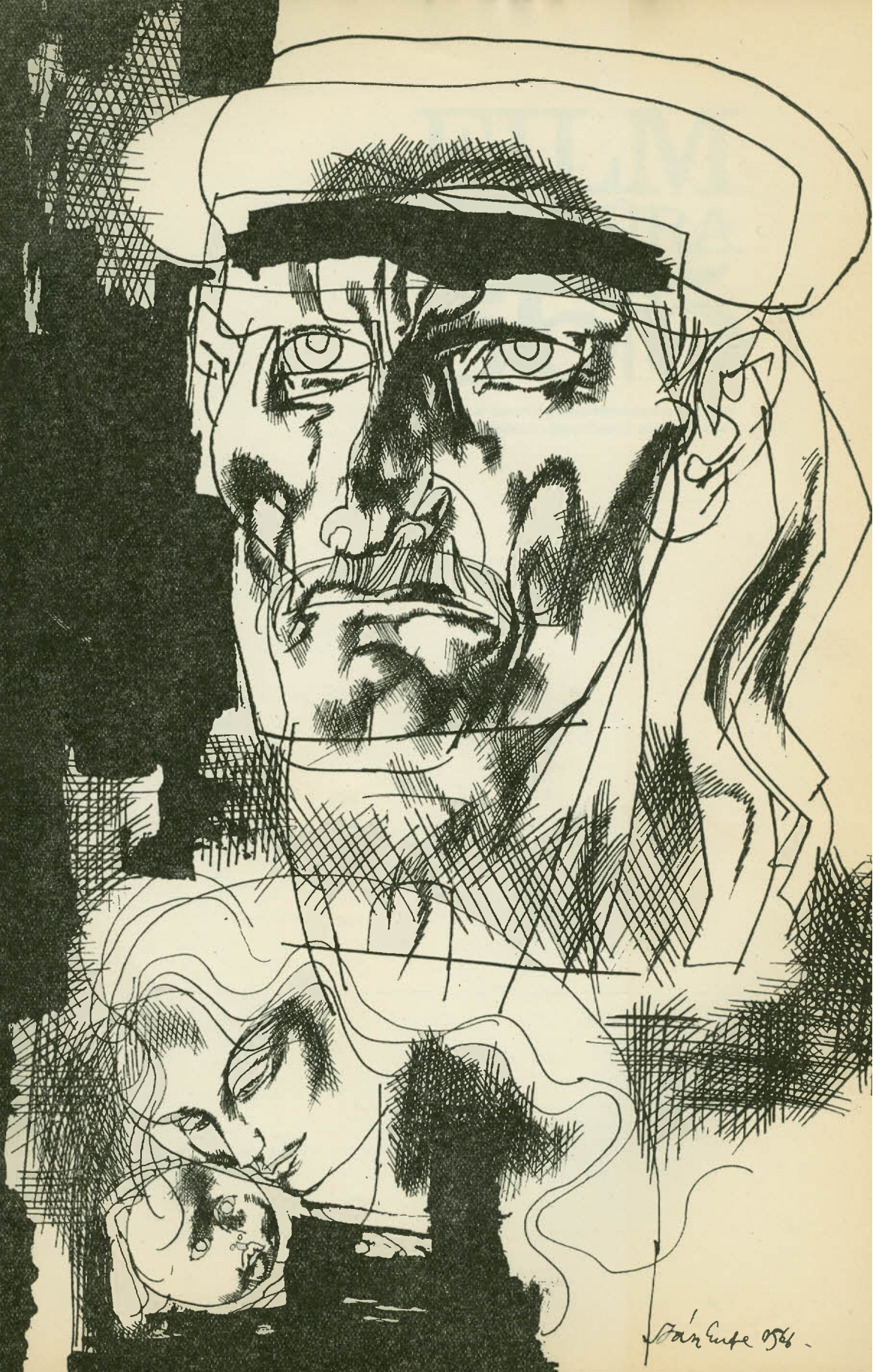


FILM KULTÚRA 66/5

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM * MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT



Barbute 1966

FILM KULTÚRA 66/5

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM - MEGJENIK KÉTHAVONKÉNT

1. ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...
6. ...
7. ...
8. ...
9. ...
10. ...
11. ...
12. ...
13. ...
14. ...
15. ...
16. ...
17. ...
18. ...
19. ...
20. ...
21. ...
22. ...
23. ...
24. ...
25. ...
26. ...
27. ...
28. ...
29. ...
30. ...
31. ...
32. ...
33. ...
34. ...
35. ...
36. ...
37. ...
38. ...
39. ...
40. ...
41. ...
42. ...
43. ...
44. ...
45. ...
46. ...
47. ...
48. ...
49. ...
50. ...
51. ...
52. ...
53. ...
54. ...
55. ...
56. ...
57. ...
58. ...
59. ...
60. ...
61. ...
62. ...
63. ...
64. ...
65. ...
66. ...
67. ...
68. ...
69. ...
70. ...
71. ...
72. ...
73. ...
74. ...
75. ...
76. ...
77. ...
78. ...
79. ...
80. ...
81. ...
82. ...
83. ...
84. ...
85. ...
86. ...
87. ...
88. ...
89. ...
90. ...
91. ...
92. ...
93. ...
94. ...
95. ...
96. ...
97. ...
98. ...
99. ...
100. ...

Szerkesztőbizottság

Bíró Yvette szerkesztő

Gaál István

Hegedüs Zoltán

Kovács András

Ujhelyi Szilárd

Magyar Tudományos Akadémia
Közlekedéstudományi Intézet

TARTALOM

- 1 Szász Endre rajza
- 7 PÉCS 1966
- 8 Almási Miklós: Utószó helyett
- 12 Kovács András: „Leforgatás” vagy felelős alkotás
- 17 A. Cervoni: A magyar filmművészet a fejlődés sodrában
- 19 A. Savioli: „Megragadott a stílusok és egyéniségek változatosága”

Műhely

- 21 Forgatás közben
Jelentés a játékfilmstúdiókból (Zsugán István)
- 32 Filmgyártásunk technikai lehetőségei
Beszélgetés Baji Lászlóval, a MAFILM üzemigazgatójával
- 37 Nyikoláj Cserkászov 1903-1966 (Magyar Bálint)

Mérleg

- 41 Máriaassy Judit: Töprengések a filmszínész egyéniségéről
- 46 Gyárfás Miklós: A félszegség komikusa
- 52 Maár Gyula: Forman titka
- 56 Milos Forman: Közelebb az emberi dolgokhoz

A film és közönsége

- 58 Megkérdeztük művészeinket ...
- 70 Buda Béla: A film és a fantáziavilág

Premier plan

- 77 Andrzej Wajda (Létay Vera)

Hagyományaink

- 93 A berlini magyar filmkolónia krónikájából (Ábel Péter)

Könyvek

- 99 Egy jelentős filmtörténeti műről (Baróti Dezső)
- 102 A televízió nagy lehetősége (Halász László)
- 104 Hollywood láthatatlan sztárja - a cenzúra (g. á.)

Külföldi folyóiratokból

- 108 A forradalmi tematika és a korszerűség igénye
- 110 Küzdelem az Aranyoroszlánért
- 112 Chris Marker „utazása az időben”
- 114 Jerzy Skolimowski, az új lengyel ígéret
- 117 Contents

E számunk munkatársai

- Almási Miklós esztéta, a Színháztudományi Intézet tudományos munkatársa
Ábel Péter filmkritikus, a Tájékoztatási Hivatal osztályvezetője
Baji László, a Magyar Filmgyártó Vállalat üzemigazgatója
Baróti Dezső, a Petőfi Irodalmi Múzeum tudományos munkatársa
Bozay Attila zeneszerző
Dr. Buda Béla orvos
Cervoni, Albert filmkritikus
Fehér Imre filmrendező
Gyárfás Miklós író, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára
Halász László pszichológus, a Gyermeklélektani Intézet tudományos munkatársa
Herskó János rendező
Kárpáti György filmrendező
Kovács András filmrendező
Létay Vera filmkritikus
Maár Gyula filmkritikus
Makk Károly filmrendező
Magyar Bálint kandidátus, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Máriássy Judit író
Mihály András zeneszerző, a Zeneművészeti Főiskola tanára
Petrovics Emil zeneszerző
Ránki György zeneszerző
Rényi Tamás filmrendező
Savioli, Aggeo filmkritikus
Szokolay Sándor zeneszerző, a Zeneművészeti Főiskola tanára
Zsugán István filmkritikus

Következő számaink tartalmából

- Csillagosok, katonák: Jancsó Miklós új filmje
Beszélgetés Gertler Viktorral
Vita a korszerű filmkészítés feltételeiről
Filmtörténeti dosszié: Fellini
Munk Erocá-ja
1966 fesztiválsikerei
A filmoktatás kísérleti évének tapasztalatai
Hagyományaink: Szabó Dezső a filmről

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum igazgatója
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető a Posta Központi Hirlap Irodánál (Budapest, V., József Nádor tér 1.) és bármely kézbesítő postahivatalnál. Előfizetési díj: egy évre 42.— Ft, félévre 21.— Ft. Csekkszámlasszám: egyéni 61.280, közületi 61.066.

PÉCS 1966

A vendéglátó Baranya és a Filmművészek Szövetsége ez idén már másodízben rendezte meg a pécsi játékfilmszemlét, amelynek résztvevőiről, eseményeiről, növekvő népszerűségéről, a kiosztott díjakról részletes beszámolókat olvashattunk a magyar - sőt a külföldi vendégek jóvoltából - a határainkon túl megjelent lapokban is. Már e beszámolókból is ismeretes, hogy a szemle ünnepélyes alkalmát a filmszakma képviselői az alkotó munka legidősebb kérdéseinek megvitatására is felhasználták. Egy ilyen vita értékét, jelentőségét természetesen sokféle szempontból mérlegelhetjük - a résztvevők aktivitásának intenzitása, a felvetett gondolatok gazdagsága és a közmegegyezés vélt vagy valóságos eredményei szempontjából -, egy dologban azonban alighanem mindenki egyet ért: a szakmai találkozónak ez az új intézménye filmművészetünk megoldásra váró kérdéseinek valóságos vitafórumává vált. Ezért érezzük kötelességünknek felleveníteni az itt elhangzottakat, megjelölni a legforróbb problémákat, hogy az írott szó erejével a megkezdett vitának új lendületet adva, szélesebb körben teremtsünk kapcsolatot mindazok között, akik e kérdésekkel őszintén és komolyan vívódnak.

A szakmai találkozóról készült magnószalag visszapergetése helyett álljon itt két fontos megnyilatkozás, amely lényegében érinti, illetve közvetve vagy közvetlenül magában foglalja a felvetett kérdéseket. Az egyik a vitaindító referátum szerzőjének, Almási Miklós-nak a válasz jogán megfogalmazott, de idő híján már el nem hangozhatott utószava. A másik pedig a vitavezető Kovács András záró felszólalása, amely itt közölt, bővített változatában különös hangsúllyal szólaltatja meg a pécsi fórum további megvitatást érdemlő, központi problematikáját: az alkotói felelősség értelmezését.

UTÓSZÓ HELYETT

Még sohasem láttam jéghegyet. Bár azt mondják, nem sokat vesztem vele, mert kilenczted része a víz alatt úszik láthatatlanul, és a vízből kiálló egytized részéből alig lehet következtetni alakjára, nagyságára, keménységére . . . Nem célzasként, mégcsak nem is ironikus hasonlatként jutott eszembe ez a kép: a pécsi eszmecsere modelljeként „ugrott be” önkéntelenül és tolakodóan, úgyhogy már a vita során nem tudtam tőle szabadulni. Mert az igazi gondok és témák ha fel is tűntek, nagyobbik hányadukkal inkább láthatatlanok maradtak, s legfeljebb következtetni lehetett a műhelyben érezhető problémákra. Mindez egy kicsit meg is nehezíti az utószót író feladatát: arról szólni, ami hiányzott, nagyképű vállalkozás, abba belekötni, ami elhangzott - s a jéghegy „víz alatti” részét figyelmen kívül hagyni - olcsó megoldás lenne. Hadd kezdjem mindjárt in medias res: a művészi értékkel és az értéktudat skizofréniájával.

Látni ugyanis csak annyit lehet, hogy külön-külön egy fekete mellett mindenki leméri, tudja egy-egy mű, elkészült film értékét, művészi súlyát vagy súlytalanságát, de ugyanez az értékskála már nem működik a közélet kollektív tudatában, a háromnál népesebb csoportokban, vagyis a nyilvánosság előtt.

A probléma nyilván nem szűkíthető le arra a morális kifogásra, hogy miért nem őszinték az emberek, miért nem mondják meg X-nek nyíltan, mindenki előtt, hogy rossz filmet csinált. (Bár természetesen ez sem ártana néha.) Az őszinteség szerintem csupán szimptóma, mélyebb „vizalattibb” ellentmondásokat jelző tünet. Pécssett talán csak érezhetőbb volt az a kétes értékű tapintat, mely inkább vállalta az értékkülönbségek elmosását, csakhogy ne kelljen egy-egy kevésbé sikerült alkotásról érdemben, a művészi-gondolati anyag elemzésének és értékelésének pástján összezsacsnítani. Lassanként elfogadottá vált az az illemszabály, mely etikettellenesnek, sőt immorálisnak minősíti az értékek mérését, az értékskála „kegyetlen” alkalmazását, egyáltalán a „közepes”, „gyenge” kategória említését. Mintha a műhely-atmoszféra otthonosságához, az alkotói légkör kellemességéhez és az igazi kollegialitáshoz hozzátartozna a „legalább mi ne bántsuk egymást” és a „mindenki a maga módján jó művész” elve.

De ugyanakkor észrevehető az is, hogy sokakban már szinte indulattá fokozódott az az igény, hogy végre mondjuk ki, tárjuk egymás elé is az értékek valóságos hierarchiáját, hagyjuk abba az udvarias körmenetek gyakorlatát a művek körül. Míg az előzőekben vázolt illemszabály az értékjelzők elhallgatását célozta, addig ez a belső igény - mely közvetve több felszólalás pátozát adta - a határozott érték-hierarchia követelése volt. És ez a két magatartás egymás mellett, egymással sajnos még vitába sem bonyolódva jelentkezett a beszélgetésekben. Erre a kettősségre, az illem és indulat egyidejű ellentétére utaltam fentebb, amikor az értéktudat skizofréniájáról szól-

tam. Pécsi beszélgetéseink nem kezdték meg ennek a tudathasadásnak felszámolását, de annyit talán elértek, hogy e kétféle értéktudat tarthatatlanságát megérezítették a résztvevőkkel.

Tudomásul kellett venni ugyanis, hogy a Szegénylegények és a Hideg napok olyan szintet teremtettek, amelynek mértékegysége akkor is mér, befolyásol és kötelez, ha nyíltan-nyilvánosan nem akarunk róla beszélni: beleszól a forgatókönyvírásba, ott van a műteremben, s főként ott él már a néző szemében. Ezeknek a műveknek árnyékában nehezebbé vált „jó” filmet készíteni, és ezzel párhuzamosan az alkotói felelősség nemcsak a saját művekért, hanem egymás műveiért is megnőtt. A változás előszele már Pécssett is érezhető volt: néhány felszólaló szóvá tette már, hogy az egymást segítő, esetleg „durván” kritizáló, de mindenképpen együttélő, együttvajúdo alkotói magatartás nemcsak filmművészetünk ifjúkorának lehetett jellemzője, hanem a továbblépés feltétele marad a felnőttkorban is. S itt már nem is csupán az őszinteség, a nyílt, közkézen forgó értéktudatról van szó, hanem arról, hogy a jó alkotások számára segítő gondolati közeget csak úgy lehet teremteni, ha „kegyetlenül” szétválasztjuk a jót és a középszerűt, a gondolatgazdagot és a gondolat-szegényt, az invencióképest és szellemi arc nélkülit.

