

C 46412

1927
K

F I L M K U L T U R A

FILMELMÉLETI ÉS FILMMŰVÉSZETI SZEMLE 16. SZÁM

1963. JANUÁR - FEBRUÁR

A szerkesztésért és kiadásért felelős:

a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchivum igazgatója

Szerkesztő: Homoródy József

Készült a KÖZDOK Rotaüzemében K-2170/S

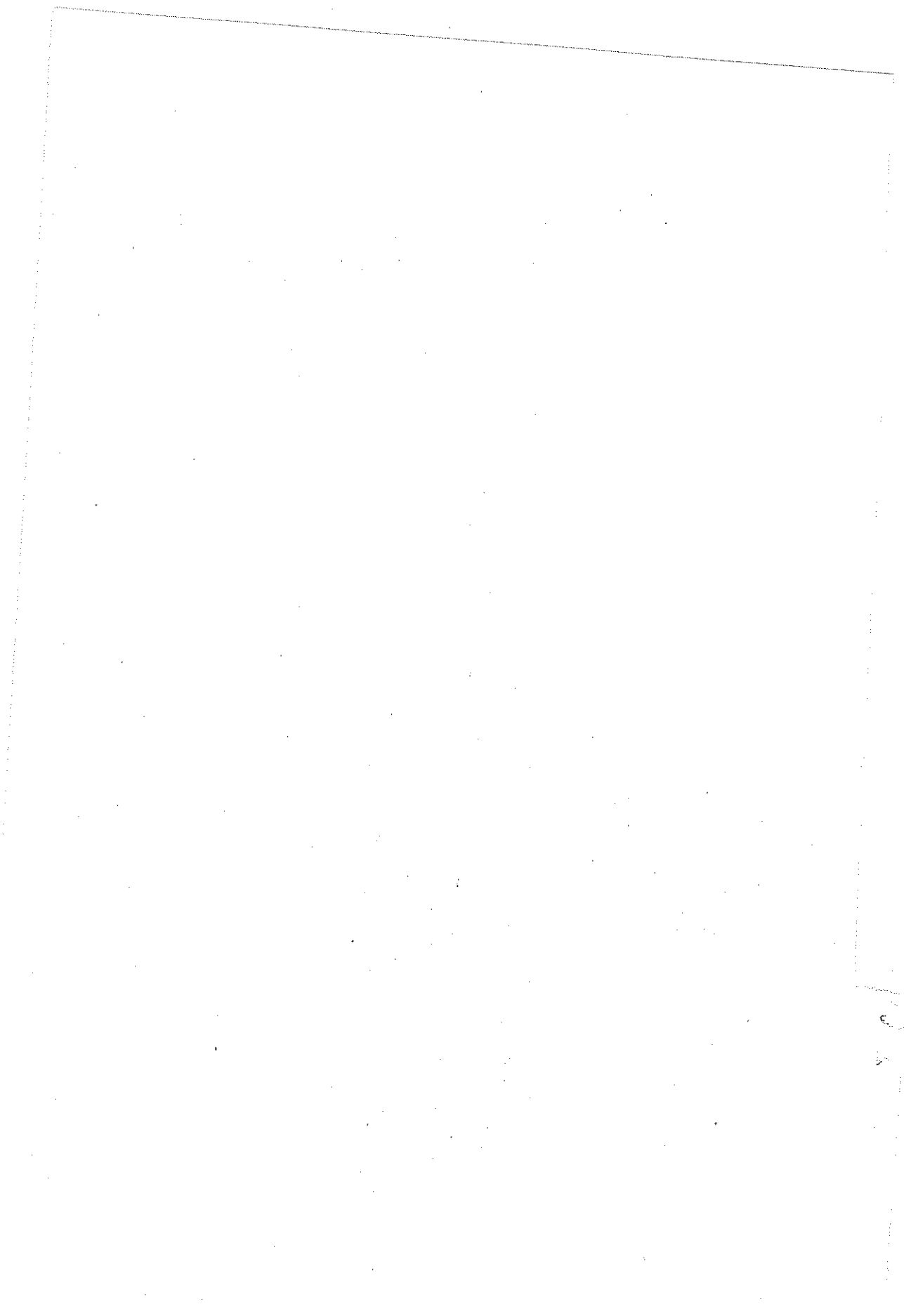
F.v.: Rubányi Vilmos

FILMKULTURA

FILMELMÉLETI ÉS FILMMŰVÉSZETI SZEMLE 16. SZÁM
1963. JANUÁR - FEBRUÁR

TARTALOM

	oldal
FÓRUM	5
Siegfried KRACAUER: A film elmélete	7
Antonio PETRUCCI: Jegyzetek a filmművészet nyelvezetéről /II.rész/	26
Joffre DUMAZEDIER: Szabadidő és kultúra	40
ELVEK ÉS ELMÉLETEK	65
Tadeusz MAKARCZYNSKI: A művészi dokumentum- film problémái.	67
Jan KUCERA: Ujság a moziban és a képernyőn.	84
LÁTHATÁR	103
Raymond DURGNAT: A franciák évtizede.	105
Jan JOHNSON: Nagy-Britannia évtizede.	127
George PENIN: Amerika évtizede.	142
SZEMLE	151
Aldous HUXLEY: Az utolsó busz	153



F Ó R U M

Siegfried KRACAUER:

A FILM ELMÉLETE

/Részletek/

A fizikai lét megragadása

"A feladat, amelynek megvalósítására töreksem, elsősorban az, hogy megtanítsam Önöket látni." /D.W.GRIFFITH 1913-ban egy interjú alkalmával./

A fizikai lét megragadása tekintetében a filmek két szempontból különböznek a fényképektől: úgy mutatják be a valóságot, amint az időben fejlődik, alakul; és ezt a feladatot filmszerű technika és filmszerű fogások alkalmazásával oldják meg.

Ebből következik, hogy az említett két kifejezési eszköz megörökítő és feltáró funkciói csak részben egyezők. Milyen jelentőséggel bír mindez a film szempontjából? A filmfelvevő számára elvileg nincsenek korlátok: tárgykörébe tartozik az egész külső világ, bármely irányba tekintünk is. Mégis vannak bizonyos témák, tárgyak ebben a világban, amelyeket közelebbállónak érzünk a filmhez. Mintha bizonyos predestinációt éreznénk, hogy a film éppen ezeket a témákat mutassa be. A most következő oldalakon ezeket a filmszerű tárgyköröket fogjuk alaposan megvizsgálni. Igen sok közülük ugyasólván szembeszökően, a felszínen található: ezeknek megtárgyalására a film "feljegyző, megörökítő funkciói" kapcsán kerül sor. Vannak viszont olyanok, amelyeket aligha vennénk észre, ha a filmfelvevőgép és a filmszerű technika nem irányítaná rájuk a figyelmet. Ezekkel abban a részben fogunk foglalkozni, amely a film "feltáró funkcióit" tárgyalja. A rend kedvéért megjegyezzük, hogy minden feltáró, reveláló tevékenység egyben feljegyző, megörökítő jellegű is, - a film megörökítő tevékenysége azonban nem feltétlenül tartalmaz feltáró elemeket is.

Megörökítő funkciók

A mozgás

A külső világ jelenségei közül magától értetődően filmvászonra kívánczik mindenféle mozgás, hiszen ezek megörökítésére egyedül a filmfelvevő-

gép képes. A mozgásoknak azután van három olyan típusa, amelyek par excellence filmszerűek.

A hajsza

"A hajsza - úgy hiszem" - mondja HITCHCOCK - "a filmnek legkiteljesedettebb kifejezési formája." A mozgásoknak ez az egymással összefüggő komplexuma egészen a szélsőségig fokozva, úgy is mondhatnánk, maga a mozgás, - és természetesen igen jól alkalmazható a cselekmény feszültségének fenntartására. Éppen ezért már a század eleje óta az üldözés, a hajsza igen kedvelté vált. Az első francia komédiákban is megtaláljuk e tértöltelő kalandokat: rendőrök üldöznek egy kutyát, az meg az asztalokat borítja eléjük, tőkök gurulnak le egy kocsirol és üldözik őket a járókelők, a fűszeres, a fűszeres számára, minden akadályon át. A Keystone-komédiák számára megbecsülhetetlen bűn lett volna a hajsza mellőzése, hiszen ez volt az egész film csúcspontja, végső orgiája, robogó vonatok összeütközése autókkal, lélegzetelállító menekülésekkel például egy oroszláncotrec felett libbenő kőtől igénybevételeivel.

De talán semmiesem mutatja annyira ennek a sebességben való tobzódásnak jelentőségét, mint D.W. CRIFFITH eltökéltsége, hogy mindegyik nagy filmjének végén cselekményét ideológiai sikról híres "utolsó percben történő menekvés"-re váltja át, ami tulajdonképpen hajsza, tisztán és egyszerűen. Vagy mondjuk talán azt, hogy inkább verseny? Látjuk, amint a megmentők előretörnek, hogy beérjék a gazembereket, vagy a végső pillanatban kiszabadítsák az elfogottakat. Az az érzelmi állapot, amelyet a drámai konfliktus előidézett, heves fiziológiai izgalomnak ad helyet a gyors mozgások és azok közvetlen hatása következtében. A vadnyugati filmeket sem lehetett elképzelni lóháton történő üldözés nélkül. FLAHERTY mondata: "ezek a filmek azért népszerűek, mert az emberek sosem unják meg a sikságon át száguldó lovasok látványát." Ez a lovasszáguldás csak jelentőségteljesebbé válik a látkép, a távoli horizont nyugalmanak kontrasztja által.

A tánc

A másik specifikusan filmszerű mozgás a tánc. Ez természetesen nem vonatkozik a színpadi balettra, amelynek kifejlődése a való téren és időn kívülre esik. Érdekes megjegyezni, hogy mindaddig sikertelen maradt az a törekvés, hogy ilyen színpadi előadásokat megfelelően rögzítsenek. Az ilyen reprodukciók bizonyos esetekben annyira a teljes színpadképet mutatják, hogy unalmassá válnak, máskor viszont részletek kiemelésével összezavarják a balett egészének hatását. A tánc csakis akkor bír filmszerű jelentőséggel, ha szoros összefüggésben áll a fizikai valósággal. Ilyen értelemben joggal nevezték René CLAIR korai filmjeit baletteknek. Valóban balettek ezek, de a táncosok hus-vér párizsiak, akik egyszerűen nem képesek kihagyni

mozgásuk során a táncot szerelmi kalandjaik vagy kisebb veszekedéseik közepette sem. CLAIR végtelen finomsággal vezeti őket a realitást az irreálitástól elválasztó határvonalon. Időnként úgy tűnik, hogy ezek a kihordó fiúk, taxi soffőrök, tisztviselők és kiszolgálólányok marionette-figurák, akik egy csipkészerűen finom terv szerint csoportosulnak, vagy válnak szét, azután pedig egyszerre ismét mind úgy viselkednek, mint a párizsi utca, a párizsi bisztrók egyszerű emberei. És ez az utóbbi impresszió az, amely domináló marad. A szereplők ugyan időnként a képzelet világába kerülnek, de ez a világ is bizonyos stilizálással a valóságot tükrözi. A tánc, úgy tűnik, a pillanat ösztönzésére jön létre, az élet forrása hozza létre e baletteket.

Fred ASTAIRE is jobban szereti a rögtönzött táncot a színpadi koreográfiánál. Tudatában van annak, hogy a rögtönzés felel meg inkább a film sajátosságainak. "Minden egyes táncnak" - mondja Fred ASTAIRE - valahogyan a jelleméből, a szituációból kell kipattannia, mert különben a tánc nem egyéb egy varieté-számnál." Nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy Fred ASTAIRE lemond a színpadias produkciókról, de ha ilyen számra kerül a sor, alig néhány perc múlva kitör az előre elrendezett színpadias keret börtönéből és zseniálisan improvizál, asztalokon, pultokon, kavicsos utakon át táncol be mindennapi életünkbe. Mindig ugyanilyen irányúak produkciói: a színpadi rivaldafénnytől a teljes kamera-valósághoz vezetnek. Fred ASTAIRE remek táncival arra törekszik, hogy azok a való élet eseményei közé tartozzanak és úgy rendezzi el azokat, hogy számai szinte észrevétlenül emelkednek ki, majd tűnnek el ismét a mindennapi események sodrában.

Mi lehetne azonban még inkább elválaszthatatlan az életnek e sodrától, mint a "természetes" tánc? Ujra és újra ráirányítják gépeiket a filmesek az olyan jelenetekre, amikor táncoló párok, társaságok láthatók, szinte ellenálthatatlanul vonzza őket ezeknek az életteljes mozgásoknak filmszerű jellege. Gondoljunk csak a JEZABEL és a PYGMALION gyönyörű béli jeleneteire és a MOULIN ROUGE remek káncán képsorára. Azután itt van Roger TILTON dokumentumfilmje a JAZZ-TÁNC. Észrevétlenül készített felvételek montázsja ez a film, amely kifejezi a tánc megszállottjainak extázisát. Bizonyára minden mozilátogató számos ilyen példára tud visszaemlékezni. A táncok megörökítése néha szinte betolakodás a táncos magánéletébe. Szinte önkívületben, olyan önfeledt mozdulatait, furcsa gesztusait, eltorzult arckifejezéseit látjuk, amelyekről azt hihette, senki sem figyelheti meg, ha csak nem a többi táncosok, akik maguk is hasonló extázisban vannak. Az ilyen megnyilatkozások olyanok, mintha titokban fürkésznénk valakit, szinte szégyeljük magunkat, hogy tiltott területre lépünk, ahol olyan dolgok történnek, amelyeket átélni kell, de nem megfigyelni. A felvevőgépnek azonban egyik legelsőrendűbb erénye, hogy éppen ilyen szemlélővé tud válni.

A mozgás keletkezése

A mozgások harmadik típusa, amely filmszerűség szempontjából különös érdeklődésre tarthat számot, tulajdonképpen nem egy újabb csoportja az egymáshoz kapcsolódó mozdulatoknak, hanem a mozgásnak és a mozdulatlanságnak kontrasztja. Amikor a filmek erre az ellentétre összpontosítják a figyelmet, nagy hatással demonstrálják az objektív mozgást. Alexander DOVZSENKO mindkét filmjében, az ARZENÁlban és a FÖLDben gyakorta megállítja a cselekményt, hogy azután hamarosan újból megindítsa. - E folyamatnak első fázisa - amikor a szereplők, vagy egy részük hirtelen mozdulatlaná válik - a megrázkódtatás erejével hat, mintha hirtelen légüres térbe kerültünk volna. Ennek a hatásnak következménye, hogy tudatára ébredünk a mozgás jelentőségének, annak, hogy a mozgás külső világunknak és a filmnek egyaránt integrális eleme.

De az eddig elmondottak csak egy részét képezik a hatásnak. Amikor a mozgó képek a vásznon megmerevednek, mozgásuk ereje nem akad el azonnal, hanem ahogy azt az ARZENÁlban és a FÖLDben láthattuk, a megindított lendület külső mozgásból belső mozgásba csap át. DOVZSENKO jól értett ahhoz, hogy ezt a metamorfózist miképpen használja fel a valóság teljesebb feltárása érdekében. A FÖLDben a mozdulatlaná vált szerelmesek áttetszővé válnak, mélységes belső boldogságuk szinte külsőleg is láthatóvá válik. A néző megérti belső izgalmukat, hiszen a külső mozgás szünetelése arra ösztönzi őt, hogy még intenzívebben együttérezzen velük. Mindezeknek az előnyös hatásoknak, élményeknek ellenére, a néző bizonyos megkönnyebbülést érez, amikor a szereplők ismét életrekelnek - ez jelenti azután e folyamat végső fázisát. Visszatérést jelent ez a film világába, amelynek magától értetődő mozgása teszi csak lehetővé az ilyen kis kiruccanásokat a mozdulatlanság örvényeibe.

Ahelyett, hogy DOVZSENKÓhoz hasonlóan, a mozgó életet élettéljes mozdulatlansággá alakítanánk, a film alkotója azt is megejteti, hogy az előbb említett folyamat egyik vagy másik fázisával érzékeltet ellentétet. A MENSCHEN AM SONNTAG című német néma filmben - ez a jelentős félig dokumentumfilm 1929-ben készült - a strandolókról készült pillanatfelvételeket iktattak be a film jelenetei közé. Ezek a képek igen bizarr testhelyzeteket mutatnak és éles kontrasztot jelentenek a mozgásban lévő testek tömegével. A néző ezeknek a merev, nevetséges pózoknak láttára azonosítja a mozdulatlanságot az élettelenességgel és az életet a mozgással. Az előző mozgalmasság után a hirtelen változás a megállított idő jelentősége, majd a hirtelen átváltás a további időre, spontán nevetésre fakasztja. Eltérően tehát DOVZSENKO mozdulatlan képeitől, amelyek nagyobb elmélyedésre ösztönöztek, ezek a strandképek inkább abszurd, tréfás hatást érnek el. Érdemes megemlítenünk azonban, hogy volt e képeknek szociológiai funkciója is, mert rámutattak a kor középosztályához tartozó emberek ideológiai ürességére.

Az élettelen tárgyak

Tekintettel arra, hogy élettelen tárgyak igen sok festményen szerepelnek, feltehető a kérdés, vajon indokolt-e ezeket a filmszerűséggel kapcsolatba hozni. Mégis éppen egy festő, Fernand LÉGER az, aki helyesen állítja, hogy csakis a film képes lehetőségei révén, közel-felvételekkel, felismertetni velünk mindazt, ami ott rejlik egy kalapban, egy székben, egy kézben, vagy egy lábban. Ugyanígy nyilatkozik COHEN-SÉAT: "és mi lesz velem? mondja a falevél, amint lehull. Ki hallgat meg minket, mondják a narancshéjak... A film, akarva vagy akaratlanul, az ő szöcsövkük." Arról sem szabad megfeledkezni, hogy a kamerának igen nagy lehetősége van, hogy kiemeljen, megörökítsen egy narancshéjat, vagy egy kezét. Igen nagy különbséget jelent ez a filmvászon és a színpad között, amelyek pedig más vonatkozásban közelebb állnak egymáshoz. A színpadi képzelet elkerülhetetlenül a színészre összpontosul, a film esetében azonban szabadon időzhet megjelenésének bizonyos részletein, vagy a körülötte lévő tárgyakon. Amikor a film él avval a lehetőséggel, hogy élettelen tárgyakat kiemel és a cselekmény hordozóivá tesz, nem tesz mást, mint hirdeti sajátos követelményét, amely szerint a film feladata feltárni a fizikai létet, legyen az élő, vagy élettelen. Ezzel összefüggésben érdekes lehet megemlíteni, hogy a huszas évek elején, amikor a francia filmet elárasztották a színpadról átvett művek és a színpadias drámák, Louis DELLUC úgy próbálta a filmgyártást saját lábára állítani, hogy hangsúlyozta a tárgyak óriási jelentőségét. Ha mindenki azt a szerepet kapja, amely megilleti - vitatta DELLUC - "akkor a színész sem más, mint egy részlet, egy töredék a világ dolgai közepette."

Valójában az a törekvés, hogy kalapok, székek és hasonló tárgyak a szereplőkkel egyenrangúvá váljanak, mindenkor felmerült a film története során: rosszindulatu mozgólépcsők, őrült autók szerepeltek a néma filmekben, azután gondoljunk csak a PATYOMKIN CIRKÁLÓRA, vagy a furótoronyra a LOUISIANA STORY című filmben és az ütött-kopott konyhára A SOROMPÓK LEZÁRULNAKBAN. Hosszu sora van a felejthetetlen tárgyaknak, amelyek megjelentek a vásznon és szinte főszereplőként háttérbe szorítják a film többi szereplőit. Vagy gondoljunk csak az erős környezeti hatásra az ÉRIK A GYÜMÖLCSEBEN, vagy arra a szerepre, amelyet az éjszakai Coney Island a KIS SZÖKEVÉNIBEN, a guerilla harcosok és a mocsárvilág közötti összefüggésre a PAISABAN. Persze mindennek az ellenkezője is helytálló megállapításokra vezet. Azok a filmek, amelyekben az élettelen tárgyak csak háttérül szolgálnak a párbeszédhez és az emberi kapcsolatok zárt köréhez, azok a filmek lényegileg nem filmszerűek.

Feltáró funkciók

"Elvárom, hogy a film felfedjen valamit számunkra" - mondja Luis BUNUEL, aki maga is lelkes harcosa, uttörője a filmnek. És mi az, amit a filmek felfedhetnek számunkra? A rendelkezésünkre álló bizonyosság azt mutatja, hogy a filmnek háromféle feltáró funkciója van. Rámutathat olyan dolgokra, amelyek rendes körülmények között nem láthatók meg, feltárhat olyan jelenségeket, amelyek elkerülik tudatunkat és végül különleges szemszögből mutathatja a külső világot "a valóság különlegességeit" tárhatja fel számunkra.

A rendszerint nem látható dolgok

Azok a materiális jelenségek, amelyek rendes körülmények között elkerülik figyelmünket, három csoportba oszthatók. Az elsőbe tartoznak azok a tárgyak, amelyek túl kicsinyek ahhoz, hogy könnyen észrevegyük, vagy egyáltalán pusztán szemmel megláthassuk őket. De idetartoznak azok a dolgok is, amelyek olyan nagyméretűek, hogy látásunk nem tudja felfogni egészüket.

Az igen kicsiny és az igen nagy tárgyak

A kicsinyek. Bemutatásukra a film a közel-felvételek módszerét alkalmazza. D.W.GRIFFITH az elsők között volt, akik rájöttek arra, hogy ez a módszer mennyire nélkülözhetetlen a filmszerű megjelenítés szempontjából. Mint tudjuk, 1908-ban TENNYSON "Enoch Arden"-jéből készült AFTER MANY YEARS című filmjében alkalmazott először premier plant. Ezzel kapcsolatban Lewis JACOBS így ír: "Különösen nagy, ujszerű előrehaladást jelent az a jelenet, amelyben bemutatja a tépelődő Annie Lee-t, aki férjének hazatértét várja. GRIFFITH bátran alkalmazta itt a premier plant, bemutatva az asszony arcát... Ami ezután következik az még meglehetősen, még ujszerűbb. Rögtön Annie arcának közeli felvétele után mutatja azt a képet, amely odavisz bennünket, ahol az asszony gondolatai járnak: látjuk a férjet egy távoli elhagyatott szigeten".

Kezdetben úgy tűnik, hogy ez a képsor csupán azt célozza, hogy a néző bensőségebb kapcsolatba kerüljön Annieval, lássa, miképp tesz-vesz egyedülletében. Előbb távolabbról látjuk az asszonyt, majd közeledünk hozzá, már az arca tölti be a filmvásznat. Ha a néző most továbbmegy a megkezdett irányban, a film utmutatása szerint, akkor logikus, hogy most már külső megjelenésén túl az asszony gondolataiba való beférkőzés következik. Ha helyesnek fogadjuk el ezt a gondolatmenetet, akkor az arc premier plan képe semmiképpen sem jelent végcélt, hanem az azt követő képekkel együtt képez egy olyan folyamatot, amely kifejezi számunkra Annie vágyódását férje után. Az tehát, hogy GRIFFITH az asszony fizikai valóságának egy részletét így kiemelte, igen jól segít bennünket ahhoz, hogy drámai szempontból lényét minél teljesebben megragadhassuk.

A fent elmondottak nyilvánvalóan helytállóak egy másik híres GRIFFITH premier planra vonatkoztatva is. Mae MARSH összekulcsolt kezeire gondolunk az INTOLERANCE című film bírósági jelenetében. Szinte úgy tűnik, hogy a nagy méretben bemutatott kezek, a erősen rángatózó ujjak azért kerültek a filmnek e helyére, hogy megfelelően bemutassák verődését a tárgyalás döntő szakaszában. Szinte úgy tűnik, ennek a premier plannak az a funkciója, hogy a feszült drámai helyzetben való részvételünket intenzívebbé tegye. Így gondolkozik a közel-felvételekről EIZENSTEIN és azt mondja, feladatuk "nem annyira az, hogy mutassanak vagy bemutassanak valamit, hanem az, hogy jelentőséget, értelmet adjanak valaminek, kiemeljenek valamit". Vajjon mit emeljenek ki? Nyilván olyasmit, ami fontossággal bír a film cselekménye szempontjából. Tekintettel arra, hogy EIZENSTEIN oly nagymértékben foglalkozik a montázs kérdéseivel, itt is mindjárt hozzáteszi, hogy a premier plannak nem annyira abban van a jelentősége, amit valójában bemutat, hanem abban, hogy milyen ellentétet jelent az előtte, illetve utána következő képekkel szemben. EIZENSTEIN szerint a premier plan elsősorban montázs - tényező.

Valóban ez lenne-e hát a közel-felvételek egyetlen feladata? Gondoljunk csak még egyszer azokra a képekre, amelyek Annie arcát bemutatták. Nyilvánvaló, hogy GRIFFITH olyan helyen alkalmazta ezeket a képeket, hogy arra is törekedett, ismerjük meg fokozott mértékben ezt az arcot és csak azután következett az a szándéka, hogy a látványon túljutva, Annie gondolataiba hatoljunk. Az arc előbb jelenik meg, mintsem hogy az asszony vágyaiba, szenvedéseibe elmerülne. Annie arcának megismerése tehát önmagában is cél és ugyanígy cél Mae MARSH kezeinek bemutatása is. Kétségtelen, hogy ezek a kezek hatásosan kifejezik számunkra lelkiállapotát. De ezen felül - hiszen ismerve a környezetet és a szereplőket, lelkiállapotát egyébként is felmérhettük volna - ez a premier plan még mással is, valami nagyjelentőségűvel és egyedülállóval járul hozzá a film mondanivalójához: bemutatja ezeket a kezeket, hogy miképp viselkednek Mae MARSH végső kétségbeesése közepette. /BALÁZS Béla "A látható ember" című könyvének 73. oldalán ugyanily módon definiálja a közel-felvételek jelentőségét. - Bosley CROWTHER beszámolójában, amelyet George STEVENS A PLACE IN THE SUN című filmjének jellegzetes premier planjáról ír, a következőket olvashatjuk: "Meg akarja ragadni a fiatalok ereiben rohanó vér izgatott lüktetését, husuk melegét, a félelemnek vagy a kétségbeesésnek egy-egy villanását a meggyötört szemekben". - THE NEW YORK TIMES, 1951.szept.23./

EIZENSTEIN úgy bírálja GRIFFITH premier plan képeit, hogy terhükre rója a film összefüggéseitől való függetlenségüket. Azt mondja, hogy ezek a képek csak bemutatnak, csak ábrázolnak és izoláltságuk folytán nem képesek mindazt kifejezni, amelyre megfelelő montázs alkalmazása esetén képesek lennének. - Ha EIZENSTEIN nem lett volna annyira a montázs hatalmának bűvöletében, akkor bizonyára felismerte volna a GRIFFITH-féle közel-felvételek filmszerű magasabbrendűségét. GRIFFITHnél ezek a nagy képek nem csupán

olyan jelenségek, amelyek hozzátartoznak a cselekményhez, hanem új szemléletét is jelentik a fizikai valóságnak. Az a mód, ahogyan GRIFFITH a közel-felvételeket alkalmazta, arról a meggyőződéséről tanuskodik, hogy műve akkor válik igazán filmszerűvé, ha megismertet bennünket mindazokkal a fizikai forrásokkal, elágazásokkal, kombinációkkal, amelyekre a cselekmény érzelmileg és értelemszerűleg is épül: nem értheti meg a néző kellőképpen a belső fejlődést - ez GRIFFITH meggyőződése - ha a film nem vezeti el a nézőt materiális világunk sűrűjébe, amelyből a cselekmény tulajdonképpen kiemelkedik.

Képzelnék most magunk elé egy nagy premier plan képet, mondjuk Mae MARSH kezét. Amint figyelünk, érdekes dolog történik velünk. Elfelejtjük, hogy egyszerű kezeket látunk. A testtől izolálva erős nagyításban ezek a kezek ismeretlen organizmusként jelennek meg előttünk, amint saját külön életüket élik. Az erős premier planok a tárgyak metamorfózisát hozzák létre. Ilyen metamorfózisról ír PROUST, amikor az elbeszélő azt mondja el, miképpen adott egy csókot Albertine arcára: "Amint számmal fokozatosan közelítettem az archoz, amelyet szemeim sugallatára meg akartam csókolni, szemem, e megváltozott helyzetben egészen más orrát észleltek, másnak tűnt a nyak is ilyen közelről, mintha nagyítón át néztem volna, látszott a bőr erős szemcsézete és mindez megváltoztatta számomra az arc jellegét." Minden erős premier plan új, eddig még meg nem sejtett alakulatait tárja fel az anyagnak. Bőrfelületeket látunk, amelyek repülőgépről készített felvételekhez hasonlatosak, a szemek olyanok, mint tavak vagy vulkánok kráterei. Az ilyen képek - kettős értelmében is - szinte szétrobbantják környezetünket: a szó szoros értelmében megnagyítják azt és ezáltal darabokra törik a szokványos valóság börtönének a fala és ugyanakkor olyan távlatok tárulnak eléink, amelyeket eddig legjobb esetben csak álmainkban kíséreltünk meg bejárni.

Nem csupán a közel-felvételeknek van meg az a sajátossága, hogy a megszokott dolgokat szokatlan mintákká alakítsák át. Igen sok filmszerű technika és trükk képes arra, hogy bizonyos látványokat kombinálva olyan képek táruljanak eléink, amelyek eltérnek a konvencionális valóságtól. Érdekes megemlíteni e tekintetben KULESOV "alkotó földrajzát" amely feloldja a térbeli összefüggéseket. Materiális jelenségeket különböző helyeken vett fel és azután a filmen úgy helyez egymás mellé, hogy a térbeli folyamatoság érzését keltse. Az így látható képek persze sehol nem találhatók meg a természetben és leggyakrabban a fantázia birodalmába történő kiruccanásnak hatnak, ami nem jelenti azt, hogy esetleg mégis azzal a céllal készültek, hogy a fizikai valóságban rejlő lehetőségeket kihozza. - René CLAIR ENTR'ACTE című filmjében a felvevőgép döntése révén előbb egy baletina testének alsó felét látjuk, majd amint a gép felfelé fordul, egy szakállas férfit. Ily módon játékosan egy lehetetlen alak jött létre egymástól független felvételekből. Maya DEREN STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA című filmjében a táncos az erdőben van, amikor felemeli lábát és amikor leteszi, már

egy szobában: ez a módszer az álomképek megfoghatatlan változékonyságát idézi. - Amikor negativokat iktatnak a filmbe, vagy visszafelé pergetik a felvételt, ez is szokásos látásmódunk megdöntését célozza. Az ilyen fajta képkötés bizarrságait majd még később tárgyaljuk. Mindezek a film olyan területére tartoznak, amelyeket "egy másik dimenzió valósága", vagy "kiesztelt valóság" kifejezésekkel jelölhetünk.

Az említett, a valóságtól eltérő képek igen izgató problémát vetnek fel: milyen kapcsolatban is állnak tulajdonképpen a fizikai léttel? Azok a kritikusok, akik a hagyományos művészetekkel veszik egy kalap alá a filmet, szívesen hivatkoznak ilyen példákra annak alátámasztásul, hogy a film nem feltétlenül kell hogy elsősorban a külső világot ábrázolja. Ebből aztán arra a következtetésre jutnak, hogy a film alkotójának meg kell engedni, hogy a valóság ábrázolását elhanyagolja, víziói, fantáziáinak kifejezése érdekében.

Az említett álláspont azonban csak igen nyersen foglalkozik a problémával. Valójában a szóbanforgó képeknek, mint amilyen például Mae MARSH kezének ábrázolása, kettős jelentősége lehet. Ugy is vehetjük, hogy kapcsolatban vannak a fizikai valósággal és úgy is, hogy nincsenek. Ha egy egyébként realiztikus filmben találkozunk velük, akkor nyilvánvaló, hogy a film egészének realizmusával hatnak ránk és úgy fogjuk fel e képeket, hogy a körülöttünk lévő világ rejtett nézőpontjait tárják fel számunkra. Így például Mae MARSH kezei fokozzák azt, hogy fizikai létét minél teljesebben ismerhessük meg. Ugyanígy, ha például a JAZZ DANCE című film egyes jeleneteit kiemeljük az összefüggésből, akkor ezek a képek alig hasonlítanak számunkra valóságos tárgyakhoz. Azokra a képekre gondolok, amelyekben az anyagi valóság titkait a táncosok önkivüllete vetíti elénk. Ha a szóbanforgó képeket, amelyek a valóság új dimenzióját mutatják, valamely olyan alkotásban használják, amely alkotás nincs tekintettel a fizikai valóságra, akkor ezek a képek elvesztik valószzerű jellegüket és gyakorta szabadon kitalált, kiesztelt formákként hatnak ránk. Igen sok u.n. kísérletező film alapul azon a kettősségen, amelyet említettem: képeket mutatnak be, amelyek szemünk előtt alakulnak át a valóság ábrázolásából, attól teljesen független formákká. Így például a LA MARCHE DES MACHINES című filmben gépalkatrészeket látunk erős nagyításban, amelyek még jól felismerhetők, de azután ritmikusan mozgó formákká változnak, amelyek már egyáltalán nem utalnak eredetükre.

Bár tény az, hogy a gépalkatrészeknek ez a premier planja szabadon áramló absztrakt képeket helyettesít, nem szabad elfelejtenünk, hogy lényegében filmszerű valóságból jöttek létre. Természetesen mindaz, ami ezekre a gépalkatrészekre vonatkozik, az áll a többi ilyen "más dimenzióju" képekre is. Mindebből következik, hogy ezek a képek akkor válnak nagyobb jelentőségűvé, ha közelmaraadnak a való élet anyagához, amelyből származnak, hiszen csak így várható, hogy betöltsék azt a feltáró funkciót, amely a filmnek sajátossága.

Amikor a film oly sokat foglalkozik a kicsiny dolgokkal, igen sok közös vonása van a tudománnyal. A tudomány is felbontja az anyagi jelenségeket egész piciny részekre és ilymódon érthetővé teszi számunkra azokat a hatalmas energiákat, amelyek az anyag apró összetevőinek mozgásában rejlenek. Magától értetődően jó párhuzamot találunk ilyen vonatkozásban a természetet bemutató filmekben. Arra is van itt lehetőség, hogy az adott egész részrebontása helyett a film éppen azt mutatja be, hogy az apró kis részek, mozgások, növekedések miképp állnak össze, hogy azután kialakuljon az egész. Igazán nem meglepő, hogy korunkban, amely annyira átitatott tudományos érdeklődéssel, mindez a filmben – amely e korszaknak szülötte – ugyancsak erősen megnyilvánul. Érdekes, hogy ugyanazok az eszmék és hatóerők, amelyek a film kialakulását előmozdították, nyomot hagytak PROUST regényében is. Ugyanugy, mint a film, PROUST is egyre visszatér arra, hogy premier plano-kat alkalmazzon. Egészen filmszerűen nagyítja meg a valóság apró összetevőit, elemeit, mintha csak az a vágy hajtáná, hogy meglegelje bennük az életet jelentő robbanékony erők forrását.

A nagy. Ha sorra vesszük a nagy tárgyakat, nagy látványokat, mint amilyen például egy hatalmas alföld, akkor különös figyelmet kell szentelnünk a tömegek témájának. Kétségtelen, hogy már a császári Róma számolt a tömegekkel, de modern értelemben csak az ipari forradalom nyomán jelentek meg a történelmi színen. Ekkor váltak elsőrendű fontosságú társadalmi erővé. Walter BENJAMIN megjegyzi, hogy abban az időszakban, amely egybeesett a fényképezés kifejlődésével, a mozgó tömegek látványa még mindig olyan látvány volt, amelyhez a szemeknek és az idegeknek hozzá kellett szokni. A kortársak megállapításai, úgy tűnik egybevágóak az említett megfigyeléseivel. BEAUDELAIRE "A romlás virágai"-ban mindenkor jelen van a párizsi tömeg, kaleidoszkopszerű hatásokat hozva létre. POE "Man of the Crowd"-jában a gázvilágította londoni utcát megtöltő, túlekedő sokaság szinte egymást követő áramutések hatásával jelentkezik.

A tömegek felszínre emelkedésének idején ez az óriás lény új és nyugtalanító élményt jelentett. Amint várható volt, a hagyományos művészetek nem voltak képesek átfigni, ábrázolni. Ami nekik nem sikerült, azt valószínűleg meg könnyen a fényképezés, hiszen technikailag képes volt arra, hogy a tömegeket, mint pillanatonként változó aglomerátumot ábrázolja. Bizonyos értelemben azonban csak a film jelentette e téren a beteljesedést, mert mozgás közben tudta a tömeget ábrázolni. Annak lehetünk itt tanúi, hogy az ábrázolás eszköze szinte egyidejűleg jött létre avval, aminek ábrázolása legfőbb feladatai közé tartozik. Így aztán kezdettől fogva erős volt a kapcsolat a fényképezésben és a filmben is a tömegábrázolással. Nem tekinthető pusztán véletlennek, hogy a legelső LUMIERE-filmek munkások tömegét mutatták be és azt a zűrzavart, amely az állomáson látható egy vonat érkezése, illetve elindulásakor. A korai olasz filmek is feldolgozták ezt a témát, hatásuk megmutatkozott abban is, ahogy D.W.GRIFFITH bemutatta, miképp lehet a tömegeket filmszerűen ábrázolni. Az oroszok tanultak tőle és módszerét saját elképzeléseik szerint alkalmazták.

Az a tény, hogy a nagy egységek éppen annyira hozzáférhetetlenek, alkalmatlanok a színpad számára, mint a kicsiny tárgyak, a nagy látványokat is a filmszerű dolgok közé sorolja. Minden nagy kiterjedésű tárgy - vegyünk például egy látképet - megörökíthető távoli felvétellel, de annak ellenére, hogy az ilyen képek jelentősek GRIFFITH filmjeiben, az ábrázolásnak ez a típusa ritkán képes a szóbanforgó jelenséget a maga teljességében ábrázolni. Marad még valami hiányérzetünk, valami, amit a totális kép nem tudott számunkra feltárni. A film szempontjából annyiban különböznek a nagy dolgok a kicsinyektől, hogy az előbbit csak több kép kombinálásával lehet teljesen feldolgozni, olyan képekkel, amelyeket különböző távolságból vettek fel. Ha a filmen akarunk valamely hatalmas tájat lényegében megragadni, akkor kicsit hasonlóvá kell válnunk egy turistához, aki megy, mendégél a tájban, tekintete jobbra-balra kalandozik, míg végül is a teljes kép a számos részlet egyesítéséből alakul ki benne. Vagy vegyünk például egy utcai tüntetést. "Ahhoz, hogy világos és határozott benyomásunk legyen a tüntetésről" - mondja PUDOVKIN - "nekünk, a szemlélőnek bizonyos cselekedeteket kell végrehajtanunk. Először is fel kell másznunk egy háztetőre, hogy onnan a felvonulás egészét áttekinthessük, megmutathassuk, nagyságát felmérhessük. Azután le kell jönni és ki kell tekinteni valamely első emeleti ablakon át, hogy elolvashassuk, milyen feliratokat is visznek magukkal a tüntetők. Végül azután el kell vegyülnünk a tömegben, hogy az egyes résztvevők külső megjelenéséről is fogalmat nyerjünk."

Mindezeknek a követelményeknek eleget tehetünk úgy is, hogy a felvétel egyhuzamban, folyamatosan történik, a felvevőgép mozog és egymásután örökíti meg a különböző alkotóelemeket. A legegyszerűbb, a legszokásosabb folyamat azonban az, amikor közeli és távoli felvételek szinte egymással szembeállítva követik egymást. Az, hogy az ilyen sorozat közeli vagy távoli felvétellel kezdődik-e és hogy egyáltalán hány képből tevődik össze, tulajdonképpen lényegtelen. A lényeg az, hogy a képek olyan mozgás résztvevőjévé tegyék a nézőt, hogy képessé váljék az utcai tüntetés vagy bármely más hatalmas méretű jelenség teljességének megragadására. - Bár a filmszerkesztésnek ez a módja különösképpen a nagy méretek ábrázolásánál kerül előtérbe, ugyanerre a módszerre szükség van akkor is, amikor normális méretű jelenségeket kívánunk körülírni, meghatározni. GRIFFITH például csak azután mutatja Annie arcát közelről, miután előbb már bemutatta teljes alakját, és így a két vagy több felvétel összehatásából alakul ki a teljes kép. A távoli - közeli - majd megint távoli felvételek váltakozó sora a filmszerkesztésnek egyik alapja.

Az említett váltakozó képsor ismét csak rámutat arra a hasonlóságra, amely a filmszerű és a tudományos eljárások között fennáll. A tudomány is kijelent bizonyos elveket, amelyek a világmindenség vagy annak valamely részére vonatkoznak, ezekből következtetéseket von le, majd pedig kísérletekkel és megfigyelésekkel törekszik az előbbieik igazolására. A fizikai világmindenség tulajdonképpen teljes egészében meghatározhatatlan és így az em-

litett folyamat végtelen, egyre újabb feltevéseket, újabb igazoló bizonyítások követnek. Olyan tények merülnek fel, amelyek nem vágnak egybe az eredeti megállapítással, aminek következtében újabb megállapításokat kell kialakítani és azokat ismét ki kell próbálni, be kell bizonyítani, és így tovább. Ugy is mondhatjuk mindezt, hogy állandó mozgást tapasztalunk, amely egyrészről az összetett, komplex egységek feltételezett tulajdonságaitól és alkotóelemek tulajdonságainak megállapításáig halad és e mozgásnak hasonlósága a filmszerkesztés közeli - távoli - közeli felvétel stb. képsorával pontosan abban a közös törekvésben rejlik, amelynek célja megérteni, megismerni a különböző hatalmas egységeket, lényegében magát a természetet.

A tovatűnő jelenségek

A rendszerint észre nem vett, nem látható dolgok második csoportjába tartoznak azok a jelenségek, amelyeknek igen elmuló, tovatűnő jellege van. Idetartoznak azok a futó impressziók, amelyeket leggyakrabban így jellemezték: "egy tovasuhanó felhő árnyéka a fűvön, egy falevél moccanása a szellő hatására". Bármennyire is pillanatnyiak, álomszerűek ezek az alkotóelemek, hatásuk még sokáig felrémlik a mozilátogatóban, még akkor is élő az emlékü, amikor maga a film története már feledésbe merült. Száguldó lovak sörénye - talán inkább elmosódott szálakról, vonalakról beszélhetünk, mint sörénnyről - Fred NIBLO: BEN HURjának kocsiverseny-jelenetében épp annyira feledhetetlen, mint az, ahogyan a világító rakéták át-, meg átszelik az éjszaka sötétjét a DESERT VICTORYban. A filmfelvevőgép, úgy tűnik részrehajló környezetünk kevésbé állandó elemei iránt. Egészen nyilvánvaló, hogy az utca az, ahol az ilyen jellegű impressziók elébük tárulnak. Az ilyen futó pillanatnyi dolgok megragadásával kapcsolatban írja ARAGON: "A film néhány év alatt közelebb vitt bennünket az ember megismeréséhez, mint a festészet több évszázadon át: alig észrevehető arckifejezéseket, olyan helyzeteket látunk, amelyek szinte hihetetlenek, de mégis valódiak, elbűvölő és utálatos dolgoknak lehettünk tanúi."

Vannak azután olyan mozgások, amelyeknek észlelése a különböző filmtechnikák alkalmazása nélkül egyáltalán nem volna lehetséges. A gyorsított felvétel, amely igen lassu és ezért szinte megfigyelhetetlen fejlődést tár elénk, mint amilyen például a növények növekedése, ugyanolyan jelentőséggel bír ilyen szempontból, mint a lassított felvétel, amely olyasmit mutat be a nézőnek, amit az eredeti mozgás sebessége miatt nem tudott volna megfigyelni. Éppen úgy, mint az erős premier plan képek, a filmtechnikának e módszerei is "a valóságnak egyik dimenziójába" vezetnek. Ha azt látjuk, amint a fűszálak növekedés közben átfurják a földet, vagy azt, hogy a versenyfutók lábai lassított felvételen mozognak, akkor e dolgok külső megjelenése egészen szokatlan, bizarr képeket, formákat mutat, amelyek mind eltérnek az általunk ismert valóságtól. A lassított felvételek párhuzamba hozhatók a közel-felvételekkel, hiszen ezek ugyeszlván időbeli premier planok, ugyan-

azt valószínűsítják meg időben, amit a közel-felvételek térben. Hogy mégis miért használják a lassított felvételeket ritkábban, - ennek talán az az oka, hogy a térbeli jelenségek megnagyítása valahogy természetesebbnek tűnik, mint egy adott időszak kitágítása. /Az is megfigyelhető, hogy a filmek készítői gyakrabban alkalmazzák a lassított felvételt, mint a gyorsítottat, talán azért, mert az nem igényel olyan sok, körülményes előkészületet./

Épp úgy, mint a már említett, a valóságtól eltérő, u.n. "kiagyalt valóságot" mutató képek, a lassított felvételeknek, de néha a gyorsítottaknak is, nagy szerepük lehet az irreális, kísérletező filmekben. Itt is megállapíthatjuk, hogy a lassított-gyorsított technika akkor kerül filmszerű alkalmazásra, ha bizonyos feltáró funkciót tölt be, olyan összefüggések közepette, amelyek mind a fizikai lét megismerése fel tendálnak. Ezt az álláspontot foglalta el Jean EPSTEIN is, aki oly nagy érdeklődéssel foglalkozott a "más dimenzió valóságának" lehetőségeivel. Lassított felvételen bemutatott hullámokra és gyorsított felvételen bemutatott felhőmozgásokra utalva, megállapította, hogy ezek a megrököndítő furcsa látványok "mégis csak azt a világot ábrázolják, amelyben élünk, mégha bizonyos szokatlan perspektívából tesszik is azt".

Az emberi megfigyelés kihagy bizonyos részleteket

A rendszerint észre nem vett dolgok harmadik csoportjába azok a jelenségek tartoznak, amelyek észlelésében szokásaink, előítéleteink akadályoznak meg bennünket. Hogy a kulturális színvonal és a szokás milyen nagy szerepet játszik ilyen szempontból, azt igen jól illusztrálja az a beszámoló, amely egy olyan filmmel kapcsolatban készült, amelyet afrikai bennszülöttekről készítettek és a helyszínen számukra mindjárt le is vetítettek. A bennszülött nézők, amelyek most először láttak filmet, igen sokat beszéltek egy bizonyos csirkéről, amely szerintük eleséget szedegetett a sárból. Maga a film készítője egyáltalán nem tudott erről a csirkéről és többször is le kellett vetítenie a filmet, amíg végülis felfedezte azt: a csirke csak egy futó pillanatra jelent meg a kép sarkában és azután már többször nem is volt látható.

A következőkben felsorolásra kerülő típusok azért filmszerű tárgyak, mert egyébként a mindennapi életben makacsul elkerülik figyelmünket.

A konvencionálistól eltérő képkivágások. - A film rámutathat olyan összetevőkre a való életnek, amelyeket egyébként a megszokottság szinte láthatatlanná tesz számunkra. Képzeljünk például el egy férfit egy szobában. Általában megszoktuk, hogy az emberi alakot egészében nézzük és ezért igen nagy erőfeszítésbe kerülne az, hogy ettől eltérő képkivágást figyeljünk meg, például egy olyan egységet, amely jobb vállát, karját, a butorok egy-egy darabkáját és a fal egy kis részét mutatja. Viszont a fényképezés, és a film még sokkal hatásosabban éppen az ilyen részletek meglátására tesz bennünket képessé. A filmfelvevőgép képes megszokott dolgokat szinte kie-

melni környezetükből egyszerűen azzal, hogy körbejár, tekintetünket körbe vezeti és így előzőleg számunkra láthatatlan összefüggéseket tesz világossá. Ezek a könnyen felszínrehozható kapcsolatok szinte az ismert dolgok mögött rejtőznek és áttűnnek könnyebben meghatározható összefüggéseiken. A JAZZ DANCE című filmben például igen sok olyan jelenet van, amely emberi torzokat, ruha-részleteket, külön-külön végtagokat és meggyújtást mutat be - olyan formákat, amelyek szinte felismerhetetlenek. Ez a film, miközben a fizikai valóságot ábrázolja, félig-meddig absztrakt jelenségeket is bemutat. Az ilyen képkalkító elemek néha disztójjellegűvé válnak, így például AZ AKARAT GYŐZELME című náci propaganda filmben a mozgó zászlók gyönyörű mintává egyesülnek, amint megtöltik a vásznat.

Az észre nem vett dolgok. - Igen sok olyan tárgy van, amelyet egyszerűen azért nem veszünk észre, mert sohasem jut eszünkbe, hogy figyelmünket arra irányítsuk. A legtöbb ember egyszerűen hátat fordít a szeméttvödröknek és figyelemre se méltatja a földön levő szemetet, vagy azt, amelyet éppmost dobott el. A filmnek nincsenek ilyen gátlásai, sőt éppen ellenkezőleg. Amit rendszerint inkább semmibe veszünk, az éppen azért jelentőségteljesebbé válik a filmben. RUTTMANN:BERLIN című filmjében igen sok szennyecsatornát, szeméttel teleszórt utcát látunk és CAVALCANTI: RIEN QUE LES HEURES filmjében is sok a szemét. Az ilyen felvételek gyakran előfordulnak, amikor a cselekmény ezt megköveteli, de az is gyakori, hogy éppen a filmnek ilyen irányu hajlama veszi rá az alkotókat, hogy a cselekményt, a helyszínt úgy válasszák meg, hogy a felvevőgépnek alkalma nyíljon az ilyen irányú kíváncsiság kielégítésére, a rongyszédő szemazögéből mutatva a világot. Gondoljunk csak a régi néma filmkomédiákra, mint például CHAPLIN: KUTYAÉLETJÉRE, vagy olyan filmekre, amelyeknek tárgya a bűn, a háború vagy a nyomor. Az ilyen képek különösen hatásosak, ha olyan látványok után következnek, amelyekben az élet örömei tobzódnak és a filmalkotók gyakran ki is használják az ilyen kontrasztban rejlő lehetőségeket, bemutatva a szint valamely pompás ünnepség közepette és később, amikor az ünnepség már befejeződött. A bankett végetért, mindenki hazament, gyűrött abroszok, félig kiürített poharak, gusztustalan tányérok láthatók csak. Sok ilyen jelenetet találunk a klasszikus amerikai gengszter-filmben. SCARFACE kezdő jelenetében egy vendéglőt látunk a hajnali órákban az éjszakai orgia maradványaival. STERNBERG: UNDERWORLDjében a gengszterek bálja után Bencroft ott támoilyog a visszamaradt konfetti és szerpentin-szalagok zürzavara közepette.

Ami nagyon is megszokott. - Azt sem vesszük észre, ami túlságosan hozzátartozik mindennapi életünkhöz. Az ilyen dolgoktól nem viszolygunk, mint az előbbi bekezdésben említettektől, csak éppen semmi figyelmet sem szentelünk rájuk. Megszokott arcok, az utcák, amelyekben minden nap megfordulunk, a ház, amelyben élünk, - úgy hozzánk tartoznak mindezek, mint a bőrtünk és mert kívülről ismerjük őket, éppen azért nem ismerjük mindezeket a szemünkkel. Belekerültek létünk körébe és megszűntek olyan tárgyak lenni, amelyeket észlelünk, amelyekre figyelünk. Valójában megbénítana bennünket, ha fi-

gyelmünket rájuk irányítanánk. Vegyünk csak mindennek alátámasztására egy közismert tapasztalatot. Ha valaki belép a szobájába, azonnal észlel bizonyos zavart ha távollétében ott valami változás történt. De ha rá akar jönni, hogy micsoda a változás, akkor abba kell hagynia a megszokott tevékenységét és szándékosan, aprólékosan - mintha idegen, látogató volna - kell megvizsgálnia mindent sorjában, amíg aztán végül rájön, hogy hol történt változás. PROUST könyvében is az elbeszélő ugyanilyen elidegenedést tapasztal, amikor nagyanyját hirtelenül nem olyannak látja, mint amilyennek eddig gondolta, hanem olyannak, amilyen valójában, olyannak, mint amilyennek egy idegen látná őt. A fényképi hasonlóság itt különválasztódott az illető álmaiktól és emlékeiktől.

Az ilyen folyamatokat a film igen sokszor indítja meg a nézőben. Elidegeníti bennünket környezetünkől azáltal, hogy bemutatja azt. Egyre visszatérő jelenetsor a filmekben az, hogy két vagy több ember beszélget egymással és e beszélgetés közepette a felvevőgép - az elhangzó szavakkal szinte nem is törődve - lassan ide-odavezeti tekintetünket a szobában, hogy megfigyeljük az egyes arcokat, az egyes butorokat. Bár mit is jelent ez a módszer, az adott film összefüggésében, mindenképpen arra az eredményre vezet, hogy egy jól ismert teljes helyzetet felbont és ráirányítja a néző figyelmét olyan jelenségekre, amelyeket előzőleg elhanyagolt, amelyeket mint a helyzet magától értetődő összetevőjét eddig semmibe se vett. Amint a gép így körbeforog, függönyök válnak beszédessé, és szemek mondják el saját külön történetüket. Ez az út a megszokottban bennerejlő szokatlanhoz vezet el. Milyen sokszor történik meg, hogy utcasarkokat, épületeket látunk a filmben, a tájat, amelyet amióta élünk ismerjük, természetesen most is felismerjük a látványt, de mégis az első észlelés impresszióját éljük át. VIGO: ZERO DE CONDUITE c. filmjének kezdetén fiukat látunk, amint vonaton utaznak viseza az iskolába. Egyszerű utazást látunk itt? VIGONak sikerült úgy átalakítania a megszokott vasuti kocsit, hogy szinte valami varázsos sátrát látunk, amelyben a két fiu, dicsekvésektől és tréfálkozástól megrészesgültén szinte e levegőben lebeg.

Ezt az átalakulást részben olyan módszerekkel éri el, amelyek fotográfusok és egyben filmszerzők is és amelyekre érdemes némi figyelmet fordítani. Ez a szokatlan szemszögből történő felvételek módszere. VIGO itt-ott részletesen mutatja a vasuti kocsit, alulról, úgy hogy az egész helység szinte áramlik a szivarfüst félhomályában és kis léggömbök mozognak ide-oda a fiuk sápadt arca előtt. Proust is felismerte ezt a módszert, amelynek révén befolyásolatlanul, mintegy idegenként nézhetjük a dolgokat. Bizonyos közkedvelt fényképekről szólva azt írja, hogy e képek "általában valamely megszokott dolgot mutatnak be szokatlan formában, úgy hogy olyan képet látunk, amely egészen szokatlan, de mégis hű a természethez, kétszeres tehát a mehökkentő hatása, mert kiemel bennünket a megszokottból, de ugyanakkor felidéz a korábbi impresszióinkat is." Hogy előbbi meghatározását konkretizálja, hivatkozik egy képre, amely egy katedrálisat ábrázol, de nem a meg-

szokott módon a város közepén, hanem olyan módszerrel fényképezve, hogy "a székesegyház harmincszor olyan magasnak látszik, mint a házak." - Általában megfigyelhető, hogy az arcon végzett igen csekély maszkirozás is milyen nagy mértékben meg tudja változtatni az illető megjelenését. Ugyanigy a szokásos perspektívától való csekély eltérések is hasonló eredménnyel járnak. René CLAIR egy cikkében Jean EPSTEIN: COEUR FIDÈLE című filmjével foglalkozva, - utalva az abban gyakran alkalmazott szokatlan felvételi helyzetre - azon tűnődik, hogy a filmrendezők miért is használnak olyan sokféle trükköt, amikor pedig "a felvevőgép egyszerű döntésével is igen sok érdekes hatást valósíthatnak meg". Éppen azért, mert a gép döntésének ez a módszere képes a dolgok metamorfózisát előidézni, gyakran azt alkalmazzák propaganda célokból. Arra is fennáll mindenkor a lehetőség, hogy az ilyen felvételek a "kiagyalt valóság" képeivé váljanak.

Ha az ember olyan dolgokkal kerül szembe, amelyek évekkal ezelőtt teljesen hozzátartoztak életéhez, akkor ez a találkozás igen erős hatást gyakorol rá. Ebből következik, hogy az olyan filmek, amelyek felelevenítik a régi életet, ugyancsak hatásosak. Nem kell, hogy az illető saját gyermekkorát mutassa a film, hiszen a gyermeki élmények valójában keverednek a saját megfigyelésekkel, a képeskönyvek és a nagymama meséi által életrekelített emlékekkel. Ilyen multat idéző filmek THE GOLDEN TWENTIES, 50 YEARS BEFORE YOUR EYES, PARIS 1900, amelyeket 1950-ben állítottak össze hiteles hirdatókból, korabeli játékfilmekből és fényképekből, azokat a szokásokat és azt a divatot mutatják, amelyet akkor minden megjegyzés nélkül elfogadtak. Manapság viszont a néző úgy érzi, nevetnie kell a nevetséges kalapok, butorokkal teletömött szobák és a furcsa gesztusok láttán, amelyeket az igazsághoz hű felvevőgép elébe tár. Amint így nevet a néző, kénytelen azonban arra is rádöbbsen bizonyos borzongással, hogy egyszerre csak saját életének rég elhagyott lomtárában jár. Anélkül, hogy akkor tudott volna róla, ő maga élt abban a bizonyos környezetben, ő maga gyakorolta, elfogadta azokat a szokásokat, amelyek most olyan furának tűnnek számára. A felvevő gép egy villanással megmutatja korábbi életünk környezetét, kellékeit, megfosztva azokat eredeti jelentőségüktől, hogy most úgy látjuk őket, amilyeneknek tényleg a valóságban.

Nem úgy mint a festmények, a filmek gyakran ösztönöznek bennünket ilyen dekomponálásra, hiszen annyira kedvelik a még eddig fel nem dolgozott nyersanyagok elibéktárását. E filmek hatása abban rejlik, hogy közvetlen közelbe hozzák hozzánk azt a kezdetleges, gubószerű világot, ahonnan jöttünk, mindazokat a tárgyakat, amelyek társaink voltak azokban az elmúlt években. Mindazt, ami legmegszokottabb környezetünkhöz tartozott, amire spontán reagáltunk, most mint idegenszerűt látjuk. Amikor e régi képeket mókásnak érezzük, ugyanakkor olyan érzelmek is feltörnek bennünk, amelyekben legbensőbb lényünk hirtelen felszínrehozásának ijedtsége keveredik bizonyos nosztalgikus melankóliával az idő elkerülhetetlen mulásának következtében. Igen sok film, ezek között René CLAIR: FLORENTIN KALAPja és a LES

DEUX TIMIDES című filmje, valamint számos viktoriánus korban játszódó dráma, mind a közeli és távoli dolgok keveredésének ezt a páratlan varázását hozza eléink, annak a jelennek és multnak keveredését, amelyen túl a történelem birodalma kezdődik.

Tudatunkat megbénító jelenségek

Természeti katasztrófák, háborús események, testi erőszak és rémület, nemi kicsapongások és a halállal kapcsolatos események, mind olyanok, hogy bizonyos mértékig megbénítják tudatunkat. Senki, aki tanuja volt valamilyen eseménynek - és még kevésbé az, aki részt is vett benne - nem vállalkozhat arra, hogy pontosan elmondja, mit látott. Tekintettel arra, hogy mindezek a megnyilvánulások a természet nyers erői vagy megrázó emberi események által előidézett jelenségek, mind a fizikai valóság körébe tartoznak és így fokozottan a filmszerű témákhoz sorolhatjuk valamennyiüket. Csakis a felvevőgép képes torzítás nélkül bemutatni az ilyen jelenségeket.

A tények azt mutatják, hogy a film mindig is hajlamos volt arra, hogy az ilyen típusú eseményeket megörökítse. Szinte alig találunk olyan híradót, amely ne foglalkozna előszeretettel valamely árvíz pusztításaival, szélvész rombolásával, repülőgép katasztrófával, vagy bármely más ilyen akoriban történt eseménnyel. Ugyanez vonatkozik a játékfilmekre is. A legelső filmszalagok közé tartozik az, amely a skótok királynőjének kivégzését mutatja be. /1895./ A hóhér levágja a királynő fejét, majd magasra tartja úgy, hogy a néző nem kerülheti el, hogy meg ne nézze ezt a rémes látványt. Pornografikus motívumok is jelentkeztek már az első filmek idejében is. A film fejlődésének útja során számos esetben mutattak be részletesen katasztrófákat és borzongató eseményeket. Vegyük csak úgy találmányra például a DOVZSENKO: ARZENÁLjában és PABST: WEST FRONT 1918 c. filmjében bemutatott háborús rémségeket, vagy azt a rettenetes kivégzési képsort, amely a VIHAR MEXICO FELETT című filmben volt látható. Ez a film EISENSTEIN mexicói anyagából készült. / A SAN FRANCISCOban földrengést láthattunk, ROSSELLINI: RÓMA NYILT VÁROSában kínzást, AZ UTOLSÓ ÁLLOMÁS című filmben a lengyelországi náci koncentrációs táborok rémségeit és BUNUEL LOS OLIVADOS c. filmjében azt, ahogy fiatal huliságok bántalmaznak egy nyomorékot.

