FILM KULTÚRA

66|4

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM * MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

FILM KULTÚRA

66|4

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM · MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

1966 július - augusztus

TARTALOM

E számunk munkatársai

Barótiné Egey Klára, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Bíró Yvette, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Fábri Zoltán filmrendező
Fáy Mari, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Granasztói Pál építőművész, író
Hankiss Elemér, az Irodalomtörténeti Intézet tudományos munkatársa
Karsai Elek kandidátus, az Országos Levéltár tudományos munkatársa
Kondor Béla festőművész
Kovács András filmrendező
Nemes Károly, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Perneczky Géza művészettörténész
Sallay Gergely, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Schaár Erzsébet szobrászművész
Szabó István filmrendező
Szalay Károly irodalomtörténész, kandidátus
Szemes Mihály filmrendező
Szilágyi Gábor egyetemi hallgató
Várkonyi Zoltán filmrendező
Vilt Tibor szobrászművész
Zolnay Pál filmrendező
Zsugán István filmkritikus

Következő számaink tartalmából

Beszélgetés Gertler Viktorral
Az 1966 fesztiválsikerei
Filmtörténeti dosszié: Andrzej Wajda
Jelentés a játékfilmstúdiókból (II.)
Megkérdeztük művészeinket... (II.)
Magatartásformák és filmbeli modelljeik
Utazás a filmfantasztikum körül
A filmoktatás kísérleti évének tapasztalatai

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója
Előfizethető, illetve számonként megvásárolható a szerkesztőség címén. Előfizetési díj egy évre 42.— Ft. félévre 21.— Ft Csekkszámlaszám 171-403-70 MNB.
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97.

MŰHELY

AZ ÖNVIZSGÁLAT SZIGORÁVAL

Beszélgetés Kovács Andrással

A Hideg napok témáját és szemléletét tekintve a „nehéz filmek"-hez tartozik. Kíméletlen igazmondásával, szembesítő erejével azt az utat folytatja, amelyet a magyar film az elmúlt években a Nehéz emberek-kel, a Húsz órá-val, a Szegénylegények-kel megkezdett. Sikerét, találkozását a közönséggel úgy véljük leginkább szolgálni, ha eddigi gyakorlatunktól eltérve, a film bemutatója előtt vitatjuk meg a rendezővel a Hideg napok alkotói szándékait, művészi problémáit.

— Hogy született meg a Hideg napok? Mi vonzotta a rendezőt a témában?

— Amikor Cseres Tibor regénye megjelent a Kortárs-ban, nem olvastam el. A második világháború alatt játszódik, témaköre — gondoltam — távol áll tőlem. A Nehéz emberek-et forgattam éppen, tele voltam mai problémákkal. Csak fél év múlva vettem kezembe a regényt, inkább Cseres Tibor iránti baráti figyelmességből. Egy ültömben elolvastam, s azonnal elhatároztam: filmet csinálok belőle. Később hallottam, hogy a filmgyárban „körözték" a regényt, de nekem meg sem mutatták, azzal, hogy én annyira benne vagyok a mai témákban, úgy sem érdekel. Engem meg éppen azért ragadott meg, mert mai téma, pontosabban — mindig időszerű téma. A morális konfliktus izgatott: az egyén felelőssége és a felelősség vállalásának reális, tényleges lehetőségei. A Nehéz emberek szereplői nekifeszülnek adott lehetőségeiknek, és megpróbálják azokat kiszélesíteni... A Hideg napok figurái bizonyos értelemben „könnyű emberek": adott lehetőségeiket sem használják ki, azokkal sem élnek. Ez a probléma egyike a legkomolyabbaknak, a mi társadalmunkban is.

— Megpróbálom egy hasonlattal érzékeltetni, mire gondolok. A VIT alatt, Pesten láttam egy kínai táncjátékot. A színpadon berende-

zett díszletet jól megvilágították, de a jelenet szereplői — két vívó — úgy forgatják egymás ellen fegyverüket, mintha a színpadon sötét lenne. A szellemes ötlet azzal tette érdekessé a táncjátékot, hogy így a két szereplő nem meri kihasználni a teret, mert állandóan attól kell tartania, hogy nekimegy a kardjával a falnak. Ez a félelem akadályozza meg őket abban, hogy teljes erejüket és ügyességüket kibontakoztassák. Persze mindezt a külső szemlélő, a néző láthatta jól, aminthogy most, húsz év múltán, mi, a „nézők" már világosan látjuk, hol húzódtak a felelősség határai... De amikor az ember benne van valamiben, sokszor nem látja, vagy talán nem is nagyon akar jól látni... Ezért érzem mai, korszerű problémának a Hideg napok etikai tanulságait.

— Az nem okozott gondot, hogy Cseres regényében a szituáció szélsőséges? Nem tartott attól, hogy az eset annyira egyedi, hogy nehéz lesz elvonatkozni tőle, általánosítani?

— Amikor elolvastam a regényt, spontán hatott rám, s nem sokat fontolgattam, méricskéltem. Csak most utólag fogalmazom meg, hogy mi ragadott meg benne. Az ábrázolás realizmusa, kíméletlensége, könyörtelensége mellett talán a leginkább az, hogy a szituáció nemcsak szélsőséges, de eredeti is. Háború van ugyan, életre-halálra megy minden, de a probléma nem a „parancsra tettem", hiszen ebben a három napban Újvidéken nem voltak világos parancsok. A fővádlottak, Grassyék a per során újra és újra erre hivatkoztak, hogy ők nem adtak ki írásos parancsot megtorlásra vagy tömegmészárlásra, ők tehát nem vonhatók felelősségre. Írásbeli parancsot valóban nem adtak ki — a film egyik jelenetében erre utalunk is, amikor Grassy Tarpatakival beszél a pályaudvaron —, azonban olyan légkört teremtettek, hogy a nem gondolkodó vagy félrevezetett katonák egyértelmű parancs nélkül is azt tették, amit Grassyék akartak; nem is szólva azokról, akik nacionalista elvakultságból, faji gőgből, embertelen kegyetlenségből szívesen „túlteljesítettek".

— Ez a konfliktus érdekesebbnek tűnt számomra, mint egy parancs teljesítésének vagy megtagadásának a problémája, mert közelebb áll a modern társadalmak viszonyaihoz, ahol is formálisan soha nem tapasztalt jogai vannak az egyénnek, de a megfélemlítés, félreinformálás, befolyásolás hatalmas gépezetei olyan súllyal nehezednek az átlagemberre, hogy képtelen élni ezekkel a jogokkal. Itt nemcsak a politikáról, hanem a legelemibb hétköznapi tevékenységekről, a divatról, a szokásokról is szó van, — gondoljunk itt most az uniformizált amerikai élet ismert példáira. Az információs eszközök elterjedése, a TV, a sajtó, a reklám gyakran már gátjává válik az információnak. A fasiszta vezetők ügyesen használták fel ezeket az adottságokat, és segítségükkel az egyént tehetetlen eszközükké tették.

— Ez az oka, hogy a főszereplők nem „rossz" emberek?

— A négy főszereplő valóban nem olyan ember, aki ártani akarna másnak. Ha nem kerülnek ezek közé a körülmények közé, alighanem

békésen leélik életüket, nem történik velük semmi rendkívüli, nem kerülnek börtönbe, nem sodródnak morális vagy lelkiismereti válságba. Ráadásul főszereplőink nem is azért felelősek elsősorban, amit tettek, hanem azért, amit nem tettek. Az „ártatlanok bűnösségéről" van itt szó, hiszen az „ártatlanok" közreműködése nélkül nem lehetne végrehajtani ilyen tömegméretű gonoszságot. Mindezek alapján úgy láttam, a Hideg napokban a fasizmus újfajta ábrázolására nyílik lehetőség. A fasizmust nagyon gyakran leegyszerűsítve mutatták be, ahol a pszichológiai jellemzést többnyire az egyenruhák helyettesítették. Ez az oka, hogy sok antifasiszta filmnek nem is lehetett meg a kívánt hatása, mert a nézőnek nem volt mihez kapcsolódnia. Nem éreztették ezek a filmek, hogy a fasizmus éppen azért olyan veszélyes, mert az ember legrosszabb ösztöneit ébreszti fel, az embertelenségre, gyávaságra, harácsoló hajlamokra épít. Nem emberen kívüli, nem démonikus valami tehát, hanem emberi dolog, s ha nem vigyázunk, mint Indonézia, Vietnam és annyi más példa mutatja, ezek a módszerek újra és újra felütik a fejüket, és nincsenek meghatározott egyenruhához kötve.

— Az etikai problémákon kívül természetesen nagyon vonzottak bizonyos vizuális lehetőségek is, a kihalt, fehér, hóba burkolt város, ahol csak a járőrök cirkálnak, s ahol csupán a fekete halál jelenik meg.

— A témaválasztáskor nem gondolt arra, hogy történelmünk egyik legszégyenteljesebb eseményének felelevenítésével és könyörtelen ábrázolásával bizonyos nemzeti érzékenységet sérthet? Nem hallott olyan nehezményezést: miért kell negyed évszázad múltán saját magunknak felbolygatni ezt a nemzeti gyalázatot?

— Amikor elolvastam a regényt, nem gondoltam ezekre a nehézségekre. Az írás engem is mellbe vágott, keserves élményt jelentett ez a szembesítés, de mint minden igazság, végül is tisztázó hatással volt rám. De a filmmel nem az volt a szándékom, hogy „a" magyar népet, vagy akár a magyar hadsereget ábrázoljam — egy népről különben is csak a művek egész sora adhat teljes képet —, hanem arra törekedtem, hogy olyan embereket mutassak meg, akik történetesen magyarok ugyan, de lehetnének más nemzetiségűek is. Nincs nép, amelynek történetében ne akadnának hasonló epizódok. Engem az egyetemesebb problémák izgattak elsősorban, s csak emellett törekedtem arra, hogy a film konkrétan is hiteles legyen.

— A film eddigi vetítései során aztán — főleg idősebbek körében, akik ebben az időszakban voltak katonák, míg fiatalabbaknál a legritkább esetben — találkoztam bizonyos érzékenységgel, tartózkodással vagy éppen idegenkedéssel. Az illetők, talán éppen a még túlságosan eleven élmények hatására, nem tudták elvonatkoztatni a látottakat a konkrét történelmi körülményektől, nem tudták továbbgondolni a filmben felvetett kérdéseket, s a Hideg napok-ban csak történelmi filmet láttak, amely érthetetlenül huszonöt év előtti dolgokat bolygat fel. Volt, aki attól is tartott, hogy a film megnézése után rosszabb lesz a szerbek véleménye rólunk. Erről érdemes még

pár szót szólni, mert először csak azt a választ adhattam erre az aggodalomra, hogy — ismerve több kiadványt a jugoszláv partizánharcokról — a szerbek nem ebből a filmből tudják meg, mi történt Újvidéken 1942-ben. Azóta Danilo Kis, a kiváló fiatal jugoszláv író ideadta egyik kisregényét, amelyben szó van Újvidékről is. Elmondotta, jugoszláv rendezők körében nemrég felmerült a gondolat, hogy filmre viszik ezt a tragédiát. Most a Hideg napok megnézése után úgy látja, le kell mondaniok erről a tervről; az a nyíltság, ahogy a Hideg napok beszél, feleslegessé teszi, hogy újra feldolgozzák ezt a történelmi eseményt. Nyilvánvaló, ha a Hideg napok nem készül el, az újvidéki három nap akkor is vászonra kerül, s azt hiszem, kínosabb lett volna, ha mások mondják el, amivel nekünk kellett szembenéznünk.

— Társadalmunk egyik fájdalmas gyöngesége, hogy széles rétegek romantikus ködfátyolon keresztül nézik történelmünket, különösen legutóbbi száz esztendőnk történetét, nem hajlandók a maga valóságában szemlélni. Ez a titka a hihetetlen mértékű Jókai-imádatnak. Ez nem ízlésbeli, nem irodalmi kérdés! Ez a szemlélet védtelenné teszi közvéleményünket a legkódösebb nacionalista politikai koncepciókkal szemben is, olyasmibe sodródunk, ami valódi nemzeti érdekeink ellen való. A két világháborúban való szereplésünk önmagában is eléggé fájdalmas figyelmeztetés lehet.

—Az őszinte szembesítés nem árthat a „nemzeti presztizs"-nek... Éppen ellenkezőleg, az a meggyőződésem, ha mi kíméletlenül beszélünk dolgainkról, ezzel olyan erkölcsi alapot teremtünk, amely jogossá teszi azt az igényünket, hogy problémáinkat mások is ugyanilyen tisztességesen, etikusan, elfogulatlanul tárgyalják meg, nem utolsósorban mai problémáinkat.

— Témaválasztását tehát tudatosan diktálta az a meggondolás is, hogy önmagával szembesítse a közönséget, korrigáljon téves hiedelmeket?

— Pontosan így van. Nehezen érthető például a második világháború olyan ábrázolása, hogy nálunk valamiképpen mindenki ellenállt! De ha ez tényleg így volt, hogyan történhetett meg mégis mindaz, ami megtörtént?... Tudom, az emberi alkat szerencsés vonása, hogy be tudja gyógyítani a sebeket. Lélektanilag érthető, ha az emberek addig hangoztatják, amíg maguk is átélik, hogy ők — úgy mondjam — ellenállók voltak... Nem is nevezném ezeket az embereket képmutatóknak vagy karrieristáknak. A komplexum bonyolultabb, mert ha lappangva is, de legtöbbjükben valóban volt ellenállás, tiltakozás, csak egyszerűen nem realizálódott.

— Voltak-e személyes élményei, amelyek a film cselekményéhez kapcsolódtak?

— Ebben az időben én még középiskolás voltam, Újvidéken pedig csak most, a film előkészítése idején jártam, úgyhogy közvetlen élményeim nincsenek. Azonban magam többé-kevésbé ugyanazt a szellemű nevelést kaptam iskolában és iskolán kívül, amelyet a film főszereplői, én is ugyanolyan tájékozatlanul és tudatlanul men-

Hideg napok

tem el a dolgok mellett, mint ők. Mivel személyesen nem érintettek az embertelen intézkedések, nem is éltem át akkor ezeket a tragédiákat, megaláztatásokat. De talán éppen ez az, ami mégis ösztönzőleg hatott. Hiszen hozzám hasonlóan sokan voltak még, akik hamisan éltük át a történelmet, s csak később ébredtünk a valóságra.

— Tapasztalatom szerint a nacionalizmusban, antiszemitizmusban, a faji gőgben sok az irracionális elem, azért nehéz racionális úton hatásosan tenni ellene. Egy sovinisztával szinte lehetetlen vitatkozni. Az érveket elsöpri az indulat. S az indulat olyan páncél, amit csak indulattal, szenvedéllyel, élménnyel lehet áttörni. Ezen a téren a művészetnek nagyok a lehetőségei. Mondanivalónk kíméletlenségét ezért nem akartuk feloldani. A néző pedig mindig feloldást vár, meg akar nyugodni. Az egyik néző meg is fogalmazta: miért nincs zene a filmben? Az valami feloldást adna. Azt válaszoltam: Épp azért nincs zene, hogy ne legyen feloldás.

— A szigorúság és kérlelhetetlenség a film legfőbb erénye. Ebben az összefüggésben mi a funkciója annak az alezredesnek, aki mint pozitív epizódszereplő egyedül fordul szembe az árral, és megpróbálja útját állni — bizonyos eredménnyel — a vérengzésnek.

— Az ő személye is hozzátartozik a történet teljességéhez és a történelmi igazsághoz. Történelmi tény, hogy a magyar közéletben és a tisztikarban is voltak, akik nemcsak szubjektíve nem értettek egyet a hivatalos vezetéssel, hanem tevékenyen fel is léptek ellene. Gondolok itt 1944-ben Kiss János altábornagy csoportjára, ők a rendszeren belül álltak, odatartoztak, mégis szembefordultak. De főleg morális szempontból nagy a jelentősége ennek a motívumnak. Nagyon izgatott a probléma, volt-e szembenállás Újvidéken, volt-e ennek reális lehetősége és értelme? Megnéztem a szolgálati szabályzatot is, hogy ne legyek igazságtalan. Megnéztem, volt-e lehetősége egy katonatisztnek ilyen helyzetben cselekvésre, hisz a „parancsra tettem" védekezés, immár sztereotíppá lett korunkban. Az a döbbenetes, hogy az 1932-ben, Gömbös honvédelmi minisztersége alatt kiadott szolgálati szabályzatban van egy paragrafus, amely szerint „a katona köteles megtagadni a parancsot, ha az nyilvánvalóan törvényellenes". Tehát nemcsak megtagadható, hanem „köteles" megtagadni! Itt jegyzem meg, hogy ugyanebben a szolgálati szabályzatban egy másik passzus kifejezetten megtiltja a megtorlást. Tehát az újvidéki megtorlás még az akkori szolgálati szabályzat szerint sem volt jogos és törvényes. És nem igaz, hogy a katona köteles végrehajtani bármilyen parancsot. Még a Horthy-hadseregben is megvolt a joga, hogy a szolgálati út megkerülésével felső parancsnokhoz forduljon. Az alezredes meg is tette. Az ilyesmi persze kockázatos, de nem lehetetlen! Emellett, mint említettem, Újvidéken még világos, határozott parancsok sem voltak, a mozgási lehetőség tehát nagyobb volt.

— A Nehéz emberek és a Hideg napok rokon problematikája felveti a kérdést: mit tart a filmművész és általában az alkotóművész feladatának?

— Gondolom a művészetben nagy szerepe van az egyéni adottságoknak, indulatoknak, szellemi hatásoknak, nem hiszem, hogy „általában" lehetne fogalmazni. Nagyrabecsülöm azokat, akik a könnyű műfajban dolgoznak, s akik az élet derűsebb vagy groteszkebb színeihez vonzódnak. Lehet, hogy én is megpróbálok könnyedébb hangon beszélni. Egyelőre minden ilyen tervemet elsodorják a „rázósabb" témák. Talán ez alkati adottság is. A változtatás igénye dolgozik bennem. S hozzátehetem — önzésből is. Én is szeretnék nyugodtabban, felszabadultabban élni, szeretném, ha kevesebb visszásság zavarna és bosszantana.

— A Nehéz emberek-nél és a Hideg napok-nál nemcsak maga a téma nehéz és merész, hanem újszerű és szokatlan a feldolgozás módja is. Nem lehetne könnyebben megemészthető, oldottabb sztorikat találni a súlyos mondanivaló megfilmesítéséhez?

— Illyés Gyula mondta a Nehéz emberek-ről, hogy neki nagyon tetszett a film, csak az gondolkoztatja el, miért nem jut el éppen azokhoz, akikért készült. Vagyis nem kellett volna-e könnyedébben, esetleg szatirikus formában előadni mondanivalóját? De ő maga vetette el: nem lehetett, — csak így, ebben a formában, mert valóban nagyon komoly dolgokról van szó, könnyen elbagatellizálhattuk volna. Tehát nem lehet témától, anyagtól függetlenül műfajokat választani. Ilyen „keményen" kellett megközelíteni, mert ez volt az adekvát kifejezési formája a Nehéz emberek komoly, életbevágó problémáinak.

— Érdekes az is, hogy miért beszélnek a szereplők első személyben, miért így tesznek vallomást. Ebből következik az is, hogy az emberi felelősség kérdése nem homogén módon, nem egysíkúan jelentkezik. A négy ember más-más árnyalatot, fokozatot képvisel a felelősség vállalásában, pontosabban: nem-vállalásában.

— Ez a forma adott volt, mert a regény is így íródott. El lehetett volna vetni ugyan ezt a formát, de megtartottam, sőt kizárólagossá tettem, mert az, hogy belülről, a szereplők szemszögéből bontakozik ki a kép, módot ad a nézőnek, hogy közel kerüljön az egyes figurákhoz, velük élje át az eseményeket. Ez sok nehézséget is jelentett. Nehéz volt elkerülni, hogy a figurák ne tudjanak többet, mint amit akkor tudhattak... S arra is vigyáztunk, hogy a figurák ne fejlődjenek, ne mozduljanak ki statikus állapotukból, ne jussanak el sehová. Ez is ellentmond bizonyos értelemben a hagyományos dráma szerkesztési módszereinek. A hagyományos dramaturgia megkívánja, hogy a figurák fejlődjenek. A mi történetünk a nézők katarzisát csak a film megnézése után indítja el.

— Nem félt attól, hogy ezzel az ábrázolásmóddal az egyes szereplők felmentődnek, monológjaik mentegetőzéssé válnak s önmagukat is felmentik a felelősség alól?

— Úgy gondolom, a maguk teljes szubjektivitásában is oly siváran, ijesztően állnak előttünk ezek a figurák, hogy lehetetlen felmen-

teni őket. Még Bükyt sem, akivel a tragédia megtörténik. Itt dramaturgiai húzást is alkalmaztunk, hogy mindjárt az elején világossá váljék: a feleség meghalt, a levél és üzenetvárás csupán mánia... Latinovits is így játszotta, játszhatta szerepét, így a néző nem azzal foglalkozik, megmenekült-e a feleség, vagy sem, hanem végig kívülről nézi a film főszereplőit.

— Forgatás közben nyilván felvetődött az a probléma is: nem borzasztó ilyen kegyetlen, hideg történetet forgatni, a színészekkel ezeket a nyomasztó szerepeket eljátszani?

— Furcsa módon közben nem gondoltunk erre. A rendezői instrukció a színészekhez így szólt: ti nem tartjátok magatokat bűnösöknek, nem ítélitek el magatokat. A színész, persze, amikor elolvassa a szerepét, s látja, hogy az negatív figura, már csak beidegzettségből is gonosz vagy durva igyekszik lenni. Itt viszont nem így játszottunk: ne a színész ítélje el a figurát, hanem a néző mondjon majd ítéletet róla... Engem különben mindig érdekel: mit szól a színész a szerepéhez, hogy hallatszik a szöveg, amikor először olvassa el a jelenetet? A színészek sokszor egészen más hangsúlyt adnak a szövegnek, mint várhatni, s olyan tartalmat sugallnak, amire nem is gondol a rendező. Ez a felfogás biztosította a figurák árnyaltságát is. Az önigazolás, az utólagos „átértékelés" lélektani mechanizmusában egy-egy jelentéktelen gesztus, mozzanat utólag roppant hangsúlyt kap, óriásivá nagyítódik.

— A tisztek bonyolult lélekrajza után arról is szeretnénk hallani, hogy a legénység, a „raj", Szirtes Ádám és bajtársainak szerepeltetése milyen dramaturgiai, pszichológiai problémákat vetett fel?

— Valamelyik vetítés után egy barátom bevallotta: végig azt várta, hogy ez a Szabó majd szembefordul a tisztekkel, s leszámol velük. Hiszen már az elején konfliktust érzett Szabó és Büky között, s gondolta, annak csak fokozódnia lehet... Ebben a megállapításban régi beidegződöttség tükröződik. Nevezetesen az, hogy „a nép" mindig jó. S a régi filmjeinkben majd' mindig így is volt. Veszélyes naivság ez, amely elmossa az igazi tragédiát. Ez pedig majdnem mindig a butaság, a tájékozatlanság tragédiája. Szabót is a maga primitívsége, végzetes tájékozatlansága viszi a tragédiába. A raj, Szabóék nem tudják, mit cselekszenek, tudatlanságuk tehát kiszolgáltatja őket a rossznak. Mechanikusan gyilkoltak, fontolgatás nélkül. Amikor elindultak, egyszerűen csak át akarták vészelni a „hideg napokat". De mivel önmaguknak sem tették fel a kérdést: mit szabad, mit nem szabad, az adott helyzetben maguk is gyilkosokká lettek.

— A Nehéz emberek után most a Hideg napok is jelentős új formai elemeket mutat fel. Tudatosan törekszik új műfaj kialakítására, vagy csak munka közben, alkalomszerűen keresi az új megoldásokat?

— Erről nem tudok mit mondani... Mindkét filmben az izgatott, amiről eddig itt is szó volt, s nem érdekelt, hogy lesz-e belőle be-

mutatható film vagy sem. Mindig úgy dolgoztam, ahogy az anyag megkívánta.

— A Hideg napok végső változatában például nagyobb szerepet kapott a börtön, mint az eredeti forgatókönyvben. Először ugyanis a börtönjeleneteket vettük fel, s menet közben újabb lehetőségeket ismertünk fel. Eleinte féltem a négy faltól, a börtön kevéssé tűnt vizuálisnak, de aztán kiderült, hogy ez külsőséges szempont. Újra rájöttem, amit a Nehéz emberek-nél már tapasztaltam, hogy az emberi arcot, ha élő, éppolyan sokáig el lehet nézni, mint egy tájat. A börtönjeleneteket fekete-fehér cinemascoppal vettük fel. Tévhit, hogy a cinemascope-objektív széles, nagy látószöge miatt csak tömegjelenetek vagy tájképek forgatására alkalmas. Mivel az emberi arc is „tájkép", nagyobb lehetőségek rejlenek benne, mintsem eddig gondoltuk. A börtönben stilizáltságra törekedtünk. A cella is „rendhagyó" volt. Szécsényi Ferenc, az operatőr javasolta ezt az alaprajzot, mert tagoltsága folytán kitűnően lehetett széltében-hosszában fényképezni. Hogy ez nem valósághű? Nem hiszem, hogy itt fontos lenne a naturalista hűség. Sőt, hogy a zárkafal abszurditását fokozzuk, a próbafelvételek idején ez volt a jelszó: fehéret! még fehéret! még több fehéret! Az első napi anyag után a vetítőben először kissé megszeppentünk: el lehet-e viselni ezt a végletességet? Szabad-e ennyire stilizálni? Nekünk is meg kellett szoknunk a meghökkentő képet. Az első tapasztalatok útmutatásul szolgáltak a továbbiakhoz, teljesen világossá vált, a Hideg napok-ban nem a „cselekmény" a fontos, nem az, hogy mi történt a három nap alatt, hanem az, hogy ezek az emberek most hogyan látják, ami történt.

— Voltak dramaturgiai küzdelmek is. Már a forgatókönyv írása közben úgy döntöttem, hogy például a női szereplőket nem „jelenetekben" mutatom be, hanem ami információ, azt információként közlöm úgy, hogy az elmondott szöveg azt is jellemzi, aki beszél. A szöveget a szereplők képen kívül mondják, a képen az ő asszociációikat látjuk, amelyek csak laza kapcsolatban állnak a szöveggel. Így állt elő, hogy a forgatókönyv bal oldala sokhelyen üres, a jobb oldalon pedig két oldalnyi szöveg... A színészekre építettem rögtönözve a képsorokat. Hiszen filmben a képnek és szövegnek nem kell szinkronban lennie egymással... Ezt a módszert már tudatosan alkalmaztam a Két arckép-nél, de a forgatókönyv írásánál mégsem voltam elég merész. A forgatás és a vágás alatt ebben az irányban haladtam aztán tovább.

— Továbblépést jelent-e rendezői munkásságában ez a két film? Felszabadított-e valamiféle új lehetőségeket? Természetesen mindegyik a maga módján, más utat jelölve ki?

— Jó a felszabadítás szó. Kétféle értelemben is. Azok a gondok, amelyek már évekkel a Nehéz emberek előtt foglalkoztattak, de amelyeket nem tudtam megfelelő intenzitással kifejezni, a spontán módszer segítségével a maguk teljes erejével felszínre törtek. Az új forma itt tartalmakat szabadított fel. Másrészt a kedvező légkör lehetővé tette ezek szabad végiggondolását, s ez az indulat hozzásegített bizonyos

régi hagyományoktól való elszakadásra. Megfigyelhetjük, hogy filmjeink hősei egysíkúbbak, szimplábbak, kevesebbet tudnak önmagukról, összehasonlíthatatlanul kevesebb elképzelésük van a világról, mint nekünk, akik csináljuk a filmeket...

— Mi lehet ennek az oka — saját rendezői gyakorlata alapján?

— Akár az, hogy a szereplőket eleve adott formákba gyömöszöljük, akár pedig az, hogy „hőseink" megbénulnak, mihelyt meg kell fogalmazni valamit. Ezért tapasztalhatjuk, hogy egy magánbeszélgetés rendszerint sokkal érdekesebb, mint egy interjú, vagy sok politikus ugyanazt sokkal elevenebben és okosabban mondja el egy gyűlésen, ha papír nélkül beszél, mintha leírja... A spontaneitás azért fontos, mert a megfogalmazás, a rögzítés bármilyen formája sok mindent kiszűr az élő, eleven valóságból, a világ formátlan, ám mégis együvétartozó összetettségéből. Ezért a spontán módszerek módot adnak valami kevésbé mesterséges művészet megformálására.

— Következő filmjében hogyan akarja használni ezeket a tapasztalatokat?

— Hogy mi lesz a „következő" film, az többnyire menet közben dől el, ezalatt — gondolom, nemcsak nálam — több téma vagy elképzelés versenyez, s hogy melyik jut célba, abban a véletlennek is szerepe van. Következő, vagy egyik következő filmem azt próbálja majd kutatni, mit jelent ma forradalmárnak lenni egy olyan országban, ahol a forradalmi erők vannak hatalmon. Azt az emberi magatartást, amelyet forradalminak nevezünk, s amelyet annyiszor és olyan szépen megrajzoltak a művészetben az illegalitás, a háború, a forradalmi harc körülményei között, de alig láttuk „békében", a harc másféle formái közt, bonyolultabb helyzetekben ábrázolva. Ez a kérdés nemcsak a munkásmozgalom és így a világtörténelem izgalmas mai kérdése, hanem nagyon sokunknak legszemélyesebb ügye is. Például az én nemzedékemből azoké, akik a felszabadulás után felkészületlenül csöppentünk bele, s teljes szívvel vettünk részt a politikai harcokban, s akiket talán a legsúlyosabban érintettek az ismert válságok.

— Sokfajta reagálását ismerjük ennek a nemzedéknek, a teljes összeomlástól, a cinizmustól az egykedvű vegetálásig. Engem főleg az a típus érdekel, amelyből ezek az idők sem tudták kiölni az elkötelezettséget, s akik vállalják — vagy akiknek vállalniok kell — a cselekvés felelősségét. Még nem alakult ki, milyen lesz a film formája; egy bizonyos: szeretném, ha nem veszne el az az őszinteség, bátorság és kíméletlenség, amellyel töprengéseinkben, beszélgetéseinkben, vitáinkban sokakkal együtt keressük a válaszokat kérdéseinkre. Ehhez sokban hozzájárulhatnak azok a spontán módszerek, amelyek már kezdenek polgárjogot nyerni nálunk is.

— A merész témaválasztás és a formai újítások ellenére filmjei nem úgynevezett kísérleti alkotások, tanulmányok, „kamarafilmek", hanem utat találnak a közönséghez, legalábbis annak jelentős rétegeihez, hatnak, szokatlan visszhangot keltenek. Minek tulajdonítja ezt?

— Aminek nekifogok, azt indulattal csinálom. Kategorikusan szakítottam a szakmai gyakorlatban oly mindennapos „méricskéléssel”... Hogy ezt még igen, ezt már nem... Mert hol a határ? A Nehéz emberek-et még nem is látta senki, már azt mondták rá: úgyse lehet bemutatni — a témája miatt. A Hideg napok-nál is hiába méricskéltem volna. Kár lett volna engedményt tenni azoknak, akik az egészet sem fogadják el. A méricskéléssel, óvatoskodással vész el mindig az igazi élmény, az igazi hatás... A néző ha azt látja, hogy a film méricskél, ő is ugyanezt teszi. De ha sokkot kap a moziban, megrázza a film, akkor elfeledkezik sablonjairól. S talán átél valamit a felelősség szigorúságából is...

(A beszélgetést a FILMKULTÚRA szerkesztőségében 1966. június 27-én vettük fel.)

A HIDEG NAPOK TÖRTÉNELMI DOKUMENTUMAIBÓL

„Az újvidéki hivatalos pogrom"

Ami Újvidéken 1942. január 21-e és január 24-e között történt, azt lehetetlen megérteni az előzmények, pontosabban az 1941 őszén és telén történtek ismerete nélkül. Ahogyan Bajcsy-Zsilinszky Endre nevezi 1942. február 5-i memorandumában — „Az újvidéki hivatalos katonai pogrom" — nem ötletszerű, véletlenül kirobbant valami volt: betetőzése, logikus következménye volt mindannak, ami a bácskai bevonulás után e területen történt.

Időrendi sorrendben:

Horthy-Magyarország csapatai akkor indultak meg a Délvidék elfoglalására, amikor Horvátország önállóvá lett, a királyi jugoszláv hadsereg felbomlóban volt. Komoly ellenállásra a Bácskába bevonuló magyar csapatok nem találtak, ennek ellenére minden nagyobb városban tucatjával akasztottak fel — bírói eljárás nélkül — feltételezett ellenséges elemeket, elsősorban szerbeket, zsidókat. (Ez utóbbiakra külön nagyösszegű hadisarcot rótt ki a megszálló katonai parancsnokság, és velük kapcsolatban tervbe vette — már 1941 nyarán! — megkülönböztető sárga jellel ellátott, büntető munkásszázadok felállítását.)

1941 őszén a Délvidéken a helyzet erősen megrosszabbodott. Bajcsy-Zsilinszky Endre fent említett memorandumában erről így ír: „Az állítólagos kommunista és nemzetiségi, összeesküvő jellegű szervezkedések, szabotázsok ellen létrehozzák az úgynevezett katonai rögtönítélő bíróságot, amely szomorú paródiájaként a vándorszínészetnek városról városra, faluról falura vándorolt. Nem magyar agyvelő találhatta ki ezt a nyilván csak visszahatást keltő módszert... Már 1941. november első napjaiban arra kértek engem jóravaló szerb ismerőseim, hogy próbáljak én is valamit tenni ennek az akasztási módszernek beszüntetésére, győzzem meg az illetékeseket, hogy ez nem gyógyíthatja a bajokat, hanem elmérgesíti még jobban."

A tiltakozásra egyetlen hely kínálkozott: a parlament, ahol a képviselőket védte a mentelmi jog. Bajcsy-Zsilinszky vállalkozott rá, hogy szóvá teszi a visszás délvidéki helyzetet. 1941. december 5-én tartott beszédében figyelmeztette Bárdossy miniszterelnököt: „Szeretném megkérni az igen t. miniszterelnök urat, hogy nagy gondot és nagy szeretetet áldozzon erre a magyar—délszláv kérdésre. Kérem őt, hogy tegyen félre minden más munkát és feladatot, amikor a Bácskából panaszok vagy panaszkodók érkeznek, fogadja a nagy államférfiak módján a mi államunkhoz visszatért délszlávokat, elsősorban a legjobban megpróbált szerbségnek szószólóit, és igyekezzék gyógyítani azokat a sebeket, amelyeket jórészt akaratlanul (Incze Antal: A csetnikekről mi a véleménye?) és kényszerűségből, sokszor jogos megtorlásként — ez a válaszom — ütöttünk, de viszont higgye el az igen t. miniszterelnök úr nekem, aki voltam lent Bácskában és tájékozódtam a dolgokról, hogy igenis történtek megokolatlan, szük-

ségtelen és igen káros kilengések is. Ezeket a tapasztalataimat majd más úton fogom az igen t. miniszterelnök úr elé juttatni.

Ami történt, megtörtént, azon már nem változtathatunk, de annál nagyobb gonddal és lelkiismeretességgel kell kormánynak és közigazgatásnak mindent megtennie, hogy minden téren és minden vonatkozásban az az emelkedett és emberséges szellem és igazságosztás érvényesüljön, amelyet Deák Leó, a Bács megyei főispán személyesít meg és képvisel, magyarok és szerbek részéről egyaránt elismerten. Ne engedje meg a miniszterelnök úr a tisztviselői túlbuzgalmat. Válogatott tisztviselőkkel intéztessék ezt a délvidéki közigazgatást, és kíméletlen kézzel torolják meg a törvénytelenségnek és a basáskodásnak legkisebb rezgelődéseit is. A mai általános elvadultság és a kissé már a szadizmusba hajló erőimádat korában mérhetetlen jelentőségű magyar feladat megmaradnunk magunktartásában, gondolkodásunkban, nemzetiségeinkkel való bánásmódunkban emberséges és fölényes magyaroknak (Bálint József: Hallatlan! Nem lehet szadizmusról beszélni!) s a jogi gondolkodás lassan mind bizonytalanabbá váló eszmei talaján is a történelmi magyar jogállam képviselőinek, politikában és közigazgatásban egyaránt..."

Ennyit a távolabbi előzményekről.

Ami a közvetlen előzményeket illeti: nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy 1941 november végén és decemberében a német hadsereget Rosztov és főként Moszkva előtt súlyos vereség érte, kudarcot vallott a győzelmes villámháborúra alapozott keleti hadjárat terve, a német katonai és politikai vezetésnek le kellett számolni olyan illúziókkal, hogy a Szovjetúnió ellen indított háborút gyorsan be lehet fejezni — a csatlósok különösebb igénybevétele nélkül. (A náci diplomácia 1941 júniusában azért húzódott attól, hogy Magyarország német kérésre, felszólításra lépjen a háborúba, mert nem óhajtott a hadbalépés, a német hadseregnek nyújtandó katonai támogatás fejében esetleg nehezen teljesíthető politikai, területi ígéreteket tenni.)

A moszkvai csatavesztés után gyökeresen megváltozott a helyzet: hosszú háborúra kellett számítani, ehhez szükséges volt a csatlós államok minél nagyobb erőkifejtése, — és még valami: politikailag olyan helyzetet kellett teremteni, hogy Németország, Olaszország és Japán szövetségeseinek ne legyen lehetőségük közeledésre — a másik tábor felé. Ribbentrop birodalmi külügyminiszter 1942. január 6-án azért utazott Kenderesre, Horthy kormányzóhoz, tárgyalt Budapesten Bárdossy miniszterelnökkel, hogy politikai síkon tisztázza a nagyobb magyar részvételt a keleti hadjáratban.

Ribbentropot néhány nap múlva követte Keitel, a Véderő Főparancsnokságának főnöke, hogy megkösse a megállapodást a magyar kormánnyal és vezérkarral a keleti frontra kiküldendő magyar haderő létszáma ügyében.

Érdekes, furcsa időbeli egyezések fedezhetők fel, éspedig: 1941 decemberének utolsó napjaiban híresztelések kelnek szárnyra, hogy 1942. január 6-án, a görögkeleti karácsony éjszakáján a bácskai szerb lakosság Szent Bertalan éjszakájára készül, ki akarja irtani a Tisza-

Duna szögletében az Óbecse-Zsablya-Csurog Sajkás-kerület magyar és német lakosságát.

Január 4-én Zsablyától keletre kisebb tűzharc keletkezett partizánok és csendőrök között, mely harc azzal végződött, hogy néhány csendőr elesett, a megmaradt partizánok visszavonultak a harc színhelyéről. Ez volt az alapja a Sajkás-kerületben megindított és végrehajtott „razziának", melyről a Magyar Távirati Iroda az első összefoglaló jelentést 1942. január 10-én adta ki.

Ezen a napon utazott el Ribbentrop Budapestről... A hivatalos jelentés így hangzik: „A Sajkás-kerületben — Zsablyán, Csurogon és Titelen — a tisztogatási munka tovább folyik. A csetnik bandák legnagyobb részét már megsemmisítették. Eddigi saját veszteségeink tizenegy halott. A csetnik bandák tagjai közül 1100-at eddig elintéztek. A 2000 foglyul ejtett csetnik ügyének elintézése folyamatban van. A tisztogatási munkálatokban a katonaságon és csendőrségen kívül részt vettek a temerini frontharcosok felfegyverzett csoportjai is. A temerini csoport parancsnokát utasították, hogy az ellenállókat verjék agyon(?!). Amikor este Újvidékről érdeklődtek Temerinben, hogy mi az újság, a csoport parancsnoka kijelentette: senki sem adta meg magát. Zsablya és Csurog teljesen le van zárva, a vasútról nem szabad leszállni, és a környékben a tisztogatási munka még folyamatban van."

Keitel vezértábornagy 1942. január 20-án érkezett Budapestre, aznap este a következő hirdetmény jelent meg Újvidék utcáin:

„A város (község) polgári lakosságát a karhatalmi és közbiztonsági szervek által végrehajtásra kerülő razzia alkalmával az alábbi rendelkezések szigorú betartásra utasítom:

1. A razzia alkalmával a magántulajdon sérthetetlen marad. Lopás és erőszakoskodások iránti feljelentéseket a helyszínen vizsgáltatok ki, és a bűnösöket statáriális eljárás alá vonom.

2. Minden felesleges utcai közlekedést betiltok. Az utcán szabadon csak köztisztviselők, közüzemi munkások és élelmezési üzemek alkalmazottai járhatnak. Ezek is vigyenek magukkal mindig megfelelő igazolványokat. A többi lakos utcán csak 8 óra és 18 óra között és csak a legszükségesebb teendőinek (például élelembevásárlás) elvégzése céljából tartózkodhat. — Az utcán megállások és kettőnél több személy csoportulása, illetve együtt való közlekedése tilos. Az utcákon való közlekedés csak gyalog, csak lépésben és csak az úttest közepén van megengedve.

3. Vasúton csak az utazhat el, aki utazásának halaszthatatlan voltát igazolni tudja. (Pl. közeli hozzátartozó halálesete stb.)

4. A városba (községbe) kívülről senki sem jöhet be. Kivételt képeznek az élelmet és tüzelőanyagot szállító kocsik, amelyek a város (község) elhagyására külön igazolványt kapnak.

5. Az összes üzleteket be kell zárni. Kivételt képeznek az élelmiszerüzletek, amelyek 8 órától 18 óráig nyitva tartandók.

6. Minden házban a háztulajdonos (házfelügyelő), minden üzletben a tulajdonos vagy ezek családtagjai bármikor azonnal megtalálhatók legyenek.

7. Minden autóbusz-, gépkocsi-, kocsiközlekedést és postai kézbesítést betiltok.

8. Rádiókészülékeket hallgatni tilos.

9. A magán távbeszélőforgalom szünetel.

10. Általános szesztilalom.

11. Az összes nyilvános szórakozóhelyek, mint mozi, színház, cukrászda, kávéház stb. zárva maradnak. Kivételt képeznek az éttermek, melyek 8 órától 20 óráig nyitva tarthatók. Az étteremben való tartózkodás azonban csak az étkezés elfogyasztásának idejére korlátozódjék.

12. Az összes templomok, kápolnák, imaházak állandóan zárva tartandók. Harangozni tilos.

13. Mindennemű egyesületi élet, klubok stb. látogatása szünetel.

14. Mindennemű társas összejövetel — tehát magánlakásokban is — tilos.

15. Az ablakokat egész nap zárva és lefüggönyözve kell tartani.

16. Minden ház kapuját éjjel-nappal zárva kell tartani. A razziát végző hivatalos közeg részére a kapunyitásnak azonban haladéktalanul be kell következnie. A házakba idegen egyéneket beengedni szigorúan tilos.

17. A házakban (magánlakásokban, pincékben, padlásokon, raktárakban, üzletekben, gyártelepeken stb.) idegen embereket megtűrni (rejtegetni) szigorúan tilos. Ilyeneket azonnal át kell adni a hatósági közegeknek. Ezért a háztulajdonos, házfelügyelő, lakók stb. felelősek.

18. Minden fegyvert, lőszert, robbanóanyagot haladéktalanul be kell szolgáltatni. Fegyvert, lőszert és robbanóanyagot rejtegető egyénekkel szemben kérlelhetetlenül járok el.

19. A fenti megadott rendelkezésem ellen vétőket a legszigorúbban vonom felelősségre.

Honvéd állomásparancsnokság
vitéz Grassy József ezredes"

A razzia első napján Grassy az utcán magához hivatta az egyik egység parancsnokát, Zöldy Márton csendőrszázadost és felelősségre vonta, mit akar az összegyűjtött emberekkel — hiszen itt „nem igazoltatásról, hanem megtorlásról van szó... Annak a sok piszoknak, ami a városban van, le kell úsznia a Dunán."

Az újvidéki „razziát" január 22-én, az esti órákban állította le Szombathelyi vezérkari főnök; aznap este utazott el Keitel Budapestről...

És most idézzük Bajcsy-Zsilinszky memorandumának az újvidéki pogrommal foglalkozó részét, végkövetkeztetéseit:

„Mi az közelebbről, ami súlyosabbá teszi az újvidéki pogromot a sajkáskerületinél?

Először az a körülmény, hogy már egy megelőző kéthetes pogrom után következett;

másodszor a szerb fegyveres összeesküvők támadásainak hiánya, hiszen Újvidéken nem fegyveres támadás indította el a tragikus események lavináját, mint ahogyan az Zsablyán történt;

harmadszor a szegedi hadtestparancsnok és a városi állomásparancsnok — egy személy, két személy? — jelenléte és felelőssége az eseményekért;

negyedszer az egész pogrom aljasul kiszámított, előre kitervelt volta, minek számtalan bizonyítéka van;

ötödször az alábbi plakát, melyet szinte hihetetlenül gyalázatos, magyartalan fogalmazásban itt szóról szóra közlök, szellemében is, nyelvében is iszonyú dokumentumául a mai korszaknak.

Egyetlen percig sem lehet kétséges, hogy ezt a plakátot magyar ember nem fogalmazhatta meg, úgy hangzik, mintha idegen anyanyelvű s magyarul csak igen gyarlón tudó valaki idegen nyelvből fordította volna."