A baj és a lassú kibontakozás oka talán ott keresendő, hogy a vita pólusai - nemcsak Pécssett, hanem általában is - egy múltbeli beidegződés maradványaiként, egyoldalúan alakultak ki: csak „fel-felé” polemizálva. Az önbírálat szenvedélye, mely a belső műhelyvitákat tartalmasabbá tehetne volna, a gondolati-művészi világkép formálását elősegíthette volna, háttérbe szorult. S ezzel párhuzamosan halványabbá vált az érték-fogalom is. Olyan koncepció-viták, mint amelyek a színházművészetben (például Ádám Ottó vagy Kazimir stílusának vitája) vagy akár az irodalomban folytak műhelyproblémáktól „magasfeszültségű” esztétikai kérdésekig, nemigen bontakoztak ki. Vagy ha élnek, akkor is többnyire „pad alatti” polémia-ként. Mert mindenki érzi például, hogy a Balázs Béla Stúdió fiataljának önálló világképe különbözik az előtte járó generáció látásmódjától, az is érezhető, hogy bizonyos megtorpanás jellemzi ezeket az alkotásokat, de ezek a problémák mégsem szerepelnek a vitákban. Az értéktudat kettőssége, az egyoldalúan fejlett vitakészség ugyanis útját állja kibontakozásuknak.

Az értékek hierarchiájának tiszteletbentartása ugyanakkor nemcsak az egészséges alkotói légkör létrehozásához elengedhetetlen. Ahhoz is hozzásegíthet, hogy leküzdjük azt a még sokszor kísértő, hamis szemléletet, amely szerette szembeállítani az ún. hasznos és művészi film fogalmát. Mert ha az a véleményünk, hogy csak a művészileg magasértékű alkotások tudnak hatni a közönségre, és formálják az emberek tudatát, úgy ezt az alaptételt csak a határozott értékrend védelmezésével lehet átültetni a gyakorlatba.

Az írem másik oldala értékfogalmunk korszerűtlensége. Ez akkor derült ki, mikor pécsi beszélgetéseinkben jónéhányan - igen rokonszenves pátozzsal - a „ne csináljunk rossz filmeket” elvét védték. Igen hamar kiderült azonban, hogy míg a „jó” címszóban könnyű

megegyezni, addig a „rossz” rendkívül sokértelmű. S hogy ez a probléma megintcsak nem sajátosan pécsi gond, azt mutatják azok az interjú-beszélgetések, melyek a Filmkultúra utóbbi két számában jelentek meg. Várkonyi Zoltán például egy-két idevágó megjegyzésével találóan tüzi gombostűre annak az esztétikai dzsungelnek néhány csodabogarát, mely a kommersz-szórakoztató-könnyű műfaj kategóriájában ijesztgeti a nézőt-alkotót. A probléma szerintem már régóta csupán látszólagos: a film mindig is az utca művészete lesz, és a szórakoztató műfaj jogosultságát nem kell bizonygatni. A baj az esztétikai értékskalával, az „abszolút érték” fogalmával és gyakorlati alkalmazásával van, és itt bonyolódik önellentmondásokba maga Várkonyi is. Joggal kifogásolja, hogy ugyanazzal a mércével akarják mérni A tizedes meg a többiek, a Butaságom története című filmeket és a Szegénylegények-et, amiből nyilván csak igazságtalan ítéletek szülehetnek, mert ez a szemléletmód éppen a műfajbeli sajátosságot nem veszi figyelembe. A tizedes meg a többiek pl. klasszisokkal jobb film, mint a Szélhámosnő, és a maga műfajában azonos szinten állhat jelentős „komoly” alkotásokkal is, egyebek között a végképp más műfajú-szerkezetű Gyermekbetegségek-kel. (Tegyük hozzá az igazság kedvéért, hogy mind a kritika, mind a „hivatalos” elismerés már ebben a két, különválasztott műfajkategóriában ítelt, így kerülhetett a Tizedes a Hús óra mellé.) Lassan a művészi közélet is meg fogja szokni, hogy különböző hosszúságú versenypályák vannak, többféle sportág él egymás mellett, és ahogyan nem lehet órával mérni a kalapácsvető tejesítményét és méterben a műugróét, ugyanúgy nem lehet a Jókai-filmek sikerét és a Nehéz emberek súlyát, művészi-közéleti értékét pusztán a nézők számadatai alapján összevetni. Sőt, salakon mérve is más időt fut az első körben egy 1500-as atléta, mint egy négyszázas. Röviden: más-más mércével, műfajon belüli kategóriákkal kell mérnünk, és ha nézőszámunkban gondolkozunk, akkor a 800.000-es szám már jelentős siker a művészi filmeket illetően, de 1.200.000 még bukás a könnyű műfajban . . .

Mindez azonban könnyen vezethet az értékek teljes relativizálódásához: esszerint minden film teremt egy műfajt, egy „maga módján” látott világot, és az értékeléshez ennek kell idomulnia. Így azonban megint könnyen elvész „a” mérce. Ezért meg kellene szoknunk azt a dialektikus kritikai eljárást, mely ugyan a különböző súlycsoportok belső törvényszerűségeit figyelembe véve ítél, tehát „belül marad” a műfajon, és nem egyetlen abszolút értékskalával mér, azonban bizonyos érték követelményeket egyaránt számon kér mind a művészi filmek, mind a szórakoztató-könnyű műfaj alkotásainak esetében. S itt lenne némi vitánk Várkonyi Zoltán egyébként rokonszenves gondolataival. A műfajon belüli korszerűség, gondolati sugalmazóképeség kérdésére célok, arra, amire ő maga utal szellemesen: a könnyű filmek, ha sikeresekek, vonzzák a közönséget a magasabb színvonalú alkotásokhoz is. De csak akkor, ha elő tudják készíteni azt a szemléletmódot, érzelmi beállítottságot, melyet például a Szegénylegények vagy a Fügefalevél igényel. S a Jókai-filmek-

kel kapcsolatban talán azt tenném szóvá - természetesen csak az eddig elkészültekre gondolok -, hogy nem sikerült azokba akár észrevétlenül is becsempészni az újszerű filmlátásmódot, a bonyolultabb érzelmi reakciókat, amelyek kifejleszthetnék a néző gondolati kapcsoló-készségét, maibb fogékonyságát stb.

Mire gondolok? Arra, amit Várkonyi kizárt lehetőségnek tart: az ironizálásra. Egy vidéki színházi előadásban klasszikus operettet néztem meg. A rendezés elég határozottan ironizálta a naiv romantikus fordulatokat, a szentimentalizmus idézőjelbe került, sőt néha még meg is volt kérdőjelezve. A közönség naivabb része még önfeledten élvezte a látottakat, s talán észre sem vette, hogy megtanul nevetni az irónián, hogy benne is meglazultak a régi szemléletmód maradványai. Arról nem is szólva, hogy a publikum „fejlettebb” tagjai már inkább az irónián és az idézőjelen mulattak. Az előadás tehát széles választékot tudott nyújtani: kinek-kinek ízlése, gondolati-érzelmi beállítottsága szerint lehetett választania, de egyben észrevétlenül vezérelte is a közönséget a „jobb” választása irányába.

Miért kell azonban eleve kizárni az ilyen ábrázolási módszer lehetőségét egy Jókai-film esetében? A Kőszívű-ből ez a művészi ravaszág hiányzott, s ha nem tudnám is megmondani, miként lehetne úgy megfogni ezt az anyagot, hogy „több nyelven” szóljon hatásosan, mégis azt hiszem, itt lenne a korszerű szórakoztatás punctum salienise. Ezért végül is úgy érzem, Várkonyi kicsit a könnyebb utat választotta, mikor a romantika megőrzésével, „direktben” renoválta a Jókai-világot, ahelyett, hogy a látszólag „fából vaskarika” feladaton, az ironizált, idézőjelbe tett Jókai-kép megoldhatóságán kísérletezett volna.

A művészi kritika és közélet talán azért nem tanulta meg még kellőképpen a többsikű értékskála alkalmazásának fortélyait, azért akar minden alkotást egyetlen értékmérőhöz idomítani - vagy csak önmagához mérni -, mert maga a könnyű műfaj maradt adós egyelőre korszerű esztétikai elveivel. A tizedes meg a többiek, a Fügefalevél jelentős áttörés volt, de egy ilyen értéknormához még mindig kevés. Az már kiderült, hogy izgalmas gondolatokat, életfilozófiát a nevetés önfeledt hömpölygésében is lehet közölni a nézővel, de hogy milyen továbbvihető értéknormák dolgoznak ezekben az alkotásokban, ahhoz még jónéhány ilyen film kellene.

Ha már az értékfogalom korszerűsítésénél tartunk, említsük meg a fogalmak devalválódását, melyet részint a divat, részint a „morális kopás” okoz. Itt elsősorban a szerzői film címszavára vagy inkább jelszavára gondolok, arra a filmtípusra, amelyet ma már valami mítosz vesz körül. Olykor úgy tűnik, mintha a „szerzőiség” pusztán az életrajz felmondása lenne (ezt vettem ki Kárpáti György nyilatkozatából), máskor meg a fogalom „parttalanná” tágul, mindent jelent: a filmet a főszereplő, rendező vagy akár az író is jegyezheti (ez tűnt ki Szabó István gondolataiból). A címszó az egyik esetben szűk, a másokban túl bő: itt is a mítosszá merevedett jelszavak hatása érvényesült.

Pécs után természetesen újra hétköznapi gondjainkkal vagyunk elfoglalva. S ha nem osztom is lelkesen annak a szóvirágnak az optimizmusát, miszerint egy ilyen vita eredménye majd a filmvásznon mérhető le, mégis azt hiszem, hogy Pécsett legalább a belső, értékkereső vita lehetőségei felszabadultak.

Kovács András

„LEFORGATÁS” VAGY FELELŐS ALKOTÁS

Néhány felszólaló szerint túl sokat beszélünk a forgatókönyvről. Eléggé meglep ez a kifogás, hiszen aki odafigyelt a felszólalásokra és képes arra, hogy kilépjen bizonyos gondolati sémákból, az láthatta, hogy legtöbbször nem a forgatókönyvről beszéltek, hanem a forgatókönyv-centrizmusról, arról a szemléletről, amely a forgatókönyvet nem a filmkészítés egyik fázisának, hanem szinte a munka végpontjának tekinti. Ilyen séma pl. az a tyúk-tojás vita, hogy ki a fontosabb, az író-e vagy a rendező.

Tegnapelőtt Rybkovszky lengyel barátunk, valószínűleg a pontatlan fordítás miatt, szintén azt fejtegette, hogy ki a fontosabb, az író vagy a rendező; ebéd közben azonban, miután pár szóban tájékoztattam a vita lényegéről, elmondott egy kitűnő epizódot, amely telibe találja a témát. Nemrég Rybkovszky írt egy forgatókönyvet, s azt megvitatta valamilyen dramaturgiai tanács. Mindenkinek nagyon tetszett a könyv. Amikor azonban ezt az irodalmi eszközökkel megfogalmazott anyagot technikai könyvvé formálta, s ezt újra megvittatták, ugyanez a tanács méltatlankodni kezdett: „Dehát ez nem az a film, amelyet a múltkor olvastunk!” Rybkovszky erre azt válaszolta: Szó sincs róla! Ez pontosan az a film, amelyet önöknek benyújtottam. De nem azonos azzal, amelyet önök elképzelték az irodalmi könyv alapján.

A példa, azt hiszem, teljesen világos. Az irodalmi anyag minden olvasóból már asszociációkat vált ki, s ezek nem feltétlenül azonosak a rendező asszociációival, hiszen csak egy irodalmi műtől várható el, hogy úgy legyen megfogalmazva, hogy nagyjából azonos hatást gyakoroljon minden olvasójára (bár irodalmi művek esetében is az olvasó egyéniségétől, korától világnézetétől függően létrejön bizonyos többértelműség, helyesebben mást mond ugyanaz a mű egyik vagy másik olvasónak).

Szerencsére azon a vitán, hogy ki a fontos, az író-e vagy a rendező, ma már túl vagyunk. Már kevésbé tudom megérteni, miért nyilvánította egyik magyar kollégám a forgatókönyv-centrizmusról kialakult vitát amiatt fölöslegesnek, hogy lám, ő is megváltoztatta forgatás közben filmje több jelenetét, és ebben senki sem gátolta meg, ugyanakkor Fábri minden beállítást előre megrajzol, nincs itt semmi probléma. Azon valóban ostoba dolog volna elmél-

kedni, hogy ki milyen munkamódszerrel dolgozzon, Fábritól azt kívánni, hogy úgy forgasson, mint Godard, vagy fordítva. Ezen valóban túl vagyunk már, legalábbis, ami a gyakorlatot illeti, s ez az ellentét is abból a lomtárból került elő, amelyből a „ki a fontosabb, az író-e vagy a rendező”-kérdés.

Szerencsénkre ezúttal kevés szó esett a forgatókönyvvel kapcsolatos viták másik kedvenc témájáról, a szerzői filmek kérdéséről. S annak is csak örülhetünk, hogy beszélgetésünk nem fulladt bele a „mit engednek, mit nem engednek” örök és ritkán célravezető töprengésébe. A forgatókönyvről szóló eddigi viták ezekbe a sémákba merevedtek, és valóban, ha itt Pécssett erről lett volna szó, feleslegesen töltöttük volna az időt. Véleményem szerint azonban sem Nádasy felszólalásában, aki a témát először érintette, sem másokéban, akik ehhez kapcsolódtak, nem az úgynevezett forgatókönyvkérdésről volt szó, hanem arról a szemléletről, amely a forgatókönyvet nem mint a munka egyik fázisát, hanem mint végcélját szemléli. A filmről és a filmművészetről volt itt szó.

Hogyan kapcsolódik ez a téma ahhoz a problémához, amelyet Almási vitaindítója alapján próbáltunk megközelíteni: az egyéni mondanivaló kifejezésének kérdéséhez?

Júniusban a moszkvai szimpozionon Fábri feltette a kérdést, vajon mi lehet az oka annak, hogy a szocialista filmművészet nem tölti be azt a szerepet, amelyet a harmincas évek közepéig a szovjet film játszott, mint a világ filmművészetének nemcsak tartalmi, de formai szempontból is legdinamikusabb avantgarde-ja. Sokféle választ hallottunk, de egyben valamennyien egyetértettünk: hogy ez a probléma valóban fennáll, és kutatni kellene, mi húz vissza. Azt hiszem, hogy Almási vitaindítójában sok alapvető problémát érintett, társadalmi, ideológiai, morális problémákat, helyesen felvetette a tehetség kérdését is, ő is keveset beszélt azonban a szűken vett szakmai problémákról. Holott most, amikor egyre javulnak a társadalmi és kulturális politikai feltételek, egyre nagyobb hangsúly esik a mesterség kérdéseire.

Az utóbbi tíz év legnagyobb hatású filmművészeti törekvései, akár a francia új hullám, akár az angol, amerikai free cinema, mind a legmodernebb filmtechnikával szoros kapcsolatban alakultak ki (érzékeny nyersanyagok, könnyű kép- és hangfelvevő berendezések stb), ezeket az eszközöket a maguk sajátos mondanivalóinak szolgáltatásban fejlesztették ki. Innen adódik, hogy egy erősen közepes, de új eszközökkel megalkotott film is hatásosabb lehet, mint a mi hagyományosan készített, sokkal nemesebb erőfeszítéseink. Ma már világos, hogy itt nem pusztán divatról van szó, hiszen ezek az eszközök a szocialista országokban is tért hódítottak, s átalakult, felfrissült a szocialista film is, gondoljunk itt elsősorban a csehszlovák filmművészetre. Nem vitatva, hogy egy filmművészet fel lendülésének elsősorban társadalmi és ideológiai feltételei vannak, mégis felmerül a kérdés, mi az oka annak, hogy a filmezésnek ezek az új módszerei nem nálunk alakultak ki? Csak az lenne-e, hogy a televízió nyugaton pár évvel hamarabb terjedt el, és ott fejlettebb

a filmtechnika? Ha arra gondolunk hogy a húszas és harmincas években a Szovjetúnióban nem elsősorban a filmtechnikát fejlesztették, s mégis Vertovtól Eisensteinig technikai és módszerbeli szempontból is megelőzték a szovjet művészek a világot, akkor ez a magyarázat nem kielégítő. Anélkül, hogy most megkísérelném a felvetett kérdésre a teljes választ, csak azt húznám alá, ami vitánkban is felmerült: abban, hogy nem tudjuk kifutni a formánkat, s filmművészetünk érdektelenebb, hatástalanabb, mint lehetne, nagy szerepe van annak, hogy túl nagy figyelmet fordítunk a forgatókönyvben szóbelileg megfogalmazható tartalmakra, s a kelleténél sokkal kisebb figyelmet fordítunk a „fogamzás” periódusára, amikor a rendező elképzelése kialakul, és a forgatásra (beleértve a vágást és az esetleges pótfelvételeket), amikor a filmszalagon realizálódnak az elképzelések.