Tekintettel arra, hogy a film mindenkor sokat foglalkozott az ilyen rémségekkel, gyakran felmerül az a vád, hogy olcsó szenzációhajhászásra törekszik. Ezt a véleményt valóban alátámasztja az a tény, hogy a filmek rendszerint sokkal tovább időznek az ilyen szenzációs jeleneteknél, mintsem azt bármely erkölcsi szempont indokolttá tenné és valóban sokszor úgy tűnik, csak keresik az alkalmat, hogy valamely vad gyilkosságot, vagy hasonlót mutathassanak be.

A film védelmére fel lehet hozni azt az érvet, hogy nem lehetne az a tömegekre ható művészet, ha nem tudna produkálni elképesztő szenzációkat,

hiszen e tekintetben csupán igen régi tradíciókat folytat. Az emberek már egész régi időktől kezdve kívánták az olyan látványosságokat, amelyek révén átélhették egy-egy tűzvész dühűségét, a kegyetlenség tulkapásait és a korlátlan testi vágyat. Olyan előadást kívántak, amely megrázza, megdöbbenet, elbűvölje a nézőt.

A fenti érvelés azonban téves uton jár. A lényeg az, hogy a film nem folytatja, vagy utánozza egyszerűen az ókori gladiátorküzdelmeket vagy a grand guignolt, hanem jelentős újat is hoz: láthatóvá teszi azt, ami rendszerint a belső izgalom elvakultságába fullad. Természetesen az ilyen feltáró funkció akkor tekinthető inkább filmszerűnek, ha tényleges katasztrófákról, rémségekről van szó. Amikor ROSSELLINI és BUNUEL a szadista jelenetek részletezésével arra kényszerítik a nézőt, hogy befogadja ezeket a visszataszító látványokat, ugyanakkor azt is éreztetik vele, hogy a be nem csapható felfelvőgéppel itt a való élet eseményeit öröklítette meg. A huszas években az orosz filmek azonkívül, hogy igyekeznek kifejezésre juttatni propagandikus mondanivalóikat, a valóságos tömegek felkeléseit tárják elének és e témának érzelmi és térbeli szempontból egyaránt nagyméretű volta kétszeresen is filmszerű ábrázolást kíván, hogy egyáltalán érzékelhető legyen.

A film tehát arra törekszik, hogy izgatott szemtanukból tudatos megfigyelőkké változtasson át bennünket. Semmi sem lehet indokoltabb, mint hogy e törekvése során nincsenek gátlásai az olyan látványokkal kapcsolatban, amelyek megrázóak. A film tehát ilymódon eléri azt, hogy ne csakjuk be szemünket "a dolgok vakító árama közepette."

A valóság különleges látásmódja

A fizikai valóságot úgy is bemutatthatja a film, ahogy azt szélsőséges lelkiállapotban lévő személyek észlelik, örületben vagy más külső-belső zavaró körülmények közepette. Ha például az ilyen lelkiállapotot valamely erőszakos cselekedet hozza létre, akkor a felfelvőgép gyakran arra törekszik, hogy olyan képeket mutasson be, amilyeneket a felzaklatott szemtanu vagy az esemény egyik résztvevője alkot az incidensről. Ezek a képek is a filmszerű témák közé tartoznak. Az ilyen képek, a higgadt kívülálló szemlélő szempontjából torzítottak és ez a torzítás attól függ, hogy milyen lelkiállapot játszott közre létrehozásában.

EIZENSTEIN: TIZ NAP, AMELY MEGRÁZTA A VILÁGOT /OKTÓBER/ -ben olyan fizikai világmindenséget alkot, amely ujjongó örömet tükröz. Az esemény a következőképp alakul: az októberi forradalom kezdetén a munkások küldötteinek sikerül áthozni oldalukra a kozákok egy csapatát. A kozákok visszadugják hüvelyekbe díszes kardjaikat és azután a két csoport túlárado örömben bártkozik. Tánc következik, amelynek során EIZENSTEIN egyre gyorsuló montázssal úgy mutatja a világot, ahogy azt a résztvevők a szinte önkívületbe emelkedő öröm közepette átélnek. A táncosok és a nézők alakja egybefolyik és

a közvetlen környezet egyes részeivel egyesül vad forgatagban. EISENSTEIN egész tökéletesen ragadja meg ezt az eseményt egy olyan képsorban, amely egyre gyorsuló extázisban mutatja a kozákok táncoló lábait, a munkások másfajta táncát, tapsoló tenyereket és a különböző kacagó arcokat.

Ha viszont valakit a rémület kerit hatalmába, akkor nevetés grimaszá válik, zavarodottsága félelemmel telített merevséggé változik. Legalábbis így látjuk ezt METZNER Ernő: ÜBERFALL című filmjében, a főszereplő nyomorult kis ember, akire egyszer rámosolyog a szerencse: az utcán talál egy pénzdarabot, ezzel hazard kártyajátékba kezd és rövidesen hatalmas nyeregséggel, tömött pénztárcával távozik. Követi őt azonban egy mindenre képes vagány és a közöttük lévő távolság egyre csökken. Az ember úgy megrémül, hogy most már minden elébekerülő tárgyban, épületben, ellenséget vél felfedezni: a földalatti lejárója sötét csapdaként tátong és a dűledező házikók is mind mintha fenyegetően közelednének hozzá. /Érdemes itt megemlítenünk, hogy a film alkotói mindezt, legnagyobb részét, megfelelő fotografiai eszközökkel fejezik ki./ Ideiglenes nyugalmat jelent az üldözött számára az, hogy egy utcalány befogadja szobájába, de mégis tudja, hogy amint innen elmegy, az utcán leselkedik rá a veszély. Ime, a függöny is megmoccan, tehát itt sincs biztonságban. A tükörbe néz és onnan eltorzult, álarcszerű, merev arcvonások tükröződnek.

Antonio PETRUCCI:

JEGYZETEK A FILMMŰVÉSZET NYELVEZETÉRŐL

II.rész +

Idő és ritmus

I.

"Az idő a mozgás számozása az előbb és az utóbb rendjében"

ARISTOTELES

ARISTOTELES meghatározását SZENT TAMÁS és a skolasztikusok elfogadták. SZENT ÁGOSTON azonban már jóval előttük, hosszan, a gyötrődésig tépelődött ezen a problémán: "valósággal felörlődtem az általam nem ismert idők egymásutánjában." Talán ő volt az, aki elsőnek sejtette meg az idő, a tér és a mozgás fogalmainak relativitását. /"Mérem az időt, ezt tudom; de nem mérem a jövőt, mely még nem létezik; nem mérem a jelent, melynek nincs kiterjedése; nem mérem a múltat, amely immár nem létezik."/

A Vallomások XI. könyvének 27. fejezetében van egy oldalnyi szöveg, amelyre csak kevesen emlékeznek. Pedig az itt leírtak alapját képezhetnék a modern filozófiának: "Mi mérjük az időt, ámde csak akkor, midőn elért hozzánk, nem is azt, amely már elmúlt, azt sem, melynek nincs kiterjedése. Végül az az idő sem mérhető, melyet nem határoznak meg pontos korlátok. Itt tehát mi nem mérjük a jövőt sem a múltat, sem pedig az időt múlása közben: és mégis mérjük az időt. "Deus creator omnium". - Ez egy nyolc szótagos verssor, amelyben a hosszú és a rövid szótagok váltakoznak. A négy rövid szótag, vagyis az első, a harmadik, az ötödik, a hetedik, a hosszúaknak pontosan a felét teszi ki. Ezek: a második, a negyedik, a hatodik, a nyolcadik. Ezen utóbbiak mindegyike amazokhoz viszonyítva pontosan kétezer annyi ideig tart. Én kiejtem őket, azután újra kiejtem őket és valóban így van, amint azt értelmem világosan fel is fogja. Értelmem világosan közli velem, hogy a hosszú szótagot rövid szótaggal mérem. Ismeretes előttem az is, hogy a hosszú a rövidnek időbelileg kétszerese. Mivel azonban az egyiket a másik után ejtjük ki, hogyan érhetem el, hogy a hosszút követő rövidet rögzítsem, majd megmérve azt, összehasonlítsam a hosszúval s így bizonyítsam be, hogy ez kétszerese a rövidnek. Hogyan valósíthatom ezt meg? Hi-

+ Az I. rész megjelent a FILMKULTURA 1962. 13.számában.

szen a hosszú szótag csak akkor kezd hangzani, amikor a rövid már elhallgatott. S vajjon a hosszú szótagot mérhetem-e akkor, amikor jelen van? Ugyanakkor viszont nem mérhetem, ha még nem fejeződött be. Ám a befejeződése egyben azt is jelenti, hogy belehull a múltba.

Mit mérek hát akkor? Hol van az a rövid szótag, amely mértékegységül szolgál? Hol az a hosszú, amelyet meg akarok mérni? Mindketten elhangzottak, aztán elrepültek, elmúltak, immár nem léteznek. És én mégis mérem őket, s azzal a biztonsággal, amely csak a gyakorlott értelemről eredhet, azt állítom, hogy az első időbeli kiterjedése tekintetében fele a másikkal. Mindezt azonban csak azért mondhatom, mert már elmúltak, végetértek. Így tehát nem is őket mérem, hanem csupán olyasvalamit, ami belerögződött tudatomomba.

Te benned - ó lelkem - mérem én az időt. Ne zavarj. Pontosabban szölvén, ne zavarj meg benyomásaid kavargásával. Hisz te benned megragadom és mérem az időt. A benyomást, amely benned megmaradt az elmúló eseményekből s mely akkor is tart, amikor ezek már nincsenek, ezt mérem jelenként, nem pedig azokat a dolgokat, amelyek elmúlva ezt a benyomást meghagyták. Így tehát ez az a bizonyos dolog, amelyet én lemérek, amikor az időt mérem. Ám ezek után azt kell mondanom: vagy ez az idő, vagy pedig én nem tudom az időt mérni.

S vajjon mi történik akkor, amikor a csendet mérjük? Amikor azt mondjuk, hogy az a bizonyos meghatározott idejű csend annyi ideig tartott, mint egy bizonyos hang, vajjon ilyenkor nem a hang mértéke-e az irányadó? Mintha a csend maga is valami hang lenne, mert az idő kiterjedésében csak a hanggal jelölhetjük meg a csend által bekövetkezett szüneteket. Hang sem szóval, szó sem hallatszik, mi azonban gondolatunkban a verseknek, verssoroknak, előadásoknak mindenfajta mozgással kapcsolatos tulajdonságokat kölcsönzünk s mindezeknek relatív időtartamát megint csak oly módon fejezhetjük ki, mintha szavak hangzanának el. Ha valaki igen hosszú hangot kívál hallatni és gondolatában igyekszik meghatározni ennek időtartamát, közben magában olyan időtartamot tölt el, amely megfelel a kitűzött végső pontig tartó időnek. Sőt továbbmenőleg a már kiadott hang rezonál is, ami pedig rezonál, az fenn is marad. S ily módon teljesedik ki a múltban a jövő, a jelen kiterjesztése által. A jövő csökken, nő a múlt, míg végülis a jövő kimerülésével minden múlttá válik. Miként csökkenhet és fogyhat el azonban az a jövő, amely még nem is létezik? Miképpen növekedhet az a múlt, amely már nem létezik? Miképpen történhet mindez, ha csak nem úgy, hogy az agyban, amelyben ez a bonyolult folyamat lezajlik, mindhárom forma megtalálható. A lélek vár, figyel, emlékezik. S ily módon mindaz, amire a jelenben vár, hogy a dolgok fejlődése következtében bekövetkezzék, megtörténte után a múltba száll s emlékké lesz. Vajjon ki tagadhatná, hogy a jövő még nem létezik? A lélekben azonban él a jövővel kapcsolatos várakozás. Ki tagadhatná, hogy a múlt már nem létezik? A lélekben azonban él a múlt emléke. S végül ki tagadhatná, hogy a jelen idő nem rendelkezik kiterjedéssel, mert

csupán átmeneti pont? Ugyanakkor azonban valóban létezik az a figyelem, amelyen keresztül a jövő visszanyúl a múltba. Így tehát nem beszélhetünk hosszú jövőről - hisz a jövő még nem létezik - mégis ez a hosszú jövő nem más, mint a jövőre való hosszantartó várakozás. Valójában nem létezik hosszú múlt - hiszen a múlt már nem létezik - mégis a hosszú múlt nem más, mint a múlt hosszantartó emléke.

Ha ezekután ellenkező irányban haladunk végig azon az uton, melyet Szent Ágoston tett meg és az idő szubjektivitásának bizonyításától haladunk vissza az idő mérhetőségéhez, akkor az arisztotelészi megsejtés lényegét a mozgásban találjuk meg. Ebből indult ki SZENT ÁGOSTON, midőn DE MUSICA c. művében a ritmus problémáját taglalta.

+
+ +

Az "idő" szó egyik legelterjedtebb értelmezése ritmikus jellegű. Igaz, a tudósok nem késlekednek annak bizonygatásával, hogy ez a közhasználatu elképzelés önkényes. Ez azonban az elmondottak után még bizonyításra vár, sőt véleményünk szerint még a tudósoknak is rendkívül nehezükre esne ennek bebizonyítása.

Ha ugyanis a muzsikuss számára a ritmus a hangok rendezett mozgását jelenti, amely bizonyos meghatározott körülírt követelményekkel rendelkező időegységek alapján zajlik le, az építész számára a ritmus a terek rendezett mozgását jelenti, a festő számára a vonalakét és a szintömegeket, a biológus számára pedig az életfontosságú folyamatok lezajlását.

Bizvást mondhatjuk, hogy a ritmus mindenkor a mozgás /vagyis az idő/ mértéke s ilymódon az élet egyik sajátossága.

Még olyan jelenségek is, amelyek lezajlásukban egyöntetűeknek, monotonoknak tűnnek, a későbbiekben úgy mutatkoznak, mint amelyek alapvető ritmikus jelenségekre oszthatók fel. S ez nemcsak azért van így, mivel az idő, a számokban kifejezett mozgás mindenkor felosztható, hanem azért is, mert egyszerűen nem létezik olyan jelenség, amely ne lenne része egy nagyobb terjedelmű jelenségnek /ritmusnak/ vagy periódusnak.

"A széles értelemben vett biológia minden egyes ágazatában - a normál fiziológiában csak úgy, mint a fiziopathológiában, az ekológiában és az etológiában, a pszichológiában és a szociológiában a ritmus számtalan példájával találkozhatunk. S ezek a ritmusok mindannyian az életfunkciók állandó szabályszerű megnyilvánulásai."

A ritmus tehát nemcsak a zene jellegzetes és sajátos eleme, hanem az ember természetes megnyilvánulása. Eredete benne van a teremtésben, a parányi kicsinytől a mérhetetlen nagyig, a bolygók mozgásától egészen azon elemek mozgásáig, amelyek az atomot alkotják.

II.

"Az idő - nem más, mint a szerves idő abban a formájában, ahogy megtalálható az élet váltakozó alapvető funkcióinak mindegyikében."

Paul VALÉRY

A ritmus magának az életnek a mértékegysége. Ez felismerhető a protozoák hasadásában, amelyen keresztül megvalósul az ujratermelés, de felismerhető a szív dobogásában is, a lélegzés ütemében s a legbonyolultabb szervezetek működésében is. Az egyén életének bonyolult folyamata is alapvetően hármas ritmus alapján zajlik: a serdülés, az érés, az öregkor.

A ritmus legegyszerűbb alapelve abban a képletben nyer kifejezést, amely a zenében "incisió" /szívhang/ néven szerepel. Az "incisió" két ütemből áll. Ezek végső soron megfelelnek a szív dobbanásainak. A zenében akár csak a versben, a két ütem neve, görög elnevezésükből eredően: arsis és tézis. Az arsis az emelkedő, felfelé ivelő ütem, a tézis a pihenés, a lejtő ütem.

Képszerűen úgy érthetjük meg legkönnyebben ezt a két ütemet, mely előbb a felfelé lendülést, majd a lehanyatlást érezteti, ha magunk elé varázsoljuk annak a táncosnőnek a képét, aki előbb lábujjhegyre áll és a magasban összefonja karját, majd karja lehanyatlik és elernyed. Ha ezt az emberi figurát anyagszerűvé kristályosítjuk, akkor az iv képe jelenik meg előttünk: bármelyik ivé, de leginkább a gótikus ivé.

Az arsis, vagy a felemelkedő ütem - az erős, amelyre nyilvánvaló hangsúly kerül. A tézis a gyenge ütem, amelyre nem esik hangsúly.

Az "incisió", amely az arsis és a tézis egymásra következőséből áll, lehet "kettős", abban az esetben, amikor a két ütem tökéletesen egyforma. Amikor azonban a nem hangsúlyozott, a pihenés üteme kétszer annyi ideig tart, mint a hangsúlyos, akkor az "incisió" hármassá lesz. Mindazon olvasók, akiknek emlékezetében még él a klasszikus - görög vagy római - versmérték emléke, bizonyára visszaemlékeznek még a SZENT ÁGOSTON által említett trocheusra. A trocheus egy hosszú és egy rövid szótagból áll. A dactylus egy hosszuból és két rövidebből. Azt is tudjuk, hogy a hangsúly mindig a hosszúakra esik.

Akár csak a verse metronójánál és lábmértékénél, két egymást követő "incisió" erős hangsúlya között olyan viszony alakul ki, amely teljesen azonos azzal, amely minden egyes "incisió"-n belül a gyenge és az erős szótag között áll fenn.

Ha az első csoportot egy második követi, akkor az a tendencia érvényesül, hogy az első a másodikhoz egy magasabb egység jegyében csatlakozik. Ennek folytán az első csoport erős hangsúlya lesz ebben az esetben az arsis

és ilymódon a második csoport erős hangsulya ezen első csoport tézisévé alakul át.

A tipikus zenei periódusban az egyes csoportok erős hangsúlyai jelzik a jelentősebb ritmikus ugrópontokat s ezek között is általában kiemelkedő jelentőségű a második és a negyedik. Hasonlóképpen s ugyanezen törvényszerűség folytán a hexameterben /természetesen nemcsak a hexameterben/ találkozunk kisebb és nagyobb jelentőségű ritmikus pontokkal. Hasonló a helyzet az olasz "endecasillabo"-ban. Itt is előfordulhat, hogy a negyedik és a tizedik, vagy a hatodik és a tizedik szótagon hangsúlyozott hangsúlyokkal találkozunk, az első, a második vagy harmadik és a hetedik, vagy nyolcadik szótagon pedig másodlagos hangsúlyokkal. Közismert dolog, hogy a DIVINA COMEDIA első huszonöt verssorában példát találhatunk az "endecasillabo"-ban fellelhető tizennégyfajta hangsúlyozás minden változatára.

A fent elmondottakhoz hasonlóan pontos és teljes azonosságról beszélhetünk a zenében és a versben tapasztalható szóvégi magánhangzó elhagyásoknál. Azonosság áll fenn a vers és a zenei cesura között is, vagyis azon metszés-jelzések között, amelyek egy vers szavalásánál, vagy olvasásánál azt jelzik, hogy az arsiszt rövid szünet követi.

Igaz, hogy a befejezett zenei gondolat alapelemét általában a nyolc incisióból álló zenei periódusban látják. Ámde figyelembe kell venni, hogy a zeneszerzők a gyakorlatban nem ragaszkodhatnak mereven ahhoz, hogy mindig csak ennek az egyetlen és változhatatlan ritmus-sémának az alapján alkossanak. Ugyanez áll lényegében a költészet és művészet minden más megnyilvánulására is.

+
+ +

Elkerülhetetlennek tartottam, hogy felhívjam a figyelmet a ritmus jellegére és funkciójára vonatkozó ezen alapvető tényekre. Különösen fontos volt, hogy az általános jellegzetességek mellett rámutassak a ritmus sajátos funkciójára a zenében és a költészetben. Enélkül ugyanis nem merülhetünk el a problémában a képzőművészetek vonatkozásában. Az előbbieken már két példában említettük az "incisió"-t s annak legbensőbb jellegzetességét, amely az arsis és a tézis, a felemelkedés és lehanyatlás ellentétében nyilvánul meg. Elmondottuk, hogy ez a klasszikus tánc legegyszerűbb figurája, amelyben az egész test megfeszül a felemelkedés közben s ilymódon támasztja alá az ég felé kapaszkodó karok mozgását, majd a test elernyed és a pihenés helyzetébe hanyatlik vissza, ami egyébként a teljes mozdulat végét is jelzi. Beszéltünk már arról is, hogy az iv, különösképpen a csucsiv, mennyire hasonlít ehhez a táncmozdulathoz és azt mondtuk, hogy ez a csucsiv valósággal a táncmozdulat anyagszerű kikristályosodásának tekinthető.

Ezekután nem annak megállapítása a lényeges, vajjon mily mértékben alkalmazhatók a zene és a költészet sémái a képzőművészetekre, hanem inkább

azt kell kutatnunk, vajjon a képzőművészetben milyen jellegű a ritmus és mi a jelentősége.

Fentebb említettük már, hogy természetes tendencia, sőt egyenesen követelmény az, hogy az ember az időt több részre ossza fel, és az így létrejött egységeket különböző hangsúlyokkal lássa el. Ez a tendencia az egyén életciklusából következik, amely a maga részéről ugyancsak különböző ritmikus egységekre osztható fel. Ezek megjelenhetnek a szív dobogásában, a vérkeringés ütemében, a lélegzés egyenletes ütemében. De megjelennek olyan tartós és bonyolult folyamatban is, amelynek egyes fázisai a serdülés, az érés és az öregedés.

A ritmus tehát ösztönszerű tény és megnyilvánulási formáival az egyén minden cselekedetében találkozhatunk. Vonatkozik ez a járás alapvető primitív mozgására csakugy, mint a gondolatok logikus egymásutánjára.

Vajjon lehetséges-e ezekután, hogy a művész, bármilyen nyelven fejezze is ki magát, eltekinthessen a ritmustól?

Mindaz, amit korábban az iv példájával vetettünk fel, könnyen terjeszthető ki az egész építészetre. Nem is kell ebben visszanyulnunk a pythagoraiánusok elméletéhez, akik az arányok elvét dolgozták ki, vagy VITRUVIO euritmiajához, amelyet később L.B. ALBERTI és Luca PACIOLI is magukévá tettek. Hisz itt van előttünk egy merőben új, korunkbeli kísérlet, mely BRANGOON és JOUVEN nevéhez fűződik. Ezek valósággal mechanikus analógiát vontak az építészet és a zene között, amikor az ötsoros kottára írták át oktávokba, kvintekbe és tercekbe az emlékművek, építkezések ritmusát.

Nem kell azonban ilyen szélsőséges példákat felhozunk. Gondoljunk csak azokra, akiket napjainkban a legghozzáértőbb modern kritikusokként ismernek el, ARGANTÓL WITTKOVERIG, RAGGHIAINTÓL FRANCASTELIG. Ezek mindannyian úgy beszélnek az építőművészetről, mint a tér betöltésének művészetéről, a körülzárt üres terek művészetéről, a körülzárt üres terek művészetéről, a dinamikusan egymásba folyó dolgok, a polidimenzionális és pluriprospektív üregek művészetéről. Egyszerűbb megfogalmazásban ez azt jelenti, hogy az építőművészet az üres és a teli térségek ritmusának művészete. S ez a meghatározás mindenképpen érvényes: akár önmagukban vesszük szemügyre az egyes homlokzatokat, akár pedig az alaprajzhoz való szigorú viszonylatukban mérjük fel a belső térségeket /ezt fejtegeti egyébként ARGAN a Pazzi-kápolnával kapcsolatban/.

Nem hinném, hogy valami rendkívül merész gondolatot vetek fel, ha azt mondom, hogy az arsis és a tézis törvénye a maga bensőséges mondanivalójával teljes mértékben érvényes az építőművészetre. Ha pl. BORROMINI építőművészetét elemezzük, nem is maradhat kétség affelől, hogy a domborulatok és a mélyedések játékát olyan ritmus határozza meg, amelyben egész világosan felismerhető az arsis és a tézis. Ezzel kapcsolatban gyakran esett szó a tömegek mozgásáról. Már pedig a mozgásnak ez a fajtája az, amely legközelebből érdekel bennünket. Hiszen ennek révén folytathatjuk gondolatmenet-

tünket az építőművészetből kiindulva a szobrászat és a festészet felé s ily módon érhetünk el végülis a filmhez.

BORROMINI építőművészetével kapcsolatban akárcsak a kortárs BERNINI művészetével és általában az egész barokk építészettel kapcsolatban nem egyszer esett szó a "szcenográfiá"-ról. Mintha ezzel is hangsúlyozni akarnák a homlokzatok térbeliségét és ezeket a tiszta építészeti elemek fölé kívánnák helyezni. Azt hiszem el is fogadhatjuk ezt a meghatározást, mert ebben az esetben a scenográfia nem lebecsülést jelent, hanem inkább bizonyos irányzatot jelöl meg, amely arra törekszik, hogy pontosabban határozza meg azokat a ritmikai vonatkozásokat, amelyek az egyes térségek, az üres és a teli felületek között állanak fenn. Az egyes hangsúlyok szeszélyes változása a fénytől függ s ennek folytán változékony.

Ha egyébként most azt a kort vizsgáljuk amelyben élünk s amelyben igazi művészek alkotásai állanak előttünk, lehetetlen észre nem venni azt a ritmikus harmóniát, amely a térképzés során alakul ki. Meg kell látnunk azt is, hogy az építőművészek hol a térfelületet, hol a tömeget, hol meg a vonalakat hangsúlyozzák ki. Ez tapasztalható NERVI műveinél is, akinek alkotásait bizvást minősíthetjük neogótikusoknak s nem kell attól félnünk, hogy ezzel önkényesen járunk el. /Példaképpen talán nem is kell mást megomlitanunk, mint a salzburgi székesegyház belsejének az összehasonlítását az Italia 61-es kiállítás Munka- és Technika c. pavillonjának belsejé el./

III.

"... nézni kell: nézni és nézni..."

Bernard BERENSON

Ha vizsgálat tárgyává tesszük a különböző korszakok sajátosságait a klasszikus korból kiindulva, akkor megállapíthatjuk, hogy ennek az első korszaknak legszembevetőbb eleme az oszlop. Oszlopok állanak mind a dór, mind az ión templomokban. Ugyanazok az oszlopok ismétlődnek egymástól azonos távolságra. Egyforma az egyes oszlopok közötti kihagyott tér. Mindez hajszálpontos és egyhangu ritmust érzékeltet, amelyben nincsen hangsúlyos egység. A hellenisztikus művészetben az árny és a fény játékában keresték az ellentétet. Ily módon már bizonyos hangsúlyok keletkeztek, amelyek egyuttal a formák kezdeti felbomlásához vezettek. Az etruszk művészetet aszimmetria és disszonancia jellemzi. A római építőművészet az egyenes vonalú struktúrák helyett létrehozta az ívet, a boltívet, a kupolát s ezzel voltaképpen tökéletes formájában valósítja meg a zenei "incisió"-t kettes képletében. Vagyis abban a formájában, amikor az azonos időtartamu arsis és tézis tökéletes euritmijában fejeződik ki.

A római építőművészet alkotásai során ismerkedünk meg első alkalommal a főlé és alárendeléssel. Ritmikusán ez leginkább a dactilusához hasonlítha-

tő. Ebben a stílusban a dór és a tuszkán elem az alapvető, s ezek helyettesítik a hosszú szótagokat. A ión és a korinthusi pedig a rövid szótagokat jelentik. A keresztény művészet nyugodt ritmusában az ión oszlopsorok folyamatosága egybeolvad a román árkádokéval. Mindennek eredményeképpen bizonyos rögzített, állandó hangsúly alakul ki s ennek eredménye az az állandó egyenletes ütem, mely végülis az apszisba torkol s ott terebélyesedik ki.

Ezzel szemben a bizánci művészet jellegzetessége abban a tendenciában ismerhető fel, hogy a tér értékeit a felszínre helyezi át s mindent eik alapon igyekszik megoldani. Am ugyanakkor szüntelen cezurákat alkalmaz, így szakítja meg a folyamatosságot, s ennek segítségével a ritmust csupán lineáris tényezőkre korlátozza.

Polytathatnók a sort. Rámutathatnánk arra, hogy a román stílusban az üres és a teli térségek ritmusa tér vissza, a gótikus stílusban a felfelé tö-rő lineáris stílus, a reneszánsz stílusában az arányok szimmetriája kerekedik felül, a barokkban pedig az a bizonyos "andante mosso", amely később a neoklasszicizmusban lehiggad és díszesebbé válik.

+
+ +

Nagyjából ugyanez mondható el a szobrászattal és a festéssel kapcsolatban is. Itt persze nem szabad szem elől téveszteni azt, hogy ez a két művészet az emberi test arányainak dinamikájából indul ki, illetve azt tanulmányozza, miként helyezkedik el ez a komplexum a térben.

Amidőn az immár szinte hagyományossá vált történelmi leírások nyomán képletesen azt állítjuk, hogy a bizánci művészet annyit jelent, mint szín-és vonal, a román művészet tömeget, a gótikus vonalat és szint, a reneszánsz formát és teret, mind lineáris, mind kolorisztikus értelemben, a barokk művészet mozgás, majd nyílt és festői formákat, a neoklasszikus művészet a rajzon alapuló plaszticitást, az impresszionizmus a fényt a maga természetes közvetlenségében és így tovább, mindezzel azt is kifejezzük, hogy itt a figuratív ritmusok különbözőfajta megnyilvánulásaival állunk szemben. Olyasfajta jelenség áll előttünk, amelynek különböző alkotóelemei harmonikus és melodikus egységet hoznak létre.

Másszóval: el sem képzelhető a képzőművészet terén a tér és az idő problémájának bármilyen másfajta megoldása, mint a ritmikus jellegű. Vagyis: el sem képzelhető a térbeli, valamint az időbeli elemeknek másfajta felosztása, vagy összegezése, mint az, amelyben a hangsúly mindenkor az arsisokra kerül.

Nézzük meg példának okáért azt az elvet, amelynek alapján a boldogságos szűzek a ravennai Sant' Apollinare nuovo bazilika mozaikján helyezkednek el. A művész ebben az esetben a tér három dimenziója közül kiküszöbölte a mélység dimenzióját. Helyére az arany alap anyagtalán dimenzióját tette. Ezen az alapon helyezte azután el egymástól szabályos távolságra az emberi

alakokat oly módon, hogy egy-egy figura közé pálmákat helyezett. A figurák ábrázolása frontális. Szétvetett lábbal állanak előttünk. Semmiféle chiaroscuro elem, mely bizonyos plaszticitást eredményezhetne, nem lelhető fel a képen. Rövid, fűves föld-darabkán kelyhek állanak, ezek is - a paradicsom szimbolikus virágaiként - egymástól egyenlő távolságra helyezkednek el. A ritmus egészen pontos: előbb egy figura, azután üres tér, melyen csupán egy pálma látható, azután ismét egy figura, majd üres tér és így tovább. Bizvást mondhatjuk tehát, hogy itt "incisiók" egymás utánjával állunk szemben. Ezekben az "incisiók"-ban az emberi alak a hangsúlyozott arsis, a tér pedig a pálmával a tézis.

A kompozíciót átható egyhangu kádencia sejteti velünk a mozgást. Ez a mozgás végtelen. Se eleje, se befejezése. Ezzel érzékelteti a hieratikus egyhanguságot, a liturgia zsoltárszerű lejtését, amely mindig ugyanazt a hangjegyet hangsúlyozza.

Ha ezzel szemben a román periódus egyik legjellegzetesebb művét vesszük szemügyre, Benedetto ANTELLAMI alkotását, Krisztus sirbatételét a pármái dombon, akkor rögvést szemünkbe tűnik a szürke kőszikla előterében a kétfajta tömeg mozgásának koncentrikus jellege. Ez a két tömeg jobbra és balra helyezkedik el a kereszttől. Azonban nem a kereszt fájához kapcsolódnak, amely pedig két angyal meghosszabbítása eredményeképpen betölti a teret, hanem Krisztus karjához. A baloldali csoport fölfelé igyekszik és e tömeg mozgásának ritmusa abban fejeződik ki, hogy alakjuk annál nagyobb, minél közelebb állanak a kereszthez. Az első három figura egyforma magas, egymástól egyforma távolságra állanak, mint három különálló hangjegy, melyek között egyforma szünetjelek szerepelnek. Ezután nagyobb szünet következik. A változás azonban nem az alsó régióban jelentkezik, ahol a lábak továbbra is egyforma távolságra állnak egymástól, hanem felül azáltal, hogy a legnagyobb magasságu figura az egyik irányba meghajlik. Az ötödik figura még messzebbre áll és feje eltakarja Krisztus kezét, amely már levált a keresztről. Végül éles szögben lejt a vonal egy alacsonyabb figura felé, majd ismét felemelkedik annál az alaknál, aki körülöleli a feszületet és szinte eggyé válik vele. Krisztus balkarja /vagyis a kép jobboldalán elhelyezkedő kar/ tovább folytatja ezt a felfelé ivelést s a még keresztre feszített kéz jelenti az arsis legmagasabb pontját.

A másik oldalon helyezkedik el a másik csoport. Krisztus teste az első csoport felé fordul. Azzal a figurával, aki a feszületet átöleli, teljesen egy magasságban áll egy létrán az a figura, aki éppen azért kapaszkodik fel, hogy elválassza a kereszttől a még odaszegezett kezét. Ez a felkapaszkodó figura megismétli az előbbi ritmusát, majd ezután a mozgás a jobboldali csoportban egyre inkább elcsendesül.

Mit látunk tehát itt? Olyan ritmust, amely kezdetben egyhangu, azután hirtelen megszakad drámai sztaocato hangsúlyok formájában, melyek szinte disszonánsan hatnak, végül pedig ismét visszatér a majdnem egyhangu lejtés.

Mindebben a döntő szerepet Krisztus karjának elhelyezése játca. Ez vágja ketté föntről lefelé az egész kompozíció felső részét, ez szakítja meg az ütem hieratikusságát, ez kölcsönöz rendkívüli drámaiságot a képnek. E karok szándékosan irradalnak. Hosszuságuk feltűnő és lélekbenmarokoló, akárcsak az a gyöttrő fájdalom, amely még egy pillanattal ezelőtt végigvonaglott rajtuk s mely végül egy szinte nem emberi kiáltásba tör ki.

+
+ +

A reneszansz festészetéről beszélve majd azt kellene mondanom, hogy BOTTICELLI festészetében a ritmikus elemek felfedezése szinte túl könnyű feladat. Érdemes azonban megemlíteni, hogy itt teljesen hiányoznak a térbeli hatások, az uralkodó a vonalak eleganciája. A vonalak meghúzása meghatározott ritmust követ. Ez a ritmus sokszor azt a benyomást kelti az emberben, mintha megszakadt volna és sohasem tűnik teljesen befejezettnek.

Nem állítható ugyanez RAFAELről, aki festészetében a tér valamennyi dimenzióját megvalósítja. RAFAEL a perspektivák játékában messzemenően kihasználja az építészeti elemek ellentéteit, s ily módon igyekszik megteremteni azt a harmóniát, amely a megfestett tárgy mondanivalójának megfelel, sőt alá is huzza azt.

Ennek megértéséhez elegendő az egyik Stanza két híres freskójának megtekintése. A "Disputa del Sacramento"-ban a freskó keretét jelző ív ellenpárhaképpen szerepel a felhők koncentrikus görbülete, mely elválasztja egymástól az eget és a földet. Ezzel szemben a Disputában résztvevők kompozíciós íve ismét csak az ellenkező irányu mozgást veszi fel. A széles kiterjedésű perspektivikus görbuletek a kép alsó felében az ostensoriumban /urmutató/ találják meg központjukat. A kép felső részében pedig abban a galambban, amely a Szentlelket képviseli, továbbá Jézus Krisztusban, legfelül pedig az Atyaistenben.

Kristálytisztán fejeződnek ki az egyes térségek perspektivikus ritmussai és az egész kép valami fenséges, rendkívül ünnepélyes zeneiségben olvad fel. Ugyanakkor azonban minden egyes csoport háromszögekre osztható fel, ezek a háromszögek pedig úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy végső soron félkörökké alakulnak. Sőt talán nem is annyira háromszögekről, mint inkább piramisokról kellene beszélnünk, az egyes figurák elhelyezése ugyanis inkább térszerűséget, mint síkszerűséget érzékeltet a nézőben.

A "Művészet iskolájában" a Disputa emberi csoportok által alkotott architektúrája helyébe belső szerkesztés lép, amely megismétli ugyan, de nem érzékelteti perspektívában a keret görbületét. A lépcsősoron itt lentől felfelé helyezkednek el ritmikus kadenciában az emberek különböző csoportjai. E csoportok legtetején láthatók PLATON és ARISTOTELES.

A piramisszerű kompozíció, amelyet RAFAEL arra használt fel, hogy harmónikusán kiegyensúlyozza a tömegek ritmusát, MICHELANGELO pedig arra, hogy

ebbe kényszerítse bele a különböző tömegek nyugtalanságát, LEONARDONAI teljesen felszívódik az atmoszféra ködfátylába. Itt a légkör az, amely ott lebeg az egyes figurák között, ez hozza létre a forma egységét. LEONARDONAI, ha szabad ezzel a hasonlattal élnünk, olyan hangok sorakoznak fel egymás mellett, amelyek között alig ismerhető fel a kapcsolat, egyikük sem hangsúlyozott, a ritmust a fény és az árnyék elmosódott játéka biztosítja. Gondolatmenetünk befejezésekként azt mondhatjuk, hogy az építőművészetben a ritmust a tér változásai biztosítják. A szobrászatban ugyanez a ritmus a tömegek változásából folyik, a festészetben a tér is, a tömegek is ritmusalkotó elem.

IV.

"... bizonyos pontig a való élet benyomását kelti...."

Mindennél sokkal bonyolultabb a film ritmusának elemzése.

Amikor ugyanis az építészettel kapcsolatban mozgásról beszélünk, akkor a tömegeknek arra a helyzetére gondolunk, amelyet a mű befejezésekor a térben foglalnak el. Vagy ha jobban tetszik, úgy is mondhatnók, arra az ideális szintézisre utalunk, amelyet a részeknek az egészhez való viszonya határoz meg.

A szobrászat és a festészet ezzel szemben gondolatilag sejtetik a mozgást. A tárgyat ugyanis a mozgás valamely pillanatában rögzítik, nevezetesen abban a pillanatban, amelyet a művész célja megvalósítása szempontjából a legszuggesztívebbnek minősített és azért is választotta ki.

A filmben azonban az a helyzet, hogy a mozgást a színész nemcsak sejteti a nézővel, hanem meg is valósítja. Minden egyes mozdulata a kép keretein belül módosítja az egyes alakok közötti térbeliséget. Ezzel megváltoztatja a kompozíció ritmusát, azonban maga a kép vágása is módosíthat ezen a ritmuson anélkül, hogy az egyik képet egy másik követné /ez a helyzet áll például elő, amikor teleobjektívvel készül a kép, vagy tájképet fényképezünk/. Folyamatos, a térbeli és figuratív viszonylatok változása természetesen olyankor is, amikor az egyik kép váltja a másikat.

Itt tehát először tekintetbe kell venni a fix beállítás kompozíciós sémáját abban a pillanatban, amikor az egyes alakok mozdulatlanok, majd azután figyelemmel kell kísérni az alakok mozgása nyomán keletkező új kompozíciós sémákat.

A rendező számára ebben a vonatkozásban valóságos koreográfiai problémák merülnek fel, akár kevés a színen szereplő alak, akár tömegeket kell mozgatnia.

Egyetlen egy beállítás szempontjából is tehát olyan ritmus jelentkezik, amelyben a környezeti térbeli vonatkozások előbb a különböző alakok mozgásával hangolódnak össze, majd a felvevőgéphez igazodnak.

Az esetek legegyszerűbbjében oly ritmikai helyzet áll elő, amely azonos az "incisió"-éval, akár kettes, akár hármas ütemű. Ennek eszményi megjelenését abban a bizonyos táncmozdulatban világítottuk meg.

A bonyolultabb eseteknél az analógia kedvéért a zenei periódust említhetnők. Itt azonban nem szabad elfeledkezni arról, hogy a filmben az elszigetelt kép pusztán absztrakció. A filmben ugyanis nem létezik olyan felvétel, amely ne kapcsolódna az őt megelőzőhöz és az őt követőhöz.

A fent elmondottakból következik, hogy a kérdés egyre bonyolultabbá válik. Itt ugyanis az a szükséglet merül fel, hogy az egyes képek között teremtsük meg a ritmikus harmoniát. Ez pedig nem a szó szűk mechanikus értelmében vett montázs feladata. Nem az a feladat, hogy a filmtekercs egyik darabját összeragasszuk a másikkal. Nem is csupán az, amit általában a forgatott anyag összeállításakor szoktak elvégezni. Arra a montázásra gondolunk, amely már magának a felvételnek elkészítésekor meg végbe a rendezőben, aki már ekkor látja, miként követik majd egymást az egyes képek. Ez a meglátás természetesen még csak saját fantáziája vásznán zajlik le.

A rendező művészete abban jelentkezik, hogy a felvétel közben többfajta lehetőséget biztosítson a montázs ritmikai megoldásai számára. A rendezőnek tehát úgy kell forgatnia, hogy a montázskor többfajta megoldás lehetsége között választhasson. Ez természetesen csak azokra az esetekre áll, amikor a forgatáskor még nem él benne világosan és határozottan az az egyetlen kifejezési mód, amellyel gondolatát és művészi élményét érvényre hozhatja juttatni. Foglalkozunk most azzal az esettel, amikor különböző ritmikai megoldások között lehetséges a választás.

Mint már fentebb említettük, minden egyes képnek megvan a maga belső ritmusa. Ezt azonban nem tekinthetjük külön magában álló valaminek, még abban az esetben sem, ha úgynevezett képzőművészeti dokument-filmet készítünk, vagyis képzőművészeti alkotásokat fényképezünk le. Nem érvényes ez a filmnél semmilyen mozdulatlan tárgy fényképezésénél, mivel a film nyelvezetének éppen az a jellegzetessége, hogy folyamatosságban őrít testet.

Az egyes képek belső ritmusát mindennekelőtt a kép vágása határozza meg. Vagyis e kép terjedelme, mélysége. Ebben jelenik meg a mozdulatlan, vagy mozgásban lévő tárgy, ill. mondanivaló. Ez a sajátos belső ritmus általában nagyon hasonlatos a képzőművészet belső ritmusához, még abban az esetben is, ha a tárgy mozgásban van és az általa elfoglalt helyzet folyamánaképpen hasonló, vagy különböző ritmusokat eredményez, amikor a fény és az árnyék játékaival befolyásolja a tömegek egymás közötti viszonyát, amikor üres tereket létesít, vagy ezeket népesíti be.

Van azonban emellett olyan ritmus is, amely az egyes képek egymásutánjából következik. Vagyis abból a képszerű elbeszélésből, amely végülis harmónikus egészbe torkollik.

Ez a ritmus nem az egyes különálló képek ritmusainak összességéből tevődik össze. Ezt a ritmust a történet tartalma sugallja a rendezőnek. Így tehát ha nem is akarunk valamifajta okszerűségi folyamatot létrehozni, még-

is a tipikus helyzeteknek olyan sorozatával állunk szembe, amely tipikus helyzetek mindegyike már magában is bizonyos montázs-ritmust sugalmaz.

Az egymást gyors iramban követő röpke felvételek egymagukban nem biztosítják azt, hogy a ritmus lüktető /crescendoszerű/ legyen. Ugyanakkor az egymást követő hosszúra nyújtott felvételek sem biztosítják egymagában a széles és nyugodt ritmust.

Az egyes felvétel és a több felvétel montázsa eredményeképpen kialakult képsor ritmusa között olyan kapcsolat áll fenn, amelynek ütemét nem lehet elvontan meghatározni, hanem esetről-esetre külön kell kidolgozni és megoldani.

Nem hiszek semmiféle megrögzött szabályban. Az effajta szabályozások elkerülhetetlenül manierizmushoz vezetnek. Annál inkább hiszek abban, hogy az izlés művelődéssel, olvasással fejleszthető. Ebben az esetben elsősorban néhány gondosan kiválasztott filmre utalok, amely ezt a funkciót betöltheti.

Léteznek azonban olyan példák, amelyek bizonyos mértékben iránymutatásul szolgálhatnak. E példák közül én csak egyet említek fel, azt javasolom azonban, hogy e tanulmány olvasói vizsgáljanak meg másokat is.

Az u.n. GRIFFITH-féle montázssra szeretnék utalni, vagyis azokra a párhuzamosan haladó cselekményekre, amelyek végülis egységes cselekedetbe torkollanak. Köznyelven szólva arra a képsorra gondolok, amelynek a végén a vásznon megjelennek "a mi embereink", a várvavárt felmentők. Mindazokban az esetekben, amikor a montázst alkotó párhuzamosan haladó kétfajta cselekmény hossza, időtartama nem egyforma - olyankor a GRIFFITH-féle montázs hatása idegtépő. Ezért a két mozgás között rögzített kép üteme elvontan nem határozható meg egyszer és mindenkorra. Elméletileg időtartama esetről-esetre változik aszerint, hogy milyen hangsúly esik rá a történetben. Ha azonban itt hibát követünk el és eltévesztjük a hangsúlyt, akkor ezzel elvétjük a ritmust is s könnyen előfordulhat, hogy a jelenet nem hangsúlyos lesz, hanem ellenkezőleg elvész, vagy az is előfordulhat, hogy a rosszul elhelyezett hangsúllyal gyorsítunk a ritmuson éppen ott, ahol pedig bizonyos szünetet kívántunk létrehozni.

Az egyes felvétel, vagy a képsor ritmusán kívül azonban nem szabad megfeledkeznünk magának az egész történetnek a ritmusáról sem. Előfordulhat ugyanis, hogy adott pillanatban a képen, vagy a képsoron belüli ritmus nem egyezik az egész történetével, végső soron azonban bele kell illeszkednie ebbe a nagyobb egységbe.

A történet ritmusát már világosan kell látnunk a forgatókönyv elkészítésekor is. Ennek megfelelően kell kiválogatnunk az egyes jeleneteket és ennek tudatában kell megszabnunk időtartamukat. Erre kell gondolnunk, amikor összeállítjuk a film egész meséjét, akár játékfilmről van szó, akár dokument-filmről, akár olyan műről, amelynek van cselekménye, akár olyanról, amelyik ennek híján van. A film ugyanis mindig képek formájában elmondott történet, amelyben az egyes alakok és a bemondó hangja csak kiegészítő jel-

legű. Végső soron még ez a hang is plasztikus, ennek is meg van a maga ritmusa. Nem fontos, hogy szinkronizál-e a képpel vagy sem, a lényeg csak az, hogy maga is hozzájáruljon bizonyos hatás keltéséhez.

+
+ +

Külön kellene szólni a színes filmről, mivel ebben, a fentebb már említett ritmusokon túl, szerepet játszik a színek ritmusa is. Ez az egyes felvételek döntő színeinek hangsúlyozása alapján valósul meg, az egyes felvételek döntő színeinek bele kell illeszkedniök az egész képsorba, vagy harmonikusan, vagy pedig éppen ellentétesen, hogy ily módon hozzanak létre bizonyos hatásokat.

+
+ +

Cikkem befejezésekképpen hadd idézzem annak a tudósnak a nevét, akiről napjainkban már szinte elfeledkeztek, aki azonban a filmelméletek születésének és kezdeti fejlődésének hősi korszakában nagyon világosan ismerte fel a ritmus alapvető fontosságát. S.A.LUCIANIra gondolok, aki hangsúlyozta, hogy a filmben a szorosabb értelemben vett filmzenétől eltekintve is minden tekintetben érvényesülnie kell a ritmusnak. LUCIANI ezzel kapcsolatban azt írta: "A forgatókönyvben sohasem szerepel, pontosabban szólván nincs megjelenve az egyes jelenetek mozgása, vagyis a forgatókönyvben nem esik szó a "ritmusról". Minden egyes jelenet ugyanis lehet nyugodt, csendes, izzó vagy felhevült, az elhangzó szövegtől függetlenül. Éppen ez a rejtett zeneiség adja meg egyes jelenetek varázsát. Bizonyos rendezők tehetsége és zeneisége abban fejeződik ki, hogy kifejezésre tudják juttatni ezt a ritmust...."

Ha a fentiek figyelembevételével a rendes játékfilmet szimfoniához hasonlítjuk, akkor a rövid filmeket a szonáta műfajához hasonlíthatnánk és éppen ezeknek a szerzeményeknek a rövidsége huzza alá még inkább azt, hogy milyen nagy szerepet játszik bennük a ritmus. /BIANCO E NERO, 1962. 2. 62./⁺

⁺ PETRUCCI erősen vitatható és sok vonatkozásban idealista nézetei természetesen nem jelentik a probléma végleges megoldását. Következő számainkban folytatjuk a tér és idő problémájával foglalkozó cikkek közlését, melyek PETRUCCI egyes tévedéseit is megvilágítják, noha alapvető megállapítása a mozgás funkciójáról feltétlenül helyes. /Szerk./

Joffre DUMAZEDIER:

SZABADIDŐ ÉS KULTURA

/Részletek/

1. SZABADIDŐTEVÉKENYSÉGEK ÉS MOZILÁTOGATÁS

A közönség választásának ellentmondásos jellege

Franciaországban a film közönségét már számos statisztika elemezte, ezek közül a legjelentősebbeket a közelmúltban egy kötetbe gyűjtötte össze J. DURAND. Ezek a tanulmányok arra tanítanak bennünket, hogy szemben azzal, amit néha az újságírók mondanak, a filmiparnak nincs az a jelentősége, mint az automobil- vagy a petroleumiparnak... Franciaországban a nemzeti iparok rangsorában a hatvanhetedik /az USA-ban a negyvenötödik ranghelyen áll/. Azt is megtudjuk, hogy Franciaországban René CLAIR, RENOIR, MALLE, RESNAIS ellenére középmező a film látogatottsága és nem haladja túl a lakosonkénti évi nyolc mozibemenési alkalmat; ez azután a huszadik helyet jelenti a világon. ^{1/}

Ami a filmet illeti, a kutatások nyilvánvalóvá teszik előttünk, hogy az optimisták és pesszimisták között a közönség izlésére vonatkozó vita szerfelett hiábavaló. A közönség izlése alapvetően kétértelmű. Mindazonáltal vitathatatlanul fejlődött a háboru előtttíhez képest. Manapság a legtöbb bevétel általában a legjobban ismert filmekre esik, a produkciónak arra a 10 %-ára, amelyet a kritika dicsőítő kifejezésekkel illet. De a szavazatok nem esnek automatikusan e 10 % közül sem a legjobbakra, sem a legrosszabbakra; néha másként oszlanak meg. Az 1954. évben a legnagyobb bevételt a FÉLELEM BÉRE érte el, utána a PORTE DE LILAS /ORGONÁS KAPU/, vele szomszédságban HA VERSAILLES NEKEM ELMESÉLTE VOLNA.... PATKÁNYFOGÓ egy sorba került NAPOLEONnal. A külföldi filmek közül SISSY leverte minden rekordot, de az ORSZÁGUTON és a HA A VILÁGON MINDENKI ILYEN VOLNA nem marad el messzire tő-

^{1/} Messze Izrael /38/, Costa Rica /30/, Anglia /29/ és az USA /22/ mögött ugyanazon rangsorban, mint Norvégia, Csehszlovákia, Ciprus. Tudjuk, hogy 1954-ben a franciák 65 %-a járt moziba /ezek közül 30 % havonta legalább egyszer vagy többször/ és 25 éves kortól a látogatottság progresszív módon csökken, egészen az aggkorig. Ha figyelmen kívül hagyjuk a gazdaságilag gyengéket, ki lehet mondani, hogy a nép köréből származók gyakrabban járnak moziba, mint a burzsoázia és hogy a nők, szemben azzal, amit sokan gondolni vélnek, kevésbé járnak, mint a férfiak.

le. Már a címek felsorolása maga is bizonyítja, milyen ellentmondásokkal teli a közönség választása.

Mindezek a gazdasági vagy szociológiai értesülések, amelyekhez a kutatások révén jutottunk hozzá, objektív alapot adnak a filmről való elmélkedéshez. Ugyancsak érdekes volna kísérletileg megállapítani, hogy ezek a gyakran különböző, sőt ellentmondó választások miféle magatartáshoz kapcsolódnak. ^{1/} Melyek a strukturák? Hogy változik ez a magatartás a társadalmak, az osztályok, a csoportok szerint vagy éppen ugyanazon egyed számára? Mily feltételek mellett és milyen folyamat szerint fejlődnek ki a magatartási típusok, az igények szintjei? Valószínű, hogy a jelenlegi empirikus szociológia túl részleges, formális vagy statikus jellegére és viszont a jelenlegi elméleti szociológiai túl metafizikus jellegére gondolva írhatta le az UNESCO egyik szakértője W.D.WALL az 1955 évi Nemzetközi Filmológiai Kongresszus számára a következőket "Egy mostanában megjelent bibliográfia valamivel több, mint 600 olyan mű, konferencia és cikk címét tartalmazza, amely a film befolyását tárgyalja. Ennek ellenére ugyanolyan távol vagyunk a néző pszichológiájának és a filmprodukciónak kimerítő megértésétől, mint a film szociológiájától."

Amikor a legkifinomultabb teoriának a legszigorúbban vett kísérleti berendezéssel való házaságából eredő áldásos eredményeket várjuk, meg kell hogy elégedjünk azzal, hogy néhány empirikus tapasztalatot szolgáltatunk a szabadidőnek a moziban való eltöltéséről, úgy, ahogyan ez a valóságban végbemegy. Az alkotó, a tájékoztató, vagy a nevelő számára fontos, hogy ismerje, melyek a kinematográfiai szabadidő igénybevevőinek eltérő kulturális szintjei. Így azután meg tudná állapítani milyen a megfigyelt és az azok által elérni remélt szintek közötti különbség, akik arra törekszenek, hogy a közönség kinematográfiai kulturáját növeljék. Tanulmányozni fogjuk ezt az élő mozt., kiindulunk a lélektani indokolás tanulmányozásából /miért jár Ön moziba?/ és az ideális mintaképek vizsgálatából /mit vár Ön egy jó film-től;/ ezeket a tanulmányokat az Annecy-i családfőknél hajtottuk végre. Ki kell emelni, hogy az ilyenfajta vizsgálódásoknak megvannak a maguk korlátai: tudjuk, hogy valójában csak a tudatos indokolást tesszik érthetővé, hogy a morális normák jutnak érvényre ezekben a válaszokban és hogy e válaszok valamennyiét az alienáció és a frustráció filozófiai elméleteinek fényénél lehet és kell ^{2/}magyarázni. Mi több: azok az eredmények, amelyekre utalunk, részlegesek. Ennek ellenére, miután nincs más francia forrásunk

^{1/} ALLPORT szerint "a magatartás szellemi és idegbeli adottság, amelyet a tapasztalat szervez és amely irányító, vagy dinamikus befolyással van az egyén magaviseletére, a vele összefüggésben álló valamennyi tárgyhoz és valamennyi helyzethez való viszonylatában."

^{2/} E fejezet szerkesztése óta /1959/, amely a Solway-intézet szociológiai folyóirata számára készült, az Annecy-i válaszok társadalmi kategóriák szerinti differenciális tanulmányozását már kiértékelte és részben kiaknázták munkatársunk Aline Ripert a következő című cikkben: "Egy bizonyos közönség". Megjelent az Esprit /Szellem/ 1960. júliusi számában.

arra, hogy az élő filmnek ezt a problémáját tárgyalhassuk, arra gondoltunk, hogy ezek az első megközelítő becslések sem haszontalanok.

Felszabadítás? Menekülés? Értesülésszerzés?

Anneçy városában a mozi látogatottsága körülbelül megfelel a francia városok átlagának. A lakosságnak kb. 75 %-a jár a moziba időről időre legalább egyszer és ezeknek egyharmada havonként egyszer, vagy többször. ^{1/}

A/ Amikor ezt a látogatottságot indokolják, a nézők által felhozott okok elsősorban negatívak: felszabadulást keresnek. A mozi csak eszköz arra, hogy megszakítsa a monotonitást, a dolgok megszokott rendjét, hogy feledtesse az "egyhangu szürkeséget", hogy "megváltoztassa a gondolatokat". A mozilátogató még az előadások ideje alatt sem érzi kötöttnek magát. Egy mérnök bevallja, hogy miért kedveli jobban a mozit, mint a színházat "kevésbé izlés kérdése ez, mint az, hogy a mozi több lehetőséget ad, miután oda el lehet menni akkor is, amikor a film pergetése már megkezdődött." A válaszoknak körülbelül 13 %-a érvel a fenti módon.

Ezt a felszabadító tevékenységet nem úgy élik át, mint valami a mindennapi élettől idegen álmot. Ellenkezőleg: állandó vetélkedésben van a kötelezettségekkel. A legtöbben a családi kötelezettségeket idézik. "Igen ritkán megyek moziba. Nem lehet elmenni hazulról a gyerekek miatt és én nem megyek oda egyedül" mondja egy munkás. Mások, éppen ellenkezőleg rem azért mennek moziba, hogy valamelyik filmet lássák, hanem hogy elkisérjék feleségüket. "Akkor megyek moziba, amikor a feleségem elvisz oda, ha nem, az úgy nem nagyon érdekel engem." Azok a kényszerek, amelyeket a családi kötelezettségek jelentenek, gyakran a filmlátogatásban való részvétel teljes elvetésére vezethetnek. "A mozi? A magam részéről az új lakásomra gondolok és azokra a butorokra, amelyeket csinálni fogok" mondja ama anneçy-beliek egyike, aki nem jár moziba. A mozi, még úgy is felfogható mint a családi kötelezettségek elleni megengedhetetlen ellenállás. "Nem tértem többé vissza a moziba, mióta meghalt a feleségem." A mozi nemcsak a kizárólagosan családi kötelezettségekkel áll versenyben, hanem a szabadidő többi felhasználási módjával is. Találtunk olyan egyéneket, akik szabadidő tevékenységük megválasztásában bizonyos kizárólagossággal jártak el. "Nem járok moziba, csak tekézem, ott nyugodt az ember." mondja egy huszonkilenc éves munkás. "Amióta belebolondult a horgászásba, nem megy többé moziba" mondja egy harmincéves magánalkalmazott felesége. "Szívesebben sportolok, semmint hogy a mozit nézzem" jelenti ki egy huszonnyolcéves tevékeny kiskereskedő. Fordítva viszont a mozit előnyben részesíthetik más elfoglaltságok, mint például a színház fölött, amellyel minden társadalmi környezetben bőségben hasonlít-

^{1/} Azok, akik legkevésbé járnak, a munkások, az üzemek tulajdonosai és elsősorban a mesteremberek /ez utóbbiak 56 %-a sohasem jár oda, vagy igen ritkán/ és azok, akik legtöbbször járnak moziba, a közalkalmazottak és a szabadfoglalkozásúak.

ják össze gyakran inkább az első, mint a második javára: "A filmet sokkal kevésbé nehéz kibogozni" vagy még "jobban szeretem a filmet, az ottani cselekmény realitásabb. A színházat több figyelemmel kell kísérni." Vagy végül: "Jobb szeretem a filmet, nem lehet azt mondani, hogy elevenebb, de gyorsabban pereg a dolog" mondja egy negyvenéves munkás úgy, ahogyan körülbelül ugyanazekkel a szavakkal egy negyvennyolc éves pékné.

