

C 46211

F I L M K U L T U R A

FILMELMÉLETI ÉS FILMMŰVÉSZETI SZEMLE 15. SZÁM  
1962. NOV.-DEC.

	Oldal
Ivan FIRJEV: Referátum a Szovjet Filmművészeti Szövetség IV. plénumán .....	3
F Ó R U M	
Dr. HARSÁNYI István: A tömegkommunikáció jelentősége a társadalmi életben .....	11
V I T A	
Pier Paolo PASOLINI: A film és az irodalom stilisztikai fordulatai .....	33
Vita a szovjet rajzfilmről .....	39
M Ű H E L Y	
Sz. JUTKEVICS - A. KARANOVICS: Gőzfürdő /Forgatókönyv/..	55
V. NYIZSNYIJ: Eisenstein rendezői óráin .....	85
A D A T O K É S T É N Y E K	
Hollywood a háborúban /Vladimir POZNER visszaemlékezései/	131
S Z E M L E	
KÓTZIÁN Katalin: Két és fél hónap Egyiptomban .....	167
KARCSAI KULCSÁR István: Amatőrfaim és filmkultúra .....	181

OK : 2

h. 1907. 16



A szerkesztését és kiadási felelősét:  
a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója

Szerkesztő: Homoródy József

Megrendelve: 1962. szeptember. Példányszám: 500  
Készült Rotaprint eljárással az MSZ 5601-54 Á és MSZ 5602-55 Á szabványok  
szerint 13,5 (A/5) iv terjedelemben 14 ábrával

62 - 10328 - FELSOOKTATASI JEGYZETELLATO VALLALAT, BUDAPEST

Ivan PIRJEV:

A PÁRT XXII. KONGRESSZUSA ÉS A SZOVJET FILM

/Referátum a Szovjet Filmművészeti Szövetség IV. plénumán/

A Szovjet Filmművészeti Szövetség négynapos plénumán Ivan Pirjev beszámolójában először a megbeszélés céljairól beszélt.

- A Szövetség Végrehajtóbizottságának IV. plénuma azért ült össze - mondotta - hogy a filmművészek megbeszélhessék azokat a feladatokat, amelyeket a párt a film elé állított, hogy megvitassák a "hogyan tovább" kérdését.

A személyi kultusz hatásáról a filmművészetben

A párt XX. kongresszusa után bekövetkezett örvendetes változásokon elgondolkodva először is arról a jótkony hatásról kell beszélnünk, amelyet művészi életünkre a személyi kultusznak és a személyi kultusz következményeinek felszámolása tett - hangsúlyozta az előadó.

Különösen fontos az, hogy éppen mi beszéljünk erről, miután, a személyi kultusz kulturális életünk egyetlen területén sem okozott olyan károkat, mint a filmművészetben. A személyi kultusz éveiben kialakult körülmények arra vezettek, hogy néhány művész feladta az elvszerűséget, nem törődött a nézők érdekeivel és igényeivel a filmjeit egyetlen ember szájaize szerint készítette. Ennek egyenes következménye volt a monumentális, idillizáló filmek megjelenése. Olyan művek voltak ezek amelyek a bengáli fény hideg tűzére emlékeztettek.

A személyi kultusz okozta károk természetesen nagyok voltak a felszámolásuk sokrétű feladatát jelentett.

S ezzel kapcsolatban egy megjegyzés: mind a mai napig előfordul, hogy néhány művész, a köztük elsősorban a fiatalok gyakran azzal indokolják művészi vagy eszmei hibáikat, hogy azok belső reakcióként jelentkeztek a személyi kultusz idejének jelenségeire. Felvetődik a kérdés, vajon nem késői-e ennek a belső reakciónak jelentkezése? Hiszen már hat év múlt el azóta, hogy a párt a XX. kongresszuson az első csapást mérte a személyi kultuszra. S nem lehet szó nélkül elmenni amellett sem, hogy még ma is akadnak olyan vádlók, akik a személyi kultusz felszámolásának zászlaja alatt a szovjet művészet alapelveit, a kommunista eszmeiséget és a művészet pártvezetését is tűz alá veszik.

A XX. kongresszus után a filmművészetben hallatlan fellendülés következett be. Egy-két tucat film helyett az utóbbi években több, mint száz teljes estét betöltő játékfilm készült. Új, friss erők törtek be a filmművészetbe. Új erőre kapott a nemzeti-ségi filmgyártás. S ami a legfontosabb, a szovjet film - kudarcokkal és tévedésekkel szegélyezett úton - végre a nép élete, igényei felé fordult. Az utóbbi két-három esztendőben egyre nyilvánvalóbbá válnak ezek az eredmények, amelyeket talán az elmúlt, 1961-es év konkrét példáján lehet legjobban illusztrálni.

#### A szovjet játékfilmgyártás 1961-ben

Az év termését vizsgálva elsősorban azt érdemes kiemelni, milyen új elemek jelentek meg a szovjet filmművészetben.

A legjellegzetesebb vonás, hogy a mai témák áttörték a frontot - az 1961-ben készült filmeknek több mint fele, /majdnem kétharmada/ a mai életből meríti tárgyát. Az idősebb és a fiatal nemzedék rendezőit egyformán jellemzi a mai problematika. Csak a Moszfilmben és a Gorkij Filmstúdióban a következő neves rendezők dolgoztak fel mai témát: Mihail Romm, Grigorij Csuhraj, Jurij Hajzman, Vlagyimir Báazov, Lev Kulidzeanov, Borisz Barnet, stb. Szergej Geraszimov és Mark Donaskoj is mai tárgyú filmen dolgozik.

De a dolog lényege nem a statisztikában rejlik, bár maguk a számok is sokatmondóak. Fontosabb ennél az, hogy még nemrég a filmművészeti élet fontos eseményeit mindig a háborús filmek jelentették; a Szállnak a darvak, az Emberi sors, a Ballada a katonáról. Jelenleg viszont már mai témájú filmek állanak a figyelem középpontjában, olyanok, mint Mihail Romm Egy év kilenc napja és Jurij Rajzman Hátha mégis szerelem? című műve.

Érdekes, mai filmekkel jelentkeznek a fiatal rendezők is, és meg kell mondani, hogy talán a szovjet film egész története alatt nem volt példa színes és érdekes rendezői bemutatkozások olyan bőségre, mint az utóbbi években. Ennek hatására a külföldi kritika szovjet új hullámról kezd el beszélni. De ezt a jelenséget két alapvető különbség választja el a francia új hullámtól. Az egyik az, hogy a fiatal szovjet nemzedék az idősebbek tradícióját átvéve és továbbvive keresi útját, a másik pedig az, hogy itt nem annyira áradó-apadó hullámról, mint inkább széles, állandó áramlatról van szó.

Az elmúlt év filmtermését nézve komoly eredményként könyvelhető el az Egy év kilenc napja, amely újító módon nyúl a szovjet értelmiség mai életéhez. Hrabrovskij és Romm tudósokat mutatnak be nekünk, nagy erővel ábrázolják az új felfedezések drámaiságát, azoknak az embereknek önfeláldozó aszkézisét, akik a tudományos hőstetteket végrehajtják.

A szovjet értelmiség másik rétegével foglalkozik az Utközben. A sajtó bőven tárgyalta a film erőnyeit és gyöngéit, egy azonban biztos: az Utközben nagy művészi meggyőzőerővel adja vissza a szovjet élet új atmoszféráját, vezetései stílusát a XX. kongresszus után.

Változatlanul kevés azonban az olyan film, amely az anyagi javakat termelő mai embereket örökítené meg: a munkásokat, építőket, kolhozparasztokat.

Egy másik központi kérdéssel, az ember és a munka kapcsolatával foglalkozik Kulidzeanov: Amikor a fák magasak voltak c. filmje, amely arról mesél, hogyan talál vissza egy ember önmagához és munkájához.

Az eddiginél élesebben vetnek fel az új filmek morális-etikai problémákat. Rajzman Hátha mégis szerelem? című filmje haragos vád a szerelemet tönkretévő álesztent, kispolgári mentalitás ellen.

Ugyanez a probléma igazolja Szaltikovot és Mittit az En nagy barátom c. filmjükben. Ez a munka kezdő rendezők alkotása, tehát az előbbinél kevésbé éretten, de tehetségesen, bátran adja fel kérdéseit a társadalomnak.

Egyik legörvendetesebb vonása az elmúlt éveknek a stílusbeli sokrétűség. Ha összehasonlítjuk például Romm és Kulidzsanov filmjét, úgy az előbbinek jellemző vonása Romm szigorú realizmusa, a képek grafikai pontossága, a gondolatok mély, éles, sokszor kontrasztos áradása - míg Kulidzsanov intonációja lírai, a pszichológiai árnyalatokat fűrkésző.

Barnet Alionka című filmjében az irodalmi vonás a vezérmotívum és a munka legérdekesebb problémája az irodalmi és képzőművészeti elemek szokatlan egymáshoz kapcsolódása. A fiatal Kalik első munkájában, az Ementem a nap után c. filmben a zenei és képzőművészeti elemek dominálnak, s különösen megragadó a film ritmusa és az indramaturgiája. A film körül élénk vita gyűrtük, egy azonban elvitathatatlan: a fiatal gárda tehetséges, kültői filmelbeszélést alkotott egy kisfiúról, aki előtt feltárul a világ szépsége.

A különböző stílusjegyekről és formákról beszélő évek, ennél beszélni kell még két másik filmről. Az egyik a Lángoló évek, amely ragyogóan használja fel a legújabb technikai lehetőségeket magávalragadó pátoaszának kibontakoztatására, a másik a Békét az érkezőnek. Itt a pátoaszt tudatosan háttérbe szorítják az egyszerű hangok és a romantikus elem más regiszterben szólal meg. Alov és Naumov ezzel a filmjükkel eddigi legérettebb alkotásukat bocsájtották a közönség elé.

A filmvászaron új hőseiről szólva az írók és rendezők érdemein kívül meg kell emlékezni a színészi alakításokról is, mégpedig elsősorban arról, hogy egyre több színész nyújt örvendetesen lakonikus, eszközmentes, árnyalt kifejezőerejű alakítások. Ezek közül is kiemelkedik Alekszej Batalov az Egy év kilenc napjában, Viktor Avdjusko a Békét az érkezőnek c. filmben és Tamara Szenina a Fel-támadás II. részében.

## Az év rossz filmjeiről

Készültek olyan filmek is a 61-es esztendőben, amiért nincs ok büszkélkedni. Ilyenek például az Aszkániai akadémikus, a Töprengés, A mi utcánk, Leányévek és még jónéhány más film. Ezek a legjobb esetben is kontármódra összecsapott munkák, amelyek a kétszer kettő = négy módszerével, primitíven illusztrálnak egy vérazegény tézist, s a művészi gondolkodásnak még legkisebb jelei sem fedezhetők fel bennük. Halaszthatatlan feladat, hogy a jövőben még a nagy mennyiségű emelkedés se szolgálhasson ürügyül a művészi-eszmei selejt gyártására. Előve el kell zárni az utját a rossz filmeknek s gondolkodni kell a kommerzfilmek színvonalának emeléséről is.

## A forgatókönyv-probléma

Változatlanul fennáll a filmek alapját adó forgatókönyvekkel kapcsolatos problémakör. Az évi filmgyártás nyugodt menetének biztosítására körülbelül évi 250 forgatókönyvre lenne szükség. Az idei évben viszont az a helyzet, hogy a szükséges forgatókönyveknek csak a fele áll rendelkezésre. Ebből a helyzetből egyedül az ügyeskedők húznak hasznot, akik kihasználva a stúdiók megezorult helyzetét, az év második felében eladják forgatókönyveiket, amelyeknek nincs semmi köze sem a filmművészethez, sem a szovjet valósághoz.

## A szovjet rövidfilm 1961-ben

A dokumentumfilmgyártás, a játékfilmgyártáshoz hasonlóan át-törri a személyi kultusz éveiben kifejezesebben kánonokat és új művészi utkeresés útjára lépett.

A kék láng emberei c. film alkotói másfél éven át filmnaplót vezettek a közép-ázsiai gázvezeték lerakásánál, együtt éltek hőseikkel, figyelték őket - s az eredmény izgalmas, embercentrikus film lett.

A dokumentumfilm fegyvertára bővelkedik a művészi formákban, műfajokban. De ezeknek felhasználása még eléggé a kezdetén tart. A film véznán sok éve egymáshoz hasonló dokumentumfilmek jelen-

nek meg, amelyeknek egyforma a felépítése, gondolati logikája, sőt még beállítása is. Ezért kellemes meglepetés, hogy az utóbbi évben néhány idősebb művész, de különösen néhány kezdő filmdokumentalista új formákat keres. A legjobban sikerültek Kopalín A nagysocra város, Kajumov: Az Éhségosztveppe, Koszacsev: Város születik és Karmen Lángoló sziget c. filmjei.

Egészséges jelenség, hogy a dokumentalisták már nem törek-  
szenek egy játékfilm hosszát elérő dokumentumfilmre, hanem inkább  
a tömör, frappáns, rövidebb fogalmazás a céljuk.

A riportfilmeknél nincs minden a legnagyobb rendben, alkotók  
elfeledkeznek arról, hogy itt nem elég egy érdekes, esetleg szen-  
zációs esemény, hanem művészi feldolgozásra is szükség van.

A filmhíradónak körülbelül ugyanazok a feladatai, mint a TV  
híradónak, ezért célszerű lenne a politikai propaganda e két ágát  
egységes szervezési keretbe vonni.

A népszerű-tudományos filmekben is javulás tapasztalható, mé-  
lyebb, eredetibb formájú filmek jelennek meg. Az Uire a csillagok  
felé, Plusz villamosítás, Segítőtérsünk, az atom című filmek kö-  
zös jellemvonása, hogy a régi száraz, akadémikus stílus helyett  
inkább publicisztikai átgondoltságra és hangvételre törekzenek.  
Ezek mellett a pozitívumok mellett bőven akadnak még negatívumok  
is. Ezek között eleősorban említendő, hogy a népszerű-tudományos  
filmalkotók állandóan alaposan elmaradnak a tudomány és a techni-  
ka fejlődése mögött, s a filmek mélyisége, ismeretterjesztő ereje  
gyakran nem áll arányban a téma jelentőségével. Feltűnően sok a  
felületes film. A filmgyártásnak ebben az ágában a hibák a terve-  
zés hibáiból erednek, a rossz tervezés forrása pedig az, hogy a  
studiók nem tartanak kellő kapcsolatot a tudomány világával.

Komoly az elmaradás az oktatófilmekben. Itt mind a mennyiség,  
mind a minőség rendkívül elmarad az igények mögött.

A rajzfilm területén a legjelentősebb változás az, hogy a  
művészek figyelme ráirányult a komolyabb témákra is, bővültek a  
műfaj határai, utkeresés indult meg s a szovjet rajzfilm is túl-  
lép a disney-i hagyományokon. Egy terület azonban teljesen ki-  
használatlan - ez a szatíra területe, amelyen pedig a rajzfilmnek  
felülmúlhatatlanok a lehetőségei.

\*\*\*



As új tehát minden területen utat tör. A feladat most ennek a folyamatnak gyorsítása, a minden olyan elavult formával való szaktítás, amely bilincsbeveri az alkotóerőket.

Ezek között első helyen a filmgyártás szervezési formája áll. Ennek a formának alkalmatlansága abban rejlik, hogy a filmeket nem művészi alkotásként kezeli, hanem ipari termékként. Ennek következtében a filmgyártásra mechanikusan átviszik a gyáripár szervezési, pénzügyi és tervezési elveit. Nyilvánvaló, hogy így a vesztés a filmek művészi minősége lesz.

Ezt a problémakört számos megbeszélésen vitatták meg és a Filmművész Szövetség végrehajtó bizottsága azt javasolja, hogy változtassák meg a filmgyártás eddigi szervezési felépítését. Az átszervezés útja az, hogy az alkotó-csoportok önálló szervezetekké váljanak - hasonlóan a folyóirat kiadókhöz, vagy szerkesztőségekhez - s a stúdiók technikai részlegét önálló gyári üzemekké alakuljanak át.

Az alkotó csoportok létrehozása első lépése a kérdés kardinális megoldásának, azaz az alkotói kollektívák önálló szervezetté való alakulásának, s a technikai bázis önálló filmgyárrá való átállításának.

Egy-egy kollektíva 6-8 filmet gyártana egy évben. Ez lehetőséget ad mobilis, művészileg összehozott kollektíva kialakulására és e kollektíva hatásos vezetésére.

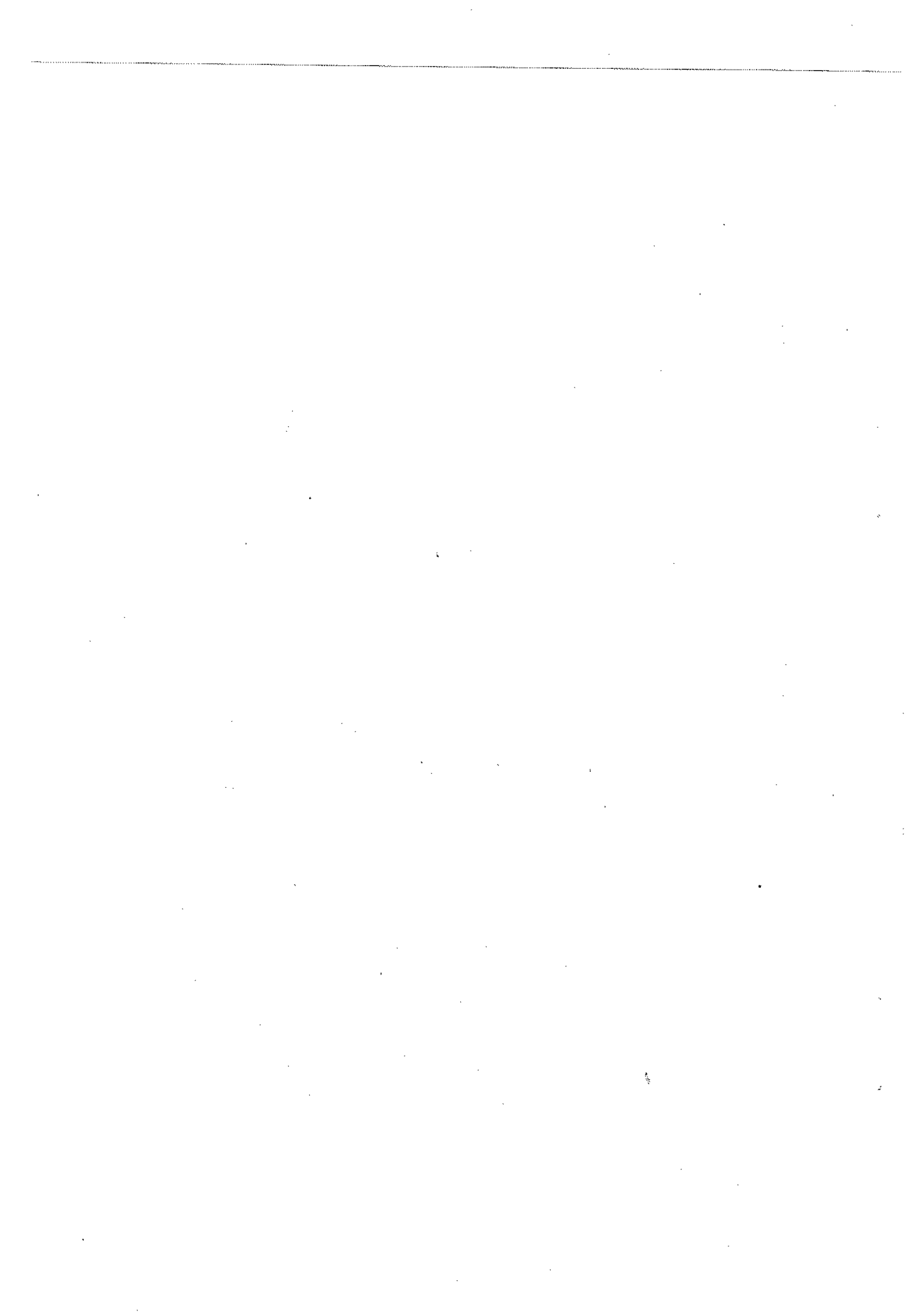
Ezzel szemben a filmgyáraknak igazi nagy ipari gyáraknak kell lenniük, sok műteremmel.

Ez az új módszer megteremtén a realis előfeltételét annak, hogy a filmalkotás folyamatában nagyobb figyelmet lehessen szentelni művészi és ideológiai kérdéseknek.

Utoljára, de nem utolsó sorban ez a szervezés nagyobb lehetőséget nyújtana a Filmművészeti Szövetségnek, hogy aktiv módon bekapcsolódjék és hatást gyakoroljon a stúdiók kollektívájának tevékenységére, a politikai-felvilágosító munka színvonalára.

Más szavakkal: a javasolt szervezési változások előnyös feltételeket teremtenek a filmművészet fejlődése számára, s közelebb visznek azoknak a céloknak eléréséhez, amelyeket a párt a filmművészet elé állított.

\* \* \*



Dr. HARSÁNYI István:

A TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓ JELENTŐSÉGE A TÁRSADALMI ÉLETBEN

Társadalomtudósok, gondolkodók szeretik az emberiség egyes korszakait pregnáns nevekkel elkereesztelni. Századunknak bőségesen jutott ezekből a megkülönböztető jelzőkből. Ellen Key, a kiváló svéd tanítónő és pedagógiai író századunkat "a gyermek évszázad"-nak nevezte. H.G. Wells a századfordulón úgy nyilatkozott, hogy míg az előző az anyagi haladás százada volt, a huszadik század az alkalmazott pszichológia százada lesz. A következő nemzedékek - mondja - az emberi kapcsolatok olyan forradalmának lesznek tanúi, amely még jelentősebb és átfogóbb lesz, mint az anyagi forradalom, amely száz évvel ezelőtt kezdődött, s amelynek következményeit most tapasztaljuk.

Közvetlenül a mi korunkat, a két világháború utáni kort is több találó elnevezéssel illették már. R. Guardini "Das Ende der Neuzeit" címen 1951-ben megjelent munkájában arról ír, hogy a világtörténelem ujkora befejeződött. A forradalmi átalakulás korában élünk, s előttünk az emberiség múltjától lényegileg eltérő jövő áll. Egyes társadalompszichológusok korunkat a "Tömegkommunikáció korának" nevezik, mert a legjelentősebb változásokat éppen a tömegkommunikációs eszközöknek a fejlettsége idézi elő korunkban. A technika, különösen pedig a tömegkommunikációs eszközök forradalmi tökéletesedése következtében a világ olyan fokú integrálódására került sor, amilyenre eddig sohasem volt példa. A közlekedési és híradóeszközök tökéletesedése következtében annyira összezsongorodott a Föld, hogy a történelem nagy kihívásaiból, a világáramlásokból többé egyetlen népnek sem lehet büntetlenül kimaradnia, mert a kimaradás egyszerűen a lemaradást is jelenti. A napóleoni háborúk idején még hosszú idő kellett ahhoz, hogy a mozk-

vai eseményekről eljussanak a hírek Párizsba, Mar borbát dobnak Hirosimára vagy a Szuézi csatornára, a a fejlett tömegkommunikációs eszközök segítségével pillanatok múlva az egész világ értesül az eseményekről. Ennek következtében az emberek egymásra utaltságának, szolidaritás - szükségletének a foka is rendkívüli mértékben megnövekedett. Ma a forradalom, a kongói és algériai helyzet éppen úgy érdekli a világ minden lakosát, mint a koreai vagy venezuelai zavargások, mert akárhol kirobbanhat az első igazán "világháború". A jövőben nem képzelhető el szűk területre lokalizált "világháború". S ebben a tényben talán semmi egyébnek nincs nagyobb szerepe, mint éppen a tömegkommunikációs eszközöknek. Ugyanakkor természetesen jelentőségükkel egyenes arányban nő társadalmi felelősségük, ami elodázhatatlanná teszi a tömegkommunikációs eszközök társadalomlélektani határamechanizmusainak alapos, tudományos vizsgálatát. Ez indokolja azt is, hogy tanulmánykötetünket a kommunikáció és tömegkommunikáció alapvető kérdéseinek rövid áttekintésével kezdjük, szem előtt tartva, hogy jelen esetben mindezek a kérdések elsősorban a film, közelebbről az ifjúsági film vonatkozásában érdekelnek bennünket.

#### A kommunikáció mint a társadalmi élet nélkülözhetetlen feltétele

Semmiféle társadalmi élet, még a különböző állatfajok körében kialakult társadalmi élet sem alakulhat ki a társadalom egyedei között lejátszódó érintkezés, kontaktus, vagy - még fejlettebb fokon - közlés vagyis kommunikáció nélkül. Ha másért nem, a fajfenntartás biztosítása céljából elengedhetetlenül szükséges, hogy a legprimitívabb ivaros szaporodó állatfajok egyedei között is kialakuljon valamiféle kontaktus. Az őz az őzek lábnyomának szaga után találja meg fajtaazonos párját. A szarvastehént a himszarvas bögése vezeti a helyes útra. Az éjjeli molypille nagyobb távolságról is tévedhetetlenül röpül oda, ahol partnerével felveheti a nemi kontaktust.

Minél fejlettebb egy állatfaj társadalmi élete, annál fejlettebb közlési vagyis kommunikációs eszközökkel rendelkezik. Így különösen fejlettek a hangyák, méhek és természetek kommunikációs

eszközei. A hangyák nemcsak felismerik bolytársaikat, hanem érte-  
síteni is tudják egymást bizonyos számukra fontos körülményekről. A hangyák kommunikációs eszköze csápjuk, amellyel megtapogatják egymást, s e közvetlen érintkezés dönti el, hogy utjukra engedik-e vagy megtámadják egymást. De ennél bonyolultabb közlésekre is képesek. A táplálékgyűjtő hangyák és méhek újabb gyűjtőket toboroznak, ha jó táplálékforrásra akadnak. Megfigyelték, hogy a gazdag táplálékforrásból hazatért hangya egyszerű csápkommunikáció segítségével ötször több munkatársat toborzott magának, mint amelyik kevesebb táplálék mellett jött. A dolgozó méhek jellegzetes táncsal adnak hírt rajtársaiknak arról, hogy gazdag méhlegelőt fedeztek fel.

A természetek addig pontosan fel nem fedezett bioelektromos uton "tudnak" egymásról, különösen pedig a természetbolyt összetartó királynő állapotáról. Tudjuk, hogy a természetboly széthull, elpusztul, ha elpusztul a királynője. Ha a királynőt vékony ólomtorokban helyezik el, azon keresztül még átugároznak a bolyt összetartó kommunikációi. Ha azonban vastag ólomburokkal veszik körül, olyannal, amelyen sugarai már nem hatolnak át, a természetboly éppen úgy széthull, mintha elpusztult volna a királynő.

A hangya, a mész, a természet csak közösségben képes hosszabb ideig életben maradni. A közösségtől elszakított mész vagy hangya rövidebb-hosszabb idő múltán elpusztul. Laikus ember számára szinte hihetetlen, hogy a rajtól elszakadt mész néhány óra alatt életképtelenné válik. Mint ahogy a hangyatársadalom tagjainak összeköttetését, harmonikus életét a csáp, a kommunikáció szerve biztosítja, ugyanígy a mész és természetársadalomát sajátos kommunikációs eszközeik, a legfejlettebb, az emberi társadalom sem állhat fenn a tagjai közötti fejlett kommunikáció nélkül.

#### Kommunikáció nélkül nincs emberi kultúra

Több tudományág művelői igyekeztek választ kapni arra a kérdésre, hogy tulajdonképpen mi az, ami az embert minden más élőlénytől megkülönbözteti. Tudjuk, hogy Marx és Engels a szervezett munkában látták a legfontosabb emberré tevő tényezőt. Pavlov, a nagy szovjet fiziológus szerint az állat a valóságot kizárólag az érzékszervek által feldolgozott közvetlen ingerek útján észleli.

Ez az első jelzőrendszer. Az embernél többletként jelentkezik a jelzésnek egy másik, fejlettebb rendszere, vagyis az első rendszernek beszéd és egyéb szimbólumok által való jelzése. Ezzel egy olyan új tényező lép be az ember idegműködésébe, amely a környező világban való korlátlan tájékozódás lehetőségét teremt meg, egészen a tudományos gondolkodásig és a tudományos eredmények és bizonyult szubjektív élmények közléséig. A szószimbólumok segítségével történő elvont gondolkodás és beszéd, vagyis kommunikáció megteremtette a valóság második jelzőrendszerét, amely már speciálisan emberi tulajdon.

A második jelzőrendszer jelentőségét így fejtegeti Pavlov: "A szó az ember számára ugyanolyan valóságos feltételes inger, mint minden más, az ember és az állat számára közös feltételes inger. De emellett minden egyébnél lényegesen átfogóbb, és az állatok számára egyáltalán nincsen olyan inger, melyet mennyiségi vagy minőségi szempontból az emberi szóval még csak megközelítően is összehasonlíthatnánk... a szavak kivétel nélkül minden ingert helyettesíthetnek, ennél fogva létrehozhatják a szervezetnek mindazokat a működéseit, mindazokat a reakciókat, amelyeket ezek az ingerek kiváltak."\*

Az emberi beszéden kívül szoktak beszélni állati beszédről is. Ez azonban sohasem lépi át az ugynevezett emocionális beszéd fokát. Ez a fajta emocionális, állati beszéd nyilvánul meg az állatok hangadásában, kiáltásaiban, valamint az emberi indulatszavakban, szitokszavakban és fogalmi tartalom nélküli érzelmi megnyilatkozásokban. Ezzel az "emocionális"-nak nevezett nyelvvel áll szemben a tételes /angolul: "propositional"/, vagyis a fogalmi tartalommal rendelkező emberi nyelv, amely tisztán fogalmilag, szimbolikusan képes kifejezni az emberi tudattartalmakat úgy, hogy azokon a hallgatók vagy olvasók is megközelítőleg ugyanazt értik. Az állatok és az ember közötti demarkációs vonal tehát éppen itt keresendő a társadalomlélektan művelői szerint, vagyis abban, hogy az állat képtelen az ugynevezett "propozicionális", vagyis fogalmi tartalommal rendelkező beszédre. Hiába mond a papagáj az emberi szavakhoz hasonló hangsorokat, "fogalma sincs" arról, hogy

---

\* I.P. Pavlov válogatott művei. Bp. 1951. Akadémia. 487-488.1.

szavai mit jelentenek. Ez a jelentéstartalom tehát feltétlenül hozzátartozik az emberi beszédhez, s mint ahogy E. Cassirer mondja: "Egyetlenegy döntő bizonyíték sincs arra vonatkozóan, hogy bármiféle állat valaha is megtette volna a szubjektívtól az objektívhoz, az affektív nyelvtől a proпозиionális nyelvhez vivő lépést."<sup>2</sup>

Az eddig elmondottak előrebocsátására azért volt szükség, mert az emberi társadalomban létrejövő kommunikációk legjelentősebb eszköze, vagy műszóval élve: "csatornája" a nyelv azimbolum-rendszere. Sőt, ezen túlmenően, a tömegkommunikáció csaknem valamennyi formájában is döntő szerep jut a nyelvnek.

Most pedig lássuk a kultúra és a kommunikáció összefüggéseit. Az emberi kultúra mindazoknak a termékeknek, ismereteknek, hagyományoknak, jártasságoknak, nézeteknek az összességét foglalja magában, amelyeket egy embercsoport magáénak vall és nemzedékről nemzedékre továbbad. Ebben az is benne foglaltatik, hogy a kultúra kommunikáción alapszik. Kommunikáció nélkül senki sem lehet részese a kulturának, igazán emberre csak olyan társadalomban élő ember válhatik, aki bele tud kapcsolódni a társadalom kommunikációs áramköreibé. A kultúra társadalmi történése, azoknak a kölcsönhatásoknak az összessége, amelyeket az emberek ingerek és az ingerekre adott reakciók formájában gyakorolnak egymásra. A kommunikáció az élő organizmus minden ugynevezett társadalmi funkciójának az alapja. Ez teszi lehetővé az ember számára azt, hogy más emberek tapasztalatait felhasználja, s ily módon megtanulhassa azt is, amit saját idegrendszerével, közvetlenül, nem élt át. Az egyén a kommunikáció segítségével válik képessé arra, hogy egy gondolatot, eszmét, vélekedést kifejezzon, és egy másik személybe vagy más személyekbe belevigyen, s ezen keresztül bekapcsolódjék a társadalom, a kultúra áramába.

### Mi a kommunikáció

Ezek után rátérhetünk a "kommunikáció" pontosabb meghatározására. Kommunikációról akkor beszélhetünk, ha egy ember /vagy közösség, csoport/ tudattartalmát - rendszerint nyelvi vagy egyéb

x E. Cassirer: An essay on man. New Haven: Yale Univ. Press, 1944.

szimbolumok segítségével - abból a célból közli más emberrel vagy embercsoporttal, hogy őket valamilyen irányban befolyásolja. R.A. Spitz a következőképpen határozza meg a kommunikációt: "A kommunikáció egy vagy több személy minden olyan irányított vagy nem irányított cselekvése, amely egy vagy több más személy észlelését, érzelmét, gondolkodását vagy cselekvését szándékosan vagy nem szándékosan módon befolyásolja.\*"

Mint látjuk, a két meghatározás lényegileg egyezik. Az első azonban határozottan hangsúlyozza a közlő tudatát és célját. Felfogásuk szerint az igazi kommunikációhoz ez a célra irányulás és tudatoság valóban fontos mozzanata a kommunikációnak.

A kommunikáción belül a következő tényezőket kell megkülönböztetnünk:

1. A kommunikátor, vagyis a közlő, a közlemény forrása;
2. A kommunikáns-nak nevezett befogadó, felfogó, akinek föl kell fogni a közleményt, mint a rádió vagy televízió készüléknek a leadóállomás műsorát;
3. A kommuniké, vagyis a kommunikáció tartalma, az információ anyaga;
4. a kommunikációs eszköz, a csatorna vagy a médium, amelynek segítségével a kommunikáció megvalósul /Nyelv, film, rádió/;
5. A kommunikáció által a kommunikánsban létrehozott adekvát, vagyis megfelelő hatás. Tehát az a reakció, amelyet a kommunikáns a felfogott kommunikációra ad.

A Hartley és Hartley által szerkesztett kézikönyv\*\* állásfoglalása alapján elfogadhatjuk azt, hogy megvalósult kommunikációról mindaddig nem beszélhetünk, amíg a kommunikét, a közleményt, az információs anyagot valaki föl nem fogta, meg nem értette. Hiába ordít például a hangszóró a sivatagban, ahol egyetlen ember sincs, aki felfoghatná közleményét, hiába harsog egy embertömeg előtt egy nagy szónok olyan nyelven, amelyet a jelenlevők közül senki sem ért meg. Egy író hiába írja meg a világ legszébb szerelmi költeményét, ha nem akad értő olvasója. Egy zene-

\* R.A. Spitz: Die Entstehung der ersten Objektbeziehungen, Klett, Stuttgart, 1957, 37.1.

\*\* E.L. Hartley und R.E. Hartley: Die Grundlagen der Sozialpsychologie, Rembrandt Verlag Berlin. Az amerikai eredetiből fordította Ursula Saar, 1955. Ez a könyv egyik főforrásunk.



szerző hiába vall csodálatos gazdag érzelemlágyáról, ha nincs fül, mely felfogná, nincs idegrendszer, mely rezonálni tudna rá. Természetesen akkor sem valósul meg igazi kommunikáció, ha egy író írásait olvassák, egy plakáttervező plakátjait nézik ugyan, de senki sem érti meg, hogy mit akar kifejezni. Ha a világ legkiválóbb tudósa tart előadást népes közönség előtt, de a hallgatók között nincs senki, aki meg tudná érteni, se tudná dolgozni mondanivalóját, nem jön létre kommunikáció. Viszont egy szerelmes mosolya vagy pillantása kötetnyi kommunikációt jelenthet a szerelmes partner számára, aki teljesen megértette a kommunikátor kommunikációját. A kommunikáció megvalósulásának tehát éppen annyira feltétele a kommunikáció felfogása, befogása, mint a kommunikátor közlése. Mindezek együtt valósítják meg a kommunikációt.

### A kommunikáció értéke

A kommunikáció információértéke attól függ, hogy milyen mértékben csökkenti a kommunikáció bizonytalanságát, illetőleg milyen mértékben fokozza biztonságukat, milyen mértékben könnyíti meg a helyes választást, az elhatározást /decision/. Lássunk egy példát.<sup>1</sup>

Ha egy négyzet négyes, vagyis összesen 16 elemből álló fiókrendszeren belül csupán egyben van sütemény, akkor  $1/16$  a valószínűsége annak, hogy valaki egyszerre a süteményt tartalmazó fiókot húzza ki. Ha azonban közbejártzik egy közlés, vagyis egy kommunikáció, amely felvilágosít arról, hogy a sütemény a baloldalon lévő nyolc fiók egyikében van, akkor a valószínűség már kétszeresére emelkedett, vagyis  $1/8$ -ra nőtt. Ha ez egy közlemény információ anyaga, mint például ebben az esetben is, felére csökkenti a választási lehetőségeket, azt mondjuk, hogy az információ egy egységnyi /"bit:"/ értékű. Minél nagyobb a közlemény információértéke, annál nagyobb értékű a kommunikáció. Ha például egy könyvtáros 100 könyv közül az éppen legmegfelelőbbet adja oda az olvasó kezébe, akkor utbaigazítása, közleménye, vagyis kommunikációja teljes értékű. Ugyanezt mondhatjuk egy olyan szónoki beszédről

<sup>1</sup> Másik fő forrásunk nyomán: G. Lindzey szerkesztésében: Handbook of Social Psychology. Addison-Wesley, Cambridge, 1954.



is, amely véglegesen meggyőzött valakit, vagy akár egy széleskörű hallgatóközönséget arról, hogy kire érdemea szavazni, vagy ha egy film vagy egy könyv a néző vagy olvasó aktuális szükségletét teljesen mértékben kielégítette.

### A kommunikációs kontinuum, vagyis a kommunikáció szintjei

A kommunikáció megvalósulhat két személy között. Egyikük a kommunikátor, másikuk a kommunikáns. De az is lehet, hogy valaki egyszerre két, tíz, száz, vagy ezer emberrel közöl valamit. Sőt az is lehet, hogy a sajtó, a könyv, a film, a rádió, a televízió segítségével ezeezrekkel, sőt milliókkal közli a kommunikátor a maga közleményeit. Minden esetben kommunikációról van szó, de más-más szinten. Azt mondhatjuk, hogy a kommunikáció területén folytonosság, vagyis kontinuitás van a szerint, hogy hány emberre hathat egyidejűleg vagy egymásután a kommunikációs eszköz. Vannak négyzetesméretű, közép szintű és tömegkommunikációk. S valamennyi között számtalan az átmenet. Egy lélektani szakfolyóirat természetesen kevesebb kommunikánsra számíthat, mint egy napilap. Egy tudományos felfedezést megörökítő film kevesebb nézőre, mint egy remekbe sikerült filmdráma; egy ismeretlen nevű szónok is kevesebb hallgatóra, mint például az ENSZ főtitkára. S ugyanez a helyzet a kommunikáció minden egyéb területén is. Az elmondottak értelmében beszélhetünk a kommunikáció "V" szimbólumáról. A V számának egyre szélesebb nyílása jelzi a kommunikánsok számának fokozatos növekedését. A két szár találkozása alul az egy kommunikátor és egy kommunikáns közötti kommunikációt jelzi, felső nyílása pedig a tömegkommunikáció szintjét.

Meg kell még jegyeznünk, hogy a kommunikáns lehet több személy is, sőt lehet egész csoport, vagy akár tömeg is, amely közösen fogalmazza meg kommunikációját. Lásd például a békeemegyalom tagjainak kiáltványait, vagy egy nemzet vezetőinek felhívásait, rendelkezéseit, a törvényhozószerv által megalkotott törvényeket.

### Mi a tömegkommunikáció?

/Massenkommunikation; mass communication/

Tömegkommunikáción a kommunikációnak azt a fajtáját értjük, amelyet valamilyen tömegkommunikációs eszköz segítségével közvetítenek, s amelyet olyan széleskörű közönség fog fel, hogy abban

az illető társadalmi közösség, például nemzet valamennyi fontos  
alcsoportja képviselve van. /L. Hartley és H. 110.1./ Mint látjuk,  
ebben a meghatározásban vannak bizonytalan tényezők. De nem is  
lehet ez másképpen, mert pontos számokban ezen a téren nem is le-  
het beszélni. Minél nagyobb egy közösség, amely egy bizonyos kom-  
munikáció esetében elvileg egyáltalában szóba jöhet, annál nagyobb  
a tömegkommunikációsok száma. Magyar viszonylatban bizvást beszél-  
hetünk tömegkommunikációról, ha a kommunikációsok száma a százazres  
nagyágrendben helyezkedik el. USA-viszonylatban tömegkommuniká-  
ciók esetében milliók tömegekre kell gondolnunk. Az viszont igen  
fontos, hogy csupán olyan közléseket vonjunk a tömegkommunikáció  
körébe, amelyek rendkívül széles, heterogén és az egész közösséget,  
nemzetet, vagy éppen nemzeteket átfogó közönséghez eljutnak. Gon-  
doljunk például a nemzetközi rádió- és televízió adásokra, vala-  
mint a filmekre. A szinkronizálás technikájának fejlődése egyre  
szélesebb körűvé teszi a film által megvalósított tömegkommuniká-  
ció kommunikációsainak tömegét.

#### A tömegkommunikáció eszközei

A tömegkommunikáció fogalmának használata egészen újkeletű.  
Ezért érthető, hogy sok tekintetben még nem alakult ki vele kap-  
csolatban egységes felfogás. Így például a négy-öt évvel ezelőtti  
keletkezett irodalomban a televíziót még nem számították egyér-  
telmién a tömegkommunikációs eszközök közé. Valamennyi emberlakta  
területen valóban még ma sem lehet tömegkommunikációs eszköznek  
tekinteni, mert hiszen nem juthat el mindenütt a lakosság minden  
rétegéhez, s így nem toborozhat körükből megfelelő számú kommuni-  
kációs. A technika fejlődésével és a tömegek életszínvonalának  
emelkedésével párhuzamosan azonban hovatovább mindenütt teljes  
jogu tömegkommunikációs eszköznek fog számítani. Ötven évvel es-  
előtt még a film és a rádió sem szerepelhetett a tömegkommuniká-  
ciós eszközök között.

A tömegkommunikációs eszköznek két döntően fontos kritériuma  
van. Ezek a következők:

1. A tömegkommunikáció kommunikáci könnyen hozzáférhetők a  
közönség legszélesebb rétegei számára, mégpedig úgy, hogy minden  
fontos alcsoportból megfelelő számú embert meg tudnak hódítani  
kommunikációsok táborá számára;

2. A tömegkommunikációs eszközök olyan olcsók, hogy anyagi szempontból is ugyezólván mindenki számára elérhetők. Csak így biztosítható a nagyszámu, heterogén publikum.

Ezeknek a kritériumoknak alapján megállapíthatjuk, hogy a mi társadalmi viszonyaink között tömegkommunikációs eszközöknek számítanak a következők:

Olcsó könyv, nagy példányszámban, sűrűn megjelenő folyóiratok /Élet és tudomány, Nők lapja/, napi sajtó /e két utóbbi, közös néven: sajtó = Presse, Press:/, film, rádió, televízió, plakátszerű, valamint újságokban, magazinokban, stb. megjelenő hírdetések.

Ime, ezek a teljes joga tömegkommunikációs eszközök. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy ezek az eszközök nemcsak tömegkommunikációk közvetítésére használhatók fel. Egy bibliapapíron megjelenő, drága, bibliofil kiadású Shakespeare azonett kötet sohasem válhatik tömegkommunikáció eszközzé. Ugyancsak nem számít tömegkommunikációnak a rádiónak a maga nemében népszerű, de tömegeket meg nem mozgató műsora. Gondoljunk az olyan adásokra, amelyekről a rádióhallgatók tömege másfelé csevarja rádióját, vagy éppen elzárja azt. Vagy gondoljunk az olyan, szinte filmnyencsoknak való mozidarabokra vagy túlságosan tendenciozus beállítású darabokra, amelyek a közönség részvétlensége miatt hamarosan lekerülnek a műsorról, vagyis névén nevezve a gyermeket; megbuknak. De ugyanígy nem nevezhetjük tömegkommunikációnak a szakemberek részére készült tudományos vagy dokumentumfilmeket sem. Azt kell tehát mondanunk, hogy a tömegkommunikációhoz tömegkommunikációs eszközre van szükség, de a tömegkommunikációra alkalmas eszköz nem mindig szolgálja a tömegkommunikáció céljait, hanem a közlés más szintjein akarja elérni a közönséget.

2  
\*  
Felmerülhet az a kérdés is, hogy a szónokok beszédei, a színtársulatok előadásai a tömegkommunikáció körébe tartoznak-e. Erre határozottan tagadó a válasz. Semmiféle közvetlenül, vagyis szemtől-szembe hallott vagy látott produkció nem számít tömegkommunikációnak, ha még olyan nagy közönséget mozgat is meg. Ahhoz, hogy egy szónoki beszéd vagy egy színelőadás tömegkommunikációvá váljék, szükség van arra, hogy valamelyik felsorolt tömegkommunikációs eszköz közvetítse, mert csak ezek segítségével képes megvalósítani a tömegkommunikáció már említett kritériumait.

Azt jelenti ez, hogy egy vezető politikus szónoki beszéde, viaszpillantó beszámolója vagy program adó megnyilatkozása csak akkor válik tömegkommunikációvá, ha azt a napi sajtó közli, a rádió, a televízió vagy a filmhíradó közvetíti. Ebben az esetben, azonban már kétségtelenül tömegkommunikációvá lett éppen úgy, mint a nagy példányszámban kiadott és olcsó, valamint a rádió, televízió vagy film által közvetített szindarabok.

#### A tömegkommunikációk társadalomlélektani törvényszerűségei

Mindabból, amit eddig a tömegkommunikációról elmondunk, természetesen következnek bizonyos társadalomlélektani törvényszerűségek:

1. A tömegkommunikációban az egy kommunikátorra eső közönség nagysága lényegesen megnő.

2. A közölt kommunikének egyre inkább az általános érdeklődésekre kell hatnia, így feltétlenül sokat veszít "privát" speciális jellegéből.

3. A különböző tömegkommunikációk közötti különbség lényegesen kisebbé válik. Legjobb barátunknak ugyyszólván mindent elmondhatunk. Minél szélesebb lesz azonban a publikum köre, annál erősebb korlátozások, tabuk, törvények és tekintetbe veendő mozzanatok korlátozzák a kommunikátort. Mindenki, aki valaha is szerepelt tömegkommunikátorként, tapasztalhatta a kialakult szerkesztői követelményeket, a kommunikátort sokszor szinte gúzsba kötő utasításokat. Minden sajtóterméknek csaknem pontosan kialakult "profilja", sajátos követelményrendszere van, amelyhez az íróknak alkalmazkodniuk kell. De ugyanígy megvannak a maguk követelményei az egyes filmműfajoknak, rádióműsoroknak is, amelyeket a rendezők, a szerkesztők gonddal, féltékenyen, és - azt kell mondanunk - joggal védnek. Hiszen a tömegkommunikáció közönségét semmiféle terrorral nem lehet rávenni, hogy kommunikánssá lépjen elő. Azt kell neki adni, amire szüksége, igénye van, amit fel tud dolgozni, amit meghallgat, megnéz, elolvas, amihez megváltja belépőjegyét.

4. A tömegpublikum részéről egyre kevesebb egyéni, spontán érdeklődést lehet kívánni, ezért a kommunikátornak egyre nagyobb erőfeszítéseket kell tennie azért, hogy a közönség érdeklődését fölkeltsse és tartósan lebillencselje. Mit ér az a reklám, amely iránt a rajzoló, a festő, a fényképész, a szövegező nem tudja

felkelteni az érdeklődést? Viszont a jól megszervezett reklám tegnap még senkiből képes kasszasikereket biztosító szanzonekéseket teremteni. Némelyik napilap megjelenése előtt a pesti utcákon csoportokat láthatunk az újságárusok bódéi körül. Szinte mindennapi látvány, hogy mozipénztáraink előtt hosszú sorokban, türelmesen várakoznak a nekik való "kommunikére" éhes emberek.

5. A kommunikációsoknak, vagyis egyszerűen a közönségnek, aszerint, hogy a kommunikáció tömegkommunikációvá válik, egyre kevesebb közvetlen kapcsolatuk, érintkezésük van a kommunikátorral, vagyis a tömegkommunikátor meglehetősen személytelenné válik.

Mind ezek a törvényszerűségek elválaszthatatlanul hozzátartoznak a kommunikációs kontinuum lényegéhez.

#### A tömegkommunikáció társadalmi jelentősége

Mint hogy a tömegkommunikáció jelenségeivel a szó szoros értelmében "uton-utfélen", "lépten-nyomon" találkozunk, számolnunk kell annak a lehetőségével, hogy lebecsüljük jelentőségét. Pedig ez súlyos hiba volna. A demokratikus, a szocialista társadalom számára a tömegkommunikáció legfőbb, sőt talán különleges jelentősége abban rejlik, hogy az együttes élmények, az azonos tapasztalatok olyan óriási kincsét közvetíti, amely jelentős tényezője az emberek közötti kölcsönös megértésnek és megbecsülésnek. A Hartley-könyv meggyőző példákat emlit ezzel kapcsolatban. Rendkívüli jelentőségű társadalomformáló erőnek tartja azt, hogy az utcai cipőtisztító valamilyen rádió által közvetített zene ritmusára keféli az ügyvéd cipőjét, miközben az utóbbi lábujjai ugyanaznak a zenének a ritmusára mozognak. A rikkancs és a bankár a napilapoknak ugyanazokat a rovatait nézik át legelőször: a sport- és a vicccrovaot... S magunk is tetazés szerint szaporíthatjuk a hasonló esetek számát. Mert ugyan ki nem figyelt már meg mozielőadásról kitóduló könnyes szemű vagy derűs tömegeket. A közönség valamennyi tagjának egyazon élmény mozgatta meg az érzelmeit, még akkor is, ha a társadalmi ranglétra legalsóbb variánsait képviselték. Kodály Zoltán mondta egyszer, hogy eljön majd annak az ideje, hogy a pékinások operazáriákat füttyörészve járják majd az utcákat. S ha ez így lesz, akkor ebben oroszánrészükk lesz a tömegkommunikációs eszközöknek.

Kétségtelenül tulbecsülhetetlen értéke van annak, hogy egyébként sok tekintetben heterogén milliók ugyanazokban a kulturális élményekben részesülnek. Az emberi magatartás meghatározó érzelmi alapja az "attitűdök fundamentuma" alakul ki, módosul és válik egyre szélesebb rétegek közkincsévé. A tömegkommunikáció nemcsak közös rokonszenveket és ellenszenveket termel, hanem a viselkedést, a magatartást is népszerűsíti, "standardizálja". A tömegkommunikációk olyan masszív, közös élménymagot alkotnak, amely a társadalmi tudatba éppen azt viszi be, amire a társadalmi visselkedés és állásfoglalás egysége és egyensúlya szempontjából feltétlenül szükség van. A társadalmi élet mechanizmusa igyekszik kiküszöbölni az extrém variánsokat. Nos, a tömegkommunikációs eszközök a kialakult általánostól való eltérés módosítására nevelnek. Persze, alapos vizsgálatok szükségesek annak eldöntéséhez, hogy egy társadalom egészséges életéhez a társadalom tagjainak milyen mértékű egyformaságára, konformitására van szükség, az azonban nem lehet kétséges, hogy az ember egyik legfőbb feladata a helyes társadalmi alkalmazkodás. S ha csupán arra gondolunk, hogy a tömegkommunikációk szélesítik az általános érdeklődés területét, csökkentik az értelmiségiek és nem értelmiségiek iameretanyag közötti különbséget, s meghatározzák a társadalmi életben is olyan fontos "közös nevezőt", már is be kell látnunk, hogy a tömegkommunikációknak milyen fontos társadalmi szerepük van. Ha igaz az, hogy a tulhajtott egyformaság butítólag, tompítólag hat, éppen úgy igaz az is, hogy egy bizonyos mértékű egyformaság, konformitás a társadalmi rend számára életszükséglet. Egy korezerien berendezett és jól funkcionáló államban elsősorban éppen a tömegkommunikációk teremtik meg az egyformaság legkedvezőbb formáját: a külső kényszer nélküli hasonlóságot. A tömegkommunikáció befogadása ugyanis mindig önkéntesen történik.

#### A tömegkommunikációk hatásának alapja

A társadalomlélektan kutatóit mélyen foglalkoztatja az a kérdés, hogy milyen tényezőkön alapszik a tömegkommunikációk hatása. Más szóval: milyen tényezők döntik el azt, hogy a tömegkommunikációk valóban tömegek érdeklődését tudják felkelteni és ébren tartani. A vizsgálatok eredménye arra utal, hogy a leghatékonyabb tömegkommunikációk olyan személyiségi rétegben igyekeznek a figyelmet és az érdeklődést magukra vonni, amelyben az emberek tár-

adalmi helyzete, nevelése és a gazdasági különbségek a legkevésbé hatnak elválasztó tényezőként, nevezetesen az érzelmelek rétegében. Az egyébként heterogén emberek leginkább érzelmeik tekintetében hasonlítanak egymáshoz. Az olyan érzelmelek, mint a szeretet, gyűlölet, harag, félelem, rokonszenv, agresszió, bizalom, bizalmatlanság, féltékenység, undor, stb. minden ember életében közvetlen és fontos szerepet játszanak, ha még olyan nagy egyéni különbségek mutatkoznak is abban a tekintetben, hogy az emberek közötti érintkezésben milyen mértékig tárulnak fel közvetlenül.

A különböző társadalmakban kialakult erkölcsi normarendszernek éppen érzelmi hátterük mondható a leginkább közönséges. Bármilyen nagyok is legyenek egyébként a társadalmak közötti különbségek, viszonylag eléggé hasonlóan gondolkodunk a család intézményéről, a gyengék és gyámoltalank támogatásáról, a társadalmi szabályok megszegéséről, az igazságtalanságokról. Ezek az alapvető érzelmelek, felfogások átjárják egész valónkat, s szinte rosszul érezzük magunkat, ha a társadalom érzelmi jellegű előírásait megszegjük. A tömegkommunikációk éppen ezáltal képesek igen nagy, heterogén közönséget meghódítani, mert elsősorban erre az érzelmelekkel telített életterületre, erre a közös nevezőre apellálnak.