Végül: „Az áldozatok pontos számát nem lehet tudni, de a lényegen ez nem változtat. Nem változtathat azon a mérhetetlen gyalázaton, hogy magasabb katonai parancsnokság nyilvánvaló tudomásával, felelősségével történt ez az undorító, embertelen mészárlás, aljas és alattomos árja és nem magyar szellemben, a módszerek mellett gyáván és névtelenül, a magyar állam, a magyar honvédség nevében, a magyar kormányra hivatkozva..."

Még két tény: 1. A belgrádi magyar konzul még a zsablyai tűzharc előtt olyan értesüléseket kapott belgrádi német körökből, hogy a Délvidéken valami készül...

2. Amikor Feketehalmy-Czeydner és társai 1944 januárjában, a vezérkari főnök bíróságának tárgyalása idején megszöktek, a náci Németország menedékjogot biztosított nekik, és 1944. március 19-e, az ország német megszállása után visszatértek Magyarországra.

1942 januárjában egyes német — és magyar — katonai köröknek érdekükben állt, hogy egyrészt megkönnyítsék a keleti frontra kiküldendő magyar csapatok létszáma tekintetében várható vitákat, másrészt az, hogy éket verjenek a magyar és a szerb nép közé.

Ami 1942 januárjában a Sajkás-kerületben, Újvidéken történt, az nem egyszerű razzia volt, hanem „hivatalos katonai pogrom."

Előre kitervelve, aljasul végrehajtva.

A kritikusoké a feladat a film művészi értékeinek elemzése, bírálata, — a történész megállapíthatja: a Hideg napok megdöbbentő hitelességgel rajzolja meg 1942 januárjának délvidéki eseményeit, idézi fel egy ostromállapotnak alávetett város hangulatát — és némi irígységgel ismerheti el: ez a film Újvidékről bizonyos tekintetben többet tud mondani, mint amit a legjobb történeti leírás nyújthat.

Egy történeti mű aligha kavarhatja fel úgy az olvasót, mint ez a film a nézőt.

Katarzis: önvizsgálat útján elért megtisztulás, ez volt a görög dráma célja, ilyen önvizsgálat alól a film egyetlen nézője sem tudja magát kivonni.

És ezen az sem változtat, ha némelyek — vagy sokan — esetleg nem akarják megérteni a Hideg napok-at.

Karsai Elek

FORGATÁS KÖZBEN...

Jelentés a játékfilmstúdiókból

Látogatást tettünk játékfilmstúdióinkban. Ez a látogatás azonban ezúttal nem egy-két neves filmművészünk személyének vagy szenzációt ígérő művének szólt, hanem az alkotó munkának, a magyar filmművészet intenzív hétköznapjainak, illetve azoknak az eszmei és gyakorlati problémáknak, amelyek az új magyar filmek megszületése során felbukkannak. De köznapisága ellenére mégis van valami, ami az itt következő interjú-sorozatnak különös hangsúlyt, szinte drámai töltést kölcsönöz: az, hogy kimondatlanul is a hazai filmművészet holnapjának legdöntőbb kérdését feszegeti. A magyar film gyarapodó jóhíre idehaza és külföldön, az utóbbi egy-két év fesztiválsikerei — akár díjakban fejeződtek ezek ki, akár csak a kritika elismerésében — sokakban azt az erősödő reménységet váltja ki, hogy filmművészetünk új, érett és érdekes művekkel kecsegtető korszakába lépett. Vajon mennyiben igazolja ezt a reménységet az alábbi tíz magyar rendező 11 új filmje? — ez az a kérdés, amely az alkotó munka teljes pillanatnyi mezőnyét látva elháríthatatlanul elénk áll. Számunkra s talán az interjú alanyai számára is éppen az e kérdésre adható — s csak néhány hónap múlva nyilvánvalóvá váló — válasz foglalja magában a legfőbb tanulságokat.

E tanulságok ugyanis, melyek rendkívül sokfélék lehetnek, s művészi elképzeléseket éppúgy megkérdőjelezhetnek, mint objektív gyártási feltételeket, talán szálat adnak a kezünkbe ahhoz, hogy megkeressük: hol kell simábbá, zökkenőmentesebbé tenni filmművészetünk megújulásának útját.

Csak a munkában lévő filmek rendezőit kerestük meg ezúttal, akik úgyszólván a forgatás szünetében nyilatkoztak: nem kerültek a névsorba azok, akik a nyár elejéig befejezték forgatásukat, s filmjük már bemutatóra vár. Így nem esik szó ez alkalommal Fejér Tamás: A férfi egészen más, Gertler Viktor: És akkor a pasas, Palásthy György: Sok hűség semmiért és Ranódy László: Aranysárkány c. filmjeiről.

Beszélgetéseink során mindegyik rendezőnek feltettük alábbi kérdéseinket — válaszaikat tömör összefoglalásban adjuk közre.

1. Miről szól új filmje, kinek szánja, és miért tartja fontosnak mondanivalóját?
2. Alkotói szándékaihoz milyen formanyelvet, stílust tart legmegfelelőbbnek?
3. Megítélése szerint milyen hely illeti meg most készülő filmjét saját filmjei között?
4. Ha a modern filmművészet nemzetközi mezőnyéhez méri, mely törekvésekkel rokoníthatná új filmjét?
5. Az előkészítő munka és a forgatás során milyen fontos összefüggéseket tapasztalt az adott gyártási feltételek és a tartalmi-kifejezésbeli problémák között?

Fábri Zoltán: Utószezon

A forgatókönyvet — Rónay György Esti gyors című regényének alapötletéből — Szász Péter írta. Operatőr: Illés György. Főbb szereplők: Páger Antal, Kőműves Sándor, Rajz János, Szendrő József, Kovács Károly, Básti Lajos, Balázs Samu, Apor Noémi, Tolnay Klári, Zách János.

— Megcserélném a kérdések sorrendjét — mondja Fábri Zoltán —, s inkább a film műfajáról beszélnék először: mert ezúttal azt érzem döntőnek. Az Utószezon: tragikomédia, mely — szándékom szerint — a krimi izgalmától a burleszk szélsőségein át a legmélyebb tragikomikumig minden műfaji lehetőséget kihasznál. Azt hiszem, hogy ezt a gondolatkört, mely századunk legmegrázóbb és legiszonyúbb élményéhez, a fasizmushoz kapcsolódik, ma már alig lehet a banalitás veszélye nélkül másként érinteni, mint úgy, hogy egyben groteszk fintor is legyen mindazzal kapcsolatban, ami bennünket végzetes traumaként ért. A világ egyre jobban felejt; a fasizmus áldozatai is, és vétkes kiszolgálói is. Talán még azok felejtenek a legkevésbé — saját erinnyseiktől űzve —, akik a bűnösök közül a jobb lelkiismeretűekhez tartoznak. Filmem tehát a felejtésről, a félelemről, a rettegésről szól, de úgy, hogy ha olyanná sikeredik, amilyennek szeretném, akkor pokolian nevettető és elgondolkoztató lesz egyszerre, mert szélsőséges hatásokra épít.

— Egy teljesen középszerű, alapjában jóindulatú kisember akaratán kívül okozójává válik egy gyógyszerész-házaspár — kenyéradó gazdái — halálának. Tizenkét éven át hordozza ennek a bűnnek a titkát és a bűntudatot, soha egyetlen szót sem szólva róla, megpróbál felejteni. Az Eichmann-perről szóló híradások és — ezzel egyidőben — nyugdíjas barátai infantilis telefontréfája következtében a benne lappangó bűntudat rettegéssé változik, s visszamegy tette színhelyére, hogy megbizonyosodjék: mi lett a sorsa azoknak, akiket egy elejtett megjegyzéssel a hóhérok kezére juttatott. A nevetségesből tragikusra fordult történet végül visszakanyarodik a burleszkhez: a hős öngyilkossági kísérlete is csődöt mond; saját halála árán sem képes megváltani önmagát.

— A film formanyelvét — a műfajnak megfelelően, s a téma zsúfolt gazdagsága miatt — azok a törekvések határozzák meg, hogy a belső, szabad asszociációk törvényei szerint, időtől és tértől függetlenül megpróbálunk behatolni egy ember belső világába; megpróbáljuk érzékeltetni az összefüggéseket mai és múltbéli élményei, gondolatai és érzései között. A néző ezért kényszerülni fog, hogy saját gondolataival szinte társszerzőjévé szegődjék a műnek.

— Ami e film viszonyát illeti eddigi munkáimhoz: állandó belső kényszert érzek, hogy újra és újra visszatérjek az ember elleni erőszak témájához, mert úgy vélem, hogy sok még az elintézetlen probléma ebben a gondolatkörben. Műfajilag és formailag azonban eléggé eltér ez a film eddigi munkáim többségétől. Leginkább talán a Hannibál tanár úr-ral rokonítható, de ahhoz képest is szélsőséges

hatásokat alkalmaz; a nevettetés és a megdöbbentés extrémebb fokáig igyekszik eljutni.

— Az Utószezon — a filmművészet modern törekvéseinek tükrében — ahhoz a nagy megújulási folyamathoz sorolható, melynek úttörői mélyebben pillantanak be az emberbe; a belső összefüggések titkait próbálják elemezni, s olyan belső tartalmak földerítésére vállakoznak, amelyek a konvencionális külső storyban kifejezhetetlenek. Ezeknek a pszichológiai motívumoknak a feltárására teszek kísérletet én is — filmem szándéka tehát ilyen szempontból a modern törekvések közül Fellini gondolatvilágával mutat bizonyos rokonságot, aki ezzel kísérletezett a zseniális Nyolc és fél-ben. De hasonló törekvések jellemzik például Resnais, Robbe-Grillet és mások műveit is.

— Ezt a filmet színesen, sztereo-hanggal szerettem volna elkészíteni. Nyersanyag-hiány miatt le kellett mondanom a színekről, s szervezési problémák miatt a sztereo-hangról. Pillanatnyilag úgy áll a helyzet, hogy még azt sem tudom, milyen felvevőgéppel forgatok majd; az elképzelt cinamoscop-változat helyett egyelőre még az ál-cinemascop változat elkészítésére alkalmas felvevőgéphez sincs varioglaukárom. Ha a glaukárt mellőzöm, a film furcsa, újszerű formai törekvése akadémikus képkomponálással párosul, ami teljes nonszensz. Azt hiszem, filmgyártásunk ma jóval nagyobb feladatokat vállal, mint amilyenekhez megfelelő eszközökkel rendelkezik, s ez gyakran nyomot hagy a kész filmeken.

Szabó István: Apa

Forgatókönyv: Szabó István. Operatőr: Sára Sándor. Főszereplők: Bálint András, Gábor Miklós, Tolnay Klári, Sólyom Katalin.

A most készülő, tucatnyi film közül az Apa az egyetlen par excellence „szerzői film", amelynek azonos a forgatókönyvírója és rendezője. Amikor ezt szóvá tettem, Szabó István szenvedélyesen tiltakozik:

— A nézőt a film szempontjából a legkevésbé sem érdekli, ki írta a forgatókönyvet, illetve kinek az élményéről van szó: vagy jó a film, vagy nem. Fábrinak minden filmje szerzői film, mert ő — szerző. Más rendezők, akik inkább mesteremberek és karmesteri feladatokat oldanak meg, nem szerzői filmet csinálnak, bár attól lehetnek nagyon kiváló mesterei a szakmának, és nagyon jó filmeket is hozhatnak létre. Minden filmnek az a szerzője, akinek egyénisége, világnézete, ízlése a műben érvényesül. Greta Garbo filmjeinek ő a szerzője, bárki jegyzi is azokat íróként vagy rendezőként, mert Garbo mellett minden más közreműködő csak szekundált. Kizárólag véletlen szerencse, hogy második játékfilmem forgatókönyvét is magam írtam, és egyáltalán nem jelenti azt, hogy ezt tekintem az egyedül üdvözítő vagy célravezető módszernek; még azt sem, hogy a magam számára kötelező gyakorlatnak vélem. Tudom például, hogy egy víg-

játék forgatókönyvét nem tudnám megírni — noha nagyon szívesen csinálnék vígjátékot.

— Készülő filmemről még nem szívesen beszélek. A forgatás ugyan — egy-két nap híján — befejeződött, de az anyag még annyira alaktalan, hogy nekem a legizgalmasabb: milyen is valójában. Az a kérdés, hogy kinek szánom a filmet, egy másik ál-problémát: a közönségfilm — elit-film ellentétének kérdését érinti. Mert ezt is ál-problémának tartom. Mióta ugyanis a hangosfilm kezd ugyanolyan szuverén művészi egyéniségeket felmutatni — Fellini, Romm, Bergman, Antonioni, Wajda, Bunuel és mások személyében —, mint az irodalom vagy a zene, azóta megemelkedett a filmnek a közönséggel szemben támasztott igénye is. Azok a nézők, akik hajlandók és képesek a nagyobb intellektuális erőfeszítésre, élvezni tudják azoknak a nagyobb erőfeszítéssel dolgozó alkotóknak a műveit, akiknek a formanyelve szubjektívebb, egyénibb. Mert minden egyéni formanyelv befogadása nagyobb filmműveltséget is igényel, hiszen minden egyéni hangvétel úgy alakult ki, hogy a művész tanult az előtte járt legnagyobbaktól. Truffaut tanult Vigotól, Hitchcock-tól és másoktól, tapasztalataihoz hozzáadta saját egyéniségét, s ebből teremtett saját nyelvet. Az ő formanyelvének teljes megértéséhez természetesen szükséges, hogy legalább valamit a nézők is tudjanak arról, ahonnan ő elindult.

— Mégis elsősorban önmagával szemben kell a rendezőnek igényt támasztania még akkor is, ha bizonyos közönségrétegek nemtetszésével találkozik. De mindig törekednie kell arra, hogy megnyerje a közönséget. Ennek érdekében megpróbál a filmben olyan kapaszkodókat elhelyezni, amelyek a kevésbé fölkészült nézőknek is megkönnyítik az azonosulást. Ám a döntő mégis az ember önmagával szemben támasztott igénye. Annak megfelelni is éppen elég nehéz feladat.

— Új filmem formáját eleve meghatározta a rengeteg — 130 — helyszín, s nagyon kellett vigyáznunk Sárával együtt, nehogy megkössük magunkat különféle elméletekkel, illetve, hogy elméleteinket ne alkalmazzuk dogmatikusan, mert akkor a hazai adottságok miatt egyszerűen le sem tudtuk volna forgatni a filmet. Hiába komponáltunk meg például egy beállítást előre, elméletben meghatározott fényviszonyokkal; a jelenetet más időjárásban, más napfénynél is le kellett forgatnunk, ha a népes statisztéria már felvonult. Nagyon rugalmas rendezői-operatőri terveket igyekeztünk készíteni, mégis gyakran konfliktusba kerültünk a költségkerettel.

— A film stílusát a realizmus jellemzi — bár egy kisgyerek fantáziavilágában játszódik. Ez a gyerek azonban precízen körülhatárolt, reális társadalomban él, fantáziája is ebből táplálkozik — reális utcák, terek, házak és valóságos problémák szerepelnek a filmben. Nem, egy percig sem tartom szürrealistának azt a filmet, amely valakinek a gondolataiban, álmaiban, fantáziájában játszódik — hiszen a gondolat és a fantázia maga is valóság, amit igyekeztünk precíz realizmussal megjeleníteni.

— Készülő filmemet a világszínvonalhoz mérni? Nem tudom, mert fogalmam sincs róla, kiderül-e majd belőle mindaz, amit szeretnénk. Persze mindenki azt hiszi, azt reméli, amikor munkába kezd, hogy valami újat, valami kimondatlant sikerül majd kifejeznie.

— A technikai adottságok? Naponta kompromisszumra kényszerítik az embert, és ezt előre be is kell kalkulálni. Sára szabályosabban szeret komponálni, letisztultabb a képi rendszere, s ez más technikát igényel, mint a másféle fogalmazási mód. Elképzeléseinek megvalósításához aztán mindig ki is találta a szükséges eszközöket. Csináltatott magának két-három statívot; hol ilyen, hol olyat. A rengeteg eredeti helyszín pedig lehetetlenné tette volna a hangfelvételt is: az egész film utószinkronnal készül. Meglehet, hogy a színészi teljesítményekből helyenként levon valamit ez az eljárás,de a hangi atmoszférát sokkal jobban meg lehet komponálni utószinkronnal. Mert a hangosfilmnek a hang — a beszéd, zaj, zörej, — ugyanolyan fontos alkotóeleme, akár a kép, amit ugyanolyan művészi igénnyel kell megcsinálni. Sokszor az alig észrevehető hangi hatások vezetik a nézőt a megfelelő gondolati vagy érzelmi reakciók irányába.

Szemes Mihály: Árvák napja

Forgatókönyv: Török Sándor. Operatőr: Szécsényi Ferenc. Főszereplők: Bara Margit, Szakáts Miklós, Szécsényi Tibor, Kosztolányi Balázs.

— Új filmem forgatása még tavalyról halasztódott el mostanra színészegyeztetési problémák miatt — mondja Szemes Mihály. — Miről szól? Külső storyja alig van — inkább belső, pszichológiai történetek együttese. A cselekmény egyszerű: a harmincas években egy kisvárosban az előkelőségek asszonyai jótékonycélú gyűjtést rendeznek az árvák javára. A vasárnap délelőtti főtéren játszódik a film: a városka legszebb asszonyának és az adakozók megpuhítására a sátorhoz állított árva kamaszlegénynek különös konfliktusát jeleníti meg. Voltaképpen három szálon három film pereg egymás mellett. Az egyik a fiúé — ez némafilm a filmben, csak a legény pillantásai beszélnek. A második, a felszínen pergő, szélesvásznú, nyugodt gépállásokkal operáló film a kedélyeskedő, udvarolgató, a szépasszony csókjáért árverést rendező kisvárosi notabilitásokat mutatja be. A harmadik: az én véleményem az egyik és a másik világról. Önálló léte csak az első két filmnek van, a harmadik — remélem: észrevétlenül — csak befolyásolja a másik kettőt.

— Ez a szerkezet meglehetősen újszerű formanyelv kialakítására ösztönzött. Illetve nemcsak a szerkezet, hanem technikánk fogyatékosságai vittek rá, hogy szokatlan fogalmazásmódot dolgozzak ki. Eredetileg színesben terveztem a filmet, s az elemzett három síkot, az anyag három rétegét más-más tónussal, más-más színvilággal jellemeztem volna. Mikor kiderült, hogy nyersanyaghiány miatt nem

Ranódy László: Aranysárkány

Várkonyi Zoltán: Egy magyar nábob

Szemes Mihály: Árvák napja

Szabó István
az Apa forgatása
közben

Szabó István : Apa

lehet színes a film, kínomban olyan újszerű formai megoldáshoz folyamodtam, amelynek elterjedése, meggyőződésem szerint, a filmnyelv hasonló forradalmát idézi majd elő, akár Griffithnek az a merészsége, hogy megmozdította a kamerát...

— Az eljárásra — elméletileg — egy régi hiányérzet ösztönzött: hogyan lehetne filmen is megvalósítani azt a többszólamúságot, amely a zene sajátja. A képek, jelenetek egymásutániságának börtönében ezt a hatást csak különféle trükkökkel, csalással lehet elérni. A megoldást azzal kezdem, hogy váltogatom a különböző képméreteket. A szélesvásznú, extenzív tabló-jellegű, „felszíni" filmen belül folyamatosan megy egy másik, normál szélességű, néma kamarafilm: a fiú és az asszony története. Vagyis bizonyos dramaturgiai kulcspontokon a képméret szélesről normálra vált, tehát a képméretek változása: drámai eszköz. Ezt először úgy kell használnom, hogy a közönség észre se vegye: a gép fahrtol, s a szélesvászon ezzel egy ritmusban vált normálra. Aztán, ha a néző ezt megszokta, olykor a teljes felület féloldalára záródik ki a normál méretű vagy még keskenyebb — álló téglalap alakú — kép; majd mellé bejön egy másik, párhuzamos felvétel, amely más drámai erőtérben zajló eseményeket ábrázol. A film csúcspontjain pedig három részre oszlik a képmező: egy detail mellett két másik jelenet pereg folyamatosan. Megkönnyíti a nézőnek az újszerű látvány elfogadását, hogy a más-más drámai erőtérben játszódó, más-más drámai értékű, s egymás melletti kockákban megelevenedő események azonos valódi térben — konkrétan a kisváros főterén — zajlanak. Később persze, ha a nézők megszokják majd ezt a formanyelvet, akkor egymástól távoleső, különböző térben és időben játszódó eseményeket is össze lehet majd hozni.

— Természetesen még kimunkálásra várnak ennek az újszerű formanyelvnek a nüanszai, rész-hatásai, továbbfejlesztési lehetőségei. Egyelőre például mindig éles kontrasztokkal választom el a párhuzamosan megjelenő képsorokat; most még nem merem egymásba úsztatni a képeket; ennek más hangulati értéke lenne. Évtizedekkel ezelőtt egyébként már kísérleteztek ezzel a megoldással: készült például egy némafilm Napóleonról, amely négy képet vetített egymás mellé. Akkoriban a nézők nem fogadták el ezt a formát, — mint ahogyan az első közelképek vetítése is botrányba fulladt, mert a közönség a szereplők lábát reklamálta... Ma azonban, meggyőződésem szerint, már elég érett a film és a közönség ahhoz, hogy ezt az eszközt is hasznosíthassuk, és bizonyos vagyok benne, hogy a film formai fejlődésének és kifejezésbeli differenciálódásának a jövőben ez az egyik útja. Hetven milliméteres filmen természetesen biztonságosabban lehetne mindezt megvalósítani — a rendelkezésemre álló lehetőségekkel szűkebb a gépmozgások és színészmozgások egymásrahatásából adódó variációk skálája a párhuzamos képeken; és egyelőre mindig ügyelek arra, hogy statikusabb kép kerüljön dinamikusabb kép mellé, mert a mozgás: blickfang, ami inkább vonzza a figyelmet. Ha a közönség lassan rászokik majd, hogy egyszerre több képet is nézzen, s ha a párhuzamos látványok mindegyikének lényegét képes lesz majd egyszerre felfogni, akkor ez a megoldás új kifejezési

és hatáslehetőségek végtelen számu variációjával ajándékozza meg a filmművészetet.

— Régebbi filmjeim és új munkám összefüggéseiről szólva, ars poeticá-mat azzal az egyszerű megállapítással jellemezhetném: az ember valamilyen céllal született a világra. Mindig azokat az erőket, lehetőségeket keresem, amelyek az ember létének értelmet adnak. Vannak romboló és építő típusú emberek. Engem csak az utóbbiak érdekelnek. Ezek minden nehézsége, belső harca és lehetséges konfliktusa a körülményekkel, a társadalommal. És bármily sok szennyét ismerem is annak a nemnek, hogy ember, hiszek egy olyan együttes megteremtésének lehetőségében, amelyben ezek a pozitív, teremtő típusú emberek a hangadók.

Várkonyi Zoltán: Egy magyar nábob — Kárpáthy Zoltán

Jókai Mór regényéből a forgatókönyvet írta: Erdődy János. Operatőr: Hildebrand István. Főszereplők: Bessenyei Ferenc, Ruttkai Éva, Latinovits Zoltán, Básti Lajos, Torday Teri, Kovács István és — ahogy mondani szokás — még sokan mások: csaknem félszáz prominens színészünk.

— Az első kérdésben — kezdi Várkonyi Zoltán — kimondatlanul is benne érzem a kommerszfilm kategóriájára való utalást; ezt a kifejezést pedig nagyon szerencsétlennek tartom. Nem értem a benne rejlő lenézést, aminek hatása filmgyártásunk egész gazdasági konstrukcióját fenyegeti, s amely csak a fesztiválfilmeket tekinti fontosnak. Holott egy olyan országban, ahol összesen évi húsz film készül — nem lehet évi húsz fesztiválfilmet csinálni. Jó volna, ha kultúrpolitika, filmszövetség, művészeti közvélemény és sajtó végre belátná ezt, és megszabadulna mindenfajta — akár jószándékú — sznobizmustól. (Amit mostanában művészi igénynek szokás nevezni . . .) Mert sznobnak tartok minden olyan törekvést, amely a nagyközönség igényeinek kielégítése helyett kis csoportok és a kollégák epatírozását tekinti céljának. Nem helyes olyan témákról filmet csinálni, amelyekről előre tudni lehet, hogy úgysem fognak kelleni a közönségnek; az ilyen filmeknek úgy sincs hatása, csak kidobott pénz, amit ráfordítunk. A társadalmi problémákkal foglalkozó filmeknek is érdekeseknek, a közönséget vonzóknak kell lenniök. A Marat halála vagy a Rozsdatemető hónapokon át teltházakat vonzott a színházba. Ennek tanulsága a filmekre is vonatkozik: nem a közönség politikai érettségének kérdése, hogy mit néz meg és mit nem; nem kiálthatjuk ki reakciósnak a közönséget azért, ha egy játékfilmnek titulált dokumentumfilmhez csak százezren mennek be a moziba — hiszen evidens, hogy az a televízió műfaja, s csak ott számíthat sikerre.

— Nagyon egészségtelen szakmai közhangulat az, amelyben a szórakoztatás (s nem tartalmatlan szórakoztatásra, a mindenáron való nevettetésre és idegborzongatásra gondolok, hanem a nívós, ízléses

szórakoztatásra) — mostohagyerek, s amelynek következtében a gyárban szinte lehajtott fejjel kell járnia annak, aki Jókai-filmet csinál. Egészségtelen szakmai közhangulatra utal, ha a szórakoztatásra vállalkozó rendező már eleve biztos lehet benne, hogy bármilyen szinten végzi is a dolgát, filmje semmiképpen sem kaphat első osztályú minősítést. Holott természetesnek kellene venni és elősegíteni, hogy olykor a legkiválóbb rendezők is vállalkozzanak a közönség nemes értelemben vett szórakoztatására — bár a közönségsikert ebben a műfajban sem garantálja eleve soha semmi: akadt sok nagyközönségnek szánt filmünk, amely nagyot bukott.

— A különböző műfajú magyar filmek látogatottságának megfelelő arányban kellene gyártani évente legalább nyolc—tíz olyan filmet, mint a Butaságom története, A tizedes meg a többiek, vagy — külföldi példával élve — a Megbilincseltek; aztán a filmek másik fele legyen kísérlet, gyűrkőzzék neki nagy és súlyos témáknak, és rendezői kapjanak meg minden anyagi-erkölcsi támogatást. Biztos, hogy évi tíz vidám, jókedvű, a közönséget igazi moziörömben részesítő magyar film után több nézője lesz a másik tíz filmnek is, hiszen egyértelmű statisztikai tapasztalat, hogy egy-egy sikeres magyar film három-négy hónapra megemeli a többi magyar film nézőszámát is. Az igénytelen, ízléstelen, olcsó szórakozást pedig — erre az utóbbi évek magyar filmjei közül nem illik példát mondani — egyszerűen nem kell engedélyezni.

— Meg kell még jegyeznem egyébként, hogy az utolsó egy—másfél évben ebben a kérdésben a sajtó általában nem a retrográd oldalon, nem a sznobizmus mellett foglal állást. A sikeres filmekről szóló bírálatok többsége ma már nem lenéző és bántó; a kritikusok általában a műfajon belül bírálnak, és nem a dinnye ismérveit kérik számon a cseresznyén.

— A második, filmem formanyelvére vonatkozó kérdésre csak azt felelhetem: a Jókai-filmek műfaja meghatározza a stílust is. Ezt az anyagot nehéz modern formában feldolgozni — bár, mellesleg megjegyezve: ki tudja pontosan megfogalmazni, mit takar ez a homályos és sokértelmű jelző? Ettől a filmtől látványt, vonzó színkompozíciót és teljes közérthetőséget vár a néző. Van egy forgatókönyvem Verne Dunai hajósából, amely ironikus formában, a humoros kalandfilm szellemében kezeli a vernei világot, vagyis feldolgozásában is modern formaigényű. A műfajban tehát el tudok olyan formát is képzelni, amely elbírja a modernebb, lazább anyagkezelést. A Jókai-filmeknél azonban nem látok erre különösebb lehetőséget. Ha van valami, amivel formai szempontból most kísérletezem, az a pergőbb ritmus, a kissé kihagyásos dramaturgia — az információs funkciójú jelenetek lehető legrövidebbre fogása — és a nagyon igényes színészi játék, valamint az egész anyag valamivel ironikusabb kezelése, eltérően A kőszívű ember fiai-nak teljes mértékben vállalt romantikájától. Ezúttal megpróbálom emberközelbe hozni a romantikát; a talapzaton álló Jókai-hősöket lejjebb szállítom, a földre.

— Ami saját filmrendezői pályámat és e két új filmnek ebben elfoglalt helyét illeti, el kell mondanom, hogy filmművészeink közül az

elmúlt húsz évben én voltam az, aki leggyakrabban vállaltam a hasznosságot, az olyan feladatok megoldását, amelyekre társadalmi-politikai szükséglet mutatkozott. Ezt természetesen nem szégyellem. S én könnyebben is megengedhettem magamnak, mert soha nem egyetlen pályán dolgoztam, hanem egy efféle feladat megoldásával párhuzamosan másutt művészi kielégülést lelhettem; megrendeztem például színpadon a Romeo és Juliát, az Amerikai Elektrát, vagy annyi más, szívem szerinti drámát, eljátszhattam lelkesítő szerepeket. Ilyen szempontból talán igazuk van azoknak, akik szememre vetik, hogy könnyű nekem: szerencsésebb helyzetben vagyok, mint az a filmes, akinek vagy sikerült kifejeznie magát abban az egy-két évenkénti egyetlen alkotásában, vagy soha sehogy. S ha mindehhez művészpedagógiai munkámat is hozzáveszem — amit talán mind közül a legjobban szeretek — akkor valóban könnyebb a helyzetem, mert könnyebben megengedhettem magamnak a Fotó Hábert vagy A kőszívű ember fiai-t.

— Ha tehát egész filmrendezői munkásságomon végigtekintünk, kitűnik, hogy két-három alkalomtól eltekintve, mindig a hasznos és fontos aktuális feladatokat oldottam meg. Kivételek talán csak a szívemhez nagyon közelálló Simon Menyhért születése, a Sóbálvány és az Utolsó vacsora volt. Igy aztán meglehet, hogy nem is vagyok igazi filmrendező — a szó mostanában divatos, „szerzői filmes" értelmében semmiképpen sem —, de eddigi munkáim többségének funkcionális jellege egyáltalán nem jelenti azt, hogy végképp lemondtam a komolyabb művészi igényű filmek készítéséről.

— Ezzel az egész „szerzői film"-divattal kapcsolatban egyébként érdemes lenne végiggondolni, vajon mi az oka annak, hogy első apostolai, Chabrol-ék, Godard-ék mostanában mind közönségfilmet csinálnak. Biztosan nem azért, mert jobb üzlet — mint ahogy nálunk sem az, hiszen a kisebb közönségsikerű filmek bőven elérik azt a dotációt, amit a milliós nézőszámúak, sőt . . . Szerintem Godard-ék azért váltottak műfajt, mert a szerzői film bizonyos életkor függvénye. A legjobban sikerültek sem szakmai, profi művek. Olyan filmek, amelyek közlendői 30-35 éves korban kívánkoznak ki az emberből. Ilyen személyes ügyeket lehet közölni egyszer-kétszer, legfeljebb háromszor. Ezalatt megtanultak egy művészi mesterséget, s a közben kialakított saját — néha új, néha nem új — formanyelvükön más feladatokra is vállalkoznak. Az én fiatalságomból — a háború, a fasizmus miatt — kimaradt az az időszak, amikor saját személyes problémáimat ilyen módon közölhettem volna a világgal. Mi akkoriban Shakespeare, Pirandello és mások művein keresztül fejeztük ki magunkat. Amikor aztán lehetőségem nyílt a film nyelvén beszélni, jött a sematizmus korszaka, amelyből a Valahol Európában meg a Talpalatnyi földön kívül alig maradt fenn említésre méltó mű — s nem véletlenül. E korszak végére pedig — amikor nálunk a fiatalok egyáltalán bekerülhettek a filmgyártásba: amikor a mi új hullámunk jelentkezett — mi néhányan már korosodó mesterei lettünk a szakmának, és megint ránk vártak a fontos, feltétlenül megoldandó feladatok, akár a munkásmozgalom történetének feldolgozásáról, akár

a szórakoztatás ügyéről, a magyar film közönséghitelének visszaszerzéséről volt szó, mert a fiatalokat az életkorukkal is összefüggő közlési vágyuk másfelé vezette. Nem hiszem, hogy attól, mert pályánkat így alakították a történelmi konstellációk, a mi generációnk tagjai rosszabb művészek lennének a későbbieknél, és végképp elkötelezték volna magukat — akár tartalmilag, akár stilárisan — egy bizonyos műfaj mellett. Én is fenntartom magamnak a jogot, hogy személyes mondandóimat a film nyelvén közöljem. Ez a mondanivaló természetesen nem hasonlíthat ahhoz, amit a fiatalok közölnek, hiszen illetlenségnek tartanám a mai húszévesekről beszélni, akiket nem ismerhetek belülről. De a saját korosztályom élményei gyűlnek bennem, és kifejezésre várnak. Közben pedig gyakorolok egy mesterséget, amit megtanultam és nagy örömmel csinálok. Meglehet, hogy olykor egy kicsit sietek vagy kapkodok, dehát én egy percig sem tudok tétlenül ülni, az nem az én formám lenne. Megvallhatom, hogy nekem nagy csalódást okozott az Utolsó vacsora rossz fogadtatása, mert ezt a filmet a magam pályáján fordulatnak tartottam. Úgy lehet, nem sikerült. Kelletlen fogadtatása mindenesetre visszatérített egy időre a mesterséghez. De sem a Fotó Háber, sem a Kőszívű, sem a most forgó két film nem jelenti azt, hogy végérvényesen erre fordultam. Úgy éreztem, mikor ezekre a feladatokra vállakoztam — hiszen ezek mindegyike voltaképpen rendelt film —, hogy az illetékesek személyemben láttak garanciát arra, hogy a mi szerény anyagi lehetőségeink között, pazarlás nélkül elkészülhessenek ezek a filmek, amelyekre kétségtelen közönségigény mutatkozott. A reményeket az előző filmek egyébként várakozáson felül is beváltották: a Kőszívűre 13 millió forintot fordítottunk; az itthon eladott ötmillió jegy körülbelül 20 milliós bevételt jelent, s a külföldi eladásokból is hozott vagy ötmillió devizaforintot. Ennek ellenére annyi szájízkeserítő élményben volt részem e munkák során — a szakmabelieknek az egész műfajt illető fanyalgásától számos más tényezőig —, hogy ettől a műfajtól a két új Jókai-filmmel búcsúzom; a megkezdett szériát nem folytatom tovább. De félreértés ne essék: egyáltalán nem szégyellem ezeket a filmeket: az ország lakosságának 25 százaléka megnézte őket, s mindeddig egyetlen gyalázkodó levelet sem kaptam miattuk, ellenkező előjelűt viszont annál többet. És őszintén remélem, hogy ez a két új Jókai-film is elnyeri majd a közönség rokonszenvét. Mégis: ezekkel szakítottam a műfajjal és Jókaival.

— Végezetül a technikai adottságok művészi hatására vonatkozó kérdés óriási problémát feszeget. Filmjeim esetében: a korszerű snitttechnika alkalmazását egyszerűen lehetetlenné teszi, hogy cinemascop-berendezésünkhöz nincs varioglaukár. Az utóbbi időben forgatott magyar filmek közül csak Ranódy Aranysárkánya és A kőszívű ember fiai készült valódi cinemascop-, s nem „linkoscop"-eljárással, és ehhez a géphez nincs gumioptika. Borzasztó hiány ez, ami az egész film kompozíciójára rányomja bélyegét. Aztán különös nehézségeket okoz a forgatás hallatlan tempója — összesen 58 forgatási nap alatt kell elkészülnünk a két teljes filmmel —, amire a rentabilitás miatt kellett vállalkoznunk: így a két film összköltsége nem haladja meg a 14

milliót. Erről persze nem panaszképpen teszek említést, hiszen Hildebranddal együtt vállaltuk ezt a fokozott iramot. Bizonyos vagyok benne, hogy ő azon nagyon kevés operatőrök egyike, akivel ilyen munkatempót megvalósítani lehet, mert ritmusunk megegyezik.

Zolnay Pál: A zsák

Módos Péter novellájából a forgatókönyvet írta: Módos Péter és Zolnay Pál. Operatőr: Szécsényi Ferenc. Főszereplők: Iglódy István, Kiss Manyi, Papp Éva, Koltai János.

— A zsák művészi intencióinak gyökerei messzebbre nyúlnak vissza, mint a novellával való találkozásom — fejtegeti Zolnay Pál. — Legelső filmem, a Konflis — ez a romantikus, lebegő történet az emberi kapcsolatokról — nem készült el. Első kisfilmem, az Eljegyzés, lényegében ugyanilyen látásmód jegyében készült: úgy indultam a pályának, hogy mindent a képzeletre bíztam, némileg a szürrealizmus kifejezésmódja felé tapogatózva — bár minden alkotóelemet a mai valóságból vettem, hiszen csak a mai társadalom és egyén problémái izgatnak. Fordulópontot jelentett számomra, hogy néhány évre elmentem a televízióhoz, egyszerűen a szakmát gyakorolni; csináltam vagy negyven riportfilmet. Inkább csak a társadalmi problémák tüneteit rögzíthettem ezekben a riportokban, de tömegével fogtam fel a valóság aktuális gondjainak jelzéseit. Ez azt a tanulságot adta, hogy ne csak a képzeletben higgyek, hanem a tapasztalatban is. Most, ebben a filmemben e két, látszólag ellentétes alkotóelem, a képzelet és a tapasztalat ötvözésére teszek kísérletet.

— Hogy miről szól A zsák? Riportfilmek forgatása során rengeteg öreg paraszttal találkoztam, akik nem lelik helyüket a megváltozott társadalmi helyzetben. A szegényparaszti vágyak a múltban soha nem teljesülhettek. Ma már az egzisztenciális biztonság létrejött — de ez önmagában még nem hajtóerő. A termelőszövetkezeti konstrukció csak akkor lehet hibátlan, ha a maga céljaira hasznosíthatja az egyes emberek vágyait is. Mindaddig nem öröm, hanem kényszer marad a munka. Erről szól A zsák — egy városban felnőtt, falusi származású fiatalember egyéni drámájában. Ez a fiatal történész egyik — pár napig tartó — hazalátogatása során érti meg, hogy valamennyien jelképes zsákkal a hátunkon élünk a világban, s ebben a zsákban benne van egész múltunk, minden élményünk, s hajdani és jelenlegi kapcsolatunk. Mikor ez a fiatalember megtanulja szeretni és becsülni azokat, akiknek a munka a lételemük — akkor tanulja meg önmagát, a saját múltját is becsülni és szeretni; akkor talál igazán hazára.

— A film formanyelvét alapvetően befolyásolta filmgyártásunk konstrukciója. Eredetileg úgy terveztem, hogy csak egyetlen színészt szerepeltetek: a főhőst — akit elkísérünk a felvevőgéppel, és egyfajta továbbfejlesztett, a hiteles valóságot rögzítő módszerrel fel-

vesszük élményeit a faluban. A hagyományos filmgyári gyakorlat azonban megkövetelte a kidolgozott — előre rögzített dialógusokra és színészekre épülő — forgatókönyvet. Így most csak néhány cinema-vérité-módszerrel készülő jelenet lesz, ami főként arra szolgál, hogy a színészeket és önmagamat a hiteles valósággal sakkban tartsam. A filmben Szécsényi Ferenc operatőrnek társszerzői feladat jut. A film felépítése intenzív formájú: nélkülözi a nagy drámai jeleneteket, a hagyományos értelemben vett feszültséget.

— A felvevőgép mindig a főhős szemszögét, gondolkodását, emlékeit, reakcióit fotografálja. Apró reakciókból, hajszálerezetből próbálom kikerekíteni a drámát — teátrális nagyjelenetek nélkül, úgy, hogy a közönség is játszótársszá váljék. Tudom, hogy síkos jégre megyek ezzel a formával — de nem tudok másként filmet csinálni, csak új megoldásokat keresve, kockáztatva.

— Törekvéseimet a nemzetközi élmezőnyből kivel rokoníthatnám? Egyik hangulatomban Bartókot, máskor Mozartot érzem magamhoz közelebb. Ugyanígy nem tudom eldönteni, hogy Bergmant vagy Fellinit szeretem-e jobban, esetleg Resnaist. Biztos, hogy Antonionit, Truffaut nem szeretem; kevésre becsülöm a naturalista filozófiát, az „ez van" kiúttalan bemutatását. S nem tudok disztingválni a racionális és az emocionális irányzatok között. Szerintem a kettő nem választható el; az érzelmeket és a gondolatokat együtt, egységben kell kifejezni. Erre próbálok — a magam gyarló eszközeivel — kísérletet tenni.

— Végül a technikai lehetőségekre vonatkozó kérdést teljesen jelentéktelennek tartom. Barátom és operatőröm, Szécsényi Ferenc szokta mondani: az ősembernek egy kő volt a kezében, mégis fölkarcolta a falra, amit fontosnak érzett. Nem vagyok hajlandó a technika elégtelenségére fogni tartalmi kérdéseket.

(Folytatása a következő számunkban)

Zsugán István

MÉRLEG

Hankiss Elemér

A „FILMSZERŰ" SHAKESPEARE ÉS ÓVATOS RENDEZŐI

Ha néhány év elmúltával újra megnézi az ember Lawrence Olivier és Grigorij Kozincev Hamlet-adaptációit, ezt a két jószándékú, ízléses és szép oktatófilmet, akaratlanul is felötlik benne a kérdés, hát csak erre, s csak ennyire van lehetőség? Le lehet filmezni Shakespeare színpadát, de igazi filmként nem lehet újrateremteni Shakespeare drámai univerzumát?

Mert e két film alig tesz egyebet annál, mint hogy filmre vesz egy-egy szép és kiegyensúlyozott Hamlet-előadást, nem utolsósorban azzal a szándékkal, hogy néhány ezer vagy tízezer színházlátogató helyett sokmillió mozibajáró előtt elevenítse meg a világirodalom egyik legnagyobb tragédiáját. E feladatot mindkét film kifogástalanul megoldotta, olyannyira, hogy a régebben, idestova két évtizede készült angol film egyszer és mindenkorra reányomta bélyegét mindannyiunk Hamlet-élményére és világszerte számtalan Hamlet-előadás stílusára, jellegére.

De ha nem a színházi előadás, hanem a filmművészet mértékével mérjük a két filmet, akkor korántsem ilyen kedvező a mérleg. A filmhez, mint a színpadi drámától elütő, öntörvényű műalkotáshoz nem sok köze van egyik változatnak sem. Színpadot fényképezett, s nem filmet alkotott a két rendező. Meg sem kísérelték a film nyelvére fordítani a dráma cselekményét, s különösen nem a szövegét. Nem mintha azt kívánnók, hogy a szöveg kép- s metafora-anyagát egyszerűen „lefilmezték" volna, s mikor Hamlet, mondjuk, a „pörhalasztásról" és a „hivatalnokok packázásáról" szól, akkor feledhetetlenül szép szavai helyett pörhalasztó bírák és packázó hivatalnokok képét látnánk a vásznon. A dolog nyilván nem ilyen egyszerű. S még azt sem nehezményezzük különösebben, hogy a két film még ott sem szakadt el a színpad adottságaitól és megkötöttségeitől, ahol maguk

a színházi rendezők is erőnek erejével szeretnének elszakadni e kötöttségektől. Például a szellem-jelenetben, ahol mindkét film a színpadi rendezés egy-egy jól ismert és kínban született megoldásával él: az angol filmen a színpadi kelléktár ködgyertyáiból előgomolygó párafüggöny mögött prelegál az acélsisakos vitéz, a szovjet film meg a búvár-megoldást választja, ahol is a lobogópalástú szellem az ólomcsizmás búvárok merev és lassú mozgásával mászik föl a bástyákra, mint valami hórihorgas és méltóságteljes Don Quijote, s miután elmondta az elmondandókat, egy pillanatra még jóságos és atyai tekintetet is vet megrémült fiára.

A két rendező játszva találhatott volna ezeknél nemcsak filmszerűbb, de a modern néző számára elfogadhatóbb, hitelesebb megoldást. De nem ez apró részletek szerencsésebb, filmszerűbb megoldását kérjük számon a rendezőkön. Mert nyilván nem ezekkel kellett volna, s kellene kezdeni a munkát. Hanem azzal, hogy a dráma lényegének, belső struktúrájának, alapvető belső dinamizmusának keresné meg vizuális, filmbeli megfelelőjét a rendező. Ez ma, többszázéves Shakespeare-kutatás után nem is különösebben nehéz feladat. Igaz ugyan, hogy mióta világ a világ, vitatkoznak egymással a Hamlet-kritikusok, s egymással homlokegyenest ellenkező teóriákat állítanak föl a tragédia vélt vagy valódi lényegéről. De egyvalami épp e vitákból, ez ellentétes s egymást véglegesen megcáfolni képtelen vélemények sokaságából szűrhető le: éspedig az, hogy a tragédiában feloldhatatlan ellentétek sokasága feszül, s hogy a tragédia alapstruktúrája, alapmechanizmusa valószínűleg épp ez ellentétpárok szakadatlan ide-odacikázásában, vibrálásában keresendő.