B/ Nemcsak felszabadulást, de időtöltést is remélnék a mi polgártársaink a filmelőadásoktól. Ez a reménykedés sokrétű, különféle, mint ahogy maguk a szabadidő tevékenységek is azok. A közönség nem úgy lép be a moziba, mint valami székesegyházba. Az egyének 23 %-a számára a film egyszerű időtöltés, amelynek jellemzése valószínűleg elég közel áll a többi időtöltéshez "azért megyek oda" mondta egy harmincéves műszaki "amikor vasárnap nincs semmi dolgom, hogy agyonússem az időt". Ez az elemi kikapcsolódás olyan kielégülést hoz, amely kizárja a megértés vagy elmélkedés minden erőfeszítését. "Számomra ez pusztán szórakozás, nem szeretem a túl bonyolult filmeket" mondja egy huszonhét éves munkás és egy alkalmazott szerint "Nincsenek olyan filmek, amelyeket szeretek, csak azért nézem meg őket, hogy szórakozzam." Ez a kielégülés ha a filmek nem tartalmaznak mozgalmasságot, néha az álom alakját öltheti fel. Találkoztunk ezzel a különös értékeléssel a HÁBORÚ ÉS BÉKE kapcsán egy harmincöt éves munkásnál: "Nagyon szerettem a HÁBORÚ ÉS BÉKÉT, szeretem a mozgalmas filmeket. Ha a film nem mozgalmas, elalszom."

C/ A kérdezett személyek legnagyobb része /40 %/ a filmben a képzeletbeli életet keresi. Ezek pontosabb, gazdagabb értelmét adják a mozielőadásokon való részvételüknek. A moziban az elképzelt helyzetek örömeit keresik. Arra törekcszenek, hogy átérezzék az izgalmakat és átéljék az érzelmeket. A film mindenki közvetlen közelségébe hozza a vonatkoztatás és azonosítás lehetőségeit. Mindenkié megvan a hatalma, hogy "vizualizálja álmait". Mindenki azzá lehet, aminek hiszi magát, amivé nem mer lenni, amire vágyik, aki lenni akar, a film mindenki számára lehetővé teszi énjének ezt a "megkettőzését", amely aztán félképzeletbeli lényének része lesz. Kürdérszünk válaszaiban megtaláljuk a szerelem, az erotika, a luxus, a zenebona, a kaland vagy a nevetés témáit. De ami meglepő, az, hogy a szavazatok legnagyobb száma öt közül egy, a vidám filmekre esik. HULOT UR VAKÁCIÓJÁT /LES VACANCES DE M.HULOT/ gyakorta emlegetik; az a sztár, akire a legtöbben hivatkoznak, nem Brigitte BARDOT, mégcsak nem is GABIN, hanem FERNANDEL. "Nem nézek meg szomorú filmet. Az élet mint ilyen elég szomorú" vagy még "A moziban nevetni akarok, mert az embernek nem sok alkalma van arra, hogy nevessen" mondja egy kézműves. "Előszeretettel viseltetem a tréfás, nagyon tréfás filmek iránt" mondja egy kereskedő. A köztisztviselők és az intellektuálisak mindenkifelett CHAPLINT méltányolják. Azt, amit LEFEVRE a mindennapi élet fordított képének nevez, úgy látszik leginkább keresi a közönség.

D/ A filmelőadás szerepe nem kizárólag szórakoztató. A válaszoknak körülbelül 24 %-a kijelenti, hogy szerzőik számára a film elsősorban a hírközlés eszköze: "értesülni, "okulni", "elmélkedni" a problémákról. "Azt szeretem, ami átért, ami igaz". Egy huszonöt éves munkás a következőket mondta: "Nem emlékszem másra, mint az ismeretterjesztő és híradófilmekre, a kitalált cselekmény nem érdekelt." "Szeretem az ismeretterjesztőket, mint amilyen a CSEND VILÁGA, mondja egy fiatal munkás. Ezek számára, hogy egy szóval jelöljük meg, a film révén a valóság tulszárnyalja a kitalálást.

Mit vár Ön egy jó filmtől?

Most már inkább tudjuk mérlegelni, hogy a mozielőadásokon való részvételt milyen vázlatos érvekkel indokolják. Hogy elemzésünket teljessé tegyük és elmélyítsük, egy egészen más nézőpontot választottunk, hogy megértsük azokat az ideális mintákat, amelyek a nézőt egy jó film értékelésére indítják. A kérdés, noha a kitalált művekre vonatkozólag általában tettük fel, elsősorban a film tárgyában szolgált számunkra felvilágosítással. Ezeket a felvilágosításokat hozzuk itt nyilvánosságra. ^{1/} A nézők kis hányada /12%/ azt kívánja, hogy a vetített mű "szép" legyen és jól játsszák. Mindenekelőtt a közönségesség az, ami filmbeli kielégülésüket tönkreteszi. "Legnehezebb olyan filmet találni" mondja ez a harmincöt éves magánalkalmazott, "amely mulatságos, megnevettet és mégsem közönséges". Szereti CHAPLINT és FERNANDELT. "Érzelmet akarok, művészetet, szépséget, irtózom a közönségességtől" mondja az a harmincéves magánalkalmazott, aki nagyon szerette a FÉLELEM BÉRE című filmet. A mesterkéeltséget ugyanúgy elvetik, mint a közönségességet. "Nem szeretem a túl konvencionális vagy túl mesterkéltné érzelmeket és helyzeteket" /egy harminckilenc éves munkás/. Végül a közönség számára a színész a leggyakrabban elfűdi a szcenárium hősnéne vagy hősnőjének személyét. "Csak arra emlékszem, hogy a PATKÁNYFOGÓban Maria SCHELL tökéletesen játszott."

Mások /18 %/ mindenekelőtt azt igénylik a filmtől, hogy "való" képet adjon az életről, ragaszkodják a valósághoz, a tárgyilagossághoz, a mű realizmusához. A tételek alátámasztására a legkülönbözőbb példák állottak rendelkezésre: ami pld. a dokumentumfilmeket illeti: "Nem emlékszem másra, csak az ismeretterjesztő és híradófilmekre. A kitalált történetek nem érdekelnek. Szeretem tanulmányozni a valóságot" /egy ötven éves magánalkalmazott/. Ami az életrajzfilmeket illeti: "Azt szeretem, ami átért valóság, ami igaz" mondja egy negyvenöt éves munkás, aki a MOULIN ROUGE-t szerette, mert ez TOULOUSE LAUTREC életét eleveníti fel. A társadalmi filmek sorából: egy kereskedő, hatvan éves "az átért, aktuális dolgokat szereti, mint amilyen a KÉK FÁTYOL. Sportfilmeknél: ime egy huszonkilenc éves munkás: "Nem nagyon szeretem a mozit, kivéve a sportról szóló ismeretterjesztő filme-

1/

Az összes feleletek 95 %-a, a válaszok 5 %-a nem érinti tárgyunkat.

ket", végül ami a filmriportokat illeti: "az, amit keresünk, ez az, ami informál bennünket, különösen a külföldi riportok... vagy azok a filmek, amelyek meg tudják nekünk mutatni a különféle szociális rétegek bonyolult életét és megmutatják, hogy mindenütt vannak tisztességes és tisztalelkű emberek" jelenti ki egy munkás.

Ezalatt a válaszok többsége /65%/ nem a forma minőségére, nem a való-sághoz való hűsége veti a súlyt, hanem a filmben feldolgozott tartalom /téma, vagy tárgy/ érdekességére. E tekintetben a körkérdésnek az ideális mű tulajdonságaira vonatkozó válaszai nagyjában és egészében a megelőző vizsgálat eredményeivel esnek egybe. A humoros mű halad az élen; egyvonalban a verekedésre, az élénkségre és kalandra /összesen 15%/ vonatkozó válaszokkal. Ezzel szemben fontos kiemelni, hogy a válaszok közel egynegyede elvárja, hogy az a mű, amelyet idéz, nemesítse az életet. Ha a film realista, azt kívánják, hogy "ne legyen túl sötét". Ha a film reális, azt óhajtják, hogy "erkölcsös" legyen. Kell, hogy "legyen benne humánus, szociális érzés". A példák legtöbbször az a szükséglet derül ki, hogy a válaszadó azonosítani kívánja magát a film erős és nemeslelkű hőseivel. Egy alkalmazott azt mondja "Szerettem a RIVALDAFÉNY című filmet, mert nagyszerű bátorságot találtam benne". Ha viszont amaz a huszonkilencéves munkás szerette a HARC A SINEKÉRTet, ez mindenekfelett azért volt, mert ebben olyan embereket látni, akik magukat feláldozzák. Azok az emlékek, amelyek leggyakrabban rögződnek meg az emberek emlékezetében, a megszabású hőstettek emlékei, a nagy cselekedetek". Emlékszem LES HEROS SONT FATIGUÉS /ELFÁRADT HŐSÖK/ című film egyik jelenetére, ahol a két repülő szembenéz egymással." A legtöbbször emlegetett jelenetek a NYOMORULTAK és a NOTRE DAME-I TORONYÓR c. filmek nyak-törő részletei.

A nagyságnak ez az igénye sokféle formát ölthet. "Napoleon rajongását keltett bennem, mert volt becsvágya" mondja egy huszonhatéves magánalkalmazott. "Nagy elégtételt érzek, amikor azokban az összecsapásokban, amelyek az embert embertársaival szembeállítják, győzedelmeskedik az emberi akarat" mondotta egy harminchétéves magánalkalmazott. Pierre FRESNAYt imádják filmszerepeiben. "Ez olyan ember, aki szembe mer szállni". Ugyanigy "Dr. SCHWEITZERT élete miatt" azért a munkáért, amelyet a fekete Afrikában végzett. "Ez igen erős és áldozatkész személyiség" mondotta egy huszonötéves magánalkalmazott. E válaszokat meg lehetne sokszorozni valamennyien egybeesnek a "heroikus képmás" felé irányuló elragadtatással, amely a nézők nagy számában szunnyad.

Mi az ideiglenes eredménye ezen indokolásoknak és mintaképeknek? Azt láttatja, hogy a film jellegzetességei úgy, ahogyan azokat a közönség átéli, a szabadidő különféle funkcióit és tartalmuk ellentmondásait jelentik. Nem elég annak erősítgetése, hogy a film életünk mindennapjaihoz tartozik. Tanulmányozni kell, hogyan vesz részt a film a szabadidő és a kötelezettségek problematikájában.

A film befolyását a szabadidő eltöltési módok és a családi és társadalmi kötelezettségek együttesének viszonylataiban kell tanulmányozni. E. MORIN joggal tart ki amellett, hogy különbség van a valóság és a valóság képe közt. A film mindig egyenlő a kép vonzóerejével. De miféle képről van itt szó? Lehet, hogy ugyanazok a formai vonásai, MELIES és LUMIERE képei- nek, de alapvetően különböznek tartalmukra. MORIN ugyancsak helyesen emeli ki a képzeletbeli ember és a képmás jelentőségét, de alapvető különbségek választják el a SCARFACE-szal, vagy a DR. SCHWEITZER-rel, a PASTEUR-rel, vagy a DON JUANNal való azonosítást, még akkor is, ha ugyanaz az egyén azonosítja magát esetről esetre a különböző vagy éppen ellentétes jellemű hősökkel. Végül, a mi szemzőgünkből nem lehetséges formális analízisben összekévernünk azokat, akik a filmművészetnek elsőrendű jelentőséget tulajdonítanak azokkal, akiknek mindegy a közönségesség és a mesterségség is. Nem arról van itt szó, hogy védelmünkbe vegyünk valamiféle erkölcsöt, vagy esztétikát, de hogy kitartsunk a filmnézéssel eltöltött szabadidő konkrét tevékenységeinek különbözősége és amellett, hogy a különféle kulturális szintek szerint más és más jelent a közönség részvétele.

A filmológiai kutatások módot adtak filozófiai, erkölcsi, esztétikai pszichológiai és szociológiai elméletek kidolgozására. BALZAC nyomán Edgar MORIN szociológiai antropológiájában /4/ kitűnő szintézist javasol. Megmutatja, hogy a repülőgépnél is jobban "a film az, amely nekilenült, mindig magasabbra, az álmok ege felé, a "asztárok" csillagának végtelenségéig irányába, megfürdött a zenében, benépesedett imádatraméltó és démonikus alakok jelenlétével, földről földre szökellt és ahol földet ért, minden jel szerint egyszerre volt vágyak szolgája és tükre". MORIN a hangsúlyt a kép bájjára és mágikus hatalmára, arra az analógiára veti, amelyet a kinematografikus magatartás a "felkeltett álommal" mutat. Átütő erővel elemzi a vetülés és azonosulás formáit, amelyek a néző részvételének típusához kapcsolódnak. Végül, bátran azonosítja a részvételnek ezt a modern formáját az archaikus társadalmakban szokásos részvételek rendszeréhez. Egyszóval: kiterjeszkedik a "képzelődő ember" minden olyan aspektusára, amelyet a film világít meg. De ugyanakkor megmutatja azoknak a munkáit, akik éppen ellenkezőleg a film racionális voltát hangsúlyozták." A film nyelvén megjelennek a gondolatképzés törvényei és ritmusai" /ZAZZO/ a beszélgetés ékesszólása /COHEN-SÉAT/ egy logikai rendszer /FRANCASTEL/, sőt a konceptualista gondolat lendülete is /BERGSON/. Megkísérli, hogy kidolgozza a racionális és mágikus ideák szintézisét. Mindezek az elméletek kétségkívül nem pusztán a filmismereteket, de az emberről szólókat is gazdagították. Az antropológiai vizsgálatok elméleti alapot adnak a filmkritika intuitív ismereteinek, amely kritikát 30 évvel ezelőtt indított útjára MOUSSINAC és finom elmélettel dolgoztak ki mások, mint pl. A. BAZIN. Már akkor is és ma is az antropológia olyan hatást fejt és fejthet ki a filmkritikára, amelyet egyelőre ke-

véssé tett magáévá az irodalmi kritika.^{1/} Közben azonban, ha a filmszociológiából kiindulva óhajtták az élő film különböző funkcióinak és a filmkultúrának a tömegekben élő különféle szinteknek jobb megértését elérni, azt lehet kérdezni, hogy vajon ezek az aktuális elemzések jól illeszkednek-e tárgyunkhoz.

Az alkotók, a kritikusok és a nevelők buzdítása ellenére a filmszociológia legalább is Franciaországban még nem érte el azt a fokot, hogy könyvnyitene a filmek osztályozását tartalom és alak szerint. Melyek a minőség kritériumai a különféle társadalmi rétegekben? Ennek a kérdésnek elsőrendű elméleti és gyakorlati jelentősége van. Akármilyen érdekesek a film-látványosság elemzései, csak igen általánosító feltételeket szolgáltatnak egy olyan empirikus tanulmány számára, amely a filmmű és a közönség közti viszonyt volna hivatva elemezni. Hogyan lehet azonosítani a filmkultura különféle szintjeit? Hogyan integrálódik ez a filmkultura az egyetemes kulturában? Hogyan differenciálódik ez a kultura korok, nemek, osztályok, stb. szerint? Milyen értelemben variálódik ez a tartalom különbözősége és a mű befogadásának feltételei függvényében. Az ezen kérdésekre adandó válasz mindenekelőtt azt igényelné, hogy a filmszociológia, anélkül, hogy felhagyna a teoretikus gondolkodásra irányított nagy erőfeszítésével, törődjön azaz, hogy mindenekelőtt a nézők magatartási szintjén igazolja e gondolat exact természetét. Ahhoz, hogy jobban meg lehessen ismerni a filmkultura fejlődésének feltételeit a tömegekben, az átlagos magatartás statikus és analitikus szociológiáját az aktív magatartás dinamikus és a kísérleti szociológiával kell helyettesíteni. Vajon a szociális-kulturális helyzet által termelt visszahatások komplex együttesében hogyan jelentkezik mindenik társadalomban, minden társadalmi osztálynál, minden egyesnél a nyilvánulások kiterjedésének problémája? Ez utóbbiakhoz való viszonylatban hogyan lehet lemérni a különbözőségeket, az eltolódásokat, a kultúrnívók közti egyensúlyhiányokat, amelyek a különféle csoportok átlagmagatartásait jellemzik? Végül, hogyan lehet kísérletileg megfigyelni az eseti vagy a természet által előidézett változásokat, amelyek a művek, a vezetők és a csoportok tevékenysége következményeképpen kifejlesztik a tömegek aktív magatartását? Szempontunkból ezek volnának a felvetendő legfontosabb kérdések.

^{1/} BASTIDE: "Szociológiai és összehasonlító irodalom" /Cahiers internationaux de sociologie/. Nemzetközi szociológiai füzetek P.U.F. 1954.

2. TELEVIZIÓ ÉS SZABADIDŐ

Számos intellektuális úgy ítéli meg a televíziót, mint a filmet és ezzel elkülöníti azoktól a szabadidő-normáktól, amelyekbe tartozik. Ezek az emberek az adások tartalmát a Kultura valamilyen abszolút fogalom meghatározásából kiindulva bírálják, aholis a Kulturát nagy "K"-val írják. Amikor a többé-kevésbé kifejezett elgondolás alapelveit keressük, megtaláljuk ama értékelés és ismerethalmaz rendszerében, amelyre az elitet az egyetemi tanulmányok során ránevelték. E "magas kulturához" való viszonylatban a televízió tartalma alacsonynak mutatkozik. Ebben a perspektívában a szórakozási kulturának minden fajtája magára vonja többé-kevésbé a "dekadens" jelleget. HUIZINGA már bírálta ezt a szemléletet. 1930-tól kezdve azzal vádolta a görög-héber-latin eredetű egyetemi kulturát, hogy idegen maradt a játék értékei számára. Még inkább napjainkban történt, hogy Leo LÖWENTHAL szembeszáll a "magas kultura" és a népi kultura közti megkülönböztetéssel és megjegyzi, hogy az első megoldásra váró probléma egyszerűen a szórakozásnak a kulturába való beillesztése volna. Jóval a "tömegkultura" eljövetele előtt követelték már a szórakozást a kultura hivatott képviselői. A renaissance másnapján MONTAIGNE védelmezte a szórakozást a középkori egyoldalú kulturájával szemben. VOLTAIR magasztalta a szórakozást, amelyet PASCAL, mint a lelki élet akadályát elítélt. Végül a XIX. század közepén az írók a túlzásig menően állították szembe a humanitárius művészetet a l'art pour l'art-al, amely csak a művész gyönyöre számára fogant. Mindezek a kritikusok új erőre kapnak abban a civilizációban, amelyben a tömegek valamely formában eljutnak a szabadidő által teremtett új kulturához. Gyanakvással kell tehát fogadnunk a televízióra vonatkozó ezt a "magas kulturával" egyenértékű szemléletet. Hasznos ugyan ama követelmény következtében, amelyet támaszt, de támadható ama értékrendszer miatt, amelyet feltételez: kívül marad még ama feltételeken is, amelyekben a népi kultura kialakul.

Ugy fogjuk tanulmányozni a televíziót, mint a szabadidő felhasználás olyan jelenségét, amely valamennyi társadalmi osztály, valamennyi szociális kategória közkinccsévé kezd válni.^{1/} A televízió mellett ülni mindenki számára a szabadidő egyik elfoglaltsága, ami aztán nagy részben meghatározza, mit vár maga a közönség az adások tartalmától. De ez a várakozás komplex: egyszerre jelenti a menekülés és a részvétel vágyát, szórakozást és beilleszkedést, értesülésszerzést és érdek nélküli formálódást. Uralkodnak felette azok a minták és értékelések, amelyek lehetővé teszik, hogy meg lehessen érteni és becsülni a televíziós kultura tartalmát, tanulmányozni kü-

^{1/} Amióta ezt a könyvet megírtuk, két igen jó tanulmány jelent meg: H.HIM-MELVEIT és W.SCHRAMM tollából /1959 és 1961/ a televízióról és a gyermekekről. Ezeknek a tanulmányoknak általános jelentőségük van és ahhoz a jelentőséghez tartoznak, amelyet mi itt elemzünk. /18/

lönbözőségeit, ellentmondásait és azokat az eszközöket, amelyekkel rendelkezik, hogy ezeken túljárjon. Vizsgálni fogjuk, mit jelent a televíziós készülék előtt ülni, melyek a közönségnek a tartalomra vonatkozó reakciói, milyen a hatása a többi szabadidő eltöltési módra; végül meg kell mondanunk, hogy mivel azok a francia adatok, amelyeket fel akarunk használni, rendkívül korlátozottak, csak felvetjük és nyomban le is zárjuk azokat a legjelentősebb problémákat, amelyek vizsgálatára még nincsenek meg az eszközeink.

Azok az adatok, amelyekkel szolgálni tudunk, több forrásból erednek és a nyert eredmények részlegesesek. Maguk a források, amelyek felett a kutatás ma /1960 májusában/ Franciaországban rendelkezik, sok szempontból vitathatók. Az egyedüli - e pillanatban országunkban rendelkezésre álló - adatok az R.T.F. által /Francia Rádió és Televízió/ végzett, 1959 első félévéből származó kutatásból erednek. Ezt a kutatást három eltérő úton hajtották végre: írásos kérdések, a helyszínen lezajlott megbeszélések és telefonbeszélgetések alakjában. Ebben az időközben hétszáz interjú készítették a helyszínen, tizenháromezerhétszáz telefonbeszélgetést jegyeztek fel és kilencezer kérdőívet küldtek ki postán. Háromezer kitöltött kérdőívet juttattak vissza a R.T.F.-hez. Alant az eredményei a kérdőívek itt felhasznált feldolgozásának.^{1/}

Elővigyázatból csak azokat használtuk fel közülük, amelyek a másik két forrás eredményeivel egybeesőek voltak. Össze fogjuk hasonlítani a vizsgálat adatait azzal az országos vizsgálattal, amelyet a R.T.F. 1957-ben és 1955-ben végzett csakugy, mint azzal, amelyet mi gyűjtöttünk 1954-ben Aisne megye 15 községében. Egy kissé eltérő kísérletről van itt szó, mivel a községek lakossága teleklubokat alakított: az adások szemlélése kollektív volt, nem csupán családi, a televíziós nézők többsége pedig kisgazdálkodó volt. Nincs semmi módunk arra, hogy komoly megkülönböztető tanulmányt szerkesztünk ezekből az eredményekből. Általában arra korlátoztuk magunkat, hogy megvilágítsuk a közönség valamennyi részében legelterjedtebb reakciókat.

Íme a mi gyűjteményünk társadalom-foglalkozási összetétele.

Az R.T.F. közönségszolgálatának igazgatósága szerint vizsgálatunk körülbelül megegyezik a televíziókészülék tulajdonosok jelenlegi kategóriáival:

Felső káderek	2 %
Szabadfoglalkozás, ipar	16 %
Középkáderek	11 %
Iparosok, kiskereskedők	24 %
Munkások	9 %
Gazdálkodók és mezőgazd. munkások	4 %

^{1/} Nagy köszönettel tartozunk OULLIF urnak a R.T.F. közönségszolgálat igazgatójának, aki rendelkezésünkre bocsátotta azokat az adatokat, amelyek az alábbi elemzést számunkra lehetővé tették.

Nyugdíjasok	9 %
Foglalkozás nélküli nők	9 %
Nem tisztázott	16 %
	100 %

Az R.T.F. által feltett kérdések 1959-ben a francia televízió egy heti műsorát kitevő különféle adásokra vonatkoztak. Az alanti táblázat megjelöli az ezen adásokra fordított órák tartamát és irányítást ad arra, hogyan oszlott meg a műsor a megfigyelt időközben.

Látni lehet, hogy az adás heti ideje körülbelül 53 órát tesz ki. Az Egyesült Államokban az óraszám sokkal magasabb. ^{1/} Ennek ellenére meg kell jegyezni, hogy Franciaországban a szórakoztató műsor heti 15 óra 30 percre tart és ez a program 29%-át teszi, míg az Egyesült Államokban a megfelelő adások a televíziós társaságok szerint a programok 60-75 %-át tették ki. A közönségnek e programokra vonatkozó reakcióit két kritérium segítségével mérték: egyrészt mekkora időt töltött valaki valamely fajta adás mellett, másfelől mennyire volt vele megelégedve. Ez utóbbi indexet azon jegyek alapján számították ki, amelyet a nézők egy-egy adás után adtak és kombinálták az osztályozók számával. Így 35-ön innen az adásokat rossznak minősítették, 35 és 50 között közepesnek, 50 és 65 között jónak, 65 és 80 között igen jónak találták és 80-on túl rendkívül magasra értékelték és kitűnőnek ítélték meg.

A FRANCIA TELEVÍZIÓ EGY HETI ADÁSAINAK TARTALMA:

1. Adás gyermekek részére	6 óra	11,5 %
TV iskolai	2 óra	
TV szórakoztató	4 óra	
2. Gyakorlati adások	1 óra	2 %
Konyha, női magazinok		
3. Játékok	2 óra	4 %
4. Szórakozások	15 óra 30p	29 %
Különfélék /cirkusz, dalok, kis bohózatok/	10 óra	
Tárca sport	2 óra	
Riportok, szabadfogású birkózás	3 óra 30p.	
5. Művek bemutatása	7 óra 45p	15 %
Film	2 óra	
Színház	3 óra	
Zene, klasszikus és modern	1 óra	
Művészet és irodalom	1 óra 45p.	

^{1/} Vess össze Ev. SULIEROT: Televízió az Egyesült Államokban és Nagybritanniában. Közlémények 1.sz. 1962.

6. Hírközlés		15 óra 30 p.	29 %
Páris Club Journal	13 óra 30 p.		
Információs Magazin	2 óra		
7. Riportázsok és híradók	2 óra 30 p.	3 óra	6 %
Interjúk és viták	0 óra 30 p.		
8. Vallásos adások		2 óra	4 %
Összesen körülbelül		53 óra	100 %

A részvétel tartama

Általában elismerik, hogy a televízió zsarnoki és hogy a televíziós nézés az esetek túlnyomó részében túl hosszú ideig tart. Vajon van-e vagy nincs-e ennek az állításnak alapja? Azok a vizsgálatok, amelyeket e tárgyban az Egyesült Államokban végeztek, eltérő eredményt adnak. R. MEYERSON szerint az amerikai polgár átlagban heti tizennyolc órán keresztül nézi a maga televíziós készülékén keresztül az adásokat. Ez a szám nyilvánvalóan igen magas, más szerzők viszont azt állítják, hogy ugyanez az egyén négy-öt órán át naponta tud készüléke előtt maradni /12/. Franciaországban az emberek többsége heti tizenhat órán át néz televíziót, azaz átlagban valamivel több mint két óra naponta.

Jegyezzük meg ez alkalommal, hogy az a heti idő, amely nincs a munkának vagy az álomnak szentelve, a becslések szerint hatvan órára emelkedett és emlékezzünk arra, hogy a szabadidőfoglalatosságokra szánt idő a városok lakosainak többsége számára körülbelül huszonöt órát tesz ki. Ha ezekhez a számokhoz tartjuk magunkat, a televíziós programok nézésének időtartama még Franciaországban is viszonylag magasnak tűnik.

Közben azonban, ha az amerikai állapotot a francia állapottal hasonlítjuk össze, felvetődik az a kérdés: vajon a televíziónéző nem érzi-e azt, hogy kedvezőtlen elbánásban részesül. Nem találja-e az adásokra szánt időt túl rövidnek? A következő kérdésre: "kivánná-e, hogy a televíziós órák száma nagyobb legyen?" a válaszok 80 %-a a jelenlegi helyzettel meg van elégedve és csak 18 % találja ki nem elégitőnek.

Más oldalról nézve a kérdést, ha valakinek hosszabb ideje van készüléke, a készülék nézés-hallgatásának időtartama csökkenni látszik.

Azoknak a franciáknak egyharmada, akiknek 1955 óta van készülékük, 1957-ben kijelentette, hogy kevesebb programot néz meg. A közönség fele viszont ugyanannyit. Az USA-ban Léo BOGART ugyanezeket az irányzatokat állapítja meg és ugyanakkor lerögzíti, hogy a nézők egy része számára a részvétel ideje kisebbedik. De ennek az általános jellegű megállapításnak csak korlátozott érdekessége van. A kutatás eredményei a különféle közönségek szerint nagy különbségeket észlelnek a hallgatás tartamában. Az USA-ban, jegyzi meg Bogart, a televízió nézés időtartama az iskolázottság foka szerint változik. A készülék nézés-hallgatás napi egy óra husz perc és nyolc óra között variál.

A televízió zsarnokságát igazoló, gyakran hangoztatott érvek egyike az, hogy zűrzavart teremt az álm és az étkezések rendjében. Igaz, hogy Franciaországban csakugy, mint az Egyesült Államokban, sok ember ismeri el, hogy később fekszik le, amióta televíziós készüléke van. Az 1959-ben végrehajtott francia körkérdés azonban azt bizonyítja, hogy a közönség 60-80 %-a nyolc óra harminc perckor feködt le.

Mi történik az étkezési időben? Dél és félkettő között a televíziónézők számaránya nem haladja meg a közönség 30 %-át. Este ugy látszik, hogy az emberek többsége ugy vacsorázik, hogy közben szemléli a televíziót és nyolc órakor a nézők száma hirtelen 40-75 %-ra, nyolc óra harminc perctől 85 %-ra módosul.

A gondolatoknak ugyanebben a rendjében azt mondják, hogy a televíziónak csökkentő hatása van a vasárnapi kirándulásokra. Igaz, hogy vasárnap reggel az adások főleg vallási jellegűek. A hallgatók száma alig éri el a közönség harmadát. De vasárnap délután, amikor a közvetítéseket mindenki megérti, a nézők száma idény szerint változik. Télen a közönség 30 %-a, nyáron 20 %-a /a szabadságidőn kívül/.

Mindezek az eredmények nem számolnak egy igen jelentős tényezővel: a nézés folyamatosságával vagy megszakítotttságával. Mert a nézés lehet állandó, vagy szakaszos, és változatai a közönség és a közvetítések szerint fejlődnek. Másként szólva: a nézés időtartama, amelyet tanulmányozunk, nem vet számot a nézés fájával. Az ugyanazon program előtt felmérhető különféle magatartások kellőleg mutatják a probléma komplexitását. A televíziót ugy is lehet tekinteni, mint a beszélgetés kiegészítőjét, vagy kíséretnek felfogható tevékenységet, vagy akár mint hangzó háttérrel. Így például bizonyos, Nagybritanniában végrehajtott kísérletek azt mutatják, hogy sok aszszony köt vagy varrogat a televízió nézése közben. A tényleges nézés órái valószínűleg ritkán egyeznek azon órák számával, amelyek alatt a televízió nyitva van. A televízió nézés óráinak számításába tehát be kellene iktatni egy differenciális tanulmányt, amely a különféle nézések fajáival és az eltérő magatartásokkal foglalkozik.

Az adások tartalmának hatása

Általában elismerik, hogy a televíziós adások tartalma lényegében a közönség szórakoztatását tűzi célul maga elé. A Francia Rádió és Televízió jelszava: "szórakoztatni, informálni, tanítani" becsvágyóbb célokat tüntet fel: ha elfogadjuk ezt a célt, mi a közönség visszahatása azokra a különféle adásokra, amelyek ezt a programot megvalósítják?

Szórakozás

A kabaré-műsorok körülbelül a programidő egyharmadát veszik igénybe és ezek a közkedvelt adások. Ez az előszeretet ugyanugy kifejezésre jut a Francia Rádió és Televízió országos kutatására adott válaszokban, mint a

falusi tele-klubok körében végrehajtott kérdezősködésekben. A szindaraboknak azonban ugyanakkora sikerük van, mint a kabaré-adásoknak. Az adások értékelése a megelégedettség indexén mérve, az izlések nagy érzékenységet látszik bizonyítani. Az 1957 évben a Gilles MARGARITIS által bemutatott MUSIG HALL PARADÉT a nézők 94 %-a nézte végig és az osztályzat "igen jó". A 36 GYERTYÁT a varieték nagy adását, amelyet Jean NOHAIN rendezett 1957-ben a nézők 99 %-a szemlélte és "kiváló" jegyet kapott. Két évvel később megváltoztatta a címét, de tartalmában igen kevésbé változott. Ennek ellenére a közönségnek csak 78 %-a kísérté figyelemmel és érdemjegye csak "jó" volt. Vajon a "fogasztásnak" ezeket a kisebb különbségeit a közönség izlésbeli fejlődésének, vagy az egy bizonyos túl ismertté vált adás irányában bekövetkezett telítettségnek kell tulajdonítanunk, amely bekövetkezett, noha az adás ugyanolyan jó és ugyanolyan csiszolt maradt? Fontos kérdés ez, amelyre azonban a létező adatok bizonytalan volta miatt egyelőre nem lehet válaszolni. Ugyanezen a területen az olyan játékokat, mint amilyenre a TÉLÉ MATCH vagy a NAGY SORSJÁTÉK nézte és nézi a közönség 80-90 %-a és 40-70 % minősíti jónak vagy nagyon jónak.

A sportriportokat ugyancsak nagyon becsülik. Ha már megvan a kivívott siker, például amikor utólag mutatnak be bizonyos nagy meccseket, azt kérdezheti az ember, hogy vajon a közönség nem óhajtana-e inkább a programokban hirdetett helyszíni sportriportokat látni? Ugy látszik, hogy a nagy többség számára /a közönség 70 %-a/ a sporteseményeknek fenntartott órák száma elegendő és csak 17 % igényelne többet, viszont 13 % kevesebbet.

Ezek az eredmények azt mutatják, hogy közönségünket kielégítik azok a sportközvetítések, amelyeket neki nyújtanak anélkül, hogy azt kívánná, hogy a sportriportok szorítsák ki az egyéb adásokat. Ennek ellenére hangsúlyozni kell egy fontos tény. Azt ti., hogy a televízió a sport területén az uttóró szerepét tölti be. Számos néző, intellektuellek, írók, mint például Francois MAURIAC, a televízió tolmácsolásán keresztül fedezték fel a sportversenyek iránti érdeklődésüket.

Az irodalmi alkotások közvetítésének hatása

Nyilvánvaló, hogy nem valamennyi film vagy szindarab, képkiállítás jelent mesterművet. Ennek ellenére a Francia Rádió és Televízió nagy erőfeszítést fejt ki, hogy a közönséget a nagy irodalmi alkotásokkal kapcsolatba hozza. Sok televíziónéző számára a televízió mindenekelőtt házi mozi. Ez a feltevés bőségesen igazolódott ama körkérdés folyamán, amelyet Aisne megye falusi közönsége körében hajtottak végre. Ez a közönség világosan előnyben részesítette a jó filmeket a közepesek, vagy éppen középserű fölött és meglepő, melyek azok a filmek, amelyeket kedvelnek: HARC A SINEKÉRT, LE RENDEZ-VOUS DE JUILLET - /A JULIUSI RANDEVU/ - MANON - JOUR DE FÊTE /KISVÁROSI UNNEP/ - SYMPHONIE PASTORAL /ELVESZTETT BOLDOGSÁG/.

Az ismeretterjesztő film, amelyet egy beléptidíjas moziban oly gyakran áldozatul dobnak, éppen ellenkezőleg a televízió sztárjainak egyike. Az 1957-ben a Francia Rádió és Televízió által megtartott kutatás eredménye e tekintetben rendkívül érdekes. A film csak a hatodik helyet foglalja el a közönség kedvencei közt; a közönség 27 %-a a kabarét részesíti előnyben. Ugyancsak 27 % a szindarabokat, 10 % a tudományos és sportadásokat, 5 % az ismeretterjesztést és csak 3 % a nagy filmeket.

Az, amiért a filmek iránt kevés lelkesedést mutatnak, abban a tényben leli magyarázatát, hogy a televízió csak öt évnél régebbi filmeket közvetít és ha értékük ugyanaz maradt is, az a vágy, hogy lássák őket, az idő múlásával közben erejében megfogytakozott. Ezzel szemben az a lehetőség, hogy kapcsolatot találjanak a riporterekkel, a felfedezőkkal, az előadókkal, a televízióknak teljesen új és pozitív aspektusait alkotja. A televízió értett hozzá, hogy megbarátkoztassa a közönséget olyan műfajjal, amely addig jószerezével ismeretlen volt előtte.

E vizsgálat eredményei szerint a színház a legelső helyet foglalja el. E tárgyban eléggé különös jelenség bontakozott ki a falusi környezetben végzett tanulmányból: a színház olyan mértékben emelkedik értékben, amilyen régen van a televíziónéző birtokában a készülék. Ha az első időben a televízió az otthoni mozit jelenti, a következő időszakban szívesen azonosítja a színházzal. A francia közönségnek a szindarabokkal kapcsolatos érzékenysége különösen élénk: ha a darabokat rossznak ítélik, a televízió-nézők postai reakciói viszonylag számosabbak és élénkebbek, mint a többi fajta adást illetően.

Egy más kérdésre adott válaszok világosan megmutatták a közönségnek a szindarabok iránti jellegzetes előszeretetét. A Francia Rádió és Televízió szolgálata meg akarta ismerni a közönségnek a szombat esti műsorra vonatkozó óhaját. A nézőknek mindössze 2 %-a jelentett közömbösséget, 4 % riportokat igényelt, 17 % kabaré-előadásokat, 27 % filmet és 35 % szindarabot. A televízió közvetített színelőadások természetüknél fogva nyilván igen különböznek: 1954-ben az értékelési sorrend ez volt: VOLPONE, ANGYALI ÜDVÖZLET és a LILIOM; egy ugyanerre az időszakra vonatkozó országos kutatás megerősíti a közönségnek ezt az értékelését. Más, könnyebb darabokra vonatkozó értékelések ugyancsak kiválóak. Ugyanakkor az ANDROMACHÉ mostani előadása, ha azokból a szokatlanul lelkes levelekből ítélünk, amelyeket a Francia Rádióknak és Televízióknak küldtek, siker volt, de ezt a sikert igazolta a szurópróbaszerű országos kutatás is, valamint a telefonon történt kérdezősködés és az előadás napján vagy a következő napon a lakásukon felkeresettek válaszai, amelyeket a körkérdés intézői gyűjtöttek be.

Hírközlés

A televíziós ujság elsősorban a televíziós hírszolgáltatás iránti kívánságnak felel meg. Ha a televízió-nézők kisebbsége azzal is vádolja a televíziós ujságot, hogy nem eléggé tárgyilagos, a nézőknek, vidékek szerint

számított 88-96 %-a követi a hírközléseket és rendszeresen jönnek vagy igen jönnek jellemzi azokat. Falusi környezetben még azt is sajnálják, hogy a képviselőház vitáit nem sugározza a televízió.

Az aktuális vagy társadalmi kérdésekről szóló riportokat ugyancsak nagyon értékelik, a falusi közönség annyira, hogy a Francia Rádió és Televízió által feltett kérdésre a közönség 73 %-a fejezte ki a Renault Művekben és az Orly-i repülőtéren felvett riportorozattal való megelégedését. Jelenleg az *UT HASÁB AZ ELSŐ OLDALON* című havi adás bizonyos számú aktuális tárgyról, ugyancsak nagy sikernek örvend. *NUIT ET BROUILLIARD /ÉJSZAKA ÉS KÖD/* Alain RESNAIS figyelemreméltó filmjét, amely a koncentrációs táborokról szólt, noha késő esti órában sugározták /23 óra 15 perckor/, a televíziós híradó után, a közönség 36 %-a nézte végig, ami az ilyenfajta adásoknál kivételesen nagy számot jelent.

A távoli országokról szóló riportokat, mint amilyen az *UTAZÁS UTLEVÉL KÉLKÜL*, nemcsak nagyra értékelik, de reklámálják is. Az 1954 évben az országos választók 67 %-a óhajtott több ilyen jellegű adást.

Az ismeretterjesztő adások, amelyek gyakran e célból kiválogatott különbözőféle filmszalagok összeállításából indulnak ki és amelyek arra törekkeznek, hogy egy tárgyat vagy egy gondolatot közvetítsenek, mint amilyen pld. "az állatok élete" hűsége közönséggel rendelkeznek. Falusi környezetben ezt az adást ugyanannyira becsülik, mint a képzelt cselekményű nagy filmeket. Az országos ankétok eredményei igazolják ezt az általános véleményt.

Tanítás

Gyakran igen nehéz meghuzni a választóvonalat a hírközlés és a tanítás közt. Az ismeretek közvetítése többé-kevésbé könnyen megy, de bizonyos területek a közlésnek ezt a módját részesítik előnyben. Így például a földrajzi ismereteket igen keresik és a "felfedező magazinja" a közönség nagy része részvételének örvendhet. Szórakoztat és ugyanakkor informál és tanít.

Ugyancsak meg kell jegyezni, hogy Etienne LALOU tudományos adásainak milyen nagy a népszerűségük. *Mai tudomány* címmel megkísérli, hogy felhívja a közönség figyelmét különböző, a fizika, a kémia, a geológia, a biológia által felkeltett problémákra, stb. Az 1959 évben ezeket az adásokat vidékek szerint 57-től /Délkeleten/ 84 %-ig nézte a közönség és elégtétellel "igen jó"-nak minősítette. /62-74 %/. Fordítva mint a sportriportoknál a közönség további ilyen jellegű adásokat kívánt. Tényleg 1959-ben csak a közönség 11 %-a volt ezekkel az adásokkal elégedetlen és kívánt kevesebbet belőlük, 50 % meg volt elégedve és a jelenlegi állapot fenntartását kívánta, 37 % arra vágyott, hogy ebből a műfajból többet adjanak.

Ami a zenei és irodalmi beiktatásokat jelenti, az eredmények néhány jelzőszámból állnak csupán és nem engednek meg semmiféle következtetést. A heti zenei közvetítést A NAGY ELŐADÓMŰVÉSZEK címmel csak 30 % hallgatta a televízió nézők közül "jó" jeggyel. /55/ De ez az előadás a műsor végén foglal helyet, azaz késő este és a televízió-nézők nagy része ilyenkor már

lefeküdt. Ezzel szemben április 28-án kedden a közönség 80 %-a hallgatta a Francia Rádió és Televízió nagy zenekarának hangversenyét és "kiváló" osztályzatot juttattak neki. Ami pedig az irodalom beiktatását illeti, ez mindenekelőtt az OLVASMÁNYOK MINDENKI SZÁMÁRA című adással valósul meg, ahol az adás központjában nem a mű, hanem a személyesen jelenlévő szerző áll. Szemlélete igen különös. Ezt az adást a közönség 26-32 %-a nézi. Az interjúk minőségét a kulturált körök igen becsülik. Kibővíti az irodalmi kultúra közönségét, a falusi közönség viszont nem találja érdekesnek ezt az adást és a televízió népi közönségének többségét nem indítja meg. Hát képtelen a televízió arra, hogy az irodalmi kultúrával a nagyközönségbe hatoljon? Ok-talan volna, ha erre a kérdésre a pillanatnyi helyzet szerint felelnénk. Vajon például milyen eredménye volna egy olyan irodalmi adásnak, amely a népi irodalmi klubok szempontjait tartja szem előtt, olyan művet választva, amely függvénye a civilizációnak vagy az aktualitásnak, nagy színészek segítségével a közönséggel valamilyen szöveg dramatizálása, vagy vita a közönség részvételével?

A különféle adásokról szóló ez a rövid beszámoló azt a következtetést engedi meg, hogy a felvetett kérdésekben igen nagy a változatosság. A közönség tömegei számára közvetített ez a kultúra heterogén példát szolgáltat, amely tekintetbe veszi a szabadidő különféle funkcióit. Mindenesetre meg kell erősíteni, hogy a közönség előnyben részesíti a könnyű tartalmu adásokat az igényesebb tartalmuakkal szemben/vagy talán éppen fordítva...?/ A francia televízióról táplált közönségvéleményen keresztül ugyanolyan kevéssé volna helyén kategorikus módon szembehelyezni a tömegek részére hozzáférhető alacsonyabb kultúrát az elit számára fenntartott magasabb kultúrával.

A televízió hatása a szabadidő eltöltésének többi módjára

Az angolszász és francia vizsgálatok egybehangzóak abban a tekintetben, ami a televízió hatására a szabadidő többi módjára vonatkozó negatív hatását illeti. A televízió-néző kevesebbet megy el hazulról, kevesebbet jár moziba és színházba, kevésbé nézi a sporteseményeket, kevésbé olvas újságot, könyvet, stb.

De Rof MEYERSONH megjegyzi, hogy a kutatás jelenlegi állása nem jogosít fel arra, hogy következtetéseket vonjunk le. Tényleg, milyen a pontos kiterjedése ezeknek a jelenségeknek? Milyen a változatosságuk társadalmi körök szerint? Mi a jellegzetességük a szabadidő, az élet, a kultúra divatjában? Egy sokkal kifinomultabb kutatás arra ösztönöz, hogy árnyaljuk a megállapításokat.

Film

Ami a televízió hatására a mozik látogatottságára való befolyását illeti, az Egyesült Államokban és Nagybritanniában megfigyelt irányzat egyezik azzal,

amit Franciaországban állapítottak meg. Az 1959 évben a mi országunkban a televízió-nézők 80 %-a jelentette ki, hogy kevésbé gyakran megy moziba és 19 % ugyanannyiszor. A mozilátogatók száma 1957-től 1959-ig 411 millióról 352 millióra esett. Ugyanezen idő alatt a televíziós készülékek száma 683.700-ról 1.368.000-re emelkedett. Tudjuk egyébként azt a súlyos válságot, amely az utóbbi években Hollywoodot sújtotta és az a tény, hogy az amerikai mozilátogatók száma 1946 és 1959 között a felére csökkent, megerősíti a dolgok ilyenén állását.

Ennek ellenére nem úgy fest a dolog, hogy hosszú látra a televízió megjelenése hendikepelné a filmet. Mindenekelőtt a televízió a film számára több érdeklődőt teremtett. A falusi közönség, például, amely kevésbé barátkozott meg a mozilátogatással /a franciák 40 %-a 1948-ban sosem volt még moziban/ felfedezte a filmet a televízió tolmácsolásán keresztül. A klasszikus filmek, amelyek csak a városok filmklubjainak korlátozott közönsége előtt voltak ismeretesek, a televíziós programok keretében odakerültek a nagyközönség elé. Másfelől a mozi, amelyet ez a verseny ösztönöz, arra kényszerít, hogy bizonyos szempontból újra feltalálja a filmet és új formákat találjon számára. A színesfilm és a szélesvásznú mozi voltak azok a technikai eszközök, amelyeket arra szántak, hogy legyőzzék a televízió versenyét. Végeredményben ez a versengés ugylátszik serkentő hatással volt, anélkül, hogy bármiben is elmosta volna a két nagy közlőeszköz különleges jellegzetességét.

Rádió

Első látszatra úgy fest a dolog, mintha a rádió a televíziónak második áldozata volna. Itt azonban azt hisszük, lehet, hogy a rádió új terjeszkedésbe kezd, merőben új uton.

Franciaországban a pillanatnyi számok eléggé pesszimisták: a televízió-nézők egyharmada már nem használja a rádióját és kétharmad sokkal kevésbé hallgatja. Ez utóbbiak fele 1959-ben nem hallgatta hosszabb ideig, mint napi egy óra hosszát. 1948-ban Léo BOGART megállapította, hogy azok az amerikaiak, akiknek volt televízió-vevő készülékük, a rádiót napi két órán át hallgatták, akkor, amikor a többiek a rádióprogramot napi négy óra harminckét percig figyelték. De e puszta számok tanulmányozása nem ad hiteles magyarázatot. A rádió funkciója az utóbbi évek folyamán kifejlődött és a televízió megjelenése úgy lehet hozzájárult a rádió jelentőségének a mindennapi életben való megváltozásához. A televízió lényegileg a családi vagy baráti szabadidőeltöltés tevékenységgé válik. A második készülékek megsokszorozódása egy családban az új tranzisztoros készülékek viszonylag kevésbé magas ára által könnyebbé vált. Ez bizonyítja a rádiónak ezt az új funkcióját. Gyakran alkalmas arra, hogy a kíséret szerepét játssza vagy éppen arra, hogy beiktasson egy új szabadidő tevékenységet a holt időkből, vagy összekössön két szabadidő-tevékenység közt. Így azután a rádió-adta zenét igen kedveli

a családjában az alatt az idő alatt, amíg háztartási tevékenységét végzi és meghosszabbítja a munkába igyekvő férfi szabadidejének tartalmát, annak révén, hogy autójában rádiókészülék van. Egyébként a jelen pillanatban Franciaországban a televíziós programok időszakosak, míg több rádióállomás szünet nélkül sugározza adásait. Jegyezzük meg végül, hogy mind Franciaországban, mind az Egyesült Államokban az adásnak az a két fajtája, amelyet leginkább hallgatnak, a hírközlés és a zene.

Sport

Elsősorban különböztetnünk kell a sporteseményekben nézőként való részvétel és az akár szórakoztató, akár vetélkedő sport aktív gyakorlása között.

A sporteseményekben nézőként való részvétel nagy mértékben csökken. Nem kétséges, hogy ez a helyzet az Egyesült Államokban nyugtalanítja az effajta látványosságok rendezőit. A boxolás példája tökéletesen illusztrálja állításainkat. A nagy meccsek során elért bevételek érezhetően estek. A menedzserek a bevételeknek ezt a kiesését a televíziós közlésekért bevett óriási összegekkel egyenlítették ki. E jogok ellenértéke érezhetően felülmúlja a legnagyobb meccseken a Madison Square Gardenben elért bevételeket.

Az Olimpiai Játékok Bizottságának 1960 évi tárgyalásai megmutatják, mennyire fenyegetettnek érzik magukat a sportvezetők a televízió népszerűsége következtében. Ez a Bizottság megkísérli, hogy igen magas jogdíjat szedjen a televíziós hálózaton való közvetítésért, akár Nyugatról, akár Keletről van szó... A televíziósok először hetvenöt millió lírát javasoltak, aztán, amikor az Olimpiai Bizottság ezt visszautasította, felemelték százötven millió lírára /1960 évi április hó 25-i hivatalos közlés/. A bonyolult tárgyalások végre megegyezésre vezettek.

A tényleges sportolás nemcsak, hogy nem szenved a televízió hatásától, hanem ellenkezőleg: bizonyos esetekben azzal az előnnyel jár, hogy nagyobb körben válik ismertté. A Francia Rugbyszövetség vezetői szerint a nagy nemzeti és nemzetközi mérkőzések közvetítése számottevő propaganda a sport részére. Véleményüket arra alapítják, hogy a rugbysportban való részvételt kérők száma megnövekedett. Ez a növekedés körülbelül ötezres nagyságrendű évenként. Ugyanez a jelenség észlelhető Nagybritanniában. Az 1954 évben az európai atletikai bajnokságok során hallottuk az angol csapat edzőjének véleményét, aki a televíziós adásoknak tulajdonította, hogy a fiatal angolok körében feléledt az atletikai sportok iránti érdeklődés.

Színház

Mint a filmre, a színházra is bizonyos mérvben visszahatott a televízió népszerűsége. Itt azonban lehet hogy túl korai volna a pesszimista értékelés. Igaz, hogy 1959-ben a francia televíziónézők 63 %-a kijelentette, hogy kevesebbet megy színházba, mint azelőtt, viszont 35 % ugyanannyit. De

az USA-ban azt észlelték, hogy a szokásoknak a televíziós készülék megszerzése következtében bekövetkező átalakulása nem tart sokáig és néhány évi birtoklás után a televíziónéző újból felveszi megelőző tevékenységeit. Másfelől azon emberek száma, akik rendszeresen járnak színházba, igen korlátozott. És a legnagyobb tömeg számára az egyetlen színház a televízió. Léo BOGART szerint úgy látszik, hogy még az Egyesült Államokban is hanyatlóban van a kabaré a drámák és helyzetkomédiák javára.

Szabad levegő

A televízió semmiféle lényeges nyomást nem fejt ki a szabad levegőn való sétálókedvre. Már láttuk, hogy vasárnap délután kevés televíziónéző tartózkodik készüléke előtt. Ismerjük, hogy egyre növekszik a Week-endnek a kocsin való eltöltése és egy televíziós készülék megvásárlása nem versenyez semmiben azzal a vágygal, hogy valakinek kocsija legyen és azt a kocsit a vasárnapi családi kirándulásokra használja.

"Belső" tevékenységek

A háztartás mindennapi életében különböztessünk mindenekelőtt ama házi tevékenységek között, amelyek képességet igényelnek és azok között, amelyeknek alapja a beszélgetés.

A B.B.C. szolgálata által végrehajtott vizsgálódások megmutatták, hogy Nagybritanniában a hobby-k gyakorlatának nagy a stabilitása. Az Egyesült Államokban a do it yourself /végezd magad/ piacának kiterjedése párhuzamos a televíziós készülékek vásárlásának növekedésével. A franciaországi eredmények valamelyest ellenkező irányzatot mutatnak, de a rendelkezésre álló mutatók e pillanatban túl általánosságban tartottak ahhoz, hogy belőlük végérvényes következtetést lehessen levonni; 1959-ben a televíziónézők 23 %-a férfiak és nők jelentették ki, hogy kevesebbet barkácsolnak, illetve horgolnak, amióta televíziójuk van. De mifajta munkákat hagytak el?

Azt mondják: "a televízió megöli a beszélgetést". Persze, úgy látszik, hogy az emberek kevesebbet beszélnek, de a beszélgetést nehéz mérni és nem igen tudjuk, hogy ezelőtt mennyi volt e beszélgetések időtartama. Ezenkívül mi volt e beszélgetések tartalma? A televízió továbbított látványosság kitérít a családi horizontot és egyszersmind felkelti a kevésbé korlátozott beszélgetéseket. Az ugyanabban a tevékenységben való közös részvétel, mint amilyen a televízió nézés, mindenképpen előmozdithatja a gyermekek és szülők közti érintkezést. Ugyanakkor a különféle programok közti választás és a készülék elállítása konfliktusok eleme lehet. E pillanatban semmiféle komoly adattal nem rendelkezünk arról, milyen különböző tartalmu beszélgetések születnek a televízióval való viszonylat során.

Olvasmány

Valamennyi angolszász és francia kutatás rávilágít arra, hogy a televízió nézőkben bizonyos elhidegülés következik be a könyv iránt. Így az 1959-ben Franciaországban kibocsátott körkérdezésre adott válaszok szerint a televízió nézők 3 %-a jelentette ki, hogy többet olvas, 49 % ugyanennyit és 48 % kevesebbet. De vajon ez a magatartás tartós-e? Franciaországban e kérdéssel még nincsenek adataink, de tudjuk, hogy a készülék birtoklásának tartama nem mellőzhető tényező a szokások átalakulásában. Léo BOCART közli, hogy 1951-ben azon emberek 51 %-a, akiknek két évnél kevesebb ideje volt televíziójuk, magazinokat olvasott és csak 27 % olvasott könyvet, míg azok közül, akiknek több mint két éve volt készülékük, 60 % olvasott magazinokat és 34 % könyvet. Ez utóbbi százalékszámok szembeszökően azonosak azokéval, akiknek nincs televíziójuk.

Nem szabad elhanyagolni a magazinok megváltozásának és egyre növekvő népszerűségének jelentőségét. 1946-ban az USA-ban minden héten 94,677.000 példányt adtak el és 1955-re a példányszám közel kétszeresére emelkedett, mert hiszen 166 millió példányt adtak el minden héten. A magazinok tartalma változik. Megállapították, hogy a közönség nem ugyanazokat a rovatokat várja el az újságíróitól.

A Life^{1/} egyik szerkesztőjének közlése szerint /az USA-ban hatmillió olvasójuk van/ a fényképek minősége emelkedett és a szövegrész jelentősebb lett. Az olvasó azt követeli - mondotta -, hogy az értesülések több tárgyi adatot tartalmazzanak és így egészítsék ki vagy mélyítsék el valamely tárgyra vonatkozó ismereteit, amelyeket elsősorban a televízió röpke képei adtak számára.

A napilapok olvasását nem érintette észrevehetően a televízió léte. 1959-ben a francia televíziótulajdonosok 17 %-a mondotta, hogy a televíziós újság által adott értesítéseket úgy egészíti ki, hogy meghallgatja a rádió által sugárzott hírtanyagot, de 40 % kijelentette, hogy "megszokott napilapja felé fordul". Az Egyesült Államokban a napilapok példányszáma a televízió elterjedésével emelkedett.

Láttuk, hogy a könyvek vásárlása és olvasása körülbelül a televízió nézők fele számára csökkent, de ez a kritérium nem minőségi. Mi itt egy komplex problémát vetettünk fel, amelynek eredményei gyakran ellentmondók és nehezen magyarázhatók. Bizonyos adások, mint például az MINDENKI KÖNYVE a könyvtárak tanúbizonysága szerint a könyvek vásárlására ösztönöznek, anélkül, hogy igazolni lehetne e hatás pontos kiterjedését.

Más adások, mint amilyen a FELFEDEZŐK MAGAZINJA a tele-klubokban ugyancsak könyvek vásárlására ösztönöznek. Ha kevesebbet is olvasnak, lehet, hogy jobban olvasnak, mert a televízió az olvasó kalauzájának szerepét játssza. Mindezen megjegyzések igazolására váró feltevések.

^{1/} A nemzetközi foto-újságíró napokon előterjesztett jelentés. Népművelési Központ Aix-i Akadémia, 1959 június.

Vajon véglegesen felforgatta-e a televízió az egyes emberek szabadidő-életét? Befolyása mély, de úgy látszik, többértelmű. Még az Egyesült Államokban is, ahol a műsorok a szórakoztatás uralma alatt állanak, LEO BOGART ezt írhatta: "Világunk még mindig ugyanaz a világ, de mi eltérő módon kiélelgetezünk vele."

A szociológiai kutatás jelenlegi állása nem enged végleges következtetéseket a televízió áldásairól, vagy gonoszaitól. A televízió hatásait tartalmuk különfélesége és a televízió nézése feltételeinek különbözősége vizsgáló tanulmányok alapján még alig kezdődték meg és e tekintetben ROLF MEYERSCHNnek adunk igazat, aki bölcs tartózkodásra hívott fel mindenkit: "Sem megerősíteni, sem elvileg visszautasítani nem lehet azt a számos vádat, amelyet a tömeg-érintkezés eme eszköze ellen emeltek, a mai napig elég kevésbé érintettek a televíziónak ezeket a fontos problémáit."

Néhány probléma

Ahhoz, hogy komoly választ adhassunk ezekre a fontos kérdésekre, a közönség vonzalmainak összehasonlítása soha ki nem elégítő, gyakran tévútra vezető. Az, hogy a közönség választásának és visszautasításának jellegét egy kategóriának, egy környezetnek, egy társadalomnak élő kulturájában tanulmányozzuk, egyelőre még majdnem ismeretlen.

Ha a közvéleménykutatás általános helyeslést mutat, igaz-e, hogy ez a helyeslés valódi összetartozás jele, vagy csak az általánosított passzivitásé? A legkülönbözőbb tartalmakra vonatkozó pozitív reakciók egysége csodálkozással kell, hogy eltöltsön bennünket. Különféle kulturális szintből származó különféle közönségnek gyakran ugyanazokat az adásokat dicsérik. De vajon ez a dícséret a produkciók ugyanazon aspektusaira vonatkozik-e?

Igy például a sportesemények sugárzása közül a szabadfogású birkózás egyeseknek nem tetszett, sokaknak tetszett. Ugyanarról a szabadfogású birkózásról van-e minden esetben szó? Kinek a számára sportesemény ez és kinek cirkuszi szám? Szadista látvány, az erőszak kirobbanása emezek számára, míg amazoknak melodramatikus alkotás, vagy "nagy látványosság". Egyesek abban a világban, amelyben birkóznak, a szédelgők, a csirkefogók, az "aljas fráterek" érvényre juttatását érzik. Mások éppen ellenkezőleg úgy látják, hogy a jó győz a gonosz felett, Szent György letiporja a sárkányt, vagy ahogyan Roland BARTHES mondja: "a tiszta mozdulat, amely elválasztja a jót a rossztól és felfedi a fátylat végre egy érthető igazság számára." Mi tehát a televízió továbbított szabadfogású birkózás? Nyilvánvaló, hogy erkölcsi hatásai mindenekelőtt attól a képzettől fog függeni, amelyet felkelt. ADORNO-nak igaza van, amikor a távközlés tartalmáról szólva munkájába beviszi a közvetített üzenet és az appercepiált üzenet közötti különbséget, aköz, ami világos és aköz, amit a közönség a közvetítésbe beleért.

Egy másik probléma az előbbiből adódik: milyen az integrálódás foka a televízió továbbított üzenet e különféle szemléletein a környezetek kulturájában? Egyes szerzők jelentőséget tulajdonítanak a televízió tevékenység-

gének, mások ezt elenyészőnek tartják. A kutatás jelenlegi helyzetében nemcsak Franciaországban, de az egész világon sem ismerik általános hatásának mérvét. Senki sem tisztázta melyek az analízis kritériumai és milyen legyen az értékelés technikája ahhoz, hogy lehetővé váljék a televízió teljes tartalmának egy bizonyos társadalmi kör kulturális vonásai összességéhez viszonyított és a tartalom jelentőségét kutató mérése. Vegyünk egy különlegesen ellentmondó példát. A televízió audio-vizuális rendszerének a szabaddőhöz igazított belső logikája az az irányzata, hogy konkrét helyzetekké alakítja át a problémákat, a konkrét helyzeteket átélt esetekké formálja, egyes személyek átélt eseteivé, akik könnyen válhatnak a televíziós film "primadonnáivá" a "dupla vagy semmi" játékokban, vagy a politikai interjúkban. De milyen a befolyásuk a mindennapi életre a kis képernyő e primadonnáinak azon személyek viszonylatában, akiknek a televíziótól független tekinthetőségük van a családban, a szomszédságban, a vállalatnál, a városban, vagy az országban? Vajon az emezek és amazok televízió-adta befolyásának különbözősége nem teremt-e jelentősebb problémákat, mint a "primadonnásítás" általános jelensége?