Az emberek érzelmi beállítottságának egyik gyökere az emberek iránti érdeklődés. A pletykákban, szentimentális regényekben, kalandos történetekben, a történelemben gyönyörködő embert végső fokon mindig az emberek, az emberi sorsok érdeklik. Ezért foglalkozik a tömegkommunikációk igen jelentős többsége az emberekkel, vagy - kisebb - de nem jelentéktelen részben, az antropomorf szemlélettel nézett állatokkal. Gondoljunk itt a méltán világsikerű aratott magyar természetfilmekre. Ezek közös hatótényezői között kétségtelenül megtalálható a nézők azonosulását megkönnyítő antropomorf szemlélet. Akkor értjük meg igazán ennek a tényezőnek a fontosságát, ha arra a panteisztikus, perszonalifikáló vagyis megszemélyesítő tendenciára gondolunk, amely a világ valamennyi mitoszából, népmesekincséből árad felénk.

A tömegkommunikációkra jellemző, hogy az emberi érzelmelek regiszterének rendszerét leegyszerűsítik, bizonyos pregnáns pontjait kiemelik. Megint csak a népmesékre vagy a romantikus regények emberábrázoló módjára kell utalnunk. A sűrítés, a kiemelés, a tulajdonságok, a szélsőséges formákban való bemutatás, más szóval: a szimplifikálás ugyancsak hozzátartozik a tömegkommunikáció lényeg-



géhez. Vannak bizonyos alapképletek, s az egyes tömegkommunikációk ezeknek csak variánsai. Innen érthető az, hogy a triviálisnak, például a burleszk komikumnak, a felületeseznek, a szentimentálisnak, a vulgáriusnak mondható tömegkommunikációknak igen nagy a népszerűségük.

#### Az érzelmekre hatás buktatói

Az elmondottakból világos, hogy a tömegkommunikáció sikerének egyik legfőbb alapja az érzelmekre hatás. Az emberek menthetetlenül hajlamosak a szubjektívizmusra. A ténysket is szeretjük érzelmeinkhez igazítani. Ebből származik az élet tömérdek hazugsága, sőt öncsalása, ábrándja is. Aki csak valaha is megpróbálta, tudja, milyen roppant nehéz feladat érzelmeket, hangulatokat intellektuális fáradozással megváltoztatni. Karinthy "Röhög az osztály" és "Barnabás" című írása kitűnő bizonyítéka ennek.

Éppen ezért az érzelmekre hatás igen erős fegyver, s nem könnyű az, hogy milyen szándékkal, milyen cél megvalósítására használják fel őket. A tömegkommunikációs eszközök önmagukban természetesen sem nem jók, sem nem rosszak. De társadalmilag értékes hatások elérésére éppen úgy alkalmasak, mint értéktelenekére. A tapasztalat azt mutatja, hogy az emberek sok hazugságot, fordítást, torzítást "bevesznek", ha megfelelő érzelmi beágyazásban kapják. Ezért társadalmi szempontból igen fontos a tömegkommunikációs eszközök birtokában levő értékrendszere. Egyáltalában nem mindegy az, hogy kinek a kezében vannak a tömegkommunikáció eszközei, s így kinek a hatása érvényesül rajtuk keresztül. Vannak kutatók, akik szerint a tömegkommunikációs eszközök "mindenhatóak". Csaknem döntő mértékben ezek határozzák meg egy széleskörű közösség gondolkodását, érzületét.

#### A hatáskiváltás egyéb tényezői

Jó utbaigazítást adhat a helyes válasz megtalálása felé az az elterjedt formula, amely szerint sok minden függ attól, hogy ki mit mond kinek, s milyen közvetítőeszköz felhasználásával. Vagyis igen sok függ a kommunikátor személyétől. A kommunikátor tekintélye, szavahihetősége, illetékesége igen jelentős tényező. Vannak megbízhatónak és elfogultnak, gyanusnak minősített kommu-

nikátorok. Nyilvánvaló, hogy a tömegkommunikációk csengésére érzékeny és sok tömegkommunikációt felfogó, összehasonlító emberek ezen a téren előbb-utóbb jó fültre tesznek szert, a egyre nehezebb őket becsapni. Minél igényesebbek a kommunikációnak, annál nagyobb súlyt vetnek a kommunikátor illetékességére. Vizsgálatok kimutatták, hogy egy elismert szakember nyilatkozata sokkal hatásosabban meg tudja győzni a hallgatókat egy kérdésről, mint egy mindenhez hozzászóló újságíró.

Az is igen fontos, hogy milyen a kommuniké, hogyan van felépítve, mennyire képes hatni a kommunikációnak érzelmeire és értelmére. Az érzelmekre hatásról már szóltunk, Most kell még foglalkoznunk, ha röviden is, a kommuniké gondolatmenetével, érveinek egymásutánjával. S itt már nem lehet valami egyetemes érvényű receptet mondani. Mert míg egyes vizsgálatok azt mutatják, hogy a klimaxos, vagyis a kevésbé meggyőző érvektől a legsúlyosabb érvek felé haladó szerkezet a hatékonyabb, addig más esetekben az a felépítés bizonyul hatásosabbnak, amely antiklimax néven ismeretes, s amelynek lényege az, hogy a kommunikátor a leghatásosabb érvekkel kezdi, s már itt, a kezdet kezdetén sikerül biztosítani a hallgatói, nézői meggyőzését.

A közönség értelmi színvonalától, érdeklődésétől, életkorától, szükségleteitől is sok függ. Vagyis a kommunikációnak is része van abban, hogy milyen hatást ér majd el a kommunikáció.

Ugyanígy jelentős szerepe van a kommunikációban alkalmazott kommunikációs eszköznek is. Kétségtelennek látszik, hogy tömeghatás szempontjából azok a kommunikációs eszközök törnek az élre, amelyek egyszerre hallás és látás útján hatnak. Ezeket audiovizuális kommunikációs eszközöknek nevezzük. Közükbe tartozik a hangos film és a televízió. Jelentős előnyük van ezeknek a csupán vizuálisan ható olvasással és a néma filmmel, valamint a csupán akusztikusan ható rádióval szemben. A hangos film különlegesen értékfordozó sajátosságával külön foglalkozunk egy későbbi fejezetben.

#### Kiszolgálás vagy fejlesztés?

Mielőtt rátérünk a filmnek mint tömegkommunikációs eszköznek néhány sajátos kvalitására, fel kell vetnünk még egy kérdést. Ez így hangzik: a kommunikációs eszköz csak abban az esetben vál-

hatik a tömegkommunikációs eszközzé, ha feltétel nélkül kiszolgálja a tömegek izlését, érdeklődését, szükségleteit, vagy abban az esetben is biztosítható a tömegkommunikáció "rangja", ha a közönség izlésének, érdeklődésének, szükségletrendszerének a fejlesztését igyekszik szolgálni?

E kérdést illetőleg meglehetősen eltérőek a vélemények. Van, akik azzal a hipotézissel igyekeznek leegyszerűsíteni a kérdésre adott választ, hogy csupán az kellene, hogy a tömegkommunikációs eszközök emeljék fel kommunikáció színvonalát, s a közönség alkalmazkodjék hozzájuk. E felfogás ellen az egyik legsúlyosabb ellenérv az, ha ez így volna, akkor az amerikai üzletemberek már egészen bizonyosan sikert értek volna el ezzel a módszerrel. De ennek éppen az ellenkezője tekinthető bebizonyítotttnak. Az igényesebb közönség számára sugárzott műsorok és vetített filmek sohasem voltak képesek igazi tömegkommunikációkká válni. S ezen a téren csupán lassu izlésváltozásra, izlésfejlődésre lehet számítani. Erre azonban valóban joggal lehet számítani. S a kulturpolitika egyik fontos feladata éppen az, hogy felhasználja a tömegkommunikációs eszközöknek ezt a feltételezett, részben pedig már be is bizonyított hatását.

Valamennyi tömegkommunikációs eszközre egyaránt érvényes az a tétel, hogy fejlesztő hatása annál biztosabb, minél szervezeten belül tudja összekapcsolni a kétségtelenül meglévő érzelmi szükség kipurolt eszközeivel és formáival az új mondanivalót, a magasabb szintet képviselő új, igényesebb mozzanatokot tartalmazó kommunikációt. Igen eredményesnek bizonyult például a komoly zene terjesztése céljából olyan filmek készítése, amelyekben ismert hollywoodi világsztárok szereplésével kapcsoltak össze bizonyos mennyiségű komoly zenét. Az is bevált, ha bizonyos aktuális társadalmi kérdésekben népszerű énekeseket, színészeket, sportembereket szólaltattak meg a televízióban.

Ezek a módszerek azonban csupán két feltétellel bizonyultak biztosan hatásosaknak. Akkor, ha az új, a "fentebb" cél nem árnyékolta be az eredeti szükségletet, érdeklődést s ha a közönség nem látott át könnyen a szitán, ha nem látzott ki a lóláb, nem fogott gyanút, nem érezte magát becsapva. Minden irodalmi és egyéb műalkotásban, valamint minden tömegkommunikáció esetében egyaránt fontos, hogy a hatóanyag megfelelő arányban legyen a vivőanyaggal. A gyógyszerek sem legelőrébb oldatukban a leghatékonyabbak, sőt,

könnyen méreggé válhatnak. Így a hatékonyság szempontjából minden területen van bizonyos optimálisan ható oldat. Ezt kell a tömegkommunikációs eszközöknek is kikísérletezniük és alkalmazniuk.

Nem volna tehát célravezető, ha a tömegkommunikációk az említett szempontból egyszerre merészekké válnának, s máról holnapra csak nagyon igényes, értékes anyagot igyekeznének a kommunikációsokkal közölni, s azok egyszerűben tárt karokkal fogadnák őket. A tömegizlés észrevehető fölemeléséhez türelem, idő, főleg pedig megfelelő szándék és módazetek szükségesek. A trivialitás, a paroximális izgalmak, a szimplifikált szerelom és asexualitás, a gyilkosságok és skandalumtörténetek még jóideig bizonyára a legnagyobb tömegeket vonzó kommunikék maradnak, de nem szabad lemondani arról, hogy a tömegek színvonala világszerte egyre magasabb szintre emelkedjék. S ez éppen az egyre szélesebb körökben elterjedő, csaknem mindenki számára hozzáférhető tömegkommunikációs eszközök megfelelő felhasználásával valósulhat meg.

#### A film mint tömegkommunikációs eszköz sajátos vonásai

A film tömegkommunikációs eszköz. Mindaz tehát, amit az eddigiekben általánosságban a tömegkommunikációs eszközökről mondtunk, vonatkozik a filmre is. Vannak azonban a filmnek lényegbevágóan fontos sajátosságai, sőt a többi eszközökkel szemben megmutatózott határozott előnyei is, ezért teljesen indokolt, hogy ezen a helyen külön is foglalkozzunk ezekkel a sajátosságokkal.

Kezdjük a mozilátogatás, a filmnézés óriási népszerűségével. Franciaországi adatok szerint minden francia évenként mintegy nyolcszor megy moziba. Angliában ez a szám 29-re ugrik. Magyarországi adatok szerint egy magyar ember évenként átlagosan 14-szer megy moziba. Szülők, pedagógusok tanuszkodhatnak arról, hogy az utóbbi években ifjúságunknak szinte általános szenvedélyévé vált a mozilátogatás. Sokszor erősebben követelő szükséglet ez számukra, mint a táplálkozás. Óriási azoknak a fiataloknak a száma, akik inkább étrendjüket szeretik meg, mintsem hogy lemondjanak a nagy filmsikerek megnézéséről. Sok fiatal éppen a mozi-szenvedély hajt bele a kisebb-nagyobb tulajdon elleni vétéségekbe, s a hazulról, sőt az iskolából való elmaradásnak, elcsavargásnak is egyik igen gyakori oka a mértéktelen mozilátogatás. Ez azonban a tényeknek csupán egyik oldala. Rendkívül fontos az a másik, pozitív tény is, hogy társadalmunk, ifjúságunk tömegei korszerű ismeret-

teliknek jelentős részét filmekből merítik. Egyaránt áll ez a történelemre, a természettudományokra, a társadalmi és technikai ismeretekre. Nem is olyan nehéz utána kutatni, hogy gyermekeink és felnőtteink egyaránt milyen mértékben szerzik ismereteiket a filmekből. Ezért érdemelnének meg a mostaninál sokkal kiterjedtebb szociológiai, lélektani és pedagógiai vizsgálatot a film problémái. Az iskolai oktatás, valamint az oktatás minden egyéb fajtája is hovatovább elképzelhetetlen filmillusztráció nélkül. Mindez egyre inkább fokozza a film társadalmi, kulturális jelentőségét.

### Sajátos hatótényezők

A tömegkommunikációs eszközök közül a film az egyedüli, amelynek élvezését - kevés kivételt nem számítva - közvetlen, anyagi ellenszolgáltatással kell megvásárolni. A villamoson lopva is belepillanthatunk utitársunk ujságjába, ezért nem kell fizetnünk. A rádió adásai ingyen és bérmentve - nemcsak az utcára, strandokra, munkahelyekre, autóbuszokra kísérnek el bennünket, hanem szabad bójárásuk van a tárbériókhöz, a vékony rabicfalon és fődemen keresztül a szomszédokhoz is. De olykor két házfal is átengedi a rádióhangokat a csendesebb esti órákban, s valljuk meg, nem mindig a szomszédok egyértelmű gyönyörűségére. Könyvekhez is aránylag könnyen hozzájuthat mindenki, mert például Budapesten egy könyvtár tagsági díja egy évre általában három /3/ forint, s ezért annyi könyvet olvashat el bárki, amennyit csak képes. Más a helyzet a mozival. Itt mindenkinek is kell szurnis obulusait, hogy az áhított tömegkommunikáció kommunikánsává válhassék arra a két vagy négy órára. Vagyis a film megnézése közvetlen áldozatot kíván mindenkitől. Ha pedig egyszer már valaki ilyen közvetlen áldozatot hozott, sőt előzőleg esetleg óraszámra ácsorgott, didergett és lökdösődött a várt élményt biztosító jegyért, akkor már eleve nyitott lélekkel, nagyobb hatásfokékonysággal figyel az előtte mozgó képvilágra, mintha csak úgy véletlenül, félfüllel hall valamit. Kétségtelen, hogy a filmnek ez az egyik legfőbb ereje.

A filmnézés bizonyos fokig szertartás is. Leginkább a színház hangulati atmoszférájához hasonlítható a mozié. Az egymást nem is ismerő embereket pillanatok alatt csoporttá alakítja a közös élmény utáni vágy, a viselkedésük mögött rejlő közös cél. A

mozilátogatóknak minden bizonnyal 90-nél nagyobb százalékát a film iránti konkrét érdeklődés és várakozás viszi a mozi helyiségébe. Itt aztán nemsokára kialakzik minden teretfény, a csupán a vibráló fénylegyező varázsolja a néző elé a határtalanul széles lehetőségek keretein belül az életet, a mozgást. A mozilátogató most két órán keresztül spontán és készakarva át akarja magát adni a filmélménynek. Semmi egyéb gondja nincs. Beszorult a nézők sorába, ahonnan nem akar kimenni, nem akar felállni. Gyakorlatilag semmi más nincs számára, mint a filmtörténet, a kommuniké. Jobban tudja szeparálni magát az élet sokszor kéretlenül beavatkozó mozgalmaitól, zavaró mozzanataitól, az információ elmélet nyelvén szólva: lármájától, zajától /noises/, mint a szobája négy fala közé behuzódó, vagy könyvtári olvasóteremben elhelyezkedett olvasó.

A mozilátogató hatásfokékonyságát az is fokozza, hogy közösségi, vagyis együttes élményben van része. Mindenki, aki mellette, körülötte, vele együtt a moziteremben van, ugyanazért ment oda, amiért ő. Ugyanabban az élményben akar részese lenni. S ha mindenki nevet, más az, mintha valaki egyedül nevet. S ha mindenkivel együtt a szemét törülgeti valaki szipogva, más az, mintha titkon, ajtóját behajtván, egyedül csinálja ugyanazt. Vagyis a közösségben átélt kathartikus élmény hatásintenzitása is, sőt minősége is más, mint az egyéniség, egyedül átélt hasonló élményé.

#### Téri és idői korlátozatlanág

A film egyik legnagyobb ereje az, hogy nincsenek előtte téri és idői korlátok. A mai filmtechnika minden ilyenféle problémát meg tud oldani. Igaz, hogy az irodalomnak is rendelkezésére állnak ezek a tér- és időtágító eszközök. Ott azonban az olvasó egyéni intelligenciája, műveltsége, ismeretainak jellege sokkal jobban meghatározza és korlátozza a kommuniké megértését, mint a vizuális és akusztikus eszközökkel is dolgozó film. Míg ott tömördek fogalmi tudásanyagra, fejlett elvont intelligenciára és mozgékonyan teremtő képzeletre van szüksége az olvasónak ahhoz, hogy kénszerűen maga előtt lássa például a tyuktenyéztő Romulus és Otóakar találkozását, addig a film mindezt kézzen hozhatja a mozilátogató elé. Dehet, hogy egyes kongeniális olvasóban valószínűleg és előbb is két életre Metasa Tolatoj betűi nyomán, mint a

filmben, de az egészen biztos, hogy a film élő, szemünk előtt mozgó, aktív Natasaája a tömegkommunikációk számára hozzáférhetőbb, mint Tolstoj irodalmi alakja. S ezt a film sajátos eszközeinek köszönheti.

Korlátlan tér, korlátlan idő, látható, hallható élet, mindez igen jelentős tényező. S vegyük még hozzá a perspektíva által nyújtott ugyancsak korlátlan lehetőségeket. A film, premier planban, egyszer csupán egyetlen mondanivalóval csordultig telt szempárt mutat be, máskor, esetleg pillanatok múlva madártávlatból mutat egy total plant, amelynek csupán kicsi része az előbb bemutatott mondanivaló. S az arányoknak, a távlatoknak ezzel a korlátlanul változtatható játékkal ismét olyan mértékben fokozhatók a filmhatóereje, amivel semmi más tömegkommunikációs eszköz sem vetekedhetik. Az irodalom a már elmondottak miatt, a televízió egyszerűen képernyőjének kicsisége miatt, S tegyük hozzá még: a televízió azonosítómény hatása lehet intimebb, mint a mozihelyiségben látott filmé, de sohasem lehet olyan impozáns.

#### A mozgás, a mozdulatlan életrekeltség

A mozgás, az élet, a változás, a csiraeállapotban felfedezhető tendencia bemutatására egyetlen más eszköz sem olyan alkalmas, mint a film. Az észlelés, a felfogás egyik igen fontos tényezője a mozgás. Nemcsak a színek, formák, vonalak, hangok, illatok, ezek észlelése útján ismerjük meg a világot, hanem kinezestés, vagyis mozgásreceptoraink segítségével is. Tudjuk, hogy vannak motorikus típusú emberek, akik számára éppen a mozgás, az aktivitás, a mozgással, aktivitással való azonosulás mond a legtöbbet. Ha egy ilyen ember nézi a korsolyabajnokságról vetített filmet, biztos, hogy azaz izma e egy csomó izülete a látottakkal hasonló mikromozgásokat végez. Az ilyen ember számára különleges adekvát a mozgásban beszéző film.

De van a mozgásnak, a mozgásidítésnek, még egy másik rendkívüli jelentősége is. Gondoljunk arra a csodálatosan szép magyar dokumentumfilmre, amely a ragadozó növények táplálkozását mutatta be. Ritkán láttam mozilátogatók arcán olyan mehökkentő figyelmet, mint e kis film egyik-másik jelenete alkalmával. Csodálatos az, amikor az eddig kicsinek látott valami megnő, a mozdulatlan pedig megmozdul, élővé varázsolódik. Lát- és arcbizsergető él-

mény. Ugyanugy, mint a tengervíz alatt készített felvételek. S ha azt mondjuk, hogy a tömegkommunikációs eszközöknek nem csupán a szórakoztatás, a lazulás biztosítása a feladata, hanem a tanítás is, akkor az a hipotézis bujkál bennünk, hogy a hangos film a leghatékonyabb, a legegységesebb hatásra képes tömegkommunikációs eszköz.

Ha pedig így van, akkor azt kell mondanunk, hogy - különösen a szinkronizálás és a színes film technikájának fejlődésével filmnek országlánrészre leez az egész világot átfogó egyetemes és általános, nemzetközi s egyben emberi, azaz humán tömegkultúra megteremtésében. Ebből viszont az következik, hogy a film hatás-tényezőinek, társadalomformáló erőinek a tudományos vizsgálatára az eddiginél sokkal nagyobb gondot kell fordítani.

Számtalan feladat áll azok előtt a társadalompszichológusok és neveléslelektannal foglalkozó kutatók előtt, akik a film egyéni és tömeghatásának mechanizmussal, törvényszerűségeivel akar-nak megismerkedni. Mik a közvetlen és közvetett, a diffúz és konkrét, a rövid és hosszú lejáratu hatás feltételei? Mikor melyik érvényes inkább, s hogyan érvényesül, milyen áttételekkel? Melyik életkornak milyen filmek felelnek meg adekvát módon? Milyen módon lehet elérni azt, hogy a különböző életkorú közönségre minél erőteljesebben érvényesüljenek a film pozitív hatásai, s minél kevésbé a negatív. Mik a tömegkommunikáció elméletének a filmre különösen vonatkozó törvényszerűségei? Milyen tendenciák, fejlődési csirajelenségek mutatkoznak az igény- és izlésváltozás terén?

Mind ezeknek a kérdéseknek a vizsgálatához nemcsak egyfajta szakemberre, például pszichológusra van szükség, hanem egyetemes filmtudósokra, sőt, rajtuk kívül, különböző területekről közös munkára szövetkező szakemberekből álló tudományos munkacsoportokra. Olyanokra, amelyekből a filotechnika szakértője, az esztéta, a művész éppen úgy nem hiányozhatik, mint szociálpszichológus, a neveléslelektan szakembere, a pedagógus szociológus, és a kulturpolitikus. Számtalan értékes és csak vétkesen halasztható munka vár ezen a széles területen valamennyi említett tudományág kutatóira.



Pier Paolo PASOLINI:

### A FILM ÉS AZ IRODALOM STILISZTIKAI FORDULATAI

Szerintem a film és irodalom között a különbség a kifejezés eszközeiben van, mégpedig a metaforában. Az irodalom csaknem kizárólag metaforákra épül fel, míg a filmben a metafora teljesen hiányzik.

Hogy a mesterségbeli fogások nyelvén beszéljünk, egy irodalmi mű megalkotása nem nélkülözheti a retorikát, még akkor sem, ha liberálisan, elszórtan vagy éppenséggel öntudatlanul használja is azt. Hiszem és vallom, hogy nem található sehol sem olyan irodalmi alkotás, bármilyen egyszerű vagy elemi legyen is, amely pusztán és kizárólagosan a nyelvtanra és a szintaxisra épül. Még az élő beszédet sem lehet pusztán a nyelvtanra és a szintaxisra alapozni; mindig lesz, ha bármilyen kevés is, valami metaforikus szikra a kifejezésben, a stílusnak olyan árnyalata, amelyet "természetes"-nek nevezünk.

A metafora a retorika összes elemei közül a legkiemelkedőbb. Valójában nincs olyan irodalmi mű, amelyet nem alakít, formál, jellemez valami módon egy metaforikus jellemvonás. Azt is lehetne mondani, hogy a metafora a szavak alapvető egyenetlensége. Számot vetve a képes kifejezések, az átvitel végtelen lehetőségeivel, az ember még arra is képeessé válik, hogy analogiát vonjon forró és hideg, fényes és sötét, jó és rossz között... Az átvitel egysége-sítő hatalmának semmi sem állhat ellen; bármi, amit az emberi ész felfoghat, összehasonlítható valami mással. Nézzük csak például a következő irott, vagy kimondott gondolatot: "GENNARINO /az ACCATTONE című film egyik főszereplőjének neve/ úgy nézett, mint egy hiéna" vagy "GENNARINO hiéna volt", sőt; "GENNARINO, a hiéna", vagy egyszerűen a "hiéna". No már most ha röviden áttekintjük ezt

a mondatot és leirtuk vagy mondtuk, hogy GENNARINO olyan, mint egy hiéna, egyetlen olvasónak vagy hallgatónak, aki szembekerül a szövegben a "hiéna" szóval, sem lesz kétsége az iránt, hogy az, akire gondolunk, valóban GENNARINO.

Néhány avantgárdista filmben a hiéna - GENNARINO behelyettesítésére két keretjátékkal kísérleteztek; az egyik GENNARINOT mutatta be, amint fogát csikorgatja, a másik egy hiénát ábrázol, amint inyét felhuzva vicsorított. Nem akarom azt mondani, hogy valami efféle nem lehet törvényesíteni. De érthetetlen lenne, ha egy hosszú, két órás film vetítése egész ideje alatt ezen a sikon mozogna. Ugyanakkor egy regényben a szerző száz oldalakon keresztül halmozhat metaforát metaforára; és az is való igaz, hogyha az író ezt nem teszi, amit alkot, aligha mondható regénynek.

Mégis, ha a film nem tudja közvetlenül kifejezni ezt a metaforát: "GENNARINO hiéna", ennek ellenére képes arra, hogy a nézőben ilyen benyomást keltsen, mégpedig azáltal, hogy halmozza a képeket. Ha a rendező azt akarja kifejezni, hogy GENNARINÓnak hiéna-jellemvonásai vannak, bemutathatja GENNARINOT, amint fogait csikorgatja, úgyhogy a nézőben feltámad a megfelelő képes átvitel, nevezetesen a hiéna elméleti képe, ha az állattanilag nem is pontosan hiéna, hanem párduc vagy sakál is.

A filmet gyakran összehasonlítják a színházzal. De efféle összehasonlítás nevetséges. A két kifejezésformának egyetlen alapvonása sem közös. Sokkal helyénvalóbb, ha a filmet az elbeszéléssel hasonlítjuk össze, bár mint fentebb láttuk, a képes átvitel problémája némileg ezt az összehasonlítást is fölöslegessé teszi.

A film ennek ellenére nem fölösleges le minden hasznát az élőbeszéd stilisztikai fordulatairól, amelyek ugyanúgy részeltetik az elbeszélést a maguk hasznából, mint ahogy a legidősebb fiú is az elsőszülöttség jogán részesül apja vagyonából, és éppen emiatt abból teljesen kizárni nem is lehet. Lehet, hogy különösen hangzik, de azok az élőbeszédbeli stilisztikai fordulatok, amelyek egyaránt vannak hasznára a filmnek is, az irodalomnak is, egyrészt azokból tevődnek össze, amelyek az irodalomban fiatalos, vallásos, vagy archaikus címszó alatt mindennapocak, másrészt amelyeket egy harmadik művészi dimenzióban, nevezetesen a zenében használnak szélteben-hosszában. Itt az anaforára és a reiterációra gondolok.

Ha egy író anaforát használ vagy reiterációt, az általában azt jelenti, hogy elméje igen felcsigázott állapotban van, képzelete surolja az irracionális, a kollektíve öntudatlant. Komoly, gondolatokban gazdag írónál éppen azért igen ritka, hogy ez anafora és a reiteráció fordulataihoz nyúl segítségért. A filmnél azonban ezeket a lehetőségeket a végsőkéig ki lehet használni. Egy kép ismételtetése, főleg egy komikus helyzet kihasználása érdekében, vagy egy kép anaforikus visszaidézetése azért, hogy megindítsa a mondatok vagy rövid jelenetek láncreakcióját, olyan stilisztikai formák, amelyeknek minden filmrendező tudatában van, és használja is őket uncs-untalan, szinte automatikus módon...

De az anafora és a reiteráció kérdése olyan problémát vet fel, amely már a természeténél fogva is teljességgel lényegbe vágó... Az irodalomban az anafora és a reiteráció olyan építőkövek, amelyeket tisztán és biztosan tartanak a helyükön, a "szavak", de a filmben mit jelentenek? Vegyünk példának egy filmbeli anaforát, egy jelenetet, amelyet GENNARINO éppen figyel. A kamera GENNARINO arcáról az általa figyelt jelenetre szegeződik, hátraelőre, többször is. /Az irodalomban ezt így lehetne leírni: "GENNARINO nézett... GENNARINO nézett... GENNARINO nézett..." Mi most az anafora a filmben? GENNARINO arca maga, vagy GENNARINO arca, ahogy a kamera felveszi? /A kamera ezt a hiényszerű arcot több szögből veheti fel: felülről, alulról, szemből vagy profilból, 75-ös, 50-es vagy 35-ös lencsenyílással, döntve vagy egyenesen/. Nyilvánvaló, hogy egyszerre mind a kettő, sőt, sőt, hogy GENNARINO arca nem egy találomra felezedett arc, hanem a rendező ezer lehetséges arc közül szándékosan válogatta ki /mint amikor valaki egyetlen szót választ ki egy lexikumból az ott található ezernyi más szó közül/, aztán megmagyarázták neki, hogy ezért vagy azért, de csikorgatnia kell a fogát, akár tetszik akár nem.

Nemcsak ez, hanem más dolgok is összetevői az anaforának, mint az ernyőről lehallatszó hangok, amelyek arra indítják GENNARINOT, hogy csikorgassa fogait és végül valami zenei aláfestést is.

Röviden az irodalomban az élőbeszéd stilisztikai fordulatai egyszerűek, és semmi többet nem feltételeznek, mint azt a pusztán lingvisztikai tény, hogy leírjuk őket. A filmben azonban ugyanezek az élőbeszédbeli fordulatok komplexek; megkövetelik, hogy

legalább két összetevő, egymással párhuzamos és egymást kiegészítő alkotó szerepeljen benne, más szóval: két, egymástól elválasztott szinten keletkeznek, egyik a másik tetején. Először is itt van GENNARINO arca a felvételre előkészítve, aztán ott a kamera, amely a felvételt készíti. Mielőtt bármit tennénk, ezen a két szinten meg kell tenni azt, amit meg kell tenni. Ha kiválasztottam, meghatároztam GENNARINO arcának megkövetelt kifejezését, kikészítem ezt az arcot, hiénának maszkírozom és keresek egy megfelelő helyet, amelyben azt lefényképezhetem, és akkor nagyon könnyen veszem, hogy mit is kell tennem majd a kamerával.

A két elkülönült művelet közötti látszólagos szakadék végül is eltűnik, a két művelet eggyé forr össze, amely magában véve rettentően bonyolult, főleg ha irodalmi megfelelőjével hasonlítjuk össze. Azt mondhatnánk, hogy a művészek, a kifejezések, a kosztümök, a hely, a megvilágítás kiválasztása, - ezek teszik össze az egész szótárt, hogy úgy mondjuk, ezek a főnevek, az igék, a melléknevek, a határozószók, míg a kamera mozgatásának meghatározása, hogy a kamera mennyit "lásson" stb., ez a szintaxis maga, a különböző komponenseknek egyetlen tökéletes mondatban való ritmikus elrendezése.

Szóban és írásban ezt rendkívüli gyorsasággal véghez lehet vinni, mert a szavak és a szintaxis - csaknem szimultán módon rohannak előre, folytonosságban. A film kifejezésmódjában azonban egy bizonyos fajta megzakítás van, a szünet. "A szavak" könyörtelenül, csaknem brutálisan torlódnak egymásra, a néző előtt, aztán arra várnak, hogy a kamera mögött levő elme egyetlen villantással /szintaxis/ tökéletes "mondattá" rakja össze őket.

Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy én egy tárgyalom itt ezt a két fajta alkotásmódot, /az egyik szavakat használ, a másik képeket/, mint hogyha egy és ugyanazon dolgok volnának, és mintha a szavak és képek válogatás nélküli "jelképek" volnának, amelyeket, mint egy mozaik kirakó játék darabkáit kellene összerakni és egymáshoz illeszteni. Mindennek ellenére én csak azt mondom, hogy egy szó bizonyos határok között tiszta kép is lehet; és egy kép, ugyancsak bizonyos határok között, éppen olyan logikus lehet, akár csak a szó. De ez nem is fontos. Fontos az, hogy meglássuk, vajon a viszony a szó mint szimbólum és a jelentés között hasonló-e a kép mint szimbólum és jelentése közötti viszonyhoz?

Most érkezünk el a probléma velejéhez. Hogy befejeztem, /majdnem azt mondtam, hogy megírtam/ egy filmet, úgy találom, hogy a képek jelentőségteljes volta analóg valami a szavak jelentőségteljes voltához, hogy a kinomi szóban a tartalom a közlésnek ugyanazzal az erejével szólal meg, mint a fonémiben: hogy a képnek a szóval egyenértékű alluzív ereje lehet, minthogy egy esztétikai értelemben kiválogatott analógiasorozat tetőfokát képviseli, amely - hogy úgy mondjuk - az egész stilisztikai szerkezetnek szerves része.

FILM CULTURE, 1962. I.SZ.



## VITA A SZOVJET RAJZFILMRŐL

A kerekasztal köztudomásúlag jelképes fogalom. Aki a kerekasztal köré ül le beazélgatásra, rendszerint azt sem bánja, ha az asztal ovális, négyszögletes vagy akár téglalap alakú.

Ezuttal azonban kezdetben nem is volt asztal. Székek voltak. Pontosabban karosszékek. Az asztal szerepét vetítövászon töltötte be. Azok pedig, akiket a továbbiakban a "kerek asztal részvevőinek" nevezünk, egyelőre egyszerű nézőnek érezték magukat. A Szozjuzmultfilm Studió az Iszkussztvo Kino szerkesztőségében bemutatta új műveit, amelyekről aztán az utána következő kerekasztal-megbeszélésen szó volt.

Ilymódon elsőként maguk a rajzfilmek hősei kapták meg a szót. És örömmel állapíthatjuk meg, hogy szinte egyáltalán nem találhattuk közöttük régi és bizony már eléggé megunt ismerőseinket: a jóllelkűen bősbőlő medvebocokat, a félénk, de derék nyuszikat és az ellenszenvesen jó magaviseletű kisfiukat. Azt szokás mondani, hogy jobb egy régi barát két újnál. A művészetben gyakran az ellenkezője igaz és mi örömmel ismerkedtünk meg Kapával, a kislánynyal, aki a családjában lejátezódott Nagy Kellemetlenségekről számolt be és Ujonccal, a traktorral, meg a Szozjuzmultfilm máé új hőseivel. Nem mind tetazett egyformán /és nem is mindenkinek/, de maga az a tény, hogy először találkoztunk velük, máris felkel-tette irántuk érdeklődésünket. És még régi ismerőseink is - Dida-dalszkij érdeklőfő és környezete - annyira váratlanul új alakban jelentek meg a filmvásznon, hogy a még befejezetlen Gózfürdő részleteinek bemutatása talán a leginkább biztató jele volt annak a határozott fordulathoz, amelyet komoly és jelentős témák, új drámai és ábrázolási megoldások jellemeznek, a amelyről szó volt a bemutatókat követő vitán.

## A rajzfilmek helye a filmek rendszerében

Igen, fordulatról beszélt mindenki. Egyesek "fellendülésnek", mások "átalakulásnak", megint mások "fordulatnak", újra mások "új szakasznak" nevezték... egyébként a vitában 12 ember vett részt /Arthus király legendás kerekasztalát is 12 lovag Ulte körül/ és aligha szükséges tételesen felsorolnunk mindazokat a szakkifejezéseket, amelyekkel a lovagok, azaz hogy a felszólalók meghatározták a Szozuzmultfilm jelenlegi helyzetét.

Mielőtt azonban a jelenlegi helyzetről beszélünk, elevenítsük fel a közelmúltat. Még hozzá az egészen közeli múltat. Néhány hónappal ezelőtt még Babicsenko, a Studió egyik vezető rendezője lapunk hasábjain Elég volt a rajzfilm-azablonokból! címmel cikket írt. Már maga a cím is eleget mondott, s a mostani megbeszélés résztvevői sokmindenben alátámasztották azt a kedvezőtlen képet, amelyet annak idején Babicsenko festett cikkében a stúdió munkájáról.

De ne álljunk meg a múltnál. Sokkal fontosabb megállapítani, hogy a jelenről szólva a felszólalók közül senki sem használta azt a vállveregetően leereszkedő hangnemet, amely mindeddig szokásos volt, amikor a rajzfilmről beszéltünk. Eszerint az ilyen kis műfajoktól mit várhatna az ember! Nem, most nem a "kis műfajokról", hanem a nagy művészetéről volt szó, a művészetéről, amely a legkomolyabb, a legjelentősebb témákkal is meg tud birkózni.

L. Pogozeva, az Iszkusstvo Kino főszerkesztője a rajzfilmet "a nagy gondolatok, a nagy politikai szenvedélyek művészetének, sajátosan általánosító művészetnek" nevezte felszólalásában. És amikor a vetítésen bemutatott néhány filmről szólva egyesek azt kifogásolták, hogy nem lehetett megtalálni bennük a nagy gondolatot, a nagy általánosítást, lényegében ez is azt bizonyította /bár a másik oldalról/, hogy a rajzfilm művészetéről a legnagyobb igényekkel lehet /és kell is!/ beszélni.

- Mindabból, amit itt hallottam - jegyezte meg Volpin for-gatókönyvíró -, talán a legjobban az örvendeztetett meg, amikor a gondolat hiányát kifogásoló megjegyzések hangzottak el. Az persze nagyon rossz, hogy egyes filmekben kevés a gondolat, közvetve azonban azt jelenti ez, hogy a rajzfilm "kibirja" a nagy gondolatokat. Sőt tovább megyek. Kiderül, hogy vannak művek - köztük a világirodalom legjelentősebb művei -, amelyek szinte kíváncznak



a rajzfilm után és amelyeket filmen nem is lehetne másként megoldani, mint rajzfilmmel. Most már a jelek szerint kezdi mindenki megérteni, hogy a rajzfilm sok olyan feladatot oldhat meg, amelylyel a játékfilm nem tud megbirkózni. Ezek a feladatok nem kicsinyek, sőt sokszor éppen a legnagyobbak.

A rajzfilmre kívánczó nagy irodalmi alkotásokról szólva Volpin a megbeszélés résztvevőinek "javaslatait" vette figyelembe. Sokan említették Jevgenyij Svarc nevét, akinek filozófiai mélységű meséi roppant hálás anyagot szolgáltatnak a rajzfilm mesterei számára. Szergej Jutkevics arról beszélt, hogy feltétlenül folytatni kell az együttműködést Nazim Hikmettel és sikeresen kell befejezni Jurij Olesa Három kövér című művének megfilmesítését. Majakovszkij, Svarc, Wells, Scesedrin, France - ezek és más írónévek merültek fel az értekezleten, amikor a rajzfilm helyéről esett szó a filmművészet rendszerében - ahogy nagyon plasztikusan fejezte ki A. Karanovics rendező.

Az olvasó nyilván felfigyelt már, hogy az előbb említett írók között jórészt szatirikus írókat soroltunk fel. Ez egyáltalán nem véletlenség. A felszólalók közül nagyon sokan beszéltek arról, hogy a rajzfilm milyen hatalmas lehetőségeket nyújt nagy társadalmi kicsengésű szatirikus művek alkotására. A rajzfilmnek diszhelyet kell elfoglalnia azokban a szatirikus filmhíradókban is, amelyek szükségességéről Hruscsov beszélt a kazah mezőgazdasági dolgozók értekezletén mondott beszédében.

- Valamennyiünk előtt világos - mondotta Jutkevics -, hogy a rajzfilmnek, különösen a szovjet rajzfilmnek fáradhatatlanul kell keresnie a témakör maximális kiszélesítésének lehetőségeit. Azt mondhatnám, hogy a szovjet művészet valamennyi ága közül a rajzfilm a legalkalmasabb pamfletre, a karikatúrára, a szatírára. Ez a legfőbb feladata.

A szatíráról szólva sok felszólaló hivatkozott az előzetes vetítésen bemutatott Rajzos Krokodilra. A felszólalók azt mondták róla, hogy nincs foga. Külön beszélt erről Ivanov-Vano rendező.

- A mi Krokodilunk nem elég bátor sem a témák kiválogatásában, sem az ábrázolási megoldásokban. Csak a kipróbált, veszélytelen témákhoz nyul. Ha már belevágtunk, akkor bátrabban kell dolgoznunk.

- A Krokodil érdekes gondolat - mondta Minc forgatókönyvíró. - Az első szám talán nem a legsikerültebb; nem találták meg magának a Krokodilnak és a többi szereplőnek a legjobb külső formáját, de maga az ötlet igen helyes, és úgy gondolom, hogy a jövőben gyümölcsöző is lesz. Nem szabad abbahagyni az ábrázolási forma keresését és főként éles meséket kell keresni.

A Krokodil önmagában nem sok örömet szerzett az értekezlet résztvevőinek, de sokat beszéltek róla. Hibáit külön elemezte Jutkevics, aki a többiekhez hasonlóan hangsúlyozta magának az elgondolásnak a helyességét:

- Nagyon sajnálom, hogy a Krokodil még nem jár a helyes úton. Egyszerűen nem tudok rájönni, hogy kit akar megharapni. Nagyon hiányoznak a fogai, ha szatirikus és politikai célszerűségét tekintjük. Ugy fest a dolog, mintha nem tudnánk stúdiókban szellemes, tehetséges embereket találni és velük politikai szatírárt, antiimperialista pamfletet alkotni. Pedig a téma kéznél van. A Krokodil szerkesztőségének más célt kell kitűznie és más ábrázolási megoldást kell találnia. Fel kell használni a mai grafika minden eszközét, hogy a Krokodil vasvillája és fogazata sokkal hegyesebb legyen.

M. Valkov, a stúdió igazgatója a Krokodilt ért bírálatokra válaszolva kijelentette:

- A Krokodil nálunk egyelőre még a kerítésen kívül rekedt: még csak a gyártási tervünkben sem szerepel. Az a tervünk, hogy a jövőben rendszeresen megjelentetjük, havonta legalább háromszor. Feltétlenül szükséges, hogy a Krokodil gyártására külön forgatócsoportot hozunk létre és ebbe a legjobb írókat és rajzolókat kapcsoljuk bele. Sajnos, a Krokodil szerkesztőbizottsága, amelynek tagja például Borisz Jefimov és Mark Szlobodszkoj, pillanatnyilag szinte semmit sem csinál.

Bár a szatírának különleges figyelmet szenteltek, az értekezlet résztvevői azt is hangsúlyozták, hogy a rajzfilmnek rendkívül nagyok a lehetőségei műfaji és tematikus változatosság szempontjából. Sokat beszéltek például Volpin forgatókönyvírónak és Atamanov rendezőnek a Kulcs című filmet végzett munkájáról.

- Volpin munkájában - jegyezte meg Papava forgatókönyvíró - engem leginkább az ragad meg, hogy egyszerűen egyesíti a mindennapi élet szatirikus, de alapjában véve realista ábrázolását me-

rőben fantasztikus eseményekkel. Sajnos, ezt a módezert nálunk elég ritkán alkalmazzák.

Mega Volpin is kijelentette, hogy a rajzfilmben kitűnően lehet egyesíteni különféle műfajokat.

- A játékfilmnél a pátoez gyakran hamisan cseng, rajzfilmben azonban sem a pátoez nem okoz zavart, sem a nyílt oktató szándék.- A rajzfilmnek nagy lehetőségei vannak a költőiségre is.

Ginzburg rendező a legjobb új rajzfilmekre hivatkozva a következőket mondotta:

- Az utóbbi időben viszonylag ritkán láttam rajzfilmeket és ezért különösen feltűnt nekem, milyen változások következtek be a stúdió munkájában. Amikor két évvel ezelőtt ugyanilyen értekezletre ültünk össze az Iszkussztvo Kino szerkesztőségében, a filmek levetítése után az volt az érzésünk, hogy a stúdió egyhelyben topog. Amit évekkel ezelőtt jól kipróbáltak, abból sablon lett és azt ismételtették különböző változatokban, még hozzá nem is mindig meggyőző és érdekes módon. Az az anyag viszont, amelyet ma láttunk, ezt bizonyítja, hogy a stúdió jelenleg igen érdekes és viharos fejlődés időszakában van. A legkülönfélébb, bátor keresések tanúi lehetünk, amelyek szétrobbantják a rajzfilmről alkotott szokásos, megrögzött fogalmainkat és a jövőben még nagyobb eredményekkel bízhatnak.

Az értekezők résztvevői nem szorítottak csupán optimista jóslatokra. Komoly megbeszélés folyt a rajzfilmművészet valamenynyel összetevőjéről. Legjellemzőbb talán az volt, hogy legtöbbet a forgatókönyv írásáról beszéltek, mint a filmművészet, és ezen belül a rajzfilm alkotásainak legalapvetőbb alapjáról.

#### A film alapja a forgatókönyv

- A rajzfilm a legbonyolultabb, a legizgalmasabb, a legfontosabb társadalmi problémákat oldhatja meg - jegyezte meg a vita során Minc. Ilyen vagy olyan formában szóba hozta ezt az értekezők többi felazólalója is.

A rajzfilm azonban ezeket a bonyolult és érdekes problémákat csak úgy oldhatja meg, ha teljes értékű és érdekes, gondolatokkal és cselekménnyel teli drámai anyagra támaszkodhat.

- A rajzfilm gondolatát a forgatókönyv írója adja meg - Volt-pinnak ezzel a megállapításával mindenki egyetértett. Nem meglepő, hogy amikor a rajzfilmek forgatókönyveiről volt szó, sokan tértek ki részletesen egy olyan kérdésre, amelyik a filmművészet valamennyi ágának alkotóművészeit izgatja jelenleg: a mese szerepére és helyére a rajzfilmben. Külön is beszélt erről Papava:

- Annakidején bizonyos "harc" volt megfigyelhető a forgatókönyvíró és a film rajzoló között. A mesét egyszerűen eszköznek tekintették, hogy rajzolhassanak. Mély meggyőződése, hogy a rajzfilm ábrázolási eszközeinek keresése elválaszthatatlan az új mesék, az újfajta meseszöveg keresésétől. Vegyük például a Kecsegidá című filmet. Rajz, ábrázolási művészet szempontjából rendkívül érdekes és sajátos film ez. Emellett azonban az volt az érzésem, hogy a film rajzolójának csak éppen ürügyre volt szüksége, hogy bemutathassa képességeit, kifejthesse felgyűlt ábrázolási elgondolásait. Elővette tehát a Kecsegidát. Helyette azonban, bármi mást is választhatott volna. Csak sajnálni tudtam, hogy ezt a ragyogó ábrázolási formát nemhogy banális, de egyszerűen semmitmondó mese megoldására használta fel. Pedig bármilyen rövid is a rajzfilm, meséjének világosan kirajzolódnak és pontosnak kell lennie. Hiába egyszerű rajz szempontjából a Kecsegidá, meséjének elmosódottsága akadályozza a film sikerét.

A mese kérdése merült fel az Ujonc című filmmel kapcsolatban is. Ezzel a filmmel kapcsolatban egyébként megosztottak a vélemények. Szergej Ginzburg például pozitívan értékelte a filmet. "Roppant egyszerű kis mese, de mesterien csinálták meg". Más felszólalók ezzel nem értettek egyet. Pogozeva véleménye szerint a Kecsegidának és az Ujoncnak is az a legfőbb baja, hogy nincs bennük gondolat. Ez volt a véleménye Jutkevicsnek is:

- Az Ujonc rajzbeli megoldás szempontjából nagyon tetszik nekem, meséje azonban kidolgozatlan és egyszerűen ostoba. Sikertelen kísérlet, hogy emberi formába öltöztessék azt, ami erre alkalmatlan.

Papava is ezen a véleményem volt:

- Magának a filmnek az alapötletében van valami primitívség. A mi tudatunkban a traktor teljesen meghatározott társadalmi jelkép: az új győzelemnek jelképe falun. És most ezt a magasrendű társadalmi jelképet a film alkotói holmi jelentéktelen gépecskévé

változtatják, amelynek kapcsolótáblájára szemeket festenek. Ennek a filmnek a sikertelensége azt bizonyítja, hogy amikor a stúdió új utakra lép, nem hagyhatja figyelmen kívül a belső gondolatot, amely feltétlenül a mesével függ össze. Többre becsülöm a Kulcs meséjének bonyolultságát, mint azt az "Ökonomiát" a gondolatokban, amely véleményem szerint az Ujencot jellemzi.

A Kulcs bizonyos "tulzsfoltóságáról" beszélt Ivanov-Vano is, aki jelentős és érdekes műnek tartja a filmet, de az a véleménye, hogy bizonyos mellékvonalak erősen összekuszálják a film meséjét.

- Ez a jó film sokkal sikeresebb lehetne - mondotta Ginzburg -, ha nem volna annyira tulzsfoltva leleményekkel. A cselekmény feszültsége csökken a film végére. Alapfogolálásában azonban nagyon okos, nagyon érdekes film. Sok benne az életből vett megfigyelés. A Sárkány című film forgatókönyvét azonban anyagában és megvalósításában is tulzságosan hagyományyszerűnek éreztem. A meséjét durván, valami primitív szimbolizmussal dolgozza fel. Olyan filmekre van szükségünk, amelyekben új forgatókönyvi megoldások keresését fedezhetjük fel.

#### Umpa-umpa és az új keresése

A felszólalók az új kereséséről nemcsak a forgatókönyv problémáival kapcsolatban beszélgettek, hanem a rendezői és az ábrázolási megoldással kapcsolatban is.

A rendező és a forgatókönyvíró szoros alkotó kapcsolatának szükségességéről beszélt Atamanov rendező.

- Nagyon jól össze kell kövácsozni az együttest, amely egy filmen dolgozik. Egy film sikere nem pusztán a rendező vagy a forgatókönyvíró munkájának eredménye. A siker az azonos gondolkodású művészek együttesének sikere. Valamennyiünket elbájolt a Kecse-gida, de mégsem beszélhetünk teljes művészi sikerről vele kapcsolatban, mert a forgatókönyv írója és a rendező nem gondolkodott azonos fogalmakban.

A felszólalók szinte kivétel nélkül szóba hozták a "Disney-hagyományokat", helyesebben a Disney-hagyományok fokozatos leküldését.

- A Disney stílusú rendezést nálunk a stúdióban "Umpa-umpának" nevezik, ez már a tegnapi - jelentette ki Sznyezarev, a stúdió dramaturgja.

Erről beszélt Ginzburg is:

- Bátorabban kell elvetni mindazt, ami a maga idejében nagyon jó volt, de most már sablonná lett. Disney régi nyulainak és egerinek ismételtetésével semmi újat nem alkóthatunk. Ez már teljesen kimerített anyag. A sablonos figurák sablonos megoldásokhoz vezetnek tartalmi szempontból is. Nagyon helyes, hogy legfontosabb új műveiben a stúdió lemondott a régi nótáról.

Bár a felzárkólók nagy elismeréssel szóltak Walt Disney legjobb alkotásainak magas művészi színvonaláról, arra is rámutattak, hogy művészetének mik a korlátai, és azt is kifejtették, hogy Disney utánczása elkerülhetetlenül szűkíti a témakört, szűkíti a művész érdeklődési körét.

- Nemrégiben megjelent külföldön egy könyv a rajzfilm Disney után címmel - említette meg Jutkevics. - Szerzői egy szóval sem említik a szovjet rajzfilmművészek munkáit. És meg kell mondanom, hogy itt nemcsak arról van szó, hogy mi magunk is kevésbé propagáljuk művészetünket, hanem arról is, hogy bennünket hosszú ideig "megfertőzött" Disney, és csak most kezdünk kilábalni ebből a "súlyos betegségből". Kezdetben Disney feltétlenül haladó jelenség volt a rajzfilm művészetében, később azonban súlyos teherként nehezedett munkánkra.

Az a véleményem, hogy Disney-nemcsak akkor jutunk túl, ha túljutunk abszolút elavult stílusán. A stúdióknak még határozottabban Majakovszkij hagyományaihoz kell fordulnia. Majakovszkij nagy költő, aki művészetét a forradalom szolgálatába állította. Ezt a feladatot kell megoldania a szovjet rajzfilmnek is, még hozzá merészen, tekintet nélkül azokra, akik esetleg akadályozni szeretnék az új keresést, amely jelenleg folyamatban van a stúdióban.

Én roppant pozitívan értékelem ezt a keresést. A szovjet rajzfilm új stílusának keresése nem mond ellent a szocialista realizmus módszerének. Egyáltalában nem kötelező, hogy átvigyük a kis festészeti formák hagyományait a filmművészetbe, főként nem a rajzfilmbe. Pedig a legutóbbi időkig sokan úgy vélekedtek, hogy az egyetlen elfogadható ábrázolási módszer az emberi alak kopiro-

zása. Ez naturalizmus, amelynek semmi köze a rajzfilmnek sem a feladataihoz, sem a lehetőségeihez, sem pedig a szocialista realizmus módszereihez.

Ivanov-Vano is arról beszélt, hogy meg kell szabadulni a primitíven naturalista megoldásoktól:

- Ismerjük el, hogy egyidőben megfélekedtünk művészetünk sajátos feltételelességéről és nagyon is primitíven, sablonosan értelmeztük a realizmus fogalmát. Azzal, hogy erőszakkal beleviszünk a rajzfilmbe számára merőben idegen ábrázolási megoldásokat, csak a naturalizmushoz juthatunk el, amely túrhetetlen a játékfilmművészetben is, a rajzfilmhez azonban egyszerűen semmi köze.

Sokan hozták fel példaként a nagy fordulatra Jutkevics és Karanovics Gőzfürdőjét.

- Valaha én is dolgoztam a rajzfilmnél - mondotta Papava - de aztán otthagytam. Ez az az időszak volt, amikor a rajzfilmet elnyelte a naturalizmus hulláma. Aztán következett a patetikus rajzfilm korszaka. Pedig az borzasztó, amikor a pátoaszt minden válogatás nélkül átplántálják a rajzfilmbe. Ez a folyamat egyébként nemcsak a rajzfilmben jelentkezett, hanem az egész filmművészetben.

Ma azonban roppant érdekes kísérleteket láttam a szokásos megoldásoktól való megszabadulásra. Elsősorban a Gőzfürdőt szeretném említeni. Bevallom, nem nagyon tudtam elképzelni, hogyan tudják megcsinálni. Most azonban kezdek meggyőződni róla, hogy ez roppant érdekes munka lesz. Jutkevics, Karanovics és Zbarszkij dizajntervező műfogásai szerintem igen közel állnak a trükkfilmgyártás szelleméhez, Majakovezkij szatirikus darabjának groteszken plakátszerű kiélezettségéhez. A maximálisan primitívvé tett báb csak a legfontosabbat jeleníti meg. A kifejezőképesség új formáit találták meg, közben a felszabadult háttér lehetővé teszi, hogy a nagyon is helyhez kötöttnek látszó bábfigurák "bejátsszák" a szélesvászon teljes felületét. Itt van aztán a távlati rövidülés. Talán először jelenik meg bábfilmen a kifejezésnek ez a hatalmas eszköze, és nézzék meg, milyen nagyszerű művészi megoldásokhoz vezet.

