kontraszt adja a komikum alapját, részben - sajnos sokkal inkább - kalandjaik.

Ennél jellemzőbb a Váratlan örökség /1936/ c. filmje. Ebben egy vidéki amerikaiat mutatott be, aki váratlanul egy vagyont örökölve belekerül a nagyváros és a milliomos szféra mozgalmas életébe. S találkozik olyan társadalmi problémával - például a munkanélküliek nyomorúsága - amelynek megoldását egyesek tőle várják. A vagyorra éhes rokonság viszont gyámság alá akarja helyeztetni. A filmnek van egy kritikai tendenciája, amennyiben megmutatja a milliomosokkal szemben mások nyomorúságát. Ugyanakkor a komikum alapja inkább a tapasztalatlanságból és naivságból származó ügyetlenség-sorozat.

Mielőtt a következtetéseket levonnánk - a részproblémák ezuttal nem érdekesek - nézzük a szovjet vigjátékot, amely ebben az időben bontakozik ki, hiszen a huszas évek próbálkozásainak - talán J. Protazanov műveinek kivételével - aligha tulajdoníthatunk filmtörténeti jelentőséget.

Grigorij ALEKSZANDROV Vidám fickók /1934/ c. filmje még a burleszk nyomdokain haladt. Első részében egy üdülő burzoá vendégeinek kritikai képét rajzolta fel, a továbbiakban azonban a burleszk hol kalandfilmbe, hol revübe ment át - nem minden erőltettség nélkül.

Alekszandrov törekvéseinek jelentősebb reprezentánsa a Volga-Volga /1938./ Nem mintha ez hibátlan alkotás lenne vagy nem kísértene benne már a sematizmus, a lakkozás, hanem mert jellege azt a vonalat mutatja, ami követést érdemelhetett volna. A kisipari szövetkezeti vezető-burleszkre emlékeztető modorban - való kinevettetésé, aki Moszkvába-kerülésről álmodozik, s amikor nem őt, hanem az öntevékeny művézei csoportot hívják, meg van győződve, hogy sem tehetséges, sem ilyen küldetésre érdemes emberek náluk nincsenek - a filmnek erős része. Sajnos ezt azután felváltják a helyzetkomikumok, álproblémák és bohóckodások. Az alapvető elképzelés azonban feltétlen figyelemre méltó.

Ha a burleszk eredeti formájában - ebben a síkban a görög komédiához hasonlóan - egy esztétikai minőség /komikum, tragikomikum/ viszonylag tisztá jelentkezése volt, akkor a harmincas években végbemenő változás, esztétikailag, éppen ebben az irány-

ban hozott új sajátosságokat. Nemcsak a formanyelv változása hatott ugyanis a dramaturgiai szerkezet változására azáltal, hogy a film hangossá vált, hanem a filmművészet maga is, fejlődése folyamán, eljutott egy olyan fokra, amikor az árnyalatok visszaadására is képes lett. Ez az eljutás nagymértékben a valóság kényszerítő hatásának eredménye, hiszen az esztétikai minőségek nem tiszta formájukban jelentkeznek. A komikum, tragikum, szép, stb. először is a komplexen vannak a jelenségekben, másodszor pedig a legkülönbözőbb keveredésben, harmadszor viszont a legkülönbözőbb árnyalatokban. Például A. Ivanovszkij filmjének, a Juduska Golovjevnek /1933/ Szaltikov-Scsedrin nyomán megformált figurája a komikum olyan vonásait tartalmazza, amely a borzalmassal keveredik, s emiatt a róla adott esztétikai élmény is a nevetés keserű variánsát adja. K. Jugyin rendező Jellemes lány /1939/ c. filmjének hősnőjén szintén nevetünk. Panaszával egész Moszkváig jut el, tévedések áldozata lesz, stb. Míg azonban Golovjev minden lépése lényegileg helyzetének tarthatatlanságával és erőszakosságával, kegyetlenségével függött össze, s nyomában keserű érzések fakadtak, addig a jellemes lány - Katyja Ivanova - kalandjai ésszerű magatartást takarnak és lelepleződésükkel nem távolodunk a hőstől, hanem közeledünk hozzá, megnyeri együttérzésünket, stb. Mindez azt mutatja, hogy a valóságban a különböző esztétikai minőségek keverednek a komikummal, s ezek a kevert minőségek nem tükrözhetők tiszta műfajban. Nem emelhetjük ki bizonyos áttettséggel, szimbólikus vagy metaforikus módon, csak a komikus vonásokat, mert ebben az esetben elvesznek a realitást adó jellemek és szituációk a maguk árnyaltságával.

Ennek alapján kerülnek a harmincas évek vigjátékaiban előtérbe bizonyos társadalmi, szociális vonások. Így vesz részt a vigjátéki műfaj a szociális-kritikai realizmus alakulásában.

Igy, bár számunkra nem a dramaturgiai szerkezet változása az elsődleges tényező, hanem ennek szükségessége a realizmus szempontjából és eredménye esztétikai síkon, mégis bizonyos összevetése a korai és klasszikus burleszkek a harmincas évek vigjátékaival - amelyek általában, de nem feltétlen, a szociális-kritikai realizmushoz tartoznak, szemben a burleszkek naturalista-kritikai realizmushoz sorolhatóságával - érdekes lehet, hiszen ebben a kritikai realizmusként jelentkező formájának differenciálja is feltárul.

A burleszk - részletesebb elemzés miatt összefoglalója rövidebb lehet - minden tényezőjével a túlfokozást, túlnagyítást szolgálta. Ezzel teremt kontrasztot és szűkül le a jelenség kizárólag komikus vonásának tükrözésére, áttetté, elvonttá táve azt, még legélesebben társadalomkritikai műveiben is /pl. Chaplin/.

A burleszk tehát a komikumot a durva, érzéki hatásra számító felfokozásokkal érte el - cipőevés, fenékenrugások, arcbadobott torták, izzó parázsra ülés, foghuzások, stb. Nem véletlenül jelölhető ez a szakasz a naturalista-kritikai realizmus érvényesüléseként: Bizonyos elvonatkoztatás, hogy a jelenségek tiszta, csak komikumot mutatók legyenek, ehhez egy durva kontraszt megteremtése minden eszközzel való túlfokozással. Ez még a társadalmi környezet hatására létrejött ilyen vagy olyan vonás kigunyolásának sem lehetett elég megfelelő eszköze. Ha eltekintünk Chaplintól, aki művészete érett szakaszán, már tragikomikus és nem komikus figura megformálója volt - innen van az, hogy a burleszkkal kapcsolatban inkább az egyes /kétségtelenül figurákat is jelentő/ színészek - Max Linder, Buster Keaton, stb. - maradtak emlékezetesek, akik ugyan képviseltek bizonyos típusokat, de ez esztétikai jelentésében nem egyenlő egy Tartuffe-vel, vagy Hlesztakov-vel. Persze az sem véletlen, hogy ezek a típusok Molière-nél és Gogolnál találhatók, nem pedig a tiszta komikumot adó görög vígjátékokban.

A hang, mint említettük, csak egyik tényezője volt a maga rendkívüli formanyelvi lehetőségeivel annak, hogy a naturalista-kritikai realista módszer megváltozhatott. A formanyelv bizonyos fejlettségi foka maga is szükséges volt ehhez, s a változás már a hang nélkül is megindult, mert a valóság reális tükrözése egyre inkább megkövetelte, amint a film művészetté ért. Példa erre Mihail Romm: Gömböc /1934/ c. - Maupassant novellája nyomán készített - filmje, amelyben Romm önként mondott le az akkor már rendelkezésre álló beszéd lehetőségéről a vizuális eszközök fokozottabb kihasználása érdekében /a kokott meggyőzése érdekében folytatott agitáció hevességét és szívósságát így a gyorsan mozgó szájak bemutatásával jobban vissza lehetett adni, mintha a mozgást a szöveg érthetősége miatt mérsékelni kellett volna. /Lásd Balázs Béla: "A film", Budapest, 1961. 73. old./ Ugyanakkor a film dramaturgiai szerkezetét tekintve már átmenetinek tekinthető a burleszktől a harmincas évek vígjáték típusához.

A formanyelvi ujitás szenzációjától elinduló burleszk nevetetni akart anélkül, hogy ebben a nevetésben a kinevetés tárgya részben tisztázott lett volna, részben pedig megfelelő társadalmi jelentőséggel bírt volna. Ezen a fokon az eszközök fejletlensége miatt és a felfedezett lehetőségek kijátszási szándéka folytán természetesen olyan ötletek kerültek előtérbe, amelyek a nevetés általánosan kidolgozott mechanizmusára támaszkodtak. S ettől csak lassan fejlődve közeledtek a nem-különbségekre, hanem magatartásra, stb. orientáló kinevetés felé. Ennek eredményeképpen kerülnek előtérbe a vigjátékokban az árnyalt jellemelek, a valóságos szituációk és a pszichológiailag motivált cselekvések. Ezzel együtt a mechanikus komikum átvált jellem- és helyzetkomikumra. A filmburleszk mellett, de bizonyos mértékig helyette is, létrejön a filmvigjáték /ahogy jobb fogalom híján jelölhetjük/, amely már nem a mechanikus ötletek halmozása a tiszta komikum megragadása érdekében, hanem tartalmaz más esztétikai minőséget is, illetve a komikumot oldottabb formában.

Ebben a folyamatban jelentős szerepe volt nemcsak magának a hangnak, hanem a nyomában megjelenő színházi operetteknek és vigjátékoknak is. Bizonyos hagyománya ezeknek a filmekben már volt - emlékezzünk Stiller és Lubitsch műveire - ez most uralkodóvá válhatott. Két művészeti ág egymásra gyakorolt hatásának eredménye jó is és rossz is. Azaz természetesen létrejöttek a színházi gyakorlatot mechanikusan másoló művek. A színház fokozott bekapcsolódásának következményeként jelentkezett olyan tendencia, amely ha nem is jellemezhető színházi előadások mechanikus másolásával, de a filmművészet kialakult formanyelvének maximális használata ellen hatott, túl sokat igyekezve megoldani a hanggal, különösen pedig a beszéddel. Mindezt azonban annak a ténynek a fényében kell vizsgálni, hogy maga a formanyelv a tükrözési követelmények miatt egyébként is megért a változásra. S minden új tényezőt - a vizuálisakat is /a maguk idejében felfedezésükkor/ - ugyanugy tulzásba vittek, mint a hangot. Az operettek, revüfilmek, kabaréra emlékeztető bemondásokra épített vigjátékok tömege tehát szükségszerűtlenül hullandó volt az új lehetőség felhasználásának, a színház másolásának irányában. Ezek a filmek egyébként nem is váltak filmvigjátékokká, hiszen itt a film szinte csak a sokszorosítás eszköze volt, de nem a tükrözés, megmaradtak operetteknek, színpadi vigjátéknak, csak a látszatát keltve egy film-műfajnak. Ha meg-

vizsgáljuk az ebből leszűrődött eredményeket, akkor azt látjuk, hogy a filmvigjátékok úgy jelentek meg a burleszk /színházi hasonlattal mondhatnánk bohózat/ mellett, mint a filmtragédia mellett a filmdráma /szintén jobb szó híján jelölve így/. Hiszen nemcsak a komikum tükrözésében ment végbe változás, hanem a tragikumával kapcsolatban is.

A filmvigjáték tartalmilag a komikum oldottabb és kevertebb változatának tükrözéséhez jutott el. Ezzel a kinevetés is nagyon differenciálódott és megjelenhetett a pozitív-komikus hős, amely eddig csak mint tragikomikus létezett. Alapjában azonban a vigjáték is a kinevetés kritikai műfaja maradt.

Formailag a vigjáték is igen széles skálán mozogva sokat megőrzött a burleszkből, bár általánosabbak az olyanszerű művek lettek, mint az említett Frank Capra: Váratlan örökség. Az alapvetően pozitív hősnek vannak bizonyos komikus vonásai, amelyek helyzetkomikumokban tárulnak fel, illetve teljesednek ki. Az ilyen megrajzolása a vigjátéki típusnak világszertei meggondolásokból fakad.

S itt már felvetődnek azok a problémák, amelyeket általánosan mint a filmvigjáték válságát jelöltük. Egyik formai vonatkozásu, s abban áll, hogy a komikumot a film nem mint filmesztétikai minőséget emeli ki, tehát teret engedve a színházi eszközök uralmának a saját eszközeit háttérbe szorítja. Ennél azonban sokkal nagyobb veszély a valóság által megkövetelt más esztétikai minőségek tükrözésének /a komikummal együtt/ tulhajtása. Ezáltal a műfaj valóságalkító hatásának /a közönségre gyakorolt érzelmi-kritikai állásfoglaláson keresztül/ csökkenése.

A társadalmi szemlélet szerepe a filmvigjátékokban

Az első részben láttuk, hogy a nevetés alapjában kinevetés, hogy az ehhez szükséges komikumot éppen bizonyos kontraszt adja az ésszerű és az ésszerűtlen összefüggésének gyors leleplezésével, amihez bizonyos felülemelkedés kell az elavult magatartáson, az ésszerűtlenné vált vonásokon, vagy megnyilvánulásokon. Különböző fokon és árnyalatokkal, kritikáról van szó, amelynek társadalmi jelentőségű tárgyat kell illetni és az elítélt vonások kijavítását kell segíteni. Summásan megfogalmazva: a filmvigjáték-

nek méltónak kell mutatkoznia a művészet társadalmi feladatára - megfelelő hatásossággal /szinvonalon/ a rendelkezésre álló formanyelv kihasználásával kell a társadalom fejlődést elősegítő élményt közvetítenie.

Ezekből a megállapításokból kiindulva tekintsük át a mai vigjátékokban található törekvéseket, a legvázlatosabban, kizárólag a következtetések levonása végett.

Ha a kapitalista országok filmvigjátékai között nézünk szét, akkor - egy nem precíz felosztás szerint - a következő tendenciákat lehet megfigyelni:

Elsőnek egy kritikailag igényesebb irányzatot, amely alapjaiban nem támaszkodik a burleszkre, bár részleteiben felhasználja annak elemeit, kritikájának hordozói azonban nem ennek, hanem a szociális-kritikai realizmusnak megfelelő tényezők - a dramaturgiai szerkezet, a szavakba is foglalt közvetlen megállapítások, tehát jellem- és helyzetkomikumok. Kisebb vagy nagyobb mértékben ezek képviselve vannak valamennyi jelentős filmgyártó nyugati országban. Nézzünk végig - csak felsorolásszerűen - néhányat.

Angol: Michael RELPH: Rakétatámaszpont c. filmjében a komikumot az adja, hogy a nagyon is ésszerű tiltakozást a támaszpont létesítése ellen ésszerűtlen formában kell nyilvánítani, mert csak így válik hatásossá. Mario ZAMPI: Nevetés a paradicsomban c. filmben a rendező egy jó ötlettel különböző angol típusokat a tőlük legidegenebb cselekvésekbe kényszerített, ezzel a kontraszttal leplezve le általános magatartásuk ésszerűtlenségét.

Francia: Christian-Jaque: A törvény az törvény-ben az olasz-francia határon lévő városka ad alkalmat a születés és állampolgárság kérdésében érvényes merev bürokratikus törvények és eljárások leleplezésére, a hős kálváriáján keresztül. J.P. de CHANUIS: A papa, mama, ő, meg én c. film tulajdonképpen csak egy bájos szerelmi bonyodalom, de részleteiben a film igen sokat ad az adott életforma kritikájához is, azzal, hogy megmutatja bizonyos cselekvések kényszerűségét.

Olasz: Flavio STENO: Egy nap a bíróság-on-ja több részben felvonultatva a válópereseket, a szemérem elleni vétkest, stb. érzékelteti az ítéletek törvényszerinti, de igazságtalan voltát. Mario MONICELLI - Flavio STENO: RENDŐRÖK ÉS TOLVAJOK végeredményben a

csalást és a csaló elfogását egyaránt nem kívánt kényszerű tettek mutatja, amit csak a megélhetés érdekében hajtanak végre.

Amerikai: Billy Wilder: Legénylakás-a tulajdonképpen tragi-komédia. Hőse kiszolgáltatottságát mutatja a körülményeknek, amelyek még élete intim dolgait is befolyásolják.

Nyugat-német: Kurt Hoffmann: Csodagyerekek c. filmje a felismerő pozíciójából szatirikusan mutatja meg azt az éles kontrasztot, amelyre az elmúlt társadalmi fejlődés nagyon is alkalmat adott.

A felsorolt - és példaként - kiemelt filmek természetesen nem feltétlen a legjellemezőbbek /ennek eldöntése nagyon nehéz is lenne/, de kétségtelenül jellegzetes és nagy sikert arató alkotásai az adott országok filmgyártásának. Valamennyi, különböző fokon társadalmi problémát, vagy azt is, érint. Valamennyi különböző fokon felhasználja ehhez a burleszk áttett, felnagyított módszerét és túlfokozott hatását. A NEVETÉS A PARADICSOMBAN, A TÖRVÉNY AZ TÖRVÉNY, EGY NAP A BIRÓSÁGON, CSODAGYEREKEK jobban, a többiek talán kevésbé. Látszólag ennek arányától függetlenül érvényesül az erős hatású, mozgósító társadalom-kritika. Különösen ha ezt már ott kezdjük vizsgálni, hogy melyik film választ tárggyául fontosabb jelentőséget. Ekkor már a RAKÉTATÁMASZPONT és a RENDŐRÖK ÉS TOLVAJOK is előtérbe kerül. Ez a kérdés tehát ezen a körön belül nem dönthető el. Nézzünk további példákat, amelyekben a burleszk nemcsak elemekben, részletekben van meg, hanem szinte műfajszertűen:

Angol: Alexander MACKENDRICK: BETÖRŐ AZ ALBERLOM c. filmjében egy betörőbanda tagjai egymást ölik meg egy öregasszony miatt. Val GUEST: POLYTASSA ADMIRÁLIS! c. film egy tengerészhadnagy és admirális tisztviseelő véletlen elcseréléséről szól.

Francia: Maurice REGAMAY: MEGMENTETTEM AZ ÉLETEM-ben egy ismeretlen zeneszerző karrierjéről beszél annak öngyilkossági szándéka kapcsán. Robert DHERY: A SZÉP AMERIKAI-ban egy olcsón szerzett amerikai autó nyomán jelentkező kalandokat mutatja.

Olasz: Luigi ZAMPA: A RENDŐR-ben egy ügyefogyott alak egzisztenciát szerző próbálkozásai kapcsán gyakorolt kritikát. G. PATERONI: AZ AGGLEGÉNY ÖRÖMEI-ben két agglegény sikertelen kísérleteit látjuk egy lakás kihatásának felhasználására.

Amerikai: Norman PANAMA - Melvin FRANK: KOPOGD LE A FÁN-ban kémszervezetek valószínű háborúja folyik egy tervrajz megszerzéséért olyan embertől, aki azt sem tudja, hogy nála rejtették el.

Nyugat-német: Hans QUEST: A MESTERDETEKTIV-ben egy bravuros és bonyodalmas nyomozást látunk.

Ezeket a filmeket, amelyeket mint példákat ugyanúgy lehet jellemezni tipikusságukat illetően, mint a fentieket, kétségtelesen a filmburleszk, filmbohózat műfaji megjelöléssel illethetjük, szemben a fent ismertettekkel, amelyekre a filmvigjáték meghatározás illik. A klasszikus, sőt korai burleszk sajátosságai jelentkeznek itt. Azonban ezek társadalmi-kritikai tendenciája messze elmarad a fentiek mögött, ugyanakkor a nevetetésben, a komikus hatás közvetítésében, ezek járnak elől.

Igy felvetődik a kérdés: használhatatlan-e ma a burleszk - nemcsak részletekben és elemeiben - hanem műfajként, társadalmilag jelentős fonákságok, visszásságok, dolgok kritikailag éles - s a naturalizmuson felülemelkedő - kinevettetésére? Vagy fordítva feltéve a kérdést: feltétlen megköveteli-e a kritikának a társadalmi jelentőségű formája a színházhoz való közeledést, a komikum, mint esztétikai minőség olyan oldását, amely kizárja a burleszket, mint műfajt, a maga éles hatásosságával? Azaz: feltétlen az élmény részben filmesztétikai voltának, részben élességének a rovására kell, hogy menjen-e a közvetlenebb, hübb tükrözése a valóságnak?

A burleszk elsőnek jelentkező műfaja a filmművészetnek. S a filmművészet nagy módszertani változása - a huszas és harmincas évek között - a naturalis-kritikai realizmustól a szociálisig nem a komikum megragadásának, hanem éppen a tragikum tükrözésének, a tragikus hősök megalkotásának nevében ment végbe. Így nem véletlenül szorult egy kicsit perifériára a burleszk. A tragikus hős, mint az azonosulás, átélés új fokát jelentő tényező által kívánt dramaturgiai szerkezet éppen ellene hatott annak, amit a burleszk tiszta formájában /mert tragikomikus formája már a tragikum felé vezető ut keresésére utal/ megvalósítani igyekezett - a kinevettetésnek, a leleplezésnek, a valami vagy valaki ellen való mozgósítás éles, felülemelkedett pozícióból való hatásának. Az ennek megfelelően létrejött vigjátéki műfaj, mint sajátos kompromisszum, bár megoldott problémákat /a komikum hős jelentkezését nem szólszerűen elítélést érdemlő variánsában, az árnyalatok kérdését, a komikumnak más esztétikai minőségekkel, pl. széppel való keveredésének problémáját/, de egyben ellentmondást is támasztott a filmművészet kritikai-kinevettető feladatának megmaradása és az

ezt /bizonyos módosulásokkal, de nem a színházi vígjátékba való átmenettel/ legjobban szolgálható burleszk műfaj kiejtésével, vagy csak elemeiben és öncélu mulattatásra való megőrzésével. Ha durván akarjuk megfogalmazni a kialakult helyzetet, azt mondhatjuk, hogy a nyugati filmgyártásban megjelent egy enyhébb vígjátéki műfaj a társadalmi-kritikai feladat ellátására és tovább élt a burleszk, mint éles hatású műfaj a sekélyebb tartalmu mulattatás eszközeként. Ez persze csak sok kivétellel igaz, mégis egy szigorú vizsgálat, amelynek csak vázlatos eredménye közölhető itt, ezt látszik alátámasztani. Ebben persze helytelen lenne kizárólag vagy elsősorban a művészeket hibáztatni. Nyilvánvalóan a társadalmi helyzet, amely gazdasági, politikai, stb. síkon egyaránt akadályokat gördít az adott társadalom lényeges mozzanatainak éles kritikája elé - az elsőrendű tényező. S éppen mint ilyen, különböző utak keresésére kényszeríti a művészeket. Nézzünk meg egy-két ilyen utkereső próbálkozást:

René CLAIRt A VILÁG MINDEN ARÁNY c. filmjével aligha sorolhatjuk ide akár annak tartalmi, akár formai tényezőiből indulunk ki. Az olasz neorealizmushoz tartozó - fent is idézett - filmek részben már a múlté, ilyen próbálkozásaikban pedig mint Luigi Zampa RENDŐR-e, sokkal több a régi sablon és az öncéluság, mint a kritikai igény. Ez mondható Billy Wilder olyan művéről is, mint a NÉHÁNYAN FORRÓN SZERETIK. Norbert Carbonnaux - hogy visszatérjünk a franciákhoz - CANDIDE-ja szintén nagyon felemás és sokszor út mellé szintén öncélu mulattatással.

Talán Jacques TATI kísérletei - köztük elsősorban a NAGYBÁCSIM - érdemelnek a fenti probléma szempontjából figyelmet. TATI e filmben a burleszk felnagyítási módszerét nem az egyes emberekre alkalmazza /kövér, sovány, stb./ hanem társadalmi típusokra, különös tekintettel a társadalmi - emberi magatartásra, környezetre, stb. Sajnos kontrasztba ezzel a kispolgárt állítja, akinek alakjában ugyan sok van a chaplin-i kisemberi-emberiből, de mégsem azonos azzal. Ez pedig nem a kiélezés, hanem az elvontság irányába hat.

Louis MALLE: ZAZIE A METRÓBAN c. filmjében viszont éppen a kispolgárt bírálja. Cselekvést és mozgást felfokozó módszerével a burleszket a szürrealizmusban használja fel, mint annak idején a francia avant-garde. Így a szemléleti élesség nem a kritika elvontságát, hanem a kifejezés elvontságát eredményezi.

Charles CHAPLIN, mint az EGY KIRÁLY NEW-YORKBAN c. műve mutatja, módszerét tekintve e kísérlet stádiumában van, hogy a DIKTÁTOR /1939/ és a Monsieur Verdoux /1947/ eredményeit továbbfejlesztthesse a RIVALDAFÉNY /1952/ után is, az ezt megelőző tárgyválasztással és szemléleti élességgel.

Mind ezek a kísérletek azt mutatják, hogy van eredmény és kiút is a vigjáték válságából ennek formanyelvi és műfaji oldalát tekintve. Nehezebb azonban a helyzet a kritika élességének és tárgyának vonatkozásában, de ebben nem is várhatók kellő eredmények a kapitalista országokban, ahol a lehetőségek korlátozottak.

A Szovjetunió és a népi demokráciák filmművészetében a burleszk alig, vagy egyáltalán nem jelentkezik, mint hagyományokkal rendelkező és így ható tényező. Ugyanakkor természetesen nem lehet ezeket a filmművészeteket mereven elválasztani a nyugati országokétól, különösen azok hatásától, sem most, sem korábban, a burleszk virágzása idején. Egy könyv kellene hozzá, hogy a népi demokráciákban külön-külön szemügyre vegyük a filmvigjáték helyzetét, s ennek egy korlátozott célu tanulmányban nincs is értelme. Néhány szovjet vigjáték kapcsán felszínre kerülnek ugyanazok a problémák, amelyek legáltalánosabban jellemzők máshol is.

A Szovjetunióban, mint láttuk az előzőkben, bizonyos szűk teret kapott a burleszk. Protazanov filmjei majd a VIDÁM FICKÓK alapjában erre épültek, de sajnos eredményeik nem túl nagyok. A Volga-Volgá-ban ugyanez a helyzet. A sikeres részek abban az irányban mentek, amellyel már Eisenstein: Régi és új /1929/ c. művében találkozhattunk, amikor a traktorszerzésnél a rendező a bürokratizmust és személyi kultuszt szatirizálta.

Anélkül, hogy az ezek mellett létrejött jó vigjátékok hosszu, de nem túl jelentős sorát végignéznénk, lássuk néhány utóbbi időben készültet, ha nem is napjainkból, de az 50-es évekből.

Mihail KALATOZOV: LUXUSTUTAJON c. filmjében két barát elviszi a harmadikat - egy építészeti vezetőt - tutajon egy nagyobb kirándulásra, hogy a kényelmetlen körülmények között, s beosztottságaival való találkozás révén döbbenjen rá bürokratizmusára. A film - most nem beszélve szentimentális részeiről - a burleszk elemek mérsékelt használatával ad fontos jelenségről mérsékelt kritikát.

Sajnos a mai szovjet filmben nem vált általánossá még ez a tendencia sem. Igor LUKINSZKIJ: A BALKEZES UJONC c. filmjének főhőse egy balkezes kolhozista, akire akármit biznak, mindig bajt

csinál, míg végre a katonaság segít rajta. Ebben még van a valóságos komikumból is néhány mozzanat, ami teljesen hiányzik Szergej SZAMSZONOV: A KIRAKAT MÖGÖTT c. filmjéből. A film története a következő: Egy áruház készruhaosztályának vezetője sikkasztás-lopás gyanújába keveredik. A konfekciógyár igazgatónöje áll mellé, aki-vel mindig harcban állt a selejtes áruk miatt. Végül kiderül ártatlansága és minden rendbejön, még a kettőjük Ugye is. Nyilvánvaló, hogy ebben a történetben, s az általa feltárt jelenségben lényegi esztétikai minőségként nincs komikus. A film mégis vigjáték, főleg mellékszereplői révén: egy elárusítónőbe szerelmes rendőr rengeteg disztárgyat vásárol, egy félénk komszomoltitkár nem meri bevallani szerelmét, egy idős könyvelőt meggyanusít féltékeny felesége, stb. Tehát nem is a burleszk elemeket használva, hanem bohóckodással igyekeztek nevettetést fakasztani megfelelő tárgy nélkül. Éppen ezért nem lehet pozitív eredménynek tekinteni a nagymértékben elszaporodott, különböző helyen dolgozó vagy posztot betöltő emberek ügyetlenségére és ügyetlenkedésére épített vigjátékokat sem, amelyek a helyzetkomikumra épülve, még az egyedi hős jellemét is alig érintik. Ugy tűnik, hogy ezek csak az igazi fonákságok és hibák kritikájától való huzódózás következményei. Természetesen nem arról van szó, hogy minden vigjátékban szélsőséggént kell jelentkezni a társadalom-kritikának, hiszen mint fent láttuk, éppen az árnyalatok miatt jött létre a burleszk mellett maga a vigjáték műfaja. De ahogy nem lehet a komikumok tükröződésének egyetlen szférájává csak a burleszket tenni, úgy nem lehet csak a vigjátékot sem. Különösen akkor nem, ha ez kompromisszumot takar és nem a reális tükrözés érdekét szolgálja.

A burleszk és vigjáték formanyelvi és műfaji problémája egyrészt, másrészt pedig módszerbeli szemléleti kérdése itt is áll, csak megoldásának megvan az objektív feltétele. Hiszen itt - a nem kapitalista országokban - korlátozás a visszasságok és hibák bírálataban nem lehet. A feltétel léte azonban még nem egyenlő a megoldással. Mindez, amit eddig vizsgáltunk ugyanis csak a burleszk és vigjáték műfajoknak alapvető esztétikai viszonya a komikumhoz, amelyet tükrözniük kell. Igaz, említést kaptak a komikum különböző fokai és árnyalatai is, de az áttekintés még sem ment túl az alapvető esztétikai síkon, a vigjáték válságának éppen ebben az aspektusban való vizsgálatán. Ez helyes, mert a probléma lényegét adja, de nem kielégítő, mert nem érinti az alkotás, a

gyakorlati megoldás során felvetődő kérdéseket, tehát csak kiindulópontul szolgálhat, utmutatásul a kérdés megvilágításához, de nem lehet kézikönyve a megvalósításnak. Még kevésbé pótolhatja az arra irányuló művészeti kísérleteket.

Összegezve tehát megállapítható, hogy a szovjet és népi demokratikus filmgyártásra is áll az előrelépés irányaként a következő: a társadalmilag fontos jelenségek /hiányosságok, fonákosságok, hibák emberi magatartásban, intézményekben, stb./ bírálatainak mennyiségi és főleg minőségi fokozása közvetlen, nyílt, a burleszk elemeit vagy műfaját felhasználó, éles és hatásos kinevetető formában. A burleszk és bohóckodás öncélúságának megszüntetése és a megfelelő vigjátéki forma létrehozása azokkal a jelenségekkel kapcsolatban, amelyek nem egyértelműen kinevetendők, amelyekben a komikum más fokon, árnyalatokkal és más minőségekkel keveredve jelentkezik. Ennek a következtetésnek történeti, társadalmi és esztétikai szükségessége és alapozottsága a fentiekből nyilvánvaló.

KARCSAI KULCSÁR István:

IFJUSÁGI FILMJEINK A FELSZABADULÁS UTÁN

/1947-1961/

Film és ifjúság problémája ugyanolyan régi, mint maga a filmművészet. Hazai film-irodalmunkban is már a század elején találunk erre vonatkozó tanulmányokat, könyveket, feljegyzéseket. Napjainkban egyre jobban előtérbe kerül ez a kérdés világszerte, nálunk nem kevésbé. Különösen az utóbbi időben mozdult meg ilyen irányban szinte egész közéletünk. A Filmművész Szövetség keretén belül megalakult az Ifjúsági Filmbizottság, a filmek ifjúsági korcsoportok szerint ajánlva kerülnek a közönség elé, hírlapok és folyóiratok vetik fel a kérdést, sőt Film és Ifjúság címen időszaki lapja is van már ennek a témakörnek. A következőkben nem egyszerűen egy újabb írással szeretnénk szaporítani a megjelent cikkek és tanulmányok számát, hanem gyakorlatilag próbáljuk vizsgálni, milyen eredményeket értünk el a felszabadulás óta ifjúsági és játék-filmjeinkkel, melyek voltak egyáltalán ezek a filmek és beváltották-e azokat a célkitűzéseket, melyeket el akartak érni? Talán nem lesz tanulság nélkül való.

A felszabadulás után újjáéledő magyar filmgyártás egyik legjelentősebb alkotása, a VALAHOL EURÓPÁBAN, ifjúsági téma. A film 1947-ben készült, abban az évben, amikor a kommersz filmek áradata öntötte el a mozikat és 210 bemutatott játékfilmből 107 amerikai volt, jórészt gengszter, cowboy történetek vagy zenés revüfilmek. A magyar filmgyártás alig-alig indul meg és még az államosítás előtt voltunk. A filmet a Magyar Kommunista Párt finanszírozta, példamutató kezdeményezéssel a korabeli viszonyok között

a társadalmilag leghaladóbbat, művésziileg legfrissebbet és legszinvonalasabbat nyújtó alkotást támogatva ezáltal.

A forgatókönyv egy alkotó kollektíva munkája, melynek megírásában szerencsés módon maga a rendező, Radványi Géza, a nagy alkotó kedvvel hazatért, világszerte ismert Balázs Béla, Fejér Judit és Máriaassy Félix vettek részt. A film világsikert aratott, az ENSZ védnökséget vállalt felette. Radványi Géza filmjét valóban ma is úgy tarthatjuk számon, mint a felszabadulás utáni magyar filmgyártás egyik legnagyobb eredményét.

A film határozottan antifasiszta tendenciájú, humanista szemléletű alkotás. Témája a háború szörnyű megpróbáltatásai között magukramaradt gyermekek sorsa. A háború, egy-egy jellegzetes, kegyetlen villanásként, csak mint előzmény jelenik meg. Magyarországon vagyunk, de lehetnénk bárhol Középeurópában. A háború formailag véget ért. Béke van. De ez a béke még tele van nyugtalanossággal, be nem gyógyult sebekkel, félelmekkel és a szétvert ellenség még itt bujkáló gonosz elemeivel. A legnagyobb kárt ez a pusztítás a gyermekek lelkében okozta. A gyermek: áldozat, ebből indul ki a film. A háború idejét mutató képsorokon csak gyerekeket látunk: menekülő, féltő, szenvedő gyerekeket, a háború, mint elszabadult rém szirénahangban, bombák robbanásában, vagy szimbolikus képekben nyilvánul meg, pl. a ligetben kószáló gyermek légitámadástól rémült arca váltakozik az elhagyott barlangvasut sárkány fejével, a panoptikum szörny figurával és a viaszt izzadó, olvadó Hitler alakkal. Megtartja ezt a koncepciót akkor is, mikor konkrétbb történésben elevenedik meg a múlt, a meggyalázott lány félelmes atmoszférájú jelenetében, ahol a lány áldozatvállalását kijátszó német katonának csak az árnyékát látjuk. A film csak egy-egy jelzéssel utal a szörnyűségekre, melyeket a főszereplő gyerekek a háború alatt átéltek és általában a háború borzalmaira. Ilyen jelzés, mely azonban tökéletesen elég és művésziileg a helyén van, a szögesdróttal befont ablaku vasuti teherkocsik schnittjeinek a sora, ahol mindig más-más ország vasuti jelzését látjuk a kocsikon, jelezve, hogy a fasizmus hogyan igazta le hatalmas területeken az emberek millióit és ilyen vonatkozásban mennyire egyéforrt Európa népeinek a sorsa.

Talán ezekből a vázlatos feljegyzésekből is kitűnik, mennyire képi hatásra törekedett Radványi. Szinte szenvedélyesen keresi a filmszerű kifejező eszközöket, a kép nyelvét. Ez a filmnyelv

mai szemmel is megállja a helyét, ha itt-ott ma már kissé porosnak is tűnik. Ne feledjük, hogy a film készítése óta tizenöt év telt el, méghozzá olyan tizenöt év, mikor forradalmas megváltozott a film technikája és formanyelve. És mindjárt szomorúan hozzátéhetjük, hogy filmművészetünk igen kevésbé tartott lépést ezzel a fejlődéssel. A VALAHOL EURÓPÁBAN kifejezésformája mai filmjeinkhez viszonyítva ma is eleven és elfogadható, születése idején pedig a világ filmművészetének legjobb szintjén állt.

Lényeges a formai problémákra felhívni a figyelmet, mert ez elválaszthatatlan a mondanivalótól. Ezek a határozott egyéniségre valló képsorok tudták csak tolmácsolni a film humanista mondanivalóját: a gonoszságokat felnőttek követték el, a gyermekek áldozatok, a kor áldozatai, akiket meg kell menteni, bárholnan jöttek. Tolvajjá, rablóvá, durva lelkű csavargóvá a háboru tette őket, de emberré már az új társadalomban nőnek, ha ez a társadalom összefog és mindent megtesz a megmentésükre. Sajnos a film második részében erősen csökken a mű lendületes kifejező ereje, sokat szónokolnak, sok mindent kimondanak, ami amúgyis világos. Főleg a visszavonultan élő nagy karmester /Somlai/szövegei gyakran frázisoktól zsufoltak.

A film vitathatatlanul magán viseli egy korábbi nagy alkotás, az UT AZ ÉLETBE hatását. Ez a film, az első szovjet hangosfilm, Nyikoláj Ekk műve, 1930-ban készült. Az intervenció háboruk után játszódik a Szovjetunióban és lényegében Makarenko munkásságának és tanításainak művészi feldolgozása. Bemutatja, hogyan válnak züllött, utszéli csavargókból, akiket a háboru tett azzá, a szervezett munka nyomán újra a társadalom becsületes tagjai. A VALAHOL EURÓPÁBAN nemcsak alapmondanivalójában, hanem kifejezési formájában is a szovjet film hatása alatt áll. Utalunk itt csak példaként kiragadva egyetlen motívumra, a hajtányon célja felé igyekvő főhős erdei útjának /Ekk/ és a sebesült szállítás erdei képsorának /Radványi/ stílusbeli és hangulati azonosságára. Mindent azonban nem rosszalólag említjük, sőt! Hiszen nem másolásról vagy utánérzésről van szó, hanem egy nagy példával való tudatos művészi rokonságról. /A tudatosságra vall, hogy Balázs Béla jól ismerte Ekk filmjét./ Érdekes és jellemző a külföldre távozott Radványi további életutjára, hogy egy nemrégiben készült filmjében is jelentős művek hatását látjuk. ÉS EZT NEVEZIK ÉLETNEK... címen forgatott filmet a mai fiatalokról Nyugat-Németországban,

ez a filmje azonban Carné LES TRICHEURS-jének és Chabrol UNOKATESTVÉREK c. filmjének halvány és rendkívül gyenge utánérése. Érdekes példája ez a művészileg tudatosan vállalt példakép inspiráló hatása és az olcsó másolás közötti különbségnek.

A VALAHOL EURÓPÁBAN-nak természetesen megvannak a szemléletből eredő korlátai is. A film, mint már említettük, antifasiszta, polgári humanista szemléletű. Ez a szemlélet a film cselekményének bizonyos általánosításához vezet. Tudatos általánosításról van itt szó, olyan igyekezetről, hogy mindez bárhol megtörténhetett, ahol a fasiszták garázdálkodtak, a fiatalok megmentése pedig minden emberségesen gondolkodó egyén kötelessége. Mindez azonban konkrét társadalmi viszonyok között is elmondható lett volna, talán még szerencsésebben. Konkrétan jelentkezik a filmben a fasiszmus. Ugy is, mint előzmény /háború/, ugyanis, mint lappangó veszedelem /a hivatalban megbuvó SS/. Ezen túl azonban légtüres térben zajlik a cselekmény. Valamiféle városban valamilyen rendeletet hoznak, valami élet megindul, de hogy kik hozták ezt a rendeletet, kik indítják meg az életet, erről nem értesülünk. A konkrét mondanivaló helyett itt lép funkcióba a már említett frázis-sorozat, a hiteles valóságábrázolás helyett a ködös általánosítás, a könnyzaccokkra számító hatás /Kuksai halála/ és a gonosz erők naiv leegyszerűsítése /gyereket mérgező, egyenruháját naftalinban a jövő számára eltevé SS/.

A VALAHOL EURÓPÁBAN művészi és világszemléleti korlátai ellenére ma is a legjobb magyar filmek közé tartozik. Legelső, világvizonylatban is jelentős eredménye a felszabadulás utáni magyar filmgyártásnak. A fiatalok, az ifjúság problémáját veti fel. Nagyszerű kiindulópontja lehetett volna annak, hogy a fiatalokkal foglalkozó filmek hosszú sora következzenek utána, lépést tartva társadalmunk fejlődésével, legalábbis megközelítve ennek a filmnek művészi színvonalát. Sajnos nem ez történt.

1948-ban eldőlt a hatalomért folyó harc, az alapvető termeléseszközök állami tulajdonba kerültek, megindult a szocialista építés és ennek nyomán nagyméretű kulturális forradalom bontakozott ki. Köztudomású, hogy ugyanekkor erőteljesen jelentkeztek a dogmatikus, szektás vezetés hibái is, társadalmi és kulturális téren egyaránt. Művészi téren /vonatkozásban/ ez a somatizmusban, a "lakkozás"-ban nyilvánult meg. Filmművészetünknek erre a korszakára ugyancsak ezek a hibák jellemzőek, a gyártás számszerű fel-

lendülésével egy időben. Szomorúan jellemző, hogy ez a fél évtizedig tartó korszak /1948 - 1953/, mely elsősorban az aktuális, mai témákat helyezte előtérbe /1951-ben kilenc játékfilmből nyolc mai témájú volt/, az ifjúságról mindössze egyetlen egy játékfilmet tudott létrehozni, az is csak a munkaerőtartalék /MTH/ toborzás kampány feladatát propagálja. Ennyi mondanivalója volt a kornak a film nyelvén az ifjúsághoz?

AZ IFJU SZIVVEL c. színes film 1953-ban készült, a forgatókönyv írója Bacsó Péter, rendezője Keleti Márton. A film az MTH-tanulók életét igyekszik ábrázolni, ezen belül két fő feladatot népszerűsít: a falusi fiatalok toborzását és a fiatalok körében zajló munkaversenyt. Az első feladat olyan jól sikerül, hogy minden fiataalt sikerült faluról felhorni, még olyanokat is, akiknek ehhez semmi kedvük sincs, hogy mi lesz így a faluval, ki marad ott dolgozni, arról könnyedén megfélelkeznek a film alkotói. A munkaverseny pedig ugyancsak kiválóan zajlik, olyan lázasan, hogy ugyszólván ez a fiatalok egyetlen tevékenysége, életük egyetlen problémája. A munkának, a tanulásnak, az örökös szervezésnek ebben a már öncélú lázában teljesen elvész az ember. Kinos gonddal vasalt egyenruhákban, arcukra merevedő állandó mosollyal közlekednek a színészek, idősebbek, fiatalok egyaránt. Ez a mosoly sehol nem fed emberi érzéseket. A fiú /Soós Imre/ bemegy apjához /Pécsi Sándor/ a hajógyárba. Legalábbis hetek óta, vagy még régebben nem látták egymást. Az apa még egy darabig máshoz beszél, aztán vet csak egy pillantást a fiára és indul meg néhány rideg mondatváltás közöttük. Hangsúlyozzuk, hogy itt még a legjobb a kapcsolatuk. Ez a kis jelenet is csak arra jellemző, ami a film egészére, hogy egyetlen oldott gesztust, őszinte emberi hangot nem találunk a cselekmény során. Ime a szerelmi jelenet: holdfény, Dunapart, fiú és lány együtt a csillagos ég alatt, természetesen tisztes távolban egymástól. Végre a lány megszólal: "Nem is tudtam, hogy te ilyen jó esztergályos vagy!" Utána duett, a film slágere.

A konfliktus-nélküliség hamis elve erre a filmre is rányomja bélyegét. Miután igazi társadalmi - emberi konfliktus ábrázolásáról szó sem lehet, valami cselekményt viszont teremteni kell, megszületnek az ál- konfliktusok. Az ifju főhős rosszul tanul, de egyébként a gyakorlati munkában roppant lelkes. Ám ujitása így nem sikerülhet. Összeül egy, jórészt fiatalokból álló, helyi vész-

törvényszék, ahol éppen az a lány, aki a vádlott főhősnek tetszik, kimondja a szörnyű ítéletet: "Nem vagy alkalmas termelési felelősnek!" A beállítások, közelképek kellően aláhúzzák a hatalmas feszültséget. Teljes emberi összeomlás. Most dobban rá a fiu, hová jutott. Nem alkalmas termelési felelősnek! Ugyanez a véstörvényszék ítél három "megtévedt" fiatal, két fiu és egy lány felett. Valójában soha nem derül ki, mi a vád ellenük. Legfőbb "negatív" jellemvonásuk, hogy szeretik a jazzt, sőt, horribile dictu, szeretnek szvingelni! Végül a főhős egy későbbi jelenetben le is üti a fiukat, akik eltűnnek a sötét éjszakában, így is jelezve, mennyire szemétrevalók. "Megmenteni" őket vagy egyáltalán emberi hangon beszélni velük, meg sem próbálkozik senki. Persze, mit is mondhatna, hiszen, az "ellenségnek" hangsúlyozzuk, semmi bűne nincs! Hol vagyunk már a VALAHOL EURÓPÁBAN humanizmusától!

A film egész elhibázott felfogását magyarázhatjuk a korból, a sematikus, dogmatikus szemlélet általánossá válásából. De az igénytelenség azért nem volt kötelező! Latabárnak egy sütő, főző, jószívű portás szerepében a legsilányabb operettekénél is gyengébb viccek jutnak. Humorának fő forrása, hogy véletlenül lekvárba nyul, majd orrbavágja saját magát. Pongyola szövegek, kidolgozatlan jellemek jellemzik az egész filmet. És bár elismerjük, hogy ezeket az alakokat nem lehet színészileg ábrázolni, de az, hogy a legegyszerűbb mondatokat sem tudják "rájátszás" nélkül megoldani a színészek, már igazán tulzás. És mit szóljunk a giccs ilyen mértékű terjesztéséhez? Kezdve attól a színpadi képtől, mikor a népi tánc kiszorítja a szvinget /lásd: magyar operett sz. 1930-as években, magyar nóta - jazz párbaj/, egészen a szirupos és köruti giccsfestőket idéző dunaparti felvételekig, lobogó zászlókig. A főcím virágos ága különben még a cselekmény megindulása előtt mindent elárul.

1954-ben már kibontakozott a proletárdiktatura demokrácia jellegének fokozott előtérbe kerülése. A sematizmus korszaka le-tűnőben volt. A filmművészet területén is az előző korszakokhoz képest nagyobb művészi szabadság bontakozott ki, előtérbe került az árnyaltabb emberábrázolás, a valóság sokrétű bemutatásának lehetősége. Ebben az évben született az ÉN ÉS A NAGYAPÁM, Palotai Boris forgatókönyve nyomán, Gertler Viktor rendezésében.

A film alapszituációja megragadó és sokatigérő. Berci, az alig felcseperedett rongyos kisunoka együtt rója az országutat és

az ország új építkezéseinek labirintusát részeges, züllött nagypapjával. A háború szétzilálta a családot, ketten maradtak. Valahogyan, minden nyomorúság, verés, részegeskedés ellenére összetartoznak. Hogyan kevérednek végülis az egyik építkezésen, történetesen Sztalinvárosban olyan szituációkba, hogy a tisztuló társadalom szinte magától értetődően és törvényszerűen magához emeli ezeket az alapjában véve derék embereket, ezt lett volna hivatva megmutatni a film.

Csak hogy a sematizmusból nehéz kikeveredni! És nemcsak az ütemes "Rákosi!" kiáltás és a munkaverseny szüntelen emlegetése jelenti a sematizmust. Minderről itt szó sincs. Ezen "tuljutottak" az alkotók. De maradt az érzélgősség, a mesterkéltség és hamis csellekményvezetés és a lakkozás jellemábrázolásban, játékban, díszletben, kellékben, fényképezésben egyaránt. Színes filmről lévén szó, ez még erőteljesebben kitűnik. Minden és mindig csillog, villog, ragyog, szípkézik. Végül pedig politikai sematizmus helyére az ifjúsági irodalom sablonjai léptek, a vasgyűjtés és a sorsdöntő futballmérkőzés, süvöltő három győztes góllal.

Lendülettel kezdés - egy bicikliverseny mozgalmassá bemutatása - után hamarosan ellankad a film ritmusa. Lassú, hosszadalmas, véget nem érő expozíció bontakozik ki. Már a film felénél tartunk és még mindig csak az alapszituációt bogozzák. Aztán nagypapa hirtelen megváltozik. Lemond az ivásról és cipőt vesz Bercinek. Erre persze a fiú is megjavul. Még egy kis mesterkéltség: a megtért fiú, aki csak egy régi lovasszobrot akart elvinni a MÉH-nek, legalisan, bizonyítékokkal felszerelve arról, hogy nem műemlék, tolvajnak nézik. Közben elkezdődik a sorsdöntő futballmeccs. Persze Berci megszabadul, három góljával a második félidőben megmenti a csapat becsületét és a pályára nagypapa is berobog egy teherautóval, rajta a lovasszobor. Meccset, fémgyűjtési versenyt, mindent megayartek, jutalmul még Budapesten az uttörő vasúton is utazhatnak, ezzel járul a film. Bercit látjuk befejezésül, ragyogó uttörő egyenruhában - az uttörővasut ütközőjén, nehogy bárkiben is a sematizmus érzése támadjon fel: lám, azért nem javult meg egészen a kis hamis, ilyen csinyjei vannak, uttörő léte-re ütközőn utazik!

Roppant erőszakolt és mesterkéltség az egész történet. Sajnos a mellékszálak, az epizódok /pld. Daru Kati ragaszkodása a libához és az e körüli bonyodalmak/ sem jobbak. Hozzájárul a teljes kép-

hez még Jónéhány sablon /Berci a szemeteasládában óra alatt az osztályban, lásd: Karinthy/ és érzelgősség /tanítónéni ruhasztoppolása a munkásszáláson/ vagy ál-közvetlenség /Kati mamája - tanítónéni beszélgetése a konyhában/. És a munkásokból, a város lakóiból végülis alig látunk valakit. A munkásszálás ezer színre lehetőséget nyújtó légkörét egyetlen figura: nagyapa tudálékos kollegája, Králik jelzi.

A filmnek sikere volt és az elmondottak ellenére mégsem mondhatjuk, hogy alaptalanul. Összehasonlíthatatlanul oldottabb, könnyedebb, derűsebb légkörre van mint az egy évvel előbb készült IFJU SZIVVEL-nek. A két film, két világ. Persze ez nem lehet értékmérő, de ugyanakkor nem szakadhatunk el a kortól, melyben a film készült. A közönség hálás volt ennyi közvetlenségért, derűért, felszabadultságért is és elnézte, vagy észre sem vette a film sematikus és lakkozott felszínességét. Gertler Viktor ahol tehette szívesen felhasználta a kamera mozgáslehetőségeit, igyekezett levegős, mozgalmas képeket teremteni, de az említett hibáknak éppúgy részese, mint a film írója. Javára irandó viszont a két gyerek főszereplő /Berci és Daru Kati megszemélyesítőjének/ közvetlen és őszinte játéka. /Már az örökké egy masszában, éppen a "konfliktusok"-hoz csapódó gyermek-nyájról nem mondhatjuk el ugyanezt./ És jók a színészek: Gózon, a magyar film veteránja, ezer színű és még akkor is szívünkbe zárjuk, mikor részeg. Nagyon mulatságos karikatúra Balázs Samu Králikja, ők viszik a filmet, de kedves tanítónő Ruttkai Éva is.