Egyes amerikaiak vádként hozták fel, hogy a televízió "de-realizálja" a mindennapi életet. A televízió elválasztja az egyént a valóságos világtól "az árnyékok és kísértetek világa" útján. Lehet, hogy elemezni kellene a televízió különféle aspektusait és megvizsgálni, hogy hogyan alakul a kérdés minden egyes szemlélet számára: a kabaré előadás nem azonos valamely eseményről szóló riporttal. G.FRIEDMANN helyesen hangsúlyozza, hogy a távollét és jelenlét problémája komplex viszonylatokban vetődik fel és ezt nem csupán az egyénnek a helyi életben való integrálódásának nézőpontjából kell vizsgálni, de abból a szempontból is tanulmányozni kell, hogy mennyire vesz részt az egyén a társadalmi és kulturális élet együttesében. A televízió nézők többségének nincs módja arra, hogy ott legyen a Hawaii-szigetek felfedező útjain, az államférfiak nagy összejövetelein, vagy a tudományos laboratóriumokban; ezeknek a televízió soha nem ismert eszközt szolgáltat arra, hogy jelen legyenek a világban. "A televízió: a világ a magam háztetője alatt" mondta Aisne megye egyik parasztja. Annak is eszköze lehet, hogy a civilizációt láthatóbbá, konkrétebbé, realisabbá tegye mindenki számára. Így aztán amennyiben a társadalomtudomány nem boldogult azzal, hogy megismerje a televízió befolyásának különféle fokait és nézőpontjait az élő kultúrában, a tartalomra vonatkozó minden kutatás és a vélemények elemzése nyilvánvalóan csak körülhatárolt érdekességű.

Végül láttuk, hogy közönségünknek a televíziós adásokra való reakciójában a domináló elem nem az izlés közepszerűsége, hanem annak többértelműsége. A jót és tegyük hozzá: a kevésbé jót a tudomány vagy a művészet szakemberei gyakran egyformán fogadják el. Márpedig egy modern demokratikus társadalom már az iskolától kezdve arra törekszik, hogy küzdjön a kultúra előtti egyenlőtlenségek ellen. Elveiben azt a feladatot vállalja, hogy előmozdítja annak lehetőségét, hogy a szociális és kulturális életben min-

denki szabadon vehessen részt és bontakozhassék ki. Mivel a televíziónak megvan az a hatalma, hogy kifejleszti egyfelől a menekülés funkcióját, másfelől a szabadidő reális életében való részvételt, a televíziós adások tekintetében eldöntendő nagyobb probléma az, hogy a televízió adataiból valamennyi funkcióját számbavéve kell kikeresni az optimális egyensúlyt abból a célból, hogy elő lehessen mozdítani azokat a funkciókat, amelyeket ADORNO " felnőtt reakcióknak " nevez. Szórakoztatni, de nem elbutítani, informálni, de nem untatni, lehetne az olyan televízió jelszava, amelynek az a célja, hogy szabadidejének eltöltésére és kötelezettségeire vonatkozóan aktív magatartást váltson ki a közönségből.

De hogyan lehet az ilyen célt valóra váltani? Mind a mai napig az alkotók és a kutatók ritkán dolgoztak együtt, hogy megkeressék, hogyan lehet ezt a célt legjobban megközelíteni? Az alkotók /vállalkozók és rendezők/ ráhagyták magukat kizárólag a maguk intuícijára, befolyásolta őket kartársaik véleménye és általában párisi és kulturált környezetük reakciója. Ennek ellenére a művész olyan új felelősséggel találja magát szemben, amelyet nehéz felvállalni. Személyes művet kell alkotnia, mert csak ennek van kvalitása és mégis, nincs szabadsága abban a tekintetben, hogy a maga koncepcióját juttassa érvényre, mint valami festő, aki megkísérli, hogy igazát a vásznon juttassa kifejezésre. A televíziós képernyő nem vászon. Egy ott hon belsejében van. Mindenféle társadalmi körből való családok milliói nézik. Nem a közönség járul a műhöz, a mű járul a közönséghez, a mű erőlteti rá magát. Egy televíziós szerző felelősségének semmi közös mértéke nincs a festőével. Sokan alkotnak kiváló minőségű adásokat, de túl a helyeslésen, vagy a helytelenítésen, milyen hatásuk van ezeknek a televízió-nézők kultúrájára? Mit tud egy párizsi szerző, akármilyen genialis is a munkás-, vagy parasztrétegek kulturális szintje emelésének problémájáról? Nélkülözhetetlen egy olyan tudományos mű, amely megállapítja, melyek a kielégítésre váró szükségletek és melyek azok a pozitív vagy negatív eredmények, amelyeket az ezen szükségletek kielégítésére szánt televíziós közvetítésekből levonhatnak.

Megfordítva viszont a televíziónézők problémáiról szóló tanulmányok általában nem kellő alapossggal mutatnak vissza a műsoralkotók problémáira. A közönségszolgálati kutatásokat emezek kevéssé ismerik. És ha ismerik is, beismerik, hogy az eredményeket nem nagyon tudják hasznosítani arra a célra, hogy ebből a kulturális tevékenységre vonatkozó saját problémáikat eldönthessék. Ezek a vizsgálatok utbaigazításokat tartalmaznak ugyan arra vonatkozólag, hogy milyen nagyságrendben helyez el vagy helytelenít a közönség, de nem oldják meg azokat a problémákat, amelyeket fentebb érintettünk. Csak arra szolgálnak, hogy tájékoztassák azt az adminisztrációt, amelynek számára a szociális vagy kulturális szükségletek önmagukban kevésbé fontosak, mint azok az egyéb tisztán politikai vagy kereskedelmi szempontok, amelyeket az illető ország uralmi rendszere határoz meg. Az adminisztrációt gyakran sokkal jobban felizgatja valamely adás elleni husz erkölcsi vagy

politikai jellegű tiltakozólevél, mint az, hogy vizsgálat után, szigorú módszerekkel állapítsa meg, hogyan lehet a szabadidő eltöltésének kulturáját mindazokban a társadalmi rétegekben, amelyekből egy ország lakossága összetevődik, felemelni. Bizonyos közvéleménykutatások alig törődnek a televíziózás különféle variációival. Pedig ezek különböznek aszerint, amint városi vagy falusi környezetről, munkásokról, vagy káderekről stb. van szó. Hogyan lehet ezek eredményeire egyidejűleg általános és differenciált nézőpontból valamilyen népi kulturát felépíteni? Még kevésbé érdeklődnek az egyes társadalmi rétegeken belül az ízlés különféle változatai iránt. Keresik a többségi véleményeket. Értéket tulajdonítanak az újító magatartások kárára a konformista magatartásnak. Pedig igen gyakran nagyon érdekes volna, ha az alkotást kormányozni lehetne, ha le tudnók mérni annak a közönségnek a körét, amely valamennyi társadalmi rétegben egy-egy televíziós adás legnehezebb problémái iránt érdeklődik, ha összeegyűjthetnők ezek értékelését, felderítenők az indítékokat, tanulmányoznók az egyéb számosabb és konformistább rétegek ellenállását. De e vizsgálatok legsúlyosabb hibája, hogy a többségi és konformista véleményre korlátozódnak, ezzel lényegében abban segítenek, hogy a közönség átlagosan középszerű képviselője kristályosodjék ki. Ez a reklám hatása alatt olyan mintaképpé lehet, amelyhez mindenkinek - úgy vélik - alkalmazkodnia kell. Az "átlagember", amit a szépség vagy az igazság meghódítása iránt többé-kevésbé érzéketlen kultúra formál, ideállá válik. A középszerűséget az érték rangjára emelik. A felületes és statikus vizsgálódásnak ez a fajtája azzal fenyeget, hogy fékez minden a legkevésbé eredeti kulturális erőfeszítést is, és követendő példának a konformista és konzervatív mintákat állítja. A szociológia nyilván nem ilyen célt tűz maga elé, de azok közt, a keretek közt, amelyekre utaltunk, könnyen ilyen eredményekbe tévedhet. Legalábbis ilyen a diagnózisa a "tömegkultúra" és a "tömeg-szabadidő" vezető szociológusainak.

Az USA-ban, ahol több mint 50.000.000 televíziós készüléket számlálnak és ahol a szórakoztatás középszerű adásai uralkodnak, ADORNO, WHYTE és RIESMANN gyakran kifejezésre juttatták ezt a gondolatot.

A televízió műsorait a szabadidőtevékenységek optimumára vonatkozólag a közönség körében végrehajtott kutatások eredményének kellene sugalmaznia. Ha megkísérelnők a szabadidő eltöltés kulturájának emelését, megismernők a televízió hatalmát és annak korlátait. /Két fejezet Joffre DUMAZEDIER: A SZABADIDŐ CIVILIZÁCIÓJA FELÉ HALADUNK? c. könyvéből./

ELVEK ÉS ELMÉLETEK

Tadeusz MAKARCZYNSKI:

A MŰÉSZI DOKUMENTUMFILM PROBLÉMÁI

A következő észrevételek műhelytanulmány jellegűek és a legutóbbi évek dokumentumfilmjeinek figyelmes tanulmányozásából születtek. Emellett szeretném kihangsúlyozni, hogy a "kellene" és "kell" szavak gyakori használata csupán személyes véleményemet fejezi ki. Ez saját művészi meggyőződésemből fakad, és sohasem volt szándékomban bármiféle szabályt, előírást vagy kánont felállítani.

Az igazi művészet összeegyeztethetetlen bármiféle merev szabállyal és kánonnal, nem gyömböszölhető sémákba. Az igazi művészek valódi nagysága éppen abban áll, hogy elszakadnak a kánonok kötöttségeitől és új értékeket teremtenek.

Ha azonban a dokumentumfilm - jelentőségének megfelelően - fontos tényezővé akar fejlődni a kulturális életben, hatékony eszközzé akar válni a politikai- ideológiai harcban, és művészileg a legérdekesebb filmformává kíván fejlődni, akkor nagyon alaposan meg kell vizsgálnunk néhány olyan területet, amelyet én csak felszínesen érintek. Mert ezektől a területektől függ a filmnek, mint művészetnek a felvirágzása.

A formai problémák tagadása, amelyek elválaszthatatlanul kapcsolódnak a tartalmi kérdésekhez, végzetes következményekkel járhat a film számunkra oly igen fontos politikai- ideológiai tanúságtételének területén.

Szeretném, ha nézeteimet adaléknak tekintenék abban a vitában, amely a dokumentumfilm éspedig a művészi dokumentumfilm jövőjéről folyik.

+
+ +

Tanulmányunk címe első pillantásra kissé rejtélyesnek tűnhet, mivel a művészi dokumentumfilm fogalmát veti fel. Melyek hát az ismertetőjegyei ennek a speciális filmműfajnak és miben különbözik a játékfilmtől?

Ha ezt a problémát közelebbről megvizsgáljuk, abból az általános helyzetből kell kiindulnunk, amely pillanatnyilag jellemzi a rövidfilmek nemzetközi helyzetét és néhány szót kell szólnunk a történelmi fejlődésről is.

A jelen és az avantgard

A nemzetközi rövidfilm-fesztiválok, így például Edinburgh, Oberhausen, Leipzig, Bergamo és Cork fesztiváljainak résztvevői között az utóbbi időben általánossá vált az a vélekedés, és ezt a véleményt igen "modernnek" tartják, hogy ezen a területen válság van. Felemlítik, hogy túltermelés és kifáradás van a rövidfilmek területén, amely abban áll, hogy a rövidfilmek formái megmerevedtek és állandóan ismétlődnek. Kétségbeesett reménykedéssel várják az új megnyilatkozásokat, az úttörő alkotásokat, amelyek valami tökéletesen új alkotói perspektívát tárnának fel.

Szeretném kijelenteni, hogy az e területtel foglalkozók számára a legutóbbi évek semmiféle újat nem hoztak a dokumentumfilm formáinak területén, hanem az újat elsősorban a nagyon érdekes rajzfilmek hozták, például McLAREN, LENICA, BOROWCZYK, VUKOTIC, MIMICA filmjei.

Ezeknek az alkotóknak a filmjei eltökélten elfordultak Walt DISNEY rendkívül népszerű sémáitól, amelyek még ma is meghatározzák nagyon sok ország rajzfilmprodukciónak. Ezeknek a filmeknek az irányzata ugyancsak elfordul az ismert csehszlovák művészek, TRNKA és társai stílusától is. A csehszlovák iskolát is úgy tekintik ezen a területén, mint a klasszicizmus egy már lezárt korszakát, amely meghatározott esztétikai és formai előírások alapján dolgozik.

Az említett új irányzat elfordul ezektől a híres és ismert példaképektől és egészen új plasztikus formákat és tartalmakat keresett, amelyeket csak a rajzfilm modern felfogásának nyelvezetével lehetett kifejezni.

Fogalmazásomban itt bukkan fel első ízben a "modernség" fogalma. Ennek a fogalomnak rajongó hívei és elkeseredett ellenségei vannak.

A film és köztük a rövidfilm modernségének ellenzői azt állítják, hogy a modern tendenciák a rövidfilm művészetében nem egyebek olyan kísérleteknél, amelyek arra törekszenek, hogy a huszas és harmincas évek ún. avantgardjának rég idejélt mult irányzatát újból feltámasszák.

A modernséget folyó harc tehát, amely a huszadik század második felének egész filmgyártását jellemzi, igen szoros kapcsolatban áll azzal a kísérlettel, amely megpróbálja a néhány évtizeddel ezelőtti film-avantgard jelentőségét az egész fejlődés vagy egyes részterületek szempontjából értékelni.

Az ellenzők azt állítják: mindezt már láttuk annak idején RAY, CHOMETTE, RICHTER, és a korai CLAIR, valamint CAVALCANTI filmjeiben. Akkoriban azonban ez a folyamat nagyon is érthető, természetes szakasz volt a művészet fejlődésében, amely fáradhatatlanul kereste a helyes utat. A kapcsolódás olyan divatjammult 30-as évekbeli példaképekhez, mint RAY, vagy RICHTER filmjeihez, a valóságban egyáltalában nem modern, ellenkezőleg, a legsötétebb középkort jelenti, padlásra heverő lim-lomot, azt jelenti, hogy újból felfedezzük a már régen felfedezett Amerikát.

Ezen kívül a film és a művészet általában igen komoly dolog, az avantgard pedig nagyon sokszor szórakozássá, vagy szórakoztatássá süllyedt, vagy csupán néhány beavatotthoz szólt. Ha a filmmel a széles tömegekhez, a művészet legfőbb fogyasztóihoz, vagyis az un. utca emberéhez kívánunk szólani, akkor erre az avantgard teljesen alkalmatlan.

Az ellenfelek véleménye az ilyen módon felfogott modernségről még élesebbé válik, ha a harmincas évek francia vagy angol avantgardjának formai elemeiről szólnak. Ugyanis ezeknek a tartalma rejtve marad a számukra. A modernség ellenfelei ugyanis gyakran egyáltalán nem veszik észre azt a nagyon is eleven társadalmi érdeklődést, amely például CHOMETTE: PAYS DE SHIFFONIERS, CAVALCANTI: COAL FACE és VIGO: ATALANTE o. filmjeiben jut kifejezésre, hogy csak néhány példát említek.

A modernség hívei, nézetem szerint, sokkal átfogóbban szemlélik a korai avantgardot. Felfogásuk szerint az avantgard nem a kispolgári felfogás szokatlan, megdöbbentő vagy furcsa képekkel való felékitése, és nem az öncélú művészet egy variánsa, hanem sokkal inkább belső követelmény, parancs, amely a művészi öntudatból, a folytonos keresés világos szükségletéből, a teljesértékű kifejezés lehetőségéért folytatott állandó harcból következik. A keresésnek ezt a szükségletét nem szabad történeti tényként szemlélni, amely csupán egy meghatározott és lezárt korszak sajátja. Ez a szükségesszerűség mindig kötelező és éppen ez adja a művész magas rangját.

A korai avantgard az egészséges magja és kifejezése volt annak a forradalomnak, amely a megszokás, a megcsontosodott formák és a sémák ellen irányult.

Egyébként is nagyon tökéletlen képet kapunk a 20-as és 30-as évek avantgardjának művészi teljesítményeiről, hogyha csupán a francia, az angol vagy a német irányzatra szorítkozunk, anélkül, hogy elegendő mértékben figyelembe vennénk a szovjet művészek törekvéseit.

Az ismert szovjet dokumentárista, Dziga VERTOV véleményem szerint az egyik legtanulságosabb példa az avantgard mozgalom nemzetközi történetében.

Az avantgarddal szorosan összefügg a film olyan kiváló mestereinek korai alkotó munkássága is, mint EIZENSTEIN, PUDOVKIN, vagy a film uttörőinek egyike: KULESOV. Hallatlanul nagy jelentősége van az avantgardnak a filmművészet egészének fejlődésében. Szándékosan hivatkozom a dokumentumfilmről szóló megjegyzéseimben EIZENSTEINre és KULESOVra, mert meggyőződésem szerint a szovjet némafilm poézisa és a mai dokumentumfilm költői törekvései között szoros kapcsolat van. A rövidfilm mai fejlődése éppen ennek a poézisnak a helyes megértésétől, folytatásától és átalekitásától függ és különösen vonatkozik ez a dokumentumfilmre.

VERTOV, KULESOV, EIZENSTEIN és PUDOVKIN munkásságukban egyesítették a helyesen felfogott avantgard legszebb jellemvonásait. Nemcsak mesteri formai tudásukkal tűntek ki, hanem elmélyültek az alkotó utkeresésben, a problémák feltárásában és az ember társadalmi szerepének tanulmányozásában is. Az avantgardot nem szabad letűnt korszaknak tekinteni, amelynek csak törté-

neti értékei vannak és amely csupán a szakemberek kicsiny körét érdekelheti.

A szó helyes értelmében felfogott avantgard harmonikusan összeköti a humanista és tartalmi értékeket a sokszínű, szép és tanulságos formával. Még ma is az avantgard a szellemi inspiráció kovácsa, a gondolatébresztés központja, melyhez mindig visszatérhetünk, hogy indítást merítsünk az új, korunk szelleméből fakadó feladatokhoz, s nem azért, hogy kopott mintákat felelőtlenül másoljunk.

Honnan erednek hát a dokumentumfilm válságáról széles körben elterjedt panaszok, miért kizárólag a rajzfilmben látják a rövidfilm jövőjét, noha olyan dokumentaristák, mint VERTOV, GRIERSON, ROTH és CAVALCANTI régebben olyan műveket alkottak, amelyek a mai nemzedék számára is példának és iránymutatásul szolgálhatnak?

Ennek az az oka, hogy lebecsülik az avantgard eredményeit, lomtárnak tekintik az egészet. Pedig a művészi hagyománynak, mely igen fontos egy ország kulturális fejlődésében, melyen nemzedékek dolgoznak, fontos tényezővé kell válnia a filmművészet fejlődésében is. A film sem fejlődhet művészi hagyományok nélkül, sőt nem is létezhet nélkülük.

A helyesen értelmezett és átvett hagyomány igen nagy mértékben segítheti a modern kifejezési eszközök és stílusok fejlődését, s ennek szükségességét mind az alkotók, mind a mozilátogatók érzik.

Véleményem szerint a rajzfilm világsikerei a plasztika és a festészet évtizedes hagyományainak alkotó feldolgozásából – és e téren nemcsak a nyugat-európai hagyományok játszottak szerepet /ismeretes pl. milyen befolyása volt a hindosztáni művészetnek McLAREN alkotásaira/ – s e hagyományoknak a mai néző igényeihez való alkalmazásából erednek.

BREUGHELTől és BOSCHTól a kínai plasztikáig és festészetig, a hindu és perzsa miniatúráktól, s az impresszionistáktól és expresszionistáktól McLARENig és VUKOTICig hosszú, gyakran buktatókkal szegélyezett ut vezet, ez az ut azonban pontosan követhető s meggyőzően bizonyítja, hogy a modernség valójában nem más, mint megfelelő formában alkalmazott tradíció.

Forma vagy tartalom?

A művészeti modernség körül magasra csapódó vita másik oka, mely szinte káotikus állapotokhoz vezetett, s így természetesen ismételten nagyon negatív hatással volt a filmművészet fejlődésére, az objektivitás és a kellő türelem teljes hiánya volt a forma és tartalom egymáshoz való viszonya körül kialakult elkeseredett vitában.

Kétségtelen, hogy a jelenkori művészetben, így a filmművészetben is, vannak olyan irányzatok, amelyek teljes határozottsággal a forma elsőbbségét hirdetik. Azok a művészek és teoretikusok, akik ezt az álláspontot képviselik, egyedül a formát tekintik értékmeghatározó kritériumnak, azt állítják, hogy csupán a forma tehet valamit műalkotássá. Ebből természetesen következik azután a hajlam az extravaganciára, a szenzációhajhászásra ;

az értékrend felborul és az eredmény igen gyakran káosz vagy tántorgás.

Másrészt azonban még ma is fellelhetők olyan törekvések, amelyek a tartalmat tekintik abszolút értékmérőnek és elhanyagolják a formai oldalt. Lényegesnek csak a kimondottat tekinti, s másodlagosnak itéli azt a módot, ahogyan a kifejezés testet ölt. Ennél az oldalnál érthető, ha felháborodik a művészi önkényességen, a nézők lebecsülésén, és a valóságtól való elforduláson, de ez a magatartás igen gyakran minden formaérték merev tagadásához vezet. S ha ezt a nézetet ilyen félreérthetetlenül és hivatalosan nem is fogalmazták meg, a mindennapi gyakorlatban ez a tendencia nagyon is felismerhető.

A művészi gyakorlat mindkét tendenciát a végletekig hajtotta, amely egyrészt formális, másrészt tartalmi elbizonytalanodást okozott. Mindkét irányzat forrófejű képviselőinek csak egyet javasolhatunk: tanúsítsanak több objektivitást a műalkotások iránt, több mérsékletet e rendkívül bonyolult probléma tárgyalásában. Az a film, mely csupán a képzelet üres játéka, bizonyval nem fog bevonulni a filmművészet történetébe, de szintugy az a mű sem, amely ugyan helyes és haladó tartalmat hordoz, de ezt ügyetlenül beszéli el. A dadogó a legjobb ügynek is csak rossz prókátora lehet.

Ismételten hangsúlyoznunk kell, hogy az igazi műalkotásban nincs forma tartalom nélkül és nincs tartalom forma nélkül. A két említett irányzat szekektás és egyoldalú álláspontja sajnos igen sok negatív eredménnyel járt: a dokumentumfilm ellaposodott s elvesztette humanista értékeit. Az emberi problémák vagy üres formai játékokban fulladtak, vagy terméketlen sémákká merevedtek.

Szabadság és elkötelezettség, avagy néhány szó a dokumentumfilm szerepéről

Forma és tartalom viszonyának vitájában mindig felmerül az alkotói szabadság kérdése, s vele kapcsolatban az elkötelezettség vagy el nem kötelezettség kérdése.

Napjaink filmdokumentáristája, aki tisztában van feladataival és kötelességeivel, akadémikusnak tartja az egész vitát, amely ma az el nem kötelezettség témája körül kifejlődött. A haladó gondolkozású ember számára nem kétséges, hogy el nem kötelezett művészet nincsen. Ezt bizonyítja az egész művészettörténet. Azok a kritikusok, akik a művészet különös, független, szinte metafizikus jellegét hangsúlyozzák, megvető vállrándítással veszik tudomásul az ilyen kijelentéseket. A korlátolt gondolkodás megnyilvánulásának bizonyítékát látják ebben s az e fajta viselkedést szükségszerűen kööltötnék tartják bizonyos meghatározott politikai és társadalmi viszonyokhoz, amelyek azokban az országokban uralkodnak, ahol az ilyen nézeteket elsősorban hangoztatják.

A művészet elkötelezettsége azonban történelmi tény és szükségszerűség, amely a művésznek abból a mély meggyőződéséből fakad, hogy kötelezettségei vannak azzal a társadalommal szemben, amelyben él.

Az elkötelezettséget azonban nem szabad szimplifikálni a művészetet nem szabad pusztá szolgálatná áullyeszteni. E téren is csak úgy, mint a forma és tartalom kérdésében, az "arany középut" régi római maximája tűnik a leghelyesebb elvnek.

A társadalom életében a művészet nem fölérendelt, de nem is alárendelt elem. Párhuzamosan fejlődik a társadalmi élet más jelenségeivel és ezért velük párhuzamosan kell tárgyalni.

Nézetem szerint az alkotó elkötelezettsége azt jelenti, hogy joga van reagálni a társadalmi élet minden eseményére; ez magában foglalja az utkeresés és kísérletezés jogát is abból a célból, hogy mindig jobb eszközöket találjon a helyes eszmék ábrázolására. Hiszen az alkotói szabadság igen nagy mértékben az utkeresés jogosságának elismerése.

Napjaink dokumentumfilmjének az a legnagyobb szerencsétlensége, hogy ez a keresés, a különböző művészi tendenciák, a filmiskolák, a felismerhetően körülhatárolt fejlődési irányok hiányzanak. A modern játékfilmmel ellentétben, amelyben érdekes irányzatok rajzolódnak ki, mint pl. az olasz neorealizmus, a francia új hullám, a szovjet fiatalok, vagy a japán film, a dokumentumfilm nagyrészt megmerevedett.

Ez a stagnálás sokszor abból a meggyőződésből fakad, hogy a dokumentumfilmbe már minden elmondhatót elmondtak, ezért elegendő, ha csupán ügyesen alkalmazzuk a pauszpapírt és a másolóírónt, hogy ugynevezett művésszé váljunk ezen a területen.

A film nagyon sok alkotó számára már nem az, ami a valóságban pedig mindig is volt és ma is az - t.i. "felfedezetlen művészet", a nagy kalandok földje, amely bátor hódítókra vár. Ezért van az, hogy a riportázs igen gyakran csupán a valóságos események száraz feljegyzése; ezért van az, hogy a tájfilmek többnyire csupán szép színek, vagy fekete-fehér levelezőlap gyűjtemények; ezért van az, hogy a publicisztikus film többnyire csupán az újságok vezércikkeinek illusztrációja és a műalkotásokról szóló film csupán kivonatos muzeumi katalógus.

Ez a jelenség egyrészt az elégtelen művészi ambíció eredménye, másrészt abból fakad, hogy a megbízóknak igen hiányos ismereteik vannak a film céljairól és feladatairól.

Igen gyakran itt van a kutya elásva. Vitathatatlan tény, hogy a dokumentumfilm, különösen a szocialista tábor országaiban, teljes mértékben elkötelezett művészet, olyan művészet, amely nagy társadalmi céljaink megvalósításáért harcol. Feladata abban áll, hogy eszméink szépségét és nagyságát, az emberek szépségét és nagyságát, akik ezeket az eszméket a gyakorlatba átültetik, bemutassa és bemutattassa alkotásaink szépségét és nagyságát. A sikerült dokumentumfilm azonban mégsem lehet üres dicsőhimnusz. Nem szabad talpnyaló udvari énekessé züllesztetni, aki a nagy és szép dolgokat szirupos, lakkozott vagy feleszines formában mutatja be.

A dokumentumfilmnek érzékeny szeizmográfként kell reagálnia a társadalmi élet minden eseményére, mely nemcsak a pozitív folyamatokat jelzi,

hanem hozzájárul a folyamatok fejlődéséhez is azzal, hogy harcol a negativumok ellen, könyörtelen küzdelmet folytat minden rossz megnyilvánulás ellen.

Szeretnék itt egy nagyon jellemző példára hivatkozni, és pedig a lengyel film ugynevezett fekete szériájából valóra. Ezek a filmek különböző belső problémákat tárgyalnak, így például a lakásinséget, súlyos ifjúsági konfliktusokat stb. Mind Lengyelországban, mind külföldön, elég nagy feltűnést keltettek és az ellentétes kritikák egész sorát hívták ki.

Szemükre vetették, hogy túlságosan sötét színeket használnak, feleslegesen csapnak lármát és tagadják az elért eredményeket azáltal, hogy jelentéktelen vagy lényegtelen kérdéseket tolnak előtérbe.

Mi sem lehet hamisabb az ilyen értelmezésnél. Mert ezek a filmek rendkívül pozitív jelenségek voltak. Ugyanis harcra szólították a káros kinövés ellen, mégpedig a szocialista eszme főlénye nevében; annak a törekvésnek köszönhetően létüket, amely ezeket az eszméket életünk legkülönbözőbb területein helyesen igyekezett megvalósítani. Ezek a filmek kovászként hatottak filmgyártásunkra, a bemutatásuk egy sor pozitív folyamatot indított el életünkben. Így pl. a WARSZAWA 56 című filmünkben szereplő Swietokrzyskai utca, amely annak idején felfujt, vízfőző hivatalok utcája volt, ma a szép kirakatok, könyvesboltok, tudományos központok és iskolák centruma; a hivatalok megfelelően lecsökkentve, tovább működnek, s az új létesítményekkel együtt egy modern, kellemes varsói utcaképet alkotnak.

Oldalakat tölthetnék meg ilyen példákkal. E filmek pozitív szerepe alkotóinknak arra a meggyőződésre vezethető vissza, hogy a dokumentumfilm igen hatalmas eszköz, mozgósító és harcos eszköz, amelyet nem szabad tűzoltózenakarrá lefokozni, mely a rendjelosztás fényét emeli.

Mint minden téren, természetesen itt is elengedhetetlen a józan, okos gondolkodás. A dokumentumfilmek gyártási programja természetesen nem szorítkozhat csupán a "fekete szériába" tartozó filmekre. Fontos, hogy betartsuk a határozott és józan arányokat, amelyek feleljenek meg annak a helyes követelménynek, hogy a vászon tükrözze életünk teljességét, amiként a film is általában nemcsak fekete, hanem fehér és fekete.

Ha a dokumentaristák valóban arra fognak törekedni, hogy kimetszések életünkből a feketét s megmutassák az élet színeit és árnyait egyaránt, akkor lehetőségeik és képességeik határai közt teljes erővel részt kell venniük a szocialista eszme végső győzelméért folyó nagy csatában.

Anélkül, hogy túlbecsülném a dokumentumfilm jelentőségét és szerepét - az ilyen vélekedés gyakran odavezet, hogy úgy képzelem, egy filmmel mindent meg lehet oldani - , meg kell állapítanom, hogy az ideológiai támadás szíves frontján a dokumentumfilm igen lényeges és felelősségteljes hadállást tart kézben. Ennek a pozíciónak még nagyobb lesz a jelentősége, hogyha fejlődő, forradalmi, szocialista jellegéből fakadó haladó tendenciái egy modern formával, a folyton megújuló új és jobb kifejezési formák szenvedélyes keresésével párosulnak.

Sajtópublicisztika és filmpublicisztika

A "művészi dokumentumfilm" fogalma nézetem szerint - az eddig említettek szellemében - , olyan filmet jelent, amely fontos mai problémát művészi és újszerű formában tárgyal.

A dokumentumfilm előbb tárgyalt "gyermekbetegségei" /a hagyományok nem kellő értékelése, forma és tartalom hamis értelmezése, a dokumentumfilm társadalmi szerepének tagadása/ jelentősen gátolták a fejlődését. A dokumentaristáknak ezért nagy szellemi erőfeszítést kell tenniük, hogy alaposan átgondolják ezeket a rendkívül komplikált, ideológiai-művészeti problémákat, és végül természetesen átfogó alkotó tevékenységre van szükség.

Lehetetlen új formát kifejleszteni, ha nem ismerjük pontosan a gyakorlati problémákat. Ennek azonban az az előfeltétele, hogy közelebbről és alaposabban vegyük szemügyre azokat az elemeket, amelyekből a filmalkotás áll, a forgatókönyvtől a kameramunkáig, a hangig, zenéig stb.

A filmalkotók az egész világon panaszkodnak, hogy kevés a megfelelő forgatókönyv. Ez a válság, mely a játékfilm területén is jelentkezik, még erősebben érezhető a dokumentumfilmben.

A toll mesterei közül aránylag kevesen foglalkoznak komolyan ezzel a művészi területtel. Csaknem minden országban fáradhatatlanul törekazenek arra, hogy az írókat, újságírókat, publicistákat megnyerjék a dokumentumfilm számára. Ezek a kísérletek azonban a legtöbb esetben nem jártak a kívánt eredménnyel. Ennek oka azonban igen különböző az egyes országokban. A "kivülállók" sikertelensége és bukása általában abból adódik, hogy nem értik a dokumentumfilm specifikumait, különleges sajátosságait.

Írók és újságírók gyakran közlési formát látnak a dokumentumfilmben, amely azonos a cikkel, a riporttal vagy a brosúrával. Nézetük szerint a dokumentumfilmnek kizárólag az előbb említett sajtóműfajokban kifejtett eszméket kell pontosan képrefordítva a vászonra vinnie. Ettől persze már csak egy lépés a teljes kudarc.

A filmpublicisztika persze teljesen más szabályokhoz igazodik a ha megkísérlik a sajtó-publicisztikának alárendelni, az rendszerint helytelen azonosításhoz, tautológiához vezet. A legrövidebb filmből is feneketlen zúg válik ebben az esetben, amelybe mindent belegyömöszölhetünk. A dokumentumfilmnek ez a helytelen felfogása gyakran abból fakad, hogy nem hisznek a képben, hogy kevésbé értik a kép szerepét a filmben, ugyanakkor azonban mélyszélesen meg vannak győződve a szó mindenható erejéről.

Ennek következményeként mind a politikai, mind a művészi film kifejező erejét mindenben tultengő kommentárokkal óhajtják elérni. E szerint a felfogás szerint a film értékét és társadalmi szerepét nem a kép, nem a képek rendje, szerkezete és kifejező ereje határozza meg, hanem a kommentár, a vastag kommentár, amelyet a beszélő igen gyakran gépfegyvertempóban harsog el, hogy valamennyi oly igen fontosnak tűnő tézist besulykolhassanak az emberbe.

Tulzsfuftság és fecsegés

A forgatókönyv tulzsfuftsága és a mammut kommentár a művészi dokumentumfilm legfőbb ellensége. A mindent elöntő fecsegés egyik reakciója az a mind jelentősebbé váló törekvés, hogy kommentár nélküli filmeket készítsenek vagy /ha már elkerülhetetlen/ a lehető legrövidebb kommentárt alkalmazzák, amely semmiesetre se ismételje azt, ami a vásznon amugyis látható, hanem találó és precíz megfogalmazással segítsen megértetni a bemutatott események és folyamatok belső értékét.

A forgatókönyv és a kommentár problémája szorosan összefügg a filmalkotó és a néző viszonyával. A mozilátogató nem analfabéta többé, akivel a filmnek meg kell értetnie az "ábécét". A XX. század második felében, abban a korszakban tehát, amelyben mérhetetlenül megnőtt az olvasók, a könyvpublikációk száma és általánosan elterjedt a televízió, a néző már meghatározott ismeretekkel és információkkal ül be a moziba, vagyis már fel van készítve és nyilvánvalóan nem óhajtja viszontlátni a vásznon azt, amit már az újságokban vagy más publikációkban olvasott.

A modern néző, akit élénken érdekelnek az aktuális problémák, új nézőpontból, filmszerű eszközökkel érdekes formába öltöztetve akar találkozni a vásznon ezekkel a problémákkal, hogy elgondolkozhassek rajtuk.

A filmalkotóknak és forgatókönyvíróknak nem szabad a "beavatottat" játszaniok, aki egyedül ismeri a teljes igazságot, és aki a nézőknek csak morzsákat juttat belőle, azt is megfelelően tálalva, jóformán előre megrágva.

A dokumentumfilmnek ideológiai és propaganda elveit szem előtt tartva, az intellektuális provokátor szerepét kell játszania. Gazdag anyagot kell nyújtania a nézőnek, amelyen maga is elgondolkozhat és amelyből néhány következtetést vonhat le.

Ha megértjük a film specifikumát és a néző szerepét, akit bizonyos meghatározott, fontos értelemben a film társszerzőjének tartunk, akkor helyes lesz a viszonyunk a forgatókönyvhöz is. Ebben az esetben az a fontos, hogy ne a "terjedelmet", hanem a "mélységet" nézzük. A tárgyalni óhajtott problémákat pontosan kell ismernünk, ez pedig válogatást követel.

A kiválasztás

Ha egy fontos problémára vonatkozó események gazdagságából csak egyet választunk ki, ezt azonban sokoldalúan és mélyen ábrázoljuk, akkor ebben a mikrokozmoszban, mint a vizcseppben, amelyet mikroszkóp alatt vizsgálunk, megtalálhatjuk az egész makrokozmoszt. Az a kísérlet, amely egy filmben a problémák özönét akarja felmutatni, ahhoz a törekvéshez hasonlatos, amikor valaki kiskandállal játékvödörbe akarja áttölteni a tengert.

A témaszelektálás, a nézőpontok és a folyamatok szelektálása a forgatókönyvi munka legfontosabb része.

A nagyobb intellektuális fegyelem igen sok esetben elejét veheti azoknak a hosszú vitáknak, hogy egy témában mi a fontos, mi a lényegtelen, vagy mellékes.

Megkockáztatom azt a kijelentést, hogy nagyon sok "lényegtelennek" minősített téma - helyes beállításban - jobban kifejezhet fontos ideológiai és társadalmi problémákat, mint az általában tárgyalt "standard témák", amelyek többnyire csupán száraz és unalmas "hivatalos deklarációk". Példaként hadd idézzek egy filmet, amelyet sokan ismernek a lipcei és oberhauseni fesztiválokról. A MUZSIKOSOKRól van szó, amelyet Kazimierz KARABASZ rendezett. KARABASZnak az volt a feladata, hogy filmet készítsen arról "mivel töltik a dolgozók a szabadidejüket". Ez igen fontos és lényeges probléma, amellyel az államapparátus, a társadalmi és ifjúsági szervezetek is foglalkoznak. Sok országban egész sor filmet csináltak már erről a témáról. Ezek többnyire munkásklubokat mutatnak be, ifjúsági kávéházakat s embereket, akik dominóznak, billiárdoznak, sört vagy limonádét isznak, üdülőekben tartózkodnak stb. Az ilyen filmek kommentárjai teli vannak felvilágosító adatokkal, s a beszélő majd leharapja a nyelvét igyekezetében, hogy elragadtatva felsorolja a szociális berendezéseket, a klubtagok számát, az épületek, sportpályák technikai adatait stb.

Azonban a szép képi megformálás ellenére is ezek a filmek, noha gyakran még idillikus jellegűek is, ásitó unalmat sugároznak a vásznonról. A szabadidejükből billiárdozó, dominózó vagy ültető élmunkások fényképeit mindannyian ismerjük az újságokból és képeslapokból, de még a televízióban is gyakran láthatjuk. A filmek legtöbbje tulzsufolt, aminek oka a szelekció és az intellektuális fegyelem hiánya.

KARABASZ azonban nagy erővel valami lényegeset, fontosat akart mondani a dolgozók szabadidejéről. Látszólag lényegtelen, periférikus, másodrendű témát választott.

A film hőse nem egy reprezentatív zenekar vagy kórus, hanem a varsói villamosvasut alkalmazottainak szokásos műkedvelő zenekara. Ezek az emberek munka után, szabad percekben muzsikálnak; nem azért, hogy versenyeken díjakat arassanak, vagy külföldi körutakra készüljenek fel, hanem azért, mert szeretik a zenét; kedvtelésből muzsikálnak, hogy kielégítsék művészi hajlamaikat.

A filmnek egyáltalán nincs kommentárja és "tout court" a villamos vasuti alkalmazottak egy zenekari próbáját mutatja be. A film sikerét elsősorban a kiválasztásnak köszönheti és - amit különösen hangsúlyozni kell - a téma feldolgozási módjának. Mint egy mikroszkóp alatt, visszatükröződött benne a probléma egész makrokozmosza.

A rendező és az operatőr munkája teljes mértékben arra összpontosult, hogy realizisztikusan megfigyelje a muzsikáló embereket. Ezáltal felfedezhetjük ezeknek az embereknek a belső szépségét s ez mély humanista értékkel ruházta fel a filmet. A megfigyelés módja felfedi, hogy a művésznek igen komoly és bensőséges a viszonya a témához s szívélyesen meleg kapcsolat fűzi az idő, muzsikáló dolgozókhoz.

A vásznon nem jelennek meg sem számok, sem információk, nem tudunk meg semmit az együttes gazdag multjából, jövőbeni fejlődésük perspektívájáról, mindezek ellenére, vagy talán éppen ezért, ez a nyugodt, racionális film jobban megfogja a nézők szívét és agyát, mint sok harsogó, elragadtatott riport.

Nyomatékosan szeretném hangsúlyozni, hogy ezt a részletesen tárgyalt példát nem általános receptként idéztem, nem minden időkre és minden esetre érvényes mintaként. Számomra ez csak egyik bizonyíték a sok közül arra, hogy helyes volna letérni a kitaposott utakról a új lehetőségek és értékek után kell kutatni.

A receptek a film gyakorlatában teljesen hasznavehetetlennek bizonyultak, csupán álművészek és álpublicisták számára jelentenek segítséget, akik a legkisebb ellenállás irányában törnek a céljuk felé, bizonyos meghatározott követelmények, jelszavak és frázisok ügyes, vagy kevésbé ügyes keverékével, ám többnyire csak az unalomig jutnak el. És az unalom - ellenpropaganda.

Az ezen a területen dolgozó igazi művészeknek jogában áll kommentár nélküli filmeket alkotnia, ha így is ki tudja fejezni mondanivalóját, vagyis ha pusztán képpel és hanggal is meg tudja értetni magát.

Ha azonban olyan filmet akar forgatni, mely feltétlenül kommentárt követel, akkor a szó szerepet egészen pontos formában körül kell határolnia. A jó filmkommentár legfontosabb ismertető jegye a rövideg, az a készség, hogy néhány szóval adjon vissza egy egész, sokszor bonyolult problémakört, és tovább vezesse a nézőt a témában; konzekvensen állítsa szembe a szüksézasvúsgát a fecsegéssel, és az un. oratio obliqua-t használja az oratio recta helyett.

Legfőbb ideje, hogy a fecsegést és a tulzeufoltságot lomtárba dobjuk.

A beszélt szó szerzői közt mintapéldaként Alain RESNAIS ragyogó kommentárjait említhetem meg, pl. az ÉJSZAKA ÉS KÖD, A VILÁG EMLÉKEZETE és az INVALIDUSOK PALOTÁJA c. filmjeihez, vagy a lengyel film gyakorlatából Karol MULARZUSKI kommentárjait, aki egy sor publicisztikus filmszöveget írt, így pl. Jerzy BOSSAK: SZEPTEMBER c. dokumentumfilmjéhez.

A hang - egy ismeretlen terület

Miután foglalkoztunk a szó szerepével a művészi dokumentumfilmben, forduljunk a hanghoz. A hang kérdését manapság sokan a "minoris gentium" ügyének tekintik. Ujjászületése és megújítása azonban igen nagy mértékben hozzájárulhat általában az egész filmművészet ujjászületéséhez és megújításához. A hangeffektusok bekapcsolására és a filmzenére gondolok. A hangeffektusok története igen érdekes.

Az első "talkies" /hangosfilmek/ megjelenése után a filmalkotók megrészegülve a gazdag lehetőségektől, szinte valóságos hangorgiákat rendeztek. Minden mennydörgött, reo-segett, zugott, csörgött, kopogott, durrogott és csilingelt. A színész minden léptét csizmanyikorgás festette alá, az ajtó-

nyitás és csukás ágyulövéshez hasonlított stb. Ma már csak elnéző mosollyal regisztráljuk a hangosfilmnek ezeket az első kísérleteit.

A hangosfilm fejlődését csupán a hangelemek gondos kiválasztása és ésszerű alkalmazása tette lehetővé, a naturalista jelzéstől való eltérés és a művészi átalakítás, a lélektani és asszociációs aspektusok kimunkálása. Meg kellett érteni, hogy a hang nem különleges elem, hanem egyik legfontosabb tényező, a filmmű egészének egyik összetevője. A harc a hangeffektusok művészi rangra emeléséért és gazdag lehetőségének kibontásáért már PUDOVKIN: SZÜKEVÉNY c. filmjével elkezdődött és folytatódik CLAIR és CHAPLIN filmjeiben, valamint René CLÉMENT műveiben /aki kiválóan használja a hangot pl. HARC A SINEKÉRT c. fél-dokumentumfilmjében/, s tart még ma is, egészen RESNAIS legutóbbi filmjeiig /pl. SZERELMEM, HIROSHIMA/.

A dokumentumfilmek területén szinte járványszerűen fellépő közömbösség a hang iránt annál is inkább elcsodálkoztat, mivel a dokumentumfilmnek éppen ezen a területen igen gazdag hagyományai és követésre méltó példái vannak, mint pl. az angol Basil WRIGHT már klasszikussá vált filmje, a SONG OF CEYLON /CEYLON DALA/, SENNING: LISTEN TO BRITAIN és DIARY FOR TIMOTHY c. filmje, valamint RUTTMANN filmjei.

A napi gyakorlatban azonban szinte mostohagyermekként kezelik a hangeffektust. Lényegében csupán arra szorítkoznak, hogy a teljesen kész, összeállított filmhez hozzácsappják a szükséges hangeffektusokat is.

Kötelező alapelvnek tekintik a sablonos naturalizmust és a gondolkodás nélküli illusztrációt. Kísérletet sem tesznek arra, hogy a hangeffektust művészi elemként kezeljék.

Ha azonban az akusztikai effektust művészi rangra óhajtják emelni /és ez elengedhetetlen követelmény/, akkor nem szabad a kész filmhez hozzáadandó járuléknak tekinteni, ami nélkül is ellehetne talán a film, hanem már előre is foglalkoznunk kell vele és "a priori" bele kell szerkesztenünk a forgatókönyvbe.

Ma nagyon sokat bizunk a kommentárra vagy a sablonos kísérezésre, amivel bizony a kisebb ellenállás irányában haladunk. Ezek helyett azonban sokszor nagyobb a kifejezőerejük a megfelelően kiválasztott, megkomponált és áttanszponált akusztikus effektusoknak.

A hang szimbóluma lehet egy meghatározott folyamatnak, mint "pars pro toto", mint hangulati elem, dramaturgiai hangsúly, összekötő kapocs vagy vezérmotívum. Ezek csak csekély számu példák. Ehhez járul még, hogy foglalkoznunk kell a hang aszinkronitásával, amelynek gyökerei a filmen kívül erednek, amely azonban akusztikai létezésével mégis kitágítja a szemlélt világ vizuális képét. Egyes teoretikusok /így IROS és PLAZEWSKI: A FILMNYELV c. könyvükben/ nagyon helyesen állapítják meg, hogy a hang, az akusztikai effektus, még szüzföld a film egyre fogyó feltáratlan mezőin és hogy az e téren folyó kutatás még sok meglepetést okozhat.

Az a véleményem, hogyha a dokumentumfilm alkotói például érdeklődni fognak a "konkrét zene" és a hangmontázs egyes speciális formái iránt, aho-

gyan azokat például a rádiófóniában felhasználják, ez igen nagy haszonnal fog járni. Mind az egyik, mind a másik terület az alkotó inspiráció bő forrásul szolgálhat.

A legutóbbi időkben forgatott lengyel dokumentumfilmekben gyakran kísérleteznek az aszinkron hanggal és különösen a hangmontázssal. Példa erre az EGY HAJÓ SZÜLETÉSE, és a KONCERT A WAELEN, LOMNICKI filmjei, vagy BOS-SAK: AZ ÉJSZAKA és MAKARCZYNSKI: WARSZAWA 56 c. filmje. Rendkívül érdekes hangkísérleteket folytattak az utóbbi időben a francia filmalkotók is.

Ezekben a filmekben a hang, alkotójuk tudatos szándéka szerint, nem pótlék, hanem egyenrangú alkotóelem. Az egyes komponensek összefüggésének már a forgatókönyvben lefektetett elve kizárta teszi, hogy egyik elem a másik nélkül megállhasson. Az egyes alkotóelemek szintézise új művészi, illetve emocionális értékeket szül, amelyek nem azonosak a puszta összegeződéssel.

Valamennyi e téren végzett kísérlet csupán egy ut kezdetét jelzi, amely a dokumentumfilm fejlődése számára nyilvánvalóan jelentékeny meglepetéseket tartogat még, olyan meglepetéseket, amelyek bizonyára újraértékelésre kényszerítenek majd egyes fennálló, megingadhatatlannak látszó való-
röket.

A zene - az elárult művészet

Mind az akusztikai effektusok elhanyagolása, mind pedig a szimplifikáltan felfogott filmzene tulbecsülése sajnos igen sok esetben igen rossz művészeti eredményekhez vezet. Azok a dokumentaristák, akiknek a hang többé-kevésbé elhanyagolható területet jelent, általában azt hiszik, hogy a zene az a csodaszer, amellyel minden betegség gyógyítható, bárhol is üsse fel a fejét művükben. Való igaz, hogy a zene ritmikája, melódikája és emocionális értékei megkönnyítik a film felvételeit, elrejtik dramaturgiai ürességeit és fátylat borítanak a kompozicionális hiányosságokra és tökéletlenségekre.

Ezzel magyarázható, hogy miért alkalmazzák olyan nagy előszeretettel a zenét a film első jelenetétől kezdve az utolsóig: a gyenge képeket erőteljes melódiákkal támasztják alá /igen gyakran nagy szimfónikus zenekarok kísérik egészen kicsiny filmeket, például mezőgazdasági termelő szövetkezetekről szólókat/, és a tolatkodó hangkeverők ráadásul még mindennek fölébe is helyezik a kísérezzenét.

Csak úgy mint a hangeffektusok esetében, igen gyakran a zenét is csak utólag keverik hozzá a filmhez. Midőn már leforgatták és befejezték a film munkálatait, akkor kezdenek lázasan komponistát keresni, hogy az "megfelelő" zenét írjon hozzá. A forgatókönyv rendszerint semmiféle támpontot sem nyújt ehhez, ugyancsak teljesen közömbös a véglegesen montírozott képszalag is ebben a tekintetben, most tehát jöjjön a komponista és "gondolja ki" hozzá a zenét.

Az igazi filmzene problematikája azonban igen nagy finomságot igénylő munka és ezért nagyon is kifizetődik, ha komolyan foglalkozunk vele. Hanns EISLER könyvének lapozgatása /Komponálás a film számára/ igen gazdag anyagot nyújt ehhez a témához, ezért a tanulmányozását minden filmalkotó számára melegen ajánlhatjuk.

Nekem személyesen az a véleményem, hogy a zene tekintetében éppen úgy, mint a szó alkalmazásánál, a legnagyobb takarékossgal kell eljárni.

Ujabban elég gyakoriak az olyan esetek, hogy kiváló filmalkotók mint például Andrzej MUNK, teljesen lemondanak a zenéről a hanghatások javára, így például A VASUTAS SZAVA című filmjében, vagy pedig csak meghatározott képsorokhoz használnak zenét, ahol ez nélkülözhetetlenül fontos, így például ugyancsak MUNK: EROICA című filmjében.

Emellett hangsúlyoznunk kell, hogy a zene sohasem lehet naturalistán illusztratív, hanem mindig csak művészi tényező, amelynek az a feladata, hogy a mű intellektuális és emocionális értékeit kiemelje.

Az illusztráció vakon alkalmazott elve éppenséggel nevetséges sémákhoz vezetett /zokogó hegedűk, mint "kincstári" tartozékai a lírai tájfelvételeknek, ütőhangszerek lármája a vihar jelzésére, amely vihar a természetben vagy a hősök lekében dul stb./

A szó szerint értelmezett zenei aláfestés ugyanaz, mint az üres fecse-gés a kommentárban. Mindkét jelenség gyökerei a tunya gondolkodásban keresendők, valamint a megszokásban, amikor az alkotók megelégednek a könnyű megoldásokkal, az elkopott sémákkal.

Igen sok félreértés származik a kép és zene szinkronizálása problémájának félreértéséből is. E két elem abszolút megfelelése, amint ezt a sokéves gyakorlat mutatja, rendkívül fontos például a rajzfilmben, mivel ezáltal komikus, drámai, vagy szürrealista effektusok érhetők el, vagy pedig igen érdekes kép-hang paradoxonok keletkezhetnek.

A képnek és a hangnak ez az ideális szinkronja azonban a dokumentumfilmben igen gyakran teljesen ellentétes eredményekhez vezet. Vagyis igen szimpla hatásokat kapunk csak. Ez elkezdődik azzal, hogy a zene tempója túlzott mértékben megegyezik a kép tempójával, hogy végezetül egy teljesen naiv zenei hangutánzásához vezessen.

Igen gyakori a dokumentumfilmekben a klasszikus zeneművek filmillusztráció céljaira való "népszerűsítés" is.

BACH, CHOPIN, MOZART, vagy CSAJKOVSZKIJ műveit igen sok "hangbarbár" egyenesen alpári módon fosztotta ki. Egyáltalában nem ritka dolog, hogy tipikusan oktató filmeket, mint például az ésszerű sertésnevelésről szóló filmeket, BACH etűdökkel illusztrálnak. Azonban BACH fugái, vagy CSAJKOVSZKIJ szimfóniái még nem tesznek mélyértelmű remekművé semmilyen sekélyes féreművet. Az a feltételezés, mintha a klasszikus zene "objektív" és "abszolút" lenne és ezáltal valamennyi filmhez felhasználható, a gyakorlatban igen sokszor durva visszaéléshez vezet.

Noha a filmzene területén még igen gyakran tanui lehetünk az ilyen durva kilengéseknek, mégis optimistán tekinthetünk a jövőbe, mivel a legutóbbi években egész sor pozitív eredményt is feljegyezhetünk. A komponisták mind jobban megértik az alapvető különbséget a filmzene és a komponálás egyéb formái között. Ennek következtében ma már sokkal takarékosabban használják fel a zenét - nemcsak terjedelmében, hanem a hangszerezés módjában is. Ma már kezd általánossá válni az az egyszerű felfogás, hogy a filmben a kis kamarazenekar sokkal nagyobb hatással működhet közre, mint egy nagy szimfonikus zenekar.

Két hangszer vagy néha csupán egy is alkalmas már arra, hogy olyan járulékos értékeket hozzon létre, amilyeneket egy nagy szimfonikus zenekar sohasem érhet el.

Napjaink jelszava ezen a területen: szerénység, takarékoság, leleményesség.

A leleményesség különböző formákban nyilvánulhat meg: így például ismert hangszerekkel új és differenciált hangzásokat érhetünk el, /hogy a legegyszerűbb példával kezdjem/, a konkrét zenével és az elektronikus zenével igen érdekes új kompozíciókat teremthetünk és a zsanerzene különböző formáit is újból visszahelyezhetjük jogaiba, ha alkotóan használjuk fel azokat.

Ugy vélem, hogy éppen a legsokoldalúbb variációkban alkalmazott zsanerzene adhatja a legértékesebb akusztikus komponenseket a dokumentumfilmhez, sőt néha valószínűleg új felfedezésekhez vezethet.

Az eredeti zenei anyagnak ilyenkor egyenjogúan kell szerepelnie az eredetileg a film számára komponált zenével. Mindenképpen el kell kerülni, hogy a kísérőzenében a klasszikus művekből komponált elemek jussanak túlsúlyba, mivel ezek a legtöbb esetben filmcélokra teljesen alkalmatlanok.

Az a tény, hogy eredetileg is a film számára komponált zenét használunk fel, egyáltalán nem jelenti azt, hogy ez a zene érinthetetlen. Ellenkezőleg, a hangmérnök és komponista kezében a legtöbbször csak nyersanyagul szolgál, kiindulási pontot jelent a végső zenei és hangkompozícióhoz.

Csakugy, mint az akusztikus effektusok területén, a zene terén is még sok meglepetéssel számolhatunk. 30 évvel ezelőtt hangzott fel a filmvásznon AL JOLSON hangja, aki a "Sonny Boy"-t énekelte. Ma, 30 év után, nagyon sok dokumentárista várja még mindig azt a pillanatot, hogy a vászon "teli torokból" szólaljon meg.

Az ember és a kamera

Minden igényes dokumentarista arról álmodik, hogy visszatükrözze a vásznon az ember arcát, élményeit és érzelmeit.

A sematikus rendezésekben és rekonstrukciókból keletkezett meghamisított képek el kell tűnnie és mindinkább át kell adnia a helyét az autentikus, eleven, jól megfigyelt anyagnak.

Figyelemreméltó eredményeket értek el az ún. rejtett kamera segítségével. Igen sok dokumentumfilm, így például az amerikai VAD SZEM és a lengyel MAI TIPUSOK című film, ennek a módszernek köszönheti művészi kifejező erejét.

Ezen az irányzaton kívül, amelyet én "teljes autentikusságnak" neveznék, fellépett egy másik irányzat is, éspedig a tudatos és fegyelmezett stilizálás irányzata, amely kötelező esztétikai kánonokra támaszkodik, illetőleg éppen e kánonok segítségével magasabbrendű filmesztétikai tendenciákat fejez ki.

Azonban mind az egyik, mind a másik esetben az alkotók arra töreksznek, hogy az ember az ő filmjeikben ne játsszék, hanem önmagát adja.

Herbert KLINE: FORGOTTEN VILLAGE /ELFELEJTETT FALU, 1944/ c. többé-kevésbé már elfelejtett régi filmjében alig győzünk csodálkozni azon, hogy egy mexikói falu egyszerű lakói milyen szabadon és természetesen mozognak a kamera előtt. Nagyon valóságosan és csodálatra méltóan adnak elő jeleneteket az életükből és tevékenységüket olyan odaadással végzik, hogy az ember hajlamos feltételezni, hogy munkájuk közben nem is láttak filmfelvevő gépet.

Ez a természetesség és egyszerűség, amely a dokumentumfilm legnagyobb előnye, többek között csak akkor érhető el, ha a film alkotói egyszerűen és természetesen bekapcsolódnak a filmezni kívánt emberek életébe, ha legyőzik a kölcsönös bizalmatlanságot és a kettejük közt fellépő távolságot. Ez azt jelenti, hogy az egész filmvállalkozásnak le kell mondania a különlegesség varázsáról és mindennapi kenyérré kell válnia.

Az együttélésnek és a közeledésnek ez a foka gyakran igen sok időt követel. Az ily módon elért eredmények azonban szinte összehasonlíthatatlanul jobbak a gyorsan leforgatott filmekénél, ahol a témát gyakran csak kulisszáznak fogják fel.

ROUCH egyszerű filmje az EMBERI PIRAMIS az alkotók és egy afrikai liceum diákjainak ilyen szoros együttműködéséből született. A kölcsönös megbecsülésből és együttműködésből olyan film lett, amelynek a társadalmi és művészi kifejező erejét csak igen kevés film érte el, nem is szólván a film abszolút autentikusságáról.

ROUCH filmjének példája gazdag anyagot szolgáltat ahhoz, hogy miképpen kell megoldani a laikusokkal való együttműködés problémáját. A laikusok általában színészekként lépnek fel a dokumentumfilmben, noha művészi képességeik gyakran nagyon is minimálisak, vagy éppenséggel a nullával egyenlők. A kamera jelenléte általában nagyon erősen befolyásolja a viselkedésüket, többnyire elbátortalanodnak. Ennek következtében ahelyett, hogy eleven ember jelenne meg a vásznon, igen gyakran csak próbakisasszonyok jelennek meg, akik mechanikusan ismételnek előre betanult szövegeket.

A laikusok vezetése a dokumentumfilmben legalább olyan súlyos probléma, mint a színészek irányítása a játékfilmben.

Jómagam már a FORGOTTEN VILLAGE kapcsán megemlítettem néhány módszert, amelyek segítségével leküzdhető az a természetes távolság, amely a felvéte-

li csoport és a laikusok között keletkezik. Természetesen nagyon fontos a beleélés. Ugyanilyen döntően fontos azonban a dokumentumfilmben ábrázolandó személyek kiválasztása. Itt csupán a legaprólékosabb kiválasztás jöhet szóba.

Ha nem sajnáljuk a fáradságot ugyanolyan jó színészeket találhatunk, mint amilyent DE SICA talált a BICIKLITOLVAJOK c. filmjéhez. Az ilyen színészek azonban egyedül és kizárólag önmagát szabad adnia, csupán általa ismert szituációkat és cselekvéseket hajthat végre, mert csak olyan dolgokról beszélhet hamisítás nélkül, amelyeket jól ismer.