Szolin zeneszerző arról beszélt, hogy a Gőzfürdő legérdekesebb rendezői leleményei nem öncélúak, hanem a szerzők eszméi elgondolásának szolgálatában állnak:

- Az itt látott filmek közül sokban, különösképpen a Gőzfürdő részleteiben olyasmi jelent meg, ami azelőtt ritka vendég volt a rajzfilmben. Megjelent a művész társadalmi temperamentuma. Innen erednek a film alkotóinak leleményei, amelyek nem akarják leküzdeni a bábok sajátosságait, állítólag korlátozott lehetőségeit, hanem teljes mértékben kihasználják ezeket a lehetőségeket, és akkor kiderül, hogy tehetséges emberek kezében ezek a lehetőségek nem is olyan korlátozottak.

Jutkevic, Karanovic és Zbarszkij keresésének újító jellegét emelte ki Ginzburg is:

- Meggyőződésem, hogy a Gőzfürdő merőben új perspektivákat nyit a bábfilm előtt az alakok jellemzésének groteszk élességével, a merész beállításokkal és a filmkockák igen érdekes szerkezetével. A bábfilm rendszere szerint nagyon zafolt a filmkocka és nehezen ismerheti ki magát a néző. Itt pedig szélesvásznú filmmel van dolgunk, a rövid snitteken bábfilmhez képest igen bonyolult anyag jelenik meg, amelyet meglepő világosan, érdekesen és meggyőzően dolgoztak fel. Még korai lenne értékelni a filmet, hiszen be sem fejezték, de úgy vélem, hogy nagy vitákat fog majd kiváltani, mert hiszen roppant éles és szokatlan formájú.

Azokkal ellentétben, akik úgy vélték, hogy a stúdióban nem lehet kísérleti filmeket készíteni, Karanovics a Nagy kellemetlenségeket hozta fel példaként. Sokan említették meg egyébként, hogy a stúdió új filmjei közül is nem egy még nagyon is hagyománytisztelő, majdnem hogy epigon jellegű. Különösen sajnálatos, hogy némelyik ilyen filmet fiatal rendezők készítettek.

Sznyeszarev külön is felhívta a figyelmet arra a körülményre, hogy a legérdekesebb új filmek alkotói között a Brumberg-nővérek, Atamanov, Jutkevic nevével találkozhatunk, de egyetlen fiatal rendező sem alkotott újszerű filmet. A fiatal rendezők filmjei túlságosan hagyománytisztelők.

Erről beszélt a stúdió igazgatója, Valkov is:

- Sok hízelt vélemény hangzott itt el stúdióinkkal kapcsolatban. Mi azonban tudjuk, hogy komoly nehézségeink vannak művészi viszonylatban. Különösképpen rendezőkben állunk gyengén. Az állami filmművészeti főiskolának kellene rendezőket képeznie stúdióink számára. A legközelebbi években azonban nem számíthatunk igazi utánpótlásra és ezért elhatároztuk, hogy tanfolyamot indi-



tunk rajzfilmeseink továbbképzésére. Tehetséges emberek, akik rendezők akarnak lenni, sok hasznos tudáshoz juthatnak ezen a folyamaton abban az esetben, ha sikerül előadókul gyakorlott művészeket megnyernünk. Már megnyertük Szergej Jutkevicsét, be akarunk vonni a munkába más kiváló művészeket.

Valkov részletesen kitért egy másik nagy problémára is: ki kell szélesíteni a rajzolók körét. Erről beszéltek más falazólók is, különösen Karanovics:

- Az itt elhangzott sok bókából elég nagy részt kell áthárítanunk tervezőnkre, Zbarszkijra. De talán olyan kevés nálunk az érdekes művész, akiket azonban mégsem von be a munkába a rajzfilm? Nem szabad, hogy a rendezőnek a státusban levő tervezőkre kelljen szorítkoznia, meg kell adni neki a jogot, hogy más rajzolókat is bevonjon a munkába.

Volpin egyetértett ezzel és azt javasolta, hogy főként a lakpknál dolgozó rajzolók közül kellene néhányat bevonni.

Valkov igazgató felhívta a jelenvoltak figyelmét, hogy sokan lebecsülik a kulcsrajzolók jelentőségét.

- Amikor rajzfilmről beszélünk, rendszerint a forgatókönyvíró, a rendező és a főrajzoló nevét említjük, sajnálatos módon megfélekedzünk azonban a rajzoló művészek jelentőségéről. Vannak olyan rajzfilmeseink, akik néha nagyobb művészek a rendezőnél is és egyes filmekben sokkal inkább az ő kezük nyoma látszik meg, mint a rendezőé. A rajzolóművész /vagy a bábos/ szerepe művésztünkben ugyanolyan jelentőséggel bír, mint a játékfilmben a színészé.

Ha már erről van szó, említsük meg, hogy a tulajdonképpeni "színészi munka" kérdéssel is elvileg foglalkoztak a megbeszéléseken. Igaz, ebben a vonatkozásban kevés vigasztalót mondhattak. Sznyeszarev megemlítette, hogy a stúdió még nem sok eredményt mutathat fel a rajzfilmek hangjait szolgáltató színészek munkájában. Szolin valamivel részletesebben beszélt erről és megállapította, hogy a színészek túlságosan belefeledkeznek a rajzfilm sajátosságába és nem beszélnek, hanem nyafognak. Fogozeva szerint a rajzfilmmél ugyanaz a színész probléma lényege, mint a rendezők és a tervezők problémájé: túlságosan kevés embert vonnak be a munkába. "Túlságosan egysíkes színészeik vannak, majdnem mindnek azonos csengésű gyermeki hangja van. Közben pedig nem használnak ki olyan színészeket, akik nagy hasznára lehetnének a stúdióknak."

A rajzfilmnél a színészi munka sajátosságánál fogva inkább a film hangbelli megoldásához tartozik. Térjünk át mi is most erre a kérdésre, már csak azért is, mert a hozzászólók elég nagy figyelmet szentelnek neki, bár tegyük hozzá, nem sok bókot mondtak ezzel kapcsolatban.

Nem nagy dicsőség, ha legalább nem rosszabb!

A legrészletesebben Szolin beszélt a rajzfilmek zenéjéről. Elfogadta azt a véleményt, hogy a legtöbb rajzfilm zenei megoldását a hagyományhűség és a kifejezéstelenség jellemzi, de megkérdezte a jelenvoltakat:

- És a játékfilmeknek milyen a zenéje?

Majdnem egyhangú volt a válasz:

- Még rosszabb!

- Következésképpen - folytatta Szolin - nem a rajzfilmek zenéjének konvencionáltságáról, hanem egész filmzenénk konvencionáltságáról kell beszélni.

A zene kérdését és általában a film hangbelli megoldásának kérdését Jutkevics vetette fel.

- Lehetetlen fel nem figyelni az elképesztő szakadékra a látott filmek vizuális és hangbelli megoldása között. Talán még élesebben fejezném ki. Miközben a rajzolók, a rendezők és a tervezők tiz lépést tettek előre, a zenében a sablon, a konvencionális uralkodik a szó legrosszabb értelmében. Ugy vélem, hogy a Kecskéridát például a maga éles rajzbelli megoldásával együtt is teljesen tönkre tette az álklasszikus hagyományok szellemében írt zene. Nem értem, miért félünk még mindig az új, váratlan hangzásoktól. A dzsessztől való félelmünkben még mindig csak a vönös együttesekre támaszkodunk, amilyenek nálunk a mozik előcsarnokában játszanak. Modern hangszereket rendszerint nem használunk fel. Én most már nem akarok beszélni az elektronikus hangszerekről, de számunkra egyszerűen nem létezik az a kincs, amelyet a modern zenekultúra halmozott fel.

Fel kell vennünk a harcot a tehetségtelen epigonzene ellen, teljességgel meg kell újítanunk rajzfilmjeink hanghatásait. Egyáltalán nem tetszett nekem egyetlen itt látott film zenéje sem, ta-

lán a Nagy kellemetlenségek kivételével, amelyben a rendezők és a zeneszerző Kapa és Kolja bolyongásainak aláfestésére féltékenk itt-ott dzsessz-hangzatokat is felhasználtak. Disney messze megelőz bennünket a zenében, ez az ő filmjeinek egyik legerősebb oldala, és itt nem csupán Stokowskiról van szó, hanem arról a megdöbbentő pontos egybeeséséről, amellyel a hang vág a látott képhez. Vizuális vonatkozásban jelenleg nincs mit tanulnunk Disney-től, abban azonban tanulhatnánk tőle, hogyan használja fel a zenét.

Karanovics így folytatta a megkezdett gondolatot:

- Énnekem nem is annyira a zeneszerzőkkel szemben volnának kifogásaim, mint inkább a rendezőkkel szemben, mert a zeneszerző jórészt a rendező megbízásának végrehajtója. Ebben a vonatkozásban nagyon féltékenk és hagyománytisztelők vagyunk a szó legrosszabb értelmében. Filmről filmre ugyanazokat a zeneszerzőket bízzuk meg a munkával. Teljesen abbahagytuk a kísérletezést. És ha várakozás ellenére az egyik filmben mégiscsak sikerült valami - ugyanezt kezdjük alkalmazni a következő filmben is. Bogoszlavszkij például az egyik filmben elektronikus zenét alkalmazott, most pedig már egyenesen fenyegető méreteket kezd öltetni az elektronikus hangszerek alkalmazása. Az Ujenc című film zenéjét például minden indok nélkül elektronikus hangszerekkel oldották meg. Még csak meg sem próbáltunk kísérletezni rajzolt zenével. Megfeledeztünk ezen a területen elért eredményeinkről és most mindent kezdhünk előlről.

Mint már említettük, a rajzfilm zenéjéről legrészletesebben Szolin zeneszerző beszélt:

- Ma nagy napja van a filmzenének: beszélnek róla. Ha csak annyit is, hogy hosszú évek után először most van róla szó komolyan. Szeretnék néhány szót szólni a zeneszerző helyéről a rajzfilmgyártásban. A zeneszerző munkája jóval előbb megkezdődik, mintsem hogy elkészült volna a film. A zeneszerzőnek a kezébe nyomnak egy kis négyszögre beosztott papírt, amelyen ez áll: tizenegy másodperc ilyesfajta muzsika ezen meg ezen a helyen, stb. És mindezt gyorsan kell megcsinálni, mert legfeljebb ha két hetet adnak rá. A filmet a zeneszerző nem látta, fogalma sincs róla, hogy milyen a vizuális megoldás. A zenekar egyetlen gondolattal keresi fel őt: a lehető legrövidebb idő alatt minél több percet

lejátezani. Próba előtt senki nem látja a partitúrát. A zenekar kifejezéstelenül, unottan játszik. Ezt a zenét aztán hozzákopirozzák a filmhez. Az eredmény világos: kifejezéstelenség, szürkeség.

Beszéljünk néhány szót a hangoperatőréről is. A hangoperatőr a filgyárban technikailag képzett ember, akinek a képzettségét azonban összesen egyetlen ismertetővel mérik: a műszerek mutatóival. Itt a mutató tulságosan erősen lendül ki, ott tulságosan gyengén. A képzetlen hangoperatőr roppant sokat árthat a mi munkánknak. Meg kell említeni a teljességgel alkalmatlan felszerelést is. Nevetséges és szégyenletes dolog, amikor másoláznál többször is ugyanazt kell újra kopirozni.

#### Kinek készül a rajzfilm?

Első látásra ez teljesen világos kérdés. A rajzfilm a nézőknek készül - nagyoknak és kicsinyeknek. Minthogy azonban jónéhány esztendeig a stúdió szinte kizárólag azokra a korcsoportokra összpontosított, akik rendszerint a nagymama és a mama társaságában látogatják a mozit, szinte természetes, hogy az értekezleten főként azokról a filmekről esett szó, amelyek a felnőtt nézőt is érdeklik. Nincs itt szó ellenkező irányu elhajlásról? Ezt a kérdést adta fel Ösmagának és a többieknek is Volpin:

- Mai vitánkon, őszintén szólva, valami megijesztett. Olyan sokat beszéltünk filmjeink "felnőttté válásáról", hogy felmerül az aggodalom: nem feledkezünk-e meg a gyereknézőkről. Nagyon pontosan kell tudnunk, kinek készül a film. Itt van például /hogy a játékfilmekről beszéljünk/a Barátom, Koljka! című film - amely háromnegyed részben a felnőttekhez szól. Pontatlan a címzés. A Nagy kellemetlenségek elragadó film, nyilvánvaló győzelem. De csak a felnőttek számára. Nekünk pedig a gyerekeket is nevelnünk kell a művészet eszközeivel. Ugy hogy az az érzésem, valamivel könyörületesebbek lehetnénk a hagyományokhoz.

- A gyerekek számára is ujszerűen kell filmet csinálni - vetette ellen Pogozseva. - Egyébként ez a gyerekek számára készülő könyveknél sem mindig sikerül. Az ilyen könyvek nagyrésze primitív iszlásra neveli a gyerekeket. Jusson csak eszükbe, mit mon-

dott Kruzssov a párt XXII. kongresszusán a művészi izlés neveléséről, mint a művészet egyik fő feladatáról. Ez a nevelés a gyermekkönyvnél, az iakolában, az a-b-c-nél kezdődik, beleértve az első filmeket is.

A rajzfilm "címettség" kérdését érintette Papava is:

- Most, hogy a szovjet rajzfilm új utra lépett, fel kell tennünk a kérdést: kinek szól egyik vagy másik film? Míg ezelőtt a rajzfilm teljes egészében a gyermek-film kategóriájába tartozott, ami bizonyos területenkivüliséget és érinthetetlenéget biztosított számára, ma már nyilvánvaló, hogy a rajzfilm belépett a felnőttek számára is szóló művészetek sorába. De úgy gondolom, hogy ebből a szempontból pontosan meg kell különböztetnünk a rajzfilm-munkálatok során mesemegoldásban és külső formában is a különböző-célzatu filmeket, mert például a Kulcs lényegében a felnőttekhez szól, ugyanakkor azonban még mindig benne vannak a közvetlen moralizálásnak régi hagyományoktól örökölt elemei.

#### .... És végül

A legvégén köztudomásúlag a szervezeti kérdéseket szokták megoldani. Tartsuk magunkat ehhez a szokáshoz, bár az ériekezleten az ilyesfajta kérdéseknek szentelt figyelemből következtetve, ezekről a kérdésekről is a szállóige szerint elmondhatjuk: végső, de jelentőségük szerint nem utolsó kérdése.

Pogozseva az értekezlet résztvevőinek néhány kérdést tett fel:

- Először is: hány kópia készül átlagban egy-egy filmről, hol készülnek ezek a kópiák? Hol játesszák a rajzfilmeket?

- Másodsor: hol gyűjtik, őrzik és rendezerézik a rajzfilm történetével kapcsolatos anyagokat? Folyik-e ilyen munka a stúdióban?

- Harmadszor: milyenek a kapcsolataink az ország egyéb filmgyáraival? Nyujtanak-e segítséget a többi filmgyárnak?

Valkov, a stúdió igazgatója válaszolt:

- Ha jó a film, elegendő kópia készül. A Nagy kellemetlenségek több mint 1.000 példányban készült el. A fekete lép vége című kintűnő bábfilm 400 másolatban készült el. Lehetett volna több is, de

a forgalmazás nem kérte. Mindenekelőtt jó filmeket kell készíteni, akkor ezek el is jutnak a nézőhöz. Megnézik a mi filmjeinket. Csak az a baj, hogy a nézőt rosszul tájékoztatják, hogy hol és mikor játszanak rajzfilmet.

Szép helyiséget kaptunk: a Roszija Mozi kistermét. Azt mondták, hogy ha széles vászonra lesz szükség, a nagyteremben is bemutatathatjuk a filmjeinket. Ami azonban a reklámot illeti, ebben a forgalmazás a hibás. Tulságosan keveset gondolnak ránk. Megbeszél-  
tük a moszkvai filmforgalmazókkal, hogy a legközelebbi jövőben meglátogatnak bennünket a stúdióban és aztán kölcsönösen megtesz-  
szük egymásnak szemrehányásainkat, mert nekik is vannak szemrehá-  
nyásaik velünk szemben.

Ami a történelmi anyagokat gyűjtő sajtóirodát illeti, meg kell mondanom, hogy minden filmográfiai anyag az állami filmarchi-  
vumban van. Ott őrzik a rajzfilmek negatívjait is. Nekünk egy ugy-  
nevezett művészi archivunk van a módszertani irodánkban. Ez egyéb-  
ként tulságosan fellengző elnevezés: összesen egy munkatárssal  
dolgozik. Teljes a zűrzavar, komolyan hozzá kell látnunk az archi-  
vum rendbehozatalához.

Nemcsak Valkov, hanem a többiek közül is néhányan komoly szemrehányásokat tettek a sajtónak, amely teljességgel elhanyagol-  
ja a rajzfilmet.

- Az utóbbi időben a stúdióban készült filmek és a még csak  
tervben levők is támogatást igényelnek - mondotta Minc. - Nagyon  
fájdalmas, hogy sajtónk, amelyik néha óriási figyelmet szentel  
olyan filmeknek, amelyekről elég lenne egy-két cikk, és nem saj-  
nálja a helyet, hogy tízezer is írjon egy rossz vígjátékról - egy-  
szerűen nem tud helyet szorítani azoknak a nagy és érdekes je-  
lenségeknek a megvilágítására, amelyek jelenleg a hazai rajzfilm-  
gyártásban végbemennek.

- Remélem - mondotta Ivanov-Vano -, hogy a lap /az Iszkuszt-  
vo Kinora céloz/ lehetővé teszi majd nekünk, hogy elmondjuk véle-  
ményünket. Cikkeket szeretnénk látni munkánk értékelésével. Nem  
baj, ha kegyetlen lesz is a kritika, az is jobb, mint semmi.

JUTKEVICS Sz. - KARANOVICS A.

GŐZFÜRDŐ

/Forgatókönyv/

A fehér széles vásznon mesteri kéz biztonságával felrajzolt világos bürokrata -, hízogató-, nyárapolgár-pofák tűnnek fel. Ilyeneknek ábrázolta őket Vlagyimir Majakovszkij a "ROSZTA-ABLAKOKBAN" és szatirikus rajzaiban.

A rajzok kacintgatni, vihogni, gunyosan mosolyogni próbálnak, míg csak egyszerre valahonnan oldalról fel nem tűnik egy nagy sajtár, amelyből forró víz ömlik rájuk.

Most már elmosódnak, különböző színű sugarakban ömlenek végig a vásznon és ezen a szivárványszínekben pompázó felületen megjelenik a film címe: GŐZFÜRDŐ.

Amikor a főcím eltűnik, a vásznon fehér hópihéek tánca mögött a huszas évek végének Moszkvája jelenik meg.

Vidám, élénk és színes; esetleg fehér vonalakkal lehet megrajzolni sötét alapon.

Igy különösen kiemelődik a hópihéek tánca is, a különböző nagyságu cégtáblák tarkasága is, meg a latin betűvel írt "Hotel Metropol" felirat, amelyet visszafelé kell olvasni, mert a szálloda üvegablakának tulsó felére írták fel.

A felvevőgép elfahrtól és felismerjük a szálloda közismert forgóajtóját.

A forgóajtón a portás mellett, aki tiszteleg, a moszkvai utcára lép Pont Keach, a jellegzetes angol és kacéran öltözött Meszalianszova.

Moszkvában sétálnak, valahol a régi Vadász-sor tájékán.

Még ott cikkáznak a sárga-vörös kis villamosok, szánok suhannak, közöttük régimódi autók bukdácsolnak...

Pont Keach pillanatonként megáll és fényképezőgéppel rögzíti a moszkvai utcák "exotikumát".

A turista és tolmácsnője felé árusok és üzérek alakjai mozognak, amelyek valahogyan orosz fa-babákra emlékeztetnek.

A lámpaernyő árus ezt gágogja:

- Lámpaernyő!

Bármily

Szint, méretet keres!

Pihenéshez kék,

pásztorórához vörös.

Tessék, tessék elvtársak!

Pont Keach vadul fényképez. Keresőtükrében lábbal felfelé a léggömbárus tükröződik.

- Léggömb! Burka feszül.

Baj nélkül repül...

Vegyenek, polgártársak...

Öblőshangu halárus mutogatja az áruját:

- Itt kapható

a köztársaságban

a legpuhább hering.

Palancsintába, vodkához

tetszés szerint!

Egy sereg kis kamasz rajzza körül Pont Keachet. Meszalianaszova felháborodottan tassigálja ezét őket.

Fásult fehérneműárusnő kínálgatja áruját:

- Prémnel bélelt melltartó,

prémnel bélelt melltartó!

Pont Keach boldogan fényképez.

Egy gyanus egyén, aki már rég nem borotválkozott, orra kék, szemén fekete kötés, egészen közelhajol a turistához és orra alá vékonyka könyveuskét dugva, ezt mormolja:

- Mit csinál a feleség, ha a férje nincs otthon? 105 remek vice Lev Nyikolajevics Tolsztoj volt gróftól. Husz rubel helyett 15 kopejkáért!

Ugy csaklik ée úgy dől belőle a pálinkabüz, hogy Pont Keach és Meszalianaszova rémülten hátratántorodik. Talán még Meszalianaszova rókabodja is elfintorítja orrocskáját.



Pont Keach és Madame Meszalianzova járkál a városban. Az angol szorgalmasan fényképez.

Sötét szemüvegében egy kis templomocska kupolája tükröződik, mellette egy nagy épület a 20-as évek végének konstruktivista stílusában.

A háson cégtábla: Érdfőig - Érdekegyeztető Főigazgatóság.

A cégtábla fényezett felületén látjuk Pont Keach tükörképét, amint éppen fényképezőgépével megcélozza az épületet.

A felvevőgép az egyik ablakra fahrtol.

A lencsében az ablakon keresztül iroda látszik, az asztalnál az Érdfőig hivatalnokai ülnek.

Az asztalon egy fantasztikus készülék rajzai, fölöttük a felirat: Időgép.

A rajzok fölé Bicikliztov komzomolista és Hóbortov feltaláló hajol.

Hóbortov magyarázza a rajzokat:

- Az én elgondolásom grandiózus. Az emberi időszámítás Volgájs, amelybe születésünk úgy hajított bele bennünket, mint a fátörzset azokták fausztatáskor - ez a Volga mától kezdve nekünk engedelmeskedik.

Bicikliztov és Hóbortov kérdőn néz az asztal mögött ülő hivatalnokra.

Az jelentőségteljesen felemeli ujját.

Hóbortov és Bicikliztov összegöngyölli a rajzot, kirohan a szobából és a felvevőgép függőleges panorámában követi rohanásukat felfelé a lépcsőn a következő emeletre.

Az előzőhöz hasonló iroda.

Ismét gyorsan szétgöngyölitik a rajzot.

Hóbortov ismét magyaráz:

- Kényszeritem az időt, hogy megálljon vagy hogy száguldjon, bármerre, bármilyen sebességgel. Az emberek kiszálhatnak minden napjaikból, akár csak az utasok a villamosból és az autóbuszából.

Az asztal mögött ülő hivatalnok megint csak szónélkül és jelentőségteljesen felfelé mutat ujjával.

Hóbortov és Bicikliztov már megint fölfelé rohan a lépcsőn /esetleg lassított felvételen/.

Uj irodahelyiség.

A scronkövetkező bürokrata fülig iratokba temetkezett.

Hóbortov elébe áll:

- Megállítható géppel a boldogság pillanata s élvezhető akár egy hónapig is, amíg csak bele nem un az ember.

A bürokrata fel sem néz a papirokból, csak a szokott mozdulattal feljebb mutat.

Hóbortov és Biciklisztov felér a legfelső emeletre.

Ugy állnak meg a masszív ajtó előtt, mintha földbegyökerezett volna a lábuk: az ajtón tábla: Érdekegyeztető Főigazgatóság Főigazgatója - Érdekfőfő.

Lejjebb kisebb tábla: Bejelentés nélkül tilos a bemenet.

Hóbortov és Biciklisztov összenéz, aztán határozott léptekkel bemegy.

Fogadószoba.

A szoba mélyén szekrénynek álcázott ajtó. Az ajtó előtt masszív tölgyfaasztal. Az asztalnál Optimisztenkó ül.

Olyan a feje, mint a biliárdgolyó.

Teát kortyolgat.

Féluton megáll a teáspoharat tartó keze, úgy meglepődött a rendbontáson:

- Hová, hová? Tiszteljék az állami alkalmazottak munkáját és tevékenységét!

Biciklisztov az álcázott ajtó felé törtet:

- Diadalszki elvtársához sürgősen, soronkívül, azonnal!

Hóbortov bátortalanul utána mondja:

- Soronkívül... azonnal.

Optimisztenkó rendithetetlenül válaszolja:

- Nem kell.

Észreveszi a rajz sarkában az aláírást:

- Mi az, hogy Hóbortov?

Biciklisztov tárcára mutat:

- Hóbortov, a feltaláló.

Optimisztenkó összegyöngyöslíti a rajzot, odanyújtja neki:

- Feltaláló sok van, Érdfőig csak egy. Jöjjenek pénteker.

Hóbortov és Biciklisztov egyszerre akar válaszolni.

Optimisztenkó hatalmasan és fenyegetően felemelkedik:

- Oszoljanak, polgártársak, a fogadásnak vége.

Megfordítja a táblát: Nincs fogadás.

Átuszás egy masszív táblára, amelyen ez a felirat áll: VOKSZ.

Átuszás.

Egy mór-kupec-stilusban épült palota belseje. Igazi székek mellett a falakhoz támasztva különféle mintájú és méretű székek rajzai állnak.

A rajzokat hosszuhaju művész rendezgeti.

Nézelődik. Meghajol.

A rajzok előtt sietős léptekkel a szakállas Ivan Ivanovics vonul előre.

Megáll, kis kezét nyújtja.

- Elvtársi üdvözet, Luvrinyenko elvtárs! Elkészült? Rohantempóban?

Luvrinyenko Ivan Ivanovics körül nyüzseög:

- Hogyne, hogyne. Kész. Hogy úgy mondjam, önmagamot hívtam ki szocialista versenyre, és mindent teljesítettem 300 %-os előleg ellenében. Elvtársam, nem méltóztatik megtekinteni leendő burtorzatát?

Ivan Ivanovics jóindulatúan:

- Nem bánom, mutassa be őket!

Elvonulnak a rajzok előtt, mint egy képképzőművészeti látogatói, Luvrinyenko kiessé előbbre sietve hivatásos tárlatvezető módján magyarázza:

- Kérem! Ön természetesen jól tudja, mit mondott egy kiváló történészünk a különböző Louis-k stílusairól.

Megállnak egy gigantikus aranyozott szék rajza előtt. Luvrinyenko a székre mutat:

- Ez itt, kérem, XIV. Louis Quatorze, akit a franciák a 48-as forradalom után neveztek el így azért, mert közvetlenül XIII. Louis után következett. Aztán itt van Louis Jacob és végezetül engedelmével melegen ajánlhatom, mint legmodernebbet, Louis Mauvais Goud-t.

Ivan Ivanovics meghatottan leveszi csipetűjét, műértő módjára közelebb hajol és alaposan megnézi a természetfölötti méretű és csakugyan mellbevágóan rossz ízlésre valló szék rajzát.

- Meghökkenően érdekes. És mibe kerül?

Luvrinyenko szinte szégyellősen:

- Mind a három Louisenak nagyjából azonos az ára.

Ivan Ivanovics hátrább lép, távolabbról is műértő szemmel vizsgálgatja, majd kinyilatkoztatja:

- Akkor, úgy gondolom, maradjunk XIV. Louisanál.

És aztán apró léptekkel újra végigtipeg a rajzok előtt.

Luvrinyenko szorosan a nyomában.

Ivan Ivanovics menet közben folytatja:

- De természetesen az állandóan olcsóbb termelés követelményének megfelelően azt ajánlom, hogy egyenesítse ki a székek és a diványok lábait, tüntesse el az aranyozást, festesse be az egészet tölgyfa színre és itt-ott helyezze el a szovjet címert a támlákon és más kiemelkedő részükön.

Ivan Ivanovics napóleoni testtartásban megáll az asztal mögött és az utolsó szavaknál a főnöki karosszékebe zötytyen.

Luvrinyenko ámuldozik:

- Elképesztő! Több mint 15 Lajos volt, de ez még egyiküknek sem jutott eszébe.

Az ajtóban Meszalianaszova és Pont Keach jelenik meg.

Meszalianaszova:

- Pardon! Bocsánat!

Luvrinyenko tiszteletteljesen hátrább lép. Nagy mappájában egymás után tűnnek el a butorokat ábrázoló rajzok.

Luvrinyenko botladozva eltűnik az ajtó mögött.

Meszalianaszova bemutatja az angolt:

- Mister Pont Keach, Pont Keach ur! Britangolszász.

Ivan Ivanovics kirohan az asztal mögül, forgólódik az angol körül, helyetlén kínálja. Az súlyosan leereszkedik egy karosszékebe.

Ivan Ivanovics:

- Ön Angliából jön? Ó, én voltam Angliában! Mindenütt angolok... Véletlenül vettem egy micisapkát Liverpoolban és megnéztem azt a házat, ahol Antidühring élt. Széleskörű kampányt kell indítani.

Megnyomja asztalán a csengő gombját.

Meszalianaszova kacéran keresztbevetett lábbal leül Pont Keach-csel szemben és magyarul:

- Mister Pont Keach ismert londoni filatelista... Oroszul bélyegyűjtő. - És nagyon, nagyon érdeklődik vegyiművek, a repülés és általában a művészet iránt. Nagyon, nagyon kulturált és közlékeny ember. Vous comprenez?

Monológja közben a szobában jegyzetfüzettel a kezében egy újságíró jelenik meg.

Ivan Ivanovics azonnal feléje fordul:

- Benyalov elvtárs, széleskörű kampányt kell indítani.

Benyalov már firkálja is füzetébe:

- Méltóságod parancsára!

Nagy étvágyunk nince nekünk,  
De nem kerül egy szavába  
megcsinálni lesz eszünk.

Ezidő alatt Pont Keach megtalálta zsebében levéltárcáját, kis lapokat szed elő belőle és az asztalra rakja őket.

Meszlianszova, Ivan Ivanovics és Benyalov a lapocskák fölé hajol.

Pont Keach felbög:

- Bin iten felrajzolta álati találság.

A gép a papírlapra fahrtol, a lepon nagy nyomtatott betűkkel ez áll:

HÓBORTOV FELTALÁLÓ, KIS FERDEPOFA UTCA 6.

Átuszás, régítipueu házzasztábla, ugyanezzel a címmel.

A gép végigpanoramázik egy pinceablakhoz. Befahrtól a pincébe, amelyet a feltaláló laboratóriumává alakítottak át.

A sarokban annak a fantasztikus gépnek a körvonalai, amelynek rajzát Hóbertov kezében láttuk.

Esetleg magát a gépet nem is látni, csak árnyékát és a falon visszatükröződő csillogását.

Hóbertov, Biciklisztov és Harmadikin a gép legközepébe bujlik. Egy fantasztikus formájú lámpát nézegetnek. Forrasztólámpával valami kis kereket forrasztanak.

A bozontos Másodikin komszomolista rövidlátóan hunyorogva áll, szemmel láthatóan teljesen lenyűgözte a gép.

Hóbertov, akinek képe caupa gépolaj, lelkesen magyarázza neki:

- Ide nézz, Wells tüztájék fantáziája, Einstein futurista agya - mind-mind ebbe a gépezetbe van belesűrítve, belepréselve, beleöntve.

Másodikin meghökken:

- Szinte semmit sem értek, de mindenesetre semmit sem látok  
Hóbertov:

- Hát biggyeszd fel a szemüvedet! Biztosan káprázik a szemed ezektől a platina és kristálylemezektől, meg a sugárnyalábok csillogásától.

És valóban, még ebben a félhomályos pincében is vakítóan szépnek látszik a gép. Nem hasonlít sem repülőgépre, sem űrhajóra. Leginkább még talán soha nem látott óraművel lehetne összehasonlítani, amelyben a kerekek, a korongok és a rudak egész bonyolult és finom szövődékét átlátszó, csillogó anyagból készítették. A gépre a legváratlanabb helyeken lehet felmászni és belenyulni.

Most valahol fent előbukkan belőle Hóbortov feje.

Megint Másodikinhez fordul:

- Idenézz, észrevetted ezt a két beosztásos vonalat?

Másodikin:

- No jó, hát látom...

Hóbortov:

- Ezekkel a vonalakkal lemérheted a szükséges tér köbtartalmát.

Hóbortov alakja ismét eltűnik a gép átlátszó alkatrészei mögött. Teljesen deformálódik, csak úgy áttűnik valami varázslatos fénytörésben. Kiabál:

- Látod ezt a kerekcső szabályozót?

- No, jól van látom...

Hóbortov megint holmi fogaskerekek között dugja ki a fejét:

- Ezzel a kulccsal elszigetelheted a bekapcsolt teret és mehtesíted minden nehézkedéstől a föld vonzóerejének áramát, ezekkel a furcsa kis fogantyúkkal pedig átkapcsolhatod az idő sebességét és irányát.

Hóbortov valóban átkapcsol néhány fogantyút.

A jelzőlámpák rejtélyes fényben kezdenek pislogni.

Másodikin megállítja:

- Állj, elvtárs, várj egy pillanatot. Tedd már meg azt a szivességet, dugd be a gépedbe a kölcsönkötvényemet, hátha ötpercen belül százezret nyerek rajta.

Másodikin mellett megjelenik a mosolygó Biciklisztov:

- Ezt jól kigondoltad! Akkor be kell ide dugni még a Pénzügyi Népbiztosságot is, mert te nyersz, ők meg nem hiszik el, és kéri a sorsolási listát.

Hóbortov lekászálódik a gép tetejéről egy átlátszó spirálison.

- Tessék, én ajtót nyitok nektek a jövőbe, ti meg a rubeleken töritek a fejeteket.. Szép kis történelmi materialisták vagytok!

Másodikin:

- Hólyag, hiszen csak temiattad... Van pénzed a kisérintetek-re?

Hóbortov ijedten néz Biciklisztovra:

- Az ám... Van pénz?

Biciklisztov fáradtan:

- Pénz?

Ebben a pillanatban ér a kapuhoz régitípusú autón Ivan Ivanovics, Pont Keach, Meszalianaszova és Benyalov.

Belépnek a lépcsőházba, lemennek a pincébe.

Meszalianaszova megáll a lépcső tetején, megszólítja Csudakovot:

- Do you speak english?

Hóbortov és a komszomolisták megdöbbenően állnak.

Meszalianaszova:

- Ah, akkor sprechen Sie deutsch? Parlez vous français? Hát pereze, tudhattam volna! Ez borzasztó fárasztó! Traductiont kell csinálnom anyanyelvünkről, munkás-parasztnyelvre.

Lejön a lépcsőn és bemutatja a vendégeket:

- Monsieur Ivan Ivanovics! Ivan Ivanovics elvtárs!

Ivan Ivanovics gyorsan letípeg. Kezet nyújt a félénk komszomolistáknak.

- Jónapot, jónapot, kedves elvtársak! Csak ne szégyenkezzenek! Nekünk, munkásoknak nagyon nagy szükségünk van a mi saját, vörös, szovjet Edisonunkra!

Benyalovhoz fordul, aki már körülszaglászott a pincében és valamit firkál jegyzetfüzetében.

- Benyalov elvtárs, széleskörű kampányt kell indítani!

Benyalov nagy lelkesedéssel:

- Méltóságod parancsára!

Nagy étvágyunk nincs nekünk.

pa-pa-pa-parancsára

Mindent rögtvest megteszünk.

Meszalianaszova bemutatja:

- Monsieur Benyalov! Benyalov elvtárs! Munkatárs! Utitárs!

Látta, hogy jön a szovjethatalom, csatlakozott. Látta, hogy jövünk, ő is jött. Ha látja, hogy azok jönnek, elmegy.

Benyalov Hóbortov és a komszomolisták körül sündörög:

- Tökéletesen, tökéletesen igaz, munkatárs vagyok! A forradalom előtti és a forradalom utáni sajtó munkatársa. Csak éppen, látják, a forradalom alatti maradt ki.

A tiráda alatt Pont Keach, akiről mindenki megfélekedett, hangosan krárog, dühös füstfelhőt ereszt ki pipájából.

- Meszalianzova felsikolt, megfordul:

- Pardon! Bocsánat! Minster Pont Keach, Pont Keach ur. Brit-angolszász. Olyan művelt, közlékeny uriember, még a maguk címét is megmondta.

Meszalianzova előrelököszi Pont Keach-et, aki elé az egyik komzomolista gyalogszékét től.

Pont Keach leül, mormog:

- Ein Ivan az ajtón dörömböl, álatok zabaltak. Ein jartam a manekenek édenébe, még Indosztánba is, megsóztam találmányéni!

Meszalianzova:

- Mister Pont Keach azt akarja mondani a rá jellemző nyelven, hogy az ő ködös hazájában MacDonaldd-tól Churchillig mindenki állatian érdeklődik a maga találmánya iránt és ő nagyon, nagyon kéri...

Hóbortov sietősen:

- Hát persze, persze! Az én találmányom az egész emberiségé és én persze azonnal... Nagyon, nagyon örülök.

Hóbortov a géphez viszi Pont Keach-cset, az angol fényképez.

Harmadikin és Biciklisztov az irányító táblánál szorgoskodnak.

Harmadikin:

- Kész?

Biciklisztov:

- Mehet!

Hóbortov odaszalad hozzájuk, ellenőrzi:

- Igen, igen... A szigetelések rendben vannak. A feszültség ellenőrizve. Ugy nézem, kezdhetjük.

Biciklisztov Hóbortov fülébe sugja:

- Jó orra van a dísznónak: kiszagolta!

A jelenlevőkhez fordulva elkiáltja magát!

- Hátrább! Első ízben a történelem során!

Pont Keach, Meszalianzova, Ivan Ivanovics és a komzomolisták a pince sarkába vonulnak.



Hóbortov átzellemült arccal a kapcsolótáblánál:

- Bekapcsolom: egy, kettő, három.

Hóbortov bekapcsolja a fogantyút és az időgép működni kezd. Itt a szélesvászon először alakul át hármass beosztásúvá.

Két oldalán premier planban gyorsan végigvonul minden jelenlevő arca. Arcukon titokzatos sugarak viesszfénye játszik. Hajukat az idő szele borzolja. A vászon középső részén viszont örületes ritmusban zug, forog, kavarog az időgép, míg csak végül robbanás nem hallatszik.

Minden szereplő oldalt tántorodik.

A gép megáll. Valami olvadt, üvegszerű, különös formájú, szakadozott szélű dolog csuszlik ki belőle.

Hóbortov időben odaugrik, hogy felkapja az üvegszerű anyagot, mielőtt az a földre hullana, dobálgatja markában, mint a forró lángot, rövidlátó és boldogan csillogó szemmel nézegeti szemüvegén keresztül. Ezt kiáltja a többieknek:

- Ugráljanak! Hahotázzanak! Ide nézzenek! Levél! Ötven év múlva irták! Értik: ötven év múlva! Micsoda szokatlan dolog! Olvassák!

Valamennyien Hóbortov köré csoportosulnak.

Biciklisztov meglepetten:

- Mit olvassunk? "TT ELESZKÁ - 24 - 20". Mi ez! Valami ELESZKÁ elvtárs telefonja?

Hóbortov kezében fokozatosan kihül az üvegszerű lap, a szivárvány minden színében pompázik. Az üveglapon keresztül premier planban Hóbortov látszik, aki ezt magyarázza:

- Nem ELESZKÁ, hanem Itt leszek. Csak a mássalhangzókat írják ki. 24 az a holnapi dátum. 20 az holnap este 8 óra. Ő, valami him, nő, vagy semleges nemű illető itt lesz holnap este nyolckor. Látod, ezt az égett, letört szélt? Ez azt jelenti, hogy az idő útjában valami akadály volt... Ez okozta a robbanást is. Hogy meg ne öljük azt, aki ide jön, haladéktalanul emberekre és pénzre van szükség. Feltétlenül át kell helyezni a kísérletet a lehető legmagasabbra, ahol a legüresebb a tér.

Pont Keach, aki már mindent lefényképezett, még a jövőből jött levelet is, meglehetősen gyorsan hadarni kezd:

- Bácsi édenbe ajtó, ajtóba bujta, nem szük. Sőhajt Ivan. Rubcsi? ...

Benyul a zsebébe, vastag pénztárcát vesz elő belőle és Hóbortov orra alá dugja. Meszalianaszova fordít:

- Mister Pont Keach azt mondja, hogy ha rubelre van szükségük...

Biciklisztov gyorsan az angol és Hóbortov közé lép.

- Neki? Nincs neki rá szüksége, fűtül ő a pénzre. Épp az előbb futottam el érte az Állami Bankba, és pénzzel megrakodva jöttem vissza. Sainte kellemetlen is. Égeti a zsebemet.

A zsebére üt, nevetgél.

Pont Keach némileg sértődötten dugja vissza a pénztárcát. Biciklisztov megrázza a kezét és az ajtóhoz vezet:

- All right! Good bye!

Átteleli, csak hogy meg nem csókolja, de mégiscsak állhatatosan az ajtó felé taszigálja a lépcsőn.

Meszalianaszova felháborodottan:

- Nagyon kérem, valamivel több tapintatot: a maguk komszomolista hadonászásai miatt kialakulhat, ha már ki nem alakult egy szörnyű nemzetközi konfliktus. Good bye! Viszontlátásra!

Ivan Ivanovics megveregeti Hóbortov vállát:

- A maga korában én is... Ahol fát vágnak, repül a forgács. Nekünk szovjet Edisonra van szükségünk. Feltétlenül megmondom Nyikandr Piramidonovicsnak.

Benyalov előzékenyen kitarja előttünk az ajtót.

- Parancsoljon méltóságod...

Az egész társaság eltűnik.

A komszomolisták a távozók után néznek. Hóbortov tér először magához, Biciklisztovhoz fordul:

- Az jó, ha van pénz.

Biciklisztov a lépcsőre teszi lábát:

- Nincs pénz!

Hóbortov felháborodottan:

- Hogy-hogy nincs pénz? Nem értem, akkor minek hengegtél. Különösen akkor nem kellett volna visszautasítani, amikor szolid ajánlatot tesznek külföldről...

Biciklisztov felpattan:

- Akármilyen lángész vagy is, de nagy hülye! Azt akarod, hogy az ötleted vassá változzék és nyugatról átlátszó, az időt irányító csatahajóként láthatatlanul iderepüljön és eltalálja a mi gyárainkat és szovjetjeinket?

Hóbertov ijedten:

- Igaz... Miért is mondtam el nekik mindent? Miért nem dőf-tél oldalba? Még te magad vezetted az ajtóhoz, átölelted!

Biciklisztov:

- Bolond, nem akármiért öleltem át. Nem hiába voltam valaha csavargó.

Előszedi zsebéből Pont Keach fényképezőgépezék kazettáját és nyomban fényt enged a friss felvételekre.

A komszomolisták mosolyognak.

Hóbertov elragadtatottan:

- Bravó, Biciklisztov! És a pénz?

Ebben a pillanatban megjelenik az ajtóban Polja. Vöröse fejkendő van rajta, amilyent abban az időben a komszomolista lányok hordtak.

Gyorsan leszalad a lépcsőn. Kezében egy csomó bankjegy:

- Pénz- nevétséges!

Biciklisztov meglepetten:

- Mi az, családi kapcsolatot révén rábeszélted a főnökséget?

Polja átadja neki a pénzt:

- Nem, Sunyin volt az... Könyvelő a férjem intézményénél. Ebédidőben beszaladt ma hozzánk, kezembe nyomta ezt a csomó pénzt: Adja át neki... titokban...

Biciklisztov elgondolkodva:

- Igen. Ezen érdemes gondolkodni, valahogy az az érzésem... Na jól van! Mindegy! Holnap utána nézünk!

Biciklisztov átadja a pénzt Harmadikinnak:

- Na, szaladj! Taxin rohanj! Szedj össze anyagot, embereket, és nyomás vissza.

Harmadikin egy szempillantás alatt kivágat a pincéből.

Biciklisztov Unnepélyesen:

- Gyerünk, elvtársak! Fogjuk meg a gallérjukat, kényszerítsük őket! Felfalom a hivatalnokokat, csak a gombjaikat köpöm ki.

A vásznon azonnal Diadalszkij érdeklődő tűnik fel. Ugy trónon hatalmas íróasztala mögött, mintha valódi trónon ülne. Dolgozószobájának falát különféle tilalmakat tartalmazó táblák díszítik: "Tilos a dohányzás!", "Tilos a köpködés!", "Tilos a szemtelés!", "Tilos a zajongás!" stb.

Beszédet diktál Remingtonova gépirónőnek, aki gyorsan kopog írógépén.

Diadalszrij diktál:

- ... Tehát, elvtársak, ez a riasztó, forradalmi, gyújtó villamoscsengetés zengjen félre vert harang gyanánt minden munkás és paraszt szívében.

Miközben ezeket a szavakat mondja, a vetítövászon megint három részre oszlik. Két oldalán egyfelől Diadalszrijt látjuk premier planban, a másik oldalon Remingtonovát, a vászon középső részén pedig rajzos kép látszik.

Egy tér, amelyet különböző színű és konstrukcióju villamosok töltenek meg, közöttük annyi ember, hogy egy tűt sem lehetne leejteni.

Maga Diadalszrij a középpontban szinpadon diszeleg, mint egy szobor. Népgyűlést tart és halljuk beszédének folytatását:

- Ki utazott villamoson október 25-e előtt? Deklasszált értelmiségiek, papok és nemesek. Mennyiért utaztak? Megállónként 5 kopejkaért. Most ki fog utazni? Most mi fogunk utazni, a világ dolgozói. Mennyiért? Mindössze 10 kopejkaért. Így hát, elvtársak...

Éles telefoncsörgés.

A rajzos látomás eltűnik és most az egész vásznon újra Diadalszrij dolgozószobáját látjuk. Diadalszrij felveszi a telefont.

Átkerülünk az Érdekfőfő már ismert fogadószobájába.

Optimisztenko előtt Hóbortov és Biciklisztov áll.

Hóbortov könnyörgő hangon, de határozottan:

- Optimisztenko elvtárs, ezt fel kell számolni. Magához az Érdekfőfőhöz megyünk. Magára Diadalszrijra van szükségünk.

Optimisztenko változatlan nyugalommal kavargatja teáját a kanállal:

- Nem köll. Nem köll zavarni. Én magukat sajátkezűleg is elintézhetem.

Optimisztenko feláll asztalától és egy hatalmas szekrényhez megy, amelyben megszámlálhatatlan fiók van. Hóbortovhoz és Biciklisztovhoz fordul:

- Minden rendben. A maguk ügyének teljes az elintézése.

Hóbortov nagy örömmel:

- Teljesítik?

Biciklisztov meghökken:

- Teljes elintézés? Hát letörték a bürokratákat? Ez már dö-

fi!

Ugrál örömben, Táncol.

Optimiszenko majd elolvad, úgy mosolyog:

- Mit képzelnék? Hogy lehet bürokratizmus párttisztogatás előtt? Nálam minden kimutatás szerint, bejövő és kimenő, a legújabb kartotékrendszer szerint. Egy pillanat, és megtalálom a maguk fiókját.

A szekrényhez fordul és valóban kihuzza az egyik fiókot. Beledugja a kezét:

- Kezemben az ügyük.

Kiemel egy mappát, kivessz belőle egy lapot, beledugva valami furcsa gépbe, nagy zajjal forgatni kezdi a fogantyuját.

A papír eltűnik a pneumatikus gép csövében, és látjuk vilámgyors utját irodáról irodára, ahol gyorsított felvételen felvett titkárok, adminisztrátorok és ügyintézők stemplizik, bélyegzik, sorszámazzák, újra pecsétet ütnek rá.

Mindez a gép, számológépek és csengők kegyetlen zaja közben történik.

Miután ezt az egész bürokratikus körforgást szédületes gyorsasággal megtette, a papír a cső másik oldalán kipottyant, pontosan Optimiszenko kinyújtott tenyerébe.

Mindez a vászon mindhárom felületén folyik, ahol oldalt az elképedt Hóbertov és Biciklisztov arca váltakozik.

A papír Optimiszenko kezében. Diadalmasan felemeli:

- Ime!

Átnyújtja a papírt Hóbertovnak és Biciklisztovnak.

A gép premier planban ráfahrol a papírra. A papíros vastag határozat, amelyet Optimiszenko hangja is kísért: "El-u-ta-sit-va!"

A dolgozószobában Diadalszkij visszarakja a helyére a telefonkagylót és titkárnőjéhez fordul:

- Hol hagytuk abba?

Remingtonova félénken:

- Ott, hogy "... így tehát, elvtársak".

Diadalszkij föl-alá járkál a dolgozószobában.

- Igen, tudom már... Így tehát, elvtársak, ne feledjék, hogy Tolesztov Leo, a toll legnagyobb és legnagyobb szerűbb művésze...

Miközben ezt a mondatot mondja, a középső vásznon megint rajzfilm elevenedik meg.

Ezuttal a téren, amelyet ismét megtölt a nép, villamosok helyett középpont egy emlékmű látszik fehér lepellel letakarva.

Diadalszkij, aki szinte ugyanakkora, mint az emlékmű, lelkeseen eszónokol:

-... Az ő multbeli öröksége világít nekünk két világ határán, mint óriási mesterséges csillag, mint egy teljes csillagkép, mint a legnagyobb a nagy csillagképek között, a Nagy Medve. Tolsztoj Leo...

Ebben a pillanatban félénken és tiszteletteljesen félbeszakítja Remingtonova:

- Bocsnat, Diadalszkij elvtárs. Az előbb a villamosról diktált, most meg már nem tudom miért Tolsztoj Leot is elindította a villamoson. Amennyire én ehhez értek, mintha megszegtük volna itt az irodalmi-közlekedési szabályokat.

Diadalszkij megrázkódik és egy pillanat alatt eltűnik a látomás.

És újból a dolgozószobában:

- Mili? Micsoda villamos? Aha, tudom már... Ezek az örökös üdvözlő beszédek...

Fenyegető árnyékként tornyosul a rémülten összekuporodott Remingtonova fölé:

Kérem, szíveskedjék mellőzni munkaidőben a megjegyzéseket. Önkritikára ott van a falujtság. Polytassuk... Még Tolsztoj Leo is, a tollnak ez a Nagymedvéje, ha bepillantathatna a mi vívmányainkba, mint a fentemlitett villamos, még ő is szemébe vágná a világ-imperializmusnak: "Nem hallgathatok!"

A fogadószobában Biciklisztov és Hóbortov erősen szorongatja Optimisztenkót. Az karjával elállja az ajtót, semmiképpen sem engedi tovább őket Diadalszkijhoz.

Biciklisztov kiabál:

- Optimisztenko elvtárs, ez gázság!

Optimisztenko megveti lábát az ajtóban:

- Ugyan kérem, ne zavarják a mi állami tevékenységünket a maguk fantazmagóriáival!

Észreveszi a festőállvánnyal és mappákkal felfegyverkezett Luvrinyenkót:

- Tessaék csak! Kerüljön beljebb! Tegye magát közkinccsé!

Optimizstenko félrelökődési Hóbortvot és Biciklisztovot, hogy helyet csináljon Luvrinyenkonak, aki gyorsan eltűnik az ajtó mögött.

Luvrinyenko Diadalszkij dolgozószobájában. Gyorsan kinyitja a festőállványt és felrakja rá a vásznat:

- Diadalszkij elvtárs, engedje meg, hogy befejezzem az Ön képmását, megőrökítem Önt, mint újító adminisztrátort, továbbá mint a hitelek utalványozóját.

Diadalszkij nézegeti a vásznat:

- Semmi esetre! Ilyen ostobaságért nem engedhetem el a hatalom kormánykerekeit, de ha a történelem teljessége megköveteli és ha menet közben, a munkától való elszakadás nélkül is lehet - nem bánom!

Íróasztalához megy, belefészkelődik karosszékébe.

- Ideülök az íróasztalhoz, de te retrospektíve ábrázolj, vagyis kvázi lóháton.

Most láthatjuk Luvrinyenko rajzát. A képen valóban ágaskodó ló látezik. Luvrinyenko merész vonásokkal felvázolja Diadalszkij alakját.

- A lovát már odahaza emlékezetből felvázoltam. Most már csak Önt kell a lóhoz applikálnom.

Odaszalad Diadalszkijhoz, térdre ereszkedik, kiegyenesíti az Érdeklődő lábát:

- Hadd lássam harcos lába vonalát. Milyen tisztán tündököl a csizmája, mintha lenyalták volna. Ilyen tiszta vonalvezetés csak Michelangelonál található. Ismeri Michelangelot?

Diadalszkij sóbálványá meredten ül. Gyanakodva sandít Luvrinyenkóra, aki nagy lendülettel fest:

- Anzsélov? Örmény?

- Olasz.

Diadalszkij még komorabban:

- Fasiszta?

Luvrinyenko festéket kever.

- Ugyan!

Diadalszkij komoran:

- Nem ismerem.

Luvrinyenko szétkeni a festéket a palettán:

- Nem ismeri?

Diadalszkij:

- Miért? Ő ismer engem?

Luvrinyenko ecsettel a kezében valósággal megmered:

- Nem tudom... Ő is festő.

Diadalszkij:

- Ja! Nohát akkor éppen ismerhet. Festő sok van. Érdeklődő csak egy.

Remingtonova a sarokban elvihogja magát. Még a Luvrinyenko vásznán ágaskodó ló is gunyosan kacshint. Diadalszkij dühösen felpattan, ordít:

- Nevet? Még hozzá festett ajakkal?... Mars ki!

Remingtonova rémülten kiszalad a szobából.

Telefoncsöngés. Diadalszkij felveszi a kagylót:

- Halló! Halló!... Alekszandr Petrovics?

Diadalszkij hanghordozása egy pillanat alatt igen barátságosra változik:

- Igen, ma végre... Két jegyet... A Zöld fokra... Párnás... A gyorsírónómmal... Mi köze ehhez a Munkás-Paraszt Ellenőrzésnek? Feltétlenül le kell diktálnom a beszámolómat. Persze, hogy mozgatom a dolgokat... No, forró kézzszorítás, felelősségteljes üdvözléssel.

Meszalianszova jön be a fogadószobába. Hóbertov és Biciklisztov újra nekilendül. Optimisztenko fenséges kézmozdulattal megállítja őket:

- Nem, nem... Soronkívül, telefon jelentkezés alapján...

Optimisztenko gálans módon Meszalianszovához lép. Karonfogva az ajtóhoz vezeti, bizalmasan a fülébe sug:

- Menjen csak bátran, ne féljen! :

Meszalianszova becsuszik az ajtón.

Hóbertov nekiront Optimisztenkónak:

- Elvtárs, értse meg, ha nem visszük át kísérletünket a város fölötti térségbe, robbanás is lehetséges!

Optimisztenko:

- Robbanás? Ezt hagyjuk! Ne fenyegeessen egy állami intézményt. Nekünk nem szabad idegeskednünk és izgulnunk, ha viszont robbanás lesz, majd tudni fogjuk, hol jelentsük fel magukat.