A drámai ellentétek megjelenítése

Azt már kezdettől fogva észrevették a kritikusok, hogy Shakespeare tragédiájában váltogatják egymást a tragikus és a komikus jelenetek. A Hamlet-ben könnyen kimutatható az is, hogy a drámaian mozgalmas és feszült jelenetek is állandóan békésebb, csendesebb pillanatokba oldódnak, mosódnak át. De fontosabb ezeknél a drámai cselekményben és a szövegben felbukkanó ellentétes érzések, gondolatok, hangulatok, magatartások szakadatlan ide-odavillogása. A kétségbeesés és a remény, — a kiábrándulás és a lelkesült rajongás, — a lázas cselekvés és a kínzó tétlenség, — a hűtlenség és a hűség, — az undorító rothadás és a földöntúli tisztaság, — a magány és az emberi kapcsolat, — a kegyetlenség és a szelídség, — a téboly és a sugárzóan tiszta értelem, — a halálfélelem és a halálvágy, — a gyanakvás és a bizalom, — a cinizmus és a melankólia: az ellentéteknek, feszültségeknek e szakadatlan vibrálása: ez valójában a Hamlet-tragédia dinamikájának alapja, tragikus hatást sugárzó struktúrája.

Ezt figyelembe véve, nem csodálkozhatunk azon, hogy háromszáz évbe tellett, míg például a zene utolérte Shakespeare-t, míg eljutott odáig, hogy az érzelmeknek, gondolatoknak, hangulatoknak, tónusoknak ezt a tüneményes ide-odacikázását követni tudja. Amikor már

nem csupán aláfestő, felvonásközi vagy kísérő-zenét írnak Shakespeare drámáihoz, hanem a zene eszközeivel, a zene nyelvén újjáteremtik Shakespeare drámai univerzumát. Ahogy Verdi újjáteremtette az Othelló-t és a Falstaffot, Britten pedig a Szentivánéji álmot.

És a filmművészet? Tudomásunk és a nálunk bemutatott Shakespeare-filmek tanúsága szerint a filmművészet még csak kísérletet sem tett arra, hogy Shakespeare darabjait a maga sajátos eszközeivel új életre keltse.

A két Hamlet-film rendezője, legalábbis, meg sem próbálta képsorokkal követni a dráma imént vázolt szaggatott, ide-oda csapongó, kontraszthatásokkal, többszólamúsággal, állandó síkváltásokkal gazdag dinamizmusát; megelégszenek azzal, hogy különböző látószögekből és távolságokból fényképezik az egymással vagy önmagukban beszélő, beszélgető színészeket. Pedig ha van művészet, amely rendelkezik a shakespeare-i látomás felidézéséhez szükséges minden technikai eszközzel, akkor bizonyára a filmművészet az. A vágástechnika, az áttűnéstechnika, az egymás követő snittek ritmusa, az egymásra fényképezett képsorok, a tónusváltások, a fény-árnyékhatások, a világítástechnika, a képszimbolika, a kép-kompozíció, a meglepő látószögek, a kontraszthatások, a hirtelen váltakozó képsíkok, a részleteket hirtelen kiemelő vagy az embert a távolságban eltörpítő, a hol élesen rajzoló, hol meg a körvonalakat elmosó fényképezéstechnika, a képet, a zenét, a szöveget egymás mellett párhuzamosan vagy kontrapunktikusan futtató szerkesztésmód, és így tovább és így tovább: micsoda fergeteges víziót kavart volna Shakespeare ilyen lehetőségek birtokában, ha a 20. században élt volna! S hogy forradalmasította volna a filmtechnikát, mint ahogy forradalmasította a drámatechnikát a maga idejében. Nem hiába szokás azzal tréfálkozni, hogy ha ma élne, nem drámát, de filmet írna és rendezne, s a Hamlet megfilmesítésénél aligha választaná azt a szelíden konzervatív és klasszikusan méltóságteljes vágás- és fényképezéstechnikát, ami a két Hamlet-filmen látható.

Látványosság és képszimbolika

A színpad a film vizuális lehetőségeinek mindössze csekély hányadával rendelkezik, s ezért a vizualitást szükségszerűen alárendeli a szövegnek és a drámai cselekménynek. A két Hamlet-film rendezője e tekintetben is a színpadi hagyományokat követte, annak ellenére, hogy ez az alárendelés a filmben nemcsak hogy nem szükségszerű, de nem is lehetséges. Mert a filmen a szöveg elkerülhetetlenül veszít intenzitásából, tagoltságából, szuggesztivitásából: amit és amennyit csak lehet, át kell hát menteni belőle a film vizuális síkjára.

Nem mintha nem volna jogosultsága a színpad, a színdarab egyszerű lefényképezésének. Mint ahogy a valódi rádiódrámák vagy hangjátékok mellett is szükség van novellák és regények rádióra alkalmazására, „dramatizálására". De a különös az, hogy a két Hamlet-film rendezője még azokkal a filmszerű lehetőségekkel sem él, ame-

lyeket csőstül alkalmaznak a manapság divatos regény-megfilmesítések rendezői. E rendezők, igen bölcsen, mindenekelőtt elkápráztatnak bennünket az adott történeti kor hangulatával, ezernyi színével, a történeti kosztümök pompájával, a kastélyok, várak vizuális romantikájával, a házak hintók, utcák szemet gyönyörködtető s bájosan furcsa ósdiságával, a hősök és hősnők tollal le nem írható divatos szépségével, s aztán igyekeznek minél kurtábbra fogni a regénybeli hosszas párbeszédeket, hogy minél gyakrabban és minél hosszabban tobzódhassanak a cselekmény adta vizuális szenzációkban: a csataképekben, hullámok közt bukdácsoló hajókban, báli jelenetekben, hajtóvadászatokban, napfelkeltékben s más effélékben.

A Hamlet-ben kevés ilyen látványosítható szenzáció akad, és a két rendező, igen helyesen, még a kínálkozó lehetőségek elől is elzárkózott (királyi fogadások, Fortinbras ide-oda vonulásai, színielőadás, stb.), mert hangsúlyozni akarta a dán királyi udvar komor, merev, zárt, sivár, börtön-jellegét. Kár, hogy ezt elsősorban negatív eszközökkel, vagyis a mozgás, az élénkség, a pezsgő élet hiányával hangsúlyozzák csak, s nem a mozdulatlanságban, a merev, élettelen, néma tárgyakban magukban rejlő démonikus szuggesztivitással, mint például a Marienbad rendezője. Bár mindkét film tesz erre egy bátortalan kísérletet: az angol a lépcsősorok, az orosz a kopár falmezők gyakori végigpásztázásával.

A filmek elején és végén, valamint a nagymonológ hátterében megjelenő obligát „hullámzó tenger" mellett tulajdonképpen ez az elzártság, ez a börtön-jelleg az egyetlen, vizuális eszközökkel, képekkel, képsorokkal következetesen sugallt élménymozzanat. Viszonylag sok időt és képet szán mindkét film ennek az élménynek a felkeltésére és felerősítésre, — a kívánt hatás mégis elmarad. Vajon miért?

Egyrészt, úgy hisszük, azért, mert egyik rendező sem volt elég következetes e téren. A börtönélményt sugalló képszimbólumok hatását közömbös vagy éppenséggel ellentétes hatású képekkel folyvást lerontják. Kitűnő például az orosz film első jelenete, a komor vár felé vágtató, majd a felvonóhídon átdübörgő lovasokkal és az utánuk lassan bezáruló várkapuval: nem is lehetne jobban, képszerűbben, és szívszorongatóbban sugallni azt, hogy Hamlet, aki eddig az ifjú hercegek s tudósok szabad s boldog életét élte, befut a csapdába, a börtönbe, saját sorsának csapdájába és börtönébe. De a következő pillanatban máris egy fényes udvari fogadásba csöppenünk bele, ahol a világ színe-java nyüzsög együtt, franciául, németül, angolul tereferélve s nevetgélve: egy pillanat alatt semmivé foszlik hát az előző jelenet sugározta börtönhangulat. Kinyitja a helsingőri börtönvilág kapuját, s fölöslegesen sokáig tartja nyitva a rendező az angliai út hosszadalmas fényképezgetésével is (nem tudván ellenállni a „hajó" vonzó filmszerűségének), és azzal, hogy Hamlet és Horatio találkozását valami távoli, idilli és vizimalmos patakparton rendezi meg. Shakespeare, ezzel szemben, épp hogy csak egy pillanatra s résnyire nyitja meg a vár kapuit (a Fortinbras jelenetben); az angliai útról csak levélben értesít, és Horatio s Hamlet párbeszédét is a váron be-

lül inszcenálja. A Fortinbras jeleneten kívül, melyet a színházi rendezők gyakran el is hagynak, Ophélia temetése az egyetlen, amely (esetleg) a vár falain kívül játszódik. Shakespeare-nél, mint valami klasszikus tragédiában, még Ophélia haláláról is csak elbeszélésből értesülünk, ami persze nem akadályozza meg a két film operatőreit abban, hogy ez alkalommal is kirándulást tegyenek a várfalakon kívülre, és kies patakpartok, lombjukat hullató fák fényképezésében, sőt, bravúros víz alatti felvételek készítésében csillogtassák képességeiket. Nem gondolván arra, hogy Shakespeare, aki egyébként nem volt különösebben lelkes bajnoka a hely és idő egységének, s többi darabjában általában szívesen ugrált néhány vagy néhányszáz mérföldet egy-egy jelenete között, itt, a Hamletben nyilván szántszándékkal ragaszkodott egyetlen, erősen körülhatárolt színtérhez, s a drámai hatás kedvéért szorította a cselekményt következetesen, a két film rendezőjénél következetesebben, a helsingőri vár falai közé.

A belső és külső tér

Ez apró következetlenségeknél azonban sokkal súlyosabban esik a latba az, hogy a két film az elzártság élményének sugárzására is csaknem kizárólag a színpad eszközeit alkalmazta. S így akarva-akaratlan nem egy a nagyvilágtól elzárt, nyomasztó börtönvilágot, hanem egy szűk, vaksi, irreális kulisszavilágot vetít elénk. Úgy látszik, nem számoltak eléggé azzal, hogy mások a tér törvényei a színpadon, mint a filmen; hogy a színpad egy, a film két látható térrel dolgozik.

A színpadon, tudvalevő, a kuliszákkal keretezett, látható belső teret csak a nézők képzeletében veszi körül a külső világ láthatatlan és végtelen tere. A film, ezzel szemben, nincs technikailag a belső térhez kötve: a nagyobb térbeli távlatokat nem kell, és nem is szabad a néző képzeletére bíznia. Magamagának kell a nagyobb, külső (társadalmi, földrajzi, tájképi) térben elhelyeznie a drámai cselekmény szűkebb, belső terét, és újra s újra át kell nyitnia egymásba e két teret. Nyilván ezt a célt szolgálják a manapság divatos filmeleji autózások, s film közben a drámai cselekmény szempontjából fölösleges helyváltoztatások, szabadtéri felvételek, város- és tájképek és így tovább. Az így megteremtett tágabb térélmény nélkül vaksivá, valószerűtlenné szűkül a belső tér, ha ugyan teljesen el nem veszíti tér jellegét, és kétsíkú kulisszavilággá nem laposul. Az angol film rendezője nyilván ezt a beszűkülést és kulisszává lapulást akarta megakadályozni a felvevőgép állandó, szobákon-termeken át és lépcsőkön föl s le kocsikáztatásával. De ha a belső teret sikerült is így felépítenie, legfőbb célját nem érte el, sem ő, sem orosz kollégája: az elzártság élményét nem sikerül kellő intenzitással sugározniok.

Egyszerűen azért nem, mert az általuk elénk vetített belső világ nincs semmitől elzárva. Mert hiányzik az a külső tér, az a külső világ, amitől a helsingőri vár bástyája elzárná a királyi udvar komor, belső világát. A felvevőgépek, a nagymonológ jelenetét kivéve, soha, egy pillanatra sem irányítják lencséiket a falakon túlra. S még a

nagymonológ alatt is meredeken lefelé szegeződnek a lencsék, és mindössze egy szűk darabka tengert és sziklafalat láthat az ember. Pedig micsoda lehetőséget, micsoda filmszerű lehetőséget mulasztunk el ezzel! Talán éppen azt, amivel a kamera versenyezhetne a shakespeare-i szöveg vizionáló gazdagságával. Mert milyen megdöbbentő erővel sugallhatná a képsor Hamlet tehetetlen vergődését a börtön és a szabadulás, a kétségbeesés és a remény, a sorsába való beletörődés és a távoli boldogabb világok utáni vágyakozás között, ha láthatnók azt a végtelen teret, amely körülveszi a helsingőri várat, ha Hamlettel együtt nézhetnénk, vágyakozva, Laertes vitorlát bontó hajója után, ha láthatnók a tenger és a táj végtelenségét, mely hol éretten arany fénybe borul, hol színtelen, kopár fénybe merevül, vagy gomolygó felhők és kavargó köd takarja el, s a ködfüggöny csak egy-egy pillanatra szakad föl, s csak egy pillanatra villan át rajta a külső, boldogabb, színesebb világ: Ophélia virágos rétje, Fortinbras távolódó, színpompás hadserege s a színészek tarka csapata, akik a ködfüggönyt mintegy félrevonva, egy távoli, boldogabb világ színeit s melegét hozzák Helsingőrbe (Hamlet a színdarabban is valósággal újjászületik a velük való beszélgetés során), hogy aztán, a végzetes színielőadás után riadtan menekülve, hátra-hátra nézve tűnjenek el újra, nyomtalanul, a várat körülvevő sötétségben.

Micsoda lehetőség, sok más között, hogy a filmkamera végre valahára ne kívülről fényképezze a Hamletet megszemélyesítő s orrát lógató színészt, hanem Hamlet és Shakespeare szemén át lássa, láttassa a világot. Shakespeare, színpadi szerző lévén, nem tehetett mást, mint hogy Hamlet szavain át varázsolta elénk tragikus látomását. A filmrendező Hamlet tekintetén át érhetné el ugyanezt a hatást.

Tulságosan is szubjektív színezetet kapna a világ, ha egy ember szemén át látnánk, — vethetné ellenünk valaki. De hiszen a két film rendezője is, tudva-öntudatlan, ezt cselekszi: Hamlet szemén át mutatja be a világot. Mert vajon olyan-e a helsingőri királyi udvar, mint amilyennek a filmben látjuk: olyan komor, reménytelen, nyomasztó, kopár? Nyilvánvalóan nem. A hatalma teljében fényeskedő király nyilván nem ilyennek látja; a hatalom fényében fickándozó Polónius sem ilyennek látja; a bölcs és kiegyensúlyozott Horatio, a hódító ifjú Fortinbras, a virgonc Rosencrantz és Guildenstern sem láthatja ilyennek. Sőt, maga Hamlet is azt fejtegeti két barátjának, hogy ő is csak „egy idő óta" látja „kopár hegyfoknak" „e gyönyörű alkotmányt, a földet" .... S a filmek rendezői Hamlet e kopár és kietlen világlátását vették át. A baj az, hogy Hamlet világ-látomásából is csak ezt az egyetlen mozzanatot vették át, s képeikkel, képsoraikkal ezt az egyetlen aspektust sugallták. S ezzel tulajdonképpen meghamisították Hamlet tragikus látomását, amelyben e mélabús kopárság csak egy mozzanat a sok közül. Mert hiszen mondottuk cikkunk elején, hogy Hamlet érzései, gondolatai, látomásai ellentétes pólusok között csaponganak szűntelen. A kopárságból a ragyogó fénybe, a kétségbeesésből a reménybe, a cinizmusból a nosztalgiába, a halálvágyból a fellobbanó életörömbe, a gyűlöletből a szeretetbe, az undorból a lelkesültségbe csapnak át s vissza. S képeik, képsoraik

segítségével a rendezők mindebből a gazdagságból mindössze a kopárság és rabság élményét próbálták sugározni: a többi élmény és élménypár sugárzását rábízták a szövegre és a színészek arcjátékára. S a színpad lehetőségein legfeljebb azzal mentek túl, hogy a monológok közben Hamlet mozdulatlan arcát, vagy hátulról a kobakját fényképezték, hogy így a közönség mintegy belül kerüljön Hamlet gondolatvilágán, és ne a szavait, hanem magukat a gondolatait hallja.

Ez dícséretre méltó ötletesség, de nem tudjuk, miért ne lehetne Hamlet egész apokaliptikus látás- és látomásvilágát a vizualitás síkján megeleveníteni. A rabság és a szabadság vizuális szimbólumpárja, mint fentebb kifejtettük, a külső és a belső tér, a zárt helsingőri vár és az azt körülvevő végtelen tér feszültségében, küzdelmében adva van, s ráadásul még könnyen és hatásosan fényképezhető. Nyilvánvaló, hogy a többi ellentétpár képszimbólumai is megtalálhatók valahol. Hiszen a szükséges vizuális motívumok adva vannak, ha máshol nem, hát a (tág értelemben vett) korabeli festészetben. Aligha van egyetlen olyan lényeges élmény-mozzanat a Hamletben, vagy Shakespeare bármelyik tragédiájában, amelynek vizuális megfelelőjét ne találhatnánk meg Breughel, Greco és Rembrandt, vagy akár Bosch, Rubens és Rembrandt képein, metszetein. Nem hiába rokonították olyan gyakran e festők egyikének-másikának művészetét a Shakespeare-ével. S az sincs kizárva, hogy a legszebb, legdrámaibb s leghitelesebb Hamlet-film éppenséggel az volna, ahol csak a szöveget hallanánk, s látómezőnkben e nagy festők képeinek lángoló és sötétbe fúló színei, vonalai, otromba vagy pompásan harcias, kecses vagy meggyötört alakjai, a sötétségen áthasító fényei, gyűlölettel, undorral, félelemmel vagy várakozással teli arcai, tört sugarú és reményű tekintetei lobognának, kavarognának, növekednének és távolodva zsugorodnának, föl-fölvillannának a szöveg és a tragikus cselekmény ütemére, ritmusára.

De megtalálhatná, megteremthetné minden bizonnyal a szükséges motívumokat a valóságban is a rendező. Elképzelhető akár egy olyan megoldás is, ahol Hamlet képei, metaforái, érzései, gondolatai nem tárgyi-figurális képekben elevenednének meg a filmvásznon, hanem csak szuggesztív formává absztrahált lényegükben, s ebben az esetben például az undor és a nosztalgia ellentétpárját, a Hamlet körül felbomló világ zűrzavarát, s vele szemben Hamlet gondolatainak kristályosan tündöklő tisztaságát a mikroszkopikus sejt- és kristályvilág óriásivá, látomássá nagyított képei sugározhatnák.

De ne kontárkodjunk bele a Shakespeare-filmek jövendő rendezőinek munkájába. Hanem zárjuk e sorokat azzal a megjegyzéssel, hogy Shakespeare villódzó feszültségekben és démoni erőkben, mikroszkópikusan éles és lángolóan vízionáló képekben gazdag tragédiái valószínűleg megtalálják majd a maguk kongeniális filmrendezőit; s talán még arra is alkalmasnak bizonyulhatnak, hogy a valóság és az emberi képzelet vizuálisan eddig még kiaknázatlan és gazdag formavilágát megnyitva a rendezők előtt, megújítsák a manapság gyakran csak egyetlen síkban, a naturalista életábrázolás síkjában mozgó filmművészetet.

Perneczky Géza

KOVÁSZNAY GYÖRGY RAJZFILMJEIRŐL

Közhely arról beszélni, hogy a film korunk legautentikusabb művészete, sőt, mióta ezt az igazságot felismertük, valamint körülbástyáztuk a filmtörténet és a filmesztétika sáncaival, a filmet annyira autentikusnak és klasszikusnak hisszük, hogy már nem is vagyunk hajlandók életképesnek elismerni. Ma már csak úgynevezett „új hullámokat" engedélyezünk számára, vagyis kegyes kozmetikai csalással elősegített megifjodásokat, — arra, hogy a tengeri virágállatokhoz hasonlóan bimbódzással és sarjadzással továbbszaporodjon, hogy új műfajok váljanak le testéről, ezt a figyelmetlenséget nem várjuk el tőle. Időnként azonban mégis megjelennek a vásznon azok a képsorok, melyeknek láttán tanácstalanul vonja meg vállát a filmtörténet múzsája, és némán továbblapoz, hogy kihagyjon a krónikában egy üres oldalt, egy utólag megírandó fejezetet, a mégiscsak jelentkező új műfajok számára. Ilyen film volt a Ionescou forgatókönyvéből készült Monsieur Tête, vagy néhány lengyel kisfilm, mindenféle montázstörmelékek és színázalagok keverékéből applikálva, de az utóbbi években nálunk is megjelentek és elszaporodtak ezek az alkotások, s érthető nyugtalanságot okoznak a filmberkekben. Mert először is: még neve sincs ennek a műfajnak, aztán jól látható, hogy ezek az első próbálkozások nem mindig a legsikerültebbek, egy egész sor kifogást lehet felhozni ellenük, sőt jogos kifogásokat is. Bátran rámutathat minden szakember arra, hogy lám ezek a filmek menynyire eklektikusak, mennyire szimplifikáltak, mennyire öncélúak a naturalizmusban és az absztrahálásban, vagy mennyire céltalanok az epigonizmusban. A nem-szakemberek még bátrabban mutathatnak rá minderre. Magam is, mint nem-szakember különböző dolgokra szeretnék rámutatni azzal a mellékgondolattal, hogy mégiscsak nagyon jó, hogy ilyen filmek vannak, s nem biztos, hogy ami ma még filmszerűtlen és eklektikus, az holnap nem válik-e klasszikussá.

Kovásznay Györgyöt azért tekinthetjük e műfaji kísérletek figyelemreméltó képviselőjének, mert határozott kezdeményezőerő látható munkájában, és mert oeuvre-je is van, hat rövidfilm. Természetesen ez még nem minden, s nem biztos, hogy öt év múlva is őt kell majd elsősorban megemlítenünk, — lehet, hogy más aratja le ennek az uttörő munkának a gyümölcseit. De a kezdetek mindig fontosak, talán fontosabbak a klasszikus kiteljesedésnél is, és Kovásznay így joggal tarthat majd igényt arra, hogy a magyar filmtörténet jövendő köteteinek oldalain szerepeljen. S talán akkor a jelen sorok is a forrásmunka tiszteletreméltó szerepét tölthetik majd be mint korabeli reflexiók, néhány használható adattal és a korra jellemző nézetekkel. Lássuk először az adatokat.

Kovásznay az elmúlt években a következő filmeket készítette:

Monológ (1963) Montázsképekből összeállított „memoár"-film, Korniss Dezső festőművész közreműködésével.

Tükörképek (1964). Fázisos rajzfilm, története egy kutya-macska pár múzeumi sétáját dolgozza fel.

Átváltozások (1964). Egyetlen „festmény" változó képe, tartalma a férfi és a nő kapcsolata.

Gitáros fiú (1964). Montázselemekből készített film, Korniss Dezső non-figuratív kompozícióval.

Mesék a művészet világából (1965). Fázisos rajzfilm három tételben. A sznobizmus szatírája.

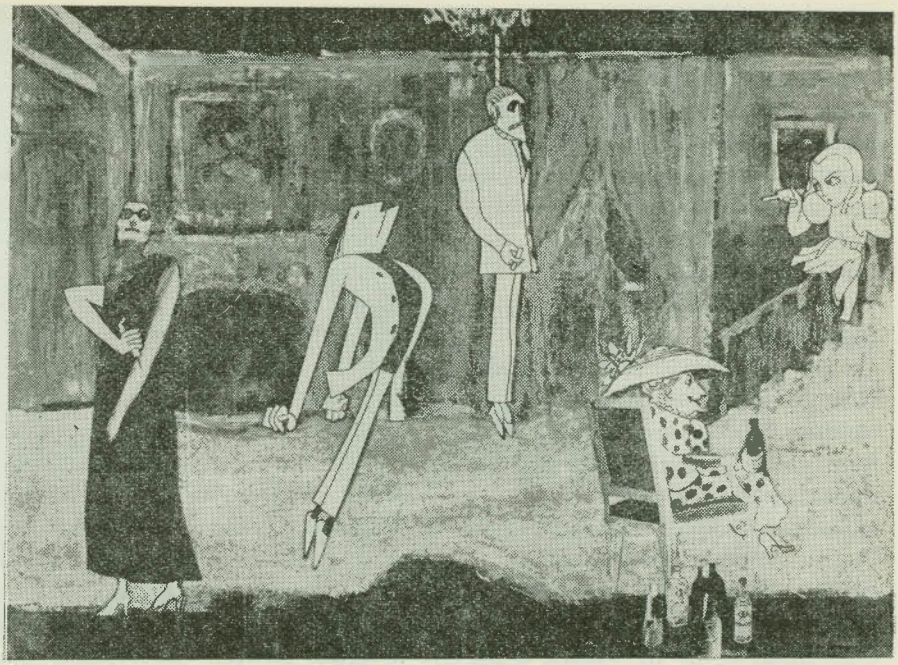
A fény öröme (1965). Kevert technikájú film a bányászok munkájáról.

Az adatokhoz tartozik az is, hogy e filmek közül többet műsorba vett a MOKÉP, kisérőfilmként a nagyfilmek előtt. A közönség a tapasztalatok szerint burleszknek fogja fel őket, s a híradó közben vásárolt pereceket ropogtatja el megtekintésük alatt. Ezenkívül játszották őket a Híradó-Moziban, és tudomásom szerint más rajz- és bábfilmekkel együtt olyan filmkedvelő közönség előtt, mint amilyen néhány szakmai esemény közönsége (pl. Miskolci rövidfilmfesztivál), vagy az Egyetemi Színpad látogatói. Bár a hat film közül kettő — a Tükörképek és az Átváltozások — az 1965-ös miskolci rövidfilmfesztiválon díjat kapott, sőt az utóbbit Mannheimben Aranydukát-díjjal tüntették ki, e művek sajtóvisszhangja elenyészően kevés.

A montőr

Már az adatok felsorolásából is kitűnhetett, hogy Kovásznay igen különböző témákat és technikai eszközöket használt fel munkája közben. Amit eddig nem használt fel, az csak a film klasszikus technikája volt: a kamera előtt lepergő, és a filmre rögzített színészi játék. Egyik-másik művében ugyan található valami ilyesmi is, de itt is közbelépett a laboratórium, a filmre felvett folytonos mozgást „kimerevítették", vagyis szakaszos mozgású, egymásba átugró állóképekké alakították át. Ilyenfajta mozdulatok akkor alakulnak egyébként ki, amikor vetítés közben elszakad a film, lelassul a ritmus, és külön-külön látunk minden filmkockát. Ezek a kimerevített mozdulatok inspirálhatták Kovásznayt arra, hogy a képeslapokból kivágott figurákat is ilyen szögletes mozdulatokkal táncoltassa. Köztudott tény, hogy a lapokat nem a filmrendezők igényei szerint szerkesztik, s ezért kevéssé valószínű, hogy egy figura összes szükséges mozgásfázisa az újságban mellékelve legyen. Már az is szerencse, ha sikerül két-három mozdulatban megkapni egy magazin-figura alakját. Kovásznay ebből a két-három mozdulatból szokta összerakni, amelyek így a fából faragott királyfi táncára emlékeztetnek. Ha nagyon szükséges, még hozzáragaszt a kivágott papírfigurához egy fölemelt kezet vagy egy kilendülő lábat, — akármilyen papírból kivágva, hiszen a néző úgyis csak egy pillanatig látja, elég, ha a kontúrok maradnak meg az emlékezetében.

A kimerevített vagy fotókból összemontírozott mozgás „denaturalizált" mozgás lesz, stilizált képsor, ami nagyon kell ezekhez a



Mesék a művészet világából.

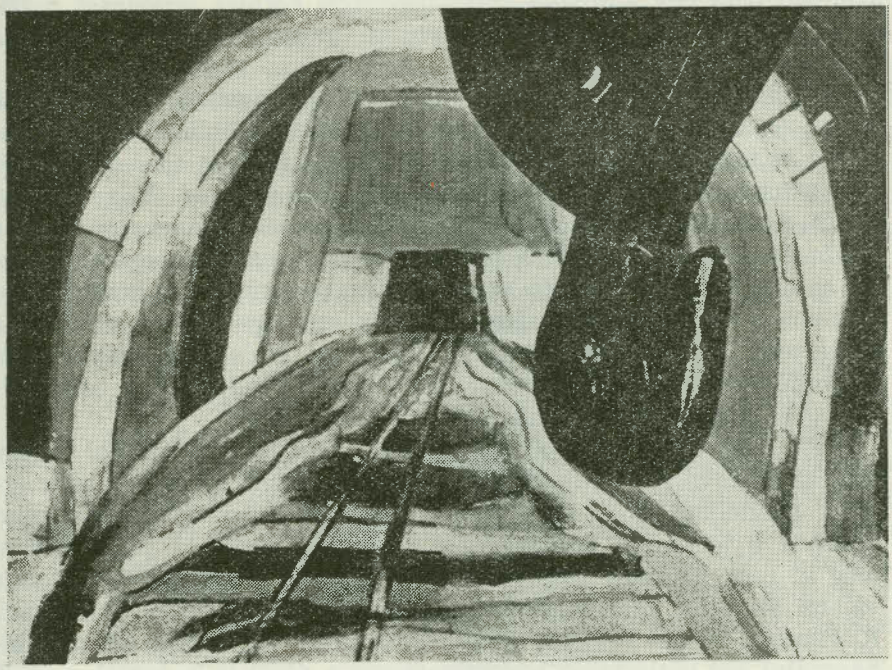
filmekhez, hiszen semmi sem naturális, hanem minden nagyon is stilizált bennük. A szükség és a kényszer néha egészen primitívnek tűnő technikákat is sugall. Így például a Monológ-ban van egy jelenet, amikor óriási embertömeg vonul el a „háborús légkör" alatt. Ez a rész úgy készült, hogy összeragasztottak a film alkotói egy csomó újságfigurát, hosszú szalagot készítettek belőlük, majd Korniss Dezső reszkető, meg-meglóduló kézzel elhúzta ezt a szalagot a normálisan pergő filmkamera előtt. Előhívás után, a próbavetítésnél kisült, hogy semmiben sem különbözik ez a rész a fázisonként felvett, kockáról kockára fényképezett montázsoktól. Sok időt és fáradságot takarítottak meg vele.

Korniss Dezső közreműködéséről külön is meg kell emlékeznünk. Két filmben szerepelnek a munkái, de mindkét esetben más-más módon. A Monológ-ban képmontázsokat készített. Ezek a montázsok igen előkelő családfával rendelkeznek, hiszen az ősszülők valahol a dadaizmus éveiben tűntek fel, és ma már arisztokratikusnak számító szférába: Schwitters, Picabia, Max Ernst, Arp, Masson és Heartfield életművéhez tartoznak. Minden lexikonban benne van, hogy mit köszönhetett ennek a montázstechnikának a modern művészet: új formák, új konkrétumok, új szimbólumrendszer, és a kontrasztok, az ellentmondások új világa született általuk. Breton esztétikája már egész rendszert fejlesztett a véletlenszerűen összetalálkozó tárgyak költői megrázó erejéből. A montázsokat régi metszetekből és fényképekből vágták ki, a legtermészetesebb dolog volt, hogy a technika azonnal visszahatott a mozgófényképre is. A némafilm mesterművei közül elég, ha Eizenstein Sztrájk című művének arra a jelenetére emlékeztetek, amikor a rendőrfőnök utasítására működésbe lépnek a spiclik. A vásznon egymás mellett négy fénykép jelenik meg, négy arc, négy igazolványkép megfagyott vonásai néznek ránk, majd továbbra is a fénykép négyszögében maradva, megelevenednek, s tevékenykedni kezdenek egymás mellett. Az eljárás teljesen képzőművészeti ízű, nem az időben, hanem a térben egymás mellé vágott képek játéka ez.

Az ilyen direkt montázsokat azonban a hangosfilm már nem alkalmazta. A képzőművészek művein élt tovább, nálunk Vajda Lajos és Bálint Endre közvetítésével jutott el Kornisshoz. Korniss megtartotta a téri elrendezés polifóniáját, de kihasználta az idő dimenzióját is. A montázselemeket mozgatni kezdte, már említettük, hogy miként. A montőr mellett azonban a primer képzőművész is megjelent a Monológ kockáin. Az özvegyek jelenetében a non-figuratív formákhoz közelálló sziluettek — fejüket lehajtó lágy formák — szerepelnek, s ezekben ráismerhetünk Korniss 1950—58 között készült kompozícióinak motívumaira. A vonalvezetés sajátos stílusa persze valamennyire a fényképfigurák sziluettjét is megváltoztatta, az olló Korniss kezében „rájárt" a pontos kontúroktól elszakadó sommás vonalakra.

A Gitáros fiú (teljes címén: A gitáros fiú a régi képtárban) már csak egy motívumpárban, a zenélő fiú és a fésülködő beidermeier akt figuráiban őrzi ezt a montázstechnikát. Korniss tevékenysége itt

Tükörképek



A fény öröme

módosult, a háttérben szereplő csurgatott felületek elkészítése, vagyis a zene „képzőművészeti aláfestése" volt a fő feladata. Ez a hangulatfestő szín- és formaalátét is képzőművészeti eredetű, nem más, mint a Kandinszkytől Pollockig ívelő „lírai absztrakció" alkalmazott változata. A zenei hallucinációk képi rögzítésének elmélete még Kandinszkytől származik, s e tekintetben Pollock tulajdonképpen csak annyiban haladta túl Kandinszkyt, hogy „zene" helyett a modern zsivajok zsúfoltságára, a beatnik életérzés sokkírozott izgalmaira reagált. Korniss egyrészt ezt a sokkhatást, másrészt pedig a filmhez szükséges lágyabb, aláfestő jellegű ornamentális hatást igyekezett szolgálni kompozícióival.

A festő

A montázselemekből és a fázisos rajzfilmtechnika át- és átrajzolt mozdulataiból Kovásznay közben remek intencióval egy új eljárást is kitalált: egy „kvázi-festmény" ecsetvonásaival lépést tartó, a kép átváltozását filmrevevő technikát. E filmnek a címe is Átváltozások lett. A gyorsan száradó temperaszínekkel festett és továbbfestett kép lefényképezése a természettudományos- és dokumentumfilmek technikájából is származtatható, mert a film úgy kíséri végig a festmény fejlődését, mint ahogy a virágok növekedését, bimbózását és kinyílását szokták a lassított kamerákkal felvenni. Kifejezetten képzőművészeti „növekedést" is fényképeztek már így, például a Picasso misztériuma című dokumentumfilm felvételei alkalmából. Kovásznay azonban nem egy autonóm képzőművészeti alkotás fejlődését rögzítette, hanem egy elképzelt filmszüzsé mozgása szerint alakította újra és újra át a „festményt".

A felvételek képzőművészeti íze persze megmaradt, de a néző lassan elfelejti, hogy ecsetvonások születését és halálát látja, s helyette az egymással szembeforduló két fej, a férfi és a nő küzdelmét és egymásratalálását kíséri egyre inkább figyelemmel. Hogy közben a film nemcsak általános igazságokat kommentál, hanem mindezt a festészet sajátos eszközeivel, par excellence vizuálisan adja tudtunkra, az alig tudatosul, — de ez a jó a filmben, mert így szinte automatikussá válik a néző számára a festészet speciális nyelvének a megértése. Képzőművészeti film? Az is, de elsősorban mégis talán „filmművészeti film". Kovásznay az anyagból indult ki, a celluloidszalag és a mozgás vagy mozgatás lehetőségeiből.

Így, hogy most felsoroltunk néhány jellegzetes technikai fogást, melyek a Kovásznay-filmek alapanyagát képezik, az olvasó akár arra is gondolhat, hogy nem más az egész Kovásznay-oeuvre, mint ezeknek a technikai eszközöknek a kipróbálgatása, s játék a film még ki nem használt lehetőségeivel. Ezt a feltételezést vétek lenne valami fennköltakadémizmus nevében megcáfolni vagy elutasítani. Kovásznay filmjei valóban elsősorban a játék lehetőségét akarják kihasználni, sőt gátlástalan közvetlenséggel a nézőt is bevonják a játék örömébe, s egy-egy film tényleg olyan, mintha a rendező egy kosárra

való kivágott képet, festéktubust, papír- és újságdarabkát öntene az asztalra: — tessék, itt van, csináljunk belőle valamit. Az ember pedig hajlamos arra, hogy játsszon, s összefüggést találjon az életben tapasztalt valóság és a nyilvánvalóan nem valóságos papírmasé között.

Az ilyen film éppen ezért akkor jó, ha elsősorban e játékos ösztönnel operál, s maga is csak addig megy el a dolgok összeapplikálásában, ameddig a nézőnek is kedve tartaná, amíg az illusztóteremtés játékában ki nem fáradunk. És ha van e filmeknek mélyebb mondanivalója, akkor annak nem is annyira a feldolgozásban, mint a kellékekben kell eleve ott lennie. Ha a papírkosárból háborús képeket borítok a néző elé, akkor öt-tíz percig hajlamos lesz ezekből olyan applikációkat összerakni, amik asszociatíve összefüggésben vannak a háború és a béke gondolatkörével. Az asszociálás gyakran alkalmazkodhat a nyersanyag játékos esetlegességéhez is, és ilyenkor a „vicces" játék groteszk humorú kombinációkat ihlet. A rövid játékidő és a paradox hangvételű, burleszkszerű gag-ekkel csattanó stílus egyébként is feltételezik egymást. E filmek tehát hajlanak a groteszk tömörségre, vagy a merészen összevont képzettársítások és játékos szatírák gyors ritmusára. Az öncélúnak tetsző játékból így szinte észrevétlenül, minden fennkölt póz vagy hosszadalmas előkészítés nélkül juthat el valami nagyon is mély emberi reagálásig.

Miképpen tudta Kovásznay e lehetőségeket kihasználni? A hat film elég egyenetlen színvonalú, s ebben bizonyára nagy szerepet játszottak a külső körülmények is. Az első, a Monológ túl sokat markol, mintha Kovásznay mindent bele akart volna ebbe az egy filmbe préselni, amit a történelemről, a korszerű képzőművészeti eszközökről vagy a film megújhodásáról elképzelt. Míg a filmet nézzük, játékainkba állandóan beleszól a rendező, aki újabb és újabb nyersanyagot borít ki a kosárból, és végül szinte eltemet a montázsanyag gazdagságával. A színen időnként átvonuló csúf asszony, a múlt szimbólumának ez a periódikusan ismétlődő kisértetjárása jó ötlet volt, — összetartja a különben széthullani kezdő anyagot. A film mélyebb mondanivalója, az antifasizmus gondolatköre is megfelelő ragasztószer, de ha már ragasztania kell, az már nem jó jel, flottabbul kellene színre lépnie.

Mindenesetre a film alkotói — ahogy mondani szokás — itt kiélték magukat, és a következő montázs-film, a Gitáros fiú egyszerűsége ezért lehetett ökonomikusabb. Ez a film a jól ismert teenager-probléma köré fonódik, a lázadó és a lázadásában tulajdonképpen gyenge és kiszolgáltatott kamaszkor mai effektusait hozza színre. A Beatles-együttes óta legendás gitár tánca, és melléje montírozva az Életet szímbolizáló női akt, — ennyi az egész film, s még a ritmusban bekövetkező változás; az őrült tombolástól a nyöszörgő sírdogálásig hanyatló zene. E film monotóniája szuggesztív hatású, de néhány motívum, mint a színen többször átvonuló akt (a Monológ kompozíciós öröksége) éppen ezért itt már fölösleges, a film alkotói nyugodtan elhagyhatták volna.

Az utolsó montázs-technikájú filmet — A fény örömé-t — Kovásznay már egyedül készítette. Itt újra sokféle anyag vonul fel, és stílusban is változó karakterű. A film közvetlen hatása nagyerejű, s a képek az eszmei mondanivalót felvázoló forgatókönyvet mindenütt jól szolgálják. Csak utólag visszatekintve a filmre válik kétségessé, hogy helyes-e olyan távoleső dolgokat összemontírozni, mint a befejező rész expresszív fényképmontázsait, a tárnából kiemelkedő bányászfigurákat a háttérben látható impresszionista tájképpel. Ezek az aggályok arra intenek, hogy a túl bonyolult tartalmi mondanivalók erőltetése még nem kifizetődő, ezek a filmek még nincsenek a fejlődésnek azon a fokán, ahol a közvetlen játékosság és egyszerűség bonyolultabb dolgoknak adják át a helyüket.

A közben készült két rajzfilm, a Tükörképek és a Mesék a művészet világából nyilvánvalóan újjgyakorlat-jellegűek, bár fontos motívumokat tartalmaznak. A Mesék anyagot gyűjtöttek egy olyan szatirikus paródia számára, amelyet Kovásznaynak még a jövőben kell igazán kiaknáznia. A Tükörképek című rajzfilmnek szintén anyaggyűjtő szerepe volt, de ez már realizálódott az Átváltozások-ban. Ezt a filmet tartom Kovásznay legsikerültebb munkájának. Bár itt a montázsanyag feloldódott az ecsetvonások homogén terébe, valahol az ötlet mélyén az összeragasztott képkivágások technikája él tovább, és minden törés vagy stiláris váltás nélkül valósítja meg a kitűzött célt, az emberi kedély és az emberi ábrázolókészség hullámzásának a tükrözését. Kovásznay, aki festőként indult, úgy látszik, a festészet anyagát és pszichológiáját ismeri a legmélyebben. Ebben a filmjében úgy tud játszani, hogy észrevétlenül vezet el a közhelyek és a banalitások közeléből valahova messzebb, a valóság és a mesék spontánabb és elevenebb találkozásához.

Nemes Károly

KONFLIKTUS ÉS EMBERI IDEÁL AZ ÚJ SZOVJET FILMEKBEN

A szovjet filmművészet fejlődését a második világháború utáni korszakban kettős teher gátolta. Az egyik a dogmatikus évek öröksége volt, amely az illusztrativizmus és a sematizmus módszereit sugallta, a másik pedig az aktuális tematika ábrázolásában mutatkozó fejlődési nehézségek, amelyek a harmincas évektől kezdődően jelentkeztek. Ezekhez az ábrázolási problémákhoz tartozott például, hogy nem találtak rá a megfelelő konfliktusokra, és nem alakultak ki a kívánt magatartásbeli ideálok. Az új korszakban ily módon a szovjet filmművészet korábbi öröksége csak a formanyelv szempontjából nyújtott segítséget a sematizmus elleni harchoz, az alkotó módszer eddigi példáiból azonban nem meríthettek. A kultúrpolitika még fennmaradt dogmatikus vonásai mellett ez volt az oka annak, hogy a szovjet filmművészetben a sematizmus leküzdése igen sokáig tartott (sőt máig sem fejeződött be), s hogy ez filmtörténeti távlatban nézve — hogy úgy mondjuk — negatív program alapján ment végbe. Ezen azt értjük, hogy a sematizmus ábrázolásának bírálata és felbomlása nem torkollott bele nyomban az új szemlélet, az új tartalmi törekvések kialakuló folyamatába. Ezzel magyarázható az is, hogy a sematizmus leküzdésében a forradalmi és háborús témájú filmek játszottak nagyobb szerepet.

Természetesen sematizmusellenes tendenciák egyaránt jelentkeztek az aktuális és a történeti-háborús témák feldolgozásában, s ennek során rész-győzelmek születtek a sematizmus olyan ábrázolási módszereivel szemben, mint a spekulativ konstrukciók illusztrálása, az álkonfliktusok, erkölcsi példatárba illő emberi magatartások bemutatása stb., amely az ilyen filmekben természetesen együtt járt a belső világ ábrázolásának elhalványulásával, az emberi drámák tanmesékké változtatásával, tehát a valóság esztétikai jellegének elvesztegetésével. A döntő győzelmet a sematizmussal szemben nyilván csak a sokoldalú és kritikai ábrázolás szerezheti meg, amely valóságos konfliktussal bíró emberi drámákhoz kapcsolódik. Ez tette lehetővé az újabb szovjet filmekben is, hogy az ember belső világának ábrázolása kapja a főszerepet, s hogy a didaktikus jellegű tanítás helyébe az emberi magatartás ideáljaival történő — immár esztétikai jellegű — nevelés lépjen. Mihelyt ugyanis elutasítjuk a sematizmus durva megkülönböztetéseit, s nem tekintjük sorsszerűnek az emberek megoszlását jók és rosszak között, akkor az ábrázolás legfőbb feladata annak hiteles bemutatása lesz, hogy filmjeink szereplőiben azonos körülmények között hogyan alakulnak ki eltérő magatartások. Ez a feladat pedig csak a belső világ mélyebb feltárásával oldható meg.

Ilyen célkitűzésű s a kritika eszközével operáló kísérletek a mai témák területén is igen korán jelentkeztek. Jurij Ozerov A fiú (1955),

Vaszilij Orgyinszkij Ember született (1956) és Tengiz Abuladze Idegen gyermekek (1958) című alkotásaiban például az emberek már nem mint valamilyen osztálymagatartás megtestesítői jelentek meg, hanem olyan emberekként, akik vonásaikat a saját gyengeségeikkel és a bonyolult körülményekkel folytatott belső küzdelem révén nyerik el. A hatvanas évek elejére azonban ez az ábrázolási törekvés megtorpant. Ide tartozik még ugyan Mihail Romm — részleteiben érdekes — műve, az Egy év kilenc napja (1961) is, de ez, sajnos, a szép élet ideáljához már nem jutott el, hanem megragadt a szép halál ideáljánál. Ennek oka is nyilván a megfelelő konfliktus hiányában rejlett. De e félsikerek is azt az igazságot húzták alá, hogy az ábrázolás realizmusa mindenekelőtt kritikai kiindulópontot igényel. Annak jelei, hogy a szovjet filmművészetben tovább érlelődött ez a felismerés, csak a hatvanas évek közepén mutatkoztak ismét, amikor már jelentős szemléleti változást és új tartalmi igényeket is felfedezhetünk.