A megnyilatkozások valódisága a legfőbb ismertetőjele ROUCH egy másik filmjének /EGY NYÁR KRÓNIKÁJA/. ROUCH ebben a filmben a rádió és a televízió módszereinek filmi felhasználására mutatott igen érdekes példákat és nyitott egyuttal új távlatokat a dokumentaristák számára.

Természetes, hogy a dokumentumfilm különböző fajtái igen különböző módszereket tételnek fel, amelyek segítségével elérhető az, hogy a vászonon az ember valóságghü képe jelenjék meg. Montázsfilmekben például minden további nélkül olyan személyekkel dolgozhatunk, akik fizikai megjelenésükkel és természetes reakcióikkal igen nagy mértékben emelik a film kifejező erejét, ugyanezek a személyek azonban többnyire képtelenek arra, hogy hosszabb, komplikáltabb jeleneteket is eljátszsanak.

Azok az arcok például, amelyeket EIZENSTEIN az Ogyesszai Lépcső jelenetben immár történetivé vált beállításokban mutatott fel, mindannyiunk emlékezetébe bevésődtek még akkor is, ha csupán egyetlen egyszer láttuk ezt a műremeket. Mindegyik arc, a lehető legszűkebb térben, egy rendkívüli reakciót tükröz. A "mikrodrama" hőseivel találkozunk itt, akik a többi elemekhez kapcsolódva rendkívül szuggesztív erőt sugároznak.

/Ebben az összefüggésben azért említettem a PATYOMKIN PÁNCÉLOS c. játékfilm példáját, mivel közvetlenül vonatkoztatható a bevezetésben felvetett téziséhez, amel, szerint a némafilmek poézise igen szoros kapcsolatban van a modern dokumentumfilm poézisével./

Az ilyen természetes reakciók kimunkálása és az ilyen "mikrodrama" felépítése, csupán egy kicsiny komplexuma annak a kérdéscsoportnak, amelyekkel a színjátszás gyakorlati és elméleti szakemberei foglalkoznak.

KULESOV kísérleteinek, PUDOVKIN műveinek, SZTANYISZLAVSZKIJ felismeréseinek vagy a jelenben például Elia KAZAN tapasztalatainak figyelmes tanulmányozása igen hasznos tanulságokkal szolgálhat a színjátszás egészének és egyes részproblémáinak megoldása szempontjából, amelyekről a dokumentumfilmrendezőnek is lényegesen többet kell tudnia, mint ahogy ezt általában célszerűnek ítélik manapság. /FILM, 1962. 2.sz./

Jan KUCERA:

UJSÁG A MOZIBAN ÉS A KÉPERNYŐN

I. rész

Az AMU film és televízió fakultásán film és televíziópublicisztikai tanszakot indítottak. A kinematográfiai és televízió publicisztikai alkotásnak a kultúrforradalomban kivételes feladata van. Fontosságukat és elterjedtségüket igazolja, hogy ezeknek a feladatköröknek egyre több szakképzett alkotóra van szükségük. Többre, mint a játékfilmnek és a televízió egyéb ágazatainak. A publicisztikai tanszakot azért szervezték meg, mert azoknak a dolgozóknak, akik a film és televízió publicisztikával foglalkoznak különleges felkészültségre és képeztetésre van szükségük. Ezt a követelményt a fakultás egyéb szakcsoportjai nem tudták teljes mértékben kielégíteni, mert javarészt játékfilmekre voltak beállítva.

A film és televízió publicisztikai tanszak két csoportra oszlik: 1. F e l v i l á g o s í t ó publicisztikai csoportra, melynek feladata, hogy a népszerű-tudományos, oktató, kultur, stb. filmalkotásoknak szakképzett dolgozókat neveljen; 2. U j s á g í r ó i csoportra, melynek célja, hogy a film és televízió zsurnalisztika számára olyan fiatalokat neveljen, akik a heti filmhíradók és televízió híradók szerkesztőségében riportokat, dokumentumokat, színvonalas és talpraesett, aktuális harcos alkotásokat képesek létrehozni.

+
+ +

És most boncolgassuk a film és televízió híradó néhány kérdését.

A film tudósítói munka, az újságíró kinematográfia és elsősorban ezek periodikus formája a heti filmhíradó már több mint fél évszázada a mozilátogatók nélkülözhetetlen kalauza. Követi és rögzíti a hétköznapi élet képeit, a közélet történéseit és az egész világon bemutatja azokat. A híradó tehát figyelmes tanuja a nyilvános történéseknek, melyeket időben és térben maradandóan rögzít technikájának magas színvonalával, képeinek szemléletességével és legszembetűnőbb tulajdonságával, a valóság ábrázolásával /helyesebben kifejezve: a valóság külső alakjának ábrázolásával/. Mindezekből az következik, hogy nagyon alkalmas zsurnalisztikai tudósításra. Hasonló a

helyzet a televízió számára készült aktuális képek felvételénél és vetítésénél, melyeket az események megtörténtekor direkt-adásban láthatunk.

A hűség

A filmfelvevőgépek /hang és kép/ alapvető tulajdonságai /eleinte csak optikai, később optika-akusztikai/, hogy nem mindennapi, és a film felfedezéséig el nem érhető hűséggel és készütséggel rögzítik a történések látható és hallható külső alakját.

A filmgépek /szándékosan alkalmazom ezt az általános elnevezést, eltérően a szűkebb, korlátozottabb filmkamera és hangfelvevő elnevezéstől/, képesek pontosan és hűen rögzíteni a tér egy meghatározott szakaszának külső alakját, a benne lévő elemeket - természetesen csak az apparátus által látható és hallható elemeket - ezek kölcsönös mozgását /beszámítva a nyugalmi állapotokat is/. Mindezeket olyan közvetlen "embertelen" elfogultsággal, teljességgel és olyan aprólékossággal, amelyhez a csupán figyelő ember sohasem juthat el.

Ezen tulajdonságaik miatt a gépek eredményeit a valóság rögzítésének hű lenyomataként értékelhetjük. Itt azonban meg kell jegyezni, hogy akármilyen magas is az optika-akusztikai filmezés hűsége, távolról sem abszolút. Számtalan olyan dolog van, amelyeken a filmező gépek és módszerek nem tudnak urrá lenni. /Végeredményben nem is kell, hogy mindig urrá legyenek/. Példát mondok: Egymás mögött áll két ember. A kamera a hátsót nem látja. Gyakran előfordul az is az akusztikában, hogy két vagy több hang a rögzítés pillanatában új hanggá egyesül. A hangfelvevő nem képes azokat valódi elemeire újra szétbontani. Hasonlóan az optika és a film fényérzékeny rétegének /ma már magnetikus rétegének is/ különbséget tévő tulajdonságai nem teszi lehetővé bizonyos rész összes elemeinek visszaadását /például sütét gombok sütét kabátán/. A gépek optikai és akusztikai rögzítő képessége, az optikai fény és az akusztikai erő egy bizonyos felső és alsó határán túl, nem felvevőképes. A hang apparatura széles felvételi lehetősége következtében a vizuális térbe /mondjuk a színpadon folyó játékba/ az optikailag nem rögzített területről is szűrődnek be hangok. /Például a nézők köhögése a nézőtérről./ Emellett az egész "nem látott" terület akusztikai rögzítésének részletessége lényegesen kisebb, mint az optikai rögzítésé, /nem hallható két néző suttogása, stb./. Az optikai és akusztikai rögzítésnek mint egésznek, vannak tehát jobban és kevésbé jól kidolgozott részei. Van, amikor teljesen hű képet ad, van amikor ez kevésbé sikerül.

Eddig a filmfelvétel hűségének technológiai oldalát világítottuk meg.

Beszélnünk kell azonban a pszichikai és alkotói oldaláról is, melyek az előzőnél sokkal fontosabbak. A rajzoló ember sohasem tudja a hűség, teljesség és érdektelenség olyan fokát elérni, mint a film. Egy fát lerajzoló ember nem tud annyi részletet papírra vetni, mint a filmezési folyamat a filmszalagra, annak ellenére, hogy az emberi látás érzékenyebb, mint a film optikája és fényérzékeny rétege. A rajzoló ember nem vetheti papírra az

Összes jelenségeket, már csak azért sem, mert bár képes a dolgokat aprólékosan észlelni, de nem mindig tudatosítja azokat. Az elégtelenségek forrását nagyobbára pszichológiai okokban kereshetjük és csak kisebb részben erednek fiziológiai okokból.

Az ember azért rajzolja a fát, hogy kifejezze vele, hogy milyen érzelmeket, hangulatot, stb. keltett benne a látvány. Hogy kifejezze a fához való kapcsolatát és ezt képességei szerint mások és saját maga számára rögzítse. Ha szándékát nem tudatosítja, nem csinál egyebet, mint értékelő viszonyát fejezi ki. Vagyis kiválasztja a valóság egy részét és úgy rajzolja le a fát, hogy egyes részleteket meghagy, másokat kihagy, egyeseket kihangsúlyoz, másokat nem. Ez alatt mennél több részletet igyekszik megfigyelni. Olyanokat is, melyeket rajzában nem rögzít. Fő törekvése, hogy a rajzán látható összes részletet kölcsönös kapcsolatba hozza egymással és fontosságuk szerint osztályozza. Rajza természetesen mindig szubjektív, nem is lehet más. /Lehet tudatosan, vagy önkénytelenül elfogult, lehet következetes, vagy következetlen, mély, vagy felszínes, stb./.

Ezzel szemben a filmfelvétel, a szélső esetekben teljesen elfogulatlan is lehet. Ezért neveztem el az előbb "embertelenül" elfogulatlannak. A gyakorlatban ez a következőképpen van: Minden ember, aki filmet készít, a felvett tárgyhoz való viszonyát realizálja, még ha nem is tudja miért. Bizonytalan alkotó esetében a realizálás homályos. Maga a realizálás mindig három alapvető tényezőt igényel. /Ez minden esetben érvényes./

Először a forgatandó tárgyak kiválasztását, másodsor a kamerának a tárgyhoz való viszonyát, harmadszor, a kamera állását /emberszem magasságából, vagy vízszintesen néz, ferdén, vagy alulról, vagy felülről, stb./. A gépállások és a kamera helyzete nem véletlenül van így vagy úgy. Mindig a tárgyak, történések, szituációk, stb. határozzák meg azokat. Ha egy rendező vagy operatőr nem készül fel a felvételre, /nem választ céltudatosan bizonyos optikát, nem mérlegeli az élességet, nem világítja meg helyesen a tárgyat, nem mozog a kamerával, nem gondol a felvétel hosszára/, céljára, a részfelvétel szerepére az egész filmben, akkor a kamera embertelen érdeklődéssel regisztrál mindent, amit lát, amit hall. Vagyis az alkotó esetleges elképzelése, vagy állásfoglalása nem érvényesül. /De ez más esetben is bekövetkezhet./ Ezzel szemben a rajzon a rajzoló öntudatlan állásfoglalása a kép valamennyi elemében és mindig érvényre jut. Mihelyt tehát a rajzoló képzőművészeti alkotásával kifejezte a jelenséghez való viszonyát, a szó esztétikai értelmében képet hozott létre.

Ezek után feltehetné valaki az első kérdést. A kép mint aktív társadalmi tényező igazat mond-e? A kérdés logikus, de a kép hűsége nem mérhető össze az igazmondás kérdésével. De még az sem, hogy a rajz hasonlít-e az eredetihez, vagy sem, hogy hasonlóságát könnyen vagy nehezen lehet-e megállapítani. Valamely festői portré művészi értéke nem változik azért, hogy nem lehet megállapítani a festmény és a modell hasonlóságát. Különbséget

kell tehát tennünk a hűség, mint igazság/a valóság hűsége/ és a hűség, mint a képeknek az eredetivel való formális hasonlósága között.

Más a helyzet publicisztikai alkotásoknál, ott az alkotóknak ügyelni kell, hogy a felvétel teljes egészében és hatásában is megegyezzen az eredeti esemény lényegével, pontosan nemcsak, ami a megfigyelt részleteket, de ami külalakjukat, formájukat, mozgásukat és változásukat is illeti. A jelenségek belső /nem látható/ viszonyait, valamint a természettel vagy a társadalmi környezettel való belső összefüggéseit is érzékeltetni kell.

A társadalmi összefüggések különösen fontosak, mert az alkotó által létre hozott és véleményezett "publicisztikai alkotás"-nak reális társadalmi alapjuk van.

+
+ +

Az alapvető filmezési folyamat kezdetben "nem uralhatóan" hű. A gép válogatás, kiválasztás és rangsorolás nélkül mindent feljegyez, amit "látni és hallani" képes. A jelenségek összetevőinek felsorolását adja úgy, ahogy azok egymás mellett vannak és mozognak. A filmezési folyamat ezen szélsőséges tulajdonsága akadályozza a művészi publicisztikai alkotást. Így nem lehet "filmet" készíteni. Hogy művészi publicisztikai alkotásokhoz mégis felhasználhatjuk a filmezési folyamatot, annak köszönhető, hogy bár nem küszöbölték ki a filmezésnek ezt a tulajdonságát, de leküzdik és kihasználják. Ez úgy történik, hogy a jelenségeket nem folyamatosan veszik fel és nem egy szemszögből, hanem részletekben és megszakítással. Továbbá a felvételek /részletek/ úgynevezett belső összerakásával és válogatásával, a kamera mozgatásával, stb./ A kép szöge, az optika rajza, a megvilágítás, stb./ Valamint a részletek külső összerakásával, végül a vágással. Ott pedig, ahol erre szükség van /leggyakrabban az úgynevezett játékfilmnél/, a felvett kép "tárgyi" tartalmának kiigazításával /dekoráció, megvilágítás, rendezés, trükkök/. A valóság vizuális-auditív hűségét ezáltal nem csökkentjük és nem is tompítjuk le, sőt kihasználjuk abból a célból, hogy a film tévedhetetlen, könyörtelen és igaz hűséggel csak azt örökítse meg, ami a szerző elgondolásának megvalósításához szükséges. Ha a "nem uralt" film elhomályosítja a jelenségek belső összefüggéseit, akkor a megzabolált hűség éppen megfordítva képes azt nagyon világosan, közlékenyen, meggyőzően és izgató módon feltárni.

Hasznosnak tartottam hosszasan foglalkozni a filmfelvétel hűségével. Már csak azért is, mert a valóság arculatának hű tolmácsolása a filmben annyira tolatkódó, és sokakat arra csábít, hogy összeházasítsák az egész mű igazával. De a nyers realitás, amelyet a szerző, a filmezés mechanizmusán keresztül a vetítő vászonig enged, s ott mint úgynevezett hű lenyomat jelenik meg, - messzemenően nem azonos a mű realizmusával. Ha ez nem így lenne, akkor például a rajz és bábfilmeket nem tekinthetnénk sajtóságos

Önálló művészi alkotásoknak. A nyers realitás a nézőkre váratlan érzelmi hatást gyakorol. Nemcsak természeténél fogva, hanem azért is, hogy természetellenes környezetben, a moziban jelenik meg. Az ilyen esetekben a nyers realitás elnyomja az alkotót, lerombolja tekintélyét és elemi erővel arra kényszeríti a nézőt, hogy mint a valódi világot közvetlenül érzékelje és maga számoljon le vele. A néző így olyan helyzetbe kerül, amilyen a mindennapi életben találkozik, azaz alap, primér helyzetbe. Tehát még egyszer szögezzük le, a naturalizmus, a nyers realitás nem azonos a hűséggel. Nem azonos azzal a hűséggel, amely kiinduló pontja az ujság-film fejlődésének, mind a nézőknél, mind az alkotóknál /sokkal inkább, mint a játékfilmnél/. Persze az ujság-filmkinematográfiánál a mai napig is találkozunk a "hűség fetiszmus" jelenségeivel. A valóságban a felvétel hűsége nem egyértelmű sem a riportban, sem az ujság kinematográfiában a mű társadalmi értékével, /igazmondásával, haladóságával, vagy ezek ellenkezőjével/. Két példa a sok közül: Melies forgalomba hozott egy meggyőző riportot "VII. Eduárd angol király koronázásáról", melyet teljes egészében párisi műtermében forgatott.

Bazil Zacharov "egyedüli" filmfelvétele a világ összes archívumában hamisítvány.

Alapvető az a megállapítás, hogy a filmujságíró /ma már a televízió ujságíró is/, kénytelen éppúgy, mint a játékfilm szerzője ötletesen és következetesen harcolni a film elemi feljegyző képességével szemben, hogy azt saját műve érdekében kihasználhassa. Ez a harc mindig borotvaélen táncol, mert az ujság-filmkinematográfia hatásosságának alapja, /nemcsak igazmondásának/, a hitelesség és az eredetiség. Az autentikusság feltétele, hogy a művet eredeti, valódi anyagból /nagyraoszt az eredeti eseményből/ alkossuk meg, amely az eredeti időben és környezetben megismételhetetlen formában játszódik le.

A heti filmhíradók története

A kinematográfia történetének legelejéről ismerünk egyszerű filmfelvételeket, mondhatnók "mozgó valóságokat". Ne higgyük azt, hogy a "Munkások kijövetele a gyárból", "A vonat érkezése", stb. riportok. Ezek csak első mutatványai annak, hogy mozog a kép. Éppolyan messze vannak az első játékfilmekről, mint az első filmhíradóktól. Ebből az első forrásból azonban hamarosan két ereoske kezdett folydogálni: egyrészt az ugynevezett játékfilm, másrészt azok a filmek, amelyek egyes jelenségekről hoztak tanubizonyságot, azaz híradó, ujság és publicisztikai filmek. Az erekből idővel széles folyók lettek. De mindig kettő, mely sohasem egyesülhetett egy szétválaszthatatlan folyamává.

Az első időben mindkét ág filmjeit ugynevezett passzív regisztráló kamerával forgatták: a játékfilmnél a gép regisztrálja a színészek rövid, megrendezett jeleneteit, a publicisztikai filmnél pedig a konkrét eseményeket. A kamera aktivitása a játékfilmnél csak később fejlődik ki. A publicisztikában a forgatás dokumentáris módja megmarad alapvető módszernek.

A kamera itt is aktivizálódik, de sohasem olyan mértékben, hogy a felvett anyag eredetiségét megtagadná, vagy az autentikusság benyomását gyengítené. Ugyanez vonatkozik a vágásra is.

A "tanukamera" bolyong a vidéken és olyan események után kutat, amelyek nagyobb érdeklődést keltenek a mindenkori nyilvánosságban. A történetek szerint az első híradó és riport filmeket a múlt század végén forgatták: II. Miklós cár koronázásáról 1896-ban; és a spanyol - amerikai háborúból 1899-ben.

Az egyes különálló felvételeket néhány cég alkalmi csoportba gyűjti, később pedig a felvételek ezen csoportjait rendszeres időközökben, periodikusan kiadja. Így születik meg a heti filmhíradó szervezete és keretformája, amelyet az idők során egyre kiadósabb tartalommal kell megtölteni. A heti híradó nem hagyja el többé a mozik műsorát. A heti filmhíradó, vagyis a filmújság mellett helyet kapnak a mozik műsorán a szabálytalan időközökben megjelenő, hosszabb alkalmi híradó filmek is. Ezzel a kizárólag híradói vonallal párhuzamosan nagyon gazdagon fejlődik a felvilágosító publicisztika, az úgynevezett kulturfilmek, népszerű-tudományos filmek, stb. Ez utóbbiaknak önálló, de nagyon intenzív fejlődési vonala van.

Az első időszak heti filmhíradói kaleidoszkóp jellegűek. Ezt a kifejezést nemcsak azért használom, mert tartalmuk nagyon tarka, hanem azért, mert váratlanok és meglepőek is. Ha a kamerát és operatőrt a földgolyó bármely pontjára helyezzük, az mindig valamely vidék, vagy esemény képét fogja fotografálni. Ebből adódik, hogy a heti filmhíradók egyes kiadásai nincsenek semmilyen külső vagy belső összefüggésben. Az egyes felvételek ilyen különbözősége tulajdonképpen a világ entropiáját tükrözi. Az akkori heti filmhíradókat azáltal próbálták érdekfeszítővé tenni a felületes néző számára, hogy az egész világból hordták össze az egyes jeleneteket. A siker titka valószínűleg abból eredt, hogy a néző entropikus szemszögből nézte a valóságot, ezzel saját kaptafájára igyekezett formálni a kapott információkat.

A filmriportok nélkülözhetetlen kelléke az esemény. Ezért volt annyi riport és híradóanyag az első világháború idején. Az akkori cégek mindegyikének volt riportere a harctereken, beszámítva a semleges államokat is. A filmoperatőröket a hadseregparancsnokságok is felhasználták. Ha figyelembe vesszük az akkor forgatott anyag nagy mennyiségét, megállapíthatjuk, hogy a filmújságírói eredmények nagyon gyengék voltak. Ennek oka nemcsak az első világháború antifotogenetikus jellege - pozíciós, mozdulatlan, a küzdőtéren nem látható harc - nem is az akkori filmek csekélyebb érzékenysége, hanem főleg az, hogy az alkotók nem tudtak még a film nyelvén beszélni: agitálni, vitázni és mérlegelni.

A heti filmhíradók fejlődésének harmadik szakasza az első világháború után következik. Ebben az időszakban minden gyártó cég elküldi riportereit az egész világba. Ez az extenzív hírszerzés időszaka, melyet a tarkaság és különlegesség utáni vágy jellemez. Az első időszakkal ellentétben egy-egy

hiradó egész tartalmát, sőt bizonyos híradók összességét is egy gyenge ködös gondolat fog össze: a burzsoá világ sorsának gondolata. Ebből az következik, hogy a híradók tanúi akartak lenni nemcsak saját országuk, de az egész világ történelmének. Elgondolásaikból azonban hiányzik a rendszeresség és a dolgok mélyre való hatolása. Az egyöntetű módszerek kialakulását, amelyekkel a jelenségeket lefilmezték az éppen elhalkuló világháború tette lehetővé. Ez a háború a népeknek közös eseményeket adott, amelyek ugyanazon alaphelyzetből adódtak, bár különbözőképpen nyilvánultak meg /háború és háború utáni időszak/. Németország összeomlása például a győztes államoknak alkalmas tápot adott a konjunktúra megnyilvánulásainak sovíniszta és rövidlátó magyarázataira. Az akkori híradók nem ismerték a hetilapok zsargonját, de nem is utánozhatták azokat, mert még nemák voltak. A puszta tényeket, a rövid felvételek tömegét, a világ legkülönbözőbb tájairól származó híreket egymás mellé rakták, egyoldalúan csoportosították. A társadalmi eseményeknek csak a habját mutatták, azzal a jelszóval, hogy a "világ gyerekesen boldog, mert újjászületett". Minden igyekezetükkel a világ történetének és jövőjének felületes és kispolgári szemléletét adták. Ez az elküldetés az oka, hogy nemcsak az operatőrök, hanem a szerkesztőségek is bizonyos uniformizáló szemszögből kiindulva, úgy válogatták össze a híreket, hogy az eredeti kaleidoszkópból mozaik lett. Ez azt jelentette, hogy az összes akkori felvétel arra törekedett, hogy a kornak "bizonyos" arculatot adjon, amelyen csak itt-ott látszanak élesebben a jellemző vonások.

A filmhíradók gyártására ebben az időben komoly gondok nehezédnek. A világ filmpiacát a nagy koncernek uralják. Majd megjelenik a hang, mely a világpiacot két-három szabádmalmi zónára osztja. Új politikai erők születnek és fejlődnek ki a kapitalista világon belül és a propaganda és "eszme"-terjesztés minden eszközét kihasználják. A filmhíradók előállításának költségei rohamosan emelkednek.

A mozik nem fizetnek kölcsöndíjakat, de nem is akarnak lemondani a híradókról. Arra kényszerítik tehát a nagy gyártókat és kölcsönzőket, hogy a rendes programhoz ingyen adják a híradókat is. Ez azt eredményezi, hogy sok kisebb filmhíradógyár megszűnik, mások pedig csatlakoznak a nagy konsernekhez. Ez utóbbiak itt is megtartják nagyjából szervezeti és később politikai önállóságukat.

Az új viszonyok hatással vannak a filmhíradó belső strukturájára is. Általános jellemvonásuk a "kamera szenzáció". A nyugati filmhíradó, különösen az amerikaiak állandóan a legfeszültebb és nem mindennapi társadalmi és természeti katasztrófákat tartalmazták és ezt annyira rendszeresen, érdekesen, talpraesetten és intenzíven tálták, hogy a nézőkben az a benyomás alakult ki, mintha az egész világ tele lenne tűzvészszel, vulkán kitörésekkel, halállal, sebesültek jajgatásával, áradásokkal, sáskajárásokkal és tajfunokkal. Minden más kép, amely a hétköznapi életet ábrázolta, ilyen előzmények után a nézőknek unalmasnak, lélektelennek, kiásterűnek, nem idevalónak, sőt provokatívnak tűnt.

Ezzel egyidőben, bár eleinte kevésbé feltűnően, de annál veszélyesebben a heti híradók új irányba kezdtek "haladni". A politikai propaganda irányába. Nem csodálkozhatunk azon, hogy Hitler mecénásának Hugenbergnek konszernjei által finanszírozott német híradók nem szalasztották el az alkalmat, és már a harmincas évek elejétől kezdve terjesztani kezdték a náci ideológiát és propagálni a náci eseményeket. Abban az időben még meglepő volt, hogy néhány nagy amerikai híradó előbb az olasz, majd a német fasiszták szolgálatába szegődött /sok operatőrjük fasiszta kémné vált/. Ezek a híradók, amelyek eddig "megfizethetetlennek" mutatkoztak, egyszerűen eladták minden számuk bizonyos méterét a fasisztáknak. Olyan felvételeket tettek közzé, amelyek vagy dicsőítették a fasiszta rezsimet, vagy félelmetes színben ábrázolták azt. Az egész világon elterjedt amerikai híradók "ideálisan" teljesítették az ötödik hadoszlop feladatait.

A "kamera szenzáció" úgy állította be a világot, mintha az egyetlen vérző seb, láncreakcióban lévő katasztrófa lenne: A természet tombolt, pusztította az emberiséget, a gépek összetörték, a felhőkarcolókról rossz szellemek dobáltak le embereket. Az élet kisiklott az ember irányítása alól.

De ugyancsak "kamera szenzáció"-ként tálták a fasiszta parádákat, puccsokat, később a katonai szemléket és gyakorlatokat is. A szerkesztők mindezt kommentár nélkül "objektíven" tálták. Megbékéltek velük, ajánlották a nézőknek, mert véleményük szerint a világ így is, úgy is a katasztrófa felé halad. Közben a nézők idegeit politikamentes szenzációkkal "bombázták", ami úgy hatott, mint a dobok tombolása a kivégzésnél. A burzsoázia-reakció, mely idegesen figyelte a küszöbön lévő katasztrófát egy hírközlő eszközben sem mutatta meg annyira nyíltan és leplezetlenül igazi arcát, mint éppen a filmhíradóban.

A híradók ezen "Katasztrófális" korszakából új tapasztalatok is maradtak ránk. Egyike ezeknek az effektusoknak fokozása. Megmutatkozott, hogy nem lehet az értelmi sokkokat akárhogy is, de dinamizálni kell. A Híradó például kezdődhetett effektussal, de utána dinamikus árnyéknak kellett következnie, melyben időnként újból villámlott, majd megint nyugalom következett, amit a befejezés oldott fel végleg. /Néha egymás után két szinkop törtenést hoztak, stb./ Nemcsak a harcos és békésebb jelenetek váltakozásával értek el dinamikus hullámmást, hanem az események színhelyének és anyagának átgondolt változatosságával is.

Ezen időszak másik jelentős felismerése, hogy az eszméileg pontosan kidolgozott jelenet, még ha a híradó közepén foglal is helyet, hatással van mind az előzményre, mind az utána következő jelenetekre. Vagyis a többi jelenetet is "saját szájaize" szerint magnetizálja. Például a léghajó megsemmisülésének kifejező jelenete az egész Híradóra a kikerülhetetlen sora árnyékát vetíti. A katonai gyakorlatokról szóló jól kidolgozott felvétel, melyet csak úgy mellékesen szurtak be a többi közé, azt a benyomást kelti,

hogy valahol a társadalom méhében új katonai hatalom születik. A Távoli-Keleten lejátszódó kisebb háborús incidensről készült rendkívül ügyes felvételt a nézőtérén távoli dörgés hangulatát idézi, mely az összes többi eseményt egyszerre "kisérő zenévé" alakítja. A híradó egy-egy száma a vetítésnél olyan, mintha egy zárt palackban történe, melyben a keletkező hangok bárhol is erednek, százszor is visszaverődve térnek vissza a nézőhöz, változtatva erejüket és hangszínüket. Ezen tulajdonságokat éppen azok tanulták meg jól kihasználni, akik a fasiszták propagandájának szolgálatában álltak.

Az előzőkkel összefüggő további felismerés az, hogy a híradó mihelyt "gondolattal" kerül érintkezésbe, olyan élő organizmushoz kezd hasonlítani, melynek minden része kölcsönösen és szervesen összefügg. Eddig a jeleneteket úgy rakták egymás mellé, mint élettelen köveket. A gondolat minden jelenetből "élő valóságot" teremt. A jelenet élővé válik, de nemcsak önmagában, hanem mint az egész rezonánása. Ezen új életerűnek a központi gondolat a gyújtópontja és a szerkesztőség ennek érdekében hozza létre az egyes jeleneteket és az egész híradót.

Ez a felismerés az első világháború előtt a burzsoahíradóban negatívan jelentkezett. A legreakciósabb gondolatokat vagy nyíltan állították be a műsorba, vagy dugva csempészték be. A második világháború után más volt a helyzet, mert voltak olyan nyugati híradók is, amelyek határozott antifasiszta alapokon álltak. Nem tartott azonban sokáig és ezeknél is láthatóvá váltak a meghátrálás nyomai. A három nyugati nagy hatalom részben közösen, részben mindegyik a saját szakálára kezdte kialakítani saját politikai és gazdasági ideológiáját, és ennek propagálására felhasználták a filmhíradókat is. Újból az "érdektelenség" és "objektivitás" látszata mögé bujtak. Ennek az lett a kikerülhetetlen következménye, hogy a producerek visszatértek a szenzációk, a mindent mutatni akaró kaleidoszkóp formájához.

De most már nem voltak egyeduralkodók, mert Európába, de Amerikába is betört a szovjet híradó és a háború utáni idők nagy szovjet riportjai. És megjelentek a népi demokráciák nemzeti híradói is. Ezekre persze felelni akart a reakció, /már egy bizonyos fokig, amennyire lehetősége kínálkozott rá/. Különben is a kor komorsága miatt nem lehetett a szenzációkkal és különlegességekkel csak játszani és ezeken keresztül beadni a nézőknek a reakció keserű piruláit. A nyugati híradók összetételében valami új, eddig elképzelhetetlennek látszó jött létre. Mindegyiknek ugyanaz lett a tartalma, tekintet nélkül a konkurrenciára. A gyakorlatban, vagyis a konkurrenciára való tekintettel azt a híradót, amelyik valami olyan fontos eseményt tartalmazott, amit a többiek nem közöltek, lefokozták és a moztulajdonosokkal felmondatták. Végül is a konkurens híradók egymás között kicserélték jeleneteiket, abból a célból, hogy mindegyiknek ugyanabban az időben meg legyen ugyanaz, de egyiknek sem több.

Ezt az áldatlan állapotot próbálta kihasználni néhány új vállalkozó azáltal, hogy a többiektől teljesen "független" híradót készítettek. Elein-

te jól ment nekik, de megindulásuk után rövidesen valamelyik távirati iroda, vagy más nagy konzern megvásárolta őket és ugyanazt a nótát kellett fűtyülniök, mint a többieknek.

A burzsoá híradók ezen csodálatos uniszonója nem véletlenül született meg. A burzsoázia ezen egységgel, azt állította és bizonygatta, hogy amit a híradókban mutat, az a világ teljes képe; amelyből semmisen hiányzik, amely úgy jó ahogy van! Valójában hazudtak. A nyugati film és televíziós híradók tartós krízisbe kerültek. Nincs mélyebb és tartósabb eszmei hatásuk. De nem hunyhatják be szemüket az előtt a tény előtt, hogy az összes szélsőségesen reakciós nyugati film és televízió híradó hazugságokat és féligazságokat talál, de olyan formában, hogy elhitesseék a nézőkkel, hogy a tiszta igazságot nyújtják. Együttal azt is meg kell állapítanunk, hogy a nyugati film-híradók néhány jelene té, találékony, szakmailag jó és technikailag színvonalas.

II. rész

Több szovjet híradó megtekintése után Henry BARBUSSE 1934-ben kijelentette, hogy nagyszerű és magával ragadó utazást tett 17 év forradalmi eseményei között. A burzsoá híradókból nem lehetne teljes és igaz képet kapni a társadalom, vagy egy kontinens meghatározott történelmi szakaszáról. A szovjet híradók viszont ilyen képet nyújtanak. Mégpedig azért, mert alkotók a forradalmi ideológia szilárd és öntudatos szemszögéből értékelik az eseményeket, mely ideológia megvalósításában szenvedélyesen érdekelve vannak. Ez kvalitatíve olyan magasabb kinematográfiát jelent, melynek fokát a burzsoa publicisztika sohasem érheti el.

A szovjet ujságfilm 1919-ben lép először a nyilvánosság elé /tehát a kinematográfia államosításának évében/. 1921-ben Dziga VERTOV csoportja kiadja a heti filmhíradó első számát, jobban mondva a "Kino-Pravda" /Mozi-igazság/ című folytatásos híradót. /Ezzel egyidőben sok agitációs és informatív dokument filmet forgatnak egyenesen Lenin utasítására./ A "Kino-Pravda" minden száma a Szovjetunió egész területéről az évi csokorba a fontos forradalmi eseményeket. Az operatőrök ugyan szabadon és saját szakállukra filmeznek, de a szerkesztőség nem állít össze sem kalaidoszkópot, sem mozaikot. Jól átgondolt, egy időszakról összefüggő élénk vérkeringésű, eseménysorozatot nyújtanak. Dziga VERTOV kezdettől fogva élő organizmusnak fogja fel a valóságot, melynek részei funkciósan függenek össze és így is ábrázolja azt. Megszünteti az egyes testrészek, vagyis a valóság egyes anatómiai részei /eseményjelenet/ közti akadályokat és kihangsúlyozza funkciósi dialektikus kapcsolataikat. Mint már mondtuk, a burzsoa híradók extensíven dolgoznak. Igyekeznek egy tíz perces vetítés keretein belül összehozni az egymástól legtávolabbi és legkülönbözőbb eseményeket azért, hogy ezzel is kihangsúlyozzák különbségüket és külön tartozásukat.

Dziga VERTOV is a Szovjetunió legtávolabb eső részein forgatott teljesen különböző eseményeket, de a vágással éppen azt hangsúlyozta ki, ami közös bennük, a formai, tárgyi és országrész különbözőség ellenére is. Tehát intenzíven dolgozott.

Dziga VERTOV a valóság olyan képét igyekezett kialakítani, - amely a nézőknek megmutatja és egyúttal érzelmi uton közelebb hozza őket azokhoz az intenzív és belső kapcsolatu erőkhöz, - amelyek a kommunizmust építik. Egyben igyekezett a nézőkben felkelteni a lelkesedést "ezen új kovács" számára és ezzel aktívan szolgálta a forradalmat. Ez azt jelentette, hogy a jövőbe nézett és a "Kino-Pravda"-i forradalmian perspektivikusok voltak. Ebből a tulajdonságukból fakadt aktualitásuk és maiáguk. Ezzel szemben ilyen szempontból a burzsoa-híradók időn kívüliek voltak és azok maradtak mind a mai napig. A burzsoa újságírás értelmezése szerint aktuálisnak lenni azt jelenti, hogy az eseményről szóló híreket még olyan időben kell hozni, amikor azok emlékezete még a nézők tudatában friss /például sportesemény, katasztrófa stb./. A burzsoa újságok igyekeznek megrövidíteni a távolságot az esemény és a közlés között és ezzel akarják elérni, hogy a hír aktuális legyen. Ezért ma már a heti filmhíradókból lassan 3 napos, sőt újabban két napos híradók, a televízió napi híradóiból félnapos híradók lettek, stb. A valóságban azonban minden hír, amely nem egy szélesebb társadalmi szögéből, vagy történelmi cél erőmezejéből kiindulva értékeli az eseményeket, csak nyoma a múltban és a nézőt visszafelé huzza. Ha pedig az eseményt, mint befejezett ténnyt fogja fel, már létrejöttének ideje alatt is a múltba viszi az idő sodra. Ezért a burzsoa újságok sohasem nyerhetik meg az idővel folytatott versenytüztüket, még akkor sem, ha híreiket anticiálnák.

VERTOV heti filmhíradójának új koncepciója a forgatásnak és összeállításnak adekvát formáját követelte meg. Az operatőrök igyekeztek közvetlenül forgatni, a valóságot nyers megjelenési formájában felvenni - szinte a tethnél rajtakapni. Ezért nevezték a Vertov csoportot "Kino-oko"-nak /mozi-szem/. A forgatásnak ezt a közvetlen formáját, nyugaton ma nagy zajjal ismét felfedezték. A "jegyzet" forgatást "Camerastilonak" nevezik. Vertov operatőrjei nem voltak felszerelve könnyű kamerákkal, sem világító, sem gumí objektívekkel, sem különlegesen érzékeny anyaggal, mégis bebizonyították, hogy mit tudnak. A kifejezőséget a kamera szokatlan helyzeteivel /rakurs/ és a forgatás frekvenciájával segítették elő. Az összeállításnál vágás-metaforákat és ellentéteket alkalmaztak és így készítették elő S.M. EIZENSTEIN szeniális alkotásait.

VERTOV műveiben abból a meggyőződésből indul ki, hogy ha a szocializmust építő országban akármit is vesz fel közvetlenül, az a szocializmus potenciális töltetét hordozza magában. Ha a különböző felvételek és meglatások összeállításából a potenciális érték felszínre jut, alkalmas arra, hogy a nyilvánossággal közölve értékelhető, érzelmileg lelkesítő és társadalmilag kezdeményező legyen. A filmhíradó őszintesége, valahogy spontán

lakad a szocialista társadalom fejlődéséről szóló filmképekből. A fejlődés pozitívumaiból és átmeneti negatívumaiból is, ha azok az összeállításnál úgy vannak egymás mellé vágva polemikusan, hogy az új pozitívum képe elmosassa a negatívum képét.

Biztos, hogy a Szovjetunió történetének első szakaszában jogos volt az életábrázolásának ilyen publicisztikai módszere. Akkor az első öt éves terv előtti időkben még áttekinthetetlenül keveredtek a mindennapi életben a reakciós elemek a haladó gondolkodású emberekkel. De mielőtt az ösztönösség helyett a szervezethez, a rögtönzések helyett a tudás, a kísérletezés helyett a szocialista erkölcs lett urrá, a VERTOV-féle módszer már nem volt alkalmazható /különb is hatással voltak rá a huszas évek extrém művészi felfogásai/. Az ő naturalizmusa és objektivizmusa elköcsösítette és deformálta az új élet körvonalait. Ekkor már ezen híradók hiányos tájékozottsága nem felelt meg a szovjet nézőknek, akik világosan és külön-külön akarták látni az egyes konkrét eredményeket egész hazájukban. Ezért a huszas évek második felében lassan abbahagyta a Kino-pravdák kiadását és kiadja a művészi jellegű nagy dokumentum filmjeit: A VILÁG HATODA és HÁROM DAL LENIN-RŐL címűt. Egyébként az első öt éves tervvel egyidőben születnek meg az első szovjet heti filmhíradók, a "Szovjet Kinokrónika", "Az SSSR heti filmhíradója" és végül a nálunk is jól ismert "A nap ujdonságai". A fentiekén kívül a mozikba kerül még több más speciális periódikus kiadvány, uttorók, földművesek, stb. számára.

Ettől kezdve a heti szovjet filmhíradók alapvonása és összetétele kezd hasonlítani a nyugati híradókhoz. A szovjet filmhíradók egyes jelenetei egymástól elválasztva és tárgyilagosan kommentálva jelennek meg a vásznon. Mégis egészen más a szovjet filmhíradók tartalma és vezérgondolata, mint a nyugati híradóké. Az alkotók főleg a szovjet nép nagy eseményeiről és tetteiről szóló gondosan forgatott képeket válogatnak össze. Távol áll tőlük a kicsinyesség, és sohasem csuszna bele külsődleges effektusokba. Másodszor mindenegyes dolgot a szocializmusért folyó harc, a szocializmus építésének szemszögéből, pártosan és perspektivikusan világítanak meg. Ezért nagy öntudatosító, nevelő és agitációs értékük van.

A szovjet heti filmhíradók egészen a második világháború végéig nem kaptak anyagot a kapitalista világból és ezért nem tudják a burzsoá "má"-t nézőik előtt értékelni és velük együtt leleplezni. De ugyanakkor a szovjet filmhíradó sem került a szovjet határokon túl. /Egyetlen kivétel volt a csehszlovák filmhíradó, amelyben 1938-ban és 1939 elején megjelent néhány szovjet felvétel és a szovjet híradók is átvettek tőlük néhány jelenetet./ A külfölddel való kapcsolat teljes hiánya volt egyik oka annak, hogy a szovjet filmhíradók néhány jelenete nehézkes, leiró jellegű és hüvös volt.

1945 után a szovjet filmhíradók előtt megnyílt az egész világ. De mivel a nyugati cégek visszaéltek az SSR filmhíradóival, a szovjet és burzsoá filmhíradók kapcsolata megromlott és lecsökkent és ez mind a mai napig így van. Ezzel szemben a közös kapcsolat, a csere, az együttműködés a szov-

jet és a népi demokratikus filmhíradók között a kezdet kezdetétől fogva a legszorosabb és a legbensőségesebb. A csehszlovák filmhíradó 1945 óta tömördek szovjet eseményt mutatott be. "A nap ujdonságai" című hivatalos szovjet híradót pedig külön is vetítették. A szovjet filmhíradók a széles néprétegeknél, különösen az ifjúságnál nagy visszhangra találtak.

A mi szemszögünkből nézve a szovjet filmhíradók rezerváltabbak és akadémikusabbak, mint a cseh filmhíradók. Ennek oka egyrészt a szovjet alkotók és a publikum, valamint a mi alkotóink és közönségünk temperamentumának különbsége, másrészt az, hogy az egyes szovjet jeleneteknek és híradóknak hivatalos jellege van, ami bizonyos tartózkodást követel. A stílus különbség ellenére is a szovjet filmhíradók teljességükben lenyűgöző monumentalitással és eszmei következetességükkel hatnak. A szovjet filmújságíróknak sikerült a filmhíradók olyan típusát kialakítani, amely következetes, figyelmes és képzett tanuja a társadalmi fejlődés mérföldköveinek.

Az ilyen típusu filmhíradók jellegzetes vonásai:

1. Következetes, világos, kommunista eszmeiség, pártosság, amelynek alávetik a téma kiválasztását, összetételét és magyarázatát. Ez adja az egyes számoknak, sőt a sorozatoknak is az egységet, távlatát, forradalmi perspektíváját.

2. A tematikát a szerkesztők úgy választják meg és válogatják össze, hogy az a szovjet társadalom legégetőbb problémáit érintse. Olyan problémákat, melyek megoldását a Párt és a kormány is szorgalmazza. /Ebből ered a filmhíradók aktualitása./

3. Ezt a két előző nézőpontot a témák és események olyan kiválasztása követi, amelyek az egész állam szemszögéből a legtipikusabbak. /Ez adja meg a szovjet filmhíradók monumentalitását./

4. A filmhíradó a fejlődés legjelentősebb fázisait mutatja be. Ezek a fázisok osztály szempontból a megelőző erőfeszítések eredményei ugyan, de egyúttal átmenetet képeznek egy magasabb eredményhez, amelyhez szintén eljutnak majd és csak azért tűzték ki, hogy elérhessék, illetve felülmulhassák. /Ebből ered a filmhíradók történeti jellege, mely előre a jövőbe néz, sohasem vissza a múltba./

5. A filmhíradó az egyes eseményeket úgy regisztrálja, mint az építés és a harc ideiglenes eredményeit. Ezért ezek a felvételek bizonyos fokig statikusak és stilizáltak. Ezért a forgatás nem improvizált, hanem előkészített és megfontolt. /Nagyrészt statikus kamerával, és mesterséges fényvel forgatnak./

6. A szovjet híradóban ábrázolt emberek bizonyos értelemben "minta emberek". Ők a társadalmi akarat végrehajtói, történelmi szereplők /ugy is viselkednek/. Egyéniségük intim vonásai eltűnnek társadalmi vonásaik mögött. Fontos tényezőkként ábrázolják őket, gépeknél, tudományos laboratóriumokban, politikai aktusoknál, akik tudatában vannak annak, hogy cselekvé-

sük történelmi jelentősége is túlnövi őket. A szovjet emberek és a szocialista országok lakói GAGARINban a társadalmi erőt, a társadalmi győzelmet, a kitűzött cél felé történő új lépést ünneplik. Nem azért, mintha nem értékelnék GAGARIN személyes érdemeit, hanem azért mert abból a történeti szemszögből nézve, amellyel a szovjet emberek, újságírók és filmesek a dolgokat szemlélnek, GAGARIN űrrepülése is az egész társadalom érdekéért jelenik meg. Ezzel szemben az amerikai nyilvánosság éppen ellenkezőleg értékeli GLENNt. Az amerikai burzsoá társadalomnak nincs közös, tudatos ideálja sem az ehhez vezető egységes útja. Nem tudja GLENNt másképp elképzelni, mint kivételes egyéniséget. Ezt a felfogást a filmfelvételek is alátámasztják. Az amerikai nyilvánosság és egyáltalában minden burzsoá nyilvánosság abszolutizálja az ilyen aktust, mert nem úgy látja, mint a jövő perspektívájába besorozott cáltudatos fejlődés részletét. Ezért például GLENNt a szó szoros értelmében istenítik. Ezzel az ismeretlenség és véletlen elemeit viszi be a cselekménybe, és, bármilyen furcsán is hangzik, a valóságban csökkentik a hős egyéni érdemeit. A burzsoá újságírás szenzációra interpretációjában GLENN "csak híres", mert túlélte az utazást. A mi felfogásunkban GAGARIN /de GLENN is/ hős, mert végrehajtotta nagyszerű feladatát.

+
+ +

A szovjet filmhíradó, mint egész, megoldotta társadalmi funkciójának egyik oldalát:

Következetesen és teljességében ábrázolja országa és az egész világ kommunizmusához vezető útjának döntő momentumait.

Azt mondtam egyik oldalát, tettem ezt azért, mert a közbeeső tetteket és teljesítményeket, - úgyis mint átmenő fokokat és úgyis, mint nagy emberi kalandok befejezett eredményeit, - értékeli. Ezen eredmények folyamata alkotja valóságuk másik oldalát. A szocialista világban a kommunizmus elérésének erkölcsi és politikai erőfeszítései átmentek már a társadalom hajszálereibe: a mindennapi munkába, az egyén gondolkodásába és cselekedeteibe éppúgy, mint azokba a cselekedetekbe, melyeknek nem közvetlen célja egy meghatározott, nyilvános törekvés elérése. Az ember állandóan leküzd kisebb akadályokat, amelyek így vagy úgy részei a nagy műnek. Mint szocialista egyén úgy nő fel, mint a társadalom organikus molekulája és nem érzi magát egyedül. Persze az út rögös, van amikor bolyong, tipeg, gyenge, de rendszerint megtalálja a helyes utat és erőre kap a győzelemig. Az utkeresés momentumai is új értékek születnek a jövő számára. Ezek apró, rövid életű gyorsan változó folyamatok, harcok és eredmények. Ma ezeket is ábrázolni kell. Ez nem jelenti azt, hogy elhagyjuk a monumentális formát, hanem azt, hogy a társadalom beleszárad mikroszkopikus képét beleillesztjük a külső társadalmi eredmények makroszkopikus képébe.

Az ilyen feladat megköveteli, hogy megváltozzék a filmhíradó formája és forgatásának módja. Meg kell lazítani a formát és növelni a felkészültséget. Ennek a szándéknak az útját, tehát annak, hogy "kis változásaiban" rögzítsük a valóságot, megmutatta a televízió és az amatőrök munkája. /Alkotó példa, ha idejét multa is, VERTOV negyedszázad előtti "Kino-szemei"./

A pillanat tanuja

Az élet szakadatlan sora olyan, mint az izzó láva, melynek felszine a levegővel történő érintkezés pillanatában megszilárdul. A megszilárduló felazinen fantasztikus alakzatok formálódnak, amelyeket a belső erők, az izzó folyam feszültsége, és a külső környezetnek a lávára való hatása alakítanak ki. Kétségtelen, hogy ezek a formák a belső és a külső erő profiljai. De amennyire elárulják, éppannyira el is takarják azokat. Ha ezt az egész jelenséget tanulmányozni akarjuk, nem szabad a felszinnél megállnunk, hanem a felszín alá, az izzó lávába kell hatolnunk.

A mai filmdokument-publicisztika kezd összekapcsolódni az emberi valóság állandó izzó folyamatával. Igyekszik az oxidáció, a megszilárdulás első pillanatában ellesni a valóságot, mert a dokumentum film számára az élet lágájának csak keményedő kérge hozzáférhető.

A belső lényeg és a külső forma közötti dialóguson alapszik a valóság igaz felismerése, melynek értéke a két érték kapcsolatának helyes észlelése és a meglátás mélysége. A felismerés mértéke a további és végső stádiumban az alkotók koncepciójától, a koncepció kifejezésének tartalmasságától és érzelmi hatékonyságától függ.

Ennél a szándéknál döntő sullyal lép előtérbe a valóság hű ábrázolása. A felvétel spontán hűsége, az elkapott élet apróságai, a keményedő láva formái, közvetlen varázslatos erőt gyakorolnak a nézőre. A néző azáltal, hogy a kamera nagy összefüggésekből csak kis részt emel ki, hogy azt szokatlan szemszögben lássa, ötletesen megvilágítva és optikai eszközökkel kirajzolva, magát az eredeti valóság formáját tartja lebilincselően érdekesnek és nem hajlandó a formától eltérni és tartalom után nyomozni. Bizonyítéka ennek, hogy ma általában kedvelik a rejtett kamera felvételeket, melyeknél az eldugott kamera önkéntesen lemond arról a lehetőségről, hogy válogatott felvételekkel legyen urrá a felvett valóságon.

Az egész világon megnyilvánul az a törekvés, hogy a való nyers életet vigyák vászonra és a televízió képernyőjére. Ez annak a pillanatnyi ellen-szenvnek a megnyilvánulása, amely fellépett a valóságnak hosszú éveken keresztül művilág, dekorációkkal, színész pózokkal, trükkökkel, történő ábrázolása ellen, valamint hogy az exteriőrökben felvett természetet segédfigyekkel, festett fákkal, stb. állandóan kozmetikázták. Tehát a "filmprotézis" ellen, mely a legjobb filmek organizmusát is áthatotta.

Mindenesetre, ha a nyilvánosság arra szólítja fel az alkotókat, hogy "mutassátok a valóságot olyannak, amilyen", akkor ezzel azt gondolja, hogy

a film a dolgok belsejét tárja fel. Ezzel segítse hatásosan a társadalmat abban a törekvésében, hogy megismerje és gyakorlatban érvényesítse az igazságot. Adott esetben specifikus művészi és publicisztikai eszközökkel. A művészetek és publicisztika összes eddigi válfajai a megismerés feladatát oldották meg. Az élet külső és belső kapcsolatait fedték fel egyszerűbb eszközökkel, mint a film. A képzőművész, az író, vagy az irodalmi publicista saját tudatában végzi el a megismerést: itt osztályozza és rendezi a dolgok ködös formáját, aszerint, hogy megítélése és alkotó intuícója szerint az mennyire függ össze a belső tartalommal. Az eredmény így keletkezett képzetét hozza felszínre, rajzok, szavak, mondatok formájában.

A filmezésnél az alkotónál még egyszer jelentkezik az eredeti forma, mert a felvétel hűsége ezt eredményezi. És neki, mikor elképzeléseit a felszínre hozza, újból meg kell küzdeni ezzel a formával. Ismét osztályoznia, sorolnia, rendeznie kell. Valamit kihangsúlyozni, mást elnyomni és ami hiányzik azt fantáziájával pótolnia kell.

A nyers forma tolatódása a dokumentumfilm forgatásánál, mely közvetlenül hatol a filmbe, sokkal intenzívebb, mint az egyéb forgatásnál, kivált a játékfilmmél. Ennek ellenére a társadalom követeli az újságírói kinematográfiát. Itt tulajdonképpen egy olyan dologról van szó, amelynél az emberek felvesszik a dolgok formájának hű lenyomatait azért, hogy azt analízisük erejével felnyissák és megfejtsék. A mozikban és a televízióban a dolgok formája állandóan ismételten megjelenik a nézők szeme előtt és izgatja értelmüket. A nézők az alkotó segítségével újból és újból megszabadítják a lenyomatot a formától, illetve annak felületességétől és hamis beállításától és a film vetítése alatt ismételten a szellem és az intuício erejével győznek. A könyv olvasó a valódi dolgok külalakjával csak később, egyes fejezetek elolvasása után jön tisztába. A színházi közönség a nézőtérén a színpad mesterséges világát csak utólag viszi át a nem tárgyalt valóságba, de a filmnéző a moziban a szembesítést egyidőben végzi az alkotó magyarázatával és ez a folyamat állandóan megújul. A moziban a néző még jobban aláven vetve a dolgok lenyűgöző, színes, sokszor fantasztikus formájának - még mielőtt az alkotó erre előkészítette volna, - annyira, hogy egyedül, az alkotó segítő keze nélkül nem is tudna kiszabadulni ebből a fogságból.

Ha a nézők ma több valóságot és főleg emberi valóságot követelnek a mozik vásznára és a televízió képernyőre, akkor ezt azért teszik, mert elég erősnek érzik magukat arra, hogy átéljék ezeket a villámkalandokat. Ezen kívánságuk a mai életben szerzett tapasztalataikból és a film előzetes nevelő hatásából ered.

Az utóbbi időben nyugaton nagyon elterjedt a múlt valóság közvetlen forgatásának módszere, hosszabb publicisztikai riportok formájában, mind a mozi, mind a televízió számára /a híradókban még nem/. A mozgóképy, hangtalan optikai és akusztikai eszközökkel felszerelt riporterek igyekeznek meglepni, megtámadni, valósággal ellesni a valóságot. Ezt a módszert a legkövetkezetesebben az amerikai Richard LEAGOCK és Robert L. DREW-kettős, al-

kalmazta. /Nagyrészt a TV részére dolgoznak./ Ezzel szemben Jean ROUCH, ROGOSIN és Shirley CLARKE sokszor ellenőrizhetetlenül és voluntariztikusan keveredik a közvetlen forgatást az előkészítéssel.

Ezen filmriporterek meglátása, talpraesettsége és türelme csodálatra méltó. Lelkük mélyén mindnyájan pozitivisták, nem adják fel egykönnyen a megismerés reményét. Az a véleményük, hogy sem ők, sem kortársaik nem képesek olyan megismerésre, mely konkrét kimondásával nem veztené el egyértelműségét és meggyőző erejét. Filmjeiket csipősen kritikus, harapós részletekkel tarkítják, amivel egyet kell értenünk, de a nagy igazságokat még burkoltan sem formálják meg és nézőiket sem vezetik rá. Nyitva hagyják a nagy problémákat és csak a rést, meglátásokat hintik el a nézők között. Ezek visszaverődnek a tömegben, egyesek tudatán, mint a fény sugar, amely a térben különböző fényességű és görbületű felületekről verődik vissza, amíg nem egyesül egy végleges, nem differenciált és ki nem mondható vélemény ködfelhővé. Hasonlóan nyitott a nyári táj, mely telítve van egységes, folyamatos hanggal, amely sok apró hangelem eredője és amelyet már nem lehet visszafelé identifiálni, egy lenyűgöző, nyugtalanító, de végülis kábító hanggal, mert hiábavaló munka ezt részleteiben felfogni és megfajteni.

+
+ +

A szocialista világ kinematográfiájában ez a módszer még nem nagyon elterjedt /a rádió viszont már rendszeresebben és sikeresen kísérletezik vele/, de nem kerülhetjük ki. És miért is kellene kitérnünk előle. Amint mondtuk, filmpublicisztikánk feladatát felelősségteljesen, felvilágosodottan és keademényszerűen, de a mai viszonyok között már egyoldalúan, mondhatni "egy huron játszva" látja el. Nem elég már a célhoz vezető úton az átmeneti megállókát ábrázolni, de rögzíteni kell az egyes fokok közötti új eseményeit is. Nemcsak a monumentálisan ható kész alkotásokat kell megismerni, melyekben a szabad nép óriási ereje öltött testet, hanem egyidőben meg kell ismernünk az apróbb emberi tettek és igyekezetek monumentalitását is, még mielőtt azok nyom nélkül beleolvadnának a kész műbe. Ismertetnünk kell nemcsak az emberek által megvalósított művet, de az embereket is a mű mellett és a művet is az emberekben, az állandóan teljessé váló művet.

A nyugati filmfelderítők tulajdonképpen állandó illegálisban élnek: a nyilvános élet intim jelenségeit csak lopva kapják el, ezek továbbra is el vannak takarva és azok is maradnak, attól a kevés kivételtől eltekintve, melyet a filmeknek sikerül eltulajdonítani, ha a nyilvános élet pongyoláját felfedik.

Nálunk ez másképp van. Nálunk nincs "pongyola" a nyilvános életben. És az ugynevezett pongyolába öltöztetett intim, azaz a kissé elhanyagolt magánélet nem olyan "titokzatos". Már csak azért sem, mert a nyilvános, társadalmi élet erkölce egyre mélyebben hatol a magánéletbe, de nem mint

zavaró betolakodó, hanem mint harmonizátor. Ez semmiképpen sem akarja azt jelenteni, hogy az individuum élete korlátozódna, szegényedne. Ez katasztrofális lenne. De semmi ilyen nem fenyeget. Éppen ellenkezőleg. A magán- és társadalmi élet egysége csak serkenti a szubjektív emberi megnyilvánulást. Színessé és változatossá teszi az életet.

Miért kellene becsukni a kamerák szemét és betömni a hangfelvevő fülét ezek előtt a dolgok előtt. Hiszen a szocialista ember élete szélesebb értelemben a társadalom mai élete, az mely számunkra a legérdekesebb. Ebben az értelemben nem kell és nem is szabad tartózkodóknak lennünk, de csak azzal a feltétellel, hogy nem hagyjuk magunkat elvakítani a felszín varázsa-tól. Kell, hogy összefüggéseiben és ellentéteiben egyszerre fogjuk meg és tárjuk fel az egész való életet. A szovjet publicisztikai kinematográfiától már sok tapasztalatot vettünk át. Az egyik ilyen tapasztalat, hogy a különböző emberi cselekedeteket osztályozni és értékelni kizárólag a fejlődés törvényeinek, az élet felszínén jelentkező konkrét megnyilvánulásain keresztül és az összes emberi igyekezet legmagasabb céljának, a kommunizmusnak mágnesez terében lehet. Vertov tapasztalatai megmutatták a filmszerkezet jelentőségét, mely a jelenetek és jelenetsorok folyamatos kapcsolásával képes megalkotni a valóság képét a néző számára, mely kép formájában egyedülálló, és gondolati tartalma egységes, mély, közlékeny és érzelmekre ható. VERTOV hagyatékát azzal becsüljük meg, ha teljesítjük a kép őszinteségének másik követelményét is, amely neki sajnos nem sikerült: azaz a forgatás minden közvetlensége mellett, az élet tipikus elemeit céltudatosan mérlegelve és elmésen válogassuk.

Korunk nyugati filmhírszerzői és filmhíradói erről egyelőre nem sokat mondtak, csak annyit, hogy ma már le lehet fényképezni a valóság egész látható és hallható felszínét. Az élet momentumainak kiválogatása arról tanuskodik, hogy egyeseknek közülük elmés meglátásaik vannak, de egyben bizonyítja azt is, hogy nem ismerik az egész emberiség történelmi célját. Szemben a mi film és televízió "hírszerzőinkkel", akik előtt magasabb cél lebeg:

Nemcsak meglepni a valóságot, hanem következetes pártszemszögből leleplezni az életet azokban a villám pillanatokban, amikor a harc hevében új lelkesedés és magasabb értékek születnek. Feladatuk az emberi fejlődés mikrokozmoszában azt a szilárd szükségszerűséget feltárni, amellyel az emberiség tudatosan /és önmegtágadással ugyan/, de állandóan nagyobb és nagyobb győzelmeket arat. Mindennap kommentálni kell a világot, de minden pillanatban elő kell segíteni a fejlődését. Nemcsak beszélni kell a fejlődésről, hanem könyörtelen kerestkérdések tüzeiben, a munkahelyen, a pihenésnél, és mindenütt és mindenkor, tanubizonyítást kell adni róla.