Biciklisztov kétségbeesetten:

- Érted már meg, tökfejű!...



Optimiszenko fenyegető hangon:

- Kérem, ne tegyünk személyes célzásokat! A személyiség történelmi szerepe elég csekély.

Meszalianszova énekelve lép be Diadalszkij szobájába:

- Ó, bajadérom, kit a szívem imád!

Jelentőségteljes ábrázattal átnyújt Diadalszkijnek egy ujságot.

Premier plan. Az ujság Diadalszkij kezében. Hir áll benne, amely szerint a Szozjuzmultfilm stúdió a Gőzfürdőn dolgozik, a szöveg között egy fénykép premier planban Diadalszkijt ábrázolja.

Diadalszkij örjngve összegyűri az ujságot, a telefon felé nyul és ... ebben a pillanatban azt látjuk, hogy a vásznon elszakad a filmszalag, s a fehér alapon nem báb jelenik meg, hanem ember.

A Szozjuzmultfilm rendezője az. A vásznonról közvetlenül a nézőkhöz fordul:

- Egy pillanat! Rajtunk kívül álló okokból félbe kell szakítanunk a vetítést. Diadalszkij elvtárs látni óhajtja filmünk néhány snittjét.

Valódi filmvetítógépet látunk, a vetítőteremben Diadalszkij, Ivan Ivanovics, Pont Keach és Meszalianszova terpeszkedik el a karosszékekben. Mögöttük Benyalov szorgalmasan írja jegyzetfüzetében Ivan Ivanovics és Diadalszkij minden szavát.

Pont Keach pőfékel pipájával és a vetítógép pislogó sugarai kék füstfelhőn keresztül szűrődnek felénk.

Aztán hátuk körvonalait látjuk, a kis vetítévásznon pedig a film következő epizódjának egy részletét: Diadalszkij dolgozószobáját.

Már a vetítés alatt Diadalszkij kezdi kifejteni nézetait:

- Tulságosan sűrített, a valóságban ilyesmi nem létezik. Vegyük csak ezt a Diadalszkijt. Mégis csak kinos így... Mert hiszen ez, ugyebár, mégis csak valami vezető elvtárs, de furcsa megvilágításba helyezik és a tetejébe még elnevezik Érdekfőfőnek. Minálunk nincsenek ilyenek, ez nem természetes, nem élethű, nem tipikus!

Közben a vetítés befejeződik, Diadalszkij folytatja:

- Mi az, hogy Gőzfürdő? Kit mosdat?

A rendező premier planban. Ugyanolyan méretben vették fel, mint Diadalszkijt, így tehát méret szempontjából a néző számára nincs különbség ember és báb között.

A rendező így válaszol:

- A Gőzfürdő a bürokratákat mossa, sőt valósággal elmosa őket. A Gőzfürdő a széles látókör, a felfedezői kezdeményezés mellett agitál.

Diadalszkij utasítászerűen:

- Át kell dolgozni, tompítani, költőivé tenni, lekerekíteni...

A rendező lágyan:

- Elvtárs, Önnek tökéletesen igaza van, de hát a cselekmény...

Diadalszkij hevesen a rendezőhöz fordul:

- Cselekmény? Maguknál nincs helye semmiféle cselekménynek. A maguk dolga, hogy szemléltessenek, de cselekedni, legyenek nyugodtak, majd az illetékes párt és szovjet szervek fognak.

A rendező:

- De elvtárs, már engedjen meg...

- Nem engedem meg! Nincs hozzá jogom, de csodálom is, hogy egyáltalán engedélyt kaptak rá!

Pont Keach felé sandítva, ezt mondja Meszalianszovának:

- Diszkreditálnak bennünket Európa előtt. Ezt ne fordítsa le, kérem.

Meszalianszova fáradtan:

- Ó, nem, dehogysis! All right! Egyébként is, a banketten teletette magát kaviárral és most szunyokál.

Pont Keach valóban a karosszékekben elnyulva horkol.

A rendező megpróbálja megnyugtatni Diadalszkijt:

- Elvtársak, ne értsenek félre bennünket. Az volt a törekvésünk, hogy művészetünket a harc és az építés szolgálatába állítsuk. Aki ezt megnézi - nekiáll dolgozni, aki megnézi - felbuzdul.

Diadalszkij:

- Én pedig megkérem magukat az összes munkások és parasztok nevében, hogy engem ne buzdítsanak. Sugjanak inkább kedvességeket a fülembe, az a maguk dolga, meg hogy a szememet cirógassák, nem pedig, hogy... izé... biztassanak.

Meszalianszova felélenkül:

- Igen, igen, cirógassanak... A művészetnek a szép életet kell megmutatni, a szép élő embereket. Mutassanak nekünk szép emberkéket, gyönyörű tájakon és általában mutassák meg nekünk a burzsoá rothadást. Ha az agitáció megkívánja, még hastáncot is. Vagy mondjuk olyasmit, hogyan dul a friss harc a rothadt Nyugaton a régi életforma ellen. Mutassák meg például, hogy ott nálunk, Párizsban nincs nőbizottság, van viszont foxtrott, meg hogy milyen a szoknyadivat a régi rothadó világban - c'est qu'on appelle: beau monde. Értik?

A rendező bemegy a vetítőfülkébe, a dobozok közül kiválaszt egyet, amelyen az a cím áll: 1000 szerelmes szerenád. Átadja a gépésznek. Az befűzi a géphez.

Ivan Ivanovics elragadtatottan:

- Igen, igen! Csináljanak szépet nekünk! A Nagy Színházban mindig szépet csinálnak! Hallatlanul érdekes! Mindenütt virággal dobálóznak, énekelnek, mindenféle szirénák meg szifilidek táncolnak...

Közben a rendező visszaért a vetítőterembe, tapintatosan megjegyzi:

- Szilfidet akart mondani, nemde?

Ivan Ivanovics:

Igen, igen! Jól mondja - szilfidet. Széleskörű kampányt kell indítani. Hadd röpködjenek azok a szirénák meg szerenák...

A rendező megnyomja a gombot, rajzfilmet látunk, amely a nyugati revüfilmeket parodizálja. Az egész társaság elragadtatottan tapsol, majd elvonul.

Ismét a rendező premier planban. A nézőkhöz fordul:

- Nos, elvtársak, folytatjuk filmünket.

Egy magas ház lépcsőházában vagyunk. A liftaknába berakták az időgépet. Hóbortov és a komszomolisták nagy, magukfabrikálta csőrlőt forgatnak. A gép lassan kuszik felfelé.

Biciklisztov vezényel:

- Nyomd meg, elvtárs!

Hóbortov forgatja a csőrlőt:

- Már csak perceink vannak. Tizedmásodpercnyi eltérés egy teljes órát jelent a mi időszámításunk szerint.

Lassan kuszik felfelé a gép, amelyet hol felülről, hol alulról, igen merész beállításokban vesz fel a felvevőgép.

A liftakna kerítésének fekete hálóján keresztül jól látszik, hogyan változik a színe a gépnek.

Fokozatosan felizzik. Átlátszó alkatrészeit narancsszín ünti el.

Hóbortov és Biciklisztov teljes erőből forgatja a csőrlőt.

Hóbortov:

- Pillanatról-pillanatra nehezebb. Szinte fogadni nemék, hogy a gépben valami idegen anyag ilt testet.

Biciklisztov homlokán kövér izzadságcseppek, de ő mégis teljes erőből nyomja a csőrlő fogantyuját.

- Elvtársak, ne hagyjuk magunkat!

Diadalszkij lakása. Mindenféle holmikkal telezsufolva: tük-rös szekrény, sublót, tálalószekrény, csipkés lámpaernyő, a fa-lakon csaricsaré faliszőnyegek.

Diadalszkij csikos pizzamában borotválkozik. Polja csomagol a bőröndbe.

- Mi az, hát én mégis itt maradok? Ez nem nevetséges!...

- Kérlek, hagyj abba ezt a témát! Micsoda kispolgári felfo-gás ez a családi életben!

- De hiszen nagyon jól tudom, vagyis láttam, hogy két jegyet hoztak neked.

Diadalszkij folytatja a borotválkozást:

- Ugyan, hagyj békén! A pihenést illetően kispolgári a fel-fogásod. Én nem azért megyek, hogy lesüljek. Én mindig a folyó feladatokon töröm a fejem... meg aztán ott a sok beszámoló, elő-adás, határozat - egyszóval a szocializmus. Társadalmi helyzetem-nél fogva pedig törvényesen jár nekem egy gyorsírósz.

Polja fehérneművel a kezében leül egy székre:

- Mikor zavartam én a te gyorsírószodat? Nevetséges! Bánom is én, ha mások előtt a szemed forgatod, de engem ne akarj becsapni. Ez nem nevetséges! Én csak cégérül kellek neked? Eressz el, az is-ten áldjon meg, és akkor tőlem akár egész éjjel gyorsírhatsz. Ne-vetséges!

Diadalszkij, aki közben már prüszkölve mosakszik, teljesen kiborul:

- Csitt! A te szervezetlen, sőt klerikális ordítószod szé-gyent hoz rám. "Az isten áldjon meg". Csitt! Alattunk lakik Kece-kebakov, az képes elmesélni Pavel Petrovicznak, aki jóban van Szemjon Afahaszicsékkal.

Folja bánatosan:

- Mit kell itt titkolni? Nevetséges!

Diadalszaki fenyegető suttogással:

- Csitt, ha mondom! Elég volt a féltékenységből! Te lődörög az idegen lakásokban, Komszomol-mulatságok, mi? Azt hiszed, nem tudom? Még palit sem tudtál olyanat fogni, aki méltó volna az én társadalmi helyzetemhez! Alantas nőszemély!

Folja dühösen felpattan:

- Hallgass! Ez már nem nevetséges!

Hóbortov és a komszomolisták teljes erőből forgatják a csigát. A gép felért a padlásra. Hóbortov és a komszomolisták tesznek-vesznek körülötte.

- Feljebb már nem vihetjük. Nyilván már csak másodpercek vannak hátra - mondja Hóbortov.

Ez idő alatt a gépben valami villámgyorsan felizzik, mintha áram futott volna rajta keresztül.

Robbanás.

Pulleiketítő robaj.

Görögtűz.

Diadalszaki úgy vágat a szemétdöbr felé, mintha puskából lőtték volna ki.

Ajtók pattannak fel. Mindenünnen ijedt arcok néznek ki.

Optimizstenko vadászpuskával, hálójingben, papuceban felrohan a padlásra.

A füst szétoszlik. Az időgép belsejében feltűnik egy fénylő nőalak. Kezében megbizólével. Dallamos hangol megszólal:

- Üdvözlét, elvtársaki! Én a 2030-as év küldöttem vagyok. Itteni időszámítás szerint 24 órára kapcsolnak ide. Időm rövid, feladatomban rendkívüli. Kérem, ellenőrizték a megbizóléveletemet és fogadjanak.

Optimizstenko óvatosan belenéz a megbizólévelembé, mormogva olvassa:

- "A kommunizmus születésének történetét kutató intézet..." Igen... "Ezennel meghatalmazzuk..." Rendben van... "Kiválasztani a legkülönbeket..." Ez világos..." ... a kommunista korszakba való átvitelre..." Hogy mik vannak! Uristen, mik vannak!

A Foszforszakáló nő rámosolyog a komszomolistákra. Magasra emeli kezében a megbizólévelet.

A gép ráfahrtol a megbizólólevélre, a fénylő betűkből felirat alakul ki:

KIVÁLOGATÓ ÉS ÁTTELEPÍTŐ IRODA A KOMMUNIZMUS KORÁBA.

A gép újra panorámáz. A felirat alatt az Érdekrőfő irodájában a fal mellett sorban ül Meszalianszova, Luvrinyenko, Ivan Ivanovics, Optimisztenko szokás szerint a titkári asztalnál.

A dühös Diadalszkij az asztalt csapkodja aktatáskájával.

Optimisztenko fenyegető hangon:

- Mi a baj, polgártárs?

Diadalszkij felháborodottan:

- Hát ez így nem mehet tovább. Ehhez még nekem is lesz szavam. Megírom a faliújságban. Nem tűrhetjük a protekciót, a bürokráciát. Követelem, hogy soron kívül bemehessenek!

- De Diadalszkij elvtárs, már hogy lehet szó bürokráciáról kiválogatás előtt? Nem köll nyaggatni a hölgyet!

Diadalszkij idegesen:

- Nekem ugyanis rengeteg a teendőm ezzel az áttelepítéssel kapcsolatban: a fizetésem, a lakásügyem és több efféle.

Optimisztenko felháborodottan pattan fel helyéről:

- Ejnye! Hát nem megmondtam, hogy ne zavarjon ilyen semmiségekkel egy nagystílű állami intézményt! Kicsire nem nézünk! Az államot csak nagy ügyek érdeklik, például a fordizmus, holmi időgépek, ez, az...

Ivan Ivanovics fészkelődni kezd székén, Meszalianszovához fordul:

- Állt Ön már sorban valaha? Én először életemben állok sorban. Szörnyű unalmas!

A vásznon egyetemi előadóterem, a katedrán a Foszforeszkáló nő. Remingtonova gyorsírja a beszédet. A katedra fölött vetítővászon, ezen gyors montázsban az első öt éves terv legnagyobb építményeinek képe vonul el. A Foszforeszkáló nő folytatja előadását:

- Elvtársak! Alighogy hírét vettük kísérletüknek, tudósaink azonnal ügyeleti szolgálatot létesítettek. Sokat segítettek Önöknek, számba vették és kijavították az elkerülhetetlen balfogásokat. Ugy haladtunk egymás felé, mint egy alagútépítés két brigádja, míg végre ma összetalálkoztunk. Önök maguk sem tudják, milyen egyszerű munkát végeztek. Mi jobban látjuk: tudjuk már, hogy mi valósult meg. Megtekintettem a beton- és acélóriásokat, amelyek-

ről halálával emlékezünk meg és amelyek kommunista építkezésünk és életünk példaképei maradnak. Most nincs idő félbehagyni a munkát s önmagunkban gyönyörködni, de én boldogan beszélek az Önök nagyságáról.

Hóbortov felpattan az egyik padról:

- Elvtársanő, bocsánat, hogy a szavába vágok. Mindössze hat óránk van és még át kell vennem az Ön utolsó utasításait. Hányan mehetnek át, melyik évbe, milyen sebességgel?

A Foszforszékáló nő:

- Irány a végtelenség. Sebesség másodpercenként egy esztendő, cél a 2030 év. Hogy hányan és kik mennek, még kérdés. Csak a kitűzött célpont biztos. Az itteni értékelés nem mérvadó. Csak az jöhet, aki száz évig időálló. Kezdjük, elvtársak! Kik jönnek?

A konzszolisták egymás után pattannak fel. Biciklisztov, Másodikin, Harmadikin:

- Én!

A Foszforszékáló nő:

- És a matematikusok közül?

Biciklisztov, Másodikin, Harmadikin:

- Mi!

A Foszforszékáló nő csodálkozik:

- Hogyan? Önök munkások is, matematikusok is?

Biciklisztov:

- Nagyon egyszerű. Munkások vagyunk és főiskolások.

A Foszforszékáló nő:

- Nekünk egyszerű. De azt nem tudtam, hogy Önöknek is olyan egyszerű-e átállni a reszeléstől a logarléchez.

Közben a Foszforszékáló nő háta mögött félénk hang szólal

meg:

- Én is Önökkel mehetek? - kérdi Remingtonova.

A Foszforszékáló nő hátrafordul:

- Honnan van?

- Egyelőre sehonnan.

- Hogy értsem?

- Raciztak.

- Az mit jelent?

- Asszonygák, mert szájat ruzsoztam.

- Kinek a száját?

- A magamét.
- Mást nem csinált?
- Kopogtam a gépen, gyorsítottam.
- Miért racizták?
- Mert festettem az ajkamat.
- Akkor miért festette?
- Ha nem festem, fel sem vesznek.

A Foszforeszkáló nő átöleli Remingtonovát.

A fogadószobában Diadalszkij nyaggatja Optimisztenkót:

- Optimisztenko elvtárs, Önnek úgy is, mint beosztottnak, meg kell értenie: ez a kérdés a legmélyebben érinti az én száz évre szóló kiküldetésemét, tekintve, hogy az intézmény felelős vezetője vagyok!

Optimisztenko hajthatatlan:

- Elutasítani! Képtelenség! Ki hajlandó kiküldetést vállalni, ha száz esztendőre szóló napidíj helyett másodperc-díjat utalnak ki neki?

Diadalszkij kimerülten egy székre rogy a sorban.

Ebben a pillanatban a Foszforeszkáló nő jelenik meg a fogadószobában.

Optimisztenko fenyegető hangon:

- A félfogadának vége! Jöjjön holnap és álljon sorba!

A Foszforeszkáló nő meglepetten:

- Micsoda félfogadás? Mi az, hogy holnap? És mit akar a sorbaállással?

Optimisztenkó a "Bejelentés nélkül tilos a bemenet" táblára mutat:

- Alaptörvényeink értelmében...

A Foszforeszkáló nő:

- Ó, ezt az ostobaságot elfelejtették levenni?

Optimisztenkó csak most veszi észre, ki áll előtte és egyszerre majd elolvad a készséges előzékenységtől.

Diadalszkij felpattan székéről, aktatáskáját hóna alá csapja, s úgy tesz, mintha csak ebben a pillanatban érkezett volna:

- Van szerencsém, jó napot kívánok, elvtársnő! Bocsnat a késedelemért, de annyi dolgom van... Azért lám, mégis beugrottam magához. Én már lemondtam az utazást, de hallani sem akarnak róla. Menj csak, mondják, képviselj bennünket... Ön bizonyára maga



is belátja, hogy ragaszkodnom kell olyan beosztáshoz, amely megfelel multannak és társadalmi pozíciónak, minthogy ezen a területen én vagyok a legkiemelkedőbb személyiség.

A Foszforeszkáló nő:

- Semmi kétség, olyan elbánásban fog részesülni, amelyet érdemel.

Diadalszkij végignéz a soron, titokzatosan int a Foszforeszkáló nőnek. Az meglepetten követi. Diadalszkij a fülébe auttog:

- Mint idősebb elvtárs, hadd figyelmeztessem: itt nem egészen százazásalékos emberek veszik körül. Biciklisztov dohányzik. Hőbortov alighanem iszik. A feleségemet sem hagyhatom szó nélkül: kispolgári nő, új viszonyokon, új szokványokon jár az esze... no, csökevények.

A Foszforeszkáló nő:

- Mit bántja az magát? Viszont dolgoznak.

Diadalszkij:

- Én is viszont, én viszont nem iszom, nem dohányzom, nem adok borraivalót, nem késem el, nem vagyok pazarló, nem teszem őibe a kezem...

A Foszforeszkáló nő:

- Maga csak arról beszél, hogy mit "nem, nem, nem"... De van olyasmi is, amit "igen, igen, igen"?

Diadalszkij büszkén számolja az ujjain:

- Igen, igen, igen? Hát igen: utasításokat adok, határozatokat írok alá, kapcsolatokat teremtek, párttagdíjat fizetek, aláírok, lepecsételek.

A kép áttűnik egy térbe, amelyen az időgépet állították fel. Mindenfelől menetelő oszlopok vonulnak a tér felé az Idő-induló ütemére. Ezt a részt rajzfilmmel kell megoldani.

A gép körül a komszomolisták sűrűsnek.

A Foszforeszkáló nő kiadja az utasítást:

- Harmadikin elvtárs! Teljesen közönséges szélfogókat rakjon fel. Az öt éves terv hozzászoktatott mindenkit a gyorsasághoz.

Mindenféle málhákkal, hátizsákokkal, hőröndökkel megrakodva, Optimizstanokó roban oda az időgéphez:

- Elvtárs, bizalmasan meg kell kérdeznem, lesz büfé? Elfelejtették? Nem baj, itóka az van, evés dolgában sem fogunk megszorulni.

Optimisztenko büszkén előmutatja a kiszállásra indulók örök kellékait: teafőzőt, tyukhust, kolbászt és még valami harapnivalót.

- Hol a helyem?

Caudakov, csak ugy munka közben:

- Álljon ide mellém. Szorosan. Ne féljen, nem fog elfáradni. Csak ez az egyetlen kerék mozduljon meg s akkor egy pillanat alatt...

A géphez magasan megrakott kocsi kanyarodik, rajta mindenféle limlom: átkötött irathegyek, kartotékok, aktatásák, vadászpuskák és Meszalianiszova szekrénye. Harsány ugatással pincsikutyák rohannak elő, közöttük megjelenik Diadalszkij és Meszalianiszova.

Diadalszkij szokott, fölényes hangján:

- Még nem volt caengetés? Mindjárt lehet a másodikat!

Megfogja Másodikin karját:

- Elvtárs, te párttag vagy? Igen? Akkor kérlek, elvtársai alapján segíts a málhám körül. Nagyon fontos okmányokról van szó! Nem bízhatom akármilyen pártonkívüli hordárra. Ki itt a beszállás-felelős? Az én fekvőhelyem természetesen alsó...

A Foszforeszkáló nő:

- Az időgép felszerelése még nem tökéletes. Önöknek, mint uttörőknek, a többiekkel együtt állóhelyük van.

Diadalszkij felháborodottan:

- Mi köze ennek az uttörőkhöz? Az uttörő-szemle befejeződött, nagyon kérem, ne untassanak vele már. Őrdög tudja, mi van itt! Végül is kárpótlást követelek felhasználatlan szabadságidőmért! Egyszóval, hol a poggyásom?

Másodikin és a komzomolisták nagynehezsén a gép felé cipelik Diadalszkij és Meszalianiszova holmiját. A Foszforeszkáló nő észreveszi:

- Elvtársak, ez micsoda kirakodóvásár?

Felülről Optimisztenko tűnik fel, ő már felkapaszkodott a gépre, Heherészik:

- Ó kérem, ez csak egy kis belenövés a polgári életformába.

- De mire kell ez maguknak? Legalább a felét hagyják itt.

Optimisztenko gunyosan:

- Hát persze, elvtársak, majd postán utánunk küldetik.

Diadalszkij megfenyegeti Optimisztenkót:

- Kikérem magamnak az ilyen megjegyzéseket! Kérhetnék külön-  
kocsit, de magánéletem közismert szerénységénél fogva elálllok et-  
től.

Az utcán egyedül szalad Polja, kezében nagy aktatáska.

Diadalszkij a téren a holmik rakodását irányítja:

- Utat, elvtársak! Rakják ide a holmikot. Hol van az én vi-  
lágossárga, monogrammos aktatászkám? Optimiszenko, szaladjon ér-  
te! Ne féljem, megvárnak minket.

Pihegve fut hozzá Polja:

- Itt van, ne ordíts! Ahogy mondtad, takarítottam otthon. Lá-  
tom, ottfelejtetted. Gondolom, fontos! Nevetséges! Idezaladtam  
vele, teseék!

Diadalszkij felháborodottan:

- Előbb eszembe juttathattad volna! Szervusz, Polja! Ha ott  
elhelyezkedtem, majd küldök valami tartásdíjat, amíg ezt az el-  
avult törvényt nem módosítják.

Intourist-autón Pont Keach érkezik a térre. Meszalianszova  
odaszalad hozzá, segít neki kiszállni az autóból.

- Please, sir!

Pont Keach most sem veszi ki szájából pipáját, úgy mormolja:

- Alj lop fűzfa jazmin. Adja köpök le jegyes.

Meszalianszova fordít:

- Mister Keach azt mondja, nincs utazási igazolványa, mert  
nem tudta, milyen kell, pártigazolvány vagy vasuti féláru igazol-  
vány, de hajlandó belenőni akármilyen szocializmusba, feltéve,  
hogy ez neki jövedelmező...

Optimiszenko Pont Keach körül nyűzsög, segít neki felrakni  
a csomagjait:

- Please, please, sir. Majd utközben megállapodunk.

Mint mindig, a géphez is lihegve érkezik az izgatott Ivan  
Ivanovics:

- Tiszteletem! Még egy utolsó erőfeszítés és mindent kiküszö-  
bölünk. Látta már a szocializmust? Én most meglátom - hallatlanul  
érdekes!

A gép egyik kiugró lapján állította fel festőállványát Luv-  
rinyenko. Megszokott, ügyeskedő, iparos-vonásokkal a Foszforsz-  
káló nőt rajzolja - pontosan úgy, ahogy Diadalszkijt rajzolta.  
Váznán a Foszforszkaló nő ijesztően hasonlít a cukrosdobozok  
szépleányaira.

A Foezforeszkáló nő az időgép utasaihoz fordul:

- Elvtársak! Az első jeladásra száguldvá megindulunk előre és áttörjük a korhat idôt. A jövendô mindenkit befogad, akiben legalább egyetlen olyan vonás rejlik, amely rokon a kommun közösségével: a munka öröme, az önfeláldozás szomja, a lankadatlan kutatókedv...

Faleneli kezét, jelt ad az indulásra.

Hóbortov a kapcsolótáblánál minden fogantyut bekapcsol. Felhangzik az Idő-induló, megkezdôdik a gép gyors röpte.

A vetítôvásznon középsô mesején a vad gyorsasággal forgó gépezetek képét hirdó-képek váltják fel, köztük évszámok villannak fel.

Mindegyik évszámot egy-két, az illetô évre jellemzô képkocka követ.

A vetítôvásznon két oldalsó részén ugyancsak gyors vágásai ritmusban a szereplôk alakjai és premier planjai váltakoznak. Mindannyian görcsösen kapaszkodnak a gépbe, hajukat az idô szele tépi.

Szállnak az évek, és amikor a vetítôvásznon az 1960 szám tűnik fel, a forgás vad irama átuszással a vágóasztalon gyorsan forgó filmorosó képébe vált át.

Az orsón Diadalszkij, Optimisztenko, Meezalianszova, Pont Keach és Luvrinyenko apró figurácaikál forognak gyors iramban.

Leröpülnek az orsóról, a hulladékfilm részére odakészített papirkosárba hullanak.

A rendezô keze kieneli a kosárból Diadalszkij kókadt figuráját.

A rendezô a vágószobában kinyujtott kézzel tartja a Diadalszkij-bábut, amely forgatja kis fejecskójét és sipog:

- Maga és a szerzô - csak nem azt akarták ezzel mondani, hogy én és a hozzám hasonlók nem kellünk a kommunizmusnak?

A rendezô gallérjánál fogja a handabandázó bábut, kinyit egy üveges szekrényt és beakasztja Diadalszkijt egy kampóra más bábfilm-figurák mellé.

A rendezô becsukja az üveges szekrényt, amelynek üvegén ez a felirat áll:

Vége.

/Némileg rövidített fordítás./  
/FORDITOTTA: SZEKERES ZSUZSA/

## V, NYIZSNIJ:

### EIZENSTEIN RENDEZŐI ÓRÁIN

#### II. A jelenetrész rendezése

/Mise-en-scène/

Eizenstein a rendezői munkát a forgatókönyvíró által elkezdett munka közvetlen folytatásának tekintette és különösen nagy jelentőséget tulajdonított annak, hogy megtalálják azt a rendezői elképzelést, amelynek minden oldala - többek között szerkezeti felépítése is - pontosan és világosan tükrözi a forgatókönyv eszmei mondanivalóját.

Ez a követelmény vörse fonalként húzódott végig a tanulmányok összes szakaszán.

Meg kell jegyezni, hogy Szergej Mihajlovics gyakran hívott meg a foglalkozásokra neves színészeket, festőket, zenészeket, művészeti vezetőket és pszichológusokat. Ahogy ő mondta, szereti az előadásokat "két szízlamban" tartani. Különösen érdekesek voltak Szergej Mihajlovics és Nyikolaj Mihajlovics Tarabukin közös előadásai, amelyek a festői alkotások szerkezeti felépítésével foglalkoztak.

Amikor a foglalkozásokon színészek is résztvettek, mint például N. Cserkaszov, M. Strauch, J. Glizer és mások, - munkájuk eredményeinek bemutatása után elmondták a hallgatónak, hogy milyen elemzés során ismerték meg hőseik jellemének tipikus és egyéni vonásait. Abból a szempontból is elemezték munkáikat, hogy a hősek eseményeiből és magatartásából hogyan teremtették meg a szerkezeti egységet.

Azonban Szergej Mihajlovics legérdekesebb foglalkozásai azok voltak, amelyeken a film kompozíciós kérdéseivel foglalkozott. Külön tanfolyamon foglalkozott ezzel a problémával, amelyet Szergej Mihajlovics a jelenet tervezésének és rendezésének problémáival kezdett el.

A "mise en scene" - Szergej Mihajlovics véleménye szerint - a filmrendező művészetében a legfontosabb helyet foglalja el.

Ez annak következménye, hogy a filmben igen nagy a "mise en scene" jelentősége. A színházban a "mise en scene" a próbák eredményeképpen alakul ki és a dráma cselekményének sajátos szerkezetéhez rögződik. Előadásról előadásra változatlan marad, sőt még fejlődhet is. A filmben a cselekmény egézésének egyes beállításokra való felbontása, majd ezeknek egységes montázsba történő összekövágása a "mise en scene"-ből fakad. A "mise en scene" az a "kezdet" a filmművészetben, amelyből a filmrendezés speciális eszközei kialakulnak. A beállítást és a montázst nemcsak a forgatókönyv határozza meg, hanem a "mise en scene" is, azáltal, hogy a drámai cselekményt időben és térben színészekkel testesíti meg.

Szergej Mihajlovics mindig hangoztatta, hogy a dráma felvonásokból, a felvonás jelenetekből, vagy képekből és a jelenet pedig "mise en scene"-kből áll. A filmben ez a tagozódás még tovább folytatódik: a "mise en scene" montázscsomópontokra, azok pedig egyes beállításokra oszlanak.

Ha a filmművészet egy-egy új fejezetéhez érkeztünk, Szergej Mihajlovics sohasem kezdte előadással annak tárgyalását. Ezek olyan foglalkozások voltak, amelyeken ő maga hajtott végre rendezői gyakorlatokat. Ezeket úgy végezte, hogy a hallgatók nemcsak megfigyelhették, hanem aktívan részt is vehettek azokban. Ez egyfajta sajátos "hangos gondolkodás" volt, nem csak Szergej Mihajlovics, hanem a hallgatók részéről is. Ezeken a foglalkozásokon felmerült a pedagógus és a hallgatók közötti szoros alkotói kapcsolat kérdése is. A hallgatók válaszait és javaslatait Szergej Mihajlovics egyenként elemezte és szervesen beleillesztette az alkotói kutatásokba, elképzelésekbe. Éppen az alkotói elképzelések elfogadásának és elutasításának folyamatában alakultak ki a filmrendezés alapvető tételei és jöttek létre a filmrendezői munka legésszerűbb módszerei. Ezek a foglalkozások elősegítették a gondolat kulturájának kialakulását, felkeltették a művészi képzeletőrt és létrehozták az alkotói gyakorlatot.

Megsárgult lapok fekszenek előttem. Olvasgatom a lapokat: a gépirás és a ceruzabejegyzések néhány helyen már elmosódtak, elszíneződtek. Sok év telt már el ... Ezekről a lapokról azonban nemcsak Szergej Mihajlovics foglalkozásainak tartalmára emlékszem. A foglalkozások jellege és légköre annakidején olyannyira

magával ragadott, hogy még most is emlékszem rá. Ma is csodálat-  
tal adózom Szergej Mihajlovics Eizenstein pedagógiai művészeté-  
nek, amelyet kiválóan és példászerűen fejtett ki az oktatás és  
nevelés egyik legnehezebb ágában.

- . -

A következő foglalkozásokon új fejezet tárgyalását kezdjük  
el. Mint mindig, az új fejezet elkezdése egyidejűleg új alkotói  
munkát, új feladatot is jelent. Még kell találni az előadásra ke-  
rülő epizód filmművészeti elképzelését. Ennek érdekében először  
színpadon kell megrendezni az epizódot, és csak később, az egyes  
jelenetrészek - a "mise en scene"-k - alapján készítjük el a  
filmművészeti montázs-elképzelést.

Az epizód, amelyet fel kell dolgozni, a Haiti szigeten 1802-  
ben lezajlott felszabadító mozgalom történetéből való. Szergej  
Mihajlovics, mielőtt az epizód tartalmát közölné, egy sor olyan  
adatot mond el, amely hozzásegíti a hallgatókat a történet megér-  
téséhez. Arról beszél, hogy Haiti szigete hosszú ideig francia  
gyarmat volt. Amikor a XVIII.-ik században kitört a francia bur-  
zeoá-demokratikus forradalom, Franciaország gyarmatain, így töb-  
bek között Haiti szigetén is, elterjedtek a forradalom eszméi és  
jelszavai. A haitiak kikiáltották nemzeti függetlenségüket és  
megszüntették a rabszolgaságot, amelyben a sziget néger lakosságá-  
nak több mint 90 százaléka sinylődött. Azonban a gyarmatok elsza-  
kadása ellentmondott a francia burzeoázia érdekeinek. Különösen  
élesen léptek fel Haiti elszakadása ellen az ültetvényesek és a  
cukorgyárosok, akiket leginkább a rabszolgaság megszüntetése ré-  
mitett meg.

- Amikor Haiti szigetéről a néger küldöttek megérkeztek a  
rizsba - folytatja az elbeszélést Szergej Mihajlovics - a burzeo-  
ázia és ügynökei olyan híreket terjesztettek el, hogy a négerék  
meg akarják fosztani Franciaország lakosságát a kávétól és a cu-  
kortól. Ezeket az eseményeket írja le A. Vinogradov a "Fekete  
Konzul" című regényében. A könyv a néger küldöttek elleni haj-  
sza és a párizsi néger pogrom leírásával kezdődik. A néger küldöt-  
teket megölik, és csak ketten tudnak megmenekülni és visszajutni  
Haiti szigetére. Otthon elmondják, hogy a "Szabadság, Egyenlőség,

Testvériség" jelszó csak szavakban van meg, de a valóságban Franciaország kormánya ellenzi a rabszolgafelszabadítást.

Ekkor forradalmi hullám vonul végig Haitin.

Az egyik néger küldött Tussain Louverture volt. Ő és két társa - Dessalin és Jean Christophe - állnak a forradalmi mozgalom élére a szigeten. Sikerül nekik bizonyosfoku függetlenséget kivívni, azonban Napoleon trónralépésével az önállóságnak még a látszata is megszűnik. Haiti-ba büntető expedíciót küldenek...Az útközetek sorozata után a gyarmatosítóknak végül sikerül leverniük a sziget lakóainak forradalmi mozgalmát. A francia parancsnokság Tussain Louverture-t tárgyalások ürügyével egy hajóra csalja és Franciaországba viszi, ahol börtönbe vetik. A börtön a svájci határ melletti hegyekben, magasan, egészen a gleccsereknél fekszik. A trópusokhoz szokott néger természetesen hamar megbetegszik, tüdővész, majd skorbutot kap és végül meghal.

A szigeten a forradalom leverése után a francia parancsnokság egyesekkel durván leszámol, másokat viszont megvásárol, hogy ezzel saját oldalára állítsa őket. Tussain Louverture segítőtársainak, Jean Christoph-nak és Dessalin-nak a francia hadsereg tábornoki címét adományozzák. A szép csillogó napoleoni egyenruhának, a tollforgónak a háromszögletű kalapnak és a többi dísznek - a gyarmatosítók elképzelése szerint - ki kellett volna elégítenie a "néger vadembereket".

Dessalin és Jean Christophe azonban csak taktikai megfontolásból fogadták el a kinevezést és az egyenruhát; a fegyverszünetre szükségük volt, de csak azért, hogy újabb felkelést készíthessenek elő. És valóban, az 1802.- évi felkelés elsöpörte a gyarmatosítókat és Haiti-t szabad országgá tette, mindaddig, amíg más gyarmatosítók el nem foglalták. A felkelés azzal az epizóddal kapcsolatban tört ki, amelyet fel fogunk dolgozni.

A francia parancsnokság ugyan azt hitte, hogy sikerült a négereket megbékíteni és megvásárolni, mégis elégedetlen volt Dessalin magatartásával. Megtudták például, hogy Dessalin megesküdtött: nem néz az arcába egyetlen franciának sem; a francia hadsereg tábornoka beszélget a franciákkal, de következetesen elkerüli tekintetüket!...

Rájöttek, hogy Dessalin ellenségük és feltételezték, hogy éppen ő tudna leginkább a legközelebbi felkelés élére állni. Ezért



a francia parancsnokság elhatározta, hogy likvidálja Dessalint, - megöli vagy letartóztatja. Ugy határoztak, hogy meghívják Dessalint egy egyházi személyiséghez ebédre, ott lefognák, elviszik Franciaországba és utközben esetleg vízbefojtják.

Dessalint azonban közvetlenül az ebéd előtt figyelmeztették a veszélyre és így el tudta azt kerülni. Elmenekült és a felkelés élére állt, amely először San-Domingóban, a sziget fővárosában tört ki, majd áterjedt egész Haiti szigetére.

Szergej Mihajlovics felolvassa az esemény hiteles leírását.

"Egy francia pap meghívta Dessalin tábornokot ebédre, azzal az ürüggyel, hogy néhány francia tiszt szeretné őt megismerni és alkalmat keresnek a dicső tábornokkal való találkozására.

Dessalin engedett a csábításnak.

Mikor megérkezett a pap házába, már össze gyűltek a vendégek. A hosszú asztal vakítóan fehér terítővel, virágokkal, kristályokkal és magas gyertyatartókkal volt megterítve. Ugy nézett ki, mintha a fekete tábornok lenne az est díszvendége.

Ott állt, a tisztektől körülveve, mikor egy öreg néger szolgálonő lépett hozzá. Egy edényben vizet, és kéztörölő kendőt hozott. Dessalin hozzáfátott a kézmossághoz. A tiszték tapintatosan félreálltak. Dessalin felfigyelt arra, hogy az öregasszony szemei lázasan keresik tekintetét. Ránézett. Az öregasszony ajkai és ujjai mozogtak, titkos jelekkel beszélt, amelyet csak a feketék, a leendő felkelők ismertek.

Dessalin fekete pupillái dühösen összezúkultek. Megtörülte kezét és elbocsátotta a szolgálónót. Azután kirántotta kardját, felordított, mint egy sebzett hika, az asztalra ugrott és ott hatalmas ugrással elérte annak tulajd végét. Széttört kristályok, széthányt ezüstnemük halmazát hagyta maga mögött.

Lovát a ház közelében kötötte meg, egy ugrással nyeregben termett.

Mielőtt még az elképedt franciák magukhoz tudtak volna térni, látták Dessalint, amint dühöden korbácsolja lovát. A napfénytől izzó uton vágatott a hallották kiáltását: "Pegyyverre!.. Pegyyverre!.. Eljen a függetlenség!" És egy pillanat múlva már hallották, hogy a kiáltások kara válaszol a fekete tábornoknak.

A paraszt a mezőről válaszolt. Az asszony is meghallotta a kiáltást roszkatag vályogkunyhójának küszöbén és átvette azt.

A franciák elsápadtak, összenéztek.... A kiáltások egyre növekvő szenvedélyességgel hangzottak mindenhol, megzavarva a trópusok forró délutáni csendjét. Két óra múlva már kétázázezer hang olvadt egybe és a hír eljutott a lakott területek minden egyes pontjára, a nagykiterjedésű San-Domingóbar.

Kitört a felkelés.

Az öreg szolgálónő, kezében a korsóval és a kendővel, észrevétlenül kisurrant. Büszkén elmosolyodott. ( volt az, aki megmentette San-Domingót. Ki volt adva a parancs Jean-Jacques Dessalin letartóztatására, neki azonban sikerült figyelmeztetnie őt.

A katonák remegő kezükben meztelen kardokkal előjöttek a szomszédos szobákban levő leshelyeikről...."

Ez igen!.. Ez egy jelenet!.. Itt van mit rendezni!.. - hangzik a tanterem különböző pontjairól.

- Attól tartok - mondja Szergej Mihajlovics - felmerülhet Önöknél az a kérdés, hogy mit tegyenek azokkal a jelenetekkel és darabokkal, amelyeknél nincs ilyen külső cselekmény? Mondjuk, két ember mozdulatlanul ül egymással szemben és beszélgetnek. Mit lehet itt rendezni? .. Egy ilyen darab vagy jelenet rendezése, cselekményének bemutatása sokkal nehezebb, de érdekesebb feladat. Egy ilyen dialógusnak lehet nagy drámai feszültsége, tartalmazhatja a szenvedélyek és a jellemek összeütközését, cselekménye azonban nagyon intenzív. Ebből a szempontból M. Gorkij bármelyik darabját megvizsgálhatjuk.

Szergej Mihajlovics elmagyarázza, hogy az olyan jelenet kiválasztását, mint a "Dessalin", a helyzet egyszerűsége, világossága tette szükségessé. A sok külső cselekmény lehetőséget nyújt a rendezői mesterség elemeinek könnyebb elsajátítására. Ezeket az elemeket később fel lehet használni a bonyolultabb és mélyebb pszichológiai feladatokat tartalmazó munkákban.

- Mi a fontos ennek a jelenetnek a megtervezésekor?

A hallgatók megkérdezik:

- Színpadon fogjuk megrendezni a jelenetet?

- Vegyük tekintetbe - mondja Szergej Mihajlovics - hogy az ugynevezett színpadterv - meglehetősen általános fogalom. Egyik legfontosabb ismertető jele az a feltételezés, hogy az egész je-

lenet egy-egy ugyanazon meghatározott helyen történik. Így a "Patyomkin páncélos" két jelenete, az "Odesszai lépcsők" és a "Hátsó fedélzeten" egy fogható fel, mint egy-egy nagyszabású színházi jelenet. Ugyanakkor a páncélos találkozása a Flottával valódi filmművészeti jelenetnek tekinthető. No persze, ez így nem egészen helyes. A filmben is lehetnek olyan jelenetek, amelyek egy helyszínen játszódnak le. Ezek rendezését úgy kell elkezdni, mintha egységes jelenetek lennének, annak ellenére, hogy utóbb montázssempontokra és beállításokra bomlanak. Másképp szólva: a cselekmény megtervezéséhez és a rendezői koncepció kialakításához rendkívül fontos, hogy jelenetünkben világosan megfogalmazódjék a konfliktus. A franciák arra törekcsenek, hogy egy embert egy állandóan szűkülő gyűrűbe szorítsanak, olyannyira, hogy Dessalinak végül csak egy útja marad a menekülésre: az ablak felé. A franciák csoportja természetesen teljes egészésként cselekszik. Számunkra ez úgy tűnik, mintha csak két szereplő lenne: Dessalin és a tisztek.

Szergej Mihajlovics megmagyarázza a hallgatóknak, hogy a rendezőnek már a kidolgozás kezdetén figyelmesen el kell igazodnia a szereplő személyek csoportosításában. A "mise en scene"-ek kifejező erejének kidolgozására csak akkor kerülhet sor, mikor ezek a szereplő személyeknek a fő konfliktussal kapcsolatos törekvéseit tárják fel. Ezért szükséges az egyes csoportok cselekményeinek közbe vonásait megtalálni. Erre egy jó példát találhatunk a "Patyomkin páncélos" című filmben, ahol ennek az elvnek alapján körülbelül három szereplő személyt jelölhetünk meg. Az egyik a fellázadt páncélos legénysége, a másik az odesszai tömeg, amely a felkelőkhöz húz, a harmadik szereplő személy pedig a cári hadsereg, amelyik igyekszik megakadályozni a felkelők és a nép egyesülését.

- Abban az epizódban, amelyet mi fogunk rendezni - folytatja Szergej Mihajlovics - az egyik fél Dessalin, a másik pedig nem egy személy, hanem a tisztek csoportja. Ezt a csoportot tetszésünk szerint a legkülönbözőbb módon mozgathatjuk a játéktéren belül, azonban sohase feledkezhetünk meg arról, hogy Dessalin nem egyes tisztekkel, hanem a kalandorok egysége csoportjának különböző tevékenységével áll szemben. Dessalin és a tisztek csoportja között feszült viszony van; nem néz a franciák szemébe. Ennek tük-

rögződni kell Dessalin mozgásának megtervezésében, fejtartásában, stb. Epizódunkban van egy olyan figura, aki bizonyos pillanatokban kapcsolatot teremt az ellenfelek között.

- A pap!.. - hangzik a hallgatók kiáltása.

- Természetesen, a pap, - helyesel Szergej Mihajlovics.

- Ez a pap olyan szerepben lép fel, amelyet némely egyházi személy gyakran szívesen vállal. Egyrészt jó pásztor és vendégszerető házigazda, aki ebédet ad, - másrészt annak a csapdának megszervezője, amelybe Dessalint becsalják. Ennek a kettősségnek tükröződnie kell a pap cselekedeteiben, magatartásában. Ha a pap a regény cselekményében Dessalint ebbe a tereembe csalta, akkor a "mise en scene" során a tábornokot a tisztek körébe kell vonnia, azaz a csapdába.

- És a szolgálónő? - kérdezi az egyik hallgató.

- A szolgálónő szerepe pontosan ellentétes a pap szerepével - válaszolja Szergej Mihajlovics. - A tisztek számára észrevétlenül figyelmezteti Dessalint a veszélyre. Ez a tábornokot aktív cselekvésre készíti, nyílt kihívást intéz ellenfeleivel, kiugrik az ablakon, stb. A szolgálónő a sziget néger tömegeinek képviselője. Ha mindezen elgondolkozunk és a jelenet végére gondolunk, akkor a témából mintegy két bekerítési struktúra bontakozik ki. Először a franciák veszik körül Dessalint, köztük a kapcsolatot a pap jelenti. A továbbiak során, amikor a szolgálónő mint a nép és Dessalin közötti kapocs jelenik meg, a franciák kerülnek a néger nép gyűrűjébe. Ebben a koncepcióban a végzet és a csapdába-esés érzete, amely először Dessalin-on uralkodik el, a későbbiekben a gyarmatosítók csoportjára ragad át, mikor meghallják maguk körül a felkelésre szólító kiáltásokat. Így tehát az epizód első részének konfliktusa - Dessalin és a tisztek közötti konfliktus - a gyarmatosítók kis csoportja és a néptömegek közötti konfliktussá duzzad. Ha az epizódot patetikus képpel akarjuk lezárni, akkor egy tömegjelenettel fejezhetjük be, melyben a nép, a sziget lakossága körülveszi a franciák csoportját. A "patetikus" elem az epizód felépítésében rejlik, - az események folyamata robbanásig feszült állapotot idéz elő, azután szélesebb terjedelemben egy ellentétes előjelű folyamatba csap át. A jelenetet kétféleképpen lehet befejezni: úgy, hogy a felkelő négerok beözönlenek a tereembe és körülveszik a franciákat, vagy pedig halálos csenddel, mint

a "Revizor"-ban, tehát a színpadon mindenki megdermed, és csak kívülről hallatszik a lovak dobogása, a kiáltások, lövések zaja, miközben a szín lassan elsötétedik.

Ami a csapdát megszervező egyházi személy szerepét illeti, - folytatja Szergej Mihajlovics, - meg kell jegyezni, hogy Dessalin öppogy, mint a négerek felkelésének többi vezére, a XVIII. század filozófiai eszmáin, Voltaire és Rousseau tanításain nevelkedett, tehát meggyőződéses atlista volt. Figyeljék meg Dessalin nevét: Jean-Jacques; - ezt is Rousseau-tól vette. Dessalin társa Tussain Louventur magasfoku filozófiai műveltséggel rendelkezett. A felkelés többi vezére is nagyműveltségű ember volt. Tehát Dessalin nem vallási okokból fogadta el a pap meghívását; hiszen ez nem is egyszerű pap volt, hanem inkább valami vikárius-féle, aki kapcsolatainál és helyzeténél fogva jelentős személyiség volt.

- Mivel magyarázható az, hogy Dessalin elfogadta a meghívást? .. És meghozzá egyedül ment? .. - hangzanak a hallgatók kérdései.

- Természetesen Dessalin aggódva fogadta el a meghívást - magyarázza Szergej Mihajlovics. De ez csak aggodalom volt, a közvetlen kockázatra nem gondolt, nem gyanakodott támadásra; hiszen a francia hadsereg tábornoka volt. Diszkiséretet küldtek érte és nem mint hivatalos személyt, hanem mint érdeklődést kiváltó magán személyt hívták meg. Ha hűlgyek is lettek volna a fogadáson, akkor feleségével együtt hívták volna meg. Azonban az egy sajátos férfitalálkozó, személyesen őt hívták meg és az etikett szabályai szerint senkit sem vihetett magával. Az értekküldött diszkiséret a vendéglátók tiszteletét jelentette Dessalin iránt, de egyben már itt elkezdődött a körülfogás mozzanata.

- Miért nem tartóztatták le mindjárt? - kérdezik a hallgatók.

Szergej Mihajlovics magyarázza, hogy őt-hat francia sohasem tudta volna letartóztatni Dessalint saját ezredében, a hadseregben, amely főleg négeremből állt. Az uton szintén veszélyes lett volna letartóztatni: körbe-körül ott volt a sziget néger lakossága. Azonban a pap házában el van szigetelve és esetleg lerészegedhet, ha valamilyen kábítót itatnak vele....

- Így tehát a pap házába kísérték - folytatja Szergej Mihajlovics. - Minthogy Dessalin volt a diazvendég, neki kellett

utolsóként megérkeznie, amikor már mindenki összegyűlt. Ami a pap funkcióját illeti, világos, hogy minden esetben, amikor Dessalint egy részére előnytelenebb helyre kellett átvezetni - éppen őt használjuk fel erre. Így tehát Dessalin elfogatásának "rendezési" funkcióját, a témának megfelelően, a papra hárítjuk. Mivel kezdjük hát munkánkat?.. Mit kell megjegyeznünk, hogy a "mise en scene kidolgozását elkezdhessük?"

- Ablakot!... Ajtókat!... Asztalt!.. - hangzik minden oldalról.

- Tehát Önök azt javasolják, hogy a "mise en scene"-t meghatározó helyezin elemeinek elhelyezésével kezdjük meg munkánkat - mondja Szergej Mihajlovics. Ha a játéktér jellegének érzete valóban megvan, akkor ezzel is kezdhethetjük. Előbb azonban szeretném megbeszélni Önökkel, hogy milyen elképzeléseik vannak Dessalin külsejére vonatkozóan. Amikor Amerikában voltam, meg akartam rendezni ezt a filmet Haiti szigetén, azonban ezt kategórikusan megtiltották: Haiti most az Egyesült Államok gyarmata.

A főszerepet - Dessalin szerepét - Paul Robeson-nal, a néger énekesrel és színésszel akartam játszani, akivel nagyon összebarátkoztam.

Szergej Mihajlovics megmutatja Robeson fényképeit és sajnálatát fejezi ki, hogy azok nem tudják visezaadni e kiváló színész heves temperamentumát. Azt tanácsolja a hallgatónak, hogy Dessalint ilyen külseővel, ilyen termettel és ilyen csodálatos arccal képzeljék el. Ezután visszaterve a hallgatók javaslatára, hogy a munkát a helyszin meghatározásával kezdjék, Szergej Mihajlovics megkérdezi, hogy hány ajtó legyen: egy vagy több?..

"A huszfejú rendező", azaz a hallgatók és Szergej Mihajlovics megállapodnak abban, hogy kifejezőbb, ha több ajtó van. Dessalin így fokozatosan kénytelen meggyőződni arról, hogy a veszély reális. Hadd vizsgálja meg Dessalin többszörösen, hogy ki lehet-e menni valamelyik ajtón keresztül. Csak amikor meggyőződik arról, hogy rendes uton nem lehet elmenni, a kilátástalan helyzet kényszeríti az ablakon át való menekülésre.

Arra a javaslatra, hogy több ablak legyen, Szergej Mihajlovics elmagyarázza, hogy Dessalin kétkedésének kifejezésére elegendő néhány ajtó, - ha még több ablaknál is lehetne kiutat keresni, az már zavarosná tenné a cselekményt, szükségtelen vontatottságot

teremtene, ami a feszültség csökkenését jelentené. Ezért helyesebb, ha csak egy ablak van. Azt azonban úgy kell elhelyezni, hogy viszonylagos központi elhelyezése mellett se legyen feltűnő. Ezenkívül, az ablak központi elhelyezésénél gondolni kell arra is, hogy Dessalinnak végig kell futni az asztalon, a nézőtől távolodva. Akármilyen mély is a színpad, ez csak nagyon rövid futási távolság lehetőségét adja és magát a futást is rosszul lehetne látni. Ha a távolság meghosszabbítása miatt Dessalin a nézővel párhuzamosan futna, akkor az ablakot az oldalfalon kellene elhelyezni, ami azonban szintén rossz megoldás lenne. Világos, hogy az asztalt valamilyen diagonális helyzetben kell felállítani. Az is nyilvánvaló, hogy a menekülés útját jelentő asztalnak folytatása az ablak és Dessalin mintegy emeleten mozog a padlón álló környezetének bonyolult manőverei után. Az asztal mögött elhelyezett ablak először nem tűnik fel, nem vonja magára a néző figyelmét, amikor azonban Dessalin cselekedni kezd az asztalon, akkor az ablak, mint váratlan és természetes kiút, feltűnővé válik.

- És a falak? - hangzik a kérdés.

- Először el kell határozni - mondja Szergej Mihajlovics, - hogy hol helyezzük el azokat az alapvető elemeket, amelyeken a játék folyik. Egy sor elképzelésünket eleve meghatározza az, hogy az asztalt és az ablakot diagonális helyzetben kell elhelyeznünk. Minthogy ablakot általában sík falfelületen szoktak elhelyezni, így annak helyzetének meghatározásával már a falak helyzetét is meghatároztuk.

Szergej Mihajlovics felrajzolja a táblára a díszlet előzetes tervrajzát. /1. sz. rajz./

- És ha kerek lenne a szoba? .. Ki kell hangsúlyozni Dessalin környezetét! - veti közbe néhány hallgató.

Szergej Mihajlovics megmagyarázza, hogy ha a szoba kerek alaprajzu lenne, akkor a néző a tisztek bekerítő mozdulatait a helyiség formájának tulajdonítaná. Ha a cselekmény négyszögletes szobában játszódik, akkor a néző tudatában a bekerítés a cselekmény tartalmaként jelenik meg és nem úgy, mint a helyiség formájának következménye.

- Nekem más a véleményem - jelenti be Z. hallgató. Így most színpadi sémát kapunk. Szerintem az ablaknak a diagonálisan elhelyezett fal előterében kell lennie, mondjuk a nézőtől jobbra, az asztalnak pedig mögötte, a fallal párhuzamosan. Az ablak ilyen

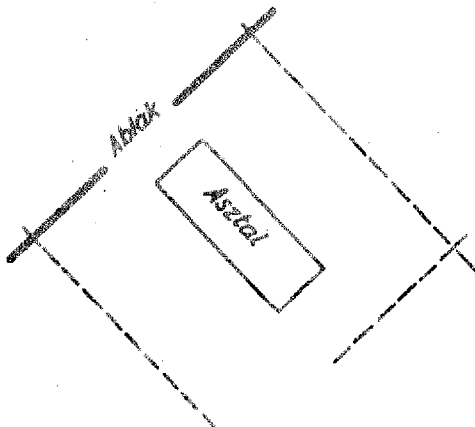
elhelyezése esetén láthatjuk Dessalin arcát, miközben végigfut az asztalon. Ez a színész részére is jobb lenne. Ha a színész a színpad mélyén levő ablakhoz fut, mint ezt Szergej Mihajlovics javasolja, akkor Dessalint éppen a legérdekesebb pillanatban csak hátulról láthatjuk.