Figyeljük meg e törekvések érvényesülését először néhány nem mai témájú alkotáson.

Alexej Szaltikov Az elnök (1964) című művében kemény, nyers vonásokkal jelentkeznek a háború utáni mezőgazdasági nehézségek és az emberi kapcsolatok. A képeken nemcsak a háborús pusztítások nyomán fellépő nyomorúság látható, hanem például egy olyan hatósági akció is, amelynek során lefoglalják egy tervét túlteljesítő kolhoz gabonáját. Sajnos a film vége a régi sematikus felfogásra emlékeztet: a rózsaszínű befejezés a mű egész első részét expozícióvá degradálja, illetve ennek csak annyi szerepe lesz, hogy e képeken bontakozzanak ki szemünk láttára a főhős rendkívüli vonásai. Ily módon a filmből az a kétes tanulság derül ki, hogy jogosan követelhető meg az emberfeletti magatartás olyan egyszerű dolgok véghezvitelében is, mint a gabonatermesztés. Az emberfelettiség ideálja nyilvánvalóan éppúgy a háborús konfliktusok reminiszcenciájából származik, mint az Egy év kilenc napjá-nak szép halál ideálja.

Ebből a szempontból tanulságos Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij Az első tanító (1965) című műve, amelyben a főhős, egy kirgiz tanító ugyancsak emberfeletti tettekre kényszerül, de ez a kényszer gazdagabban van motiválva emberi indulatokkal: daccal, kétségbeeséssel, bosszúvággyal, szerelemmel. Ráadásul az emberfeletti tettek bizonyos kritikai megvilágításba is kerülnek, amellyel a rendező érzékelteti, hogy az ábrázolt magatartás szélsőséges és ezért nem általánosítható.

Figyelemre méltó az emberi érzések és szenvedélyek ábrázolása néhány más filmben is. Vitautasz Zsálákjávicsusz Senki sem akart meghalni (1965) című filmje már csak azért is jelentős, mert egy korábban nem tárgyalt problémát vet fel, a baltikumi szeparatista törekvések kérdését a háború után. A téma felvetésének hiányossága abban mutatkozik, hogy a szovjet hatalommal szemben megnyilvánuló ellenkezést a litván köztársaságban csak a banditizmus megjelenéseként tárgyalja, politikai szempontból nem. A bandíták elleni harc ábrázolásában azonban már szerepet kapnak az egyéni szenve-

délyek (például a megölt tanácselnök fiainak bosszúja), s ezek a motivációk az ábrázolás sokoldalúságát segítik. Kevésbé érvényesül a sokoldalú ábrázolás szempontja Vlagyimir Vengerov Munkástelep (1966) című filmjében, amelyben a rehabilitált gyárigazgató személyesen, veréssel vesz elégtételt karrierista utódján, aki őt börtönbe juttatta.

A kritikai hangvételnek természetesen nagyobb jelentősége van a mai tematikájú művek konfliktus- és ideál-megfogalmazásában.

Ezek közül megdöbbentő erejével emelkedik ki Vaszilij Suksin Fiatok és testvéretek (1965) című filmje. A színhely egy szibériai település, amelynek edzett, erős, kissé talán durva lakói többnyire fakitermelésből és fafeldolgozásból élnek. Egy napon az egyik családba hazaérkezik az egyik fiú a börtönből, ahová verekedés miatt került. Azt állítja, hogy jó magaviseletéért előbb engedték szabadon. Az esemény megünneplésére összejönnek az ismerősök, isznak, táncolnak. A fiú eldicsekszik börtönbeli élményeivel, az olyan különleges kedvezményekkel, hogy hetenként kétszer láthatott filmet stb. De a beszámoló végén kiderül, hogy valójában megszökött a börtönből, három hónappal a büntetés kitöltése előtt. Végül is fegyelmezetten elindul vissza a börtönbe. Ezek a jelenetek az élet olyan szféráját tárják fel, amelyet ilyen nyersen és őszintén eddig nem mutattak meg, legfeljebb „lakkozva" jelenhettek meg. Sajnos, a dedramatizált szerkezet, az egymást követő jelenetek csupán érzelmileg egybefűzött lánca a későbbiekben zsákutcába viszi a filmet: a megfelelő ideál felmutatásának hiányában hatástalan marad például a fiú testvéreinek, illetve életformájuknak lazán egymás mellé állított ábrázolása.

Eredményesebb volt a kritikai ábrázolás az ideál megfogalmazása szempontjából az olyan filmekben, amelyekben nemcsak életformabeli sajátosságok, hanem jellemek is mérlegre kerültek. Alekszandr Mitta Csengetnek, nyiss ajtót (1965) című filmjének úttörőlány hőse azt a feladatot kapja, hogy keressen meg valakit az első úttörők közül, s hívja meg egy ünnepi összejövetelre. Az azonban, akit sikerül felkutatnia, nem tetszik neki, s inkább egy másik új ismerősének adja át a meghívást, aki sohasem volt úttörő; egyszerű, hétköznapi ember, akinek nincsenek múltbeli érdemei, de annál inkább mai jó tulajdonságai. Bár a film szentimentalizmusa gyengíti a hatást, az a törekvése, hogy az ideált az egyszerű ember típusában igyekszik megtalálni, helyes irányba mutat.

Ugyanezt a tanulságot közelíti meg ellenkező oldalról Larissza Sepitykó Szárnyak (1966) című alkotása. Hőse, egy iparitanuló intézet igazgatónője, a háború alatt mint vadászrepülő harcolt a németek ellen, a szeretett férfi gépe szeme láttára zuhant le, s ezek a megkeményítő élmények elfogulttá és merevvé teszik őt erkölcsi ítéleteiben. Elhamarkodottan dönt egy tanuló sorsáról, s lányát, aki barátjával közös lakásba költözik ugyancsak nem érti meg. Végül is rádöbben, hogy el kell felejtkeznie régi érdemeiről, fájdalmáról, új programra van szüksége, amelyben több szerep jut az emberekhez való közeledésnek, mint a hősies életforma hangoztatásának.

Ezekben a filmekben kitapinthatók a változott valóság nyomán átalakult konfliktusok és ideálok, illetve ezeknek bizonyos új vonásai, mint például a reprezentatív jelleg kerülése stb. Ez már önmagában is új szemléletre, új tartalomra utal. De a legfontosabb még ezekből a művekből is kimaradt; igazi belső konfliktusok feltalálása és a jellemek belső drámaiságának kibontása. Megszülettek viszont azok a filmek is, amelyeknek éppen ez volt a legfőbb célkitűzése: ábrázolni a konfliktusok jelentkezését a hősök tudatában, belső világában.

A legjelentősebb ezek között Marlen Hucijev sok vitát kiváltó filmje, a Mi, húszévesek (1964). A szovjet filmművészet ebben jutott el végre oda, hogy már nem létproblémákat feszeget, nem egy reprezentatív hős példatárba illő tetteit láthatjuk benne, hanem olyan hétköznapi szituációt, amelyben a hőst — bár látszólag mindene megvan — a boldogtalanság érzése nyomasztja, a megszokott körülmények között önmagát és életformáját igyekszik megtalálni. Ennek a konfliktusnak megfelelően alakul a film dedramatizált, oldott szerkezete, amely egyebek között nagyobb lehetőséget nyújt a hősök gondolatainak közvetlen kifejezésére is. S nemcsak a film főhősének gondolatairól, s nemcsak a pozitív gondolatokról van szó.

Érdekes kísérlet evvel kapcsolatban Genrih Gabaj: Lebegyev Lebegyev ellen (1965) című filmje, amelynek hőse kutató tudós, s a konfliktust az a belső meghasonlás alkotja, amely a hősben végbe megy (Fellini Nyolc és fél című filmjére emlékeztető stílusban). Bár e lelkiismereti harc kissé mereven van ábrázolva, de a belső fejlődés lépcsőfokait, illetve a külső viszonyok belső vetületét jól nyomon lehet követni. Ennek a filmnek a középpontjában is az önmeghatározás, a valósághoz való alkotó viszony áll.

Hasonló témája van Frunze Dovlatján Szervusz, én vagyok (1965) című filmjének. A munka ebben a filmben is a hősök természetes életszférája. Fő problémájukat nem ez okozza, hanem az, hogyan alakul ki önálló tudatviláguk, milyen törvények határozzák meg születő kapcsolataikat. Ez a felfogásmód biztosítja a felvetett témák gazdag árnyalási lehetőségeit.

Az új törekvések e vonásai a felsorolt és a nem említett alkotásokban még többnyire nyersen, többé-kevésbé kidolgozatlanul, nemegyszer sematizmussal keverve jelentkeznek. Az újabb filmtermés összképe azonban azt mutatja, hogy az említett új szemlélet erősödőben van, s ennek jellemzői egyre kivehetőbbek. Bár még tagadhatatlanul kísérleti filmekről van szó, de a kísérlet már nemcsak a meghaladott módszer bírálatát foglalja magában, hanem új programot is megjelöl. S ez a program nem jelent visszalépést az előbbivel szemben, mert a belső drámákat nem a társadalmi viszonylatoktól függetlenül szemléli, hanem éppen azt kutatja, milyen hatást fejtenek ki ezek a hősök belső világában. Mert itt, ebben a szférában leshető meg legjobban, hogyan ölt új arcot az ember az alakuló társadalomban.

„ALKOTÓ MÓDSZEREM A TUDÓSOKÉVAL ROKON..."

Interjú Jean-Luc Godard-ral

Jean-Luc Godard-ral interjút készíteni nem könnyű vállalkozás. Három hónapos kitartó kísérletezés volt az ára annak, hogy személyesen találkozhattam vele. Egy este a Párizs környéki Aubervilliers-ben a sors véletlen szeszélye hozott össze végre bennünket. A kiürült színházteremben csak ketten maradtunk. Godard beszélt. Én hallgattam őt.

— Mit jelent az Ön számára a film? Hogyan határozná meg a filmművész tevékenységét?

— Alapvető meggyőződésem, amely szerintem vitán felül áll: a film olyasvalami, ami közel áll a művészethez, de ugyanakkor olyan törvényszerűségek érvényesek benne, amelyekhez hasonlókkal a tudományos kutatásban találkozhatunk. Tényeket, jelenségeket kölcsönöz az életből, s a kész műben mindaz benne van, ami magában az életben megtalálható. A film a szemlélődést, a reflexiót, a rendszerbe szedett gondolatot egy kialakulatlan, jobbára csak ösztönösen érzett alapvető fiziológiai folyamathoz kapcsolja: ez a folyamat az élet. Időnként a film szorosabban eggyéválik a művészettel — pl. Eizenstein és Bresson alkotásaiban —, máskor ellenkezőleg, az élet közvetlen ábrázolása a jellemző rá. Nem mindenki képes az egyikből a másikba való átmenetet megvalósítani.

— Filmjeiben érdekes módon vegyül a művész ösztönös világlátása a tudományos kutatást jellemző logikus analízissel. A filozófia, szociológia behatolt a filmművészetbe, az ábrázolásmódot erősen befolyásolva.

— Az „új hullám"-mozgalom indulásakor gyakran ilyen szemrehányásokat hallottunk: „Az Önök filmjeiben a fiatalok nem tesznek egyebet, csak whiskyt isznak és sportkocsikban csókolóznak. Maguk sosem beszélnek filozófiai problémákról, erkölcsi konfliktusokról." Akik az előbbi szemrehányásokat tették, ma azt hajtogatják: „Godard filmjeiben nincs más, csak a saját unalmas életfilozófiája, nehezen emészthető formában adagolva." Ők így gondolkoznak: a mozi: a Ben Hur. Egy i l y e n műben természetesen hiábavaló és felesleges erőfeszítés lenne filozófiai fejtegetésekbe bocsátkozni. Nem látom be azonban, miért ne lehetne általában filozófiáról értekezni a moziban. Az embereknek — jól-rosszul — kialakult véleményük van a filmművészetről. Ez nem a mi hibánk. A világ filmművészetét negyven éven keresztül az amerikai filmipar uralta. Filmjeik hosszú időre megszabták az elbeszélés, a filmi narráció formáját, a cselekményfelépítés módját. A történeteknek „eleje-közepe-vége" volt. Szükségszerűen csak az elején lehetett bekapcsolódni az eseményekbe, mert már az expozíció tartalmazta a lényeges elemeket. Az efféle „mozit" az amerikaiak a tökéletességig vitték a harmincas évek végén, s kiemelkedő remekműveket is alkottak. Ma nevetünk ezen a felfogáson.

— Néhány filmjében — gondolok itt elsősorban az Éli az életét, A megvetés és az Egy férjes asszony című alkotásaira — érezhető bizonyos Brecht-hatás.

— Minden eddig készített filmemben vannak szereplők, akik moziba járnak, beszélgetnek róla. Az Egy nő az nő-ben a szereplő színészek üdvözlik a hallgatóságot. Szeretem emlékeztetni a nézőket, hogy moziban ülünk, hogy „játékról" van szó. Ez kétségtelen Brecht hatása.

— Gyakori a megjegyzés, hogy filmjei tele vannak különféle szerzőktől származó idézetekkel. Mi az eredete a Godard-filmek e sajátos kifejező eszközének?

— A közvélemény hajlamos arra, hogy idézetnek nevezzen olyan valamit ami nem az. Idézni egy disszertáció készítésekor szokás, amikor a szerzőnek példára van szüksége állítása alátámasztására, mondván: „Mint Merleau-Ponty írja a Látható és láthatatlan 180. oldalán:..." és így tovább. Amit én csinálok, nem idézés, inkább illusztráció, amelynek az a rendeltetése, hogy mint bármely hasonló eszköz, jobban kiemelje, megvilágítsa az adott összefüggést. Ilyenformán az idézet lehet zene, írott szöveg vagy beszéd. Az embereknek eszébe sem jut rámondani egy Mozart-töredékre, hogy idézet, mivel úgy gondolják, a zene a film alkotórésze. Mikor Eddie Constantine Pascal-t olvas fennhangon, egyesek dühbe gurulnak, mondván: Constantine-nak nincs joga Pascal-t idézni. Ez butaság, nem látom be, miért ne lenne. Lehet kritizálni, hogy talán nem ezt kellett volna idéztetni vele, de magát a tényt ésszerűen kifogásolni?!

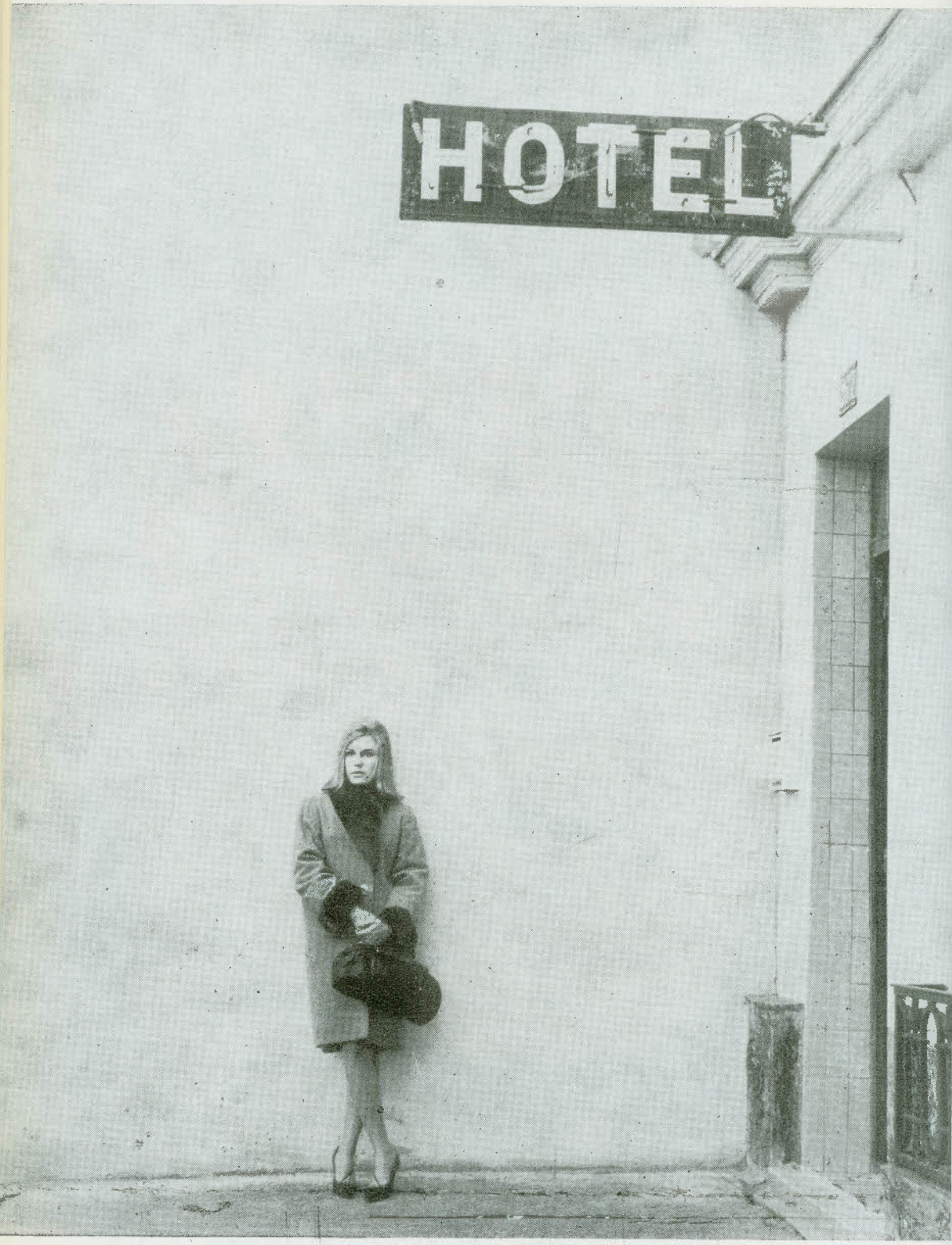
— Filmjeinek közlésmódja nem egy esetben ingerli a nézőt, azt a fajtát, aki hozzászokott, hogy a moziban kiszolgálják, hogy a mozi érte van. Az alkotók hosszú időn át a néző kegyeit keresték. És Ön?

— Igen lelkiismeretesen válogatja meg a kifogásait! Mégis, engedje meg, hogy egyet én toldjak hozzá. „Az Ön filmjei nem egyebek, mint töredékek" — hallottam jónéhányszor. Soha nem tagadtam. Ha valóban megvetném a nézőt — mint azt egyesek állítják — nem készítenék filmeket, vagy megcsinálnám, de nem mutatnám be a közönségnek. Esetleg időről-időre 5-10 percnyit. Képzelheti a megbotránkozást, amit ez kiváltana. Ezt kerülendő vállaltam, hogy gondolataimat rendezett formában közöljem a nézőkkel.

— Meglepő, hogy Önt, aki egyike a legkorszerűbb filmalkotóknak, néhányan konvencionálisnak tartják.

— Mikor az Éli az életét elkészítettem, voltak akik legyintettek, mondván: konvencionális, mert a film végén Nana — Anna Karina — meghal. Nem értem, hogy a halál miért lenne konvenció? Mert annyian meghaltak már eddig is? És annyi filmen? Az lehet, hogy így befejezni egy filmet, rossz sablonná, konvencionálissá vált. Azt állítani is ízlés és felfogás kérdése, hogy a halál e film befejezésekor szerencsés ötlet volt-e vagy nem. De az, hogy konvencionális a befejezés, — ez így semmiféle esztétikai értékítéletet nem tükröz és nem is tükrözhet.

Vivre sa Vie (Éli az életét) Anna Karina



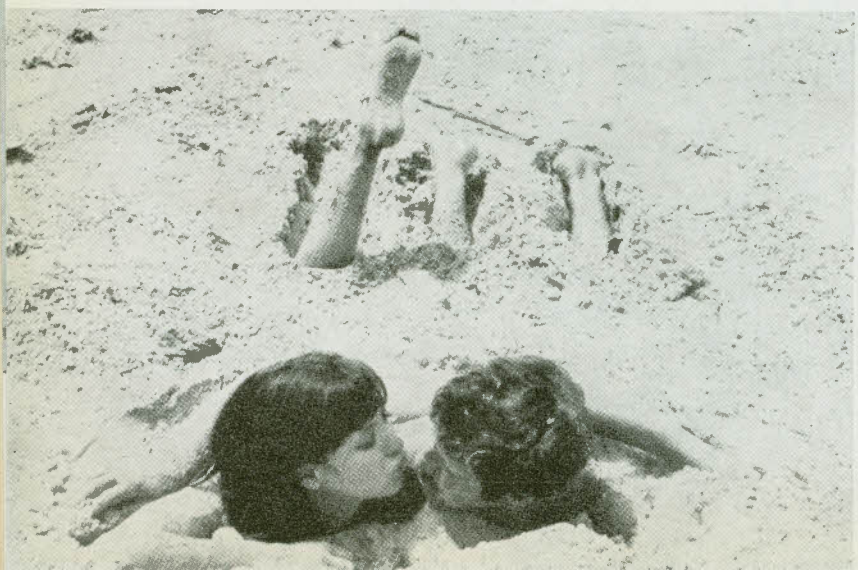
Vivre sa Vie (Éli az életét)

Jean-Luc Godard
a Masculin-Feminin
forgatása közben

Bande á Part

Les Carabinières

La Femme Mariée



Pierrot le Fou

— A francia filmet és különösen annak „új hullámos" irányzatát tekintve, elgondolkoztató, hogy az Önök műveiben — az olasz, lengyel, szovjet vagy amerikai filmművészethez viszonyítva — milyen csekély százalékban tükröződnek a kor úgynevezett „nagy problémái".

— Attól függ, mit nevez Ön nagy korproblémának. Feltételezem, hogy a háborút is beleértette. Nos, csináltam egy filmet jómagam is a háborúról, A karabélyosok címmel. Abban bíztam, nagy siker lesz. Ime egy probléma, ami mindenkit érdekel. Tévedtem. A film megbukott. Csúfosan. Egy erősen háborúellenes mű nem tetszik a nézőknek, mert az emberek szeretik a háborút. Talán furcsa ezt hallani, de nézze csak meg a háborús filmek bevételi listáját. Az egyetlen háborúellenes alkotás tudomásom szerint, ami sikert aratott, Abel Gance Vádolok... ! című filmje volt. De ritka az ilyesmi. A közönség szívesen nézi meg a Leghosszabb nap-ot vagy a Két nap az életet és elégedetten jön ki utána.

— A karabélyosok kapcsán szeretnék felvetni egy másik, jellegzetesen „új hullámos" problémát: a kommentár szerepére gondolok, mely Önöknél a reflexió fontos kifejezési eszköze. Truffaut, Chabrol, Kast filmjeit említhetném az Ön filmjein kívül.

— A dialógus, a zene, a zajok és a kép rögzítésekor arra gondol a rendező, hogy ezek lesznek a kizárólagos elemek a film összeállításának végső szakaszában. Mikor a felvett anyag együtt van, előfordul, hogy mégis elégtelennek találja mindezt, és a kommentárhoz folyamodik segítségképpen. A kommentár segíti a nézőt, hogy egycsapásra „belépjen" a filmbe. A rendező ösztönösen vagy tudatosan, de érzi, hol és mi hiányzik a filmjéből, hová kell elhelyezni a kommentárt.

— Ön egyike azoknak a filmművészeknek, akiknél a hangcsík csaknem teljesen a dialógusra korlátozódik. A hang, amit az Ön filmjeiben hallunk, direkt hang, vagy utószinkronnal készül?

— Nem szeretem az utószinkront, és természetellenesnek találom. Filmjeim hangja direkt eljárással, a helyszínen a forgatás folyamán készül. Előfordulhat, hogy a direkt hang minősége nem kifogástalan. A filmművészetben hosszú ideig ismeretlen volt ez a fajta eljárás. Azt hiszem, Alain Resnais-vel mi ketten vagyunk a ritka példa a francia rendezők körében, akik sokat foglalkozunk és kísérletezünk a hang problémájával, mert nagy jelentőséget tulajdonítunk a film drámai szerkezetében elfoglalt szerepének. Lehet, hogy ennek során olykor túlzásba esünk, de gondolom, ebben legalább tévedéseink is minket igazolnak.

— Véleménye szerint a filmművészet hihetetlenül gyors művészi, technikai fejlődése arányban áll-e a közönség ízlésének alakulásával?

— A Cinémathêque Francaise-ben vasárnaponként rengeteg gyereket látni. A nevelőnők, akikre a szülők rábízzák a gyerekeket, hogy maguk se unatkozzanak, elviszik őket a moziba. Előfordul, hogy az

Október-t vagy a Lola Montès-t játsszák. A gyerekek így, szinte véletlenül, felfedezik a filmművészetet, annak igazi értékeit. És megtörténik a csoda: értik is azokat, s látáskultúrájuk hihetetlenül gazdaggá lesz. Pedig az Október formai szempontból egyike a legnehezebb filmeknek. Bonyolult, elaprózott vágása van. A gyerekeknek olyan ez, mint nagyapáiknak volt A vonat érkezése.

— Véglegesen szakított a kritikusi mesterséggel?

— Ma is szívesen elvitázgatok filmekről. De jobban kedvelek folyton új irányba elindulni, megkísérelni az ellenkezőjét annak, amit már csináltam.

— Melyik társművész munkájához hasonlónak tekinti a sajátját?

— Semmiféle hasonlóságot nem találok például a magam és egy regényíró vagy egy festő munkája között. Alkotó módszerem talán leginkább a tudósokéval rokon.

— Hogyan értékeli az új filmrendező nemzedék kezdő lépéseit Lengyelországban, Csehszlovákiában, Magyarországon?

— Az említett országok fiatal filmművészei tele vannak új gondolatokkal. A forma azonban, melyet ezek kifejezéséhez választanak, bárminek nevezhető, csak forradalminak nem. Az Önöknél e téren is végbement változást jól példázzák a lengyel Skolimowski művei. Két filmjét láttam eddig. Ez a fajta alkat engem az ifjú Eizensteinre emlékeztet. Filmjeit látva — mint a cseh Forman alkotásaiban is — az az érzésem támad, hogy ez egyszer a tartalom és forma tökéletes harmóniát alkot. Ritka jelenség még Wajdánál és Polanskinál is. Skolimowskinál tehát számomra elsősorban a forma hallatlanul merész, szabatos kezelése a meglepő. Kicsit Rozier-ra emlékeztető jegyeket véltem felfedezni benne: az életszerűséget, közvetlenséget. Becker ennyire könnyed és természetes.

— Tudna egy konkrét példát idézni?

— Van a filmben egy beálllítás, ami különösen említésre érdemes. Viszonylag hosszú a jelenet: a főhős lemegy a lépcsőn, kilép a kapun, majd rövid futás után felkapaszkodik a villamosra. Mindez egy gépmozgás. Filmen én még sosem láttam ehhez hasonlatosat. Skolimowski úgy ért a filmcsinálás mesterségbeli fortélyaihoz, mintha ezzel született volna. Első filmje láthatóan semmiféle formai problléma elé nem állította. Írhatott volna regényt vagy szimfóniát az ötletéből, de mivel filmrendező, jobbnak látta filmet készíteni belőle. Találónak tartom a párhuzamot közte és Lumière között, mert ez világít rá a Skolimowski által hozott újdonságra: mennyire spontán nála a filmkészítés, milyen megdöbbentően természetes tehetsége van hozzá.

— Van-e Ön szerint különbség az előbb említett fiatal rendezők és az „új hullám" filmalkotói között?

— Olyan hátrányos helyzetben vagyunk, amit már Önök felszámoltak: a filmipar felépítése nálunk még mindig a régi, a filmművészet alapvetően polgári beállítottságú, és a jelen gazdasági körülmények között ez nem is lehet másképp.

— Mint alkotóművésznek milyen jelenleg az „általános közérzete"?

— Elég pesszimista vagyok. Valahányszor elhagyom Európát, egyre inkább azt érzem, hogy Európa szomorú, beteg, más földrészekhez viszonyítva. Másutt jóval nehezebb az élet, több a gyógyíthatatlan betegség. Az emberek mégis vidámabbak, rendelkeznek az élet élvezéséhez elengedhetetlenül szükséges egészséges naivitással. A nehézségeken át is felcsillan számukra a remény szikrája. Minket azonban arra ítéltek, hogy szenvedéseinken újra átvergődjünk, ne kerülhessük ki azokat, s hogy valami pozitívat fedezzünk fel mögöttük. Nagyon bízom benne, hogy elérkezem idáig, és olyan filmeket készíthetek, melyekben több a reménység, mint a jelenlegiekben.

Párizs, 1966. április.

Szilágyi Gábor

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

MEGKÉRDEZTÜK MŰVÉSZEINKET...

Túl sokat mondták: a film álomgyár, a film nagyhatalom, a film a cirkusz és a sajtó sajátos házassága — bon mot-k, melyek arra utalnak, hogy a film századunk népművészete. De még kevéssé sikerült tudomást venni arról, hogy az elmúlt évtizedben a film kilépett ebből a mindenesi szerepből: differenciálódni kezdett, más-más célzatú, rendeltetésű, ihletésű és műfajú alkotások sokaságát teremtve meg.

Vajon számot adtunk-e magunknak eléggé erről a változásról? Elindult-e a film azon az úton, hogy elfoglalja méltó helyét a művészetek családjában és az emberek művészi élményei között?

De épp ilyen izgalmas az ehhez tartozó másik kérdés: hol tart a közönség filmízlése, elfogadja-e, azt várja-e a filmtől, amit például egy modern regénytől, zeneműtől, képtől kaphat? Ezért fordulunk az alábbi kérdésekkel ezúttal a filmnézők legigényesebb képviselőihez, a társművészetek művelőihez, akiknek véleménye a legérzékenyebben jelezheti, milyen hatást gyakorol a film a mai emberre.

Elsőként öt neves képzőművészünket szólaltatjuk meg.

1. Milyen szerepe volt életében, kulturális és művészeti tájékozódásában, élményei között a filmnek?
2. Melyek a legemlékezetesebb filmélményei, amelyeket a filmmel való eleven kapcsolatának mindenkori forrásaiként őriz?
3. Hogyan értékeli az elmúlt évtizedben megjelent modern film művészi, szemléleti újdonságát?
4. Művészi szemlélete merített-e a film sajátosságaiból? Véleménye szerint lehetséges-e ilyen hatás, illetve mik az akadályai?
5. Figyelemmel kísérte-e a magyar film eredményeit? Jelentett-e számottevő élményt a korábbi vagy a legutóbbi időkben?

Bernáth Aurél

1.

Filmet először 1908-ban láttam. Hazánkban talán az első filmet. Pécsett országos ipari és mezőgazdasági kiállítás volt, s Marcaliból családostól átmentünk a nagy látványosság megtekintésére. Az egészből ma már csak a film bemutatására emlékszem. A vásár közepén egy nagy ponyvasátor állt, benne az első mozi. Egy nagy gőzgép termelte az áramot a vetítő számára. Emlékszem halványan a filmre is: kezdetleges piff-puff történet volt, de nagyon izgalmas.

A húszas évek elején Berlinben láttam az első Chaplin-filmeket. Pár perces apró bohózatok voltak, elmondhatatlanul humorosak. Az egyiken például egy hatalmas termetű, fekete szakállas rab ül a fegyház étkeztetőjében Chaplin mellett, és makarónit eszik. A fehér tésztaszálak a fekete szakáll fölött fokozatosan emelkedve eltűnnek az óriás szájában, s Chaplin próbál ezek közül egy-egy szálat elhúzni. Micsoda komikum volt ebben! Meg a verekedésben, ami ez után következett!

Azután jöttek a nagy filmjei: a Kölyök elsőnek. Ebben Jackie Coogan játszotta a címszerepet. Majd a világ azóta is legnagyobb filmje, az Aranyláz következett. Nemrég Münchenben újra láttam, lenyügöző hatással volt rám ismét. A film valójában Chaplinnel született meg, s feltalálhatták a beszélő mozit, az ő filmjei egy pillanatig se vesztették el rangjukat. Hogy lehetne elfelejteni az Aranyláz-nak azt a jelenetét, ahol Chaplin udvarlási szándékból két, villára szúrt, hegyes orrú zsemlyét táncoltat az asztalon?! Chaplin úgy kell az emberiségnek, mint egy falat kenyér. Elkelne Budapesten is egy mozi (Párizsban egy időben volt), ahol kizárólag és állandóan az ő filmjeit játsszanák. Ahol a felnövekvő nemzedékek megismerhetnék a filmművészet legnagyobb mesterét és azt a felejthetetlen emberséget, amelyet ő kreált. Chaplintől kaptuk a legtöbbet. Feledtette a film hátrányát, amit a színpaddal szemben óhatatlanul visel: az élő beszéd hiányát és a színész jelenlétének atmoszféráját.

2.

Chaplin után, még ugyancsak Berlinben, Eizenstein filmjeit is láttam. A Patyomkin páncélos tetszett a legjobban. Utána azonban évtizedek is elteltek, anélkül, hogy igazi drámai élményre emlékeznék vissza. Greta Garbo személyére azonban igen, varázslatos megjelenésű asszony volt. S így, személyhez kötött emlékezés kapcsán Sacha Guitry neve is él még bennem.

Az utóbbi húsz évben az olasz neoralista filmekre figyeltem föl, köztük a Biciklitolvajokra, a Vasárnap délutánra, ha jól emlékszem az utóbbi címére. Életközelségük összecsendült Itália-imádatommal, s így újra megnézném őket, ha lehetne.

3.

Az újabb kísérletek közül nagyon maradandó benyomást tett rám Fellini műve: a Nyolc és fél. A filmet először Milánóban láttam, s mivel olaszul csak gyengén értek, a mű is érthetetlen volt számomra.

Félidőben ott is hagytam. De aztán Pesten, már magyar szöveggel újra megnéztem. A jelenetek irrealitása, az emlékképeknek a valósággal való összeszövése bátor, ám sokszor alig követhető asszociációkat jelenít meg. A film zsúfolva van nagyszerű rendezői ötletekkel — mindjárt egy felejthetetlennel indul, az összetorlódott autók rengetegével —, de mégis az az érzésem hogy a film természetének végletes realizmusa roppant nehezen szőhető össze természetfölötti igényekkel. Hogy ezt az elvonatkoztatást hol és miként lehet talán mégis hibátlanul megoldani, azt hiszem, egyelőre a jövő titka — ha már valaki mégis ezt az utat akarja követni. Szívesen hagynám, hogy erről meggyőzzenek. Ugyanezen a területen kísérletezett kb. 10 évvel ezelőtt egy francia rendező is a Vörös léggömb című rövidfilmjével. Kedves volt, de szándékát mégiscsak megoldatlannak kell mondanom.

A hangosfilm negyven éve alatt kialakultak bizonyos stílustörekvések: romantikus, realista, szűrrealista irányúak. Mindegyik irányzat létrehozott pár jelentős filmet. Természetesen mindig az ragadott magával, ahol hiteles emberi mondanivaló kért szót.

4.

Hogy a film nevelheti-e a festőt? Van-e kapcsolatuk? — kérdezik. A film óriási nevelőerővel bír, művelheti a szemet is, de közvetlenül — szakmailag — nem hat a festészetre. Megvannak nekünk a magunk gondjai, de ezek mások, mint a filméi. A festészet sok-sok évszázaddal előbb kapott rá az irreálisra, mint a film, de mindig meg is találta az irreális elhihető valóságát. Ezek a lehetőségek, azt hiszem, nehezen fognak a film számára megnyílni.

5.

A hazai filmjeink közül szívesen emlékszem vissza Fábry: Húsz óra című alkotására, sőt még a Kovács András rendezésében készült Nehéz emberek-re is, noha a film csak dokumentum jellegű. Az organista mérnök arcát, muzsikálását, emberi lényét nem fogom elfelejteni. Kár hogy ilyen felépítésű filmet legfeljebb ötévenként lehet forgatni.

Meg kell emlékeznem a színes film természettudományos műfajáról is. Nagy hatással volt rám Homoki Nagy István Vadvízországa, és Tazieff Tűzhányói is. A festészetnek és filmnek ezen a téren vannak gyümölcsöző kapcsolatai. Ezt úgy értem, hogy képszerűen fotografálni és láttatni külön gyönyörűsége a nézőnek. A drámai műveknél persze csak módjával lehet ezzel a szándékkal élni. Itt fontosabb a mű sodra. De Illyés—Nádasdy: Petőfi-filmjében látszott, hogy a rendező tudja, mi az: képszerűen rendezni. Igy megemlékezem még Ventilla Istvánról is, aki még főiskolás korában készített egy negyedórás kis Balaton-filmet, ahol a festői látás magasra emelte műve témáját. Újabb kis remekművében, egy szerb templom freskóiról még a képek értelmezésének módja is elragadó. Bár csinálhatna ő egy egész estét betöltő Balaton-filmet!

Bernáth Aurél

Granasztói Pál

1.

A háború előtt, fiatalabb házas koromban a mi körünkbe tartozó szellemi ember életformájához tartozott, hogy hetenként egyszer-kétszer moziba jártunk. Sokszor vacsora után sétáltunk el valamelyik premier moziba, mint ahogyan ma esténként a televízió elé ül az ember. De a filmmel való kapcsolatom régibb ennél a korszaknál: alig voltam tíz esztendős, amikor már moziba jártam, tizennégy éves koromtól pedig állandó programnak számított a mozi. Rengeteg filmet láttam, 1920 és 1948 között sok-sok százat, életemben pedig vagy egy-kétezret. Ezeknek mintegy 15-20 százalékára tudok visszaemlékezni, szereplőikre, a story-ra, a stílusra, és többé-kevésbé hatásuk is volt rám, beépültek az életembe, s művészileg valamilyen formában befolyásoltak. Fiatal koromban még listát is vezettem a mozilátogatásokról: kár, hogy a filmcímeknek és rövid megjegyzéseimnek ez az érdekes „művelődéstörténeti" dokumentuma végül is elkallódott.

2.

A mai napig él bennem egy olyan érzés, hogy a némafilm volt az igazi. Jobb szó híján filmszerűségnek nevezném azt, aminek elvesztését fájlalom a némafilmben. Mert ha jól meggondoljuk, a fejlettebb technika vajmi kevéssel kárpótolt a veszteségért: a szereplők hintó helyett legfeljebb autón száguldoznak. A némafilm vibrálóbb volt, benne a gesztusok és mozgások határozottabbak, a „modern tudat" is jobban kifejeződött volna szuggesztív, víziószerű, összefogottabb látomásaival. Sokan persze nem értenek ezzel egyet, s a festészet példáját hozzák fel ellenérvül: ahogyan a trecentóig a síkszerű festészet dominált, s a reneszánsszal jutottunk el a térszerű festészetig — mondják —, ugyanúgy a film fejlődésében is a némafilm jelenti a trecento korszakát, a hangosfilm pedig a reneszánszét.

A legnagyobb filmművésznek Eizensteint tartom, aki a mozgáslehetőségeket, a különböző filmhatásokat, tehát az új művészet drámai elemeit zsenialitásával szinte már a tökéletességig kézben tartotta.

A némafilmek közül a burleszk és a revü volt az, ami műfajilag legközelebb állt hozzám. Érdekes, hogy a kialakuló filmművészet mindkét változata milyen keveset tükrözött abból az intellektuális magatartásból, amelyet én általában igazán kedvelek. Bár a burleszk sem csupán az olcsó nevettetés műfaja, s a revü sem csupán csillogó látványosság. Chaplin, sőt talán Buster Keaton is előttem a mai kultúra legnagyobb alakjai közé számítanak. Chaplin humánumával a legképtelenebb helyzeteknek pozitív társadalmi tartalmat tudott adni, Buster Keaton artisztikumával és eleganciájával hozott létre mesterműveket. A revü viszont azért tetszett, mert üzleties jellegét feledtetve hihetetlenül kitágította az eddig zártnak tekintett színpadi világot, s a tér végtelenségével, a fény különféle, más-más helyen történő felhasználásával, a szcenikai mozgatásokkal, egyes térségek szétválasztásával, majd összeolvasztásával mozgó világot te-

remtett a véges képzeletű ember számára. Az Ember tragédiája is tulajdonképpen ilyen, jó értelemben vett revüfilmben bontakozhat ki teljes filozófiai, dramaturgiai és történeti mivoltában. Ugyanígy a Szentiványéji álom Reinhardt-féle rendezése is nagyon sok filmszerű vonást tartalmaz. Shakespeare-ből azért lehet filmeket készíteni, mert zabolátlan fantáziája szinte már nem a korabeli színpadot, hanem a XX. századi filmet tekintette nyersanyagának.

Régi filmélményeim között egyébként nehezen tudok eligazodni. Nehéz tárgyilagosnak lenni, mert a korosodó ember talán túl is értékeli az ifjúság emlékeit. Érdekes próbája lehet a régi élményeknek, ha az elmúlt korszaknak annak idején nem látott filmjei most kerülnek elénk, vagy a már látottakat nézzük meg ismét. A Kék angyal-t Marlene Dietrich-hel például nemrégiben láttam először, de megkopottnak éreztem, s csupán kuriózumként hatott. Greta Garbo Krisztina Királynő-je viszont most évtizedek múlva ugyanúgy elbűvölt, mint annak idején: lírája, esztétikuma, a női főszereplő varázsos egyénisége, éppolyan elevenen hatott, sőt ezúttal a részletfinomságokra is felfigyelhettem. Nemcsak a női portré szépsége, hanem az egész környezet művészi háttere is olyan benyomást tett rám, mint egy Leonardo-festmény.

3.

A filmmel úgy vagyok, mint a városokkal: a városok sem csupán azért épülnek, hogy a látogató vagy az idegen gyönyörködjék, hanem elsősorban azért, hogy lakjanak bennük, praktikus szempontból álljanak az ember szolgálatára. A film is alapvetően szórakoztató célból készül, s e tág célon belül dől el, hogy műalkotás legyen-e vagy sem. Ily módon majd mindegyik filmkorszak, filmművészeti irány, nemzeti filmstílus számomra is revelációt foglalt magában, de egyes korszakok természetesen közelebb kerültek hozzám. A harmincas évek — Jean Gabin és Pierre Blanchar — művészetét például többre értékelem, mint a weimari Németország ridegebb filmkultúráját, Conrad Veidt, Werner Krauss művészetét.

Az utóbbi esztendőkben — bár ritkán járok moziba — főként Fellini és Antonioni filmjei hozták meg számomra az igazi művészet megrendítő élményeit. Talán elfogultnak tűnök, de rám Fellini Nyolc és fél-je gyakorolt legnagyobb hatást valamennyi általam látott film közül. Nemcsak filmszerűsége, talányos eszközei miatt, hanem mert ez a film olyan eszmei magaslatot ért el, mint a világirodalom vagy a többi társművészet legnagyobb alkotásai. Egy időben Wagner muzsikája volt számomra a zene tökélye, s azok között is a Lohengrin, amelyben Wagner a művész pszichológiáját, problémáit és titkait, de legfőképpen magányát öntötte muzsikába. Csak a Lohengrin zenéjéhez hasonlíthatom — ha egyáltalában hasonlítható valamihez — a Nyolc és fél rendezőjének összefogott, ám mégis száz irányba induló egyéniségét.

A film modern eredményei közül nagy jövője van a cinéma-vérité-nek, ahogy az például a New York árnyai-ban látható. Elgondolkoztató ez a robbanásszerűen jelentkező irányzat, mert újból azt

bizonyítja, hogy az embernek erősebb igénye van az élet nyers, őszinte látványára, mint ennek irodalmiasított pótlékára, a művészi fikcióra.

4.

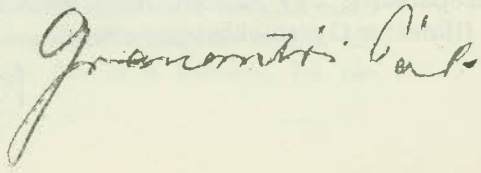
Ha a filmről a maga komplexitásában beszélünk, az építészethez hasonlóan itt is kiderül, hogy az alkotómunka során nemcsak művészeti problémákkal kerülünk szembe. A filmrendezőnek, miként az építésznek, a társadalomba kell beilleszkednie, mert hiszen innen kapja azokat a milliókat, amelyek egy film vagy egy épület megalkotásához feltétlenül szükségesek. Elgondolkoztató, hogy még egy közepes film létrehozásához is micsoda bonyolult gazdasági és szervezeti apparátusra van szükség.

Az építészethez viszonyítva a filmet, de még inkább a fotográfiát, a részletezés módszerei miatt tartom fontosnak. Egy város ugyanis komplex, tagolatlan látvány, s a szemlélő egyszerre veszi szemügyre. Pedig sokezer állóképből áll, többezer házból, utcarészletből. Egy film sokszor éppen ezeket a részleteket adja vissza igazán, feltárul előttünk Párizs, vagy akár egy magyar kisváros sok részletszépsége, ami a nagy egészbe különben mindig beleolvad... De ez már olyan téma, hogy külön esztétikát, újfajta megközelítési módszereket kíván.

5.