A film- és televízió- "újságíró" nevelés

Láttuk, hogy a mai film és televízió újságírásnak két fő feladata van: egy, amelyet monumentalizálónak neveztünk el, kettő, a közvetlen, a felderítő. A filmújságírók azonban nemcsak heti híradókat, hanem hosszú riportokat és dokumentumokat is készítenek. Ezek közül mindegyik különleges követelményeket állít az író elé. Előfordulhat, hogy az írónak a rendező mellett részt kell venni a mű megalkotásában. De az is előfordulhat, hogy az író maga a rendező, dramaturg, sőt operatőr, és vágó is egyszemélyben. Ezért a tanításnál figyelni kell az alkotó folyamat ezen egyes részeinek specifikációjára.

Ez az úgynevezett "komplex filmújságíró" típus, akire ma a filmnél, de főleg a televíziónál nagy szükség van. Az ilyen filmújságíró nevelés nem könnyű feladat. Itt meg kell oldani a funkciók inkompatibilitásának kérdését. A filmalkotás jellegénél fogva kollektív munka, aminek a többen kívül az az előnye is megvan, hogy az a dolgozó, aki elődjétől veszi át a részlet-munkát, azt nemcsak elődje törekvéseinek megfelelően folytatja, hanem az előző munkát egyuttal kritizálja is. Ezen kritika nélkül, nem lehet jó filmet készíteni. Ha ezek a funkciók vagy legalább is közülük néhány egy kézben, a komplex filmújságíró kezében egyesülnek, fennáll annak a veszélye, hogy a közbeeső kritika elsikkad vagy oszlik. Ezért ezeket a filmújságírókat arra kell nevelni, hogy megőrizték "belső" kritikusságukat, saját alkotó folyamatuk egyes fázisaival szemben, még feszült helyzetekben is /például idegenben készülő riport/. További feladat, hogy a jövő filmújságírót megtanítsuk arra, hogy a kamerával természetesen bánjanak. Urai legyenek, akár csak az író a tollának, vagy a festő ecsetjének. Hasonlóan fontos, hogy könnyedén bánjanak a hang és egyéb berendezéssel is, stb. Ez azt jelenti, hogy a tanítás jelentős részét az optikai és akusztikai forgatásnak és a vágó - szerkesztő gyakorlatnak kell szentelniük.

A fakultás pedagógiai kara egészen új feladat előtt áll. Érthető, hogy mélyebb tapasztalatokat kénytelen majd szerezni. Új pedagógusokat kell ki-nevelni és felfedezni. Át kell alakítani a tanítási és nevelő módszereket. Meg kell javítani és nem utolsó sorban ki kell bővíteni az iskola technikai felszerelését is, mert a jelenlegi már most is túlterhelt.

Végül egy továbbképző "távlati studiumot" kell ezen a tanszakon létrehozni. Ez a kívánság nemcsak a televízió és filmszakma jelenlegi dolgozóinál, de sok amatőrnél is felmerült, akik szükségét érzik ismereteik bővítésének. /FILM A DOBA, 1962. 6-7. sz./

L Á T H A T Á R

Raymond DURGNAT:

A FRANCIAK ÉVTIZEDE

A francia kormányok a hagyomány szerint is olyan tüneményes gyorsasággal alakulnak és buknak meg, mint ahogy Mack SENNETT rohan a gépével. Ezért gyakran hibáztatják az alkotmányt, amelyről azt mondják, hogy tévedések születte; viszont egy sereg ugyanennyire hibás és ugyanezekkel a hibákkal teli alkotmányt ismerünk, amelyek végső következtetésben a nemzet lelki alkatainak és szociális mivoltának különbözőségeiből ilyenek. Anglia például, ha összehasonlítjuk Franciaországgal, az egyformaság országa, amelyet merev felső ajkak és merev vezető elmék jellemeznek; minden britnek megvan a maga bogara valahol, lényének a legmélyén. Ahol az alacsonyabbrendű fajták a lelket hordják, az átlag britnek ott van, ha nem is egy Arnold of Rugbyje, de egy Dixon of DOCK GREENje. Nagy-Britannia a középosztályi nemzet, és benne az osztálykülönbségek, bármennyire merevek is, mégis nagyon finomak.

Az Ipari Forradalom erkölcsileg emelte fel a középosztályt, még pedig fent az arisztokrácia fölé, és lent a proletáriátus fölé. Franciaországban később, lassabban ment végbe az Ipari Forradalom, és sokkal lassabb ütemben, sokkal inkább korlátok közé szorítva, és nem segített egyeduralomra egyetlen osztályt sem, sőt egyetlen osztály-lelkiséget sem. Az 1789-es forradalom távol állott attól, hogy beteljesítse az arisztokrácia kiűzését; keserű különbségeket teremtett és létrehozott egy olyan légkört, amely nem kedvezett a kompromisszumnak. Franciaországban a burzsoázia sokkal inkább hajlamos arra, hogy fasiszta módszerekhez folyamodjék, akár nyíltan is, ami angol megfelelői és annak gyarmati hajtásai számára elképzelhetetlen; például, legalább is úgy beszélnek, hogy 1947-ben francia csapatok és telepések Madagaszkár szigetén 80 ezer bennszülöttet gyilkoltak halomra bosszúból azért, mert egy tüntetés során 200 fehéret megöltek.

Egy másik extrém eset: Franciaországban óriási mennyiségű a szilárdan kommunista szavazat. Sok francia a kommunistákra szavaz már pusztán csak családi hagyományból is, hogy ezzel a jobboldal "ellen" szavazzon, mintegy állandó tiltakozásként. Apja, a "radikálisokra" /most centrum párt/ szavazott, nagyapja pedig a republikánusokra /"a királpártiak ellen"/, ükapja pedig a hegyipártiakkal szavazott 1789-ben. A munkások éppen olyan természetes módon szavaznak a kommunistákra, mint ahogy az angol munkásember a Labour Party urnájába dobja szavazó céduláját. A kommunisták különösen a gazdaságilag stagnáló falusi kerületekben igen erősek.

A francia politika paradoxonjai a súlyos gazdasági és ideológiai való-
ságban gyökereznek és a végsőig megsokszorozhatók. A kommunistákat is két
csoportra osztják a franciák: "hűsevő" kommunistákra /"Moszkva dirigálja
őket", harcosak/ és "vegetáriánus" kommunistákra, akik történelmileg az ül-
dőzött hazafisággal azonosíthatók; 1870-ben Párizs munkásai voltak azok,
akik a francia-porosz háborúban megakadályozták, hogy Párizs megadja magát
a poroszoknak, míg végülis francia kormánycsapatok embertelen kegyetlenség-
gel leverték őket. Az 1940-es összeomlás után a történelem megismétlődött.
Francosi MAURIAC 1943-ban mély tisztelettel írta az ellenállási mozgalom-
ról: "Csak a munkáosztálynak, mint egésznek az akarata bizonyult hűséges-
nek a megálázott Franciaországhoz." Minden más politikai csoportosulás köz-
pontjában ott áll a klerikális és antiklerikális repedés. Az állandó viták
tanítvány és tanító között a LA FEMME DU BOULANGERben /A PÉK FELESÉGE/ és a
CLOCHEMERLE-ben azokat az értelmiségi állapotokat tükrözik, amelyek még a
forradalom előtt kezdődtek meg az egyház, másrésztől a racionalista "felvi-
lágosodás" között. Nagyon sok katolikus ugyanakkor antiklerikális is, vagyis
ellenzi az egyház részvételét a törvényhozásban és a politikai életben. Az
egyházi hierarchia hagyományosan jobboldali, de már igen számottevő katoli-
kus szakszervezetek is vannak; az 1947-ben kiadott pápai tilalom ellenére
sok katolikus szavaz együtt a kommunistákkal. Franciaországban van Amerika-
barát jobbszárny /BIDAULT/,amerikaellenes jobbszárny /de GAULLE/ és így to-
vább. Észügyyanakkor van 42 millió francia, aki mind individualista és külön
temperamentum. André SIEGFRIED erősködik rajta, hogy egyszer egy jelölt,
mint a "nemzeti elégedetlenség" képviselőjelöltje lépett fel a nemzetgyűlé-
si választásokon. A francia politika nem más, mint idült válság, amelyben a
paralitikus anarchia gyenge és rövid diktatúrával váltja egymást.

Az 1940. évi összeomlás eredménye volt ennek a zűrzavarnak. De ugyan-
akkor az oka is. A háború utáni Franciaország erkölcsi kríziséét és a film-
ben a nouvelle vague jelentkezését nem lehet megérteni anélkül, hogy ne
tisztelnók ugyanakkor. 1934-ben a Hitler németországi sikerei által elbo-
londított francia fasiszták, más jobboldali csoportokkal szövetkezve, heves
tüntetéseket rendeztek Párizs utcáin azzal a céllal, hogy lemondásra kén-
yszerítsék a kormányt. Szociálisták és kommunisták sietve tömörültek a Nép-
frontba, amely nemsokára hatalomra jutott /már amennyire a Harmadik Köztár-
saságban az egymást követő kormányoknak volt hatalmuk/. Ez 1936-ban törté-
tént. A jobboldal morgott: "Inkább Hitler, mint a Népfront!" 1940-ben pedig
"általában mindenki, aki a jobboldalhoz vagy a középpártokhoz tartozott,
szilárdan állt a Vichy-kormány mögött", együtt... "azokkal a francia cso-
portokkal, akik hagyományból szoktak felsorakozni a törvényesség fogal-
ma mögé: a hadsereg, a hajóhad, a rendőrség, a klérus, a burzsoázia nagyobb
része, a közigazgatás és a parasztság többsége."

A Petain-kormány a Francia Forradalom hármas nagy jelszavát, "Szabad-
ság, Egyenlőség, Testvériség" a "Család, Munka, Haza" jelszavával helyette-
sitette, ami nagyon is megfelelt osztálya paternalizmusának/ez a képzettár-

sítás megérteti velünk azt a hevesen gunyolódó hangot, amelyet sok baloldali író, mint PRÉVERT és Ado KYROU használt ezekkel a látszólagos "politika-mentes" kifejezésekkel szemben/. A franciák hagyományosan ellenséges viszonyban vannak a hatósággal, és ez a helyzet még csak súlyosbodott, mert közbelépett a lelkiismeret is; sok rendőrügynök ugyanis segített a Gestapónak felkutatni a zsidókat, kommunistákat és az ellenállókat; a parasztnak viszont beütött, mert virágzott a feketepiac, aminek viszont az volt a következménye, hogy a francia nemzeti vagyon óriási mértékben cserélt gazdát, amennyiben a régi burzsoázia egy része tönkrement, a helyébe pedig egy másik lépett.

Az ellenállási mozgalom azonban "fő támogatóit azok közül az elemek közül toborozta, akik a baloldalhoz tartoznak", legalább is 1943-ig, amikor a váltakozó háborús szerencse és a náci brutalitások egy-kettőre megfordították a közvélemény rokonszenvét /például az alsó papság, óriási szellemi harcok után, dacolva az egyházi hierarchia vezetőinek parancsaival, az ellenállási mozgalom oldalára állott/.

A megszállás ilyen formán egyuttal Polgárháború is; mégpedig a legelkeseredettebb. Az ellenállási mozgalom erkölcsös, de illegális; a "törvénytelen" engedelmség, ha a mélyre nézünk, erkölcstelen. Bizonyos cselekedetek /például a feketézés/ zavaró módon voltak erkölcsösek /kifosztották a németeket/ és erkölcstelenek /mert hasznát húzták, jogtalan hasznát a franciák megszorultságából./ Voltak együttműködők, akik náci pártiak voltak, mások viszont csak Vichy-pártiaknak számítottak, ismét mások, akik a lehetetlenül rossz viszonyok között is a jót keresték, míg ismét mások kettős játékot űztek /szabotázs, de belülről/. A gyilkosságok száma egy időben elérte a napi százat. Az OAS erkölcsisége/"de GAULLE elárulta Franciaországot"/ de GAULLE erkölcsisége /"PÉTAİN elárulta Franciaországot"/. Ilyen körülmények között az a puritán jelszó, hogy "Két rossz közül válaszd a harmadikat", abszurdum. Mindenkinél piszkos a keze. Egzisztencializmus, morális komolysággal párosulva /SARTRE protestáns környezetből származik/ és pesszimizmus ugyanazokat a problémákat feltételezik mint egy teljesen ellentétes válasz, LAVALnak, PÉTAİN marshall kollaboráns miniszterelnökének patétikus felkiáltása egy minisztertársához: "Az ajkam széléig sz..ban vagyok, tehát ne csapjatok hullámokat!"

1944-ben végre segítséget kapott az ellenállási mozgalom, és EISENHOWER a D-nap után tizenöt hadosztállyal egyenértékűre értékelte katonai jelentőségét.

1945-ben, a háború befejezése után, úgy tűnt, hogy a Negyedik Köztársaság egy új kornak, az egység és jóakarát korának az előhírnöke. De GAULLE alatt a kormány kommunista tagjai azt prédikálták, hogy vissza kell tartani a béreket. Egy új Franciaország nagy reményei ködlöttek fel, és ezeket a reményeket, úgy látszott, az "ellenállás szelleme fűti." De mindez nemsokára füstbe ment. 1944-45 telén a párizsi munkások jobban éheztek mint a németek alatt, és 1950-ig rosszabbul fizették őket, mint a háború előtt; az egymást

követő sztrájkok és heves tüntetések ellenére az infláció győzött, és a fizetések és a bérek nem tudtak lépést tartani vele. A krónikus lakáshiány máig tart /de BROCA: LES JEUX DE L'AMOUR/.

Mialatt a munkások az éhségtől szédelegtek, az új és kétes burzsoázia könnyen kicsuszott az ellenőrzésre és kinyomozására irányuló kísérletek alól. 1947-től kezdve a "hidegháború" jeges szele fujdogált; a csehszlovák államcsíny után a kommunisták elszigetelődtek a szocialistáktól, és ez politikailag bontotta meg a proletáriátus sorait, ami növekvő tehetetlenségre kárhoztatta a munkáosztályt. Az ellenállási mozgalom vezéralakja, de GAULLE 1948-ban oszofosan megbukott és politikailag hitelét vesztette - egy darabig. A koreai háború szennyos hullámain 1950-ben hajótörést szenvedett az a kísérlet, hogy egy, Amerikától és Oroszországtól független "harmadik erőt" hozzanak létre Franciaországból; jött az atomhisztéria korszaka, a demoralizált francia kísérletek a német újrafelfegyverzés megállítására, közben pedig mindenben végigsöpört egy új inflációs hullám.

1952-ben, a Pinay-kormány alatt, az amerikaiak rá akarták kényszeríteni a franciákat, hogy helyezték törvényen kívül a kommunista pártot és járuljanak hozzá a "szabadságszerető németek" újrafelfegyverzéséhez, ezzel a két erkölcsi fiocammal is megerősítve SADE tételét, hogy a bűn sohasem nyeri el méltó büntetését és az erény a maga jutalmát, legfeljebb csak véletlenül. Valóban, SADE JUSTINE-jának VADIM által módosított változata teljes joggal számíthat arra, hogy egyenes dokumentuma legyen annak, mi is történt a német megszállás alatt és után. A háború után készült francia filmek erkölcsi kiábrándulása szilárd tapasztalatokon nyugszik. És mindaddig csak kevés észrevehető hasznát láttuk a háború utáni francia kormányok egyetlen sikerének; az "állam jólétét" célzó intézkedéseik azt célozták, hogy fel-emeljék a születések arányszámát, a messzire tekintő gazdasági rendszabályok pedig hogy friss vért ömlessenek a francia nemzetgazdaságba.

A gazdasági reménytelenség mindenek ellenére kevésbé befolyásolta a francia filmipart, mint az amerikai segítség. Az 1946-ban megkötött Blum-Byrnes paktum megengedte az amerikaiaknak, hogy hat év alatt készített játékfilmeiket dömpingszerűen ontsák egy olyan piacra, amelynek a befogató-képessége arra is alig volt elegendő, hogy a legolcsóbb kiállítású francia film költségeit fedezze. Még ezer szerencse, hogy a kormány engedett a filmipar nyomásának és 1952-re a francia filmipar már sokkal szilárdabb talajon állt. 1914 óta a francia filmgyártó cégek mindig arra törekedtek, hogy méreteikben kiosínyek, jellegükben pedig bizonytalanok legyenek; 1951-ben például 296 cég 102 filmet készített, vagy egymaga, vagy még gyakrabban kooperációban más cégekkel. A két nagy "vertikális" társaság, a Pathé és a Gaumont, amelyek mindketten ugyanezekben a bankkonzorciumokban és elektromossági konszernekben a tulajdonásban voltak, aligha kaphattak versenytársakat az államosított konszernek között, azok közül is az Union Generale Cinematographique-ban, amely dr Göbbels, egykori náci külügyminiszter befektetéseinek a maradványa volt, és amelynek megengedték, hogy fokozatosan felszá-

meljoh. 1952-ben új üzletág lendült óriásira a nemzetközi filmpiacon, mégpedig a nemzetközi koprodukció, mert a koprodukcióban gyártott filmeket mindkét gyártó cég hazájában "hazai" filmek tekintették. Amerikai tehetségek kezdtek átszivárogni Franciaországba: John BERRY, Jules DASSIN, Robert SIODMAK, Preston STURGES csatlakozott honfitársához, Eddie CONSTANTINE-hez, aki akkor már Franciaország kedvence komikus színésze volt.

A Nagy-Britanniában bemutatott francia filmek csak kevés betekintést engednek Franciaországba. Mint más országban is, a filmek Franciaországban is főleg városi nézők számára készülnek; és minthogy ők vannak számosabban, azok közül is a városi proletariátus számára; ha politikáról van szó, abban viszont már a vidék befolyása érvényesül inkább. Egy bizonyos értelemben tehát a film közönsége nem azonos a politika tömegeivel. A CLOCHMERLE ilyenformán, sajnos csak annyira jó vezetőnek a francia politikai arénában, mint egy sereg más, hasonló tárgyú film. Azokat a francia filmeket, amelyeket átküldenek a Csatornán, rendszerint úgy választják ki, hogy a másik szemmel ugyanakkor a West Endre, vagy a nézők adóbevallási űrlapjára tekintenek. Az átlagnál kevesebb nézőre számíthatnak Angliában a francia filmek közül a vidám családi vígjátékok, a gyermekekről készült szelid és szolid filmek, és néhány komoly, speciális érdeklődésű film. A francia filmek nagyjában véve sokkal kevésbé sötétek és ködösek, mint azok a francia filmek, amelyeket Angliába küldenek, és a francia "dekadenciáról" és "pesszimizmusról" szóló sok általánosítás is nagymértékben túlzott. És sok francia vígjátékban annyira el van rejtve a poén, hogy a jó öreg nagymamák nehezen tudják kitapogatni, hová is dugták el őket.

Mindennek ellenére a francia filmnek is megvannak a maga kitűnőségei. A franciáknál az hagyomány, hogy úgy szeretik a kultúrát, mint ahogy az anglok szeretik a krikettet; és a francia film is nagymértékben művészeti ipar. A futószalag-rendszer, amelynek a 20-as években MAYER és THALBERG voltak az úttörői, sohasem vált be; a filmet akkor fogadják el, ha egyszerre szórakozás is a nézőknek és megmutatják a rendezőt vagy az író. A néző aránylag gyorsan fogja fel a film "üzenetét" és épp olyan gyorsan hajlamos arra, hogy szórakozzék /vagy elragadtassa magát/. A befejezés tekintetében nem nyilvánul meg különleges hajlam sem a happy end, sem annak ellenkezője irányában; és az olyan kaliberű írók, mint COCTEAU és SARTRE, ahelyett, hogy öntudatlanul alászállanak saját színvonalukról, amikor a film számára írnak /mint, mondjuk, Graham GREENE, vagy Peter USTINOV/ nem végeznek szellemi bukfencket, amikor a szélesebb körű hallgatósághoz szólanak. A francia és az angolszász film között nem az a különbség, hogy a franciák nem készítenek féroműveket, dehogynem, készítenek bőségesen, hanem az, hogy a nyárs-polgárok is szeretik a "komoly" hangot.

A francia értelmiséget mindig érdekelte a film. Az elméletieskedő Cahiers du Cinémat éppen annyian olvassák, mint a Sight and Sound-ot, vagy a Film Funt.

1943-ban Marcel L'HERBIERnek sikerült kikutatnia, mit is hiányol Nagy-Britannia, nevezetesen egy filmgyártást tanító iskolát; a kérdés nagy hullámokat kavart fel és sok vita tárgya volt, de alkalmazkodásra készítette az olyan embereket, mint COLPI, MALLÉ és NESNAIS tanulóveik alatt.

Minthogy nem sikerült megoldani az 1945-52 közötti évek erkölcsi válságát, és ez rányomta bélyegét a következő évtized szellemi termékeinek jellegére, helyén való, ha röviden áttekintjük a háború utáni évek történetét.

Mindjárt a háború után úgy látszott, hogy az ellenállási mozgalom szelleme létrehoz egy új neorealista irányt, amely nem annyira a "tiltakozáson", hanem főleg az erőteljes és bizakodó optimizmuson épül majd fel, mint akárcsak ZAVATTINI neorealizmusa.

Az irányzatot egy sereg dokumentáció és "rekonstruált" dokumentáció adja, nevezetesen René CLEMENT: HARC A SINEKÉRT-je, de az irányzat úgy fogott el, ahogy Franciaországnak nem sikerült megoldania szociális és erkölcsi problémáit. Főleg két film sorsa jellegzetes. A kommunista Louis DAQUIN: LE POINT DU JOUR-ja /APÁRÓL FIURA, 1948/, egy bányásztrájk története, a jegypénztárak előtt jutott ebek harminoadjára, és Marcello PAGLIERÓ-t a SCIUSCIA /FIUK A RÁCS MÖGÖTT/ és a PAISA /FÖLDI/ társszerzőjét/esszéveszetten támadták a kommunisták az UN HOMME MARCHE DANS LA VILLE/EGY EMBER MEGY AZ UTCÁN, 1949/ című filmje miatt, amely egy Le Havre-i dokkmunkás tragédiáját meséli el és amelyről azt tartotta a fáma, hogy egyike a kevés, igazán egzisztencialista filmeknek.

Nicole VEDRES a LA VIE COMMENCE DEMAIN /AZ ÉLET HOLNAP KEZDŐDIK, 1948/ című filmjében megkísérelte feltámasztani a háború utáni ifjú nemzedéket abból a sötét pseudoegzisztencialista "kriptából", amelybe jutott.

Egy sereg, élénk epizód során Jean ROSTAND, a biológus, LE CORBUSIER, és rajtuk kívül SARTRE, PICASSO, PRÉVERT, Darius MILHAUD és André GIDE /aki kommunistává vált/ a baloldali tudományos humanizmus által teremtett új reményeket ábrázolják. BECKER filmje, a RENDEZVŐS DE JUILLET /TALÁLKOZÁS JULIUSBAN, 1949/ ugyancsak megkísérelte újra alakítani a francia ifjúságot, de filmjei, amelyek légmentes boldogságban élő szeretőkről szóltak, /Antoine és Antoinette, Edouard és Caroline jelentékenyen "hitelesebbek"/ érzéseikben.

Egy másik "morális" filmje a periódusnak DELANNOY filmje, a LES JEUX SONT FAITS /A JÁTÉKNAK VÉGE, 1947/, amelynek forgatókönyvét SARTRE írta; SARTRE Cocteau-szerű keretet alkalmas/ennek következtében Marcello PAGLIERÓ és MICHELINE PRESLE újraélik életüket és újra elkövetik ugyanazokat a hibákat/, hogy felállíthassa az egzisztencializmus dilemmáit a szabadságról, kötelezettségről, "létről", és bár a valóságban a film lényegében véve erkölcsi figyelmeztetésnek szánt alkotás volt, jellemző, hogy színtében hozzászában félreértették és végső Cocteau-fantáziának vették.

Valójában véve hét Cocteau-adaptáció jelent meg 1945 és 1950 között. A költő félénk és klausztrofób /hogy azt ne mondjuk, vérfertőző/ világa úgy

látszott, elégedetten kéjeleg abban, hogy gunyolja a francia bénaságot és sötét látásmódot, de anélkül, hogy túl közel merészkednék a szurós valóságokhoz. Többnyire ugyanebből az okból voltak népszerűek a kosztümös filmek is, bár mindegyiküknek volt valami kortársi vonatkozása: AUTANT-LARA filmje, a LE DIABLE AU CORPS /A TEST ÖRDÖGE, 1946/, bár 1919-ben játszódott, kereskedelmileg mégis most ütött be, mert a fiatalok a saját maguk magatartását és problémáit látták benne, és ez elég időszerű volt ahhoz, hogy diplomáciai tiltakozásokat váltson ki.

Egy másik ilyen, az utolsó percre készült kosztümös film volt a MONSIEUR VINCENT, Maurice CLOCHE filmje, amelyben Pierre PRESNAY, aki Saint Vincent-de Pault játszotta, és úgy tört át a XVII. századbeli Franciaország szociális igazságtalanságainak tömkelegén, mint egy rohanó Gonzales, a gáncostalan lovag. A baloldali katolikusok voltak az elsők, akik azt javasolták, hogy a gazdasági bajok ellen 1947-ben a legbiztosabb gyógymód, ha a "királyi lelkiismerethez" fordulnak, ami alatt azt kell érteni, hogy jó volna helyreállítani a PÉTAIN-féle egyház-állam paternalizmust.

A fekete film népszerű volt és ma is az, mert a szociális nyomorúságot tragikus románcá irta át. A vállalkozók rávették a rendezőket, hogy újra forgassák a QUAI DES BRUMES /KÖDÖS UTAK/, és a rendezők boldogan engedelmeskedtek, vagy legalábbis megkisérelték, köztük Yves ALLEGRET, aki két megkapó kis genre darabot alkotott; PRÉVERT és CLOUZOT közelebb hozták az "elitált szeretőket" a szociális és politikai valósághoz. PRÉVERT dalai és költeményei hihetetlen népszerűek voltak a háboru utáni francia ifjúság sorai-ban, ugyannyira, hogy "PRÉVERT-nemzedék"-ről lehetne beszélni, és szembeállítani ezt a SAGAN-nemzedékkel, amely, valószínűleg sajnálatos módon a whiskey dolce vita mámorát követte és belefulladt az ágy és az unalom mákonyába.

Ujabb kísérlet PRÉVERT költői filmjeinek ellensúlyozására, hogy szembeállítsák vele RENOIR realizmusát, az előbbi hátrányára, de ez a kísérlet nem állja ki a próbát, ha közelebbről szemléljük. PRÉVERT a föld lelkén tartotta a fülét és jól hallott mindent; írásainak pesszimizmusa, mint a LES PORTES DE LA NUIT /AZ ÉJSZAKA KAPUI/ és a LES AMANTS DE VERONE /A VERONAI SZERETŐK/ indokolatlanabb, mint a JÁTÉKNAK VÉGE mondanivalójáé.

CAYATTE filmje, a Capulet-eket és Mantague-akat támasztotta fel a háboru utáni Verona proletáriátusává és arisztokráciájává; és ha az őrlt ifju arisztokrata, aki géppuska elé állította mind az árulókat, néhányunknak akkor beteg és excentrikus alaknak tűnt, nos rendben van, de ha az ember az OAS-ra gondol, plasztikbombáival, az egész rögtön nem látszik annyira "poetikusnak".

CLOUZOT filmjei a QUAI DES ORFÈVRES /AZ ÖTVÖSÖK UTCÁJA/ és a MANON még az eddigieknél is gyűjtöbbszerű jellegű kísérletek voltak, hogy az "elitált szeretők" témáját újból elkerülhetetlenül a jegypénztárak elé vonszolják, s a vásznon szélesen és élénken örökössék meg a kor szociális körülményeit.

1952-ben, amikor évtizedünk kezdődik, GREMILLON, VEDRES, ROUQUIER, PRÉ-
VERT és DAQUIN közül egyik sem szerepel a francia filmek között; PAGLIBERO
érthetetlen módon másra adta a fejét és főleg kereskedelmi tárgyú filmeket
készít, ami pedig DUVIVIERT, ALLEGRET-t, DELANNOY-t és CARNÉ-t illeti, ők már
maguk mögött tudják legjobb filmjeiket. A 40-es és 50-es évek folyamán azok
a legtiszteltebb rendezők, akik magántémákon dolgoznak, vagy a vidék vilá-
gát viszik vászonra: COCTEAU, CLAIR, OPHÜLS, BRESSON, TATI, PAGNOL.

Ez idő tájt feljegyezni való változás következett be a felfogásban; a
változást CLOUZOT: LE SALAIRE DE LA PEUR /A FÉLELEM BÉRE, 1953/ tipizálja.
Ez az első filmje két terméketlen braziliai esztendő után. A FÉLELEM BÉRE
egysorban áll a BITTER RICE-sal, és úgy emlegetik, mint a háború utáni nagy
melodráma egyikét, amelynek még a szándéka is becsületes. Az olajkutak ár-
nyékában, amelyeken keresztül egy gigantikus amerikai konszern pumpálja ke-
resztül a profitját, amelyet egy földhözragadt szegény délamerikai ország
egyetlen gazdagságából szakít ki, egy európaiakból álló kis csoport - hábo-
rus exhósok, akiket demoralizált a munkanélküliség - ülnek és rothadnak. A
hős /Yves MONTAND/ elhagyja régi barátját, egy tudóbajos olasz kőművest
/Folco LULLI/, hogy egy keménykötésű gengszterrel /Charles VANEL/ szövete-
kezzen, akinek erőszakossága alkalmat és eshetőséget adhat a megmenekülés-
re, de csak gyilkosság árán. A sansz akkor adódik, amikor az amerikaiak,
hogy eloltsák egy kigyulladt olajkutjukat, négy embert bérelnek fel arra,
hogy nitroglicerinnel megrakott teherautókat hajtsanak keresztül az orszá-
gon. Nem lehet azt mondani, hogy a film erkölcsi komoly politikai filozófia
volna, mert CLOUZOT más kiutat, más alternatívát nem ismer munkanélkülijei
számára. És itt van ez a pont: nincs más út. Ha egyszer egy munkás indivi-
dualista lett, felhagy a "szolidaritással", és minthogy tőkéje nincs, szá-
mára a kapitalista törvényes gyilkos versengésének megfelelője az, hogy el-
hagyja barátját, a kőművest, hogy barátjául szegődjék egy gengszternek, hogy
maga is gengszter legyen.

Nagy-Britanniában nem nagyon vették észre a film amerika-ellenességét,
de ez a jellemvonása a filmnek a francia légkörben, ebben a korszakban fél-
reérthetetlen.

A "dollár-gyarmatosítás" témája tér vissza Robert VERNAY vigjátékában,
az ILS SONT DANS LES VIGNES, 1952/, A SZÓLÓBEN VANNAK, 1952/, amelyben jo-
viális öreg francia borivók tűnkrereszik a coca-cola eladóját. A "cola"-
gyarmatosítás iránti tisztelet arra emlékeztet mindenkit, hogy a bornagyke-
reskedők klikkjének, amely később, 1954-ben lemondásra kényszerítette MEN-
DES-FRANCE miniszterelnököt, nem sok harc árán sikerült szembütnie a cocát,
mint habituális italt Franciaországból. A LA PUTAIN RESPECTUEUSE /TISZTES-
SÉGTUDÓ UTCALÁNY/ kétségen kívül amerika-ellenes film; ezt is SARTRE írta,
mint Raymond ROULEAU: A SALEMI BOSZORKÁNYOK című filmjét, /1957/, amely
Arthur MILLER darabja nyomán készült francia-kelet-német koprodukció, és a
XVII. századbeli hisztérikus boszorkányüldözés országát, New Englandot vi-
szi vászonra, de közben a XX. század boszorkányüldözésre gondol, a moart-
hysmusra.

/Jean GABIN/ világhírű festő, aki pusztán különöségből csatlakozik a válalkozáshoz. A kávéházi jelenet, amelynek során a megfélemlített munkásokat ócsárolja, és azt vágja szemükbe: "Ti mocskos alakok!", nagyon keserű kommentárokat kapott a baloldali sajtó részéről, amelyek elengedték a fülük mellett azt, amit később a POSITIF írt, hogy nevezetesen a proletariátus, amikor számon kéri jogait a hatóságtól, nem várhat engedményeket tulajdon erkölcsi fogyatékosságai tekintetében, legkevésbé pedig politikai passzivitása terén. A szegény ember, aki meghunyászkodik, akár azért marad szegény, mert meghunyászkodott, akár azért hunyászkodik meg, mert szegény, épp oly megvetésre méltó, mint az a valaki, aki könnyörtelen törtétese révén lesz gazdag. "Engedményeket tenni" nem más, mint védeni az elnézést, vagyis tudomásul venni a függőséget a hatalmon levőktől, vagyis az én elárulása. És a proletár magatartás a közép- vagy felső osztályokkal szemben úgy látszik, végzetesen vonzódik két alternatívához, nevezetesen, hogy versenyre keljen a szociális téren fellette állókkal, vagy pusztán dacoljon velük; mind a két forma lényegében meghunyászkodás, ha szembe állítjuk az élettel teli magabiztossággal, amely egyszerűen nem veszi tudomásul, vagy pedig felhasználja a burzsoá előítételeket. Milyen egyhanguan és könnyen "bitorolják" és sajátítják ki a munkásmozgalmakat egy részről a burzsoá vezetők, akiknek háta mögött ott van a nyilvános iskolák Hinterlandja, vagy szélsőbaloldali összeesküvők /lásd az ETU szocialista ifjúsági mozgalmat/. Gyakran úgy áll a dolog, mintha a közember arra volna kárhoztatva, hogy tehetetlenné tegye magát azzal, hogy politikai tevékenységét másra, akárkire, valakire ruházza. Az "elkötelezett" kritizmus ugyanattól a nehézségtől terhes. A kritikus elcsmi iskolai /értésd: középosztály/ művészi magatartást ölt magára, és annak is legkomolyabbnak látszó dogmatikus formáit. Mégis a szürrealista, szívvvel lélekkel művész Jacques PREVENT marad tökéletesen észrevétlen, és őt mérik végig megvetéssel.

A szociális mellébeszélés elemei, amelyek a GERVAISE-ben és a LA TRAVERSÉE DE PARIS kockáin indultak el, kísértének AUTANT-LARA: L'AUBERGE ROUGE /A VÖRÖS KOCSMA, 1951/ és CLÉMENT: LES JEUX INTERDITS /TILTOTT JÁTÉKOK/, 1952/o. filmjeiben. Elégké különös, hogy ezek a filmek okkult módon hasonlítanak egymáshoz, de az is meglehet, hogy a mód nem is annyira okkult, mert mind a négy filmnek a forgatókönyvét ugyanazok írták, AURENCHE és POST, akik körülbelül a felét írták azoknak a francia filmeknek, amelyek 1945-56-ig készültek.

A VÖRÖS FOGADÓ elsősorban vallásos szatíra; FERNANDEL rendkívül vidám, egy okos szerzetes szerepében, aki egy olyan csaptszékhöz kerül, amelynek ura /CARETTE/ megöli minden vendégét, akinél pénzt sejt. A szerzetes erőfeszítései, hogy bírál elé állítsa a gyilkosokat /és megmentse a saját bőrét/ leleplezik öntudatlan képmutatását, a nézők rokonszenvét viszont a gyilkosok oldalára állítják. A végső bonyodalomból csak két ember kerül ki tisztán, a szerzetes noviciusa és a földesur lánya, aki rendkívül érdekes és bájos teremtés.

A FÉLELEM BÉRE-ben CLOUZOT politikai logikája nyers, és mögötte nem a szolidaritás védelme húzódik meg, hanem az, hogy nihilista módon nem hisz a szolidaritásban. De mielőtt elfeketedett szívű pesszimistaként kiejtenék őt a kezünkől, talán érdemes emlékezni rá, hogy ő írta és ő is rendezte volna a SI TOUS LES GARS DU MONDE /Ha a VILÁGON MINDENKI ILYEN VOLNA..., 1956/, ha megromlott egészségi állapota nem kényszeríti arra, hogy rendezői tisztségéről CHRISTIAN-JAQUE javára lemondjon. Egy haldokló matrózt megmentenek; hajójának vészjelzéseit rádióamatőrök fogják fel és továbbítják keresztül-kasul a globuson. Ha a világnak minden ifja össze fogna... a pozitív oldala annak, ami a FÉLELEM BÉRE-ben a negatív oldalon domborodik ki. De a furcsa és szin-pompás helyzet választása a valóság nehézségeinek kikerülésére figyelmeztet: nacionalizmus és politika. A film inkább védőbeszéd, mint leírás, mert sajnos a helyzet úgy áll, hogy az emberek képesek volnának valamennyien össze-fogni, de amikor erre kerülne a sor, egy a százezerhez, hogy nem teszik meg.

CLOUZOT filmjeinek haragja és elkeseredése tovább folytatódik René CLEMENT, Claude AUTANT-LARA és André CAYATTE munkáiban. Bár a fentebb felsorolt rendezők esztétikai érdemeit vagy érdemetlenségeit össze lehetne hasonlítani OPHULS, CLAIR, CARRÉ, BECKER, BRESSON és TATI filmjeinek hasonló tulajdonságaival, nincs kétség aziránt, hogy a jövő történéseivel sokkal élesebb értékelését kapják majd a Negyedik Köztársaság erőfeszítéseiről és küzdelmeiről, ha a rendezők első csoportjának munkáit tanulmányozzák. Ez annyira így van, hogy kissé meglepő, hogyan van az, hogy ugynevezett "elkötelezett" kritikusaink végeérhetetlen vitákba bonyolódnak olyan nyilvánvaló, nem ebből a világból való romantikusok munkáival kapcsolatban, mint amilyen FLAHERTY, John FORD és EISENSTEIN, és ugyanakkor figyelmen kívül hagyják, vagy pedig egyenesen elítélik azoknak a rendezőknek a munkáját, akik nyíltan és bátran tárgyalják a modern társadalom aktuális viaszszálait. Kaparj csak meg egy ilyen "elkötelezett" kritikust, és alatta ott találsz a tudáskereső kis esztétát, amint kulturált orrocskájával körülszaglász minden olyan filmet, amely nem felel meg azoknak a művészeti standardoknak, amelyet ő a kollégiumban tanult, s amelyekről azt képzei, hogy "objektív" kritériumok.

René CLEMENT GERVAISE-je /PATKÁNYFOGÓ, 1956/ és Claude AUTANT-LARA: LA TRAVERSÉE DE PARIS /ÁTKELÉS PÁRIZSON, 1956/ egyaránt viselhetné alcímként azt, hogy a FÉLELEM BÉRE. Gervaise /Marie SCHELL/, aki két törvénytelen gyermekével magára marad ZOLA Párizsának bérkaszárnyaiban, küzd az életért és az önbecsülésért; miután imádóját, egy szegkovácsot azért, mert szakszervezetet próbált alapítani, elhurcolják, megtörik és töpörödött vén csoroszlyaként végzi egy italboltban. Kislánya, Nana ekkor teszi első lépéseit a karrier felé, mint kurtizán, aki az arisztokrácia aranyifjain élősködik. A LA TRAVERSÉE DE PARIS elképésztően komikus története két feketézőnek, akik sertést csampésznak a megszállt Párizson keresztül. Egyikük, akit BOURVILL játszik, egy ideges "kisember", aki az életbenmaradásért küzd, társa

A TILTOTT JÁTÉKOK mélyen megható gyermektörténet. Zuhánóbombázók bukórepülésben bombáznak egy menekülő oszlopot; a halál pillanatai közben a gyermekek ártatlan fantáziája titkos játékot talál ki: el kell temetni minden elpusztult állatot, amit csak fellelnek, aztán el kell lopni a temetőből a kereszteteket, hogy megjelöljék az állatok sírját. Egy kislánynak a kutyája pusztult el, annak a bajtársaiként kell eltemetni az állatokat: méheket, macskákat, tigriseket, oroszlanokat..." "És embereket!", kiáltja a kislány elcsukló, extatikus hangon. A gyermekek ellentéte egy fukar, sötét, paraszt család /1940-ben valóban voltak olyan francia parasztszok, akik pénzért adtak egy kupa vizet a németek elől menekülő franciáknak/.

Mindkét film a fiatal lélek beteges ártatlanságát viszi vászonra, azt, hogy a gyermeki lélek az ölést természetesnek veszi, és nem is tudja az értelmét, mert olyan sokat látott belőle.

Ugyanígy kemény támadás indul a "tiszteletre méltó" erkölcsiség ellen AUTANT-LARA következő filmjeiben is, bár ezek a filmek művészileg kevésbé sikerültek, talán a LE BLÉ EN HERBE /ZÖLDELŐ VÉTÉS, 1954/ és EN CAS DE MALHEUR /BALSZERENCSE ESETÉN, 1958/ kivételek.

André CAYATTE filmje, a NOUS SOMMES TOUS DES ASSASSINS /MINDANNYIAN GYILKOSOK VAGYUNK, 1952/ vad támadás a halálbüntetés farizeussága és brutalitása ellen; és feltehetően a csúcspontját jelenti az ügyvédnek a francia igazságszolgáltatást vádoló négy filmje közül.

A JUSTICE EST FAITE /IGAZSÁG TÉTETETT/, 1950, az esküdtszék erkölcsi dilemmáiról szól. Az AVANT LE DELUGE /ÜZÖNVIZ ELŐTT, 1953/ az ifjúság vetekességét tárgyalja az atombomba és a hidegháború terén, a negyedik pedig a DOSSIER NOIR /FEKETE DOSSZIÉ, 1955/.

Mind a négy filmet Charles SPAAK, egy termékeny író írta, aki nagyon is "átlátzó" a rendezői számára, itt pedig különösen az.

Mert CAYATTE számára a filmek nem egyszerűen művészeti tárgyak, amelyek 2062-ben majd megsemmisíthetők lesznek a múzeum polcain, feltéve, hogy civilizációnk elél addig, hanem arra való, hogy most változtassák meg a társadalom szociális arculatát, hogy felrúzzák a gondolatlan nézőt unalmas általánosításából, hogy gondolatokat és friss impulzusokat adjon nekik, a gondolkodó nézőt pedig úgy akarja megrázni, hogy az visszajusson a ezenvedélyes érzések vulgaritásához. Az ember porrá válik ennek a rendezőnek emocionális erőszakosságától, és amit André BAZIN "a logika leiríthatatlan vadságának, az okfejtés terrorizmusának" nevez, az adja a filmnek lidéronymásos jellegét; mindezt CAYATTE képekbe öntötte át, de mindig illő tekintettel a realizmusra, az ügyvéd retorikájára. De ahogy mi innen látjuk, a tények, az emberek, az események nem pusztán eszmények. CAYATTE, miközben mint ilyeneket veszi szemügyre őket, elpárologtatja a realitást, és behelyettesíti azt egy kizárólagosan logikus univerzummal, amelyet hozzáánk hasonló lények népesítenek be, de amelyek mégis lényegesen mások, mint mi. mert hiányzik a kettősségük."

CAYATTE témája, "az igazság igazságtalansága", ugyanakkor vád a társadalom ellen, nemcsak amiatt, mert az a társadalom, amely eltűri az erkölcsi igazságtalanságot törvényrendszerében, korrupt társadalom, hanem azért, mert a következményekben tükröződik a társadalom és annak ütközéspontjai. Az ÜZÖN-VIZ ELŐTT az atomhisztéria napjait idézi 1950-ből, amikor a francia társadalom bizonyos elemei, meg lévén győződve arról, hogy a harmadik világháború kitörése között áll, megtettek minden előkészületet, hogy elmeneküljenek a Vörös Hadsereg elől, amely akkor mindössze 300 mérföldnyire onnét, Ausztriában volt.

Jacques BECKER a kor fiatalságáról alkotott "trilógiájának" erejével félszemével, mint RENOIR, a bensőségesen és a triviálisan, úgy látszott, hogy izgatottan megtelepedett a kortársi életéről készített sorozatával; ez a sorozat egy sereg változatos szociális részletet tárgyal és korunknak egy sereg keresztmetszetét vetíti elénk. Legutóbbi két filmje, a CASQUE d'OR /ARANY ÁLAROK, 1952/ és a RUE DE L'ESTRAPADE /ESTRAPADE UTCA, 1953/ szintén a fiatal szeretőket helyezi a történet központjába, de ahelyett, hogy légmentesen bezárná őket a boldogságba, "nyomon követi őket vissza", hogy felfedje társadalmi hátterüket. De a társadalom, amelyhez tartoznak, üres aranyálarok, a századforduló Párizsa, amelyben egy fiatal kártyos /Serge REGGIANI/ jár szerelmesen az ARANY MARIE /Simone SIGNORET/, egy apacsbandának a tagja után. Az 1898-beli vad apacsok világának a tanulmányozása erkölcsi következményekbe torkollik; a hős konfliktusba kerül szerelmével és erkölcsi kötelezettségeivel /loyalitás egy barát iránt még a bosszu negatív formájában is/. BECKER fő érdeklődése rákövetkező filmjeiben is inkább fordul a moralitás, mint a társadalom felé, beleértve hatyudalát, a LE TROUT /1960/ is.

Egy másik fontos moralistája a korszaknak Louis BUNUEL, aki három francia-mexikói koprodukciós filmben vizsgálta felül a szélsőbal társadalmi filozófiáját, amely három, délamerikai jobboldali diktatura melodráájában nyilvánult meg: LA MORT DANS CE JARDIN /HALÁL EBBEN A KERTBEN/, CELA S'APPELLE L'AURORE /EZ A HAJNAL/ 1956 és a LA FIEVRE MONTE A ÉL PAO /EMELKEDIK A LÁZ EL PAOBAN/, 1958, Gérard PHILIPPE-pel, aki forradalmár létére megpróbál egyezkedni, de tönkreteszi magát.

A korszak utolsó "moralistája" Yves ALLEGRET, akiről látszik, mindent megkísérelt, hogy dinamittal robbantsa magának utat korábbi filmjeinek sötét tehetetlenségéből. A LES ORGUILLEUX-ben /VÁGYAKOZÁS, 1953; AURENCHÉ--BOST-SARTRE/ egy kifinomodott dáma /Michele MORGAN/ járványsújtotta tropikus faluba kerül, ott összetalálkozik egy részeges orvossal /Gérard PHILIPPE/, befelé fordult büszkeségét saját maga lealacsonyítására fojtja el. Perverz szerelmi játék során egymást serkentik, míg mindketten lángrolóbbannak, az asszony megváltja őt, és vele tart az új életben és további életét a benszülötteknek szenteli. A LA MEILLEURE PART /A JOBBIK RÉSZ/, 1956, ugyancsak GÉRARD PHILIPPE-vel, anyagilag teljes kiábrándulást jelentett, és ALLEGRET mintha demoralizálták volna, csak süllyedt, süllyedt, míg művészi

szinvonala nem lett több, mint a LA FILE DE HAMBOURG /A HAMBURGI LÁNY, 1958/.

A német újrafelfegyverkezés kimenetele újabb megaláztatást jelentett a franciák számára és az Európai Közös Piac gondolatának terjedése csak még jobban bonyolítja az erkölcsi válságot: eltemetni a csatabárdot Németországgal szemben annyit jelent, mint Németország kezébe adni azt.

A pszichológiai örvénylés lesz a következménye mindennek és /közvetlenül! / nyilvánul ez meg Alex JOFFE: LES ASSASSINS AU DIMANCHE /VASÁRNAPI GYILKOSOK, 1956/ című filmjében, amelyben egy ártalmatlan francia műszerész vezérlőbe sodor egy teherautórákomány jóvialis német turistát. A film a maga melodramatikus módján írja körül a franciák alacsonyabbrendűségi érzését amiatt, hogy a németek technikailag fölöttük állanak, sőt jellem tekintetében is alacsonyabbrendűek a németeknél: a németek bátrak, vidámak, egyenesek, férfiasak és kemények, a franciák habozók, megosztottak, furcsák. /Erről később még lesz szó Louis MALLE tárgyalásánál./

Igy vagy amugy, az új hullám első hullámveréseivel a Régi Gárda - DU-VIVIER, ALLEGRET, CLÉMENT, CAYATTE, sőt maga AUTANT-LARA is még csak botor-kálva jár, mint aki látásmód és téma megújhdását keresi, de nem tudja hol talál rá. Egy tekintetben talán habozásaik azt a fáradságot, elvadulást, és pszichológiai kimerültséget tükrözik, amelyre számítottak az algériai telepések 1958-ban, amikor államcsínyjüket előkészítették.

A koprodukciók és a cinémaszkóp kora a látványosságok kora. CHRISTIAN-JAQUE, akinek BARBE-BLEUE-je /KÉKSZAKÁL 1950/, és FANFAN LA TULIPE-je /KIRÁLYLÁNY A FELESÉGEM/ /1951/, amelyek mindegyikét Henri JEANSON írta, óriási szellemet és tehetséget árul el, de tehetségét pazar kiállítású kosztümös filmek kaotikus össze-visszaságába temette, amelyekkel semmi más célja nem volt, minthogy feleségét, Martine CAROLL-t játszassa. A filmipar végül felcsípi Abel GANCE-t, aki először használ háromképes vásznat, már 1927-ben és térhangot, 1934-ben. Tíz esztendő telt el rutinfilmek készítésével, /1933-43/ és másik tíz év teljes inaktivitásban, mignem a szélesvásznú film érájának sikerült a 70 éves MIKE TODD-ot újra viaszacsalogatnia a kamerához, és MIKE épp olyan elszánt, tántoríthatatlan volt, mint azelőtt a filmre, és annak történelmi szerepére vonatkozó elképzeléseiben.

Mindennek ellenére 1956-ban két "modern" irányzat volt a filmben: a gengszterfilmek és az ugynevezett amerikai vigjátékok. Bár 1953 körül az új gazdasági fellendülés a robogót és az LP /labour Parti/-t hozta a munkások utjába, az erkölcsi-politikai krízis továbbra is fennállt, és fenntartotta a gyanakvás, a bizonytalanság és a lehetséges erőszak légkörét, egy olyan légkör, amelyben szabadon virágozhatott a gengszterfilmek divatja.

1945-ben a párisi értelmiség habozás nélkül és gyorsan adta meg a választ az amerikai "fekete filmnek", a CHANDLER-féle borzalomnak, de különösen Charles VIDOR GILDA-jának.

Ugyanez az "amerikanizáció" mélyebb kulturális színvonalat eredményezett, mert a franciák valósággal átturkálták az angolszász bűnügyi irodal-

mat filmtémák után kutatva. Különösen két író-társasítást előnyben nagy előszeretettel, akikhez az angolok és az amerikaiak alig-alig nyultak hozzá, nevezetesen Peter CHEYNEY-t és James Hadley CHASE-t. BECKER filmje, a TOUCHEZ-PAS AU GRISBI /NE NYULJATOK GRISBIHEZ, 1954/ valószínűleg lelőtte a mozivászonról a gengszterfilmeket, amelyek a Poujade-kor dühös anarchizmusának következtében voltak divatban. Ezek között sikeres volt DECOIN: RAZZIA SUR LA CHENOUF /RAZZIA, 1955/, és ugyanabban az évben BASSIN filmje, a DU RIFIPI CHÉZ LES HOMMES, nyilván azért, mert utódjaik valamennyivel komolyabbak voltak - CELUI QUI DOIT MOURIR /AKINEK MEG KELL HALNIA, 1956/ és a LA LOI /A TÖRVÉNY, 1958/. Robert HOSSEIN és Eduardo MOLINARO filmjei révén a gengszterfilmek divatja újabb lendületet vett, és közöttük is elkövetkezett az "új hullám" korszaka. Az úgynevezett "amerikai vigjáték"-ot Mark ALLEGRET /YVES testvére/ karolta fel, aki kereskedelmi szempontból nézte a dolgokat és az volt a bogara, hogy új tehetségeket fedezzen fel. Ha igaz az, hogy Brigitte BARDOT-t VADIM tette Bardot-vá, akkor az is igaz, hogy ALLEGRET a keresztpajza, aki sztárt csinált belőle a FUTURES VEDETTE /A JÖVŐ SZTÁRJAI, 1955-ben/ szembeállítva őt COCTEAU elsőszámú kedvencével Jean MARAIS-val, majd ismét az EN EFVEUILLANT LA MARGUERITE /A MARGARÉTA HULLAJTJA SZIRMAIT, 1956-ban/, amelynek a középpontjában az új amerikai hóbort, a striptease állt, s mint annyi sok más addigi amerikai különbség, éppen akkor tombolt Párizsban új divatból kőbortként.

1956 körül az volt a helyzet, hogy az új hullám hullámai csapdosni kezdték a film moláit. Jean Pierre MELVILLE "outsider" maradt már első játékfilmjétől kezdve, amelyet még 1948-ban forgatott és amelynek a címe LE SILENCE DE LA MER /A TENGHER CSÖNDJE/, s amely az ellenállási mozgalmat dolgozta fel. Az LES ENFANTS TERRIBLES-ben, 1950/ ez a rendező, akit a rendezők kaméleonjának neveznek, Jean COCTEAU színeit öltötte magára; 1956-ban forgatott gengszterfilmje, a BOB LE LAMBEUR, a GRISBI és a RIFIPI - tőrd és zuzd stílusa helyett savanyu ábrázattal állította filmje központjába a sors aljas trükkjeit, nem is annyira BECKER sztoikus, anarchista erkölcsiségét, mint az új hullám lakonikus elrugaszkodását. Később, versenyen kívül, Alexandre ASTRUC, a kritikus rendezett egy rövidfilmet, a LE RIDEAU CRAMOISIT /A BIBOR FÜGGÖNY, 1951/, és egy játékfilmet a LES MAUVEISES RENCONTREST /ROSSZ TALÁLKOZÁSOK/, amely a Párizsba szakadt vidéki diákok gyökértelenségéről és elhagyatottságáról szól.

A francia film, mindennek ellenére, mégis a rövidfilmeket keresztül érte el megújulása. Minthogy a háború előttől kezdve törvény tiltotta a kettős műsor készítését, a rövid dokumentumfilm számára szabad volt a tér. 1952-ig az ostoba kis rövidfilmek uralkodtak a piacon, de 1952-ben a kormány magalkotta a filmek segélyezéséről szóló törvényt, amely nagyon is lényeges pénzügyi előnyt biztosított a "felsőbbrendű"-nek ítélt filmek számára. A törvény játékfilmekre és rövidfilmekre egyaránt vonatkozott: CHABROL: LES COUSINS /UNOKATESTVÉREK/ című filmje például 58 millió frankba került és ebből 4 millió frankot előlegként kapott az államtól. Ezeket az

előnyöket tekintve /nevezetesen, hogy a kölcsönt ha egyáltalán visszafizetik, csak a haszonból kell visszafizetni/, arra késztették a vállalkozókat, hogy a film művészi színvonalát a pénzügyi szempontok elé helyezték. A törvény kihirdetése óta új életre éledtek a rövidfilmek és olyan alkotótehetségek kerültek előtérbe, mint FRANJU, ROUCH, LAMONISSE, RESNAIS, BARATIER, ASTRUC és Agnes VARDA.

Játékfilmjeik erőteljességét tekintve FRANJUT gyakran sorolják a "hullám" rendezői közé, de ő már elég idős ahhoz, hogy TRUFFAUT atyjának tekinthessük, mert első rövidfilmjét 1934-ben forgatta, 1935-ben egyik alapító tagja volt a Cinematheque Francaise-nek, és a második dokumentumfilmjét 16-val a hullám előtt, 1949-ben készítette LE SANG DES BETES /AZ ÁLLATOK VÉRE/cimen. Ez a film a rendező "fekete" dokumentumfilmjei közül az első: ezek tiltakozó filmek, amelyeknek hangja inkább PRÉVERT, sőt GLOUZOT stílusára emlékeztet, mint az új hullámra, amellyel különben az a közös adottsága van, hogy a költészetet kiszűri a realitások halott anyagából. Ez a film, amely a vágóhidak könyörtelen környezetét mutatja be, ugyanakkor sötét és fanyar szociális dokumentum is, és megrendítő elmélkedés életről és halálról, lélekről és élettelen anyagról. A HOTEL DES INVALIDES /1951/c. filmben a háboru mészárszéke a központ. Az ugynevezett "szabad" filmnek ugyan melyik exponense merészelne, sőt álmodna meg egy ilyen blaszfém tanulmányt, mondjuk a megfelelőbb angol intézményekkel, a chelseai nyugdíjasok egyesületével vagy a birodalmi háborús muzeummal kapcsolatban? A NICE TIME /KEDVES IDŐK/ azt fejezte ki, hogy a háborús filmek dicsőítik a háborút, de szűk konformista agyában soha meg sem született a gondolat és lehetőség, hogy éppen az, amihez őszintén, eredeti módon nyúl, megszentelt valami, ami végül arra vezet, hogy dicsőíti a militarizmust.

Ha visszamegyünk 1948-ig, még mielőtt az olyan filmek, mint a RANDEZ-VOUS DE JUILLET /TALÁLKOZÁS JULIUSBAN/ megszülettek volna, Alexandre ASTRUC a "kamera stílusról" írt, arról, hogyan kell a kamerát személyes, informatív módon felhasználni, ahelyett, hogy az akadémikusan helyesnek tartott állítólagos filmszabályoknak engedelmessé válna. A dokumentumfilm készítő rendezők ujitásait aláírták André BAZIN és a hozzája csatlakozott fiatal kritikusok csoportja, akik a Cahiers du Cinema hasábjain közölt írásaikkal szeltek segítségre: DONIOL-VALCROZE, TRUFFAUT, CHABROL, GODARD, Erich ROHMER, Jacques RIVETTE; tehát mindaz, ami egy új hullámhoz szükséges... VADIM és BB.

A mozgalom maga valójában négyes rétegű forradalom: esztétikai, gazdasági, politikai és erkölcsi. Ha a dokumentumfilmeket kamarazenének vesszük, akkor VADIM: ET DIEU CRÉA LA FEMME /ÉS ISTEN TEREMTETTE AZ ASSZONYT, 1956/ című filmje, a trombita első harsanása. A film merőben orthodox, már ami a finanszírozást és magát a vállalkozást illeti, felületes szexuális- és erőszak-téma, cinemaszokásban és technikailagban, nemzetközi sztárral /Curd JURGENS/ a főszerepben. "Új" erkölcsiségét nemhogy mentegették volna, hanem valósággal prédikálták, főleg Jacques PRÉVERT, például a LES ENFANTS DU PA-

RADIS /SZERELMEK VÁROSA, 1944/. Mostanára azonban az emberek már tudatában vannak annak, hogy a fiatalság bizalmatlansága a "konvencionális erkölcsi-séggel" szemben nem csupán a háború utáni kor vétke; úgy látszik, hogy ez állandóan ható valami, és a film kortársi szemlélete és levegője /kamaszok, nagy kocsik, wurlitzerek, BB/ felriasztja szendergésükből az erkölcsi-ség önkéntes tüzoltóit. VADIM botránnyai és sikere rést nyitott kortársai előtt, akiknek témái csodálatosan alkalmazkodnak a minimumra csökkentett szereplő-gárdához, az alacsony szinten tartott költségvetéshez és ahhoz, hogy lehetőleg előnyös helyzetből fényképezzenek.