- Szerintem alaptalan az a vád, hogy a színésznek csak a hátát látjuk - tiltakozik Szergej Mihajlovics. Dessalinnek legalább az asztal közepéig hátrálva kell menni, hogy lássa: nem akarja-e valaki hátulról leütni. Csak az asztal közepénél fordul meg, hogy elmeneküljön. "Z." hallgatónak az asztal elhelyezésére tett javaslatára esetén a színésznek egy elképzelhetetlen, megfordulással egybekötött ugrást kellene tenni.

Miközben beszél, Szergej Mihajlovics felrajzolja a táblára a hallgató által javasolt sémát /2.sz. rajz./

- Az ablakot az asztal előtt is el lehet helyezni - folytatja "Z." hallgató.

- Vagyis az előtérben? - kérdezi Szergej Mihajlovics a hallgatót és felrajzolja a táblára az új sémát /3.sz. rajzot./

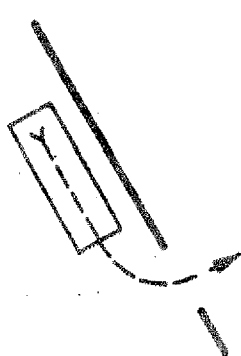


1. sz. rajz

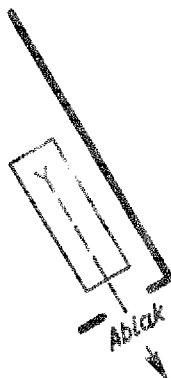
- Ez viszont ésszerűtlen lenne! - mondja egy másik hallgató.

- Miért lenne ésszerűtlen? - csodálkozik Szergej Mihajlovics. "Z." hallgató első javaslatában ésszerűtlen az asztal elhelyezése /2.sz. rajz./ Az az elhelyezés meghatározza az ugrás jel-





2. sz. rajz



3. sz. rajz

legét: olyan benyomást kelt, mintha Dessalin a "farkát csóválva" "beugrana" az ablakon. Ha meg van a saját rendezői elképzelésük, akkor ne kössenek kompromisszumot, hanem azt kutassák, hogy milyen eszközökkel tudnák szándékukat megvalósítani. Ha Önöknek az a fontos, hogy Dessalin a közönség felé fordulva mozogjon, akkor csinálják így. "Z." hallgatónak az a törekvése, hogy Dessalin az egész távolságot a közönség felé fordulva tegye meg, - helyes törekvés. Azonban ennek megoldására az a legprimitívebb mód, ha, Dessalint a nézőtér felé futatjuk. Azt a javaslatot tehát, hogy Dessalin arcát és játékát a futás alatt teljes mélységében megmutassuk a nézőnek, fogadjuk el és használjuk fel a "mise en scene"-ben. Ami a nézőtérre való ugrást illeti, - döntjük el, hogy ez helyes-e vagy sem.

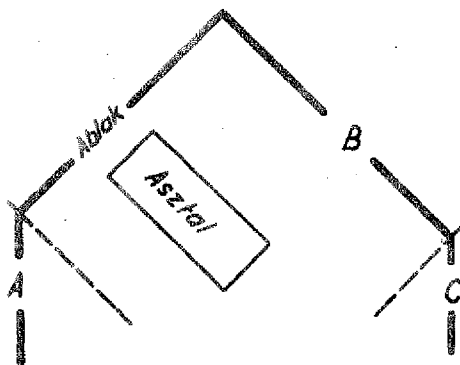
Amikor a színész a nézőtől távolodva, a színpad mélyére fut, akkor feltételezzük, hogy az ablak mögött kert van, a kert mögött az utca, a sziget, az egész ország. Ha a színész a közönség felé tör utat magának, akkor ez az adott esetben csak egy csupasz produkció lesz, mivel ehhez az ugráshoz nincs meg a szükséges belső motiváció. Olyan darabban, amely tartalmában a nézőhöz, mint kortárshoz fordul, indokolt lenne egy ilyen ugrás. A mi jelenetünkben azonban ez helytelen, indokolatlan lenne. Így hát térjünk vissza az ajtókhöz. Hogyan helyezzük el az ajtókat? Mit javasolnak?

Több javaslat hangzik el. Szergej Mihajlovics azok elfogadását javasolja, amelyek ajtót terveznek a játéktér minden oldalára.

Emlékeztet arra, hogy a cselekmény felépítésében több lehetőséget kell nyújtani Dessalin számára a távozáshoz, továbbá arra, hogy egyik ajtón se engedik ki Dessalint.

- Szergej Mihajlovics és a hallgatók elhatározták, hogy mind-egyik falra helyeznek ajtót, kivéve azt, amelyiken az ablak van. Így tehát három ajtó /A. B. és C./ lesz a helyiségben.

A cselekmény áttekinthetőségének érdekében a nézőtér felőli két falat széthúzzák, így a játéktér a 4.-es számú rajz szerint alakul ki.



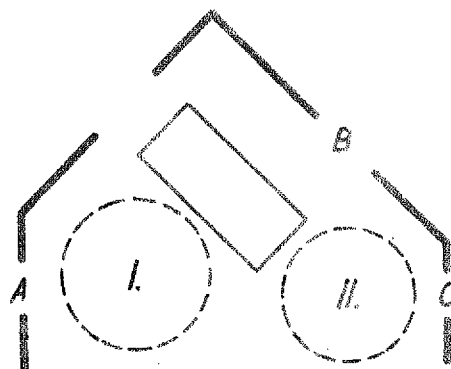
4. sz. rajz

- Véglegesen még ne határozzuk meg az ajtók, az ablak és az asztal pontos helyét, mert még nem döntöttük el, hogy a szereplő személyek egyes csoportjait hol helyezzük el. Az asztal például úgy áll, hogy kényelmetlenné teszi a mozgást. Tulságosan az előtérben van, valamivel mélyebbre kell elhelyezni, hogy az előtér felszabaduljon.

Szergej Mihajlovics a táblára felrajzolja az 5-ös számú rajzot.

- Mindemellett már maguk a körülmények is pontosan meghatározzák a cselekmény lezajlásának két helyét, az I.-es és II.-es számú helyeket.

Megszólal a csengő. Szergej Mihajlovics befejezi az előadást, lerázza magáról a krétaport. Vége a mai foglalkozásnak.



5. sz. rajz

Eltelik néhány nap.

A hallgatók áttérnek a cselekmény megvitatására és megminta-  
zására. Szergej Mihajlovics emlékeztet az általános feladatra és  
megkérdezi, hogy milyen részekre tagozódik a cselekmény? Mi az  
első rész tartalma?

Élénk eszmecsere fejlődik ki a pedagógus és a hallgató kö-  
zött.

A hallgatók: Előkészítés!

Eizenstein: Konkrétan: - várakozás Dessalinra. Második  
rész: - Dessalin megérkezése. Mi a harmadik  
rész?

A hallgatók: Figyelmeztetés!... Üdvözlés!...

Eizenstein: Először az üdvözlés, azaz a találkozás és csak  
ezután a figyelmeztetés. Az ötödik rész a mene-  
külés. Vajon a menekülés közvetlenül a figyel-  
meztetés után következik?

A hallgatók: Először a menekülés előkészítését kell megcsi-  
nálni!... És a körülfogást!...

Eizenstein: Jobban mondva Dessalin először megvizsgálja,  
hogy valóban csapdába esett-e? Ez a rész még egy  
másik lehetőséget is biztosít számunkra. Milyet?

A hallgatók: A menekülésre való áttérést!

Eizenstein: Nem, ez még korai lenne. Először meg kell mu-  
tatni, hogy Dessalint fokozatosan veszik körül,  
és ez a fokozatos körülfogás, a távozás lehe-

tetiensége, azószzerint az asztalra kényszeríti őt. Ezért az ötödik részt ketté kell bontani: vizsgáldás és menekülés. A vizsgáldás folyamata is két cselekményrészeze oszlik: körülfogás és a menekülésre való felkészülés. Ezek a cselekményrészek azonban nem egymás után következnek, hanem egyidejűleg törtéennek. Így hát a cselekményt a következő részekre bontjuk:

1. Várákozás Dessalinra.
2. Dessalin megérkezése.
3. Dessalin üdvözlése és a körülfogás kezdete.
4. Figyelmeztetés.
5. A figyelmeztetés alapján történő vizsgáldás és egyidejűleg a körülfogás folytatása.
6. Menekülés.

Minden világossá vált, így tehát el lehetett kezdeni a további munkát. Szergej Mihajlovics azonban újból visszatér a cselekménytervre. Megkérdezi a hallgatókat, hogy az üdvözlésről közvetlenül a figyelmeztetésre kell-e áttérni.

A tanteremben csend van. A hallgatók feszűlten gondolkoznak. Gyakoriak az ilyen feszűlt hallgatással teli szűnetek. Most azonban nagyon hosszúra nyűlik ez a szűnet.

- Természetesen nem, - siet a hallgatók segítségére Szergej Mihajlovics - Dessalin még nem tudja, hogy merényletet terveznek ellene. A nézőnek ezt előbb kell észrevennie, mint Dessalinnak. Igaz, hogy a néző már a Dessalinra való várákozásai rész alapján is feltételezi a veszélyt, ezért már ott is utalni kell valamilyen módon az összeeskűvésze. Azonban a veszélyérzést még egyszer fel kell kelteni, akkor, amikor Dessalin már megérkezett, és ennek az érzésnek nyugtalansággá kell fejlődnie. Következőképpen a találkozás és a figyelmeztetés közé egy olyan részt kell beiktatni, amely a növekvő veszély érzetét kelti, azaz meg kell ismételnit az első rész belső tartalmát, de nagyobb intenzitással. Figyeljük meg ezt a kettős felépítést. Egy ilyen drámai kompozíció megteremtése, melynek jelentősége különösen nagy a filmbez, az alkotói elképzelés alapján jön létre, amit én "kettős csapás"-nak nevezek. Így például a "Patyomkin"-ban a lépcsőn leáradó tömeg a gyermekkocsival fejeződik be. Ez a gyermekkocsi szinte egy gyűjtő-

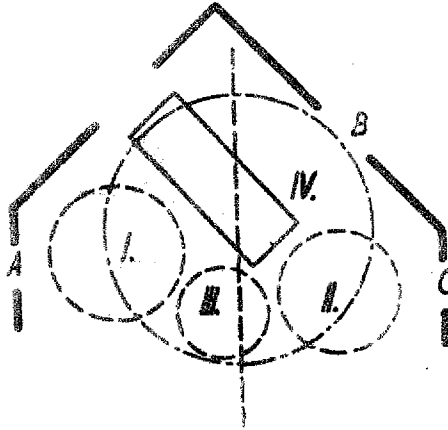
pontba súrítja az egész cselekményt és megismétli azt. Ez azonban nem mechanikus ismétlés, hanem különböző intenzitási fokon történik: először kibontva a sok egyéniségből álló tömegré, aztán lezúritva egy gyerekkocsira. Ily módon az alaptéma nemcsak megismétlődik, hanem egyben egy más feszültségi fokra is jelentkezik.

A konkrét anyag alapján Szergej Mihajlovics megmagyarázza a hallgatóknak, hogy a film dramaturgiai felépítését a cselekmény intenzitásának növekedése és csökkenése, a feszültség hullámzása, sűrűsödése és ritkulása határozza meg. Emellett a felépítésben bizonyos fokozatosságot kell megvalósítani. Impulzus - feszültség-emelkedés, aztán szünet, második impulzus, utána bizonyos feszültségcsökkenés és végül felfutás. Ebben az esetben az a legjobb rendezői megoldás, ha a szünetek nemcsak kiegészítő, a feszültséget direkt módon feloldó szerepet töltenek be, hanem önálló cselekményvonalat képviselnek, amely az alapvető cselekményvonnallal ellentétes irányban hat. Ezért, ha úgy határozunk, hogy az epizódot a felkelés kitörésével fejezzük be, akkor a hatodik rész, a menekülés után egy halálos csenddel teli szünetet kell beiktatni.

- Ha színpadi feladatot kapnak - mondja Szergej Mihajlovics - először mindig az esemény általános kompozícióját tervezzék meg, pontosan meghatározva a cselekmény fejlődésének vonalát. Emellett fel kell mérni, hogy az egyes cselekményrészek kb. hol és milyen területen - játéktéren - játszódhatnak le. Tárbelileg is meg kell határozni az egyes cselekményrészek határozott helyét; ezt a cselekmény dramaturgiai szerkesztésének nevezik.

Szergej Mihajlovics a hallgatókkal együtt elemzi, hogy az egyes cselekményrészek számára mely helyeket lehetne kijelölni játéktérnek. Az elfogadott diszkrét és az asztal helye meghatározza a két alapvető játéktérrel: az I. és II. számú helyet. A két játéktér között majdnem az előtérben egy kisebb üres tér marad, ez lesz a III-as számú játéktér. Az asztalraugrás után majdnem az egész színpad egy játéktérre válik, ez lesz a IV. számú hely.

Olyan elképzelések vetődnek fel, hogy Deszalint a II. számú játéktéren belül kell "körülfogni", mert innen egészen természetesen és kényelmes az asztalra ugrani. Ha a "körülfogás" az I. számú játéktéren történne, akkor Deszalin asztalra ugrásának utja



6. sz. rajz

- feltéve, hogy az asztal egész hosszát fel akarjuk használni - csak egy bizonyosfoku töréssel lenne megvalósítható.

- Ez nem egyenes kiugrás lenne, hanem inkább valamiféle, visszapattanás - hallatszik a tanteremből.

Válaszul erre a megjegyzésre, Szergej Mihajlovics elmeséli, hogy egy régi filmvigjátékban egy amerikai színész, Fatty kislányával együtt menekül az őket üldöző banditák elől. Egy kis házban bujnak el, Fatty talál egy vadászfegyvert és elhatározza, hogy előbb az egyik, azután a másik banditát lövi le. Kinéz az ablakon és észreveszi, hogy a banditák nem egymás mögött állnak, hanem az ajtó két oldalán. Széthajlítja a kétcsövű fegyver csöveit és egy lövéssel mindkét banditát leteríti.

- A mi epizódunkban - mondja Szergej Mihajlovics, - nincs szükség egy ilyenfajta lövésre. Ezért jobb, ha a körülfogás a II. számú játéktéren történik. A franciák megbeszélését és előzetes csoportosulását, amely a cselekmény kezdetét jelenti, természetesen az I. számú játéktéren kell elhelyezni. És ha itt exponáljuk a Dessalin elleni összeesküvést, akkor ugyancsak itt kell az ezzel kapcsolatos további motívumokat bemutatni. Ha szükséges valamilyen magyarázó mozzanat, amely alátámasztja az összeesküvést, úgy azt az I. számú játéktéren kell lebonyolítani.

Azonban azt a részt, amelyben Dessalint figyelmezteti az Öregasszony, már nem ezen a játéktéren kell elhelyezni, - össze-

rúbb még ennek környékéről is elvinni, mivel dramaturgiailag szükséges, hogy ezzel a hírrel Dessalint mintegy kiragadjuk környezetéből. Bizonyára emlékeznek a szövegnek arra az utalására, hogy a tisztek félrehúzódnak, amikor Dessalin a kezét mossa. Tehát a szöveg is rámutat Dessalinnak a tisztek csoportjából való kiválására. Ha figyelembe vesszük e cselekményrész fontosságát is, úgy azt a központi helyet elfoglaló III.-as számú játéktéren kell lejátszatni. /Lásd a 6.-os számú rajzot./ A vizsgálódási részben Dessalin természetesen nem megy oda az ajtókhöz, hogy kinyissa azokat és felfedezze mögöttük a csapdákat. Caupain megkísérel elindulni egyik vagy másik irányban, de a franciák válaszul mindig az adott irányban kezdenek csoportosulni. Bármerre is indul Dessalin, mindig csoportosulás zárja el utját. Azonban már csak azért sem mehet oda valamelyik ajtóhoz, mert nem akarja felfedni a csapda leleplezésére irányuló szándékát. Mozgásait azzal az ürüggyel végezheti, hogy valamelyik tiszttel akar beszélgetni. Ez a tendencia elegendő a vizsgálódási rész összes mozgásának indoklására.

- Milyen epizódoknak kell a színpadtér közepén játszódnia?

- A menekülésnek! - mondja az egyik hallgató.

- A menekülés kezdetének - fogalmazza meg Szergej Mihajlovics pontosabban. Hiszen mi Dessalin elé nemcsak azt a feladatot állítottuk, hogy meneküljön, hanem azt is, hogy kihívást intézen üldözőihez és leleplezze őket. Ezek szerint ezt a pillanatot is valahol a színpad közepén kell lejátszatni, de már egy másik, magasabb játéktéren, azaz az asztalon, a IV. számú játéktér közepén. /6. számú rajz./ Most már hozzávetőlegesen tudjuk a játéktér elhelyezését. Minden témát meghatározott helyhez kötöttünk. Most már majdnem abban a helyzetben vagyunk, hogy elkezdhetnénk a "mise en scene" kidolgozását. Addig azonban még meg kell állnunk annál a fontos kérdésnél, hogy hol lépjenek be a szereplők. Hol jöjjen be Dessalin? Hol jöjjen be a szolgálonő?... Kezdjük Dessalinnal. A, B és C bejárataink vannak. Mi a véleményük, melyik ajtón jöjjen be Dessalin?...

A vélemények megoszlanak.

Szergej Mihajlovics egyenként megvizsgálja a hallgatók eltérő javaslatait. Azok, akik a C. bejáratot ajánlották, javaslataikat azzal indokolják, hogy a Dessalint fogadó összeesküvő csoport

az I. számú játéktéren tartózkodik. Dessalinnak tehát a szembenlevő, másik oldalon kell megjelennie.

- Pont ez lenne a lehető legrosszabb megoldás, - tiltakozik Szergej Mihajlovics - Önök azt akarják, hogy Dessalin és a tisztetek a színpad két oldaláról közeledjenek egymás felé. Ez helyes. Azonban ehhez, bármilyen különösen is hangzik, - sokkal jobb ha Dessalin azon az oldalon jön be, ahol az összeesküvők vannak. Léptessék be Dessalint az A. bejáraton. Az egész tisztcsoporthoz Dessalin megérkezésekor át kell húzódnia az I. számú játéktérről a II. számúra, hogy helyet adjon neki és, hogy ezzel is jelentőségteljesebbé tegye megérkezését. Ha Dessalin a C. bejáraton jönne be, amikor a tisztetek az I. számú játéktéren vannak, akkor az Önök által kívánt nagy távolság meglenne. De hogyan? Statikusan! A távolság már eleve meg van a színpadon és nem a rendező teremti meg a néző számára. Ha viszont Dessalin arra a helyre lép be, amely előzőleg a szereplők által volt elfoglalva, akik éppen az ő megérkezése miatt húzódtak el onnan, akkor először a helyet teremtyük meg, azután léptetjük oda a főszereplőt... Most pedig állapodjunk meg részletesen, hogy milyen legyen Dessalin belépése annál is inkább, mert ez különösen fontos és hatásos pillanat.

- Bejön az egyik francia és jelenti: "Dessalin tábornok!" - javasolják a hallgatók.

- Nagyon jól - egyezik bele Szergej Mihajlovics, - a hagyományos hírnök szerepeltetése itt nagyon hasznos lesz.

- Ugy is lehet - mondja az egyik hallgató, - hogy mindjárt az elején, amikor felmegy a függöny, a hátsó ajtó mögött katonák haladnak el.

- Nem - tiltakozik Szergej Mihajlovics. Nem szabad mindjárt az elején megmutatnunk, hogy a körülfogást katonákkal végzik. Nem véletlenül van a szövegben is az, hogy a katonák csak a végén jönnek elő. Ez összeesküvés teljes szervezetét csak a jelenet végén kell teljesen leleplezni és csak akkor szabad a nézőnek az utolsó "érzelmi dörpést" adni. A szereplő megmenekült, minden rendbe jön és csak ekkor válik világossá, hogy mekkora volt a veszély és a kockázat. Ebben a rendezésben a néző megegyezzen átérzi a Dessalint fenyegető veszély nagyságát. Ami a "hírnök"-öt illeti, az a véleményem, hogy amikor bejelenti Dessalint, akkor ennek jellegénél fogva nem hivatalos bejelentésként kell elhangzania. A hírnök funkciója az, hogy jelt adjon az összeesküvőknek.



Szükségünk van-e véleményük szerint, a jelenet elején egy olyan beszélgetésre, amelyből kiderül, hogy a tisztek le akarják fogni Dessalint.

- Szükséges!... - Nem szükséges!... - hallatszanak a hallgatók felkiáltásai.

- Itt ki kell fejezni a szándékot, de úgy, hogy egy szót sem ejtenek róla. Ennek érdekében a tisztek a "hírök" rövid jeladása után suttogni kezdenek. A néző nem tudja, hogy miről suttognak, azonban ez a mormogás a veszély érzetét kelti fel benne, érzi, hogy valami nincs rendben. Később, Dessalin megérkezése után, - ahogy ebben már megállapodtunk - világosabb célzásokat kell tennünk az összecsküvére. Azonban még itt sem kell teljesen felfedni az igazságot, hanem csak később, a néző szolgáló közlése után keresztül kell "fekete-fehér"-en bemutatni. Ilyen módon először majdnem pantomimot mutatunk, később kiragadott párbeszédrejelteken keresztül éreztetjük a fokozódó veszélyt, végül pedig az öregasszony világos közlése következik. Így a különböző megoldású részek között nagyon hatásos átmeneteket kapunk.

Milyen legyen a szolgáló közlése? Ha az elején egy homályos pantomimban mutatjuk be a veszélyt és a második részben összekapcsoljuk a homályos szavakat a ki nem mondott veszéllyel, akkor az öregasszonynak...

- ... Mindent részletesen szavakkal kell elmondania - fejezi be az egyik hallgató.

- Ez lenne a legérdektelenebb megoldás, - mondja nevetve Szergej Mihajlovics. - Ha mi a következő séma alapján haladunk: pantomim, kiragadott párbeszéd, világos közlés - akkor ez szánas lenne. "M." hallgató javaslata a tiszta logikától indul ki. Számunkra azonban jobb ha megsértjük a következetességet és az abból fakadó tehetetlenségből a kifejezés eszközeinek segítségével mozdulunk ki. Ezért jobb ha az öregasszony közlése nem szavakkal, hanem arójátékkal történik, hiszen feltételezhető, hogy sem a nézőnek, sem a rendezőnek nem az a legfontosabb, hogy az öregasszony hogyan közli mondanivalóját titkos, ismeretlen jelekkel, hanem a jelbeszéd és az, hogy Dessalin olvasni tud abból.

Igy tehát az összes előzetes elképzelés alhangzott. Megkezdődik a belépések helyeinek, valamint a "mise en scene"-ek meghatározása.

Minden hallgató lelkesen javasolja saját elképzelésének elfogadását, egyeseket támogatnak, másokat elutasítanak.

Szergej Mihajlovics ceendeszen hallgatja a beszélőket. Egy-egy kézmozdulattal adja meg a hallgatóknak a szót.

- A "hírnöknek" az A. bejáraton kell bejönnie...

- Nem, ő így nekiütöközik az I. számú játéktéren levő tiszti csoportba.

- Jöjjön be a "hírnök" a C. bejáraton.

- Nem, neki ugyanazon a bejáraton kell bejönni, amelyen később Dessalin jön be...

- Helyezzük át a tiszteket a III. számú játéktérre.

- Nem! Ez helytelen lenne! ... Nem jó! ... - zajonganak a hallgatók.

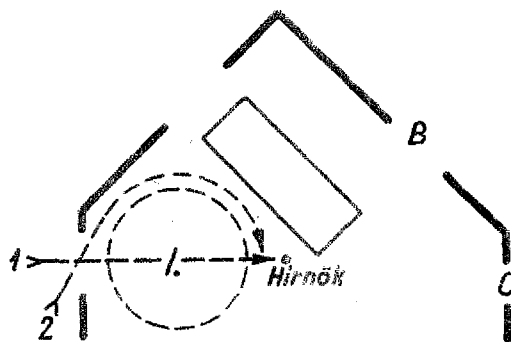
Szergej Mihajlovics felemeli kezét. Csönd lesz.

- Természetesen így nem lenne jó, - mondja. - Nem is beszélve arról, hogy ezzel elfoglalnánk a III. számú játéktérrel, amelyre később szükségünk lesz, és arról, hogy a hírnök a tisztek elhuzódása után háttal, vagy legjobb esetben, profilban látezana. Vajon előnyös volna-e ez így? Nem lenne jobb ha az asztal felől menne az I. számú játéktéren álló tisztekhez? ...

- Jobb lenne! ... De hogyan valósítsuk ezt meg? Hogyan jut oda? - kérdezik izgatottan a hallgatók.

Szergej Mihajlovics mintegy a hallgatók gondolatmenetét folytatva beszél:

- Igen, ha a hírnök az "A" bejáraton jön be, akkor keresztül kell vágnia a tisztek csoportján, ami helytelen lenne. Ha megke-



7. sz. rajz

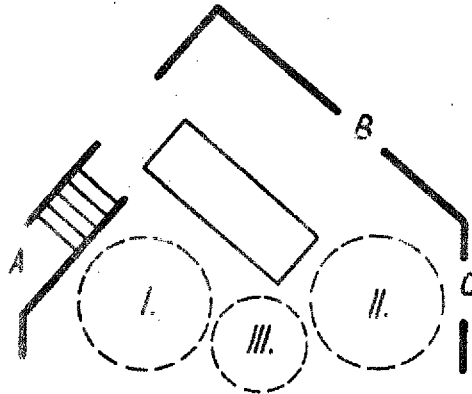
rüli őket az szintén rossz, mert az természetellenesnek tűnik.  
/7. számú rajz./

- Előnyös lenne a hírnököket az asztal mellett elhelyezni, számunkra ez volna szükséges. Feraze azt is meg lehetne csinálni, hogy a szinpad mélyéről jöjjön az előtérbe, de akkor viszont a kimenetele hatna fonákul, - mondja hangosan gondolkozva "K." hallgató.

- Ha egyszer már megtaláltuk a hírnök jó elhelyezését, akkor azon kell gondolkoznunk, hogy a szereplőt hogyan tudjuk természetesen és könnyedén eljuttatni erre a helyre.

- Tegyük az "A" bejáratot arra a falra, ahol az ablak van, - hallatszik egy javaslat a teremből.

- Értelmetlen lenne megváltoztatni a bejárat helyét és ráadásul még az ablak mellé tenni, - feleli Szergej Mihajlovics. Jobb megoldás lenne azonban megváltoztatni az "A" bejárat jellegét: az ajtó helyére egy kis galériát tenni, ahonnan egy kis lépcső vezet le a fallal párhuzamosan. /8. számú rajz./



8. sz. rajz

- Ez a lépcső, valamint az "A" bejárat megváltoztatott iránya lehetővé teszi, hogy Dessalin a nézőnek háttal lépjen be, azután háromnegyed fordulattal a közönség felé forduljon. Ez a megoldás sokkal jobb, mint egy egyszerű, frontális beléptetés, - mondja Szergej Mihajlovics, majd hozzáteszi:

- Ne felejtsek el, hogy a lépcső miatt az I. számú játéktér kiesése összeszűkül.

- De hiszen a tisztek csoportja ugyanis elhúzódik az I. számú játéktérről, hogy helyet adjon Dessalinnak, - mondja az egyik hallgató.

- Nem azért mennek át a II. számú játéktérre, hogy átadják helyüket, - helyesbit Szergej Mihajlovics, - hanem a hírnök megérkezése után Dessalint mennek fogadni, aki majd odalép a II. számú játéktéren tartózkodó franciákhoz. Itt történik az első találkozás és itt kezdődik meg a bekerítés folyamata, - társasági beszélgetés ürügyén. Amikor a szolgálónő megjelenik, Dessalin a II. számú játéktérről átmegy a III. számúra, hogy kezet mosson.

- Nem hat-e később majd zavaróan a lépcső? - kérdezi az egyik hallgató.

- Hogy-hogy - csodálkozik a kérdésen Szergej Mihajlovics. A lépcső alján ott marad Dessalin festőien elrendezett kísérete. Abban a pillanatban, amikor Dessalin megvizsgálja ezt a kijáratot is, a kíséret tagjai kardjaikhoz nyulnak. Így ez a passzív csoport dekoratív elemből cselekvő elemmé válik. Világos, hogy Dessalin számára éppen az "A" kijárat az utolsó reményesség: ezen jött be és tudja, hogy hová vezet.

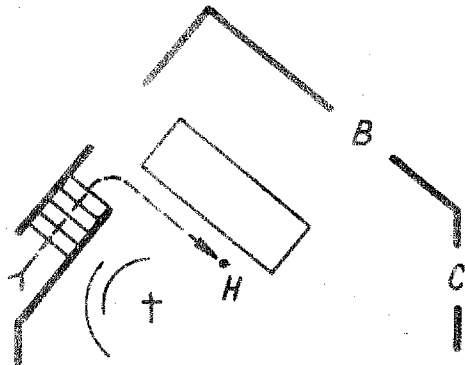
Szergej Mihajlovics elmagyarázza, hogy a lépcsőnél levő csoport bizonyos kiegyensúlyozottságot ad a színpadnak, miután a tisztek átmentek a II. számú játéktérre. Ezenkívül még azt javasolja, hogy a kezdés pillanatában, amikor a csoport legnagyobb része az I. számú játéktéren tartózkodik, néhány tiszt a "B" bejáratnál helyezkedjen el.

- Nincs szükség a "B" bejáratnál a tisztekre, jobb ha kezdéskor nyugtalan és kiegyensúlyozatlan a helyzet, - javasolja "B" hallgató.

- Helytelen lenne a "művészi nyugtalanság" eszközeit egyszerű nyugtalansággal felcserélni, - tiltakozik Szergej Mihajlovics. A színpadon uralkodó rendetlenség nem feltétlenül fejezi ki a szövegkönyv által előírt nyugtalanságot. Hiszen így is vannak kisebb és nagyobb csoportok a színpadon, ferdén állított asztal... Ugyilátszik mindannyian egyetértenek azzal, hogy a szolgálónő a "B" bejáraton jöjjön be. Belépését így eléggé észrevehetővé tudjuk tenni, ha a tisztek előtt megy el, és kevésbé észrevehetővé, ha a tiszteket hátulról megkerüli. Milyen helyiséget tervezünk a "B" bejárat mögé? ... Milyen legyen az ajtó? Kicsi legyen, vagy pedig a szoba folytatása? ... Vagy talán tervezünk egy ablakot,

kertrenézó verandát a "B" bejárat mögé? A veranda egyik végén, talán jobb oldalon lehetnének a személyzeti helyiségek. Nos hát, milyen legyen a bejárat? Ha elég széles bejáratot hagyunk, melyen keresztül látni lehet a kertrenéző ablakokat, akkor teljesen indokolt, hogy Dessalin ebbe az irányba akar menekülni. Ha itt egy kis ajtó lenne, akkor Dessalin egyáltalán nem igyekezne e kijárat felé, minthogy nem tudja milyen helyiség van mögötte. Ez a veranda és a széles árkádok a jelenet végén is jó szolgálatot fognak tenni. Mikor megjelennek a felkelők, akkor ezen a bejáraton keresztül bejöhet az egész tömeg, megtöltve a színpadot.

Közeledik a foglalkozás vége. A hallgatók és Eizenstein le-  
rögzítik a már megoldott kérdéseket. A francia tisztek csoportja a jelenet elején az I. számú játéktéren, a pap körül helyezkedik el, akit a színpadterven keresztrel jelölünk. Azután megjelenik a hirnök, lejön a lépcsőn és az asztal felé tart, a "H" betűvel megjelölt hely felé. /9. számú rajz./



9. sz. rajz

- Helyes a hirnököt a színpad közepén elhelyezni: közlése a központi témával kapcsolatos. Dessalin megérkezett, - fejezi be a foglalkozást Szergej Mihajlovics.

..

Szergej Mihajlovics órái általában valamilyen időszerű téma megvitatásával kezdődtek. A következő alkalommal azonban, miután a tanterembe érve, üdvözölte a hallgatókat, rögtön egy kérdéssel fordult hozzájuk:

- Mi legyen a papot körülvevő francia tisztok csoportjával? A hallgatók azonnal bekapcsolódnak a munkába. Elhatározzák, hogy a jelenet kezdetén a francia tisztokat félkörben helyezik el a pap körül. Mikor a hírnök megérkezik, a csoport tagjai kíséssel elmozdulnak: úgy, hogy a papot a hírnök is és a nézők is láthassák.

- Állapodjunk meg külön-külön minden tiszt tevékenységére vonatkozóan. Ez azon általános törvényszerűségek szerint történik, amelyek szerint történik minden a világon. A csoport egyrészt teljes, egységes egész, másrészt egyéniségekből tevődik össze. E két tendencia figyelembevételével biztosítjuk cselekedeteik kifejező voltát. A csoportnak egyrészt meg kell őriznie általános felépítését. Mindenki, aki belép a csoportba, megismétli az általános mozgást. Másrészt a csoporton belül minden egyes végrehajtó saját szerepét játssza. Milyen végletek lehetségesek ezen belül? Amikor az általános dominál, akkor az egész csoport egyszerre mozog, majdnem azonos mozgásokkal, szinte menetelve. Viszont amikor előtérbe kerülnek az egyéni tendenciák, akkor minden szereplő önállóan kezd cselekedni, a csoport teljesen széthullik. Világos, hogy a két megoldás alkalmazását mindig a tartalomból fakadó feladat határozza meg. Ennek a jelenetreznek a rendezését először nagy vonalakban, a csoport mozgásának sematikus beállítással kezdjük el, hogy azután erről át lehessen térni az egyes emberek helyváltoztatásának kidolgozására. Ha a pap körül álló tisztoknak az "a" helyzetből a "b" helyzetbe kell átmenniük, akkor ez nem azt jelenti, hogy egy csoportban mennek át, hanem csak azt, hogy mozgásukban meg kell őrizni a cselekvés egységét. Az egyik szereplő két lépést tesz, a másik profilban megy, a harmadik szembe, van aki lemarad, van aki még többet kérik, és mindez különféle ezinészi játékkal történik. Amikor azonban Dessalin elindul az "A" bejárat felé, az ajtónál álló három tiszt egy emberként cselekedhet, mondjuk "csendőr-láncot" alkotva. Mint látják, ha a csoport tevékenységének tartalma egységes, akkor a csoport vagy a tömeg magatartása is egységes, de ha a csoport nem egységes, csak mennyiségileg összetartozó, akkor a csoporton vagy a tömegen belül mindenki másképpen cselekszik, még ha meg is őrzi az egységes cselekvés látszatát.

Szergej Mihajlovics példaként említi meg a "Patyomkin Páncélos" egyik tömegjelentét; az "Odesszal lépcsőt". Az első sortűz

után általános pánik tör ki, a tömeg lavinaként megindul, együtt fut mindenki, csak a sebesség különbözik, a lábak hosszúságától függően. Az első impulzus után az egyes momentumokra, az egész jelenet összetevőire való szétbontás következik: anya a gyermekével, anya a gyermekköcsival, öregemberek és öregasszonyok, stb. Mindenki külön játszik. A rendezés és a montázs kompozíciós alap-gondolata ennél a jelenetnél az, hogy függetlenül a tömeg "szétbontásától" és az egyes emberek bemutatásától, - az egységes, hatalmas folyamat érzete megmaradjon.

- Még egy megjegyzést szeretnék tenni - mondja Szergej Mihajlovics - az időről: az életben és a művészetben. Mit gondolnak, hányan maradtak a katonák sortüze után a lépcsőn? Egy sortüz - és mindenki eltűnik! 1917. július 3-án résztvettem Petrográdban, a Szadováján lezajlott történelmi tüntetésen. Sokan vonultak, az utca tele volt; hirtelen lövés dördült el és egy pillanat alatt minden űres lett. Nyilvánvalóan így történt ez az odesszai lépcső is. És mennyi időt tölt ki ez a jelenet a filmben?... Majdnem hat percet. Filmen ez óriási idő. A nézőnek azonban mégisincs olyan érzése, hogy az emberfolyam, vagy a cselekmény esetleg megállt volna. Az egyes epizódok úgy épülnek be a futó tömeg általános mozgásába, hogy még tovább erősítik a cselekmény egészének hatását. Ezt ütemes és ritmikus gyorsítással, továbbá az egyes epizódoknak az egységes cselekménybe, egységes plánok által való beépítésével lehetett elérni. A legegyszerűbb színpadi mozgásnál éppen úgy, mint a "Patyomkin" lépcsőjén lezajló bonyolult tömeg-jelenetnél, a felépítés törvényszerűsége azonos.

- De hogyan mutassuk meg, hogy a pap a ház ura, hiszen ő személytelenül, a tisztek csoportjával együtt megy át az I. számú játékterről a II. számúra? - kérdezi az egyik hallgató.

- Ezt további magatartásával mutatjuk meg, - magyarázza, Szergej Mihajlovics. Igaz, hogy a pap a tisztekkel együtt megy át az I. számú játékterről a II. számúra, de utána kilép a csoportból, hogy Dessalint fogadja. Ezzel a mozgással éppenséggel kihangsúlyozzuk a pap szerepét, mint a Dessalin elleni összeesküvés jelentős alakját. Ha ennél erősebben hangsúlyoznánk a pap szerepét, például azzal, hogy a jelenet elején hangsúlyozottan kiléptetjük, akkor ezzel túlértékelnénk a pap valóságos szerepét az összeesküvésben. Ez úgy nézne ki, mintha ő lenne az összeesküvés

feje, pedig ez nem így van. A pap csak központja az összesesküvésnek, de nem vezetője. Ezért nem szabad őt egy külön jelenetrészben előreléptetni és ezzel már a jelenet elején kihangsúlyozni szerepét. Ettől függetlenül azonban, mivelhogy a pap másképpen van öltözve, mint a katonák, ugyanis kitűnik közülük. Tehát az "A" bejáratnál megjelenik a hirnök, aki beosztására nézve valószínűleg valamilyen szárnysegéd. Bejelenti D. érkezését. Mit tegyen ezután a hirnök? Átmenjen a II. számú játéktérre a tisztekkel együtt?...

- Inkább induljon Dessalint fogadni!... - javasolják a hallgatók.

- Természetesen, - mondja Szergej Mihajlovics, - Dessalint megy fogadni és egy talpnyaló pózában elhelyezkedve, valahol az ablaknál megáll.

- De hogyan jelentsen? .. Egyből mondja azt, hogy: "Dessalin tábornok", vagy pedig először halkán közöli valakit és csak azután jelentsen? - kérdezik a hallgatók.

- Közlése, mint ahogy erről már beszéltünk, - nem hivatalos jellegű. Azonban szükség van a hivatalos bejelentésre is. Hogy lehet-e mindkét bejelentést egy személyre bízni, az attól a szereptől függ, amit a belépő játszik. A mi esetünkben a hirnök szerepe aljas. Ezért, amikor megérkezik, jelent, majd Dessalin elé siet. A tábornok megérkezését egy másik tisztnak kell ünnepélyesen bejelentenie.

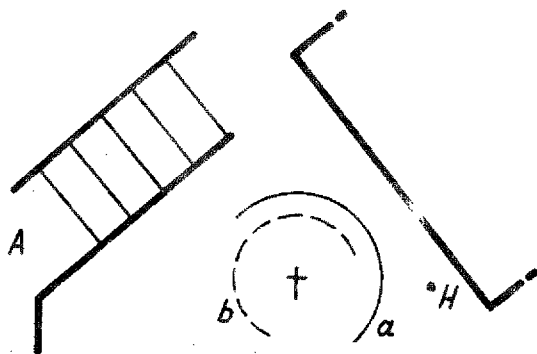
- Kettős csapás! - szól közbe az egyik hallgató.

- Igen, - helyesel Szergej Mihajlovics. - A megérkezés kettős bejelentése kettős csapás. Először: egy kémnek kinéző ember suttog valakit, azután elmegy, - másodsor: valaki hangosan bejelenti: "Dessalin tábornok"! - és végül harmadszor: belép maga Dessalin. Mindez eléggé ünnepélyesen zajlik le, de ugyanakkor érződik a találkozást jellemző kettős jelleg is.

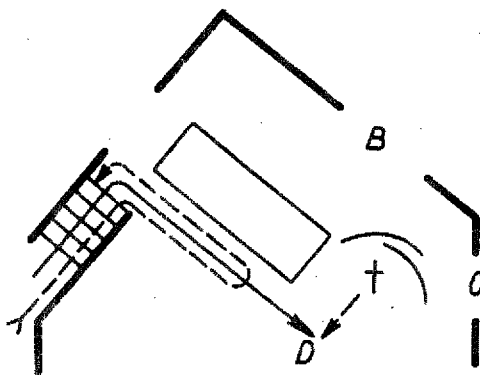
Ezután a hallgatók Szergej Mihajlovicsal együtt felvázolják a "mise en scene"-t, melyben Dessalin a hirnök bejelentése után kb. a színpadtér közepéig megy, ahova fogadására előlép a pap.

Szergej Mihajlovics felrajzolja a táblára a "mise en scene"-t. /lásd 11. számú rajz/, "D" betűvel jelölve Dessalin helyét és a következő magyarázatot fűzi hozzá:





10. sz. rajz



11. sz. rajz

- Dessalin megállása ezen a helyen és a természetszerűen beálló szünet kihangsúlyozza a szereplő személyek szembenállását. A tisztek mintha sóbálvánnyá merevedtek volna... Ezt az teszi indokolttá, hogy a franciák kötelesek tiszteletet mutatni Dessalin iránt: nincs joguk elsőként üdvözölni a náluk magasabbrangu tisztet. A diszszemlén senki sem üdvözli a tábornokot, amikor az végigvonul a katonák előtt, hanem csak amikor megáll, lép elő és jelent valaki a tisztek közül. Minthogy ennek a jelenetnek a diszszemlére emlékeztető, bár hazug légköre van, - helyes ilyen megcáidást választani.

- Nekünk azonban nem az üdvözlést, hanem a Dessalin elleni első támadást kell hangsúlyoznunk, - szól közbe az egyik hallgató.

Ezt is, azt is - magyarázza Szergej Mihajlovics. - A diszszemlével kezdődik a jelenetrész, azután előlép a pap, odamegy

Dessalinhoz, kézcsókra nyújtja kezét és átöleli. Ez az átölelés a későbbi bekerítés felvillantása. Apropos! Az ölelés Latin-Amerikában az üdvözlés legtipikusabb módja.

- De hiszen Dessalin ateista! - hangzik az egyik hallgató ellenvetése.

- A mi papunkat sem lehet igazi kereszténynak nevezni, - válaszol azonnal Szergej Mihajlovics. Mindez szertartásszerűen megy végbe. Dessalin, a katolikus Franciaország tábornoka: meg kell őriznie a látszatot. Az üdvözléshez és a pap egyéb manipulációihoz való igazi viszonyulását színészi játékkal fejezzük ki, azaz, ahogy Dessalin mindezt fogadja.

Miután a pap áruló módon megcsókolja Dessalint, a tisztek csoportjához vezet. A cselekmény belső tartalma szerint a pap Dessalint kelepchébe csalja és annak külső formája az, hogy a bemutatásra váró tisztekhez vezet. Mi történik a továbbiakban?....

- Bejön a kíséret és bejön a hirnök... Ők zárják be a gyűrűt Dessalin körül - javasolják a hallgatók.

- Még nem kell a gyűrűt bezárni, elegendő a háttér lezárását megmutatni, - helyesbíti a javaslatot Szergej Mihajlovics. - Ezt a kíséret fogja elvégezni. Korábban beszéltünk már arról, hogy a kíséretnek diszórászként kell működnie. Egyik része Dessalin előtt, másik része Dessalin mögött megy. Hat-tagú kíséret esetén a hátsó három katona a lépcső alsó fokain marad, az előlhaladók pedig néhány lépés után fokozatosan közeledve egymáshoz sorfalat alkotnak és utat engednek Dessalinnak, ezzel mintegy megadva neki az őt megillető tiszteletet. Amikor Dessalin elhaladt előttük, követik őt. Dessalin megérkezésekor olyan érzetet kell keltenünk, hogy ebbe a helységbe könnyű bejönni, de kimenni lehetetlen. Ezt egy olyan nyílhoz lehetne hasonlítani, amely könnyen halad előre, de visszahuzni nem lehet. A kíséret első három tagja, miután engedte maga előtt Dessalint, majd mögé állt, - az első biztosítónalat, a lépcsőn maradt három másik kíséret pedig a második vonalat alkotja.

Az egyik hallgató attól tart, hogy az elől haladó három kíséret elzárja az utat Dessalin előtt. Szergej Mihajlovics megmagyarázza, hogy ez nem történhet meg, mert a lépcsőről lelépve azonnal félreállnak. Itt éppugy, mint sok más esetben, az előlhaladók megállása és a hátul haladók mellettük való elhaladása kihangsúlyozza a mozgást.

Ezzel a megjegyzéssel Szergej Mihajlovics felhívja a hallgatók figyelmét arra, hogy a filmművészeti "mise en scene" esetében ez a módszer nagyon fontos, mivel a mozgás lehetőségei a filmnél a beállításra és a képkivágásra korlátozódnak. Az előbbi fogás lehetőséget nyújt arra, hogy egy beállításon belül éreztessük a szereplők helyváltoztatását.

Szergej Mihajlovics, miután lerögzítette a kíséret belépését és cselekvését, folytatja a tiszti csoport tevékenységének kidolgozását.

- Azt kell éreztetnünk, - mondja - hogy a szobába belépő és a már ott tartózkodó tisztek egy "klikkbe" tartoznak. Ezért helyes lenne, ha nem menne át minden tiszt az I. számú játéktérről a II. számúra, hanem mondjuk ketten ott maradnának és a kíséret első három tagjához csatlakozva a háttérből lépnének Dessalinhoz, kiegészítve az "első vonalat". Így Dessalin bekerítése nemcsak tartalmilag, hanem a jelenetrész beállításán keresztül is megfogalmazódik.

- A bekerítés tényét még azzal is kihangsúlyozzuk, hogy amikor a pap Dessalint a tisztek csoportjához vezeti, akkor a tisztek természetesen nem maradnak egyhelyben, hanem sorban a tábornokhoz lépnek, bemutatkoznak és ott maradnak, betöltve körülötte a teret. Mindez valószínűleg sarkantyupengés kíséretében fog lezajlani. Mi következik most a cselekmény szerint?

- Bejön a szolgálónő - mondják a hallgatók.

- Nem, - emlékezteti a hallgatókat Szergej Mihajlovics, - úgy állapotunk meg, hogy még a szolgálónő belépése előtt fokozni kell a veszély érzetét. Hogyan érjük ezt el? Világos, hogy a tisztek tevékenységének jellege tartalmilag ellentétben áll az öreg szolgálónő cselekvésével. Mit csinál az öregasszony?

- Bejön!... Figyelmezteti Dessalint!... Felborítja az egész tervet!... - kiáltanak fel a hallgatók.

Szergej Mihajlovics tuharsogja a teremben uralkodó lármát.

- A feladatot konkrétan kell megjelölni! Mi az, hogy "felborítja?" - Hogyan?...

A teremben csend támad és Szergej Mihajlovics most már csendesen kérdezi:

- Nem lenne helyesebb azt mondani, hogy "felvértezi Dessalint ellenségeivel szemben"? ... Mit csináljanak ezzel szemben a franciák? ...

Csend van a teremben.

- Megismétlem a kérdést - firtatja tovább a témát Szergej Mihajlovics - mit tesznek Dessalin ellenségei? ...

A teremben továbbra is csend van, Szergej Mihajlovics pedig feszülten várja, szinte követeli a választ. Végül valaki bátortalanul megszóial:

- Csak nem tudják lefegyverezni Dessalint? ...

- Dehogyanem? - kiált fel Szergej Mihajlovics. - Elveszik tőle a fegyvert. Indoklásul az etikett szabályait használják fel. A bankettek általában, a hivatalos üdvözlések után, mielőtt asztalhoz ülnek, az a szokás, hogy leteszik a fegyvert.

- Dessalinnak viszont később ki kell rántania a kardját! - jegyzik meg a hallgatók.

Soha ne tegyenek engedményeket egy későbbi megoldás kedvéért olyan áron, hogy legyöngyitenek egy előzőt - mondja Szergej Mihajlovics. - A megoldást igyekezzenek mindig a legmagasabb fokon kivitelezni, ha ezt a szituáció tartalma így követeli. Fokozza a néző izgalmát a fegyver leadása? Igen. Olyan hatást kell elérni, hogy a néző már-már azt kiáltsa: "Állj! Ne add oda!.." Ami pedig a későbbi jelenetet illeti, azt úgy is meg lehet oldani, hogy Dessalin más kardját ragadja meg, de még ennél is jobb, ha teljesen fegyvertelenül védekezik. Hiszen senkit sem öl meg, csak menekülés közben védekezik. Nos, milyen érdekes tárgyat találhatnánk erre a célra?

- Üvegeket!.. Gyertyatartókat!.. - javasolják a hallgatók.

- Természetesen egy gyertyatartó sokkal jobb, mint a kard, - mondja Szergej Mihajlovics egyetértően.

- Miért marad a többieknél ott a fegyver? - kérdezik az egyik hallgató.

- Nem történhet minden egyszerre, - válaszolja Szergej Mihajlovics. - Különbben is: nem mindenki ül asztalhoz. A tiszték egy része, például a kíséret tagjai, szolgálati kötelezettségeiket teljesítik. Dessalintól, mint diszvendégtől, elsőnek veszik el a kardot, amellyel kényelmetlen lenne az asztalhoz ülni. Nem elég azonban a kardot csak egyszerűen elvenni, ezt a mozzanatot külön hangsúlyozni kell. Ezt a mozzanatot úgy kell rendezni, mint egy antik tragédiát, amelyben felhangzik a kórus hangja: "Mit tesz ő? Mi vár most órá? ... Szerencsétlen! Te önmagad ölöd meg!"

... Nálunk ez természetesen másképpen zajlik le. A kard elvételének mozzanatát a tisztek párbeszédeivel és játékaival lehet hangszóllyozni. Ezre megfelelő hely az I. számú játéktér, ahol az ottmaradt tisztek kommentálni tudják a kard elvételét. A tisztek párbeszéde is más természetesen, mint az antik kórusok hangja. Ki veszi el Dessalintól a kardot?...

- A hirnök-hadsegéd! - válaszolják kórusban a hallgatók.

- Nyilvánvalóan, - válaszol Szergej Mihajlovics mosolyogva.

- Ez a gazember folytatja aljas tevékenységét. Figyeljék meg, hogy a funkciók hogyan hoznak létre egy olyan új szerepet, amelyről nem volt szó a szövegeknyvben. Az egyik vagy másik helyen csinálni kell valamit, és ennek nyomán egy új, átkötő szerep jön létre. Így egy negyedrangú szereplőből fontos funkciót betöltő, cselekvő személy válik. Ezek szerint viszont a hirnök nem maradhat az ablaknál, mert nem lenne logikus, hogy onnan szaladjon a kardért.

- Lopakodjon a tisztek csoportjához, - javasolják a hallgatók.

- Azt hiszem, jobb, ha nem titokban, hanem nyíltan megy oda, - hangzik Szergej Mihajlovics ellenvetése. - Ugy képzeljék el, hogy a hirnök állandóan követi Dessalint. Megáll, amikor Dessalin is megáll, és az egész idő alatt azonos távolságra van tőle, vagyis: állandóan szemmel tartja. A kard elvételének és a hirnök szerepének kihangszóllyozása érdekében, a hirnök Dessalinhoz lépését egy előre meghatározott program részeként kell feltüntetni. Ezt azzal lehet érzékeltetni, hogy egy meghatározott helyen álló szereplő jelt ad a hirnöknek. Helyes, ha a hirnök hátulról kerül meg a tisztek csoportját, mert nem az a lényeg, hogy hogyan jut oda, hanem az, hogy korábban egy másik helyen, a "C" bejáratnál állt, most pedig - hogy átvegye a kardot - a csoport közepébe került.

- Így esetleg nem lehet majd észrevenni! - mondja az egyik hallgató.

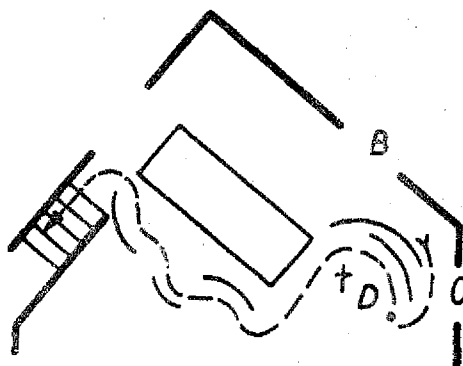
- Hogy érti Ön azt, hogy "nem lehet észrevenni"? - bosszankodik Szergej Mihajlovics. - Rendezzék úgy, hogy észre lehessen venni. Sajátmagától semmi sem lesz észrevehető! Először a helyes megoldást kell megtalálni, meg kell jelölni a cselekmény helyét, azután pedig úgy kell rendezni, hogy azt észre is lehessen venni.

A legérdekesebb az lenne, - folytatja most már nyugodtan - ha úgy rendeznénk ezt az epizódot, hogy Dessalin saját maga veszi le a kardját, mivel az általunk teremtett körülmények, bizalmatlansága ellenére is, erre kényszerítik.

Azonnal odaadja Dessalin a kardját, vagy először tiltakozik ez ellen?... Természetesen elképzelhető, hogy amikor a fegyverét kérik, tekintve hogy nem bizik a franciákban, ezt lefegyverzési kísérletnek fogja fel és ezért először nem akarja odaadni. Ekkor lép közbe a pap: "No de uram! - mondja. - Egy jólnevelt társaságban a kardot illik letenni... Majd ez az ember átveszi öntől!" Ezekután Dessalin kénytelen levenni kardját. Kompozícióban ez a következőképpen néz ki: egyik oldalról a hadsegéd jön, el akarja venni a kardot és itt egy kis huzavona keletkezik. Erre a másik oldalról odalép a pap és meggyőzi a fekete tábormokot. Dessalinnek engedni kell. - Hova viszi a kardot a hirnök?- kérdezi Szergej Mihajlovics.

- A "C" kijáráshoz!... A legrövidebb úton!... - válaszolnak a hallgatók élénken a kérdésre.