Ez tulajdonképpen hollywoodi örökség, a filmgyártás kialakulásának kezdetétől örököltük, és egyformán rányomja a bélyegét a filmalkotók gondolkozására és a filmgyártást irányítók és szervezők szemléletére és filmgyártásunk szervezetére is. Lukács Antal nem értett egyet a hollywoodi módszerek emlegetésével, szerinte nálunk ilyenek nincsenek. Mit értek én hollywoodi módszer alatt? Azt, amikor kisipari módon dolgozunk. Az egyik iparos benyújtja a könyvet, a másik iparos pénzt ad a bemutatott anyag leforgatására, s pénzéért azt akarja kapni, amit előzetesen kikötött.

Beszéljünk őszintén. Vajon nem az-e az oka sok többet ígérő film sikertelenségének, hogy amikor elfogadják a forgatókönyvet, s rátették a pecsétet a forgatást engedélyező iratra, vezetőktől a rendezőig mindenki megnyugodott, mintha lezáródott volna valami. Kész van a film! Pedig szó sincs róla. Ezt a biztonságérzetet, hogy most már csak le kell forgatni a filmet, még az új prémiumrendszer sem tudta megingatni, pedig elég drasztikus retorziókat alkalmaz. Hollywoodi módszer alatt ezt a „leforgatást” értem. Most ne beszéljünk azokról a filmekről, amelyeket vagy azért, „forgatnak le”, mert annyira kiértelt a koncepciójuk, és valóban csak abban a formában lehet leforgatni, ahogy a könyv rögzíti; vagy azért, mert nincs különösebb lehetőség a témában, és az a cél, hogy minél olcsóbbak legyenek, vagy mert a jellegük olyan (pl. zenés filmek vagy nagy költséggel készülő történelmi filmek).

Gyakran nem igazságos az a szemrehányás, miért fogadták el ezt vagy azt a forgatókönyvet, láthatták, hogy rossz film lesz belőle. Nem láthatták! A kapitalista producereknél elég nagy az anyagi érdekelttség abban, hogy mire adják oda a saját pénzüket, mégis számtalan esetben előfordul, hogy megbukik az általuk finanszírozott film, és a vállalat tönkremegy. Miért? Azért, mert nagyon nehéz, szinte lehetetlen a könyv alapján megítélni olyan tényezőket, amelyek könyvön kívüliek - színészek, fényképezés, ritmus, helyszínek - a rendező képzeletéről nem is szólva.

A forgatókönyv ilyen fetiszizálása érthető az ipari filmgyártásban, hiszen a tőkés pontosan akarja tudni, mire adja a pénzét, és érthető volt a dogmatikus korszak bizalmatlan légkörében, hiszen a forgató-

könyv adta az egyetlen lehetőséget ahhoz, hogy az „ingadozó, megbízhatatlan, ellenőrzésre szoruló” művészeket ellenőrizni lehessen. Ma és nálunk azonban - ahol a filmművészetet felszabadítottuk az üzleti érdekek nyomása alól, és a filmművészetet a valóság megismerésének és átalakításának eszközévé akarjuk tenni, s ehhez - mint a művészetek társadalmi szerepéről szóló legutóbbi dokumentum is hangsúlyozza - igényeljük a művészek egyéni látását, egyéni hozzájárulását és egyéni felelősségvállalását - ez a szemlélet teljesen anachronisztikus, céljaink ellen hat. Kulturális politikánk valamennyi alapvető dokumentuma hangsúlyozza az alkotóműhelyek és a kritika szerepét helyesen ismerve fel azt a két periódust, amikor az eszmei ráhatás a legtermékenyebb lehet, tehát a kialakulás és a közönséggel való találkozás idejét. Annak oka, hogy a filmgyártás esetében a hangsúly egy középső, átmeneti fázisra tevődik, az említettek - tehát a hollywoodi módszerek öröksége és a bizalmatlanság maradványai - mellett vannak kifejezetten szakmai, esztétikai, dramaturgiai okai is, ezért érdemes szakmai környezetben erről vitázni.

Meggyőződésem, hogy az általunk jelenleg használt dramaturgiai formulák ugyanolyan anachronisztikusak, mint a forgatókönyv-centrikus szemlélet. Ha figyelmesen megvizsgálnánk azokat az igényeket, amelyeket egy filmmel szemben támasztunk, könnyen felismerhetnénk a legzártabb színpadi dráma igényeit. Shakespeare „formabontását” annak idején az tette szükségessé, hogy ő hagyta beáramlani az életet a színpadra, és ez a hagyományos formák között nem volt lehetséges. A mi filmművészetünknek az a legnagyobb hiánya, hogy vérszegény, élettelen, azoknak a konfliktusoknak, gondolatoknak, indulatoknak a töredéke sem jelenik meg a vásznon, amelyet naponta átélünk. Hőseink sokkal tájékozatlanabbak, közömbösebbek, mint magunk, kevesebb elképzelésük van a világról, mint a szerzőknek. Nemcsak az öncenzúra gátol. Néha az az ember érzése, hogy kitűnő szopránok alt hangon énekelnek, nem találják a hangjukat, mert nem a saját közegükben vannak.

Amit Godardék tettek, az nem más, mint hogy a filmet alkalmassá tették a ma valóságának megközelítésére. Ez a valóság sokkal összetettebb, ellentmondásosabb, mozgóbb, lázasabb, nyugtalanabb, áttekinthetlenebb, mint bármely előbbi korszaka a történelemnek. Az a látszólagos kiegyensúlyozottság, befejezettség, amely a XIX. század művészetét a maga harmonikus, zárt formáival kialakította, a művészetben már évtizedekkel a kapitalista rend nagy megrázkódtatása előtt összekuszálódott; felbomlott a képzőművészet, a zene, a regény, a színpadi dráma, a vers hagyományos rendje, jelezve, hogy új rendnek kell kialakulnia . . . A nagyrészt a művészetek selejtjéből táplálkozó film - 50 éven keresztül miket filmesítettek meg, milyen színészekkel, milyen zenével aláfestve és milyen közönség kegyeit keresve! - most jutott el ahhoz a bonyolultabb ábrázoláshoz, amelyet a többi művészet már évtizedekkel ezelőtt elért, s amelyet a film eddig csak legnagyobb pillanataiban tudott felmutatni.

Furcsa helyzetben vagyunk. A magyar film már évek óta fellendülőben van, eddig soha nem tapasztalt összhang alakult ki a kultúr-

politikai vezetés, szakmai közvélemény és filmkritika között annak megítélésében, melyik filmünk jó, melyik rossz, milyen törekvések érdemeseek támogatásra, - mégis állandóan ott fenyeget a hullámvölgy réme, s néhány sikerült film mellett tucatnyi jellegtelen, érdektelen, néha szégyelnivalóan rossz film is elkészül. Nem mondhatja senki, hogy nem engedik a jó filmeket, hiszen van néhány jó filmünk, s ezeket nemcsak engedték, de támogatták is. Pedig nem tartoznak az idillikusan lakkozó filmek közé, a lakkozás inkább a gyöngé filmekre jellemző. Azt sem lehet állítani, hogy nem volnának tehetséges rendezőink. Tehetségeinkből legalább kétszer annyi jó filmre futná, s 6-8 jó film a 20-ból álmoknak is túl szép. Úgy gondolom, ennek a helyzetnek az egyik okát filmkészítési módszereink ijesztő konzervativizmusában és a forgatókönyv-centrizmus bénító hatásában kell keresnünk.

Ha valaki mindezek után azt hinné, hogy azt tartom csodászernek, ha most már mindenki forgatókönyv nélkül megy a műterembe, és azt forgatja, ami reggel a gyárba jövet a kocsiban az eszébe jutott, nagyon téved. Sokféleképpen lehet jó filmet csinálni, egyénisége válogatja, s a szabályokat különben sem a remekművekre szabják, azok a szabályok ellenére is létre jönnek, s nincs az a szabály, amely biztosítaná remekművek megszületését. Nem új fajta, kötelező normákról van szó, hanem annak felismeréséről, hogy a filmkészítésnek sokféle módja van; hogy a végcél a film és nem a forgatókönyv; hogy a könyv elfogadása egyáltalán nem biztosította eddig sem és ezután sem biztosíthatja, hogy ne készüljenek rossz filmek; hogy ne törekedjünk a forgatókönyvben az irodalmi megfogalmazásra, mert a filmen az úgy is másképpen hat, mégha azonosak is a párbeszéddek; hogy ne merítsük ki az alkotói energiákat a könyv javítgatásával, mert azt az illúziót keltjük, hogy kész a film, s csak le kell forgatni stb.

Közbevetethné valaki, de hiszen nincs közöttünk senki, aki mindezzel ne értene egyet. Valóban így van, sőt vannak példák arra is, hogy teljesen szabálytalan filmek is létrejöttek, mint például a Nehéz emberek. De ha elvileg mindenki egyetért valamivel, sőt ezeket az elveket bizonyos gyakorlat is igazolta már, miért nem merjük konzekvensen végiggondolni mindezt, s miért tartunk fel egy idejétmúlt, az elveinkkel, sőt lassan a gyakorlatunkkal sem egyező forgatókönyvfogadási rendszert? És mi rendezők, filmesek miért nem élünk jobban a ma is meglévő lehetőségeinkkel, miért hagyjuk, hogy bénítsanak hamis alternatívák, az „úgysem engedik” kényelme, a kockázatvállalástól való félelem?

Savioli barátunk, az Unita kritikusa igen szellemes és meggondolkoztató módon fogalmazta meg a művészi szabadság fogalmát - amelyet nálunk sokáig leegyszerűsítve csak a vezetés korlátozó tevékenységétől féltettünk -, amikor ezt a szabadságot a valóság megközelítésének minél gazdagabb, mélyebb módszereinek a keresésében jelölte meg. Ez a fogalmazás sokkal gazdagabb, mert a külső körülmények mellett tartalmazza a művész egyéni felelősségének, tehetségének, sőt szakértelmének és újítokevének az elemeit is - teljes

joggal, hiszen az ember szabadságának vannak ilyen szubjektív fel-
tételei is. Úgy gondolom, filmalkotói módszereink szükséges fel-
vizsgálata, a filmben és nem forgatókönyvben való gondolkodás en-
nek az ilyen komplex értelemben felfogott művészi szabadságnak a
kibontakozását segítheti elő, s az egyéni mondanivaló kifejezésének
egyik legfontosabb mai feltételét teremti meg.

A PÉCSI JÁTEKFILMSZEMLE meghívott külföldi vendégei - azon
kívül, hogy részt vettek a nyilvános alkalmakon és a szakmai vitán -
a számukra rendezett retrospektív vetítések, valamint a baráti be-
szélgetések révén közelebbről is megismerkedhettek a jelentősebb
magyar filmekkel, illetve filmművészetünk időszerű gondoljaival. Kö-
zülük ketten: Albert Cervoni, a France Nouvelle, a Nouvel Observa-
teur és a Positif című francia lapok kritikusa, valamint Aggeo
Savioli, az Unita című olasz lap munkatársa felkeresték szerkesztő-
ségünket, s a beszélgetés során számot adtak benyomásaikról, és ki-
fejtették a magyar filmművészet lehetőségeiről kialakult véleményü-
ket.

Albert Cervoni

A MAGYAR FILMMŰVÉSZET A FEJLŐDÉS SODRÁBAN

Az elmúlt néhány év magyar filmművészetének legvitathatatlanabb
eredménye, hogy Prága mellett ma már Budapestről is úgy beszél-
lünk, mint izgalmas, újat ígérő filmgyártási központról. Olyan iskolát
látszik kialakítani, melynek jelentősége a néhány évvel ezelőtti len-
gyel iskolához hasonlítható csak.

Miben látom a mai magyar filmművészet legfontosabb jellemzőit?
Ha a cseh új hullámmal próbálom összevetni, talán még jobban ki-
tűnik eredetisége. A csehek filmjeiben szembeötlő bizonyos általá-
nosítási igény: Nemeč, Schorm, Chytilova műveiben lehetetlen nem
észrevennünk Kafka újrafelfedezésének élményét. A dolgokat és
embereket személytelenebb formában, valamiféle metafizikus táv-
latból szemlélik, absztrakciókra törekedve, parabolisztikus áttételek-
kel.

A magyar filmek témavilága lokalizáltabb. Közvetlenebbül kap-
csolódnak a mai hétköznapihoz, a valósághoz. Vállalják a sajátosan
magyar, történelmi vagy nem történelmi probléma-felvetést. A nem-
zeti karakter elsősorban a filmek anyagában ölt testet, ez alakítja a
legtöbbször klasszicistán tiszta, a hagyományokat folytató formát. Az
a néző benyomása, hogy nincs igazán szakítás a régebbi korszak
filmjeivel szemben. Nemcsak az úgynevezett középnemzedék alko-
tásaiban, hanem érdekes módon a fiatal rendezők műveiben sem.

Érződik, hogy ezek az eredmények nem lázadásból születtek, nem a régi tagadásaként, hanem inkább továbbfejlesztéseként mindannak, amit a magyar film az elmúlt évtizedekben vívmányként felhalmozott.

Ha a magyar filmeknek ezt a konkrétságát, életközelségét kiemelem, ez távolról sem jelenti azt, hogy nincs bennük semmi egyetemes érvényű, általános igazság. De ezekhez az igazságokhoz mindig a konkrét történelmi elemzésen keresztül jutnak el, a valóságos és megtörtént eseményekhez kapcsolódva.

Rendkívül rokonszenves például számomra, ahogyan a közelmúlt bizonyos drámai történéseit filmre viszik manapság, akár Fábri, Gaál vagy Jancsó filmjeiben. Semmi leegyszerűsített, kategorikus ítélet nem található már ezekben a művekben. A könnyű megoldások helyett - mint például a Húsz órá-ban is, vagy a Szegénylegények-ben - bonyolult drámai szituációk sokoldalú analizisét, a történelmi tények őszinte, kérlelhetetlen feltárását kapjuk.

Rátérve az egyes művekre, nyilvánvaló, hogy Fábri mellett Jancsó Miklós filmjei kínálják a legtöbb izgalmas gondolatot. Az Így jöttem hangvétele, látásmódja hallatlanul megragadó volt számomra, elsősorban oldottsága, őszinte bensősége, - mégis olykor bizonyos teatralitásról talán még nem tudott eléggé megszabadulni. Mit nevezek teatrálisnak? Egyes szituációk keresettségét, túl artisztikus „kaligráfiáját”, ami a Szegénylegények-ben már nem zavart, hiszen ott a történelmi távlat megengedte az erőteljes stilizálást.

Azt hiszem, némileg eltérően ítélem meg Gaál két filmjét, mint ahogyan sokan mások. Biztos, a Sodrásban csillogó, megvesztegetően szép film, de alapgondolata túl absztrakt, a szituáció már-már képletszerűen tiszta. Hiányzik belőle az élet elevensége. Szerintem a Zöldár sokkal gazdagabb film, ha igaz is, hogy formai szempontból nem olyan sikeres. Emberi oldala gazdag, pszichológiai rajza, a történelmi pillanat és figurák élettelisége, érzékenysége.

A Szemlén bemutatott Minden kezdet nehéz is elgondolkoztatott. Talán Önök nem is tudják megítélni, milyen hatása van a külföldi számára az ironia pusztja jelenlétének. Mennyi felszabadultságot sejtet, milyen biztos távlatot árul el!

Természetesen nem láthattam minden filmet, no meg a látott filmek sem egyformán jelentősek. De ha már egy ilyen áttekintésbe kezdünk, nem mehetek el szóltanul Szabó István méltán nagy sikert aratott filmje mellett, mely feltűnő módon más úton jár, mint a legtöbb magyar film. Ez talán a legtermészetesebb és legszembetűnőbb módon megkomponált alkotás a látottak között, telve konkrét, eleven megfigyelésekkel, dramaturgiai klisék helyett élmények áradása ragad magával, a szerelem és a hivatás gondjai a maguk diffúz sokféleségében kavarnak előttünk, végül mégis sikerül egyensúlyt teremtenie egyéni sors és történelem között.