A filmipar azonban még mindmáig nem kapta meg ezt az üzenetet; a kezdeményezés a CAHIERS lap körül tömörült csoporttól indult ki. RIVETTE és TRUFFAUT karjácároskodott, hogy megcsinálhassák a maguk rövidfilmjeit, a LE COUP DU BERGERT /1958/ és a LES MISTONS-t /1959/, akármilyen kis költséggel is. CHABROL első játékfilmjét, a LE BEAU SERGE-t /A SZÉP SERGE, 1959/ feleségének az örökségéből finanszírozta; a film művészi és pénzügyi sikere különben összeesik TRUFFAUT LES QUATRE CENTS COUPS /A NÉGYSZÁZ CSAPÁS/ című filmjével, amely ugyanabban az évben készült. A konjunktúra teljében volt, a vállalkozók, abból a homályos meggyőződésben, hogy ezek a fiatal forrófejűek olyan megváltó formulára akadtak, amelyet saját maguk is alig érthetnek, átestek a ló másik oldalára és csak úgy töntek a pénzt teljesen tapasztalatlan kezekbe is. CHABROL: LES COUSINS-je /UNOKATESTVÉREK, 1959/ mindenki figyelmét arra a csábító formulára összpontosította, hogy "könnyű nemiség ügyes diákok között"; már mindenki elfelejtette, hogy a NÉGYSZÁZ CSAPÁS és a SZÉP SERGE, témájukat tekintve inkább mondhatók "vidékiek", mint "ügyesnek", és hogy a szabad szerzem itt csak a segédcsoport szerepét játszhatja. /Igaz, jogos lehet az ellenvetés, hogy CARNÉ: LES TRICHEURS-ja /A CSALÓK/, szenzációs vádirat a lángoló ifjúság ellen, a "rossz fiu" a sorban, de fel kell jegyezni feltétlenül "vidéki" izű erkölcsi komolyságát./ A piac egy-kettőre telítődött olyan történetekkel, amelyeknek jellemi csak úgy, mint alkotók, szimatolva szaglászta a Champs-Élysées és a St.-Germain-des-Prés bárjai és hálósobái körül. Én magam ezt a fajta igaz hogy elébe helyezem a nyugati filmeknek, de ami elég, mindkét esetben.

Általánosságban az új hullám az angliai woodfall-irányzatra emlékeztet. A proletártémákat háttérbe szorították a burzsoa témák, a filmmágnások, újságírók fényűző világa, és így tovább, vagy a diákok privilégizált létlensége. A LES COUSINS és az A BOUT DE SOUFFLE /A KIFULLADÁSIG, 1960/ a zászlós hajói a csatasornak. A KIFULLADÁSIG /GODARD/ hőse egy kunyira nihilisztikus anarchista, aki semmiféle lelkiismeretfurdalást nem érez, amikor megöl egy hekust, de akkor sem méltatlankodik, amikor az öli meg őt, és még akkor is inkább a logikáját, semmint az árulását bírálja a kis macskának, aki Judásként elárulja őt.

Világos, hogy ennyire üdítő okosságnak nem lehet erkölcsi alapja arra, hogy szembeszegüljön a fasizmussal, vagy a modern állam bármilyen más otromba szeszélyével. Ha hihetünk a jelentéseknek és azok alapján ítélünk,

GODARD: LE PETIT SOLDATja /A KIS KATONA, 1961/ is ugyanezen az úton jár. Michel SUBOR belép egy szélsőjobboldali szervezetbe /pusztán szeszélyből/, harcol az FLN ellen, kivallatásnak veti alá magát /arra kíváncsi, bírja-e/, de ugyanakkor egy, az FLN-hez tartozó lányba szerelmes, és magától értetődő, hogy a lányt az OAS kinozza halálra. A KIS KATONÁT, ha a pszichopátákra alkalmazott régi formulát, /"erkölcslileg imbecilis"/ analógiaként használjuk, "politikailag imbecilis"-nek nevezhetjük. A kivallatás rákfenéjével együtt jár a morális bátortalanság rákfenéje is.

Való igaz, hogy az algériai háború ostroma keresztülsuhintott a hagyományos erkölcsiség és politika arculatán, bár a telepések és a hadsereg győzelme kétségtelenül megnyomorította volna, talán szét is zúzta volna a demokráciát és a nem-kommunista baloldalt. GODARD filmjeinek morális zűrzavara, sajnos, ezt a társadalomról, mint egészről tükrözi; lakonikus nihilizmusa, konfliktusainak és könyörtelen szektariánizmusának összegeződése. A KIS KATONÁT a francia kormány egyenesen üldözi, mert a kormányzat érzékenysége észrevehetően növekszik mindennel szemben, ami politika és katonaság.

VADIM új filmjétől, a LES LIAISONS DANGEREUSESTÓL /VESZÉLYES VISZONYOK, 1959/ megtagadták a külföldi terjesztés jogát két éven át, mégpedig tisztán "politikai" megfontolásból /mert nem nagyon hízelgően beszél a francia felső tizezerről/; ugyancsak száműzték J.L. BONNARDOT: MORANBONG /1959/ című filmjét, mert a film a koreai háborút tárgyalja, és bemutatja, hogyan bombázzák az Egyesült Államok légierői az Észak-Korea-i lakosságot.

Claude Bernard AUBERT négy filmje közül három ügyében vészett össze a cenzorral; a PATROUILLE DE CHOC /A BORZALOM ŐRJÁRATA, 1957/, amelyben a rendező híradótekerőseket is felhasznált és nem hivatásos színészeket játszat abból a célból, hogy hű képet fessen az indokínai háborúról, LES TRIPES AU SOLEIL /PACAL A NAPON, 1958/, amely a fajgyűlöletről szól /kivitelét megtagadták/, és a LES LACHES VIVENT d'ESPOIR/A GYÁVÁK ÉLTETŐJE A REMÉNY/, amely egy párizsi fehér nőnek egy színesbőrű északafrikaival folytatott viszonyát taglalja /fancsikákra vágatták/.

A L'ASCENSEUR A L'ECHAFAUDban /1958/ Louis MALLE allegorikus formában mutatott rá a morális rákfenére, ami nemcsak biztosabb, de hatásosabb módszer is, mert egyrészt a cenzor hozzájárulását adja ahhoz, hogy az emberek megnézhesék /ami mindegy, természetesen, mert senki sem érti meg az allegóriát, ha már nem érti azt, amire vonatkozik/. MALLE ügye kettős fenekű hordó. Egyik témája egy munkás származású ifjúról szól, akit a féltékenységi gyilkosságba kerget: megöl egy bőkezű, barátságos német turistát. A másik hős egy "ex-para" /volt ejtőernyős/ /akárcsak a THERESE RAQUIN-ban/, akit kapitalista főnökének könyörtelen "az üzlet üzlet"-jelszava demoralizál, és akinek a felesége Jeanne MOREAU/ szerelmes. Azon az alapon, hogy ha egyszer az osztalék igazolja az erkölcsi felelőtlenséget, ugyanúgy igazolja a szerelem is, az ex-ejtőernyős megöli a férjét. A végén mindkét hős a liftaknába ugrik.

Mialatt az új hullámmot azzal vádolják, hogy kikerüli a morális és politikai buktatókat, el lehet mondani a régi gárdáról is, hogy tagjai minden igyekezetükkel azon vannak, hogy azon melegében ábrázolják a valóságot, ahogy az vastagbetűsen jelentkezik az életben. CAYATTE: LE PASSAGE DU RHIN /ÁTKELÉS A RAJNÁN, 1961/, kétértelmű story: egy jobboldali felfogású vezetőjét az ellenállásnak úgy állítja szembe egy apatikus hadifogollyal, hogy arra a következtetésre jusson, hogy bár az utóbbinak van jövője az ECM-ben, a hazafinak nincs mire előre tekintenie. Ez a magatartás felingerli az ECM baloldali ellenzőit/el kell ismerni, hogy CAYATTE nagyvonalúan kihagyja azokat a kis részleteket, amelyek a gazdasági helyzet javulásáról szólnak/, és megőrjiti azokat a baloldali, jobboldali és középpárti hazafiakat, akiknek nem szája ize szerint való, ha egy hazaszerető polgárt csaknem szadistaként jellemeznek, de az a mód sem tetszik, ahogy egy Wichy-vel kollaboráló nőről sem derül ki a végén sem, hogy rosszabb volna a többi jellemmel. Bizonyos, hogy vannak egyesek, akik ebben a filmben a Wichy-i politika pártolását látják; az is meglehet, hogy CAYATTE éppen védőbeszédet tart a kollaborációnak mellett, ahogy ezt tette, amikor a gyilkosokat pártolta; és az is lehetséges, hogy el kell végre látni az Öreg csatabárdot /és Franciaországot megbénítják a hadosztályai, ha azok nincsenek megbénítva/. Akárhogy álljon is a dolog, kellett, hogy legyenek olyanok, akiknek tetszett a film, mert egyike volt a legnagyobb kasszasikereknek egész éven át.

AUTANT-LARA új filmjét, az EN CAS DE MALHEUR /BALSORS ESETÉN, 1958/-ban írta AURENCHÉ és BOST, igen élénk, ha nem kegyetlen vonalvezetés jellemzi. BB Franciaország lelke /"MARIANNE"/, Egy anarohietának született, de utcakirályné születt lány /össze kell hasonlítani az ÁTKELÉS PÁRIZSON című filmmel/. Jean GABIN, a korrupt, mazohista ügyvéd, aki a védelmezője lesz, "címborizálja" a tiszteletre méltó polgári társadalmat, - fél elhagyni a feleségét, amire BB rá akarja venni, de BB-ben sem hajlandó meghízni. Riválisa /Franco INTERLENGHI/, egy algériaiakkal /egyenlő: algériai francia telepesek/ tele szállodában él és terrorista fenyegetőzésekkel vagdalkozik. Ez a boxerhős és egy orvostanhallgató, elég különös kombinációk, arra emlékeztetik a francia algériaiakat, hogy joguk van Algériát a nyugat összes áldásaiban részesíteni. Nem okoz bajt, hogy BB nyílt menekülése Párizs utcáin időben éppen egybeesik az angol királynő látogatásával, és ilyenformán valószínűsíti az "antikirálynő"-t csinálnak BB-ből; és hogy a végén BB /Mint a Negyedik Kültársaság/ meggyilkoltan fekszik, és közben hallatgzik az arab zene.

AUTANT-LARA két békétárgy filmje át- meg át volt szöve "kereskedelmi" jellegű vonásokkal. Ezek: LE BOIS DES AMANTS /A SZERHELMESEK ERDEJE, 1960/ és a TU NE TUEPAS POINT /NE ŐLJ, 1961/, amelynek a hőse lelkiismeretes megjegyzéseket tevő ember. A forgatókönyvet, amelyen AURENCHÉ és BOST tíz évig próbálkozott, hogy végleges formába öntse, először pártolta a Vatikán és a kommunisták, de aztán mindketten szembefordultak vele, sőt, még a francia kormány is száműzte a vászonról, akárcsak szellemi ellenlábasát, a KIS KATONÁT. Elég paradox módon mindkét film a semlegesség hitvallása, csak az

egyik morális, a másik pedig amorális módon: az ember kénytelen azt gondolni, hogy a francia kormány minden igyekezete arra irányul, hogy elnyomjon minden filmet, amely bármely módon nem igyekszik igazodni a kormányzat vonatkozásához.

AUTANT-LARA két filmjének története is megegyezik a "hullám" történetével, de ezek egyszeremind a rendező kedvenc témái is. DUVIVIER, CLEMENT, CLOUZOT és CARNÉ az inspiráció felujítása céljából nyulnak a "hullám" ifjúsági és erkölcsi témáihoz.

DUVIVIER kihasználja és lealjasítja az új hullám személyiségeit, BB-t és Jean Pierre LEAUD-t, míg CLÉMENT: PLEIN SOLEILje csak CLOUZOT-imitáció, bár az új hullámhoz tartozó fotográfus, Henri DECAE fényképezte és Paul GEGAUF írta a forgatókönyvet, aki CHABROLnak dolgozik és kényelmes célpont azok számára, akik CHABROL filmjeiben szívesen látnak tudat alatti fasiszta tendenciát.

A LES TRICHEURS/1958/ alap gondolata Charles SPAAK ötletéből eredt, és jól célzott vádirat a fiatalság felelőtlenségével szemben. Hiányzik azonban belőle a finomság; lényege és kiindulópontja az, hogy a fiatalok közül igen sokan vakon követik a csordát abban, hogy cinikusak a szerelemben és minden különösebb ok nélkül együtt alszanak, és hogy szívesebben kunyorálnak a családjuktól pénzt, semhogy dolgozzanak.

Angol filmek közül ennek megfelelője az én véleményem szerint a KINGS' ROAD BRIGADE volna. CLOUZOT másik filmje, a LA VÉRITÉ /AZ IGAZSÁG, 1960/, egy gyilkossági tárgyaláson keresztül vizsgálja az összeköttetést egy részről a megzavart és amorális fiatalság /BB személyesíti meg/, más részről a törvény között. A film két fő jellegzetessége: a CLOUZOT-féle nyers életérzés és egy szelíd ellentmondás; BB úgy van beállítva, mint akit "félrevezettek" az egzisztencialista írók, Simone de BEAUVOIR feminista irányú könyvei, amelyek körül a leggyújtogatóbb jellegű vitát perreze hogy BB inspirálta! Valójában volt olyan idő, amikor BB csaknem politikai vezető személyiségnek számított: a jobb oldal ellene volt, a baloldal pedig mellette.

A szüzességgel szembeni háború utáni lakonikus magatartás, a teljes női emancipáció, amelynek különböző aspektusai a macskaszerű nőiségben és Jean SEBERG-ben testesülnek meg, a tárgya az a BOUT DE SOUFFLE /A KIFULLADÁSIG/-nak, amely arra kényszerít, hogy haldokolva is újra értékeljük magatartásunkat a szerelemmel, és a családdal kapcsolatban. A témát egyik film tárgyalja a másik után, mégpedig mindegyik különböző szempontok szerint.

Fel kell jegyezni Alexander ASTRUC 1958-ban készült filmjét, a LA PROIE POUR L'OMBRE-t, amelyben Annie GIRARDOT elszakad férjétől, Daniel GELIN/ és szerelmesétől /Christian MARQUAND/, akik közül egyik sem elégíti ki sem a nőt, sem az embert, és a Louis MALLE által forgatott LES AMANTS /A SZERELEMSEK, 1958/, amelynek merész szerelmi jelenetei nemzetközi sikerre vitték a filmet, kivéve az Egyesült Államokat, ahol boldogtalan mozilgyűzőköt csuktak börtönbe miatta, azon a címen, hogy megrontották Amerika értéklanságát: és Pierre KAST négy vigjátékát, amelyek közül itt eddig csak a LE BEL AGET /SZÉP KOR, 1960/ mutatták be.

A morális bizonytalanság kikerülhetetlenül egy bizonyos fajta érzelmi elerőtlenedéshez vezet. A KIFULLADÁSIG szerelmesei beszélgetnek, vitatkoznak, szerelmeskednek és ezalatt a mélyben minden bizonnyal szeretik is egymást; de el is árulják egymást és önmagukat akkor, amikor kialakítják saját kanyargós, egyéni és sajátosságosan* különböző erkölcsi kódexüket. Az új hullám sok filmje tükrözi a szociális bizonytalanságból eredő morális és érzelmi zavart, rövidzárlatot, amely néha gyökértelenségbe csap át; különösen vonatkozik ez a következő filmekre: ROHMER: LE SIGNE DU LYON /AZ OROSZLÁN JELE/; RIVETTE: PARIS NOUS APPARTIENT /PÁRIZS A MIÉNK/; PAVIOT: PANTALASKAS; HANOUN: UNE SIMPLE HISTOIRE /EGYSZERŰ TÖRTÉNET/ és LE HUITIEME JOUR/A NYOLCADIK NAP/; CHABROL: LES BONNES FEMMES /TISZTESSÉGES ASSZONYOK/ és A DOUBLE TOUR /KULCSRA ZÁRVA/. Valószínű, hogy a legmegindítóbb TRUFFAUT: TIREZ SUR LE PIANISTE /LŐJJETEK A ZONGORISTÁRA/.

Az emlékezés strukturáját magát vizsgálja sajátosságos szellemben RESNAIS: HIROSHIMA MON AMOUR /SZERELMEM, HIROSHIMA, 1960/ és L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD /TAVALLY, MARIENBADBAN, 1961/. RESNAIS első játékfilmjét, akárcsak COLPI filmjét, az UNE AUSSI LONGUE ABSENCE-t /ILYEN HOSSZU TÁVOLLET/ és PETER BROOK: MODERATO CANTABILE-jét is Marguerite DURAS írta; második filmjét Alain ROBBE-GRILLET, akihez RESNAIS-t mély alkotó rokonszenv fűzi, mert gondolatfűzésük csaknem azonos. DURAS is, ROBBE-GRILLET is annak az írócsoportnak a tagja, amely rajtuk kívül még Samuel BECKETT-ből, Michel BUTOR-ból, és Nathalie SARRAUT-ból áll és akik a LES EDITIONS DE MINUIT könyvkiadó vállallattal vannak kapcsolatban. Közelebbről nézve a dolgokat, ez a csoport épp annyi különálló és különböző egyénből áll, mint az új hullám, de valamennyiüknek közös vonása, hogy ellenséges szkepticizmussal tekintik az olyan konvencionális fogalmakat, mint a jellem, megvetik a hasonlatokat, teljesen feloldják a szokásos történet kereteit, és oly kemény szavu nyelvezettel szólnak, hogy az gyakorlatilag már szertartásosnak számít.

Ennek a "stilusnak" sok közös vonása van a SZERELMEM, HIROSHIMÁVAL is, annak hipnotikus formalizmusával, nyomasztó ragaszkodásával a felületességhez, és a film zavaró "egyensúlytalanságával", amely egy futó szerelmi kapcsolat és egy világot megrázó atombomba-katasztrófa között van.

A TAVALLY, MARIENBADBAN még tovább viszi az eszméknek, a tudatosnak, magának a realitásnak a feldarabolását, amikor egy gátlástalan idegen, feltételes történetének elbeszélésében arra igyekszik rábírti egy titokzatos asszonyt, hogy engedelmessédjék egy olyan emlékeknek, amely hamis is lehet és hogy hagyja ott titokzatos társát egy meghatározhatatlan sorsért oserében. A fárasztó és kétértelmű film, amely virtuálisan feloldja a szubjektív-objektív kettősséget, amely évszázadokon keresztül uralkodó gondolat volt a nyugat gondolkodásában, nem csak hogy mérföldkőnek számít bizonyos értelemben véve a film esztétikai fejlődésében, hanem ugyanakkor nagyon komoly kasszasiker is.

A környezetből való kiszakítás, általános értelemben véve, nem jellegzetes az új hullámra. A francia nagyipar téves méreteken végbement megúj-

hodása, a rendkívül széleskörű technikai szervek és maga a tervezés hozzájárulnak ahhoz, hogy az egész ország érzésvilága megváltozzék. A MON ONCLE-ban, /A NAGYBÁCSIM, 1958/, a szegény Monsieur Hulot, a maga lusta, barátságos emberiségével már eleve elvesztett ügyért harcol, hogy egy kis szoborfülkéhez jusson, egy izéssel teli elamerikanizálódott burzsoáziában.

Francois VILLIERS filmjének a L'EAU VIVE /ÉLŐ VÍZ, 1960/-nek forgatókönyvét Jean GIONO, a veterán vidéki regényíró írta. Ebben egy vidék környezetét teljesen megváltoztatják azzal, hogy egy hatalmas gátat építenek, mi alatt egy fiatal, /új hullám típusú/ lány rollerjén elmenekül egy paraszt családtól, amely éppen olyan fukar és sötét, mint a LES JEUX INTERDITS /TILTOTT JÁTÉK/ parasztjai.

Akárcsak TATI, RENOIR is tiltakozik a francia lélek "eltechnologizálása" ellen, a LA TESTAMENT DU Dr. CORDELIER /DR. CORDELIER VÉGRENDELETE/-ben, amelyet elsősorban a televízió számára készítettek azzal a megfontolással, hogy filmként később fogják játszani, ugyanígy a LE DÉJEUNER SUR L'HERBE /EBÉD A FÜVÖN/, tiltakozik Georges FRANJU is a LES YEUX SANS VISAGES /ARC-NÉLKÜLI SZEMEK/-ben, amelyben egy nagyzási hőortban szenvedő sebész fiatal lányokat gyilkol meg olyan könnyűen, mint amilyen a tudósok boncolják az állatokat.

A kor erkölcsi gyökértelensége együtt jár a szociális mozgékonyssággal. Mialatt Angliában REISZ, ANDERSON, RICHARDSON és munkatársaik felfedezik a munkásosztályt, az új hullám kiaknázza a szót és bár itt ezekből a filmekből csak nagyon keveset mutattak be, ez is mutatja az új hullám valóságos fontosságát.

A SZERELMEM, HIROSHIMA-ban egy idegen japán fiatalember arra kényszeríti a francia hősnőt, hogy visszaemlékezzék holt német szeretőjére, és hogy felfedje magát. Marcel CAMUS első filmje, a MORT EN FRAUDE /MEGHALT CSALÁSBAN, 1957/ indoknai tárgyú, amelyet az ORFEU NEGRO követett 1958-ban, s amely aligha mondható antropológus filmjének, mégis a legvégső, faji megkülönböztetés ellen küzdő film, amely Rio de Janeiro-i benszülöttek szerelmén keresztül meséli újra el a görög mitológiai legendát.

A játék szenvedélyességének és életerejének tudható be, hogy az egzotizmus "megfordítja" a látszólagos értelmet; nem a benszülöttek vannak "megtisztelve" a mi mítoszunkkal, hanem a mítosz válik élővé általuk. Felettünk állnak ezek a benszülöttek, mert nekik még megvannak ezek a mítoszok és, élük is őket, míg mi hagyjuk, hogy hamuvá és porrá váljanak. Ők az arisztokraták, egy klasszikus mitológia hősei, a mi félisteneink.

BERNARD-AUBERT filmjei a faji előítéletek kapuit döngetik, Jacques BARATIER mindenét beleadta a GORA-ba, amely egy arab téma szép feldolgozása.

A fentiekén kívül három nomád rója a világ útjait, vállukon a mindent meglátó kamera: Francois REICHENBACH, Robert MENEGÓZ és Chris MARKER, akik képzeletbeli, játékfilm hosszúságú dokumentumfilmeket készítenek Amerikáról, Kináról, Izraélról, Kubáról, és minden átalakulásban lévő országról; Jean ROUCH a MOI, UN NOIR /NÉGER VAGYOK, 1959/ és LA PYRAMIDE HUMAINE /AZ EMBERI

PIRAMIS, 1961/ azzal a célzattal készült, hogy az antropológus eszével és a kamera szemével hatoljon be a legsötétebb Afrikába és ott ne a gyarmatosításról szerezzen tapasztalatokat, hanem a kozmopolitizmusról.

A CHRONIQUE D'UN ÉTÉben /EGY NYÁR TÖRTÉNETE, 1961/ ROUGH, vállán a kamerával járja be Páris utcáit, arra törekedve, hogy áttörjön a televízió-technika korlátain, és arra kényszerítsen bennünket, európaiakat, hogy az antropológus tárgyilagos szemével nézzük önmagunkat, és ebből az elfogultlanságból tiszta új szépség, új bensőség születik.

Az antropológia teljes kört fut be és saját területén hívja ki párviadatra a művészetet. 1960-ban Edgar MORIN, a kritikus, ROUGH munkatársa, a következőket írta: "A racionalista Európa és a racionalizálendő Amerika, a vallásos és a szerelmes, rázzák már kolosszális farsangi bábuikat, a csillagokat. Nézzünk új tanítványok után, akik majd tudják, hogyan írják le a nem primitív társadalmak etnográfáját. Ti vagytok soron, afrikaiak, óceániaiak, amerindiánok, az etnográfia tárgyai és áldozatai. És ti ne legyetek csupán lenéző gyűjtők, mint ahogy mi voltunk veletek kapcsolatban."

Bármilyen még élő dolognak a története, egy sereg kérdőjelet rejt magában. Legalább egy francia kritikus nagyon sötéten látja a francia film jövőjét. A televízió elveszi a filmek nézőközönségét és a filmvállalkozás arra törekszik, hogy nagyon olcsó, néha nagyon rossz "hullám"-filmeket csináljon /1960. filmjeinek 33%-a a stúdióktól függetlenül készült/, vagy pedig drága, ultra-kereskedelmi jellegű, faldöntögető filmeket. A franciák kis társaságokat alapítottak, amelyek ugyyszólván "kézműipari" filmeket gyártanak, amelyeken a rendező a legfőbb ur, de ezeket már növekvő mértékben fenyegetik a "hatalmasok", a filmkölcsonzó vállalatok urai, akik növekvő mértékben alkalmaznak vállalkozókat. Ilyen formán amerikai rendszerű futószalag van kialakulóban, amelyben a filmkölcsonzó hasonló szerepet játszik, mint a "front office" Hollywoodban, s ehhez járul, hogy már kezdenek is megalakulni a szövetségek a nagy amerikai filmtársaságokkal.

A kormányzat is már kezdi elvonni művészeti segélyeit, a szorosabbra fűződő és szigorodó cenzura viszont a másik igen komoly fenyegetés az individualizmus ellen, amely mindig egyik erőssége volt a francia gondolatnak, akár szóban, akár vizuálisan nyilvánult is az meg.

Mégis, a francia filmek külföldi sikere arra enged következtetni, hogy Franciaország idegen megszállásának megvan a maga ellenoldala: francia invázió máshová; és nehéz elhinni, hogy a folyékony kulturális határok korában a mozgóképes francia elme nem marad meg harcaink első soraiban, életünk még élesebb megértése érdekében. /FILMS AND FILMING, 1962. NOV./

x

x x

Jean JOHNSON:

NAGY-BRITANNIA ÉVTIZEDE

"Nem szívesen veszem tudomásul, de úgy vélem, képes vagyok megérteni miket érezhetett a Daddy, amikor azokban az években visszajött Indiából. Az öreg Edwardi korosztály a maga szűk kis világát meglehetősen tántorgónak tünteti fel. Minden csupa hazai sütemény, croquet, csillogó gondolat, fényes egyenruhák. Mindig ugyanaz a kép: forró nyár, lusta napok a napsütésben, vékony verskötetek, suhogó lenvászon, a pedáns szertartásosság körülhangzó illata. Micsoda romantikus kép! És természetesen a látszat. Mindig a látszat. És néha az eső is esik. Mégis, még én is sajnálom valahogyan, látszat ide, látszat oda. Ha nincs meg a magad külön világa, meglehetősen kellemetlen azon sajnálkozni, hogy más valakie elmúlik. Nem tudom elkerülni, hogy érzélgős legyek."

Jimmy PORTER a LOOK BACK IN ANGER-ben

Az évtized az egyszerű igénytelenség és zordonság tündöklésével kezdődött. Az élelmiszerek nagy részét még kipurciózva adták, és a háztartásban komoly hiányosságok voltak. A korrekt Nagy-Britannia kereskedelmi mérlege kedvezőtlen volt, a szükség kiáltó, és mind többet és többet kellett exportálni, míg 1952 januárjában az új konzervatív kormányzat azt javasolta, hogy csökkentse a fogyasztási javak behozatalát és nyírbálják meg a javak fogyasztását itthon. A koreai háború, amely most második évében járt, csak rontott a gazdasági helyzeten, és egész Angliát gyötörte a nyilaló fájdalom már 1945 óta, hogy a háború előtti ragyogásból másodrendű hatalommá süllyedt. A hanyatlás érezhető szívfájdalmat okozott minden angol embernek. India, Pakisztán, Ceylon, Burma kiszakadt a nemzetközösségből és Egyiptomban is, Perzsiában is komoly megaláztatásokat kellett megélnie a jelenben is, a jövőről nem is beszélve. Mindenekfölött Angliának, amelyet elsősorban az Egyesült Államok, másodsorban pedig a Szovjetunió törpévé tett, meg kellett barátkoznia a nyilvánvaló gondolattal, hogy fontosság tekintetében az országok között a világ-ranglistán csak harmadikként jöhet tekintetbe. Nem sokan igyekeztek tovább látni és minden tekintetben áttekinteni Anglia hatalmának elhalványodását. És melyik volt 1952-ben a legnagyobb sikerű angol

film? GENEVIEVE, egy Edward-korabeli kocsinak a története, amely a Birodalom legnagyobb, legtündöklőbb napjaiból maradt ránk. Ó, nosztalgia, édes nosztalgia!

A film gyakran tükröz széles kereteket, vágákat, elégedetlenségeket a nézőiben, mert egyaránt lehet felszabadulás a füstbement reményekből és gátlásokból, vagy -gyakran - egyenesen rámutathat az uralkodó társadalomra. Sőt, még kommentárnak számít az is, ha -hiányzik egy bizonyos fajta film. Mi lehet ékeesebb bizonyítéka annak, hogy az angol közgondolkodást milyen mértékben ragadják meg vallásos tárgyú kérdések, mint az, hogy ilyen témájú filmek ugyyszólván teljesen hiányzanak a vásznonról? Az olyasfajta filmek, mint a WHISTLE DOWN THE WIND /FÜTYÜLJ VERSENYT A SZÉLLEL/, TIGER IN THE SMOKE /TIGRIS A FÜSTBEN/, LEASE OF LIFE /KÖLCSÖNVETT ÉLET/ és a SERIOUS CHARGE /FONTOS MEGBIZATÁS/ csak egy "tiszteletteljes agnoszticizmus" hírnökei. Ha összehasonlítjuk ezeket a filmeket, mondjuk, az olasz filmekkel, amelyekben a vallás ösztönként van beleszőve a szövegbe és a film gondolataiba, megvilágosodik mindez. A gyermekekről készült angol filmek végtelen sorozata viszont az ábrándozásba menekülésnek csupán egy másik, de nagyon tiszta formája.

Az angol filmeket ebben az évtizedben a tisztán megkülönböztethető elégedetlenség és a véres témák jellemezték, és ezeken a témákon csak egy kis rés nyílt, főleg az évtized első felében, halvány reminiscenciaként mutatva rá az elmúlt évtizedekre: a második világháború előtti rövid időszakra, a rövid, de napsugaras Edward-korabeli napokra. A Birodalom, a béke, a prosperitás és kényelem nagy John BETJEMAN-periódusa idéződik vissza vagy egyenes történelmi ábrázolás formájában az olyan filmekben, mint a NORTH WEST FRONTIER /ÉSZAKNYUGATI HATÁR/, vagy analógiaként a THE PLANTER'S WIFE /AZ ÜLTETVÉNYES FELESÉGE/, EAST OF ZANZIBAR /ZANZIBÁRTÓL KELETRE/, THE WIND CANNOT READ /A SZÉL NEM TUD OLVASNI/, NOR THE MOON BY NIGHT /AKÁRCSAK ÉJJEL A HOLD/, HARRY BLACK, és más, effajta filmek. Máskor viszont a visszavonulás a dolgok és események visszaidézésének köntösébe öltözött: a régi kocsi a GENEVIEVE-ben, a muzeumból való gőzgép, a THE TITFIELD THUNDERBOLT, vagy a Titanic elsüllyedését tárgyaló, a NIGHT TO REMEMBER /EMLÉKEZÉS EGY ÉJSZAKÁRA/.

A tehetségtelen kétségbeesésnek és vágyakozó gondolkozásnak az a módja, amely lényegesen összezsugorodott a szuezi kaland óta, mélységesen érintette az értelmiséget is. A korszak értelmiségének aranyifjai John OSBORNE és a Haragos Ifjak Társasága stb. a film terén csak két-három évvel később jelentkeztek a LOOK BACK IN ANGER-rel /NÉZZ VISSZA HARAGGAL/. Jimmy PORTER, a LOOK BACK hőse, minden hencogása, erőszakoskodása és fifikussága ellenére is zavaros, kétértelmű és ellentmondásos figura. Amikor Porter az indiai angol uralmat bírálja, nem is annyira az indiai angol fennhatósággal küszködik, hanem annak elmúltán siránkozik. Amikor asszonya, Heléna fájdalmas mosollyal kérdezi tőle "mi lesz belőlünk?", ebben a kérdésben nemcsak a sajátkozás hangjait halljuk afölött, hogy az angolok megszerezték Indiát, de

szült, 1956 májusában/. A későbbi 50-es években lehet, hogy PORTER csatlakozott volna a nukleáris leszerelést követelő mozgalomhoz, amely pontosan éppen azt a pszichológiai felszabadulást jelenti a PORTER-hez hasonló értelmiségiek számára, amelyre azoknak szükségük van: harcászás, és egy belmagyarázott amerikaellenesség.

Szuezt arra volt jó a briteknek, hogy tisztába jöjjenek érzéseikkel. Ez volt a végső csapás: a liberálisok jogosan méltatlankodhattak az Eden-kormányzat szájhóskodó taktikáin, mialatt azok, akiknek jelentett valamit a Birodalom és a Brit presztízs, a toronymagásra felszított nacionalizmus heveny rohamát szenvedték át. De Szuezt ugyanakkor tisztító tűz is volt, és a Birodalom álma ma csaknem halott. Ha manapság egy beszélgetés során Szuezt emlited, az emberek vagy visszahúzódnak sáncaik mögé, Szuezt pártoló vagy Szuezt ellenző magatartásukkal együtt, vagy mellébeszélnek, és másra fordítják a szót. És a birodalmi vágyálom a film tekintetében is visszatért a Lewis CARROLL-Edward LEAR-féle késő-Victoria-korabeli hagyományok életrajz-filmjeihez, amelyek, akárcsak a GOON SHOW /A BUTASÁG MEGMUTATÁSA/, amely előtűk járt, néha még hájjal kenegeti az örök nosztalgiát. A DO IT YOURSELF CARTOON KIT-ben /CSINÁLJ MAGAD RAJZFILMET/, egy üveges szemű, uniformizált Edward-korabeli figura mondja a szöveget, és ezalatt egy fürdőző lány lobogtatja az UNION JACK csillagos lobogóját és a MAXWELL HOUSE COFFEE kereskedelmi televízió stilizált Edward-korabeli rajzokat mutat be. De a fontoskodó birodalom-építőknél csattanó tréfa jóval egészségesebbnek látszik, mint PORTER haragja. És azzal, hogy kineveti Edward korát, a Biography kinevetni látszik magát a tekintélyt is, mert ha azt látod, hogy leszedik a keresztvizet az Edward korbéli elődökről, nagyon kevés képzelőtehetség kell ahhoz, hogy MACMILLANT lássuk magunk előtt, amint éppen leszedik róla a keresztvizet.

Az angol filmen mindenkifölött a középosztály feltételezései, előítéletei és izgalmi fascinációi uralkodnak. Minthogy ipari nemzet vagyunk, a középosztály nemzete vagyunk, és 1867-től elvégre, vagyis a Második Reform Törvény /Reform Act/ évétől kezdve, a középosztály nemcsak ellenőrizte Anglia gazdasági életét, hanem szüntelenül növekvő mértékben uralkodott Anglia politikai életén is. A nemesség először kecsesen visszavonult a fenyegetés elől; Victoria volt az első középosztálybeli egyeduralkodó, VII. Edward az utolsó arisztokratikus monarcha. Az arisztokrácia csak a legutolsó időkben határozta el magát, hogy újból elfoglalja helyét a big-businessben, a pénzszerezés fellegváraiban és a középosztálybeli Daily Express hasábjain William HICKEY rovatóiban; a középosztálybeli filmekben ma is az elnéző guny tárgya ez az arisztokrácia, vagy a KIND HEARTS AND CORONETS /BARÁTSÁGOS SZÍVEK ÉS NEMESI KORONÁK/ és a HOW TO MURDER A RICH UNCLE /HOGY KELL MEGGYILKOZNI A GAZDAG NAGYBÁCSIT/hagyományok szerint vagy a LEFT, RIGHT AND CENTRE /BAL, JOBB ÉS KÖZÉP/ mintájára, amelyben a nemes lord félkorona belépti díjért mutatja háza belsaját a látogatóknak és félkezü banditákkal játszik össze. Másfelől a középosztályt a munkásosztály szüntelenül növekvő aspirációi fe-

a kétségbeesést és a kiábrándulást is, hogy India ugyanugy elveszett, ahogy megszerették. Ezek az emberek egyszerre járnak mind a két uton. És amikor PORTER azt mondja: "Meg kell mondanom, meglehetősen örömtelen dolog az Amerikai Korban élni, ha csak nem vagy te is amerikai természetesen...", ebben jókora adag alacsonyabbrendűségi érzés és harag jelentkezik amiatt, hogy Amerika az élre tört. A valóságban viszont Jimmy PORTER, akárcsak a borostás állu Humphrey BOGART, aki kikényszeríti az afrikai királynőtől, hogy együtt teázzék a mesterkelt és kimért középosztálybeli misszionáriussal és annak nővérével, és hangosan és bárdolatlanul bőfűg, nem érezheti otthonosan magát a középosztálybeli környezetben, sőt az is meglehet, hogy nem bízik abban, hogy meglehetne nyerni őket a birodalmi gondolat számára, de nem változtatna a dolgokon egy jöttányt sem. PORTER egyszerű munkásosztálybeli értelmiségi, és a munkásosztály fiait mindig hazafiaskodtak az egész angol történelem folyamán. Nem véletlen, hogy OSBORNE a szuezi kaland után készült drámájában, az Énekes című dal hangulata a késő-Victoria-korbeli music-hall dalaira emlékeztet:

"Olyan fickók ők, igen, mint te meg én,
akik ismét a győzelem felé masíroznak.
Vannak, akik szerint nekünk már végünk,
akik szerint minket kicsínáltak...
De ha mindannyian a drága
öreg földért élünk,
miénk a győzelem."

És a Victoria-korbeli dal:

"Nem akarunk verekedni, csak hazafiaskodni!
Ha így teszünk, miénk a hajók, az emberek,
És miénk a pénz."

PORTER tekintetében ugyanugy nem lehet mást tenni, kivéve ha az ember homokba dugja a fejét, mint a strucc. Végül is megbékél középosztálybeli feleségével, akinek felnyílott a szeme:

"Együtt leszünk medvebarlangunkban és mókus-
fészekünkben, és mézen és dión élünk majd...
De te már nem vagy olyan szép... óvatosnak
kell lennünk. Kegyetlen acélcsapdák rejtőzköd-
nek mindenfelé, amelyek meglehetősen őrült,
kissé sátáni és nagyon félénk kis állat-
áldozataikra várnak..."

Ilyenformán a következő három lehetőség között lehet választani: ha nem tudod lebírni őket és nincs hajlandóságod arra, hogy csatlakozz hozzájuk, végülis elfeledheted őket. De mit cselekedett PORTER valaha is, kivéve azt, hogy csalódott a feleségében? Mindezek következményeképp PORTER nagyon is nagy mértékben Szuez előtti figura, /A LOOK BACK a Royal Courtban ké-

nyezetik, amikor az nagypolgári életszínvonalra tör; ez magyarázza a Daily Express áldási és mindig növekvő példányszámát. De a legnagyobb fenyegetés a proletariátus fellegváraiból rémisztgeti a felsőbb osztályokat, mert ez 1959 óta a legkomolyabb fenyegetésnek bizonyult a filmben megmutatkozó középosztályi erkölcsiiséggel szemben.

Nagyjában-egészében a középosztály pszichológiai szempontjai uralkodnak ma is az angol filmben, még pedig sokkal inkább, mint valaha is. WOLFENSTEN és NATHAN tanulmányában, amelynek címe: THE MOVIES: A PSYCHOLOGICAL STUDY /A FILM MINT PSZICHOLÓGIAI TANULMÁNY/ az angol bűnügyi filmekre vonatkozólag a következő konklúzió olvasható:

"... a világot olyan tekintélyek kormányozzák, amelyek bölcses és jók, és amelyek ellen az akaratnak és a szerencsétlenségnek joga van harcolni. De ezeknek a tekintélyeknek az ellenlábasa ott van beleültetve az egyéni lélekbe is, és így a gonosztevényt nemcsak önmaga lelke ítéli el, de a hatóságok is üldözik..."

Az a jellem, aki veszélyes impulzusoknak a megtestesítője, felsőbbrendű ember is lehet, olyan valaki, aki képes kordában tartani saját destruktív voltát, és így annál borzalmasabb azt látni, hogy ez a destruktivitás áttörte benne a gátat. Az erőszak nem csupán destruktív erő, hanem megtörése az egyén belső személyiségének és annak a rendnek is, amely a világban uralkodik. A tökéletes gyilkos olyan valaki, aki vitába száll a hatóságok által rákényszerített szabályokkal, hívalkodottságában élet és halál fel-tétlen urának hiszi magát, de önmagában hordozza tulajdon harcának a bukását is..." Ahogy a NEVER LET GO /SOHSE HAGYD ELMENNI ÖKET/-ben egy félénk kávéháztulajdonos így szól a főhőshöz: "Hagyd hogy a rendőrség utánanézzen... félek ezektől az emberektől... Ezek tönkreteszik saját magukat".

Ez olyan pszichológia, amely valójában nemcsak a bűnügyi melodramák közös vonása, de amely áttörte az angol film legtöbb formáját és minden bizonyonnyal nem változott semmiféleképp attól a korszaktól számítva, amelyet a szerzők tanulmányuk tárgyává tettek /1945-1950/. Ilyen formán bármennyire szemben áll is Alec GUINNESS filmjében a HMS DEFIANT /ÜFELSÉGE "DACOS" NEVŰ HAJÓJA/ Crawford kapitány Dirk BOGARDE romlott Scott-Paget-jével, tudjuk, hogy végeredményben is Crawford kapitánytól kapjuk meg az igazságtételt. Csaknem mindig a végső szót a mondó figura az a valaki, aki megmutatja, hogy minden dolog éppen a legvégén teljessé ki. A legszembetűnőbb módon az angol háborús filmekben jelenik meg ez a figura, és minden angol bűnügyi filmben, amelyet a fordulat évétől készítettek. A barátságos zsarú szüntelen gyűlöldése már annyira velejárója minden filmnek, annyira magától értetődő, hogy valóságos forradalomnak kellene bekövetkeznie ahhoz, hogy a filmek megszabaduljanak tőle.

"A törvényhatóságok rendszerint bölcses és igazságosak. A szókimondó, udvarias és megértő Scotland Yard-alkalmazott, aki ugyanakkor viszont könyörtelen az igazság követésében, atyai hangon beszél a bűnössel, aki saját belső ösztöneinek áldozata... Az igazság az angol és az amerikai filmekben

is olyan biztosan bekövetkezik, akárcsak a halál, és rendszerint a törvényes hatóságok által, mintsem ellenükre következik be" /ugyanott/.

Mint a középosztálynak a hatóság és a hatóság embere iránt érzett tiszteletének a megnyilvánulása, minden angol filmben ott van a jól ismert "lát-hatatlanul működő cenzura": soha sem látni olyat, ami bármilyen kis mértékben is támadná a jog, a rendőrség, a monarchia vagy a vallás intézményeit. A kritika hangja azonban néhanapján egészen csekély mértékben alkalmazható, de csakis vigjátékban. A POSTMAN'S KNOCK /A POSTÁS KOPOG/ nemrég kigunyolta a rendőrséget, de a film nem csinált majmot a törvényből, mert ebben az esetben más hatóságok is közbeléptek. Nagyon érdekes lesz látni, meddig merészelnek elmenni a HEAVENS ABOVE /A MENNYBOLT FELETTÜNK/ szatíra alkotói, az új Boulting Brothers-Peter Sellers cég, amelynek filmje a vallást gúnyolja ki. Nagyon valószínű, hogy meglehetősen ártalmatlan élcelődésekről lesz szó csupán, mert az effajta kriticismus mindig meg szokott maradni a parochiális keretek között, a rendszert magát és annak távolabbi kihatásait nemigen szokták bírálni.

A háborúval és a hadsereg szolgálati ágaival foglalkozó filmek bővelkednek hatósági figurákban. Az ilyen fajta filmek divatja 1952-ben kezdődött. A korszakot megelőzően a filmipar egy egész sereg átlagos filmet produkált: ANGELS ONE FIVE, THE GIFT HORSE /AZ AJÁNDÉK LÓ/, THE SOUND BARRIER /A NAGY AKADÁLY/, APPOINTMENT IN LONDON /LONDONI KINEVEZÉS/, THE CRUEL SEA /A KEGYETLEN TENGER/, az angol filmipar 1952-ben ezeket a filmeket hozta létre, ami aránylag kevés. A frontot valójában az ANGELS ONE FIVE vagy a THE SOUND BARRIER törte át - valószínű; hogy a lendület akkor kezdődött - de kétségtelen, hogy a THE CRUEL SEA már mérőöldes léptekkel ment előre, és azután az angol filmipar szemmel láthatólag a háborús témák felé fordult érdeklődésével. Egy értelemben véve könnyű meglátni, mit hirdetnek a szolgálati filmek: az idősebb nemzedék számára meglehetősen jóleső érzés, hogy azonosulhat a film hőseivel, akiket a vásznon lát, ami pedig a fiatalabb nemzedéket illeti, annak a fantáziáját izgatják. De ugyanakkor egy mélyebb, de zavaróbb általános fáradtságérzés mellett érvel. Ha egyszer vége a háborúnak, bármilyen kellemetlen dolog volt is átélni az eseményeket, kikerülhetetlenül bekövetkezik az eseménytelenség korszaka; az érzékletes cél megszűnik. És a korai ötvenes években e cél helyébe nem állt semmi, csak a zordonság és a hidegháború. Innen ered a háborús témák felé fordulás, mert a vásznon hőseinek életében fel tud oldódni a néző és azt érzi, hogy ott legalább cselekvésre érdemes dolgok történnek és azokban biztosan föl lehet oldani az agressziós ösztönöket.

A háborús filmek 1958-ban mentek ki a divatból; a SEA OF SAND /HOMOK-TENGER/ egyike volt az esztendő utolsó filmjeinek, és azóta is kevés ilyen értékes mű született -, és talán kevésbé jelentős, hogy kb. ebben az időben forgatták HAMMER rém-filmjeit; a realisabb fajta drámák csak 1958 vége felé jelentek meg, amikor a fantázia helyébe a sokkal érettebb kitekintés lépett és a dolgokat kezdték úgy látni, amilyenek, nem nagyon rózsásnak, még a film-vásznon is.

A háborús filmek legérdekesebb megjelenési formája, főleg a legutóbbi években, az a fajta, amelyet Raymond BURNAT "Dunquerque-szellem"-nek nevezett. Az angolok szemében Dunquerque, amely a valóságban vereség volt, a második világháború legnagyobb győzelme. És a legerősebb benyomás, amelyet az ember a legújabb angol háborús filmekről kap - összehasonlítva, mondjuk, az amerikai háborús filmekkel -, az, hogy az ellenség oly erős, és az angolok oly gyengék, hogy végülis alig érthető, hogyan győzhettek az angolok a végén. Ez a nézet, akárcsak az Edward-kori sóvárgás, mellékhatása a nemzeti alacsonyrendűség érzésének. Az egyenlet a következő: az angolok jók és gyengék, de a végén mindig diadalmaskodnak; a kor politikájában pillanatnyilag lehetséges, hogy kissé gyengék vagyunk, minthogy azonban jók és erkölcsösek is vagyunk, a végén végülis megusztunk mindent, és jól kerülünk ki a csávából. Ez az a nézőpont, amely sokakat arra képesít, hogy úgy tekintsenek Nagy-Britanniára, mint a világ nagy erkölcsiserejére, még akkor is, ha Nagy-Britannia veszített egykori vad erejéből.

Az angolok nemrég, 1958-ban filmet készítettek Dunquerque-ről; és az ICE COLD IN ALEX-en a német kém, akit Anthony QUAYLE játézik, óriási és erős jellem, ha az angol Anson kapitánnyal, MILLS nyuzott és alkoholistá hőisével hasonlítjuk össze, akiről már eleve látni, hogy eleülltyed mindenestől, ha csak az italt el nem hagyja. Végeredményben a német trükkök nem tévesztik meg az angolokat, akik végülis rávbe jutnak, de akkorra már a német is eljut oda, hogy elismerje az angol "fair play"-t, és erkölcsiséget.

A haladás a háborús borzalmaktól a szociális kommentárokgig természetes folyamatnak tekintendő, feltéve, hogy az ember nem téveszti szem elől, hogy az alatta rejtőzködő pszichológia, amely mindkettőt szülte, változatlan maradt. A véletlen tényező, amelyet gyakran tesznek felelőssé a háborús filmek értékbeli csökkenéséért 1958 óta, nevezetesen az, hogy egy új mozilátogató nemzedék nőtt fel közben, amelynek egyáltalában nincsenek háborús emlékei, véleményem szerint csak mellékes, bár érdekes megjegyezni, hogy a továbbiakban már nem szükséges csupán a legutolsó háborút tartani szem előtt. Akármilyen háború is megteszi; innen származtathatók az új tengeri regék: a HMS DEFLANT /ÖFELSÉGE HAJÓJA A "DACOS"/, MUTINY ON THE BOUNTY /LÁZADÁS A BOUNTY CÍRKÁLÓN/, WILLY BUDD stb.

1959-nek kulcshelyzete volt az angol film történetében, mert olyan robbanásszerű és ellentmondásos vagy "shocking" izgalmakat vetített a vászonra, amelyek megragadták a nézőt: ROOM AT THE TOP /HELY A TETŐN/, LOOK BACK IN ANGER /NÉZZ VISSZA HARAGGAL/, I'M ALL RIGHT JACK /JÓL VAGYOK, JACK/, SAPPHIRE, NUDIST PARADISE /MEZTELEN PARADICSOM/, /"az első angol nudista produkció"/, CARRY ON NURSE /POLYTASSA NŐVÉR/, A filmben 1959 jelenti az elégedetlenség, a fáradtság és a szociális és politikai tudatosodás kikristályosodását a megelőző két-három évvel szemben. Az időpont összeesik az új társadalmi tudat kialakulásával. Míg az évtized kezdetén a tónus, a hangnem, a szigorúságban nyilvánult meg, vagyis az egyszerűségben és a zord puritánságban, 1959 azt jelenti, hogy: "az angolok sohasem voltak ilyen jók, mint most".

Alapjában véve ez a proletáriátus részéről megnyilvánuló bizalmat jelenti, s ezzel a bizalommal az a szükség, hogy az életből a film álmához meneküljünk, összezsugorodott, minek következtében ki lehet aknázni a realizmust, és olyan filmeket lehet készíteni, amelyek a jelenlegi helyzet sokkal veszélyesebb aspektusait érintik.

A film "felnőttebb" lett, ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy a középosztály repressziói rendre behelyettesítődnek a proletáriátus nyíltságával és őszinteségével. Sajátságos, hogy abban az időben, amikor a film, noha előre megfontolt szándékkal, az élet felé fordult arccal, a filmjövédelen egyszerre hirtelen csökkenni kezdett. Ez csak ugyanannak a folyamatnak a része volt, amelyért a gazdag társadalom és annak jelképe, a kereskedelmi televízió a rendelkezésére álló több pénzzel és nagyobb aktivitással egyre kevésbé igényelte a filmet, mint szórakozási lehetőséget. 1957-ben az összes angol mozik látogatottsága egyharmaddal csökkent 1951-hez viszonyítva, és mindössze kétötöde volt az 1946 évinek, amely mozilátogatottság terén a csúcspontnak tekintendő. De a belépőjegyek árának állandó emelkedése következtében az 1956 évi bevétel, a látogatottság csökkenése ellenére, meghaladta az 1950. évit. Csak 1957-ben következett be, hogy a jegyárak emelése többé nem tudja kiegyenlíteni a látogatottság csökkenése következtében előállott veszteséget. E tény érdekes mellékhatásai voltak RANK "nemzetközi" filmjei, amelyek rendszerint francia és német filmszallagoktól függetek, és amelyeket nemzetközi piacra szántak, mint a MIRACLE IN SOHO /CSODA SOHÓBAN/, THE ONE THAT GOT AWAY /AKI ELMENT/, MANUELA, WHIRLPOOL /ÖRVÉNY/, THE VALIANT /A HŐS/, és azok a csodálatos francia dákák, akik felbukkannak az angol vigjátékfilmekben.

Amikor az angol középosztály ellen irányuló proletár fenyegetésről beszélünk, fontos hogy néhány megkülönböztetést tegyünk. Az angol szociális szerkezet finom valami, és az alacsonyabb néposztályok polgárosodása bizonyos értelemben már megtörtént. Magatartásukat a filmen néhány típusfilm mutatja, mint Ted WILLIS: WOMAN IN A DRESSING GOWN /ASSZONY HÁLÓKÜNTÖSSEN/, NO TREES IN THE STREET /FÁTLAN UTCA/, FLAME IN THE STREETS /LÁNGOLÓ UTCÁK/, és az író televízió-sorozata, a DICKSON OF DOCK GREEN /DICKSON A ZÖLD DOKKBAN/. A filmben a polgári nézetek elleni fenyegetés a proletáriátus nyersebb rétegei felől nyilvánul meg komolyabb formában, és a fősapás a vigjátékfilmekben mutatkozik. A korszak korábbi felének vigjátékai közül kiemelkedik a PUNCH: kényelmes elfogadása a megáporodott középosztályi értékeknek, amely kigunyolja az apróbb bosszantásokat, de alapjában véve ártalmatlan. Henry KORNÉLIUS és a GENEVIEVE áthágta ezeket a hagyományokat és Betty BOX sorozata, a DOCTOR IN THE HOUSE /DOKTOR A HÁZBAN/ folytatta az irányt: kockázat, de a lehető legkedvesebb módon.

Félelem a szenvedélyektől, szexuális féltékenység, - mind fontos arcuatai a polgári erkölcsösségnek és a proletáriátus fenyegetésének nagyobbik fele ezek felé irányul. Ennek a középosztálybeli, szenvedélyekkel teli eseménynek legtükrözősebb példája minden valószínűség szerint a BRIEF ENCOUN-

TER /RÖVID TALÁLKOZÁS/, egy, az alsó középosztályban és a középosztályban szövődő szerelmi ügy, amelyben "nem történik semmi". Ennek a WILCOCKS-NEAGLE hagyományának az asszonyai éppen olyan szenvedélytelenek és nemékküllek, akár csak Sophia LOREN, akir Carol REED rendezett ilyenre, a THE KEY-ben /A KULCS/. De SOPHIA kivétel volt; a kontinens asszonyai általában véve azt a nőt személyesítik meg, aki a középosztálybeli angol szexuális eszményképe, és az angol filmvállalkozók fáradságot nem kímélve importálnak női film-sztárokat a kontinensről, szexuális szerepek eljátszására.

Az utóbbi néhány évben mindez nagymértékben megváltozott, és az ugynevezett realista produkciókban az új szexuális őszinteség már sokkal kifejezettebb. A ROOM AT THE TOP /HELY A TETŐN/, SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING /SZOMBAT ESTE, VASÁRNAP REGGEL/, ONLY TWO CAN PLAY /CSAK KETTŐN JÁTSZHATJÁK/ realista komédia, amelynek a témája véletlenül megegyezik a HELY A TETŐN-ével, a KIND OF LOVING /IGY IS LEHET SZERETNI/; ezek közül mindegyik őszintébb, mint elődei, és azoktól a mozgási energia egy fajtájában különbözik, és a nemiséget olyan módon juttatja kifejezésre, amely négy évvel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna. Érdekes elhajlás ettől a nyíltságtól néhány film, amelyek a homoszexualitást vitték vászonra /DEARDEN és RELPH: VICTIM-je, /ALDOZAT/ és az Oscar Wilde-film/, de ugyanakkor az irányt néha túlhatják a szenzációhajhász szándékok, mint ahogy az Raymond STROSS produkcióiban /THE FLESH IS WEAK - GYENGE AZ EMBER; A QUESTION OF ADULTERY - EGY HÁZASSÁGTÖRÉS TÖRTÉNETE/ vagy a nudista filmekben történt. Mindenek ellenére mint a későbbiekben látni fogjuk, a középosztály erkölcsiége még nem teljesen a múlté. Mert bár meg lehet, hogy sok film foglalkozik meg nem engedett és szokatlan szexuális vonatkozásokkal, konklúziójában mindegyik rákényszerül, hogy alkalmazkodjék a konvencionális, kialakult normákhoz. Mert hiába áll közel Peter SELLERS, hogy házasságtörésbe keveredjék a helyi pénzember feleségével, az ONLY TWO CAN PLAY-ben, a végén mégis csak a mozgókönyvtár és a családügy mellett dönt; mindez azért, mert a női magazinok erkölcsiége még nem hagyott el végleg bennünket.

A munkásosztály részéről megnyilvánuló fenyegetés a középosztály tiszteletreméltóságának hagyományos fenntartóit és képüket is veszélyezteti, valahogy a barátságos "kapd rajta, de ne nagyon" módon. A csökkönyösség, amely amerikai rendezők, mint LOSEY és ENFIELD filmjei révén tért vissza az angol mozikba, annak a csökkönyös és hajthatatlan folyamatnak az újra felbukkanása, amely a háború utáni korszakban, 1950-ig volt egyeduralgoló. És ezzel a "barátságos zsaru" képeinek arcvonásai kezdtek szétfeszteni. Az olyan filmekben, mint a BLIND DATE /VAK IDŐ/ vagy TIGER BAY /A TIGRIS-ÖBÖL/, a rendőrszerint goromba és barátságtalan és valami miatt mindig dühös. A TIGER BAY-ban például rokonszenvünkkel a gyilkos oldalán állunk és a lányén, aki a barátja, mint Millsén, aki szaglásszik utána. De még ha így áll is a dolog, bármennyire is kevésbé rokonszenves számunkra az új etilusu ember, aki a törvényt megszemélyesíti, bármennyire kevésbé rokonszenves, mint a régi szép napokban, a felszín alatt csak nagyon kicsi a valóságos különbség.

Végeredményben a zsaru feddhetetlen, és sokkal rendesebb fickónak bizonyul, mint vártuk volna: a törvény és a jogrend mindig győzedelmeskedik. Nem kell egyebet tenni, mint összehasonlítani az angol rendőr jellemvonalait amerikai megfelelőjével, Orson WELLES rendőralakját például a TOUCH OF EVIL /A GONOSZ ÉRINTÉSE/ elborzasztó korrupciós képével, hogy lássuk a különbséget. És amikor Alexander MACKENDRICK, az angol rendező, a SWEET SMELL OF SUCCESS /A SIKER ÉDES ÍZE/-t forgatta az Egyesült Államokban, a barátságos hatóságról szóló legendának képe meglehetősen gyorsan köddé foszlott.

Ennek az új vereségnek része volt az ugynevezett Hammer Horror Wave /Kalapácsos Borzalom Hulláma/. Egy barátom, aki A.P. MAYER nyomdokait követte, egy ízben a Római Birodalom hanyatlásával és bukásával és a keresztényeknek az arénában való lemészárlásával hasonlította össze. De a barátom valószínűleg elfelejtette már, hogy a XX. század volt az, amely életre álmodta a Frankenstein nevű szörnyeteget, és hogy az ezt megelőző borzalomciklus a harmincas évek derekán eluralkodott depresszióban kelt életre. A mai borzalom valószínűleg csak abból a felszabadulásból magyarázható, amely a társadalom hierarchikus tagozódásának az eredője, a társadalomé, amelyben élünk. Mint minden irányzat az angol filmgyártásban, ennek is megvan a maga amerikai film-megfelelője, még pedig a szofisztikus arculatu amerikai borzalom-vigjáték, amelyet már régen számúztak az angol mozikból.

Ha az angol bobby atyai arcképe nemrégiben kissé nehegő lett is, a változás még ennél is komolyabb volt a háborús filmek terén. Az angol filmekben mindig fellelhető volt egy bizonyos elméleti pacifizmus, mint felszín alatti áramlat, mint például ASQUIT filmjeiben, THE YOUNG LOVERS /IFJU SZERETŐK/ és ORDERS TO KILL /GYILKOSSÁGI PARANCS/ vagy LEACOCK: ESCAPE /VIRTUSKODÁS/, és Anglia egyike annak a kevés számú országnak, amely gondoskodni szokott a lelkiismeretes megjegyzésről. De legújabban repedések kezdtek jelentkezni a legfelső tiszti osztály képein. Például a Mill-féle jellem, az ICE COLD IN ALEX-ben, vagy Barrow ezredes öngyilkossága, az ostoba, mindent fegyvelmező ezredesé, a TUNES OF GLORY /A GYŐZELEM HANGJAI/-ban és ellenlábasának, Sinclair ezredesnek elméleti megzavarodása, és a THE VALIANT-ban az angol kapitány, osakhogy kikényszerítse foglyaiból a szükséges információt, szadistává válik. De a legextrémebb esetek Val GUEST és Leslie NORMAN filmjeiben, a YESTER DAY'S ENEMY /TEGNAPI ELLENSÉG/ és THE LONG AND THE SHORT AND THE TALL /A HOSSZU, A RÖVID ÉS A MAGAS/, amelyek mindegyike azt tárgyalja, hogyan gyilkoltak meg angol tisztek ártatlan ellenséges foglyokat.