Gyermekek számára készült vigjátéktól igazán nem követelhetünk túlzottan sokrétű életábrázolást vagy feleletet a kor égető kérdéseire, de azt elvárhatjuk, hogy őszintén, egyszerűen ábrázolja hőseit, környezetét, a világnak azt a kis részét, amit a történet kiragad. Érdekes a két főhős, - nagyapa és unoka - megragadó a környezet, az épülő, ellentmondásokkal, színekkel teli új város, és roppant kevés az eredmény. Az ÉN ÉS A NAGYAPÁM példája annak, hogy mennek el a lehetőség mellett filmíróink és rendezőink, hogyan győz ismételten a sok szempont, a sablon, a felszínes megoldás.

Végül - feltétlenül ide kíváncsiak - ebben az évben rendezett Gertler egy kisfilmet. MórícZ Zsigmond novellája nyomán, AMI MEGÉRTHETETLEN címen. Nem akarunk olcsó játékot üzni a szavakkal, de valóban megérthetetlen, hogy ugyanaz az ember rendezte a két

filmet. Ennek is gyermek a hőse, a gyermek problémáról szól a film. A nagy színes filmben mutatkozó külsőségességnek, hatásvadászatnak nyoma sincs itt. A kisfilmlet szinte érzelmek, ki nem mondott szavak, csak megsejthető, de félreérthetetlen hangulatok, tartott tónus, modern, átélt színjátszás jellemzi. És vitathatatlanul felismerjük a rendező kezét, nem lehet a filmet elintézni azzal, hogy Móricz szelleme sugárzik ki a játékból. Az atmoszférát a rendező teremtette. Ennyivel könnyebb lenne a multról beszélni és ugyanezt az őszinte hangot mai témánál, a mai fiatalokhoz szólva nem lehet megtalálni?

Ugyancsak kisfilmhez fűződik ifjúsági filmgyártásunk egyik, nemzetközileg is méltányolt, eredménye, A SZÁNKÓ /1955/. Móra Ferenc novellájából Szemes Marianne és Szemes Mihály írta a forgatókönyvet, a filmet Szemes Mihály rendezte. Ez a film is a multban játszódik, de tanulsága, példája egyetemes érvényű. Egyszerűen áttekinthető a legfiatalabb korosztály számára is, ugyanakkor messze elkerül minden gúnyogást, magyarázkodást, művészi megoldásában minden néző számára élményt jelent.

Már az első képekben remek gyermekarcok villannak elénk. A havas falusi utcák, a szánkázó gyerekek, a hó, a hideg, szinte érzékeinkkel észlelhető, hiteles és hangulatos légkört teremtenek. Rendkívül jóízű a gyerekek játéka, beszéde. Kis embereket látunk és ismerünk meg, gondjaikkal, vágyaikkal. Igen, ez a gyerekek világa! A pöffeszkedő szántulajdonos is csak éppen annyira elleneszenves, amennyire egy ilyen elbizakodott, elkényeztetett gyermek az. Éppen elég büntetésnek érezzük, hogy végülis kilóditják a szánból, mintha csak véletlenül történt volna. Itt sincs semmi eltulozva. Mozgalmas és hiteles a kis falusi vásár forgataga, a csábító vattacukorral, mikor szánkésztésre alkalmas deszkára kellenek a nehezen megszerzett krajcárok. Mértéktartóan illeszkednek bele a "felnőtt" színészek a film légkörébe. Ez a mértéktartás jellemzi az öreg koldusasszony és kutyája könnyen hatásvadászatra csábító képét is. Kitűnő a gyerekek jelenete, ahogy jellemző természetességgel tesznek-vesznek a megfagyottnak vélt öregasszony körül.

- Nem fagyott meg?

- Él!

Ennyi a párbeszéd és ez tökéletesen elég. És egyszerűségében megragadó az áhitott szán felapritása, a kisfiu lesunytt feje, ahogy

tönkremegy a nagy álmom, mert egyszerűen így követeli az emberség, ami még csak ösztönös sejtélelként él ezekben a pöttöm gyerek-emberekben. Belénkvésődik maszatos arcuk, amint a jégvirágos ablakon át lesik "munkájuk" eredményét, a feléledő öregasszonyt, a melegedő szobát, a tűzhelyen rotyogó levest.

Ugy érezzük ez a hang az, amit ifjúsági filmjeinkben meg kellene találni a mai élet ábrázolásával is, a magyarázkodó, a gyerekekhez leereszkedő, mindent kiglancoló, álfeszültségekre épülő és ezer "szempont"-ot figyelembevevő stílus helyett.

Karinthy Frigyes időtálló remekművét, a diákélet és a diáklélek rendkívül mulatságos és hiteles képét megrajzoló írását a TANÁR UR KÉREM-et vitte filmre 1956-ban Mamcserov Frigyes. A forgatókönyv és a rendezés egyaránt az ő munkája. A film ugyyszólván betűről-betűre, képről-képre követi Karinthy művét. Ékes bizonyítéka így annak, hogy más műfajból készülő filmek esetében az eredeti műhöz való hűség nem azonos a szolgáló másolással. Ez a film ugyanis az említett külsőséges hűség ellenére egyáltalán nem képes tolmácsolni Karinthy szellemét, humorát és a kört, melyben a diák hősök mozognak. A film alapvető laposságán, szintelenségén nem segít semmit, hogy még az iskolai "külsők" is ott készültek, ahol Karinthy valóban diák éveit töltötte. A felszabadulás óta sok viszontagságot kiállt magyar filmgyártás egyik legszomorubb "eredménye" a TANÁR UR KÉREM. Nyíltan meg kell mondani, hogy sajnos többnyire dilettantizmusként hatnak a film nyomott, levegőtlen, művészietlen képsorai. A rendező szószerint próbálta "filmre fordítani" Karinthyt, anélkül, hogy neki magának bármiféle élménye, mondanivalója, elképzelése lett volna a műről, az íróról, vagy az ábrázolt világról.

A LÉGY JÓ MINDHALÁLIG 1960-ban készült új változatát /1936-ban is filmrevitték már Móricz Zsigmond művét/ Ranódy László rendezte Darvas József forgatókönyve alapján. A film alkotói határozott művészi és eszmei koncepció alapján készítették el a filmet. A film egyetlen főszereplőjeként Nyilas Misit képzeltek el. Mindent az ő szemszögén át látunk, sorsa ott bomlik ki a szemünk előtt és ezt a sorsot erőteljesen meghatározzák a társadalmi körülmények, az adott történelmi helyzet, a századvég magyar társadalmának rendje. Ennek világos hangsúlyozása azonban nem ragadja tulzásokba az alkotókat, nem aktualizálják Móriczot és végig tiszteletben tartják a regény hangnemét és mondanivalóját. Nyilas Misi

figurájában nagyon finoman egy kissé a fiatal Móriczot is felismerhetjük, olyan gyereket, aki sokra hivatott még az életben és ez a felfogás megegyezik a nagy író elgondolásával.

Ranódy rendezői stílusa határozott vonásokkal jelentkezik ebben a filmben is. Erzékeny, kissé borongós, férfias líra, a gyermeki lélek tökéletes megértése, sorsának átélése, erőszakolttság nélküli, a cselekmény bonyolításán át történő analízis jelzi ezt a stílust. Jó légköre van a filmnek. A gázlángok, a hideg, száraz téli utcák, a kollégium nagy méretei között feltűnő kis ember képe, a környezet és a főszereplő gondos összehangolása, a lassan kibomló, lényeges pontoknál előidézéző cselekménybonyolítás mind arról vallanak, hogy határozott, egyéni stílust kialakított rendező munkáját látjuk. A rendező a móríci mű messzemenő tiszteletbentartásával egyben saját vallomását is elmondja a világról és megismerjük ítéletét a korról, melyben a cselekmény játszódik.

Ranódy rendezői stílusának azonban megvannak a maga korlátai és hátrányai is. Ez a lassan hömpölygő, szinte epikusnak mondható elbeszélő stílus helyenként annyira lelassítja a film menetét, hogy végülis fárasztóvá válik. Hibás ebben a forgatókönyv is, mely kizárólagos Móricz regényét vette a film alapjául és elvetette az ugyancsak Móricz által írt drámát. A regény epizódjai gyakran csak egymás mellé kerülnek és nem ábrázolják folyamatában Nyilas Misi drámájának kibontakozását.

A film társadalomábrázolása Misi kollégiumi életének bemutatásán belül sikerült. Érdekes és nagyon szerencsés módon a gyermek szereplők is igen jól érzékeltetik a társadalmi rétegződést. Erőszakolttság mentesen simul bele a filmben többek között a "káp-sáló", a megalázó diák-koldulás epizódja. A tornatanár vaddisznó figurája és a tornaórán elcsattanó kegyetlen pofon azonban már erősen illusztratív jellegű. Ugyanilyen fárasztó illusztrációnak hat Misi látogatása a gazdag Orozyéknál. Mindkét epizódot szinte szó szerint vették át a film alkotói Móricz regényéből, mégsem hatnak szerencsésen, ismét példázva azt, hogy az író iránti szöveg-hűség egy más műfajba való átköltésnél nem azonos a lényegi hűséggel.

Móricz azonban Misi sorsának bemutatása mellett, azzal szorosán összefonódva még más módot is talál a kor társadalmának ábrázolására, a Doroghy és Török család bemutatásával. A film saj-

nos nem tudta megvalósítani azt, hogy ugyanakkor, mikor Misiire koncentrál, megrajzolja ezt a két nagyon jellegzetes családot, a széthulló vidéki uriosztály és a szegénységben és sivárságban tengődő értelmiség képét mutatva be így.

A kis csóka szerepeltetése Misi egyetlen igazi társaként, nem éppen új és kicsit olcsó megoldás. Az, hogy magával viszi Doroghyékhoz az órára, ellentétes Misi jellemével, Mórícia szemléletével. Sokkal nagyobb dolog ez a tanítás a gyerek számára, sem hogy ilyet csinálna. A csóka epizódnál azonban sokkal bántóbb, hogy Ranódy néha olyan konvencionális eszközökkel él, melyeket ráadásul szinte pontosan ugyanígy láttunk már magyar filmekben. Ilyen epizód a Misi öngyilkossági gondolatait bemutató képsor a vasuti átjáró tetején, Misi eltűnése a vonat füstjében és ilyen a filmet befejező kép az elröppenő madárral. Ranódynak megvan a maga határozott rendezői egyénisége, nincs szüksége ilyen kölcsönvett megoldásokra.

Színészi játék terén különösen az érett férfi nemzedék nyújt értékes alakításokat: Bessenyei: a "vin baka", Kiss Ferenc, mint Pósalaki ur, Bihary, az öreg földrajztanár stb. Ennél is jelentősebb azonban a gyerek szereplők megdöbbentően nagyszerű játéka. Ranódy hallatlan türelmét, játékmesteri tudását dicséri, hogy egyáltalán nem tulzás, ha a gyerek szereplőkkel kapcsolatban komoly színészi játékról beszélünk. Böszörményi, Orczy, Doroghy alakítói mind-mind külön jellemeket állítanak elének. És ezek a gyerekek a múlt század végének Debrecenében élnek, tökéletesen érzékeltetik a századvégi Debrecen és a kollégium légkörét. Külön kell beszélni a főszereplő Tóth Laciról. Minden érzést tükröző nagy szeme, akadozó kis mondatai, nevetése, könnye, élményszerűvé teszi alakítását.

A LÉGY JÓ MINDHALÁLIG művészi hitelességgel, az író szelleméhez hiven /aki egyébként nagyra becsülte a film népszerűsítő lehetőségeit/ tolmácsol egy ifjuságnak szánt klasszikus irodalmi remeket. Ifjusági filmgyártásunk szegényes eredményei között tehát feltétlenül az egyik legnagyobb értéket jelenti ez a film.

A Budapest Filmstudio újraszervezett játékfilm osztályának egyetlen, 1960-as produkciója ifjusági film: CSUTAK ÉS A SZÜRKE LÓ. A forgatókönyv Mándy Iván regényéből készült. Mándy írásait olvasva szinte önkéntelenül is "filmszerűen" látunk, ilyen jellegűvé teszi műveit sajátos látásmódja, atmoszféra-teremtő ereje,

vizuális szemlélete, jellegzetes, képeket felvillantó, "kihagyásos" módszere. Ilyen módon hosszú évekre visszatekintő írói munkássága a film-művészet legmodernebb stílustörekvésével rokon. Mándy munkásságától elválaszthatatlanok ifjúsági írásai, regényei. Álom és valóság, hőseinek különös, gyakran elszigetelt világa ebben a műfajban, éppen a gyermeki lélek sajátossága folytán lényegében reálissá és természetessé válik, tehát megjelenítés, filmrevitel szempontjából problémamentesebb egyéb írásainál. Ami egyáltalán nem jelenti azt, hogy kisebb művészi értékkel kecsegtetne, mint bármely más írásnak filmrevitele. Különösen a CSUTAK ÉS A SZÜRKE LÓ-ra vonatkozik ez, mely tulzás nélkül Mándy életművének nemcsak egyik legjellegzetesebb, de egyben egyik legjobb darabja is. A regény filmrevitele sajnos mégsem sikerült. Az eredmény csak vázlatos, megoldatlan, a nézőt kielégítetlenül hagyó film volt.

A hiba csak részben a forgatókönyvben keresendő /Kézdi-Kovács Zsolt munkája/, mert bár a könyv nem tudta visszaadni a Mándy mű atmoszféráját, a gyermeki álmok, nosztalgiai, legendák világát, de mégis adott bizonyos lehetőséget a rendezőnek /Várkonyi Zoltán/, hogy ezt a sajátos világot megteremtse. Sajnos a rendezés végkép megfeledkezett a legenda lehetőségének kiaknázásáról, a gyermeki világ realitások fölé emelkedő ábrázolásáról. Főleg a film befejező képsoraiban, a ló eltűnése utáni részekben esik szét és válik szinte kinossá az ábrázolás. Itt válik nyilvánvalóvá az a kettősség, hogy amíg a Mándy mű - sőt a forgatókönyv még inkább - legendává, szimbólummá növeszti a szürke lovat és az egész elröppent nyarat, ami furcsa kesernyés ízével mégiscsak valahogy kis emberre, társai között és a városban helyet megálló igazi gyermekké érlelte Csutakot, addig a rendezés apró részletekből összetevődő, reális, "izgalmas" gyermekfilmet próbált létrehozni. És ebben a koncepcióban szinte értelmetlenül, kegyetlenül hat a szürke ló eltűnése. Ebben az elgondolásban valóban annak a kisgyerek nézőnek van igaza, aki a szürke lovat kocsiba fogva szerette volna viszontlátni a film végén, a gyerekek körében, akik megvásárolták a fuvarosnőtől. Várkonyi nagy kulturáltsága és rangos filmrendezői múltja szinte kizárttá teszi, hogy maga is ne érezte, ne látta volna ezt a hibát, már forgatás közben is. Talán időhiányról, pillanatnyi fáradtságról lehetett szó, nem tudjuk. Erre mutat a laza játékmasteri munka is. A vonatfülke jelenetben

például, mely a gyermeki ábránd, szerepjátszás ábrázolásának ki-
tűnő és egyben mulatságos lehetősége lehetett volna, ugyszólván
csak szövegmondássá egyszerűsödik a gyerekek alakítása. És alig
telik több örömlünk a többi jelenetben, holott a filmben szereplő
gyerekek nemcsak mint típusok jók, de ügyes színészek is, csak
persze türelmesebb és bonyolultabb munkával lehet alakításra kész-
tetni őket, mind a felnőtteket. Mindenesetre sajnálatos, hogy így
történt. A magyar filmgyártás ismét elszalasztott egy kínálkozó
szép lehetőséget.

1961-ben Örsi Ferenc forgatókönyve nyomán készült a NÉGYEN
AZ ÁRBAN c. ifjúsági film, Révész György rendezésében. A film a
gyávaság, a hősködés és az igazi bátorság kérdését veti fel, ka-
maszgyerekek bonyolult kaland-sorozatán keresztül. Ezekhez a ka-
landokhoz - úgy vélték a film alkotói - jó lehetőséget és háttér-
ret nyújthat az 1956-os nagy árvíz, mely főleg a Duna alsó szaka-
szán, Mohács környékén tombolt. A filmnek sajnos egyetlen motivu-
ma a gyávaság és igazi bátorság variálása és ezt az amugyis so-
vány lehetőséget az alkotók nem tudták megfelelő mélységben bon-
colgatni, így mesterkélt álfeszültségek, bosszantóan csinált vé-
letlenek sorozatát teremtették meg, hogy a végén már követhet-
len pech-sorozatok után a gyerekeket egy hidroncs tetejére vi-
gyék, melyet éppen bombáznak a jeget feltörni akaró légierők! Te-
tézi ezt a rossz hatást a felnőttek csupán funkció jellegű szere-
peltetése, akik külsőséges cselekvésükkel, üres párbeszédekkel
csak a cselekmény egy-egy újabb bonyodalmanak közlése érdekében
szerepelnek, minden különösebb jelleg nélkül.

A gyermek hősök egyébként sem tudnak a közelünkbe férkőzni,
egymás közti viszonyuk sem kelt érdeklődést. Gyakran felnőtt, lé-
nyüktől idegen gondolkodásra készítetik őket az alkotók. Ilyen szí-
tuáció az összecsapás a konyhóban Katiért, ahogy kalandorfilmek-
ben "a nőért" szokás küzdeni, vagy az a "politikus" szemlélet,
ahogy ellenfele "dekadens értelmiségi"-nek tekinti Farkas Pétert.
És a már előbb említett álfeszültség sorozathoz szorosan kapcso-
lódik, hogy négyük közül a legkisebb megbetegszik, lázasan és ön-
feláldozóan cipelik tovább, a jó régi sablon szerint. A gyermeki
ábrándok világát egy többször visszatérő álmodozás képsor mutatja
be: a főhős kisfiu hősi halottnak képzei magát, saját temetését
látja és látjuk mi is, a gyászolókat, koszorúkat, síró szülőket,
felnőtteket, iskolatársakat. Valamiféle szatirikus szemléletet

kíván ezzel a képsorral nyújtani a film, de az egész a maga naturalizmusával és bosszadalmosságával inkább nagyon izléstelen és elkedvetlenítő. Sikerült fantázia kép viszont Kati álmodozása, aki a jeges ártól tönkrement, mocskos, szétzuzott szürke erdőből való menekülés közben a régi, napfényes, zöld pázsitu, virágos rétekekkel tarkított, kék egü, napfényes színes erdőre emlékezik. A színesfilm egyelőre még alig kihasznált dramaturgiai alkalmazása terén érdekes lehetőségekre talált rá itt a rendező.

Nem lehet csúlnok mindegyes regényből készült filmnél számonkérni a forrást, nem is lenne értelme, hiszen a filmalkotás végső soron önálló életet él. De Tatay Sándor regényénél, a PUSKÁK ÉS GALAMBOK-nál, ahol az író, Vadász Imre mellett, a forgatókönyv társszerzője is, nincs is erre szükség. A lehetőségeket a téma szinte önmagában nyújtja. A 19 utáni légkört, a kommunisták harcát és üldöztetését, egy összeverődött gyermek csoport sokszor szinte naiv és ösztönös érzésvilágán keresztül ábrázolni, a bujkáló édesapját féltő gyermeket megrajzolni és a kicsikkel szemben a fehérterror kegyetlen alakjait felvonultatni mindez önmagában hálás feladat és ismét lehetőség egy igen jó, kalandos, érdekes és társadalomábrázolásában egyben példamutató film készítésére. A lehetőség adva volt, a jó szándék sem hiányzott. A filmet Keleti Márton rendezte, biztos kézzel. A filmnek van ritmusa, a jelenetek jó érzékkel épülnek egymás után, néhány valóban megragadó képnek is tanui lehetünk. Ilyen a kis Boda Feri tanítása kicsapatása után, vagy az elfogott "galamb szállítók" keserves útja a galamb tartónak feltűntetett fegyveres ládával. Érdekes a régi mozi "üldözésem" filmjének ellentétes jelenetsora az ostoba csendőrtiszttel, miközben a valódi menekülés és üldözés zajlik. A filmnek tehát vannak vitathatatlan értékei.

A film értékét azonban sajnos nagyban lerontja az ábrázolt jellemelek hiteltelensége. Egyrészt a túlzott leegyszerűsítés a felnőtteknél, másrészt a nagyfokú társadalmi öndutat és politikai jártasság feltételezése a gyermekszereplőknél. "Nyolc óra pihenő, nyolc óra munkaidő, ezt az urak megigérték a kommunizmus után!" jelenti ki egy helyen az öndutat teljes biztonságával az egyik kisfiú. És minden pillanatban habozás nélkül áttekintik a helyzetet. "A kommun alatt nem zavart el bennünket senki. Nekünk is fel kellene lázadni!" stb. stb. Vagy pedig "aláadják" a szöveget a partnernek, mint a szolgabíró kisfia, hátán krétával felfirkálva

a dolgozók nyolc órás munkaidőt követelő jelszava, előtte rettegett, ingerült apja és ő ebben a szituációban, az előszobában teszi fel a kérdést: "Apuka, igaz, hogy a proletárdiktatúrában jobb volt a bányászoknak?" Megvan a dramaturgiai indoklás a pofonra. A felnőttek pedig két táborra oszlanak: a kommunistákkal érző becsületes emberekre és a Horthy reakció fizetett kiszolgálóira, kegyetlen vadállatokra. Kitűnő színészek játszák a szerepeket, mégis az az érzésünk, mintha a legendás, régi és évtizedek óta anekdótaként ismert ripacs mondást tartanák be: "Vedd át a hangot". Valaha ugyanis állítólag úgy képzeltek a színházi előadások egységének megteremtését, hogy a színész partnere hangmagasságán és érzelmi hőfokán folytatta a dialógust. Valami ilyesminek lehetünk tanúi itt is és az amugyis tulirt jellemeket ez az idejéltmult játéktílus teszi végleg és félelmesen egysikuvá. Így válik a film, Fábri Zoltán szavaival élve, "gyermekfilm helyett gyermekfilm"-mé. Ugyancsak Fábri tette fel a kérdést a Filmművész Szövetség szakmai vitáján, hogy "az ilyen jellegű didaktikus oktató filmjeinkkel kapcsolatban kulturális vezetőinknek kell döntenük abban a tekintetben, vajon az ifjúság nevelése vagy más pedagógiai elv alapján szükség van-e rájuk, vagy sem, de művészi eredményeink számbavételénél szerepük nemigen lehet." Azt hiszem ez csak szónoki fordulat volt az egyébként kitűnő elemzésben, hiszen már Sztanyiszlavszkij megmondta, mikor megkérdezték tőle, hogyan kell gyermekek részére színházat játszani: "Ugyanugy, mint a felnőtteknek, csak sokkal jobban." Ennél találóbbat az ifjúsági játékfilmek készítésére sem mondhatunk.

Áttekintettük tehát a felszabadulás óta készült ifjúsági filmek sorát. Nem számítottuk ide azokat a filmeket, melyeket fiatalok is megnézhetnek, de nem kifejezetten ilyen jelleggel készültek, hősei nem gyerekek, problematikájuk nem gyerekek sorsa körül forog /Ludas Matyi, Bogánca/ sem azokat a műveket, melyek már a "serdültebb ifjúság" problémáival, szerelem, házasság, hulliganizmus stb. foglalkoznak /Égre nyíló ablak, Május fagy, Pesti háztetők, Házasságból elégséges stb./ és amelyek végső soron külön elemzést érdemelnének.

Az áttekintett filmek alapján a legszomorúbb tanulság, hogy ezek a filmek nem találtak utat az ifjúsághoz. A különböző korosztályok kulturpolitikai tévedéseit naivság lenne számonkérni, nem is ez volt a célunk. De nézzük meg például az ifjúsági irodalmat

ugyanazalatt az idő alatt. Természetesen itt is voltak silány művek, a sematizmus, személyi kultusz stb. itt is éreztette befolyását, néha kísért a giccs is, mégis, a felszabadulás óta egyre fejlődő, terebélyesedő, szélesen kibontakozó magyar ifjúsági irodalomról beszélhetünk. Hasonló jelenségnek sajnos halvány nyomát is alig találjuk ifjúsági filmgyártásunk terén. Természetesen nagyképűség lenne valamiféle tanáccsal zárni ezt a kis vázlatot, a "hogyan tovább" kérdéséről. De a cinizmus vádját is vállalva újra ide kívánkozik az előbb említett Sztanyiszlavszkij idézet: "Ugyanugy mint a felnőtteknek, csak sokkal jobban"! Próbáljuk meg, hátha sikerül.

Georges SADOUL:

A NYOLCADIK MŰVÉSZETRŐL

A nagyközönség számára a megelevenítés nem művészet. A legtöbb országban az animáció abba a lágy színekkel festett parkba szorult, ahol a csecsemők tipegik első lépésüket és gügyögik első szavaikat.

Ez Walt DISNEY hibája. A harmincas években ő volt az animáció nagymestere, aki megsokszorozta művészi és technikai vívmányait. Emlékezzünk csak rá, hogy Jena George AURIOL 1938-ban azt írta: "a zseniális Walt DISNEY". Ezzel persze nem óhajtom bírálni a REVUE DE CINEMA alapítóját. A filmművészet legjobb ismerőji is alkalmazták DISNEY-re ezt a jelzót, aki kezdetben még alkotó volt és nem harácsoló producer. Ha az ember ma újra megnézi pl. a DONALD, A SZERELŐ c. filmjét, akkor megértheti, hogy régi csodálói okkal lelkesedtek.

Tehetségét azonban igen hamar nemzetközi monopólium megszerzésére használta fel. Százával alkalmazta a művészeket és a dolgozókat, futószalagon gyártatta velük a tündérmeséket és példázatokot. Ám a nagyiparos vagyonának csodás gyarapodása lesújtó művészi dekadenciával párosult. Az a tény, hogy DONALD KACSÁT és MIKI EGERET, mint ipari mellékterméket nyalóka, csokoládé, grizpapi, csörgő, szappan és gumibugyi formájában is eladták, nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy az egész világon, Keleten és Nyugaton egyaránt, elterjedjen az a nézet, hogy az animáció a 16 éven alulinak való rajz, a felnőttekhez pedig csupán mint reklám vagy karikatúra juthat el.

Be kell vallanunk: 1962-ben az animáció az országok többségében ugyanabban a helyzetben van, mint maga a film volt 1962-ben. A film szerepe akkor még arra korlátozódott, hogy a vásárokon konkurenciát támasszon a bábjátéknak, vagy hogy ingyen reklámot szolgáltatson a bulvárokon a Menier csokoládénak vagy a Bornibus mustárnak. Ki mert volna 1902-ben arról álmodozni, hogy a film a hetedik művészet? És vajjon hányan értik meg 1962-ben, hogy az animáció a nyolcadik művészet?

És nyilvánvaló, hogy nyolcadik művészetet kell mondanunk és nem a hetedik művészet egy változatáról van szó, minél jobban kifejlődik és minél inkább elkülönül alapjaiban a filmművészettől. Vulgárisan szólva a film elsődleges anyaga az ember és a természet, teljesen függetlenül attól, hogy a nézőpontja dokumentarista, vagy rendezői-e /vagyis ujjáteremtő vagy interpretáló/.

Az animáció elsődleges anyaga viszont a plasztika. Ezen a művészek által kreált elemek összességét értem /rajz, báb, festmény, metszet stb./. Ilyenformán tehát az animáció, hogy úgy mondjam, nem csupán egy fajtája a filmnek a tíz többi között. Sokkal kevésbé tartozik a filmhez, mint inkább a többi hagyományos térbeli /plasztikus/ művészethez, tehát a festészethez, a szobrászathoz, a metszethez, a rajzhoz, az építészethez stb. Ez az, amit előként Elie FAURE értett meg, amikor 1920-ban a filmplasztikáról beszélt. Ezt írta: "Ismerik a megelevenített rajzokat, amelyek igen szárazak, soványak, merevek, melyeket vászonra vetítenek és amelyek, ha úgy tetszik, olyanok mint a krétával fekete táblára firkált gyermekrajzok, mégis olyanok, mint TINTORETTO freskói vagy REMBRANDT vásznai. Mert képzeljék el, hogy három vagy négy generáció elmélyed majd a megelevenítés problémájába és nem csupán a sikot és a vonalakat, de a távlatot és a kiterjedést is ábrázolni fogja valóörökkel és színárnyalatokkal egy folyamatos mozgásszériában... képzeljenek egy művészt, DELACROIX szívével, RUBENS tehetségével, GOYA szenvedélyével, MICHELANGELO erejével: olyan filmplasztikus tragédiát vetne vászonra, amelyet kizárólag egyedül alkotna, olyan gazdag, összetett vizuális szimfóniát, amely a megközelítésben végtelen és abszolút távlatokat nyitna az időben és ugyanakkor titokzatossága miatt sokkal felkavaróbb, érzéki realitása miatt sokkal bámulatra méltóbb lenne, mint a legnagyobb muzikusok hangszimfóniái." /Elie FAURE: FONCTION DU CINEMA, Paris, Plon, 1953./

A kamera feltalálása előtt a festők és a szobrászok úgy alkották meg formáikat, színeiket, kompozíciójukat, hogy az időt és a mozgást nem tudták érzékeltetni. Arra voltak kárhoztatva, hogy megdermesszék a pillanatot, hogy a perc mozdulatlanágát alkossák újjá. De már a történelem előtti korszakban is megkísérelték a művészek, hogy megszabaduljanak ettől a szolgaságtól, amint erről az altamira barlangrajzok nyolcpatás vaddisznója, a primitív mesék és képek, a kínaiak vagy az egyiptomiak művészete tanuskodik, akik ugyanazon a képen, reliefen vagy freskón ugyanazt a személyt többféle pózban is megörökítették, vagy életének több epizódját ábrázolták egyszerre.

Erről tanuskodik a barokk művészet görcsös gesztikulálása is, amely azonban előírásosan merev volt. A 17. század művészei szenvedélyesen törekedtek arra, hogy mozgást vigyenek a festészetbe, a szobrászatba, az építészetbe. Ezt el is érték azáltal, hogy mindezeket a művészeteket egyesítve még a zenével, az énekkel és a tánccal, megalkották az operát. Ez a műfaj, óriási elragadtatásukra, egyesítette a plasztikus művészeteket, de mindazonáltal ez csupán előadás maradt, pillanatnyi produkció.

Alig egy évszázada csupán, hogy a folyamatossá lett fényképezés először realizálta Eugene DELACROIX vágyát: rögzíteni az embert, miközben kizuhan a hatodik emeletről. Százhuszonöt éve /mert az animáció idősebb a filmnél/, hogy egyesek kezdtek megérteni: a művészek, folyamatos képeket rajzolva, nemcsak a harmadik dimenziót képesek belevinni a rajzba, anélkül, hogy igénybe vennék a perspektívát és más mesterséges csinálmányt, hanem arra is képesek, hogy formálják, átalakítsák, visszaforgassák kényük kedvük szerint a teret és az időt. Ducos du HAURON 1864-ben, egy fényképezőgép szabadalmi leírásában /melyet sohasem kiviteleztek/ azt mondta, hogy ő képes: "1. Néhány pillanatba összesűríteni egy hosszú ideig tartó jelenetet: az átmenetet egyik évszaktól a másikba, egy város felépítését, egy személy élete folyását stb.; 2. Megfordítva, lassítással képes olyan változások rögzítésére, amelyek szinte észrevehetetlen gyorsasággal peregnek le; 3. Be tud avatkozni egy jelenetbe vagy jelenségbe, vagyis a végével tudja kezdeni, vagy az elejével tudja befejezni. Hogy motiváljam Elie FAUR-t, du HAURON ösmozija "megtestesítette az időt a térben. Sőt. Az idő itt reálisan a tér dimenziója lett."

Az előadóművészetek, elégtelen mértékben, már realizálták a mozgás gyorsítását vagy lassítását, de csupán előadás közben és képtelenek voltak azt valamilyen hordozón rögzíteni. Ám a század vége előtt egyetlen plasztikus művészet sem volt képes arra, hogy kénye-kedve szerint a végtelenségig gyorsítsa, vagy lassítsa a mozgást, megfordítsa a dolgok természetes folyását, hogy például megmutassa a buzakalászt és visszaalakítsa maggá, hogy megmutassa, miből született.

- . -

A film, folyamatos képek áttetsző szalagja /amelyet elsőként nem egy mérnök, hanem egy művész, Emile RAYNAUD alkotott meg/, adta meg a lehetőséget először a plasztikus művészeknek, hogy alkotási szükségleteik szerint már ne csupán a formákat, a színeket és a teret formálhassák, hanem az időt és a mozgást is. Ezt igen jól megértették például azok a festők, akik a huszas évek elején arról álmodoztak, hogy felcserélhetik a vásznat a vetítőképernyővel és az ecsetet a kamerával: Viking EGGELING, RICHTER, RUTTMANN, FISCHINGER, Fernand LÉGER stb.

Módosítani, vagy visszafordítani az idő természetes folyását és a mozgás /természetes vagy megkomponált/ ritmusát, ez a film-plasztika alapvető képessége.

Ha az animáció képes módosítani a mozgást és az időt, képes egyesítésükre, plasztikus szerkesztésükre, akkor ehhez más eljárásokat is felhasználhat, mint az egyenkénti felvétel. Így például fotografikus elemekkel helyettesítheti a technikailag kreált elemeket /festmény, rajz, szobor, metszet stb./. Mert hiszen ha betűszerint értelmeznénk az egyenkénti felvétel elvét, akkor például ki kellene zárni az animációból a lengyel BOROWCZYK: ISKOLA c. filmjét, aki egy sor standfotót használt /egy gyakorlatozó katonát különböző pózokban/ s olyan időt és mozgást reprodukált különböző tartamu felvételek montázsával, melyek mindegyike tovább tartott egy képnél /néhányik 20, 30 képig/.

Az egyenkénti felvételen kívül a megelevenítés művésze más eljárásokat is használhat, így a gyorsítást, lassítást, a visszapergetést és a montázs különböző formáit. Nem szabad az animációt egyetlen technikának alárendelni, mint ahogyan egyetlen plasztikus művészet sem táplálkozhat csupán egyetlen "konyháról". Mindezekelőtt az a fontos, hogy a művész, bármilyen módon is, kedvére

alakítsa, formálja az időt és a mozgást, a formákat és a színeket, a teret és a hangot /akár zenét, akár más hangot/.

Ha elfogadjuk ezt a meghatározást, akkor nem csupán a szorosan vett animációt kell a filmplasztikába sorolnunk, hanem bizonyos trükkfilmeket és bizonyos olyan művészeti filmeket, amelyek már meglévő műalkotásokból merítik anyagukat, azokat egy új térbe, új időbe és különböző formájú új ritmusokba és mozgásokba helyezik el. Ily módon azt állíthatjuk, hogy például a GUERNICA, Alain RESNAIS filmje, sokkal közelebb áll a filmplasztikához, mint magához a szorosan vett filmhez, mivel ez a lírikus audiovizuális poéma nem csak arra korlátozódik, hogy bemutassa PICASSO egy vásznát, hanem a festészet, a szobrászat, a korszakok és a fényképek vegyítésével új értelmezést ad neki, egyesítvén benne az időt és a mozgást a /csaknem képenkénti/ montázs ritmusával és a különböző kameramozgásokkal.

Persze, a filmplasztika ilyen kiterjesztését el lehet fogadni és el lehet vetni. Ám ha az animációt szűken értelmezzük, akkor miért sajnálkozunk azon, hogy 1962-ben a meglevenítés művészete tíz film közül kilencben csupán a gyermekek szórakoztatására vagy a kereskedelmi propagandára szorítkozik, karikatúrisztikus rajzfilmekkel.

ALEXEIEFF és szurkált metszetei /EGY ÉJ A KOPÁR HEGYEN/ BARTOSCH fekete-fehér sziluettjei /AZ ESZME/, PAINLEVÉ és René BERTRAND kedvesen színezett figurái /KÉKSZAKÁLL/ és más francia mesterei a meglevenítésnek bebizonyították, már a harmincas évektől kezdve, a plasztikus művészeknek, hogy az animációban minden műfaj, még a legelőkelőbb műfaj lehetőségei is tulszárnyalhatók. Az ecset-kamera /vagy filmfestészet/, a véső-kamera /vagy film-szobrászat/, a ceruza-kamera /vagy filmrajz/ a karctű-kamera /vagy filmmetszet/ végtelen lehetőségei a bizonyíték erre.

- . -

Ez új művészi formák általános kiterjesztésének követelése nem jelenti azt, mintha száműzni szeretnők a meglevenítés jelenlegi fő fajtáit. A karikatúra vagy a gyermekeknek szánt rajz nem elhanyagolható sem megvetendő művészi forma. Hiszen akkor száműzendő volna GOYA és DAUMIER, PERRAULT és Lewis CARROLL is. De a karikatúra vagy a gyermekmese csupán egy válfaja a rajznak vagy az irodalomnak. Ám ha elismerjük is mesterműveiket, mégis lehetetlen állapot volna, hogy minden művészt és minden írórt örökre be-

zárjunk az ovódába vagy a vicclapokba. Mégis ma az a helyzet, hogy kénytelen-kelletlen itt van az animátorok fenntartott helye. Akiknek sikerül innen kitörni, gyakran beleütköznek a kritika felháborodásába, vagy az olyan animátorokba, akik régi szokásaik rabjai. A negyvenes évek idején bevett szokás volt, hogy a kritikus, ha pl. beszámolt a KIS KATONÁ-ról, egy nyolc éves fiú véleményét képzelte el, noha GRIMAULT filmje egyáltalán nem gyermekeknek készült.

Azonban különös dolog 1962-ben a SZENT IVÁN ÉJTI ÁLOM kapcsán TRNKÁ-ról, mint "csehszlovák bábosról" megemlékezni, mintha TRNKÁ csupán bábszínházra alkalmazta volna SHAKESPEARE művét. Akár becsüljük valamire a stílusát, akár nem, mégis el kell ismernünk, hogy ez a mester olyan megelevenített szobrokat alkotott, amelyekkel, véső-kamerája jóvoltából, életre keltette szülőházaja XVII. századi barokk szobrászainak és építészeinek álmait...

Jóllehet idősebb a filmművészetnél, az animáció mégis elmaradt a fejlődésben a filmhez viszonyítva. Alkotói ritkán jutottak el a művészi érettség fokára. Alkotásainak többsége a serdülőkor stagnáló periódusának terméke. A nagyközönség úgy tekint rájuk, mintha még éppen csak most nőttek volna ki a gyermekkorból.

- . -

A kizárólag az animációnak szentelt fesztiválok, mint pl. az ANNECY-beli, az animátorok nemzetközi szövetsége /az ANICA/, előbb vagy utóbb majd kiformalják a nyolcadik művészet igazi dimenzióit, kimutatva lehetőségeit és határait s talán a fejlődés útjára lendítik jelenlegi kríziséből néhány megoldását. A figyelem hiánya miatt azonban az animáció a legtöbb országban csak vegetál s a különböző technikai nehézségekből eredő komplikációk elfordítják a kamerától azokat, akik esetleg megkísérelnék, hogy tuljussanak az ecseten, a vésőn, a ceruzán.

Sokan úgy vélik, hogy a fénykép és a film ábrázolásra károsztatja a festészetet. Már most akár ábrázolásnak fogjuk fel a művészetet, akár nem, akár figuratívnak, akár absztraktnak, mindenképpen jelentős újdonsága századunknak, hogy lehetőséget nyújt a plasztikus művészeknek arra, hogy műveikbe belefoglalják a mozgást és az időt is. És nagyon könnyen lehetséges, hogy ez az integráció megoldásokat nyújt napjaink művészi kifejezésének különböző problémáihoz. /CAHIERS DU CINEMA, 1962. Junius./

John GRIERSON:

A DOKUMENTUMFILM ALAPELVEI*

A "dokumentumfilm" durva meghatározás: tekintsük csupán annyinak, amennyit ér. A franciák, akik először használták, ezzel a szóval egyszerűen uti-beszámolót jelöltek meg. Így igazolhatták megtámadhatatlanul a "Vieux Colombier"-ben bemutatott egzotikus változatokat. A dokumentumfilm azóta továbbment a maga útján. Az egzotikus változatoktól elérkeztünk olyan drámai filmekhez, mint a Moana, a Föld és Turkszib. Ezután egyéb filmek következtek, amelyek szándékukat és formájukat tekintve annyira különböztek a Moana-tól, mint amennyire a Moana különbözött a Voyage au Congo-tól.

Ezideig ebbe a kategóriába soroltuk a realista anyagból felépített filmeket. A valóságból merített anyag - gondolják egyesek - alapvető kritérium. Dokumentumfilmről beszélünk mindenütt, ahol a felvevőgép a valóságot rögzíti, legyen az aktuális események rögzítése, vagy érdekes eseteké, tájékoztató rövidfilmek, amelyek egyszerű elbeszélésre, vagy drámai szerkezetre épültek, vagy pedig oktató és tudományos filmek. Ez a kategorizálás természetesen nem felel meg a kritikai nyelvezetnek és itt némi rendet kell teremtenünk. Ezek a kategóriák különböző természeti megfigyeléseket, megfigyelési szándékokat fejeznek ki és természetesen egészen különböző képességeket és ambíciókat, a felvett anyag összehangolása tekintetében. Ezért javasolom - az alsó kategóri-

* Fejezet a szerző DOKUMENTUMFILM ÉS VALÓSÁG c. könyvének készülő magyar fordításából. Fordította: IVÁNYI Norbert.

ákra történő rövid utalás után, hogy a dokumentumfilm köréhez csak a felső kategóriákat utaljuk.

Az "aktuális esemény" béke-időben nem egyéb, mint egy tökéletesen jelentéktelen szertartásról adott felületes beszámoló. Előnye, hogy gyorsan, néhány nap leforgása alatt ötven millió, erre cseppett sem vágyódó ember fülébe juttatja el egy politikus dadogásait /egy politikusét, aki még akkor sem venné le a tekintetét az objektivról, ha ezért külön megfizetnék/. A kuriózumokkal foglalkozó, hetenként egyszer megjelenő filmek a szenzációs napi hírek feldolgozásának eredeti módszeréhez folyamodtak. Kizárólag zsurnalisztikai érdemséik vannak. Érdekes formában írják le az újdonságokat. A közönség széles és türelmetlen rétegeinek rendelkezésére bocsájtják csupán pénzkereséshez értő szemüket /ez az egyetlen szemük/ és egyfelől óvakodnak a konkrét valóság vizsgálatától, másfelől pedig kibujnak bármilyen valóság konkrét vizsgálata alól. Korlátaiktól eltekintve, felépítésük ragyogó. De tiz, egymás után levetített ilyen film halálra untatna bármilyen átlagos emberi lényt. Olyan makacsul ragaszkodnak a felületes, vagy népies hangvételhez, hogy végül is mindenkor beleütköznek valamibe, hol a jó izlésbe, hol az értelembé. Azokban a mozikban találkozunk velük, ahol megígérik nekünk, hogy ötven perc alatt becsavaroghatjuk az egész világot. A mai nagy haladás mellett ennyi szinte elég, hogy mindent lássunk.

A tulajdonképpeni rövidfilmek napról-napra javulnak, Isten tudja, milyen csoda folytán. A mozitulajdonosok /különösen az angolok/ összefogtak ellenünk. A dupla műsor miatt nem jut idő a rövidfilm, a rajzfilm, a kuriózumokat bemutató film levetítésére és nincs elég pénz a rövidfilm kifizetésére. Egyes mozitulajdonosok azonban kedves ötlettel rövidfilmeket iktattak be a játékfilmek közé. A filmművészeti tájékoztatásnak ez a fontos eszköze kisé olyan lett már, mint az ajándék, amelyet a fűszeres ad annak, aki megveszi a csomag teát és a fűszeresek mentalitásával végrehajtott dolgoknak megfelelően nem is kerülhet túl sokba. Ezért csodálkozom azon, hogy tökéletesedik. Mindettől függetlenül nem becsülhetjük le az UFA egyes rövidfilmjeinek /például a faárukról szóló rövidfilm/ jelentős értékeit és ügyes szerkezetét. Ugyanezt tapasztaljuk a Metro Goldwyn Mayer sporttárgyu rövidfilmjeiben. Bruce Wolfe munkáiban és Fidzpatrick utibeszámolóiban. Ezek a dokumentumfilmek a maguk összességében soha nem remélt színvonalra

emelték a népszerű előadások hangvételt, olyan színvonalra, amely a laterna magica idején kifejezetten elérhetetlen volt. A haladás ilyen értelemben tagadhatatlan.

Ezek a filmek természetesen nem pályáznak a "filmkonferencia" címre, de változatosságuk miatt nem nevezhetjük őket másnak. Konceptiójuk nem "drámai", egyetlen epizódot sem dramatizálnak. Egyszerűen leírják, szabályos expozíciók, de nem esztétikai értelemben és csak ritkán fedeznek fel valamit. Ez szabja meg formai korlátjaikat, ezért valószínűtlen, hogy komolyabban hozzájáruljanak a magasabb rendű dokumentumfilm művészetéhez. Hogyan is járulhatnának hozzá? A képek montázsa a bemondószöveghez igazodik és a beállítások önkényesen követik egymást csak azért, hogy aláhúzzák a poénokat, vagy a bemondó következtetéseit. E felett nem szabad sajnálkoznunk, mert helyes, ha ez a filmkonferencia, vagy filmértekezés egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a szórakoztatás, a nevelés és a propaganda területén. Nem árt azonban egyidejűleg meghatározni ennek a műfajnak a formai korlátjait.

A határvonal kijelölése különösen fontos, mert az aktuális eseményeket feldolgozó filmekben és a tájékoztató jellegű rövidfilmekben túl kezdődik az igazi dokumentumfilm birodalma, az egyetlen terület, amelyen a dokumentumfilm művészi rangra emelkedhetik. Ne foglalkozzunk tehát most a valóság egyszerű vagy hóbortos leírásával, hanem közeledjünk inkább ahhoz, amit a valóság alkotó módon történő feldolgozásának és átalakításának nevezünk.

Alapelveink a következők:

1. Mi hisszük, hogy új és életképes művészeti forma születnek a filmművészetnek abból a képességéből, hogy körülnézzen megfigyelje és kiválassza a "valódi" élet eseményeit. A műtermekben forgatott filmek szinte képtelenek a valóságot a mozivászatra varázsolni. Mesterséges háttér előtt felépített eseményeket fényképeznek.

2. Hiszük, hogy az "eredeti" /vagy valódi/ színész és az "eredeti" /vagy valódi/ jelenet a legjobb vezérfonal a mai világ filmművészeti interpretálásához. Bőségesebb anyagtartalmat biztosítanak a filmgyártásnak. Végtelenül sok kép kihasználására adnak lehetőséget. Lehetővé teszik, hogy a műtermek számára elképzelt eseményeknél bonyolultabb és meglepőbb, a valóságból merített eseményeket tolmácsoljunk. Bonyolultabb és meglepőbb eseményeket, mint amilyeneket a műtermek szakemberei felépíthetnek.

3. Hisszük, hogy "a helyszínen" talált anyagok és szűzsék szebbek /filozófiai értelemben reálisabbak/, mint bármi, ami színészi teljesítményből születik. A spontán mozdulatnak a mozivászonon különleges értéke van. A filmművészetnek megvan az a csodálatos képessége, hogy "ujjájélessze" a hagyomány által létrehozott, vagy az idővel megkopott mozdulatokat. A mozivászon elfogadott méretű téglalapja megvilágítja és felerősíti a mozdulatokat, a legnagyobb időbeli és térbeli hatásossággal ruházza fel őket. Tegyük ehhez még hozzá, hogy a dokumentumfilm olyan hatásokat érhet el a valóság elmélyítésében, amelyekről a műterem mechanizmusa és a rutinos színészek kiváló alakításai nem is álmodhatnak.

Ezzel a kis manifesztummal, amelyben összefoglaltam meggyőződéseimet, egyáltalán nem kívánom tagadni, hogy a műteremnek a maguk módján létre tudnak hozni a közönséget elképesztő művészeti alkotásokat. Semmi sem akadályozhatja meg a stúdiókat abban, hogy nagy eredményeket érjenek el a műtermi rekonstrukción és a fantázia területén /kivéve az irányítók üzleti szándékait/. Én egyszerűen csak azért harcolok a dokumentumfilmért, mert a "valódi" anyag felhasználása magában foglalja az alkotás lehetőségét is. Ezen kívül állítom, hogy a dokumentumfilmnek mint eszköznek a kiválasztása legalább annyira komoly és fontos cselekedet, mint amikor a költészetet részesítjük előnyben az elbeszélés prózája helyett. Más anyaggal foglalkozni annyit jelent - vagy annyit kellene, hogy jelentsen -, hogy a játékfilmeket gyártó stúdióktól eltérő esztétikai eredmények elérésére törekszünk. Itt azért teszünk különbséget, mert ki szeretném jelenteni, hogy egy fiatal rendező nem foglalkozhat egyidejűleg dokumentumfilmmel és játékfilmmel.

Már elmondottam Flaherty-vel kapcsolatban, hogy a dokumentumfilm egyik legnagyobb művésze hogyan hagyta ott a műtermet. Megközelítette, mélyen tanulmányozta és lényegében ragadta meg az eszkimók életét, később a Samoa-szigetek, majd az Aran-szigetek bennszülötteinek, illetve halászáinak életét. Elmondottam, mennyire eltért a dokumentumfilmről vallott felfogása azoktól a sémáktól, amelyeket Hollywood akart ráerőszakolni. A történet lényege a következő volt: Hollywood egy előre elkészített drámai konstrukciót akart ráerőszakolni arra a nyersanyagra, amellyel Flaherty foglalkozott. Megkövetelte, hogy Flaherty, a valóságban kibontakozó dráma teljes meghamisításával egy konvencionális dráma keret-

tei közé helyezze Samoa lakóit, amelyben hemzsegnék a cápák és a szép fürdőző lányok. A Moana esetében Hollywood kudarcot vallott. Ezzel szemben megvalósította szándékát - Van Dyk segítségével - a White Shadows esetében és - Murnau segítségével - a Tabu esetében. Az utóbbi két esetben szándékai Flaherty rovására sikerültek, aki ezuttal el is határolta magát ettől a két rendezőtől.

Flaherty abszolút érvényű elvet szögezett le: a szűzsét ott kell keresni, ahol a cselekmény lezajlik és feladata, hogy szintétikusan összefoglalja azt, amit ő a színhely lényeges elemeinek tekint. Flaherty drámája ezért az éjszakák és a nappalok, az évszakok váltakozásának drámája, ősi harcok drámája. Ezek a harcok lehetőséget adnak az embereknek a táplálkozásra, vagy lehetségesé teszik közönségük életét, vagy újra igazolják a törzs méltóságát.