Arra a kérdésre, hogy a magyar filmek ki tudnak-e törni a helyi keretektől, jelentőségük túlnőhet-e az ország határain, hogy formailag felveszik-e a versenyt az új európai irányzatok műveivel - azt hiszem, lényegileg megfelelek. Fábri, Jancsó vagy Kovács művei nemcsak merítenek ezekből a vívmányokból, hanem eredeti mó-

don alkalmazzák, újratereztik is. És ha bizonyos megoldásaikat bíráljuk is, ez már éppen annak a jele, hogy ezek a művek a legjobb kortársi művek mértékével mérhetők, nem csábítják a kritikust semmiféle elnéző relativizmusra. Kovács Hideg napok-ja még közvetlenül is felidézi bennem egy már régóta nem látott tendenciának emlékét és lehetőségét is. Polémikus, pszichologizáló-morális magatartása Lumet 12 dühös emberét juttatja eszembe. Szembesítő ereje, keménysége, úgy hiszem, rendkívüli jelentőségű, különösen egy olyan filmgyártásban, amely sokszor vonzódott a romantikusabb hangvételű elbeszéléshez.

Aggeo Savioli

„MEGRAGADOTT A STÍLUSOK ÉS EGYÉNISÉGEK VÁLTOZATOSSÁGA”

A jelenlegi magyar filmművészet legizgalmasabb - valljuk meg: eléggé egyedülálló - vonása a határozott közéleti érdeklődés, az eleven történelmi, társadalmi kérdések nyílt, polémikus, szenvedélyes feltárása.

A külföldi néző számára szembetűnő másik vonás, hogy a közös érdeklődés vagy az egyformán szenvedélyes elkötelezettség menyinyiféle közeledési módot, stílust, felfogást enged meg. Az egyes művek karaktere, alkotói módszere megannyi eredeti, egymástól élesen különböző egyéniségről tanúskodik.

Fábrí Húsz órá-ja, bár megjelenésekor biztos forradalmi tett volt, mégsem csábított senkit a mechanikus követésre. Jancsó nagyszerű filmjei - mindhárom nagyon eredetinek és felfedező értékűnek tekintem, ha az érettség vagy kimunkáltság tekintetében nyilvánvaló eltérések vannak is közöttük - bár ugyanolyan morális szenvedélyből születtek, mint Fábrí műve, mégis minden mozzanatukban más szemlélet, művészi látomás eredményei. Ugyanígy Kovács Hideg napok-ja. Másodszor láttam itt ezt a filmet - először a Karlovy Vary-i fesztiválon - és újból meggyőződtem arról, hogy a lelkiismeretvizsgálat „belső logikájánál” nincs jobb dramaturgia. Szabó Álmodozások korát is őszinte, átélt munkának tartom, de olykor az a benyomásom, többet panaszkodnak, keseregnek hősei, mint aminek indokoltságáról a film meg tudna győzni, talán ez különbözteti meg leginkább Hucijev hasonló hangvételű Mi, húszévesek c. filmjétől.

Örültem a Szemlén bemutatott Máriássy-szatírának is. Jól tudjuk, milyen ritka madár ez, milyen nehéz jó szatírárt csinálni, és ha akad is benne kevésbé kidolgozott ötlet, a végső megoldásért, vagyis a happy end elmaradásáért nagyon hálás voltam a film alkotóinak.

Értetlenséget, sőt bizonyos pontokon ellenérzést csak a Minden kezdet nehéz keltett bennem. Legfőképpen szellemét éreztem ide-

gennek. Mintha csak annyit kívánna mondani, de cinkos kikacsintással: ilyenek vagyunk, sőt mind konformisták vagyunk, de hát persze az élet nehéz, és ma mégis csak jobb dolgunk van, mint volt egy évtizeddel ezelőtt! Ami ebben a szemléletben zavar - remélhetőleg nem bántok meg vele senkit - az a jótékony mindentösszesmosás. Kis és nagy bűnök, a kisemberek opportunizmusa és a nagyobbak kártevése valahogy szándékosan összekeveredik benne, anélkül, hogy - a többi film példamutató őszinteségével - az emberi felelősségre appellálna.

A magyar filmek formai vonatkozásában, említettem már, hogy mindenekelőtt a szemlélet, a látásmód eredetisége alakítja a stílust. Valóban nem található az említettek között két egyforma vagy akár hasonló alkotás. De hogy pl. a csehekkal vessem e filmeket össze, a cseh avantgarde talán inkább avantgarde bizonyos vonatkozásban. A stíluskeresés, a kísérletezés talán néha meg is előzi náluk a tartalmi, témabeli felfedezést. A magyar filmekben természetesebb az egyensúly tartalom és forma között, ami néha persze azt is jelenti, hogy teljesen új formai vívmányokkal ritkábban találkozhatunk bennük, mint például a cseheknél, vagy akár a most fellépő jugoszlávoknál.

Két mozzanatot mégis kiemelnék: az egyik a színészkérdés, a másik a zene. Káprázatos, szuggesztív színészegyéniségekkel találkoztam a magyar filmekben. Játékstílusuk - noha kiderült, hogy szinte mindegyik kiváló színpadi színész - meglepően érzékeny, oldott. Alkalmam volt például Sinkovitsot, Darvast, Ruttkait színházban is látni, vagy Latinovitsot. Nagyszerűnek találom azt a készséget, amivel például a legnehezebb kérdésben, a ritmus dolgában váltani tudnak. Egy biztos, hogy európai szintű, nagy színészegyéniségek, akik sokban hozzájárulnak ahhoz, hogy a filmek hősei hitelesek és megragadóak legyenek.

Feltűnt és rendkívül rokonszenvesnek találtam a zene alkalmazásának puritanizmusát. Erre annál is inkább fogékony vagyok, mert véleményem szerint az olasz filmekben túlteng a könnyű hatásokra pályázó, túlzottan szentimentális zene. Tetszett, hogy olyan nehézveretű művekben, mint például a Hús óra, a Szegénylegények, a Hideg napok, egyszerűen nincs is, illetve egy-egy Bartók-strófa idézi csak fel nagy drámai erővel a mű kívánt atmoszféráját.

MŰHELY

FORGATÁS KÖZBEN...

Jelentés a játékfilmstúdiókból

A magyar filmek alkotó műhelyében tett látogatásunkról a Filmkultúra előbbi számában kezdtük meg beszámolóinkat, s már akkor hangsúlyoztuk: fontosnak és tanulságosnak tartjuk mindazt, amit a munka e szakaszáról az érdekelt alkotók nyilatkoznak, amit e nyilatkozatok célkitűzésben és művészi igényben magukba foglalnak. Fontosnak és szükségesnek tartjuk azt is, hogy az e vallomásokban felvetett gondolatokról megfelelő légkörben eszmecsere alakuljon ki - természetesen már az elkészült műveket véve figyelembe. Mivel azonban a szóban forgó filmek ma még jórészt csak terv formájában léteznek, csak keresik igazi mondanivalójukat és végső formájukat, egy ilyen vita elindítására e beszámoló keretében még aligha vállalkozhatnánk. Annál kevésbé, mert hiszen a legtisztéletreméltóbb célkitűzés is kudarcot vallhat realizálása során, s a vitatható elképzelések is okozhatnak kellemes csalódást, amikor a kész művekkel állunk szemben. E beszámoló ilyenformán csupán az ilyen vitákhoz szükséges anyaggyűjtés munkáját kívánja elvégezni. A Filmkultúra szerkesztősége ennek ellenére már a jelen számban felvette a nyomban megvitatható témák fonalát - ezúttal a filmgyártás technikai feltételeiről -, a következőkben pedig folytatni kívánja illetékesek megszólaltatását a személyesebb jellegű ars poetica, illetve az alkotás gyakorlati kérdéseivel kapcsolatban.

Beszélgatéseink során ugyanazt az öt kérdést tettük fel a készülő filmek rendezőinek, válaszaikat összefoglaló formában közöljük.

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?

Fehér Imre: Harlekin és szerelmese

A forgatókönyvet írta: Bertha Bulcsu. Operatőr: Lakatos Iván. Főszereplők: Sáfár Anikó és Bujtor István.

- Filmem egy Balatonon hajózási vitorlásra játszódik, s voltaképpen csak két szereplője van - mondja Fehér Imre. - Sokáig keresgéltem, míg aztán Bertha Bulcsu írásában megfelelő alapanyagra leltem ahhoz, hogy megkíséreljem kifejezni a mi nemzedékünk legsúlyosabb problémáit - éppoly őszintén, mint Jancsónak sikerült, csak más megközelítéssel. Annak a nemzedéknek a problémái izgatnak, amely sokmindent végigélt, nagy lelkesedéseket éppúgy, mint keserű kiábrándulásokat, s mára mindebből bizonyos tanulságot szűrt le magának. Az emberek húszévesen nagy vágyakkal indulnak az életnek, aztán jönnek a kitérők. Hősöm úticélja: Tihany, de közben valahol kiköt, letér az útról, eltéved. A magány-élmény is benne van a történetben: az embert burokba fogják élményei, s ebből a körből nehéz kitörni. Az érdekel, hogy van-e mód erre a kitörésre.

- Ez a film ilyen szempontból leszámolás az én utolsó néhány évemmel is. Azt a tanulságot hordozza, hogy nem lehet mindig visszafelé tekinteni, a régi kudarcok okait elemezni, hanem a továbblépés lehetőségével, a világhoz fűződő kapcsolatok kiépítésével kell törődni. Talán furcsa, hogy minderről hermetikusan elzárt környezetben, egy magányos vitorlásra játszódó történetben próbálok vallani. De hiszen az ember nem képes elszakadni a társadalomtól: akkor is benne él, ha egy bezárt kajütben húzza meg magát, mert a társadalom minden pillanatban beavatkozik az életébe, kérdez, felszólít, feleletet, állásfoglalást követel.

- Ami a „kinek” kérdését illeti: a közönség rendkívül rétegzett fogalom. S a rendezőnek valóban el kell döntenie, hogy elsősorban melyik közönségréteghez kíván szólni. Ám mégsem hiszem, hogy jogos az az éles szembeállítás, amely szerint vagy művészfilmet csinálunk - keveseknek, vagy kommerszet - a tömegeknek, alábbszállított igényekkel. Az igazán jó film többrétegű - s ezért szólhat egyszerre több közönségréteghez is. Cselekményességével, látványosságával, storyjával - ha az igazán érdekes - megfoghatja az úgynevezett átlagnézőt is, a vonzó külső mögött pedig hordozhat olyan jelentéseket, amelyekre csak kevesebben, az értőbb nézők reagálnak. A lényeg, hogy annak is adjon valamit, aki esetleg nem képes végig követni az alkotók gondolatmenetét.

- A műértő közönség kevés jelzésből is ért. De ez a közönség sem magától vált műértővé. S a többieket is olyan művekkel lehet eljuttatni a kívánatos magasabb szintre, amelyek a vonzó forma és a magvas tartalom említett ötvözetét megvalósítják, hiszen különben népes tömegekről kellene lemondanunk. Ha egy film érzelmi hatást is gyakorol a nézőre, ez nem jelenti azt, hogy feltétlenül le kell mondania az intellektuális, filozófiai mondanivalóról. A jó műben mindkét elem megtalálható. Éles konfliktus a művész és a közönség között akkor keletkezik, ha a rendező nem hagy semmi fogódzót az egyszerűbb nézők számára.

- Mindezzel együtt is tudom, hogy a Harlekin és szerelmese valószínűleg nem lesz különösen nagy közönségsikerű film, mert szokatlanabb annál, ami általában tetszést szokott aratni a tömegek körében. Bár ma már más számít közönségsikernek, mint akár 4-5 évvel ezelőtt, amikor három-három és fél millióra is fölment egy-egy film nézőszáma. Ma másfél millió néző már nagy közönségsikernek számít, s kiváló filmek kénytelenek megelégedni 5-600 ezer nézővel. Mégis bízom benne, hogy a Harlekin-ban nem mondtunk le eleve azokról a tényezőkről, amelyek a nagyközönség számára is érdekessé tehetik.

- A film stílusa azon múlik, sikerül-e megteremtenünk a Balatonnak mint tájnak a maga hiteles hétköznapi levegőjét, s egyben ennek olyan változatosságát, amit talán csak stilizálással lehet elérni. Tehát megpróbáljuk megkeresni az egyensúlyt a realitás és a köznapiságtól való elrugaszkodás hatása között; azt az egyensúlyt, ami az egész film kissé poétikus lebegésének is realitást kölcsönöz. A Balaton különféle sajátos hangulatainak - a vakító fénytől a tejes párásosságig - s e hangulatok együtthatásának kell általános benyomást adnia. Az ellesetség módszereivel, kézikamerával, oldott kompozíciókkal dolgozunk; ezeket a nagyon reális embereket majdnem spontán módon fényképezzük. Az, ami velük történik, s ami köztük párbeszédként elhangzik, kissé stilizált, ám a szituáció reális. Ez a ketősség teremtheti meg az egész film sajátos atmoszféráját, különös hangulatát.

- Azért dolgozom szívesen ezzel a csupán két főhőst, viszont számos epizódistát mozgóató történettel, mert így jobban lehet koncentrálni: mód nyílik a részletesebb, mélyebb, teljesebb emberábrázolásra. Egyszerű fogalmazásmódra törekszem, a kamerakezelés spontaneitásával is a történések esetlegességét hangsúlyozva.

- Némileg ellentmond ennek a törekvésnek a nagyfokú rekonstrukciós igény: vihart kell konstruálnunk, máskor kódósítanunk kell stb. Tehát közvetlen stílus - a könnyed kézikamera - és a nagy technikai apparátus ellentéte okoz gondot. S ez az, ami nagyon szoros összefügg a technikai adottságokkal. Nem is annyira a kamera nehézsége a baj - bár nagyon jó lenne, ha könnyű szinkronkameránk is volna -, de e film esetében a világítási berendezések gyarlósága a legfontosabb probléma. Ha korszerű napágyúkkal és egyéb apparátusokkal rendelkezünk, csökkenteni lehetne a stáb létszámát, s ez nagyon megkönnyítené a közvetlen, spontán stílus

megteremtését. Így azonban nagyon rugalmasan kell alkalmazkodnunk a külső körülményekhez és a színészi adottságokhoz. Meglehet, hogy olykor jobban tetszene nekem egy belső plánváltásos, hosszú jelenet, de a kevésbé rutinos színészek szerepeltetése miatt az ilyen képsorok alighanem vesztenének intenzitásukból, s így le kell mondanom róluk. Ez a mindössze két szereplőre épülő szerkesztés ezért inkább sok mozgó, dinamikus közeli felvételt követel, mint merevebb, nyugodt félközeliakat.

Herskó János: Hat nap

A film címe ideiglenes. A forgatókönyvet Soós Magda novellája nyomán Bíró Zsuzsa és Herskó János írta. Operatőr: Zsombolyai János. Főszereplők: Neményi Mária és Bálint Tamás (mindketten egyetemi hallgatók).

- Filmem storyja egyszerű nyári szerelmi történet - mondja Herskó János; - egy orvos tizenhét éves lányának és szerelmesének táborozási históriája. Direktben és szimbolikusan azt az életérzést akarja kifejezni, amely nemcsak a tizenhét éveseket, hanem néha az idősebbeket is jellemzi, ha váratlanul szokatlan helyzetbe kerülnek: ilyenkor mind szeretnének visszamenni a kényelmes gyerekkorba, amikor mások döntöttek helyettük. Tágabb értelemben egy fontos társadalmi magatartási problémáról szól a film, ami világszerte, filozófiai síkon is gondot jelent: a mai bonyolult helyzetben minden sematizált, egyszerűsített világnézet csődöt mond. Az a pszichológiai folyamat izgat, ahogy egy kamaszlányban lejátszódik ez a konfliktus, amikor szembe kell néznie az összetett valósággal. Nem tudok tételesen megfogalmazni semmi választ vagy megoldást, „csak” arra vállalkozom, amire a művészet lehetőséget nyújt: az emberi viszonyok egészségességét, őszinteségét vizsgálom.