Sokáig nem szerettem a magyar filmeket, pontosabban szórakoztató iparnak tekintettem a harmincas évek magyar filmtermését. Volt közöttük kellemesen szórakoztató is, ha például az ember kedvenc színészeit láthatta immár nemcsak színpadon, hanem filmen is. Volt időszak, amikor egyáltalán nem néztem meg magyar filmet, a propagandaszólamok és a silány történetek miatt. Az ember eltávolodott a magyar filmektől, s eleve gyanakvással fogadta a sajtóban, baráti körben felhangzó dícséreteket is. De azért nem akarok „fennkölt" intellektuelként ítélkezni: tíz évvel ezelőtt revelációként hatott a Mese a tizenkét találatról című film, amely a maga eszközeivel kitűnő összképet adott a kisemberek mindennapi problémáiról, az olasz neorealizmus hazai alkalmazása szerint. Tetszett a Bakaruhában is, az újabbak közül pedig az Álmodozások kora, amelynek apró ügyetlenségeit is szívesen elnéztem cserébe például azért a meghökkentő jelenetért, amikor a főszereplők a Híradó-moziban pergő történelmi filmkockákat nézik, az aláfestő zene pedig az Eroica...

Egyébként azt tervezem, hogy mint a zene ügyében már megtettem, a filmmel való több évtizedes benső kapcsolatomról is szerény számadást készítek, anélkül természetesen, hogy másokat, nálam illetékesebbeket akarnék vele oktatni.



Kondor Béla

1.

Mivel az olvasás élményteljesebb számomra, ritkán megyek moziba. A festőnek pedig — aki sík felületre állóképet fest — önrombolás moziba járnia. Ennek ellenére, ha nem lenne, ki kellene találni a filmet, alapélménye kedvéért, hogy ti. az álló fényképek megmozdulnak. Ezek a megmozdult képek olyan benyomást keltenek, mintha álmodna az ember, hiszen még a filmvetítés külső körülményei is hasonlítanak ahhoz, amikor az ember álmodik. Mégis a művészet, s különösen a festőművészet igazi területeitől távolesőnek tekintem a filmet. Inkább a szemlélet szempontjából számít felfedezésnek. Illuzionisztikus mivolta miatt alkalmat ad a tömegek becsapására, de nevelésére is.

2.

Filmélményeimet nem tartom számon, s nem osztályozom... De Chaplint például én is nosztalgikusan nézem, mint az idősebb generáció. Pedig jól tudom, hogy annak idején rengeteg olyasféle filmkészült, mint a Chaplin-burleszk. Chaplinnél azonban jobban szeretem Buster Keatont, például a Generális című filmjét.

3.

Ha az utolsó húsz év modernebb szemléletű filmjeit nézem, kevés lelkesedésre méltót találok köztük. Szentimentálisnak és giccsesnek érzek olyan „sikeres" filmeket, mint a Szerelmek városa vagy a Szerelmem Hirosima. A Hamu és gyémánt-ban az érzelmességet érzéketlenség váltja fel. Fellini Országuton-ja kivétel, ebben végig követhető és együttérzést keltő a művészi szándék. A Nyolc és fél esetében viszont ugyanez már nem mondható el. Az olasz filmek egyébként gyakran bosszantanak — néha többet érne egy igazi filmhíradó. Az újabb filmek közül a dokumentumfilmeket nézem legszívesebben.

4.

Nem hiszem, hogy a festő bármit is tanulhatna a filmtől. A festészet hagyományai sokkal régebbiek, például a kompozícióé, amelyet egy négyszögletes kereten belül kell megvalósítani. Más a kiindulópont is; a festészet rögzít és megjelenít, nem illúziót kelt. A mozgást is a mozdulatlansággal akarja érzékeltetni, mintha több fázis összevonásával örökítené meg. De félreértés ne essék: én a filmnek csak azt a hatását vonom kétségbe, hogy egy mai festő munkáját befolyásolhatná. Ha mégis előfordul, az a festő általános tévedését jelzi.

5.

Könnyen lehet, hogy csak egy jó magyar filmet láttam: a Valahol Európában-t. Úgy hallom, hogy most ismét meg kellene nézni egy jó filmet: a Gyermekbetegségek-et.

Kondor Béla

Schaár Erzsébet

1.

Egészen a legutóbbi időkig naiv mozilátogató voltam. Gyerekesen néztem a filmet, s csupán szórakozásnak tekintettem. Amikor például azt a Brigitte Bardot-filmet néztem, amelyikben Mastroianni volt a partnere, majdnem otthagytam a mozit... Előtte ugyanis Mastroiannit a Nyolc és fél-ben láttam, mint a filmrendező Fellini megszemélyesítőjét, aki modern Hamletként csökönyösen csak ezt mondja: ha nem tudok lényegeset, nem csinálhatok művészetet... Váltig kellett biztatgatnom magamat, hogy itt már nem a filmrendezőt, nem a Fellini-filmet, hanem csak Mastroiannit, a színészt látom. Spencer Tracy-ről meg a Nürnbergi per alapján ma sem hiszem el, hogy nem járásbíró valamelyik istenhátamögötti amerikai kisvárosban... A változást filmélményeimben a modern filmművészet nagy alkotásai hozták meg. A Dolce vita nyitotta meg ezt a sort. Ráadásul az az érzésem, hogy húsz évvel ezelőtt képileg sem voltak olyan jók a filmek, mint ma. S egy szobrászt elsősorban a filmnél is a képi látnivaló, a vizualitás érdekli.

2.

Régebbi filmélményeim között Greta Garbo alakja a legemlékezetesebb, aki úgy suhan el még most is előttem, lebegve, mint egy angyal... S Bette Davies, amint királynőt játszik... Általában a régebbi filmek, mint álomképek élnek bennem, egy-egy figura, aki tetszett, egy-egy megkomponált képkivágás, lazán, tónusosan. Az első nagy élményt a szélesvászon adta az utóbbi évtizedben, teli világításával, amit a festészetben tónusvilágításként ismerünk. Sohasem felejtem el pl. a Dolce vita kezdetét: a helikopter a Krisztus-szoborral, s a szobor földön futó árnyékával, amely hol szürke, hol fekete foltokat terít a városra.

3.

Legnagyobb filmélményemhez kapcsolódik egyik legmegrázóbb szobrászi élményem is, a kettő alig választható el egymástól. A film ugyanis — az az érzésem — átvette korunkban a vezető művészet szerepét, összefoglaló művészetté vált, mint pl. a görög színház, mely egyszerre volt irodalom, dráma, zene, látványosság, szórakozás és természetesen filozófia is. Amikor megnéztem Ingmar Bergman A nap vége c. filmjét, olyan hatással volt rám, mint legkedvesebb könyvem, amit valaha is olvastam. Az öregségnek olyan állapotrajzát rögzítette, szinte már vegetatív létezését, hogy semmilyen más művészeti „forrásból" nem kaphattunk volna teljesebb, meggyőzőbb és megrendítőbb képet. Talán hozzájárult az is, hogy a film megnézésének időpontja egybeesett apám halálával. Utána nemsokára Benedek Marcellről csináltam egy portrét. Bergman filmje nélkül talán nem is tudtam volna megcsinálni. Az öregségnek nagyon szelíd, elviselhető szomorúságát éreztem, s érzem ma is a filmből, ha rágondolok.

4.

Kölcsönhatások vannak a film és a képzőművészet, a képzőművészet és a film között. A Tavaly Mariendbadban című, máris klasszikusnak számító filmben van egy kép, ahol a teraszról néznek ki arra a csodálatos kertre. Olyan ez, mint egy Giacometti-kép... A Vörös sivatag című Antonioni-filmnél viszont szinte zavartak a színek. A filmből nekem egy olyan zöldesszürke szín maradt meg. Ez pedig nem szín. Akkor inkább Matisse a „szín". A filmbeli színeknél tehát mégiscsak több a festészet. De van példa az ellenkezőre is: a görög Élektra-filmnél egy szobor sem lehet több, ahogy az az embercsoport ott áll, a kórus archaikus figurái kontraposztot alkotnak. Nagyon érdekes, amivel a fiatal festők próbálkoznak éppen a film alapján. Csinálnak egy teret, azt betapétázzák feketére, s oda vetítenek színeket, ábrákat, formákat, képeket.Ez a „mobil" irányzat a filmtől vette a kísérletezés bátorságát, s lehetséges, hogy kikerekedik belőle valami olyasmi, ami csak a mi korunkra lehet jellemző. Az Op Art irányzat is sokat tanult a filmből, a fotografikus látásmódból, hiszen látási élmények alapján dolgozik. Általában az a véleményem, hogy a mi korunkban, amikor a legszélesebb néprétegek számára kell felfedezni és magyarázni a világot, nem lehet avult, konzervatív eszközökkel dolgozni. Meg vagyok győződve, éppen az élet újfajta ritmusa miatt, hogy a Beatles-fiúk tevékenysége fölér azzal a szereppel, amit a maga korában az a zene töltött be, amit mi már klasszikus zeneként tartunk számon.

5.

A magyar film utolsó évei érdekesek számomra, szintúgy, mint a külföldi filmeknél. A Hannibál tanár úr-nál kezdődik ez a sorozat, s mai példái a Szegénylegények, vagy a Hideg napok. A Szegénylegények-nél pl. azt is meglepődve tapasztaltam, hogy ugyanazok a színészek, akiket a színházból vagy TV-ből már jól ismerek, s éppen ezért nem mindig tudták elhitetni velem szerepüket, a Szegénylegények-ben végre nem önmagukat adták, hanem feloldódtak a kitűnően mozgatott, rendezett együttesben, s hitelesen keltették életre a szabadságharc utáni időszak magyar világát. A Hannibál tanár úr is éppen ezért tetszett, mert olyan „magyar" ügyet csinált belőle a rendező, olyan atmoszférát, ami hűségesen adta vissza a korszak fojtott, reménytelen, sivár valóságát.

Még egy fajta filmiskoláról kell beszélnem, arról, amit Kovács András képvisel legszerencsésebben hazánkban. A Nehéz emberek kitűnő film volt, nemcsak mondanivalója, hanem a megmintázott portrék miatt is, amelyeket szobrász sem tudott volna különbül megcsinálni. Láttuk pl. azt az embert, aki zavarban van, nyel egyet az ádámcsutkájával, válasz helyett olyan gesztussal fejezi ki legbensőbb érzéseit, amilyet színésznél soha nem láthattunk.

S mivel egyik szereplője voltam Kovács András Két portréjá-nak, erről is kell valamit vallanom. Három nap állt rendelkezésemre, s ez nagyon rövid idő Psota Irén portréjának megmintázására. Rém érdekes volt, de mivel kétfelé nem lehet figyelni, csak a portrékészítésre

koncentráltam. Nagyon élveztem az erős világítást, ami viszont sötétségbe vonta a stábot, s így nem tudtam, mikor filmeznek. Öt különféle portrét készítettem el Psota izgalmas arcáról. De amikor megnéztem a filmet, most már a néző szemével, kiábrándultam. Amíg az ember portrét készít, leszűkül a világ a megmintázandó személyre, szinte csak őt látja. Mikor kész a szobor, a szobrász kiesik művészi mivoltából, s ő is csak az elkészült jelképet látja, a szobrot, amivel, természetesen, nincs tökéletesen megelégedve. Úgy láttam Psota portréját filmen, ahogyan az ember a kiállításokon látja a szobrokat, távolról, a második vagy harmadik teremből, szinte idegennek. Elgondolkoztató volt számomra a Két portré c. film, de talán még elgondolkoztatóbb a nagyközönség számára. Dícséretes Kovács András szándéka: közelebb hozni a képzőművészet legbelsőbb dolgait a film segítségével a nagyközönséghez. Úgy is olyan kevés a képzőművészetről szóló igazán művészi film. Még nekem, a szobrásznak is legtöbbször unalmasak.

Schaar Erzsébet

Vilt Tibor

1.

Az ember tele van optikai élményekkel, látványosságok ragadják el, képek, szobrok... Ezek közé tartozik a film is. A film optikai művészet. Hogyan él az emberben egy film élménye? Képekben, felejthetetlen képekben. De ha igaz is, hogy a film mindenekelőtt látványt kínál, anyaga mégsem egyszerűen ennyi. A film — úgy éreztem mindig — az időtartamot mint anyagot veszi kézbe, s evvel operál, evvel bánik szuverén módon. Felületesen leginkább az álomhoz hasonlít, dehát az álom is realitás! Életünk hatvan-hetven évének majdnem felét álomban töltjük. Most hasítsuk szét ezt az időt, és mondjuk azt: csak akkor élünk, amikor ébren vagyunk?... S milyen furcsa, az álomban az időfaktor egész másképp működik! S a térfaktor is, összeszorul, kitágul, egészen máshogy lüktet, mint az ébrenlétben. A film valahogy ezt a mozgást idézi fel számomra, azokat az élményeket és felismeréseket is közelünkbe hozza, amiket csak álmunkban, képzeletünkben élünk. A film az időtartamok pulzáló összehúzásával és szétfeszítésével dolgozik. De a tartam itt minőséget jelent. Ezért is érezzük sokszor, hogy a film a zenéhez és nem a képzőművészethez áll a legközelebb.

2.

Képekről beszéltem, melyek felejthetetlenek. Az Aranylázban a zsemletánc... vagy amikor Chaplin megeszi a cipőpertlit... hányszor jut eszembe! De itt a képek többet jelentenek, mint puszta látványosságot. Gondoljunk a Nyolc és fél gőzfürdő jelenetére, amikor a főpap bent van, és kívülről fotografálják. S lassan egy ablak, egy billenő ablak titokzatosan becsukódik. Itt már szimbolika van. Érez-

nünk kell, hogy az ott a pokol. Fellini oda tette be a főpapot, nem tudom hányadik bugyorba... és erről eszünkbe jut Dante... Vagy a gyerekkori emlékek képei, ahogyan a gyerekeket fürösztik a nagy kádban... Titkai vannak a képnek, asszociációkra ingerlő sugárzása, szimbolikus tartalma. Ez az, ami maradandó, és nem a szép, hatásosan megszerkesztett látvány.

3.

Amikor új, modern filmet látok — pl. Antonioni Éjszakáját — Thomas Mann Doktor Faustusának egyik passzusa jut eszembe. Mi lehetne a modern muzsika megváltása? — teszi fel a kérdést. Egy dráma nélküli fúga... Nos, ezek a modern filmek, mintha ehhez hasonló dramaturgiával kísérleteznének. Megmarad az idő mozgása, áradása, lüktető összeütközései, de nem a dráma hagyományos formájában. Mint amikor egy tó előtt ülve a víz tükrét, gyűrűzéseit figyeljük. Ahogyan a különböző bedobott kövek nyomán a hullámok találkoznak, keresztezik egymást, interferálnak... Amikor a modern film a belső történések, futó képzetek, érzelmek, gondolatok nyomába lép, azokat igyekszik rögzíteni, nos, akkor ilyen történés nélküli fúga keletkezik... A mai film, úgy látom, megpróbál túljutni azon a kötöttségen, amit a szüzsé jelent. És ez fontos mozzanat, hiszen a nagy művészet mindig ott kezdődik, amikor a művek túljutnak a téma kötöttségén. Ha például Rembrandt öreg embert fest, az annak ellenére válik magasrendű produkcióvá, hogy a kép öregembert ábrázol, s hogy csupán egy festmény... Az újabb filmekben mostanában kezdenek olyan tünetek mutatkozni, hogy a művek túlmutatnak önmagukon. A Nyolc és fél pl. túlmutat önmagán, s ugyanúgy az Éjszaka is.

A Vörös sivatag-gal már nem ilyen egyszerű a dolog. Igaz, Antonioni pontosan érzékelteti, hogy az ipari környezet mennyire lezárt, fojtogató világ, mintha a hősök egy ketrecben mozognának, de éppen az a bizonyos túlmutatás talán kevésbé sikerült benne, mint az Éjszaká-ban. Antonioni két filmjének összevetéséből különben számomra az derült ki, hogy egy művész fejlődése mennyire nem egyenes vonalú. Egyfelől új dolgokat akart elmondani, heroikus vágy élt benne, hogy elfogadhatóvá tegye vízióját, ugyanakkor érezhető, hogy sokszor „kipreparált" ez a környezet, és csak arra szolgál, hogy szemünk láttára vizsgálja meg, mivé válik ez új létkörülmények között az ember. De azt hiszem, a Vörös Sivatag-nak köszönhetem azt az élményt, ami már a mi életünkkel kapcsolatos. Egyik nap felmentem a Gellérthegyre, hogy gyönyörködjem a város panorámájában. Felérek, és azt látom, hogy az egész város óriási ködbe burkolódzik, szürke, füstös, átláthatatlan vattacsomóba, s csak fölötte kék az ég! Ezt a burkot a civilizáció hozta, és abban folyik az élet, a mi életünk.

4.

A film optikai szempontból olyan szerepet tölt be, mint a mikroszkóp. A mikroszkóppal be tudtak hatolni az anyag struktúrájába. A film is ehhez hasonló, a valóságból hasít ki számunkra egy-egy rész-

letet, amelyen keresztül optikai struktúrákat látok. Az is másodlagos, hogy maga a film szigorúan komponált-e vagy dekomponált. Mert mindkettő meghatározott időtartam alatt megy végbe, mutatható be, s ezért a szüzsé fellazításai, vagy a szerkezet egyéb felbontásai ellenére is a filmben a kompozíció állandó tényező. Ennek a kompozíciónak élményszerű láttatása kétségtelenül a film egyik nagy ajándéka a képzőművészet számára.

Jó példa a film és képzőművészet kapcsolatára a Tavaly Marienbadban című film. A Marienbad valójában megfoghatatlan világ. Olyan élményt kelt, amit csak egy vers mondhat el:

Egy becsapódó ajtó zaja oly mélyre száll
hol semmi ketrecében halkan leng egy sugár...

Ugyanakkor nagyon is reális. A végtelen folyosókon való jövés-menés, az állandóan egymásba nyíló dimenziók hallatlan jelentőséggel bírnak. Egy világ bezárul, és egy másik kinyílik?... Mintha a Marienbad annak az elején idézett Fellini-momentumnak, a Nyolc és fél titokzatosan csukódó ablakának felnagyított visszhangja vagy párja lenne... Szobrászatban, festészetben ezt nem lehet megcsinálni. Zenében igen, és úgy látszik, filmen is. Képes a film olyan varázslatra, hogy az igazi tárgyakat körüljárva mégis messzibb visz, új összefüggéseket fedez fel. Filmszemmel nézve, a legegyszerűbb tárgyat is lehet olyan viszonylatba hozni, amilyenben még soha nem volt, és ami számunkra is reveláció.

Ha a film hatásáról beszélünk, elsősorban ez az idődimenzió a lényeges. Mert a filmtől tanuljuk azt, hogy a tárgyakat mintegy az idő játékában lássuk, figyeljük és értékeljük. Hiszen mindeddig a dolgok bennünk megmerevedett jelképként éltek, s ettől szabadíthat meg a film. A szobrászt is megmozdítja, mert akaratlanul is ezt a dinamikát keresi, ezt az időbeliséget próbálja a maga eszközeivel kifejezni.

5.

Az én számomra a modern magyar film a Hannibál tanár úr-ral kezdődik és a Hideg napok-ig tart. Ezek között tartom számon az új magyar filmművészetet, illetve néhány jelentős alkotását, a Szegénylegények-et és néhány friss, lendületes kisfilmet.

Vilt Tibor.

PREMIER PLAN

BUSTER KEATON

Esztétikai közhely: a művészi értékrendben háttérbe szorulnak a komikus alkotások a nem komikus művek mögött. A tragédia rangosabb, mint a bohózat, s a vígjátéknak is csak „alkalmi" menlevelet ad, ha társadalmi mondanivalót fejez ki, ha a „haladás fegyvere" az elavulttal szemben.

Az epikában sem jobb a komikum értékelése. Raszkolnyikovnak nincs méltó komikus párja, Don Quijote, Sancho Pansa, Gulliver ifjúsági olvasmány-hősökké degradálódtak. A rövid prózai komikus műfajokat pedig nem tartják irodalmi értékűeknek.

A képzőművészetben, de még a zenében sem különb a helyzet. A karikatúra nem számít önálló és rangos műfajnak, szatirikus festmény vagy szobor alig van, inkább a groteszk, a bizarr, a fantasztikus az elfogadott.

A század elején kibontakozó új művészet, a film azonban merőben más statusquót teremtett a komikum értékelésében. A nevetés

három-négyezeréves történetében először fordult elő, hogy egy művészeti ágban a komikus művek, a komikus alkotók bizonyultak maradandóbbnak. S nota bene, nem is kifejezetten a „mély társadalmi mondanivalóval rendelkező", klasszikus veretű vígjátéktípus, hanem az (ez esetben értetlenül felrótt) „öncélú" nevetés szolgálatában álló vaude ville, commedia dell'arte, bohózat — filmváltozata. Persze a fontoskodó vaskalaposság is vallja, hogy a néma filmburleszk a filmtörténet klasszikus aranykorszaka. Ezt aligha lehet letagadni. Különbséget tesznek hát öncélú és nem öncélú filmburleszk között. Keaton, Chaplin, Harold Lloyd és még néhányan ez utóbbit képviselik. Kétségtelen, Keaton az egyik vezéregyénisége annak a filmtörténeti korszaknak, amelyik a komikumot a tragikomikummal egyenlő rangú esztétikai fogalommá avatta.

Maszk és színész

A némafilm burleszkjét szívesen hasonlítják a commedia dell'artehoz. S nem ok nélkül. Ez is, az is rövid jelenetekkel kezdi történetét, eszközei, „gag-jei" hasonlatosak, a színésznek kivételes szerepe van a mű kialakításában. A tragédiát az író írja, de a vaudeville-t, a commedia dell'arté-t, a filmburleszket a színész alakítja ki. A filmburleszk cselekménye vázlatosan adott, eszközei, gag-jei is nagyjából. De a figurát, s ezáltal a cselekmény, a gag lelkét a színész teszi hozzá. Ugyanaz a gag más Chaplinnél, mint Buster Keatonnál. A Commedia dell'arte, de közvetlen elődje, a Beolco színtársulat tagjai is mindig ugyanazt a típust játszották. A szerep a színész személyéhez kötődött. A cselekmény, a helyszín változhatott előadásról előadásra, de a színész mindig ugyanazt a maszkot viselte. A Pantalone, a Dottore, a Brighella, az Arlecchino, a Tartaglia alakítója mindig ugyanaz a színész, ahogyan a maszk, a ruha, még a nadrágon a sujtás is azonos.

A filmburleszk a színész és maszk effajta azonosulását még tovább fokozta. Fatty Arbuckle, Charlie Chase, Harry Langdon vagy Stan Laurel és Oliver Hardy mindig ugyanazt a „maszkot" játszotta a legkülönfélébb filmekben. Chaplin volt talán az a zseniális alkotó, aki a legváltozatosabb filmszüzséken vitte végig maga alkotta figuráját, az Aranyláz hősétől a Diktátor Hitler-maszkjáig.

A görög színház maszkjának torz vigyora, keserű arcvonásai félreérthetetlenül jelezték: vígjátéki figura vagy tragikus hős áll-e a színen? A középkor-vég, a reneszánsz vásári komédiása sem hagyott kétséget efelől.

Buster Keaton fehér és mozdulatlan bohócarca sohasem mosolygott: nemcsak a jellemet játszotta, hanem a maszkot is, amit az előző háromezer év színésze a maszkmesterre hagyott.

Elementáris hatásának talán ez az egyik oka. Vagy azért nevetünk a színészen, mert maga is röhög, vagy azért, mert fa-arccal adja elő a tréfát. Buster Keaton többet mutat ennél. Az ő maszkja nem komikus és nem tragikus, hanem a szomorú, az érző emberé, amit

még egyetlen maszk sem tudott produkálni eddig; s ezzel a szomorú maszkkal komikus és tragikus események történnek.

A test és a mozgás komikuma, az arc, a feketére árnyékolt szemek szomorúsága olyan kontrasztot teremtett — olyan feszültséget, amit a commedia dell'arte, de még a klasszikus vígjáték sem érhetett el.

Vígjátéki vagy tragikus figura-e végül is Keaton?

A burleszk megszegte az évezredes vígjátéki szabályokat. Chaplin és Buster Keaton a fő szabálysértők. Tragikomikus alakok. Később, a filmvígjáték bronzkorszakaiban, Stan és Pan tért vissza kommerszfilmjeivel az egyértelmű komikus eseményekhez és komikus figurákhoz.

A műfaj tragikomikus hangneme áthatja a színészi játékot is. Az Isten hozta kezdő képein a nyílt utcán csap össze a vérbosszút esküdött családok két férfi tagja. Úgy lövöldöznek egymás hasába közvetlen közelről, mintha játékpisztollyal puffogtatnának. Ezt megelőzően már drámai képek exponálták a tragikomikus cselekményt: odakinn villámlik, zuhog az eső, a szobában fiatal anya, majd a hazatérő apa gyors, drámai mozdulatai (amelyek ma már komikusak). De ezután is, a képek hangulata még mindig megrendítő: menekülés, félelem légkörét hordozzák.

A gyermek aztán reményteljes ifjúvá serdül egy távoli városban. Keatoni figurává, naiv, ügyefogyott, jóhiszemű, kétbalkezes ifjúvá. Talán Arlecchinóra emlékeztet? De mégis egészen más. A Pantalonék, a Dottorék, a Pulcinellák társadalmi típust: elaggott, hősi erényeit vesztett firenzei kereskedőt, ravasz parasztot, tudatlan doktort, szobalányt jelenítettek meg, minden színészre kötelező tulajdonságokkal.

A filmvígjátékban viszont a maszk a színész tulajdona: Chaplin, Stan és Pan, Zoro és Huru játsszák és más nem. A chaplini vagy zoroi figurát persze más is eljátszhatná, csak keatonit nem, mert az ő szerepeiben nem válik ketté maszk és színész. Fatty Arbuckle, Chaplin vagy Hardy az általa megformált típust viszi filmről filmre, Buster Keatonnál az ember, a színész, a maszk egybeolvad.

Nem közömbös ez a komikus hatás szempontjából. Másféle (ha nem is mindig jobb ízű) nevetést vált ki, pszichikai indítékaiban mást, mint Fatty vagy Langdon, vagy akár Chaplin. A commedia dell'arte komikus hatása főként az utánzásban rejlett, adva volt a kötelező maszk, s a színész eltűnt a maszk mögött, a maszk élt. Chaplin is a saját maga által kreált alakot játszotta filmről filmre, azzal a különbséggel, hogy egyénisége nem szorult a maszk mögé. Buster Keaton viszont a személyével azonosult maszkot vitt vászonra. Nem is a maszkot, hanem közvetlenül a keatoni személyiséget látjuk. A kapcsolat néző és színész, néző és ember között közvetlen. Nevettető hatása ezért, ha nem nagyobb is, mint Chaplinnek, de más pszichikai indítékú.

Buster Keaton is alakít olykor. A Navigátor-ban milliomost, az első képekben. De amikor a hajóra kerül, lefoszlik róla a gazdag ember biztonsága, és ismét a kiszolgáltatott keatoni figurává válik.

Ember és gép

Minden idők komédiájának kedvenc alakja az ügyefogyott, kiszolgáltatott ember. A klasszikus korban az isteneknek volt kiszolgáltatva. Ez a viszony először tragikus, aztán komikus. A középkorban a tudatlan doktornak, a vén fösvénynek, az intrikusnak, a nemesi gazdának. A komikus-szatirikus alakok maszkot viseltek, a fiatalok, a szerelmesek nem! Keaton egymaga játssza a maszkot viselő kiszolgáltatott Arlecchinót és a nyílt arccal szenvedő szerelmest. Az Isten hozta ősi bohózat, anti-Romeo és Julia: rossz társadalmi szokás és annak brutális képviselői állják útját minden eszközzel — fegyverrel is — a fiatalok boldogságának. A kép tragikomikus. Nemcsak a leányzó alakja törékeny és alacsony — apja és bátyjai mellett —, hanem a velük életéért és szerelméért küzdő Keatoné is reménytelenül kicsi.

Keaton azonban új vígjátéki viszonylatot is teremtett — a néma filmburleszkre jellemző szellemben: az ember kiszolgáltatottságát a gépnek. Ez tipikus keatoni (és filmburleszki) alaphelyzet, s a gag-ek ehhez kötődnek.

Bergson, Cherbuliez és mások a századforduló táján alkották meg a komikum-elmélet ama típusát, amely már pedzette egy új komikus forma lehetőségét, a komikus mechanizmust. Persze azelőtt is volt mechanizmus, például Molière vígjátékaiban. De minden kornak megvan a maga fő komikum-típusa, s ennek megfelelően komikum-elmélete.

A film korszakáé kétségkívül a mechanizmus. Nem Bergson találta ki ezt a formát, csak megsejtette: ez lesz a korszerű. Ez az az új komikus forma, amelyben a huszadik század emberének konfliktusa kifejeződhet.

A filmburleszk fölfedezte és főszereplővé avatta a gépet. Buster Keaton elsőrendű ellensége a gép. Pontosabban, a közvetlen ellensége. A magateheteten, a kiszolgáltatott ember, ha tetszik, ha nem, küzdelemre kényszerül a géppel, a vonattal, az autóval. De csak azért, mert a társadalom, az ember is gépszerű értetlenséggel viseltetett iránta. A száguldás, a mozgás mámora, a század nagy fölfedezése kényszerré merevedett.

Keaton filmjei főként a húszas, harmincas években készültek, s a század első évtizedében kialakuló polgári filozófiai vitákhoz szolgáltattak akaratlanul is adalékot: mi a gép szerepe a társadalomban? Nemcsak Wellst, Huxleyt, Orwellt, de Karinthyt, Capeket is foglalkoztatja ez a kérdés valamilyen formában. Filozófusokat és szatirikusokat. Az ember a szolgának szánt gép szolgálója lesz-e? És az emberi társadalom vajon elgépiesedhet-e? A kérdésfeltevés még tizenkilencedik századi: Madáchnál tragikus, a filmvígjátékban, főleg a hangosfilmben a mai napig is komikussá lett kérdés.

Buster Keatonnál még tragikomikus.

A száguldó vonaton lábára hurkolódik a kötél, és húzza maga után a füstölgő, robbani készülő ágyút. Csöve fenyegetően ráirányul. A huszadik századi Arlecchinó életveszélybe kerül. A filmtörténet

egyik legnagyobb jelenete ez. S a föloldás váratlan, burleszki véletlen és hihetetlen. Épp kanyar jön, s az ágyúgolyó az elöl száguldó ellenséget találja el.

A filmburleszkben, de főként Keaton játékstílusában e kettősség érvényesül: tragikus alaphelyzet, amit komikus véletlen old föl.

Gag és jellem

A megfékezhetetlen tűzoltó fecskendő, a száguldó automobil, a sínjeiről elszabadult és kecskeként ugrándozó vonat megannyi gag-lehetőség. A nevetést mindez önmagában is kiváltja. Buster Keaton azonban a filmburleszk tipikus gag-jait értelemmel, pontosabban jellembeli tartalommal „tölti fel". A gag-ek rendszere karaktert jelez. Vagyis a keatoni karakter összefüggést teremt a különben gag-ekre hulló burleszkben. A hangos filmvígjáték ott és azért silányul el, ahol a cselekmény a gag-et szolgálja. Az egész a részt. Keaton gag-jei felejthetetlenek ugyan, de csak a keatoni karakter gesztusaiként. Gag-jei tragikusak, amíg jelleméből fakadnak, komikussá — említettük — a véletlen váltja át őket. A huszadik századi kisember tragikomédiáját játssza el a két világháború közti idők válsághangulatának szellemében. Figurája a Svejkkel, Pirandello kispolgárával, Fallada és Werfel, Remenyik Zsigmond és Kolozsvári-Grandpierre Emil megannyi művének botcsinálta kispolgári hőseivel rokon. A listát szándékkal húztuk ennyire szét, hogy érzékeltessük, Keaton egyéni figurája mennyire tipikus, statisztikailag is mennyire gyakori.

A commedia dell'arte maszkjai korhoz, sőt északi vagy déli országrészhez, mi több, városhoz, nyelvjáráshoz kötöttek. Keatoné nem. A két világháború közti amerikai és európai kisember típusának egyaránt hiteles megjelenítője.

A keatoni „téveszme"

A keatoni figurában látszólag ugyanaz a „mechanizmus" érvényesül, mint a korábbi vígjátéki alakokban, amit Bergson „szórakozottság"-nak nevezett el. Valójában azonban az ő téveszméje, amely minduntalan tragikomikus helyzetbe rántja, nem téveszme. Békésen hazatér ősei lakába, hogy átvegye az elhagyott otthont, beleszeret egy lánykába, s mert ő viszontszereti, elmegy háztűznézőbe. Megkéri a kezét a milliomos lánynak, mert szereti. Hajóra száll, mert megvan a hajójegye. Mind ésszerű tevékenységek. A Generális-ban is minden törekvése természetes, nagyon is emberi. Eleve jót tételez föl mindenkiről. Amikor szerelmesének bátyja le akarja lőni, de nem sül el a pisztoly, természetes mozdulattal elveszi tőle, elsüti, aztán visszaadja ellensége kezébe, mintha azt mondaná, na látod, így kell ezzel bánni. Eleinte nem fogja föl, és nem hiszi el a veszedelmeket, amelyek őt fenyegetik, mert olyan valószínűtlenek. Az ő nagyon is emberi logikája nem érti, miért kellene félnie az embertől? Vagy

akár a géptől? A rossz tapasztalatok azonban gyanakvóvá, félénkké teszik. Előbb sohasem félt, ha minden oka meg is lett volna rá, később oktalanul is fél. Megijed egy torz matróz-portrétől, amelyik fönnakadt, és el-el suhan a kajüt ablaka előtt. A legválságosabb helyzetben, viharban, hánykolódva a hajón ettől fél a legjobban.

Mindig akkor ésszerűtlen, amikor ésszerűen viselkedik, — a saját szempontjából. Akkor nem fél, amikor félnie kellene, és megfordítva. Ez tragikomikumának lényege.

Keaton mindig mást akar, mint amibe a sors beleviszi. A távoli városban, a nagynéninél megálmodja az ősi kastélyt, a békét, a nyugalmat. És hazaérve romos vityilló, revolverlövések, vérbosszú fogadja. Nászútra készül biztonságos hajóval, és az emberevők szigetéig meg sem áll. Álmai, álmodozásai ésszerűek, a valóság az ésszerűtlen. Éppen fordított a viszony a keatoni burleszkben, mint a klasszikus vígjátékban. A bergsoni mechanizmus fordítva érvényes.

A véletlen kényszeríti rá a küzdelmet. A vendégjog tiltja, hogy bántódása essék az ősi családi ellenség házában. De ha kilép az ajtón, dörren a pisztoly. Ezért húzza, halasztja a távozást. Végszükségben elrejti a kalapját, s keresi, hogy az időt húzza. Kutyája azonban minduntalan előhozza. Ez a játék a komikus mechanizmusig fokozódik. Egy ember az életért küzd, s a néző szakadtáig nevet rajta. Rabja lesz a vonatnak, a hajónak, a köteleknek, a gépeknek, a búvárruhának. Horgászás közben akkora halat fog, hogy az berántja a vízbe. A folyó vízesés fölé ragadja, keresztben álló fatörzsön, a legegyszerűbb gépen, az egykarú emelőn fönnakad, ellenségével egy szál kötélre kötve lebeg a mélység fölött, kettős halál-veszedelemben.

Keaton mindig kényszerhelyzetben van, de jelleme, eszközei, komikus gag-jai sokrétűek. Érzelemvilága a tragikustól a komikusig terjed. Még a legegyszerűbb komikus poénban is szélsőségek és a nevetés legkülönfélébb okozói munkálnak. Hatása talán ezért ennyire modern.

A filmtechnika kétségtelenül beláthatatlan perspektívát nyitott a komikum számára. A kétely azonban bennünk marad: vajon a filmszalag tette-e halhatatlanná Chaplint, Keatont, vagy egy-egy nagy komikus egyéniség, például Buster Keaton a némafilm korszakának burleszkjét?

Szalay Károly

AZ ARS POETICÁ-BÓL

Négy korszak

A múlt

Már 1899-ben — három éves koromban — színpadra léptem: apámmal és anyámmal egy „vaudeville"-számot adtunk elő, amely túlnyomórészt akrobatamutatványokból állt. Tehát az anyatejjel szívtam magamba a komédiázást. A mozivásznon viszont csak huszonegy éves koromban debütáltam.

Fatty Arbuckle mellett inaskodtam. Akkoriban végleges forgatókönyv nélkül dolgoztunk: tehát én is így tanultam meg a mesterségemet. Egyikünk sem ragaszkodott a forgatókönyvhöz, se Chaplin, se Harold Lloyd, nem forgattunk pontosan kidolgozott munkaterv szerint. Amikor belekezdtünk egy filmbe, csak az alapgondolatát ragadtuk meg, csupán a kiindulópontját ismertük; mindig arra törekedtünk, hogy minél hamarabb megtaláljuk a kifejlődést; az volt az alapelvünk, hogy meg kell szabadulnunk a környezettől, és saját magunknak kell megtalálnunk a megoldást. Egy alkalommal méregdrágán díszes külsejű ebédlőt építtettem a műteremben, mert úgy gondoltam, hogy egy hosszú jelenetet ebben az ebédlőben fogok fölvenni; később, forgatás közben rájöttem, hogy sokkal mulatságosabb lesz a jelenet, ha ebédlő helyett irodahelyiségben forgatjuk. Nos, meg is maradtunk az irodahelyiség mellett.

Ez a régi korszak a két tekercsből álló filmek időszaka volt; akkori műveinkben a szatíra, a burleszk, a bohózat és a jóég tudja mi minden keveredett egymással. Nem riadtam vissza az olyanfajta bolondos, lehetetlen gag-ektől sem, amelyeket később a rajzfilmesek használtak. De amikor eljutottunk a hosszú filmekhez, elhagytam az effajta gag-eket, ugyanis ahhoz, hogy a közönség elhiggye a bemutatott történetet, nagyobb fegyelemre volt szükség.

Mindig arra törekedtem, hogy ne ismételjem túlságosan sokszor ugyanazt a plánt, kivált mozgalmas jelenetekben; így akartam elkerülni azt a veszélyt, hogy az egész film mechanikus benyomást keltsen. Forgatás közben általában alaposan megvitattunk minden jelenetet, majd az első igazi próba után rögtön forgattunk. Ritkán vettük fel többször ugyanazt a jelenetet.

A mozgalmas jelenetek felvételénél sohasem alkalmaztam az aláforgatást. Néha megváltoztattam a felvétel tempóját, hogy a gyors mozgás benyomását keltse: például, amikor egy vonat végigszáguldott a mezőn, vagy egy kocsi lerohant a lejtőn. De azokban a jelenetekben, amelyekben színészek is szerepeltek, sohasem éltem ezzel az eszközzel, különben elrontottam volna a jelenet reális légkörét, ugyanis mindig ragaszkodtam a lehető legvalószerűbb realizmushoz. Ha a rendező jó drámai helyzetet, valószínű történetet filmesít meg meggyőző szereplőkkel, így is könnyen megnevettetheti a közönséget. Például képtelen voltam bohózat megfilmesítésére; a bohózat cselek-

ménye, helyzetei ugyanis mindig csaknem valószínűtlenek, s ez hallatlanul bosszantott. Ugyszólván csak egyszer tettem kivételt, akkor, amikor a Some Like It Hot-ot csináltam.

Gyerekkoromban kemény iskolán mentem át. Meg is őriztem akrobata képességeimet, s ezért az esés vagy valamilyen nehéz erőmutatvány számomra gyerekjáték. De filmbeli személyiségemet nemcsak ezek a tulajdonságok jellemzik. Vegyük szemügyre például Charlot-t: ő mindig csavargót, amolyan clochard-t alakít. Akkor is clochard marad, ha mint kertész vagy áruházi eladó talál valami munkát; csak annyit dolgozik, hogy két vagy három ebédrevalót keressen, azután megint sétál. Harold Lloyd az a fajta fiatalember, aki még nem rázta le magáról az iskola porát, aki szentül meg van győződve, hogy semmire se jó, és fél szemével mindig valami lányra sandít. Én sohase játszottam se clochard-t, se ügyefogyott alakot: amikor munkát találtam, rendszerint mindent elkövettem, hogy munkáltatóm megelégedjék velem, mintha az volna a szándékom, hogy életem végéig azt a munkát végezzem. Ha mozdonyt kellett vezetnem, megfeszítettem minden erőmet, hogy jól vezessem: Charlot biztosan nyomban bevitte volna a fűtőházba, vagy kisiklatta volna. Ez volt az alapvető különbség az én figurám és a többi filmvígjátékok figurái között, tekintet nélkül a történet keretére vagy a cselekmény menetére.

Nem mindig magam rendeztem filmjeimet, illetve nem mindig egyedül rendeztem. De mindig igen alaposan foglalkoztam a forgatókönyv kidolgozásával, a gag-ek kiválasztásával; filmjeim légköre, azt hiszem, ezért olyan családias. Ha társrendezővel dolgoztam, az illető a kamera mellől figyelte a forgatást; közben minden részletnél megálltunk, és megbeszéltük, hogy úgy sikerültek-e a jelenetek, ahogy én elképzeltem, tudtomon kívül nem történt-e valami baj a háttérben vagy egyebütt. A társrendezőnek ez volt a szerepe.

A félmúlt

A legtöbb társrendezőm elsősorban a történet szerkezetével, folyamatosságával foglalkozott, ez ugyanis a film legfontosabb eleme. Hiszen nincsen kellemetlenebb dolog, mint egy rossz helyen alkalmazott gag. Ez az egész jelenetet tönkre teheti, még akkor is, ha maga a gag mulatságos. Akadtak olyan gag-ötleteim, amelyeknek sehogy sem tudtam hasznát venni, de amikor elmeséltem őket Harold Lloydnak, ő megörült nekik, és egyiküket-másikukat fölhasználta. Ugyanígy voltam Chaplin-nel; ő szintén ajánlott nekem olyan gag-eket, amelyekkel nem tudott mit kezdeni, de az én figurámhoz remekül illettek. Úgy cseréltük egymás közt a gag-eket, mint más a váltópénzt.

Azután megjelent a hangosfilm, és végeszakadt annak az aranykornak, amikor forgatókönyv nélkül is lehetett dolgozni, ugyanis ettől kezdve a dialógusokat előre meg kellett írni. Nem sokkal a hangosfilm megjelenése előtt elkövettem egy hibát: fölszámoltam saját független filmvállalatomat, és véglegesen egy szörnyű óriáshoz, a

Metro Goldwin Mayerhez szerződtem. Még csak két némafilmet (The Cameraman, Spite Marriage) készítettem náluk, amikor beköszöntött a hangos korszak. Ez az esemény egyszeriben fenekestül fölforgatta az egész filmipart. New Yorkban a producerek nagy összeget áldoztak, csakhogy drámaírókat, dalszerzőket, sőt színházi rendezőket tudjanak szerződtetni. Akkoriban sokat kellett alkudoznom evvel a népséggel és a stúdiókkal, míg meggyőztem őket: ne engedjék, hogy a hang fölfalja a filmet; a szereplők csak akkor beszéljenek, amikor szükség van a beszédre, mint a filmművészet összes többi elemére, ugyanis komikumom természete úgy kívánta, hogy olyan jelenetekre összpontosítsuk erőnket, amelyekben nincsen túl sok dialógus, és beérhetjük némi háttérzenével, tehát újra érvényesül a néma korszak komikumának ereje.

Manapság is ugyanezekbe a problémákba ütközöm, ha producerekkel, forgatókönyvírókkal, rendezőkkel tárgyalok.

De az említett elv alapján sikerült néhány TV-filmet csinálnom: némi „blablával" leírtuk a helyzetet, megindítottuk a cselekményt, a film utolsó részében, az utolsó negyedórában több dialógust és gag-et iktattunk be. Az eredmény általában kielégítő volt.

A jövő

Különben körülbelül két évvel ezelőtt bemutatták a When Comedy Was King című filmet. Ebben az összeállításban Harold Lloyd, Chaplin, Harry Langdon, Mack Sennett stb. epizódjai mellett két régi rövid jelenetem szerepelt. A film anyagi szempontból sikert aratott, ezért egy müncheni üzletember érdeklődött nálam, van-e a birtokomban néhány bemutatható régi néma kópia, ő ugyanis hajlandó volna ezeket a kópiákat Németországban forgalomba hozni. Ellátogattam Münchenbe, útközben Londonban és Párizsban tárgyaltam több forgalmazóval: ők is érdekesnek tartották az ötletet, és biztattak, hogy kockáztassam meg a dolgot. Így azután Münchenben aláírtam a szerződést. Úgy döntöttünk, hogy legelőször a The General-t mutatjuk be. Miután alaposan megfontoltam, úgy határoztam, hogy nem duplázok meg minden harmadik képet, tudniillik íly módon kellett volna kiegyenlíteni a másodpercenkénti 16 illetve 24 kép közötti sebességkülönbözetet —, inkább peregjen a film a manapság megszokottnál gyorsabban: véleményem szerint ez nem túlságosan nagy baj, mindenesetre kisebb, mint amivel a másik módszer esetén kellene számolnunk.

Ezen kívül meg kellett oldani a hang problémáját is. Filmemben meghagytam a régi divatjamúlt feliratokat: az egész filmben egyetlen szó sem hangzik el, nincsen semmiféle hangeffektus, csupán zene kíséri a cselekményt, mégpedig nem valami csapzott hajú zongorista, hanem negyvennyolc zenészből álló, jó szimfonikus zenekar, mint annak idején, amikor filmjeimet a nagy mozikban vetítették. Úgy gondolom, íly módon sikerült elérnem, hogy a The General megőrizze a némafilmek korszakának sajátos ízét.