A kifejezés anyagáról vallott ilyen felfogás nyilvánvalóan Flaherty sajátos filozófiai koncepciójából ered. A dokumentumfilm alkotója cseppet sem köteles saját művei érvényességének igazolására a világ végéig elkalandozni azért, hogy előkotorja a természetben élő ember primitív naivitását és ősi méltóságát. Őszintén szólva - ha szabad egy pillanatra az ellenzék oldalára pártolnom - én remélem, hogy a Flaherty munkásságába foglalt új rousseau-i tendencia el fog tűnni kivételes képviselőjének halálával. A naturalista teóriáktól függetlenül menekülést, átszellemlőt szemlélődést képvisel, amely kevésbé biztos kezekben nyilegyenesen a szentimentalizmushoz vezethet. Bár egy lawrencei stilusu költői erély támasztja alá, sohasem fakadhat belőle olyan forma, amely megfelelné a mai világ legközvetlenebb és kézzel-foghatóbb tartalmának. Mert nem csak az örültek a világ legtávolabbi zugai felé. Néha a költők is megteszik ezt, néha még a nagy költők is, mint ahogyan ezt Cabell igazolja ragyogóan a Beyond Life-ban. De ezek a költők azok, akiket valamennyi klasszikus társadalom-elmélet szerint, Platontól egészen Trockijig el kellene fizikailag távolítani a földi köztársaságból. Minden korszakot szeretnek a maguk korán kívül, minden életformát a magukén kívül és így nem hajlandók maradéktalanul résztvenni olyan alkotómunkában, amelynek valamilyen köze van a társadalomhoz. Nem vetik be erejüket azért, hogy segítséget nyújtsanak a mai világ zürzavarának felszámolásában.

Az elméleti és gyakorlati problémáktól függetlenül Flaherty mindenkinél jobban határozta meg a dokumentumfilm alapelveit. 1. A helyszínen ássa ki anyagát és kellő elmélyülés után rendszerezi. Flaherty akár egy-két évig is hajlandó ásnia. Az ottani emberek életét éli, mindaddig, amíg a szüzsé "magától" nem születik meg. 2. A dokumentumfilmnek el kell fogadnia a leírás és a dráma közötti, általa tett különbséget. Én úgy gondolom, hogy más drámai formákat kell találnunk, pontosabban szólva más filmművészeti formákat, amelyek különböznek az általa kiválasztott formáktól. Itt azonban fontos alapvető különbséget tenni egy olyan módszer között, amely kizárólag a tárgy felületes vonásait "írja le", és egy olyan módszer között, amely nagyobb robbanékonysággal tárja fel a valóságot. A valódi életet fényképezzük, de értelmezést is adunk, az életben megtalált részletek megfelelő elhelyezésével.

Az alkotás e lényeges feltételének leszögezése után különböző módszereket alkalmazhatunk. Flaherty-hez hasonlóan olyan elbeszélési formát teremthetünk, amelyben ősi szokás szerint az egyénről a környezetre megyünk át /a módosított, vagy nem módosított környezetre/ és ezt követően a hősiesség magasztalására. De megtehetjük azt is, hogy nem tulajdonítunk ekkora fontosságot az egyénnek. Kijelenthetjük, hogy az egyén élete már nem adhatja a valóság keresztmetszetét. Kimondhatjuk, hogy az egyéni viszontagságoknak már nincsen súlyuk a bonyolult és személytelen erők által kormányzott világban és ebből arra is következtethetünk, hogy az egyén mint önmagában véve elégséges drámai hős most már az időn kívül áll. Amikor Flaherty azt mondja, hogy rendkívül nemes dolog vad környezetben élelemért harcolni, mi némi joggal jegyezhetjük meg, hogy bennünket jobban érdekel azoknak az embereknek a problémája, akik a jólét közepette harcolnak életükért. Amikor Flaherty kiemeli, hogy Nanook magasra emelt szigonya súlyosnak hat és mégis gyengéd merevséggel sujt le a bátor kéz irányításával, mi erre némi joggal jegyezhetjük meg, hogy nincs az a bátran kezelt emberi szigony, amely legyőzhetné a nemzetközi finánctóke dühöngő rozmárját. Meggyőződésünk szerint az individualizmus brutális hagyományt képvisel, amely nagyrészt felelős a jelenlegi anarchiáért és ezért habozás nélkül elvethetjük mind a "tiszta" /Flaherty/ kalandok hőseit, mind a cseppet sem tiszta kalandok /az üzleti szellemű filmgyártás termékei/ hőseit. Ezek után szükségszerűen valljuk, hogy olyan drámát kell megalkotni, amely tény-

legesen lemezteleníti a valóságot, egy drámát, amely feltárja a társadalom rendjének kifejezetten közösségi-, vagy tömegjellegét, egy drámát, amely a konstruktív társadalmi erők harcát tekinti az egyénhez egyedül méltó cselekvésnek.

Más szavakkal tehát, hajlamosak vagyunk elhagyni egy elbeszélő formát azért, hogy a mai költészet, festészet és próza képviselőihez hasonlóan korunk mentalitásához és szelleméhez közelebb álló tárgyat és módszert keressünk.

- . -

A Berlin /Die Simphonia der Grosstadt/ elindította azt a modern filmművészeti irányzatot, mely szerint a dokumentumfilm anyagát házunk küszöbe előtt találhatjuk meg, olyan eseményekben, amelyek nem az ismeretlen vonások újszerűsége, vagy egy egzotikus környezet vad szépsége miatt érdekesek. A Berlin tehát egyszerűen a romantika megtagadását és a valósághoz való visszatérést jelentette.

A film alkotójának személye körül ellentétes hírek terjedtek el. Egyesek azt állították, hogy Ruttmann műve, mások szerint Ruttmann kezdte el és Freund fejezte be. Mindenesetre kétségtelen, hogy Ruttmann kezdte el. Egy gördülő és jó ütemű képsoron belül vonatot látunk, amely a reggeli órákban keresztülhalad a külvároson és befut a városba. Kerekek, vágányok, gépek részei, villanyvezetékek, táj-részletek és hasonló egyszerű képek követik egymást, miközben ezektől nem sokban különböző absztrakt látomások ékelődnek időnkint az általános mozgásba. Az ezután következő hasonló szellemű mozgalmas képsor igen hatásosan érzékelteti Berlin egy napját. A nap úgy kezdődik, hogy a munkások csapatostul indulnak munkába, a gyárak lassan ébrednek, az utcák megtelnek. A reggelt a villamosok zaja és a gyalogos forgalom hőmplygése uralja. Az ebédszünet tónusát a szegények és gazdagok közötti ellentét adja meg.

A város újra munkához lát. A délutáni zivatar fontos esemény. A város befejezi munkáját és most még kontrasztosabb módon vonulnak el előttünk lebujok és kávéházak, táncoló lábak és fényreklámok: véget ért a nap. Mivel a film elsősorban mozgásra, különálló képekből felépített mozgásra épült, Ruttmann jogosan nevezhette szimfóniának. Ez a mű jelezte az irodalmi természetű elbeszélés-

től és a színpadi eredetű cselekményszövegetől való elszakadást. A filmművészet a Berlin-ben saját természetes lehetőségeinek megfelelően "tarjesszkedett" és az egyes beállítások ritmikus összeadásával teremtett drámai hatásokat. Cavalcanti Rien que les heures és Léger Ballet mécanique című filmjei már a Berlin előtt megkísérelték érzelmi alapon elfogadható mozgássorozatban összehangolni a képeket. De ezek a filmek nagyon töredékeseknek bizonyultak és a montázs nem volt annyira magabiztos, hogy létrejöhessen az ilyen dokumentumfilmekben szükséges "menetelő" érzés. Berlin városa ezzel szemben szélesebb mozgást és nagyobb látképet nyújtott.

A kritikusok méltányolták a szép filmet, az ujszerű és vonzó formát, de az idő mégsem igazolta őket, mert megfélekedtek valamiről. A Berlin a műhelyek és a munkások hangzavara, a nagyváros lármája és lüktetése ellenére, mégsem hozott létre semmit. Ha egyáltalán létrehozott valamit, az a délutáni zivatar volt. A városi emberek ezen a ponton óriási hangsúlyt kaptak: nagy összevisszaságban rohantak védett helyre. Nem látszott az életnek egyéb jele, mint az emberekre és a járdákra hirtelenül ráömlő zuhatag.

Azért hangsúlyozom ezt a tényt, mert a Berlin ma is magávalragadja a fiatalok képzeletét, legjobban a szimfónikus formával rokonszenveznek. Ha elővesszük ötven kezdő forgatókönyvét, negyvenöt Edinburgh-ról, Ecclefecham-ról, Párizs-ról vagy Prágáról szóló szimfóniákat tartalmaz. Hajnalodik, az emberek munkába indulnak, a villamosok elindulnak az utcákon, az üzemek elkezdnek termelni, ebédszünet, ismét utcák, némi sport ha éppen Ünnepnappól van szó és este sohasem hiányzik a táncoló párok jelenete. És miután semmi se történt és egyetlen témáról sem hangzott el konkrétan valami, mindenki lefekszik. Ezt kapjuk, bár Edinburgh egy megye székhelye és Ecclefecham titokzatos okoknál fogva annak a Carlyle-nak a szülővárosa, aki bizonyos értelemben a dokumentumfilm gondolatának egyik nagy zászlóvivője volt.

A hétköznapiak kis dolgai akkor sem elégségesek, ha egy szimfónia nagyszerű hangszerelésében jelentkeznek. A művészet magasabb csúcseinak eléréséhez a tény fölé, vagy a tényt előidéző folyamat fölé kell emelkednünk, egészen az alkotás szintjéig. Az alkotás ennek az értékelésnek a fényében nem dolgok, hanem értékek megalkotását jelenti.

Ez az, ami a kezdőknek nehézséget okoz. Egyéni megfigyelő képességükkel könnyűszerrel érkeznek el a mozgás kritikai értéke-

léséhez és egyéni jó izlésük segítségével meg is szerzik ezt a megfigyelő készséget, de az igazi munka csak akkor kezdődik, amikor célszerűséggel ruházzák fel a megfigyelést és a mozgást. A művésznek nincs szüksége arra, hogy megfogalmazza követendő céljait - erre való a kritika - de mégis szükséges, hogy a célok létezzenek, mert igazolni kell a "leírást" és célszerűséget kell adni /az időn és a teren kívül/ az élet kiemelt részletének. Ez a nagy eredmény csak a költészet vagy a látnoki erő hatalmával érhető el. Az egyik elem vagy mindkettő teljes hiányában, legalább a költészetbe vagy a jóslatba foglalt szociológiai érzékre van szükség.

A tehetségesebb fiatalok tudják ezt. Bizalommal várják, hogy a szépség megfelelő időpontban felélessze bennük azt, amiben ők becsületesen, mélyen és őszintén hisznek. A társadalmi élet magasabb céljaiba vetett hitről van szó. Eléggé érzékenyek ahhoz, hogy a művészetet egy befejezett munka, egy abszolút elkötelezettség kíséretében tekintsék. Akik elsősorban ezt a kíséretet akarták megragadni /a szépség, az öncélúság előre megfontolt szándékkal való keresése egészen a mű mondanivalójának elvetéséig/, azok mindenkor tultengő önzésből, egoista szórakozási vágyból, esztétikai dekadencia hatására cselekedtek.

A társadalmi felelősség tudata kényelmetlen és nehéz művészté avatja a realista dokumentumfilm, különösen a mi korunkban. A "romantikus" dokumentumfilm helyzete ehhez képest könnyű: könnyű olyan értelemben, hogy a méltóságteljes vadember önmagában véve romantikus figura és az évszakok váltakozása kész költői objektum. Az évszakok lényeges vonásait már gyakran ábrázolták és mi sem könnyebb, mint újra ábrázolni őket. Senki sem fog bennük kételkedni. A realista dokumentumfilm ezzel szemben, utcáival és városaival, viskóival és piacaival, üzleteivel és gyáraival ott akarta megtalálni a költészetet, ahová még költő nem tette be a lábát és ahol nem könnyű a művészi alkotómunkához szükséges motívumok megragadása. Itt nemcsak izlésre van szükség, hanem ihletre is, vagyis rendkívül bonyolult alkotó erőfeszítésre, mély behatolásra és legalább ugyanakkora megértésre.

A "szimfonikusok" rendkívül kellemes képsorokba tudták összefűzni a hétköznapi élet darabkáit. A ritmus és a kádenciák segítségével, a különleges hatások bőséges kihasználásával, oly módon elégitik ki tekintetünket vagy csiklandozzák fantáziánkat, mint

egy tetoválás vagy egy katonai díszszemle. Hajlamosak azonban az alkotómunka legnehezebb momentumának megkerülésére, mert figyelmüket a tömegre és a mozgásra összpontosítják. Mivel lehet legjobban elvonni a gépet kezelő munkást és a gyártott terméket nem ismerő ember figyelmét, mint a szóbanforgó gép sebesen forgó kerekeinek, dugattyuinak bemutatásával? Mi kényelmesebb ennél a magartásnál, amely kedélyesen átugorja a rosszul fizetett munka és a nem gazdaságos termelés problémáját? Ezért én veszélyesnek tartom a szimfónikus film hagyományát és a Berlin-t tekintem a legveszedelmesebb mintaképnek.

A Berlin kedélyes érdektelensége sajnos iskolát csinált. Az intellektuális elmék kedvelik a "szimfónia" nyújtotta szépségeket és - miután többségükben gazdag és jó védett lelkecskék - szívesen felmentik a szépség határának túllépése alól. Más tényezők is hozzájárulnak a gondolatok összekuszálásához. A háború utáni nemzedék, az egész filmművészeti intelligencia letéteményese, az első világháborúra utal - a fordító megjegyzése/hajlamos arra, hogy mélységes csalódását és elsődleges tehetetlenségi érzését a keze ügyébe eső bármilyen elegáns "menekülési" formába bujtassa. A szép forma keresése, amelyet kétségtelenül ez a műfaj képvisel, a legbiztosabb menedékek egyike.

De az ellentmondás nem oldódik fel. Aki fellázad az üzleti szellemű filmgyártás alkalmazkodó hagyományai ellen, azért hogy a tiszta filmművészeti forma hagyományát honosítsa meg, nem hajtott végre valódi lázadást. A dadaizmus, az expresszionizmus, a "szimfónizmus" mind ugyanahhoz a kategóriához tartoznak. Új szépségeket és új formákat nyújtanak, de nem nyújtanak új meggyőződések.

Lehetséges, hogy az "imaginista" vagy pontosabban szólva költői felfogás előbbre vitte a dokumentumfilmre vonatkozó nézeteinket, de az is tény, hogy egyetlen nagy "imaginista" film sem tudta eddig félreérthetetlenül kifejezésre juttatni ezt a fejlődést. "Imaginizmus" alatt egy történet képek útján való elbeszélését, egy téma képekkel való felszínre hozását értem, ugyanugy ahogyan a költészet is képekkel kibontott történet vagy téma. Az "imaginizmus" költői légkörrel gazdagítja a szimfónikus forma "tömegét" és "menetelését".

A Drifters egyszerű és szerény kísérlet volt ebben az irányban. A szűzsé bizonyos mértékig Flaherty világához tartozott, mert némileg tükrözte az ősi méltóság légkörét és számos, kidolgozásra

váró természeti elemet tüntetett fel. De ettől függetlenül ismer-
te a gőzt és a füstöt és bizonyos értelemben felsorolta egy mo-
dern ipar eredményeit. Több év távlatából tekintek vissza a film-
re és most nem térek ki az erőltetett ritmus hatásaira /ezen az
uton a Barlin és a Patyomkin megelőzték/ sem a ritmikus hatásokra
általában /bár meggyőződésem, hogy ezek felülmulják a technikai
eredményeket, amelyeket a Patyomkin ért el ezen a téren/. A film-
ben a képek és a mozgás egyesítése látszott fejlődőképesnek. A
bárkára, a hálót kivető és visszahuzó emberekre nem úgy tekintet-
tünk, mint egyfajta munkában és mozgásban lekötött személyekre és
dolgozókra. Ötven féle, egymástól eltérő módon mutattuk be őket és
mindegyik módozat egy szükséges elemmel gyarapította egyéniségük
meghatározását. Más szavakkal élve, a beállításokat nem csupán le-
író vagy ritmikai célzattal kapcsoltuk össze, hanem azért, hogy
felszínre jöjjön a bennük foglalt kommentár. Az emberek nehéz, fo-
lyamatos munkája nagy hatást gyakorolt és az egészet felélénkítő
képek, háttér és részletek ebből a hatásból fakadtak. Nem akarok
a Drifters példáján lovagolni, de úgy gondolom, hogy legalábbis
elméletileg megvan a maga értéke. Ha a filmből - amint remélem -
kiderült, hogy mennyire bátor volt az a munka, az nem az önmagá-
ban vett szűzség, hanem az azt kifejező képek érdeme. A tényt nem
azért hangsúlyozom, hogy dicsérjem az általam követett módszert,
hanem egyszerűen azért, hogy elemezzem.

A "szimfónikus forma" a mozgás hangszerelését tételezi fel.
Állandó áramlásnak tekinti a mozivásznon lejátszódó cselekményt
és nem engedi meg, hogy az áramlás megszakadjon. Az epizódok és a
tények, ha egyszer bekerültek a cselekménybe, feloldódnak ebben
az áramlatban. A "szimfónikus forma" ezenkívül a különböző mozgá-
sok szerint kívánja rendezni az áramlatot: például az egyik moz-
gás az ébredés, a másik a munkába induló emberek, a harmadik a
működő gyárak stb. Ez az első sajátosság, amit ki kell emelnünk.

A "szimfónikus" forma nagyjából megfelel annak a költői for-
mának, amelyet Carl Sandburg alkalmazott Skyscraper, Chicago, The
Windy City és Slaps of the Sunburnt West című munkáiban. A tárgy
többféle tevékenység összeolvastásából jön létre. Élettel azok a
bonyolult kapcsolatok telítik meg, amelyek az emberek és a körü-
löttük forgó képekben kifejezett lelkiállapotok között állnak
fenn. Sandburg úgy fejezi ki magát, hogy variálja leírásai ritmu-
sát és a leírás árnyalataiból fakadó lelkiállapotok ritmusát. Et-

től a költészettől nem várjuk el egyéni történetek elbeszélését, mert az általa nyújtott kép önmagában véve teljes és kielégítő. A dokumentumfilmtől sem szükséges ezt megkövetelni. Ez a második kiemelt sajátosság.

E sajátosságok fényében kiderül, hogy a "szimfónikus" forma jelentős változásokon mehet keresztül. Basil Wright például jóformán kizárólag a mozgással törődik, ecsetvonásokkal és árnyalatokkal teremti meg. Aki megfelelően rutinos és érzékeny szemmel rendelkezik, megfigyelheti, hogy az érzelem egy rendkívül egyszerű téma körül forgó ezernyi változatba torkollik. Ilyen rendkívül egyszerű téma a banán szállítása /Cargo from Jamaica/. Valaki megkísérelte, hogy a tiszta forma akrobatikájához hasonlítsa ezt a mozgást, de itt eredeti felfedezésről van szó.

1. Wright-nél a mozgás érzete és a beállítások könnyen felismerhető jellemvonásokat mutatnak és kifejezetten lágyak. Mint a jó festők esetében, Wright vonalvezetése egyéni, kompozíciója biztos.

2. Műveiben egy "szupertónussal" találkozunk, amely különlegesen hatásossá teszi az elbeszélést, bár néha egyhangunak látszik.

3. Beállításai a látszat ellenére biztos állásfoglalást tükröznek a tárgyalt anyaggal szemben és ez az állásfoglalás könnyedén kapcsolódik a 2. számhoz. A Cargo from Jamaica beállításai többet adtak egyszerű társadalomkritikánál, élesen elítélték a négerak kegyetlen megdolgoztatását. Munkájukért 100 fűrtönként 2 krajcárt kaptak. Gépmozgásai: a/ enyhén lefelé, b/ vízszintes, c/ 45°-os szögben felfelé, d/ újra lefelé - már magukba rejtik, vagy felépítik a kommentárt. Egyszer Flaherty azt állította, hogy Kanada körvonalai keletről nyugat felé haladva már önmagában véve is drámát alkotnak. A mozgások sorozatára gondolt: lefelé, vízszintesen, 45°-os szögben felfelé és újra lefelé.

Basil Wright munkásságára hivatkozom, hogy példát adjak az "önmagában vett mozgásna" - bár az "önmagában vett mozgás" sohasem létezik - és főleg azért, hogy elhatároljam Wright-et más rendezőktől, akik a mozgáshoz izgalomkeltő, költői, vagy légkört teremtő elemeket társítottak. A múltban én is beléptem azok közé, akik "izgalmas" hatásokat kerestek, bár már akkor is igényt tartottam arra, hogy más kategóriákhoz is tartozzam. A "feszültség" megteremtésének egyszerű példáját hozom fel a Granton Trawler-ből. A

hajó gépei harcban állnak a dühöngő viharral. A "feszültség" egyes motívumok kiemeléséből adódik: a víz kimerése, a hajó nehézkes imbolygása, a madarak lázas repkedése, váratlanul felbukkanó arcok, a hajó megtorpanásai, a fedélzeten átsapó hullámok. Az emberek hallatlan erőfeszítéssel, daruval emelik a fedélzetre a hálót, állandóan csapkodó hullámok között. Pillanatnyi nyugalom következik, melyből emberek, madarak, halak egyformán kiveszik részüket és ekkor kinyitják a hálót. A mozgás áramlása nem áll meg, de olyan benyomásunk támad, mintha ellentétes erők küzdenének. Egy igényesebb és elmélyültebb leírásban jobban kihangsúlyozhattuk volna a nagy teher miatt nyögő daruk csikorgását, az emberek erőlködését, a hajótestben és a fedélzeten levő gépek működését, a madarak ezreinek repkedését a vihar közepette. A hajó féktelen "táncát" és az elemek tombolását egészen az emberek és a hajó belső lényegének feltáráásáig használhattuk volna ki. A háló bevonásának művelete alatt megfelelően fel lehetett volna fokozni a képsort egy hullám egyszerű mozgásának kihasználásával úgy, hogy a hullám rázódik az emberekre, visszavonul és állva hagyja őket, mintha mi sem történt volna. A fellélegzés pillanatát is megfelelő képekkel írhattuk volna le, például madarakkal, amelyek magasan köröznek, miután eltávolodtak a hajótól, emberek derűs arcával, a távolba vesző tekintetekkel. A közreműködő energiák és reakciók mélyebb elemzése nagyobb tartalmat adott volna a drámának.

Alkalmazzuk ezt az elemzést Pudovkin Katonaszőkevény-ének első részére. Egy teljesen nyugodt képsor után áttérünk a sztrájk kirobbanásának körülményeire és annak következményeire. A sztrájk képsorán belül pedig a teljes nyugalomból kiindulva crescendoban eljutunk a rendőrség rohamáig és annak következményéig. Így mérhetjük fel, hogyan old meg egy drámai helyzetet a módszereihez még ragaszkodó "szimfonikus" forma.

Az ugynevezett "költői" megoldás legjobb példáit a Romance Sentimentale és az Extázis utolsó képsora szolgáltatják. A leírás számú minden feszültség-keltő elemet, de mindent felélénkítenek az ügyesen közbeiktatott kiegészítő képek. Az Extázis-ban az újra meginduló életet a munkát ábrázoló ritmikus képsor fejezi ki, de ez nem minden, mellette találjuk a nő és a gyermek alapvetően fontos képeit és a fiatalembert, aki víz és ég között tölti be az egész jelenetet. A Romance Sentimentale kizárólag képekkel írja le a különböző lelkiállapotokat: először a ház belsejében zajló je-

lenettel, utána a ködös reggel, az állóviz és a halovány nap képeivel. A "szimfónikus" forma számára annyira fontos lelkiállapotot megfelelő kádencia is létrehozhatja, de sokkal hatásosabb, ha "költői" képek festik alá. A tengeren töltött éjszaka leírásához elegendő felhasználnunk, amit egy hajó fedélzetén találunk: ezzel lassu és hatásos ritmust építhetünk fel. De aránytalanul nagyobb hatást érhetünk el, ha utalunk arra, hogy mi történik a víz alatt, vagy ha a képsort időnkint csendesen és kísértetiesen megjelenő majd eltűnő madarak furcsa látványával egészítjük ki.

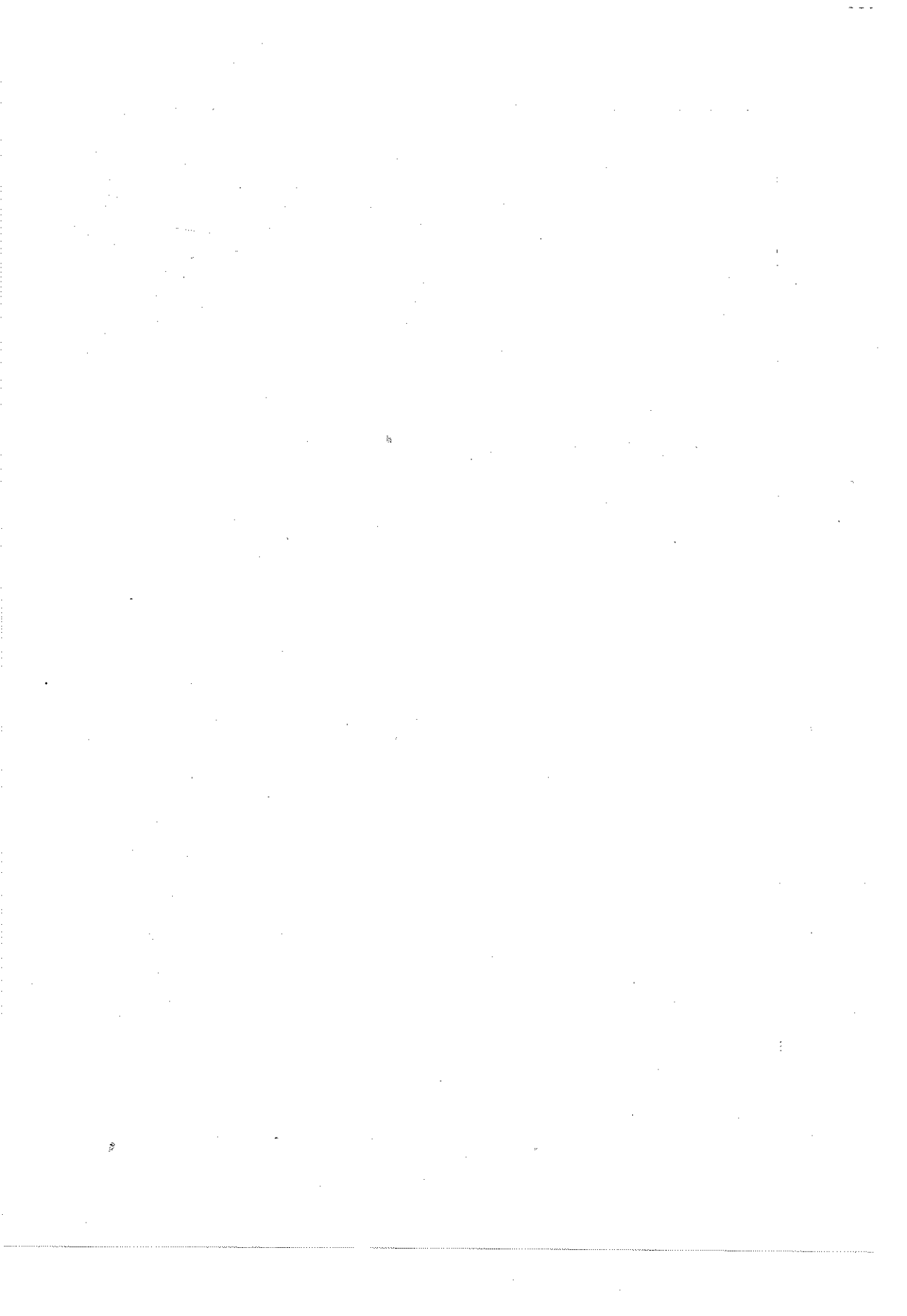
A három különböző megoldás eltéréseire Rotha egyik filmje szolgáltat jó példát. Leírja, hogyan történik az adagolás a kohóba és a lapátokat kezelő emberek mozgásának felhasználásával féltelmes ritmust tud teremteni. Ha ehelyett azonban kiemelte volna a kemencék melegét, ha inkább az emberek hirtelen visszahuzódását "játszotta volna ki", amikor a kemencéből jövő lángnyelvek elől keresnek védelmet, akkor a "feszültség" bizonyos elemeit iktatta volna be a képsorba. Ezen az úton tovább haladva borzalmas képet festhetett volna ennek a munkának a feltételeiről. Ha ezzel szemben elnehezítette volna a ritmust, merev, vagy szemlélődő helyzetet elfoglaló szimbólikus figurák közbeiktatásával, mint Eisenstein tette Villámok Mexikó felett című filmjében, képi elemekkel gazdagította volna a képsort.

Különbséget kell tehát tennünk a következő módszerek között: a/ a zenei vagy irodalomellenes módszer, b/ az egymással összeütköző erők drámai módszere, c/ a költői, szemlélődő és lényegileg irodalmi módszer. Ezt a három módszert együttesen is alkalmazhatjuk egy filmen belül, de felhasználásuk aránya természetesen a rendező temperamentumától függ, attól, hogy mennyiben bizik a tisztességes megoldás lehetőségében.

Nem kívánom állítani, hogy bármelyik forma jobb mint a többi. A mozgás felhasználása különleges élvezetet szerez. Ez az élvezet bizonyos értelemben fanyarabb, klasszikusabb, mint a költői leírás által nyújtott élvezet, bár utóbbi - egyáltalán nem tagadom - rendkívül csábító és a hagyomány erejére támaszkodik. A "feszültség" különleges hangsúlyt ad a filmnek, szinte túl könnyen hizelgi be magát a közönség bizalmába, mert ősi ösztönökre apelál, az anyagi erők összeütközésére és harcára. A közönség szereti a harcot, még akkor is, ha csak "szimfónikus" harcról van szó. Tisztázásra szorul még azonban, hogy az elemek elleni harc izgal-

masabb-e, mint egy virág kinyílása, vagy egy távirat felbontása. Kétségtelen, hogy a harc visszavezet bennünket a vadászat és a megsemmisítés ösztönéhez, de nem hisszük, hogy ez az egyetlen ösztön, amelyet keresnünk kell egy civilizált társadalomban.

Sokan hiszik, hogy erkölcsileg magasrendű művészet csak akkor jöhet létre, ha a görögök, vagy Shakespeare mintájára "felszámoljuk" az összes szereplőket és hogy egyetlen fej sem tiszteletre méltó, amíg nem csöppög a vértől. Ez a felfogás igazi filozófiai banalitás, amely az újabb korban Kantban talált védelmezésre, aki különbséget tett a művészeti alkotás anyagának esztétikája és a végső modell esztétikája között. Ennek következtében a szépséget a tökéletesség alatt álló valaminek tekintették. Kant zavarossága abból a tényből ered, hogy éles erkölcsi érzékkel rendelkezett, de nem volt esztétikai érzéke. Mert ha lett volna, nem tett volna ilyen különbséget. Ami a jóízlést illeti, vigyáznunk kell arra, hogy ne tévesszük össze az ősi étvágyak kielégítését és az ezzel a kielégüléssel járó büszkeséget. Azzal a büszkeséggel, amelyet az ember, mint képzelettel rendelkező lény érez. A "szimfónikus" forma számos alkalmazási lehetősége közül a drámai forma, ipso facto, sem a leghatásosabb, sem a legfontosabb. A nem drámai és nem szimfónikus, hanem dialektikus formák vizsgálata meggyőzőbben fogja ezt bizonyítani.



V I T A

Alekszej BATALOV:

VÁLASZ ANTONIONI-NAK*

Igen tisztelt ANTONIONI ur, kedves Kolléga!

Nem tudom, olvassa-e majd ezeket a sorokat. Mégis, mikor megismertem ELMÉLKEDÉS A FILMSZINÉSZRŐL című cikkét, akaratlanul is különféle gondolatok ötlöttek fel bennem erről a témáról. Természetesen elsősorban azokkal az aktuális és fontos kérdésekkel kapcsolatban, amelyek egy vagy más módon, de minden filmalkotót érintenek.

Cikkének olvastán egyesek bizonyára megsértődnek majd, mások örvendeznek, ismét másokat elgondolkoztat. És mindegyikük tesz is majd valamit, egyikük sem marad közömbös. És ez cikke legfőbb érdeme.

Nem akarom azzal kezdeni, hogy vitázzam Önnel. Egyszerűen csak szeretném kifejtteni a bennem támadt gondolatokat, amelyeket cikkének olvasása és a színművészetről kifejtett álláspontja keltett bennem.

"Van-e valóban nagy filmszínész?" tette föl Ön a kérdést.

"Van-e egyáltalán filmszínészi hivatás?" fűzném én hozzá.

Nézetem szerint nincs filmszínészi hivatás a szónak abban a tág értelmezésében, amilyen értelmet Ön ad ennek a fogalomnak. Csak színész van, sőt egyszerűen csak emberek vannak, akikről többé vagy kevésbé jól sikerült filmfelvételeket készítenek.

* ANTONIONI cikke megjelent a NEMZETKÖZI FILMTÁJÉKOZTATÓ 9.sz-ban.

Mivel a sors akaratából mind a mai napig filmszínésznek számítok, állításom bizonyítására el kell mondanom, hogyan jutottam erre a végkövetkeztetésre.

Előre tudom, hogy következtetésem rengeteg tiltakozást fog kiváltani és talán megbántottságot is. Egészen természetes, hogy azok az emberek, akik minden erőfeszítésüket már sok év óta a filmnek szentelték, véleményemet régalmazásnak fogják minősíteni. Mindezenáltal azonban aligha állíthatja valaki komolyan, hogy a színészi és a filmszínészi munka között nincs semmiféle kapcsolat. Ha azonban számításba vesszük, hogy mind az egyik, mind a másik alapvető feladata, hogy szerzők által teremtett figurákat alakítson, akkor nyilvánvaló, hogy a megformáláshoz szükséges átalakulás technikája lényegében nem lehet különböző. És éppen erről a technikáról, a színészi munkafolyamatról, a színészi mesterség tökéletesítésének lehetőségeiről szeretnék beszélni.

Jól tudom, az a tény, hogy vannak emberek, akiket filmeznek, akik ezért gázsit kapnak és akik a nézők előtt mint kigondolt személyek jelennek meg a vásznon, alkalmas arra, hogy cáfolja a véleményemet, miszerint filmszínészi hivatás nincsen. És már előre hallom a másik nagy ellenvetést is: a filmtitán CHAPLIN reális léte máris rámcáfol.

Nem dugom a homokba a fejem e tények elől. Mindkettőről beszélni fogok és igyekszem Önt álláspontom igazáról meggyőzni.

Minden hivatás /ismétlem: minden hivatás/ az alkotás lehetőségén túl arra is módot ad az embernek, hogy tökéletesedjék, fejlődjék, előrehaladjon. Minden sikert rögzíteni lehet valamiképp és a további előhaladás szempontjából értékesíteni is lehet. Mire valók is volnának másként a mesterségbeli tapasztalatok?

A filmszínész munkája talán az egyetlen tevékenység, ahol minden jelentős siker gátja a további fejlődésnek. Ez annyit jelent, hogy minél sikeresebben játszott el a filmszínész egy szerepet, annál veszélyesebb és annál reménytelenebb a további útja. Valami olyasmi történik, mintha a filmszínész önmagát falná fel.

Megpróbálom erről kifejteni a gondolataimat.

Kit lehet a legtöbbször, a leghosszabb ideig filmezni a vászon számára? Olyan embert, vagy olyan filmszínészt, aki nem ragad meg a néző emlékezetében. Bármely tetszésszerinti, ma felvett tömegjelenetben Ön bőségesen találhat olyan típusokat, akik a kétszerkettő-négy vaslogikájával bizonyítják, hogy minél szembe-

szökőbbek az epizódban, annál kevesebb a lehetőségük arra, hogy a következő epizódban is szerepelhessenek, hiszen a következő epizód esetleg a föld egy egészen más pontján fog játszódni. Így például ha ma olyan epizódot forgatnak, amelyben a filmhős repülőgépen elindul valahová és másnap "a hős érkezése" c. részt forgatják, a repülőtéren tömegben semmiesetre sem szerepelhetnek ugyanazok az emberek, mert az indulásnál látható embereket nem láthatjuk viszont az érkezésnél. Éppen ezért a tömegjelenetben szereplő színész legfőbb célja az, hogy a rendező utasításainak pontos betartása mellett is igyekezzen észrevehetetlen, felismerhetetlen maradni.

Ösbugor

Nagyon jelentős paradoxon: úgy igyekezz a felvételnél, hogy ne légy rajta a felvételen! Mindazonáltal ezt a paradoxont maga az élet szülte és pontosan kifejezi a dolgok állását.

Mikor szerződtetnek a filmhez népszerű filmszínésznőt? Többnyire akkor, ha nem biztosak a filmnek, mint egésznek a művészi sikerében és egyéb vonzeróra van szükség.

*szereveszt a stábió -
hat az epizódjában,
aki a rep-
gépkel jön*

Másrészt minden rendező azon fáradozik, hogy lehetőleg a közönség előtt még ismeretlen színészeket szerepeltessen, s így érjen el nagyobb hatást az egész művel.

Gondoljon például J. RAJZMAN filmjeire. Az ő filmjeiben mindig érdekes színészi teljesítményeket találunk. Azonban RAJZMAN minden új filmjében új színészeket alkalmaz, sohasem vesz elő olyan színészeket, akikkel régebben már forgatott.

Ez természetesen nem kötelező szabály, azonban lehetetlen, hogy az ilyen irányzat létezését egyáltalán ne vegyük figyelembe.

Pjotr ALEJNYIKOV a harmincas évek legnépszerűbb szovjet filmszínésze volt, az én kedvenc filmszínészem is ő volt. Nemcsak az egyénisége miatt rendkívül szimpatikus nekem, hanem nézetem szerint olyan tulajdonságokkal is rendelkezik, amelyekkel a filmszínésznek rendelkeznie kell: teljesen hiányoznak belőle a banális filmhős vonásai, vagy a rossz értelemben vett színészi allűrök. Csodálatos személyes vonzereje, utánozhatatlan egyénisége mindenben /gesztusaiban, orgánumban, hanglegjtésében, mimikájában, reakcióiban/ megnyilvánult. Benne testesült meg az orosz népi jellem, amely mindenekelőtt egy speciális humorban nyilvánult meg. És végül és mindenekelőtt volt valami pozitív a jellemében, amely minden cselekedetében, még a látszólag negatívokban is megnyilvánult és ez a pozitívum a belsejéből, mély emberi tisztaságából táplálkozott.

*Szent Péter
László*

Különösen feltűnő, hogy ezek a tulajdonságok már ALEJNYIKOV első szerepeiben megnyilvánultak. Meg vagyok győződve róla, hogy éppen ezek a tulajdonságok alapozták meg hírnevét, éppen ezek miatt a tulajdonságai miatt szerette meg valóban egész népünk. A NAGY ÉLET Ványa KURSZKIJ-ában olyan hőst formált meg, mely nemzedékek kedves hőse lett. ALEJNYIKOV és Ványa KURSZKIJ figurája ma is elválaszthatatlan egymástól.

Ám e hatalmas siker hogyan hatott a filmszínész további pályájára? Példaként egy esetet említhetnék, amely sok évvel a NAGY ÉLET c. film megjelenése után történt. ALEJNYIKOV egy terjedelmében kicsiny, de nagyon nehéz szerepet játszott - PUSKIN-t alakította ARNSTAM: GLINKA c. filmjében, és noha kitűnő maszkja volt, a nézők az első percben felismerték PUSKIN-ban ALEJNYIKOV-ot, vagyis Ványa KURSZKIJ-t... A moziban nagy lett az élénkség, mindenki mozgolódott, nevetgélt, noha a film tartalma és a figura jelleme ellenkező reakciót kívánt. PUSKIN azonban nem volt jelen, annak ellenére, hogy ki merem jelenteni, ALEJNYIKOV szinte valószínűtlen pontossággal és finomsággal játszotta szerepét.

Ugy vélem, ha ALEJNYIKOV filmszínészi életrajzát ezzel a szereppel kezdték volna megírni, vitathatatlanul sikerült alakításról kellett volna beszámolni. A valóságban a siker ellenkezője következett be.

Nem volna nehéz a hasonló példák számát szaporítani. Vagyis nyilvánvaló: minél meggyőzőbb az első filmben alakított szerep, minél mélyebben kötődik a színész alapvető jelleméhez, annál kevésbé tudja egy új szerepben ezt megismételni, ezt a meggyőző erőt nem tudja általánosítani annak veszélye nélkül, hogy ne ismételné pontosan az első figurát. És így nyilvánvalóan nehezebb a nézőt is meggyőzni arról, hogy másodsorra más ember áll előtte a vásznon.

Ez a körülmény egyébként szorosan összefügg a filmművészet lényegével. A vásznon látottak igazsága, elhíhetősége, valódisága az emberek előtt nyomban szertefoszolhat, ha felfedezik egy ismert színész ismerős arcvonásait. A néző látott egy filmet, és elhitte a színészről, hogy ő Ivan Ivanovics, aki egy sarki kutatóállomáson dolgozik. És ezért egész benseje tiltakozik az ellen, hogy az általa ismert színész legközelebb Pjotr Petrovics legyen és délszaki pálmák közt jelenjen meg.

A színházban a színész átváltozása és a diszletek jelenléte az előadás szerves része, a filmben azonban ez nincs meg, vagy éppenséggel ártalmas, mert megzavarja a nézőt abban, hogy beleképzelje magát a vásznon életre keltett világba.

Alapjában véve ebből csak egy kiút van: CHAPLIN útja. Lehetetlen ugyanis azt állítani CHARLOT maszkja és Charles Spencer CHAPLIN személyisége ugyanaz. Azonban a zseniális színész által teremtett maszkkal CHAPLIN-nek sikerült olyan sok lényegeset, mélyen megrázót és emberit közölnie, hogy az általa megszemélyesített hős alakja nagyfokú és általános társadalmi érvényt nyert.

De mondja meg nekem, kedves ANTONIONI, hogyan jelölhetünk ki gyakorlatilag minden filmszínésznek egy hasonló utat, ha sok-sok ember sorsát kell alakítania? Mi lenne, ha minden filmszínész csak a saját, külön maszkjában játszana? /Az amerikaiak a gyorsaság és egyszerűség kedvéért éppen erre törekedtek, s így vált az egyik színészből boxoló, aki mindig csak boxolót játszott, aztán vagy orvos stb./De ilyenformán beszélhetünk-e filmszínészi hivatásról?

Ha ehhez még azt is hozzávesszük, hogy a kamera közelsége miatt a filmben a sminkelés, a maszk alkalmazásának lehetőségei is korlátozottak, azonkívül a nem sorrendben való forgatás miatt a szerepbe való beleélés is lehetetlen? a nem logikus egymásutánban következő próbák miatt, hogy a filmszínésznek nincs áttekintése az egész szerepről, akkor könnyen megérthetjük, hogy a filmszínész tevékenységi köre a minimumra redukálódik és rendkívül nehéz feladat kijutni ebből a zsákutcából, amely annyira távolesik a teremtő, alkotó munkától.

Gyakorlatilag a színművészet újraalkotás, valamilyen belső emberi tartás megismétlése, amely természetesen nagy mértékben függ az egésztől, vagyis az alakított személy jellemétől és általános sorsától. Azonban éppen erről a filmben gyakorlatilag szó sem lehet, hiszen ott a szerepet /elejétől végig/ egyetlen egyszer sem játsszák végig.

Ezzel azonban senki sem törődik, mindig több filmet forgatnak, amelyekben emberek működnek közre, akiket Ön, ANTONIONI ur, filmszínészeknek nevez.

De valójában kik is ezek az emberek, akiket Önnel ellentétben én nem vagyok hajlandó ilyen általános és elmosódott fogalommal megjelölni?

Mindenekelőtt színpadi szereplők, vagyis színészek, akik megálltak a színjátszás különféle lépcsőfokán /a varietétől az akadémiai színházig/.

Azonkívül vannak olyan emberek is, akik csak filmen szerepelnek - tulajdonképpen filmszínészek, akikből elég kevés van és akiknek a lehetőségei, az éppen elébb felsorolt nehézségek miatt elég korlátozottak.

És végül szerepelnek a filmekben olyan emberek is, akiket az utcán fedeztek fel, akik rendszerint nem túl hosszúéletűek a vásznon és akkor is csak olyan filmekben, amelyek minden más tekintetben igen erősek. Mindezek az emberek együttesen arra kényszerülnek, hogy magukra vegyék azokat a különös sajátosságokat, amelyek a film specifikumával függnek össze. Azonban nem ezek a sajátosságok teszik színészt, pontosabban nem ezek a sajátosságok hozzák létre benne azt, amelyek őt minden mástól megkülönböztetik. Itt a saját módszer kidolgozására gondolok, az egyéniség kihámozására, arra a képességre, hogy a belső apparátusa felett uralkodjék. Vagyis arra gondolok éppen, amit a színésznél mesterségbeli képzettségnek hívnak.

Éppen ezért az a véleményem, hogy a fent említett háromféle embercsoport mindegyikével teljesen másféle uton-módon kell foglalkozni, még akkor is, ha az ember ugyanazt az eredményt kívánja elérni velük. És ezért nem érthetek egyet az Ön véleményével, ANTONIONI ur, miszerint a hivatásos és nem hivatásos színészekkel egyforma módszerrel kell dolgozni.

Természetesen teljesen egyetérték Önnel, ha egy olyan embernek, akinek fogalma sincs a színjátszásról, azt mondja: "Csikorgasd a fogad, jajgass és a filmen majd az látszódik, hogy fáj valamid..." Nem hiszem azonban, hogy egy hasonló feladat megoldásakor egy jó hivatásos színész ne tudna Önnek valami újabbat, eredetibbet javasolni.

Ön szerint a színész legfőbb tulajdonsága az engedelmesség és közvetlenség; ebben az esetben azonban Önnek, a rendezőnek, milliméterről milliméterre elő kell játszania a szerepet. És képzelje csak el, ha éppen olyasvalamit forgatna, mint pl. a HAMLET. Hasonló nehézség persze egyéb esetekben is előállhat, ha az ilyen komplikált.

A modern művészet számára semmiként sem kielégítő az egyszerű közvetlenség. Ez már egyébként is megtette a magását, megszoktuk már, épp úgy, mint az áttételeességet vagy a pátoszt más időkben.

"Szeretlek..." A színész, aki elsőnek mondta ki szívből és egyszerűen ezeket a szavakat a moziban, mindenkit meglepett és beférkőzött minden néző szívébe. Azóta azonban már mindennap minden moziban kiejtik ezeket a szavakat, mindannyiszor többé-kevésbé közvetlenül: de ez már nem kelt már benyomást, mert mindaz, amit a művészetben egyszer már láttunk, a megismérlésnél csak ismétlés marad és nem lesz művészi tetté, amely érzelmi visszhangot kelt...

Éppen ezzel magyarázható a rendezők tudatos vagy öntudatlan törekvése, hogy a nézők által már ismert szavakat lehetőleg azokatlan körülmények között találjanak. Például a hősök egymásnak hátat fordítva mondják ki, hogy "szeretlek", vagy az ágyban mondják, vagy a padlón fekvé, a mezőn, vagy pincében, mindegy, csak az a fontos, hogy kiszakítsák már ismert történések ismert részleteiből és érzelmi hatást keltsenek vele. *szóval egyforma, vagy párhuzamos?*

Nyilvánvaló, hogy ma már lehetetlen mentőszerként számolni a közvetlenséggel. Szükség van valami kitaláltra és minél erőteljesebb lesz ez, annál jobb. És ehhez színész kell, aki abban a helyzetben van, aki képes arra, hogy egy adott jelenetben és szerepben, a rendező elgondolásának megfelelően, el tudjon szakadni "egyéniességétől".

És éppen ezen a ponton nagyon hosszadalmas volna az Ön által javasolt módszer, hogy t. i. a színésszel csak nagyjából kell közölni a dolgokat, nem szabad őt beavatni a rendező gondolatainak titkaiba. Mert így nehéz eljutni a kívánt eredményhez.

Arról nem is szólva, hogy a világon egyetlen rendező sincs abban a helyzetben, hogy egy színész minden lehetőségét, képességét ismerje, bármily csekélyek is legyenek azok, márcsak azért sem mert lehetetlen egy ember teljes valóját felfedni, megismerni.

Önök úgy tűnik, hogy a filmszínésznek "nem értenie, lennie kell", hogy a rendezőnek kell meghatároznia a színész gesztusait, mozgását, pózait. De éppen ez a javaslata, ha a tipustól eltekinünk, a legmagasabb színészi követelményeket támasztja. Hiszen engedelmesnek és hajlékonynak kell lennie, éppen azon a színészi uton kell járnia, ahol lehetetlen öntudatlanul teljesíteni a rendező által kiszabott feladatokat.

Bizonyára Ön is osztja azt a nézetemet, hogy a filmet, mint minden más művészetet, korántsem fejleszti mindenki, aki filmet forgat, vagy részt vesz a felvételekben. Ezt csak azok a kevesek teszik, akik abban a helyzetben vannak, hogy valami újat tudnak felfedezni, akik tökéletesebb, vagy jelentősebb hangon tudnak szólni.

Igy tehát valamely hivatásról beszélünk, akkor is mindig a legjobb irányába tájékozódunk, mert az esetleges, az átlag, sohasem ad helyes képet az illető területről. Így ha pl. az olasz színjátszó művészet kerül szóba, amelyet mi a filmekből ismerünk, akkor gondolatban olyan személyiségek merülnek fel előttünk, olyan mesterek, mint Anna MAGNANI és Vittorio de SICA, TOTO és Giulietta MASINA.

Mindegyik megnevezett filmszínész véleményem szerint túl lépett a "természetes egyszerűség" határán és a munkájuk messze túlnő azon a határon, amit egy rendező sughat nekik, akinek engedelmességek kell. Egyszerűen elképzelhetetlen egy olyan rendező, aki képes volna előjátészani Anna MAGNANI valamelyik megrázó monológját, összes finom átmeneteivel és árnyalataival, amelyek szinte alig követhetők...

És még egyet a természetességhez: az általam idézett színészek egyike sem mozog "természetesen" a szó legigazabb értelmében, ahogy erről a típussal kapcsolatban beszélünk. Mindannyian azonban csodálatosan eleven és természetű figurákat keltenek életre, az ut mégis, amelyen keresztül ezt elérik, látszólag nagyon logikátlanul és természetellenesen kanyarog, de figuráik vakító tudatossága éppen ezen keresztül nyilvánul meg.

De nézzük meg ennek az ellentétét is. Ön kikeresheti a legtermészetesebb témát, de ha olyan emberek kezébe adja, akik vakon járnak a legegyszerűbb asszociációk útján is, akkor ez a téma elhervad, ügyetlenné válik, elveszti az élettel minden kapcsolatát.

A játék eleven folyamatát nem lehet az alakítás szimpla természetességével és egy ember - a rendező - gondolataival helyettesíteni /feltéve természetesen, hogy nem egy speciális témáról van szó, mely speciális feltételek között játszódik/. Képzeljen el egy olyan futballcsapatot, amelynek a kapitánya minden pillanatban tanácsokat osztogat minden egyes játékosnak, hogy hová és melyik lábbal rúgja a labdát.

Bármennyit harcoljon is Ön a színészvezetési módszeréért, az alakítás pontos felépítéséért, rendezői utasításokkal sohasem helyettesítheti a színész eleven játékát a film bizonyos részleteiben. Mert ha erre törekednék és ez sikerülne is, akkor valami olyasféle eredményt kapnak, mint a növendékek stúdióelőadása, még hozzá olyan stúdióelőadása, amelyhez egy rossz pedagógus és rendező hatalmi szóval parancsolta oda a szereplőket s valamennyiüket arra kényszerítette, hogy őt utánozzák és semmiként sem önmagukat adják, vagy az alakított jellemet. A színész eleven, mélyreható játéka csak az előkészítés, a szerepbe való behatolás figyelembe vételével lehetséges, mely sokszor nagyonis individuális folyamat. Ehhez pedig nemcsak az fontos, hogy a színész mindent tudjon és értsen, hanem az is szükséges, hogy legyen ideje az alkalmazkodásra, az átváltásra, vagyis arra, hogy a szerepet a maga képére és hasonlatosságára formálja.