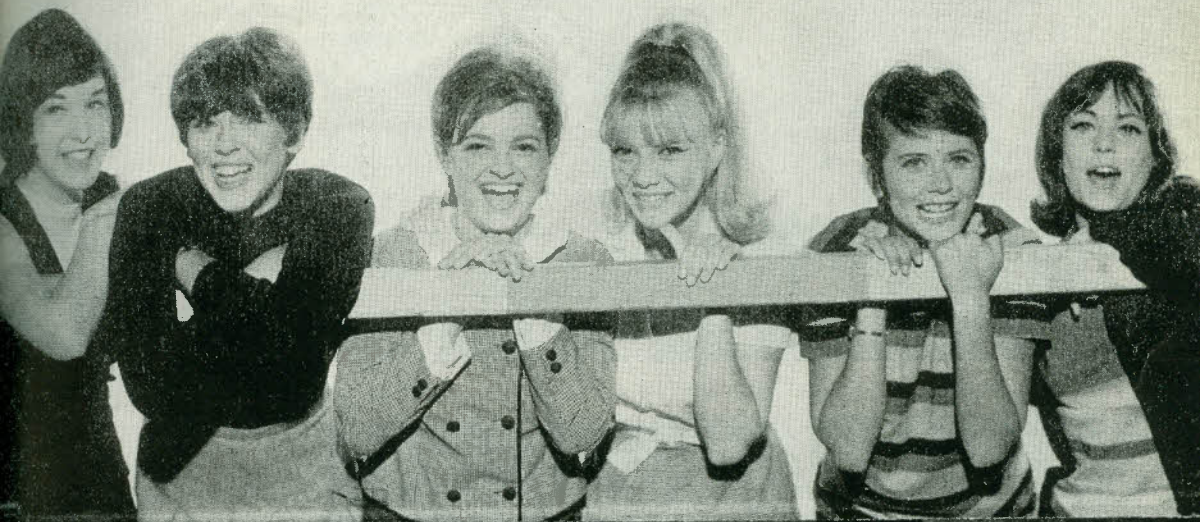
- Úgy szeretnék komoly szándékú filmeket készíteni, hogy azok saját, potenciális közönségükhöz teljes mélységben és szélességben eljussanak. Azt hiszem, ha a cselekmény elég érdekes, s a nézők belefeledkeznek a történetbe, olyan közönségrétegek is átítatódnak a film intellektuális mondanivalójával, amelyekhez másként nem lehetne eljutni. Ehhez elsősorban hitelességre van szükség: a külső story, valamint az alakok és szituációk pszichológiai hitelességére.

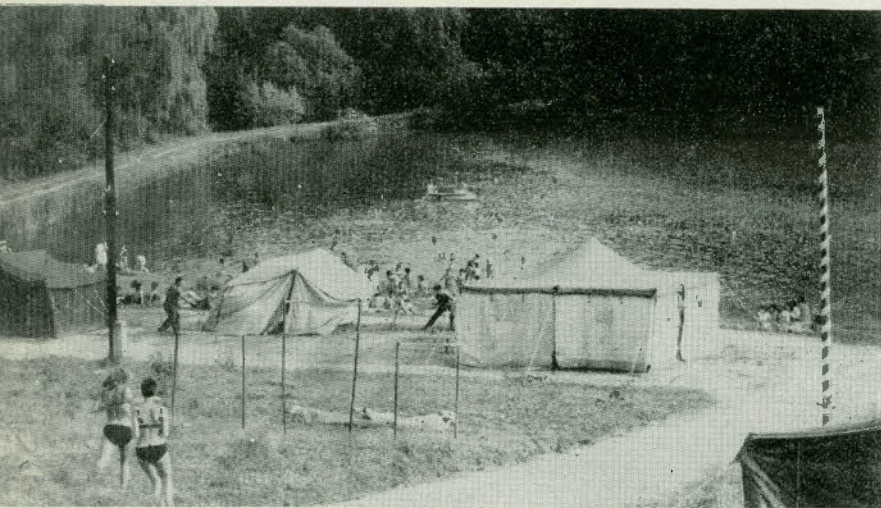
- Szerintem a művészet egyik legfontosabb feladata - ahogyan a tudományé is -: modellt építeni az élet vizsgálatához. A modern művészet egyik káros jelensége, hogy az alkotók gyakran megelégednek arról az egyszerű igazságról, hogy jó modellt csak megfelelő számú információra lehet építeni. Nem hiszek az olyan filmekben, mint a Kafka-utánzók hadának munkái, amelyekben a rendezők egyszerűen felhasználják, illetve lemásolják a régebbi modelleket, de nem rendelkeznek azokkal az aktuális információkkal, amelyekből az eredeti modellek használhatókká lettek. Antonioni az Éjszakában - ahogy Kafka is a saját műveiben - még saját informáci-





Fehér Imre: Harlekin és szerelmese





Herskó János: Hat nap

okkal dolgozott. De például a Vörös sivatag már inkább csak modell-utánezat. Persze az ilyen mővek is érhetnek el hatást; de azokban, akiknek valóban tetszik - tehát nemcsak sznobizmusból lekesednek érte - inkább bizonyos primer élmények asszociációit kelti fel. Én is hiszek az asszociációkban, de abban is, hogy a mővésznek helyes információkkal - mintegy erőszakos behatásokkal - irányítania kell, el kell köteleznie valamely irányba a néző asszociációit.

- Filmem stílusát az egyszerű szerelmi történet határozza meg, mely a döntő pillanatokban kötődik a társadalmi valóságához. Dokumentáris hitelességre törekszem. Valami olyasmire gondolok, amit például Forman csinált az Egy szósi szerelmei-ben; nem szeretnék azonban megmaradni a hétköznapi pillanatok rögzítésénél - aminek Forman mestere -, de ő néha kihagyja azokat a döntő lélektani pillanatokot, amelyeket rekonstruálni kellene, s amelyek nem ragadhatók meg egyszerűen a cinéma-vérité módszerével. Tehát a pszichológiai hitelesen rekonstruált valóságot próbálok megragadni.

- Van például egy lakodalmi jelenet a filmben. Valóságos kettős lakodalomban forgatunk majd, s a lakodalom forgatagában ott mulat a főszereplő is mintegy katalizátorként - meghatározott forgatókönyvi feladatokat végrehajtva. Például táncba megy „civil” falusi legényekkel, akikkel beszédbe elegyedik. Rejtett mikrofonokkal, rejtett kamerákkal mindezt föl vesszük. Így akarjuk megteremtteni a szituáció hiteles, „totál hangulatát”; aztán később, a forgatókönyv szerint megcsináljuk a kettős jeleneteket, a közelieket a főhős párbeszédéről. Megvallom őszintén: ha sikerül e lakodalmi jelenetben hitelesen megörökíteni az alapvető lélektani folyamatokat, s mindezt összhangba hozni a film eleve megalkotott mővészi valóságával - elégedett leszek, mert azt hiszem, valamivel hozzájárultam a filmművészet fejlődéséhez.

- S mindez összefügg a modern filmművészet élmezőnyéről vallott véleményemmel is. A film most kezdi elérni azt a fejlődési fokot, amikor képessé válik a valóság direkt rögzítésére, aminek teljes érvényesülését egyelőre a technikai lehetőségek gátolják. Pillanatnyilag az átmenetet éljük: még provokálnunk és rendeznünk kell a valóságot. Az igazi az lesz, ha majd direktben fel lehet venni a hiteles élet eseményeit, és ezt az anyagot szerkeszthetjük az alapkoncepció szerint. Azt hiszem, a filmművészet - bármily sokféle úton-módon - erre felé fejlődik.

- Ha egy film társadalmilag és lélektanilag hitelesen informál a mai valóságunkról, akkor a világnak is feltétlenül mond valamit. Mindig azok a jó filmek, amelyek a mai kérdéseivel kapcsolatban állást foglalnak. Visconti Senso-ja szakmailag jobban megcsinált film, mint a Rocco, mégis az utóbbi a hatásosabb. S nem véletlen, hogy egy Fellini vagy Antonioni formátumú rendező hozzá sem nyúl a múlthoz. Hiteles mai információt nyújtani életünkről - jobban, rosszabbul, mikor hogy sikerül -, ezt tartom a filmművészet legfontosabb kötelességének. Erre kell tehát vállalkozni, s vallani, szenvedélyesen - akár dilettáns vagy fél-dilettáns módon is. Egyébként is meggyőződés, hogy egyre kisebb lesz a szakadék a „profi” meg

az „amatőr” között. Mert vajon nem arra halad-e a művészet - egyebek között az emberek szabadidejének növekedésével -, hogy mindenki művelje?

- A művészet ma valahol ott tart, ahol a tudomány tartott a múlt század elején, amikor nagyon kevés adattal, annál több szellemes fikcióval dolgozott. Ma a művészetben nagyon kevés az érvényes törvény, annál több a kétely. A művészetek történetében a film és a televízió az első olyan technikai eszközök, amelyek hiteles információt képesek adni: direktben tudják közvetíteni a valóságot, térben és időben.

- Visszatérve saját, régebbi filmjeimre, mindig ugyanaz a kérdés izgatott: Hogyan tud az ember úgy beilleszkedni az adott valóságba, hogy önmagával jóban maradjon. (A beilleszkedés persze nem jelent egyet az alkalmazkodással, hiszen adott esetben éppen a lázadásban érvényesülhet a beilleszkedési ösztön.) Erről szól új filmem is, amely - szándékom szerint - nem egy vagy két ember magánügye, hanem filozófiai és politikai kérdésekkel összefüggő magatartási probléma. Első filmemben, a Vasvirág-ban - melyet vizsgálafeladatnak tekintettem - még burkoltan jelentkezett ez a gondolat. S azt az egyértelmű tanulságot eredményezte, hogy szakítanom kell a múlttal, s a mai korról kell beszélnem. A Két emelet boldogság, második filmem, szintén emberi viszonylatok problematikáját elemzte, s egy új metodika, egy új ritmus kipróbálására szolgált. Kezdetben ugyanis nagyon szerettem Carné-t, s mikor rájöttem, hogy annak kifejezésére, amit szeretnék, az ő módszere nem alkalmas, ezen a vígjátékon kísérleteztem ki a mondandóhoz szükséges formanyelvét. Aztán a Párbeszéd-ben azt próbáltam elmondani, ami az utolsó 15 év történetében kifejezhető az egyéni és a társadalmi élet összefüggéseiből. Most három év múltán - a film középső részében - találok némi hibát, s úgy hiszem, kissé túl volt terhelve asszociációs igényű momentumokkal. Ezért próbálok most ebből a nagyon hétköznapi történetből, könnyebben felkelthető asszociációkra építve, olyan filmet csinálni, amely - reményeim szerint - több nézőre hat majd.

Kárpáti György: Nem szoktam hazudni

A forgatókönyvet írta: Lelkes Éva. Operatőr: Vagyóczky Tibor. Főszereplők: Voith Ági, Torday Teri, Margittay Ági, Piros Ildikó, Venczel Vera, Kéry Júlia, Fülöp Zsigmond, Ráday Imre, Zolnay Zsuzsa, Mádi-Szabó Gábor.

- Filmem a valóságban csaknem szóról szóra megtörtént esetet dolgoz fel - kezdi Kárpáti György. - Ifjúsági vígjáték, fiataloknak és szüleiknek. Úgy is mondhatnám: morális történet, ágy-jelenet nélkül. Főhőse egy diáklány, aki újságírónak adja ki magát, és interjút csinál egy harmadrangú balett-táncossal, mert így szeretne társai szemében érdekessé és irigyeltté válni. Sok mulatságos bonyodalom után nemcsak ő lepleződik le, hanem egyebek között szülei is,

akik csak a maguk életével törődtek, s azt hitték, hogy elegendő, ha az anyagi biztonság adta kényelmes életet teremtik meg lányuknak.

- Szívesen dolgozom ezen az anyagon, mert azt a korosztályt, amelyről - és részben amelynek - a vígjáték szól, fimgyártásunk meglehetősen elhanyagolja. Tudom, hogy nem lesz belőle világmegváltó alkotás, de én nem tartom alacsonyabb rendű feladatnak a kelemes és színvonalas szórakoztatást a többnyire felemásan sikerülő „világmegváltásnál”, annak ellenére, hogy az ilyen feladatok meglehetősen népszerűtlenek a szakmában, s különösen a fiatal rendezők körében. Még szemrehányást is kaptam azért, hogy vígjátékkal mérészelek debütálni. Én viszont megpróbálom a magam szenvedélyesen szubjektív mondanivalóit - a szerzői filmre való élményanyagomat - akkorra tartalékolni, amikor annak kifejezésére alkalmas szakmai gyakorlatot szereztem.

- A közönségigény színvonalas kielégítése egyébként a legnehezebb feladatok közé tartozik. Ennél a filmnél is állandóan a szentimentalizmus borotvaélén kell táncolni, s ha efelé egy hajszálnyit is elcsúszik a film, fabatkát sem ér az egész.

- Formai szempontból teljesen realista eszközökkel dolgozom. Ami talán újszerűnek hat majd, az az egész film sodró tempója, száguldó ritmusa lesz. Ezzel próbálom érzékeltetni azt a különösen fel-fokozott életritmust, ami ezt a korosztályt jellemzi.

- Külön gondot okoz a szereplők életkora. A sok „civil” kamaszlány szerepeltetése - számomra - különösen izgalmas szakmai kísérlet. Filmem egész dramaturgiája egyébként - s ez is meghatározza a formát - hátat fordít a hagyományos filmépítkezésnek, amely előírja, hogy a történetnek szabályos eleje-közepe-vége legyen. Ebben nincsenek kerek, zárt jelenetek; az egészet a nyitottabb formák jellemzik.

- Ami a modern film világszínvonalára vonatkozó kérdést illeti: szeretem Lamorisse költőiségét, Dino Risi tempóját, Fellini eszét és formaérzékét, Étaix humorát, és mindenkit, akinek ötletei vannak a filmművészetnek ebben az ötletszegény korszakában. Vagyis ötletes, tempós, lírai, vidám és okos filmeket szeretnék csinálni. Nem hiszek abban, hogy az életem kész regény, és magánügyeim olyan fontosak, hogy feltétlenül a filmművészet témáivá lehetnének. Ez meghatározza a manapság gyakran egyedül „művészinak” hirdetett szerzői filmhez való viszonyomat is. Stanley Kramer sose csinált ún. „szerzői filmet” - de bár lenne nekünk egy tucat Kramerünk! Ami tehát a közelebbi jövőre vonatkozó elképzeléseimet illeti: szeretnék jó kommersz filmeket csinálni - vállalva azt is, hogy ennek a meghatározásnak nálunk nagyon pejoratív jelentése van.

- A technikai problémákkal kapcsolatos kérdésre a magam gyakorlata alapján nem tudok felelni, hiszen első játékfilmemet kezdem most forgatni. Mások tapasztalataiból tudom, hogy a technikai adottságok nagyon szorosan összefüggenek minden film tartalmi és formai eredményeivel; de számomra csak a munka során derül majd ki, hogy milyen mértékben. Engem egyelőre az izgat: mi a különbség a gyakorlatban a leírt és elmondott - azaz a filmvászonról visszahal-

lott - szöveg között. Kap az ember egy elfogadható hitelességgel megírt idegen anyagot, amellyel a munka során azonosul. Aztán jön a nagy kérdőjel: vajon milyen lesz, ha megszólal? Pillanatnyilag engem ez a szakmai kérdés izgat leginkább.

Makk Károly: A hal meg a háló

Thurzó Gábor A szent című regényéből Szász Péter ír forgatókönyvet. Operatőr: Tóth János.

- Néhány héttel előbb még Örkény István Macskajáték című forgatókönyvének realizálására készültem, de technikai-szervezési problémák miatt megcserélődött a sorrend, s tavasszal előbb a Thurzó-regényt forgatom vendégként az I-es Stúdió produkciójában. A Macskajáték forgatása viszont átkerül a jövő év második felére.

- Thurzó Gábor regénye egyébként egy közismert szenttéavatási per történetéből indul ki. A szóban forgó Gregor István halála után a szenttéavatási per előkészítésével Vizinczey prépostot bízzák meg, aki a vizsgálat során felismeri, hogy nagyon naiv „tények” szólnak Gregor szentsége mellett, s a zilált, háború-vesztésre álló országnak azért van szentre szüksége, hogy a kétségbeejtő helyzetről elterelődjék a figyelem. Izgalmas dráma, amint föltárul az a bonyolult érdekszövevény, amely a szent-legendát táplálja; amint kiderül, hogy minden érdekelt saját lelkiismeretét akarja kompenzálni, vagy valamilyen hasznot remél Gregor István szenttéavatásától.