A müncheni forgalmazó megkért, hogy a The General bemutatója alkalmával látogassak el Németországba, ugyanis azt remélte, hogy ez a reklám szempontjából igen hasznos lesz. De a filmet Münchenbe érkezésem előtt egy héttel műsorra tűzték; meglepődtem, amikor megtudtam, hogy az első két napon a mozi bevétele nem haladta meg az átlagot, a harmadik naptól kezdve azonban minden előadáson telt ház volt. Végigjártam tíz német várost, és örömmel tapasztaltam, hogy filmjeimet túlnyomórészt diákok és fiatalok nézik meg.

A jelen

Az én nemzedékem a filmkomédia csodálatos korszakának volt szemtanúja. Chaplinen és Harold Lloydon kívül olyan művészek készítettek filmkomédiát, mint Max Linder, akit nagyon szeretek, bár sajnos csak egyetlen filmjét láttam, és W. C. Fields, akivel egy olyan időszakban dolgoztam együtt, amikor egyikünk se forgatott, és akit mindig igen nagyra becsültem.

Manapság azonban a komikus nagyon hátrányos helyzetben van. Ezt több területen is tapasztalhatjuk: a „burleszk" színházban, a „vaudeville"-ben, a cirkuszban (nem is olyan régen a Medrano cirkusznak dolgoztam). Manapság a „vaudeville", a „burleszk" eltűnt, a cirkusz haldoklik. Mi marad a komikusnak? A televízió és a kabaré. A komikusok odaállnak elénk, és elmondják tréfáikat. Egyikenmásikon nevetek, de egy hét alatt négy olyan tréfát hallok, amelyek egyformán mókásnak tűnnek. Hogy is gazdagíthatná a komikus személyes tapasztalatát ebben az egyhangúságban? Jelenleg csupán Jacques Tatiról mondhatom el, hogy kivágta a rezet: sikerült egy olyan figurát alkotnia, aki az adott helyzetnek megfelelő humort fejez ki, aki beilleszkedik a humoros helyzetbe; vagyis Tati ott folytatja, ahová mi negyvenegynéhány éve eljutottunk.

(Magnetofonra felvett nyilatkozat — Cahier du Cinéma 1962. április.)

Az utolsó interjúból

Buster Keaton 1965. szeptember 4-én, Velencében, a Beckett forgatókönyvéből készült Film c. film bemutatója után sajtóértekezletet tartott, majd másnap a Hotel Excelsiorban interjút adott John Gillettnek és James Bluesnek, a „Sight and Sound" című lap munkatársainak. Ez volt élete utolsó interjúja.

— Honnan ered filmjeinek vizuális szépsége? Az Our Hospitality-ban például igen szép képet ad a korról.

— E film alapgondolata két régi déli család ellenségeskedése volt. De közben kiderült, hogy az alatt az idő alatt, míg gyerekből felnőtté cseperedtem, ez a történet nem mehet végbe. Ezért úgy határoztunk, hogy a história huszonöt évvel előbb játszódjék. Ekkor viszont fölmerült bennem a kérdés, hogy a szóban forgó időszakban ekhós szekéren utaztak-e vagy vonaton. Így hát utána kellett néznem, hogy mikor találták fel a vasútat. Az első mozdonyok között ráakadtam a Stephenson Rockett-re, amelyet Angliában használtak, és a De Witt Clintonra, amelyet az Egyesült Államokban készítettek. A Rockettet választottam, mert külseje mulatságosabb volt. A vagonok delizsánszokra hasonlítottak. Föl kellett építenünk a vonatot, s ez meghatározta, mikor kezdődjék a történet: 1825-ben, a vasút föltalálásának évében.

— Ennek a filmnek egyik legjobb gag-je az az epizód, amikor Ön egy folyó fölött, egy kötélen imbolyog, és a levegőben elkap egy lányt, mielőtt az illető a vízesésbe zuhanna. Hogyan vették fel ezt a nehéz jelenetet?

— A kamera emelvényét egy medence fölött állítottuk fel. Föl kellett szerelnünk négy húsz centiméter átmérőjű csövet, és négy erős motoros szivattyút; ezekkel szivattyúztuk a vizet a medencéből; így csináltunk vízesést. A víz körülbelül két méter magasságból zuhant alá. Amikor ezt a jelenetet elismételtük, többször beleestem a vízbe. Minden alkalommal orvosnak kellett kiszivatnia a vizet az orromból meg a fülemből, hiszen ha az ember fejjel lefelé egy ilyen nagy magasságból zúduló víztömeg alá esik, mindene megtelik vízzel.

— Nemrégiben láttam a The Three Ages-t, amely már negyvenkét éves; a közönség most is görcsöt kapott a nevetéstől. Úgy gondolom, hogy ezt a filmet az Intolerance paródiájának szánta.

— Valóban az Intolérance-ra gondoltam, amikor csináltam. Három különálló történetet mondtam el benne, akárcsak Griffith. Ebben a filmben megengedtem magamnak némi szabadságot, hiszen az egész inkább átöltözéses komédia volt, mintsem burleszk. Ezért használtam karórának egy napórát, és ezért műveltem sisakommal a filmen látható dolgokat. Akkoriban a Ford-kocsikon biztosítózárak voltak. Ezek nagy villára hasonlítottak, a volánra szokták ráerősíteni őket; külsejük római sisakomra emlékeztetett. Így hát levettem a fejemről a sisakot, és rátettem a kocsi volánjára. A nézőknek sisakomról az autóbiztosítózár jutott eszükbe.

— Az Ön filmjei gyakran igen lassú tempóban kezdődnek, majd a cselekmény kifejlődésével meggyorsul a kamera mozgása.

— Mindez szándékos. Minden filmemet így csináltam. A világ legegyszerűbb eszközeivel szoktam élni. Sohasem törekedtem arra, hogy valami nagyszabású gag-gel kezdjem a történetet. Nem iktattam be harsány mozzanatokat az első tekercsbe, mert ha a közönséget mindjárt az elején nagyon megnevettetem, később nem tudom megtartani ugyanezt a ritmust.

— Amikor áttért a hosszú filmekre, a gag-ek alapjának már nem a cselekményt tekintette. A cselekmény tökéletesen beilleszkedett a gag-ekbe. Mindig megkereste azt a gag-et, amely tovább bonyolította a cselekményt?

— Vizsgáljuk meg például a Seven Chances-t (Csikágói kékszakáll), amelyet nemsokára újból bemutatnak. Nagy sereg nő üldöz benne; menekülök előlük. Egyik barátom közzétette az újságban, hogy bárkit elveszek feleségül, feltéve, hogy öt órán belül össze tudunk házasodni. Mindez valami örökség vagy más effajta história miatt szükséges. Nos, a világ valamennyi nője rohan utánam. Elmenekülök a templomból, ők nyomomban vannak, lerohanok a dünákon a tengerpartra, futás közben meglökök egy követ. Eredetileg csak azt terveztem, hogy a kamera követ: megjelenek a látóhatáron, és leszáguldok a lejtőn. De amikor meglöktem egy követ, az meglökött egy másikat, és ez a három kő utánam gurult végig a domboldalon. Ennek a gagnek köszönhetem a film zárójelenetét; véletlenül bukkantam rá.

— Ebben az üldözési jelenetben az a legcsodálatosabb, hogy nagyon messziről vették fel. A néző mintha csak egy kövekkel körülvett kis árnyképet látna. Úgy látszik, Ön szeret távoli plánokkal dolgozni.

— Valahányszor olyan gag-ötletem támad, amihez nagyobb térre van szükség, semmiképpen sem veszem fel nagy közeliben. Ezért igyekszem megmaradni a távoli plánoknál, s arra törekszem, hogy így bonyolítsam tovább a cselekményt. Amikor montázst alkalmazok, sohasem megyek el a nagy közeliig. Legföljebb olyan plánt használok, ahol a szereplők lába látszik, ennél közelebb nem megyek a kamerával. A nagy közeli megszakítja a cselekményt, és az ilyen megszakítás a nevetés rovására mehet.

— Miből indult ki például, amikor a The General-t csinálta?

— Ennek a filmnek az első jelenetei egy történelmi regényen alapulnak (The Great Locomotive Chase). A The General híven követi ezt a történetet. Északi ügynökök behatolnak a semleges Kentucky államba, és azt állítják, hogy délre igyekeznek, mert szeretnének csatlakozni a Konföderáció hadseregéhez. Ezzel az ürüggyel sikerül feljutniuk egy vonatra, amely a déliek táborába viszi őket. A különítmény vezetője hét embert visz magával, köztük két mozdonyvezetőt és egy távirdászt. Az utasítás úgy szól, hogy ha valami baj történne, a hét ember továbbra is állítsa azt: azért jöttek Kentucky-ba, mert be szeretnének állni a déli hadsereghez, de használják fel az első alkalmat, szökjenek meg, csatlakozzanak az északiakhoz, és mihelyt sikerül ellopniuk a mozdonyt, induljanak útnak, döntsék ki a távíró póznákat, gyújtsák fel a hidakat, rombolják szét a síneket, próbálják megakadályozni a déli hadsereg utánpótlását. Ez volt az északiak terve. Az üldözést pontosan úgy rendeztem, ahogyan a könyv leírta.

— Ön néha szoros értelemben vett filmes gag-eket alkalmazott. Például a Sherlock Junior-ban önmagáról álmodik, és a táj szűntelenül átalakul. Hogyan jutott erre az ötletre?

— A film a következő ötletből született: Egy vetítőgépész elalszik, és ott látja magát a vásznon azok között a sztárok között, akiknek a filmjét vetíti. A vásznon megjelenő szereplőket azonosítanom kellett a vetítőgépész mindennapi életének alakjaival. Megvolt a forgatókönyvem. De a rendezés sokkal nehezebb volt. A bemutató után Hollywood valamennyi operatőre többször is megnézte a filmet, hogy rájöjjön, hogyan forgattunk bizonyos jeleneteket.

— Hogyan vették fel azt a képsort, amelyben Ön egy fa mellett áll, azután hirtelen máris egy sziklán van az óceán közepén? Tán vetítették e hátteret?

— Nem, ezt a módszert akkor még nem találták fel. Ehhez a felvételhez mérőműszereket használtunk. Ott álltam a sziklán, bele akartam ugrani az óceánba, ugrottam is, aztán az óceán átalakult valami mássá. Valóban ott álltam a sziklán, és néztem a tengert. Ekkor megszakítottuk a felvételt, majd elővettük mérőműszereinket, és pontosan meghatároztuk a kameraállást és az én helyzetemet. Azután megbizonyosodtunk arról, hogy a következő jelenetben a kamerából nézve ugyanolyan magasságban vagyok. Most már kicserélhették a díszletet, és a kamera újra indíthatott.

(Cinéma 66. 105. április)

A lift nem működik

1924-ben megkértem Robert Sherwood-ot, írjon forgatókönyvet a részemre. A történet egy épülőfélben levő felhőkarcolón játszódott. Én kezeltem a liftet, amely a kőműveseket, segédmunkásokat, ácsokat szállította a magasba. Egyik nap az építész szép fiatal lánya meglátogatja az építkezést. Félszegen azt ajánlom neki, hogy menjünk fel az épület tetejére, csodáljuk meg a kilátást; elfogadja invitálásomat. Miközben odafenn vagyunk, sztrájk tör ki. Az összes munkás otthagyja az építkezést. Egyikük, amikor elmegy, rögzíti azt a fogantyút, amelyet a lift működtetésére használunk.

Csak akkor veszem észre, hogy a lift nem működik, amikor le akarunk ereszkedni. Nem tudjuk, hogy mitévők legyünk. Foglyok vagyunk, el vagyunk szigetelve a világ legnagyobb városa közepén. Tél van, és senki sem tudja, hogy odafönn rekedtünk.

Besötétedik. Eszeveszetten integetünk a szomszédos felhőkarcoló lakóinak. Visszaintegetnek, azt hiszik, hogy csak köszönteni akartuk őket.

Eszményi kaland volt egy Buster Keaton-szerű történet részére: a fáradhatatlan kisember egy megoldhatatlannak tűnő helyzettel kerül szembe. Robert Sherwoodnak még jónéhány kitűnő ötlete támadt. Az építkezésen talált bádoglemezekből néhány csavar és anya segítségével kunyhót építek a lánynak és magamnak. Fab-

Go West (Elmegyek a Vadnyugatra)

Go West (Elmegyek a vadnyugatra)
Seven Chances (Csikágói kékszakáli)

uster Keaton Samuel Beckett-tel (jobbról) a Film c. film forgatása közben

Buster Keaton
fiatalkori képmásával

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum

Keaton a Film-ben

rikálok egy ciszternát, hogy fel tudjuk fogni az esővizet. Primitív csapdát készítek, beleszórom azt a pár szem morzsát, amit csajkám fenekén találtam; ezzel vadászunk galambra meg sirályra.

A lány ajakrúzsával egy segélykérő üzenetet írok egy papírlapra. Mindketten figyeltük, amint levelünk körözve halad lefelé, közeledik egy nyitott ablakhoz, azután földet ér az utcán. Egy férfi fölszedi, elolvassa, azt hiszi, tréfa az egész, vállat von, eldobja.

A történetnek csak egy hibája volt. Sherwood sehogyan se tudta kitalálni, hogyan keveredünk le a felhőkarcolóról. Az elképzelhetetlen volt, hogy túléljük az első havazást. Magyaráztam Sherwoodnak, hogy a befejezés nem lehet egyszerű, nem oldhatom úgy meg nehézségeinket, hogy lemászok az állványokon. Az se felelt meg elgondolásaimnak, hogy egy kormányozható léghajó mentsen meg bennünket. A nagy feszültség után a közönség elvárta volna, hogy én mentsem meg a lányt.

Sherwood visszautazott New Yorkba anélkül, hogy befejezte volna a történetet. Sohase fejezte be. Mi sem.

Azután tizenhat évig nem találkoztam Bobbal. 1940-ben Londonban a Hotel Dorchesterben szálltam meg. Egyszercsak Robert Sherwood tűnt fel a hallban. Meg se állt, csak úgy mentében odasúgta: „Ne izgasd magad Buster, most már biztosan kitalálom, hogyan ereszkedj le a felhőkarcolóról!"

(Részlet Buster Keaton: My wonderful world of Slapstick — New York 1960. — című művéből, a Cinéma 66.105. nyomán.)

ÉLETRAJZA

Buster Keaton a Kansas állambeli Pickwayban született 1896. október 4-én. Már hároméves korában fellépett szüleivel a varieté színpadokon, mint a Three Keaton együttes egyik szereplője. 1916-ban találkozik Roscoe Arbucklevel — művésznevén: Fatty-val, akinek filmjeiben, mint burleszkszínész azonnal sikert arat. (The Butcherboy, 1917, Coney Island, 1917, Good Night Nurse, 1918)

1918-ban bevonul katonának, Franciaországban harcol. A háború után visszatér Hollywoodba és Eddie Cline-nal rendez filmburleszket. (Néhány ismertebb ezek közül: The Neighbours (A szomszédok), Convict 13 (A tizenhármas fegyenc), The Goat (A kecske), The Balloonatic (A ballonbolond), The Love Nest (Szerelmes fészek).

1920-ban készült el első nagyjátékfilmje, The Saphead (Az együgyű). A húszas évek elején aratja legnagyobb sikereit. Ekkor rendezi és játssza a nálunk is ismert, klasszikussá vált, feledhetetlen burleszkjeit, Az Isten hozta (Our Hospitality, 1923), A navigator (The Navigator, 1924), Ifjabb Sherlock Holmes (Sherlock Holmes Junior, 1924), Elmegyek a vadnyugatra (Go West, 1925), a Chikagói kékszakáll (Seven Chances, 1925), a Generális (The General, 1926) c.

filmjeit, valamint A moziőrült (The Cameraman, 1928) és a Hollywoodi revü (The Hollywood Revue, 1929) c. filmjeit.

Amerikán kívül Franciaországban, Angliában is forgat.

A hangosfilm bevezetése megtöri karrierjét. Epizódszerepeket kénytelen vállalni, statisztál, gagman-ként működik. Néhány híresebb alakítása a Free and Easy (Csak könnyedén, 1930), The Passionate Plumber (A szenvedélyes vízvezetékszerelő, 1932), Le Roi des Champs Elysées (A Champs Elysées királya, 1934), The Chemist (A kémikus, 1936).

1938-ban újra rendez a M. G. M. számára néhány rövidfilmet, majd Billy Wilder Sunset Boulevard (Alkonyati sugárút) és Chaplin Rivaldafény c. filmjében tűnik fel alakja, de egyre ritkábban kap szerepet. Újra visszatér a varieté és cirkusz világába.

A hatvanas években ismét feléje fordul az érdeklődés. Újra játsszák klasszikus burleszkjeit, sőt a Paramount filmet készít életéről, Az ember, aki sosem nevetett címen.

New Yorkban készül Samuel Beckett Film c. egyfelvonásosa, mely teljes mértékben Keaton drámai figurájára épül.

1966. január 31-én halt meg, Hollywoodban.

LÁTÓHATÁR

Bíró Yvette

VAN-E A FILMNEK GRAMMATIKÁJA?

Pesarói jegyzetek

Sokak számára ez a kérdés már régen eldöntött. Hiszen a napi szóhasználatban állandóan beszélünk filmnyelvről, a nyelv szabályairól, új törvényszerűségeiről stb. Ez a vita tehát nyitott ajtókat dönget, merőben akadémikus. Mások szerint viszont azért érdektelen, túl elvont a probléma, mert úgy vélik, a gyakorlatnak édes mindegy, hogy a filmnyelv fogalmát tényleges értelmében, vagy csak metaforikusan használjuk-e. Mi segítséget nyújthatna az elmélet az útkereső, kísérletező, új lehetőségeket ostromló filmművészetnek?

Az idei pesarói Kerekasztal konferencia mégis napirendre tűzte a filmnyelv grammatikájának és stilisztikájának néhány vitatott tételét, és a kibontakozó heves összecsapások, véleménycserék azt igazolták, hogy vele a film esztétikájának nyitott kérdéseit érintette.

Pasolini és Metz elmélete

Pesaróban — amint erről lapunk 65/2 és 66/1 számában beszámoltunk — nem először kapcsolják össze az új filmművészeti törekvéseket bemutató Mostra-t az elméleti vitákkal. A tavalyi Kerekasztal számottevő eseménye volt Pier Paolo Pasolini azóta sokat idézett referátuma, mely elsők között kísérelte meg jellemezni és összefoglalni a Nuovo Cinema nyelvi sajátosságait. Pasolini tanulmánya abból indult ki, hogy a modern filmnyelv megkülönböztető vonása a hagyományossal szemben egyfajta költői elem érvényrejutása. A hatvanas években — nézete szerint — minőségileg új filmművészet jelenik meg, melynek képviselői, többek között Antonioni, a fiatal (nálunk még nem ismert) Bertolucci és Godard, akik számára a film, a szó eredeti értelmében költészetet jelent, míg az egész ezt megelőző

filmművészet prózai filmművészetnek tekinthető. Természetesen ez a filmművészet sem volt híján a költőiségnek — gondoljunk Chaplin vagy Bergman alkotásaira —, de műveik egész karaktere, nyelve mégis elbeszélő jellegű, prózai nyelv maradt. A költői film meghatározó eleme „a közvetett szubjektív előadás", amelyben a művész eltűnni látszik a mű előadása során, de csak azért, hogy személyiségét mind teljesebben fejezhesse ki. Eddig a legpoétikusabb filmek is kénytelenek voltak megelégedni a történés, az epikai meseszövés közvetítésével, még ha a szerző látomását akarták is kifejezni. A modern filmben a szerző szűntelenül jelen van; a nyelv technikai gazdagsága, szinte végtelennek tetsző új lehetőségei — melyek közül mindenekelőtt a kamera mozgékonyságát emelte ki — képessé teszik a rendezőt arra, hogy a maga világát közvetlenebbül elénk tárja. Mind a megidézett tárgyak új fiziognómiájával, mind a tartam sajátos értelmezésével, mely a hosszú elidőzések révén bevezet a mű belső világába, teljes azonosulást teremtve néző és mű között. A stílus valóban az alkotó maga lesz, a mű igazi tartalma.

Ezen a ponton lepett meg mindenkit Pasolini végső következtetése, mely az azonosulást kissé korlátozottan, szűken értelmezte, és úgy ítélte meg, mintha ezt a film csak abban az esetben érhetné el, ha a művek hősei ugyanahhoz a társadalmi osztályhoz tartoznak, mint az alkotó, vagyis a burzsoá értelmiséghez. Mintha a Nuovo Cinema csak ebben a közegben tarthatna számot a hitelességre.

Pasolini a film képi jeleit sajátos pregrammatikális jelekként fogja fel — s ezért szerinte valami álomszerű, irracionális, barbár vonás jellemző rájuk. E képi jelek egy végtelen, kaotikus szótárt alkotnak, s mivel a művész egyedi minősítését mindig viselik, elsősorban stilisztikai értékkel bírnak, és csak másodsorban nyelvi elemek.

A grammatika és stilisztika összefonódása, határaik bizonytalansága a film természetéből adódik. Ezért is tűnt termékenynek az idei Kerekasztal vitáin a két témakör tudatos összekapcsolása: egyfelől a nyelv szerkezeti sajátosságainak, strukturális adottságainak elemzése, másrészt a filmstílus fogalmának, kritikai vizsgálatának megvilágítása.

A modern filmnyelv összetettsége, eszközeinek érettsége joggal vetette fel a film és a nyelv közötti összehasonlító vizsgálódások lehetőségét. Néhány év óta e kutatásoknak komoly irodalma van, melyek célja és értelme éppen az, hogy a morfológiai leírás, rendszerezés, lingvisztikai fogalmak kölcsönvétele segítségével közelebb juthassunk a film bonyolult, sokrétű struktúrájához, kifejezőrendszerének árnyaltsága a tudományos analízis eszközeivel is körülírható.

A filmnyelv és verbális nyelv közötti párhuzamok, illetve különbözőségek problémájával elsősorban a francia Christian Metz, a párizsi Centre National de la Recherche Scientifique kutatója és — vele vitázva — Pasolini foglalkozott.

Mennyiben nevezhető a film nyelvnek? Melyek az alapvető különbségek a verbális nyelv és a filmnyelv között? Mennyiben beszélhetünk filmgrammatikáról? — ezek voltak a polémia főbb pontjai.

Mindenekelőtt néhány fogalmat kell megismernünk. Metz, Saussure nyomán, szemiológiának nevezi a filmnyelv jeleinek jelentéstanát,

pontosabban e jelek sajátos kifejezőértékét a jelrendszerben. Előadásában néhány, a szemiológia körébe vágó gondolatot tárgyalt: a kodifikációk jellegéről, a szabályok normatív voltáról.

A döntő különbség szerinte a beszélt nyelv és a filmnyelv között a jel — a legkisebb jelentéstani egység — motivációjában rejlik. A nyelvben a szó nincs közvetlen, szükségszerű összefüggésben a jelölt tárggyal, ebből adódik pl., hogy a világon számtalan nyelv létezik — vagyis a nyelvi jelek egyezményes jelek. A filmnyelv ezzel szemben, közismerten egyetemes, nemzetközi, a jel minden esetben motivált, jelölő és jelölt tárgy között közvetlen összefüggés van (a házat csak úgy ábrázolhatom, ha magát a házat bemutatom).

Ez persze távolról sem jelenti azt, hogy a filmben minden csak elemi, szoros értelmében tárulhat fel: vagyis: hogy a ház „jele" semmi mást nem fejezhet ki, mint egyszerűen a házat. Elvégre százféle módja van annak, hogy ez a jel sajátos „második értelemmel", mögöttes tartalommal teljék meg, éppen azáltal, ahogyan a művész ezt az elemi értelmű jelet számunkra bemutatja.

A nyelvészet manapság fontos disztinkciót tesz denotáció (tárgyi leírás) és konnotáció (ábrázolás) között. Ezeket a fogalmakat a filmre is lehetne vonatkoztatni. Eszerint a konnotáció tulajdonképpen nem volna más, mint az előbb említett második értelem, ami természetesen elképzelhetetlen a konkrét leírás „első rétege" nélkül. Arra épül, még pontosabb fogalmazással: az ábrázolás nem más, mint a leírás formája. Hiszen az a mód, ahogyan a film alkotója ezt vagy azt a tárgyat, személyt, eseményt bemutatja, abban már megjelenik a többlet, az egyéniség stílusa — a művészet. A filmben — sohasem szabad elfelednünk —, hogy bár első szinten mindig magát az eleven valóságot látjuk, a filmkép mégsem azonos a valósággal, mert a bemutatás hogyanja — (a világítás, szemszög stb.) a szubjektív szempontot is magában foglalja: azt, ami egyéni, hasonlíthatatlan.

A jelentésnek ez a két rétege szorosan összefügg, és mindkettőre érvényes az a megállapítás, hogy a filmben alkalmazott jel mindig motivált. A legszemélyesebb látásmódból születő megoldás sem önkényes, mert csak a film anyagán belül, az adott konkrét valóság világán belül találhatja meg expresszivitását. Ezért tekinthetjük a filmet kétszeresen expresszívnek: a leírás technikája révén, azáltal, hogy érvényre juttatja a tárgyak kifejezőerejét, és az ábrázolásmód sajátossága révén, mert a dolog „második jelentése" is mélyen indokolt. Az is adott, alapvető összefüggéseket tár fel, a szimbólum megvilágító erejével, a sűrítés—kiemelés erejével.

E tekintetben válik szembetűnővé a film és az irodalom közötti különbség. Amennyire bebizonyosodott, hogy a filmben az egyszerű leírás is gazdag jelentésű lehet, mert a megidézett világ hordozza magában a tartalmat. Egy gesztus, egy tárgy telve van jelentéssel, feszültséggel — a cinéma-vérité minden drámaiságát ettől nyeri —, az irodalom esetében ugyanez elképzelhetetlen. A meztelen leírás a nouveau roman minden ábrándja ellenére sem bírhat sosem ilyen kifejezőerővel. Az irodalom, közismerten, mindig a nyelven túl kezdődik.

Ez az expresszivitás a filmnek egyszerre erénye és bűne. Ebből adódik túlzott érzékletessége, szinte vulgáris hatékonysága, amely semmiféle érzelem, szenvedély, elementáris megnyilvánulás elől nem hátrál meg — de emiatt nincs Montesquieu-je vagy Voltaire-ja sem.

A jelek használatának motiváltsága vagy önkényessége nem az egyetlen különbség a filmnyelv és a beszélt nyelv között. Ugyancsak nagyon érdekes a kontinuitáshoz való eltérő viszonyuk. A nyelv minden eleme „diszkrét", körülírt, nem folyamatos. A film képei azonban sem számukban, sem kiterjedésüknél fogva nem korlátozottak, hanem végtelenek, és a valóság végtelen áramlásából emelnek ki számunkra tetszés szerinti egységeket. De ezeket az egységeket nem lehet összehasonlítani a nyelv egységeivel, pl. a szóval. Mennyivel gazdagabb információt tartalmaz egyetlen plán, pl. egy premier plán, mint akár egy mondat! Ezért is teljesen hamis, pontatlan az a gyakori állítás, hogy a plán megfelel a szónak, a szekvencia a mondatnak. Valójában minden plán egy-egy bonyolult tartalmú kijelentést képvisel. S míg a nyelv legkisebb egységeinek vannak normatív szabályai (hogyan épülnek a fonémákból szavak) — a filmplánokra, s főleg a film szekvenciáira ilyen szabályok nem vonatkozhatnak.

Indokolt-e ezek után a filmről, mint nyelvről beszélni, nemcsak afféle metaforaként használatos fogalom ez? Metz finom különbséget próbál tenni nyelv (langue) és nyelvezet (langage), kifejezőeszköz között. A filmet csak az utóbbihoz sorolja, a grammatika helyett is pontosabbnak tartaná a stilisztika vagy retorika elnevezést. Emlékezzünk csak arra, hogy például a klasszikus görög retorikában találkozhattunk azzal a jelenséggel, hogy míg egyfelől pontos, kötelező szerkezeti előírásokat tartalmazott, másfelől a legnagyobb szabadságot tételezte a mű tartalmára nézve.

Nem hasonló a helyzet a filmmel is? Természetes, hogy a filmnek is vannak bizonyos szabályai, kodifikált szabályai, és a mai gyakorlat számára ezek többé-kevésbé kötelező előírások. Ám az érdekes éppen az, hogy milyen szinten jelentkeznek ezek az előírások. Láttuk, a filmnél korántsem találhatók meg azok a legkisebb egységekig érvényes normatív szabályok, melyek a nyelvben érvényesülnek. De azt jelentené ez, hogy akkor már teljesen szabad kifejezőeszköz? Nyilván nem, csak tudomásul kell venni, hogy a nyelvtől eltérően ez a kodifikáció csak a nagyobb egységek szintjén érvényesül.

Ám ezen a ponton érdemes megállni. Sokak szerint ez a kodifikáció minden eredetiség legnagyobb ellensége, az előírások betartása csak klisékhez, banalitásokhoz, unott közhelyekhez vezet. Ezek azonban, úgy látszik, szem elől tévesztik azt, hogy a film szabályrendszere csak a tiszta formákra, bizonyos eljárásokra vonatkozik és nem a közlendőre! Vegyük például a váltakozó montázs eszközét. Mi köze ennek a módszernek ahhoz, hogy az egyes képekben milyen tartalom feszül? Az egyezményes jel csak arról szól, hogy a váltakozva bemutatott dolgok szimultán történések, de nem érintik a tények és események tartalmát! Ezek egyformán lehetnek észvesztő sablonok és a legmerészebb, eredeti felfedezések!

Csak a romantikus anarchisták hihetik, hogy a művészi teremtés

szükségképpen minden törvény tagadása, hogy a filmet akkor „emelik fel", ha megszabadítják a szabályoktól. Hiszen e szabályok, előírások, közmegegyezésen alapuló jelek nélkül nem tarthatna számot az érthetőségre, a közlés lehetetlenné válna! Metz, úgy látszik, előre sejtette, hogy ezekkel a „borzas", tudománytalan nézetekkel meg kell ütköznie — a viták a továbbiakban eleven bizonyítékokat szolgáltattak arra nézve, hogy ezek a vádak léteznek, mégpedig meglehetősen szenvedélyes képviselőik vannak. Metz találóan mutatott rá arra, hogy a közhelyek, giccsek eredete mindenekelőtt ideológiai, szemléleti gyökerű. Nem a nyelvi forma, hanem a gondolat az, amely banalitásával a sablonokat, kínos ócskaságokat gyártja.

Ezért is teljesen téves az a nézet, hogy a modern filmművészek legnagyobb érdeme a filmnyelv szabályainak szétrombolása, a formák felbontása. Valójában éppen fordítva van: néhány konvenció és előírás normatív és ideológiai merevségét tolták bátran félre, anélkül, hogy a filmnyelv kommunikációs alaptörvényét érintették volna. Éppen ezt a nyelvet tették még érzékenyebbé, hajlékonyabbá, vagyis érthetőbbé, közlésképesebbé.

Metz végső konklúziója arra hívja fel a figyelmet, hogy a film „grammatikájának" fogalmát végre az általános nyelvészeti kutatások fényében kellene vizsgálni, a túl gyakori normatív grammatikai szempontok helyett. Csak az általános nyelvészet nem normatív, analitikus módszerei szolgálhatnak a filmtudomány kutatói számára termékeny segédeszközül.

A vita

Pasolini vitába szállt Metz felfogásával. A film szerinte nem egyszerű kifejező eszköz, hanem nyelv, amely épp ezért szigorú grammatikával rendelkezik. Csak meg kell keresni szerkezetének törvényszerűségeit, összetevő elemeit. Pasolini nem fogadja el azt a véleményt, hogy a filmszerkezet legkisebb egysége nehezen megragadható. Nézete szerint a filmnyelv legkisebb egysége, a hangrend fonémája példájára, az általa kreált cinéma; azok a tárgyi elemek, amelyek a képen megjelennek, és nem maga a kép, ahogyan sokan hiszik. A cinéma — mint a fonéma — mindenkire nézve kikerülhetetlen, oszthatatlan, lefordíthatatlan elem, időbeli egymásutánjuk biztosítja a tárgy analitikus percepcióját.

Pasolini továbbfejlesztette tavalyi elgondolásait a filmnyelv prózai és költői formájáról. A prózához sorolja a dokumentumfilm mellett az egész elbeszélő filmművészetet, míg a költői film kategóriájába az a modern filmművészet tartozik, ahol a művészi önkifejezés lép az előtérbe, és ennek érdekében minden mozzanat átlelkesített, a személyiség optikáján keresztül kerül bemutatásra. Érdekes volt a példákat is látni: két filmrészletet idézett meg igazolásul, Olmi és Bertolucci egy-egy filmjéből. Míg az első a tárgyilagos leírás módszerével dolgozott, a másodikban jelentésteli, affektív volt minden részlet, apró motívum.

Ha a mai film válságáról kell beszélnünk, akkor az Pasolini szerint éppen a prózai és a költői film közötti szakadékban keresendő. Míg a prózai film a „roman d'évasion"-hoz hasonlatos, a költői film leginkább a nouveau roman-hoz kötődik, mely eltüntette a mesét, hogy belső történéssel váltsa azt fel, egyfajta belső monológgal, mely ugyanakkor szétzilálta, fellazította a stílus formáit is.

Pasolinit a további viták során sok bírálat érte, elsősorban honfitársai, Vittorio Saltini és Pio Baldelli részéről, akik azt nehezményezték, hogy a nyelv fogalmát váratlan módon az álomszerűvel, az irracionális világgal keveri össze. Valójában egy kifejező eszköz esetében képtelenség akár racionális, akár irracionális tényezőkről szólni, hiszen a nyelv egyformán alkalmas mindenféle tartalom megjelenítésére. Ebből a rossz kiindulópontból adódik, hogy Pasolini különbségtétele a prózai és költői nyelv között eléggé megalapozatlannak tűnik: melyiket akarja igazolni, melyiket tartja újnak a másik rovására? És ha a költői nyelvet előtérbe helyezi, akkor miért nevezi formalistának és burzsoának?

Kérdések, melyekre nemigen tudott megnyugtató válaszokat adni, és amelyek elég félreérthetetlenül jelezték, hogy a különféle osztályozások, rendszerezések sokszor még inkább munkahipotézis jellegűek, semmint kellően alátámasztott következtetések.

Ám a belső vitákon kívül a továbbiakban másfajtákra is sor került, „külső támadásokra", amelyeket azok intéztek az előadók ellen, akikről már Metz is szót ejtett. Akik a teoretikus kutatások létjogosultságát vonták kétségbe.

Kik voltak ezek? A Cahiers du Cinéma ifjú titánjai, kócosfejű anarchistái, akik nagyon büszkén, fölényes gőggel és iróniával próbálták összezúzni a nyelvtudósok állításait. Szerintük a művészetnek semmi köze a meggondolásokhoz, a szabályokhoz, sőt a nyelvhez! A modern film — vallották kihívó indulattal — ott kezdődik, amint túlteszi magát a nyelvtan szabályain, és ott hal meg, amint tiszteletben tartja az előírásokat. Hogy is fogadhatná el a művész bizonyos jelek már kialakított, már elhasznált jelentését? Hiszen ezek konvenciók! Hogyan is alkalmazkodhatna a filmrendező törvényszerűségekhez, mikor a művészi teremtés éppen abban áll, hogy maga alkot törvényeket? A filmnyelv csak a középszerűeket, a tehetségtelen, fantáziátlan filmcsinálókat érdekelheti.

Le a filmnyelvvel! — fogalmazták meg harci kiáltásukat. — Éljen a minden kötöttségtől mentes filmművészet!

Vagyis — Godard!

A példatárból ugyanis hamar kiderült, hogy ez alfája és omegája minden hitvallásuknak. Godard, amint megszabadítja a filmet a nyelvtan nyűgeitől. Godard, amint ha kell, tízperces beállításokban beszélteti hőseit. Godard, amint a collage-t alkalmazza, Godard, amint megfoghatatlan, — egyszóval Godard a rajongott, a bálvány.

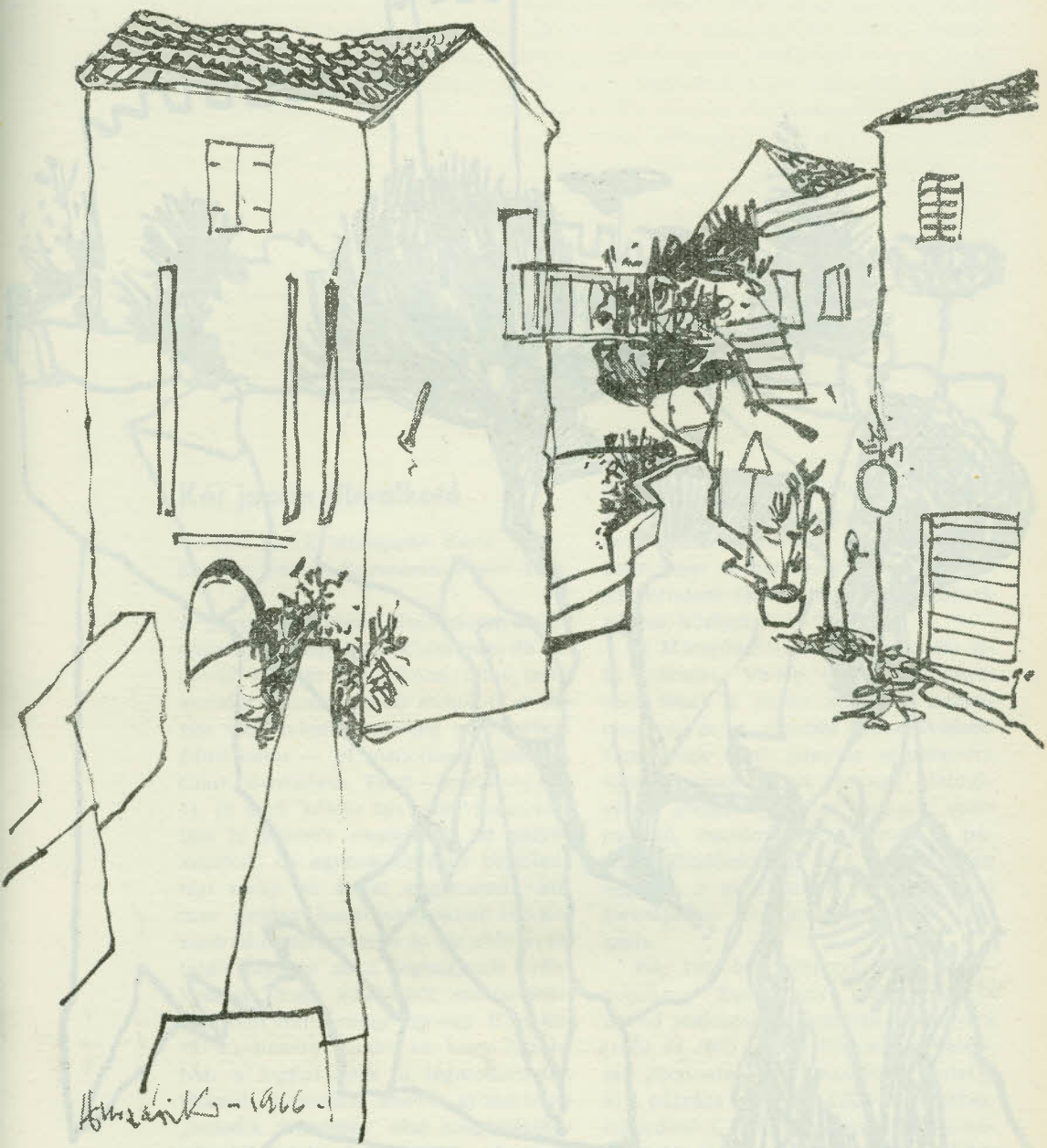
Volt valami szakállas avantgardizmus, eltökélt szertelenség magatartásukban. Csillogni akartak, feltűnni, megfellebezhetetlenül diadalmaskodni a tudálékos, nehézkes elméletgyártók felett. A párbaj azonban elég kétes eredménnyel járt. Kétszeresen is alul maradtak.

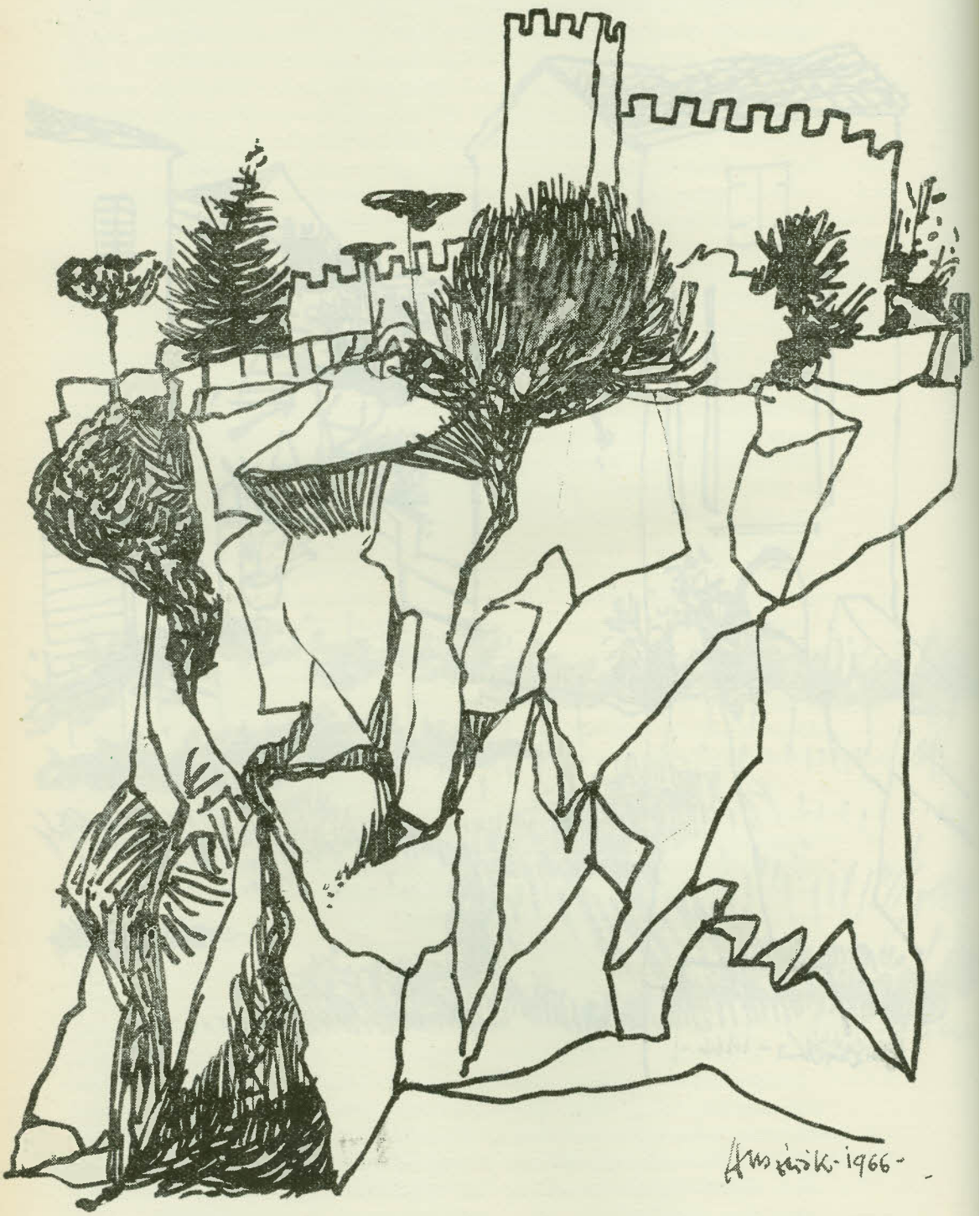
Az egyik elmarasztalást maguk a művek, vagyis a gyakorlat kényszerítette ki. Talán véletlen volt, de mindenképpen árulkodó, hogy épp a legelmésebben fogalmazó felszólaló mutatta be a fesztivál során a legbanálisabb, a leglaposabb, legaffektáltabb filmet. Így módunk volt ellenőrizni a valóságban, mit is jelentenek ezek a mindent lehengerlő ars poéticák. Lehet ugyanis, hogy Luc Moullet — ő volt a kétszeres elbukó — legnagyobb erényének azt tartotta, hogy menynyire semmibe vette a nyelvtan szabályait, de azt biztos nem róhatta fel neki senki, hogy szemléletében, emberlátásában tiszteletben tartotta volna a valóság vagy a pszichológia „szabályait". Nem, ő kétségtelenül egész egyéni módon hiteltelen és modoros volt. Meghökkentően, primitíven az, ahogyan csak az tud lenni, akinek egyetlen gondja a mindenáron való eredetiség.