A filmben persze gyakran nincs idő a "mérték utáni" alakításra, ez azonban inkább szerencsétlenség és nem szabály, nem lehet módszerre emelni. Éppen azért bizonyára nem az a feladat, hogy a színészt a szerepismeret nehéz feladatától megkíméljük, hanem az, hogy lehetőséget adjunk neki erre s ezen keresztül elősegítsük mesterré válását. Ellenkező esetben csupán az ember személyes jegyeinek barbár kihasználásáról lehet szó.

Persze, nem olyan vészes ez a módszer, ha arra használjuk fel, hogy egy hivatásos színészből kihozzuk azt, ami benne rejtezik. Ha azonban egy kevésbé határozott egyéniségű emberrel teszünk ilyet, akkor ez kétségtelenül csak képességeinek csökkenéséhez vezethet.

Azonban mivel tisztáztuk Önnel, hogy éppen azokat az embereket nevezzük filmszínészeknek, akik a legkülönbözőbb művészi nívón állnak és nagyonis véletlen módon kerülnek a rendező elé, nagyonis kérdéses, hogy a hivatás miféle elsajátításáról, a képességek miféle fejlesztéséről beszélhetünk?

Más kérdés, hogy egy embernek, aki filmszínésznek nevezi magát, mennyi időt adunk arra, hogy megerősödjék, tapasztalatokat gyűjtsön, igazi rutint szerezzen. Azonban semmiestre sem szabad olyan rendező kezébe adni, aki csak elhasználja, mert ez mind a színész, mind a művészet számára pusztulást jelentene.

Ezek azok a legfontosabb gondolatok, melyek bennem az Ön cikkének olvastán támadtak. Olyan meggyőződést fejeznek ki ezek, ked-

ves ANTONIONI ur, amelyek, mint látja, eltérnek attól a felfogás-
tól, melyet Ön a filmszínészi munka jellegéről képvisel.

ves hírem
És ennek alapján Ön bizonyára azok közé a filmszínészek közé
fog engem sorolni, akik "tul sokat gondolkoznak." De higgye el,
amikor egy szerepről gondolkozom, vagy általában a művészi alko-
tásról, akkor nem "a naggyá válás gógös szándéka" vezet, hanem az
igazság művészi megragadásának vágya. /Az ISZKUSSZTVO KINO nyomán
közölte a DEUTSCHE FILMKUNST, 1962. 6. száma./

szöveg megjelent kései Antonioni körében

Arnold ZWEIG:

A FORMÁKRÓL*

A nyelvet két, egymástól egészen eltérő módon használjuk. Az első mód a megértetés, a közlés embertársunkkal vagy az embertársak tömegével. A másik mód a felkiáltás, a belső kényszer, a belső lelki konfliktus és elragadtatás felszabeditása a kiáltásban, az énekben. Mindkét mód szült műalkotásokat, mindannyian ismerjük ezeket. A közlés teremtette az eposzt, a felkiáltás, a lelki felszabadulás, az akklamáció pedig a drámai dialógus forrása lett, amely, mint tudják, a táncsal volt összekötve és gesztus nélkül elképzelhetetlen volt. Ha most meg akarjuk vizsgálni, hogy a nyelv mint a költészet funkciója hogyan állta meg a helyét az előadóművészetben, akkor ezt a kettősséget, ezt a különbözőséget újból le kell szögeznünk, lévén, hogy olyan korban élünk, amikor Bertolt BRECHT megteremtette az epikus színházat, míg más neves írók drámai regényeket alkottak. Ami engem illet, én reakció vagyok, megmaradok azoknál a formáknál, amelyeket évezredek hagytak ránk, becsülöm a dramatikus drámát és az epikus regényt vagy az eposzt, jóindulatúan figyelem a többi dolgokat, sőt Bertolt BRECHT esetében csodálattal és barátsággal, de nem zavartatom magam tőlük.

A folyam, a drámai folyam, a vizesésről-vizesésre zuhanó folyam sugallta hitem szerint az emberiségnek a dráma formáját a táncból és a gesztusból. És éppen ezért rövid jelenetek sodró folyama a dráma lényege. Jól emlékszem még, hogy Max REINHARDT, mi-

* Hozzászólás a Dramaturgische Gesellschaft vitájához.

kor megkapta "Rituális gyilkosság Magyarországon" c. drámám kéziratát, ezt mondta: Ezek a rövid jelenetek csodálatosak. Rövid jelenetek, vagyis a zuhatag folyóról-folyóra, vagy a folyam zuhatagról-zuhatagra, ez a dramatikus dráma sajátja. Ezért sajátja a nagy gyorsaság is, melyet a nyelv hajt előre. Nem utalok SHAKESPEARE-re vagy a régi idők más nagy drámaírójára, csak a 19. századra emlékeztetek - ha meghallgatnak vagy elolvasnak egy jelenetet KLEIST-től, bárhol is, akkor érezniük kell, hogy valami elementáris, előrehajtó, kitörő, de amellelt tökéletesen uralt elemmel van dolguk. Ezzel szemben az epika elrejtí feszültségeit. Mesélni többnyire nem izgatottan, hanem lehetőleg higgadtan szoktunk. És így mesélünk el egy történetet akkor is, ha nagyon hosszú - vannak emberek, akik azt mondják, a jó regény soha sem lehet elég hosszú -, a hős egyik korszakából közvetlenül a másikba visszük az olvasót és aztán rábizzuk, hogy érezze jól magát, ha akarja, be se fejezzük; míg a színház nézői rendkívül feszülten várják a befejezést. Látjuk tehát, hogy a nyelv két teljesen különböző funkciójáról van szó, s ezek két teljesen különböző, de egyenrangú műfajt és műveket hoznak létre.

Nekünk epikusoknak a fejezet, s hét, öt vagy három fejezet egyesítése egy könyvvé épp olyan formatörvény, mint a drámaíróknak a jelenet és a felvonás, csak nekünk nincs olyan segédeszközünk, mint a drámaíróknak: hogy t. i. jön a rendező és azt mondja, nézze csak, ez a jelenet túl hosszú; vagy jön a színész és azt mondja, kérem szépen, ezen a helyen legalább husz verssorra van szükségem, mert különben nem tudom ezt vagy azt megcsinálni - vagyis az összefogást, a különböző művészetek összjátékát az elbeszélésben az íróknak magának kell megalkotnia, önellenőrzéssel, azzal, hogy az olvasó, az olvasók, vagy ha nagyon jól megy, az olvasótábor helyébe képzelet magát, mivel a nagy epika századokat él túl. Emellett azonban az epikus megengedheti magának, hogy a lehető legszínesebben és a lehető legrészletesebben írjon, miközben azonban a leglényegesebbet, amiért az egészet írja, elhallgatja. Itt most HOMÉROSZ kollégámra gondolok és az ő ILLIÁSZÁ-ra.

Az ILLIÁSZ olyasmiről szól, amit ma már egyáltalán nem vénének komolyan, arról, hogy egy nagyon csinos nő egynél több férfit szeretne bírni. Ennek következményeként szörnyű harcok törnek ki a görögöknél és a trójaiaknál, az egész görög világ hatalmas flottával Trója ellen vonul, elfoglalja és lerombolja a várost s

mindennek eredményeként egy nagyszerű költeményt kapunk. Ám ha közelebbről megnézik ezt a költeményt, egészen másról van benne szó, nem Helénáról és Meneláoszról és Párisról. Trója városa akkoriban a lótenyésztés központja volt. A ló a népek legfontosabb harci eszköze és a hetiták honosították meg. A ló, a lótenyésztő Trója tehát igen erős konkurrensa a görögöknek - ez mind benne van az ILIÁSZ-ban, megtalálhatjuk -, mert nekik a szigeteken nincsenek lovaik, ott nincs rá szükségük, nekik hajóik vannak. S a ló a trójaiak totemállata is, ezért tudják a görögök becsempészni a falal körülvevett és falakkal védett városba a halálhozó ellenséget, vagyis Trója esete a lótenyésztő gazdasági konkurrens megsemmisítésének esete. Ehhez még hozzájárult a város, Trója, ma Hissarlik, fekvése is: ellenőrizte a Fekete tengerhez vezető utat. Akinek Trója városa a kezében van, az mind a mai napig ellenőrizheti a Fekete tenger exportját s az emberek, szerszámok, áruk importját a Fekete tengerbe.

Ez már az argonauták idejében is így volt és az Argo aranyat hozott, t. i. a Kolhiz folyó aranyát hozta át Görögországba, az aranyra pedig mindenféle célból szükség volt. Tehát igen fontos volt kézben tartani ennek az aranymezőnek a kulcsát, vagy legalábbis nem ellenséges, például a lótenyésztő trójai nép kezében hagyni. Ez az ILIÁSZ háttere, pedig erről egy szó sem esik benne. A drámaíró semmiként sem engedhetné meg magának, hogy a költői mű lényegét így elrejtse. Nincs a világirodalomnak olyan drámája, én legalábbis nem tudok róla, amely legfontosabb témáját rögtön az első jelenetben, legalábbis az első felvonásban ne állítaná a színpadra, persze a hősben, vagy antagonistá hősökben megtestesítve. Az eposzban azonban nyugodtan elrejtetheti a véleményét a szerző. Csak az ábrázolóképeségének kell olyan erősnek lennie, hogy az olvasóban mégis mély benyomást hagyjanak, a lelkébe furódjának azok a figurák, azok a személyek, akiket eléje állít, vagy akikről mesél. Láthatják, hogy CERVANTES barátunk Don Quichote-ban olyan alakot teremtett, aki nemzedékről-nemzedékre mindig újból kivívja az emberek részvételét. És emellett teljesen érdektelen az a kérdés, hogy a feudalizmus, vagy a feltörekvő polgárság legyen-e az irányító hatalom a társadalomban. S így van ez DOSZTOJEVSZKIJ regényeiben is, a voltaképpeni cselekmény nála is elrejtetik a nagyszerűen jellemzett emberek mögött. De nincs olyan drámaíró, aki megtehetné, hogy elrejtse komoly mondanivalót.

A film, a képmozgató film valójában az igazi epikus színház. Ez ugyanis olyan művészi forma, amely fotografált emberek képeivel meséli el, hogy mi történt köztük. És azáltal, hogy ezek az emberek egymással szóban hadakoznak, került bele a filmbe oly erősen a drámai elem, hogy egyes teoretikusok úgy vélik, a film a dráma egy formája. Még akkor is, ha nagyon jó a film, mint pl. a CHAPLIN-filmek, melyek a legcsodálatosabb komédiák, melyek ma a vásznon láthatók, a film akkor is epikus dokumentum. Eseményeket, eseteket mesél el fotografált emberek képeivel, lehetőleg a szerző saját korából -, ahogyan CHAPLIN állította előnként a figuráit, teljesen a saját körén kívül, azonban olyan közel a ma emberéhez, hogy számtalan néző még ma is azt hiszi, Charlie CHAPLIN okvetlenül úgy fest, mint a hősei. Persze egyáltalán nem hasonlít rájuk, ahogy mi sem hasonlítunk a megírt hőseinkhez, noha gyakran megessük, hogy tehetséges kritikusok is összetévesztik egymással BERTIN író Arnold ZWIG íróval. Megtörtént velem, hogy Albert EHRENSTEIN - akinek igen jó és kritikus szemlélete volt - megkérdezte tőlem, hol tanultam jogot, lévén, hogy BERTIN nevű hősöm jogász. Azt mondtam neki, hogy nem vagyok BERTIN. De nem hiszik el. Ám nemsokára megtanulják mégis, mert a regényciklusnak még nincs vége és a befejező kötet néhány év múlva megjelenik. Az tehát a helyzet, hogy a filmet, a film meséjét, az egyes jelenetek drámaisága élteti. És nyilván igaz, hogy sok kortárs drámairól tanult a filmtől, tömörséget. Látom, hogy O'NEILL, nézetem szerint a legtehetségesebb angolnyelvű költő, a filmtől tanulta a dolgok sűrítését, összeszorítását. A sűrítés szót kerültem eddig, mert Kart KRAUS és mások oly komikussá tették, de hát mégis használni kell. O'NEILL drámái 20. századi színpadunk legfontosabb dokumentumai, de a film nélkül, vagyis a nélkül a felszólítás nélkül, hogy: Ember! sűríts, tömöríts! nehezen jutottunk volna el addig, hogy felépítsünk egy új drámai formát, hogy darabbá ötvözzük a jelen, vagy a múlt történéseit.

A feladat, úgy tűnik, most az, hogy ismét megtisztítsuk a formákat. Olyan korszakba lépünk, amelyben feltartóztathatatlan bekövetkezik a társadalom átalakulása s ezért újból lehetőségünk nyílik rá, de feladatunk is, hogy mind drámai, mind epikus formában felmutassuk a művészi formák tiszta magját. Tehát, ha a nyelvet szerzőszámunknak tekintjük, akkor az a feladat, hogy az epikát, vagyis a mesélést és a drámát, vagyis a kitörőt, tartsuk távo!

egymástól, ne keverjük össze, ne olvasszuk egyé. Mert a kettő magától is keveredik, lévén, hogy a film a legnagyobb tömeghatású kifejezési eszköz s a tömeghatás a mi korunkban, amikor minden milliós szintén történik, elkerülhetetlen és részünkről rendkívül kívánatos is. Mert új időköt élünk, amikor emberek tömege áramlik vagy vezetettik be a művészetbe; s minél tisztábban állítjuk elébük a formákat, annál tisztább példát nyújtunk a felnövekvő új generáció költőinek.

/SINN UND FORM, 1961.3.sz./

CSEHSZLOVÁK RAJZFILM-ALKOTÓK VITÁJA

Rajzfilmjeink jellegzetes vonásai a képzőművészeti, tartalmi és esztétikai igényesség és a magas művészi színvonal. A háboru utáni debütálástól kezdve rajzfilmjeink tehetséges festőket, illusztrátorokat és karikaturistákat vonzanak magukhoz, akiknek együttes munkája kölcsönzi a cseh filmeknek azt az egyéni jellegét, amellyel sikert arattak és amivel különböznek a Disney-éra uniformizált konfekciós filmjeitől. "Specifikus-e a képzőművész helyzete rajzfilmjeinkben?" "Milyen az alkotó kapcsolat a rendező és képzőművész között a rajzfilmben?" Ezen kérdések megvitatására ültek össze egy napon kerekasztalnál: Jiri Brdecka rendező, Eduard Hofman rendező, Jan Horejsi szerkesztő, Zdenek Miler rendező és képzőművész, Frantisek Vistrčil rendező és képzőművész.

Horejsi: A rendező és képzőművész kapcsolatairól szóló vitánkban elsősorban saját filmalkotásainkból fogunk kiindulni. Bevezetésül azonban még egy kérdést vetnék fel. A filmtechnika lehetővé tette egy régi művészi álm megvalósítását, a mozdulat művészi kifejezését. Felmerül a kérdés, hogy a képzőművész - rendező párból kié az elsőbbségi jog, a képzőművészé-e?

Brdecka: Ezt a kérdést nem találom elég precíznek. Inkább az animátor - rendező párról kellene beszélni. A képzőművész fontossága valahol másutt van. Mégpedig ott, ahol a képzőművész, hogy úgy mondjam statikus típusokat javasol. Ezek álló rajzok és az a kérdés lényege, hogy ezekkel a típusokkal a rendező könnyebben vagy nehezebben dolgozik.

Vistrčil: Én úgy gondolom, hogy Disney munkásságával ellentétben nálunk a rendező és képzőművész közötti szakadék lényegesen kisebb. Ennek oka abban rejlik, hogy nálunk a képzőművész és

a rendező jobban összedolgozik azért, mert nagyobb súlyt fektetünk a képzőművészetre, mint például az ugy nevezett "groteszk" idejében. Így arról sem beszélhetünk, hogy kié az "elsősülöttségi" jog. Véleményem szerint ez a forgatókönyvé. A forgatókönyv írója határozza meg előre a mű képzőművészeti stílusát.

Horejsi: A forgatókönyv szerintem nem jelenlegi vitánk anyaga. De ha már beszélünk róla, úgy gondolom, hogy rajzfilm keletkezésénél elsődlegesen képzőművészeti gondolat, vagy cél lebeg az alkotók szeme előtt. Így van ez minden esetben?

Brdecka: Az orosz festészetből jutott eszembe a közvetlen példa; egy klasszikusról, úgy sejtem Serovról azt beszélik, hogy varjakat látott a hóban és ez a fekete fehér kontraszt úgy magtetszett neki, hogy meg akarta festeni. És mivel az oroszoknak abban az időben már tartalmi festészetük volt, - hogy úgy mondjam irodalmi tartalommal volt összefüggésben, - így elhagyta a varjakat és valami történelmi témát festett meg, amelyben feketébe öltözött tragikus női alakot állított a fehér hóra. Ebből ered, és ez a világ összes művészeit érinti, hogy jó és tartalmas mű keletkezhet néha kizárólagosan emótiós behatásból.

Hofman: Ami a különböző impulzusokat, inspirációkat érinti, biztos hogy ezekből is keletkezhetnek jó rajzfilmek. De inspirálhatja rajzfilmjeinket zene, az irodalmi humor és az anekdóta is. A tisztán képzőművészeti impulzus kevés. A mi körülményeink között a forgatókönyv szerzője 90 %-ban a rendező és tőle származik az alapgondolat is. Amennyire vissza tudok emlékezni még nem történt meg, hogy a képzőművész jött volna valamilyen tervvel. Kivétel ez alól a "Léghajók és szerelmek" /Vzducholod a lasky/ című film, amelynek szerzője Kamil Lhoták festő. Ha arra a kérdésre kellene felelnem, hogy kié az elsőség a képzőművész - rendező párból, én a rendezőre szavaznék, azaz a rendező - szerzőre.

Horejsi: A rajzfilm disney-i felfogása érezhetően hosszú időre kijelölte, de egyuttal fékezte is a rajzfilm fejlődés útját az egész világon. Ez vonatkozik - úgy gondolom - nemcsak a rajzra és animációra, de a rajzfilm egészére is, sőt helyzetére a többi filmek között. Az idősebb nézők szemében a rajzfilm ma is elsősorban groteszk. Ezzel függ össze, az unifikálás és talán a közmopolitizmus problémája is, amelyekkel a rajzfilmek között nemcsak a Disney-érában - bár más formában - de még ma is találkozunk.

Brdecka: Ez a kozmopolitizmus kétféle lehet. Az egyik, amit a lengyel, jugoszláv, vagy a francia produkciók egyes filmjei képviselnek. Nem mondom, hogy ezek annak a stílusnak a másolatai, amelyet az ötvenes években az amerikai U.P.A. kezdeményezett, de legalábbis ebből a stíusból fakadnak. A másik oldalon nehéz nem kozmopolitizmusnak nevezni az amerikai Disney rajzokat, - tehát alapjában az amerikai "Comic" rajzokat - alkalmazó tisztán nemzeti produkciókat. Ez a második kozmopolitizmus.

Hofman: Ugy gondolom más probléma is van itt. Hogy alkossuk meg azt a rajzot, melynek életre kell kelnie? Ez a rajz és mozgás közti összefüggés kérdése. Disneynél hosszú éveken keresztül a rajz úgy standardozódott, hogy könnyen lehessen játszani, mozogni a figurákkal. A figurák felépítésére jellemző volt a nagy kifejező szem, a rendszerint keztyűbe rejtett négyujjas kéz, a legömbölyített alakok. A rajzok kerültek az éles szögeket és csúcsokat, amilyenek nálunk a Ladová rajzaiban fordulnak elő, tehát a rajz alá lett rendelve az animációs követelményeknek. És ez az ami átszivárgott sok nemzeti produkcióba is. Ami a külső formát illeti, ezek éveken keresztül utánozták Disneyt, még akkor is, ha gondolatilag képzőművészei és animátorai nem bírtak megszabadulni a Disney rajzok stilizálásától, mégpedig éppen azért, mert ezeket a rajzokat könnyű mozgatni. Nyugodtan állithatom azonban, hogy mégis a mi érdemünk az, hogy a 45-8s években fordított megoldással jelentkeztünk. Új képzőművészek egész sorát foglalkoztattuk, akiknek műveiben a figurák képzőművészeti stilizáltságával szemben a mozgás alárendelt szerepet játszott. Az animátornak mindig a képzőművészeti elképzeléshez kellett alkalmazkodnia. Ez összetettebb, nehezebb folyamat volt, de mindnyájunknak érdekesebb, mert szélesebb lehetőségeket nyújtott a keresésre és kísérletezésre.

Vystreil: Ugy gondolom, hogy nyugaton még valami hátráltatja a fejlődést. És pedig a dolog kereskedelmi oldala. Látjuk ugyan, hogy már nincs tulsúlyban a Disney-féle forma, /egész modern rajzfilmekről van szó/, de mindegyik produkció ugyanazt a stílust követi. A gyártás folyamata egyszer és mindenkorra egy képzőművészre áll be, hogy a gyártás minél olcsóbb legyen. Művészi szempontból fontos lenne ugyan cserélgetni a képzőművészeket. Ez azonban olyan anyagi nehézségeket okoz a gyártásnál, amelyet a magánvállalkozó nem vállal el. Ellentétben ezzel, a mi rajzfilmjeinkben

sok képzőművész részére biztosítunk lehetőséget és nem becstüljük le rész munkájuk jelentőségét a közös alkotásban. Folytatom Hofman gondolatát, aki azt mondja, hogy az animációs rész azért okoz nehézséget, mert a fix alaprajz körül összpontosul. Ugy gondolom, hogy idővel a rajzfilm megszabadul a Disney-féle szilárd konturoktól és tovább megy az animációs és rajzművészet útján, és ebben sok eddig ki nem aknázott lehetőség rejlik.

Miler: Igen, sok olyan kvalifikált festőnk van, akik együttműködve animátorainkkal, képesek lennének igazán eredeti művek megalkotására. Ugy gondolom, ha valaha sikerülne filmet alkotni Zrzavy-val, vagy Picassoval, az biztosan jelentene valamit! Ebben rejlik a rendezővel és főleg az animátorral való együttműködés problémája. Ezeknek olyan magas minőségű művészeknek kellene lenniük, hogy át tudják vinni ezen festők meglevő kézzel írtait a filmre.

Brdecka: Ellent kell mondanom Milernek. Ami a művészi kifejezést illeti, a rajzfilmnek megvannak a maga határai. A határt egy szilárd elv szabja meg. Konturról van itt szó, amelyet festőkkel töltenek meg. Igaz, még nem merítettük ki a különböző fajta konturok összes lehetőségeit. De az elv ugyanaz marad; amíg, hogy úgy mondjam, más művészi technikával akarjuk kifejezni magunkat, rendszerint a papírfigurás filmhez nyulunk, amelynek szintén megvannak a maga határai az animációban. Milernek igaza van abban, hogy nem használtuk ki például a különböző konturok lehetőségeit, de mi magunk is igyekszünk megszabadulni itt-ott a konturoktól, amelyek erősen kirajzoltak és drótszerűek.

Horejsi: Nem tudok egészen egyetérteni. Éppen az utóbbi időben nyert több díjat a nemzetközi versenyeken a MALY WESTERN című lengyel rajzfilm, melyben nem találunk konturokat és alakjait színes foltokból alkották. Emellett tartalma van és nem absztrakt film.

Hofman: "A számból vették ki", mert kissé ellenkezni akartam Jiri BRDECKÁ-val. További példám vannak erre, pl. az amerikai John HUBLEY filmjei /"A hold madara". Mesicni Pták/. Ezt a művet egészen szabad festői stílusban, szünett felületekkel oldotta meg, a kontur egyáltalában nem szilárd, hanem nagyon élő és változó. Hasonló dolgot kísérelt meg nálunk Miler, "A milliomas, aki ellopta a napot" /Millionár, který ukradl sluce/ c. filmjében, mely szintén nem ortodox feldolgozás. És ha már megemlékezem Milernek

ezen filmjéről, mely kitűnő alkotás, úgy ezzel bizonyos mértékig érintettem a Disney féle groteszket is, amely szinonim fogalomná vált a rajzfilm számára. "A milliomos, aki ellopta a napot" azt bizonyítja, hogy a rajzfilmben komoly, balladai, sőt tragikus dolgokat is fel lehet dolgozni. Ehhez hozzá kell azonban tennem, hogy a rajzfilm leginkább a humor kifejezésére megfelelő. Ezért van az, hogy a rajzfilmek rendszerint vidámak, de nem állíthatjuk, hogy ez volna egyetlen feladatuk.

Horejsi: A háboru után az első szervezett lázadást Disney ellen a Trükk-testvérek /Bratry v triku/ c. film jelentette. Meglepően rövid idő alatt sikerült ezután megalkotni a cseh rajzfilm új stílusát. Miben látják ennek okait és hogy alakult az első években a rendező - művész pár új kapcsolata?

Hofman: Maga a kezdet nagyon egyszerű volt. Studiánk élén abban az időben Jiri Trnka állt, egy személyben rendező és képzőművész. Az első négy film az ő munkája. Mi csak akkor kezdtünk valami más módszert keresni, amikor 1946-ban Trnka átment a bábfilmhez. Nem teoretikus tudás alapján dolgoztunk, hanem jó kedvvel és lelkesedéssel. Dolgoztunk változó sikerrel és különböző színvonalon. Ma már más és sokkal jobb a helyzet, mert majdnem tíz olyan rendezővel rendelkezünk, akik elképzeléseiket megbízhatóan tudják megvalósítani a rajzfilm keretein belül.

Horejsi: Tudjuk, hogy Jiri Trnka azelőtt bábos volt. Nem nyomta rá bélyegét első filmjeire a bábszínház, - különösen az alakok mozgásában?

Brdecka: Ugy gondolom, hogy nem. Nézetem szerint inkább Trnka illusztrációs munkájának nyomai látszanak. Például, a "Nagyapó répát ültet" /Zasadil dedek repu/cimű filmje tulajdonképpen életre keltett kiszélesített illusztráció. Az első igazi rajzfilmje, ami tényleg újat hozott, az "Ajándék" /Dárek/, bár ez is kissé zavaros volt. A forgatókönyvön együtt dolgoztunk Trnkával és Hofmannal. Amit az elején elképzeltünk, az a végén nem egészen sikerült. A film ennek ellenére tele volt érdekes impulzusokkal és nagyon megörültem, amikor a francia Robert Benayeaun könyvében azt olvashattam, hogy 1946-ban Cannes-ban az "Ajándék" bemutatása után foglaltak el a nézők először kritikus álláspontot Donald kacsá és Miki egérrel szemben.

Hofman: Még egyszer visszatérve a cseh rajzfilmről szóló egyik megjegyzéshez még hozzátenném: Azt hiszem egyikünk sem akart

céltudatosan egy csehszlovák rajzfilm stílust kialakítani. Erre a teoretikusok jöttek rá - rendszerint - utólag.

Vystřcil: Véleményem szerint a cseh filmművészet szembeállítása a Disney-i felfogással nálunk izlésből és művészi érzékből fakad. Disney művészi stílusa nagyon hasonlított a comic-ok illusztrációjához és rajzaihoz. Ezek pedig nem felelnek meg sem izlésünknek, sem tradícióinknak. Az előbb említett "Disney ellenességnek" tehát törvényszerűen be kellett következni. Még pedig akkor, amikor a rajzfilmnél a dolgozókból, animátorokból és a művészeti főiskolák abszolvenseiből olyan gárda alakult ki, melynek tagjai felelősségteljes, tehetséges művészek voltak.

Horejsi: A cseh rajzfilm világviszonylatban a háború utáni években történt élni. Ennek az az oka, hogy magas művészi és ideológiai igényekkel léptünk fel vele szemben. Azáltal, hogy a művész munkáját magasabbra értékeltük, a stúdiónak sikerült egy-egy kiváló művészt szerződtetni. A további években ismert, vagy már azóta elhunyt művészek rajzaiból és illusztrációból több filmátírat készült, ami jellemezte az akkori filmalkotást.

Hofman: Szerintem erre a kérdésre csak szubjektíven lehet válaszolni. Ha olyan művészek műveinek, vagy illusztrációinak átírásáról, vagy feldolgozásáról van szó, akik már meghaltak és akikkel nem lehet együtt dolgozni a rajzfilm előkészítésénél, az ilyen esetekben az alkotónak nagyon jól kell ismernie a választott művészt. Nemcsak művészi munkáját kell ismerni, hanem személyes nézeteit, filozófiáját, valamint azt a környezetet, amelyikben dolgozott, átolvasni azt, amit saját munkásságáról, vagy nézeteiről írt, beszélgetni rokonaival vagy barátaival - tehát megtudni róla mindent, amit csak lehet. Merem állítani, hogy például Josef Capekről széles enciklopédikus ismereteim vannak, de már ahhoz is minél többet kell tudni Josef Capekről, ha az ő stílusában kutyát vagy macskát kell ábrázolnunk.

Miler: Még valamit az animációhoz. Igazán nagy probléma az animátorok számára, hogy jól jellemezzék a festőt, akit a rendező kiválaszt - például Capeket, Ladát, Lhetákot, vagy Seydlt, stb. - azért, mert ez a feladat nagyon érzékeny, befogadóképes intelligens embert kíván, akinek alkalmazkodnia kell az előzményhez. Ez néha maradék nélkül sikerül, néha nem. Gondolok például az "Ördög és kacsá"-ra /Cert a Káca/, mely filmben a figurák Láda stílusában vannak ugyan rajzolva, de játékuk nem Láda-i. Mozgási tartal-

muk ellentétben van a Lada-i formával. Ez nemcsak az animátor és rendező, de a forgatókönyv hibája is, mely utóbbinak mindig alkalmazkodnia kell a meghatározott művészi stílushoz.

Horejsi: Egyáltalán mi a probléma az animáló művész és a rendező viszonyában a film létrehozásánál? Fenyegető-e az a veszély, hogy elgondolásaikban és céljaikban nem egyeznek meg?

Brdecka: A 100 %-os összhang biztosan nagyon értékes főleg azért, mert az animátoroknak csak ritkán sikerül pontosan betartani a javasolt típusokat. Némelyik művész, mint például Zdenek Seydl annyira egyéni, hogy még az animáció megszokott módszereivel is ellenkezik. Ilyen esetekben a rendező feladata, hogy létrehozza a nélkülözhetetlen kompromisszumot.

Vystrcil: Az volna a helyes, ha a film megvalósítása közben nem merülnek fel alapvető különbségek. Ezeket még a forgatás előtt kellene tisztázni és idejében likvidálni. Ha olyan ellentétek merülnek fel a realizációnál, amelyek a forgatókönyv céljainak és elgondolásainak jobb kifejezéséhez vezetnek, akkor ezek "kivánatos" ellentétek, azért, mert alkotó hévről és a végeredmény iránt érzett mély felelősségről tanuskodnak. Alapvető különbségeknek azonban nem szabad keletkezniük. Ha keletkeznek, az azt jelenti, hogy ehhez, vagy ahhoz a forgatókönyvhöz nem a legalkalmasabb művészt választottuk.

Horejsi: Milyen mértékben szabja meg az alapul szolgáló műrajzkaraktere a rajzolt mozgást, esetleg a rendezői munkát és a film egész ritmusát?

Vystrcil: Szerintem a művészi jellegnek, azaz a művész által alkotott típusnak magától értetődően hatása van a ritmusra és a mozgásra. Ez azonban nem lehet döntő tényező. A ritmust a forgatókönyv adja. Ez azt jelenti, hogy a szerzők által megkivánt filmstílus és ritmus szerint kell megválasztani a művészt. Hogy alapvető ellentétek ne merüljenek fel, a művész kiválasztásánál tekintettel kell lenni a film és forgatókönyv egész felépítésére.

Brdecka: Utalok az előző hozzászólásomban Seydl-ről mondottakra. Nála a művészi előzmény tyrannikusan meghatározza a rendezői munkát és animációt. De a rendezővel való jó együttműködés esetén kitűnő eredmények születhetnek.

Hořman: Ha ezt nagyon pontosan akarjuk meghatározni, ez azt jelenti, hogy a rendezőnek és animátornak nagyon pontosan meg kell jelölni azt a módot, amellyel ennek, vagy annak a művésznek ezt

vagy azt a figuráját életre akarják kelteni. Ez az a dramatikai értelemben vett csomópont, amelyet mindig a szóbanforgó téma szerint választunk meg. Mivel nálunk a szerzők legnagyobb része egyben rendező is, csak természetes, hogy elképzeléseit előre művésziileg is felépítette és ehhez keresi aztán a művészt. Egyébként alapvető ellentétek merülnének fel azért, mert mind minden más filmalkotás a rajzfilm is szintetikus művészet. Szükséges tehát, hogy minden egyes összetevője, azaz a forgatókönyv, a művész, a rendezés, az animáció, a zene, stb. teljes összhangban és egyensúlyban legyen. Ennek az egyensulynak legdurvább megsértése a forgatókönyv és a művész közti ellentét.

Miler: Én szeretném ezt kiegészíteni. Szoros legyen az együttműködés a rendező és a kivitelező művész között. A rendezőnek szigorúan kell megválasztani a művészt, mert ettől függ a film sikere. Ha az animáló művészt helyesen választja meg, nem következhetnek be erőszakos korlátozások, vagy olyan beavatkozások, amelyek a művésznek idegennek tünnének. Az animátornak ugyanis nemcsak a figura művészi jellemére kell tekintettel lennie, - ez csak az egyik része a dolognak. A másik a forgatókönyv, amelyik meghatározza a mozgás ritmusát és az alakok színészi "játékát". Ezért ha visszásság keletkezik a figura külleme és játéka között, akkor az animátornak mindig alkalmazkodnia kell a figura játék-követelményeihez, mind elsődleges követelményhez. Ha ezt nem teszi, akkor keletkezik az ellentét a figura típusa és a megvalósítandó feladata között, ami végülis a művész megalkuvásához vezet. Ellenben, ha a figura mindenben megfelel azoknak az akcióknak, amit a forgatókönyv előír, akkor nincs vita és az ilyen figura inspirálja az animátort.

Horejsi: Milyen követelményeket állít a rajzfilm a képzőművész elé? Ki lehet-e fejezni leegyszerűsítve a konturrajz kifejező, de egysíku lehetőségeivel olyan műveket, amilyeneket Lada, Josef Capek, Lhoták vagy Seydl alkotott? /Egyébként nem vagyok biztos abban, hogy a Lada-i figurák leegyszerűsített mozgása és gesztusai nem okoznak-e nehéz problémát az animációnak./

Vystrcil: A mi animátoraink részére mindig nehéz feladatot jelent egy-egy művész stílusának megfelelő kifejezési eszközt találni. Ez annak az igyekezetüknek következménye, hogy minden filmjükhöz művészi szempontból új prototípust keresnek. Különösen akkor nehéz a feladat, ha az anyag és forgatókönyv nincsenek össz-

hangban. Ha például egy Lada műveivel foglalkozó forgatókönyv olyan típusu mozgást ír elő, ami nem mindenben felel meg Lada képményvonalu rajzainak. Ebben az esetben a mozgást stilizáltan, koncentráltan kell kifejezni és ki kell zárni a megelevenítés olyan módozatait, amelyek nem felelnek meg Lada-rajz stílusának. Csak így kerülhetnek el a visszásságok.

Hofman: Lada, Seydl, vagy Capek rajz-művészetének jellege annyira egysíku, hogy már eleve kizárva, vagy legalábbis korlátozza a térbeli animáció lehetőségét. Ellentétben például Lhotákkal, kinél nyugodtan lehet animálni, vagy térbeli animációval dolgozni. Az egyes figurák a képen egyszerűen eltávolodnak, közelednek, deformálódnak. Ha ugyanezt tenném Ladával, akkor Lada rajzművészete védekezni kezdene a ráerőszakolt stílus ellen, mely visszásság igen kellemetlenül hatna a nézőre.

Ami az ugynevezett "drótrajzot" illeti, az lehet halványabb, erősebb, néha lényegesen forradalmibb a szokottnál. Az animátorok ebben nagyon jól kiismerik már magukat. A drótrajzoknál egyébként egész különleges problémák is adódhatnak. Így például Cyrill Bouda is kifejező grafikus vonalakat használ, de részleteiben sokkal realisabb figurákkal dolgozik, mint például Capek, Lada, vagy Seydl. Ez arányok kérdése is, mint például a fej, szem vagy a kezek nagysága. Az animáció elé ez megint újabb problémákat állít. Nem azért, mintha ezekkel a figurákkal nehezebb lenne mozogni, de másképp kell mozogni. Az animátornak és rendezőnek úgy kell segíteniük magukon, hogy Boudát ne bántsák meg.

Valamit még a konturokról. Ebből néha nagyon komoly problémák keletkeznek. Például Trnkának nem egyszer javítani kellett rajzain, amelyek sohasem voltak elég "szilárdak" és grafikusak a rajzfilmben való alkalmazáshoz. Engednie kellett rajzművészetére jellemző kézvonásainak jellegéből, át kellett stilizálni figuráit annyira, hogy azokkal a rajzfilmben dolgozni lehessen. Még vagyok győződve, hogy animátoraink mai tapasztalata és tehetsége mellett olyan figurák életrekeltésével is boldogulnánk, amelyeket Radovsky remegő vonalakkal alkotott. Ez csak gyakorlat és érzés kérdése.

Vytrcil: A kivitelező animátor ezekkel a problémákkal a mozgás megoldásánál találkozik. Ami a típusok realitását illeti a művészek között nagy a különbség. Itt van még az egysíkúság kérdése, amiről Hofman elvtárs beszélt. Ez némelyik művésznél nagyon dekoratív, /mint például Seydlnál/. Érthetően ehhez kell alkalmaz-

ni a mozgást. Ezt a művész szabadon rajzolja. A "szabad rajz" nekünk teljesen megfelel. Azelőtt az a nézet uralkodott, hogy a rajznak zártnak, szilárdnak kell lenni, ma már látjuk, hogy ez távolról sem szükséges. Az animátorok nagyon jól dolgoznak a szabad rajzokkal is, de ez megemeli a rajztechnológiájukkal szembeni követelményeket. Ami a konturokat és az élő rajzvonások megörökítését illeti, ez technikailag megoldható, amint azt már többször sikeresen megoldottuk. Például a "Vaskalap"-ban /Zelezny klobouk/. Ez persze a konturistákkal szemben is magasabb követelményeket támaszt.

Horejsi: Meg kell említenem három sikeres kontur filmet. "Három férfi" /Tri muzi/, "Hely a nap alatt" /O msto na slunci/, "Parazita" /Parazit/. A nézők megkedvelték ezeket a filmeket fordulatoságukért és humorukért. Mindhárom esetben a művész azonosította magát a rendezővel. Azért történt ez talán, mert a rendező és művész együttműködésének követelményei a konturfilmeknél mások, mint a többi rajzfilmnél? Nem szükséges, hogy a művész egyúttal rendező is legyen. Inkább arról van szó, hogy a rendező kivitelező is legyen. A normál filmben a film minden összetevője ki van használva. Ez azt jelenti, hogy a művészt, animációt, zenét, vágást mind felhasználják a gondolat alátámasztásához és a forgatókönyv tartalmának kifejezéséhez. A rajzfilmekben ezek az összetevők el vannak nyomva és csak az animáció, tehát a rajzolt figura színészi teljesítménye szerepel, mint fő tényező. Ez valami olyasmi, mint a Miniatűr színházban Rajkin. Kulisszák nélkül egyedül tartózkodik a színen, és valami rövid történetet ad elő. A néző figyelme csak órá összpontosuk, a színészi megnyilatkozást semmi más nem zavarja. Azért a legfontosabb az animáció, mert itt egyedüli összetevő. Ezért jó, ha a forgatókönyv írója, akinek előre kell látnia minden legkisebb mozdulatot, nem kényszerül átvenni elképzeléseit valaki másra, hanem közvetlenül maga realizálja azokat.

Hofman: Ezekben a filmekben tulajdonképpen visszatérünk a rajzfilm klasszikus pantominjához. Az animációt itt nem kíséri sem dialógus, sem kísérő szöveg, sem énekelt dal. Ezek a figurák némán fejezik ki magukat és ezért olyan animációs jeleket kell keresnünk, amik abszolút érthetőek, hogy a néző megérthesse, hogy ez, vagy az a figura mit akar mondani mozgásával, vagy kifejezésével. Végeredményben ez nagyon hasonló ahhoz, amit nálunk Fialka

csinált a "Na zábradli"-n /Frága egy része/ pantominjaiban. Amikor Fialkával a rajzfilmről beszéltünk azt mondta, hogy néhány ilyen témát szívesen felhasználna pantominjaiban. Mi viszont arról vagyunk meggyőződve, hogy jeleneteinek egész sorát fel lehetne dolgozni a rajzolt pantomin technikájával.

Horejsi: Pontos, hogy a mesék nagy részét a legtradicionálisabb módszerekkel ábrázoljuk? Gyakran beszélünk a gyermekek esztétikai nevelésének szükségességéről. Vajjon nem ez lenne rajzfilmalkotásaink leghálásabb feladata? Eddig azonban a gyermekeknek szánt filmek legtöbbjéből hiányzik a maiság. Kivétel ez alól Pojarov néhány filmje. Brdecka is próbálkozott mai témával, de sajnos nem sikerült neki, ezért rossz kritikát kapott. A film elsősorban képzőművészetiileg volt kifogásolható. Azt hiszem 1962-ben a mai rajzfilmalkotóknak már nincs sok kedvük a nagymamaládájából előhuzott témákhoz. Várjuk merész kezdeményezéseiket. Remélem sikerülni fog új módszerekkel újat mondani.

Befejezésül: Ugy gondolom, hogy a gyermekeknek szóló összes művészi alkotásainkban régi pedagógus mértékkel mérjük a gyermekek befogadóképességét és értelmét. Véleményem szerint a film kifejező formáinak megértése az utóbbi időben alapvető változáson ment keresztül a televízió miatt, amit a gyermekek nagyrésze meg néz.

Brdecka: A kérdező maga adta meg a választ. De én ezenkívül azt hiszem, hogy a klasszikus kosztümös mesék művészi lehetőségeit nem használtuk ki eléggé. Egy művészien elkészített széria nagyon bájos lehet. Kár, hogy Miler "Hold Meséjé"-nek /Mesicni pohátka/ nem volt pontosabb és jobb forgatókönyve. Gondosabb kivitelezéssel nagyobb eredményt érhetünk volna el.

Miler: Mivel már tizenöt éve foglalkozom hat éven aluli gyermekek részére szóló filmekkel, volna még valami hozzáfűzni valóm. Ez az ágazat az én filmjeimben is sok változáson ment keresztül: A Leonora /Lenora/ kísérlettől kezdve a majdnem naturalisztikus "Kakas és tyúk"/Kohout a slepicka/-on keresztül egész "A vakond" ig és az egy helyben topogó "Borju"-ig /Stenatka/. Megkíséreltem az előrehaladást "A veréb"-ben /Vrabec/, de evvel sem vagyok megelégedve. Gondolkodtam, hogy hol van a hiba és arra a következtetésre jutottam, hogy az önző veréb esete, aki a büntetés után megjavul, már nem felel meg a másnak. Általános és szájbarágott tanulsága már távol áll tőlünk. Új stilizálási forma iránti igyeke-

zetünk sem segít az avult mesén. Az ellentétet eladósorban a tartalomban látom, amely nem fejezi ki a mai ember sőt a mai gyermek érzésvilágát sem. Ha eleget akarunk tenni a követelményeknek újítanunk kell mind a formában, mind a tartalomban. Még a kicsiny egyszerű gyermeki problémákat is a mai gyermekek szemével kell néznünk, akik már másképpen élnek, gondolkodnak és a számukra semmit sem mondó mult megterhelésétől mentesen látják az új dolgokat. Ha utól akarjuk érni magunkat ebben a műfajban, akkor mai témákat kell keresnünk, amelyek összhangban vannak a korrallal, amelyben élünk. Szerintem itt kezdődik és végződik a siker. Ami ma még új, az holnap már túlhaladott és holnapután már senkit sem érdekel. A mai események pulzusán kell tartani kezünket.

Hofman: Teljesen egyetérték Horejsi elvtárssal és avval is, amit Zdenek Miler hozzáfűzött. Nem érhet az a vád, hogy szeretem a régit. Mégis kicsit sajnálom, hogy a rajzfilmben a mai napig nem alkottunk egyetlen egy rendes nemzeti mesét sem. Olyan Nemcová, Erben, Kubin és mások klasszikus típusu meséire gondolok. Természetes, hogy életmódunkhoz, gondolkodásmódunkhoz sokkal közelebb állnak a mai modern mesék. Ennek ellenére sajnálom, hogy mind a mai napig klasszikus mesét nem realizáltunk és bevallom, hogy ez olyan tematika, amely engem személyesen vonzana. Erbennek a gyermekek körében közkedvelt "O Plaváckovi" című meséjére gondolok, amely motívumaiban és szituációiban nem kíván komoly beavatkozást és átértékelést, amire a klasszikus meseanyag rendezetlenségében általában szükség van. Amikor védelmembe veszem a klasszikus mesét nem az a célom, hogy visszatérjünk hozzá, hanem azért teszem, mert az elmúlt tizenhat év alatt egyáltalában nem foglalkoztunk "haladó mesehagyományainkkal."

Horejsi: Eddig nagyrészt saját rajzfilm alkotásainkról beszéltünk. A mai világ kinematográfiában azonban vannak bizonyos olyan irányzatok, amelyekben vitánk alapvető kérdését - a művész és rendező viszonyát másként oldották meg.

Brdecka: A nyakamat teszem rá, hogy ha ezt a kérdést feszegetjük a kérdezettek többsége valahogy így fog válaszolni: az új rajzfilm alkotásokról körülbelül annyit tudunk, mint a turista a Sixtusi kápolnáról, amelybe csak a kulcslyukon keresztül nézhetett be. Nem azokra a külföldi rajzfilmekre gondolok, amelyek néha-néha megjelennek mozijainkban. Sajnos kevés alkalmunk van egymást megismerni és nem kielégítő a tanulmányi és informatív filmszere.

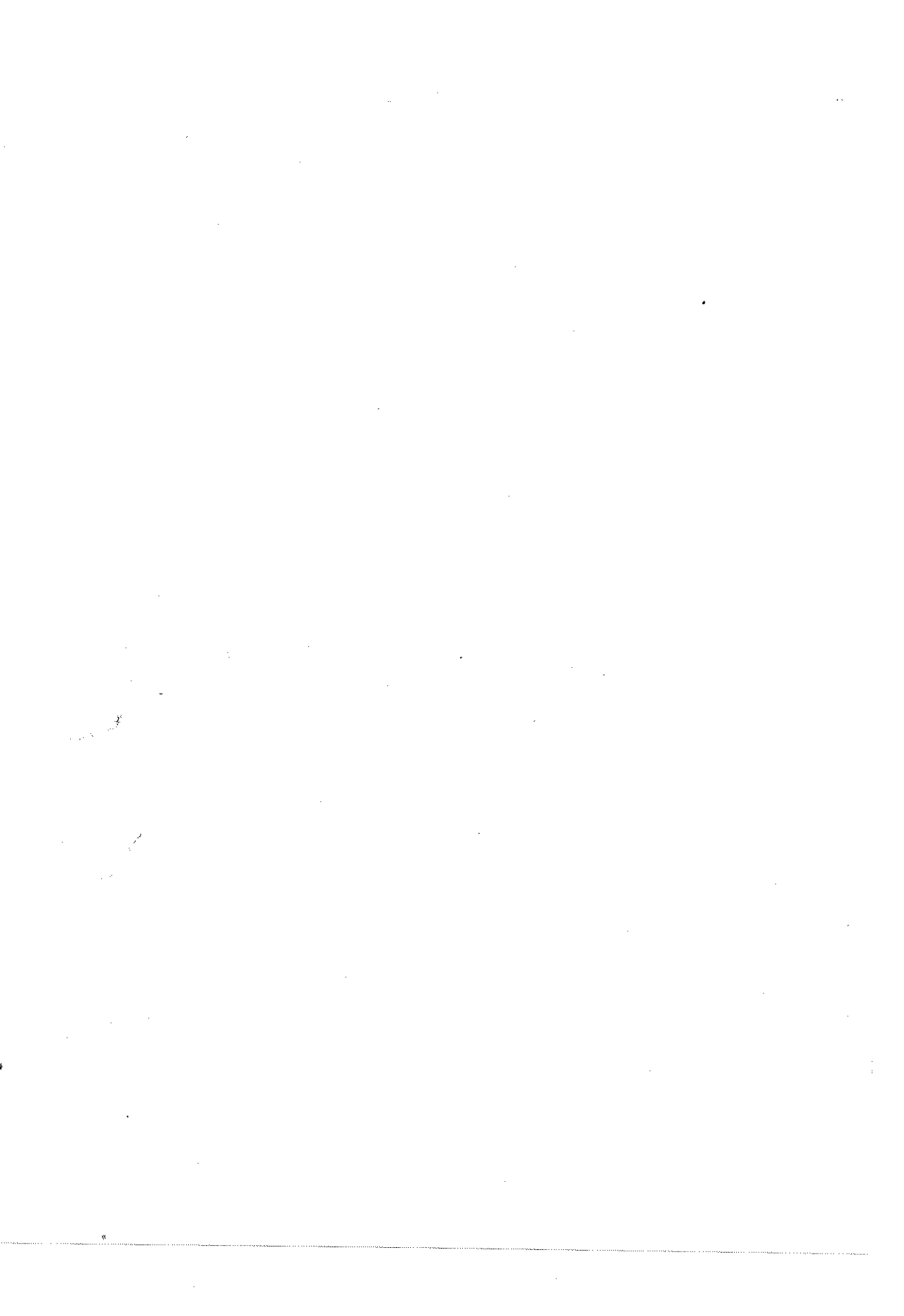
Horejsi: Utoljára még egy kérdés: Milyen irányba fog haladni a közeljövőben a rajzfilm művészetünk? Ugy gondolom, többek között ezen a termékeny vitán is tisztult és világosabbá vált egy állandóan szélesbedő, zsánerdusabb, gazdagabb alkotó ut körvonala. Egyik alapvető irányunk, amely felé rajzfilm gyártásunk egyre észrevehetőbben halad egy olyan művészileg individuális, társadalmi gondolatait tartalmazó filmművészet, amellyel maximális művészi hatást érünk el. A másik irány, amely egyelőre csak a látóháttáron jelentkezik, az az új trükkfilm, amely a dokumentum, báb, játék stb. filmmel és fénykép anyaggal stb. van kombinálva. Alkotásaink harmadik csoportja továbbra is a gyermek film marad. A legközelebbi jövőben milyen új problémák és feladatok merülnek fel a kombinált film alkotásánál a rajzfilmek alkotói előtt?

Brdecka: Új feladatok? Ezeket tűzze ki mindenki saját magának. Engem a trükk betétek organikus bekapcsolása érdekel a zenei játékfilmekben. Éppen valami ilyesmit írok. Lehet, hogy nem fogjuk leforgatni, de nem baj. Az "Ikarus" repülések szoktak a legjobban sikerülni.