- Pont fordítva!... Az "A" kijáráshoz viszi! A leghosszabb úton. Ezzel mutatja meg a tiszteknek, hogy Dessalintól elvették a kardot. Ezért a hadsegédnek a leghosszabb és a "legkanyargósabb" úton kell kivinnie a fegyvert, úgy, hogy minden egyes tiszt mellett elhaladjon, - mondja Szergej Mihajlovics a meghökkent hallgatóknak és felrajzolja a táblára a hadsegéd kanyargós útját. - /Lásd 12. számú rajz./ - Mi történjen a továbbiakban? - kérdezi, miközben leteszi a krétát?



12. sz. rajz

- Bejön a azolgálónó! - javasolják a hallgatók.

- Ez még korai lenne, tiltakozik Szergej Mihajlovics. - Hiszen éppen arról beszéltünk, hogy a kard elvétele után hangsúlyoznunk kell Dessalin fegyvertelenségének tényét. Ezt a tisztek kommentárjaival érjük el. Három szereplőnk áll az asztalnál és a kíséret plusz még két ember pedig az I. számú játéktéren maradt. /lásd 12. számú rajz./ Meg kell mutatni az ujjonnan érkezett, valamint a teremben maradt tisztek közötti kapcsolatot; továbbá azt, hogy a kijárat és a kijáratához vezető ut le van zárva; ezenkívül pedig még kommentálni is kell a történeteket.

Az egyik hallgató javasolja, hogy a két tiszti csoport gyűljön össze az I. számú játéktéren.

- Nem hiszem, hogy értelme lenne röpgyűlést tartani, - mondja Szergej Mihajlovics kissé elgondolkozva. - Elégendő, ha a kíséret egyik tagját átküldjük az I. számú játéktéren álló tisztekhez és az ott tartózkodó csoportot egy kissé előrehozzuk. Ha a lefegyverzést kommentáló megjegyzéseket csak az a két tiszt kezdené el, akik korábban a papot körülvevő társaságban álltak, akkor ez erőltetetten hatna. Viszont, ha a kíséret egyik tagja a kardot vivő hadsereg után néz, majd a két tiszthez lép ée beszélgetni kezd velük, az már természetesen hat. Az I. számú játéktéren nyújtott, - majdnem szóltan - kommentár után ezt a motívumot fokozott intenzitással kell lejátszani. A cselekmény fejlődik, a feszültség nő, és ezzel együtt a kifejezési eszközök is gazdagodnak. A lefegyverzés tényén kívül még egy másik tényezőt is meg kell magyarázni: azt, hogy Dessalin nem néz a tisztek szemébe. Ha ezt a színész csak eljátszaná, akkor a néző - bár észreveszi - nem tudja, hogy mit akarunk ezzel kifejezni... Ezért beszélni kell Dessalinnak arról a fogadalmáról, hogy nem néz a franciák szemébe.

Elkezdődik a "kommentálási" rész kidolgozása. Szergej Mihajlovics és a hallgatók megállapodnak abban, hogy a franciák közötti beszélgetést három elemből kell összeállítani, egy: Dessalin nem néz a franciák szemébe, kettő: Dessalin furcsán viselkedik, három: megjegyzések a kadról. A társaihoz lépő tiszt megkérdezi, hogy miért viselkedik olyan furcsán Dessalin? Az I. számú játéktéren maradt két tiszt közül az egyik magyarázatként ismerteti Dessalin fogadalmát... A másik tiszt hozzáfűzi, hogy Dessalinnak minden oka megvan erre a viselkedésre és hogy a kardot nem ok nélkül vették el tőle. Mindezek a megjegyzések csak mellékesen

hangzanak el, egy öt-hat mondatból álló beszélgetés közben, ezzel is hangsúlyozva azt, hogy egymást jól megértő emberekről van szó.

- Ebből a példából látható - mondja Szergej Mihajlovics - hogy nemcsak a dramaturgia határozza meg a "mise en scene"-t, hanem a "mise en scene" - a cselekmény szerkesztése - a rendezés folyamata közben tökéletesíti a dramaturgiát.

Most pedig vizsgáljuk meg, mennyire fontos kihangsúlyozni azt a tényezőt, hogy Dessalin nem néz a franciák szemébe, - folytatja Szergej Mihajlovics. - Először lezajlik egy beszélgetés a szolgálónóval, amelyből kiderül, hogy ez Dessalinnál nemcsak szokás, hanem tudatos magatartás, mivel a szolgálónónek a szemébe néz. Másodszor, és ez a legfontosabb, hogy amikor Dessalin felugrik az asztalra, nem menekül el azonnal, hanem szavaival és tekintetével ellenfeleire támad. Valamiféle párbajhoz hasonló dolgot kell itt csinálni: Dessalin a franciák szemébe néz és tekintete szinte égeti azokat. Az a tény, hogy az egész jelenet során Dessalin sohasem nézett a franciák szemébe; - még jobban kihangsúlyozza azt, hogy most szinte átszurja tekintetével őket. Így fegyvertelenül a mellette álló tiszteket a gyertyatartóval, az előtte állókat pedig gyüldölettől izzó, borzasztó tekintetével tartja vissza. A gyertyatartó szigonyhoz hasonló háromágú vége, valamint Dessalin tekintete egy időre szinte helyükhöz szögezi a dermedt tiszteket... Ezek szerint tehát ki kell hangsúlyozni azt, hogy Dessalin nem néz a franciákra, mert így később sokkal erősebb hatást vált ki a tisztekre szegeződő tekintete. A tisztek kommentáló párbeszéde után világossá válik a néző előtt, hogy Dessalin ügye rosszul áll, hogy minden oka megvan a nyugtalanságra. Így tehát, amikor a tisztek gyülekezni kezdenek Dessalin körül, a néző nyugtalankodni kezd. Most már a tisztek Dessalin körüli legkisebb mozgása is lényegessé válik.

- De hiszen így Dessalin előre megéri a veszélyt! - fejezik ki kétségüket a hallgatók.

Szergej Mihajlovics megmagyarázza, hogy bár Dessalin előérzete rossz, érzi a kockázatot, de ez nem megy túl a szokásos bizalmatlanság határán, hiszen a tisztek minden cselekedete Dessalin háta mögött történik. A szolgálónó közlése azonban csak akkor jelent fordulatot a cselekményben, ha a nézőnél már előzőleg teljes mértékben felkeltettük a veszély érzetét. Ha a szolgálónó be-



lépése előtt úgy mutatjuk be a színpadot, mint egy nagyvilági szalon, akkor a szolgálónő közlése arról, hogy Dessalint veszély fenyegeti, hogy meg akarják ölni, - hideg zuhanyként fog hatni a nézőre. Viszont ha a néző úgy látja, hogy a hős már elveszett, akkor a szolgálónő figyelmeztetése és Dessalin reagálása megadja a szükséges drámai fordulatot és így ez a cselekmény váratlan, de bízható fejlődése lesz.

. . .

- Tehát Dessalint lefegyverezték és körülfogták a tisztek. Most már jöhet a szolgálónő, - kezdi a következő foglalkozást Szergej Mihajlovics. Korábban úgy határoztunk, hogy a szolgálónő a "B" bejáraton lép be és semmi okunk sincs ezen változtatni. Természetesen hátulról kerüli meg a tiszteket és Dessalint a III. számú játéktérre vezet.

- És hogyan megy oda a szolgálónő Dessalinhoz?.. Furcsa lenne, ha a szolgálónő bemenne egészen a terem közepéig. Mi lenne, ha megállítanánk a színpad szélén? - vetik fel a hallgatók.

- Helyes, - fogadja el a javaslatot Szergej Mihajlovics. - A szolgálónő a színpad széléig megy és a házigazda tekintetét figyelve várja az engedélyt, hogy odamehessen a vendéghez. Bizonyára láttak már olyan jelenetet, hogy a vendégek megérkezése után, amikor már elérkezett a terítés ideje, a szolgáltató kinyitja az ajtót és különböző titkos jeleket ad a háziasszonynak. Körülbelül így kell a mi szolgálónőnknek is a papra néznie. A pap ekkor Dessalinhoz fordult: "Megengedi?.." - és jelet ad a szolgálónőnek. Csak ekkor lép középre a szolgálónő, sőt még ekkor sem azonnal..

... Dessalin, miközben tovább beszélget a pappal, kioldja zubbonyának ujját és a tálba akarja tenni kezét, - magyarázza átéléssel Szergej Mihajlovics, miközben be is mutatja a cselekményt. Eljétesza Dessalin, majd a szolgálónő mozgását is. - A szolgálónő elhuzza a tálát, Dessalin egy lépést tesz előre. Ekkor még nem szakad meg a kapcsolat Dessalin, a pap és a tisztek között, Dessalin még nem figyel a szolgálónőre. Az öregasszony igyekszik elkapni Dessalin tekintetét, még egy lépést tesz hátra és ismét elhuzza a tálát, Dessalin, mivel nem találja a vizet, önkéntelenül is a tál után néz. A szolgálónő még egyszer hátralép, szinte megfordul, leereszti a tálát, hogy Dessalin lehajoljon és

így sikerüljön tekintetét elkapni. Abban a pillanatban, amikor Dessalin ránéz a szolgálónőre, az megpróbálja...

Az egyik hallgató váratlanul kőbekiált:

- Megmondani neki!

- De hiszen titkos jelekkel beszél, - tiltakozik Szergej Mihajlovics csalódott hangon. - Talán a pap és a tisztek felé fordulva fogja titkos jeleit előadni? ... Szó sincs róla!... - Ugy fordul, hogy a papnak és a tiszteknek háttal, a nézőnek pedig szembe kerüljön. Ez a megfordulás hiteles is, és lehetőséget nyújt játékának pontos megfigyelésére.

- Így viszont Dessalin háttal lesz a nézőnek, - mondják a hallgatók.

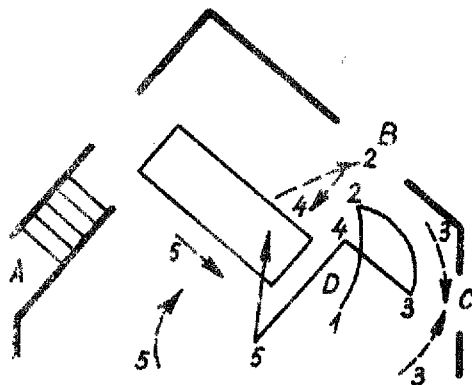
- Hiszen éppen ez a jó! - magyarázza elkecseregetten Szergej Mihajlovics. Ne gondolkozzanak befejezett helyzetekben! Dessalin most tényleg háttal áll, de a figyelmeztetés után ismét a néző felé fordítjuk. Óvatos társasági viselkedése hirtelen fordulattal változik óriási haraggá. Abban a pillanatban, amikor Dessalin a nézők felé fordul, a szolgálónő sietve eltávozik. Dessalint harag feszíti, de türtőzteti magát és vizsgálódní kezd. A két állapot összehitközését, az egyik hangulathól a másikba való váltást nem fokozatosan, hanem hirtelen fordulattal mutatjuk be. Ez igen fontos rendezői momentum. Ilymódon a tartalomnak az a belső követelménye, hogy a szolgálónő vezesse ki Dessalint a bekerítésből, s cselekmény során teljes mértékben megvalósul.

Dessalin most a kijáratokat kezdi keresni.

Három kijáratunk van: az "A", "B" és a "C" kijárat. Odamehet-e Dessalin ahhoz az ajtóhoz, amelyen bejött?... Nem, mivel messze áll tőle, és közelebb levő kijáratok is vannak. Ezen túlmenően, ha azonnal odamegy ahhoz a kijáratához, amelyen bejött, a franciák gyanút foghatnak. Dessalin először csak a szolgálónő közlését akarja ellenőrizni. A "B" kijáratnál, az árkád mögötti veranda és a kertrenéző ablak lehetőséget nyújt Dessalinnak a menekülésre. Így tehát érthető, hogy először a "B" kijáratához megy. /Lásd 13. számú rajz, az 1. számú pontról a 2. számú pontra megy./ Itt az a tiszti csoport állja el útját, amelyik ennek a kijáratnak a környékén tartózkodik. Dessalin ezután a "C" kijárat felé megy. Beszélgetés közben lajvirozik a tisztek között és észreveszi, hogy a "C" kijáratnál is tartózkodik egy csoport. /Lásd 13.

számu rajz, a 2. számu pontról a 3. számu pontra megy./... Szergej Mihajlovics megmagyarázza, hogy ezt úgy is meg lehet valósítani, hogy Dessalin a tisztek csoportján keresztül megy a 3.-as számu pontra. Ebben az esetben a II. számu játéktéren levő tisztek a szinpad előteréből és háttéréből egyaránt a "C" kijárat felé húzódnak, hogy elvágják Dessalin utját. Ezt úgy csinálják, mintha beszélgetni akarnának Dessalinnal és ennek ürügyén zárják el utját. Dessalin - különösen most - nem akar velük beszélgetni, elfordul és továbbmegy. Hova megy Dessalin?... Utjának első elzárása még lehet véletlen is. Amikor azonban másodszor vágják el utját, megerősödik gyanuja, hogy kelepcebe csalták. Ugyanakkor Dessalin viselkedésére a franciák is felfigyelnek. Most már azok a franciák is szemmel tartják Dessalint, akik nem vettek részt utjának elvágásában.

A "C" kijáráttal való próbálkozása után Dessalin már nem közeledik egyik kijáráthoz sem, hanem csak tájékozódik és igyekezik a franciák figyelmét elterelni. Erre a legmegfelelőbb hely valahol középen, a 4-es számu pontnál lenne. /Lásd 13. számu rajz./



13. sz. rajz

Azonban amikor az asztal felé indul, azok a franciák, akik a "B" bejáratnál álltak, szintén az asztalhoz húzódnak /lehetséges, hogy Dessalin meg akarja kerülni az asztalt?.. / Dessalin most már látja, hogy a franciák mozgása nem véletlen, tűzbe jön, hirtelen mozdulatot tesz és a következő lépése már az "álarc lerántása". Dessalin most már határozottan a kijárat felé megy, de a tisztek

ismét elvágják utját. Minden világos, most már mindenféle ceremóniát félredobva, mindenáron ki kell jutni innen. Dessalin az "A" kijárat felé fordul és határozottan elindul. /Lásd: 13. számú rajz, 5. számú helyzet./ Amikor Dessalin erre a helyre ér, egészen természetes, hogy az itt álló öt tiszt elzárja utját. Dessalinnak nincs más választása: hirtelen megfordul, szétnéz, majd az asztalra ugrik. Az asztal Dessalin számára először csak az "A" kijárat felé vezető szabadabb utat jelenti; az a szándéka, hogy az asztalról a lépcsőre ugorva fog elmenekülni. Az ablakon át való menekülésre akkor természetesen még nem gondol.

- Most, - folytatja magyarázatát Szergej Mihajlovics, - miután meghatároztuk az általános elképzelést, részleteiben is foglalkoznunk kell ezzel a jelenettel. Az a tiszti csoport, amelyik elzárta a "B" bejáratot, először az asztalról az árkádokig megy, majd amikor Dessalin az asztalhoz megy, /13. számú rajz, 4. számú pont/, ők is visszahúzódnak az árkádotól. Jó lesz ez így?

- Nem!.. Ez túl direktnek látszik!... - hangzik az egyik hallgató véleménye.

- Igen, valóban kihangsúlyozottnak és direktnek látszik. A szereplők számának megváltoztatásával azonban segíteni lehet ezen. Az asztal és az árkádok között három franciának kellene állni. Amikor a franciák főcsoportja a pap vezetésével átmegy az I. számú játéktérről a II. számúra, akkor ehhez a három tiszthez még kettő csatlakozik. Amikor Dessalin a "B" kijáratához megy, az öt tiztből három elvágja utját, ketten pedig az asztalnál maradnak. Amikor pedig Dessalin a 4-es számú helyre megy, az árkádotól egy tiszt eljön és az asztalnál állókhoz csatlakozik. Dessalin minden esetben három tiszttel találja magát szemben; ez a bekerítés szervezettségét bizonyítja. Ha a tisztek számát az egyes esetekben a véletlenre bízánk, akkor nem tudnánk elérni a szükségszerűség itt megkívánt érzését. Érdemes megvizsgálni azt a kérdést is, hogy az első két alkalommal miért ivalaku Dessalin utja. Azért, mert az ilyen rajzu mozgásban benne van a lavírozás könnyedsége. Viszont amikor Dessalin az asztalhoz megy /13-as számú rajz, 4-es számú helyzet/, helyzeténél fogva egyenesen kell mennie. A következő mozgás szintén egyenes vonalú lesz, de már gyorsabb tempóban.

- Miért állítunk mindenhová három embert? Milyen asszociációnak kell ezzel kapcsolatban felmerülnie? - kérdezi az egyik hallgató.

- Nem kell semmilyen asszociációnak felmerülni, - mondja Szergej Mihajlovics. A hármas szám jelentősége egészen konkrét. Ha az utat négy emberrel akarnánk elzárni, akkor a sorfal közepe kifejezetten nyitott lenne; még inkább érződne ez két ember esetén. Ezért a tisztákat páratlan számban kell mindenhova állítani. Vethetnénk persze öt vagy hét embert is, de ebben az esetben a rendelkezésünkre bocsátott korlátozott méretű helyen /Az Intézet egy kisebb méretű helyiségéről van szó, ahol a hallgatók el fogják játszani ezt a jelenetet./ zsúfoltság keletkezne, ami a cselekményt is zűrzavarossá tenné. Természetesen, ha a jelenetet a Nagy-Színházban rendeznénk, akkor nem öt vagy hét embert, hanem kilencet kellene odaállítani, valamint szükségessé válna újabb csoportokat is beállítani az általános cselekményen belül.

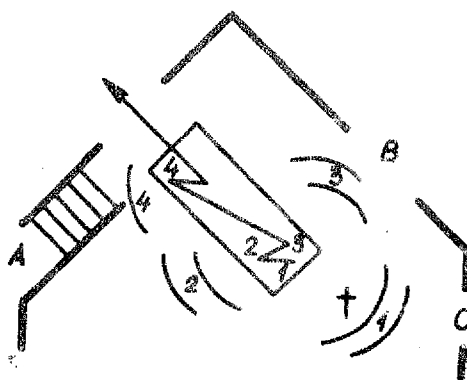
Igy tehát Dessalin az asztalon áll. Nem tud mindenkivel harcolni, mert a tiszták sokan vannak, ő maga fegyvertelen és a gyertyatartóval értelmetlen lenne küzdelembe bocsátkozni. Egészen természetes, hogy Dessalin szabad folyást enged gyűlöletének, szavainak erejével támad a franciákra. Ne felejtsék el, hogy Dessalin óriási politikai egyéniség és félelmetes szónok. A leleplezés nyilvánvaló és egy ilyen emocionális kitöréstől a franciák egy pillanatra kifejezetten megdermednek.

Most pedig elemezzük Dessalin mozgását az asztalon - mondja Szergej Mihajlovics és felrajzolja a következő "mise en scene" sémáját a táblára. /14-es számú rajz/.

- Először természetesen a pap csoportjához /1-es számú helyzet/, azután pedig az I. számú játéktéren álló franciák felé fordul. /2-es számú helyzet./

- Ezután 180 fokos fordulatot tesz, a "B" kijáratnál álló csoport felé. /3-as számú helyzet./ Nekik ront, majd az "A" kijárat felé fut. Az ott álló emberekre azonban, mivel messzebbre voltak tőle, kevésbé hatott Dessalin kiáltása. Ezek nem engedik a lépcsőhöz és így nem marad más választása, mint hogy kiugorjon az ablakon.

Az asztalon nem akadt más Dessalin kezébe, mint a gyertyatartó, amely ugyan nem fegyver, de formája miatt rettenetes fegyvernek néz ki. Ugy képzeljük el ezt a gyertyatartót, hogy meglehetősen nagy, három ága van, szárnyas és kristálydíszek lógnak róla. És ha egy ilyen óriástermetű, sötétarcú, oszillogó szemű és



14. sz. rajz

villogó fogu férfi /gondoljanak Paul Robesonra/ felemel egy ilyen gyertyatartót, amelyben ráadásul még a gyertyák is égnek és a szikrák fénye szétszóródik a remegő kristályokon, - ez nemcsak hatásos lesz, hanem Dessalin lázadásának valódi kulminációs pontja.

- Hová helyezzük a gyertyatartót?... - Nyilvánvalóan az asztal széléhez közel, hogy jobb kézzel könnyen el lehessen venni. Miután Dessalin megragadja a gyertyatartót, megfordul és felugrik az asztalra. Az eddig összenyomva feszülő rugó most egy csodálatos pontig repíti fel Dessalint. Megáll, teljes magasságában kiegyenesedik, és csak a kristályfüggők csillognak remegve. Milyen változást kell még tennünk, felhasználva a témában rejlő lehetőséget?

A tanteremben csend van. A hallgatókat eltöltő feszültség még nem oldódott fel, nehezükre esik ilyen gyorsan megtalálni a választ az új kérdésre.

- Melyik napszakban történik a cselekmény? - könnyíti meg a kérdést Szergej Mihajlovics.

- Nappal!... Nem, ne nappal történjen! - találgatnak a hallgatók.

- Helyesebb, ha nem nappal játszódik le a cselekmény, - mondja Szergej Mihajlovics. - Csináljuk úgy, hogy Dessalint nem reggelire, nem is ebédre, hanem vacsorára hívják meg. Így később a tömegesen beözönlő négerek fáklyákkal jöhetnek.

- És egy néger, fáklyával az ablakban! - javasolja "P" hallgató.

Szergej Mihajlovicsnak tetszik a javaslat. - Helyes - mondja. A megdöbbené franciák előtt, miután Dessalin kiugrott az ablakon, valóban megjelenik az ablakban egy fátyol alak. Ez Dessalin gyertyatartós alakjának megismétlése, de ellenkező jelentőséggel és nagyobb feszültségi fokon. Vajon valóban a jelenet csúcspontját jelenti-e Dessalin fenyegető megfordulása a gyertyatartóval? Nem lenne-e jobb ezt későbbre helyezni? Hiszen dramaturgiailag ez a pont még nem jelenti Dessalin cselekvésének kulminációját, a rugó végső kipattanását. Dessalin idegei még az asztalraugrás után is pattanásig feszültek. A fegyverként használt gyertyatartóval üldözői felé dőf, amitől azok visszahökölnek. Ezt használja fel Dessalin, hogy elugorjon és az oldalt álló csoportra veasse magát. /14-es számú rajz, 2-es számú helyzet./ De mi kívánczik még a gyertyatartón kívül Dessalin kezébe?...

- Pajzs!... Egy tál vagy egy tálca, amely helyettesíti a pajzsot!... - javasolják a hallgatók.

Őök világosan látják, hogy szükséges még valamilyen védelmi eszköz is, - mondja Szergej Mihajlovics. - Azonban egy tál vagy egy tálca nem megfelelő erre a célra. A hőies hatás helyett ez inkább kómikus hatást váltana ki. A védekezésre azonban szükség van. Egyes párbajfajtákban a pajzsot a karra csavart köpeny helyettesíti. Tehát elképzelhető, hogy Dessalin megfordul, lehajol, megragadja a terítő szélét, lerántja azt és a szerteszét repülő tárgyerek csörömpölése közben az abroszt mintegy védőpajzsként maga elé emeli. Dessalin először az egyik, azután a másik csoportot is meghátrálásra kényszeríti, /Itt nincs szükség sok beszédre, elegendő két-három kemény szó/, ezután a lépcső irányába végigfut az asztalon. Az itt álló tisztek azonban elálják utját kirántott kardjaikkal. Dessalin kénytelen egészen az asztal közepéig hátrálni. Itt emeli Dessalin a gyertyatartót a legmagasabbra, majd odavágja az asztalra, vagy a földre, úgy, hogy a szó szoros értelmében minden darabokra török. Szétrepülnek a kristályfüggők és szétgurulnak a gyertyák... Szétugranak az emberek is. Dessalin ekkor megfordul és nyílsebese kirepül az ablakon. Dessalin eléri a végső, legmagasabb pontot és csak ezután ugrik ki a szabadba, még az ablak keretét is magával rántva. Ezután szünet következik, majd meghalljuk a lovak dobogását, a kiáltásokat, stb..

Miután elkészült a befejezés általános rendezői elképzelése, Szergej Mihajlovics a hallgatókkal együtt kidolgozza Dessalin asztalon való mozgásának részleteit. Miért a pap által vezetett tiszti csoportot támadja meg először Dessalin, a gyertyatartó megragadása és az asztalraugrás után? Azért kezdi ezzel a csoporttal, mert az álarc már lehullt, a franciáknak már nem kell többé az udvarias házigazda szerepét játszani és a II. számú játéktéren tartózkodó csoport elsőnek indul támadásba, hogy elfogja Dessalint. Ezt a csoportot vezeti "keresztes lovagként" a pap. Középen áll, a csoport előtt.

- Válaszként ennek a tiszti csoportnak a támadására, Dessalin felkiált: "Vissza!" -, vagy valami hasonlót,

- "Stop!" - javasolják a hallgatók.

- Éppen hogy nem "stop", hanem "vissza!", - ellenkezik Szergej Mihajlovics, - vagy valamilyen más ehhez hasonló katonai vezényszót... Tul azon, hogy Dessalin katona és először vezényszavak jutnak eszébe, - nem szabad elfelejtkezni arról sem, hogy az előtt állók szintén katonák. Lehetséges, hogy pusztán a vezényszavak hallatára engedelmeskednek. Ez beléjük idegződött a szolgálat során. A tisztek meghátrálnak. És a pap? Nem lép hátra, rá nem hatnak a vezényszavak. Ekkor Dessalin a gyertyatartóval feléje dőf, mire a pap is meghátrál. A pap még jobban meghátrál, mint a tisztek, egészen mögójük rejtőzik. A pap meghátrálása és a tisztek átcsoportosulása olyan hatást kelt, mintha Dessalin közójük lőtt volna. Emellett nem szabad elfelejtkezni arról sem, hogy milyen a pap öltözéke.

- Feketébe van öltözve! Fehérbe! - kiáltanak fel a hallgatók.

- 1930-ban Marseilles-ben jártam, - meséli Szergej Mihajlovics, - és az utcán egy csoporttal találkoztam: elől egy bíborvörös reverendába öltözött magasrangu gyanmatii pap ment, két szenegáli néger kísérte. Képzeljék el, amint a tűző déli napfényben egy málna-bíborvörös folt közeledik és vele majdnem egyvonalban ki-mérten lépked két koromfekete szenegáli néger. Ez a szinkomplexum különlegesen hatásos színösszetételt alkot. Erdemes lenne a mi papunkat vikáriusnak megtenni és lila vagy bíborvörös talárba öltöztetni. A tisztek kék-fehér, vagy zöldfehér egyenruhában vannak, a pap pedig egy világító szinfolt, olyan, mint egy "szegfű a gomblyukban".



Miután a reverendás pap meghátrál, - folytatja lelkesen a jelenet kidolgozását Szergej Mihajlovics, - Dessalin néhány mondatot kiált a tisztek felé. Ezzel egyidőben oldalról, az I. számú játéktér felől egy másik francia csoport közeledik Dessalin felé. Hogyan próbálják megközelíteni? A hátulállók többet, az elől levők kevesebbet mozognak. Mikor a pap meghátrál, Dessalin megragadja a terítőt és felkapja. Az egyik irányba a bíbor folt repül, a másik irányba, felfelé, a fehér terítő, Dessalin az oldalt álló csoport előrelendülése után ragadja meg a terítőt. Védekezésül tartja maga elé, - a pap csoportja és önmaga közé. Ezzel egyidőben megtámadják a háta mögött álló francia csoportok is. Dessalin hirtelen megfordul, kivédi e csoportok támadását és meghátrálásra kényszeríti őket. /Lásd 14. számú rajz, 2-es és 3-as helyzet/. Ezután a lépcsőhöz fut, ahol volt kísérete kivont karddal fogadja. Mozgása most a legerőteljesebb, hiszen az asztalról a lépcsőre akar ugrani. Leugorhat-e azonban Dessalin a lépcsőre, vagy a padlóra? Természetesen nem. Egy széket kellene odaállítani, hogy Dessalin menekülése közben egyik lábával a székre ugorhasson. Így viszont Dessalin majdnem beleütközik a kardokba. Most magukhoz térnek a tisztek. Mit tesznek?

- Kirántják kardjukat! - javasolják a hallgatók.

- Igen, kirántják kardjukat, - folytatja Szergej Mihajlovics. És itt a caucsponton Dessalin az asztal közepéig hátrál, odavágja a gyertyatartót és az ablakhoz rohan. A kardok kirántását még a szomszédos szobákban rejtőzködő katonák kirohanásával is hangsúlyozni lehet. Így hármas felépítést kapnánk. Először - néhány tiszt rántja ki kardját, azután a többi tiszt is kardot ránt, végül fegyveres katonák jelennek meg az ajtóknál. Dessalinnak most már valóban nem marad más kiútja, csak az ablak. A gyertyatartó most emelkedik a legmagasabbra, majd Dessalin az asztalra vágja. A tisztek szétugranak és ezután következik Dessalin menekülése, az ablaküveg csörömpölése és a kiáltások. A franciák a terem közepére tömörülnek és ekkor jelenik meg az ablakban a fáklós néger alakja. A többi felkelő megjelenése után ez a néger végigfut az asztalon a franciák felé. És ezzel, hogy ne részletezzük naturalista módon a tisztek elpusztulását, - a függőnyt le is lehet engedni, megfelelő zajok, kiáltások vagy zene kíséretében.

Szergej Mihajlovics elhallgat és leül. Elfáradt.

A teremben csend uralkodik. Tul azon, hogy a rendezői megoldást szakmai szempontból is igen magas színvonalúnak tartották, a hallgatók mindannyian önkéntelenül is a cselekmény alakulásának hatása alatt voltak.

És hirtelen, mindenki számára váratlanul szólásra jelentkezik "P." hallgató. Megadják neki a szót.

- A rendezői elképzelésből eltűnik a hirnök-hadsegéd figurája, - jegyzi meg kissé kajánul.

Szergej Mihajlovics egy pillanatra elgondolkozik.

- Nos, - mondja elmosolyodva, - el lehet játszani hadsegéddel is ... A kardok kirántása után Dessalin az ablakhoz rohan, és ekkor ez az aljas alak elzárja útját. Mit tesz ekkor Dessalin? A gyertyatartóval az ablak felé dőf, kidobja azt és hatalmas kezeivel megragadja ezt a gazembert. Felemeli és nem a gyertyatartót, hanem ellenfelét vágja oda. Előzőleg megforgatja, majd a tisztek közé hajítja. A szereplők helyes kiválasztása esetén, ha a cselekmény feszültsége elég nagy, mindez nem fog kómikusan hatni, annak ellenére, hogy ez a megoldás a komikum határán mozog.

A foglalkozás ideje lejárt. Bár a csengetés már régen elhangzott, a hallgatók még hajlandóak lennének késő estig is folytatni a foglalkozást. Azonban Szergej Mihajlovics fáradt és befejezi az órát. Megmagyarázza, hogy a "mise en scene" előzetes kidolgozása és lerögzítése feltétlenül szükséges a rendező számára. A későbbi munka során a rendező beleütközik a színész előre nem számítható egyéni sajátosságaiba, a konkrét díszlet-problémákba, stb. ... Ezek következtében a "mise en scene"-k előzetes elképzelései bizonyos mértékben módosulnak, más megjelenési formát öltenek, azonban mindezek a változások az egységes elképzelésen belül történnek.

- Tehát a hirnök-hadsegéddel fejeztük be a jelenetet, ahogy javasolta, "P." elvtárs. Ezt felhasználhatja saját egyéni elképzelésében, - mondja Szergej Mihajlovics és elbucszik a hallgatóktól.

[A mű teljes fordítása 1963-ban megjelenik a Filmművészeti Könyvtárban. Fordította: Schiffer Pál.]

HOLLYWOOD A HÁBORUBAN  
/Vladimir POZNER visszaemlékezései/

1.

Hollywood a háboruban. Ezer kilométerekre az igazi háborútól, két "gin-rummy"-parti /amerikai játék/, és néhány botrány között az emberek nyüzsögnek, filmet csinálnak. Írók, filmesek, művészek, intellektuellek, akiket a fasizmus elűzött hazájukból és most Hollywood örök nyarában tartózkodnak. A maguk módján megpróbálnak beilleszkedni a film fővárosának könnyed életébe. Brecht szindarabokat írt, mások regényt, Pozner filmmel foglalkozott.

Ki ez a Pozner? Író, akit a világpolitika földrengései jó néhány országba sodortak el, a Szovjetunióban Gorkij tanította betűvetésre, Franciaországban Simone de Beauvoir épp akkor látta, amikor, mint katona masírozott az utcán, Németországban a nagy Brecht barátja volt, innen Portugáliába, Prágába, Londonba, San Franciscoba vetette a sors... "Forradalmár", mondja róla a "Candide", "Csodálatos író", mondja Picasso, "Barátom", mondaná többi háromezrezezer ember, akit bolyongásai közben megismert.

Elbeszélgettünk vele. Ebben az első beszélgetésben Pozner épp a hollywoodi munkájáról, az ottani léghőorról, forgatókönyvírói tevékenységéről számolt be. A vele való beszélgetésünk egyébként három részből áll.

1. Telep a luxus bányászai számára.
2. Egy huszadikszázadi Weimar

Az egész világ művészei a film fővárosában. Pozner és barátai. A "Writer's Mobilisation. Az írókongresszus.

### 3. Egy új inkvizíció

A háboru utáni reakció. Az antikommunizmus betegsége. Hollywood a perek közepette. Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság.

#### 1.

#### TELEP A LUXUS BÁNYÁSZAI SZÁMÁRA

Miért mentél Hollywoodba dolgozni?

Egy kissé véletlenül kerültem oda. Abban az időben San Franciscoban éltem, ahol Kaiser-féle hajózási üzemeknél különleges vasipari munkát végeztem. Sétáltak már valaha hajóhidon? Helyes. Sohasem léptek rá valami olyanra, ami megakadályozta Önöket abban, hogy hanyatt essenek? A hajóhidak mindig tele vannak olyan meghatározhatatlan rendeltetésű fémtárgyakkal, ahol az ember megvetheti a lábát. Nos, én annak a kikalkulálásával foglalkoztam, hogy hová kell helyezni azokat a vastárgyakat, amelyek lehetővé teszik, hogy az emberek minél jobban megvethessék a lábukat.

Kezdte már megszokni San Franciscot?

Igen, sok barátom volt már ott, de amikor a háboru kitört jó részük szétszóródott s ez a helyzet már nem nagyon tetszett nekem. 1943-ban elnyertem a Guggenheim féle ösztöndíjat, amit azért adtak, hogy az ember ne azt csinálja, amit addig csinálnia kellett, hanem azt, amit csinálni szeretett volna, az ösztöndíj ugyanis mentesített a megélhetés gondjaitól. Mivel Los Angelesben sok francia barátom élt, elhatároztam, hogy én is odamegyek. Ennek azonban semmi köze sem volt a filmhez. A filmmel való kapcsolatom a véletlen közrejátszása folytán kezdődött s tulajdonképp tévedés volt.

Miért volt tévedés?

Van egy közeli barátom, Lilian Hellman /aki többek között a "Little Foxes"-t /Kis rókákat/ írta, ebből készült "A vipera". Megtudta, hogy Hollywoodban vagyok és az alábbi néhány sort írta nekem: "Ha tudni akarod, hogyan működnek a stúdiók, ajánlólevelet küldök a produceremhez." Egy ideig nem törődtem az egésszel, azután eszembe jutott, hogy valóban mulatságos lenne megnézni, hogyan készül a film. A producer neve semmit sem mondott számomra. Amikor

érdeklődni kezdtem felőle, a következő választ kaptam: "Hogyan, még ezt sem tudod. Warnerék legfontosabb producere." Elmentem hozzá, pusztán azzal a szándékkal, hogy megnézzem a studiókat, ő azonban már az első pillanatban azt kérdezte, hogy akarok-e dolgozni neki, akarok-e forgatókönyvet írni? Igent mondtam, mire így folytatta "Megvásároltam egy könyv megfilmesítésének jogát, már három filmváltozatot csináltattam belőle. mind a három rossz: - most tíz napra New Yorkba utazom, odaadom, amit eddig csináltak, ha visszajövök majd meglátjuk. Ha jobbat csinál ezeknél...."

Ezt megelőzően dolgoztál már a film számára?

Soha. Tudtam valamit arról, hogy a forgatókönyvet írni szokták. Ez volt az egész. Elolvastam a vázlatokat, szerintem is valóban nagyon rosszak voltak, azután vártam, hogy a producer visszajöjjön. Amikor visszatérése után három napra telefonáltam neki, a titkárnő azt felelte: "Értekezleten van."

Két nappal később épp külső felvételeket nézett meg, egyszóval sohasem lehetett a telefonkészüléke mellett találni. "Mit csináljak a kéziratokkal? kérdeztem. - "A legokosabb, ha visszaküldi nekünk." Dühös lettem, megtáviratoztam neki, hogy tudom, nagyon elfoglalt ember, de azt hittem, annyira mégis udvarias lesz, hogy megmondja mit akar. Három óra múlva csengett a telefon. A feleségem vette fel a kagylót. A producer titkárnője volt:

- Három napja mindenütt keressük Pozner urat, de a lakásán senkisé isem vette fel a kagylót.

Ez nem volt igaz, állandóan otthon ültünk.

- Beszélhetek vele?

Ott voltam a telefon mellett.

- Nincs itt.

- Mikor hívhatom fel újra.

- Egy óra múlva.

Végül mégis ő hívott vissza és arra kért, keressem fel főnökét.

- Mikor?

- Holnap.

Ezekben a napokban semmi dolgom sem volt.

- Hány órakor?

- Háromkor.

- Nem érek rá!

- Mikor ér majd rá?

- Négykor.

Négy órakor felkerestem az irodájában. Egy szót sem szólt a táviratról, én sem említettem, hogy miért nem keresett. Négy óra után tíz perccel szerződéssel a kezemben váltam el tőle. Egy francia nőismerősöm lerajzolta, hogy milyen a nagyközel, stb. Ezt a rajzot az asztalomra tettem. Így irtam meg az első filmemet. Amerikában a forgatókönyvirónak a technikai utasítást is meg kell adni.

Filmet is csináltak ebből az első forgatókönyvből?

Hát igen, film lett belőle és talán ez a legfurcsább az egészben. Általában sokat írnak és keveset forgatnak. Első filmemnek "The Conspirators" /Az összeesküvők/ volt a címe. Jean Negulesco első filmje volt, rossz film. És ebben nem Jean Negulesco, hanem Hollywood volt a hibás. Mégis, Heddy Lamarr játszott benne, aki nagyon szép volt. És egy sereg jó színész: Sokolov, Peter Loire, Greenstreet, sőt Victor Francen is, aki egy, mind a két félnek dolgozó náci ügynököt játszott. Lényegében véve egy portugál antifasiszta csoportról volt szó s közvetlenül az összeomlás után, 1940-ben játszódott. A lehető legrealistább módon irtam meg /ebben az időben egy hónapot épp Lisszabonban töltöttem/. Az egyik jelenet egy hitvány kis bolt hátsó részében játszódott, egyik nap, amikor elmentem megnézni a felvételeket, azt látom, hogy a jelenetet egy nagyon elegáns bárba helyezték át, amelyiknek egyik fala egy gombnyomás segítségével mozdult el a helyéről, így lehetett bejutni abba a helyiségbe, ahol az összeesküvők tanácskoztak. Megmondtam Negresconak, hogy ne bolondozzék, ez így tulzás. "Csak nem gondolod komolyan, hogy egy hitvány kis boltban tanácskoztak", felelte.

És láttad a filmet?

Már régen befejezték s én kezdtem már teljesen elfelejteni, hogy Warnernek dolgoztam, amikor felhívtak telefonon: "Ma este lesz az "Összeesküvők" "preview"-je /próbabemutatója/. Az ilyen próbabemutatók tartása nagyon elterjedt szokás Hollywoodban: még a film hivatalos bemutatója előtt valamelyik moziban előzetes bejelentés nélkül is be szokták mutatni a filmeket, mert szeretnék megismerni, hogy milyen hatást tesz a közönségre. Kérdőíveket osztanak ki a közönség között s azt kérik, hogy azokat kitöltve ad-

ják le a kijáratnál. Chaplin például mindig rendezett ilyen próbabemutatót. Valóban okos gondolat. Meg lehet ismerni a közönség reakcióját, azt hogy kacagnak-e, köhögnek-e, gyakran fujják-e ki az orrukat, stb. Azt hiszem, Chaplin sokat tanult az ilyen bemutatókból, ezeken döntötte el, hogy hol kell vágni, rövidíteni vagy változtatni. Elmondom, hogy az én esetemben hogyan zajlott le az egész, máskor is gyakran így szokott lezajlani. A stúdióban ebédeltünk, a producerek éttermében...

A forgatókönyvíróknak külön éttermük van?

Warnerék stúdiójában háromféle étterem van, sőt tulajdonképpen négy-féle is. A kávéházban a statiszták és a munkások étkeznek, ebben az olcsó étteremben van egy talponálló rész is. Ez az utóbbi a negyedosztályú étterem. Azután van egy másodosztályú, ezt "Green Room"-nak hívják, itt étkeznek a forgatókönyvírók, a rendezők és a sztárok. Végül a producereknek egy elsőosztályú étterem áll rendelkezésükre, néha egyes rendezők és egyes sztárok is itt szoktak étkezni. A válaszfalak nagyon szigorúak, senki sem étkezik a magasabb osztályú étteremben, még akkor sem, ha meg tudja fizetni. Ez ugyan nincs kifejezetten megtiltva, de nem szokásos. Nekem sok barátom volt a legalsóbb rétegekben s azért legszívesebben a kávéházban étkeztem, de azt is rossz szemmel nézték, hiszen nekem jogom volt a "Green Room"-ba járni. Az előzetes bemutató alkalmából azonban először és utoljára a producerek éttermébe voltam meghívva. Mintegy huszan lehetünk ott. Az ilyen hatalmas üzemekben nagyon ritkán lehet látni a nagy főnököt; már majdnem egy éve dolgoztam Warneréknél, de Jack Warnerrel egyszer sem találkoztam. Már vacsoráztunk, amikor belépett. Mindenki felállt és udvariasan köszönt. Warner körbejárt az asztalt s amikor hozzám került, végignézett és azt kérdezte: "Hát ön kicsoda?" Megmagyaráztam; "Én irtam azt a filmet, amelyet ma este látni fogunk. - És ön kicsoda?" Siri csend támadt, hirtelen mindenki elhúzódott mellőlem, nehogy rézese legyen a készülődő katasztrófának. A főnök végignézett. Azután tréfára vette a dolgot s így szólt: "Jack Warner vagyok". Erre mindenki felszabadultan kacagni kezdett. Bizarr jelenet volt. Vacsora után hatalmas Cadillacok vártak bennünket. Senki sem tudta, hogy hová is megyünk. Ez szigorú államtitok volt, hiszen egyébként az egész mozit barátainkkal tömhették volna tele s ezzel minden elromlik. Valóban a közönség véleményét akarták tudni.

Van valamilyen értéke az ilyen kísérletnek?

A Pasadenába, a város másik végére mentünk, ott vetítették az "Összeesküvő"-ket. Előadás után összegyűjtötték a kérdőíveket. Mi Jack Warnerrel együtt a járda szélén álltunk. Warner kezébe vette az egyik kérdőívet. Hangosan felolvassa: "Csodálatos", kiveszi a másodikat: "Nagyon jó". A harmadikat: "Kitünő". Elkezd olvasni a negyediket, összetépi és ledobja a földre. Az ötödiket is. A következőn az áll: "Nagyon jó". Az utána következő hat cédulát megint összetépi. A végén már több hever belőlük a földön, mint amennyi a kezében van, a jó véleményeket azonban mind megőrizte s így egy remekművel gazdagabban mehettünk haza aludni.

Amikor ez történt már nem Warneréknél dolgoztál?

Ekkor már elmentem tőlük, a produceremmel együtt, mert időközben meglehetősen botrányos körülmények között ő is otthagya Hollywoodot. Filmjeinek állandóan nagy sikere volt s azt hiszem hogy a Warner-család féltékeny volt rá. Komoly anyagi érdekekről lehetett szó. Warnerék filmgyára egy kis falut tett ki, amelyben többé-kevésbé nagy épületeket lehetett látni, közöttük azokat a kis villákat és bungalowokat, amelyeket a vállalat a nagy sztárok és producerek rendelkezésére bocsájtott. Marion Davies-nek, akit Hearst, az "Aranypolgár" mintaképe támogatott, szintén egy hatalmas bungalowja volt itt, amelyet producerem örökölt. Körülötte egy rendkívüli szépségű gyepszőnyeg terült el, olyan volt, mintha egyenesen Angliából telepítették volna át. Épp akkortájt, amikor második forgatókönyvemet befejeztem, Jack Warner és a producerem élesen összetűztek s Warner az egész gyepszőnyeget trágyával fedette be. Képzeltetik, hogy mi lett belőle. És az egészet azért tette, hogy megalázza a producere, akinek azonban szerencsére meg voltak a maga emberei a stúdióban és tájékoztatták, hogy valami készül ellene. Be sem jött többé a vállalathoz, butorait egy szállítási vállalattal vitette el.

Ezek után nehéz lehetett kapcsolatot tartani a producereddal. Hogyan tudtad ezt biztosítani?

Ő többé nem jött be a stúdióba. Titkára még néha benézett, a függőben maradt ügyek elintézésére. Meglátogattam a bungalowban, intett, hogy ne szóljak, hogy menjek közelebb, amikor azután egészen mellé értem, így szólt: "Vigyázzon, Warnerék mindenhová mikrofont helyeztek el. Halkan beszéljen." Főnöke pedig, ha beszél-



getni akart vele, azt mondta: "Majd felhívom telefonon, de senki- nek sem kell tudnia, hogy én hívom." Ekkortájt fogorvoshoz jártam, az ő nevét adtam meg. Ezután időnkint felhívott és elváltoztatott hangom így szólt: "X doktor beszél". En így feleltem: "Mikor kell felkeresnem a doktor urat". Producerem ilyenkor megjelölte, hogy mikor menjek el hozzá.

Sokáig maradtál még Warneréknál?

Még körülbelül nyolc-kilenc hónapig kellett ott maradnom. Az említett eset után Warner felbontotta mindazoknak a forgatókönyv- íróknak és technikusoknak a szerződését, akik a szóbanlevő produ- cernek dolgoztak. Én épp akkor fejeztem be a második forgatókönyv- vet, már a szerepek is mind ki voltak osztva, az egészszel azu- tén egy új producert biztak meg, aki egy új forgatókönyvirót, egy új rendezőt hozott magával. A film végül így is elkészült, de meg sem néztem.

És azután?

Warnerék után? Attól félek, hogy nem is tudom pontosan meg- mondani, mert minden ördögi módon hasonlított egymáshoz, a stu- diók is, a filmek is, minden. Egy független producernek dolgoztam, aki az "Artistes Associés" nevű vállalat számára filmezett. Salka Vierte- lel, Garbo forgatókönyvirójával irtunk egy filmtörténetet. /Salka Viertel írta Garbo valamennyi filmjének forgatókönyvét, a "Ninocaka" és a "The to Faced Women" /A kétarcu asszony/ kivéte- lével/. Ezt a filmet Joris Ivensnek kellett volna rendeznie, egy norvég kereskedelmi hajó története volt a háboru alatt, egy náci- ellenes történet. Még benne voltunk a háboruban, de a filmet nem kezdték el forgatni. Garbora borzalmas nyomást gyakoroltak, főképp svéd részről, végülis ezért nem készült el. Azután egy olyan film forgatókönyvével működtem közre, amely el is készült, ezt azonban épp tizenöt író írta s így egyre alig jutott valami.

Ki rendezte?

Bill Wellmann. "The stroy of G.I. Joe" /G.I. Joe története/ volt a címe. Három év mulva Franciaországban is bemutatták. Egy amerikai haditudósító története, amely jórészt Monte Cassinoban játszódik.

És azután?

Azután azt hiszem, egyéb filmekben dolgoztam. Wellmannal egy második filmet is kellett volna csinálnom. Félig megírtam a for-

gatókönyvet, azután nézeteltérések támadtak köztünk, amint ez már ilyenkor történni szokott. Ezután többé már nem dolgoztam közvetlenül a stúdiók számára, irtam egy újabb forgatókönyvet s ezt már az "International"-nak adtam el. Nunnally Johnson készített filmet belőle, ő volt a producer és a technikai forgatókönyv elkészítője, Siodmak pedig a rendező. "The Dark Mirror" /A homályos tükör/ volt a címe, Olivia de Havilland két ikertestvért alakított benne. Egyike volt az első pszichológiai természetű bűnügyi filmeknek. Az Oscar-díj közelében jártam vele. Bizonyára tudják, hogyan történik az egész: minden hollywoodi technikus minden kategóriában megjelöli az év legjobb filmjét, melyből azután a Filmakadémia tagjai választják ki az öt legjobbat. Az első akadályon szerencsésen átjutottam. Bekerültem az öt legjobb közé. És Brecht meg Salka Viertel társaságában még egy forgatókönyvet irtam. A francia ellenállási mozgalomról szólt s a felszabadulás pillanatában játszódott, de úgy látszik, csak mi hárman szeretjük, mert sohasem sikerült eladnunk.

Mi volt a címe?

"Le Témoin Silencieux" /A néma tanu/. Nagyjából ezt csináltam ezekben az időkben. És hogy ne felejtsem el, 1946-ban az "Universal International" számára dolgoztam s Lillian Hellman "Another Part of the Forest" /Az erdő másik része/ c. regényét adaptáltam. Michael Gordon rendezte és Fredric March, Betsy Blair, Ann Blyth, Dan Dureya játszottak benne.

Ez volt az utolsó film, amelyet odakinn csináltál?

Igen, ez volt az utolsó. Szerződéselem egy szombat délben járt le, már előző este becsomagoltam és reggel a csomagokkal és az autómmal mentem le a stúdióba s délig ottmaradtam. A volán mellé ültem és négy és fél nap múlva New Yorkban voltam. Ez 1947 nyarán történt. Hollywood számára, de már Párizsból irtam még forgatókönyvet, a Columbia megrendelésére. Azt sem tudom, vajon elkészült-e?

Most, hogy elmondtad, mit dolgoztál, jó lenne, ha a hollywoodi légkörről beszélnél, ha visszaidéznéd, hogy viselkedtek ezek az emberek, távol a háborús eseményektől?

Voltak, akik úgy éltek, mint a köztudat gondolja. Esténként lokálokba, előkelő éttermekbe jártak, ott mutogatták magukat, bizonyos önreklámozást folytattak. Én is jártam az éttermekbe, leg-

inkább azért, hogy a producerekkel s az ügynökeimmel találkozzam. Az impresszárióknak nagy szerepük van Hollywoodban, az ember nem intézheti egyedül a saját ügyeit. Mások viszont úgy éltek, ahogy egyébként szokás. Hollywood vidéki város. Az embereknek nagy, füves kertjük van, hatalmas eucalyptusokkal, egy két négyzetméteres medencével és karácsonykor nyiló virágokkal.

Ami a hollywoodi atmoszférát illeti, az ember azt hinné, hogy talán mégsem olyan, mint amilyennek hiszik, hogy csak a hire rossz, pedig valóban olyan. Szerződtetésem története, amelyet már elbeszéltem, igazi hollywoodi történetnek számít, de minden ilyen történet igaz, vagy igaz lehetne. Amikor megérkeztünk Hollywoodba az első meglepetés épp az, hogy egészen olyan, mint amilyennek mondják. Néhány nap múlva egy íróhoz voltunk meghíva. Mindenki filmes volt, csak én és a feleségem nem. A társalgás is a filmek körül forgott. Egyszer csak a társaság egyik ismerőséről esett szó. "Nagyon rosszul megy neki," mondták, "heti kettő hetvenötből kell megélnie". Amikor hazamentünk, a feleségem megjegyezte: Mégiscsak borzalmas lehet, heti 2.75 dollár... ennél még a munkanélküli segély is több. "Nem értetted meg miről van szó, heti 275 dollárról volt szó.

Hogy is volt a papagályokkal?

No igen, megérkezésem után egy héttel a spanyol fasiszták-áldozatainak megsegélyezése céljából kellett előadást tartanom. Egy nagy éjszakai lokálban beszéltem. Fényszórókkal világítottak meg. A terem tele volt sztárokkal. Közülük Humphrey Bogartra emlékszem, aki az első sorban ült s szomorú, figyelmes tekintetével nézett maga köré. A helyiség fala körös-körül akvárium-félékkel volt körülvéve, amelyekbe élő papagályok voltak bezárva. Papagályok között kellett szónokolnom, hogy pénzt kolduljak össze. Én koldultam, nem a papagályok.

Hollywood tulajdonképpen telep a luxus bányászai számára. Egy bányatelep mindig valamilyen társasághoz tartozik, a bányászok ott helyben dolgoznak s egész életüket a szén határozza meg. Hollywood is ilyen, csak épp fényűzőbb, az emberek dolgoznak, majd a munkaidő után találkoznak a többi dolgozóval, akik szintén valamilyen stúdió munkatársai és elbeszélgetnek arról, amit csinálnak. A filmen kívül alig van ott valami. Ez akkor látszik a legjobban, amikor valamilyen filmet mutatnak be, ezt a világot min-

denki ismeri. És ez így volt már a háboru előtt s a háboru alatt sem változott meg.

Van még néhány olyan dolog, amivel kapcsolatban felvilágosítást kell kérnem. Szervezeti kérdések. Pl. milyen kapcsolatban van a forgatókönyvíró a nagy vállalatokkal s a producerekkel?

Minden nagy vállalatnak meg van a maga "Story Departement"-je /lektorátus-féle/, ez egy olyan osztály, amely mindent elolvas, ami megjelenik s ebből kivonatot készít a filmötletekre vadászó producerek, rendezők és sztárok számára. Az íróknak rendszerint ennek az osztálynak a főnöke adja a megbízásokat. A producerek legtöbbször hozzájuk fordulnak és ilyesmit mondanak: "Egy olyan íróra lenne szükségem, aki ismeri a tengerrel kapcsolatos dolgokat s akinek heti 1500 dollár az árfolyama", egy kisebb film esetében pedig ilyet mond: "Egy háromszáz dolláros íróra volna szükségem, természetesen heti háromszázról van szó". Én kétszázal kezdtem. A világ leggazdagabb embere voltam. Amikor eljöttem, heti 1500-at ígértek.

A szerződések szempontjából mi a helyzet?