A második vereséget magában a vitában aratták. Roland Barthes, Christian Metz és Pasolini velük szemben ugyanis érveket is felhoztak, nemcsak poénokat és indulatokat, mint ők. És a válaszokban joggal mutattak rá valamennyien, hogy az anarchizmust ma már nehéz dolog forradalmi magatartásként feltüntetni. Nem gondolják, hogy manapság antiintellektuálisnak, antiracionálisnak lenni nem éppen a legkorszerűbb? Hiszen az egész modern művészet fejlődésében talán az a legmegragadóbb, mondotta például Barthes, hogy a tudománnyal való mind szorosabb kapcsolatra, testvériségre lép. Hogy ma már az egzaktság nem csupán a természettudós kiváltsága, hanem minden gondolkodó ember kötelessége. Ennyiben ez az állásfoglalás morális kérdés is. Megfejteni a világot, megérteni törvényszerűségeit, lehántani róla a hazugságok burkát és ezzel a kíméletlen igazmondással felszabadítani — ez lehet a művészet és a tudomány együttes feladata. De az anarchista lázadás minden forma, minden elmélet, minden emberi törvény ellen régen lejárt, leleplezett dolog. Valójában ez az antikonformizmus a legtisztább konformizmus, hiszen nem más, mint egy magatartás görcsös megmerevedése, formális szembenállás az értelemszerű alkalmazkodás helyett.

A pesarói Kerekasztal konferencia a filmnyelv grammatikai és stilisztikai problémáitól indult el, ám végül jellemző és elgondolkoztató módon eljutott az etika kérdéseihez is. Az etikához nemcsak a tekintetben, hogy az egyes ember, az alkotóművész erkölcsét vizsgálja elemzéseiben, hanem sokkal szélesebb értelemben is. Hogy a ma kultúrájában próbálja kijelölni azt a helyet a film számára, amelyik megilleti. Ez a szerep pedig mindenekelőtt felfedező, megvilágító, demisztifikáló szerep, és a teoretikus számára is erkölcsi feladat feltárni a filmnyelv ez új lehetőségeit. A viták felhívták a figyelmet arra, hogy a modern civilizáció, melynek édes gyermeke a film, még nem engedte meg számunkra eléggé, hogy a társadalmi együttélés „jelrendszereit", konvencióit, kodifikált szabályait teljes egészében megfejtsük, leleplezzük hazugságait és „eufémizmusait". A Nuovo Cinema talán ezzel vállalhatna forradalmi szerepet. A film páratlan, könyörtelen valóságfeltáró képességének kibontakoztatásával, hogy a film végre valóban az igazság legyen „huszonnégyszer egy másodperc lepergése alatt".

Huszárik Zoltán: Olaszországi vázlatok


Hmzsik - 1966 -


Hmaiok-1966-

KÖNYVEK

Két japán filmalkotó

Ve-Ho: Kenji Mizoguchi Paris: 1964.
Ezratty, Sacha: Kurosawa. Paris: 1964.

A párizsi „Editions Univarsitaire" kiadásában megjelenő „Classiques du Cinéma" (A film klasszikusai) című, színvonalas sorozat (amely az utóbbi években több jelentős európai és amerikai filmalkotót — pl. Antonioni, Chaplin, Clair, Eizenstein, Ford — mutatott be) 14. és a 15. kötete két világviszonylatban is jelentős rendezőről ad pályaképeket, de egyben érdekes bepillantást nyújt az ázsiai szigetország immár gazdag hagyományokkal rendelkező filmművészetébe is. Ez utóbbinak talán nem is az a legnagyobb érdekessége, hogy stúdióiból mostanában csaknem mindennap egy-egy film kerül ki, hanem inkább az, hogy Japánban a legfiatalabb, a legmodernebb, idősebb társaihoz mérve gyökértelen „hetedik művészet" első megnyilatkozásaitól kezdve szorosan összekapcsolódott a kabuki néven ismert évszázados színjátékok hagyományával, s ennek a pantomimhez közelálló sajátos játékstílusából, sőt különleges jelképrendszeréből és témáiból is jónéhány jellemző vonást átmentett a mozik vásznaira. E hagyományok ismerete nékül az európai néző sok mindent nem érthet meg, vagy inkább sok mindent félreérthet a japán filmek nézése közben.

A Mizogouchiról írt monográfia ifjú szerzője, Ve-Ho valóban hivatott volt tehát a japán színpadi hagyományok és a nyugati filmművészeti törekvések első jelentős szintézisére törekvő nagy japán rendező életművének megközelítésére: vietnami származású, tanulmányait viszont a párizsi filmfőiskolán, az I. D. H. E. C.-en végezte, s az előttünk levő mű első formájában diplomadolgozatnak készült.

Bár 1956-ban elhunyt Kenji Mizogouchira Európában csak pályája utolsó szakaszában kezdtek felfigyelni (1952 és 1955 között filmjeit a Velencei Biennale öt alkalommal tüntette ki), pályája már az 1920-as években elkezdődött, s hamarosan a legtermékenyebb japán rendezők egyikének bizonyult; volt olyan esztendő, amikor hat film került ki a keze alól. Tehetsége, néhány szép ígéret után az 1930-as években bontakozott ki, amikor a haladó japán kultúra életében annak

idején nagy szerepet játszott „Proletár Kultúrfront"-hoz csatlakozott, és néhány erőteljes, realista jellegű művel mutatta meg a gyorsan iparosodó japán társadalom belső ellentéteit és egyre növekvő nyomorát. Ekkor tájt készült filmjei, így például a Partmenti nagyváros szimfóniája (1929), vagy az És mégis előretörnek (1931) az 1945 után újjászületett japán realista törekvésekre is nagy hatással voltak. A fasiszta jellegű katonai diktatúra hatalomra jutása azonban nemsokára lehetetlenné tette a „Proletár Kultúrfront" működését, s Mizogouchi, akinek baloldali rokonszenvei miatt 1945-ig egyébként több ízben is baja támadt a hatóságokkal, egyre inkább a történeti témák területére vonult vissza. Pedig kitűnő ismerője és egyben kritikusa is az 1867-től számított s a modern Japán alapjait lerakó „világosság korá"-nak, az ún. meizsi korszaknak, amelynek bonyolult társadalmát több érdekes filmben ragadta meg. Pályája azonban csak 1950-től kezdve ível igazán magasra, ebben az időben azokat az érett, a maguk nemében klasszikus alkotásait készíti (Az esők utáni sápadt hold meséi (1953), Sancho felügyelő (1954), A keresztrefeszített szeretők (1954) stb.), amelyek az egyetemes filmművészet történetében is maradandó helyet biztosítanak számára.

Ve-Ho mindvégig eleven képet fest Mizogouchiról, és pályájának Európában alig ismert szakaszait is megismerteti velünk, a legnagyobb gondot mégis az utolsó, az érett évek univerzumának bemutatására szánja. Ez utóbbi lényegét egy olyan, a modern európai és ősrégi japán stílushatásokat keverő és meglehetősen egyéni expresszionizmusban ismeri fel, amelyben a tárgyak és a díszletek az ottani hagyományoknak megfelelően mindig a színészi játéknak vannak alárendelve.

Ve-Ho szerint Mizogouchi elsősorban „a szinészi játék expresszionistája", szereplőinek minden mozdulata a pantomimszerű japán színházi hagyományokban gyökerezik, és mélyértelmű szimbólumokkal van telítve. Ilyeneket hordoznak a maguk anyagszerű valóságában megragadott tájak és természeti jelenségek is. Ebben az összefüggésben messzire vezetne annak a kérdésnek a feltevése, hogy mennyire helyes Mizogouchi rendezői stílusát expresszionistának nevezni, s hogy ezt a meglehetősen egyéni profillal rendelkező filmalkotót egyáltalán be lehet-e szorítani a közkeletű európai stílusirányzatok kereteibe. Valójában egy meglehetősen bonyolult egyéni stílusról van szó, amely sok vonatkozásban érintkezik a modern európai művészet egyes megoldásaival, de ezekről is a képeknek a japán kultúra hagyományaiban gyökerező szimbolikával beszél.

Ve-Ho néhány érdekes kép jelentésének megfejtésével vezet be bennünket ebbe a szimbolikába, amelyben — hogy csak egy-két jellemző példát idézzünk — a tó felett borongó éjszakai köd a halált és a „szellemek birodalmá"-t, a kert fenyőfája belső békét, életörömet, sőt erőt, a virágzó cseresznyefa fiatalságot, szerelmet, a „szuszuki" (vad pázsitfű-féle) pedig magányosságot, ehagyatottságot jelent, de amelyben a színészi játék legapróbb mozzanatainak, így akár a teatöltés szertartásának vagy a csokorkötésnek is csaknem mindig mélyebb értelme van. Mizogouchi azonban nem rekedt meg az ősi japán jelrendszer zárt világában, hanem egyetemes emberi mondanivalók kifejezésére használta fel azt. Kitűnő értője a színészi játék irányításának, és a montázsnak, a gépmozgásoknak is. A sokféle tényezőkből kialakított Mizogouchi-féle sajátos stílust poétikus-fantasztikus realizmusnak nevezhetnénk, s ez a japán film fejlődésének a maga módján olyan „klasszikus" örökségét jelenti, mint René Clair vagy Renoir a franciáénak. Tartalmi világa szintén változatos, és külön elemzést érdelmelne. A már elmondottakhoz azonban annyit feltétlenül hozzá kell még tennünk, hogy a régi és új között vergődő Japán bonyolult ellentmondásait elsősorban a szerelem problematikáján keresztül ragadja meg.

A tizenkét évvel fiatalabb Kurosawa sok vonatkozásban Mizogouchi örökségét folytatja, s bár ő sem szakadt el a japán művészet hagyományaitól, de nála határozottabb lépéseket tett az európai művészet realista törekvései felé. Sacha Ezratty róla szóló monográfiája nem olyan elmélyedő munka, mint amelyet Ve-Ho tollából olvashattunk. Komoly érdeme azonban, hogy a csaknem három ív terjedelmű bevezető fejezetben alapos képet ad azokról a hagyományokról, amelyek sok mai japán filmre is rányomják a bélyegüket. Ebben a kis kötetben nemcsak a japán színházról és színészi játékról kapunk világos és eleven képet, hanem az alig százéves modern Japán kultúrát és társadalmat, a régi és az új állandó harcát, sőt az egész japán filmtörténet nevezetesebb állomásait is megismerhetjük belőle; a szerző a japán nevek latinbetűs átírásáról s a japán kultúrtörténet olyan fogalmainak értelmező-szótárszerű ismertetéséről sem feledkezett meg, mint pl. a „benshis" (a némafilmek képmutogató kommentátora), a „hagokaki" (a diagrammák segítségével történő forgatókönyvírás) vagy az „oyamas" (női szerepeket játszó férfi színész).

Könyvének további fejezeteiben Sacha Ezratty adatokban gazdag, lelkiismeretes pályaképet ad a mai japán rendezők ötvenes generációjához tartozó Kurosawáról, aki a második világháború után egy időre rombadőlt és morális válságba jutott Japán dinamikus újjáteremtőinek egyike volt. Első filmjei a neorealizmussal rokon törekvéseket mutattak, és nagymértékben hozzájárultak annak a demokratikus szellemnek a megteremtéséhez, amely 1945-től kezdve számos japán filmalkotást jellemez. (Csoda vasárnap, A részeg angyal, A botrány stb.) Az igazán nagy rendezők közé azonban majd az 1950-es években forgatott nagy trilógiájával emelkedik, amelynek első része, a Vihar kapujában (Rashomon) a magyar közönség előtt is ismeretes. Ezt egy mai témájú filmje, a modern bürokrácia elidegenítő világát erős kritikával és lélektani elmélyedéssel tárgyaló mű, az Élni, majd az ismét történeti környezetben játszódó A hét szamuráj követte. De mint Sacha Ezratty meggyőzően kimutatta, valójában a trilógia mindhárom része egyaránt a második világháború utáni Japán problémáira keres választ, és Kurosawa kétségek között vergődő humanizmusáról tesz bizonyságot. Ha még elmondjuk, hogy Kurosawa humanizmusa állandó kapcsolatot keres az európai humanizmus nagy örökségével, s hogy Dosztojevszkij, Shakespeare és Gorkij műveit erőteljes stílusban és érdekes egyéni felfogásban vitte filmre, akkor nagyjából be is mutattuk, hogy a kezünkben levő monográfia szerzője mit tartott fontosnak kiemelni Kurosawa egyre gazdagodó, és egyre mélyülő életművéből, amely még aligha zárult le. Kár, hogy az egyébként jól tájékozott szerző egyáltalán nem mélyed el a Kurosawa életműve kapcsán felvetődő filmesztétikai problémákban, a művészi forma kérdései is szinte teljesen idegenek számára. Könyvét nem is elsősorban a kissé iskolás elemzései, hanem széleskörű kultúrtörténeti kitekintései miatt érdemes elolvasniok mindazoknak, akik érdeklődnek a japán filmművészet iránt.

Barótiné Egey Klára

Film és irodalom

Étienne Fuzellier: Cinéma et littérature. Collection „7eart". Les éditions du Cerf. Paris 1964.

„Mi sem veszélyesebb a festőre nézve, mintha irodalommal foglalkozik."

Ezt a meghökkentő állítást nem kisebb tehetség, mint Paul Cézanne, az impresszionizmus bajnoka kockáztatta meg, s hallatára egyszeriben szertefoszlik a múzsák és a művészetek idillikus együttéléséről őrzött kedvenc elképzelésünk. S hiába olvassuk másutt, hogy nagy elődje, Delacroix meg szenvedélyesen bújta az írók műveit,

ha már az előbbi állítás hitelességét nem vonhatjuk kétségbe, ez utóbbit érezzük kivételnek. Ha lehetséges egyáltalában, hogy egy alkotóművészben kárt okoz egy másik művészet szemlélete, akkor nem ámíthatjuk magunkat a múzsák testvéries természetével.

Evvel a kis művészettörténeti miniatürrel jellemezhetnénk azt a problémát, amelyet Étienne Fuzellier, a francia filmművészeti főiskola professzora Cinéma et littérature című, igen okos és tanulságos könyvében tollára tűz. Azokra a „neuralgikus" jelenségekre próbálja megtalálni a gyógyírt, amelyek mint más művészetek viszonylatában, a film és az irodalom coegzisztenciájában is felmerülnek. S mivel tudósról van szó, mégpedig a filmet és az irodalmat egyaránt értő és szerető tudósról, gyógymódja is hivatásához illő: okos szóval, kimeríthetetlenül gazdag érveléssel fordul hol az egyik félhez, a film híveihez, hol a másikhoz, az irodalmárokhoz, és szinte pszichoanalitikusi lelkiismeretességgel boncolgatja a szembenálló művészeteket maguk és egymás számára. Mondanunk sem kell, hogy mindez képletesen értendő: Fuzellier nem egyéni véleményekkel vitázik, hanem tematikus rendszerben adja elő érveit, amelyek alapján nemcsak megbékülhet egymással a két társművészet, de termékeny kapcsolatba is kerülhet.

A film és az irodalom szembenállása, mint e könyv bevezetőjéből is kitűnik, valóban visszanyúlik a film születésének kezdeti időszakára. Viszonyuk már ekkor olyan, mint az irigykedő testvéreké: bár hasznát látják egymásnak, nem fukarkodnak a lenézéssel. Az első korszakban a jelentősebb nyereséget az irodalom szerezte: a némafilmből a mozgásra, a festőiségre, a dinamizmusra merített inspirációt. A hangosfilm megjelenése aztán azzal kecsegtetett, hogy a hetedik művészet megteremti saját irodalmát, lévén, hogy a néma pantomimból a színház irányába fejlődött, tehát egy nem irodalmi jellegű művészet felől egy irodalmi jellegű felé. De több történt annál, ami várható volt: egyfelől — bár megkésve és akadozva — megszületett a film saját irodalma (olyan forgatókönyvekben, mint a Tavaly Marienbadban-é, az Ilyen hosszú távollét-é stb.), másfelől a hangosfilm szenvedélyesen szívta magába az irodalmi műveket; ennek ellenére kivívta és megerősítette önálló létét.

E történeti vázlat nyilvánvalóvá teszi a két társművészet közti félreértések gyökerét. De nézzünk csak szembe a leggyakoribb vádakkal. Az irodalom részéről szinte fáradhatatlanul a tömegművészet alacsonyrendűségének és múlandóságának vádja hangzott a film felé. Holott az nemcsak a filmnek róható fel, ha az őt fenntartó tömeg ízlése és műveltsége, hiányos; ami pedig a múlandóságot illeti, ez aligha lehet az érték kritériuma. A film hívei ezzel szemben a korszak egyetlen és univerzális kifejező eszközének hirdették meg művészetüket, s igyekeztek elsáncolni magukat kamerájuk mögé minden idegen befolyás ellenében. Bizalmatlanul nézték az irodalom utolsó maradványát a filmben, a párbeszédet, s ezért a „realizmus" felé orientálódtak. Még jobban elmérgesítették ezt a helyzetet a felszínen történt közeledések, tehát az irodalmi művek filmre alkalmazásai, amelyek csak aláhúzták a két művészet különbségeit.

A kérdés lényege azonban nem a fennen hangoztatott vádak, hanem a két művészet közötti tényleges eltérések körül keresendő. Ezeken előbb naiv jóhiszeműséggel, később tudatos és nem önzetlen vakséggal tették túl magukat — természetesen az örök, üzleties szellemű adaptátorok. Milyen nehezen vált világossá, hogy egy regényt filmre vinni a film természetének figyelembevétele nélkül azt jelenti, hogy a regény irodalmi jegyei — amelyek koncentráltan és eltörölhetetlenül biztosítják annak művészi jellegét — egyszerűen elvesznek a vásznon, darabokra hullanak, mintha a Belvederei Apollót anatómiai modellé akarná valaki átalakítani, s külön vitrinben mutatná be minden porcikáját.

Igazi közeledés film és irodalom között csak a különbségek tudatában jöhet létre, csakhogy ennek a műveket megelőzően kell megvalósulnia, magukban az alkotókban, tehetségük szférájában, a közönség művészi kielégülésre vágyó ösztöneiben és a képzelet sajátos törvényei között. Az irodalomban nem a film repertoárját kell látni, hanem a művészi tapasztalatok évezredes kincsestárát, amely állandóan tovább bővül és gazdagodik — mindenekelőtt a művészi érdeklődés megragadásának eszközeiben. A film sem tekinthető az irodalom egy új tartományának, hanem új nyelvként kell felfogni, amelyen új módon fejezhető ki a művészi inspiráció minden fajtája.

Észre kell venni ugyanis, hogy az irodalom sokévszázados tőkéje sem egynemű, hanem sokféle művészi pénznemből tevődik össze, azaz különféle műfajok összessége: a filmművészettel való kapcsolatát is tehát a műfajok szintjén kell megvizsgálni. Mindenekelőtt e műfajok, a film és az irodalom műfajai között található érintkezési pontokat kell felkutatni, ezek világítanak rá, hogy két művészet kétféle nyelvével van dolgunk. A műfajok közti egyezések és eltérések utalnak a mélyebb tanulságra, mindkét művészi nyelv közös gyökerére, az alkotói inspirációra.

Így érkezik el a szerző tulajdonképpeni vállalt feladatához, az irodalmi és filmműfajok összehasonlító tárgyalásához. Maga a könyv tehát nem egyéb, mint kis műfajesztétika, különös tekintettel a szóban forgó két társművészetre. Három nagy részben bontakozik ki gazdag anyaga: az elsőben a főbb műfajok áttekintését végzi eredetük, jellegük, technikájuk és közönségük szerint — utalva a film területén található megfelelőikre —, majd az általános törvényszerűségeket foglalja össze, végül részletesen felrajzolja, milyen műfaji formákat valósít meg a film. A második rész számos különböző részlettanulmányt foglal magában a műfajok szerkezeti elemeivel kapcsolatban mindkét formanyelv területéről, végül a harmadik részben egy-egy irodalmi műfajhoz tartozó szöveget elemez a film formanyelvén történő újraalkotás szempontjából.

Az érdemi részek gazdagsága, a kérdések tárgyalásának konkrét, egzakt és ökonomikus módja aligha érzékeltethető néhány sorban; jellemzésül annyit jegyezhetünk meg, hogy mint arról a beköszöntőben szó esik, ezt az alaposan leszűrt ismeretanyagot a szerző főiskolai előadásaiból, tehát hosszú évek munkájának eredményeiből állította össze, s távol áll minden rögtönzéstől.

Nem kétséges, hogy ez az összehasonlító műfajesztétika elsősorban annyiban tarthat számot érdeklődésre, amennyiben a filmműfajok mélyebb és alaposabb megismerésében nyújt segítséget. Fuzellier könyve kitűnő szolgálatot tesz e tekintetben, s habár nem annyira újdonságok megfogalmazásában jeleskedik, hanem inkább összefoglalja eddigi ismereteinket, s ezeket számos filmművészeti példával illusztrálja — arról a legfőbb szempontról sem feledkezik el, hogy a műfajesztétikának azokat a felfedezéseit is megnevezze, amelyeket a film megjelenése tett lehetővé.

Azok a következtetések, amelyek e széleskörű anyaggyűjtő és rendszerező munkának legértékesebb gyümölcsei, abban az alaptételben gyökereznek, hogy a film nem műfaj, hanem formanyelv. Ebből nyilvánvaló, hogy ha a múltban bármily szoros volt is a film és az irodalom együttélése (olykor egymás elnyomása), s bármilyen gyümölcsöző lesz ez a jövőben is, a film jövője nincs hozzákötve az irodalom jövőjéhez, legalábbis elméletileg. A mai helyzetet tekintve inkább az lenne a kívánatos, minél teljesebben tudna a film a saját lábára állni; mégis ha fátyolt borítunk az adaptációk rossz emlékeire, el kell ismernünk, hogy a film sokat meríthet az irodalomból, mint idősebb testvértől. Ilyenkor azonban ne az irodalmi művekre gondoljunk, hanem az ezeknél elsődlegesebb alkotói tapasztalatokra, amelyeket aztán a filmnyelv területén kell érvényesíteni.

Ebben a jóval mélyebb rétegben a film jól teszi, ha elfogadja az irodalom segítségét, mindazt, amit témákban, szerkezeti típusokban, a kifejezés általános módjaiban, az emberi képzelet és érzékenység vivmányaiban magáévá tehet.

De e segítség elfogadásának elméletileg az az előfeltétele, hogy mindenekelőtt világosan lássuk a két formanyelv sajátosságait és érintkezési pontjait. A film és az irodalom szembeállítása e vizsgálat során még arra is alkalmas, hogy általánosabb jellegű megfigyeléseket tegyünk a különböző formanyelvek egymáshoz való viszonyáról. Az igazi eredménye e vizsgálatoknak nem az lesz, ha sikerül lefordítani az egyik formanyelven alkotott művet a másik formanyelvre, hanem ha a film a saját formanyelvén — az irodalom formanyelvétől függetlenül — tolmácsolni tudja az alapvető alkotói szándékot, emberi viszonylatokat. Nem az a legfőbb cél, hogy rátaláljunk a két formanyelv párhuzamos jegyeire, hanem hogy eljussunk a közös kiindulópontokig, ahonnan a két formanyelv sajátos irányai elágaznak. Ezek a közös kiindulópontok az elsődleges alkotói impulzusok, ahonnan az út a műfajok felé vezet, a film vagy irodalom műfajai felé. Az ilyen, a forrásokig hatoló, a két formanyelvet konfrontáló vizsgálat tárhatja fel műfajonként az egyezéseket és a különbségeket, teheti tudatossá az alkotót saját formanyelve alkalmazásában, s nem kevésbé a nézőt, az olvasót, a kritikust is ez fegyverezheti fel a művek értő élvezetére.

Fuzellier úgy tekint munkájára, mint amely csak az alapokat rakta le, de még számos tekintetben folytatásra és továbbfejlesztésre szorul. De ha az okos szó, az elemző magyarázat valóban megyógyíthat neuralgiákat, végképp eloszlathat görcsös félreértéseket, akkor már ezzel a könyvével is sokat tett a jó ügyért, a film és irodalom határainak és közös tartományainak felderítéséért.

Sallay Gergely

Trnka, a bábfilm klasszikusa

Bocek, Jaroslav: Jiri Trnka. Praha, Artia, 1964.

„Trnka művei a költészet birodalmát jelentik. Azt az édent, melytől egyre erősebben s egyre messzebb űz bennünket életünk szomorú kényszere" — Jean Cocteau rezonált ezekkel a szavakkal a reneszánsz művészek sokoldalúságát egyesítő cseh bábfilmes munkásságára.

Milyen mondanivalókkal jelentkezik ez a nemzeti kultúrához ezer szállal kapcsolódó humanista? Az egyre elmélyültebb ábrázolásokban a háború és militarizmus drillje felett ítél, a szabadságot fegyveresen is megvédelmezők igaza mellett áll ki. A technicizmus és elgépiesedés ellenében a mesterkéltséget elítélő természetesség és egyszerűség, a gazdag érzelemvilág és a művészet iránti, gyakorta nosztalgikus igény nyomja rá munkáira bélyegét. Az egyszerű emberek munkájának és bölcsességének alkotásaiban felfénylő elismerése, úgy tűnik, elválaszthatatlan a saját életformája gyakorlatától: több kritikus vont már párhuzamot a régi festők műhelyének munkaszelleme — ahol a mesterek maguk is a kézművesek mérhetetlen szorgalmával fáradoztak — s Trnka stúdiójának légköre között. A hihetetlen munkabírású művész, aki műveinek nem csupán rendezője, de báb- és díszlettervezője, forgatókönyvírója, sőt koronként vágója is, az 1947-et követő nyolc esztendő alatt tizenegy báb-, két rajz- és két papírkivágat-filmmel lépett a közönség elé. Témáit egyaránt meríti a világirodalomból és a hazaiból: Shakespeare Szentivánéji álom, Csehov A nagybőgő románca, Andersen A császár csalogánya című művét transzponálja filmre; Grimm-, Hauff- és Perrault-meséket, Jirasek-et, Nezval-t illusztrált; Hasek Svejk-jéből, a XI. századi szerzetes, Kosma mondáiból merít anyagot filmjeihez.

Pályája bábszínházi működésével indul, de itt az iskolaévek alatt ki-

alakult hírlapillusztrátori látásmódja inkább gátolja, mint segíti alkotói munkájában. A látvány poézise, a színpadkép kerül érdeklődésének előterébe dramaturgiailag kevéssé sikerült előadásai során, s ez a képzőművész attitüd kísért első filmjeiben is. Báb- és illusztrációs kiállításának sikere révén a prágai Nemzeti Színházhoz kerül díszlettervezőként, s e munkaterületen éppúgy, mint könyvillusztrációiban az érzelmileg hangszerelt jelenetek, az atmoszféra megragadására törekszik. A modern színpadkép kialakítása körüli harcban az architektonikus elemek alkalmazásával szemben a festőit hangsúlyozza. Már 1940-től 45-ig ívelő, első illusztrációs periódusában jelentkezik a későbbiek során egész munkásságát átható közelítésmód: a valóság álommá oldódik, s az álom a valóság formáit ölti fel, a dolgok összefüggései a mesék vízióit idézik. A valóság heterogén elemeinek asszociációs módszerrel megragadott, álomszerű összekapcsolása időnként a szürrealizmushoz közelíti, de nyomát sem találjuk a szürrealizmus gyötrött világképének.

A könyvillusztráció és színpadtervezés kötöttségeit nehezen viselve, más, nagyobb alkotói szabadságot kínáló közegben, a festői-grafikusi területen próbálja önálló mondanivalóit kifejezni, s paradox módon épp festményeiben merülnek fel erőteljesen klasszikus irodalmi, népművészeti és színházi élményeinek hatásai. Az ifjúkori bábszínház számára tervezett figurák, akrobaták, varietéalakok, a groteszk cirkuszi és színházi környezet világa jelenik meg festményein, de a maszkok mögött a háború éveinek szorongató atmoszférája sejlik. Saját álom- és bábvilágába merülve, festményeitől távoltartja az újabb festészeti formavilág elemeit. Festői munkássága azonban visszahat illusztrációs művészetére, s a különböző hatások nyomán e területen érlelődik ki egyéni, klasszikusan kiteljesedett stílusa. Ebben — bábművészetére is kihatóan — ötvöződik a korai olasz reneszánsz, Breughel, Rembrandt, Watteau és Corot, a cseh gótika s a japán és kínai festők művészete.

A felszabadulás hozza meg számára — a rajzfilmstúdió vezetésének átvételével — filmes pályafutásának kezdetét, és itt eleinte rajzfilmeken dolgozik. Már korai rajzfilmjeiben jelentkezik az egész bábfilmes munkásságára jellemző attitüd: a költői részleteknél való elidőzés igénye. A Spalicek-ben, első bábfilmjében döbben rá a montázs törvényszerűségeire, s a nála oly jelentőssé váló szimbólumokban, hasonlatokban, párhuzamokban láttatásra. Ez a szimbólumokban gondolkodás nyer kifejezést A császár csalogányá-ban, ahol egy konvencióiban megmerevedett társadalom mechanizmusa felett a csalogány, az egyszerű élet szimbóluma győzedelmeskedik.

Filmjeiben a zene erős inspirációs elemként szerepel — éppúgy, mint annak idején festményeiben —, különösen eleinte kapcsolódik zenei témákhoz: a Spalicek népdalokra, A császár csalogányá-nak konfliktusa az élő madár és a mechanikus játék kettősségére épül. A hangi, zenei oldal továbbértelmező szerepét a szerző már csak azért is erősen hangsúlyozza, mert Trnka egészen 1953-ig, a Régi cseh mondák-ig tartózkodik bábúinak megszólaltatásától, ellentmondásosnak vélve az árnyalt mimika nélküli bábok folyamatos beszéd-megnyilatkozásait. Ettől kezdődően a bábok játékával a beszéd egyre szervesebb kapcsolatban áll.

Bábjai kezdetben részben stafázsokként, részben a legegyszerűbben általánosított típusokként, helyesebben szimbólumokként jelentkeznek. Csak a továbbiak hordozzák magukon az egyéniség kifejezését, a lélektanilag összetett figurák jellemzőit. A népi epika felé közelítő Bajajá-ban — amelyben Trnka minden eddig kikísérletezett eszközének szintézisét nyújtja — annak az eldöntésére kényszerült, vajon képesek lesznek-e bábúi megformálásukban és mozgatásukban kifejezni az emberi érzelmek árnyalt sokrétűségét, vagy megmaradnak szimbolikus sze-

repkörükben. A pozitív választ a Régi cseh mondák adja, melyben egyúttal a filigrán bábok világával sikeresen ötvözi össze a népi mítoszok ünnepélyes atmoszféráját is. De nem idegenkedik a paródiától, a humoros megformálásoktól sem, s itt saját magát sem kíméli: A préri dalá-nak postakocsis figurájában önmagát karikírozza. A régi mondák nála éppúgy jelenhez szóló értelmet nyernek, mint ahogyan a távoli, fantasztikus jövőt festve (Kibernetikus nagymama) a jelen kérdéseihez kíván szólni.

A könyv szerzője cseppet sem elfogult: érzékenyen ad számot az egyes munkák hiányosságairól és ellentmondásairól is, például a Bajaja vagy a Svejk esetében. Elemzései elsősorban a tartalmi elemekre, jelenetek leírására, az atmoszférák érzékeltetésére, figurák megfogalmazásaira összpontosulnak. Figyelemmel kíséri a filmek keletkezését, összeveti az irodalmi nyersanyaggal, a szerzők eredeti koncepcióival, rámutat új figurákkal, motívumokkal történt gazdagításukra.

A legérdekesebb elemzésre Trnka Shakespeare nélküli Shakespeare-filmjénél, a Szentivánéji álom-nál bukkanunk. Ez az új műfaj, a balett-pantomim műfaja a szavakkal való kísérletezések után vált szükségszerűvé Trnka számára, és mert a Svejk-ben bábúit már csupán egy lépés választja el az élő színészek mozgásától. A Shakespeare-témára formált bábfilmben sértetlenül érződik a shakespeare-i vígjáték könnyedsége és ragyogása, s szerves egységbe ötvöződik a három olyannyira különböző filozófiájú és színezetű világ. Itt az elemzés során az előbbiekben hiányolt motívum-összefüggések is helyet kapnak: Oberon tündérerdeje a fenyőtobozok táncával felvillant már Az állatok és a rablók-ban, a pilseni szülőföld ihlette kézművesvilág pedig a Spalicek-ben, az éjszakai találka ironikus beállításmódja A nagybőgő románcá-ban.

A bábszínház — virágkorában — egyaránt szólt felnőtt- és gyermekközönséghez, s Trnká-nak, a népi bábművészek utódjának az a célja, hogy a felnőtt közönséget újból megnyerje a bábfilm számára. Filmjeinek fogadtatása azonban korántsem egyértelmű, hosszú évekbe telik újszerűségük, jelentőségük felismerése. (Egyetemes elismerést csak 1954—55-ben nyer.) A klasszikusok konvencionális feldolgozásától eltérő ábrázolásmód éppúgy támadásra ingerel, mint ahogyan A préri dala western-paródiáját például formalizmussal, kozmopolitizmussal vádolja megjelenése idején a kritika. A képzőművészek — joggal vagy jogtalanul — vetik szemére „irodalmiságát", a filmesek és bábművészek pedig „elsősorban festőnek és színpadtervezőnek" tekintik. Sajátos módon elsősorban a költők ismerik fel jelentőségét. Neruda így szól róla: „Trnka még mindig nem tölti be az őt megillető helyet. Ő világunk egyik legnagyobb költője."

Bár a könyv elsősorban irodalmi aspektusokra épül, a sokoldalúan gazdag illusztrációs anyag rávilágít azokra a képzőművészeti összefüggésekre is, melyek a szövegben rejtve maradtak.

Fáy Mari

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

Rossellini levele a pesarói fesztivál résztvevőihez

Roberto Rossellini, aki más neves filmművészekkel együtt ugyancsak részt vett a pesarói fesztiválon s a vele kapcsolatos kerekasztalbeszélgetéseken, a résztvevőkhöz intézett levelében fejtette ki véleményét az új filmművészet feladatairól. A levél főbb részeit az alábbiakban közöljük.

Kedves Barátaim!

Ez a pesarói fesztivál azzal a dícséretes szándékkal jött létre, hogy résztvevői tanulmányozzák, továbbfejlesszék, megerősítsék az új filmművészetet.

E cél elérése érdekében feltétlenül fel kell használnunk a stílus és a filmnyelv területén végzett kísérletek tapasztalatait, de nem szabad csupán erre szorítkoznunk, hanem arra kell törekednünk, hogy megújítsuk a filmművészet tartalmát is; nem érhetjük be a forma változásával, ha továbbra is a megszokott, régi témáknál maradunk.

Mindezt azért mondom el, hogy fölhívjam a figyelmet egy reális veszélyre, amely nemcsak a filmet, hanem az egész művészetet fenyegeti.

vészet tágabb problémáját.

Amikor a „művészet" szót kimondjuk, tudjuk, mit értünk rajta, de za-

Az új filmművészetet csak akkor tudjuk reálisan meghatározni, ha előbb általános vizsgálatnak vetjük alá a művarba jönnénk, ha meg kellene határoznunk.

Mi a művészet?

Azok az elméletek és meghatározások, amelyek ezt a fogalmat igyekszenek megragadni, kivétel nélkül tökéletlenek és hiányosak; szerintem Tolsztoj elmélete a legelfogadhatóbb; ő ugyanis azt állítja, hogy minden művészi tevékenység elengedhetetlen feltétele valamilyen érzelmi impulzus.

Többen úgy vélik, (azt hiszem legelőször Madame de Stael írta le), hogy a művészetben és az irodalomban, akárcsak a törvényekben és az intézményekben, a társadalmi valóság fejeződik ki, s ezért a művészet és az irodalom szorosan összefügg a társadalmi fejlődés egyéb elemeivel; ezt a felfogást tagadja az az elmélet, amely szerint a művészet örök, öncélú, elszigetelt, valamiféle légüres térben lebegő dolog.

Korunkat a sorozatos gazdasági és társadalmi változások, valamint a technika és a tudomány szédületes eredményei jellemzik; a művészet viszont bizalmatlanul fogad minden változást, mindenfajta haladást, vagyis teljesen magáévá tett egy bizonyos ősi magatartásformát, amelyet az emberek túlnyomó része helyesel.

Föl kell tennünk azt a kérdést, hogy a forma tekintetében forradalmi modern művészetnek igaza van-e, amikor ellene szegül a gazdasági-műszaki-tudományos fejlődéstől meghatározott, általában haladásnak nevezett forradalmi változásoknak. Félő, hogy a forradalmi erjedésben levő emberi világ nem kívánatos cél felé halad.

De vajon a művészet elkövet-e mindent annak érdekében, hogy a világ biztonságát megteremtse?

Azt hiszem, nem.

A művészet úgy véli, eleget tett feladatának, ha azt hangoztatja, hogy óhatatlanul a szakadék felé rohanunk.

De ha netán igaza van is, mit tesz a pusztulás megakadályozásáért?

Véleményem szerint a művészet elveszti súlyát és jelentőségét, ha témáit annak szemléltetésére korlátozza, hogy az ember akalmatlan a saját világába való beilleszkedésre. A széles látókör hiánya, amint ezt manapság tapasztalhatjuk, „témaspecialisták" versenyévé degradálja a művészetet; a kevés számú téma is egytől-egyig patologikus: a beilleszkedésre való alkalmatlanság, egymás megértésére való képtelenség, elidegenedés, szexuális aberrációk és ferde hajlamok, erőszak.

Ráadásul az egész (vagy majdnem az egész) modern művészetet az elkeseredés vagy a kegyetlenség jellemzi. Aki csak egy kicsit ismeri a lélektant, az tudja, hogy a kegyetlenség a gyermek magatartásának tipikus jegye.

A filmművészet a képi hatás révén könnyűszerrel a valóság illúzióját tudja kelteni, ezért minden más művészi kifejező eszköznél alkalmasabb az eszmék érzékletes formában való megjelenítésére. De mivel a film roppant szuggesztív, és akkor is meggyőzően hat, amikor nem éri el a művészet színvonalát, nagyon sokszor propagandaeszközként használják fel. Ebből következik, hogy aki a film segítségével fejezi ki magát, annak nagyobb felelősségérzettel, biztos ítélőképességgel, az igazsághoz való szilárd ragaszkodással kell munkáját végeznie.

A filmművészettől sajátos tulajdonságai miatt megkövetelhetjük, hogy nagyobb részt vállaljon a kultúra fejlesztéséért vívott harcból.

Charles Pathé mondta 1900-ban:

„A film a jövő színháza, újsága és iskolája."

Pathé jóslata mind ez ideig helytállónak bizonyult: a film napjaink színháza és újságja, és meggyőződésem, hogy ha eléri az érett kort, minden bizonnyal iskolává, sui generis iskolává fejlődik.

A modern világ ama bajok ellenére, amelyeket némelyek tulajdonítanak neki, egyre meggyőzőbben fejezi ki az emberiség egyesítésének álmát, amit éppen a roppant méretű műszaki és tudományos haladás tesz lehetővé. A pesszimisták minderre azt mondják: utópia; lehet, hogy igazuk van, de az álom akkor is lenyűgöző.

Az emberiség egyesítésének gondolata minduntalan újjászületik, és szívósan fennmarad, következésképpen őszinte igény fejeződik ki benne; ezt az „utópiát" mindenesetre valamenynyi idealistának követnie kell.

Az angolok 1851-ben Londonban kiállítást rendeztek, s ezen képet adtak az érdeklődőknek a kor anyagi fejlődéséről és az embernek a természetre egyre jobban kiterjesztett hatalmáról; Viktória királynő férje, Albert herceg a kiállítást megnyitó beszédében a következőket mondta:

„Ha valaki némi figyelmet szentel korunk sajátos vonásainak, egy pillanatig sem lehet kétségben afelől, hogy csodálatos átmeneti korszakban élünk, és gyors léptekkel haladunk a történelem nagyszerű célja, az emberiség egyesülése felé."

Persze az 1851 óta eltelt 115 év alatt az emberiség egyesülése vajmi kevéssel került közelebb a megvaló-

suláshoz. Az is igaz, hogy ezek az évtizedek az emberiség történetének nemcsak legértékesebb, hanem minden bizonnyal legvéresebb évtizedei is voltak.

Az elszenvedett csapások okait könnyen megmagyarázhatjuk: a XIX. század államának sajátos alkata és etikája megkönnyítette ugyan az iparosodást és a tudományos kutatást, de egyszersmind lehetővé tette a túlzott nacionalizmus kialakulását is. Mindez új, hazug ideológiák keletkezéséhez vezetett; néhány mellékes probléma, amelyeket bűnös céllal vetettek fel, a fajelméletbe és az élettérelméletbe torkollott.

Az elmúlt 115 esztendő félelmetes volt, de e patologikus állapot heveny időszakán minden bizonnyal túljutottunk, és már láthatóvá váltak a a gyógyulás jelei.

Egy dologban biztosak lehetünk: az álom nem halott, sőt egyre határozottabb formát ölt; erről tanúskodnak a katolikus egyház erőfeszítései, a Szovjetúnió békevágya, az Egyesült Államok és a Szovjetúnió között folyó viták a lefegyverzésről és az atomfegyverek elterjedésének megakadályozásáról stb.

Nekünk, akik a művészet területén harcolunk, fel kell vetnünk azt a kérdést, hogy a művészek megállták-e a helyüket a szóban forgó 115 esztendő alatt, és hogy napjainkban vállalkoznak-e az egész emberiség valóságos egyesülésének megkönnyítésére. Érzéseim szerint, bár adatokra nem hivatkozhatom, a művészek tevékenysége inkább a megosztást, mintsem az egyesítést szolgálja.

A modern művészet valóban szinte alkalmatlannak látszik korunk valóságának felismerésére. A XVIII. század második fele óta, amikor a hatalmas műszaki-tudományos felfedezések révén megkezdődött a világ és a természet arculatát átalakító szédületes ütemű fejlődés, a művészek úgyszólván nem veszik tudomásul, hogy milyen nagy jelentősége van annak, ami a világban történik.

A művészet közömbösen viseltetik nemcsak a gép, az új energiaforrások fölfedezése és elterjedése, hanem az ember iránt is, akinek többezeréves küszködés és gyötrelmes kísérletezés után sikerült leigáznia a természet erőit, és egyre messzebbre űzni a halált. Napjainkban a művészet arra törekszik, hogy olyan mellékes tényeket leplezzen le, amelyeknek semmi közük a művészembertől joggal megkövetelhető széles történelmi perspektivához; ezért végül is tagadó, és inkább politikai, mintsem erkölcsi magatartást öltött magára.

Tudjuk, hogy a harmónia győzelmét, a bajok kiküszöbölését nem várhatjuk sem az idealistáktól, akik vágyálmaikat próbálják rákényszeríteni az emberiségre, sem a parancsuralmi rendszertől. Mindezt csak fokozatos alkalmazkodással, az egyéni szabadság fokozatos, eleven, pszichológiai átalakulása révén érhetjük el. A művészet tehát felelős e cél eléréséért.

Véleményem szerint a művészetnek segítenie kell az embereket abban, hogy szenvedéllyel és örömmel közeledjenek saját problémáikhoz, ösztönöznie kell őket arra, hogy fölismerjék önmaguk szerepét e problémák megoldásában, hogy ráébredjenek: mindannyian hősök.

Emlékeztetnem kell Önöket: én amellett vagyok, hogy a film váljék a nevelés eszközévé.

Most pedig engedjenek meg még egy idézetet. Henri Bordeaux a következőket mondja:

„A nevelés művészet, mely ráébreszti az embert arra, hogy miképpen cselekedjék, előkészíti energiáinak felhasználására, megtanítja, hogy a teljes élet milyen örömöt ad, és milyen erőt sugároz magából.

Ezzel nagyjából elmondtam Önöknek, hogy milyen eszméket követek, és szerintem mit jelent az új filmművészet.

Mindezzel nem akartam meggyőzni, csupán tájékoztatni kívántam Önöket.

Roberto Rossellini

Szakmai közvélemény és filmtörténeti tájékozódás

Néhány éve a világ vezető filmszaklapjai egyre rendszeresebben közlik munkatársaiknak és hazájuk filmművészeinek véleményét az elmúlt év legjobb filmjeiről. Ha csak egy-egy lapban találkozunk az ilyen kimutatásokkal, talán nem sok figyelmet szentelünk ennek a jelenségnek. De ha valamennyit alaposan áttekintjük és összehasonlítjuk, komolyabban kell felfigyelnünk rá. A kialakult értékelések ugyanis igen jól jellemzik a filmművészet fejlődését és helyzetét.

Miért honosodnak meg egyre inkább ezek az értékelések szinte mindegyik jelentős filmszaklapnál?

Ennek nyilvánvalóan két oka van. Az egyik, hogy a nemzetközi filmtörténetírás éppen évtizedünkben kezd tudománnyá válni, s bírálva a korábbi filmtörténetek felületességeit és torzításait, megállapításait megfontoltabban alapozza gazdasági, politikai és művészi tényezőkre. Ezzel a fejlődéssel a folyóiratok is igyekeznek lépést tartani, és mintegy rendszerezni az évi több ezer játékfilmből a feljegyzésre méltó alkotásokat. A másik ok, hogy a fesztiválok zsüri-döntései egyre kevésbé elégítik ki a szakmai közvéleményt. Vagy jelentéktelen még egy filmfesztivál, és döntései ebben az esetben alig keltenek feltűnést, vagy jelentékeny, akkor viszont döntései egyre inkább a fesztivált rendező ország diplomáciai manőverezéseinek esnek áldozatul. Természetes, hogy az ilyen fesztiválokon résztvevő kritikusok a szokásos kritikákon kívül is módot akarnak találni ellenvéleményük kifejezésére. E két körülményből alakulnak ki a különböző „Az év legjobb filmjei"-kimutatások. Érdemes lenne ezeket időnként összegezni, és például a Filmkultúrában esetenként megfelelő tanulságokat levonni.