Hofman: Szerintem a rajzfilm fejlődése minden esetben más irányban fog haladni. Ezt az olyanfajta lehetőségek szabják meg, mint amilyeneket például a Laterna Magica, vagy a poliekrán hozott felszínre. Ezeket a lehetőségeket már tulajdonképpen a széles vászon és a körmozi is megmutatta. A mai néző felfogása már sokkal gyorsabb és a rövidített események befogadására is alkalmasabbak, mint azelőtt. Ez új lehetőséget nyújt a rajzfilmnek is, akár egyszerű rajzfilm technikáról, akár kombinált technikáról van szó. Azt hiszem ma még keveset tudunk azokról a lehetőségekről, amelyek fejlődése a rajzfilm terén várható. Bizonyos, hogy mindnyájan elkövetünk mindent, hogy ezt a fejlődést személyesen segítsük és támogassuk. Egyik filmágazatban sem olyan általános a kísérletezés és keresés, mint éppen a trükk kinematográfiában, amelyhez a rajzfilm is tartozik. Ennek az az oka, hogy nem köt minket semmi fizikai törvény, sem a gravitáció, sem a súlytalanság állapota. Már maga a trükkfilm, illetve a trükk a filmben fogalma azt jelenti, hogy lehetőségeink praktikusán korlátlanok, ezért mert nem dolgozunk reális környezettel, reális alakokkal, és biztosan hiszem, hogy még sok újat kigondolunk és sok újat viszünk véghez.

Befejezésül még egy megjegyzés. Szerintem a rendező és művész prioritásának vitájából egy harmadik figura, az animátor alakja lépett előtérbe. Az animátor szerepe nagyon fontos, mert vitánkba is úgy került bele, mint a három királyok közül az a fekete, hátulról. Mert mi is az a rajzfilm? Alapjában és főleg a rajz életrekeltése. Ezért az a véleményem, hogy a kivitelező animátor, mint harmadik művész kollega jogosan foglalja el helyét a rendező és a tervező művész mellett.

/FILM A DOBA, 1962. 2.sz./



KÉRI Elemér:

ELLESETT PERCEK

/Ürügy néhány gondolat megfogalmazására./

"...jó szóval oktasd, játszani is engedd..."

/József Attila/

KOLONITS Ilona rendező és HERSKÓ Anna operatőr munkája az ELLESETT PERCEK c. dokumentumfilm. Az Orion gyár egyik futószalagján dolgozó nőket, asszonyokat és a gyár napközijében játszó gyerekeket mutatja be. Ott játszanak a gyerekek, ahol az anyukák dolgoznak, s ott dolgoznak az anyukák, ahol a gyerekek játszanak. A munkatermek ablakából szinte belátni a gyerekekhez. A család együtt van: a gyerekek együtt vannak, a felnőttek együtt vannak; s ennek az együttlétnek a meleg családiassága vagy a családi melegség árama a film képein keresztül, bekapcsolódik a néző idegeibe, s a néző részesévé lesz a történeteknek, a gondolatoknak, az érzéseknek. Játsszik a gyerekekkel, s dolgozik, beszélget, a felnőttekkel otthon van, róla szól a pergő képsor, ő is így él, lát, ezt teszi, tenné, ha nem is egészen ugyanugy, mint a képen látható barátok, asszonyok, gyerekek, játszótársak. Intim, belső kapcsolat keletkezik a film és a közönség között. A film emberközelséget teremt az ellesett pillanatokban, az egymáshoz közelállóknak egymás szemébe néznek, egymás arcából olvasva gondolkodnak, s ezt a képek szuggesztíven közvetítik.

+

+ +

Két szalag fut logikai párhuzamban egymással: a szépen játsz-
zó gyerekek és a játszva dolgozó felnőttek szalagja.

Látjuk a képeket, a napközibe lépő gyerekek kedves arcát,
egészséges, természetes, szabad mozgásukat. /Megjegyzem, van egy
pillanat, amikor az egyik napközis kislány merev, betanított, ter-
mészetellenes, "militarista" mozdulattal köszön az óvónéninek, úgy
tűnik, a későbbiekben az ehhez hasonló még meglévő üres, formális,
hideg, a gyereklélekkel össze nem férő mozgás, gondolkodásnélküli-
ség "ellessése" kimaradt a filmből./ Látjuk a gyerekek játékban
kibontakozó teljes felszabadultságát, bájukat, sőt fantáziájukat,
amint játékszereikkel töprengve, elmélyülten munkálkodnak. S nem
"színpadi" távolságból látjuk és értjük mi történik, hanem kitűnő
közeli - t.i. a látottak értelméhez közelítő - felvételekből az
arcok és szemek tükréből. Ezek a "közeliek" általában a belső kö-
zelség élményét nyújtják.

Ez eddig - hálás téma.

+

+ +

De változik a kép, a másik szalagra vált - s a néző már vár-
ja a váltást -, felnőtteket látunk, nőket, asszonyokat a futószal-
ag mögött. Bonyolult munkát végeznek. Értelmes gépeket alkotnak,
s a gép és a munka eszét, törvényeit a női kezek, szemek okosan,
reflexszerűen követik. A néző kissé csodálva és aggódva figyeli
az elektromosság ördögével játszó kezeket, kiszűlést vár a pólu-
sokon, s behull az anyagszagu testközel varázsába, a munka emb-
bertvonzó levegőjébe, s maradni akar.

S közben? Amíg a gyerekek játék közben csak játszanak, a fel-
nőttek munkaközben nemcsak dolgoznak. Beszélgetnek, nevetgélnek,
bosszankodnak és álmodoznak, veszekednek és kávéfőznek, esznek
és pletykálódnak, és... amit még el lehet képzelni.

+

+ +

A két szalag: párhuzam és ellenpólus. Valóságos, élet is
párhuzam és ellenpólus. Objektív kiindulópont, megfogalmazva; a
mondanivaló koncepciója. Ellentmondás, amely feloldva maga a moz-

gáz, a folyamat. A játék és a munka dialektikája, kölcsönhatása, egymásba való átmenete, a kölcsönhatás nehézsége, az ellentmondás feloldása.

Amint a munkáról a játékra, s a játékról a munkára vált a film, mindinkább azt lessük mi marad a felnőtteknek a játékból - érdekli a felnőtteket! - mi a játék abban, amit a felnőttek csinálnak - érdekli a gyerekeket! Az is előfordulhat természetesen, hogy csak gyönyörködünk és tudomásul vesszük. Erre nagyon hajlamos a film rendezése is.

+
+ +

Miért érdekel, izgat bennünket ez a probléma?

Azért, mert minden ember lényegére utal: a munkára és a játékra. Egyszer mindnyájan maradtéktalanul örömmel akottunk, dolgoztunk: gyermekkorunkban, amikor játszottunk. Hiszen a játék a munka előképe a gyerekek sajátosságainak megfelelő komoly, alkotó munka. Egyszer minden ember - a legszegényebb ember gyereke is, mielőtt felnőtt emberré vált volna -, olyan életet élt, amelyben nem fosztották meg a munkától/akkor az volt a legnagyobb baj, ha a játékban rövidült/ s azt játszottuk, amihez készségünk volt.

A modern kommunizmus visszahozza a gyerekek örömét a felnőtt világba. Játékszerré vált körülöttünk az egész világ, barát, társ, lelkes játszótárs lett a kő, a cserép. A gyerekek az "aranykor", amelyben "dolgozni merő gyönyörűség" /Hesiodos/? Eddig így volt. De, "az aranykor nem mögöttünk áll" /Lucretius/, történelmileg előttünk van.

Miért érdekel még?

Azért, mert mindenkit az a munka tesz emberré, amelyet végez. Mérnök-emberré, pedagógussá csak a mérnöki, pedagógusi munkán keresztül válik az ember. Az embert általában a munka teremti. Az ember akkor is létezik, ha nem tud létezéséről, s akkor is a munka a lényege, ha nem is tud erről, ha csak érzi /sokszor megérzi/, vagy ha azt is hiszi, /mint egykor hitte/, hogy az élet az istennek kifürkészhetetlen akaratából való. Később rájött az ember, hogy számos hamis hite, érzése van önmaga lényegéről. Értelmes munkája leplezte le illúzióit. Az ember önmaga teremtője; alkotó.

Ez az alkotó öröm van a gyerek játékában maradéktalanul, a felnőtt alkotó munkájában egyre jobban kibontakozóban.

S miért higgyünk, ha tudhatunk is? Ha tudhatjuk, hogy a munka által vagyunk teremtetők, s hogy honnan való az öröm! A mi korunk "romantiká"-ja abban van, hogy az ember érteni, látni, érezni akarja az élet szerkezetét, le akarjaaszteleníteni a valóságot az illúzió sallangoktól. Az igazi öröm ennek a valóságnak, az életnek, a mi valóságunknak intellektuális megértése a művészet által, érzékeink számára "olvashatóan", követhetően.

Miért akarjuk mi ezt? Azért, mert számunkra az élet anatómiájáig eljutni azt jelenti; megértani jelenünket, amelyben a jövő premisszái rejlenek. A konklúzióért, az általunk, a számunkra készülő jövőért. A jelenten mindig a holnap az izgató, s akinek van holnapja, becsüli a jelent.

Az élet szerkezetét keresik a tehetséges mai polgári művészek is. Az élet szerkezete - az ő életük szerkezete - csontváz a számukra, ezért a halál. /Dürrenmatt, Fellini./ Ők azt mondják: így van, vállalni kell a pusztulást vagy a sovány illúziót.

+

+ +

Érdekel? Különösen érdekel bennünket ez a téma, mert azt akarjuk, hogy a felnőtt munkában minél több legyen az alkotó öröm, a játék, hiszen megvalósuló rendünk lényege; "játsszani is magadd szép, komoly fiadat."

Megvan-e nálunk, a mi korunk színvonalán szervezett munkában a játék, az alkotó öröm? Már megvan, s mindinkább meglesz. Eléggé áthatja a munkát az alkotói öröm? Még nem. Öröklöttük a gépi technikát, munkaszervezést, módszereket, futószalagot stb. Még nem tudtunk technikailag a fejlett kapitalizmus fölé emelkedni. A technikában még nem, de az emberölő intenzitást, ridegséget már mi törtük meg. Az öröklött technikával dolgozó pesti asszonyok csak a technikát öröklötték. Figyelő, töprengő, nevető arcok és a beszéd szövődik a gépek szötte zajba, a feketekávé illata és gőze természetesen illik ebbe a milliőbe, amelyet a zene oly jól segít visszaadni.

A gép már nem falja föl báránként az embert, ez már nem a régi munka. De nem is a gyerekek játéka. Már nem az. Pontosabban: még nem az.

Már nem az: Mert már nem gyerekek. Eddig a régi, osztálytársadalmi munkamegosztásba nőttek bele a gyerekek. Amikor csak játszottak, gyerekként: kommunizmus volt számukra. Mire felnőttek, rájöttek, hogy osztályokba tartoznak, s eszerint is dolgoznak.

Még nem az: Mert jövődő kommunista társadalmunkban a gyerekek nem a mai felnőttek világába, nem a mai gépek világába nőnek. Ilyen értelemben is övék a jövő, mégiscsak az lesz, amit ők szeretnének, s ha felnőnek, akarnak is.

+

+ +

A szocializmus a kapitalizmus elméleti kritikája és gyakorlati, forradalmi átalakítása. A kommunizmus lépcsőjéről nézve mai szocialista valóságunk ugyancsak kommunista kritikára, azaz túlhaladásra szorul. Túlhaladjuk, mert létrehoztuk, létrehoztuk, hogy túlhaladhassuk. A művészetnek vágyat, szenvedélyt, akaratot kell ébresztenie éppen a túlhaladására.

Ha a művész valóban gyönyörködtet, ezt a feladatot el is végzi, mert a kielégített gyönyör után a gyönyör meghaladását mozdította elő. Ez értelmes gyönyör.

+

+ +

Valóban ezt mondja az ELLESETT PERCEK? A film nemcsak az objektív valóságot, hanem a szubjektív valóságot is mutatja. A néző véleményében sem csak a film valósága fejeződik ki, hanem önmaga szubjektív valósága: értelme, izlése, stb. A vélemény alapja a látvány és néző együtt. A film helyesen nem a világnézeti vakokra, hanem a világnézeti látókra orientálódott.

Kik ezek a látók? Egyszerűen csak az emberek, dolgozó emberek, akik itthon, most, ebben a világban élnek, dolgoznak, s akarják, hogy gyerekeik nyugodtan játszhasanak, s ha felnőnek, felnőtt korukban, munkájukban is többet játszhasanak, mint amennyit már ma is lehet.

Ez a mi társadalmunk egyik negy törvénye, értelme. Akarjuk, hogy ezt megértsék az emberek? Igen! Töprengés nélkül, "pardon egy percre" ideje alatt meg lehet ezt érteni? Kevés egy perc. A

gondolkodás érzelmeiket kelt, s ha nem teremtet eleget, teremtsen!
Mi a művészet, ha nem emberalkító! S mit alkotson az emberen?
Talán a végtagjait? A gondolatait, érzelmeit, s ezen át: cselek-
vését.

+

+ +

Az ELLESETT PERCEK sajnos, nem gondolkodtat eléggé, ezért ke-
vesebb érzelmet is kelt, mint amennyi helyzeti energiájából követ-
kezhetne. A filmnek van gondolatokat közlő tartalma, de hogy meny-
nyi gondolat előzte meg a filmet, nem tudjuk. Azt hinné az ember
annyi, amennyi a filmben benne van. Ám a munka és a játék dialek-
tikájában meglévő valóságos, gondolati lehetőségeket nem használ-
ja ki a film. A gondolatban végigkövetett törvényből sokkal több-
bet lehetett volna láthatóvá tenni. Ehhez hosszú megfigyelésre, a
munka és játék dialektikájának logikai forgatókönyvére lett volna
szükség. A logikai és történelmi egybeesésnek összefüggésében
kell közeledni a mi valóságunkhoz, s a mi valóságunk "hagyja ma-
gát" így felfogni, mert ez a lényege: t.i. az alkotó munka.

+

+ +

Az alkotók nem oldották fel az embert a gépben, amint ez
így van a mi valóságunkban is. Nem estek bele az emberi tárggyal
felcserélő, eszköznek tekintő ridegségbe. Nem merülnek el patoló-
gikus izmusokba. És - nem használták fel a munka és játék össze-
függéseit már eddig is feltáró tudományok /pszichológia, logika,
esztétika, etika, politikai gazdaságtan, filozófia, stb./ eredmé-
nyeit.

Ezért a szép látványa nem mindig válik az egész megértett
valóság látványává, hanem sokszor a részletek külső szépségét ad-
ja vissza. Az egész gondolati megragadásának a hiánya egy nem
ilyen önmagában is ember-közel probléma feldolgozása esetén még
jobban érzékeltetheti hátrányait. A dokumentumfilm sem pozitív-
ta módon tények dokumentálása, hanem mondanivalót, törvényt, ten-
denciát és erre felfűzött életérzést, a belsővé áttett külső tár-
sadalmit dokumentálja.

+

+ +

Hogyan lehet dokumentumfilmtől ennyit várni? Miért ne? Talán a művészileg elkészített dokumentumfilm nem művészet? Az. Tehát a mérce legyen méltó hozzá.

+

+ +

ELLESETT PERCEK a címe a filmnek. Szimbólikus jelentésű, hiszen az egész művészetet felfoghatjuk így is: az igazi művészet nem más, mint ember történelmének és lényegének ellesése olyan pillanatokban, amelyekben az valóban megjelenik. S melyikben nem jelenik meg?

Vajjon ez a film elleste-e a lényegét? Sikerült-e az élet egy darabját lényegében meglesni?

Azt hiszem, a lényegből a lényegeset sikerült megragadnia a filmnek.

+

+ +

Ez a film a művészet olyan nyelvéen beszél, amely eddig hiányzott filmművészetünkéből, kivéve főiskolásaink hasonló, sikeres vizsgamunkáit. Új, tisztaletreméltó törekvés egyik első jó alkotása.

Mert a film a legizgalmasabb színpadot mutatja, az életet, színészek nélkül. A szereplők mégis jól alakítják szerepüket: emberek, dolgozó emberek. S mindenki ember akar lenni. Ez nemcsak valósága, hanem igazsága is életünknek. Ezzel a művészet demokratizmusának újabb, nagyarányú kiszélesülése kezdődött el. Lassan nem kell eljátszani az életet, hanem a mindig jobban komponált valóságból ki kell emelni a művészi sűrítés eszközeivel a művészi kompozícióban kifejezhető. Ez a tendencia a XX. és XXII. kongresszus levegőjéből táplálkozik.

+

+ +

Mire az űrhajók eljutnak az emberrel más bolygókra, talán a művészet is bejut az ember belső valóságába, amely a külső reflexeként ott létezik az emberek mozgulásaiban. Talán most folynak

a pályaelemszámítások, hogy fellőhessék az ember végtelen belső világába is a kutató-rakétákat. Ehhez azonban a természettudományok mellett társadalomtudományok is kellenek.

+
+ +

Az ELLESETT PERCEK értelmi és érzelmi szálakat köt a film, a közönség és az élet közé, kohéziós ereje van.

Az élet és a film által megragadott probléma azonban sokkal bonyolultabb, gazdagabb, ellentmondásokkal telibb, mint a film, amely majdnem az idill határát surolja. A játék és a munka összefüggéseinek végiggondolása, az Orion gyár lehetőségeinek végiggondolása után, a film látványában is szürkébbnek tűnik, mint a meg nem komponált valóság. Lehet, hogy több évig kellett volna lenni.

+
+ +

Azt hiszem már nem is csak erről a filmről beszélek, hanem általában a törekvésről, amelytől sokat kell várunk. Olyan film és kezdeményezés ez, amely megérdemli, hogy filozófiára készítsük. A probléma amit felvetett: a kérdések kérdései közül való, nagy igényt támasztó probléma. Az igényes, nagy történelmi és filozófiai multra tekintő probléma támaszt magas követelményeket az alkotókkal szemben.

Lépés ez a film a kommunista emberfelfogás irányába. A művész, s általa az ember mindinkább "... tudomásul veszi a véges végtelent, s termelési erőket odakint s az ösztönöket idebent..."

- . -

Yves BOISSET:

KERTÉSZ MIHÁLY /Michael Curtiz/

A szó igazi értelmében a film embere volt, filmtörténetek mesélője. Nem felejthetjük el neki azt, hogy 35 éven át egyike volt azoknak, akik leghatásosabban tárták elénk a kaland szépségét. - Goodbye Mr. Curtiz -

A Kid Galahad és a Blood kapitány csodálói gyászolnak.- Kertész Mihály, aki 1888. december 14-én, Budapesten szegény zsidó környezetben született és 1962. április 11-én Los Angelesben, egy luxus szanatóriumban halt meg. Kétségtelen, hogy Kertész nem tartozott azok közé a szerzők közé, akiknek már a film főcímében megjelenő neve képes volt szenvedélyeket felcsigázni. De ha pályája nem is hozott zajos meglepetéseket, egy tiszteltreméltó színvonal alá soha nem süllyedt, sőt gyakran tökéletes alkotásokat nyújtott a kalandfilm, a társadalmi dráma, vagy a katonatörténet területén.

A legenda azt mondja, hogy Kertészt, miközben Budapest leg-szerényebb színházaiban cukorkát árult, ellenállhatatlanul vágy fogta el a művészi hivatás iránt. Mielőtt hivatásos színész lett, három évig a M.kir. Színművészeti Főiskolára járt. Mint másodvo-nalbeli színész több apró szolgálatot tett a fiatal magyar film-gyártásnak. Mivel azt hallotta, hogy Európa legjelentősebb stúdiói Stockholmban vannak, - egy szép napon elutazott Svédországba. Szí-nészként szerződtek, együtt dolgozott Stillerral és főképp Sjöströmmel, akik barátságukba fogadták; később rendező asszisz-tensnek szerződtek. Kertész két évig dolgozott Sjöströmmel, ekkor felajánlották neki azt, hogy néhány történeti filmet ő maga rendezzen, ezek meglehetősen sikert hoztak számára.

Kertész, hogy eleget tegyen az Európa szerte számára kínálkozó ajánlatoknak, sokat utazott. Németországban az UFA-nál volt, amikor az 1914-es háború kitört. Mivel magyar származású volt, a fiatal rendezőt behívták az osztrák tüzérséghez. A nyugati fronton kétszer megsebesült, majd nyugalmas környezetben fejezte be a háborút, Konstantinápolyban a háborús híradók operatőrije volt. A béke visszatérte után Kertész Párizsban próbált szerencsét, itt több tucat regényes rövidfilmet készített. Közben Turinba ment, - ez az a pillanat volt, amikor sikere kicsit lanyhult -, itt találkozott Harry M. Warnerrel. A fiatal Kertész egyénisége igen megnyerte Warner tetszését, megnézte a műveit és egy hosszú időre szóló hollywoodi szerződést kötött vele.

Kertész Mihály 1927-től 1962-ig terjedő, 35 éves amerikai pályafutása során több, mint 100 filmet készített és a Hollywood által kedvelt műfajok majdnem mindegyikét érintette. Mintegy husz filmje foglal helyet Hollywood történetének legnagyobb anyagi sikerei között. Két rendezői Oscar díjat szerzett, egyiket 1938-ban egy rövidfilmjével a "Sous of Liberty"-vel, a másikat pedig 1943-ban a "Casablancá"-val. De Kertész mégis elsősorban a kalandfilm fejlesztése terén kifejtett fontos tevékenységével érdemelte ki azt, hogy a filmkedvelők megőrizték emlékezetükben.

Nagy tévedés lenne, ha napjainkban megfeledkeznénk arról, hogy Kertész Mihály hozta létre a híres "Warner stílust", - ami kétségtelenül kevésbé volt lírai, de legalább olyan hatásos, mint a nagy Raul Walsh-é. Ez a stílus az 1935 és 1940 között, a fiatal, de már kitűnő Erol Flynn-vel készített remek kalandfilm-sorozat eredménye volt. Erol Flynn "A könnyűlovasság terhé"-ben /1936/ a lovasság vidám katonája; rettenthetetlen kalóz a "Blood kapitány kalandjai"-ban /1935/ és a "Tengeri farkas"-ban /1942/, vitéz pionír a "Dodge City"-ben /1939/, a "Santafe-i nyom"-ban /1940/ és a "Hős karaván"-ban /1941/: Kertész Mihály erőteljes vezetése alatt úgy kezelte a költőt, a tört vagy a kardot, mint a nagy Douglas Fairbanks óta senki. A Flynn-Kertész együttműködésből született legremekőbb mű kétségtelenül a felejthetetlen és festői "Robin Hood" /1938/, ez talán még közelebb áll hozzánk, mint a Dwan-féle népszerű változat. Flynn varázsa és humora igen jól ötvöződött azzal a dinamizmussal és mesélőkészséggel, amit minden Kertész műben megtalálunk, s amiből a terjedelmes, mozgalmas és gyakran költői színezetű kalandfilmek létrehozták a "Warner-stílus"-nak

nevezett formát. Ez a recept ugylátszik sajnálatos módon elvesztett, vagy elkopott néhány év óta.

Kertész termékeny pályafutásának egyik legérdekesebb periódusa az 1945-1950 közötti időszak, amikor egy sor társadalmi drámát rendezett, a "Mildred Pierce"-től /1945/, a "Dohánykirály"-ig, melyek epasságukkal és keserűségükkel okoztak meglepetést. Kertész egyszerre vitázó hajlamát tárta fel, különös hevességgel leplezte az amerikai társadalmi politika aljasságait a "Flamingo Road"-ban /1949/, /ez egyben alkalmat adott Crawfordnak egyik legkeményebb alakítása megformálására/; "Az agyrémet kergető asszony" pedig a jazz világának korrupcióját mutatja be. Ezek a filmjei brutálisak és leleplezők, ami azonban nem zárja ki azt, hogy néhol megejtő líra ne csillanna fel bennük. Jellegzetes amerikai légkört árasztanak, és jelzik már azt a villodzó barokk atmoszférát, amelyet Douglas Sirk legjobb filmjeiben láthatunk. Az európaiak ezt végzetesen nem értik meg.

Igazságtalan lenne, ha Kertész Mihály kicsit túl hosszú pályafutásának ezen a két szakaszán kívül, - melyek kétségtelenül a leggazdagabbak voltak - elhallgatnánk azokat a műveit, melyek izoláltan születtek, de gyakran kiemelkedő színvonalat értek el. Emlékezetes alkotásai közé tartozik a nagyon szép "Wax Museum" c. /1933/ grand-guignol filmje, amely egyike volt az első színes filmeknek és amelynek utolsó jelenete a viaszbábuk muzeumának égése, alighanem a műfaj utolérhetetlen csúcát jelenti. A "Huszezer év lakat alatt" /1935/, vagy "A fekete furia" /1936/ vad jelenetei semmit sem veszítettek hatásukból, ugyanezt mondhatjuk el a "Kid Galahad" /1937/ csodálatos box-csatájáról. A bűnöző gyermekek rettenetes témáját feldolgozó "Piszkos arcu angyalok" /1938/, melynek erőteljes rendezése Kertész legjobb formáját mutatja, szerencsésen elkerülte a műfajban csábító felszínes megoldásokat. Jack London "The Sea Wolf" /Tengeri farkas, 1941/ egyik legintelligensebb megfilmesítése a vásznon egyébként gyakran eltorzított író művének. Edward G. Robinson és John Garfield csodálatos összhangu játékát nagyon szép tengeri környezetben látjuk. A "Casablanca", melyet 1943-ban rendezői Oscar-díjjal tüntettek ki, tulajdonképpen csupán egy ügyes kémdráma, amit csak a gondos rendezés és főképp Humprey Bogart és Ingrid Bergman ragyogó játéka emel fel végül a tragédia magaslatára.

Kertész legjobb filmje azonban talán Hemingway "To have and have not" c. regényének hű és nagyon szép feldolgozása, a "The breaking point" /1950/ volt. Egy közép-amerikai kikötő esett és kegyetlen légkörében egy matróz, - akit John Garfield csodálatosan alakít - ostoba csempész kaland következtében elveszíti azt az asszonyt, akit nagyon szeret, s véle haszontalan életének egyetlen értelmét is. A rendezés szigorú pontossága, Hemingway líraiságának teljes kiaknázásával párosult benne. Maga az író később kijelentette, hogy ez az egyetlen film, amelyben valaha is megtalált valamit saját magából.

Mintegy tíz éve, Kertész pályája mintha egy kissé hanyatlani kezdett volna. Valójában már nem nagyon vártak jelentős dolgot Warner Öreg oroszánjától, de még a kifejezetten kommerszfilmjeiben is csak nagyritkán történik meg az, hogy ne találjunk bennük olyan jeleneteket, mint a "King Creole" /1959/ nagy tivornyája, vagy a "Comancheros" /1961/ verekedése. Egy-egy jelenet kifejező beállítása, a díszlet festőisége vagy a kocsizások ragyogó megoldása mindig arra vall, hogy Kertész fáradtsága ellenére is régi képességeinek megcsillogtatására törekszik s meg akarja mutatni azt, hogy ha nem sajnálná a fáradtságot, épp olyan jó filmeket készítené, mint Warnerék idejében.

Kertész Mihály nem volt nagy filmalkotó, de a szó igazi értelmében filmes volt, kitűnően tudta a filmre vitt történeteket elmesélni. Harmincöt éves pályafutása alatt egy sereg olyan történetet mesélt el nekünk, amit nem tudunk elfelejteni. És emig emlékezni fogunk Blood kapitányra, Robin Hoodra és Kid Galahadra, Kertész Mihályra is emlékezni fogunk.

/CINEMA 62. Junius./

FODOR István:

A FILMSZINKRONIZÁLÁS NYELVTUDOMÁNYI
ÉS LÉLEKTANI PROBLÉMÁI*

1. A szinkronizálás problémaköre és néhány vele
kapcsolatos terminológiai javaslat

A szinkronizálás a hangosfilmgyártás kezdeti korszakában az az eljárás volt, amelynek során a hangot a képpel, különösen a színészek beszédhangját a képen látható szájmozgással egyesítették, hogy a külön készített kép- és hangfelvétel minél teljesebb egységet adjon.^{1/}

Amióta a hangot és a képet egyidejűleg veszik fel /a különleges esetektől eltekintve/, azóta ilyen eljárásra külön nincsen szükség. De a szinkronizálás újabb formában akkor jelent meg, amikor a hangosfilmben hallható idegen nyelvű beszédet /vagy éneket/ megpróbálták a filmlátogató közönség nyelvére átültetni. Ez idő óta a szinkronizáláson főleg azt értjük, hogy az eredeti zörején és kísérezésén kívül új hangfelvételt készítenek a szinkronizálást végző vállalat nyelvére fordított szövegből, s ezt a hangfel-

* Ezuton mondok köszönetet Göllész Viktor, Halász László, Keleledi Ferenc, Lengyel Lajos, Matolcsi György, Taródi Nagy Béla, Tóth Béla és Vértes O. András tudományos kutatóknak tanácsaikért és felvilágosításaikért, amelyekkel munkám megírásában segítettek.

1/ A szinkronizálás elmélete komplex kérdés, több tudomány területét is érintik. E tanulmány egy-egy szakasza olykor valamelyik tudományág szakembere számára jól ismert adatokat tartalmaz. A részletesebb tárgyalásra éppen a szintézis érdekében volt szükség.

vételt egyesítik a képpel úgy, hogy az új beszédhangok a képen látható szájmozgással minél tökéletesebben egybeessenek. A jó szinkron filmhez szükséges az eredeti szöveg minél hivatott és művésziileg is kielégítő fordítása, az új beszédhangnak a képen látható szájmozgással való minél tökéletesebb azonosítása és az új színészi beszédstílusnak a képen látható színészi játékkal való minél művészebb egységbeforrasztása. Ezt a követelményt nem mindig tudják maradéktalanul kielégíteni, s habár országoként illetőleg szinkronizáló vállalatokként a módszerek eltéréseire is visszamenő színvonalkülönbség mutatkozik, a filmlátogató közönség és a szaklapok mindenütt sok jogos kifogást hangoztatnak. Az is hiba, hogy a filmtudomány művelői eddig alig foglalkoztak a szinkronizálás elvi kérdéseivel^{2/}, minden szinkronizáló vállalat pedig a maga által kitaposott utat járja.

Az említett három követelmény megvalósításakor a szinkronizált film teljes szinkroniája alakul ki, ellenkező esetben a mozilátogató diszinkroniát észlel. A beszédmozgás és az új beszédhang egysége esetében fonetikai szinkronia alakul ki, ennek hiányakor fonetikai diszinkronia keletkezik. A színész külseje, mozgása, játéka és a szinkron színész hangja /egyéni hangszíne, hangereje, beszédtempója stb./ közti egység a karakteri szinkronia, hiánya pedig a karakteri diszinkronia. A film cselekménye és az új szinkronszöveg közti összhang a tartalmi szinkronia, ennek hiánya a tartalmi diszinkronia.^{3/}

2/ Ilyen MATOLCSY /1959/ és CSÁSZÁR /1961/ dolgozata, valamint a külföldi irodalomban a szovjet KRASNOVA /1952/, a német LEISTNER /1955/ és a bolgár KIRKOV /1955/ cikke.

3/ MATOLCSY /1959/ kétféle szinkroniát különböztet meg, technikai és tartalmi szinkroniát. Az előbbi elnevezés az általam megkülönböztetendőnek javasolt fonetikai szinkroniával, az utóbbi pedig a karakteri és tartalmi szinkroniával azonosítható. Megjegyzem, hogy a szinkronia illetőleg diszinkronia elnevezés tulajdonképpen csak a fonetikai szinkroniára és diszinkroniára illik, mert ebben valósul meg vagy hiányzik az eredeti követelmény, az egyidejűsítés. Az utóbbi két fogalom esetében inkább kongruenciáról illetve inkongruenciáról vagy esetleg konzonanciáról illetve diszkonanciáról van szó. Mivel azonban a filmszinkronizálás szakmai gyakorlatába ezek a más jellegű fogalmak szorosan beletartoznak, célszerűbb itt is megtartani a szinkronia-diszinkronia elnevezést.

Egyébként a szinkronia illetve diszinkronia nyelviileg helyesebb képzésű szavak, mint a filmszakmában jelenleg használt

A szinkronia és a diszinkronia kontradiktórikus fogalmak, az egyik jelenléte a másik hiányát vonja maga után.

A háromfajta fogalom közül a fonetikai szinkronia taglalása a nyelvtudomány és a lélektan körét egyaránt érinti, a karakteri szinkronia vizsgálata elsősorban a pszichológusok feladata, a tartalmi szinkronia /mű/ fordítási problémát jelent, s mint ilyen végeredményben a nyelvtudomány körébe tartozik.

E cikkben kutatási területemnek megfelelően elsősorban a fonetikai szinkronia kérdéseivel foglalkozom részletesebben, a nyelvtudományi kérdésekkel kevésbé szorosan összefüggő karakteri szinkronia problémáit csupán vázolólag. A tartalmi szinkronia tárgyköre ugyan a nyelvész érdeklődési területébe vág, itt azonban csak a szinkronizálással összefüggő különleges szempontokra mutatok rá, s nem időzöm azoknál a részleteknél, amelyek nem különböznek a nyelvi fordítás általános kérdéseitől.

Gyakorlati okokból még egy terminológiai újítást javasolok. Az eredeti filmszöveg nyelvét forráshangnyelvnek /source language/, az új szöveg nyelvét, tehát hazánkban a magyart célnyelvnek /target language/ fogom hívni kölcsönvéve a gépi fordítás elméletében használt műszavakat. Ezeknek analógiájára beszélhetünk forrás- és tárgyhangról, forrás- és tárgybeszédéről stb.

2. A fonetikai szinkronia

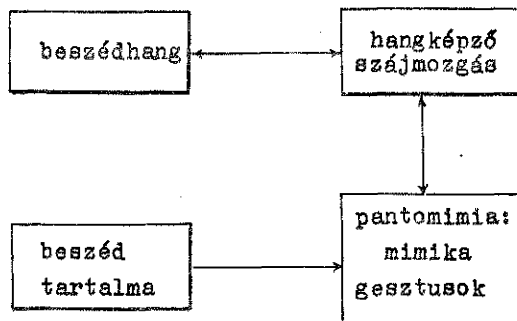
2.1 A célnyelvi beszédhangok kialakításának problémái

A szinkronizálással kialakított célhangok akusztikailag semmi összefüggésben sincsenek a forráshangokkal, az új beszédhangsor képzését fizikailag sem határozzák meg a felhasználatlan forráshangok. A célhangsor kialakítását ezzel szemben elsősorban a kép, a képen látható beszédmozgás, továbbá a forrásszöveg tartalma befolyásolja. Ez utóbbi korlátok lazábbak az előbbieknél, mert tartalmilag sokkal többféle azonos, elfogadható változat közül engednek választási lehetőséget.

3/ lábjegyzet folytatása.

"szinkronitás" vagy még a korosabb "aszinkronitás". Ez utóbbi helyett az "akronia" volna még alkalmazható, de a görög "disz-" prefixum erősebb szembeállítást jelent a "syn"-nel szemben, mint az "a-".

A beszédmozgást a szinkronizálás viszonylatában szőlesebben kell értelmezni, mint a süketnémák szájáról való leolvasásának elméletében. A beszédmozgáshoz nemcsak az egyes beszédhangok képzéséhez szükséges szájmozgás tartozik hozzá, hanem az arcmozgás, a mimika, sőt a gesztikuláció és általában a test teljes kifejező mozgása, a pantomímia is. A mimika és a pantomímia nem mindig, de gyakran szoros asszociatív viszonyba kerül a beszédhangképző szájmozgással. Ugyanakkor figyelembe kell venni, hogy a beszélt szöveg tartalma, a filmcselekmény egész tartalma, a láték környezete stb. is befolyásolják a pantomímiát, sőt gyakran a beszédhangképző szájmozgást. A beszédhang, a szájmozgás, a pantomímia és a beszéd tartalmi tényezői közötti összefüggés így ábrázolható:



2.11 A beszédhangok képzése a beszédmozgás szempontjából vizsgálva

A beszédhangok képzésében az alábbi szerveknek van szerepük: a tüdő, a gégefő, a garat, a szájüreg, az orrüreg, a nyelv és az ajak. A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy e szervek beszédműködése milyen látható mozgással jár.^{4/}

2.11.1. A tüdő. A lélegzés a beszéd ideje alatt is folyamatosan tart, hiszen a tüdő által a hangképző szerveken keresztül haj-

4/ A beszédtevékenység alkalmával a fenti szervek, s azokon kívül a test egyéb részei és szervei /izomzat, szív, gyomor stb./ egzakt módszerekkel mérhető fiziológiai változásokon mennek át, amelyeket a beszédhangok különbözősége is módosít. A nyelvészek közül STETSON szentelt először figyelmet a hangképzés izomműködési sajátosságaira. A beszédmozgás fiziológiai alapjaira vonatkozóan lásd MEADER - MUYSKENS /1950/ kézikönyvét.

tott levegő idézi elő a rezgést. Az élettani lélegzéssel /respi-ratio muta/ szemben a beszédlégzés /respiratio phonatoria/ ener-gikusabb, több levegő hatol a tüdőbe; a belégzés és a kilégzés időtartama pedig nem egyforma, mert a hangok képzése az egyik légzési fázissal megy végbe /rendszerint a kilégzéssel/, s ehhez hosszabb időre van szükség. Vannak azonban indulatszavak, amelye-ket belégzéskor /inspiratio/ szoktunk képezni /fájdalom érzésekor f -féle hang, lemondást, belenyugvást jelentő hja stb./ Ilyen a skandináv félszigeten elterjedt indulatszó, amelyet a finn helyes-írásban juu-val jelölnek. Ezen kívül gyakran jellemző a belégzés-sel képzett beszéd gyorsan hadaró személyekre, főként a nők kö-zött, akik kilégzés és belégzés közben egyaránt folytatják a be-szédképzést. Erősebb testalkatu személyeknél a fej látása nélkül pusztán a mellkas mozgásáról is észrevehető a belégzés és a ki-légzés közti különbség. Az élettani lélegzés és a beszédlégzés különbsége általában még könnyebben figyelhető meg csak a mellkas mozgásából.^{5/}

2.112. A gégefe, a garat és az orrüreg. E szervek hangképző mozgása kívülről nem látható. A zöngé keletkezésekor /általában a magánhangzók és a zöngés mássalhangzók ejtésekor/ a nyakon kívül-ről a pajzsporcogó tájékán ujjal tapintható rezgés keletkezik, ez azonban szemmel nem vehető észre. Ugyanez vonatkozik az orrhangok képzésekor az orrüregegen kiáradó levegőre, amely az orr elé tar-tott tükröt párával lepi be és az orrnyerget tapinthatólag is rezgésbe hozza.

2.113. A nyelv. A hangok képzésében a legfontosabb szerepe a nyelvnek van, azonban a nyelv mozgása és különféle helyzete csak akkor látható valamennyire, ha a száj elülső részében törté-nik, és a száj nyílása elég nagy. A mássalhangzók képzése alkal-mával csak a fog körüli artikuláció vehető valamennyire észre, te-hát a dentális, interdentalis, alveoláris mássalhangzók /t,d,n,s /sz/, z,š /s/, ž /zs/, c,č /cs/, dz,dž /dzs/, illetőleg az angol és spanyol nyelvből ismert th /thick, then/, c /decia/, z /plaza/, az l és a nem racsolva ejtett lingvális r stb./ láthatók. E mássalhangzótípuson belül a nyelv mozgásának látható képe szerint

5/ A lélegzés kifejezésélektani megnyilvánulásaira vonatkozóan lásd STREHLE /1935:65-68/ megfigyeléseit.

nem lehet különbséget tenni, tehát általában csak a fog környékén képezett /dentális/ mássalhangzók különbülnek el a többi mássalhangzótól és a magánhangzóktól. A nyelv mozgása azonban jobban megfigyelhető a magánhangzók képzése alkalmával. A nyelv vízszintes mozgása, aszerint, hogy e szerv a száj elülső, középső vagy hátsó részében emelkedik-e fel az iny felé, létrehozza az elülső /palatális/ /i, e, é, ő, ü/, a közbülső és a hátulsó /veláris/ /u, o, a, á/ magánhangzókat. A magyar nyelvben közbülső hang nyelvjárási és egyéni változatoktól eltekintve nincs, más nyelvekben azonban gyakori. Elyen az orosz Гл, a német szóvégi e /Gabe/, az angol ə /turn/. Az előbb említettek értelmében viszont legfeljebb csak a palatális magánhangzók képzése látható. A nyelv függőleges mozgásáról az ajakműködéssel kapcsolatban lesz szó.

2.114. Az ajkak. A hangképzés láthatósága szempontjából az ajkaknak van a legfontosabb szerepe valamennyi hangképző szerv közül. Az ajkak látható működése következtében keletkeznek az ajkhangok /labiális/ mássalhangzók, valamint ezek alakítanak ki bizonyos magánhangzótipusokat is. Az ajkak mozgása által jön létre a száj különböző nyíláshelyzete vagy teljes zárállása. A zárhangok mássalhangzók /okkluzívák/ képzésekor általában valahol zár keletkezik /pl. a nyelv és az iny között/, egyéb helyen nyílás látható. A réshangok /frikatív mássalhangzók/ képzésekor a megfelelő helyen rés keletkezik. Ha a zár az ajkak között van /p, b, m/, akkor a száj belső része teljesen el van zárva, s onnan semmi sem látható, viszont maga a zár igen jól észrevehető képet ad. Egyébként, ha a zár vagy a rés a szájon belül van, a két képzési mozzanat között különbség nem észlelhető, ezért a k és a j hang képzése szemmel nem különböztethető meg. A szájnyílásnak az ajkak alakjától is függően nagy szerepe van a magánhangzók képzésében. A szájnyílás nagysága egyébként nemcsak a különféle hangok, hanem az egyéni beszédmódtól függően is változik. Vannak, akik "tele szájjal beszélnek", vannak, akik "elharapják a szavakat", tehát a legnagyobb és a legkisebb nyílásfok közti abszolút különbség egyéni sajátosságokat is takar. Nyilvánvaló, hogy az olyan személynek a beszédképzése tökéletesebben látható, aki nagyobb szájnyílással képzi a megfelelő hangokat. De nemcsak egyéni különbségek figyelhetők meg ebben a vonatkozásban. Népek szerint változóan más és más az abszolút szájnyílás mértéke, sőt ez társadalmi beszédstílusokra is jellemző /nagyolt és tökéletes képzés, forma

allegro - forme lento/. Általános megfigyelés szerint az angolok viszonylag kisebb abszolút szájnnyílással beszélnek, mint pl. az olaszok. Bár a nyelvészek e jelenségre már régóta felfigyeltek, sőt a hangváltozások okairól kialakított azon régi elmélet közép-pontjában áll, amely az éghajlati tényezők különbségének tulajdonít fontos szerepet, a képzésmód tökéletessége illetve a szájnnyílás nagysága irányában való módszeres megfigyelések a mai napig hiányoznak.

Amint említettem, a labiális mássalhangzók képzésében az ajkaknak a látás szempontjából is döntő szerepe van. A p, b, m és hasonló dolgok /bilabiális zárhangok/ akkor keletkeznek, amikor a két ajak összeér, illetőleg utána a zár felpattan és az ajkak más helyzetet vesznek fel. Az ajkaknak e zárt helyzete lényegében megegyezik a száj nyugalmi helyzetével, amikor a beszédben szünet áll be. Ennek a ténynek később jelentős szerepét látjuk majd a beszédkezdet és beszédvégződés vizsgálatakor.

Az alsó ajak és a felső fogsor /néhány előre nyuló állu személynél fordítva: a felső ajak és az alsó fogsor/ összeérintésével keletkezik a tulajdonképpen rést alkotó /labiodentális/ v, f és m /hamvas/ mássalhangzó. A két ajak egymás felé hajló helyzetében, amikor azonban kisebb rés marad köztük, keletkeznek a bilabiális réshangok. A magyar nyelvben ilyen hangok nincsenek, de zöngés változatuk közismert pl. az angolban /water/; zöngétlen fajtájuk mint nyelvi beszédhang csak a japánban ismeretes /hito, futa/. Az ajkaknak e bilabiális réshangok képzésekor elfoglalt helyzete nagyjából azonos azzal, amit az ű /s/ és ž /zs/ ejtések mutatnak, a különbség részben az, hogy a nyelvnek az előbbi esetben semmi szerepe sincs.^{6/}

Végül meg kell emlékezni az ajkak rezgetéséről, pergetéséről, amely a /termuláns/ mássalhangzókat alakítja ki. Ezek csak egyes indulatszavakban fordulnak elő, amelyeket brrr szóval írunk, s ezek zöngétlen párjában mint lovaknak adott biztatószóban.

6/ Az ajkak szerepét az ű, ž félé mássalhangzók /susogók/ képzésében az s, z félekkel /sziszegők/ ellentétben egyes fonetikusok tagadják /LAZICZIUS 1944:73/, s legfeljebb kísérő mozzanatnak tartják, azonban a süketnémák szájról való leolvasásában éppen ez a különbség a felismerés lehetősége, tehát a szinkronizálás nyelvi problémái szempontjából el kell ismernünk az ajkaknak e képzési szerepét.

A magánhangzók képzésekor az ajkaknak fontos módosító szerep jut. Ha az ajkak kissé előre tolódva kerek nyílást alkotnak, akkor keletkeznek a kerekített /labiális/ magánhangzók, mint az o, u, ö, ü, a. Ha ellenkezőleg az ajkak a fogsorhoz simulva maradnak, s nem alkotnak ilyen kerek vonalat, kerekítetlen /illabiális/ magánhangzók képződnek, mint az i, e, é, á stb. A két képzésmód vázlatképe: ○ ill. ◌. Az ajkak mozgása, azaz az általuk mutatott szájnnyílás nagysága mind a labiális, mind az illabiális sorozatban a nyelv függőleges mozgásával koordinálódik. A nyelv függőleges mozgása szerint megkülönböztetünk felső vagy magas nyelvállású magánhangzókat /ekkor a szájnnyílás viszonylag a legkisebb/, mint az i, u, ü, középső nyelvállású magánhangzókat, mint az é, o, ö és alsó vagy alacsony nyelvállású magánhangzókat, mint az e, a, á stb. E három fokozat csak nagyjából felel meg a való helyzetnek. A magyar á pl. alacsonyabb állású, mint az a. A dunántúli nyelvjárásokban előfordul egy legalsó állású e hang, amelyet ä -vel jelölnek a tudományos átírásban. Vannak nyelvek, ahol feltétlenül négy sőt több fokozatot kell megkülönböztetnünk. Így az olasz nyelvben van egy nyelvileg fontos magasabb állású /zárt/ és egy alacsonyabb állású /nyílt/ o hang. A nyelvállás /szájnnyílás/ és az ajkakkerekítés mértéke a nyelv vízszintes mozgásának adott helyzetével együtt végeredményben minden magánhangzót megkülönböztet egymástól, azonban - amint már említettem - a vízszintes nyelvmozgás kívülről nem látható /legfeljebb az alsó palatális állású hangoknál, ahol a magyar magánhangzórendszer figyelembe véve már amúgy is van megkülönböztetési lehetőség/.

2.115. A hangok képzése szempontjából teljesen mellékes tényező az arc kívülről látható felülete, ezzel szemben jelentős tényező a beszéd vizuális észlelése szempontjából. Az egyes hangok képzése alkalmával az arc két külső felén megemlíti a nyugalmi helyzet és ott az izmok által előidézett mozgásfázisok láthatók. Ezek nem elegendők sem energiájuk, sem tagoltságuk tekintetében, hogy a közben képzett hangok minőségére következtetni lehessen, a beszédtevékenységnek azonban jól észlelhető jelét adják.

2.12 A hangtulajdonságok a beszédmozgás szempontjából vizsgálva

A 2.11 fejezetben tárgyaltuk az egyes hangok képzésmódját, amely egymástól megkülönbözteti őket. A képzésbeli különbség ala-

kitja ki a beszédhangok nyelvi differenciálásra alkalmas színezését. Ezen kívül még három hangtulajdonság lehet nyelvileg releváns: a magasság, az erősség /intenzitás/ és az időtartam. A hangtulajdonságok általában nemcsak fontos nyelvi különbségek kialakítására alkalmasak, hanem az egyéni beszédmódot, és az egyes népeknél szokásos szociális érvényű beszédmódot is jellemzik pl. a beszédtempó /időtartam általában gyorsabb a déli népeknél, lassabb az északiaknál./

2.121. A hangmagasság. A hangmagasságbeli különbséget a rezgésszám változása okozza. A rezgés lényegében a hangszalagokon illetőleg a hangképző szervek belső oldalfalain jön létre, tehát a hangmagasság a normális beszédtevékenység alkalmával vizuálisan nem érzékelhető. Ezért az egyénileg változó illetőleg különböző hangmagasság, továbbá a nyelvileg fontos magassági különbségek /zenei hanglegjtés/, mint aminők a politon nyelvek /pl. kínai, szerb-horvát/ hangrendszerében fontos szerepet töltenek be, a szinkronizálás szempontjából közömbös tényezők. Más a helyzet az éneklés alkalmával, vagy a gyermekek játékos parlandostillusa esetében. Ilyenkör a szájüreg rezonáló tevékenységére nagyobb mértékben van szükség. Mivel a hang magassága fordítva arányos a rezonátor nyílásának nagyságával, a nagyon magas vagy alacsony hangok éneklése közben a száj nyílása a legnagyobb illetve a legkisebb méretet igyekszik elérni.

2.122. A hangerő. A hangerő mértéke a rezgés amplitudójának nagyságától függ. A beszélő szerveknél ezt nagyobb erő kifejtéssel lehet elérni. Normális körülmények között ez az erő kifejtés, amely megmutatkozik az izmok feszültségi állapotában is, nem okoz látható különbséget sem az egyes hangok képzésekor /habár azoknak megvan az egymáshoz viszonyított erősségi foka, a hangzóság/, sem a nyelvileg fontos nyomatéki hangsúlyozás alkalmával. A főleg érzelmi tényezők által keltett nagyobb hangerőingadozások /pl. dühkitörés/ az egész beszédmozgás alkalmával végigvonuló különbségeket okoznak, habár ezek kiváltképpen a pantomimiában észlelhetők.

2.123. Az időtartam. Az egyes hangok hosszúságának vagy rövidségének a legtöbb nyelvben fontos jelentés megkülönböztető szerepe van. Ugyanakkor az egyes hangtípusok között is fennállnak ilyen különbségek, amelyeknek természetesen nem lehet nyelvi

szerepe. A hangok relatív és abszolút időtartamkülönbségei azonban még műszerekkel is nehezen értelmezhetők.^{7/}

Vizuálisan semmiképpen sem észlelhető időtartamkülönbség, vagy igen, kevés bizonyossággal. A hosszan ejtett hang képzése alkalmával általában ugyanaz látható, mintha a röviden ejtett hang ugyanazon helyi képzésű /homorgán/ párját képezték volna mellette. Ezért nem lehet megkülönböztetni pl. a szebben - szemben szavakat egymástól a beszédmozgást figyelve. De nemcsak a homorgán hangok esetében áll fent ez a helyzet. Bármely hosszan ejtett hang úgy is elképzelhető, hogy rövid párja mellett egy hátrább képzett, és különben sem látható hangot ejtettek. Ezért azonos ebben a vonatkozásban a babból - magból. A labiális magánhangzóknál számos nyelvben, így a magyarban is egymástól eltérően képződik a hosszú és a rövid változat, amennyiben a hosszú hangok valamivel alacsonyabb állásuak, zártabbak a rövid párjuknál. A különbség azonban olyan csekély, hogy nem éri el az észlelés küszöbét. Egyes nyelvekben, pl. a finnben a hosszúság és rövideg közötti időtartamkülönbség viszonylag elég nagy. Lehetséges, hogy különösen a magánhangzóknál az erélyesebb izomműködés miatt, amely a hosszúság kísérő jelensége, bizonyos esetekben az a különbség vizuálisan észrevehető, mindenesetre a finn nyelv e tekintetben kivételes eset.^{8/}

Különleges esetekben persze előfordulhat, hogy a hosszú hangok képzése, főleg a magánhangzóké, jól látható elkülönülést ad. Emfátikus színezetű beszédben olykor hallható egy-egy hang nyomatékoság céljából történt nagy mértékű nyújtása: bo-o-o-orzasztó eset.