- Talán ennyiből is látható, hogy nagyon aktuális kérdésekről szól Thurzó regénye. Nem szeretnék azonban direkt parabolát csinálni belőle, mert meggyőződésem, minél teljesebb az élet konkrét ábrázolása, annál erőteljesebben érezhetők a mű morális szándékai. Nem vagyok híve azoknak a filmeknek, amelyek későbbi eseményeket és tanulságokat vetítenek vissza régebbi történetekbe. A szentavatás mai mechanizmusának problematikája egyébként is sokkal bonyolultabb. Minden jó mű akkor többértelmű, ha a maga szövevében igaz.

- Filmünk egyébként némileg eltér majd a regénytől. Napjainkban játszódik, egy római - főpapok számára létesített - szanatóriumban, ahol Vizinczey ma él. A film annak vizsgálatára koncentrál, hogy a hamis cél érdekében megváltoztatott vélemény, az egyéniség feladása - amely ugyan őszinte volt oly módon, hogy a főpap annak idején meggyőzte önmagát és őszintén hitte a hazugságot - milyen belső töréseket, sérüléseket okozott ebben az emberben. Ennek az öreg papnak néhány drámai napját mutatja be a film, amelyek során megelevenednek a múlt tényei, és az emlékezés mechanizmusa szerint feltárnak a húsz-egynéhány év előtti események.

- Thurzó regényének karaktere engem némileg Lampedusa Párduc-ára emlékeztet. Én azonban más jellegű és típusú, egyetlen főhősre koncentráló filmet szeretnék forgatni a regényből. Hogy ez modern film lesz-e? Nem tudom. Mivel nem hiszek az előre kitervelt

stílusokban, nem a stílus oldaláról kívánom megközelíteni a témát, hanem a belső ritmusok, a társadalmi-pszichológiai képletek felől.

- Divatba jött egyébként mostanában nálunk egy kategória: a szerzői film. Azt hiszem, ez az egész nem egyéb vaskos félreértésnél. Nem az a jó mű kritériuma, hogy a rendező szubjektív élményeit közvetíti-e, hanem az, hogy közérdekű-e; függetlenül attól, kivel történt meg. Ez a homályos fogalom, hogy „szerzői film”, nálunk azzal kezd egyet jelenteni, hogy a rendezők előadják saját kis életrajzukat - merthogy állítólag Fellini meg Antonioni is ezt teszi. A jó filmnek persze félreismerhetetlen kelléke a rendező egyénisége. Az egyéniség azonban a film területén másképp érvényesül, mint például a költészetben. A filmrendező feladata sokkal bonyolultabb: koordinálja az irodalmi, technikai és színészi eredőket. Ne feledjük, hogy regényből készült a Jules és Jim, a Hamu és gyémánt, a Szelemem, Hiroshima és annyi más kiváló „szerzői film” is - méghozzá nem is akármilyen regényekből. Bár a film történetében forradalmat jelentő mozzanat volt az irodalom említől való elszakadása, s ma már világos, hogy más a film és más az irodalom, mégis: miért tudom olyan izgalommal és őszinte esztétikai élvezettel olvasni Bergman vagy Fellini „nem irodalmi” forgatókönyveit? Azt hiszem, sokkal bonyolultabb kölcsönhatás érvényesül napjainkban irodalom és film között, mint azt egyszerűsítésekre hajlamos esztétikai közgondolkodásunk megfogalmazni szokta.

- Ami a saját régebbi filmjeim, s új munkám közötti összefüggéseket illeti, ez utóbbi is hordozza az én nemzedékem fertőzöttségét: a társadalmi problémák iránti intenzív érdeklődést. Hogy aztán ezek a filmjeim „szerzői filmek”-e vagy sem, azt nem az én dolgom megállapítani. Készülő filmemről meg még kevésbé lehet ezt előre eldönteni. Természetes, hogy most azt hiszem: jelentős munkába fogtam. Még legutóbbi, sikerületlen dolgozatomról, a Mit csinált felséged-ről is azt hittem, mikor elkezdtem, hogy kikerekedik belőle valami. De azt hiszem, hogy ilyesfajta belső vakság, munka közbeni korlátoltság nélkül nem is lehet művészetet művelni.

- Technikai problémáink közül azt tartom a legsúlyosabbnak, hogy a magyar filmgyártás nincs felkészülve a hétköznapiak spontán eseményeinek felvételére; s nincs felkészülve olyan filmek készítésére, amelyeknél döntő az eszközök gazdagsága. A konkrét technikai problémák egyelőre még nem aggasztanak, mert még nem tartok olyan előrehaladott stádiumban a munkával.

Rényi Tamás: Sikátor

Kertész Ákos regényéből a forgatókönyvet írta: Kertész Ákos és Rényi Tamás. Operatőr: Forgács Ottó. Főszereplők: Törőcsik Mari, Koncz Gábor, Madaras József.

- Új filmem is munkáskörnyezetben játszódik - mondja Rényi Tamás. - Egy parasztból munkássá lett fiatalember és egy (genetikailag is) tős-

gyökeres munkáslány szerelmi drámája. A cselekmény időpontja: 1952. Jelszavakkal és nagy erőfeszítésekkel teli korszak volt ez, amikor emberek tízezrei tisztességgel és nemes nagyotakarással egyszerre próbáltak átalakítani egy országot, egy évszázados gazdasági konstrukciót és emberek millióinak tudatát. Eközben számos hiba történt. Filmem ebből „csak” annyit ragad meg, hogy ha az ilyen nagy-szabású erőfeszítés értelme és lényege nem jut el az emberek tudatáig, akkor tragédiák, személyes emberi tragédiák történnek. De a tulajdonképpeni cselekmény: szerelmi tragédia, amit az idéz elő, hogy egy ember nem képes megszabadulni saját kistulajdonosi tudatától, s annak függvényeitől: a bizalmatlanságtól, társtalanságtól.

- Kinek szánom a filmet? Nem hiszek abban, hogy egy igazi művész azzal is nekiindulhat a munkának: én ezt a filmet csak egyik vagy másik társadalmi rétegnek szánom. A rendező mindig sikerre törekszik. Azért tiltakozom a „kommersz film - művészi film” kategóriák ellen, mert filmgyártásunk egész atmoszférájában hajlandóságot érzek a kommerszialisálódásra. Ez gyakran úgy fogalmazódik meg, hogy szállítsuk lejjebb a szándék színvonalát, mert „közönségfilmre” van szükség. Szerintem ez a legsúlyosabb hiba, amit művész elkövethet. Ennek a közszellemnek a következménye, hogy éveken át - talán a legutolsó esztendőt kivéve - minden vígjátékra legyintett a szakma: „közönségfilm”. Egyetlen gyakorlati példa: amikor a Legenda a vonaton forgatását kezdtem, közölték, hogy nem kaphatok varioglaukárt, mert fontosabb, „művészfilmhez” kell. A Legenda díjat nyert Moszkvában - a másik „fontos” filmre ma már senki sem emlékszik. Mindezt nem személyes érdekből említtem, hiszen én pillanatnyilag jó passzban vagyok: a Sikátor „művészfilmnek” számít a csoportunkban, amihez mindent megkapok. De általában tartom egészségtelennek az ilyen előzetes kategorizálást, ami a forgatókönyv fetiszizálásából származik.

- A film formanyelvét meghatározza, hogy az egész két szereplőre épül. Az anyag realista előadásmódot igényel; az érzések, érzésváltozások pszichológiai realizmusát. A film túlnyomórészt nagyközeliemből és nagytotállokból áll majd; a kistávokat lehetőleg kerülöm ebben az anyagban. Az 1952-es milió tanulmányozásánál láttam ugyanis, hogy azóta mennyit változott az életünk; mennyit változtak a helyszínek, enteriőrök. Ez most kivételesen, e film szempontjából nem jó nekem, mert a kistávok nagyon megemelnék a költségeket. A közeliekre építő feldolgozásmóddal azonban csökkenteni lehet a helyszínek költségeit. A másik formai gond: főhősöm, Vince jelleméhez tartozik, hogy lassú beszédű, kimért fiú. Ez a jellemvonása viszont azzal fenyeget, hogy lelassítja az egész filmet. A megfelelő tempót a szokásostól eltérő vágási technikával teremtettem meg: miközben megy a folyamatos dialóg, kemény snittekkel vágok át más időbe, más-más helyszínekre. Így a hős karaktere nem változik, és mégis dinamikus lehet a film.

- Ami filmjeim egymáshoz való viszonyát illeti, azt hiszem nyilvánvaló, hogy a Sikátor egyenes folytatása annak a gondolatsornak, amelyet valamennyi munkámban, a Legenda a vonaton-tól a

Mindennap élünk-ön át a Tilos a szerelem-ig kifejtteni próbáltam - olykor vígjátéki, máskor komolyabb hangvétellel. Komolyan veszem azt az axiómát, hogy társadalmunk alapvető osztálya a munkásság, és ebben a környezetben próbálom feszegetni a szerintem legfontosabb problémákat. És alapvető szándéka minden filmnek: az őszinteség.

- Félreértés ne essék: nem hiszek abban a fogalomban, hogy „munkásfilm”. Mint ahogy abban sem, hogy létezik „munkás-festészet”, munkás-szobrászat”. Az én filmjeim sem „munkásfilmek” abban az értelemben, ahogyan ezt a fogalmat az ötvenes években elképzeltük. Éppen azt szeretném bizonyítani, hogy nincs „munkásfilm”, meg „értelmiségi film”, meg „parasztfilm”. Ezért próbálok ebben a rossz filmek által művészileg lejáratott miliőben általános emberi - de itt sajátos vetületű - problémákat ábrázolni.

- S ez már összefügg a modern filmre vonatkozó kérdéssel. Számomra az a modern film, amelynek egyetlen kockája sem keresett. A Szegénylegények-ben egyetlen „modern” formai trükk sincs - mégis a legmodernebb műnek tartom az utóbbi évek magyar filmjei közül. Nem hiszek a különféle stílusirányzatokban, iskolákban sem. S baj van, ha valaki olyan stílust teremt magának, hogy művein előbb veszem észre a rendezői kézjegyet, mint magát a filmet. Ez még Antonionira is áll. Míg az Éjszaka, vagy a Napfogyatkozás a reveláció erejével hatott rám, a Vörös sivatag-ot egy stílus, egy módszer mesteri megvalósításának éreztem valamely téma ürügyén. Olyan egyéniségek, mint Kazan, Bergman, Truffaut, Antonioni, Resnais, Fellini, s olyan irányzatok, mint a cinéma-vérité törvényszerűen hatást gyakorol az egész világ filmművészetére, s tanulságaikat fel is kell használni. De ha valaki valamely „iskola” tanítványául szegődik, menthetetlenül epigonná válik. Azt a dialóg-áthúzást például, amelyet a Sikátor-ban alkalmazok, tudomásom szerint Godard csinálta először. De arra a kérdésre, hogy Godard-e a példaképem, nemmel kell válaszolnom. Biztos, hogy a Szegénylegények hatással lesz az egész magyar filmgyártásra: minden új művel szemben magasabb igényeket támaszt. Mégis: az volna a legrettenetesebb, ha direkt módon hagyna nyomokat az utána készülő filmekben... Bármelyik film rendezőjéről több-kevesebb biztonsággal meg tudom mondani, mi tetszett neki a múlt évtized filmjeiből. De ettől még nem feltétlenül epigon - ha filmje egyéni látásmódot, egyéniséget tükröz. Mert szerintem csak az a döntő - minden egyéb másodlagos. Ezért sem tudom másokéval rokonítani törekvéseimet.

- Ami végül a technikai adottságokat illeti, ebben a filmben minden technikai lehetőséget fel akarunk használni. Sok olyan része van az anyagnak, amit csak kézben tartott kamerával lehet felvenni, utószinkronnal. Más részeket meg, a közelieliek miatt, 75-ös optikával: kizárólag nehezebb, rögzített kamerával. Minthogy az 1952-es miliő gyakorlatilag már történelmi, minden helyszínt fel kell építenünk, s ez technikailag is meghatározza a filmet. Mindez főként anyagi kérdés, és így nem kis mértékben a takarékosági igények határozzák meg a film stílusát: a nagyközeliek és a nagytotálok alkalmazását.

Zsugán István

FILMGYÁRTÁSUNK TECHNIKAI LEHETŐSÉGEI

Beszélgetés Baji Lászlóval, a MAFILM üzemigazgatójával

A forgatás közben megkérdezett tíz rendező nyilatkozataiban nem jelentéktelen hangsúllyal szerepelt az adott technikai lehetőségek bírálata; ilyen vagy olyan szempontból majdnem mindegyik művész elégtelennek vagy hiányosnak minősítette az elképzelései megvalósításához rendelkezésére álló eszközöket, filmtechnikai felszereléseket. Az interjú-sorozatot ezért kiegészítettük: fölkerestük Baji Lászlót, a MAFILM üzemigazgatóját, hogy filmgyártásunk egyik illetékes vezetőjének a véleményét is meghallgassuk az elhangzottakról.

- Mielőtt a konkrét problémákról beszélnék, egy általánosabb szempontra hívnám fel a figyelmet - mondotta. - Alapigazság, amiről nem feledkezhetünk meg, hogy minden ország filmiparára és filmgazdálkodására döntő hatást gyakorol az ország lakosságának száma, a mozipark állapota és a helyárak rendszere. Ezek a tényezők lényegében determinálják minden ország filmiparának műszaki és gazdasági felépítését. Nálunk a tízmillió lakosra, a keskenyozikkal együtt - ha azokat egyáltalán mozinak nevezhetjük - 4400 filmszínház jut, ebből ezer a normál mozi. A helyárak országos átlaga három forint nyolcvan fillér. Ilyen olcsó helyárak tőlünk nyugatra sehol sincsenek, s tőlünk keletre is alig. Az új gazdasági mechanizmus nyilván hoz majd némi változást ebben a vonatkozásban, de az, hogy 12-15 forintos átlaghelyár alakuljon ki - ami a filmgyártást gazdaságossá tenné -, egyelőre elképzelhetetlen. Ilyen viszonyok mellett pedig bármit tesz a filmgyártás, mindenképpen veszteséges marad. Ma átlag kétmillió veszteség van egy magyar filmen, ami a gazdálkodási rendszernek megfelelően a MOKÉP költségvetésében jelentkezik. A MOKÉP tehát évente legalább 35-40 milliós dotációra szorul.

Biztos, hogy ez a veszteség éppen a magyar filmekből származik?

- Nem, de a jelenleg érvényes elszámolási rendszerben alig lehet kimutatni, hogy egy-egy film gazdasági mérlege pontosan hogyan alakul. A mozi-szakma egészének költségvetését ismerjük - amiben szerepet játszik tehát a filmgyártástól a mozipark állapotáig számos tényező -; s noha az új gazdasági mechanizmus nyilván sok változást hoz majd, azzal az alapvető adottsággal számolnunk kell, hogy a moziszakma - egészében - mindenképpen ráfizetéses nálunk (a magyar filmeknél túl ui. további kb. 40 millió veszteséggel kell számolnunk), szemben például a Szovjetúnióval, ahol a nagy lélekszám miatt mindenképpen nyereséges.

- Csak ilyen összefüggésekben lehet elemezni a rendezők technikai igényeit. Káros volna azonban egyszerűen azt felelni a kifogásokra, hogy - figyelembe véve a mi általános adottságainkat - a rendező technikai igényei jogtalanok. Mi lehetőleg törekszünk is igényeik

kielégítésére. Más kérdés, hogy vajon minden igényt pontosan úgy kellene-e kielégíteni, ahogyan fölvetődik. Mert elég általános problémája filmgyártásunknak, hogy a rendezők tértől és időtől, adott lehetőségeinktől és körülményeinktől elrugaszkodva kívánnak megvalósítani olyan technikai feladatokat, amelyekre nekünk nincsenek meg az eszközeink. Sőt, néha még olyan igényeket is támasztanak, amelyek megoldásához sehol a világon nincsenek eszközök.

Mit ért Ön ezen pontosabban?