Gyakran meg szokták kerülni a "Story Departement"-et. A producer közvetlenül szerződik a forgatókönyvíróval. Ennek két módja van, vagy állandó szerződést kötnek, vagy pedig csak egyes filmekre történik megállapodás. Ez utóbbi esetben megjelölik, hány hétre szól az alkalmazás. A szerződéseket éves időtartamra kötik. Ez az elv mindenkire érvényes, a rendezőkre, a színészekre, a forgatókönyvírókra; minden filmalkotóra. A szerződés hat havonként megújítandó opciójogot tartalmaz, ez azonban egyoldalú. Csak a stúdió élhet az opciójoggal. Ezek szerint, ha meg akarnak tartani, nem mehetsz el, maradnod kell. Valóban tehát egy kényezerű kapcsolatról van szó. Én sohasem voltam hajlandó hosszú lejáratu szerződést kötni, mindig heti szerződéssel dolgoztam.

Hogyan folyt a munka?

Ha egy stúdió számára dolgozik valaki, úgy tartják kézben, hogy irodát, írógépet, titkárnőt bocsájtanak a rendelkezésére. Az iroda általában nagyon szép és a titkárnő nagyon gyakorlott. Meg van határozva, hogy mennyit kell benntartózkodni. Varneréknél így volt. A jól fizetett áliásban levők nem blokkoltak, egy egyenruhás megbizottnak azonban kezébe volt a forgatókönyvírók jegyzéke s ezen jelölte meg, hogy mikor érkeztek. Elvben kilenc órára kel-

lett bejárni. Ha valaki sokat késett, három nap múlva már Warner telefonált neki és méltatlankodva mondta: "Kedvesem, azt hallom, hogy három napja állandóan elkésik. Ez nem lesz jó így". A fizikai jelenlét számított. Amikor bement az ember, egyik irodából a másikba járkált s elmondta, hogy mit csinált az előző este. Senkit sem zavart a lelkiismerete. Odahaza mindenki határidőre dolgozott, az irodában semmi nyugtalanság nem volt, munka sem, elég volt ott lenni. Amikor azonban sürgetett a dolog, természetesen dolgozni kellett. A mellettem levő iroda Faulkneré volt. Azzal töltötte a napját, hogy dominózott. A legtöbben egyébként "gin-rummy"-t játszanak. Hát ilyen az irodák élete. Öt órakor azután le lehet vetni a morális könyökvédőket, félórát, háromnegyed órát lehet autózni, mert minden nagyon messze van egymástól, így ér azután haza az ember. Az egész végtelenül demoralizáló. A forgatókönyvek azért végülis elkészülnek s mindenki tudja, hogy tulajdonképp nagyon is jól meg vannak fizetve. Joris Ivens-szel a következő jétékot szerettük játszani. Mindennap együtt dolgoztunk, nálam s ilyenkor beszéltük meg azt a forgatókönyvet, amelyet én irtam, ő pedig rendezett. Kiszámítottuk, hogy mi ketten mondjuk minden huszonhét másodpercben egy dollárt keresünk. Ültünk, beszélgettünk s amikor valamiért elhallgattunk, egyikünk a karkötő-órájára nézett és huszonhét másodperc múlva így szólt: "deng", amivel annak a dollárnak a csengését akarta utánózni, amely most leesett számunkra.

Az előbb ezt a szót használtad: "demoralizáló". Az olyan átmeneti helyzetben levő emberek számára, mint Te és Ivens, ez nem jelentett nagyon nagy bajt, de vajon az amerikaiak, hogy tudtak megbirkózni vele?

A könnyű siker mindig demoralizáló. Ha az élet nem nehéz, akkor miért dolgoznánk. Sok amerikaival ez történik. Egy fiatal író közzétesz egy könyvet s ennek sikere lesz. Valamelyik stúdió, Bostonban vagy Philadelphióban hat hónapra szerződteti. Akkor az alábbi, mindenképp tragikus két dolog egyike történhet: vagy sikere lesz, a szerződést ezért évről-évre megújítják, egyre több pénzt keres, nagyobb házba költözik, családi uszómedencéje, autója, eőt több autója s általában mindene van, ami csak kell neki s azután még tíz év múlva is arra vár, hogy épp befejezze a soron következő forgatókönyvet, vagy hogy lejárjon a szerződése és ilye-

nekkel hitegeti magát: "Még egy év és visszatérek Keletre, hogy megírjam a regényemet; vagy pedig az történik, hogy nem fut be, ilyenkor azt mondja magának: "Holnap befutok, gazdag leszek és visszatérek Keletre, hogy megírjak egy regényt."

Azt hiszem, hogy meg kellene magyaráznod, hogyan dolgoznak Hollywoodban, s hogy miért hasonlítanak egymáshoz még a legkülönbözőbb fajta filmek is?

Nincs arról szó, hogy valaki már eleve valamilyen szempontot erőszakolna rá a rendezőre vagy a forgatókönyviróra. Ellenkezőleg. Amikor hozzákezdenek egy filmhez, mindenki szívve-lélekkel hiszi, hogy valami újat, különöset csinál, és egy félév múlva, amikor a filmet befejezik, mégis azt mondják: "Megint ugyanazt csinálták, mint eddig." Megpróbáltam megérteni, hogy az ördögbe lehetséges ez. Azt hiszem, egyik oka a munkaviszonyokban rejlik. Ezeket egyébként nem az uniformizálás, hanem a munka ésszerűbbé tétele, a rendezőnek és a forgatókönyvirónak nevezett mesteremberek nagyüzemi módszerekre való szoktatása hozta létre. A magam példáját hozom fel, mert tipikusnak tekinthető. Producerem megbízott a "Les conspirateur" /Az összeesküvők/ forgatókönyvének megírásával. Amikor hozzákezdttem a rendező még nem volt kijelölve, még nem tudtuk, kik játszanak benne. Minden a producer és köztem, a forgatókönyviró között zajlott le. A forgatókönyviró munkája valóban jelentős, a technikai részt is neki kell megcsinálni. Ha ez elkészült, megvitatják, ellenőrzik, azután jóváhagyják. Amikor ez megtörtént, én, aki hetibért kapok, tehát nem egy film munkálatainak elvégzésére szerződöttem, vagy megválok a vállalatától, vagy pedig új munkát adnak. És csak ekkor kezdenek gondolkodni azon, hogy vajon ki legyen is az a rendező, aki megfilmesítse a forgatókönyvet. A film számára kedvezőbb lett volna, ha már a forgatókönyv megírása közben együtt tudunk dolgozni. A stúdió számára azonban ez azt jelentené, a rendezőt és a forgatókönyvirót három hónapon keresztül kell fizetni. A most szokásos módszerrel azonban három hónapon keresztül csak az én fizetésem terhelte a film költségvetését. És mi történik akkor, amikor a film forgatása véget ér? Ekkor már a rendező fizetésének megtakarításáról van szó. Ahogy a film forgatása közben én, az író már egy következő forgatókönyvet készítettem el, a rendező, ha ugyanaz marad, ekkor már hozzákezdhet az új forgatásához. Előző filmjének vágását és a

szükséges simításokat a megfelelő üzemszerek végzik el: a vágó-, a keverő- és a hangszolgálat foglalkoznak vele, ő épp csak egy-egy pillantást vet munkájukra.

A stúdiókon épp olyan hatalmas futószalag vonul át, mint amelyet Fordéknál láttam, s ez egyik munkatárstól a másik munkatársig halad, az első állomás a forgatókönyviró, a második a rendező, a harmadik a vágó. Talán egy kissé leegyszerűsitem a dolgot, de nagyjából erről van szó. A nagy rendezők és a nagy forgatókönyvirók gyakran már az első lépésektől kezdve együtt dolgoznak. Az átlagprodukción azonban úgy készül, vagy legalábbis az én időmben úgy készült, ahogy azt az előbb elmondottam.

Kivételek is akadnak. Ilyen volt a "Le mouchard" /A besugó/, amelyet Ford és Dudley Nichols forgatott. Megkérdeztem Nicholst, hogy milyen körülmények között forgatták ezt a filmet. Azt mondta: "Az egész nagyon egyszerű. Ez egy olcsó film volt. Viszonylag kevés fizetést kaptunk, tehát hagytak nyugodtan a kedvünk szerint dolgozni, még a zeneszerző is kezdettől fogva résztvett a munkában, ami egyébként nagyon hasznosnak bizonyult." Ez valóban kivételes eset volt, mert valamennyi film, bármelyik kategóriába tartozzék is, futószalagon készül.

Akkor hát hogyan lehet bizonyítani, hogy ki a film rendezője? Jó lenne ha elmondanád, hogy mi a véleményed a forgatókönyvirőről. A forgatókönyviró véleményét a forgatókönyvirőről.

A filmművészet kezdeti korában még nem volt forgatókönyviró. Mindent a rendező csinált. Olyan emberek, mint Chaplin vagy Stroheim elmesélték nekem, hogy reggel néhány jegyzettel, néhány jelenet ötletével indultak el a stúdióba, s a többit improvizálták. Akkor azonban a film még néma volt. Később a hangosfilm felfedezésének borzalmas korszaka jött, amely a film fejlődését husz vagy harminc esztendővel vetette vissza. De mivel a hősöknek beszélniök kellett, szavak is kellett a szájukba, s végül észrevették, hogy ezeket a szavakat le is kell írni.

Az író közreműködése attól a pillanattól kezdve vált jelentőssé, amikor már nem csak azt kellett leírni, ami látható /ezt a rendező bárkinél jobban látta/, hanem azt is, ami hallható. Kétségtelen, hogy nemcsak a szavakról van szó; szavakkal gondolkozunk, szó nélkül nincs gondolat. Értik, hogy mit akarok mondani. Az a benyomásom, hogy a rendezők féltékenyek jogaikra, elsőszü-

löttségükre. Ezenkívül még egy másik tényező, az írói foglalkozással kapcsolatos tudatalatti szójáték is belejátszik ebbe a helyzetbe: "Tud írni?" Igen, hangzik a válasz, hiszen mindenki tud írni. Az írnitudás pedig azt jelenti, hogy valaki tudja a betűvetést, és kevés hibával fogalmaz.

Azt hiszed tehát, hogy a legtöbb rendező alig veszi figyelembe a forgatókönyvirót vagy épp megveti, bár mégsem nélkülözheti teljesen.

A legtöbb rendezőnek alapjában véve az a benyomása, hogy nincs is olyan nagy szükségük a forgatókönyviróra, hogy egészen jól boldogulnának nélkülok, hiszen ők is tudnak írni. Így történik azután, hogy szerződtetnek egy író, megíratják vele a történetet és a dialogusokat, azután a lehető leggyorsabban megszabadulnak tőle és tudomására hozzák, hogy az igazi munka a rendezés színhelyén történik. Olyan ez, mint egy Isis-fátyol, a rendező mögéje megy és megalkotja a filmet. Nem minden rendező esetben van így, de kevés olyat ismertem, aki ne hitte volna magáról; Ivens viszont, aki tud írni és aki már évek óta dolgozik emlékiratain, sohasem írt forgatókönyvet, de maga választja meg azt az író, akivel dolgozni akar és azután a legteljesebb mértékben megbizik benne. Valóban úgy látszik, hogy a forgatókönyviró munkája mindig hasznos a rendező számára. Még Chaplin is forgatókönyviró segítségével rendezte a "M. Verdoux"-t. Nem feltétlenül azért, hogy az egész filmet megírassa vele, hanem azért, hogy legyen valaki, akivel együtt dolgozik, aki ellen dolgozik. Általános szabályként lehet elfogadni azt, hogy egy jó forgatókönyvből nem lehet rossz filmet csinálni, lehet közepeset, egyes szempontból gyengét is, rosszat azonban sose, egy rossz forgatókönyvből viszont sohase lesz jó film.



2.

## EGY XX. SZÁZADI WEIMAR

Beszéltünk tehát a te személyes hollywoodi tevékenységedről, a munka szervezeti formájáról; közölted a szcenáriumirói foglalkozásoddal kapcsolatos gondolataidat; felidéztük a hollywoodi atmoszférát. Lépünk most be a háboru alatti Hollywoodba. Hollywood, véle minden amerikai, az olyan emigránsok is, mint te voltál, részt vettek a fasizmus elleni harcban. Mielőtt a háborus erőfeszítésekről, a háboru alatti filmről és arról a kongresszusról beszélnél, amely ezt a harcot jelképezte, s amely "mozgósításnak" főszereplői azok a színészek, írók, szcenárium-írók, rendezők voltak, akik között éltél és akik közül sokan baráti körödhöz tartoztak; beszélj arról, hogy a háboru első következményeképp oda érkezett emigránsok okoztak-e valami változást Hollywoodban?

Hollywood mindig gyűjtőhelye volt a sztároknak, tehetségeknek, szakembereknek, technikusoknak; a változás így tehát nem volt jelentős. De mégis. a Hollywood vonzereje, - kitűnő éghajlata van, a Cote d'Azur-hoz hasonlít - továbbá a háboru, az események hatására ide érkezett emberek olyan mozgást idéztek elő, hogy 43 felé a dolgok ereje folytán Hollywood egyfajta nagy kulturális centrummá lett.

A filmek természete is megváltozott?

Alig. Az ide érkezett emberek nagyrésze egyáltalán nem, vagy csupán alkalmilag dolgozott a filmnél.

Nem alkottak itt semmi jelentőset?

Nem, mert azt szállították, amit lehetett és ez a kolbász-töltő gépezetbe ment. De sokan egyáltalán semmit sem csináltak. A század két legnagyobb színésznője évekig volt itt: Ludmilla Pitoeff és Helene Weigel; Weigelt egy filmben lehet látni rövid ideig, egy pillanatig csak, amint szótlanul mossa a földet; Ludmilla Pitoeffnek még ennyi szerencséje sem volt. Ugy történt itt is, mint ahogy mindenütt szokott. Hans Eisler pl. komponált filmzenéket, mert Chaplinnal jóbarátságban volt, de különben leginkább úgy éltek az emberek, mint két külön városban. Még csak nem is ismerték egymást.

Hogy éltek azok, akik nem dolgoztak?

Helene Weigel, Brecht és a gyermekeik Santa Monica közelében laktak egy kis házban. Brecht irt, Weigel a háztartással foglalkozott. Es voltak barátaik is. Egy XX. századi Weimar-fajta alakult ki körülöttük. A legnagyobb nevű németek itt voltak: Thomas Mann, Heinrich Mann, Feuchtwanger, Werfel, Schönberg, Eisler és még mások.

Anna Seghers is ott volt?

Nem, ő Mexikóban élt. Mexikóban egy másik antifasiszta német csoport volt. Hollywoodban franciák voltak még: Clair, Duvivier, Renoir, Gabin és Michele Morgan is, akinek beszédet is irtam, - akkor találtam meg, amikor az ön számára keresgettem dokumentumokat. Ebben Morgan a francia nőnek az ellenállásban betöltött szerepéről beszélt. Az volt a szokás, hogy valamelyik szervezet felkért egy sztárt, hogy a közönség előtt beszéljen a háborus erőfezítésekről és kiválasztott egy író, aki a beszédet megírta.

Tudjuk, hogy Clair és Renoir dolgozott; ezek az "áthelyezettek" valamennyien dolgoztak a filmszakmának?

Nem sokan. Az íróknak problémát jelentett a nyelv. A színészek játszottak, például Michele Morgan is. De pl. Max Ophüls gyakorlatilag semmit sem csinált. Az írók, anélkül, hogy szcenáriumírók lettek volna, dolgoztak a stúdiók számára. Így Brecht is irt történeteket, amiket vagy el tudott adni vagy nem, de sohasem alkalmazta őt egyetlen stúdió sem. Feuchtwanger viszont nagyon távol élt a filmtől; egy este egyik ünnepi vacsora alkalmával egy fiatal szőke-nő mellé került, bemutatkozott; a kártyáján Veronika Lake nevet olvasta és megkérdezte:

"Kisasszony ön mivel foglalkozik az életben?"

Az olyanok, mint Feuchtwanger az éghajlati viszonyok miatt élt Hollywoodban?

Azt hiszem, hogy az egyik nagy stúdió egyszer elhatározta, hogy havi járadékot ad egyes menekült német nagy íróknak, antifasiszta és Hitler-ellenes gesztusból és tegyük hozzá, abban a reményben is, hogy filmtémákat kap tőlük.

Az egész "Hollywood" közepette - melyet jól vagy kevésbé jól ismertem - volt egy "kis Hollywood", ez idegenekből; menekültekből, ugyszintén néhány amerikaiból, főképp írókból és szcenárium-írókból, továbbá néhány rendezőből és színészből állt. Ez teljesen más világ volt. Azon az estén például, amikor Chaplin először mutatta be "Monsieur Verdoux"-t, mintegy harmincan vagy negyvenen voltak jelen, ebből csak három vagy négy lehetett amerikai: Mary Pickford, Clifford Odets és a felesége, de ott voltak Mann-ék, Eisler-ék, Renoir-ék és több angol, a feleségem és én, csak olyan emberek kaptak meghívást, akiknek a véleménye érdekelte őt.

Az a kivételezett helyzet, hogy te hollywoodi dolgozó voltál, lehetővé tette számodra a hollywoodi filmélet egészének és a menekültek Hollywoodjának ismeretét. Te tehát már beolvadt emigráns voltál?

Én főképp amerikaiakkal, amerikai életformában éltem. Ezek közt nagy író egyedül Faulkner; Saroyan nem épp ebben az időben jött, de itt volt minden szcenáriumíró. Dudley Nichols, Dalton Trumbo, mindazt, aki filmet írt itt lehetett látni, és sok olyan szcenáriumírót is, akit Franciaországban kevésbé ismertek és akiknek a neve nem sokat mond. /Köztük egy akadt, akit regényírónak lehet nevezni, Albert Nalz./ Sokkal érdekesebb az, ha azokról beszélünk, akiknek a neve nálunk is ismert; Salka Virtelről például, aki rendkívül érdekes házat vitt, majdnem mindenki megfordult nála. Kiváló asszony volt. Eizenstein is nála lakott, amikor Amerikában tartózkodott.

Azt hiszem Kalatozov is ott volt?

Igen, ő volt az egyetlen szovjet filmszakember. Kevéssel halála előtt igen közeli ismeretségbe kerültem Theodor Dreiserrel, az "Amerikai tragédia" szerzőjével, századunk egyik legnagyobb írójával. Voltak itt jó és rossz írók, Vicky Baum, Upton Sinclair. A legjobb társaság gyűlt össze: Schönberg, Darius Milhaud, Stra-

vinsky. De a film számára sem Schönberg, sem Stravinsky nem dolgozott soha. Lehet, hogy nem is akartak, bár egyik stúdióknak sem jutott eszébe, hogy erről megkérdezze őket. Egyébként nagyrésze azoknak, akik a stúdiókban dolgoztak még csak nem is hallott rólu-k. Néhány különös történet járt szájról-szájra, de ezek inkább anekdoták is voltak: forgatni akarták Dickens egyik legnagyobb regényét és az az ötletük támadt, hogy adaptálja azt maga az író, táviratoztak tehát New Yorkba. Valóban miért ne történhetett volna meg? Nem fontos ilyenért Hollywoodba menni, elég ha a Champs Elyseén maradunk.

Vajon kivel találkozhatott az amerikai életben az, akit Vladimir Posnernek neveznek? Ki volt a szomszédja? Kik voltak a vendégei?

Igen jóban voltam Benedekkel, szomszédok voltunk. Vele szemben, kicsit jobbra az utca másik oldalán Ivens lakott. Zimmermann vagy Monty Clift lakása is errefelé volt.

Barátaim egyrészt nyilvánosan nem akarom megnevezni, mert még mindig ott élnek, dolgoznak és nem tudom milyen következményeket hozna számukra az, ha én barátaimként emliteném meg őket; beszéljünk inkább azokról, akik feketelistára kerültek /nekik nincs több veszteni valójuk, ők ugysem dolgozhatnak saját nevükön a film számára/ vagy azokról, akik meghaltak. Volt két színész barátom, akik tragikus körülmények közt haltak meg az Amerika Ellen-es Tevékenységet Vizsgáló Bizottság közbelépése miatt. Az egyik Joe Brandburt, inkább színpadi színész volt, a másik John Garfield Hollywood nagy színészei közül való. Mivel benne volt minden antifasiszta megmozdulásban, pénzt adott erre a célra, tevékenyen részt vett a háboru alatti hazafias erőfeszítésekben, azok közé került, akiket üldöztek, feljelentették, az "emberiség" nevében a vádlottak padjára ültették és végül, mielőtt a Bizottság előtt megjelenhetett volna, szívrohamban meghalt. A többi barátaim a hollywoodi tiz közé kerültek, de már csak kilencen vannak, mert olyan is akadt, aki időközben megváltoztatta véleményét.

Dmytryk?

Igen, ő az. De sem róla, sem a többiekről nem akarok beszélni.

Gondolod, hogy az Amerika Ellen-es Tevékenységet Vizsgáló Bizottság olvassa a "Cinema 62"-t?

Nem. De a dolgok különös módon történhetnek. Valaki elolvassa... a besugást, - tudjuk - szívesen fogadják...

Mivel te azok közt voltál, akiket Chaplin meghívott vetítéseire, beszélj most órára.

Beverly Hills-ben a dombok között volt a háza. Volt itt egy fal, egy utca, még egy fal, azután következett a ház, olyan mintha Angliában lett volna, a füve is olyan zöld volt, mint amelyet Angliában látni. A házából nem látszott semmi, sem a magas fák, sem a tetők. Hollywood itt nem létezett többé. Ritkán járt be a városba. Ilyenkor barátait látogatta meg. Filmet csak saját stúdiójában nézett meg, s bár minden héten volt nála vetítés, mégis hetenként eljárta a hradómoziba. Mindig volt programja. Sokat teniszezett. Már nős volt, de még nem voltak gyermekei. Ez éppen közvetlen a házassága utáni időszak volt és ekkor forgatta "Monsieur Verdoux"-t. Volt egy inasa, Wastonnak hívták, egy csodálatos figura, tökéletesen olyan, mintha egy rossz angol regényből lépett volna ki. Így telefonált: "Mister Mississ Chaplin elindult, tizenkét perc múlva önöknél lesznek."

Tartsuk meg a beszélgetés fonálát. Brecht azt mondta: "Csupán két rendezőt ismerek, a másik Chaplin".

Brecht dolgozott. A vége felé a "Galileo Galilei" írta. Két héttel azelőtt mielőtt eljöttem, ott voltam a darab bemutatóján, Joe Losey rendezte Charles Laughtonnal.

Brecht Hollywoodon kívül élt, nemet barátai körében. Sokat sakkozott Eislerrel. Két órát dolgozott naponta. Időről időre, mikor volt valami ötlete, pénzkeresés céljából írt egy-egy filmtörténetet, némelyiket el tudta adni, mint pl. Langnak a "Hóhérok is meghalnak" címűt. Ezzel kapcsolatban perbe is keveredett, de elvesztette. Minden filmje kapcsán perbe keveredett, amelyeket elvesztett, kivételt képez "Puntilla ur és szolgája Matti". Azt mondta nekem: "Látod ez az első eset, amikor a műveimből készült filmért nem pereskedem."

Amikor Salka Virtellel a szcenáriumot készítettük mindig franciául vitatkoztunk, amit Brecht nem értett, Virtel tolmácsolta neki. Mindig szörnyen összevesztünk, sose tudtak egyetérteni, Brecht kiabálni kezdett. Mikor mindez lezajlott, lediktáltam angolul a titkárnőnek azt, amit elhatároztunk. Majd Brecht ismét elkezdett veszekedni. Salkának volt igaza, ő sokkal inkább ottho-

nos volt Hollywoodban mint mi, tudta hogy működik a producerek agya. Mi sokkal inkább idealisták voltunk; talán el tudtuk volna adni a történetet, ha rá hallgattunk volna. Ez nem azt jelenti, hogy neki rossz izlése volt, amit mondott csak azért mondta, hogy el lehessen adni a történetet. Brecht mindig azt hajtogatta németül: "Egyetlen célunk, hogy el tudjuk adni a történetet" - ezt aztán öt perc alatt elfelejtettük.

Végülis milyen gondolatai voltak Brechtnek a filmre vonatkozóan?

Tulajdonképpen csak a "Puntilla ur és szolgája Matti" közben dolgoztam vele, együtt csináltuk a forgatókönyvét. Brecht szerette a filmet, de csupán megközelítő elgondolásai voltak ezzel kapcsolatban.

"Puntilla" egyik jelenetében Puntilla találkozik három fiatal lánnyal, mindegyik elmeséli neki élete történetét, amiből hosszú monológok keletkeztek. Azt mondom neki: "Hallgass meg, ezt ki kell vágni, itt egy személy két percig beszél egyfolytában a vásznon, ez kibíratatlan, teljesen ki kell hagyni." Kihagyott belőle egy kicsit. "Itt van! tudod olyan szépek ezek a szavak, megtartjuk őket és megkérjük Hansot /Eisler/, hogy a világ legszebb zenéjét komponálja hozzá. Ezután a világ legcsunyább lányával mondatjuk el, így majd nagy sikere lesz, ugy-e?" Így látta a filmet, de amit látott, ez nem a film volt. Számára a filmművészetet Mack Sennet, a néma film, a burleszkek jelentették. Brecht nagyon szerette Chaplin régebbi filmjeit, nagyokat nevetett rajtuk. Meg is ismerkedtek egymással. Chaplin is a belső emigránsoknak ahhoz a szűk köréhez tartozott, amely nem vette komolyan Hollywoodot. Jórésztük életét az tette ki, hogy előbbre jussanak a ranglétrán, míg Brecht, a többiek vagy akár jómagam számára csoda számba ment, ha el tudunk adni valamilyen filmtörténetet. Ha 20.000 dollárt ígértek, az valóban 20.000 dollárt jelentett, egy centtel se többet.

Még egy történet a "Puntilla"-val kapcsolatban. Azt mondtam neki: "Tudod, a filmművészetnek nincsenek szabályai, tehetsz, amit akarsz, csak egy áthághatatlan szabály van, az a fehér négyszög, amely előtted áll, mindig azt kell valamiképp kitölteni." Ekkor kezét a térdére tette és így szólt: "Igazán? Akkor mondjad el hogyan kell ezt csinálni?"

Milyen volt Hollywood arculata a háború alatt?

Amikor még San Franciscoban tartózkodtam, ott tudtommal nem volt feketepiac, egyes dolgokat ugyan már nem lehetett korlátlan mennyiségben beszerezni, de ez nem jelentett különös nehézségeket. Azt nem tudom, hogy Hollywoodban volt-e feketepiac, de megszorításokkal már eléggé találkoztunk. Emlékszem, hogy amikor egy alkalommal a piacon be akartam váltani a szerény adagra jogosító husjegyeimet, az egyik hentesinas azt kiáltotta oda a másiknak: "Készítsétek ki a húst Cary Grant számára! - Hány jegye van?", hangzott a válasz. "Huszonhét". Nem tudom, hogy Cary Grant, akinek valóban nagy családja volt, hogyan kaphatott huszonhét darab jegyet. Talán a titkárokat, a gépkocsivezetőket is hozzászámították. Ezzel semmiesetre sem akarom azt mondani, hogy Cary Grant a feketepiacot vette igénybe.

A Pearl Harbour-t követő mozgósítás erősen befolyásolta a filmvilágot?

Egy kissé játéknak, valamilyen furcsa vállalkozásnak fogták fel, hogy is fordítsam azt, hogy "Gemütlich", mondjuk úgy, hogy eléggé kedélyesen. Általában két hetet hagytak, hogy az emberek rendezhessék ügyeiket; tulajdonképp elég sok mozgósítás történt. Így sok olyan író vagy színészt is behívtak, akikkel nem is tudtam megismerkedni, mert valahol épp a háboruban vettek részt, legfeljebb a háboru vége felé ismerkedtem meg velük. A filmesek közül is sokat mozgósítottak. Darryl Zanuck ezredes volt és ebben a minőségében két filmet forgatott. Capra és Huston a "Miért harcolunk" - sorozatot csinálták.

Láttam Yvensnek azt a filmjét, mely a kanadai tengeri harcokról készült.

Igen, ez a "217-es" vagy "237-es Korvette" volt. Ugy tudom, hogy Yvens két filmet csinált a háboru alatt, ez volt az egyik, a másik pedig egy montázs Capra számára.

Kanadában azt hiszem Grierson vezetett egy dokumentarista iskolát.

Igen, és Hollywoodban keresett magának forgatókönyvirókat és technikusokat.

Mi volt Hollywood véleménye azzal a háboruval kapcsolatban, amelyet nem lehetett akármilyen háborunak tekinteni, hiszen meghatározott politikai tartalommal rendelkezett?

El kell mondanom, hogy Hollywoodban már a háboru előtt volt egy kis csoport, amely különböző megnyilatkozásokat rendezett, így rokonszenvüket nyilvánították a spanyol köztársaság iránt, tiltakoztak az antiszemita törvények, az üldözések, általában a hitlerizmus és az olasz fasizmus ellen. Amikor Mussolini egyik fia Hollywoodban akart dolgozni, olyan nagy kampány indult ellene, hogy kénytelen volt hazatérni. Ezeket a férfiakat és nőket azután a háboru valamiképp megerősítette, nemcsak véleményükben, hanem a hollywoodi kolónián elfoglalt morális pozícióikban is. Már akkor világosan látták, hogy honnan jó a veszély, amikor az amerikai hadiflottát nem bombázták szét, amikor még az USA nem üzent hadat. Az egész háboru alatt erősen aktív szerepet játszottak, a számuzöttekkel, a legkülönbözőbb országokból származó antifasiszta menekültekkel együtt az amerikai film szószólói lettek.

Kik voltak azok, akik már a háboru előtt is komoly politikai harcot folytattak?

A forgatókönyvirók közül John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Michael Wilson, Ring Lardner, Dudley Nichols, a drámaírók közül Clifford Odets, Lillian Hellman, a rendezők közül William Dieterle, Fritz Lang; a színészek közül John Garfield, Brandburt és mások. Még egyik-másik stúdió is résztvett a harcban, így pl. a Warner-féle vállalat kevésbé a háboru előtt az "Egy náci kém vallomása"-t forgatta, ennek már a címe is bizonyos politikai állásfoglalásra vall.

Szakmai vonatkozásban Hollywood hogyan segítette az általános háborus erőfeszítéseket?

Valamennyi szakszervezet résztvett benne, különösen az enyém, a forgatókönyvirók szakszervezete, ez utóbbi az ún. "The Writers' Mobilization"-t /az írók mozgósítása/ indította el. Ez a szervezet tagjait a kormány rendelkezésére bocsájtotta, hogy amennyire csak lehetséges, szövegek írásával, elmondásával, eljátszásával segítsék a háborus erőfeszítéseket. Mindez kétségtelenül politikai állásfoglalás volt, hiszen az antifasiszta ideológiát maga Roosewelt elnök személyesítette meg. Így azután a Hollywoodban készült filmek tartalma is megváltozott.

Ezt akarta Zanuck is, amikor közbelépett a Kongresszusnál és politikai célkitűzésű filmek készítését kérte?



Teljes mértékben. Tovább is forgattak ugyan vigjátékokat és szerelmi történeteket, de még azokban a filmekben is, amelyeknek a témája nem volt kapcsolatban a háborúval, de a háború éveiben játszódott, mindig történt valamilyen közvetett utalás a helyzetre. Nem lehetett olyan 1942-1945 között játszódó filmet készíteni, amelyben nem jelentek volna meg katonaruhás emberek. És főképp egyre több olyan film készült, amely közvetlenül a háború, így a haditengerészet, a légierők és a szárazföldi hadsereg meghatározott tevékenységével volt kapcsolatos és az időszerű kérdések megmutatásában szinte a napisajtóval akart versenyre kelni, más filmek pedig a hadviselő országok életét mutatták be, így pl. Wyler "Best Years of Our Lives" /Életünk legszebb napjai/ c. vagy Dalton Trumbo "Tender Comrades" /Gyengéd bajtársak/ c. filmjei.

Tehát épp ellenkező volt a helyzet, mint a francia filmművészet esetében, amely ezekben az években kikapcsolódást jelentő műveket volt kénytelen alkotni, - Amerikában viszont csak időszerű eseményekkel összefüggő, sőt állásfoglalást jelentő filmek készültek.

Valóban így volt. A második világháború természetének megfelelően a filmek ideológiai tartalma is megváltozott, szabatosabban mondva, a filmek ideológiai tartalommal telítődtek: antifasiszták, hitlerizmus-ellenesek voltak, a demokrácia védelmének gondolatával voltak átitatva, támadták a parancsuralmi rendszereket, dicsőítették az USA szövetségeseit, a brit haderőt, a francia ellenállási mozgalmat, a vörös hadsereget. Egyszóval jelentős minőségi változás állt be az amerikai filmtermelésben. Amikor a háború után első ízben látogattak el francia újságírók Amerikába, Jean Paul Sartre egy napig a vendégem volt, és riportot csinált velem az amerikai filmről. Azt mondtam neki, hogy előbb volt a néma film, azután a hargos film jött és most pedig olyan benyomás kezd kialakulni, hogy még Hollywoodban is a gondolkodó film következik. Talán egy kissé optimista voltam, a jövő mindenestre azt mutatta meg, hogy néhány esztendőt anticipáltam, akkor azonban még így éreztük.

Azok, akik a hábcru előtt jellegtelen vagy éppenséggel jobboldali filmeket csináltak, ebben az időben tehát egyáltalán nem jutottak szóhoz?

Szóhoz jutottak, de ... Jól tudja, hogy a határozott meggyőződés a ritkaságok közé tartozik. Tehát ők is az akkori áramlat hatása alá kerültek.

Nem volt semmiféle ellenkező irányú reakció?

Semmiféle. Ez nem is volt lehetséges, mert minden vonatkozásban ellenállással találkozott volna a közönség, a filmvilág és a kormány részéről egyaránt.

Beszéljünk most arról a jelentős kongresszusról, amely 1943 októberében összefogta mindazt, ami Hollywoodban erőt, felelősséget jelentett s amelyen nem kisebb személyiségek mint Franklin Roosevelt, Robert Rossen, Kalatozov, Dmytryk, Yvens, Eisler, Thomas Mann, Mayer, Ben Barzman és Vladimir Pozner szólaltak fel.

A teremtő erőknek már említett mozgósítását egy Hollywoodban tartott kongresszus tetőzte be, a "The Writers' Congress /Írókongresszus/. Joggal viselte ezt a címet, mert sok amerikai és külföldi író vett részt rajta. A Forgatókönyvírók Szakszervezete, az "Írók mozgósítása" elnevezésű mozgalom és a kaliforniai egyetem rendezte. Nagyon jelentős esemény volt, mert az addig anarchikusan élő, hol jobbra, hol balra, hol középre kacsintó Hollywood öntudatra ébredését tette lehetővé, hiszen itt kezdettől fogva is alig voltak viták, eszmecserek, vélemények arról, hogy mi is a film célja.

A filmmel kapcsolatos alapvető kérdéseket maguk a filmek tehát sohase vetették fel?

Nem. A dolgok mentek a maguk szokott útján s a barátok es-ténként egymás között vitatkoztak. A kongresszuson viszont a producerektől kezdve a montőrökig mindenki ott volt, aki eleven erőt jelentett az amerikai film életében...

A zeneszerzők is, hiszen Darius Milhaud és Eisler is fel-szólaltak?

Természetesen, hiszen minden alkotóművész ott volt.

Azért említem a zeneszerzőket, mert az ember azt hinné, hogy ők nagyon hajlamosak a politikai kérdésekben való állásfoglalásra.

Nemcsak politikai kérdésekről volt szó. Azt mondhatnám, hogy a "film szerepe a háboruban" c. témakört vitattuk meg, minden vonatkozásban.

Igen, de Eisler felszólalása nem a film háborus szerepével foglalkozott, hanem bizonyos vonatkozásokban a filmzene elméletét fejtette ki.

Igen, ezt tette. Mások viszont, köztük a legkülönfélébb emberek, így Zanuck és Yvens, mind a háborúval kapcsolatban szólaltak fel, mégpedig nem akármilyen háborúról, hanem kifejezetten a Hitler elleni háborúról beszéltek.

Yvens azt a nagyszerű kijelentést tette, hogy "A fegyver a kamera és a toll egy és ugyanaz"...

Igen, emlékszem erre a kijelentésre. En is beszéltem arról, hogy mit kell tennünk a háború közepette. A kongresszusnak nagy visszhangja volt, hiszen alkalmat adott arra, hogy Hollywoodban a legjobbak gyűljenek össze. Ha megnézzük a résztvevők névsorát, azt tapasztaljuk, hogy ezeknek az éveknek a legjobb filmjeit épp a kongresszus résztvevői csinálták, azok, akik később emiatt üldöztetésben részesültek. Azt hiszem, hogy szükséges volt kitérni a háború-alatti Hollywoodnak erre a kifejezetten demokratikus jellegére, mert ez teszi érthetővé, hogy két vagy három évvel később miért vált a hajszák és üldöztetések céltáblájává.

### UJ INKVIZICIÓ

Nézzük meg közelebbről, hogy mi volt az oka az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság létrejöttének?

Nem a hollywoodi vizsgálat lefolytatására alakult különleges bizottság volt, már régtől fogva létezett. Azt hiszem, nem tévedek, ha azt állítom, hogy jóval a háboru előtt, 1934 táján jött létre. Első elnöke John Rankin fasiszta képviselő volt.

Antiszemita?

Igen, az antiszemita, az anti-néger, az anti-vörös stb. A politikai helyzetnek megfelelően ez a Bizottság kisebb vagy nagyobb sullyal rendelkezett. A Képviselőház legreakciósabb tagjaiból szervezték meg. Az volt a feladata, hogy megvizsgálja nem is az amerika-ellenes tevékenységeket, hanem azokat, amelyek "nem-amerikaiak", ami egyenesen nevetséges, mert más szóval azt jelenti: ami amerikai, az jó, ami nem amerikai, az pedig rossz. Például mivel én franciának számítottam, ebből eredően valamennyi tevékenységem "nem-amerikai"-nak minősült.

Tehát a Bizottság régtől fogva létezett, csak az összetétele változott meg időnként. A Képviselőház tagjaiból alakult. A Képviselőháznak és a Szenátusnak sokféle bizottsága van, ezek a Kongresszus megbízásából különböző vizsgálatokat folytatnak, rendszerint az új törvények előkészítése érdekében. Tevékenységük néha pozitív előjelű volt. Emlékeztetek arra, hogy a Kongresszust a Képviselőház és a Szenátus együttesen alkotja.

A Bizottság független a végrehajtó hatalomtól?

Igen, teljes mértékben az. A háboru előtt egy alkalommal avatkozott be a filmipar ügyeibe, azt hiszem, hogy 1935-ben, amikor a "Ce Soir" c. nagy párizsi napilag megindult. A "Ce Soir"

hollywoodi levelezője néhány sztárt arra kért meg, hogy üdvözlő szavakat, jókívánásokat küldjenek ebből az alkalomból. Az egész jórészt hirverés volt, amelyről maguk a sztárok nem is mindig tudtak, sajtóügynökségük szervezte az egészet, reklámcélokból. Egy bizonyos idő után azonban az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság kijelentette, hogy Hollywoodba beférkőzött a kommunizmus - a bizonyíték, hogy az amerikai sztárok buzdító üzeneteket és jókívánásokat küldtek egy kommunista napilap, a "Ce Soir" számára. A sztárok névsorában többek között Shirley Temple szerepelt, aki akkor hét vagy nyolc éves lehetett.

Erősen Rooseveltt ellen voltak, Rooseveltet és feleségét a legocsányabb, a legborzalmasabb módon, minden emberi tapintatot mellőzve támadták. A háboru alatt működésüket szüneteltették, mert ideológiájuk inkább a tengelyhatalmakéhoz, mint az USA szövetségeseiéhez állt közel. Ezt opportunizmusból, sőt, mondjuk meg, bölcsességből tették, hiszen a bizottság tagjai közeli kapcsolatban voltak a germán-amerikai "Bund"-dal, ez volt az amerikai nácik szervezete.

Melyik bizottságban tevékenykedett Rankin?

Ebben. Ez a Bizottság a háboru után a maccarthysmus és a hidegháboru kezdetén újra feléledt hamvaiból; ebben az időben már nem Rankin, hanem egy Parnell Thomas nevű férfiú irányította, aki ellen egyébként nemsokára családja miatt eljárás indult, aminek következtében bebörtönözték.

A Bizottság elhatározta, hogy nagy halakat fog, hiszen önreklámzásra is szüksége volt. Hogy a bizottság egyáltalán működhessen, hogy befolyása legyen, hogy költségvetési kerethez jusson /ez utóbbit a Képviselőház évenként szavazta meg/, hogy több pénzt kapjon, a hitelkeretek megszavazása előtt néhány hónappal valamilyen nagy szenzációra volt szüksége. Ha azonban mosónők vagy a képkeretezők között indítanak vizsgálatot, nem bizonyos, hogy erről a sajtó is beszámol. De ha Hollywoodról van szó, biztos az ingyen reklám. Ha azt mondják, hogy "Dupont ur, az Egyesült Államok legkitünőbb méhésze vörös", ez esetleg veszedelmes lehet méhek számára, de nem jelent nagy publicitást. Ezzel szemben, ha azt állítják, hogy a közönség kedvenc sztárja a nemzetközi kommunizmus ügynöke, akár bizonyítani lehet, akár nem, erre már az egész sajtó felfigyel és szélteben-hosszában tárgyalja az ügyet. 1947-

ben tehát, amikor az Amerikaelenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság működésének megkezdését határozta el, elő bejelentése az volt, hogy titkos vizsgálatokat folytattak, amelyek eredménye szerint Hollywood a vörösök egyik huvóhelye. Azután Hollywoodba jöttek és megkezdték működésüket.

Azt hiszem, hogy a Bizottság működésének megkezdése előtt egy vagy két évvel jelentős sztrájkok voltak az USA-ban?

Amerikában a sztrájkok mindig hasonlóképpen játszódnak le, történjenek a filmiparban, vagy a vasmunkásoknál. Amikor a dolgozók sztrájkolni kezdenek, Du Pont de Nemours vagy Warnerék egyaránt minden eszközzel le akarják törni a megmozdulást. A "minden eszközzel" azt jelenti, hogy hivatásos sztrájk-törőket alkalmaznak /ez egy meglehetősen elterjedt amerikai foglalkozás, amelyet a gengszterek ellenőriznek, racket a nevük./

Ez teszi érthetővé, hogy a sztrájkok Warneréknél annyira drámai jelleget öltöttek.

Igen. Az egyéb szakszervezetek is a sztrájkolók mellett foglaltak állást. Warner mikrofonokat helyezett el a falakban, hogy kihallgassa, miről beszélnek a sztrájkolók. Az egész dolog meglehetősen kegyetlen módon folyt le. Olyan kétes alakok is résztvettek benne, akiket az akkori legnagyobb gangster-ügynökség, az Agence Pinckerton hozatott Chicagóból vagy máshonnan. A részletekbe nem megyek bele, mert a szakszervezetek helyzete meglehetősen bonyolult Hollywoodban. /Vannak például olyan szakszervezetek, amelyeket egykori gengszterek irányítanak/.

Gordon Kahn, a "Hollywood on Trial" /Hollywood vizsgálat alatt/ c. könyvében a Warneréknél történt sztrájkban látja a későbbi események okát. Szerinte ez már előre megmutatta, hogy mi következik majd.

Igen, mert a két esemény nagyon közel esett egymáshoz. Egy domb közletről mindig nagyobbnak látszik.

Az elnökválasztás mennyiben járult hozzá a Thomas-féle bizottság ujjászületéséhez?

A dolog sokkal egyszerűbb és sokkal bonyolultabb ennél. Rooseveltt után Truman lett az elnök, az igaz, de közben a nemzetközi helyzet is, az USA belpolitikai helyzete is megváltozott.

Milyen jogai voltak a Bizottságnak?

Tanukat idézhetett meg, ennyi volt az egész. A Bizottság senki ellen sem indíthatott eljárást, de a Képviselőház nevében

Joga volt vizsgálatokat indítani, ennek érdekében írásbeli bizonyítékokat szerezhették, kobozhatott el és minden rendelkezésére állt, amit a későbbi jelentéséhez fontosnak tartott. Hollywoodban számos filmet maga elé idézett. Végül is egy kb. hatvan személyből álló listát állítottak össze, ezek közül különösen tizenkilenc személy /főképp forgatókönyvirók és rendezők/ esete látszott súlyosnak. A tulajdonképpeni vizsgálat New Yorkban, 1947-októberében kezdődött.

Gordon Kahn könyve nem közli ezt a tizenkilenc nevet.

A helyzet a következő volt. A Bizottság tizenkilenc személyt idézett maga elé, de csak tizen tettek vallomást. Ezt a tizet el is ítélték. A többi kilenc között volt Lewis Milestone. Annak, hogy csak tíz vallomás hangzott el, a következő volt az oka. A tizedik kihallgatásnál a Bizottság rájött, hogy a tanuk erősebbek, mint ő. Az elnöklő Parnell Thomas /a csaló, ezenfelül még analfabéta is/ egy ideig még elviselte, hogy nevetségessé vált, de azért ennek is megvoltak a határai. Egyébként sem kellett valamit bizonyítaniuk, az egész csak a politikai hadjárat és a reklám céljait szolgálta. A tanuk egyrésze azok közül került ki, akik hajlandók voltak együttműködni a Bizottsággal, ezek a besugók voltak, a másik része visszautasította az együttműködést, ezeknek "unfriendly" /barátságtalan/ volt a neve. Ha valamelyik megidézett tanu visszautasította a Bizottsággal való együttműködést, ez vád alá helyezésüket kérte a Képviselőháztól.

Akik feleltek a Bizottság kérdéseire, tehát valamennyien besugók voltak?

Körülbelül. Az egyik első kérdés az volt: "Kommunista Ön?" Akik nem voltak besugók, megtagadták a választ és azt felelték: "Semmi közük hozzá. Az Alkotmány feljogosít arra, hogy politikai véleményem legyen s hogy erről se kelljen nyilatkoznom." A Bizottság számára a következő kérdés volt a legfontosabb: "Ki kommunista az ön környezetében és ki nem az. X vagy Y kommunista?" És ennél a kérdésnél világosan kiderült, hogy besugó-e valaki vagy sem. Az első tíz személy ellen, aki nem volt besugó, azután eljárást indítottak. Hosszu viszontagságok után, amelyek az egész világon élénk vieszhangot keltettek, el is ítélték őket. Közülük kilenc forgatókönyviró volt, egy pedig rendező.

Hogyan került börtönbe a tíz elítélt?

Az amerikai törvények meglehetősen bonyolultak, nem volt szükség alapos eljárásra. A törvényhozás által kiküldött bizottságok nem törvényszékek. A tíz személy ellen, aki nem volt hajlandó együttműködni a Bizottsággal, a "Kongresszus megsértése" /tho the contemps of the Congress/ címen emeltek vádat és a bíróság valamennyit egyévi börtönbüntetésre ítélte. /Nem tudom miért, közülök egy vagy kettő csak hat hónapot kapott./

Tehát a Képviselőháznak kellett megszavaznia, hogy a bíróság elé kerüljenek. Azt hiszem 380-an szavaztak mellette és 17 ellene.

Nagylelkűek vagyunk, amikor 17-et mondunk. De lehet, hogy valóban annyian szavaztak ellene. Kétségtelen, hogy volt néhány képviselő, kizárólag republikánusok, aki a maccarthysmus dühöngése közepette sem vezettette el a fejét.

Most, hogy már ismerjük az ügy lényegét, beszéljünk a részletekről. Milyen hatással volt a közvéleményre a Bizottság működése? Hogyan viselkedtek a besugók, kik voltak, hogyan vádaskodtak? Azt olvastam például, hogy ha valakit egy Hollywoodtól ezer kilométerre megjelenő ujság kommunistának nevezett, ez már elegendő volt a zaklatásra, sőt az eljárás megindítására is.

Igen, igen. Ez gyakran valóban így zajlott le. Beszéltem már arról, hogy milyen volt Hollywood a háboru alatt. Az akkori idők szellemisége tovább is élt. Miért kezdett a Bizottság épp Hollywoodban működni? Azért, mert mindaz, ami Hollywoodban történik, élénk visszhangot kelt az amerikai népben. Hollywood az amerikai demokrácia egyik fontos bástyája volt, le kellett rombolni, hogy azután könnyebben meg lehessen támadni a többieket, az egyéb szabadságjogokat, az egyéb szakszervezeteket...

Hollywoodban kezdetben egységes front alakult ki a boszorkányüldözés ellen, ehhez csaknem valamennyi szakszervezet, stúdió és producer csatlakozott. Ha elolvassuk az első nyilatkozatokat, azt látjuk, hogy a legnagyobb producerek, a legnagyobb sztárok mind a szakma védelmére keltek. A harc élén a Forгатókönyvirók Szakszervezete állt. Nem sokára azonban vieszakozás történt. A producerek New-Yorkban titkos összejövetelt tartottak. A legkülönbözőbb nyomásoknak voltak kitéve. Az amerikai stúdiók a bankok ellenőrzése alatt állnak, nem tudom, hogy kik, milyen módon avatkoztak be, de a producerek végül kijelentették, hogy jövőben nem



adnak munkát azoknak, akiket a Bizottság vád alá helyez. Ez más szóval a "fekete lista" bevezetését jelentette. A helyzet megváltozott és az emberek bátorsága nem határtalan. Az egyes személyek közötti versengés is nagy szerepet játszott. Szinte versenyeztek a besugásban, mindent elkövettek, hogy fehérre mossák magukat, hogy jó fiuknak bizonyuljanak. A rekordot egy Martin Berkeley nevű forgatókönyvíró állította fel, aki száz nevet említett a Bizottság előtt. Mások csak nyolc, tíz, tizenöt barátjukat árulták be, ő százig ment fel, alaposan megpótolta, hogy szép kerek szám legyen. Nem sokan voltak ilyenek. De beszélhetnék egy nem is rossz rendezőről, aki a boszorkányüldözések idején Európában filmezett. Távíratozott a Bizottságnak és engedélyt kért arra, hogy tisztára moshassa magát. Saját költségén ült repülőgépre. A tisztára mosás a régi barátok befeketitését jelentette. Idáig süllyedtek... El kell ismernünk, hogy nem volt könnyű állhatatosnak maradni, a munkások ilyenkor talán könnyebb helyzetben vannak. Ezekből az emberekből nem vezett ki minden igaz érzés, de nagyon jól éltek, saját uszodájuk, autójuk volt s amikor mindezt kockára kellett tenniük, habozni kezdtek. Egy kissé az volt a benyomásuk, hogy négyszáz vidrabundába bujt nyulat látunk magunk előtt.

Tehát négyszáz vidrát.

Azt nem tudom, hogy a vidrák félénkek-e, a nyulak mindenestre ilyen hirben állnak. A lényeges az, hogy sokan voltak, akik nem féltek, akik nem taktikáztak, ezek azonban fekete listára kerültek. Egyesek pedig, hogy megnyugtassák a lelkiismeretüket és továbbra is tükörbe nézhessenek, amikor megjelentek a Bizottság előtt, mondtak ugyan néhány nevet, hiszen ez volt az ára a fehérre mosásnak, de csak olyan neveket említettek, amelyeket már mások is felsoroltak. Ugy hitték, hogy ezzel semmi rosszat sem cselekedtek. De a Bizottság sem volt teljesen ostoba és újabb meg újabb neveket kért, nem volt elég neki, ha mindig ugyanazokat hallotta.

Beszéljünk most a vádaskodókról. Kik voltak a legnagyobb vádaskodók?

Az egyik legnagyobb vádaskodó Elia Kazan volt. Kazanról sok szó esik a folyóiratokban, de nem szoktak mindent megmondani róla. Pedig Kazan, akinek sok féltetni valója volt, mert demokratikus környezetből indult el /a new yorki "Group Theatre-hoz tartozott/ valóban egyedülálló dolgot csinált. Saját költségén egy

hosszu szöveget tett közzé a "New York Times" hirdetési rovatában. Ebben már nemcsak a filmről beszélt, általános keresztes hadjáratot hirdetett meg a kommunisták ellen. Nyílt felhívás volt a besugásra. Azt hiszem, hogy rajta kívül senkisé is jutott el az intellektuális nyomoruság ilyen alacsony fokára.

És Dmytryck esete?

Igen erről is beszélek. Eddy Dmytryck a bizottság előtt bátran viselkedett, egyike volt annak a tiznek, akit elítéltek és bebörtönöztek. A börtönben azonban már nem tudta tartani magát. Ez valóban nem könnyű. Nehéz ilyesmiért szemrehányásokat tenni, de azért egy kissé mégis jobban tarthatta volna magát. Beárulta fogolytársait, köztük volt Albert Maltz is, aki Dmytrick házasságkötése alkalmából tanuskodott. Ez valóban nem volt valami szép dolog, különösen ha tudjuk, hogy mihelyt kiszabadult a börtönből, nagyon jó feltételek mellett szerződtek. Igen, ez nem volt szép dolog, de legalább azt mondhatjuk....

Gordon Kahn többek között Adolph Menjou megdöbbenő nyilatkozatait idézi. Ki ez?

Menjou mindig fasiszta volt, mindig teljesen hülye volt. Adolph Menjou nem létezik. Adolph Menjou egy tárgy csupán, akit Chaplin valaha beöltöztetett és megtanított néhány gesztusra, és azután szabadon eresztett a világban. Azóta is mindig úgy öltözik, mint az a figura, amelyet Chaplin számára játszott el, mozdulatai is ugyanazok maradtak, egyébként sohasem volt még a leghaloványabb fogalma sem arról, ami a világban történik. Mindezt Chaplin beszélte nekem. Menjou nem volt besugó, ő a meggyőződését képviselte a Bizottság előtt. Elia Kazannak viszont más volt a meggyőződése, mint amit vallott, de mindenáron tovább akart filmezni s ezt meg is értem.

De lehet-e filmet csinálni, ha már valaki egyszer besugó volt?

Emlékeznek Kazan filmjeire? Valamennyiben önmaga igazolására törekszik és azt próbálja megmutatni, hogy az egész világ aljas emberekből áll.

Azt hiszem Dmytrick is megpróbálja igazolni önmagát.

Dmytrick esete sokkal bonyolultabb. - Inkább örök bocsánatkérés. De nem lehet tudni, vajon annak az embernek a bocsánatkérése-e, aki börtönben ült, vagy pedig azé, aki... Kazan a "Rak-

partokon"-ban vagy a "Viva Zapata"-ban azt a tételét akarja bizonyítani, hogy az egész világ silány, minden értéktelen, az ember nem jó. Érdekes tanulmányt lehene írni erről: "A besugók műve", vagy esetleg "A besugók művészi alkotásai" címmel.

A besugók között Schulberg és Clifford Oddets is ott volt?

Igen, Schulberg is, Oddets is.

Az előbbieken azt hallottuk, hogy Clifford Oddets a háboru előtt antifasiszta tevékenységet fejtett ki.