2.1231. A beszédtempó. Az időtartam nemcsak egyes hangok, hanem az egész közlés viszonylatában is mérhető. A beszéd gyorsas-

7/ Lásd LAZICZIUS /1944:157-171/.

8/ FRÖSCHELS /1931:169/ szerint a /német/ süketnémák a d, t és n hang között azzal észlelik a különbséget, hogy e hangok között időtartamkülönbség van /az n hosszabb mint a d, s az hosszabb a t-nél/. FRÖSCHELS állítása aligha felel meg a valóságnak, e hangokra is állanak a fentebb mondottak; a közöttük levő abszolút időtartamkülönbségek még műszerrel sem érzékelhetők, egyöntetűen.

sága egyik ismert nyelvben sem alkot fontos nyelvi különbséget, de egyénenként és a beszéd tárgyától, a beszédhelyzettől, a beszélők lelkiállapotától függően változhat. Ezen kívül nyelvek szerint különbözik az átlagos beszédgyorsaság, de erre vonatkozóan hiányzanak az egzakt vizsgálatok.

A szinkronizálás szempontjából a beszédtempónak elsőrendű fontossága van. A beszéd gyorsasága vizuálisan feltétlenül követhető, még akkor is, ha egyébként az egyes beszédhangok nem ismerhetők fel, ti. az arcmozgás és az ajakműködés gyorsaságából közvetlenül jól lehet következtetni a hangképzés gyorsaságára is. A célhangsor gyorsaságának tehát bizonyos határok között meg kell egyeznie a forráshangsoréval. A pontos megfelelésre vonatkozó tapasztalatok még hiányzanak.

A beszédgyorsaságnak még másik fontos szerepe is van a szinkronizálás szempontjából. A beszédtempó bizonyos határon túl ugyanis egyáltalán korlátja lehet a beszéd vizuális felismerésének. Ha a beszédtempó gyorsasága meghaladja a felső határt, akkor lehetetlen többé felismerni egyetlen hangot is látás útján. Az átlagos beszédgyorsaság másodpercenként 4-5 hang. A normális szem másodpercenként 9 hang képzési mozgását képes helyesen felismerni.^{9/}

Mindebből nyilvánvaló, hogy az ennél gyorsabb, hadaró beszédtempó esetében a beszédleolvasási lehetőség teljesen megszűnik.

2.13. A beszédhangok képzése a beszéd folyamatban

Az egyes hangok képzésekor a hangképző szervek mozgásának három fázisát különböztetjük meg. Az első fázisban /kezdő kapocs/ a hangképző szervek nyugalmi állapotukból felveszik a hang képzéséhez szükséges helyzetet. A második fázis maga az az állapot, amikor ebben a helyzetben létrejön a hang. A harmadik fázisban /végző kapocs/ a hangképző szervek ismét visszatérnek eredeti nyugalmi helyzetükbe. A beszéd folyamatban e három fázis csak hiányosan jelenik meg, átalakul, illetőleg leépül. A hangsor első tagjának képzésében szerepel a kezdő kapocs, az utolsó hang képzésekor a végző kapocs. A hangsor belsejében e kapcsok átalakulnak. Az átalakulás egyik legfontosabb szabálya szerint az előző

9/ Lásd erre vonatkozóan BÁRCZI /1928:73/ megállapításait.

hangból a következő hangba való átmenetet a hangképző szervek a legrövidebb úton veszik fel, tehát a lehető legkevesebb mozgást végzik. Ilyen módon egy sereg átmeneti kapocs képződik aszerint, hogy a hangsorban miféle hangok találkoznak egymással.

A másik fontos szabályszerűség az, hogy azok a hangképző szervek, amelyek a következő hang képzéséhez hozzájárulnak, már a megelőző hang képzése folyamán felveszik a szükséges helyzetet feltéve, hogy ezzel nem akadályozzák az előző hang tökéletes artikulációját. Tehát pl. az alsó ajkak a nem labiodentális mássalhangzók képzésekor is érintkezni kezdenek a felső fogsorral az f, v hangok képzése előtt /lopva, napfény/, az ajkak pedig már a nem bilabiális mássalhangzók képzésekor is összeérnek p, b, m előtt /okmány, vakparádé, hadban/ stb.

A harmadik szabályszerűség az, hogy a képzés helye /zár- vagy résalkotás/ nem ott történik, ahol az önmagában kimondott hang képzésekor, hanem az előző hang képzési helyéhez közelebb.

A beszédhangsor képzésének folyamatos volta következtében a hangsor tagjait alkotó egyes hangok, habár nyelvileg a hallási percepció által könnyen felismerhetők, a vizuális észlelés alkalmával nagyon nehezen differenciálhatók.

Az egyes hangok képzésének leírásakor nem tettem említést a különleges hangkapcsolatokról, amelyek közé tartoznak a mássalhangzók közül az affrikáták, mint a ts /c/, tš /cs/, a német pf stb., a magánhangzók közül a diftongusok, mint az au, eu, és a magyar nyelvben általános magánhangzó + j /baj, hely, ülj stb./ diftongusok. Ezek a hangtársulások nyelvi és akusztikai szerepük tekintetében nagyon vitatott jellegűek, vannak akik két hangnak tartják őket, vannak akik egy hangnak.^{10/}

A vizuális hangfelismerés szempontjából ezek kétségtelenül éppen olyan hangkapcsolatok, mint a hangsorban véletlenül egymás mellé kerülő egyéb hangok társulásai. Minél kisebb a képzési különbség a kapcsolat tagjai közt, annál nehezebb őket egymástól megkülönböztetni.^{11/}

10/ Lásd e vitákra vonatkozóan LAZICZIUS/1944:78-84 és 190-200/.

11/ A hangok beszédfolyamatbeli képzési sajátosságaira vonatkozóan lásd HORGER /1929:112-139/. ISTENES /1924/ és MURÁNYI /1955:101-160 és 183-184/ kutatásait. HORGER a beszédhangok kapcsolódásának elvi kérdéseit tárgyalja. ISTENES süketnémák oktatásának gyakorlati szempontjából rendszerezi a magyar

tet tartani, mert keressük a szavakat stb./ . Természetesen a szünet csak két szó, szókapcsolat, illetve mondat közé eshet, a szót további részekre szünet tartása végett nem lehet felaprózni. Ennek megfelelően ez a mondat: A szerelem mindent pótol, a szerelmet nem pótolja semmi, fonetikai és szinkronizálási szempontból egyetlen egység, amely legfeljebb nyomatékosító, deklamáló előadásmódban tagolható szét egy közbeiktatott szünet által: Aszerelemmindentpótol - aszerelmetnepótoljasemmi. A szinkronizált filmen tehát éppen ott kell tartani beszédaszünetet, ahol a képen beszélő színész is látható szünetet tartott, s ezek a szünetek teljesen függetlenek a forráshangsor helyesírásilag jelölt szóhatáraitól.^{14/}

A beszédnek vannak egyéb, a normálistól eltérő válfajai, amelyek általában megnehezítik a hangok felismerését. Ilyen a dadogás, a hebegés, a szepegés stb. Ezek a beszédmódok viszont a film-szinkronizálásában a hasonló stílus utánzásának követelményétől eltekintve megkönnyítik a célhangsor kialakítását.

2.2 A pantomímia és a beszédhangok képzése közti összefüggés

A beszédhangok képzésének a fentiekben leírt látható jellegzetességein kívül egyéb kifejező mozgások is többé-kevésbé szorosan összefügghetnek a kialakított hangsorral. E mozgások közül a legfontosabb az arc kifejező mozgása /mimika/. Ezen kívül szintén fontos tényező a kézmozdulat /gesztikuláció/, és általában az egész testtartás. Ezek együtt alkotják a pantomímiát.^{15/}

Az említett kifejező mozgások fajtája és intenzitása függ a beszélő egyéniségétől, a beszédhelyzettől, a beszéd tartalmától, s nem utolsósorban a beszélők nemzetiségétől. Ismeretes, hogy az extravertált déli népek /délfancia, olasz, spanyol stb./ sokkal élénkebb arcminikával és taglejtésekkel beszélnek, mint az introvertált észeki népek /pl. angol/. A beszédmódok különbsége természetesen a filmekben szintén megnyilvánul. Elég ha a Kenyér, szerelem és... című filmben a női főszereplő Sophia Loren kofatársá-

14/ MATOLCSI /1959:154/ tehát főlegesen vizsgálhatja e tekintetben a nyelvek szavainak és szótagjainak hosszúságát.

15/ E kifejező mozgások fontos szerepére MATOLCSY /1959:150/ is rámutat.

A szinkronizálás szempontjából igen fontos probléma a hangképzés kezdete és vége. Normális körülmények között a kezdő kapocs a száj teljes nyugalmi helyzetéből indul ki a hangsor első hangjának ejtésekor, és a végző kapocs az utolsó hang képzésének befejezése után ugyancsak a száj nyugalmi helyzetében ér véget. Minthogy a nyugalmi helyzet - mint említettem - egyben a bilabiális zárhangok /p,b,m/ képzési képével azonos, minden normális beszédkezdet vagy beszédvégződés e három hang valamelyikének mint kezdő vagy végző hangnak is felfogható.

Más a helyzet akkor, ha a beszéd nem a száj nyugalmi helyzetéből indul ki vagy tér oda vissza. Ilyen helyzet pl. akkor fordul elő, ha a beszélő félig nyitva tartja a száját, mert beszéd közben eszik, cigarettázik, ceruzát tart a szájában, vagy ha a száját egyébként is mozgatja, mert cukorkát szopogat, rágógumit rág stb. A beszéd befejezésekor a száj csodálkozás, rémület vagy egyéb érzelmi állapotváltozás következtében gyakran nyitva maradhat. Mindezek a körülmények a célhangsor kezdetének vagy végének határait a forráshangsorhoz képest meghosszabbíthatják.

A beszéd folyamatban a hangképzés általában huzamosan tart, és csak ritkán szakad meg. A korábbi elképzelésekkel ellentétben a kísérleti fonetika kimutatta, hogy a lélegzetvételnél nem szűnik meg a hangképzés, tehát téves a régebbi fonetikák felfogása a lélegzetvételi beszédegységekről, az ún. szólamokról.^{12/}

A beszéd szünet sem keletkezik szótagok között.^{13/} De a beszéd szünet nem feltétlenül keletkezik szavak, szókapcsolatok, sőt mondatok között sem. Szünetet főképpen retorikai, stilisztikai, érzelmi okokból szoktunk tartani beszédünkben /ha mondanivalónk egyébként nem merült ki, vagy nem kell kényszer szünet-

11/ lábjegyzet folytatása.

nyelv hangkapcsolatait, fonetikai és kiejtési szemszögből nézve nem mindig megnyugtató részleteredményekkel. MURANYI ugyancsak győgyopedagógiai célból rendszerezi ISTENESNÉL sokkal áttekinthetőbb módon a kapcsolatokat, habár nála is merülnek fel kifogásolható tételek.

12/ Lásd erre vonatkozóan HORGER /1929:36/ véleményét.

13/ Ezért teljesen téves a bolgár szinkronfilmgyártás azon gyakorlata, amely ún. "ritmogramok" alapján a forrás- és a célhangsor között teljes szótag szerinti egyezést kíván meg. Lásd erre vonatkozóan KIRKOV /1955/ szintén elítélő beszámolóját.

val való veszekedését hozzuk fel példának, hogy az élénk taglejtésekkel és mimikával kísért beszédmodot említsem. A különbség néha ugyanazon filmen belül élénk ellentétet alkot. Példának idézem a 80 nap alatt a föld körül című angol filmet, ahol a hidegvérű angol jellegzetes típusát képviselő Fogg Phileas megszemélyesítője, David Niven teljes ellentétét alkotja a hevesen gesztikuláló francia Passepartout-t játszó ugyancsak francia Cantinflas-nak.

A pantomímia kétféleképpen függ össze a beszédhangsorról. Egyrészt a beszélők egyéni vagy szociális sajátosságaiként kísérik és jellemzik a beszédet, s bizonyos beszédhelyzet és tartalmi összefüggés maga után vonja a megfelelő pantomímiát, másrészt egyes olyan szavak vagy szókapcsolatok minden nyelvben előfordulnak, amelyek általában meghatározott kifejező mozgást igényelnek, s vele szoros asszociatív kapcsolatban állanak. Az előbbi kapcsolatról külön fejezetben fogok szólni /3./. Az utóbbi említett összefüggés rendszeres felkutatása teljesen hiányzik, s az a jövő feladata. Itt csak négy jellegzetes példát említek meg, a finn juu, a francia o lalà, az olasz e és az orosz *Хорошо* szót. Az első három kifejezetten indulatszó, s mindhárom igen sokféle jelentésben használatos a kétkedés, a meglepődés, a csodálkozás, a megütközés kifejezésére vagy egyszerűen a tudomásulvétel, illetőleg tudomásuladás nyomatékosító kifejezésére.

A finn juu - amint említettem - inspiratorikus levegővétellel képződik, s ez jól észrevehető nemcsak a mellkas kiszélesedő mozgásából, hanem a két pofa tájékának befeléöblösödéséből, amelyet a musculus buccinator erőteljesebb működése idéz elő.

A francia o lalà kiejtésére jellemző a hangképzés bevégződése után a száj nyitvamaradása, továbbá, hogy az ajkak hanyagabban térnek vissza nyugalmi helyzetükbe /ha további beszéd nem történik/. Egyszermind feltűnik a két kéznek nyitott tenyérrel történő felemelkedése egészen addig, amíg az alsókar el nem éri a vízszintes helyzetet.

Az olasz e indulatszó felerősített hangszalagzárral kezdődik, de maga az egyetlen hangból álló szó igen rövid időtartamu. Képzésére látható módon jellemző a francia o lalà szóhoz hasonlóan a száj merev nyitvatartása a hangképzés befejezése után. A hangszünet azonban még akkor is kötelező, ha utána további közlés történik. A leginkább jellegzetes e szócska ejtésére a jobbkéz

hirtelen felemelése zárt tenyérrel az arc felé mintegy félmagasságig, s ebben a helyzetben való merev magatartása.

Az orosz *Хорошо* állitmányi használatban főleg a szó többszörös megismétlése esetén szintén jellegzetes képet ad. A szóvégző o hang általában igen hosszan hallatszik, s nagyobb energiával képződik /egyébként hangsúlyos szó/. Ez nyilvánul az ajkak nagyobb kerekességében, s az arc merevebb tartásában.

E négy példa eléggé bizonyítja, hogy bizonyos szavak ejtése szoros asszociatív viszonyba kerül különféle mimikai és egyéb kifejező mozgásokkal. Ha tehát a filmen ilyen jellegzetes mozgásokat látunk, azok felidézik a megfelelő hangképet /az illető nyelvet jól ismerő személyeknél/, sőt szokatlanságával a csak magyarul tudók figyelmét is erre irányítja.

2.3. A beszédképzés vizuális észlelése különféle helyzetekből

A hangképzés láthatóságának vizsgálatát eddig az észlelésre legkedvezőbb helyzetből végeztük el, feltételezve, hogy a beszélő a megfigyelőtől 1-2 méternél nem messzebb távolságra áll, s vele szemközt beszél úgy, hogy az arc középvonala két egyforma szimmetrikus félre ossza látás szempontjából a beszélő külső hangképző szerveit. Az ettől eltérő testhelyzet illetve a távolság növelése a beszédmozgás vizuális észlelését megnehezíti. A film szinkronizálása szempontjából tehát a legérzékenyebb beállítás az, amikor a beszélő színész szemközt néz a felvevőgéppel. Ha oldalt, profilból beszél, akkor a beszédmozgásból sokkal kevesebb látható, ha a színész háttal áll, akkor alig vehető észre valami.^{16/}

A beszélőtől való távolság különbsége a három felvételtípusban /premier plan, second plan, total plan/ jelentkezik. A legérzékenyebb beállítás a premier plan, amely élesen felnagyítva mutatja az arc és a száj legkisebb mozgását. A second plan általában megegyezik a beszélgetők normális egymástól való távolságával, a total plan pedig általában fontos beszédmozgási képeket tesz elmosódottá. A színész arcának helyzete és a távolság /fel-

16/ Amikor e három helyzet alaptípusait vizsgáljuk, nem szabad megfeledkezni róla, hogy átmeneti helyzetek is lehetségesek, tehát pl. ha a beszélő bizonyos szögben fordul oldalt. A szinkronizálás alkalmával ezt is figyelembe kell venni, és az alaphelyzetekhez igazodó célhangsör kialakítása megfelelően módosítandó.

vételtípus/ a sokféle lehetőségből összesen hat alapesetet ad, azonban a premier plan a gyakorlatban túlnyomórészt szemközti felvételt jelent. A továbbiakban a normálistól eltérő helyzetekben látható beszédmozgásokat fogom vázolni.

Oldalt-állás

Ebből a helyzetből a lélegzés különbsége és az ajakműködés figyelhető meg. A mimika ezzel szemben elemezhetetlen, mert nem szoktuk meg az ilyen helyzetből való beszélgetést, és így a hang és a mozgás közti asszociáció nem mély. A beszédkezdet és beszédvégződés valamint a beszédtempó szempontjából ez a helyzet is pontos eligazítást ad. A kézmozgás szintén látható, jellegzetességei azonban alig ismerhetők fel, legfeljebb a beszélő érzelmi állapota figyelhető meg belőle.

Háttal-állás

Ebből a helyzetből nyilvánvalóan csak minimális beszédmozgás ismerhető fel. A lélegzetvétel energikusabb voltából a beszélő érzelmi állapotára lehet következtetni, és - főleg erősebb testalkatu személyeknél - a beszédkezdeésre illetve beszédvégződésre. A mimika természetesen nem látható, a kézmozgások intenzitásából azonban következtetni lehet a beszélő érzelmi állapotára.

Premier plan /Pp/

A felvétel felnagyítva mutatja az arcot, s így részleteiben jobban látható a legapróbb mozdulat. Mindazonáltal bizonyos fajta torzítás is jelentkezik éppen azért, mert a mindennapi beszédhelyzethez képest szokatlan képet látunk.

Second plan /Sp/

A normális beszédhelyzettől akkor van eltérés, ha több személy beszédét mutatja egyszerre, vagy ha valamilyen fontos egyéb cselekmény látható a képen. Erről a kérdésről még később bővebben szólok.

Total plan /Tp/

A legkevésbé érzékeny felvételeket mutatja a szinkronizálás szempontjából. Természetesen előfordulhatnak ellenkező esetek, pl. amikor a kép egyetlen beszélőt mutat 4 méter távolságból szemközt.

2.4. A beszédmozgás vizuális felismerésének fiziológiai és lélektani alapjai

A hangos beszéd megértése - eltekintve a jelentés szerepétől - elsősorban hallási tevékenység, de a látásnak és mozgásnak szintén jelentékeny része van benne. Egyes kutatók a látásnak a hallással majdnem egyenrangú szerepet tulajdonítanak, azonban ez a felfogás téves.^{17/}

Tény az, hogy nemcsak a fül fogja fel a beszélőtől érkező hanghullámokat, hanem a szem is látja a beszélő szájmozgását /és az egyéb kifejező mozgásokat/. A mozgási /motorikus, kinesztétikus/ tevékenység elsősorban a hangképzésben nyilvánul meg, azonban a megértésnél annyiban van szerepe, hogy a hallgatóban a hallási és látási érzetek kiváltják a megfelelő mozgási képzetek asszociációját. Általában az egyik fajta inger kiváltja a más két fajta inger képzetét, s ennek akkor van különösebb jelentősége, ha a normális beszédhelyzet akadályoztatása következtében csak az egyik fajta inger kerül előtérbe vagy válik egyeduralmúvá. Ezért pl. zajban, vagy egyáltalán a hallást gátló körülmények között a beszélő igyekszik energikusabban képezni a beszédhangokat, hogy a beszédmozgást jobban láthatóvá tegye /pl. szövő-üzemben ez jellemzi a beszédtevékenységet/.

A három fajta tevékenység szerepe a beszédmegértésben aszerint is változik, hogy a hallgató milyen emlékező típushoz tartozik.

17/ Lásd erre vonatkozóan KAINZ /1954:286-289/ ismertetését.

zik, hallási, látási vagy mozgási típus-e inkább, de valamilyen mértékben minden egyénben megvan mind a három fajta képzetcsoporthoz, és asszociációs egységet alkot. A tulnyomórészt auditív típusú emberben a másik két képzetcsoporthoz háttérbe szorul, a motorikus és vizuális típusoknál viszont előtérbe kerülnek a beszédnek egyébként másodrendű tevékenységből eredő képzetek.

A vizuális és kinezetikus tényezők elsőrendű szerepet kapnak a beszédben, amikor a hallás a minimálisra csökken vagy teljesen kikapcsolódik. Ez vonatkozik a nagyothallók, megsüketültek vagy süketnémán születettek szájról való leolvasómódszere alkalmazásával.^{18/}

A szájról olvasás lehetősége függ a látási viszonyoktól is. Mivel a hangleolvasáson kívül a beszéd témával összefüggő kombináció teszi lehetővé a megértést, a beszélgetés tárgykörének hirtelen megváltozása még a magasabb értelmi képességű süketnémák percepciósi tevékenységét is próbára teszi.^{19/}

Mivel a süketnémák szájról való leolvasási képessége és a szinkronfilm közönségének leolvasó tevékenysége között összefüggés van, a következőkben részletesen ismertetem a süketnémák beszédleolvasó technikáját.

2.5. A süketnémák beszédleolvasó módszere

A nagyothallókat, megsüketülteket és süketnémán született személyeket hosszú begyakoroltatással meg lehet tanítani arra, hogy a hallók beszédét a szájról való olvasás útján megértsék, sőt maguk is megtanulva a hangok képzését jelbeszéd nélkül megértessék magukat. A megértés előfeltétele a nem tulságosan gyors

18/ A szájról olvasást egyes kutatók a hangos beszéd megértése tökéletes pótlékának tartják, azonban ez a felfogás messze van az igazságtól. Bár a süketnémák egyéni szellemi képességeitől függően egyesek viszonylagos tökélyre tettek szert ebben a beszédtechnikában, a szájról olvasás még mindig szegényes pótléka marad a normális beszéd megértésnek. Lásd erre vonatkozóan KAINZ /1954:288-290/ véleményét.

19/ Az ebben a fejezetben kifejtett elvi problémákra vonatkozóan lásd KARDOS /1957:247-257/, GÖLLESZ-KELEDI /1954:12-13/ és KAINZ /1954:285-297/ munkáit.

beszédtempó^{20/}, a tökéletes hangképzés, a beszélő minél tökéle-
tebb szemközti helyzete és a jó látási viszonyok /félhomályban
sokkal nehezebb a megértés/. A megértés és az aktív beszéd minő-
sége közt sokszor jelentékeny különbség mutatkozik. Ez attól is
függ, van-e a süketnémának valami hallási maradványa, illetőleg a
süketség mikor következett be. Ezek a tényezők azonban a beszéd-
megértés és a beszédképzés szempontjából, nem egyformán alakítják
ki a teljesítményt. Az aktív beszéd a süketen született számára
annyiból nehezebb, hogy igen tökéletlen minőségű hangokat ejt,
igaz viszont, hogy a logopédia olyan hangok képzésére is meg tud-
ja tanítani, amely egyébként szemmel nem látható. Így meg tudják
tanítani őket a zöngés és zöngétlen hangok különbségére, az orr-
hangok ejtésére.^{21/}

A segédeszközökkel betanított kiejtés alkalmával a süketné-
mák nemcsak vizuális és motorikus, hanem vibrációs és tapintási
érzékelés útján sajátítják el a megfelelő hangképzési módokat.

A szájról való leolvasás módszere a süketnémák anyanyelvei
szerint módosulnak, az alapelvek azonban a nyelvi különbségektől
függetlenül minden országban ugyanazok.

A szájról való leolvasással csak a külsőleg látható módon
képezett hangokat tudják megkülönböztetni. Ez önmagában nem volna
elég a beszélő teljes megértéséhez, azonban a süketnéma hallgató
a biztosan appercipiált hangoknak és a beszélt szöveg tárgyából
kombináció segítségével rekonstruálja a teljes hangsort. A hall-
gató gyakorlatától és értelmi képességétől függ, mennyire sikerül
neki ez a tevékenység.

A német süketnémák Fröschels /1931:168-170/ szerint szájról
való leolvasás útján az alábbi hangokat tudják felismerni.

biztosan:

a, e, u, ü, o, ö /sch/, lingvális r, ʃ, é, i és X /ch, ach-Laut/;

kevésbé biztosan:

s, l, X/ch, ich-Laut/, p, m, t, n

20/ A másodpercenként ejtett 9 hang már mindenképpen meghaladja
a süketnémák átlagos megértési teljesítőképességét. A beszéd-
tempó különbségeitől függő leolvasási teljesítményekre vo-
natkozóan lásd HEESE /1954/ kísérleteit.

21/ Lásd például GÁSPÁR-GÖLLETSZ /1960/ különleges fonetikai
tükrét az egyébként nem látható hangképzések szemléltetésére.

kevés valószínűséggel:

k,g,b,d

csak kombinációval:

l./zárt magánhangzók előtt//uvuláris /raccsolt r/,r.^{22/}

A Fröschels által adott /nem teljesen elfogadható/ kép nagyjából megegyezik a magyar hangok leolvashatóságának mértékével, amelyet Bárczi /1928:67/ illetőleg Göllesz-Kelédi /1954:21/ táblázata nyomán az alábbiakban közlöm:

látható a képzés:	alig látható a képzés:	nem látható a képzés:
á,a,o,u	r,h,j	ty,ny,gy
e,é,i		k,g
m,p,b		
v,f		
n,t,d		
s,cs,zs		
l		
sz,c,z		

nem cserélhetők
a leolvasásnál:

á,a,o,u
e,é,i

felcserélhetők
a leolvasásnál:

i = j
m = p = b
n = t = d
s = cs = zs
sz = c = z
k = g
ty = ny = gy

Ehhez képest Murányi /1955:99/ fonetikailag is pontosabban így állítja össze a felcserélhető /rokonképű/ hangokat /az egy, oszlopba tartozó hangok felcserélhetők a leolvasás alkalmával/:

22/ FRÖSCHELS felsorolása pontatlan és nem teljesen meggyőző. Az f, v hangokról a felsorolásban nem emlékezik meg, habár előbb tárgyalta ezeket is. Aligha valószínű, hogy a hátrább képezett ch-féle hang jobban felismerhető legyen, mint az elől képezett párja. Nem említi meg az u és ü, valamint az o és ö felcserélhetőségét, nyilván a szemmel nem érzékelhető képzésbeli különbség miatt.

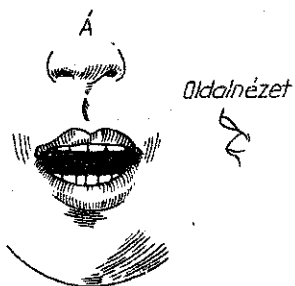
p	f	t	sz	s	j	k	o	u
b	v	d	z	zs	ty	g	ö	ü
m		n	c	cs	gy			
		l	dz	dzs	ny			
		r						

Murányi azonban nem veszi tekintetbe, ami az előző kutatók táblázatában helyesebben szerepelt, hogy az i és a j is összetéveszthető egymással, vagyis a j hol i hol tX' /ty,d'j /gy/ vagy n' /ny/ olvasatot kaphat. Ha Murányi igen szemléltető táblázatának jobb oldalát a többi magánhangzó egymás melletti felsorolásával folytatnók, akkor teljes képet kaphatunk a magyar süketnémák általános szájról való olvasási lehetőségeiről /a kombinációt figyelmen kívül hagyva/. E táblázat két oszlopa /j és k alatt/ lényegében egymással is általában összecserélhető, s e csoport felismerése tulajdonképpen azáltal lehetséges, hogy ejtésük semelyik más oszlopba tartozó hangokéval nem azonos. Meg kell jegyezni, hogy a t, sz és s oszlopaiba tartozó hangok felismerése is jóval nehezebb a két első oszlopénál /p, f/ valamint a magánhangzókénál. 23/

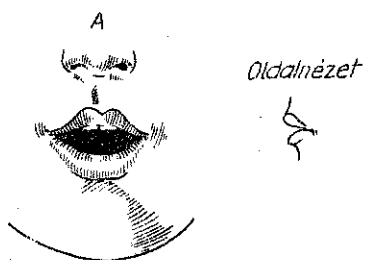
Az egyes hangok illetve hangcsoportok ejtési képe Göllesz-Kelédi /1954:14-20/rajzai alapján a következő:/1.137-139.old.-kon/

Általános szabályba foglalva tehát a süketnémák a szájról olvasva szemközti helyzetből egyedileg megkülönböztetik a magánhangzókat, de az o és ö illetve az u és ü magánhangzót könnyen felcserélik, a bilabiális mássalhangzókat a labiodentálisaktól továbbá a dentálisaktól, e három képzéshelyi csoportba tartozó hangokat a hátrább képzett hangoktól /dentipalatális, mediopalatális, postpalatális/, a dentális zárhangokat és egyéb képzésűe-

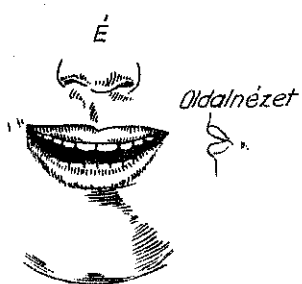
23/ MURÁNYI /1955:95/ ugyan a p, b és m hangok differenciálását is lehetségesnek tartja önálló ejtésben, azáltal, hogy a b és p zárja hamarabb nyitódik fel, mint az m zárja, a b hang pedig kitűnik a p hanggal szemben az áll alatti lágy részek mozgásával /rezgés/. E szemmel nem észrevehető különbségek, ha érzékeltethetők is külön segédeszközökkel /a zöngé vibrációjának tapintásával pl./, gyakorlati jelentőségünk nincs, s a szerző is elismeri /i.m.100/, hogy e hangok a beszéd folyamatban nem különböztethetők meg egymástól.



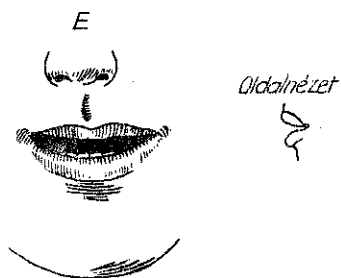
Vázlatos kép



Vázlatos kép



Vázlatos kép



Vázlatos kép





Oldalnézet



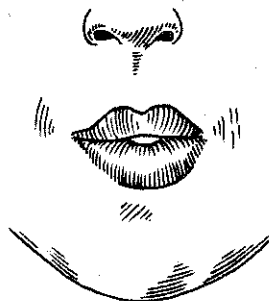
Vázlatos kép



Oldalnézet



U



Oldalnézet

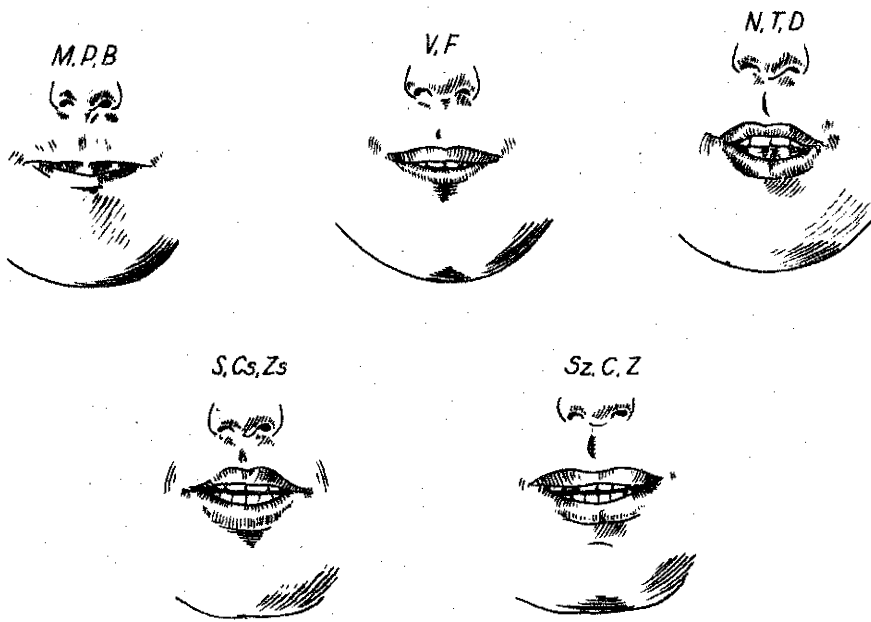


Vázlatos kép



Vázlatos kép





ket /d,t,n,l,r/ a réshangoktól /sz,s félék/ illetőleg affrikáták-
 tól /c,cs,dz,dzs/, végül a sziszegőket /sz félék/ a susogóktól
 /s félék/.^{24/}

A szájról olvasás nem tulságosan nagy hangfelismerési lehe-
 tőségeiből az a tanulság vonható le, hogy azok a nyelvek, amelyek-
 ben a code és a message szempontjából egyaránt tultengenek a
 szájról olvasás alkalmával könnyen megkülönböztethető hangok /az
 ajak által vagy a száj elülső részében a fogak helyén/, azokban a
 süketnémák jobb eredményeket érnek el, mint a nem ilyen fonetikai
 rendszerű nyelveket bírók társaik. Ezért a francia nyelvű süket-
 némák jobban boldogulnak, mint pl. a gutturális /k,g,x félék/
 hangokban tultengő arab, kaukázusi stb. társaik. A nyelvek különb-

24/ A süketnémák szájról olvasásának logopédiai gyakorlatában
 BÁRCZI /1928/ fonetikai /organikus típusu/ átírás-rendszerét
 használják, amelyben az egyes jelek a képzésmód stilizálásá-
 val jelölik a különféle hangokat.

ségei még abban a vonatkozásban is nagy szerepet játszanak, hogy mennyire általános a tökéletesebb vagy nagyobbabb képzésmód /forme lento - forme allegro/. A francia süketnémák e tekintetben az angol sorstársaiknál vannak előnyösebb helyzetben.^{25/}

A süketnémák e normális beszédet követő módszeréről még annyit meg kell említeni, hogy az nem csupán a száj feszült figyeléséből áll, és nem csak az éppen képzett hang felismerésében nyilvánul meg a süketnémák egyedüli figyelő tevékenysége, hanem számukra ilyenkor a beszélő egész arca, mozdulatai, a teljes pantomímia ugyanugy fontos, mint a jelbeszéd alkalmazásával. A kombináció ti. csak a beszélő egész viselkedésének megfigyelésével lehetséges.^{26/} Ezek a tények azt bizonyítják, hogy a kifejező mozgásoknak a szerepe az emberek egymás közti érintkezésében nagyon fontos, habár a hangos beszéd funkciójához képest csak másodlagos jelentősége van. De rögtön előtérbe kerül, ha a normális hangos beszéd által való érintkezés gátolva van.^{27/}

2.6. A normális hallású személy beszédleolvasása szinkronfilmek nézése alkalmával

A normális hallású /és beszédképességgű/ filmlátogató a szinkronfilmek nézésekor a színészekre fordítva figyelmét a süketnémákhoz hasonló beszédleolvasást végez. A mozilátogató és a süketnéma között azonban nagy különbség van. Amíg a süketnéma hosszú gyakorlás után sajátítja el a beszédleolvasást, a néző nem tanulja ezt a módszert. A süketnéma célja az, hogy minél tökéletesebben megértse a hangos beszédet a beszédmozgásokból, s figyelmét tudatosan a beszélő szájára /arcára, kezére stb./ irányítja. A filmnézőnek nem áll szándékában a képen látható beszédmozgások megfigyelése, még kevésbé a beszédmozgás és a célhangsor közti eltérés észrevétele. A beszédleolvasás nála önkénytelen lelki tevékenység, amely azáltal lép működésbe, hogy a hangszerek és a hozzájuk tar-

25/ A fentiekre vonatkozó utalást lásd KAINZ /1954:289/ művében.

26/ Lásd erre vonatkozóan MURÁNYI /185/ megjegyzéseit.

27/ A mondott körülmények indokoltá teszik, hogy a süketnémák természetes beszédet követő percipiálási módszerét ne száj-ról olvasásnak, hanem beszédleolvasásnak nevezzük.

tozó látási ingerek motorikus képzeteket keltenek benne, s így szinkroniát vagy diszinkroniát észlel. Ha a két fajta inger és az általuk felidézett képzet összhangban van egymással, a szinkronia teljes, ha azonban a felidézett mozgási képzetek és a célhangsor által küldött ingerek között inkongruencia van, mert a képen látható mozgásnak másfajta hanginger felelne meg, diszinkronia keletkezik. A diszinkronia a művészi élvezet hirtelen csökkenése. A film folyamán ilyen diszinkronia többször is keletkezhet, s olyan gyakori és nagyfokú lehet, hogy a film művészi élvezetét lehetetlenné teszi. Mindazonáltal a filmlátogató és a süketnéma helyzetének összehasonlításából kiderül, hogy a fonetikai szinkronia biztosításához kevesebbre van szükség, mint a süketnémák beszédleolvasás útján való megértő tevékenységéhez. A következőkben azt vizsgálom, mi az a *conditio sine qua non*, amelyet a szinkronizáláskor meg kell tartani, hogy a hallási, látási inger és a mozgásképzet közti eltérés ne érje el a diszinkronia ingerküszöbét.

2.61. A normális hallású néző beszédleolvasási képessége

A filmlátogató a szinkronizált filmen látott beszédmozgást olyannak tekinti, mintha az a szinkronhanggal azonos nyelven, vagyis saját anyanyelvén folynék. Ez a vélelmezés természetesen csak ritkán tudatos, hiszen éppen ellenkezőleg nyilvánvaló tény a néző előtt, hogy a filmet idegen nyelvből szinkronizálták. Mivel azonban egészen kivételes esetektől eltekintve a néző nem ismeri az eredeti szöveget /az illető nyelven sem tud anyanyelvi fokon/, s még kevésbé tudja a beszédleolvasást a süketnémák színvonalán, elfogadja a célhangsor diktálta helyzetet. Ez a körülmény jelentős mértékben megkönnyíti a célhangsor kialakításának követelményeit. A néző ugyanis a képen látott szájmozgási fázisok közül mindig csak annyit észlel, amennyi a saját anyanyelvének megfelelő hangképzéséhez kell. Amint említettük, a magyar nyelvben a nyelvállás szerint három magánhangzó típusot különböztetünk meg: felső, középső és alsó állású magánhangzókat. Az olasz nyelvben négy lépcsős nyelválláskülönbség alakult ki, de az olaszból szinkronizált filmekben a magyar néző csak a maga három lépcsős /vagy a gyakorlatban még ez is kettőnek percipiálható/ nyelválláskülönbségéhez igazítja a képen látható mozgásfajtákat /amelyek közül egyidejűleg csak az egyik típus van mindig jelen/. Fordított esetben az olasz néző négy fokozatot lát a magyarul beszélő

színészek szájmozgásában. A mássalhangzók közül a magyar nyelvben hiányzik a németből ismert pf affrikáta. A magyar néző a német színész száját figyelve csak egyszerű f hangot érzékel, a német néző fordított esetben a magyar f hangot látván f hangnak vagy pf hangnak érzékeli aszerint, hogy a megfelelő helyen elhangzó német szóban melyik hangra van szükség.^{28/}

A diszkrónia észlelésére irányuló érzékenység egyénenként változik aszerint, hogy a néző milyen emlékező tipushoz tartozik. A tulnyomóan auditív típus kevésbé érzékeny, mint a vizuális-motorikus típus, az auditív-vizuális típus sem reagál rá annyira, mint az előbbi típus. A motorikus típuson belül további különbségek tehetők aszerint, hogy milyen fajta mozgások állanak közelebb hozzá születési adottságai, foglalkozása és egyéb körülményei folytán. Kevésbé érzékenyek azok a személyek, akiknél a motorikus emlékezet főleg a kéz vagy a végtagok mozgására vonatkozik. Ezzel szemben nyilvánvaló, hogy vannak beszédmotorikus típusu személyek, akik mind a száj mind az arc mozdulataira és az egyéb kifejező mozgásokra reagálnak inkább. A születési adottságoktól eltekintve ilyen személyek főleg a pedagógusok, a színészek, a jogászok, a társadalmi szervező munkával foglalkozók, a katonai kiképzők, a zajos munkahelyen dolgozók/pl. szövők/ stb. közül kerülnek ki, tehát azok közül, akiknek foglalkozásához hozzátartozik a beszéd fokozottabb művelése, gyakorlása.

A diszkrónia érzékelésének ingerküszöbére eddig semmilyen nemű vizsgálatot nem végeztek. A szinkron filmgyárak szakembereinek jelentős gyakorlati tapasztalatuk van, azonban részletes tudományos elemzések a szakirodalomban hiányzanak.

Logopédiai céllal történt két kísérletsorozatot emelek ki, amelyek közvetett következtetésekkel szolgálnak ebben az irányban.

Normális hallásu és beszélőképességű személyekkel Göpfert /1923/ végzett kísérleteket a szájról való leolvasás képessége tárgyában. A nem gyakorlott leolvasó siketnémákkal összehasonlítva a jól hallók általában sokkal gyengébb eredményeket értek el a hangfelismerésben /327-329/. A jól hallók az egyes hangokat átlag 40 %-os eredménnyel ismerték fel átlagban 5 másodperc alatt, a

28/ Lényegében erre a jelenségre mutat rá MATOLCSY/1959:155-156/ is.

süketnémáknál az átlageredmény 70 % volt 2 másodperc alatt. A normális hallású személyeknél a fiatalabbak, gyermekek lényegesen jobb átlageredményt mutattak fel a felnőttekhez képest. E kísérlet-sorozatban Göpfert csak önmagukban ejtett egyes hangok leolvasását vette vizsgálat alá, így az eredményekből még kevesebb következtetést lehet levonni a szinkronizálás szempontjából. Göpfert egy további kísérletsorozatban rövidebb szavak leolvasását vizsgálta meg /360-361/. A kísérleti személyek előtt értelmes szavakat a belőlük kisebb hangmódosítással képezett értelmetlen szavakkal változtatva ejtették ki. Az eredmények azt mutatták, hogy az értelmetlenné módosítást alig vették észre, s a hangsorokat értelmes szavakká alakítva percipiálták. Ez a kísérlet típus sem visz sokkal közelebb a filmlátogató beszédleolvasási képességének vizsgálatához, mert a kísérleti személyek tudatosan vették igénybe kombinációs képességüket is.

Heese /1954/ csak süketnéma kísérleti személyek leolvasó képességét vizsgálta meg. Azt találta, hogy a nők átlageredménye jobb mint a férfiaké.

E kísérletek, ha nem adnak is feleletet a normális hallású személyek beszédleolvasási képességeire vonatkozóan a filmszinkronizálás szempontjából, annyit megláttatnak velünk, hogy a normális hallásúak beszédleolvasó képessége jóval alatta marad a süketnémáknak. Az is kiderül a kísérletek eredményéből, hogy a normális hallású néző is milyen sokféle szempontból differenciálódik.

A gyermekek és fiatalabb korúak jobb leolvasási eredményei a beszédtanulás ontogenetikus fejlődésfolyamatával függhet össze, hiszen a gyermek először a látható képzésű hangokat tanulja meg, s ezek képzésének vizuális-motorikus beidegződése a serdülő kor végéig még jobb a többi hangénál.

A nők és férfiak közt mutatkozó különbség a filmszinkronizálás szempontjából az előbbinél még fontosabb, hiszen a filmek művészi értékét is általában a felnőtt filmlátogatók izlése szerint szabják. Mivel Heese adatai süketnémákra vonatkoznak, nem bizonyos, hogy a szinkronfilmek fonetikai diszkroniái iránt a nők érzékenyebbek s nem megfordítva. Heese ugyanis nem kutatta az eredmények keuzális háttérét. Talán erre vonatkozóan Göpfert speciális kísérletsorozata /363-365/ némi magyarázattal szolgál. Göpfert a figyelmi típusok szerint is megvizsgálta a szájról leolvasás képességeit. Megállapította, hogy az objektív típus /fix, figyelem/

kedvezőtlenebb eredményeket mutat fel, mint a szubjektív figyelmi típus /fluktuáló figyelem/, ti. az objektív típus kevésbé hajlamos a kombinációkra, amelyek nélkül végeredményben nem lehetséges a szájról olvasás, ezzel szemben a szubjektív típus sokkal inkább kombinatív készségű. A normális hallású mozilátogató azonban a diszkroniát éppen nem a figyelmi tevékenységével észleli, itt tehát feltehetően az objektív típus van kedvezőtlenebb helyzetben a szubjektív típussal szemben annyiból, hogy az előbbi inkább hajlamos a részletek pontosabb érzékelésére az ingerek egészét fel-fogó szubjektív típussal ellentétben. Lehetséges, hogy Heese adatai tulajdonképpen szintén a figyelmi tipuskülönbségre vezethetők vissza. Ha ez így van, akkor a szinkronfilmek fonetikai diszkroniáit éppen a férfiak észlelik inkább a nőkkel szemben.

A diszkronia érzékelésének vizsgálatánál figyelembe kell venni azt is, milyen határokon belül lehet még szinkroniáról beszélni. Fonetikai hangegységektől függően bizonyos kisebb eltérések a kép és a hangsor között észrevétlenek maradnak. Kérdés, vajon milyen hangtípusoknál általában hol vannak ez eltérése határai.

A fenti szempontok nagyrészt hipotétikus jellegűek, néhány nem egészen analóg kísérleti eredmény tanulságain kívül csak elvi megfontolások támasztják alá feltevéseimet. A továbbiakban azt vizsgálom meg, hogy a normális hallású néző számára /tipusoktól és egyéb csoportosításoktól eltekintve/ nagyjából hol lehet megvonni a fonetikai szinkronia határait.

2.611. A néző feltételezett beszédleolvasási képessége beszédhelyzetek szerint

Premier plan
Szemközt-állás

Mássalhangzók: megkülönböztetik az ajakhangokat /bilabiális és labiodentális mássalhangzók/ az összes többitől. Néhány esetben, főleg jól tagolt rövidebb közlésekben esetleg a bilabiális /p, b, m/hangok is megkülönböztethetők a labiodentálisaktól /v, f, m/, de az összefüggő beszéd folyamatban e különbségek általában elmosódnak.

Magánhangzók: Az ajakkerekítéssel vagy annak hiányával megkülönböztethetők a felső és középső nyelvállású magánhangzók, tehát differenciálható az i hang az u és ű hangtól, valamint az é hang az o és ö hangtól valamint ezek a többi magánhangzótól és mássalhangzótól; a nyelv függőleges mozgását tekintve megkülönböztethető az alsó és a felső állás egymástól, tehát az i, u, ű hangok az a, á, e hangoktól, valamint az o, ö, é kivételével a többi magánhangzótól és mássalhangzótól /ez utóbbiak vagy a felső vagy az alsó állású hangok tagjaiként percipálódnak/; a nyelv vízszintes mozgását tekintve nincs megkülönböztetési lehetőség.

Végeredményben tehát az alábbi hangok különböztethetők meg:

p	t	i	u	o	a	á	e	é
b	d		ű	ö				
m	n							
v	l							
f	r							
ɱ	s							
	z							
	ts							
	dz							
	š							
	ž							
	č							
	dž							
	j							
	t'x'							
	d'j							
	n'							
	k							
	g							

A vízszintes sor tagjai megkülönböztethetők egymástól, a függőleges oszlop tagjai összetéveszthetők egymással.

A hangtulajdonságokat illetően sem a hangerő, sem a hangmagasság, sem az időtartam különbségei nem érzékelhetők a normális beszéd alkalmával. A sokszorosára fokozott hangerő illetőleg az igen elnyújtott időtartam szembevetendő lehet. A beszédkezdet és be-

szédvégződés általában jellegzetes lehet a normális beszédhelyzetben /ajakzáróból való kiindulás illetőleg oda visszatérés esetében/.

Oldalt-állás

Csak két különbség releváns: az alsó állásu magánhangzók megkülönböztetése minden más magánhangzótól és mássalhangzótól. Tehát:

a á e x

x = minden egyéb hang

A beszédkezdet és beszédvégződés azonban ugyanugy megkülönböztethető, mint az előbbi esetben.

Háttal-állás

E ritka esetben csak a beszédkezdet és beszédvégződés lehet jellegzetes.

Second plan

Szemközt-állás

Főként a szájnyílás nagysága lehet a döntő ismérv, ennek megfelelően a mássalhangzók közül az ajakhangok különböznek a többi mássalhangzótól és a magánhangzóktól, azok közül pedig az alsó állásuak különböznek a felső állásuaktól, míg a középső állásuak alighanem mindkét szélső álláshoz tartozhatnak. Tehát a szemléltető táblázat így alakul:

p	t	i	a
b		u	á
m		ü	e
v		o	
f		ö	
m		é	

t = minden egyéb mássalhangzó

A beszédkezdet és beszédvégződés megkülönböztetése feltétlenül érzékelhető.

Oldalt-állás

Csak a mássalhangzók és a magánhangzók egymástól való megkülönböztetése lehetséges, tehát:

C V

C = minden mássalhangzó

V = minden magánhangzó

A beszédkezdet és a beszédvégződés megkülönböztetése feltétlenül érzékelhető.

Háttal-állás

Csak a beszédkezdet és beszédvégződés különböztethető meg, de a normális beszéd alkalmával is, hiszen a beszédleghzés illetve a gesztikuláció jelezheti.

Total plan Szemközt-állás

Csak a mássalhangzók és magánhangzók különbsége, továbbá a beszédkezdet és beszédvégződés releváns. Tehát a total plan szemközt-állás e tekintetben azonos a second plan oldal-állás képével.

Oldalt-állás

Csak a beszédkezdet és beszédvégződés eltérései érzékelhetők.

Háttal-állás

Bizonyos esetekben legfeljebb a beszédkezdet és beszédvégződés számít.

2.612. A beszédleolvasás lehetőségeinek csökkenése különleges beszédmód és egyéb tényezők hatására

A normális beszéd módon kívül egyéb beszéd típusok is vannak, amelyek módosítják az előbbi fejezetben vázolt képet mégpedig általában a diszkronia érzékelésének csökkenése irányában. A normális hallású személy beszédleolvasási képessége ugyanis a közönséges beszédhez igazodik, hiszen ez a leggyakoribb eset. A normális-tól eltérő beszéd mód közé tartozik az ingerült állapotban való hangos beszéd, ordítás /segélykiáltás/, a dadogás, hebegés, szepesítés stb. E beszéd módok utánzása a szinkron hangfelvételen főleg színészi teljesítmény /karakter szinkronia/, azaz a megfelelő hangsajátosságnak a pantomimiával való egységesítése.

Az énekbeszéd lényegében a fentiekkel azonos jellegű különleges beszéd mód. Az ének azonban meghatározott irányban torzítja, a beszéd hangok képzését. Magas hangok éneklésekor kevésbé öblös, magas hangú magánhangzókat /e,é,ö,ü,i/ könnyebb ejteni, és ezek kellemesebb hangzásúak, mint az öblös, mély hangú magánhangzókat /u,o,a,á/, s ugyanez a tétel fordítva is fennáll: mély hangok éneklésekor az öblösebb magánhangzókat ejtéséhez jobban hozzá szokott a fülünk. Gondos szövegírók az inkongruenciát lehetőleg el is kerülik, ha azonban előfordul, az énekesek általában úgy változtatnak rajta, hogy a megfelelő magánhangzó helyett az öblösség szempontjából ellenkező párt énekelik, vagy a képzést a megfelelő helyhez közelítve végzik el. Ezért az énekes szájmozgása már ebből a szempontból is torzított, s mivel az éneklés energikusabb izom működést kíván meg, a normális ejtési módhoz viszonyítva az éneklés nagyobb eltéréseket mutat. Ezek a körülmények a szinkronizálás szempontjából mindenképpen könnyítést jelentenek. Erre egyébként felhozható például a hangos filmekben nem ritka azon gyakorlat, hogy az énekes hangját előbb veszik fel, s a szerepet játszó prózai színész szájmozgásáról való felvételt külön készítik el hozzá /playback/. Habár e tekintetben vannak hiányosságok, általában jobb eredményeket érnek el, mint a tulajdonképpeni szinkronizálás alkalmával.