- Minden rendező, mikor a technikai könyv írásába fog, tudja: adott technikával kell majd dolgoznia. Sokan nem használják ki eléggé ennek a technikának a lehetőségeit, mert nem ismerik alaposan; nem tudják megfelelően a szakma technikai részét. Sok rendezőnk megszokta, hogy majd az operatőr vagy más technikai szakember kiszolgálja őt, valóra váltja művészi elképzeléseit. A jó rendezők azonban tudják, milyen technikai lehetőségeink vannak, s mit lehet ezekből kihozni - erre komponálnak. Mások viszont néha olyasmit is papírra vetnek a technikai könyvben, amit megvalósítani nemcsak nálunk lehetetlen, de mindenütt a világon.

Például?

- Amit nálunk például könnyű, kézi szinkron-kamera néven emlegetnek, az egy perfekton-magnetofonos, 16 milliméteres kézikamera, s nem szinkron hangot vesz fel, hanem adó-vevő közbeiktatásával - például zsebbe dugott mikrofononát - valahol háttérben egy hangkocsi veszi a hangot, az operatőr pedig messziről, teleobjektívvel rögzíti a képet. A cinemascop-objektíves könnyű kézikamerát - amit már kért tőlünk egyik-másik rendező - még nem találták föl... A sokat emlegetett Leacock is olyan keskenyfilmes kamerával dolgozik, amit említettem. Optikai úton aztán ők fölnagyítják a keskeny felvételt, de ez technikailag sosem tökéletes. S az ezzel a módszerrel készített hangfelvétel sem lehet olyan tökéletes, mint amit szinkronhangon értünk.

Az Ön véleménye szerint tehát ilyen berendezésre nekünk nincs is szükségünk?

- Nem ártana, ha volna, de nem ezen múlik játékfilmgyártásunk sorsa. Játékfilmrendezőink közül nagyon kevesen igényelnek ilyen felszereléseket; talán most fordul elő először, hogy egyszerre két rendezőnk - Herskó is, Zolnay is - ilyen módszerrel kívánt dolgozni. Eddig ez a módszer a dokumentumfilm műfaját jellemezte, s szerintem ott is a helye. De tegyük fel, hogy megvásárolnánk ezt a könnyű berendezést. Maga az alapfelszerelés legalább huszonötezer dollárba kerülne, nem beszélve a szükséges ezerféle kiegészítő alkatrészeiről. Nagyon kérdéses, gazdaságos lenne-e, ha évente egy, legfeljebb két film készülne ezzel a módszerrel.

Nem valószínű, hogy ha meg lenne a berendezés, több művész is élne a lehetőséggel?

- Aligha, mert ez nem elsősorban műszaki, hanem kultúrpolitikai probléma. Ha a forgatókönyvelfogadás rendszere olyan lenne nálunk, hogy vázlat alapján, rögtönzésre berendezkedve indulhatnának forgatni a rendezők, erre természetesen technikailag is fel kellene készülnünk. De minthogy forgatókönyvelfogadási rendszerünk nem ilyen, inkább a hagyományos filmezés technikai feltételeinek javítása érdekében ruházunk be. Egyébként világszerte sem olyan a forgatókönyvelfogadás rendszere, ami a dokumentáris módszereket tenné lehetővé, hanem a miénkhez hasonló. Leacock és társai nem játékfilmeket csinálnak; s a világ filmtermelésének legfeljebb egy százaléka készül az ő módszerükkel, a másik 99 százalék hagyományosan.

S vajon a jövő nem éppen a spontán módszerek felé mutat-e?

- Véleményem szerint nem. Az egész világ filmtermelése a másik úton fejlődik. A könnyűkamerás módszer elsősorban a televízió meg a dokumentumfilm profilja, s ott érdemes és szükséges is fejleszteni. (Mellesleg: a televíziók is világszerte törekednek a 16 milliméteresnél jobb képminőségre; a riport- és dokumentumfilmek kivételével nyugaton már a televíziósok is inkább a 35 milliméteres normál technikát alkalmazzák.) A játékfilmgyártás jövője pedig - éppen a televízióval folytatott nagy művészi-technikai verseny miatt - a 70 milliméteres képfelvételi technika felé mutat. A cine-mascop eljárás közel sem tökéletes, hiszen az is 35 milliméteres film, ami a felvételnél történő zsugorítás és a vetítésnél történő tágítás során sokat veszít értékéből, tehát mindenképpen alul marad a hetven milliméteres, dupla szélességű filmmel szemben. A játékfilmgyártás technikai fejlődése keleten és nyugaton egyaránt határozottan a hetven milliméteres technika felé mutat. Ez nálunk még nagyon távoli jövő, de biztos, hogy ez a mozi jövője. S minthogy - filmgyártásunk bevezetőben elemzett, általános gazdasági adottságai miatt - mi nem engedhetjük meg magunknak, hogy mindkét felvételi technikára, a könnyűre is, meg a hetven milliméteresre is berendezkedjünk, nyilvánvaló, hogy a filmgyártás jövőjének kell eldöntenie beruházásaink sorsát. Márpedig a hetven milliméteres technika - már csak a képméret miatt is - sokkal nehezebb apparátust igényel, mint a normál film. Ha a 16 milliméteres kamera könnyebb lehet, mint a 35-ös, akkor természetes, hogy a hetven milliméteres kamera sokkal súlyosabb, a hozzá való optikák sokkal nagyobbak, mint a normálnál. A hetven milliméteres berendezéseket - a világ mai technikai ismeretei mellett - lehetetlen kis méretben megcsinálni.

Ön tehát rövid és jelentéktelen intermezzónak tartja a spontánabb, könnyűkamerás módszerek hatását a játékfilmgyártás történetében?

- Ha művészileg nem is egészen, technikailag mindenképpen. Cine-mascop-filmet dokumentáris módszerrel készíteni meglehetősen nehéz. A dokumentumfilm egészen más műfaj. Meggyőződésem, hogy

a játékfilmre gyakorolt hatása sehol a világon nem lesz olyan intenzív, hogy a filmipar technikáját is megváltoztassa. A filmnek nemcsak művészileg, hanem technikailag is állnia kell a versenyt a TV-vel. Erre ma a cinemascop, holnap a hetven milliméteres technika ad lehetőséget. Ezek pedig - mint láttuk - éppen ellentétesek a könnyűkamerás módszerekkel.

Mint a rendezők nyilatkozataiból kitűnik, nekünk a „linkoszkóp”-nak nevezett takarásos eljárásnál, s a cinemascop felvételeknél is bőven vannak még problémáink...

- Igen, egyelőre ez a helyzet. Nincs varioglaukárunk, sem optikai-előtétünk a cinemascop géphez. Az optika-sorozatot egy svéd cégtől kölcsönözzük, négyezer dollárba kerül egy filmhez. Ennek a cégnek viszont nincs varioglaukárja, ez azért hiánycikk nálunk. De egy francia cégtől már megrendeltük a cinemascop-variót, ami egyébként mintegy nyolcezer dollárba kerül. Eddig azért nem nagyon igyekeztünk a megvásárlásával, mert ezek a technikák évről évre tökéletesednek, s nekünk nincs módunk arra, hogy minden évben újat vegyünk. Inkább vártunk néhány évig - közben a svéd cégtől mindig a legmodernebbet kölcsönöztük -, míg olyan, viszonylag tökéletes technikákat vásárolhatunk, amelyek nem avulnak majd el néhány év alatt.

- Ami a linkoszkópot illeti: kényszermegoldás, aminek én sem vagyok a híve. Ha nagy képméretekkel akarunk dolgozni - s mint mondtam, szerintem azé a jövő -, akkor cinemascop-technikánkat kell tökéletesítenünk. Mellesleg: ma már a világon alig csinálnak normál képméretű filmet. A takarásos normálfilm - a linkoszkóp - tehát lassanként nálunk is eltűnik majd és a cinemascopnak adja át a helyét; még a rövidfilmgyártásban is. Ezért mi elsősorban cinemascop-technikánkat fejlesztjük. Eddig évi két-három magyar film készült cinemascop-eljárással, jövőre már hat-hét cinemascop filmet szeretnénk csinálni. Kameráink alkalmasak, vagy alkalmasak lesznek erre, csak a lencserendszereket kell beszerezni. S amit egyelőre nem tudunk megvenni, kölcsönözzük.

Vége megoldódik tehát a sokat emlegetett cinemascop-varioglaukár-probléma?

- Megrendeltük, csak még nem érkezett meg. Ezek a felszerelések ugyanis majdnem mind egyedi darabokként készülnek, nem kaphatók készen a világpiacon. Az elmúlt két év folyamán egyébként filmgyártásunk technikai felszereltsége hallatlanul megjavult. Éveken át alig volt devizánk beruházásra, most viszont a bér munkákkal szerzett deviza egy részét vásárlásra fordíthatjuk. Míg hosszú időn át legfeljebb évi tíz-tizenöt ezer dollárért vásárolhattunk, most az elmúlt két év alatt 170 ezer dollárt ruháztunk be gépekbe. A szám, azt hiszem, önmagáért beszél. Ebből az összegből rendeltük meg azt a bizonyos cinemascop-varioglaukárt - amely tehát hamarosan megérkezik -, ebből cseréltük ki vágóasztalainkat a legmodernebb típusúakra, közülük három cinemascópra is alkalmas; vettünk hat új 220

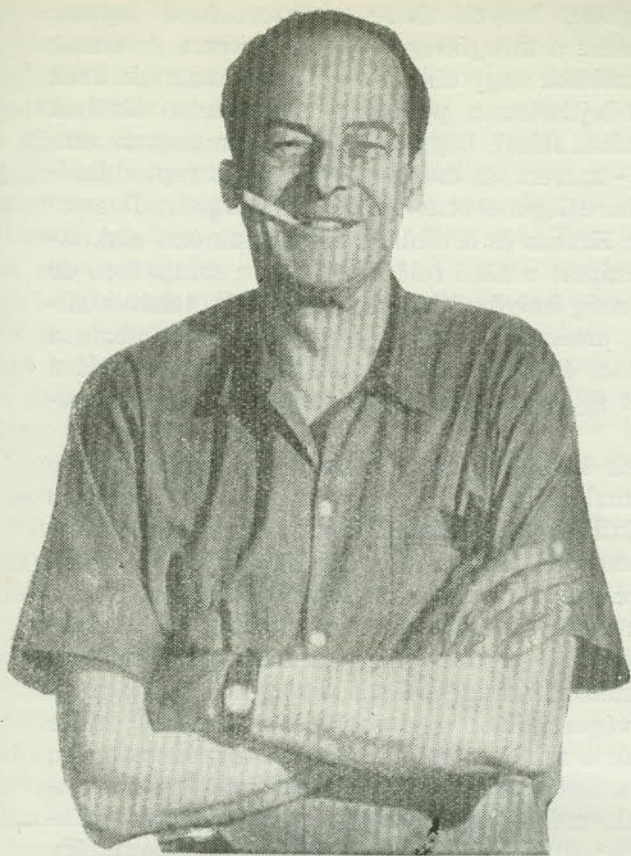
kilowattos szeneslámpát - ma ez a legerősebb a világon; megrendeltünk egy 100 kilowattos agregátort; vettünk tíz új napágyút - amiből most már összesen tizennégygel rendelkezünk; vásároltunk hét normál varioglaukárt; vettünk egy úgynevezett Crepp-Dollyt - könnyű, sínek nélküli kamerakocsit; vásároltunk egy tökéletesen modern play-back visszajátszó berendezést, s fel tudunk újítani négy Debray műtermi kamerát, amelyek most már cinemascopoptikával is használhatók lesznek. (Eddig csak a Mitchell-kamerák voltak erre alkalmasak.) Megrendeltünk egy optikai trükkberendezést is. S még csak a legfontosabb új technikai berendezéseket említettem. Művészeink gyakran ferde szemmel nézik a bér munkákat, pedig annak köszönhetjük, hogy ilyen óriási összeget, 170 ezer dollárt költhettünk berendezéseink felújítására, illetve kiépítésére!

Ha minden megérkezik, amit már megrendeltek, filmgyártásunk valamennyi technikai problémája megoldódik?

- A legfontosabbak. Persze maradnak még súlyos hiányok. Nincs például háttérvetítésre, vagy úgynevezett vándormaszkos eljárású, trükkfelvételre alkalmas műtermünk és berendezésünk. (Éppen a napokban kellett a Fábri-stábnak Csehszlovákiába utaznia emiatt.) Pedig a modern filmekre jellemző bravúros könnyedséget csak ilyen trükkfelvételekkel lehet elérni. Ez azonban nemcsak új gépi berendezést, hanem építkezést is igényel. Súlyos gond az is, hogy műtermek elavultak; díszletépítési, világítástechnikai rendszerünk még a némafilm módszereire épül. S ezeket a műtermeket nem is lehet átalakítani a mai lámpázási, díszletezési módszerekhez, mert nincs lehetőség függesztett hidalásra. Ezek a problémáink részben csak akkor oldódnak majd meg, ha felépül a tervezett két új, négyszáz négyzetméteres műtermünk; az előzetes elképzelések szerint 1975-re.

- Végezetül talán még annyit, hogy kívánatosnak tartanánk, ha felsőbb szerveink több figyelmet szentelnének a művészi igényű filmek előállításának technikai feltételeire; nem vitás ugyanis, hogy a remélt jobb művek megvalósítása s egyáltalában a filmművészet fejlődése megfelelő technikai készültség nélkül nem várható.

(—n —n)



**NYIKOLÁJ
CSERKÁSZOV**
1903-1966

Amikor a színház- és mozikedvelő világ megrendülten értesült Nyikoláj Cserkászov haláláról, jogosan volt az az érzésünk, hogy a régi „nagy” színészgárda egyik utolsónak maradt tagja tűnt el közülünk. A Conrad Veidtek, Ivan Moszkvinok, Lawrence Olivier-k sok évfolyamot egyesítő nemzedékének egyik legkitűnőbbike, akinek alakításai emlékükből is lenyűgözőek, akár Rettegett Ivánról, Alexander Nyevszkijről, Alexej cárevicsről, Gorkijról, Ungern-Sternbergről vagy Popovról van szó. A színészi alakítóképeségnek, mozgásnak, maszknak tökéletes uraként plasztikus figurákat varázsolt elénk, a rendező és a közönség képzeletét egybehangolva és egyben a történelmi valóságnak is megfelelően.

Cserkászovot új filmben régen nem láttuk. A haláláról szóló jelentés elárulja, hogy ennek hosszadalmas betegsége volt az oka. De időközben hírt adott magáról a szovjet filmrendezők új nemzedéke, a Mi húszévesek, a Moszkvai séta és a többi, igazán filmszerűen látó és érző, a valóságot mozgásában felfogó és ábrázoló filmek generációja. Vajon milyen szerepe lenne neki most, a film fejlődésének ebben az új szakaszában?

A némafilm nagy alkotásai közben, előtt és után évtizedek teltek el, úgyszólván az egész filmtörténet, s ez alatt a mozgófényképnek az volt a becsvágya, hogy minél jobban hasonlítson a színházhoz,

annak pótlása, kiegészítése, helyettesítése, sokszorosítása legyen. Filmdrámák kerültek színre a mozgófényképszínházakban, és ennek megfelelően a filmszínészeknek nagy alakításokra volt alkalmuk. Ezek az alakítások sokszor felejthetetlen perceket szereztek a nézőnek avval az előnnyel a színház felett, hogy az élmény nemcsak az emlékekben élt tovább, de - szerencsés esetben - később is reprodukálható volt. A nagy reinhardti generáció, Elisabeth Bergner, Bassermann, Wegener, Werner Krauss és a többiek remek színészi alakításokkal közvetítették a drámát a néző felé. Nemcsak a színpadon, de akkor is, ha a nézőközönség helyén filmfelvevőgép állt, tehát a filmen is. A filmet pedig, amelynek lényege a mozgás, lenyűgözte a mesteri alakítások varázsa, és a kamera megállt, hogy ne zavarja a művészi munkát, melyet így a maga színpadi teljességében közvetített a mozik nézőterére.