Van azonban még egy ennél is érdekesebb vonatkozása a dolognak. A kimutatásokban egyre gyakrabban bukkannak fel magyar filmek. Ez nagyon fontos jelenség, mert a lehető legtárgyilagosabb és legcáfolhatatlanabb bizonyítéka annak, hogy filmművészetünk a nemzetközi szakközvélemény előtt szerepet játszik. Ha jól meggondoljuk, fontosabb ez fesztiváldíjaknál is. Persze csak elvileg, de mégis fontosabb. A fesztiváldíjak zsüri-döntéseivel szemben ugyanis itt arról van szó, hogy a megkérdezettek, a „szavazók", a folyóirat felszólítására mindenféle erkölcsi vagy diplomáciai kényszer nélkül, saját elhatározásukból, tűnődésre és töprengésre időt szakítva, magánlakásukban leülnek írógépükhöz, és kialakítva a szerintük legjobb sorrendet, levél formájában beküldik azt a megfelelő folyóirathoz. A gondolkodási és elbírálási folyamat tehát sokkal tárgyilagosabb, mint egy fesztiválon. Nem is szólva arról, hogy minden bemutatott vagy látott filmet feltüntethetnek, nemcsak az adott fesztivál programjában szereplő alkotásokat.

Példaképpen nézzük meg a Filmcritica című olasz filmfolyóirat 1966. januári, 163. számában az 1965-ben látott legjobb filmek „szavazatait".

22 filmkritikust és rendezőt kérdeztek meg, ebből 4 játékfilmrendező. A 22 megkérdezett az elmúlt év 10 legjobb filmjét az alábbiakban határozta meg:

I pugni in tasca (Marco Bellocchio)	19 szavazat
King and country (Joseph Losey)	15
La peau douce (Francois Truffaut)	13
Alphaville (Jean-Luc Godard)	12
Simon del desierto (Luis Bunuel)	10
Gertrude (K. Th. Dreyer)	9
America, America (Elia Kazan)	8
Les parapluis de Cherbourg (J. Demy)	8
„Desideri nel sole" (Rozier)	6
Sodrásban (Gaál István)	6

Gaál István filmje tehát a 10 legjobb film között szerepel. És még külön meg kell említenünk, hogy Pier Paolo Pasolini 1965-ben mindössze két olyan filmet látott, melyet az évi termésből a világ legjobb filmjei közé tud sorolni, és ez a Sodrásban és a Simon del desierto.

Tájékoztatásul jegyezzük meg, hogy A csábítás trükkje (The knack) 5, a Mi, húszévesek és a Húsz óra 4, Az éjszaka gyémántjai és Az igazság pillanata 3, a Hétköznapi fasizmus, a Mater Johanna, a Muriel és az Álmodozások kora 2—2 szavazatot kapott. A Giulietta degli spiriti című Fellini-film mindössze egy szavazatot kapott. Ebből látható, hogy további két magyar film került szóba, a Húsz óra és az Álmodozások kora.

Hasonlítsuk ezt most össze rövid tájékozódásként a Sight and Sound című angol folyóirat egy évvel korábbi táblázatával. (1965. 1. szám). 8 kritikus értékelt 27 filmet. A következőképpen: 26 „pontot" kapott Bunuel filmje, az Egy szobalány naplója, 19-et Pasolini Máté evangéliuma, 18-at Milos Forman Fekete Péter-e, 17-et Joseph Losey A királyért és a hazáért, és 8-at Gaál Sodrásban című filmje.

A bizonyítékok tehát nyilvánvalóak: a magyar filmek mindenképpen szerepelnek a legjobb kritikusok értékelésében és gondolatvilágában. Fetisizálni persze az ilyen táblázatokat nem szabad. Mint ahogy egészen nyilvánvaló, hogy az Igazság pillanata, a Mater Johanna, a Domb vagy a Giulietta és a szellemek kisebb szavazatszámuk ellenére is enyhén szólva „vetekednek" a Sodrásban-nal. Tény továbbá az is, hogy az olasz és az angol sajtó kedvezőbben ítéli meg a magyar filmművészetet, mint például a francia; de ugyanolyan tagadhatatlan tény az is, hogy a Sodrásban és más magyar filmek mégiscsak több szavazatot kaptak minden befolyástól mentes, elfogulatlan kritikusoktól, mint az imént felsorolt egyéb alkotások. Nem szabad e jelenség mellett vállvonogatva elmenni, és még nagyobb hiba lenne észre se venni őket. S ez még bizonyosan csak kezdet, mert várható, hogy jövőre majd a Szegénylegények és néhány más magyar film is bekerül a nemzetközi filmtörténetnek ebbe az érdekes katalógusába.

(—rty)

Új hullám a lengyel filmművészetben?

A Kino, az új lengyel filmszaklap 4. számában Zygmunt Kaluzynski néhány új lengyel film kapcsán a lengyel filmgyártásban jelentkező új tendenciákat elemzi. A lengyel film az elmúlt öt évben nem nagyon kényeztette el rajongóit, az 1965-ös év három filmje, Konwicki Szaltó-ja (Salto), Skolimowski Walkower-e és Személyleírás-a (Rysopis) azonban jogos reményeket ébreszthet szakemberekben és a nagyközönségben egyaránt. Ezek a filmek sikert arattak külföldön is, s a Cahiers du Cinéma a Walkower-t a cannes-i fesztivál egyetlen újszerű filmjének nevezte.

Egyre több szó esik így aztán az 1955-1960 között oly sok dicsőséget aratott lengyel filmiskola feltámadásáról. Az összehasonlítás látszólag igen merész, hisz a mai filmek mondanivalója távol esik a „számadás"-filmek tragikus fenségességétől. Ha azonban tüzetesebben megvizsgáljuk ezeket a filmeket, úgy témában és erkölcsi világszemléletben is megtaláljuk a közös vonásokat.

A filmek stílusa azonban sokat gazdagodott: nyilvánvalóan érződik a francia új hullám, Truffaut, Godard és Alain Resnais hatása. A lengyel iskola és az európai kísérletezések párosodása igen érdekes eredménnyel járt: a film történetében eddig ismeretlen látásmódot alakított ki, s további meglepetéseket rejteget magában. A két irányzat közötti kapcsolatot pedig szinte elképzelhetetlennek tartottuk volna.

A lengyel iskola nagyságát elsősorban témájában, a nemzeti tudatban

mélyen gyökerező háborús komplexumban kell keresnünk; a nyugati kritikusok többször is aláhúzták agresszív pacifizmusát, mint az elmúlt időszak háborúellenes művészetének legnagyszerűbb agitációs módját. Ezzel szemben az új hullám nem érdeklődik társadalmi kérdések iránt, célja a filmművészetben eddig nem ismert aprólékosságú és mélységű lélekrajzok megjelenítése.

Így az új hullám a legújabb irodalmi irányzatokkal, az új regénnyel, az antiregénnyel van szoros rokonságban, jellemző vonása a „tudatfolyamat folytonossága", vagyis a fontossági sorrendtől független, klinikai pontosságú lélekrajz, amelyben nincsenek drámai súlyuk szerint eltérő értékű mozzanatok. Az új hullám filmjeiben sajátosan keveredik a valóság és az álom, a jelen, a múlt, a jövő: a kronológiai sorrend elveszti jelentőségét. A kezdő jelenetek egybeeshetnek a befejezőkkel is, s az állandó ugrások újszerű módon nem figyelmeztetik a nézőt: a kép nem homályosul el, semmi nem utal arra, hogy most álomvilágba jutunk, vagy az emlékek birodalmába.

Bár a kifejezési mód első pillanatra meghökkentőnek tűnik, az új hullám teoretikusai ezt a módszert tekintik igazán realistának. Nem így gondolkodnak az emberek a valóságban? De igen, mondják az új hullám hívei, s legszélsőségesebb képviselőik az események pontos rögzítésében a cinéma-vérité-ig jutnak el.

Kaluzynski a továbbiakban azt vizsgálja, milyen hatást gyakorol ez az új stílus a lengyel filmművészetnek a társadalmi kérdések iránt érdeklődő hagyományos irányára. Látszólag ugyanis a finom lélekrajzok összeegyeztethetetlenek a lengyel iskola által képviselt, patetikus, háborús tragédiákkal. Ennek ellenére, a logika szabályainak felrugásával néhány lengyel filmművész az elmúlt években kísérletet tett a kettő szintézisére.

Az első ilyen jellegű kísérletre a film és az irodalom iránt egyforma szenvedéllyel érdeklődő Konwicki Mai álmoskönyv című regényében került sor. Konwicki a lengyel iskola művészei által oly sokszor felhasznált motívumot, a háború okozta erkölcsi válságot új összefüggésekben vizsgálja. Az emlékfoszlányokból kaotikus összeviszszaságban állítja össze a főhős és nemzedéke életét drámai módon megváltoztató események láncolatát, s ez a művészi forma az új hullám felfedezéseinek jóvoltából a háborús irodalmat új színnel gazdagítja. A regény egyrészt a főhős érzelmi hangulatváltozásainak ideges következetlenséggel összefűzött halmazát tárja elénk, másrészt távolról, mintegy félébrenlétben, kontúrtalanul mutatja be a háborút.

Az új hullám eszközei tehát lehetővé tették Konwickinek, hogy a múló idő távlatából nézze a lengyel művészek visszatérő nagy élményét, a háborút. Ez az új látásmód enyhíteni tudja a szemtanú, a sebzett lélek fájdalmát, s végül is megszabadít a lengyel művészi közérzetet szinte megbénító háborús komplexumtól.

A háborútól való távolodás jellemzi a Szaltó-t is, melynek szimbólumokkal teli színhelye a lengyel kisvárost idézi. A környezet azonban itt nem tragikus, nem abszurd heroizmussal terhes, mint a régebbi lengyel filmekben: az elmúlt évek drámai töltésű élménye e filmben a jelentéktelen, bizonytalan lázálmok banális szintjén jelentkezik. Három különféle uniformisban (német, partizán, lengyel) törnek a főhős életére az ítéletvégrehajtók, de a halálos lövés nem dördül el soha. A hős által keresett kincs egyszerűen nem létezik, a múlt csak fikció, s állandó visszanézése csupán neuraszténiások ijedezése; élete fiktív és bizonytalan szférában zajlik. A Szaltó az oly kedvelt lengyel műfaj, a kísértő önsajnálat kicsúfolása, tehát az új hullám elemeinek felhasználása itt is a háború árnyaival való leszámolást segíti elő. Egy kritikus azt mondotta, hogy Konwicki a múltba tűnő, de a lengyeleket még mindig kínzó témát a ma élményeinek tükrében ábrázolta, s ez a megoldás csak az új hullám kifejezésmódjának ismeretében valósulhatott meg.

A különbségek ellenére ugyanezen az úton halad a főiskolai tanulmányait alighogy befejezett Skolimowski, a lengyel film egyik legnagyobb ígérete, a Walkower-rel és a Személyleírás-sal.

Skolimowski már a háború után felnőtt nemzedéket képviseli, s filmjében a szocialista művészek számos árnyalatban felmerülő problémáját, az egyén és a társadalom kapcsolatát boncolgatja. A főhős a sematikus „nagy vállalkozás" keretén belül kerül elénk: Andrzej Leszczyc azonban különösebb cél nélkül, csak „átszálló jeggyel" érkezik az épülő kombináthoz. A társadalmi átalakulás parazitája: a fiatal tehetségek számára rendezett ökölvívó versenyeken lép fel régi hivatásos ökölvívó létére, s így városról városra utazva könnyen szerzi meg a kezdőknek járó pályadíjakat.

Ennek a fiatal kalandornak a sorsa azonban korántsem egyértelmű: nem lázadó, nem társadalmon kívüli huligán, egyszerűen tétova csavargó, aki még nem döntött saját jövőjéről. Azt a lehetőséget, amit számára az épülő kombinát kínál, Leszczyc még nem fogadja el, de nyíltan nem is veti el. A belső bizonytalanságok és a külső erők harcából minden bizonnyal az utóbbiak kerülnek ki győztesen. Az egyik kritikus Skolimowskinál a hőse iránti türelmet és az objektivitást tartotta legnagyobb erénynek. A fiatal rendező csak a hagyományos témának és az európai avantgarde vívmányainak egyesítésével juthatott el erre a magaslatra. Olyan ötvözetet teremtett, amit nyugodtan nevezhetünk az új hullám lengyel változatának, s amely líraiságában minden más nemzet filmművészetét felülmúlja — fejezi be cikkét Kaluzynski.

Jean Renoir hazatér Amerikából

Az Arts című francia hetilap interjút közöl Jean Renoirral, az „első számú francia filmművésszel" abból az alkalomból, hogy néhány éves amerikai tartózkodása után hazatért, és augusztusban új filmet kezd forgatni C' est la révolution (Ez a forradalom) címen. Renoir, aki a Le caporal épinglé c. filmjének befejezése után (1962) hagyta el Franciaországot, az elmúlt években a kaliforniai egyetemen előadásokat tartott a színház- és filmművészet köréből, könyvet írt apjáról, Auguste Renoirról, a neves festőről, s ugyancsak Amerikában készült el első regénykísérlete, a „György kapitány naplója", amely az idén jelent meg Párizsban.

Ami mindenekelőtt e regényt illeti, érdemes megemlíteni, hogy egy szép egyszerű, tragikus szerelmi történetről van szó — mint az Une partie de campagne (Vidéki kirándulás) c. Maupassant-novellából készült filmje is —, anyagát az ifjúság emlékeiből meríti, és „tisztelgés egy barát, s nem különben egy korszak előtt". A szóban forgó korszak természetesen az első világháború előtti, amelyet Renoir a megszépítő emlékek ellenére reálisan ítél meg: „kegyetlen volt, rányomta a bélyegét a szociális igazságtalanság, de egyszersmind olyan kor volt, amelyben a testi adottságok számítottak elsősorban. Az intellektuálisak kevésbé, mert az anyaghoz való kötöttség igen erősen érvényesült: a tudomány még nem szabadította fel az embert a körülmények hatalma alól."

Új filmjéről, a C' est la révolution-ról szólva, Renoir megjegyzi, hogy a négy epizódból álló filmhez a 18. század filozófikus meséi adták az inspirációt. Az epizódokat könnyed hangvétel jellemzi, még azt is, amelyik a háborúról szól; nem kormányokat megdöntő forradalmárokat mutat be, hanem apró palotaforradalmakat, sőt egy pohár vízben támadt viharokat, csak az utolsó rész súlyosabb. Gyors tempójú filmnek szánja: mivel úgy találja, hogy napjainkban inkább a lassítás irányzata érvényesül, ő úgy döntött hogy több kisebb történetre törde meséjét. Ezúttal olyan színészeket választott, akikkel először dolgozik együtt (Robert Dhéry, Simone Sig-

noret, Oscar Werner), kivéve Paul Meurisse-t.

A riporteri rutin-kérdésekre adott válaszai során Renoir elmondta, hogy véleménye szerint nem beszélhetünk egyetlen, kizárólagos és oszthatatlan filmművészetről, mert annak számos fajtája van, s „A tenger munkásai éppúgy beletartozik, mint a Szajna alsó folyásáról készült riportfilm". Mindenekfölött az akadémizmustól kell őrizkedni. Emlékeztetett az apja korabeli festőkre, akik esküdtevő római hadvezéreket jelenítettek meg barnára mázolt képeiken, s ezért klasszikusoknak hitték magukat, holott csak akadémikusak voltak. Az igazi klasszikusok annak idején a fiatal forradalmár impresszionisták voltak, akik új irányba terelték a festészet történetét. „Az igazi forradalom a művészetben — a klasszicizmus." És mit jelent akkor a klasszicizmus? Renoir szerint: ha a művész megpróbál egy kérdést vagy egy embert belölről megragadni anélkül, hogy ezt bizonygatná, s anélkül, hogy úgy érezné: szívét a tenyerére téve kell megmutatnia. „A klasszicizmus tehát mindenekelőtt szemérem." Ezért is nehéz észrevenni a klasszicizmus megjelenését, mert van benne valami magától értetődő: mint a festészet, a film is magától értedődő művészet, bár ezt a kritikusok és a közönség nem mindig értik meg.

A rendezéssel kapcsolatban Renoir már Amerikában hangoztatta, hogy a rendezőnek a színészből kell kiindulnia. Most még tovább megy, s megállapítja; a legfontosabb, hogy a rendező ne önmagából induljon ki, mert csak akkor tudja magát kifejezni, ha megpróbál szigorúan tárgyilagos maradni. A környező világhoz kell mindig visszatérni; ezt csak önmaga által lehet legyőzni, megrabolni, kielemezni. Ha valakinek igazán van egy kis egyénisége, ezt éppen úgy tudja megmutatni, ha elfeledkezik róla.

Renoirt, mint elismeri, továbbra is mélyen befolyásolják a reneszánsz artisztikus formái (amelyek szerinte napjainkban például az indiai zenében találhatók fel), azaz egy szilárd keret alkalmazása, amely mindig változatlan marad. Mint hangsúlyozza, az eredetiség, az alkotás ténye nem egy történet kitalálásában rejlik, hanem az ehhez hozzájáruló személyes vonatkozásban, amely az egyszer s mindenkorra felrajzolt kereten belül jelentkezik. A trubadúrok ezrei egyúttal önmagukat is kifejezték, amikor Roland énekét úgy adták elő, mintha ők találták volna k'. Tehetségük valójában csak abban állt, hogy több idejük és szabadságuk volt a lényeg kifejezésére, miután őket már nem a történet elbeszélésének gondja foglalkoztatta.

A gyakorlati kérdések sorában Renoir elmondta, hogy a Déjeuner sur l'herbe (Ebéd a fűvön) és a Testament du docteur Cordelier (Cordelier doktor hagyatéka) című két jelentős művének forgatásánál kísérletet tett a televíziós direkt forgatás alkalmazására hat kamera segítségével. A kísérletet folytatni kívánja, mivel úgy gondolja, hogy mindaz, ami megszakítja, tehát megmerevíti a színész játékát, káros — gazdaságilag pedig a francia film csak a költségek mérsékelése révén állhatja a versenyt.

Technikai tekintetben egyébként is a hagyományos gyakorlattól való függetlenséget tartja kívánatosnak, bár e szabadsággal szerinte igen fegyelmezetten kell élni. A technika nem egyedül üdvözítő módszer: a barlanglakó ember késeivel és egy darab szénnel is képes volt a falakra felróni rajzait, míg korunk festői a színek több száz árnyalatával is nehezen találnak rá a művészi nagyság útjára. Azok a könnyebbségek, amelyeket a technikai vívmányok nyújtanak, a művészt tehetsége „kímélésre" csábíthatják.

További tervei közül megemlítette, hogy a C'est la révolution után ismét könyvet fog írni: művészi tapasztalatait kívánja összefoglalni — nem kézikönyvszerűen, mert a tanítás szabályos módszerei tőle idegenek —, hanem az emlékek, a szabad reflexiók segítségével. Egy következő film terve is kialakult már: egy angol szerző, David Garnett: Aspects of Love

című regénye alapján készülne, angol nyelven, a forgatás Franciaországban történne, s a rendkívül izgalmas női főszerepre Jeanne Moreau-t szeretné megnyerni.

A riporter befejezésül Renoir pályáját „egy lassú kritika és egy gyors szerző történetének" minősíti, s megjegyzi, hogy az első számú francia rendező filmjei mindig meghökkenést váltottak ki, mert Renoir sohasem a várt helyre ütött. Így aztán felrótták neki, hogy csalódást keltett, vesztett erejéből, és már nem az a Renoir, akinek régi filmjeit annyiszor megcsodálták.

Renoir nem tagadja, hogy művészi felfogása folytonosan átalakul:

—Ahogy öregszem, testem sejtjei állandóan kicserélődnek, tehát nem maradhatok az, aki voltam. Minden újabb filmem, vágyaim, gondolataim, álmaim kifejeződése szükségszerűen más lesz, mivel olyan egyéniségből fakadt, melyet az idő átformált — még ha csupán hat hónapról van is szó. (Arts, 1966. június 15.)

Az „elsőfilmes" Bellocchio sikere

Lendületes cikkben méltatja a Cinéma 66 kritikusa, Gilles Jacob az olasz „nuovo cinema" újonnan feltűnt, ígéretes tehetségének, Marco Bellocchionak első filmjét, az I pugni in tasca-t (Az öklök zsebben). Egyetlen filmje alapján „biztos érték"-nek nevezi a fiatal rendezőt, s kiemeli, hogy Bellocchio nem követi ifjú pályatársainak féktelen stílusát, hanem „a Visconti-féle nagy operák modorában énekli meg egy Alpokon túli viperafészek szépségét és borzalmát". Ez a meghökkentő alkotás, amely szentségtörő szenvedélyességgel és feltűnően barokk ihletettséggel készült, vagy felháborít, vagy lelkesedéssel tölt el, de mindenképpen maradandó emléket okoz — írja a kritikus.

Figyelemre méltó, hogy Bellocchio e művében a nuovo cinema mintha vissza akarna térni „a konstruált történet tradíciójához", tehát mintha hátat fordítana a szerzői film érdeklődési körének, az önéletrajzi ihletésű témaválasztásnak. A film kidolgozása szempontjából is jelentős különbségnek látszik, hogy Az öklök zsebben szakít a vázlatossággal, és a rögtönzés hitelességének megújítása érdekében láthatólag azokat a filmeket tekinti példaképnek, amelyek fontosnak tartják a részletek művészi megformálását. Mindez azonban semmiben sem enyhíti a filmben megjelenő emberi magatartások „botrányát", azt, hogy a főszereplő fiatalember megöli vak anyját, a fürdőkádba fojtja bátyját, majd nővére megölésén töpreng — bár mindezekre nem a bosszú vagy a gyűlölet készteti. Ha ezt a „konstruált" történetet nézzük tehát, kiderül, hogy mondanivalójában és felfogásában nagyon is közel jár a nuovo cinema ismert témáihoz.

Miről szól hát ez a különös film? Egy olasz kisvárosban a családi otthon nem éppen szegényes környezetében él a történet főszereplője, Alessandro — és unatkozik. Drámájának lényege, hogy sehogy sem sikerül neki felnőtté válnia. Ehhez leginkább arra volna szüksége, hogy egészséges emberek vegyék őt körül, mindenekelőtt saját családjában, s ez talán megóvná őt saját gyengeségeinek pusztító erejétől, s az elkerülhetetlen tragédiáktól. Alessandro családjában azonban ilyenből van a legkevesebb: vak anyjánál hasztalan próbál megértésre találni; bátyja a család egyedüli fenntartója úgy véli, hogy hiányzik belőle a becsvágy; fogyatékos öccse valójában az ő karikatúrája azzal, hogy nemcsak epilepsziás, mint ő maga, de letagadhatatlanul a vérrokon-házasság terheltje; látszólag egészséges nővére, akinek tekintete őt saját személyének fontosságáról győzi meg, inkább kétes érzéki hajlamaiban válik cinkosává. Mindezeken felül Alessandro nem dolgozik, hanem zenét hallgat, vagy ágyára vetve magát lábát tornáztatja a falon, mint aki ösztönösen próbál menekülni íly módon az epilepszia görcsé-

től és a tétlenség még súlyosabb örvényétől. Kívül és belöl egyaránt démonok veszik körül tehát, ezek elől csak az őszinte, nyílt emberség adhatna számára menedéket, ha valakiben rátalálhatna ilyesmire; az általános képmutatás azonban, amelyet nagyszerű képekben mutat be a film, kiszolgáltatja Alessandrót zsarnoki rögeszméinek. Nincs ereje arra, hogy felülkerekedjék rajtuk, képtelen emberi magatartással helytállni, nem tudja mit csináljon testével, szellemével, az élet előtte álló lehetőségeivel. A környezet értetlensége és érdektelensége viszont lassanként ellenkezést, dacot ébreszt benne, keresni kezdi a lázadás útjait, először csak elméletben, majd hamarosan tettre váltja démoniákus gondolatait. A megdöbbentő képek közül, amelyek a film alaphangját meghatározzák, néhányat idéz a cikkíró: ezek közé tartozik, amikor Alessandro a temető felé vezető út szakadékos helyén anyját — aki az autóból kiszállva egy cserép krizantémmal a kezében vakon tapogatózik utána és segítségéért kiáltozik — a mélységbe taszítja. Vagy a másik, amikor az ifjú főhős a Traviata egyik dallamának vezénylését imitálva átadja magát a zene iránti extatikus rajongásának, s ez az önkívületi állapot, a muzsika ritmusának tagjait megreszkettető gyönyöre lassan átmegy az epilepszia rohamának görcsös rángásaiba. A hulló élet haláltól való ön- és közveszélyes meneküléséről van szó ebben a filmben, a kétségbeesés tudatos és extatikus állapotban elkövetett merényleteiről, amelynek látványa a szentségtörés iszonyatával töltené el a nézőt, ha a rendező más jelenetekben nem győzné meg arról, hogy a maga részéről „mennyire tiszteletben tartja az igazi értékeket".

Bármennyire egyéni tragédiának tűnik is Alessandro sorsa és pusztulása, a kritikus szerint Bellocchio nem rejti véka alá, hogy művében valójában a polgári társadalmi rend tagadását és elutasítását akarta kifejezni. Alessandro képében — bár a patológia ürügyén — azt a típust jelentette meg, aki a szabadságát akarja megszerezni a polgári rend bénító kötelékei alól, s akinek lázadását nem szereli le sem a narkózis, sem a szerelem gyönyöre. Minden látszat ellenére igazi szenvedélye a tisztaság, amelynek mámorát a lázadás elragadtatott pillanatai teremtik meg. Alessandrót — mint Visconti legutóbbi filmjének főszereplőjét, Sandrát is — „életdühe" egy társadalmi osztály elleni támadásra indítja, azoknak az érdekeknek a szövevényét szeretné áttörni, amelyek a tabuk és látszólagos tekintélyek által amúgy is megbénított olasz társadalomra ránehezednek. A rendező szándékosan adja az életképtelen olasz fiatalember szájába a helyzet legtalálóbb ítéletét: „milyen gyötrelem itt élni!"

A képek szimbolikája is arról győz meg, hogy Bellocchio e mélyen pszichológiai hangvételű művében társadalomkritikát kíván gyakorolni. Már a film expozíciója is szélesebb ölelésű: egy Balzac stílusában készült családi étkezéssel világítja meg hősének társadalmi környezetét, s rendkívül nagy gondot fordít a részletek aprólékos és szellemes bemutatására. Mesterségbeli tudását már itt csillogtatja: finom részletekből álló megfigyelésekkel, a montázs és a hosszú plánok váltogatásával, ellesett képi és hangelemekkel építi fel az indító jelenetet, s a nézőt ezzel egycsapásra a szituáció közepébe állítja. Mielőtt tehát bemutatná hőse családjának széthullását, előbb szigorú hitelességre törekvő pontossággal rekonstruálja a családi otthon jelképes jelentésű díszleteit: a fényképeket, az edényeket, érmeket, terítőket, gyertyatartókat, családi emlékeket stb. S ezeket a tárgyakat majd akkor látjuk viszont ismét, amikor Sandro és nővére anyjuk halála után, örömmámorukban az ablakon hajigálják ki és tűzre vetik — annak a folyóiratgyűjteménynek a kivételével, amely jelképesen a „Pro familia" címet viseli. Tegyük hozzá, hogy ez a jelenet is szimbolikus, és többfelé utaló összetettséggel, finomításokkal készült: a narcisszizmus arca éppúgy

feltűnik benne, mint ahogy a náci pusztítás reminiszcenciája, és az a cseppnyi zavar, amit a vidéki ember érez a „normális" városi emberek előtt (mindez ugyanis népes vendégsereg előtt játszódik le).

A kritikus elismerően ír Bellocchiónak arról a bátorságáról, amellyel ilyen messze merészkedett a társadalmi rend tagadásában. Szerinte „Gidetől Hervé Bazin-en át Bellocchióig lehet követni azoknak sorát, akik vállalkoztak erre a leleplezésre, s akik hangosan is megmerték mondani azt, amit az emberek titkon gondolnak". Bellocchio magáévá tette elődei eredményeit, és akár bravúrból, akár bizonyos személyes számlák kiegyenlítése céljából teszi, mindenképpen hasznos, hogy ilyen szenvedélyesen veszi célba a család, a vallás és az erkölcs tabuit.

Lehet, hogy megbotránkoztatja a nézőt a szentségtörésre való hajlandóságával, a romantikus lázadó végletességeivel, de tehetsége, könnyedsége, a képek nyelvében tanúsított hihetetlen biztonsága kivételes művésszé avatják. Meghökkentően széles skálán alkot kiválót: a lírához és az aprólékos pontossághoz éppúgy van érzéke, mint a szenvedélyes és a szatirikus hangvételhez, de mindig mélyen igazságos, ahogy csak egy rendkívüli érzékenységű és kitartóan éber művész tolmácsolhatja mondanivalóját. Bár egyesek azt mondhatnák, hogy meg kell várni második filmjét, mivel az elsőműves szerző legtöbbször úgyszólván harakirit csinál magával, csakhogy mindazt a néző elé borítsa, amit eddig felgyűjtött: de még ebben az esetben is bizonyos, hogy Bellocchio vérbeli filmművész.
(Cinéma 66. 107.)

A jugoszláv „nuovo cinema" alkotásai

A legutóbbi nemzetközi fesztiválokon, így Cannes-ban és Karlovy Varyban, a „nuovo cinema" új hajtásaiként jelentek meg a fiatal jugoszláv alkotók sajátos hangulatú művei. A külföldi filmsajtóban a legtöbbször két filmről tesznek említést: Alekszandar Petrovics Három és Dusan Makavejev Az ember nem madár című alkotásáról (Budapesten a Filmmúzeumban Áldozatok, ill. Késői szerelem címen mutatták be). Elsősorban e filmek sikerének köszönhető, hogy az érdeklődés a legfiatalabb jugoszláv rendezőgárda felé fordult, mint azt a Cinema 66 nyári számában megjelent beszámoló is tanúsítja.

A jugoszláv cikkíró abból a megállapításból indul ki, hogy az egész hazai filmgyártás igen fiatal, éppen húsz éve, hogy megszületett az első igazi nagy játékfilm, a második világháborús ellenállás témakörét tárgyaló Szlavica. Ez a témaválasztás rányomta bélyegét az elmúlt két évtizedben alkotott többi jugoszláv játékfilmre is, s 1960-ig úgyszólván nem is készült mai kérdésekkel foglalkozó mű.

Ha a francia új hullám jugoszláv példáit keressük, elsősorban a szlovén Bosztyan Hladnik nevét kell megemlíteni, aki rövidfilmekkel kezdte pályáját (Fantasztikus ballada, 1957.); nagy játékfilmekhez párizsi tanulmányi évei alatt merített inspirációt (itt Chabrol és de Broca mellett dolgozott); első játékfilmjei: Tánc az esőben és Homokvár (az utóbbi saját forgatókönyve alapján készült), s mindkettő — Petrovics filmjeivel együtt — döntő szakítást jelent a jugoszláv filmgyártás múltjával. A jugoszláv új hullám megjelenésének időpontja: 1960—61.

Az említett két rendezőn kívül a belgrádi amatőr filmklubban tömörült fiatal tehetségek hívják fel magukra a figyelmet: Kokan Rakonyac, Zivojin Pavlovics, Dusan Makavejev, Marko Babac, Purisa Zsorzsevics. Ezek a jugoszláv filmművészetnek csupán egyik mai áramlatát képviselik, szeretik az absztrakt témákat, a modern stílust, a kifinomult nyelvet, és gondolataikat olyan metafizikus módon jelenítik meg filmen, ahogy azt a régi filmdramaturgia sohasem ajánlotta volna.

Egy másik irányzat Veljko Bulajic rendező körül alakult ki: ez olyan

mai témájú filmek készítését tekinti programjának, amelyek többsége az ellenállás és a szocializmus építése kérdéseivel foglalkozik a hagyományos formanyelv eszközeivel.

A közönség és a kritika meglehetősen eltérő megítéléssel fogadta Hladnik és társai filmjeit, odahaza éppúgy, mint külföldön: a tökéletes hozzáértés jegyeit éppúgy felismerni vélték rajtuk, mint a dilettáns szórakozáséit. Műveik bemutatása is olykor súlyos bürokratikus akadályokba ütközött, mindezek ellenére az új jugoszláv filmművészet már értékes eredményekkel dicsekedhet.

A tavalyi tizenkettedik pulai fesztiválon is bemutatták ezeket a filmeket, s három rendező munkáját érte a legnagyobb elismerés. Alekszandar Petrovics ezúttal jelentkezett negyedik nagy játékfilmjével, a Három-mal, amely egyszersmind az egyik legjobb jugoszláv filmnek is számít. Ez is az ellenállás témáját dolgozza fel, de a háború három különböző szakaszából, három epizódban; mindhárom történet középpontjában a halál szörnyűsége áll, amelynek a film főhőse mindegyik esetben tanúja, sőt a harmadik epizódban neki kell kivégeznie valakit, anélkül, hogy felelni tudna arra a kérdésre, mit old meg a halál borzalma, különösen a legutóbbi esetben. A film értékeit jelentősen emelte az operatőr Tomiszlav Pintér munkája, aki az egyik legjobb jugoszláv szakember, s az utóbbi évek legjelentősebb filmjeinek munkatársa, valamint a főszereplő, Velimir Zivojinovics szuggesztív és rendkívül finom játéka.

A pulai fesztivál egy másik díját a horvát Vatroszláv Mimica nyerte, aki a rajzfilm műfajában szerzett nevet magának eredetiségével és érzékeny stílusával. Régebbi, szocialista-realista stílusban készült nagy játékfilmjei nem keltettek feltűnést, viszont a Visevica szigetének Prometheusza határozottan modern: itt is rajzfilmjeinek tipikus eszközét, a filozófikus elmélkedést használja. Ifjabb kollégáihoz képest, akik a „nuovo cinema" mezőnyéhez tartoznak, ő lassabban jutott el a modern stílusig, nem egy lépésben, mint a többiek.

A harmadik film, amelyik Pulában is kiemelkedő sikert ért el, Dusan Makavejev szerb rendező alkotása, Az ember nem madár. Stílusának alapvető jellege dokumentatív. Makavejev is, mint a szerb Zivojin Pavlovics, Bunuel iskolájához tartozik: nem fűz reflexiókat az élethez, hanem a maga valóságában mutatja be azt. Véleménye szerint: „Az élet absztrakciók sorozata". Ezt a tételét hasznosította jelentős sikert elért első fantasztikus filmjében, amely után a dokumentumfilm műfaja felé fordult. A dokumentumfilmek stílusához marad hű első nagy fantasztikus filmjében is, a most kitüntetett Az ember nem madár-ban. A történet az iparosodás áramába került vidéken játszódik; olyan folyamatról van itt szó, melybe a 19 és 20. század elemei egyaránt belejátszanak. Makavejev filmjének szereplői hitelesek (hipnotizőr, énekesnők, munkások), s színészeit is hiteles környezetben játszatja: a termelést a forgatás idejére sem állították le. Roko, a hipnotizőr is megszakítás nélkül folytatja zavaros szónoklatát, anélkül, hogy megismételné aforizmáját: „Az ember nem madár, valamivel több annál." Ez a csalódott álmodozó, aki elvesztette hitét az emberekben és a munkájában, óriási lendülettel sorolja tévedéseit és kiábrándulásait, amelyeknek egyetlen magyarázata van: hogy teljesen maga körül forog. A rendező, hogy kiemelje hősének groteszk magányát, váltakozva olyan más szereplőket mutat be, akik a maguk hétköznapi életében többé—kevésbé ugyanolyan társadalmi, lélektani vagy drámai helyzetbe kerültek, mint a főszereplő. A párhuzamosan futó anekdotáknak ez a halmaza arra szolgál, hogy nyilvánvalóvá tegye minden túlzás és nagyhanguság ostobaságát, de egyszersmind csodálatos költőiséget is kölcsönöz a filmnek. Könyörtelen humorral leplez le minden emberi törekvést, úgyszólván az egész világ bonckése alá kerül. A különböző típusok egész sorozatát láthatjuk, amelynek

nyomán az „egészséges" ill. szélsőséges bestialitás olyan világa bontakozik ki előttünk, amelyben az ember csak összetörheti szárnyait. Mindezek az elemek nyilvánvalóvá teszik, hogy ebben a filmben nem az Antonioni-féle elidegenedés problematikája jelenik meg.

E legtöbbet emlegetett alkotásokon kívül érdemes feljegyezni Pavlovics filmjének címét, Az ellenség-et (Budapesten a Meghasonlás címet kapta), amely témáját Dosztojevszkij-ből meríti, és a jó és rossz szerepét boncolgatja egy mai jugoszláv emberben, pontosabban egy nyomdászban. A szerb Purisa Zsorzsevics fesztiváldíjas filmjében, az Egy fiatal lány-ban megtalálta a módját annak, hogyan ötvözhetné össze a Tavaly Marienbadban stílusát a nagy szovjet klasszikusokéval, Eizensteinével és Pudovkinéval. Ez a stílus modern, egészséges és érdekes, csupán azt kell sajnálnunk, hogy az ál-költői kísérő szöveg egyesíti magában a vaskos realizmus és a romanticizmus hatásait.

A fiatal jugoszláv alkotók munkáját ma még számos dolog akadályozza: a gyártás bonyolult szerkezete, a velük szemben tanúsított bürokratikus magatartás, amely inkább a kaszszasikereket biztosító hagyományos filmek előtt teszi szabaddá az utat, valamint az a tény, hogy a gyártás irányítói a különböző köztársaságokban egyáltalában nem filmművészek, — nem utolsósorban pedig az anyagi eszközök hiánya. Ez volt az oka például annak, hogy Hladnik a Homokvár után nem rendezhetett több filmet Jugoszláviában: a Német Szövetségi Köztársaságban forgatta pszichológiai és szürrealista drámáját, az Erotikon-t és költői burleszkkomédiáját, a Maibritt-et.

A jugoszláv nuovo cinema további sikereinek biztosítéka a rendezők lelkesedése, az operatőrök és a színészek tehetsége. A leggyakrabban felmerülő belső probléma pedig a forgatókönyvhiány, amely pillanatnyilag is a fő akadálya az új filmművészeti irány fejlődésének. (Cinéma 66. 108.)

Howard Hawks „precíziós filmipara"

A jellegzetes amerikai film, illetve rendező típusáról ír könyörtelen gúnynyal a Le Nouvel Observateur című hetilapban Michel Cournot, az ismert francia kritikus. Az alkalmat Howard Hawks: Red Line 7000 című filmje szolgáltatta, s a cikk végső megállapítása szerint a többi között Hawks filmjeinek is nagy szerepe van abban, hogy az amerikai filmművészet hovatovább precíziós iparrá csökevényesedik, az amerikai közönség ízlése pedig kiábrándítóan sekélyessé válik. Különös jelentőséget ad Cournot írásának az a tény, hogy Hawks hosszú időn át a francia film nem egy kiemelkedő képviselőjének valóságos bálványa volt.

A csipkelődő hangú, szójátékkal teletűzdelt cikk így mutatja be Howard Hawks-ot: „1896-ban született, repülő volt; lőfegyvereket gyűjt, Alaszkában vadászik, Floridában halászik, s bár már egy kissé megöregedett, de világos szeme, napbarnított arca, kefére vágott fehér haja még mindig a régi; John Forddal együtt ők a legfőbb amerikai porhintők, ők alakították honfitársaik ábrándjait, és ők tanították azokat filmjeikkel (és itt egy felsorolás következik) élni."

Majd Hawks alkotómódszerének kétes értékű dicséretével folytatja, s „megállapítja", hogy a termékeny amerikai rendező mindig „igen szép, eredeti és tiszta" műveket alkotott, előtte nem volt titok, hogyan lehetnek képei élesek, a montázs izgalmas és magával sodró, hol kell elhelyezni a nagy gag-eket. A „frázis nélküli heroizmus" és a „bravúr nélküli filmművészet" kimagasló alakja volt. Az ő filmjeiben soha senki nem látott olyat, hogy egy szereplő holmi útvesztőbe keveredik, vagy hogy a kamera lehorgonyoz. Ő az erőteljes hatások embere, az olyanoké, amelyek megértetik a nézőkkel, hogy a szépség — az erő, s a szenvedély — a cselekvés.

Mindig kitűnő érzékkel válogatta ki a maga embereit. A világért sem bízna

még egy parányi szerepet sem intelligens színészre. Mert az intelligens színészen könnyen „el lehet csúszni", rossz irányba keveredhetik az ember éppen a döntő fordulatoknál. Henry Fonda idegessége, Brando sötét szórakozottsága és más hasonlók, csupa elavu't képlet amelyeket törölni kell a szerepekből. Semmi dolgunk az álmodozókkal! Olyanokra van szükségünk, mint Rock Hudson vagy John Wayne, olyanokra, akiknek nagy szájuk és dörgő hangjuk van. Howard Hawks éppen ezért avval töltötte életét, hogy kellően megvilágítva, széles vásznon mutasson be egy bizonyos amerikai típust, méghozzá úgy, hogy a nézőknek kedvük kerekedjék hasonulni hozzá. S ez sikerült is neki: a rohamlegénynek ez a típusa végre meghódította a nézőket és az utca emberét.

A rohamlegény tiszta és kemény típus. Amilyen nemes a lelke mélyén, épp olyan titokzatos. Keveset beszél, de ezt tempósan, gyorsan. Még ha feszülten figyel is partnerére, az amerikai film legszentebb szokása szerint ezt a három szavas, mágikus kifejezést kell használnia: „Wait a minute" (Várj egy percre.). Megőrzi hűvös tartózkodását, összeszorított fogakkal és az ablakon kibámészkodva cseveg, mint Hemingway szereplői; bizalmatlan a nyelvvel szemben, amelyet a tehetetlenek zavaros eszközének tekint, s ezért frappáns rövidítéseket használ. Mivel pedig Howard Hawks kamerájának megvan az a szokása, mint a merész nagylányoknak is, hogy a színészeknek egyenesen a szemébe néz, tehát hogy olyan célratörő — ezek a filmek olyanok a nézők számára, mint egy boxmeccs vagy teniszjátszma, mint valami jó kis testedzés, kerti munka a szabad levegőn.

Mit tudhat meg az ember egy Hawks-filmből? Azt, hogy van jó és rossz, és hogy a rossz valamilyen formában mindig elpusztul. Mert a jó ügyes, a rossz pedig ügyetlen. Ilyen ügyes dolog Hawks mozija is — mint az amerikai mozi őstípusa és örök dicsősége —, mert mindig kéznél van nála valami biztos eszköz a kételyekkel szemben: a furkósbot. Ezt forgatja vitézül a reflexiókkal szemben, tiszta lapot csinál, leegyszerűsít, egyszerűen kivágja azt a fát, amelyik zavarja őt, vagy akár egy egész ligetet is, ha elrontja a kilátást. Nem kacérkodik az olyan különleges hangulatokkal, amelyek a nézőt bizonytalan érzésekkel tölthetik el. Járt utat járatlanért nem hagy el. Felméri a terepet, meghatározza mindennek a helyét, kijelöli egyszer s mindenkorra a gépállásokat, lecsökkenti a tér egészét két három támaszponttal átfogható területre — s már indulhat is a cselekmény. Minden megy, mint a parancsolat: pereg a jól beszabályzott cselekmény, puffognak a nyílt szívvel elmondott frázisok, olyan az egész, mint valami eleve megnyert, biztos fedezék mögül irányított, mozsárágyúk vaklármájától hangos harcijáték: ez az, amit ma hagyományos taktikának neveznek.

Ami mármost a Red Line 7000 című Hawks-filmet illeti, erről a kritikus csak annyit mond, hogy főszereplői, az atlétatermetű gépkocsivezetők könnyed és fesztelen magatartásukkal tűnnek ki: gépkocsijukat és az éppen megkívánt nőt egyaránt holmi gépezetnek tekintik, bár ez utóbbi érzékenyebb és pontatlanabb. Hawks a cselekmény elkötelezettje, s ezért egy ilyen témájú filmben bármi történjék is, mindig kocsibaleseteket láthatunk, megfelelő távolságból fényképezve, hajszálnyi pontosságú montázzsal. Olyan ügyetlen rendezők, mint Welles és társai, kiengednék kezükből az ilyen lehetőségeket, s inkább garázsokat, ruhatárakat fényképeznének hosszan, s elidőznének egy-egy emberi fejben. Egyszóval képtelenek lennének olyan határozottan és gyorsan végezni a feladattal, mint Howard Hawks.

De az is igaz, hogy olyan művészek, mint Buster Keaton, Jean Vigo, Eizenstein a nép nyugtalan és lelkiismeretes tanítómesterei voltak: nem ópiumként adagolták a népnek a filmet, hanem méltányosságra, bátorságra és önzetlenségre tanították vele. Dehát sajnos, ezeket csak töprengések között

teheti magáévá a néző. Hawks-tól viszont a nép erőszakot, önzést, a furkósbot sommás megoldását tanulta. A filmművészet elsilányítása után a nézők fejében az erős ember hamis tudatát hozta létre, az erős emberét, aki irtózik a kételytől, „szorosan markolja a seprőnyelet", és a szabadság és a hősiesség fogalma nála az erőszak tetteit váltja ki.

(Le Nouvel Observateur 1966. július 6.)

CONTENTS

Studio

Balance

The film and its audience

Close-up

Horizon

Books

Review of foreign periodicals

-7.00

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd u. 16.) 669504 számon. Felelős vezető: Kerschen Mihály.