Az éneklés szinkronizálásának vannak egyéb, főleg esztétikai és lélektani problémái is, amelyek függetlenek a fonetikai szinkronia szempontjaitól. Felvethető, hogy érdemes-e, kell-e egyáltalán az énekszöveget szinkronizálni /feltéve, ha a dramaturgia szempontjai megkövetelik/. A már hagyományos fordításokkal rendel-

kező operai felvételek esetében sokkal inkább pozitív válasz adható, mint a couleur locale jellegzetességeit kiemelő népdal szinkronizálásakor. Persze még az operai és műdalfordításokról szólva sem szabad figyelmen kívül hagyni azt a régi igazságot, hogy tökéletes művészi hatás akkor érhető el, ha Verdit olaszul, Wagnert németül és Erkeit magyarul szólaltatjuk meg. Mindez viszont már túlmegy a szinkronizálás szűkebb problémakörén.

A diszkronia érzékelését csökkentő egyéb tényezők közül meg kell említeni a látást nehezítő fényhatásokat. A megvilágítás erőssége és a fényforrás elhelyezése jön itt elsősorban számításba. Ha a szereplők homályos vagy sötét helyiségben beszélnek, a beszédmozgás megfigyelése nehezebbé válik. Ha a fény úgy világítja meg a beszélőt, hogy árnyékot vet a beszélő szerveire, különösen az ajkaira, akkor szintén könnyebb fenntartani a fonetikai szinkroniát.^{29/}

Fontos körülmény lehet, hogy milyen zajban folyik a szereplők beszéde. A zörej és a kísérőzene erőssége nem is annyira azért csökkenteti a fonetikai diszkronia észlelését, mert az elnyomja a beszédhangot, hiszen a filmen ez sohasem történhet meg, hanem mert az auditív figyelmet megosztja illetőleg elvonja. Gondoljunk arra, milyen kevéssé figyelünk a beszédmozgásra, ha közben a háttérben lövöldözés zaja hallatszik.

Végül nem közömbös körülmény, hogy a beszélő vagy a partnerei milyen egyéb cselekményeket végeznek beszéd közben, amelyek a film tartalmával szoros kapcsolatban vannak, pl. a beszélő közben revolvvert ránt, vagy a beszélgetés a vevő és eladó közt zajlik le, miközben az árut nézegetik stb. Ebben az esetben a beszédmozgás észlelését vizuális figyelemmegosztó tényezők gátolják. Ezek premier plan esetében természetesen nem jönnek számításba.

2.613. A pantomímia szerepe a fonetikai diszkronia észlelésében

A 2.2 fejezetben a beszédhang és a pantomímia asszociatív összefüggéseire mutattam rá. A pantomímia a fonetikai diszkronia észlelése szempontjából is fontos körülmény. Az említett fejezet-

29/ HEESE /1954/ e tényezők fontosságára a süketnémák szájáról olvasásának eredményességét vizsgálva szintén rámutat.

ben tárgyaltam négy indulatszót, amelynek képzése specifikus pantomimiával jár együtt. Ebből következik, hogy fonetikai diszkronia keletkezik e szavak magyar fordításai alkalmával még abban az esetben is, ha egyébként a fordítás csak a szájmozgás tekintetében pontos megfelelője mind a magyar, mind az eredeti szavaknak /pl. finn juu = magyar jó/. Nyilvánvaló, hogy ilyen diszkronia nemcsak a példának felhozott négy szó fordításakor keletkezik, hanem számos egyéb esetben is. Erre vonatkozóan azonban hiányzanak a rendszeres kutatások, amelyek az egyes szavak képzésével járó pantomimikus sajátságokat összegyűjténék.

2.7. Kísérlettervezet a fonetikai diszkronia érzékelésének pontosabb megállapítására

Az előbbi fejezetben kifejtett feltevések csak kiindulópontot jelentenek a további kísérletekhez, amelyekben ellenőrizni kell azok helyességét. Lehet, hogy a fonetikai diszkronia érzékelése finomabb az elképzeléseknél, lehet azonban, hogy durvábbnak bizonyul. Márpedig a szinkronizálás gyakorlata szempontjából nem közömbös, milyen határokig mehetünk el a kép és a hang egyeztetése alkalmával. A kísérletek módszerét a következőkben vázolom.

A kísérletek több sorozatból állnának a különféle fonetikai egységek diszkroniájának tisztázására. A kísérleti személyek előtt különféle helyzetekben felvett beszédmozgásokat kellene egyrészt némafilmen bemutatni, hogy milyen hangokat ismernek fel belőlük, másrészt hangosfilmen torzítva szinkronizált hangsorokat kellene vetíteni, hogy mennyire észlelik az eltéréseket.

Költség- és munkakiméltetés céljából a némafilmfelvételek egy részét élő demonstrátorral is elő lehetne adni úgy, hogy a hangja ne legyen hallható /üvegfal mögött beszélne, vagy suttogna/. Egyébként a filmet már Heese /1954/ is felhasználta a süketnémák szájáról olvasó képességeinek kísérlet útján történő megállapítására.

A kísérleti személyek száma és kiválogatása

Egy-egy kísérleti ülés alkalmával kb. 20 személy részvétele szükséges. A kísérleti személyek felét előre tájékoztatni kellene a kísérlet céljáról, a másik felét nem. Kivánatos lenne, hogy a

kísérletsorozat minden egyes ülésén résztvegyenek azok, akiket felvilágosítottak a kísérletek céljáról. A kísérleti személyek mindkét csoportjában lehetőleg típusok szerinti válogatást is kellene végezni, hogy legyen köztük auditív, vizuális, motorikus, vizuális-motorikus típusú személy, kor szerint is arányosan tagoldódjanak fiatalokra, serdülő korúakra és idősekre, végül nőkre és férfiakra.

A kísérletek tárgya és lefolyása

A kísérletek első csoportjában, a némafilm-sorozatban azt kellene megállapítani, hol van a szájról való önkéntelen leolvasó képesség határa. A hangokat egy- és kétszótagos részint értelmes, részint értelem nélküli hangsorokban kellene bemutatni szó elején, közepén és végén. Tehát pl. az m, b, p hangok felismerhetőségének megállapítására: ma, már, pad, pedig, papa, baba, bók - eme, ama, ember, apa, epe - abba, liba - rom, rum, lép, kup, rap, hab stb. illetőleg ab, lab, top, uba, upa, bam, pam, tam stb. hangkapcsolatokat javasolom. A szavak sorrendjének kiválasztásakor persze vigyázni kell arra, hogy logikai rendet ne kövessünk. Az értelmes és értelem nélküli szavak bemutatását egymástól el kell különíteni, egyébként az értelmes szavak leolvasása gátlólag hathat az értelem nélküli szavakéra. 30/

A kísérletek második csoportjában német, francia, orosz, olasz stb. nyelvű egyszerű szavakat kellene kiejteni olyan demonstrátorok által, akik ezeket a nyelveket anyanyelvi fokon bírják. A szinkronizált hangsort úgy kell összeállítani, hogy az fonetikailag minél hűbb megfelelője legyen az eredetinek, tehát pl. francia bon = jó, orosz *хорошо* = nagyon jó, német gut = jó, angol all right = ugy hát, olasz bene = remek stb. A kísérleti személyekkel itt azt kell tudatni, hogy a hangfelvételek utólag készültek, s nekik meg kell állapítaniuk, hol van eltolódás a hangsor és a kép között. Nem kell azonban közölni, hogy idegen nyelvről történt a szinkronizálás. A felvételek közé időnként szinkronizálás nélkül közvetlen felvett magyar szavakat kell beiktatni. E sorozat összeválogatása és a felvételek elkészítése sokkal ne-

30/ Lásd erre vonatkozólag GÖPFERT /1923:359/, megállapításait.

hezebb és fáradtságosabb, mint az előzőé, de a kettő együtt adhat csak teljes képet a helyzetről, így a második csoport adataira is szükség van.

Mindkét sorozatban mind a hat felvételi helyzet bemutatása kívánatos volna, de a premier plan és total plan semmiképpen sem hagyható el. A total plan-beli kísérletek alkalmával azt is meg lehetne vizsgálni, milyen a diszkronia észlelési foka, ha két demonstrátor egyidejűleg beszélget.

A kísérletek adataiból ellenőrzendő, hogy a néző valóban a saját anyanyelve képzésfázisai szerint percipálja-e az idegen beszédmozgást. Ellenőrzendő az egyes felvételi helyzetekben feltételelesen megállapított felismerési rangsor. Vajon a nyelv függőleges mozgása szerint a second planban /szemközt állás/ valóban csak két véglet különböztethető meg, s a középső állású hangok akár alsó, akár felső állásuaknak percipálhatók? Az is elképzelhető ti., hogy minden helyzetben egyaránt legfeljebb a magánhangzók és a mássalhangzók között lehet különbséget tenni. Lehet azonban, hogy a mássalhangzók állanak csak szemben néhány kifejezetten felismerhető magánhangzóval. ^{31/}

A harmadik kísérletsorozatban kellene tisztázni két nagyon fontos kérdést, a beszédkezdet és beszédvégződés felismerhetőséget, valamint a beszédtempó és a szájmozgás gyorsasága közti szinkronia határait. Az első témakörben először az ajkak nyugalmi helyzetét kellene alapul venni, s a hang és a mozgás eltérését a teljes szinkroniából kiindulva fokozatosan kellene nagyobbítani 1/4, 1/2, 1 másodperces stb. intervallum közbeiktatásával.

A beszédtempó vizsgálatokor talán három fokozatra kellene először a kísérleteket beállítani, a normális, a lassu és a gyors beszédtempóra. Valamely egyszerű idegen nyelvi mondatnak megfelelő magyar /azonos, rövidebb és hosszabb/ ellenértéket kellene bemutatni. Ebben a sorozatban volna tisztázható a beszédgyorsaság illetve a beszédmozgás gyorsasága szerinti leolvasás felső határa. A beszédgyorsaságra vonatkozó észlelési adatok igen fontosak a szinkronizálás szempontjából. Vegyük figyelembe, milyen hasznos volna, ha két jellegzetes hang közé nem három, hanem 5-6 kevésbé

31/ GÖPFERT /1923:362/ kísérletei azt bizonyítják, hogy a magánhangzók a felismerés szempontjából a legjellegzetesebbek.

jellegetes, nem látható képzésű hangot iktathatnánk, vagy éppen megfordítva 5-6 hang közé csak 2-3 hangot toldhatnánk anélkül, hogy ezzel fonetikai diszkroniát idéznénk elő. Az előbbi esetben a rövidebb forráshangsor meghosszabbítható, az utóbbi esetben meg-rövidíthető lenne. Persze nyilvánvaló, hogy az eredeti szöveget nem lehet tetszés szerint rövidíteni vagy nyújtani, mert a beszéd-gyorsaság, mint erre a 3. fejezetben majd rátérünk, a szereplőt jellemző tulajdonság is, a gyors vagy lassu beszédstílusból a be-szélő egyéniségére is következtethetünk, s ha a mesterségesen le-lassított vagy felgyorsított beszéd mód nem áll arányban a hanggal szoros asszociatív kapcsolatban lévő gesztusokkal, s általában a pantomimiával, akkor karakteri diszkronia keletkezik. Ugyancsak nem lehet tetszés szerint az egyik mondatban gyorsítani, néhány jelenettel később pedig lassítani ugyanannak a szereplőnek a be-szédét, mégha a pantomimiával nem kerülnénk is ellentétbe. E be-szédtempó megváltoztatásának csak egyetlen célja lehet: kiküszö-bölni a fordítási nehézségeket. Ha azonban a fordító és a szink-ronrendező óvatosan él ezzel az eszközzel, az nagyon sok hasznot hajthat a szinkronizálás mindennapi gyakorlatában.

Végül ebben a harmadik kísérletsorozatban lehetne tisztázni az időtartamkülönbség észlelésének ingerküszöbét.

További kísérleteknek lehetne a tárgya a pantomímia és a nyelvileg fontos hangok, hangsajátosságok illetőleg egyes szavak asszociatív kapcsolata. Erre azonban csak hosszú előtanulmányok elvégzése után kerülhet sor. Az általam említett négy indulatszói példán kívül módszeres megfigyeléssel sok egyéb esetet lehetne találni. A nyelvészeti irodalomban erre a problémára vonatkozóan alig látunk néhány célzást. Csak Grammont /1946:413-414/ méltatja valamivel nagyobb figyelemre e jelenséget.

A hazánkban lefolytatott kísérletek természetesen csak a ma-gyar anyanyelvű nézőközönség diszkronia iránti érzékenységéről adhatnak számot. Feltehető azonban, hogy ennek mértéke népek sze-rint változik, mint ahogyan a süketnémák szájról való leolvasó képességében szintén nagyobb különbségek mutatkoznak aszerint, hogy milyen anyanyelvűek. Mivel a nyelvek hangrendszere képzésfo-netikai tekintetben szintén nagyon különböző, nyilvánvaló, hogy az angol filmlátogató közönség helyzete más, mint a magyaré. Az angol nyelvben a szokásosabb hanyag képzésmód miatt a magyarhoz képest túlteng a kevésbé megkülönböztető beszédhang, ennek megfe-

lelően az angolok kevésbé észlelik a megfelelő hangképzéseknél a fonetikai diszkroniát. Ezzel szemben maga az erőteljesebb képzésmód /és a velejáró hevesebb pantomímia/, amelyet az angol néző egy magyar vagy még inkább olasz filmen lát, az összbenyomást idegenné, furcsává teszi a számára, tehát anélkül, hogy az adott esetben a fonetikai diszkroniák esetei zavarnák, végeredményben a művészi élmény kielégítetlenségének érzésével távozik. Ha a fentiekben vázolt kísérletsorozatokat más országok nézőközönségéből kiválasztott személyekkel elvégeznék, sejtéseinket igazolható ismeretek váltanák fel.

2.71. A kísérletek eredményének jelentősége a szinkronizálás mindennapi gyakorlata szempontjából

A kísérletek elvégzésével kidolgozhatók azok az alapelvek és szabályok, amelyek segítségével a szinkronizálás gyakorlati munkája pontosabbá tehető, sőt minőségi tekintetben javítható.^{32/}

A célhangsor kialakításához a kísérletek eredményei alapján olyan szinkronizálás vagyis jelekből álló utasítás állítható össze, amelynek megtartása esetében a fonetikai diszkronia előfordulása minimálisra csökkenthető. Ez a szinkronizálás nagyjából a következő jeleket tartalmazná:

Pp = premier plan	E = szemközt-állás
Sp = second plan	O = oldalt-állás
Tp = total plan	H = háttal-állás

V = magánhangzó

C = mássalhangzó

┌ = felső állásu magánhangzó

└ = középső " "

└ = alsó " "

◊ = ajakkerekítés /magánhangzóknál/

≡ = ajakkerekítés hiánya "

32/ Azt a kottaszerű jelzésrendszert, amelyet MATOLCSY /1959:150/ szerint a DEFA-filmgyárban a célhangsor összeállításához való utasításként használnak, nyilván fonetikai megfigyelések útján alakították ki. A szakirodalomban azonban ilyen irányú rendszeres elméleti kutatásokról nem esik szó. Lehet, hogy a DEFA jelzései a fontosabb fonetikai mérőföldköveket azaz inkább tilalomfákat tüntetik fel /ajakhangu mássalhangzó, zárt - nyílt magánhangzó stb./, de az is meglehet, hogy főleg az adathalmaz /hangsúly helye stb./ nehezítik a célszöveg kialakítását.

- b = labiális mássalhangzó
- d = nem labiális mássalhangzó
- < = normális beszédkezdet
- > = normális beszédvégszűrés
- << = a normálistól eltérő beszédkezdet
- >> = a normálistól eltérő beszédvégszűrés

E szinkronizálásban jelezni kell még a képen látható szájmozgás időtartamát másodpercekben, továbbá a beszédtempó és a szájmozgás összefüggésének tisztázása után a célhangsor lehetséges hangjainak minimális és maximális számát.

A 12' dühös ember c. amerikai filmben az 5. esküdt egyik mondata így hangzik: "Listen, listen, listen... I've lived in a slum all my life." Szinkron-irással second plan szemközt-állást feltételezve így lehetne jelezni:

<Vf Cd Vf Cd Vf><VL Cb Vf Cb Vf Cd Vf Cd VL Cb VL Cb VL Cb>
VL Cb

A magyar fordítás így hangzott: "Várjunk, várjunk, várjunk csak kérem! Én magam is ilyen szegénynegyedben élek." Ehelyett jobb lett volna: "Psztt, ide süssön! Én is külvárosi volnék."

Az Özönvíz előtt című francia filmben Lilliane /V/4/ a következőket mondja: "La philatélie à deux heures du matin chez un Monsieur, tout seul? Merci!" Szinkron-irással:

<VL Cb Vf Cd VL Cd Vf Cd VL Cd Vf Cd Vf Cd Vf Cd Vf Cb VL CD VL -
Cd Vf Cd VL Cb Vf Cd Vf Cd Vf Cd Vf> <VL Cd VL>

A magyar fordítása ez volt: "Bélyeggyűjtés éjjel kettőkor egy legénylakásban! Nem rossz..." A szinkronia szempontjából jobb lett volna: "A maga lakásán éjjel három felé bélyegeket néztek? Nem én!"

A kulcs felhasználásával a célszöveg összeállításakor tekintettel kell lenni a szöveg tartalmi helyességére és a fonetikai szinkronia követelményeire. Ha ebben a tekintetben a szinkront készítő vállalat a maximumra törekszik, akkor csak minimális eltéréseket tehet, hogy a fonetikai diszinkroniára legérzékenyebb vizuális-motörikus típusú nézők minél kevesebb diszinkroniát észleljenek. Persze az egész film szinkronizálásának színvonalát nem egy-egy diszinkronia dönti el, hanem az összesen előforduló esetek száma és foka. A vállalat úgy is dönthet, hogy a színvonalat nem állapítja meg ilyen magasan. Döntésében pénzügyi és szervezési

szempontok is befolyásolják, mert a jobb minőségű szinkron film előállításához több idő és aránytalanul nagyobb munkabérek szükségesek.

2.72. A szinkronizálás minőségi korlátai

Tisztában kell lennünk azzal a ténnyel, hogy a szinkronizálás során tökéleteset létrehozni soha sem lehet, diszkroniamentes szinkronfilm nem képzelhető el. Ennek több oka van. Először is az, hogy a kísérletekkel csak a vizuális-motorikus típusú nézők átlagos képességét tudjuk megállapítani, a nézők között azonban mindig lesznek olyanok, akik az átlagot jóval meghaladják, hogy ne is beszéljek a süketnémákat sajtóról olvasásra tanító, normális hallású gyógypedagógusokról. Másodszer a szöveg adottságai szintén korlátokat emelhetnek a tökéletes szinkronizálás útjába. Az igényes szinkronfordító több színnyimikus kifejezés közül ki tudja választani a fonetikai követelményeknek megfelelő legjobbat, de nem ritka az olyan eset, amikor csak egyetlen fordítási egyenérték akad, s az nem felel meg a forráshangsor képző beszédmozgásnak. Máskor a hangsorral asszociatív kapcsolatban álló pantomímia különlegessége szab határt a szinkronizálás lehetősége elé. Példának újra felhozom a négy idegen indulatszó esetét. Ezeket hiába próbáljuk magyar megfelelőikkel visszaadni. A juu esetében diszkronikus hatást fog kelteni az arc befelőlőblösödése, a mellkas kitágulása /inspiratorikus légzés/. Az o lalà szinkronizálásakor a kézmozdulat, az olasz e szócska képzésének maradványai közt pedig részben a kézmozdulat, részben az ajkak hirtelen megmerevedése okoz diszkroniát. Az orosz *хорошо* ugyan sokkal kevesebb különlegességgel tűnik ki a másik háromhoz képest, gyakran mégis zavart okoz itt a speciális ajakmozgás. A fonetikai diszkronián kívül a karakteri és a tartalmi diszkronia olykor szintén kiküszöbölhetetlen amint ezt a következő fejezetekben látni fogjuk.

A szinkronizálás korlátai mellett van a hangosfilmeknek az utóbbi években egyre elterjedtebb jellegzetessége, amely viszont a szinkronizálás szempontjából a maximális lehetőségeket nyújtja: a mesélő /narrator/ jelentékeny részvétele a filmen hallható beszédtevékenységben. Mivel a mesélő nem látható, diszkronia lényegében nem is keletkezhet, a célhangsor teljesen szabadon alakítható ki. A mesélő funkciójával nagyjából azonos értékű az az eset

is, amikor valamely szereplő a képen nem látható, hanem csak a beszéde hallható kívülről /vagy más helyzetből, pl. valakinek az álmában szólal meg/. Bizonyos mértékig azonban itt is köti a célhangsor kialakítását a karakteri szinkronia /a hangszin jellemzés és helyzetábrázoló szerepe/, továbbá a tartalmi szinkronia követelménye /a helyes és érthető fordítás/.

3. A karakteri szinkronia

A karakteri szinkronia, mint már említettem, lényegében lélektani probléma, de a fonetikának nagyon sok köze van hozzá, habár nem annak az ágának, amely a nyelvészt eddig közelebből érdekelte. A forráshangsor és a célhangsor között a hangtulajdonságok /egyéni hangszin, hangerő, hangmagasság, beszédtempó/ tekintetében bizonyos megfeleléseknek kell mutatkoznia, amelyeket a képen látható színész külseje, temperamentuma, viselkedése stb. árul el. Ha a megfelelés kellő mértékű, megvan a karakteri szinkronia, ha nem, diszszinkronia áll elő.

A szóbanforgó hangtulajdonságok és beszédmozgások részint a színész által ábrázolt egyéniséget jellemzik, részint a színész nyelvére, azaz inkább népi, nemzeti hovatartozására utalnak.

Az egyik legfontosabb hangtulajdonság az egyéni hangszin. Ez nem azonos a nyelvészeti irányú fonetika hangszin-fogalmával, amely a hangok egymástól való különbségében nyilvánul meg. A hangszin különbsége a felhangok /formánsok/ számában és elhelyezkedésük rendjében mutatkozik meg. Az egyéni hangszin vizsgálata terén az akusztikai fonetika még gyermekcipőben jár, s inkább csak lélektani jellegű kutatásokat folytattak ebben az irányban.^{33/}

Az egyéni hangszin lényegében csak a személyiségre jellemző. Lehet, hogy népek szerint is jelentkeznek bizonyos hangszintulajdonságok, a megfelelő kutatások hiányában erre még határozott válasz nem adható, s a szinkronizálás során nem is jön számításba.

33/ Lásd Tóth /1948/ kutatásait és az ott megjelölt irodalmat illetve FÄHRMANN /1960/ újabb eredményeit. A hangszinkülönbségek fontosságára a szinkronizálás szempontjából rámutat MATOLCSY /1959:156-157/, a szinkronfelvétel alkalmával jelentkező akusztikai hangszinproblémákra vonatkozóan lásd CSÁSZÁR /1961/ tanulmányát.

Az egyéni hangerő és annak változásai igen jellegzetessé teszik a beszélő személyiségét. Magas, erős, kövér embernek általában erősebb a hangja, mint az alacsony, sovány, vézna emberé. Az erősebb indulat, nagyfokú érzelmek erősebb hangképzéssel járnak együtt. Ugyanakkor a déli népek /olasz, spanyol stb./ általában nagyobb hangerővel képzett beszédhez szoktak, mint az északi népek /pl. angolok/.

A hangmagasság állandó színvonala függ a beszélő korától és nemétől /a nők és gyermekek hangjainak magassága általában meghaladja a férfiakét illetőleg felnőttekét/. A hangmagasság változásai /a nem nyelvi funkciója hanglejtéskülönbség/ pedig a beszélő érzelmi állapotában beálló változásokat tükrözik. A hanglejtés nyelvi funkciójáról már a fonetikai szinkronia vizsgálatában beszámoltunk.

Az egyéni beszédtempó állandó mértéke és változásai szintén összefüggnek a beszélő egyéniségével, ugyanakkor népi, nemzetiségi sajátosságokat is elárulnak. A hevesebb vérmérsékletű, extravertált déli népek általában gyorsabb beszédtempóhoz vannak szokva, mint a nyugodtabb, introvertált északi népek.

A mimika és a gesztikuláció ugyancsak egyéni lelki tulajdonságok és lelki élmények mutatója. A heves érzelmi megrázkódtatások élénkebb pantomimiával járnak, az állandó kedélyállapotban mutatkozó ilyen sajátosságok kevésbé erősek. A nyugodtabb vérmérsékletű ember pantomimiája szintén kevésbé energikus és gyors a hevesebb vérmérsékletű típusával szemben. Hasonló különbségek mutatkoznak meg a különféle népek szerint is. A hevesebb vérmérsékletű olasz, spanyol mimikája, gesztikulációja szembetűnően különbözik a nyugodtabb angolétól, amint erről már korábban megemlékeztem. Ahogyan az anyanyelv fonetikai bázisa köti az idegen nyelvű beszédünket, és gátolja a tökéletes kiejtés elsajátítását, ugyanúgy mindig elárulja idegen voltunkat az anyanyelvi mimika és gesztikuláció, amely rendszerint még gyermekkorunkban vált sajátunkká. A fonetikai bázison kívül tehát beszélhetünk valamely nyelv pantomimikai bázisáról is.

A hangtulajdonságok és a pantomímia ezen egyéni és népi sajátosságokat eláruló megnyilvánulásait csak azért foglaltam össze főbb és elnagyolt vonásokban, hogy az egymással való összefüggéseikre rámutassanak. A hangszin, a hangmagasság különbségei a szájmozgásról egyáltalán nem olvashatók le a hangerő és a beszéd-

gyorsaság is csak bizonyos mértéket meghaladva észlelhető, azonban e hangtulajdonságok a beszélő személy külsejével, alakjával, mozgásával, cselekedeteivel, jellemével, pantomimiájával olyan szoros kapcsolatban vannak, hogy a képből többé-kevésbé rájuk is következtethetünk, s ha a szinkron-színész hangja nem tudja hitelesen ábrázolni a képen látható színész egyéniségét és viselkedését, akkor okvetlenül karakteri diszkronia keletkezik.^{34/}

Az egyéni beszédmód/hangerő, hanglejtés, ritmus, hangszín stb./ lélektani vizsgálatával már többen foglalkoztak. A kérdésről jó összefoglalást ad Tóth /1948/ munkája, ahol a korábbi kutatások irodalma is megtalálható. Tóth az elődeinek, főleg Keilhacker /1940/ cikkének értékes magvát felhasználva egy kísérletekkel alátámasztott szintézisben foglalta össze a beszédmód lélektani sajátosságait, amelyek az egyéniség lényeges vonásait tárják fel. Ezen az uton haladnak tovább Fährmann /1960/ újabb kutatásai.

A mimika kifejezőképességével is több lélektani mű foglalkozott. Ezek közül a legfontosabb Lersch /1955/ munkája. Az egyéb kifejező mozgások /testmozgás, gesztusok és általában a pantomímia/ és az egyéniség közti összefüggéseket már Darwin is kutatta, az újabb munkák közül Strehle /1935/ műve a legalaposabb.

Amikor a beszédhang, a mimika, a gesztusok stb. lélektani sajátosságaival külön-külön - ha nem is mindig a teljesség igényével - számos tanulmány foglalkozik, a beszédhang és a pantomímia egymáshoz való szorosabb viszonyáról semmi érdemleges tudományos művet nem találunk. Ebben a tárgykörben eddig nem folytattak rendszeres kutatásokat. Habár a fontosabb részstanulmányok /pl. Tóth, Lersch, Strehle műveiből/ adataiból mechanikusan ki lehet mutatni párhuzamos összefüggéseket, a kérdésterület feldolgozása még a jövő feladata. A filmszinkronizálás elmélete szempontjából ennek nagy fontossága lenne. A színészek tehetsége és általában a színjátszás gyakorlata a hang, a pantomímia és az egyéniség kapcsolatát a néző előtt hitelessé tudja tenni, és a jó alakítás egyik

34/ Hasonló gondolatokat fejt ki MATOLCSY /1959:156-157/. A hangtulajdonságoknak a temperamentummal, az érzelmi élettel való összefüggéseire rámutat HALÁSZ /1954:46/, aki e jelenség érzékeltetésére éppen a szinkronizálás gyakorlatát hozza fel példaként.

titka éppen ebben van. A filmszinkronizálás azonban az ösztönös-
ségen kívül elméleti megalapozottságot is kíván. Ez főképpen a
beszédhang és a pantomímia közti asszociatív kapcsolatoknak az
egyéni sajátságokon tulmenő, a nemzeti, népi sajátságokat kifeje-
ző elemekre vonatkozik. A jó színész kitűnően megjátssza a gyá-
szos hír hatását, lehorgasztja a fejét, testben összecszik,
hangja fátyolossá válik, elakad s a szinkron felvétel alkalmával
ebben a vonatkozásban könnyebben kielégíthető a karakteri szink-
ronia minden követelménye. De kétségtelen, hogy különféle érzel-
mek másként nyilvánulnak meg népek szerint, tehát a gyászhirot más-
ként fogadja egy francia, egy olasz, egy angol, egy orosz stb. ak-
kor is, ha egyébként személyiség tekintetében nagyjából azonosak.

A lélektani kutatások ebben a vonatkozásban sok hasznos ut-
mutatással szolgálhatnának a szinkronizálás gyakorlatában. De fi-
gyelembe kell venni, hogy éppen a népi, nemzeti sajátosságok mi-
att a szinkronizálás újabb korlátai bukkannak fel. A pantomímia
és a beszéd mód szoros asszociatív kapcsolata miatt csak akkor le-
hetne tökéletes célhangsört kialakítani, ha a szinkron-színész
játéka közben ugyanazt a pantomímiát játszaná meg, mint a képen
látható színész. Ez pedig éppen a népi, nemzeti sajátságok különb-
sége miatt nem lehetséges. Ezért érezzük az olaszból szinkroni-
zált filmek hangját olyan élettelennek. Az angol filmek szinkron-
ja sokszor jobban sikerül, talán azért, mert hozzánk közelebb áll
a hűvösebb angol beszédstílus, mint a hevesebb, széles, energikus
taglejtésekkel és mimikával kísért olasz beszédmodor. Ez azonban
csak szubjektív véleményem. A közönség körében nagyobb arányu
közvéleménykutatást kellene rendezni, amelyből kiderülhetne, me-
lyik szinkronizált film technikáját tartják a legsikerültebbnek,
és miért. Meg lehetne tudni belőle, hogy melyik nyelvből szinkro-
nizált filmek a legelfogadhatóbbak a magyar nézők számára. A vá-
laszok a nézők temperamentum, emlékezet, megfigyelőképesség, kor,
nem és műveltség szerinti differenciáltságát szintén visszatük-
röznék. Az olasz, spanyol stb. nyelvekről szinkronizált filmek
karakterai diszkroniája iránt feltehetően azok a nézők érzékenyeb-
bek, akik vérmérséklet dolgában ezekhez a népekhez állanak köze-
lebb, illetve akik már jártak azokban az országokban, ismerik e
nyelveket. Az angol, svéd stb. nyelvekről szinkronizált filmek
karakterai diszkroniája iránt viszont éppen ellenkezőleg a nyugod-
tabb, kiegyensúlyozottabb típusú nézők lehetnek fogékonyabbaknak,

s különösen azok, akik megfordultak az északi országokban, beszélik az illető nyelveket.

A karakteri szinkronia említett korlátainak csökkentése mindenestre úgy volna lehetséges, ha a szinkron-felvételeken a képen látható jeleneteket hiven utánozva játszathatnák le a szinkron-színészekkel. A lejátszással a pantomímia és a beszédhang közti asszociatív kapcsolat szorosabbá tehető, így a szinkron-hang hitelesebben idomulhat a képen látható alakhoz és annak kifejező mozgásaihoz. Tisztában vagyok vele, hogy a követelmény megvalósításának jelentős gazdasági és szervezési feltételei vannak, ez azonban nem zárhatja ki az elméleti ideál kitűzését.^{35/}

4. A tartalmi szinkronia

Amint említettem, a film cselekménye, illetve az egyes jelenetek dialógusszövegének tartalma a beszédstíluson kívül a célszöveg jelentését egészében és részleteiben egyaránt meghatározza. A célszöveg kialakítása lényegében tehát fordítási-munka, s ezért vele szemben a /prózai/ fordításokkal, sőt a műfordításokkal azonos igények támaszthatók.^{36/}

Ha tehát jó szinkron-szöveget akarunk, akkor azt nem jó fordító-szakemberekkel, hanem tehetséges műfordítókkal kell elkészíttetnünk. Ez a követelmény egyébként éppen úgy érvényes a feliratos filmek magyar szövegére nézve is, ebben a vonatkozásban tehát nincsen különbség a feliratos vagy a szinkron-film között. Ezzel szemben két szempontból mégis más a feliratos film szövegelésének problémája mint a szinkron-filmé. Az egyik különbség abban áll, hogy a feliratos filmekben a hazai közönség számára általában ismeretlen fogalmak, helyzetek, szóviccek megértetésére néhány szó-

35/ A szinkron-felvételek életszerűségéért száll sikra CSÁSZÁR /1961:138-139/ is, aki azonkívül a színész beszédkulturájának emelését is fontosnak tartja.

36/ Minél művészibb színvonalu filmről van szó, annál inkább kell a dialógusok fordításának a műfordítások színvonalához közeledni, illetve azt elérni. Matolcsynak /1959:150/ igaza van abban, hogy a szinkronfilmek szövegírása műfordítói munka, s mint ilyen az egyéb műfordításokhoz hasonlóan el is végezhető.

ből vagy egy rövidebb mondatból álló magyarázkódási lehetőség ki-
nálkodik, habár a feliratos filmek készítői nem mindig élnek ez-
zel a lehetőséggel,^{37/} a szinkron-filmek célszövegében erre csak
igen ritkán kerülhet sor, hiszen a beszédmozgás terjedelme köti a
fordítót.

A másik különbség abban áll, hogy a nem magyarázható, vagy
fordítani nem kívánt beszédrészletek a feliratos filmekben egyszer-
re fordítatlanul maradhatnak, a szinkron-filmeken a beszédmoz-
gás megköveteli a hangos beszédet, legfeljebb a fordítás tartalma
térhet el némileg a forrásszövegtől.

E két különbség már világossá teszi, hogy a szinkron-fordi-
tás sokkal nehezebb, igényesebb munka a feliratos filmek szövegé-
nek fordításánál is. Ha ehhez még hozzávesszük a fonetikai szink-
ronia sokszor igen súlyos követelményeit, akkor az is kétségtel-
lenné válik, hogy a szinkron-fordítás a legnehezebb, a legszinvo-
nalasabb fordítói munkák közé tartozik. Sőt a szinkron-fordítás a
költői műfordítás jellegét viseli, hiszen a fonetikai kötöttsége-
ket jelző szinkron-írás olyan feladatok megoldását rója a fordító
elő, mint a rim- és ritmusképletek a költemény műfordítója elő.

A forrás- és célszöveg közti különbség más problémákat is
felvet. Ugyanazon tartalmu szöveg terjedelme nyelvenként válto-
zik, s az eltérések hosszabb szövegeknél igen jelentékenyek le-
hetnek. Vannak nyelvek, amelyek ugyanazt a mendanivalót hosszab-
ban, mások rövidebben fejezik ki akár a szótagok, akár a hangok
számát vesszük figyelembe. Az analitikus nyelvek szöveghosszusága
általában meghaladja a szintetikus nyelvekét, és a politon nyel-
vek, amelyek a nyelvi differenciálást nagyobb mértékben a hang-
lejtés változtatásával, szórendi különbséggel oldják meg, rövi-

37/ A Kenyér, Szerelem, Andalusia című olasz film egyik jelene-
tének szóviccát pl. csak az olaszul tudó érti meg. A fősze-
replő VITTORIO DE SICAT diazes egyenruhájáról magasrangu ka-
tonatisztnak nézik. Arra a kérdésre, hogy ő maresciallo-e
/tábornagy/ azt feleli, hogy igen /mert a szó önmagában őr-
mestert is jelent/, s a kérdezőt az egyenruhás alak még in-
kább bizonytalanságban tartja a további kérdés /Maresciallo
di Francia? azaz: francia tábornagy-e?/ megválaszolásával
No, maresciallo in Italia: tábornagy vagy őrmester Olaszor-
szágban/. A magyar szöveg magyarázat nélkül, hol tábornagy-
ról, hol őrmesterről beszél, a szóvicc magyarázata helyett
az olaszul nem tudó számára értelmetlen szócséplés látszatát
kelti csak.

debb szövegeük a többi nyelveknél, végül a ragozó nyelvek is kevésbé "terjengősek" a modern analitikus nyelvekkel szemben. Ezért a kinai szövegek általában sokkal rövidebbek, mint a megfelelő magyar szövegek, de a német a magyarnál is hosszabb.^{38/} A szinkronizált filmek fordításában ez a jelenség azzal okoz nehézséget, hogy a beszédkezdet és beszédvégződés közti célhangsor hol rövidebb, hol hosszabb a forráshangsornál hű fordítás esetében is. A nehézség könnyebben kiküszöbölhető az előbbi esetben, mert üres töltelékszavakkal /nahát, persze, akarom mondani, azaz, na már most, t.i. stb./ meg lehet toldani a szöveget, ezzel szemben a hosszabb kifejezésmódot sokkal nagyobb fejtörés után lehet csak tömöríteni. Ezért a kínairól való szinkronizálás viszonylag súlyosabb gondot okoz a fordítónak, mint a németről vagy angolról magyarra való szinkronizálás. Meg kell jegyeznünk, hogy a "tömörtség" vagy "terjengősség" nem jelentkezik egyformán, a habár egyes nyelvek "tömörebbek" a másikinál, egyes kifejezésekben sokszor a "tömörebb" nyelv adott kifejezése "terjengősebb". Ezért gyakran előfordul, hogy a német, francia, angol stb. nyelv egy-egy mondata sokkal rövidebb, mint a megfelelő magyar.^{39/} Persze a mesterkéltszövegnyújtásnak /vagy tömörítésnek/ megvannak a maga határai. A lakonikus beszédű szereplő szájába pl. nem adhatunk sok fölösleges töltelék-szót csak azért, mert a fonetikai szinkronia így kívánja meg.

5. A szinkronizálás gyakorlata által felvetett elméleti /filmtudományi, nyelvészeti és lélektani/ kérdések

Az eddig elmondottak jelentős része a filmszakemberek számára nem egészen új dolog. Sokan mindezt ösztönös szakmai gyakorlattal vagy éppen tudatosan /fonetikai és lélektani előtanulmányok alapján/ így alkalmazták mindennapi munkájuk során. De végső fokon a gyakorlati szakemberek is hasznát látnák annak, ha az elméleti kutatások és kísérletek biztosabb utat mutatnának a fone-

38/ E kérdéssről bővebben lásd korábbi cikkemet /FODOR 1960-200-201/. Lásd még MATOLCSY /1960:154/ erre vonatkozó megjegyzését is.

39/ Például az angol So long! helyett csak ritkán mondhatunk mást, mint a megfelelő hosszabb egyenértékét: "Viszontlátásra". *Vizslát, Csau,*

tikai szinkronia határainak kijelölése, a karakteri szinkronia belső rugóinak feltárása, a tartalmi szinkronia megismerése irán-nyában. Feltételezhető, hogy pl. egzakt fonetikai alapokon nyugvó szinkron-írás nemcsak a DEFA-gyárban jelenthet hasznos segítsé- get. Nem lehet vitás, hogy a szinkronizálás színvonalának emelé- sére önmagában kevés a szakmai gyakorlat fejlesztése, ahhoz a filmtechnikai, filmesztétikai, pszichológus és nyelvész szakember együttműködésére van szükség, mert a szinkronizálás komplex prob- léma: lélektani és nyelvtudományi ismeretek is kellenek a megold- ásához.

A filmszakemberek feladata továbbá az, hogy állást foglalja- nak az egyik legfontosabb elvi kérdésben, a szinkronia három faj- tája közül melyiknek milyen fokú megvalósítását tüzték ki célul. Matolcsy /1959:159/ úgy véli, hogy a tartalmi szinkronia megvaló- sítása fontosabb, mint a technikai szinkronizáció, azaz az általam bevezetésre javasolt terminológiára átültetve: a karakteri és tartalmi szinkronia fontosabb a fonetikai szinkronizációnál. Leistner /1955/ hasonlóképpen vélekedik. Nézetem szerint nehéz megnyugtató módon végleges álláspontot kialakítani. Ugy vélem, egyik fajtáju- kat sem lehet értékben a másik kettő felé emelni. A nézők csoport- jai, típusai szerint különbözik az értékük, s ezek számára a diszinkronia kisebb foka is kiváltja a kellemetlen esztétikai ér- zést, míg a másik két fajta diszinkronia viszonylag nagyobb mértéke észrevétlen marad. A beszédmozgásra érzékenyebb nézőknek a fone- tikai szinkronia megtartása fontosabb feltételt jelent a film ma- radéktalan élvezetéhez. A karakteri szinkronia iránt fogékonyabb típusokat azok között találunk, akik sokat jártak a forrásnyelvet beszélő népnél. A tartalmi szinkronizációra érzékenyebb nézők részben ugyanezek közül, részben pedig a cselekmény egyéb részleteit is- merők közül kerülnek ki. Bővebb tapasztalatokat ezen a téren is csak nagyobb arányú közvéleménykutatással lehetne szerezni.

Amint említettem, a szinkronizálás minőségi színvonalának meghatározása anyag- és szervezési szempontoktól is függ.

A tudományos alapelvek tisztázásával biztosabban dönthetünk az ilyen konkrét ügyekben. Világosabbá válik továbbá, milyen fil- meket érdemes, és milyen filmeket nem érdemes szinkronizálni. A karakteri szinkronia lényegét ismerve vitathatatlan, hogy a szinkronizálásra kevésbé alkalmasak azok a filmek, amelyeknek cselekménye nem a gyártó ország környezetében játszódik, amelyek-

ben a színészek idegen népek történetét, szokásait mutatják be. A karakteri diszkronia teljesen ki nem küszöbölhető volta a kétszere-
res áttételen keresztül még élesebben jelentkezik az ilyen filme-
ken. Így helytelen lett volna magyarra szinkronizálni a "Tascó",
/"Scampolo"/ című olasz környezetben játszódó nyugatnémet filmet
/eltekintve a film kevésbé művészi értékétől/.

A nyelvtudomány számára a filmszinkronizálás gyakorlatából
számos elvi kérdés vetődik fel. Nem érdektelen a nyelvtudomány
művelői részére, hogy a szinkronizálás problémáival való foglalko-
zás ezt a két studiót szoros kapcsolatba hozza egymással, s a
nyelvészet a filmgyártásban alkalmazott tudománnyá válik.^{40/A}
nyelvészeti fonetikát különösen érdekli a beszédtempó nyelvek
szerinti különbsége, amelyről eddig voltak ugyan szubjektív meg-
figyeléseink, egzakt kutatások azonban hiányzanak. Ugyancsak ke-
vés adatunk van a nagyolt és tökéletes beszédképzésre vonatkozó-
an, amely nyelvek szerint azaz a nyelveket beszélő népek szerint
is különböző átlagot érhet el. A hangszin egyéni különbségeinek
vizsgálata eddig nem volt szorosabban vett nyelvtudományi studium,
s az akusztikai fonetika is csak akkor kezdett el vele foglalkozni,
amikor a beszédszintetizáló készülék és más elektroakusztikai
műszerek megszerkesztése és a velük végzett vizsgálatok tapaszta-
latai szükségessé tették. Az élőbeszéd írásba való áttevésének
elvi problémája az egyéni hangszin és az egyes beszédhangok hang-
szine közti különbség és összefüggés ismerete nélkül nem oldható
meg. Az általános nyelvészet számára pedig az egyéni hangszin
problémája azért érdekes, mert a *linguistique de la langue* és a
linguistique de la parole viszonyát újabb oldalról világítja meg.
A beszédmozgás és a beszédleolvasás összefüggése még egy elvi
kérdést vet fel, a képzésfonetikai ismereteknek, mint szorosabban
fonetikai és nyelvtudományi ismereteknek a fontosságát szemben a
Jakobson, Fant, Halle és mások által felállított elmélettel, amely
a megkülönböztető elemek /*distinctive features*/ vizsgálata alap-
ján a fonetikai kutatásokban a súlypontot a képzésről egyoldaluan
az akusztikai oldalról kívánja áthelyezni.^{41/}

40/ Lásd egy korábbi cikkemben /FODOR 1958:474/ erre vonatkozó megjegyzésemet.

41/ Ez utóbbi kérdésre vonatkozóan lásd a megkülönböztető elemek elméletével foglalkozó tanulmányomat /FODOR 1961:138-140, 158-159/.

A lélektan szempontjából szintén számos elvi probléma vetődik fel. Az auditív, vizuális, kinezetikus ingerek asszociójának vizsgálata új ismereteket eredményezhet az érzékelés és emlékezés lélektanában. A beszédmozgás és beszédstílus közti szoros kapcsolat vizsgálata új oldalról szolgáltathat megfigyeléseket a személyiség lélektanához. Az alkalmazott lélektan területén, a gyógypedagógiában, közelebbről a logopédiában hasznos lehet a fonetikai diaszkronia-érzékenység irányában folytatandó kísérletek eredménye, mert a normális hallású személyek beszédleolvasó képességéből a süketnémák oktatására nézve is levonhatók bizonyos következtetések.

Fejtegetéseim végére érve megjegyzem, hogy megállapításaimat és következtetéseimet nem végleges eredményként irtam le, inkább bevezetőnek szántam további kutatásokhoz és vitákhoz. A problémák számbavétele tekintetében sem léphettem fel a teljesség igényével, hiszen kutatási érdeklődésemnek megfelelően e komplex területnek csak a nyelvtudományi, fonetikai oldalával foglalkozhattam részletesebben. A gyakorlatban is hasznosítható eredményt csak az egyes szakterületeken folytatott kutatások szintéziséből várhatjuk.

Irodalom

- BÁRCZI GUSZTÁV: 1928. A magyar beszédhangok képzése. Budapest.
- CSÁSZÁR MIKLÓS: 1961. A magyar és magyarra szinkronizált filmek hangjáról. Filmtechnikai és gazdasági tájékoztató.
- FÄHRMANN, RUDOLF: 1960. 1961/2:137-152.
Die Deutung des Sprechausdrucks. Bonn.
- FODOR ISTVÁN: 1958. A modern nyelvtudomány főbb problémái. Magyar Nyelvőr. 82:460-475.
- 1960. A statisztikai módszer alkalmazásának néhány kérdése. Magyar Nyelvőr. 84:196-205.
- 1961. A megkülönböztető elemek jelentősége. Nyelvtudományi Közlemények. 63:129-160.
- FRÖSCHELS, EMIL: 1931. Lehrbuch der Sprachheilkunde /Logopädie/ für Pedagogen und Studierende. Leipzig und Wien.

- GÖLLESZ VIKTOR és GÁSPÁR ÁRPÁD: 1960. Uj fonetikai tükör /Trioptophon/ mint a hallás-fogyatékosok beszédnevelésének segédeszköze. Füll-orr-gégegyógyászat 1960/3:133-136.
- GÖLLESZ VIKTOR és KELÉDI FERENC: 1954. Szájról olvasás a felnőtt nagyothallóknál. Budapest.
- GÖPFERT, HANS: 1923. Psychologische Untersuchungen über das Ablesen vom Mund bei Ertaubten. Zeitschrift für Kinderforschung. 28:314-367.
- GRAMMONT, MAURICE: 1946. Traité de phonétique. Paris.
- HALÁSZ LÁSZLÓ: 1954. Alkat és jellem /A hippokratesi klasszikus vérmérsékleti típusoktól a pavlovi magasabbrendű idegműködési típusokig /kéziratban/
- HEESE, GERHARD: 1954. Ergebnisse neuerer experimenteller Untersuchungen über die visuelle Sprachauffassung bei tauben Kindern. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. 3:283-287.
- HORGER ANTAL: 1929. Általános fonetika, különös tekintettel a magyar nyelvre. Budapest.
- ISTENES KÁROLY: 1924. Hangkapcsolódások a magyar beszédben, különös tekintettel a siketnémák hangos beszédére. Vác.
- KAINZ, FRIEDRICH: 1954. Psychologie der Sprache, III. Stuttgart.
- KARDOS LAJOS: 1957. A lélektan alapproblémái és a pavlovi kutatások. Budapest.
- KEILHACKER, MARTIN: 1940. Sprechweise und Persönlichkeit /Eine experimentelle Untersuchung/. Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde. 59:215-241.
- KIRKOV, CHRISTO: 1954/?/ A jobb minőségi szinkronért. Kino. 8/2:93./ /fordításban/
- KRASNOVA, S. 1952. A filmművészet fontos ága. A külföldi filmek szinkronizálásáról. Sovetskoje Iskusztvo. 1952. február 9. /fordításban/
- LAZICZIUS GYULA: 1944. Fonétika. Budapest.
- LEISTNER, E: 1955. Film-Synchronisation, Ihre Technik und Gestaltung. Film-Kinotechnik. 1955. május. /fordításban/
- LERSCH, PHILIPP: 1955. Gesicht und Seele, Grundlinien einer mimischen Diagnostik. München - Basel.
- MATOLCSY GYÖRGY: 1959. A szinkronról. Filmtechnikai és gazdasági tájékoztató. 1959/2:148-159.

- MEADER, CLARENCE L. és MUYSKENS, JOHN H. 1950. Handbook of
Biolinguistics. Part One - Section A. Toledo 2, Ohio.
- MURANYI ANTAL: 1955. Kiejtéstanítási kérdések a süketnémák beszéd-
tanításában. Budapest.
- STREHLE, HERMANN: 1935. Analyse des Gebarens, Erforschung des
Ausdrucks der Körperbewegung. Berlin.
- TÓTH BÉLA: 1948. Beszéd, jellem, személyiség. Budapest.

Jiri STRUSKA:

A CSEHSZLOVÁK HIRADÓ ÉS DOKUMENTUMFILM

Fokozódik a humanizmus, az aktív, a harcoss humanizmus intenzitása. A kisfilm-művészet kezdi betölteni világunk univerzitásának gondolatát, azét a világét, amely nehezen, bottalozva, de állandóan, megállás nélkül a világosság felé halad.

A mai kisfilmekben sok az érzés, a harag és a nevetés. Meg-elevenedik bennük az emberiség állandó fejlődése. Az új szerzők célja, hogy bekapcsolják a nézőt is munkájukba, hogy ő fejezze be a mondanivalót. Vitára kényszerítik a vásznon megjelenő képpel és dialógusra a kommentátorral. Felháborítják, provokálják, sőt még arra is ráveszik, hogy a legtisztább lírát átélje. Kényszerítik a néző agytekervényeit új és új kapcsolásokra. Két szituáció találkozásával inspirálják, hogy a harmadikra következtesen. Röviden: "arra megy a játék" - hogy felébresszék a nézőnek, mint társalkotónak az aktivitását.