A két utóbb említett film természetesen csak példa az angol film 1959 óta kimondott irányzatából, amely a legnagyobb fenyegetést jelentette mindennek fölött a kényelmes középosztálybeli eszményekre, és amely a dolgozó osztályok új bizalmának a jele. Az I'M ALL RIGHT JACK /TELJESEN JÓL VAGYOK, JACK/ és a THE ANGRY SILENCE /A HARAGOS CSEND/ az 1959 és 1960 évi filmtermés két kiváló szókimondó filmje, amelyek egy sereg agyonreklámozott, de ennek ellenére nagyon népszerűtlen kísérlet után keletkeztek. Ezeket a kísér-

leteket a sajtó úgy jellemezte, hogy nemcsak a nemzetgazdaságra károsak, de ártalmasak magára a közönségre is. A BAULTINGOK rendezte I'M ALL RIGHT JACK gyakorlatilag sértett minden kritikust azzal, hogy lóhátról szólt mindenkihez, hogy csakhen anarohista magatartást vett fel a törvényes renddel szemben, hogy kigunyolta a munkaadókat, a munkásokat is, és hogy a mai élet egy sereg aspektusával szemben is hasonló magatartást tanusított. Az ANGRY SILENCE a Bryan Forbes-féle realista iskolát mutatta be, és jó indíték volt törvénytelen sztrájkokra és azoknak a munkaadóknak a kigunyolására, akik arra is képtelenek voltak, hogy egyetlen loyális munkásukat támogassák. De a film ennek ellenére mégis az évtized egyik legmegragadóbb filmje marad, mert egyedülálló módon utasította el magától azt, hogy szempontjait egyeztesse, és ezáltal hallgatósága minden rétegének tessenek, és arra sem volt hajlandó, hogy épp olyan képmutató módon bánjék a munkásokkal, mint ahogyan a FREE CINEMA filmjeiben szokásos volt. FORBES, akárcsak a BOULTINGOK, a közvélemény pulzusán tartotta az ujját, de szerencsétlenségünkre a félénk angol filmben azóta sem találkoztunk efféle bátorsággal.

Az angol értelmiséget már sokkal inkább vonzották a ROOM AT THE TOP /HELY A TETŐN/ és a LOOK BACK IN ANGER-féle filmek. De míg természetesen szó sincs arról, hogy ez a stílus valami újat jelentene az angol film terén, mégis tartalmaz néhány kívénthet, középosztálybeli konformista eszményt.

Térjünk vissza VOLFENSTEN és NATHAN fentebb közölt első idézetére, és mérjük azt össze a HELY A TETŐN témájával, amely elméletileg nem más, mint a féktelen versengés elítélése, de amely fő szócsovév, magát Joe LAMPTON-t is bírálja. A film végén, amikor a mennyegzői kocsi elindul a tető felé JOE-val és menyasszonyával, akit nem szeret, a zenei aláfestésből már tudjuk, hogy JOE-nak magának is nem kevésbé megvan a maga keresztje, és adódik a kérdés: "Lám, mi történik a törtető fiatalemberekkel, akik helyzetük fölé akarnak emelkedni", - mert JOE elvesztette azt a nőt, akit szeretett és most boldogtalanságra van ítélve. A formula ugyanaz, mint amelyeket a bűnügyi filmekből ismerünk: a hős szembeszállt a törvényes renddel /ebben az esetben társadalmi feljebbvalóival/, és közben elszakította azokat a kötelékeket, amelyek a társadalomhoz fűzték, és azokat is, amelyek megszabták helyét a világban, és most a saját maga által keltett harcban kell elbuknia. Igaz, hogy a film elítéli a féktelen versengést is, és JOE-t is, de ebben túl messzire megy, mert valójában véve nem lehet elítélni egy fiatal embert pusztán azért, mert arra törekszik, hogy jobb helyet harcoljon ki magának a világban, ha ez egyszer már a világ törvénye. Az egyetlen dolog, amelyet valaki is kérdezhet, és jogosan kérhet számon, az a társadalom, amelyben az ilyen féktelen versengés szükségszerű.

A másik realista filmre ugyanez a formula érvényes. A LOOK BACK IN ANGER végén PORTER hajlandó eládni a csatabárdot és visszavonulni a kegyetlen és barátságtalan világtól; ez a magatartás a végsőik konvencionális, sőt az még a megbékélése is középosztálybeli feleségével.

Az OK /törvény, kormányzat, munkaadó/ és a MI megkülönböztetésében és szétválasztásában, és a gyári gyötrődés ábrázolásában, amelyben a munkásnak semmiféle lehetősége nincs arra, hogy kapcsolatot teremtsen azzal, amit előállít, a SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING /SZOMBAT ESTE, VASÁRNAP REGGEL/ a valóságot elég hűen ábrázoló film volt. De itt többről volt szó, mint pusztán realizmusról, hogy fölkeltsse a munkásosztály ifjaiból álló közönség érdeklődését. A Seatontól kapott rugások minden bizonnyal számosabbak voltak annál, mint ahány rugást az átlagos ifjumunkás kapni szokott: hány átlagos fiatalembernek jut a szerenese, hogy együtt hálhasson egy férjes asszonnyal, és hogy feleségül vehessen egy vonzó ifju filmszillagot? Nem más ez, mint ügyesen kitalált és feltalált kombinációja a valóságnak és a fantáziának, amely a végén végülis konformizmusba fullad. Ahogy Pauline Kael írja, egy veséző és ingerült cikkben a FILM QUARTERLY hasábjain: "A hősnőben van szellem és életkedv, és halványan pislákol benne a gondolat, hogy az életben valahol van tréfa is és lehet, hogy történik is valami. De mit tesz ő, hogy kinyilvánítsa elégedetlenségét? Kenyérgalacsinokat dobál, viszonya van egy férjes asszonnyal, és kinyilvánítja, hogy semmi szándéka olyannak lenni, mint a szülei voltak. Főlszed egy rendes, csinos, porcelánbaba menyasszonyt, és hirtelen lendülettel oly magasra emeli, hogy alig bírja felérni annak szellemét. A nő belegabalyodik ebbe a gigantikus fegyvertelepbe, amelyet modern ipari életnek nevezünk, és vágyódva tekint előre, a háztartás bűvészének barátságos bozótjai felé, mert számára ez az igazi élet. "Miért dobod el mindig a dolgokat?" kérdezi tőle a nő kimérten. A film édesen és boldogan végződik, de ugyan micsoda jövője lehet a hősnőnek, amikor kigyullad a villany, ha nem az, hogy belezuhan szüleinek büzlő ostobaságába, részegen fetreng, veszkezik a feleségével, és lemond arról, hogy kis ifjumunkás porontyokat hozzon a világra?"

A konformizmus végig vonul az egész filmen. REISZ rendezése részletes és klinikai jellegű, és igyekezete, hogy elkerülje a bonyodalmat, összeoldvadása a film hősével már abból is kitűnik, hogy egyszerűen kerül a rituálisan szembeötlő szinpadot és szinte szüntelenül távolról fényképez. Ennek következtében a néző elszakad a pergő cselekménytől és végig mint néző szemléli, mi történik a vásznon. Ez az elkülönülés megintcsak a középosztály magatartása, és aki végignézte a filmet, az az érzése, hogy entomológiai vizsgálaton vett részt: a bogarakkal, a nagyítóüvegen át nézzük őket, rendben is van minden, feltéve, hogy nem másznak túl közel. A SATURDAY NIGHT azt az érzést kelti a középosztálybeli értelmiségben, hogy rokonszenven, sőt azonososságban éljen a világgal, anélkül viszont, hogy teljesen "degradálódnék".

A makacs ajku hős utyái alakjától Porterig és Seatonig hosszúnak látszik az út. De a mélyben rejtőző középosztályi pszichológia mindkettőben ugyanaz marad. Amint egyszer szembeszálltak a dolgok rendjével, a realista film hősének, legyen az Lampton, Porter, Seaton vagy Brown a KIND LOVING-ból, végeredményben vagy meg kell alkudniok, vagy alkalmazkodniok kell, vagy pedig, mint Lampton esetében, el kell szenvedniök magatartásuk következményeit.

Az angol filmkritikának minden kultikus jellege ellenére még fel kell fedeznie az angol filmet. A kritika szüntelenül unatkozik az angol produkciókon és minduntalan utakat és módokat keres, kutat, hogy megreformálhassa azt. Az 50-es évek közepén csak a hírneve mentette meg az angol filmet, és minden bizonnyal valami hasonló játszott közre abban, hogy a "Group 3" megmenekült attól, hogy felforgassa hármass tagozódású keverékét; A Szabad Film mozgalom, amelyet ideológiailag a SIGHT AND SOUND, pénzügyileg pedig néha a British Film Institute Experimental Film Fund /Angol Filmintézet Kísérleti Filmalapja/ támogat, a gyakorlatban nem sokkal jelent többet, mint amit reményteljesen úgy irtak le, hogy: "népdokumentáció". Középosztályi háttérrel a háta mögött a Szabad Film szerencsétlenségére arra törekedett, hogy idealizálja a "népet", mintsem hogy megértse. Világos dolog, hogy az olyan főrendező, mint Tony RICHARDSON, az olasz neorealista befolyása alatt álltak, de amikor játékfilmeket kezdtek csinálni, nyilvánvalóvá vált, hogy nem annyira a realizmus tette naggyá az olasz filmeket, mint inkább a költészet, az ötletek, a művészet és más efféle tulajdonságok, amelyek az angol filmekből hiányoztak.

Mostanára viszont mindez már a múlté, mert az A KIND OF LOVINGhoz fűzött megjegyzésekből ítélve, a kritikusok torkig vannak a realizmussal, és arra készülődnek, hogy továbbmenjenek. És ismét arra törekszenek, hogy "megreformálják" az angol filmet, mégpedig oly formán, hogy átvegyenek stílusokat a kontinensről. Dylis POWELL szerint "... amire szükségünk van, valójában véve az egyfajta mánia: egy-két rajongó, aki kész arra, hogy szakítson az elöregedett és mégis folytatódó kényszerképzetekkel, és hogy örömmel tegye azt, másfelől egy olyan filmkészítő, amely kész arra, hogy támogassa őket".

Az angol filmek lehetnek illetékesek, lehetnek szórakoztatók - és általában lehetnek jók, de a kritikusok, a legújabb kulturális divatokhoz tapadó kényszerképzetek miatt ezt elmulasztották észrevenni. Meglehet, hogy védekező magatartásuk abból a tényből ered, hogy bár az érdeklődés növekvőben van, a filmeknek mégsem sikerült magukhoz vonzaniuk az angol értelmiség többségét. Jelentős dolog, hogy ha valaki arra határozza el magát, hogy jól nevelt angolokat szórakoztasson, az elismert művészi formákhoz fordul: SHAKESPEARE-hez, még gyakrabban a megfilmesített baletthez és operához, a HATTYUK TÁVÁHOZ és a RÓZSA LOVÁHOZ.

Az angol filmet lehetetlen felmérni értékeiben, ha csak valaki meg nem érti, hogy az angol film végeredményben kereskedelmi célokra készült és hogy az ipar számára ez a szó, hogy "művészet", még ma is nehezen érthető. Még sem próbálom azt sugallani, hogy az adott kereskedelmi kereteken belül nem lehet jó filmet csinálni, de ez rendszerint nem omlja egy olyan iparnak, amely "nagy dolgokra" törekszik. A cinikusok véleménye ellenére tény, hogyha valaki nem sajnálja a fáradságot, hogy közelről vizsgálja meg az angol filmgyártás szövevényét, ott nagy tartalékokat találhat, már ami a rendezői tehetséget illeti. Már most a próbák nem az, hogy azt kérdezzük: "Nagy és

értékes film-e ez?", hanem, hogy: "Unatkozom?" és "Szórakozom?", és ha a válaszok ezekre a kérdésekre "nem" és "igen", készpénznek veheted, hogy a film, amelyet nézel, céljait tekintve sikeresnek mondható. És ha az a valaki tisztességes önmaga iránt, az tudni fogja, hogy az nem is olyan szokatlan kísérlet.

A háború után Nagy-Britanniának csillagmilliárdnyi reménye volt, amelyek legtöbbjét mellőzték vagy elfelejtették, vagy pedig az történt velük, hogy bekerültek a nemzetközi körforgásba. Carol REED, LAUNDER és GILLIAT, Pat JACKSON közül mindegyik kisiklott vagy így, vagy úgy, és Thorold DICKINSON sem készített játékfilmet 1954 óta. Robert HAMER /KIND HEARDS AND CROWNETS FATHER BROW és SCHOOL FOR SCOUNDRES - GAZEMBEREK ISKOLÁJA, 1960/ eltűnt, bár jó tudni, hogy Alexander MACKENDRICK /WHISKY GALORE-TÖMÉNYTELEN WHISKY; THE MAGGIE-MANCIKA; THE LADYKILLERS-ASSZONYULÓK/ nemrég visszatért a rendezéshez, ASQUITH és LEAN pedig még ma is fut.

Más tehetséges rendezőkön gyakran tuladott a vállalat: Seth HOLT /A TASTE OF FEAR - EGY CSIPETNYI FÉLELEM/, Joseph LOSEY /TIME WITHOUT PITY - KÖNYÖRTÉLEN IDŐ; BLIND DATE - VAK IDŐ/ és Michael POWELL, akinek nemrég készített filmjét a PEEPING TOM-ot /KUKUCSKÁLÓ TAMÁS/-t a kritikusok legtöbbje levágta és szadistának minősítette, bár technikailag kitűnően sikerült. Peter SELLERS, a TOPAZE rendezésével sikerülten fogta meg a francia hangulatot, akárcsak John GUILLERMIN a WALTZ OF THE TOREADORS /TÖREÁDOROK KERINGŐJE/-ban; ő különben egyike a mindig sikeresnek mondható angol rendezőknek. Wal GUEST a legutóbbi időkből hihetetlen mértékben fejlődött és néha egészen kiváló filmeket készít: YESTERDAY'S ENEMY /TEGNAPI ELLENSÉG/, EXPRESSO BONGO /BONGO ESZPRESSZO/, THE DAY THE EARTH CAUGHT FIRE /A NAP, AMELYEN MEGGYULLADT A FÖLD/. Az utóbbi, különösképpen nemcsak hogy emlékeztet az ON THE BEACH /A TENGERPARTON/-re, de annál jobb és gazdagabb képzelő erővel rendezett, bár a kritikusok babérját KRAMER filmje vitte el /AZ UTOLSÓ PART/.

A kritikusok figyelme ujabban a brit realista hullám felé fordul, bár annak a zöme még csak ezután jön. Az a tény, hogy a korunkbeli élettel közvetlenebbül foglalkozó filmek készülében vannak, magában véve már azért is üdvözlendő, mert megmutatja a pszichológiai alsóáramlatokat is. Az angol filmekben, mint egészben, talán az a legnagyobb eredmény, hogy kidolgozhatna egy bizonyos fajta film-tájékozást, amelyre már láttunk egy korai példát a fentebb említett A NAP, AMELYEN MEGGYULLADT A FÖLD című filmben; ez a film szintézise egy nem reális tudományos fikciónak /tézis/ és egy realiztikus jellemzésnek /antitézis/.

Meglehetősen gyakori panasz, hogy új tehetségek nehezen tudnak bekapcsolódni a filmiparba, és hogy jó /értsd: "jobb"/ rendezők feltűnése nem valószínű. De az ember mégis megállhat egy pillanatra, hogy mérlegelje a dolgokat és a csúdbe ment tehetségeket, mert a legutóbbi időig jó forgatókönyvek hiányában mintegy tízezer font folyt el az angol filmipar kísérleti alapjának pénztárából. Az angol filmek manapság valószínűleg jobbak, mint bármikor az évtized során. Az egyszerű mozilátogató is válogatósabb és az

angol filmek itthon is, külföldön is egyre népszerűbbek. Több bátorítással és értékeléssel ezek a filmek még jobbak is lehetnének, bár meglehetősen kevés segítségben van részük az értelmiségi sajtó részéről. Az is meglehet viszont, hogy nem is annyira kevesebb kritikai közönyre, mint több rendezői tehetségre van szükség. /FILMS AND FILMING 1962. szeptember/

x

x x

George FENIN:

AMERIKA ÉVTIZEDE

Humphrey BOGART, Ronald COLMAN, Gary COOPER, Clark GABLE és sokan mások ebben az évtizedben tűntek el Brűkre, és nem sok Marlon BRANDOT, Rod STEIGERT és Paul NEWMANT látni, akik helyettesíthetnék őket.

A harmincas években az amerikai valóságérzés és realizmus életerű, amelyek a Jazz Korbán és a Nagy Depresszió Korában világhírűek lettek, gazdag mintázású szőnyegen dolgozhattak. A Jazz Kor elveszett nemzedéke, a Wall Street összeomlásának szenvedő alanyai, az emberi lények, akik harcoltak és meghaltak az USA-ban, olyan filmekben kerültek vászonra, mint a THE GRAPES OF WRATH /ÉRIK A GYÜMÖLCS/, THE CROWD /A TÖMEG/, OUR DAILY BREAD /MINDENNAPI KENYERÜNK/, I WAS A FUGITIVE FROM THE CHAIN GANG /A LÁNC GANGBÓL MENEKÜLTÉM /SCARFACE /SEBHELYES ARC/, UNDERWORD /ALVILÁG/, FURY /TEBOLY/, THEY WON'T FORGET /AKIK NEM FELEJTENEK/, THE BLACK LEGION /A FEKETE LÉGIÓ/, és a film többi nagy emlékezetes dokumentuma.

A korai negyvenes évek melodramái és propaganda filmjei után, a második világháború végén, az amerikai filmgyártás egy sereg emlitésreméltó filmmel lépett be az ötvenes évekbe; ezek a filmek már jobban ragaszkodtak az új idők szelleméhez és aggodalmához, és bennük az amerikai problémák számos arculatát teljes hűséggel ábrázolták. ROBSON és WERKER a néger tragédiáját tünték vászonra a HOME OF THE BRAVE /A BÁTRAK HAZÁJA/-ban és a LOST BOUNDARIES-ben /ELSÜLLYEDT HATÁROK/, DMYTRYK és KAZAN a zsidóellenes eldítéletek ellen vette fel a harcot a TILL THE END OF TIME-ben /AZ IDŐK VÉGEZETÉIG/ és a GENTLEMAN'S AGREEMENT-ben /URI EMBEREK EGYESSÉGE/, DAVES restaurálta a "gonosz amerikai indiánról" készült régi festményt, a BROKEN ARROW-ban /TÖRT NYIL/, WELLMANN, WYLER, MILESTONE és ZINNEMANN a háborút vitte színre a STORY OF GIJOE-ban /GIJÓE TÖRTÉNETE/, THE BEST YEARS OF OUR LIVES /ÉLETÜNK LEGSZEBB ÉVEI/-ben a WALK IN THE SUN-ban /SÉTA A NAPBAN/ és a THE MEN-ben /AZ EMBER/.

De ezeket az irányzatokat és más áramlatokat is olyan politikai és gazdasági tényezők szakították meg, amelyek nagyon mélyen rajta hagyták a maguk bélyegét az utolsó évtized amerikai filmjein. A nemrég elhalálozott fiatal visconsini szenátor, Joseph MACCARTHY által a politikai arénában teremtett kényszerhelyzet, a tevékenység körül keletkezett ellentmondások és polémiák, valamint a jobboldali politikai szervezetek eszeveszett kirohaná-

sai, Alger HIS, Klaus FUCHS és Judith COPLON híres esetei, az elképesztő hisztériás hangulat, bosszorkányüldözés, feketelistára tevés és a polgári és szabadságjogok megsértése túl ismeretes ahhoz, hogy itt részletezzük. Elég annyit mondani, hogy Hollywood, amelyet még 1947-ben, a Tizek Tárgyalásán helyeztek vád alá, most szembeszállt a fanatikusokkal és ezzel elérte, hogy a játék, a rendezés és a szcenáriumírás területén tucatnyi első osztályú tehetség különítette el magát a filmgyártás Mekkájától. Ezeknek a fekete listára helyezett energiáknak az elvesztése a filmiparban azt jelentette, hogy sok film minőségében észrevehetővé vált a határozott hanyatlás kezdete. Sőt, mi több, a beletörődés súlyos árnyéka terült szét egész Hollywood fölött, és ezek a szavak: "szociális, emberi téma" rendkívül gyanussá, veszélyessé radikálissá, sőt, felforgató értelművé váltak.

Közben egy meglehetősen hatalmas gazdasági tényező jelentkezett fokozatosan és ezzel még bonyolultabbá tette a filmipar amugy is lázas állapotát. A mozik látogatottsága csökkenni kezdett. 1956-ban még heti 90 millió látogatója volt a filmszínházaknak, és ez a szám 1956-ban 46 millióra, 1961-ben pedig 42 millióra csökkent. Az egész országban több ezer filmszínház zárta be kapuit, köztük a világhírű Roxy New Yorkban, és nőtt az igény a kis, intim hangulatú filmszínházak iránt. Mialatt Amerika fantasztikus gazdaságban élt, mialatt az USA lakossága szüntelenül növekedett, mialatt amerikai állampolgárok százmillió dollárokat költöttek szórakozásra, kulturális felhalmozásra és különböző hobby-kra, egyedül a filmipar jellemezte a profitok állandó és szüntelenül visszatérő elvesztése.

A televízió megjelenése, és a félelmetes verseny, amelyet a televízió jelentett, valóságos pánikba sodorta a filmipart. Ebben a légkörben, amely az OFFENBACH operettjeiben uralkodó légkörre hasonlít, elhatározták, hogy újabb trükköket eszelnek ki, hogy visszacsalogassák a tömegeket a barátságos mozikba, vagyis arra a helyre, amely a filmesászárok szerint BAUDELAIRET idézve csupa rend és szépség, fényűzés és nyugalom és érzékiség.

A Szélesvásznú Film kora 1932. szeptember 30-án kezdődött meg New York City-ben a Broadway-en. A film címe: THIS IS CINERAMA /EZ A CINERAMA/.

Az új technikai eljárás, amelyet Fred WALLER vezetett be, kedvező fogadtatásra talált a kritikusok között, valósággal elkábitotta a tömegeket, és a fellegekig emelte a Cinerama Productions társaság részvényeit: a tőzsdén 10 centről 6 dollárra emelkedtek a részvények. Hollywood kétségbeesetten keresett ellenszert és már hajlott arra, hogy a B-játékfilmek gyártását abbahagyva, gigantikus offenzívába kezd és rátér technicolor drámák, musicalok és vígjátékok gyártására. Három dimenziós filmmegoldások kerültek ismét forgalomba, de a BWANA DEVILLEL /AZ ÖRDÖGI BWANA/ tett fájdalmas kísérlet és HOUSE OF WAX /PANOPTIKUM/ című rémdráma siralmas vége arra kényszerítette őket, hogy a szélesvásznú film irányába végezzenek kutatásokat. A cinerama, amely a panorámára helyezte a hangsúlyt, nem felelhetett meg egy olyan ipar érdekeinek, amelynek a célja az érzékiség és az erőszak újra nyeregbe segítése volt. Spyros SKOURAS cinemascopeja mentette meg a helyzetet.

A cinemascope a szegényember cinerámája; erről az eljárásról Fritz LANG ritka bevallomásaiban egy pillanatában azt mondotta nekem, hogy a legjobb módszer ha kígyót vagy temetési menetet akarunk ábrázolni. Aztán ott volt egy sereg más rendszer: a Vistavision, a Todd-Ao, a Paravision, a Superscope, a Magnarama, a Polirama, a Visadrama, a Cine-Miracle...

A stúdiók nagy takarékosági programba kezdtek. Segítették azt az irányzatot, amely tengerentúl készített filmeket, és így hasznot húzott az USA szövetségi adórendszerének egy hiányosságából, mert annak értelmében egy társaság vagy egy filmcéllag, ha külföldön dolgozik, sokkal kisebb adót fizet az államoknak alóban. Eladtak a televíziónak egy nagy sereg, még 1948 előtt készült filmet a hazai TV-stúdiók ellátására, hogy az amerikai nézők millióinak legyen mivel szórakozniuk.

Ebben az évtizedben azonban az ilyen fajta panacék már nem voltak megfelelőek, és szükségessé vált, hogy Hollywood elavult szerkezetét újjászervezzék. Vége volt annak a kornak, amikor a stúdióban a ravasz és zsarnoki főnök volt az ur. COHN halála a Columbia Pictures-nél, Louis B. MAYER kiakolbólitása és Dore SEHARRY lemondása az MGM-nél, Darryl F. ZANUCK megváltása a Fox-tól, YATES huzavonái a Republic részvényeivel, az RKO dicstelen vége, az UNIVERSAL-stúdió eladása az MCA-nak, a korábbi, hatalmas trükk-ügynökségnek, amely most egyike azoknak a vezető cégeknek, amelyek a TV számára készítenek filmeket, csak néhány példa a rettenetes földrengésről. A sztárrendszer lelke megtört; manapság egy filmszínésznek már nincs is rendes szerződése, mint a múltban és nem vár arra, hogy a stúdió mondja meg neki, mit tegyen. A filmszínész ma befekteti pénzét egy független vállalkozásba, és így üzletemberré válik, és azonkívül hogy színész, gyakran filmvállalkozó is, sőt egyre gyakrabban rendező is. És a filmszínészek fölött eljár az idő. A nagy, "klasszikusan elismert" filmsztárok, mint Cary GRANT, James STEWART és Jimmy CAGNEY hosszú karrierjük végefelé közelednek. Humphery BOGART, Ronald COLMAN, Gary COOPER, Clark GABLE és sokan mások ebben az évtizedben tűntek el örökre, és nem sok Marlon BRANDOT, Rod STEIGERT és Paul HENREMAN látni, akik helyettesíthetnék őket. A helyzet még sokkal tragikusabb, ha olyan filmszínésznőkre gondolunk, mint egy Bette DAVIS, egy Joan CRAWFORD, egy Claudette COLBERT, és látjuk a hanyatlás végleges folyamát.

A filmipar nagy fontosságot tulajdonított a független vállalkozóknak, aki egyszerűen kibérelt egy stúdiót, és akit részlegesen finanszírozott egy nagy társaság, de aki egymaga volt felelős a story-ért, a rendezőért, és a kivitelért. Mi több, Hollywoodban ma a munkák többségét a TV-nek dolgozó szakemberek és művészek végzik el. Az a rendszer, amely a 30-as és 40-es években uralkodott: egysíki stúdió-szervezet, amelyet egy ember irányít, véglegesen a múlté. Az irányzat ma az, hogy néhány nagyon költséges filmre összpontosítanak minden energiát, abban gigantikus legyen a mozgás és a szín. A Metro-Goldwyn-Mayer nyomdokain haladva, amely a BEN-HUR újra megfilmelésének kereskedelmi hasznával menekült meg az összeomlástól, a FOX ma óriási összegeket költ a CLEOPÁTRÁRA.

Azt is fel kell jegyezni azonban, hogy Hollywood ma már nem a központja a világ filmgyártásának, mint volt a múltban /Róma, Párizs, Tokio után a negyedik helyen áll/. New York kezd igen veszedelmes befolyást gyakorolni az Egyesült Államok filmiparának jövőbeni kilátásaira. Néhány film, mint a SHADOWS /ÁRNYÉKOK/, PULL MY DAISY /MARGARÉTÁK/, COME BACK AFRICA /JÖJJ VISSZA AFRIKA/, WEDDINGS AND BABIES /MENNYEGZŐK ÉS CSECSEMŐK/ kritikai sikere; más filmek körül kerekedett polémia, /GUNS OF THE TREES, THE SINS OF JESUS/; egy a Bomba halálfelelmében reszkető táreadalom lemeztelenítése, mint ahogy az a THE CONNECTIONban /AZ ÖSSZEKÖTŐ/ történt, mind azt a duzzadó, életerős, tehetséges, felszabadult és tökéletesen antikommunista szellemet képviselik, amelyet néhány csoport rendező irányít; ezek a rendezők belefáradtak a hivatalos filmgyártás képmutató irányzataiba, amelyek, akárhol készültek is, hivatalos vagy független stúdióban, minduntalan a velejéig rothadt Hollywood-i rendszer kifacsart és közönséges értékeinek a szócsovei. Az új amerikai film kényszerhelyzete reményt teremt arra, hogy kiragadják a kátyúból az amerikai filmgyártás beleragadt szekerét; hogy Frank Lloyd WRIGHT szavát idézzük, "tökéletesen ki kell irtani, hogy erőre kaphasson egy új fajta művészet virága".

Egy másik igen fontos vonása az USA filmipara helyzetéről festett képnek, hogy New Yorkban és általában az egész országban óriási mértékben megnövekedett a színházak száma. Elég gyakran megtörténik, hogy ezekben a színházakban jó amerikai filmeket /figyelem, Hollywoodban készültek! /játszanak, és ezzel igazolják az ilyen fajta színházak növekvő létjogosultságát. New York, amely bemutatta Amerika népének az olasz neorealizmus mesterműveit; amely "felfedezte Ingmar BERGMANT, és Satyajit RAYt, "a haragos" angol filmrendezőket, az új lengyel és orosz energiákat, most azon fáradozik, hogy felmagasztalja a TWO WOMEN /KÉT ASSZONY/, ROCCO AND HIS BROTHERS /ROCCO ÉS FIVÉREI/, SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING /SZOMBAT ESTÉTŐL VASÁRNAP REGGELIG/, a SUMMER TO REMEMBER /EGY EMLÉKEZETES NYÁR/ és még az argentin rendező, Torre NILSON munkáit is. Állhatatosan növekszik a klasszikus filmek értékelése, és nem kevesebb mint egy tucat színház szüntelenül régi filmeket játszik, és ezeknek hihetetlen sikerük van. Azok között a színházak között, amelyek a filmkultúra e harcának első vonalában állnak, van a The New Yorker, amelyet Daniel TALBOT, a filmtörténész vezet, a The Charles Theatre, amelyet STEIN és LANGSFORD igazgat, a Bleecker Street, amelynek Lionel ROGOSIN, az ON THE BOVARY /AZ ISZÁKOSOK UTCÁJA és a COME BACK AFRICA /JÖJJ VISSZA AFRIKA/ alkotója az igazgatója.

Mindez az amerikai közönség növekvő érettségének a bizonyítéka és annak, hogy az amerikai filmlátogatók vágya az, hogy olyan filmeket lássanak, amelyek az életet hitelesen ábrázolják és nem szükségszerűen vadnak, bőszennek és szürkének, mint ahogy az a 20-as és 30-as évek szociális drámaiban történt; az élet ábrázolása legyen valóságos és realiztikus, a szociális, művészi és politikai jellemvonások kifejezésének annyi szabadságával, amennyit el lehet várni egy olyan országban, ahol a demokráciát úgy kell értelmezni,

hogy az voltaképpen fegyver a haladásért folytatott harcban, nem pedig eszköz a John Birch Társaság követőinek aberrációi számára. Az emberiség hihetetlen technikai haladása az utolsó évtizedben lelki hanyatlást eredményezett, ahogy Thomas MANN, Bertrand RUSSEL és Dr. Linus PAULING megjegyezték.

A film területén, ha illő tekintetbe vesszük a különböző politikai, szociális, gazdasági és szellemi irányzatokat, amelyek a ma Amerikájában összeszövődnek, nem lehet kétség az iránt, hogy az utolsó évtized a végét jelentette Hollywoodnak és mindannak, amit Hollywood jelentett és jelentette azt is, hogy tökéletesen új szemlélettel kell nézni a filmet. Egy kezemben meg tudom számolni azokat a nevezetes filmeket, amelyek ebben a periódusban születtek. Nos, általánosan elismerik először két nyugati film kiválóságát; az első a HIGH NOON /DÉLLEN/ Fred ZINNEMANN filmje. A film valószínűleg himnusz egy ember bátorságáról, aki szembeszáll szomszédai gyáva, meghunyászkodó érzéseivel; a másik a SHANE Georges STEVENS filmje, amerikai izüreg, amelyben a régi vadnyugat férfainak és asszonyainak hősiessége végül is tullepi történeti kereteit és legendává és mitológiává magasztosul.

A szociális tartalmu drámák közül emlékezünk a THE DEFIANT ONESra /MÉGBILINCSELTÉK/, valamint a JUDGMENT AT NUREMBERG /A NÜRNBERGI PER/-re, amelyben Stanley KRAMERnek, a vállalkozó-rendezőnek sikerült kifejeznie a benne feszülő nemes és meg nem alkuó elveket emberi és filmbeli síkon egyaránt. A FRIENDLY PERSUASION /BARÁTI MEGGYŐZÉS/ - WYLER filmje, a THE HUSTLER /A ZSEBTOLVAJ/, - ROSSSEN filmje, az ON THE WATERSFRONT /A VIZFRONTON/, - KAZÁN filmje, a PATHS OF GLORY /A DICSŐSÉG ÜSVÉNYEI/, - KUBRICK filmje, mind mind a humanitás és humanizmus kiáltó üzeneteit közvetítik felénk. A musical területén, beleértve a GIGIT, vagy a LES GIRLS /A LÁNYOK/-t, is, amelyeket Hollywood lökött oda a nézőknek, egyetlen említésre érdemes van: a WEST SIDE STORY /WEST SIDE-I TÖRTÉNET/, rendezte WISE és ROBBINS; nekik sikerült mélyebbre menniük, mint ahogy a zene, dalok és tánc szokása egyvelege megengedi és színre vitte egy olyan aggasztó problémát, mély nyomot hagyó hangulatokkal, mint a Puerto Rico-iak helyzete az országban. A TWELVE ANGRY MEN /TIZENKÉT DÜHÖS EMBER/, - rendezte LUMET -, azért említésre méltó, mert elének tárja egy új stílus világos példáját és a türelmetlenség eddig elfedett arcultait leplezi le.

A vígjáték terén nem sok siker született, és az ember csak egyetlen egyet emelhet ki közülük, a SOME LIKE IT HOT /VANNAK, AKIK PORRÓN SZERETIK/, - WILDER rendezte -, bár néha surolja a szadizmus határait, és a LOVE IN THE AFTERNOON /SZERELM DÉLUTÁN/, mint illő példákat.

A történelmi elbeszélés és az ugynevezett biblikus filmek egy sereg jelöltséggel indultak, de véleményem szerint egyedül a SPARTACUS /az első része/ méltó a megörökítésre. Az óriási műterem, a látványosság, a "tízezer és még több extra dolog" reklámja, mind azt mutatja, mennyire degenerálódott a film, mennyire a Barnum-stílusú örületébe süllyedt.

Hollywood ma mindenkinek szemrehányást tesz, hogy becsapta őt és nem akar tudatára ébredni annak, hogy mindazért a káoszért, amely Amerika mai

filmiparában, filmrendszerében eluralkodik, teljes egészében ő a felelős, az ő hibája. A filmipar stúdióinak felaprózódása, az idősebb generáció kiszűrése a szakemberek és a vállalkozók közül, a sztárok kiöregedése megbontotta az egyensúlyt, és ezt nem ellensúlyozták új, dinamikus, okos sakkhúzásokkal. Az addig független vállalkozók egyre inkább függővé váltak az egyes stúdiók lehetőségeitől és inkább választják az átmeneti divathóbort követését, a jelenleg éppen divatos Tennessee WILLIAMS kiherélt, csökkent, impotens vagy ninfomániás alakjaihoz hasonló figurákat visznek színre, hogy a közönség bizonyos rétegeinek kifacsart és beteges izléséből fejjenek pénzt, ahelyett, hogy új oldaláról közelítenének a film lehetőségei felé, hogy kezdeményezzenek, mert ez kísérletezést és esetleges kockázatot jelentene. Mindez szükségszerű megkövesedést von maga után, stagnálást, helyben-topogást az alkotó filmművészet fejlődésében; ennek a jelenségnek a legnagyobb megdöbbenést kellene keltenie minden érdekelt félben, ha azt vesszük, hogy az egész világon micsoda új dinamizmussal telik meg a film. Ennek ellenére semmi sem történik a tekintetben, hogy az ügyek ilyen borzasztó állásán a legkisebb mértékben is enyhítsenek. A néhány elszigetelt erőfeszítést, mint Stanley KRAMER próbálkozásait, türelmetlenséggel és alig leplezett ellenségességgel fogadták. Hollywood jelszava ma is ez: "Szórakozás minden áron", és a filmipar abban reménykedik, hogy a TV majd busásan fizet és meghozza hasznát, amiben én erősen kételkedem. A sztár és a stúdió között ma fennálló kapcsolat a negyven évvel ezelőtti Egyesült Államokbeli munkajogi viszonyokra emlékeztet. A munkással évtizedeken keresztül úgy bántak, mint a ronggyal, nem volt nyugdíja, nem volt biztosítása, nem volt egészségügyi ellátása, és elvárták tőle, hogy 12-14 órán keresztül dolgozzék. A könyörtelen főnök kizsákmányolta. A szakszervezeti mozgalom manapság az ellenkező végletbe csapott át; a rendkívül gazdag szakszervezetek végletébe, ahol mindent agyonvédenek, s ezzel sokmindent szinte guzsbakötnek. A filmgyártás területén a sztár, akit valaha szerződés kötött és ilyen-formán a stúdió "tulajdona" volt, manapság saját szeszélyeit valószínűsíti meg, és ez magában foglalja a Storyt, a rendezőt és a színhelyet is. Az igazi hatalom ma a sztár-ügynökök kezében van, és ez súlyosan ránehezedik a produkció szüntelenül növekvő költségeire. Ez a tényező játszott közre abban, hogy mind több és több filmet készítenek a tengeren túl, ami igen komoly gondot okoz Hollywoodban a foglalkoztatás terén. Az United Artists, amely maga nem készít filmet, úgy nőtt naggyá, hogy finanszírozza a független vállalkozókat és gondoskodik filmjeik eladásáról is, mialatt a nagy stúdiók csökkentik a termelést, és alapjaikban rázkódtak meg.

Ilyen körülmények között hihetetlennek látszik, hogy a filmipar meg sem próbálja, hogy alkalmazkodjék a megváltozott időkhöz és modernizálódjék. Semmi jel nem mutatja, hogy Hollywood tanult volna a leckéből, ebből az évtizedből, amelyben elvesztette a világ filmfővárosának büszke címét. Véleményem szerint a helyzet a jövőben még tovább fog romlani, és a 60-as évek vége felé ugyanazoknak az elkeseredett erőfeszítéseknek leszünk a tanúi, hogy

a közönséget bibliai drámákkal, vaskos és közönséges komédiákkal, növekvő mennyiségű, semmitmondó "musical"-okkal igyekeznek becsalogatni a nézőtérre, tehát sok hühó lesz semmiért.

Elveszett, elkenődött az az alapvető felfogás, amely a szcenárium-írónak fontos szerepet juttatott. Hollywood egyre jobban kutat irodalmi bestsellerek után, vagy a Broadway sikerei után, hogy új vért pumpáljon kiöregedő vérkeringésébe; egyre kevesebb az eredeti tehetségű szcenárium-író, úgyhogy Budd SHUBERT legutóbb már a polgárháború előtt élt négerek helyezéséhez hasonlított az övéket.

Ezekhez még hozzájárul az a tény is, hogy a televíziósörnyeteg meg nem szűnő igénye új, és új filmek iránt, bizonyos mértékig megnyugtató hatással volt a film totumfaktumjaira. Nincs gazdasági válság, legalábbis ami a filmipar illeti, a filmmel kapcsolatban levők számára nincs; ezek az emberek mind többet és többet dolgoznak a televízió számára, és ez minden. De ami azokkal a filmekkel történik, amelyeket moziban való bemutatásra szántak, túl komoly ahhoz, hogy elbogatellizálhassuk. A nyugati parton reménytelennek látszik a helyzet, minthogy nem alakult ki energikus fiatal rendezőkből álló iskola. FORD, HITCHCOCK, WYLER, HUSTON és STEWENS régi dicsősége ma is veretlen, babérjaik megtépatatlanok. Csak ALDRICH tehetsége homályosult el és KUBRICK látszik olyannak, mintha meggyőzte volna őt a hollywoodizmus: BROOKS, és filmje, az ELMER GENTRY, amely hitelesen művészi munka, nehéz időket él.

Az ember visszatér New Yorkba és hinni kezd az új amerikai filmben, az egyedülben, amely képes arra, hogy tisztességes, új felfogást alakítson ki és új irányzatokat teremtsen az országban, a békére és a nemzetközi egyetértésre, és az emberi problémákra alapozott irányzatokat. Az új amerikai film szövetkezni fog az ifjú nemzedékekkel, szövetésévé teszi őket, és azzal a közönséggel, amely a jelen pillanatban a jó külföldi filmekre pazarolja kegyeit. Késhegyre menő küzdelem kezdődik majd, amely időbe telik, de biztosan egy sereg új és vitális tapasztalattal gazdagítja majd a filmet.

A legutolsó 10 évben az amerikai filmipar megalkotott egy filmet, Charles Spencer CHAPLIN: LIMELIGHT /RIVALDAFÉNY/-ját, és egy sereg alakatlan drámát, vígjátékot, musicalt, szerelmi és gyilkossági történetet, amelyek egyaránt próbára tették a kritikusok és a mozilátogatók türelmét.

A romlás ritmusa a jól ismert fizikai törvényt, az egyenletesen gyorsuló mozgás törvényét követte; más szóval Hollywood ma elérte a hordó fenekét, ami az új utak keresését illeti és arra törekszik, hogy visszaszerezze régi nézőit. A cineramatól a Vistavisionig a három-D eljárástól az illatosított film eljárásáig már minden trükköt, minden cigánykereket kipróbáltak, de a kórokozók megmaradtak, és ma is épp olyan virulensek, mint azelőtt. Tekintet nélkül a gazdasági, szociál-politikai és szervezeti, adminisztratív és munkaproblémáktól, Hollywood előtt egyetlen, végső megoldásra váró kérdés áll: a minőség. És filmjeinek a minősége szánalomra méltóan csuszott lejjebb és lejjebb és így kikényszerítette az utolsó ítélet profétái-

nak haragját. Régebben olyan hangok hallatszottak az Egyesült Államok Kongresszusában, amelyek azon siránkoztak, hogy az amerikai filmek egyre csak egy bizonyos fajta "amerikai álom" visszfényében képesek ábrázolni az amerikai valóságot. Erre Hollywood úgy reagál, hogy arról visít, hogy a szövetségi kormány erőszakot követ el "a kifejezés szabadságán", és könnyedén megelégedik arról, hogy nemcsak nemzetközi sikon felelős a nézőközönségének, hanem mindazoknak is, akik szilárdan hisznek a film küldetésében.

Ebben az elernyedő lelkiületű helyzetben nincs sok remény arra, hogy a nyugati parton komoly változás történjék az alapvető szerkezetben. És ismét visszatérek azokra az erőfeszítésekre és kísérletekre, amelyet az új amerikai film exponensei vívtak, akik befolyásukat és súlyukat szeretnék növelni nemzeti és nemzetközi sikon egyaránt. Szerencsétlenségükre, egyelőre megvan az osztva és alapvető céljaik tekintetében sem egységesek, ez az alapvető cél pedig az, hogy megfiatalítsanak egy elöregedett óriást.

A filmkölcsonzés és bemutatás rendszere bsrégi dogmákhoz van lehorgonyozva, és az új filmeket létrehozó áramlat nagy nehézségekkel küzd, hogy bemutathassa alkotásait. Ezenkívül a "hivatalos" kritikusok közül sokan távol tartják magukat és nem szívesen vállalnak kockázatot, inkább türelmesen foglalkoznak a Hollywood alkotta revükkel. De ez az erjedés, amely New York filmiparának felületén észlelhető, kétségtelenül valami újnak a megnyilatkozása, ez az új életképes, és rövidesen, legalábbis remélem, hogy rövidesen, megtalálja az utat és a teljes elismeréshez vezet.

Az új amerikai film helyzetét bizonyos körülmények között a Broadway-n kívüli színházzal lehet összehasonlítani, amely 7 vagy 8 évvel ezelőtt, a hivatalos Broadway-i színházak ellenségeskedései közepette kezdte meg a tevékenységét. Sok, és nehéz harc után ma ezt a színházat igazában és helyesen úgy tekintik, mint az egyedüli alkotó színházformát, amely az Egyesült Államokban létezik, és szembeállítja a legitim és hivatalos Broadway-i közönségeességgel és kereskedelmi szellemmel, amely az izetlen musicalok, bárgyu vigjátékok, és ostoba melodrámák végtelen óceánjában fulladozik.

Lehetséges persze, hogy a közeljövőben az új amerikai film képes lesz erőt avenni magán, és végül is megadja a maga hozzájárulását a filmművészet haladásához. Ma azonban még szánalmasan vergődik a kaliforniai filmipar. Ennek az iparnak nincs mondanivalója, ez az ipar tulgyakran kavart különböző arányú és erősségű viharokat, de a jelenben az jellemzi, hogy semmiféle eszménye nincs.

A maccharthizmus és nixonizmus és mások offenzívája után nem nagyon lehetséges, hogy az amerikai filmgyártás visszakényszerítse nézőit a nyakendőügynök gondolkodásmódjához, hogy a nemrég elhalálozott Gabriel PASCAL kedvenc szavával éljünk. Az új amerikai film tehetségeinek kötelességük, hogy kiemeljék a filmgyártást ebből a zsákutcából. Ahogy ma állnak a dolgok, minden alkotómunkának vége.

Mialatt az MGM a szállodáiparban csinál üzletet, míg más stúdiók könyvkiadókkal és raktárházakkal tárgyalnak, hogy konzervált "mesterdarabjaik"-at

életben tartásuk, az új amerikai film férfiai és asszonyai hisznek abban, hogy álmaikat és érzelmeiket végül is minden megalkuvás nélkül vihetik a vászonra. Ennek a gondolkodásmódnak, amely valóban egészséges, meg kell hoznia a maga gyümölcseit, mert a jelenlegi irányzat kizárólag arra törekszik, hogy hűségesen ábrázolja a neurotikus kort és annak minden bágyasztó kérdését. Ez elől a kötelesség elől nem lehet megszökni, ha nem akarunk lemondani a film igazi küldetésének ösztönzéséről. És az idő, legyünk meggyőződve róla, a legértékesebb lényeg foglalta magában. És a film területén, mint mindenben, ami az életben konstruktív jellegű, valamennyiünkhöz hamar elérkezik. /FILMS AND FILMING, 1962..okt./^x

x

x x

^x Következő számunkban folytatjuk az áttekintéseket s igyekszünk lehetőleg teljes panorámát adni a világ filmtermésének legutóbbi tíz esztendőjéről.
/Szerk./

S Z E M L R

Aldous HUXLEY:

AZ UTOLSÓ BUSZ

Életemben először most láttam és hallottam hangosfilmet.

- Kissé későn - jegyzik meg majd modern olvasóim, atyailag, némiképp lenéző mosollyal, 1929-ben járunk, ma már nincs sok új a moziban. De jobb későn, mint soha.

Jobb későn, mint soha? Ó, dehogya. Tévednek, barátaim. Ez az eset egyike azoknak, melyekben határozottan jobb soha, mint későn, sőt jobb soha mint előbb, jobb soha mint bármikor. Egyike a számos ilyen esetnek - tehetném hozzá, ugyanis minél idősebb vagyok, annál többet találok ilyennek. Valaha szörnyen szégyelltem volna, ha nem vagyok "modern". Valami krónikus nyugtalanságban éltem, hogy - ugyszólván - el ne késsem az utolsó buszt s így, akár az elmaradt vándorra, rámeleledjék a divatjamultság sivatagában, míg mások, akik fürgébbek nálam, már beszálltak, megváltották a jegyüket és elindultak a Modernség és a Kifinomultság ragyogó, de, ó istenem, egyre távolodó célpontjai felé.

Most már azonban nem szégyellem magam, nem gyötör már e rettegés. Érezhetetlenül tudom figyelni az utolsó kulturális társasbusz elindulását - a számtalan utolsó busztét, amely e pillanatban utrakél a világ metropolisaiban. Már nem igyekezem felszállni rájuk s amikor az indulás robogó zaja elcsitul, ezt suttogom magamban: hála istennek! - Manapság már egyáltalán nem akarok modern lenni. Ma már nem kívánok semmi olyat látni és cselekedni, ami feljogosítana, hogy fölényesen beavatottnak, járatosnak, nem-provinciálisnak érezzem magam; nem vágyakozom arra, hogy eljárjak azokra a helyekre, azokhoz az emberekhez, ahová egyszerűen e l k e l l menni, hacsak nem akarunk reménytelenül "kiesett", szerencsétlen flótásoknak látszani. "Légy modern" - ez a kategórikus imperatívusz az utolsó busznál tülekedők számára. Én azonban e parancs jogosságát nem ismerem el.

Ha valamit kötelességnek tartok, éppugy hajlandó vagyok elviselni akár milyen kényelmetlenséget, mint bárki más. De azt, hogy modern legyek, hogy "benn" legyek - legalábbis, ami engem illet -, nem tekintem kötelességnek. Háborítsam fel érzéseimet, unatkozzam és émélyegjek csak azért, mert másoknak ez kategórikus imperatívusz? Miért? Semmi okom erre. Így tehát egyszerűen kitérek az ugynevezett "élet" legtöbb megnyilvánulása elől, azok elől, amelyeket kortársaim oly érthetetlen igyekezettel akarnak "megnézni" - tartózkodom attól a művészettől, amelyről ők azt hiszik, hogy olyan életbevágóan fontos "lépést tartani" vele. Elmenekülök a szórakozásoktól, amelyek

élvezetében oly pazarlóan vesztegetik el pénzüket és energiájukat. Ime, ez az oka felettébb kései megismerkedésnek a hangos filmmel. Ama szilárd elhatározásomnak magyarázata pedig, hogy hacsak tehetem, sosem találkozunk újra, a most következő egyszerű elbeszélésben rejlik. Elmondom benne, hogy mit láttam és hallottam a Boulevard des Italiens-en levő bűzös teremben, oda ugyanis már bevezették a legujabb és legborzasztóbb, a valódi alkotás híján lévő, a szabványosított szórakozást szolgáló találmányt.

Amikor beléptünk a terembe, éppen egy revüszorozatot vetítettek - nem valódiakat persze, hanem a számok két dimenziós képeit, műhangokkal. Utazási film nem ment, semmi sem volt a természettudományos dolgokból, de még az oly elbűvölő hirdetőkből sem. A Hét Eseményeiből se /a polgármester felesége csatahajót avat fel; földrengés Japánban, a száz-az-egyhez lóversenyen a outsider győz; lázadók menetelnek Nicaraguában/ - tehát semmire abból, ami a legvonzóbb és sokszor az egyedüli látnivaló a mozikban; csak testetlen énekesek, amint laposan gesztikulálnak a vásznon és közben gramofon-hangokat hallatnak. Amikor bementünk, éppen valami komikus játszott, de hamarosan eltűnt, hogy helyet adjon Ez-és-ez jazz-zenekarának. Nemcsak hallottuk a rezes röhögést és a nyávogó érzelmeskedést harsány közönségességével, hanem az egyes szereplők apokaliptikus premier plánjainak sorozatát is láthattuk. A kegyes gondviselés elhomályosította látásomat. Négy méternyi távolságból már áldott tudatlanságban leledzem az átlagos emberi arckifejezés szörnyűségeit illetően. Ám a moziban nincs menekvés. Brobdignagi méretekre nagyított arányok, kétméteres mosolyok, a nyolcvan centis szemek felnyílnak és lecsukodnak, bánatot vagy elérszékenyülést, megkíváncsat vagy szeszélyességet fejezve ki. Ettől az élménytől csak a teljes vakság óvhat meg. A zenészek valósággal rántukmálták magukat - mintegy elvarázsoltan, borzalommal bámultam rájuk. Hirtelen rádöbbsentem, hogy most látok először életemben jazz-zenekart, a maga valójában. A látvány határozottan elkeserítő volt. A szereplők két ellentétes típushoz tartoztak. Voltak sötéthaju és kicsiszolt modoru ifjak, akiknek lelke a gyászosan alélt, tengeribetegszerűen hullámozó, anyamádattól, nosztalgiától, epekedő szerelmességtől és megsűrűsödött érzékiségtől csöpögő melódiákban tükröződik. Voltak tömzsi, ifju északiak is, képüket az amerikai környezet óriási sületlen zsemlékhez, vagy meztelen bébi-popsikhoz hasonlítóvá formálta. /A sokkal rokonszenvesebb indián típusú amerikai arc teljesen hiányzott a jazz-zenészeknek ebből a gyülekezetéből/. Gigantikussá nagyítva, sorban megjelentek a vásznon, mindegyikük énekelt, vagy a hangszerén játszott és arcvonásaik a zenei körülményekhez éppen illő érzelmeket fejezték ki.

A látvány, mondom, valóban irtózatos volt. Első alkalommal éreztem hálát gyöngült látásom iránt, amely a modern élet ez oldalával való megismerkedéstől mindeddig megkímélt. Ugyanakkor azt kívántam, bárcsak kissé nagyot halló is lehetnék, legalább egy ideig. Mert, ha a jó zene bűvöletével le tudja csillapítani a legvadabbul tomboló indulatot is, a rossz zene nem kevésbé varázsos hatalma a legjámorabb embert is örjüngéssel, a legderűsebb

bet is borzalommal töltheti el. Ó, ezek a mami-dalok, e szerelmi vágyakozások, e fülrepezető vigasság! Hogyan lehetséges az eredendően tiszta emberi érzelmeket ilyen nemtelenül parodizálni? Ugy éreztem magam, mint az egyszerű ember, aki bort kért és egy teli vödör moslékot kapott. És még csak nem is frisset. Avas moslékot, romlott moslékot. Mert a rothadás félreismerhetetlen büztől szaglott ez a zene. Ezek a sóvárgások Ó Mamikám és My Baby után, Dixieland és a Táj, ahol Mindig Kék az Ég után, a Beteljesedett Álmod, Nagymami és Tennessee után és Te-utánad - mind halottgyalázók voltak. Mami, aki után a fekete ifjak és a szőke zsemlék oly émyelítően epekedtek, egy darab régi gorgonzola-sajt, remegően kigurgulázott vágyaik Baby-je pedig egy meleg raktárban hónapokig tárolt birkaláb volt; Nagymami már hetek óta halott; ami pedig Dixiet, Tennessee és az Álomországot illeti, ezek a legkevésbé sem a műtrágya szagától büzlöttek.

Mikor, óráknak tetsző idő elteltével, a jazz-band befejezte szörnyű műsorát, hálatalten felsőhajtottam. Azonban korai volt a fellelegzés. A következő film cseppet se volt vigasztalóbb. Egy zsinagóga kántorjának gyermekéről szólt, aki - apjának jogos haragjára - szenvedélyesen rajongott a jazz iránt. E szenvedély, meg a kántor csizmahuzójának készíttetésére világga megy, majd az idők folyamán, hála a My Baby-nek, álmai megvalósulnak és egy revüszínházban lép fel, mint sláger-énekes. Felkerülvén vidékről a Broadwayre, alkalmat talál arra, hogy meglátogassa gyermekkorának otthonát. De a kántor nem akar tudni róla, egyáltalában nem, fiának sikere, sőt megható ékesszólása ellenére sem. - Te mindig arra tanítottál, - mondja párosszal a fiu - hogy a zene - Isten hangja. V o x J a z z i v o x D e i ; ime az igazság, új és gyönyörű! Ámde a rideg, vén Apus szíve nem hajlandó meglágyulni. Még Ó Mamikám se tudja létrehozni a kibékülést. Az énekes újból kénytelen kimenni az éjszakába, - majd az éjből a színházba megy, ahol ringó lábak erdejének közepén folytatja megszakított áldozatának bemutatását a csodálatos istennek, akinek a hangja: zene - Mr Irving BERLIN komponálásában, Mr Paul WHITEMAN zenekarának előadásában.

A dráma akkor éri el csúcspontját, amikor a kántor halálosan megbetegszik, s nem tudja templomi szolgálatát ellátni. Ó Mamikám és a Gyermekkori Barátok rábírnák a fiut, hogy énekeljen a vezeklő istentiszteleten apja helyett. Sajnos az istentisztelet ugyanabban az órában kezdődik, amikor a másik szertartás, amelyet közönségesen premiernek hívnak. Iszonyú lelki tusa tör ki - méltó egy RACINE, egy DRYDEN tollára - a szeretet és a becsület között. Az Ó Mamikám iránti érzelem a templom felé vonzza a kántorfiut, míg a My Baby iránt táplált szerelem a színház felé, ahol az utóbbi módfelett ki-elégítően szolgálja az istenséget, nemcsak hangjával, de lábaival és mosolyával is. A Becsület szintén mindkét irányban hívogatja a hőst: azt követeli, hogy szolgálja apái istenét a templomban; de azt is, hogy hódoljon választott, jazz-hangu istenének is. Néhány rendkívül ékes kitétel következik ezen a ponton. Egy tizenhetedik századbéli hős modorában a jazz-énekes kijelenti: Karrierjét még az anyja iránti tiszteletnek is elébe kell he-

lyeznie. A dilemma természete, amint látni fogjuk, megváltozott DRYDEN napjai óta. A régi drámákban a szerelmet kellett feláldozni a fájdalmas kötelességért. A modern változatban az áldozat annak az oltárán történik, akinek neve William JAMES szerint: "Szuka Istenő, a Siker". A szerelmet kell feladni a magazin-hírnév és a könyörtelen dollárhajszja érdekében. A hozzáállás változása, ha nem is a legfiatalabb generációnál, de annál, amely már letűnt, illetve letűnőben van, figyelemreméltó. A legifjabb nemzedéket ugyanis szemmel láthatóan nem érdekli a pénz és a karrier, semmi más nem, kivéve saját lelkük vizsgálatát.

Végül is dalnok rájön, hogyan maradjon meg a káposzta úgy, hogy a kecske is jóllakjék; eleget tesz Ó Mamikámnak, sőt Szegény Apusnak is, mivel énekel a templomban és másnap este mindent elsőpró sikert arat My Baby revüjének elhalasztott bemutatóján. A film zárójelenete a színházban játszódik. Ó Mamikám ott ül a zsölyge első sorban /Szegény Apus már biztonságban van, alulról szagolja az ibolyát/ és a fiu - My Baby-vel a háttérben - anyjára bugja a legémelyítőbben édeskés, a legközönségesebb mama-dalt, amelyet a sors számomra tartogatott.

A hátam borsódzott, ahogy a megafonon kiáradt a lucekos szöveg és az olajos, petyhüdt dallam. Szégyelltem, hogy ilyesmit kell hallgatnom, hogy egy vagyok azok közül, akiknek ezt be lehet adni. Mégis némi vigasztalást leltem egy gondolatban: azok az emberek, akik hagyják, hogy érzelmeik és ösztöneik annyira elfajuljanak, annyira elrothadjanak, bizony jó közel vannak a gyors pusztuláshoz, vagy pedig a radikális átalakuláshoz és megújuláshoz.

Hogy a bomlás folyamata mennyire előrehaladt, azt fényesen bizonyította a műsor következő része, annak a revüsorozatnak az eleje, amely ama borszasztó jazz-zenekarral zárult. Alighogy az Ó Mamikám és My Baby fiúja oltűnt a filmek közti sötétség ölében, a vásznon egy megtermett és klasszikus profillal rendelkező ur jelent meg bohóckosztümbe öltözve, száját elképesztően szélesre tárta és rázendített Pagliaccio híres áriájára LEONCAVALLO operájából: Ra ra ra-ra ra Tra ra-ra la la-la la. Normális körülmények között mindent elkövettem volna, hogy ne kelljen meghallgatnom ezt a bömbölést, minden déli tenorista elmaradhatatlan rutin-darabját. De a jazz-zenekar dallamaihoz, az énekes mamasóvárgásához és kedélyeskedéséhez képest LEONCAVALLO öblös vulgaritása izléesnek és őszintének, sőt szépnek, határozottan nemesnek tűnt. Igen, nemesnek; hiszen végeredményben ez a zeneszerző - bármennyire másodrangnak is született - valamiféle szerves kapcsolatban állt, az érzés és izlés hagyományai révén, azokkal, akik a Santa Maria del Fiorét, a Malatesta-székesegyházat építették, Arezzo és Padova freskóit festették, az Isteni Színjátékot és az Orlando Furiosot írták. Az ifju göndör énekesek és az ifju zsemle-arcu északi zenészek füttyeikkel és szaxofonjaikkal, a mai-epekedők; a Dixie és My Baby után nyögdecselek az emberi lét semmilyen ősiséketű megnyilvánulásával nem állnak kapcsolatban, csak a saját romlásukkal. Ez a korhadás annyira új, mint az a rendszer, amelyben ők és mi ma

élünk; annyira új, mint a kapitalizmus, mint a városiasodás és a polgár megdicsőülése. Annyira új, mint a franklinizmus és a fiatal léhűtők visszataszító erkölce és filozófiája; annyira új mint az alkotást elsőprő mechanizáció és a gondolatgyilkos, az idő agyonütését szolgáló sajtó. Annyira új, mint a TAYLOR-rendszer és a gépesített szórakoztató ipar. A mi szellemi klímánkban az őseredetű, szép életmegnyilvánulások már nem tudnak kivirágozni. A következő, vagy az azutáni nemzedék már végkép halottnak találja őket. Vajon feltámadnak-e? /1929./ /Ford.: Raab György/

x

x x