Valóban, éveken keresztül meggyőződéses antifasiszta volt. Jól ismertem. Barátság fűzött hozzá. Nagyon erős nyomás nehezedett rá, ezt nem mentségére mondom, mert amit tett, arra nincs mentség. Oddets előzetesen még azt mondta a barátainak, hogy nem beszél a Bizottság előtt. Mégis beszélt, vagyis kiadott néhány nevet. Azt hiszem, ahhoz a liberálisabb csoporthoz tartozott, amely csak már egyébként is elhangzott neveket említett.

Ez azt jelenti, hogy egyeseket többen is megvádoltak. Bizonyos értelemben véve ez a legaljasabb eljárás.

Én is azt hiszem. Elmondok egy esetet róla. Egy este, egy színészbarátom, aki Oddets-nek is régi barátja volt, a lakásán dolgozott. Csengettek. A barátom felkelt, hogy megnézzze, ki jött. Nagyon késő volt, már hajnali egy vagy két óra lehetett. Oddets a lift ajtajában állt s azt mondta neki: "Ma beárultalak!" Azután becsukta a lift ajtaját, megnyomta a gombot és elment. Nem találkoztak többé. A besugóknak sem volt könnyű. Furcsa dolog, hogy ennyire gyávák voltak, mert végülis azt hiszem, semmi hasznuk sem volt belőle. A jelentéktelen emberek ugyan kaptak valami jutalmat, de olyan valaki, mint Clifford Oddets...

Azt hiszem, hogy nem is érdemes reklámot csinálni nekik. Sokkal érdekesebb azokról beszélnünk, akik nem voltak besugók.

Valóban. Így elsősorban Dashiell Hamettről kell beszélnem, akit nagyon jelentős egyéniségnek tartok. Egyike a huszadik századi Amerika nagy íróinak. A hírhedt Bizottság őt is kihallgatta és úgy emlékszem, hogy ő mutatta a legkevesebb hajlandóságot az együttműködésre. Csak egyetlen kérdésre volt hajlandó válaszolni. D.H.-val szignált dokumentumokat mutattak neki és azt kérdezték, hogy mit jelentenek ezek a kezdőbetűk. "Igen, ezt megmondhatom," felelte. És a Bizottság elégedetten várta a választ ami viszont

igy hangzott: "Ez az ábc két betűje." Több kérdésre nem is volt hajlandó felelni.

Tudsz valamilyen közelebbi felvilágosítást adni a fekete listáról? Hogyan alkalmazták? Milyen széles körökre terjedt ki és mi volt a következménye?

A fekete lista csaknem hivatalos jellegű volt. Valamennyi stúdió, TV, rádió ismerte azoknak a nevet, akik rajta voltak, nem voltak rossz nevek. Emellett volt egy szürke lista, vagyis azoknak az embereknek a jegyzéke, akiknek nem szívesen adtak munkát. A listák létezése súlyos anyagi következményekkel járt. Akadtak emberek akik egyik napról a másikra munka és kenyér nélkül maradtak.

Hogyan alkalmazták?

A következőképpen. Időnkint egy bizottság ült össze Hollywoodban, kikérdezett több tucatnyi embert s aki nem volt hajlandó felvilágosítást adni, azt magát is fekete listára tették, ami azt jelentette, hogy azonnali hatállyal felbontották a szerződését és többé nem alkalmazták. A szürke lista viszont azoknak a nevet tartalmazta, akik még nem jelentek meg a bizottság előtt, viszont demokratikus érzelmekkel voltak gyanúsíthatók. Parnell Thomas Kalifornia számára egy külön kis bizottságot állított össze. Ez a gyanusak listáját is összeállította. Elutazásom után megtudtam, hogy ezen a listán az én nevem is szerepelt, mégpedig a következő indokolással: "a Roosevelttel halálának első évfordulóján rendezett ünnepség alkalmából szöveget írt, fellépett és rendezői munkát végzett"... A besugárások következtében ez a lista állandóan bővült, a besugárás pedig valahogy így folyt le: "Hát igen, Jean Michaud és Raymond Bellour nézeteiről magam ugyan keveset tudok, de három évvel ezelőtt egy kommunistával látták együtt őket, ezt egyik barátomtól, Johntól hallottam..." És ha Michaud és Bellour ekkor még valamelyik stúdióban dolgozott, bizonyosra vehető, hogy másnapra már felmondtak neki. Ez ilyen gyorsan ment.

Mi történt azokkal, akik így munkanélkül maradtak?

Szinte minden mesterségbe belekóstoltak egy kicsit. Egyik nagyon jó barátom alkalmi autóügynökséggel foglalkozott. Egy másik, valamilyen vendéglőben dolgozott, felesége pedig, aki nagyon szép nő volt, mannequin lett. Sokan elhagyták Hollywoodot, visszatértek New Yorkba, ahonnan annakidején a legtöbben odajöttek. Azzal foglalkoztak, amivel lehetett, könyvet írtak, ujságíróskodtak,

a színészek színházakhoz szerződtek, ez utóbbiakban ugyanis liberálisabb szellem uralkodott.

Voltak olyan forgatókönyvírók, akik Hollywoodban maradtak és ott névtelenül dolgoztak?

Igen. A fekete lista mellett hamarosan kialakult a fekete piac. Azok a forgatókönyvírók, akik nem dolgozhattak a saját nevük alatt, mások nevét vették kölcsön. Azok, akik elhagyták Hollywoodot és külföldre mentek dolgozni, valamennyien fekete vagy szürke listán voltak, vagy csak elővigyázatosságból távoztak el?

Azok, akik Mexikóban, Franciaországban, Angliában telepedtek le, nem szerepeltek valamennyien a listákon, de úgy gondolták, hogy a megváltozott feltételek között nem tudnak Hollywoodban dolgozni. Dassin, Wilson, Barzmann és sokan mások távoztak így.

Brecht vallomása, amelyben a színházzal kapcsolatos nézeteit fejtette ki és a japán "no"-ról beszélt, eléggé ismeretes. Mit csinált viszont Chaplin. Kihallgatták-e? Zaklatták-e?

Chaplin zaklatása valamivel később történt. Természetesen a Bizottság is zaklatta, de egy sereg nagy befolyással rendelkező társadalmi szervezet is, olyanok, mint pl. a "Gold Stars Mothers" /Az aranycsillag anyái/.

Egy híres színésznővel, aki a szürke listára került, a következő eset történt: Az egyik stúdió az "Amerikai Légión" elnevezésű szervezet engedélyét akarta megszerezni ahhoz, hogy felléptesse. A szervezet épp a szokásos évi közgyűlését tartotta. A vállalat ügynöke a következőket telefonálta a kongresszusról: "Már csak Indiana állam áll ellen, a többi mind a zsebembe van". Nagyon nehéz megérteni ezeket az erkölcsöket. Akár a filmről, akár Kínának az ENSZ-be való felvételéről legyen szó, mindig ugyanazok az érdekek, csoportosulások, ugyanaz a pénz van a háttérben.

Chaplin persze nagyhatalom és mint ilyen, megszakította diplomáciai kapcsolatait az USA kormányával. A viszályban nem Chaplin lett a vesztes. Tudta, hogy sohasem tér vissza az Egyesült Államokba.

Mégegyszer visszatérhetnénk a Bizottság tevékenységére, szólhatnánk néhány szót arról a borzalmas módszerről, amellyel a kérdéseket feltették és ahogy a "barátságtagul" viselkedőket megakadályozták a vallomástételben.

Ezt többek között azért tették, hogy reklámot csináljanak maguknak. Az egész sajtó ott volt és az ujságok részletesen beszámoltak a történetekről. Azt viszont nem akarták, hogy a barátságatlanul viselkedő tanuk is széles nyilvánosságot kapjanak s mivel képtelenek voltak vitába szállni velük, könnyebbnek látszott a fakalapáccsal az asztalt verdesni és megvonni a szót tőlük.

Nyilvánvaló rosszhiszeműséggel jártak el. Ismeretes, hogy Thomas, amikor Trumbo nem akart válaszolni arra a kérdésre, hogy tagja-e az Amerikai Kommunista Pártnak, azt a megállapítást tette, hogy mivel a válasz megtagadása a kommunisták szokásos taktikájához tartozik, nyilvánvalóan tagja.

Igen,igen. De mindannyian olvastuk az "Alice csodaországban"-t. Szerepel benne egy per. /Az "Alice"-ban vagy "Az átkelés a tükrön keresztül"-ben?/ És a királynő közben állandóan így itélkezik: "Vágják le a fejét. Vágják le a fejét." A Bizottság vádaskodásai az üléseken alkalmazott formális logika is sokban hasonlított a mesebeli királynő magatartására.

CINEMA 62, 64-66. sz. Jean MICHAUD és Raymond BELLOUR cikkéből.

KÓTZIÁN Katalin:

KÉT ÉS FÉL HÓNAP EGYIPTOMBAN

/Élménybeszámoló/

Minden utazás új élmény, de alig emlékszem olyan félelemmel vegyes ámulatra és izgalomra, amelyet Afrikába való érkezésünk keltett. Pesten jóval minusz alá süllyedt a hőmérő higanyszála, tél volt a javából. Ott szüretelték a mandarint és szinte leolvadt rólunk a könnyű tavaszi ruha. Ranódy László rendező és Pásztor István operatőr eleinte jobban bírták a klimát, mint én, mert a két évig huzódó magyar-egyiptomi koprodukciós film tárgyalásai során már többször jártak a fáraok és piramisok országában és már "hozzászoktak" a páramentes hőséghez.

Ők ketten és én voltunk az első Pestről induló csoport. Február 14-én kezdtük az utazást a Keleti pályaudvarról Becs felé, ahol mindössze annyi időnk volt, hogy taxival átrohanjunk a másik pályaudvarra, mert a Tarvisio-Velence felé közlekedő motorvonatot időben el kellett érni.

Alig helyezkedtünk el a kupében, máris rettenetes hózápor kezdődött. Időnként attól féltünk, hogy a hóakadályok miatt megáll a vonat. A sinekkel párhuzamos jeges autóutakon még madarakat sem láttunk. Később az országutat is elnyelte a hóvihar és a sűrű köd. Így ment ez órákon keresztül, csak valahol Udine táján kezdett szelidülni az olasz táj és ahogy közeledtünk Velence felé, lassan érezni kezdtük, hogy az osztrák télből megérkeztünk az olasz tavaszba.

A "Graspo de ua" szálloda a Rialto piac tövében egy cérnávékony sikátor szélén várja télen-nyáron, ősszel és tavasszal a Velencébe érkező vékonypénzü turistákat. A meghatóan kedves miniatűr épület homlokzatán este kivilágított üveg szőlőfürt cégér díszeleg. Az üvegajtóban portás fiucska hívogatja az embereket "raviolit" vacsorázni.

A Graspo de ua a magyar filmesek törzshelye. Mi is ott szálltunk meg, a szobaasszony szerint "nagyon olcsón", mert még nem kezdődött meg a "szezón".

A szobafoglalás után Ranódy és Pásztor "birtokba vették" Velencét és lelkesen mutogatták nekem a híres Szent Márk teret a Doge-palotát, a Grittit, a Quadrit, a Danielit és mindazokat a helyeket, ahol a velencei Biennalé alkalmával jártak.

Pásztort láthatóan nagyon érdekelte egy vascsőből összeállított szétszedhető világító állvány, amelynek tetején az olasz televízió operatőrje éppen riportot készített a Canale Grande partján: "Nézzétek csak a vizen van az agregátor!" kiáltotta boldogan. "Ezt otthon is meg fogjuk próbálni" dűnnyögte rá Ranódy a foga között.

Ugy terveztük, hogy másnap reggel indulunk tovább az "Ausoniá"-val, de a hajót festették és így váratlanul még egy nappal meghosszabbodott velencei tartózkodásunk. Ekkor csatlakozott hozzánk Szeif El Din Chavket, a film arab társrendezője.

Február 17-én végülis "tengerre keltünk". Felejthetetlen látvány: az azurkék ég versenyt ragyogott az azurkék tengerrel és a déli fénybe fehéren tündöklöttek messziről az olasz partok. Ha festményen látom azt hiszem tulzás...

Az Ausonia a Földközi tenger legmodernebb hajója, legalábbis azt mondja róla a másodosztályu társalgóban található terjedelmes prospektus. Mindenesetre van rajta: uszoda, cinemascop mozi /mindennap kétszer van benne előadás/, három bár, bazár, alkalmi kápolna, éttermek, kártyaszobák, esszpreszo, társalgók, esti sétára alkalmas deck-kek, ping-pong asztal, egyszóval "minden", ami ké-



nyelmessé teszi az utasok életét. Még stabilizátor is van, ha netalán nagy lenne a hullámverés, nehogy tengeri betegséget kapjon a "kedves utazó".

A hajóut majdnem végig kellemes volt. Tükörsima vizen siklott uszó "szálloda kombinátunk" Alexandriáig, ahol sajnos megtörtént a baj. Viharba kerültünk és nem jöhetett értünk az egyiptomi révkalauz. Huszonnégy órát várakoztunk a nyílt tengeren és mivel állt a hajó a híres stabilizátor sem működhetett. Végülis másnap Alexandria helyett Port Saidba értünk afrikai partot.

Port Saidban néhány órát várakoztunk. Ez szinte jól jött, mert így legalább megcsodálhattuk ezt a furcsa kikötőt. Aztán megérkeztek az egyiptomi partnerek, akik egy citromsárga hatalmas jeepen a Szezi csatorna melletti uton majd Izmaelián és pálmákkal szegett országutakon keresztül elvittek minket Cairóba.

A nappali meleg miatt Cairóban a boltok este 10 után is nyitva voltak. Nemcsak az élelmiszer üzletek, cipőkereskedések, bazárok és fodrászok, de minden. Az állomás előtti Ramses szobor és a város minden pontja neonfényben uszott és még fényesebbé tette az utcákat a kislányok sok ezer "ramadán lámpácskája". Mert ebben az időben volt az egy hónapig tartó "ramadán-böjt", amely a "bajrámmal" a legnagyobb öröm-ünneppel végződik. /Az egyiptomi magyar koprodukció számos jelenete is megörökíti ezt a furcsa, érdekes ünnepi hangulatot, ezt az európai szemnek oly szokatlan látványt.

Az előkészítő munka, a klíma, az étkezési, nyelvi és egyéb nehézségek miatt igen lassu ütemben haladt. A Misr-studió 15 kilométerre volt az Atlasz-szállodától, ahol a magyarok laktak.

Cairóban általában nagyok a távolságok és nehéz a közlekedés, úgyhogy ameddig a produkciós kocsik kérdése meg nem oldódott a filmgyárba való ki- és bemenetel is igen sok gondot okozott Bajusz József gyártásvezetőnek és a stáb többi tagjainak. A ne-

nézeégeket az is növelte, hogy az egyiptomi részről kijelölt gyár-  
tásvezető Libanonból nem érkezett meg és így minden apró ügyel a  
studió igazgatójához kellett fordulni.

A Mier-studió az Egyesült Arab Köztársaság egyetlen államo-  
sitott filmgyára, valóságos koprodukciós központ. A magyar filmen  
kívül három olasz és egy amerikai produkció forgatott egyidőben a  
gyár területén. Ez természetesen nagyon igénybevette a studió ka-  
pacitását. Néha egy-egy lámpáért vagy világosító munkásért való-  
ságos harc folyt a produkciók között. /Ebben az időben készült a  
"Spartacus fia" című Titanus film és a "Cairó" című bűnügyi vig-  
játék, a Metro-Goldwyn-Mayer produkciója Georg Sanders-sel a fő-  
szerepben./

Az Egyesült Arab Köztársaságban a Mier - studioval együtt,  
összesen hét filmstudio van. Ebből 5 működik Cairóban /Mier, Na-  
has, Ahran, Galal, Nasiban/, és egy /Togo Misrahi/ üzemen kívül  
áll 1952. óta. Ezenkívül "teljes gőzzel" gyárt az alexandriai  
Ramsi.

Ahhoz képest, hogy ilyen sok a filmgyár aránylag elég kevés  
a mozi. Az ország egész területén háromezázötven filmszínházban  
játszanak. Ebből Cairóban 107, Alexandriában 46, a többi városok-  
ban és falvakban összesen 197 mozi működik. Ez a szám azonban ne-  
téveessen meg senkit, mert a legtöbb mozi 2-3000 személyt befoga-  
dó filmpalota és bizony még a másodhetes mozik is nagyobbak, mint  
a mi Erkel-színházunk. És ha már a statisztikánál tartunk, az sem  
érdektelen, hogy Egyiptom 1946 óta évi 60 filmet gyárt. /Volt év,  
amikor ez a szám 80-ra emelkedett./ Ebben az évben azonban az im-  
perialisták közelkeleti politikája következtében nem érték el ezt  
a magas számot, részben a sziriai és az iraki piac lemorzsolódá-  
sa, valamint a magántőke, az államostiasok elől Libanonba való  
szökése miatt.

Sajnos a koprodukciós film hétköznapijairól naplót nem vezettem. Ugyanis márc. 1-én Ranódy László rendező megbetegedett és ápolása minden időmet lekötötte. Ranódy az első forgatási nap előtt kapott szívrohamot és azonnal gondoskodni kellett helyettesről, ami nem kis problémát okozott a Misr-studióknak és a Hunniának, egyaránt. Ranódy személyes kérésére Mészáros Gyula utazott azonnal Egyiptomba, ő vette át néhány nap alatt a film irányítását, és aktivitására jellemző, hogy márc. 7-én már forgatta az El Azhar-i mecsetnél a ramadáni ünnepségeket.

A ramadáni képek után a Cheops, Kephren, Mykerinos pyramis és a Sphinx melletti jelenetek következtek Ghizában. A kis Tóth Laci 11 éves arab partnernőjével oly természetesen sétált a sivatag sárga homokján, mintha otthon Hajdusoboszlón lépegetne a játszótér felé. Ebben az időben /márc. közepén/ érkezett Krencsey Mariann, hogy résztvehessen a luxori, karnaki és a királyok völgybeli külsőkön.

Ha igaz, hogy minden kísérletezésnek van létjogosultsága, nem hiába fotografálták a karnaki oszlopfőket és Memnon szobrokat helikopterről. /Itt egyébként olyan meleg volt, hogy még a helikopter olaja is felforrt./

Luxor után a stáb újra Cairóba költözött, hogy a hatalmas központi muzeumban Thutankamon arany álarcát fényképezzék. Nem lehet meghatódás nélkül erre a remekműre gondolni. Hihetetlen, hogy néhány ezeréves. Szinte úgy érzi az ember a téren kívül más kiterjedése is van, valahová befelé az emberi szív és lélek legmélyebb rejtekeibe.

Cairó környékét öt elektromos centrálé látja el villamos energiával. Az öt közül egy működik olajjal és gázzal; az eltabini erőmű. A Nilus egyik oldalági öntözőcsatornája mellett lucernaföldek és pálmaerdők között ment a magyar stáb egy szabadnapján a heluani hidon keresztül Eltabinba. Már messziről integetett a

négy hatalmas fekete kémény és a gyárudvaron magyar szemnek oly ismerős virágok bólogattak: muskátli, fehér viola és petunia. A kazánházban példás rend és tisztaság uralkodott, a vezénylő mellett két arab mérnök és technikus. Magyarokat már alig láttunk, mert az erőmű végleges átadása néhány napja megtörtént.

Évekkel ezelőtt nagy nyugati cégek versengtek ezért az építkezésért. A versenytárgyaláson Magyarországra esett a választás. A döntés után először a részletes tervek készültek el. És amikor ezeket is elfogadták megkezdődött a gépek gyártása Magyarországon és az épületek kivitelezése Egyiptomban. Ezen a gigantikus munkán huszonhét különböző magyar vállalat dolgozott és ahogy Halmos Ferenc főmérnök, az erőmű építésének vezetője meséli, ez volt az első ilyen nagyszabású és összetett létesítmény, amit a magyar ipar tőkés export számára készített. A gépek összeszerelésére száz magyar szakember érkezett Eltabinba. Kilencszázötven egyiptomi mérnök és munkás segített nekik, mert a gépeket egyenként kellett üzembe helyezni. Egy ilyen nagyméretű üzem felépítése még a megszokott körülmények és időjárási viszonyok mellett is nagy erőpróba. Hát még ott, ahol a hőmérő higanyszála gyakran még 50 fok fölé is szalad. Étkezési és nyelvi nehézségek is vannak. Mi, akik ugyancsak ezektől a dolgoktól szenvedtünk a legjobban nem minden meghatódás nélkül bucsuztunk Halmostól és az El-Tabiniektől. Mezey Mária a kocsiba lépve elmondott nekik egy híres görög hexametert: ... "Vándor, ki erre jársz vidd hírül a spártaiaknak, megcselekedtük, amit megköveteit a haza..."

A fayoumi oázis Egyiptom legtermékenyebb, legfestőibb szakasza. Valóságos "paradicsom-kert". Mégis itt volt a legnehezebb és legfárasztóbb a forgatás. Negy napon keresztül tűző napon, rekkenő hőségben, klíma és a legkülönbözőbb problémákkal küzdöve itt vették fel a film esküvői jelenetét. Az egész falu kivonult a forgatásra, de az előre elkészített és hangszalagra rögzített zene olyan zajos tetszést váltott ki a nézőkből, hogy áttépték a kordont, a táncosnőnek abba kellett hagyni a táncot és egy időre le kellett állítani a felvételeket.

Április elején Heliopolis következett. Heliopolis Cairó legszébb, legkulturáltabb villanegyede. /Itt lakott egy rövid ideig Lumumba özvegye is gyermekeivel./ De az Ibrahim el Lakni utca 27. gondozott gyepes kertje olyan volt, mint egy csatatér. A reflektorok, fényszórók és blendék elszórt útegei előtt három nőrsz: Kiss Manyi, Fónay és Mezey Mária /Janka, Blanka, Bianka/ küzdött Jahja Chahin filmbeli rakoncátlan kislányával. A kislány a forgatókönyv lapjaihoz hiven megszökött előlük Khan el Halili pitoreszk sikátorai közé. A kamera pontosan követte utjukat Khan el Halili bazárnegyedében, amelyhez hasonló nyüzsgést legmerészebb álmaimban sem tudtam elképzelni. Lepénysütők, gyöngyfűzők, tevenyereg és papucs-készítők, majomtáncoltatók, aranyművesek, kosárfonók, rezesek, nyársforgatók, szörpárusok, lábvasalók, köszörűsök "muski glas" kereskedők és ki tudja még hányféle piaci árus kínálja itt portékáját egymást tulkiabálva, fáradhatatlanul.

Itt készült a film egyik legérdekesebb felvétele, az "El Fishau-i teaházban, ahol a tulajdonos személyesen készíti minden vendége számára a smaragdzöld színt menta teát.

Khan el Halili után két nap pihenés következett. A stáb egy része ezalatt megtekintette Abu-Simbelt. Az abu-simbeli templomot 1300-ban építették, még pedig úgy, hogy az egyes termeket, oszlopokat, szobrokat és domborműveket a Nilusparti hatalmas sziklából vájták ki. Az asszuáni gát és vizierőmű felépítése következtében a Nilus vizének szintje 120 m-rel magasabb, mint régen. A felduzzasztott víz elárasztással fenyegeti a felbecsülhetetlen értékű kulturális emléket is. Minthogy az egyiptomi kultúra emlékeinek megvédése nem csupán az Egyesült Arab Köztársaság ügye, az egyiptomi kormány már előbb felhívással fordult a világ népeihez; segítségüket, tanácsukat kérve milyen módszerekkel lehet a legbiztonságosabban megvédeni a több ezer éves emlékeket. A templom az elárasztásra kerülő területen fekszik, ezért megmentésére már számos tervet dolgoztak ki. Egy angol terv például azt javasolja, hogy a templomot több kilométer hosszú és 90 m magas gáttal vegyék körül, olasz mérnökök elképzelése szerint pedig az egész építményt ki kellene emelni a hegységből és a hegységbe furt ha-

talmas alagutban kellene elhelyezni. Mindkét terv hátránya, hogy óriási összegbe kerülne, s megvalósításuk nagyon körülményes lenne. A legegyszerűbb és legolcsóbb megoldást éppen a mi látogatásunk alkalmával tették közzé. Ezt Zebertovicz lengyel tudós dolgozta ki. Véleménye szerint a templomot aránylag kis költséggel földalatti épületté lehetne kiépíteni olymódon, hogy portálját és bejáratát vékonyfalu betonharanggal kellene befedni, a szikla földalatti részét pedig elektro ozmosissal kellene minden oldalról szigetelni. Ezekután a templomot nyugodtan eláraszthatnák a Nilus vizével. A víz nem tehetne kárt benne. A víz alá süllyesztett templomot aknán át felvonók segítségével lehetne megközelíteni. A lengyel professzor szerint a terv megvalósításához mindössze félévre lenne szükség.

Április közepén Alexandriában folytatódtak a felvételek. Az éppen ott horgonyzó Tihany gőzös fedélzetén /amelyet a filmben Greenhornra kereszteltek/ Latabár Kálmán cirkuszigazgatót, Bihari József kínai szakácsot, Pécsi Sándor tengerészkapitányt, Psota Irén pedig egy kutyája után sápitózó vénkisasszonyt alakított. A tengeri forgatáson kívül felvételek készültek az Antonides parkban, a montenai királyi palota kertjében és az Abukiri halászfaluban. Bihari József szerint élete egyik legérdekesebb élménye volt ez az alexandriai két hét. Annyi új figurát látott, annyi új élménnyel gazdagodott, hogy csak győzze őket megformálni és eljátszani.

Május 7-én Tóth Laci és Kiss Anti kivételével az összes magyar szereplők elhagyták Egyiptomot, de a forgatócsoportnak még hátra volt a "fekete leves"; a sivatagi vihar, egy hatalmas ballon felengedése és leszállása a gyerekekkel és néhány belső felvétel a Misr-studióban.

Technikai okok miatt a ballon felvételére nem került sor, a könyvet át kellett írni, de számos szerencsés új ötlet született, úgy, hogy a ballon-jelenetek helyett más megoldást talált a rendező.

Ha nem lennék színész - mondta egyszer Fónay Márta, régész szerettem volna lenni. Van-e csodálatosabb dolog, mint óvatos, érzékeny szerszámokkal kutatni a homokban, mint ahogy a mai napig kutatják egész Egyiptomban a múlt emlékeit. Ha egy-egy újabb leletre akadnak féltő gondossággal kezelik, óvják, preparálják, mielőtt a napvilágra hozzák. És most már megőrzik az egyiptomi muzeumok részére, nem úgy mint egy-két évtizeddel ezelőtt, amikor ugyyszólván kivétel nélkül elszállították minden értékes leletet az európai muzeumok számára.

Most Memphisban az alabástrom szfinx és II. Ramszesz hatalmas szobra mellett újabb ásatások folynak. Minden egyes szobortöredéket kő- vagy alabástrom darabkát, mielőtt a napfény érné, vizes takaróban tartanak, mint a szobrászok új agyagszobraikat. Aztán elszállítják a töredékeket egy olyan gyűjtőhelyre, ahol kutatók foglalkoznak a rekonstruálással.

Fónay annyira szerette a kutatókat, hogy legszívesebben közejük állt volna. Egy alkalommal együtt voltunk a kairói muzeumban, együtt csodálkoztunk és gyönyörködtünk Tuthenkamen kincseiben. Egyszer csak Fónay szemrehányóan odafordult az órhöz, indignáltan keresett néhány tárgyat. Az ór egy tudóst kérdezett meg, aki rendkívül szolgálatkészen közölte, hogy a hiányolt tárgyak vándorkiállításon vannak Amerikában. Meg kell, hogy mondjam, nagyon imponált kitűnő színész nő barátnőm archeológiai műveltsége.

Mielőtt Kairót végleg elhagytuk, még egyszer meglátogattuk a ghizai piramisokat. Először Jahja Chahinnal és feleségével láttam őket éjszaka. Aztán úgy hozta a sors, hogy a Menehausban laktam egy darabig és az ablakom a Cheopsra nézett. Szinte megszoktam. Most, hogy bucsuzni mentem, újra meglepődtem, amikor megpillantottam. A nagy piramis felségesebb monumentálisabb volt, mint bármikor. Ugy éreztem magam előtte, mint hangya a Himalája tövében, mint porszem a mindenség kapujában. Itt értettem meg igazán Madách szavait: "milliók egy miatt." Százezer ember dolgozott e hatalmas építményen egymást váltva husz esztendőn keresztül, korbácsütéssel a hátán, verejtékezve, éhezve, halálig. Akárhányszor ránéztem, mindig Beethoven soraszimfóniája jutott eszembe.

E bucsulátogatás alkalmával tudtam meg egyébként, hogy a nagy piramis közelében, ott ahol a papok és hercegek temetkező helye volt, - amelyeket masztabáknak hívnak - található Cheops leányának kis piramisa. Ő is maradandó emléket kívánt hagyni maga után. Azám! Csakhogy ő kissé furcsa módon gyűjtötte hozzá az anyagot. Ugy szól a legenda, hogy a hercegnő minden kedvesétől egy-egy követ kért emlékebe. Aztán amikor sok köve gyűlt össze, felépítette magának. Soha nem voltam jó matematikus. Így a kövek számát fél-órai számlálás után sem tudtam megállapítani, pedig a többiek is segítettek... Annyi bizonyos, hogy nem is volt olyan kicsi az a piramis...

Van Kairóban egy gyönyörű modern torony. 187 méter magas. Gyorslift visz fel a legfelső emeletre, majd ott jó fekete mellett elhelyezkedve szép lassan körbe forog a torony felső része, megmutatván Kairó körpanorámáját. Ettől is bucsuzni kellett, meg a Mokkatántól is, ettől a komor és kopár hegytől. Meg a Mokkatan alján a "holtak városától", ahol kicsiny négyszög alakú épületek alatt pihennek a csontok. Sehol egy szál virág, sehol egy ember, csak csönd és végtelen háborítatlanság. Nagyon megrendítő látvány.

És bucsuzni kellett az El Riffai, a Szultán Hasszán és az El Ashari mecsettől, Mohamed Ali kertjétől, a nilusi vitorláktól, a Kaezr el Nil-től, egyszóval mindentől.

Kiss Manyit megkérte egy Pesten élő arab diák, hogy keresse fel az édesanyját és vigyen el neki egy Kukta fazekat az arab fővárosba. Manyika elvitte a Kukta fazekat a megadott kairói címre és megállt a bérház lépcsőházában a boáb mellett. Összesereglettek körülötte az emberek és zengett a bérház a sok hangos szótól. Ő mint egy megszállott csak mondta azt a nevet, akit keresett. A többiek mondták a magukét, de Manyika egy szót sem értett az egészből. Egyszerre csak meglátott a sok nő között egy asszonyt és biztos volt benne, hogy ő a mama. Szót sem szólva a kezébe nyomta a Kuktát. Tudta, hogy ő a keresett személy, mert olyan "mama szemei" voltak. A néni a Kuktát szorongatva betessékelte a la-



kásba, cukorkáival és Coca-Colával kínálta, közben beszélt, beszélt, beszélt, valószínűleg a fiáról, aki Pesten él. Verejtékes lett a homloka az izgalomtól és Kiss Manyi, aki egy szót sem értett az ismeretlen arab nyelven, mégis minden szavát megértette. Végül sirva egymás karjába borultak és úgy bucsuztak el. Istenkém, mondta Manyika hazafelé, olyan mindegy, hogy milyen nyelvet beszélünk, hasonló helyzetekben mindig egyformán cselekszünk. Valahogy a másoknak nemzetközi könnyeik vannak.

Fónayval és Kiss Manyival még egy kedves eset történt. Négyesben strandra mentünk, de Kiss Manyi mindig lemaradt. Fónay többször utánakiabált, "Manyika gyere már". Az arab gyerekeknek nagyon jó nyelvérzékük van. Egy-két perc alatt megjegyzik a legnehezebb idegen szavakat is. Minket is pár perc alatt legalább huszonöt gyerek vett körül és miután legombolták Fónaytól a két piaszter baksist, legtökéletesebb debreceni dialektussal, csatakiáltással vették körül Kiss Manyit és csufondárosan kiabálták: "Manyika, gyere már, Manyika, gyere már!"

Hét éve vizgáztam autóvezetésből, és még mindig nagyon pontosan emlékszem a Kresz összes szabályaira. De sem a Kresznek, se itthoni tapasztalataimnak nem vehettem hasznát Egyiptomban. A piros lámpa tekintély, az előtt megállnak. Ettől eltekintve úgy közlekednek, ahogy tudnak, vagyis élénken egymás elé tolnak minden oldalról nagy túlkölességek közepette. Vérfagyasztó lárma és vérfagyasztó látvány. S ebbe a lárzába krescendoként belevegyül az ezarak és egyéb állatok ordítása is. Első nap azt hittem, hogy itt rengeteg lehet a baleset. Két és fél hónap után csodálkozva állapítottam meg, hogy soha egyetlen karambólt sem láttam.

De ha már az autóknál vagyunk, ne feledkezzünk meg a soffőrökről sem. Az egyiptomi soffőrök kedvesek, mosolygósak cigarettá-

val kínálnak, gyufával ajándékoznak meg. /Ezzel az ajándékozási-lázzal minden üzletben is találkozhatunk./ Mikor kézzel-lábbal magyarul magyarázod, hogy hova akarsz menni, buzgón bólogatnak, hogy megértették és aztán szemrebbenés nélkül elindulnak az ellenkező irányba. Eleinte tiltakozni próbáltunk, de olyan kedvesek voltak, hogy még ezt is eltűrtük. Meg aztán úgy sem árt egy kis városnézés... Egy alkalommal, amikor reggel hatkor filmfelvételre vitték ki Tóth Lacit taxival, valaki bentfelejtette a taxiban a légycsapóját. Hangsúlyozni kívánom, hogy filléres áru volt és mindenütt kapható. Négy nap múlva, mikor megint reggel hatkor indultunk a szálló elől, a taxisoffőr Tóth Lacihoz lép és kezébe nyomja a légycsapót. Kiderült, hogy mindennap ott állt hatkor a szálloda előtt, hogy visszaadhassa az elveszett tárgyat. Hát ilyenek....

Beszélhetnék még hosszan és sok mindenről, a nő kérdéséről, az operáról, amely csak akkor játszik, amikor vendégtársulat érkezik, hogy mi mindent ettünk és ittunk /csak úgy izelítőnek említem: Nyers rákot, csigát, osztrigát, tevévesét, fokhagymás birka májat, körris rizst, szezámolaj mártást, kebabot, mangót, cukornád és sárgarépa szörpöt, stb. stb./. Beszélhetnék a szakharai piramisról; a lépcsős piramisról, a gyermekmunkáról, Ben Bella fogadásáról, egyszóval nagyon sok mindenről. Mert élmény aztán akadt bőven.. De mindez egy kicsit már a múlt, mert Alexandriában már ott várt ismét az Ausonia, hogy újra nekivágjunk a Földközi tengernek. A sors kegyes volt és az Ausonia rövid kitérőt tett megszokott útján. A kitérő Hellas volt.

"Az ég kincset ad minden hazának,  
S a nemzet hiven őrzi birtokát:

.....

Császárról szól a francia fiának,  
Büszkén mutatja Róma ó-falát,  
Hellasnak kincse egy elomló rom..."

Igy sorolja fel több, mint száz esztendő előtt a hazájától bucauzó Eötvös József azt, amire az egyes nemzetek büszkék. Az ő szemében Görögországot, az elomló kövek zenéje, a legendákkal teli romok, teszik jelentőssé az emberiség számára. És a mai utazó

is, miközben fülében csengenek az új énekek, a lelke mélyén hallja: az ősi mitoszok morajló üzenetét. Athénbe érve az Akropolisson, ahol Renan mondta el híres manifesztumát az "emberebb emberért", mintha Pallas Athene sisakja villant volna szemembe. S Athént elhagyva, sejtelmes zugású erdő vett körül, mely réges-rég avarjába temette a vak Oedipus lépteit, aki leánya kezét fogva bolyongott ott, hogy áldást hozzon a földnek és a népnek.

- 4 -

Rhodosz neve úgy zeng mint egy vers. Nem hiába rózsát jelent. Itt épült az ókor hét csodájának egyike a rhodoszi kolosszus, melynek szétterpesztett lábai a tengersizoros két partján nyugodtak. Sajnos ebből mi mitsem láttunk. A kolosszus elpusztult, de megmaradt a legenda a hetvenkedő katonáról, s számtalan példányban látható a felirat: "Hic Rhodos hic salta!"

Autóbusszal felvittek bennünket egy dombra, /melynek sajnos nem értettem a nevét/ s itt olyan csodálatos kilátásban volt részünk, amelynél szebbet elképzelni sem lehet. Engem két dologra emlékeztetett, a nápolyi öbölre és a göröki szép kilátóra.

- 5 -

Görögország csodálatos ország. Nimfákban, diadalivekben, ledőlt templomokban és oszlopfőkben. Sokrates, Plato és Sophokles világába ütközik minduntalan az ember. A táj lenyűgöző szépsége és az ó-korral való eleven kapcsolat minden más emléket elhomályosít. Méltó befejezése volt ez a rövid görögországi kirándulás a majd három hónapig tartó földközi-tengeri és afrikai utazásnak.

- 6 -

Május elején érkeztünk Pestre. A többiek tovább dolgoztak Egyiptomban. Aztán Olaszországba mentek és ott próbálták rekonstruálni a Földközi tengeri szigetet. Junius közepén aztán mindenki hazajött és rövid pihenő után a Pesten folytatódott a felvételek. Jelenleg Prágában van a forgatócsoport és ott készítik a trükkanyagot és a háttérvetítést. Ha jól tudom egy hétig maradnak

Prágában és utána a Balatonon fejezik be az Alexandriában elkezdett hajófedélzetet.

Hogy meddig tart a filmezés, nem tudom. Eddig is nagyon sok munka és verejték tapad minden kockájához. Hogy milyen nehézségek várnak még rájuk, nem tudom, de annyi bizonyos, hogy minden elismerést megérdemelnek kitartásukért, fáradságukért és tehetségükért. Ez lesz az első film, amely az Egyesült Arab Köztársaság és egy szocialista ország között létrejött. Remélem szép, izgalmas és sikeres lesz. Én, aki hosszú ideig velük voltam, mindenesetre szívből kívánom nekik. És azt hiszem nem én vagyok az egyedüli.

KARCSAI KULCSÁR István:

### AMATŐRFILM ÉS FILMKULTURA

Az amatőrfilmezés ugyyszólván egyidős a film megjelenésével. Napjainkban egyre szélesebb körben terjed, világszerte. Hozzájárul ehhez nyilván a rohamos technikai tökéletesedés is. Nem lebecsülendő tény ez az általános filmkultura szempontjából. Különösen akkor, ha úgy fogjuk fel a filmet, ahogy azt Nyikolaj A. Lebejev értelmezi: "A film nemcsak művészet, hanem több mint művészet. Még nem teljesen kielemezett sajtós új közlési eszköze az embernek, az emberiség új nyelve. A szavak beszédjéhez hasonlóan ez a "nyelv" nemcsak a művészi alkotásban használatos, hanem a tudományban, az adatközlésben, oktatásban és a kultura sok más ágazatában. És ezzel kapcsolatban nemcsak új érvekkel erősödik Lenin gondolatának igazsága a filmről, mint a legfontosabb művészetről, hanem lehetségessé válik kiegészítése is: a film a kultura minden ágának legfontosabb közlési eszköze."

Ha jelentőséget tulajdonítunk a hagyományos művészetek kapcsán kialakult művészeti mozgalmak, a jó értelemben vett műkedvelés emberformáló, nevelő hatásának, nem maradhat ki ebből századunk új művészete, a film sem. Nem szorul különösebb bizonyításra, hogy az amatőr színjátszók számára nyilvánvalóan nem ismeretlen világ a színpad, mélyebben megértik a színész alkotó munkáját, a dráma felépítését, a rendező, a tervező tevékenységét, stb. Még világosabb a példa, ha zenekarok vagy énekarok tagjait említjük, akik már olyan konkrét szakmai ismeretekkel és tapasztalatokkal kell hogy rendelkezzenek, melyet csak alapos tanulással tudnak megszerezni. Természetes tehát, hogy sokkal mélyebben zeneértők, mint az a hallgató, aki zenei ismeretek nélkül, csak intuíció útján közeledik a zenéhez. Az amatőrök tehát sokkal közelebb

jutnak a művészi alkotás létrejöttének, megvalósulásának megértéséhez, mint az átlag közönség és így a mű mondanivalója, szépsége, igazsága is sokkal nagyobb mértékben bontakozik ki előttük. Az amatőrfilmezés, művészi lehetőségeivel párhuzamosan, széles teret nyújt a technikai, kémiai, fizikai, tehát a korszerű természettudományos ismeretek bővítésére is. Megmaradva azonban előző gondolatmenetünkénél, Balázs Bélát idézzük, aki szerint "mindenkori törvénye a művészet és műveltség történetének, hogy azok egymás függvényei, dialektikus egymásrahatásban. A művészet nevelte a közönség izlését, melynek finomabb izlése viszont kívánta és lehetővé tette a legmagasabb művészetet." Az amatőrfilmezés folyamata - az ötlettől a vetítővászonig - lényegében felöleli a filmalkotásnak mindazokat a módszereit, melyek a hivatásos filmre is jellemzőek. E folyamat révén az amatőrök sokkal közelebb jutnak a művészi alkotás lényegének megértéséhez, mint az átlag néző. Növekszik filmműveltségük, megtanulják a filmnyelv értését. Vizuális kulturájuk növekedésével nem lesz szokatlan számukra a filmművészet differenciáltabb kifejezési formája sem. Így az amatőrfilm olyan műértő közönséget is nevel, mely képes visszahatni magára a művészetre.

Mint minden amatőrizmusként, így a műkedvelő filmezésnek is érdekes problémája a hivatásosokhoz való viszony.

A filmművészet fejlődése, a film formanyelvének alakulása kétségtelenül hat az amatőrfilmre. Kérdés azonban, hogy az amatőrfilm milyen hatással lehet a hivatásos filmre? A probléma nem olyan egyszerű, hogy kézlegyintéssel elintézhetnénk. A gyakorlat azt bizonyítja, hogy néhányan az amatőrök köréből igazi művészek. Számukra a film szinte természetesen adódó kifejezési forma, "nyelv". /A legutóbbi magyarországi amatőrfilm fesztiválokon több példa is volt erre./ Nyilvánvaló persze, hogy nem tömeges jelenségről, hanem egyedi esetekről van szó. Felmerül az a kérdés is, mennyiben jelenthetne bizonyos körülmények között esetleg utánpótlást egy-egy amatőr bevonása a hivatásos filmezésbe? A VEB FOTOKINOVERLAG, HALLE kiadásában megjelenő színvonalas német amatőrfilm folyóirat a "Film für alle" 1962 márciusi számában körinterjút közöl, melyben a világ jelentős filmművészei - elsősorban dokumentumfilmesek - nyilatkoznak az amatőrfilmről. A feltett kérdések közül a legérdekesebb az, ami a hivatásos és amatőrfilm viszonyára vonatkozik. Lehetséges-e az, hogy az amatőrfilm vala-

milyen vonatkozásban befolyásolja a hivatásos filmet? Nyílik-e tér ilyen vonatkozásban új tehetségek felfedezésére? A folyóirat a kérdést elsősorban dokumentumfilm vonatkozásában teszi fel, de a felvetett probléma - mint a válaszokból is látjuk - jóval sokrétűbb. Nézzük tehát a körkérdésre érkezett válaszokat:

Joris Ivens, Hollandia. /Ismert rendező, jelenleg Kubában segíti a filmalkotó utánpótlás nevelését./

"Igen, az amatőrfilm segíthet új, fiatal tehetségek felfedezésében. Mondok egy példát. Kubában történt, egy szállodában. A férfi, aki a szobámban felkeresett, megtudta ki vagyok. Eljött hozzám és azt mondta: én is filmember vagyok. Van egy 8 mm-es kamerám. Egy este a szállodaszobában bemutatta nekem a filmjeit. Nemcsak a menyasszonyát filmezte, hanem igazi problémákat is házája életéből. Többek között részleteket vett fel az intervenció-sok Havanna elleni bombatámadásáról. Ezen az előadáson elmondta, hogy nagyon kevés az ideje, mert a miliciánál szolgál. De mégis, szívesen lenne hivatásos filmes. Filmjei nagy tehetségről tanuskoztak. Két hónappal később asszisztensként felvettük a Filmintézetbe. Számunkra érdekesek és fontosak az ilyen tehetségek, főleg, ha a munkásosztályból jönnek."

Dr. Raduz Cincera, Csehszlovákia. /A csehszlovák dokumentumfilmstudio fődramaturgja./

"A hivatásos művészek is tanulhatnak az amatőröktől. Az amatőr például többet kísérletezhet, mint a hivatásos filmalkotó. Így létrejöhetnek olyan dolgok, melyek a hivatásos művészt is megihletik. De az amatőr utja a hivatásos filmig a Főiskolán keresztül vezessen. Természetesen számos amatőr tul van már a főiskolás koron. Ebben az esetben a filmstudioknak arra kell törekedni, hogy őket asszisztensként alkalmazzák."

Theodor Christeneen, Dania. /Számos dokumentumfilm rendezője./

"Természetesen. Azon mulik, hogy az amatőrök komolyan dolgozzanak. A hivatásos film csak gazdagodhat, ha az amatőrök jó dokumentum témákat valósítanak meg és ezzel serkentik a profikat. És ha egy amatőr jól dolgozik, miért ne válhatnék hivatásos művészé? Az amatőr legfontosabb fegyverzete a tehetség és a tudás."

Wanda Wertenstein, Lengyelország. /A lengyel dokumentumfilmstudio fődramaturgja./

"Igen, és nem. Az amatőr maradjon amatőr. Az amatőrök segítenek a filmművészeti nevelésben. Minden igazi tehetség számára meg kell lenni a tanulás lehetőségének. Fontos az amatőrök és a TV. kapcsolata, ott van az igazi területük."

Zbigniew Bochenek, Lengyelország. /A lengyel dokumentumfilm-studió munkatársa./

"Igen, a hivatásos film is gazdagodhat az amatőrfilm által. Mégis azt hiszem, ez sokkal inkább a TV-nél jelentős. A mi televízióink már sok sikert elért amatort vett át. Az amatőrfilm inspiráló hatása a hivatásos filmre azért lehetséges, mert az amatőrök szorosabb kapcsolatban vannak az élettel, mint bárki más."

Alberto Cavalcanti, Brazília. /Rendező, a nemzetközi filmvilág ismert alakja./

"Az amatőrfilm csak nagyon kevésbé hathat a hivatásos filmre, csak a legritkább esetben, tematikailag pedig a legkevésbé. Angliában<sup>\*</sup> sem nagyon gyakori, hogy amatőrök a hivatásos filmhez vagy a televízióhoz kerüljenek."

Georges Sadoul, Franciaország. /Ismert filmtörténész, a Sorbonne tanára./

"Az amatőrfilm jó iskola lehet mindenkinek, aki a hivatásos film területén kíván dolgozni. Erre jó példákat találhatunk, gondoljunk csak Flahertyre. A francia Jean Rouge is, mint amatőr kezdte. Igazi dokumentarista vált belőle. Jó példa Marcel Carné, a "Szerelmek városa" alkotója. És ki ne ismerné René Clairot? Mint amatőr kezdte. A filmművészet tanára vagyok. Ott látom, milyen fontos az alapos képzettség. De ez az iskola csak az egyik lehetőség, a másik iskola az amatőrfilm. Vegyük példának a sportot. Nagy sporteredmények elérésére, rekordok javítására széleskörű amatőr sport mozgalom szükséges, azonnal a nagy tehetségek kikerülnek. Ez érvényes a filmre is. Ha sokan használják a filmet kifejezőeszközü, akkor sok értékes tehetség felfedezése is lehetségessé válik. Azt hiszem azonban ezt a lehetőséget még nagyon sok hivatásos művész lebecsüli."

Walter Heynowski, N. D. K. /A német televízió helyettes inténdánsa, mint filmrendező is működik./

---

\* Cavalcanti keveset tartózkodik Braziliában. Inkább Európában dolgozik. Legutóbb a glasgower-i amatőrfilm fesztivál zsűrijében vett részt, ezért idéz angol példát.



"Munkánkban széleskörű kapcsolatot kívánunk kiépíteni az amatőrökkel. A főiskola erői nem elégségesek számunkra. Sok erőre van szükségünk az amatőrfilmesek köréből."

Gideon Bachmann, U. S. A. /Filmújságíró. A filmklubok szövetségének elnöke./

"Ez évenként változik. Minden amatőr hivatásos módon dolgozik, ha komolyan dolgozik."

Nézzük meg ezek után, hogyan áll az amatőrfilmezés nálunk? Az amatőrfilmezés Magyarországon már igen korán kibontakozott. Korai jelentkezésére és szervezettségére jellemző, hogy a felszabadulás előtt, tehát 1945-ig nyolc országos amatőrfilm fesztivált rendeztek és 1931-től - négy éves megszakítással - 1945-ig a Pergő Képek című amatőrfilm szaklapot rendszeresen megjelentették. 1937-ben magyar kezdeményezésre alakult meg az amatőrfilmesek nemzetközi szövetsége, az UNICA, amelynek archívumában többek között 3t magyar amatőrfilmet őriznek ma is.

A felszabadulás utáni szórványos és sikertelen kezdeményezések után az amatőrfilmezés az elmúlt években bontakozott ki, amikor a műfaj jórészt importjellegű eszközei kereskedelmünkben is beszerezhetőkké váltak és mikor a dogmatikus, szektáns hibák felszámolásával kulturpolitikai vonatkozásban is megnyílt erre a lehetőség. Az amatőrök igénye és az amatőrfilmezés mozgalom jellegű kibontakozása arra készítette a Filmfőigazgatóségot, hogy 1960-ban a Filmtudományi Intézetet megbizsa a mozgalom segítségével és irányításával. Ezt a feladatot 1961 májusától a Népművelési Intézet vette át. Ugyancsak 1961-től negyedévenként rendszeresen megjelenik a Pergő Képek c. amatőrfilmes folyóirat, a Filmtudományi Intézet kezdeményezése után jelenleg ugyancsak a Népművelési Intézet szerkesztésében.

Az újjászületett amatőrfilmes élet jelentős állomásai az évenként megrendezésre kerülő fesztiválok. A felszabadulás után először 1961-ben tartottak Országos Amatőrfilm Fesztivált, Budapesten, a Filmtudományi Intézet és a Népművelési Intézet közös rendezésében. Ennek a fesztiválnak elsősorban felmérő jellege volt. Felvilágosítást nyújtott az amatőrök munkáinak eszmei, művészi és technikai színvonaláról. Az elmúlt évi fesztivál óta még erőteljesebben kibontakozott az amatőrfilmes mozgalom, mint ezt az 1962 évi Országos Amatőrfilm Fesztiválra beérkezett 70 film bizonyítja. Ezt a fesztivált Miskolc-Tapolcán rendezte meg a Népművelési Intézet.

művelési Intézet 1962 júniusában. A legkülönbözőbb műfajokban érkeztek be 8 és 16 mm-es filmek. Számos utifilmmel találkoztunk. Az amatőrök szívesen örökítik meg uti élményeiket filmen. Visegrádtól a Zempléni hegységig, Budapesttől Moszkváig, az Északi tengertől a Földközi tengerig, Párizsig, Londonig vezetnek el ezek az utifilmek. A dokumentumfilmek terén a szinte tudományos jellegű műszaki filmekről kezdve egészen a líraibb jellegű, szubjektivebb alkotásokig a műfaj széles skáláját ismerhettük meg. Külön kategóriát jelentenek az ún. schnitt-filmek, vagy montázs-filmek. Ennek a műfajnak az a jellegzetessége, hogy dokumentum jellegű állóképek bemutatásával hat. A filmszerűséget a ritmus és a vágás adja meg, a mondanivalót pedig a képek kiválasztásának módja tolmácsolja. Érdekes új műfaj jelentkezik ezekkel a filmekkel az amatőr mozgalomban. Megtaláljuk ezeken kívül az oktató és riport filmeket is a beküldött anyagban. A sokirányú képességet kívánó trükkfilmek is jelentkeznek a művek között, elsősorban bábfilmek formájában. Érdekesek a jobb híján "kisérleti-film"-nek nevezett zsánerképek, melyek az élet egy-egy jellemző pillanatát, kis hangulatokat örökítenek meg filmszerű formában. Végül, de nem utolsósorban szép számmal találunk a beküldött anyagban játékfilmeket. Érdekes, hogy ezek jelentős része az ifjúság problémájával, vagy a felnövő új generáció, a gyerekek és felnőttek viszonyával foglalkozik.

Ez a nagy és változatos anyag azt bizonyítja, hogy egyre többen - mérnökök, orvosok, diákok, munkások, technikusok, mozi-gépészek stb. - tartják kifejező eszközüknek, "nyelv"-üknek a filmet. Alkotásaik nyilvános vetítések, a Népművelési Intézet amatőrfilm-archivumának kölcsönzései és nem utolsó sorban a Televízió bemutatói révén a szélesebb nyilvánosság számára is ismertté válnak. Egynéhányan pedig a díjnyertes filmek alkotói közül komoly figyelmet érdemelnek. Így dr. Bánhidi Zoltán Kosztolányi híres novellája nyomán készült játékfilmjével, a Füüdég-sel. Ez a film határozott kompozíciójával, a harmincas éveket és az író mondanivalóját tökéletesen érzékeltető légkörével, tartott tónusával, nagyszerűen jellemzett figuráival méltán nyerte el az 1962 évi fesztivál nagydíját. De fel kell figyelni Buza Gyula Gépi-tánc-ára, ahol ritkán látott hitelességgel, nagyszerű ritmussal lesi el egy "házibuli" táncait és hangulatát. Szilágyi Attila pedig igen kitűnő operatőri munkával és nagyfoku beleéléssel tudó-

sit az aszfaltozók életéről hasonló című filmjében. De "igazi filmek" a schnitt-filmek is, Boglár Lajos Rondó-ja, a Beszélő tárgyak, Lorencz József műve az indiánok életéről és a Felnő a fiu, Szabó Lajos filmje.

A zsüri munkája, majd későbbi nyilvános vetítések folyamán hivatásos filmművészeink érdeklődéssel fordultak az amatőrfilmecek alkotásai felé. Főleg fiatalok körében nyilvánul meg érdeklődés. Külön vetítés zajlott hivatásos filmesek részére a Budapest filmstúdióban és a Filmművész Klubban. Feltétlenül hasznos lenne, ha ez az érdeklődés fokozódna, sőt spontán jellege mellett valamilyen szervezett formát öltene. Hogy milyen hasznos lenne ez az amatőr társadalom számára, azt nem is kell bizonygatni, de a hivatásos film is gazdagodhatna, elsősorban érdekes tapasztalatokkal, esetleg invenciót adó lehetőségek, ötletek megismerésével és - ki tudja - talán új hangot hozó alkotókkal is bővíthetne a "hivatásos" tábor. Meg kellene próbálni. A "bátrabb kísérletezés" jegyében.

✱