Ezek az irányzatok elsősorban a kinematográfia alapszánérében, a dokumentumban jelentkeznek, de megtaláljuk a tudományos népszerűsítő filmben és a rajzfilmekben is. A bábfilmektől még várjuk ezirányú fejlődését. Ebben az értelemben közös a cél és a folyamat a modern játékfilmmel. Ez utóbbi nem tud és nem is akar alkotni a néző hozzájárulása nélkül. Ebben a vonatkozásban fel kell hívni a figyelmet a filmek jelentőségének és a statisztikának bizonyos ellentmondásaira. Nincs annyi kimagasló filmalkotás a világon, hogy megszüntethetnénk a sajnos még mindig létező utazó-filmkollekciókat, amelyek egyik versenyről a másikra vándorolnak. 1961-ben is beigazolódott, hogy aki az egyik fesztivált lát-

ta, automatikusan ismerte a többi fesztivál tartalmát is. Gyakori még a "durva ipar". Ugy gondolom a fiatal irányzatok haladó utjának eseteiben nem ijeszt meg minket a statisztika. De ne is tévesszen meg.

Ebben a nagy "Világzenekarban" egyre hangosabban jut érvényre az eddig gyarmati, vagy függő országok hangja. Gyakran éppen most lesznek csak urrá az alapvető technikai kérdéseken, de filmjeikben itt-ott olyan részleteket is találunk, amelyek tehetségéről és filmérzékről tanuskodnak. Az ábrázolt valóság azonban a legtöbb esetben magával ragadó.

Összetett ábrázolás alatt, nem az üres artizmust értem, mert nem ez képviseli a fő irányt. A maiság eredményes, művészi ábrázolásának módjáról van itt szó. Eddig a kisfilmesekek azon törekvéseiről beszéltem, melyek az egész világon egységesen jelentkeznek. Itt azonban meg kell állni és el kell kezdeni az osztályozást.

A nyugati szerzők gyakran kerülnek a pillanatnyi depressziók hatása alá, vagy olyan ellentétes utakon járnak, ahol az allegóriáknál keresnek menedéket. Ennek oka a perspektiva hiánya, vagy a nyomasztó intellektuális helyzet. Helytelen volna figyelmen kívül hagyni azokat a körülményeket és helyzeteket, amelyek között ezek a filmek készülnek. Ennek általánosításával azonban túlságosan leegyszerűsödnek a problémák. A "Vad szem" szerzőinek szemére vehetjük a rondaság meglátását, vagy a jó és rossz helytelen arányát: vitába szállhatunk Rogosinnal a "Bowery"-ben inszcenált dialógusok funkciójáról; vagy a "Dél-Afrika" című filmjének koncepciójáról, állíthatjuk azt is, hogy a "Terminus" témája szegényes, stb. stb. El kell ismernünk, hogy ezek a filmek integrális hatásukban nagyon komolyan szerzői felelősség érzettől áthatva és alapjában progresszíven igyekeznek elérni céljukat. A "Mágikus szallag"-ról felhígított tartalma ellenére el kell ismernünk azt az igyekezetet, amellyel módot talál arra, hogy a nem informált nézővel fontos tényeket közöljön. És így folytathatnám tovább.

Más a helyzet a szocialista államokban. Az utóbbi időben sok esztétikai és filozófiai problémát tisztáztunk. Az elmúlt év alkotásai bebizonyították, hogy egészében nézve tisztáztuk a feleletet a mit kérdésre és nyilvános keresés folyik a hogyan megoldásának irányában. A lengyel elvtársak például pozitívan járultak

hozzá ezen igyekezethez és érezni lehet /legalább is legjobb filmjeikben/ miként tűnik el a fekete szemüveg és a pesszimizmus egyoldalú időszakára és hogyan kerül az érdeklődés középpontjába az ember teljes terjedelmében munkájának eredményeivel együtt. Ez nyilvánul meg a "Hajó születés"-ből, a "Sáder románc"-ból, vagy a "Manézs emberei" és a "Csend köre"-ből is. Néhány érdekes eredményre bukkantunk a berlini televízió munkájában, de a többi országokban is fellendüléssel találkozunk. Itt nem csupán arra a néhány fiatal szerző /Vgik tanítványai/ munkájára gondolok, akik a szovjet dokumentum stúdióban debütáltak.

Röviden szólva, mi is a világhoz tartozunk és nemcsak lehetőségünk van rá, hanem kötelességünk is /ennek bizonyos mértékben eleget is teszünk/, hogy újat hozzunk a világ produkcióba, annál újabbat, mennél újabb és jobb a rendszer, amelyben élünk. Az új itt nem felületességet jelent, hanem olyan szemszöveget, amely megfelel a mai progresszív ember gondolkodásának, érzésvilágának és életmódjának.

Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a haladó nyugati alkotók magasló művei kis csoportok, vagy egyedül álló egyének munkái. A szocialista produkció általában /a csehszlovák pedig különösen, mint még arról a későbbiekben említést teszek/, széles tematikai, zsáner és szerzői fronttal tör be a világba. Itt már a statisztika is kezd részben összhangba jutni avval a feladattal, melynek célja a nép kommunista nevelése és az, hogy fontos szerepet vállaljunk az ideológiai harcban.

- . -

Nézzük meg a filmalkotás konkrét kérdéseit. Ezeket két csoportra osztottam /bár ezek gyakran összemosódnak/: dramaturgiai és inszcenációs kérdésekre.

Az első kérdésben először a rövidfilmek politikusságával és agitációs erejével szeretnék foglalkozni.

Véleményem szerint a "politikusság" belső tartalma nagyon kibővült. Nem szabad a "politika" fogalmát csak a külföldi témákra és a Párt belső működésének eseményeire korlátozni. Szerintem "politikus" filmet lehet készíteni vasműről, a gyermekek helyes táplálásáról, a gépek szerkesztéséről, a helytelen sport fanatizmusról, a lakás berendezéséről, a nyugatra meneküléséről, vagy a

szépség fogalmáról, a fiatalság életéről, stb. Nagymértékben fontosnak találom a nézők millióinak egészséges nevetését is. Itt arról van szó, hogy nyilvánvalóan progresszív legyen a szerző koncepciója; hogy gondolkodásának filozófiai alapja mély, szilárd és haladó legyen.

Az idézett példákat nem helyezem egy síkba és azt sem kívánom, hogy egyenlő mértékben szerepeljenek a dramaturgiai tervekben. Nem tehetjük meg, hogy például, csak a mezőgazdasággal foglalkozó filmeket tartsuk politikusnak, még akkor sem, ha a jelen korban logikusan különleges helyzetük van.

Kisfilmjeink legfontosabb feladata, hogy: hazájuk ereje büszkeséget és erőt kölcsönözzön a nézőknek, hogy vezetni tudja őket a komplikált kérdésekben, - fölényeskedő oktatás nélkül, - hogy tájékoztassa a nézőket a tudományok fejlődéséről, hogy segítse őket munkájuk új kérdéseinek megoldásában, hogy életöröm és boldogság érzésével töltsen meg őket. Fel kell, hogy ébressze és megerősítse azon elhatározásukat, hogy kötelességük résztvenni a közösség feladataiban /res politika/.

Politikusnak nevezek tehát minden témát, amely közelebb visz ehhez a célhoz. Másszóval: ne csináljunk a normál gyártás fölé vagy mellé rendelt külön kategóriát a "politikus" filmekből. Ezzel nem tompítjuk le a "harcosság" élet, nem leszünk elnézők a túlhaladott régivel szemben és nem tesszük ki magunkat azoknak a veszélyeknek, melyek a kapitalista társadalom méhében rejtőznek. Ellenkezőleg, a front kiszélesedik, a fegyver kollekción kibővül és hatóereje megsokszorozódik.

Most jutunk el a második kérdéshez, a kisfilmek agitációs erejének kérdéséhez. Szerintem az utóbbi években eleget foglalkoztunk a filmeknek a nézőre gyakorolt hatásával és annak lehetőségeivel. A vitákból leszűrhattuk, hogy tulságos egyszerűsítés volna, ha minden filmtől azt kívánnánk, hogy prompt, azonnal hasson a tömegekre, vagy pillanatnyi konkrét reakciót váltson ki bennük. Nem szabad megfélemedkeznünk arról, hogy a film nem egyedüli eszköze az agitációnak és a néző tudata ki van téve egyúttal a sajtó, a rádió, a televízió, a művészi irodalom, a színház és egyéb hatásoknak. Arról van itt inkább szó, hogy az egyes filmekből leszürt tapasztalatok mozaikként raktározva egy egységes tudományos világszemléletet alakítsanak ki a nézőben. Nem támadom evvel azokat a filmeket, amelyek közvetlen támadás ábrázolásával

néha ugrásszerű fejlődést idézhetnek elő az emberi tudatban. Nem vagyok híve az erőszakos argumentumnak, fontosnak tartom az argumentum precizitását, igaz ábrázolását, céltudatosságát és perspektivitását. Ugyanez érvényes a kísérszövegre is. Gyengíti, az egyébként témáját jól felépítő kommentár erejét, hogy Cheb pusztulását csak az amerikai bombázásnak tulajdonítja. Nem eléggé átgondolt dolog, hogy a kapitalista világot, csak egyszerűsítve és nevetségessé téve ábrázoljuk. Gyengíti az eredményt az is, ha a kísérszöveg nagyon a kép mellé beszél, vagy az is, ha csak a kommentár adja meg a történet megkövetelt értelmét. Az ilyen argumentáció bizalmatlanságot kelt és gyakran az eredeti elgondolással ellentétes hatást ér el. Ilyenkor csak a felszínen mozgunk és a kapitalizmus belső borzalmait nem hogy nem magyarázzuk meg eléggé, de néha még nem is érintjük. Az agitáció szempontjából jó hatást elért filmek: Papousek tavalyi "Trofea nélküli győzelem" című filmje /Vitezatvi bez trofeji/, Sefrának "Havana" című ideai alkotása, vagy Holun "Anti Babylon"-ja.

- . -

A ciklikusság gondolatának helyessége először a volt tartományokról szóló filmszériában nyert igazolást. Az idei év a Csehszlovák Kommunista Párt alapításának negyvenedik évfordulójáról szóló szériával gazdagította filmgyártásunkat. Ez utóbbi már ellentétben a tartományokról sorozattal, nem volt olyan szigorúan körülhatárolt dramaturgiai koncepcióju. Inkább azoknak a filmeknek gyűjteménye ez, melyeket munkámozgalmunk jubileumi dátuma inspirált. A sorozat filmjei: "Mindnyájunk hangja" /Hlasý nás vseh/ a történelem előtti korba vezet; "Ebben a században történt" /Stalo se v tomto století/ enciklopedikus áttekintéssel fordul az ifjúsághoz; "Tavaszi napok" /Nez prisly jarní dny/ a Párt keletkezésének idejéről szól; "Proletár Anna világa" /Svet Anny proletárky/ irodalmi mű nyomain halad; "Manintól Strahovig" /Od Manin ke Strahovu/ nem feledkezik meg a munkámozgalom fontos részéről a testnevelésről; "Kántáta a maiségről" /Kantáta o soucasnosti/ fiatal szerző vallomásán keresztül jut el a mai korba; "Emberek vigyázzatok" /Lidé, bdete/ rajzfilm stb.

Ezekben a filmekben nagyon nehéz feladat hárult a szerzőkre. Mindnyájan igyekeztek megszabadulni a sablontól, hogy a Pártról

szóló filmjeiket élővé érdekessé és vonzóvá tegyék. Sok új kezdeményezés van ebben a sorozatban: "Az utca változó arca" /Ulice meni tvár/ című filmben érdekes ötlet a társadalmi rend változásának érzékeltetése a városi utca panorámáján és jellegén keresztül; Papoušek "Manin"-jában értékes archívum felvételekkel ábrázolja a múlt és jelen összefüggéseinek gondolatát; Hebla igyekszik filmjében ábrázolni a múlt eseményein elgondolkozó mai fiatalembert; Táborský archívumai látványos jelenetekkel köti le a fiatal nézők figyelmét /ezeknek a jeleneteknek nem csak attraktív szerepük van, de egyúttal ki is alakítják a film atmoszféráját/ és csak aztán térnek át a fontosabb kérdések ábrázolására, nem tévesztve szem elől, hogy kikhez akarnak beszélni.

Egy újabb széria témája a harmadik öt éves terv embereiről, 1961-ben készült, de gyökerei régebbi időkbe nyulnak vissza.

Miről van itt tulajdonképpen szó? Arról, hogy figyelmesen vizsgáljuk meg a környezetünkben élő embereket és találjuk meg azokat, akikben megvannak a szocialista embertípus jellegzetes vonásai, lehet, hogy csak bátortalan csirák formájában és ezeket ábrázoljuk a mozi látogatók milliós tömegei előtt. A formula egyszerű, de a megvalósítás nagyon sok problémát okoz. Fontos, hogy a művészi igazság ne kerüljön ellentétbe az élet igazsággal és olyan filmek készüljenek, amelyek meggyőzőek és érdekesek. Az eddig elért eredmények azt bizonyítják, hogy szerencsés gondolat volt ilyen nehéz feladatot vállalni.

A ciklusok színvonala nem egyforma. Sok olyan pozitív gondolat van azonban bennük, amit érdemes tovább fejleszteni. Így például Jiri Papoušek "Háromszor a máról" /Trikát o dnesku/ című filmjében kitűnő ötletet valósított meg, amikor párhuzamba állította a kelet-szlovák Habur község lakóinak mai életét az első köztársaság idejéből származó bírósági iratok szövegével. Ezzel elérte a kívánt feszültséget a kép és a szöveg között. /Bár az ötletet főlegesen hosszan aknázták ki./ Jó hatást ért el Miska beszélgetéseivel is. Táborský "Drótosok" című filmje a kevésbé ismert foglalkozásra hívja fel a figyelmet. Nagyon jók a munkáról szóló felvételek, de kevésbé sikerült a gyűlés rekonstrukciója. Az "Új vér és új szívek" /Nová krev a nová srdce/ című film bepillantást nyújt a fiatal képzőművészek műtermébe, és evvel közelebb hozza őket a nézőhöz. Néhány helyen ront az erőszakos motíváció. /Pl. Chontenovskynak a filmhíradó által történt inspiráci-

ója, stb./ Az emberben és gondolkodásában végbemenő változásokról szól Sikl filmje, melynek főszereplője Gotál, az üvegmeister. "A kitüntettek" /Laureati/című film saját tartalmán kívül a "becsmérlő stílus" ellen száll sikra. Véleményem szerint egészséges az a fokozatos fejlődés, mely a csoportos fényképezéstől az individuális portréig vezet. Ezt tapasztaltuk néhány filmben, amelyek ugyan nem tartoznak formálisan ebbe a sorozatba, bár tematikailag összefüggnek vele.

Már régen kinozza a szerzőket az a kérdés, hogy a dokumentum filmekben rekonstruáljanak-e, vagy nem. A felelet nem egyöntetű. A dokumentum igazi funkciója az, hogy abban a pillanatban rögzítse a tényt, amikor az történik. Az ilyen jeleneteknek akkor is meggyőző a hatása és belső ereje, ha a felvétel nem a legsikerültebb. Mert hitelt érdemlő bizonyítékai a tényeknek. /Ebben rejlik az összevágott film közönségsikere./ Előfordulhat, hogy a film felépítéséhez hiányzik ez vagy az az akció, mozdulat, stb. Az ilyen részek rekonstrukciója elkerülhetetlen, de ha betartják a filmművészet irratlan szabályait, nem fogja zavarni az egész alkotást. Sokkal nehezebb a helyzet, ha a filmet elejétől végig meg kell játszani, még, pedig rendszerint műkedvelőkkel és a nézővel el akarja hitetni, hogy a valóságot ábrázolja. Hogy forgassuk azt a filmet, amikor csak egy fél év múlva érkezünk a tett színhelyére. A kérdésben benne van félig a felelet is. A dokumentaristáknak csirájukban kell felkeresni az eseményeket, mint előretolt órszemek és nem szabad kidolgozott forgatókönyvre várniok. Ebben rejlik erősségük. A "Nyolcan voltak" /Byle jich osm/ című film ellenkező eljárásról tanuskodik. "Tízéves" /Desetiletá/ című film bár nagyon egyszerű és helyenként nem elég fordulatos meggyőzőtt engem az igazi dokumentum film értékéről. Mennyi benne az ötvenes évek atmoszférája, milyen igazi értékkel bírnak a lengő zászló mellett dolgozó fagyoskodó kapások. Gondoljuk csak meg, hogy lehetne mindezt rekonstruálni! Próbáljuk meg rekonstruálni Misket az ötvenes években!

Ennek ellenére filmgyártásunk alkalmazza a rekonstrukciót. Sok esetben úgy hat mintha koketálna a játékfilmmel. A kivételek, mint például Sikl "Kettéosztott városból jött" /Pristel z rozdeleného mesta/ erősítik a szabályt. Többek között azzal is, hogy Sikl a feliratokban egyenesen hangsúlyozza, hogy rekonstruk-

cióról van szó, tehát nem alakoskodik. Különben ezt a filmet olyan népszerű tudományos filmnek nevezném, amely "kioktat" hogy kell elfogni a kémeket.

Bár a legfőbb nehézséget az emberek viselkedésének rekonstrukciója okozza, nem mehetünk el szó nélkül a tárgyi rekonstrukció csalárd jellege mellett sem. Találunk olyan példákat, ahol a kísérő szöveg az első köztársaság bányászainak rossz lakás viszonyairól szól, de az erről szóló képeket talán tegnap, vagy tegnapelőtt forgatták. Természetesen a néző ezeket a szituációkat játékként fogadja és ezzel gyengül a film hatása.

Az emberi viselkedés rekonstrukciójának fő akadálya, hogy állampolgáraink nem szívesen alakoskodnak. Itt természetes emberi restelkedésről van szó. Ha rá is bírjuk venni a dolgozókat, hogy lépjenek fel a kamera előtt, csak akkor tudunk jó eredményt elérni, ha munkájukban, tehát olyan környezetben ábrázoljuk őket, amelyet biztosan és hivatásszerűen ismernek.

Sokkal nehezebb az érzelmi állapotok rekonstrukciója, mert ehhez a legtöbb esetben színészi képességre is szükség van. Ilyen esetleg legjobbnak tartom a montázs, főleg a rövid jelenetek montázsának rekonstrukcióját, amelyekben az elgondolt jelenetek lejátsszódnak.

Nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a dokumentumfilmben ábrázolt emberek közül nem mindenki hat megfelelően a nézőkre, leginkább azok hatnak jól, akik személyiséget ábrázolnak. Nejedly művei például annak ellenére, hogy nem eléggé fésültek és kiesnek a megszokott filmformából szuggesztív erővel hatnak. A személyiség fogalma alatt nemcsak a művészt és a tudóst értem. Tamár a már többször említett Miska nem olyan személyiség-e, aki első pillanatban kontaktust talál a publikummal? Vajjon nem személyiség-e a Haburban szereplő mai rendőr, aki saját sorsát meséli el? Talán nem személyiség Trousaill, vagy az éneklő cigánylány Bernát filmjének első részében, vagy a 14 éves tanítónő a "Két invázió" /Dve inváze/ című filmben. Nagy feladat megtalálni az ilyen személyiségeket, akik nem takaróznak sem a funkcióval, sem a statisztikával, de ismeretlenekként köztünk járnak. Fedezzük fel őket mind magunknak, mind a nézőinknek.

Különleges helyet foglalnak el a mai alkotások között az összevágott filmek. Már csak azért is, mert a közönség nagyon szereti őket és számuk állandóan nő. A múltban is előfordultak, bár ritkábban. Emlékezzünk csak "A Romanov dinasztika bukása" /Pád dynastie Romanovcu/ című filmre, vagy Kapro sorozatára "Miért harcoltunk" /Zac jsme bojovali/. Központosított figyelmet keltettek a Thorndik házaspár uttörő filmjei. Ezek bebizonyították, milyen nagy hatást lehet elérni a tények bizonyítására és nyilvánosságra hozására történelmi betétekkel. Anyagukat tekintve dokumentum filmek. Dramaturgiai céljuk szerint azonban inkább politikailag népszerű tudományos filmnek nevezhetnénk.

A jól összevágott film előfeltétele elégséges és alkalmas archívum anyag és a művészi montázs. Tehát objektív és szubjektív feltételek. A világ archívumai ma óriási mennyiségi filmanyagot őriznek. A nehézség abban rejlik, hogy ezek nem mind hozzáférhetőek és hogy nem minden eseményt örökítenek meg a filmen a kellő teljességgel. Hiányzik az olyan anyag, amely a normál életet mutatná ebben, vagy abban a korban. Ez gyakran a történelmi anyag ismétléséhez, az így összeállított film alapvető hibájához vezet. Ismerve az archívum anyag fenti helyzetét megérthetjük a szerző kétségbeesését, akinek éppen az a jelenet hiányzik, amelyiket végül kénytelen valami olyannal pótolni, amit már egyszer felhasználtak. Ilyen esetekben megrendül a néző bizalma és csökken a figyelve. Miért beszélünk a bizalomról? Azért, mert e filmek vetítésénél a nézőnek hinni kell a tartalom igazában. Mert csak ezen az alapon közelíthető meg a kérdés konkluziójának az adott argumentumokkal való megoldása. Igen nagy baj van, ha az átlag nézőben az a vélemény alakul ki, hogy a film egyes jeleneteit a végső konkluzió kedvéért forgatták, vagy ha az a vélemény alakul ki benne, hogy ezeket az összefüggéseket mesterségesen hozták létre, azaz a célzattal, hogy ők becsapják.

A másik fontos probléma; a művészi montázs, mely az alkotók feladata. E filmek alkotóinak tökéletesen kell ismerni a tárgyi problémát, gondolkodásuknak biztos politikai alapon kell állni, tudniok kell osztályozni és válogatni, végül pedig olyan vágási virtuozitással kell rendelkezniük, amely képes az alkalmi anyagnak rendet és értelmet adni és az egész művet művészi alkotás színvonalára emelni. Ne felejtsük el, hogy a helyesen, de csak mechanikusan összeállított jelenetek, csak tanulmányi alapul szol-

gálhatnak. Ahhoz, hogy a riport és dokument film megnyerje a nézőt érzelmeire is kell hatni. Az unalmasság veszélyének kiküszöböléséhez ki kell használnia minden művészi eszközt: rövidítések, látványos montázs, humor, feszültség, a valóság detektív módszerrel való feltárása, éles vádak és lírai megállások. Főleg azonban ujjnak kell lennie, nem szabad ismétlésekbe bocsátkoznia, és amiről már egyszer beszéltünk, drámainak kell lennie. Vulgáris sem lehet. Az alap: a kép és a tartalom. Nem lehet jó az eredmény, ha a kísérőszöveg például olyan dolgokról beszél, amelyek ellentétesek a tartalommal, vagy a képben nyomuk sincs. Ebben az ágazatban az utolsó két évben a csehszlovák filmalkotás kimagasló eredményeket ért el. Ez a folyamat 1961-ben is folytatódott. A legkiemelkedőbb közülük a két részes "Tanubizonyosság" /Svedectvi/- nancsak a hossza miatt. Ennek a filmnek a szerzői nyilvánvalóan megértették, hogy népünk közelmúlt életének eseményei már történelemmé váltak. Megértették azt is, hogy a történelem ilyenfajta megismerése az elmaradhatatlan memorizálással /főtények/ gyengíti a történelem lényegébe való behatolást és gyengíti a történelmi tények hatását a mai ember tudatára. Ezért úgy alkották meg Csehszlovákia filmtörténetét a 20-as évektől a felszabadulásig, hogy a fiatalsághoz szóltak, vagyis azokhoz, akik ezeket az időköt nem ismerték.

Szerintem eredményes maga a film koncepciója is, az élő mai keret és a fiatalokhoz szóló aktuális hang. A felhasznált anyagból mellőzték a felesleges beszédet és sikerült tolmácsolni az érzéseket. Az események megrázó áttekinthetőséggel és ellentmondást nem tűrő meggyőző erővel vonulnak el a néző szeme előtt.

Nagyra tartom a film kép anyagának kiválasztását, amely különösen az első részben szószoros értelemben szenzációs. Azáltal, hogy eddig fel nem használt új képeket alkalmaz a valóság plasztikus képét nyújtja. Ezenfelül művészien kompenzálja a felhasznált anyagot. Ezáltal nemcsak tanít, hanem az érzelmekre is hat. Ezen eredményén a film többi összetevője is osztozik.

Egyik ilyen összetevője a zene, melynek a képpel való kapcsolata tökéletes /ez azt jelenti, hogy a képet aláfesti/. Nem fél a kísérletezéstől, humortól, ötlettől. /Jezek Blues esete ebben az összefüggésben tulnővi a szokásos kereteket./

Másik ilyen összetevő a kísérőszöveg. Nagy emóciós erőköt szabadit fel, és elmélyíti a megértést intimitásával /különösen

azokban a részekben, ahol Zdenek Stepánek beszél/ és mondhatni a néző individuális megközelítésével.

Ennek a típusnak másik sikerült filmje Korán "Védelmezők" /Ochranci/ című filmje, mely az okkupáció idejéről szól. Bár paradoxul hangzik, itt megnehezíti a helyzetet, hogy kevés a rendelkezésre álló anyag ahhoz, hogy a maga egészében megmutassa az egyszerű életet. Bizonyára értékesek és tanulságosak a hivatalos náci anyagok, ezek azonban a valóságnak csak az egyik oldalát mutatják, a másik egyszerűen hiányzik. Korán ezért statikus fényképeket is alkalmaz és céltudatosan komponálja hozzá a kommentárt. Szerintem legyőzte az előtteálló akadályokat és intelligens, meggyőző erejű kis művet alkotott. Ezzel feltette a koronát a trilógiájára.

A konkrét tényeket nyomon követő filmtípuson kívül van egy másik csoport, amely felépítésében nem tanító hatásra törekszik, hanem erős érzelmi hatásokat akar kelteni, hogy ezek segítségével hasson az emberi tudatra. Ezen csoport jellegzetes típusai Hoble tavalyi filmjei "A mi utcánkban" /Na nasi ulici/ és a "Fantázia" /Fantázie/. Ha más szempontból is, de ide tartozik "Kantáta a máiságról" /Kantáta o soucasnosti/ vagy Sobotka "Szerencsevadászok" /H ledaci stesti/ című filmjei. Nagy ambícióval, ebben a szellemben alkotta meg filmjének néhány részletét Hornák "Hatvanöt millió" című művében. Kár, hogy Hoblával ellentétben nem tudta az egyes részeket arányosítani. Véleményem szerint ebben az esetben a film elsősorban érzelmi hatást akar kelteni a nézőben és csak ennek közvetítésével hatni a tudatra. Tekintettel arra, hogy itt nem közvetlen folyamatról van szó, az érzelmi momentumoknak gyakorlatiakká és erőseknek kell lenni. Ez nem jelent energia pazarlást, mert az ilyen film mélyen gyökeret ver az ember gondolatvilágában. Azáltal, hogy összetett folyamat, nem egészen fájdalommentes. Az érzelmi hatások szünet nélkül özömlenek a nézőre, aki azokat csak bizonyos nehézséggel tudja feldolgozni. Aktívan részt kell vennie a gondolatok alkotásában, ezért nem lehet csak passzív accepter /ha ilyenné válik a film elveszti értelmét/. Ebből kifolyólag az a képessége, hogy ilyen hatásokat befogadjon időben korlátozott. A "Ballada szwitt" /Baladická suitá/ 1700 métere például elviselhetetlenül sok, a néző eltompul és sok jó részletet nem tud már értékelni.

Az alakok ábrázolásánál fontos kérdés a dokumentum filmnek az ugynevezett "hü emberábrázolás". Honnan vettük azt az új kife-

jezést, hisz nyilvánvaló, hogy emberábrázolás alatt az egész embert értjük teljes érdeklődési körével. Mégis volt egy időszak, amikor a szerzők alacsony nivóju szakképzettsége párosult azon törekvésükkel, hogy az embert munkafolyamatban ábrázolják és képfázisokat hoztak filmjeikbe. Így történt, hogy az ipari munka képviselője a daru lett és a mezőgazdasági munkát az a hirhede felvétel képviselte, amikor a kombajn rémászik a kamerára. Nem vagyok ellensége sem a darunak és a darusoknak, sem a kombajnnak és a kombajnosoknak, sőt ellenkezőleg. Ha azonban gazdag és sokoldalú szocialista életünket csak ezekre a jelképekre korlátozzák, ez magával hozza az elszegényedést, ellaposodást és sematizmust.

Ez az egyszerűsítés szükségszerűen magával hozza, hogy műveinket az élet eddig hiányzó képeivel egészítsük ki. Itt egy bizonyos értelemben groteszk szituációval találjuk magunkat szemben. Annyira megtanultuk elválasztani egymástól az emberi élet egyes összetevőit, hogy a mai napig nehézséget okoz nekünk ezeket belső egységben ábrázolni. Innen ered a "hü emberábrázolásnak" az a hamis folyamata, amely az embereket erőszakos tarkaságba, kínos vigságba, vagy erőltetett bizalomba kényszeríti. Emiatt keletkeznek olyan kényszer figurák, amelyeket rossz nézni. Feleslegesen hatolunk be magánéletükbe, kiglancolt parádés lakásaikba, melyekben elmaradhatatlan a horgolt terítő, ólomkristály váza, gramofon és a televízió.

A megoldás egyik útja a szemérmesebb kifejezésmód. Megállapítjuk ugyanis, hogy nézőink nem szeretik az érzelmi exhibicionizmust. Ezért szükséges ezeket a pillanatokot tárgyilagosabban ábrázolni. Ezen a ponton még megoldatlan feladat előtt állunk.

A másik út, hogy gazdagabban és igazabban lássuk a munka oldalt. Ez azt jelenti, hogy meg kell látnunk az emberi foglalkozások és érdeklődési körök sokoldalúságát, hogy azokban állandóan új és érdekes momentumokat fedezhessünk fel. Ha ez sikerül elmaradhat "az emberiessé tevés" /zlidstováni/ szükségessége, mert az egész film szövevényébe jól beillő emberek jelennek meg a vásznon. Példaként említhetjük meg itt Hobla tavaly készült "A dzsungel hőse" /Hrdina dzungle/ című filmjét. De más esetekben is találkozzunk jó eredményekkel. /Sefranek tanítónője a "Két invázió" - stb./

Az utóbbi időben óvatosan kerülgetjük a páthosz fogalmát. A páthosz büszkeség, érzelmi felbuzdulás, különleges emocionált állapot. Hogy juttassuk ezt érvényre kisfilmjeinkben?

Nem hiszem, hogy az érzelmi szemérem, amelyről már beszéltünk hiányt jelentene. /Nem szabad összetéveszteni a cinikus közömbös-séggel./ A másik oldalon ugyanis ez a feltétele, bizonyos nemzeti kitartásnak és fanatizmusnak. Be kell látnunk, hogy különösen az utóbbi években és főleg a fiatalok bizonyos ellenszenvet éreznek, a páthosszal szemben. Nem szeretik a páthoszt, amíg ezalatt olyan emelkedett stílust értünk, amely érdemtelenül támogat valamit. Nagy hibát követnénk el azonban, hogyha törölnénk ezt a szót a filmművészek szótárából, mert ez visszaesést jelentene a szürke civilizmusba. Ha kerüljük a páthoszt nem tudjuk ezzel még mester-ségesen javítani filmjeinket. Vannak olyan témák, amelyeknél a páthosz nélkülözhetetlen. Tipikus példa erre Safranek "Havana"-jának bevezetése és befejezése. /Emlékezzenek vissza annak a bizonyos spanyol mondatnak remek intonálására./ De megtalálhatjuk Holub "Antibabilon"-jának befejezésének is, amelyben a mondatok és helyzetek, melyek másutt papírszerűen hatnának, itt logikusan torkollanak az érzelmi síkba, mert mély érzésekből erednek. Több páthosra volna szükség a Tito-ról szóló filmben, mert anyaga és tartalma erre fel is jogosítja.

Filmjeink egyik hibája a kifejező tömörség hiánya. Ez alatt gondolati kifejezésmódot, koncentrálttságot, a felesleges megállások kiküszöbölését, a gondolat felépítésének világos strukturáját, a rövideget értem. Ezalatt természetesen nem gondolok a téma felépítésének primitivségére, formális nem komplikáltságra, a magyarázat folyamatának vulgáris egyszerűsítésére. Véleményem szerint kisfilmjeinkben túl sok megállást és aprólékos rajzot engedünk meg magunknak. Sok esetben rövidebbek lehetnének. Ez a kompozíció kérdésével függ össze. Gyakran találunk tanácstalanságot a film kifejező befejezését illetően. Ebből ered a két, vagy háromrétű befejezés. /Például a Lanweil-ról szóló, egyébként sikerült film, vagy a sikeres "A bánulás nem lett bejelentve"/Pripad obrna nebyl zaznemenán/ televíziós alkotás stb./Néha sikerül kitűnő film kezdő ötletet találnunk, amely folytatásában, /azaz a főrészben/ ötletszegény és unalmasan mondja el a témát. /Ez a megállapításom a következő televíziós filmekről: "A tizenöt éves" /Patnáctiletí/,

"A nagy pardubicei" /Velká pardubická/, és "A tisztaság éneke" /Cid si zpíval, stb./

Természetesen ez a film belső ritmusával és tempójával függ össze. Ostoba formalizmus lenne, ha a tömörséget méterekkel mérnénk. Ne felejtsük el, hogy a filmet, mint művészetet nem foghatjuk fel izoláltan. Párhuzamosan a filmmel a nézők ismerkednek a mai irodalommal, a mai zenével, a mai képzőművészettel, a mai színházzal. Ezeken a területeken a kifejezőmód leegyszerűsítésének lehetünk tanúi, hogy ezáltal érzjük el a megismerés és emóció gazdagabb összetettségét.

Nagyon sokat hallottunk az utóbbi időben a bujtatott kameráról. Ezen fogalom körül heves viták folynak és folytak. Szerintem ezek meg nem értésből fakadnak. A bujtatott kamerát olyan kifejezési módnak tartom, amely teljes joga fegyvere a rendező-alkotó fegyvertárának. Hangsúlyozni kívánom, hogy egyik fegyvere. Ha a bujtatott kamerát a film alkotó filozófiájával azonosítjuk, szembehelyezkedünk az egyoldalúsággal és túlzással. A másik szempontból a bujtatott kamera az egyedüli eszköz, az ember természetes viselkedésének megörökítésére. Ezekben az esetekben mindig van valami, ami a lopáshoz hasonlít, vannak azonban olyan helyzetek, amikor nem lehet másként cselekednünk. Nyugodtan mondhatja bárki, hogy véletlenül éppen mozgó és cselekvő emberekről szóló véletlen felvételek összevágása nem művészet. És tényleg ebben nincs semmi művészet. A bujtatott kamera ereje másban rejlik.

A bujtatott kamera a filmezni kívánt témákkal kapcsolatban pontos rendezői elképzelést, mély ismereteket, a szituációk és történések mikroszkopikusan analitikus áttanulmányozását kívánja meg. Az ilyen esetekben a bujtatott kamera nem lesz a véletlen gyermeke, nem válik a kötetlen humor eszközzé és nyer ideológiai tartalmat. A bujtatott kamera feladata, hogy mozaik, ne pedig törmelék halmaz keletkezzen.

- . -

A dokumentum filmmel szorosan összefügg a filmhíradó. Ez sokáig mozijaink fájdalmas pontja volt. A dokumentum film problémáinak megoldásával párhuzamosan fokozatosan javult filmhíradóink helyzete is. Itt is megmutatkozott a dokumentum filmek fiatal szerzőinek uttörő munkássága, illetve annak hatása. Szép eredményeket

értünk el, különösen az elmúlt év második felében. Bár megnehezítette a helyzetet a tényleges tudatlanság mellett a televíziói naponkénti hirdós tevékenysége. Ezt a körülményt komolyabban figyelembe kell vennünk. A televízió az események helyszíni közvetítésével, amelyeknél a néző közvetlen résztvevője az eseményeknek, vagy az esemény napján felvett és leadott filmfelvételeivel átvette az azonnali informátor szerepét. /Kérdés, hogy ezt mindig jól csinálja-e. Különösen filmjei felépítésében és képeiben néha szélsőségesen le vannak egyszerűsítve./ A filmhirdő első reagálása erre a tényre fölöslegesen radikális volt, - amely abban nyilvánult meg, hogy a filmhirdő tradíciós formában nem fejlődött tovább. Ennek káros hatását a gyakorlat bizonyította be. A filmhirdőknek meg van a helye a mozikban.

Ahogy mondják a televíziós konkurrencia átgondoltabb, érdekesebb és vonzóbb munkára kényszerít. Ez a megállapítás nem egészen pontos: általánosságban a filmhirdőnek meg kell tanulnia azt a formát, amely különbözik a tradícióktól. Ugy vélem, hogy az elért eredmények, csak megerősítik ezt a gondolatot. A filmhirdő utja a véletlen felvételek halmazából a jól megszerkesztett számokhoz vezet. /Ennek a problémának a megoldását elősegíti, ha az egyes kiadásoknál feltüntetjük a szerzőt./ A "jól megszerkesztettség," nem azonos a "tematikusság"-gal, mely utóbbit, csak különleges esetekben alkalmazhatjuk. /Szilveszter./ Még pedig azért, mert a filmhirdők legfontosabb tulajdonsága a világosság és sokoldalúság. Jól megszerkesztettség alatt az egyes felvételek átgondolt felépítését, ügyes vágását, és tökéletes kommentárját értjük. Tavaly ősszel láttam néhány ilyen jellegű számot.

Egyes kiadásokban nő a külföldi anyag aránya, ami szükséges ahhoz, hogy nézőink kiismerjék magukat a nemzetközi eseményekben. Véleményem szerint a kétfajta hirdő közül a "A hét filmen" /Tyzden vo filme/ a jobbik, mert gazdagabb, élőbb és több külföldi anyagot tartalmaz. A "Csehszlovák filmhirdő" /Ceskoslovensky Filmovi tydenik/ jobban megőrzi a régebbi arculatát, vontatottabb, hivatalosabb és kevésbé érdekes.

A legnagyobb eredmény, hogy javulnak a hazai felvételek. Elhagyják azokat a formákat, amelyeket oly kitűnően parodizáltak a szovjet Serjozkában.

A hazai felvételek javulása egyéb szempontból is jelentős. Ugyanis azt akarjuk, hogy a külföldi hirdőkben is megjelenjen.

Tavaly kezdtek olyan híradó felvételeket készíteni, amelyeket a mi operatőrjeink vettek fel külföldön. Ezeknek a felvételeknek inkább zsánerkép, vagy tárcsa jellege van, mert egyes szerzők dokumentum, vagy népszerű tudományos munkásságának "melléktermékei". Híradói szemszögből nézve gyengébbek /elvesztették aktualitásukat/. Tény azonban, hogy a mi szemünkkel látnak. Ez a körülmény azt bizonyítja, hogy tovább kell fejlesztenünk ezt a gyakorlatot.

"Testnevelés és sport" /Telovysnova a sport/című havi sport-híradóinkban F. Papousek dokumentum filmjeiből ismert nézeteit juttatja érvényre. A testnevelés igazi fogalmáért folytatott szívós harca csodálatraméltó és eredményes. A "Mezőgazdasági havi híradó" /Dolnohospodársky mesiacnik/a mezőgazdaság tematikájának széles területei ölelik fel.

A filmhíradónak harcolnia kellene a kép és a kísérszöveg frázisai ellen, jobban kell vigyáznia a kommentár nyelvi tisztaságára, azaz liquidálnia kell egyszer s mindenkorra a helytelen kifejezéseket /átbeszélés, kitárgyalás-hoz hasonló, le nem fordítható új cseh kifejezések/. Hasznos volna olykor több józanság a szövegben és a szpiker intonációjában/ez nem azonos a monotonssággal/. Kissé sablonossá vált hazai felvételeink családias hangneme. A külföldi felvételeket pedig szarkazmussal és néha felesleges hangoskodással kísérfjük.

A filmhíradóban nem szabad megengednünk az egyszerűsítéseket. A nemzetközi híradók néhány típusa azt mutatja, hogy ez nem szükséges. És feltétlenül fontos a publicisztikai őszinteség. Ez nélkülözhetetlen ebben a zsánerben. Hiszen éppen ez az a tulajdonság, amelyik megkülönbözteti a dokumentumot a híradó filmtől.

/FILM A DOBA, 1962.3.sz./

F.W. VÖBEL:

ELKÖTELEZETTSÉG?

/A fiatal német filmről/

"Nyilvánvaló csődbe jutott minden elv, amely szerint nálunk eddig filmet gyártottak és rendeztek - és ez soha vissza nem térő alkalom", - írta Enno PATALAS, arra az alkalomra célozva, hogy lehetőség nyílt a német film boncainak likvidálására és egy új német film megteremtésére.

A német film egy szomorú korszaka, remélhetőleg, végetér, s kezd megteremni gyümölcseit azoknak a kritikusoknak, a felelősségteljes elégedetlensége, akiknek sok éves bírálatát és iránymutatását a filmipar nem volt hajlandó figyelembe venni. Szomorú, hogy végül is csak a gazdasági és nem a már régóta megnyilvánult művészi csőd teremtett tabula rasa-t. Sajnálatos, ha nagyon jellemző is, hogy országunkban jelszavak örömteli elfogadása elapján készültek a filmek, még akkor is, ha ezeket a jelszavakat nem a biztosító vállalatok reklámfőnökei agyalták ki, hanem a kormány. A filmipar két hírneves cégét likvidálták - s végre elérkezett az a pillanat, mely remélhetőleg a mi országunkban sem marad kiaknáztatlanul. Az oberhauseni 1962-es kisfilm fesztivál alkalmából "Papa mozija halott" címmel a fiatal németek manifesztumot hoztak nyilvánosságra. Már előtte Joe HEMBUS /A német film nem is lehet jobb/ és Walther SCHMIEDING /Művészet vagy kassza?/ cikkeikben megtámadták a német filmet és különösen KAUTNER, HOPFMANN, STAUDTE és THIELE munkásságát vették bonckés alá. A FILMKRITIK című lap, melyet Enno PATALAS és WILFRIED BERGHAHN ad ki, valamint a JUNGE FILMKRITIK c. mozgalom, amely minden évben egyéni díjakat ad ki

igy például "egy ismert rendező leggyatrább műve" vagy "az év legrosszabb produkciója" elnevezésű "díjakat", végre szélesebb visszhangot kapott. Még a FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG kritikus-a, Karl KORN is az UFA gazdasági összeomlása alkalmából vezércikkben foglalkozott a fiatal németek manifesztumával és támogatásáról biztosította őket, csatlakozván a "Papa mozija halott" jelszóhoz. /A jelszó egyébként a francia ARTS c. hetilaptól származik, a TAVALY MARIENBADBAN-ról írt kritikája címél használta Jean-Louis BORY, a filmre alkalmazva a francia baloldal "Papa Algériája halott" jelszavát. A szerk./

És ezután persze jelentkeztek a különféle elméletcskék, mint Arthur BRAUNER "kockázatos /reszkir/ hullám" javaslata "kockázatos témák" kis befektetéssel való megvalósítására, vagy a STAR ALLIANZ /SZTÁR SZÖVETSEG/, melynek keretében Maria SCHELL és O.W. FISCHER szándékoznak bonni támogatással megmenteni a német film becsületét, filmre óhajtván vinni "a német kultúra és a német gondolat örök értékeit." /Első tervük SCHILIER: MARIA STUART c. drámájának megfilmesítése, Maria SCHELL főszereplésével. A szerk./ Ugy véljük, kár volna ilyesmikkel az utolsó nézőket is elriasztani a német filmtől.

Azonban az oberhausení manifesztum javaslataiban foglalt tervek is vitathatók. A manifesztum a többi között ezt mondta: "A hagyományos német film összeomlása végre kihuzza a gazdasági talajt egy általunk elutasított szellemi magatartás alól. Ezáltal az új film lehetőséget kapott a megszületésre... Ennek az új filmnek új szabadságra van szüksége. Meg kell szabadulnia a szakmában eddig gyakorolt konvencióktól. Meg kell szabadulnia a kereskedelmi partner befolyásától. Meg kell szabadulnia az érdekcsoportok beleszólási jogától."

A manifesztum a pénzügyi kérdéseket is szőnyegre hozta: "Tíz filmet öt millióért" s elég realista módon azt is hozzáfűzte, hogy már három sikert film bevétele elegendő volna mind az öt film beruházási költségeinek fedezésére. Időközben azonban a terveket átdolgozták. Ujabban IFJU NÉMET FILM elnevezési alapítványra gondolnak, amely egy fiatal gyártási vállalat támogatásával induló tőkét biztosítana. Ennek a társaságnak, szigorú ellenőrzés mellett, nyereség nélkül kellene dolgoznia. Hogy ebből a tervből mennyi valósul majd meg, még nem tudjuk. Azonban nyilvánvalóan konkrétizálni kell majd még, mint minden egyéb javaslatot is, amely az

an. MÜNCHENI CSOPORT-tól kiindult. Az is nyilvánvaló, hogy ez még nem az oly régen óhajtott mindenható gyógyír a német film sebeire. Nem várhatunk csodákat, mert az utóbbi években nagyok sok mindent elpocsékoztunk és elmulasztottunk; így például nincs központi német filmarchivumunk, még csak szóba sem került egy filmfőiskola létesítése, a legtöbb egyetemen még mindig mostohagyerek a film, csupán egy folyóirat van Nyugat-Németországban, amely filmzsurnalisztika helyett filmkritikát művel... nem, csodákat valóban nem várhatunk.

Azonban vannak biztató kezdetek, főleg azoknál, akik nagyon nehéz, sokszor a legnehezebb feltételek mellett kényszerültek filmeket csinálni, és akik mégis hajlandók voltak művészi és gazdasági kockázatot vállalni és akik mindezek után olyan filmeket gyártottak, amelyek az átlagos kereskedelmi produkcióinkhoz viszonyítva valóban új utat jelentettek a filmben. Elsősorban DOMNICK: JONAS, és GINO; Herbert VESELY: TÖBBE NEM MENEKÜLNI és DIVAT A VAROSBAN, valamint EGY SZÜNÉT PORTRÉJA; továbbá Peter SCHAMONI és Alexander KLUGE: BRUTALITÁS KÖBEN, Peter SCHAMONI: BODEGA BOHÉMIA, Haro SENFT: A HID, és PETIÉNCÉ; STROBEL és TICHAWSKY: KULOS A NYAKBAN, JEGYZETEK A REGI MALOMVÖLGYBŐL; Hans SACHS és Karl SCHÜTTLER: EMBER AZ ALAGSORBAN; Hans-Jürgen POHLAND: A TEGNAP AUTÓI, A MA UTAI, A HOLNAP EMBEREI c. filmje, akinek TOBBY c. első filmje azonban sikertelen volt. Természetes, hogy ezek a filmek nem mind zseniális alkotások, főleg, ha összehasonlítjuk őket más országok csucsprodukcióival. És Hansmartin ESSER-nek igaza van, amikor úgy véli: "elérkezett az új német film órája, de csak akkor, ha utánpótlásunk felismeri, hogy a formális tehetség mellett tematikai elkötelezettségre is szükség van."

Az Oberhauseni manifesztum aláírói eddig többnyire kisfilmeket csináltak. Való igaz, hogy a gyakorlatban külföldön, pld. Franciaországban, Angliában és Lengyelországban, a kisfilm a kísérletezés területe. A legjelentékenyebb mai filmrendezők a kisfilmtől kerültek a játékfilmhez, így Karel REISZ, Georges FRANJU, Francois TRUFFAUT, Alain RESNAIS, hogy csak a legismertebbeket említsem. Azonban mindannyiukban volt valami közös, mégpedig a tematikus elkötelezettség. Hogy az említetteknél maradjak és csak néhány filmcimet említsek, Karel REISZ forgatta a WE ARE THE LAMBETH BOYS' és a SZOMBATON ESTE, VASÁRNAP REGGEL c. filmet, Georges FRANJU csinálta AZ ÁLLATOK VERE és a RÓKKANTAK SZÁLLÓJA /HOTEL DES INVALIDE-

DES/ c. filmeket; TRUFFAUT mielőtt megrendezte volna 400 CSAPÁS és LŐJJ A ZONGORISTÁRA c. filmjét, a LES MISTONS-t forgatta, Alain RESNAIS mielőtt megcsinálta volna a SZERELMEM, HIROSIMA-t, előtte a mind a mai napig betiltott A SZOBROK IS MEGHALNAK és az ÉJSZAKA ÉS KÖD c. filmeket forgatta. Hogy az ilyen tematikai elkötelezettség szinte elengedhetetlen feltétel, azt, úgy látszik, a müncheniek is érzik. Arthur BRAUNER-hez írt nyílt levelükben a többi között például azt kérdezték: "Osztja-e azt a véleményünket, hogy a német filmnek nem is annyira új témákra, mint inkább új alkotókra van szüksége? Osztja-e azt a véleményünket, hogy egy film ötletét és megvalósítását egységes szellemi koncepcióból kell meghatározni?"

A francia új hullám legjobb példáin azt bizonyítja, hogy nem is annyira "kockázatos témákra" van szükség, hanem inkább filmalkotókra, szerzőkre. Egyébként a francia új hullám is egy olyan időpontban született, amikor a francia filmgyártás csődben volt.

Egy nyilatkozatban Georges FRANJU azt mondta: "Nem elég kérdezni ahhoz, hogy felállítsunk egy tételt, hanem válaszolni is kell. A rendezőnek állást kell foglalnia. El kell mondania saját véleményét a dolgokról..." Hozzátehetnénk ehhez, hogy továbbá az sem elég, ha a törvénykönyv ismert paragrafusait, vagy a társadalmi közvéleményt segítségül hívva, a még le nem győzött multat úgy akarnánk leleplezni, hogy "leplezetlen nyíltsággal" mutassunk be bizonyos dolgokat. Mert ebből többnyire csak az fog kiderülni, amit Walther SCHMIEDING állapított meg: "Végül is leplezetlenül nyílt többnyire csak a fiatal női főszereplő bluza szokott lenni..."

FRANJU követelménye elkötelezettséget jelent. Olyan elkötelezettséget, amely minden téma feldolgozásánál nemcsak érdekeltséget jelent, hanem annál sokkal többet. Mert ha az elkötelezettséget következetes elkötelezettségnek fogjuk fel, annak igen nagy jelentősége van. Egy GRIFFITH, EIZENSTEIN, STROHEIM, CHAPLIN, MURNAU, BUNUEL, VISCONTI, BRESSON nagy filmjeinek elkötelezettsége megmutatták, hogy ez mit jelent. Elképzelhetetlen lett volna, hogy ezek a rendezők "megfilmesítenek" egy témát.

A következetes elkötelezettség természetesen szubjektivitást vált ki. Ám Jacques RIVETTE szerint a filmalkotó "olyan művész, aki első személyben beszél." Mert a film állításainak csak ebben az esetben van átütő ereje, a frázisok hamar lelepleződnek

- és nemcsak a politikai frázisokra kell gondolnunk. Az elkötelezett film éppen ezért nem felelhet meg Friedrich LUFT ábrándjának, aki azt mondta: "A film önmagunk elfeledtetésének eszköze. Eltörli a nézőt. Felszippanntja a vászonra, elveszejtí az ott feltalált mágikus kép-büvöletben. A lényeg, a beteljesülés a transz." Azonban a transz, akármit is mondjanak a sznobok, éppen az ellenkezője a művészetnek.

/FILMSTUDIÓ 35, 1962. MÁJ-JUN-JUL. szám./

- . -