Cserkászov színésznek készült, persze színpadi színésznek: nagy akaraterővel, szorgalommal fejlesztette ki rátermettségét. Tökéletes volt beszéd- és mozgáskultúrája, a színpad lett igazi eleme, itt talált magára, itt érezte magát igazán otthon. A színpadon élt, nem kellett azt estéről estére meghódítania, a reflektorfényben kivirult tehetsége, alakító egyéniségével tökéletes mesterségbeli tudás párosult. Kezdő korában népszerű produkciója volt a Zorot, Hurut és Chaplint parodizáló jelenetben a nyurga Zoro szerepe. Groteszk, szögletes mozgása, hosszú végtagjainak egymástól és a testétől szinte független játéka nemcsak a mindennapos sikert hozta meg számára, de megszerezte vele a teste fölött való teljes uralmat, alapját annak a stilizált mozgásnak, mely kifejlődve, alakításait annyira jellemezte. Ez a Zoro-szerep volt alapja már pantomim-figuráinak, így a Hattyúk tava gonosz varázslójának is, és jogosan érezte a pantomim-technika legfelső erőpróbájának Don Quihote alakját, mely azonban nem hozott számára kielégítő eredményt, talán éppen túlságosan is kézenfekvő volta miatt. (Aminthogy a kiindulópont, Zoro, a dán filmkomikus is sikertelenül próbálkozott meg vele, persze ennek sekélyes bohóckodása nem mérhető Cserkászov zsenialitásához.) „Lelkesedtünk a maszkért, a külsőnk megváltoztatásáért” - vallja kezdő korszakáról, amikor kialakította testkultúráját, a különböző figurák megjelenítésének technikáját, fregolis könnyedséggel és egyben fokozódó elmélyüléssel.

Gorkij maszkjának elkészítése öt-hat óra hosszát tartott. Az eredmény: valóban tökéletes illúzió. Persze, színpadi illúzió. Amikor hosszú folyosó mélyén feltűnik hórihorgas alakja, nyomban ráismerünk: ez Gorkij. „Tudomásomra jutott, hogy Alexej Maximovics beszéd közben a bajuszát húzogatta, hajlottan járt, és szerette meggyújtani a papírt a hamutartóban; köhécselt és eközben szája elé tartotta a tenyerét.” Ezt írja róla és valóban: Cserkászov, mint Gorkij, a hórihorgas emberek megszokott módján hajlottan járt, beszéd közben bajuszát húzogatta, és időnkint szája elé tartott tenyérrel köhécselt. A néző úgy érezte, mintha Gorkij lépett volna elő, és beszélgetése Leninnel az akadémikus történelmi festészet hitelességét érezte.

A művészetpolitikai okot tudjuk: egy Lenin-Gorkij beszélgetésnek élethű visszaadása, a mozivászonra vetítve százmilliók számára hozzátartozó belső emberi közelségbe a szovjethatalom nagyjait, aminek pozitív hatása lemérhetetlen volt. Ez előtt a szempont előtt pedig el kellett tűnnie annak a kérdésnek, hogy vajon a film feladata-e ilyen jelenetek inszcenálása, színpadi technikának vetítéssel történő sokszorosítása. Cserkászov alázattal és becsvágygal személyesítette meg Gorkijt éppúgy, mint Pavlovot, Popovot, Tyimirjázevet, vagy akár az ellenforradalmi terror-vezért, Ungern-Sternberg bárót.

„Vas”-alakítások voltak ezek. Öt-hat órai maszkkészítés után. Esetleg csak egy jelenet kedvéért. Az Új ház című igénytelen filmben, mely két kolhoz vidám-szerelmes vetélkedéséről szól, öreg, markáns építész jelenik meg. Cserkászov játszotta, felvázolva a kolhozok között vitatott földdarabka hasznosítási tervét. Erre a jelenetre megállt a film, a könnyed, fél-dilettáns hangvétel megsúlyosodott, határozott kontúrokat kapott, a színművészet nagy pillanatait élhettük át. A színpad alakítóművészetét, filmszalagra rögzítve. Ez azonban csak egy jelenet volt. A Rettegett Iván viszont két részben jelenetek sorozata, fiatal embertől idős férfiig, mindegyik más maszk: egymondatos pótfelvételhez többórás átmaszkírozás volt szükséges, a cár valamelyik másik életkorára.

Cserkászov öntudatosan vállalta és magától értetődőnek tartotta a színpad filmre való transzponálását. Kihaszználva persze a helyszínváltoztatás lehetőségeit, a mai TV-technika módján, de a filmben nem kívánt többet látni, mint a színpad populáris változatát. Az igazi filmalkotókat - akiket ma igaziaknak érzünk - gyanakvással szemlélte. Eizensteint becsülte, de csak Jégmezők lovagjájának és a Rettegett Iván-nak teátrálissá vált, sokszor túlzott stilizálással dolgozó Eizensteinjét. A régi, a némafilmek művésze kissé gyanús volt neki. „Pár évvel ezelőtt néhány filmrendezőnk - mondja róla, nevét nem említve - szerette típusokba skatulyázni a színészeket. Ezek a rendezők nem bíztak a színészekben és a maszkművészekben...” Majd elmond egy anekdotát, mely szerint a Jégmezők lovagjájában Nyevszkij mellett, feleségeként egy „típus” kapott szerepet. A poén szerint a „típus” egész családja megjelent a bemutatón, ám családniuk kellett, mert az amatőr szereplő minden jelenete kimaradt a filmből. Az anekdota mintha arról árulkodnék, hogy Cserkászov nem tudta, Eizenstein pedig elfelejtette (pedig nagy némafilm korszakában munkája főként ezen alapult), hogy hivatásos színészt, pláne cserkászovi kaliberűt, amatőrrel nem szabad együtt foglalkoztatni. Különösen férj-feleség szerepben, tehát egymás állandó társaságában nem. A színészt engedni kell játszani, evvel koncessziót tenni a színpad felé (csökkentve a gép mozgását, a beállítások váltakozását), az amatőrnek, a „típus”-nak pedig össze kell gyűjteni jellemző pillanatait, és beilleszteni azokat a film konstrukciójába. A kettő nem fér össze. Innen a rutinos, színpadi technikájú mellékszereplők között a kezdő főszereplők oly gyakori sikertelensége. Az egész stílus más, ha színészekre, és megint más, ha amatőrökre van alapozva. Az utóbbiakkal való munkát kissé pejoratív csengéssel „rögtönzés”-nek



nevezte, és mint ilyent elítélte. Az előbb használt „vas” jelző is tőle van: a forgatókönyvre alkalmazta. „A tehetséges, irodalmi és rendezői szempontból jól megszerkesztett, úgynevezett vasforgatókönyvnel ritkábban van szükség rögtönzésekre” - vallja, jelezve azt a kort, amely büszkén hivatkozott a forgatókönyv „irodalmi” voltára, elfelejtve az egykori eizensteini meghatározást, mely szerint a forgatókönyv egy érzelmi állapot jegyzőkönyve. Cserkászov megkívánta, hogy bízzanak a színészekben, amint-hogy ő is bízott a maszkművészekben (nem úgy, mint az általa pár év előttinek nevezett filmrendezők).

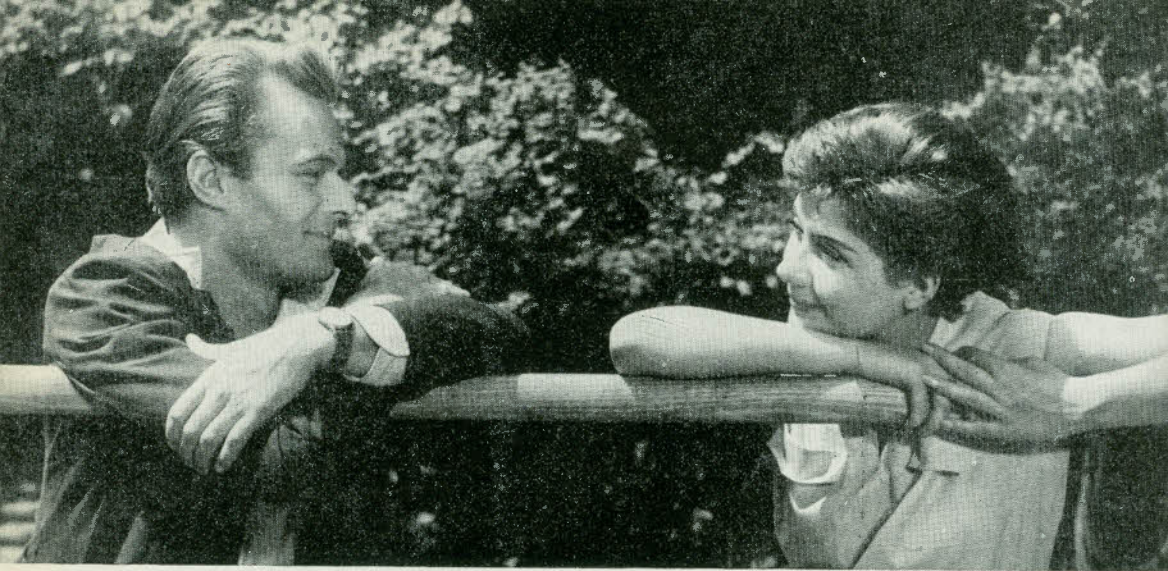
A filmarchívumok őrzik tovább Cserkászov szuggesztív erejű, lenyűgözően pontos, színpadi

jellegű alakításait. Az „alakítás” szó a maga színpadi értelmében, szorosan kapcsolódik a nevéhez. Ha a maszk néha elmaradt, az alakítás könnyebbé vált, mint az igénytelen vígjátékban, a Hurrá tavasz!-ban, ahol szinte úgy éreztük, hogy a nagy művész pongyolában mutatkozik előttünk.

Persze, kikerülve alakításainak hatása alól, most már éppen erre lettünk volna kíváncsiak. Hogy mit tudott volna nekünk adni Cserkászov a maszk börtönéből kiszabadulva. A „vas” forgatókönyv és a „vas” maszk lelassító hatásának megszűnte újjáélesztette a szovjet filmet. Szerettük volna benne látni az egyik legnagyobb szovjet művészt, Cserkászovot, aki - ha van még ideje - bizonyára megérti a fejlődést, és megtalálja azt az alkotót, aki a filmtörténet új szakaszában ugyanazokat a lehetőségeket tudja megadni neki, mint amit megadhattak az előzőek a színpadi ihletésű nagy szerepekkel.

Magyar Bálint





Butaságom története



A császár parancsára

Egy pikoló világos



Kárpáthy Zoltán





A néma levente

MÉRLEG

Máriássy Judit

TÖPRENGÉSEK A FILMSZÍNÉSZ EGYÉNISÉGÉRŐL

A pécsi filmszemle zsürije Ruttkai Évának ítélte a legjobb női alakítás díját. Szakma és közvélemény ritka egyetértésben helyeselte a döntést.

Örültem én is. De a hír elgondolkoztatott valamin, ami már régóta nyugtalanít.

Büszkén hirdetjük: nálunk nincsenek sztárok. És magyar film-sztárjaink csakugyan nincsenek.

Jó ez?

Az eretnek kérdésre sajtónk és filmpropagandánk igennel válaszolna. Az immár tizenöt esztendőös elv indokai közismertek. A nyugati filmipar visszataszító reklámtrükkjeire hivatkoznak. A színész-nagysággá kikiáltott sexbombákra. A nagyobb bevétel érdekében kiteretgetett hálószoatitkokra, a tömeghisztériává fokozott érdeklődés túlzásaira. Csakhogy a filmsztár már az „isteni Garbo” idején sem volt ilyen egyértelműen ócska trükk szüleménye. Már akkor is volt a szónak nemesebb értelme is. Nagy színészgyéniséget jelentett, akire művészileg és gazdaságilag egyaránt üzlet volt filmeket építeni.

A színpadnak volt egy Elisabeth Bergnere. A filmipar - de a filmművészet is - tudomásul vette, hogy a jeles és népszerű színésznő kicsi, nem szép, törekeny és megható jelenség. Feltúrta hát a könyvtárakat, hogy olyan regényeket, novellákat keressen, melyeknek központi nőalakjai Bergnerre hasonlítanak. Egyéniségére eredeti forgatókönyvet íratott. Mindez pedig nem is a publicity Amerikájában, hanem a weimari Németországban történt. Színházban „a Bergner” mindent játszott. Filmen - egészen a legutolsó, nyugatnémet Pristley-filmjéig - csaknem mindig a Bergnert.

Carné Kődös utak-jában világhírűvé lett egy sajátosan férfias, munkás-arcú, minden patetizmustól mentes, tömör testű, tömör te-

hetségű színész: Jean Gabin. Harminc esztendeje játssza Gabin a Gabinokat. Forgatókönyvírók és a világirodalom jóvoltából előbb a harminc éveseket, akik kenyérgondokkal és a szerelem gondjaival küszködtek, ma a hatvan éveseket, akik vagy öreg csínytevők, vagy nagy életű aggastyánok, még mindig férfiasan, vonzóan, gabinül.

Káros az efféle sztár-kultusz? Nem hiszem. A filmművészetnek nem árt, hiszen a filmnek jelentős egyéniségekre éppúgy szüksége van, mint típusokra. Hogy mellesleg gazdasági fogás is? De hiszen a film nálunk sincs meg reklám nélkül! A nézőt Bergner vagy Gabin névvel néha rossz filmhez csalták be, de nem csapták be jobban, mint a magyar film nézőit a mai magyar filmek előzetes hírverése, az újságok forgatási riportjai, a MOKÉP-kiadványok, amelyek mindig izgalmas, művészi problémát, érdekes rendezői elképzeléseket hirdetnek, hogy aztán a kritikában esetleg ugyanazt a művet - joggal - elnászpángolják.

A művészet eltűri a tehetség kultuszát. A filmművészet - amelyben minden más művészetnél jelentősebbek az anyagi tényezők, amely tömegekhez szól és tömegek érdeklődését (forintokban megnyilvánuló érdeklődését is) igényli - egyenesen megköveteli. Mindez pedig sem az új arcok, sem a köznapi típusok felfedezésének nem mond ellent. A mi új arcaink egyébként olyan sűrűn váltakoznak a filmvászonon, hogy még a nevüket sincs időnk megjegyezni. Főszerepben X. Y. De az öreg paraszt mindig Bánhidy, Siménfalvy, Maklárý. A pincér Peti Sándor. Fordítva jobb lenne.

Legyenek csillagaink! Legyenek csillagaink is!

A Butaságom története-nek nagy sikerében Ruttkai Évának orosz-lánrésze volt. De ezt az orosz-lánrészt Gyárfás Miklós forgatókönyve és Keleti Márton rendezői elképzelése nyújtotta a színésznek. Mertek egy filmet Ruttkai lényéhez, egyéniségéhez, sajátos képességeihez szabni. Nem kényszerítették szépnek lenni, tehát szebb volt, mint bármelyik korábbi filmjében. Hegyi Barnabás, a nagyszerű és -horribile dictu - profi operatőr, aki a Butaságom története bemutatóján hajolt meg utoljára a közönség előtt, elmondta nekem, hogy ebben a filmben füttyült mindenre, tájra, díszletre, nem kísérletezett újszerű maszkírozó eljárással. Egyetlen dolog izgatta: még inkább megtalálni Ruttkai Éva arcát, mint korábbi közös munkáiban. Megtalálni és megmutatni olyannak, amilyen. Szabálytalannak, meztelennek, érzéken nősiesnek és emberien groteszknak, olyan változóknak és ellentmondásosnak, mint amilyen az életben, ahol a nagy színésznőn van a hangsúly. A kísérlet sikerült. Keleti pedig ugyanígy felhasználta a mesében és az egyes jelenetekben a „privát” Ruttkai és a színész legegényibb tulajdonságait. Hajlamát a maga gúnyolására, ellágyulásra, nevetésre és gyengédségre. Mozgásának rendkívüli kultúráját. Okosságát és humorát. A hangja hajlékonyságát és egész lényének kortársi közelségét a kacér fiatal lányokhoz és a csapzott, dolgozó asszonyokhoz. A film Ruttkaira épült, és Ruttkai visszafizette a beléfejtetett bizalmat. Nehéz volna eldönteni, kié a nagyobb érdem, azé, aki a lehetőséget adta, vagy a színészé, aki remekül élt vele.

Színésznő és szerep szerencsés és elismert találkozása kapcsán érdemes eltűnődni Ruttkai Éva múltján. Ha magamat vallatom, többre emlékszem belőle, mint az átlagnéző. Talán az átlag Ruttkai-rajongónál is többre.

A véletlen úgy hozta, hogy gyerekkoromban láttam a Lakner bácsi színházában. A sok gyerekszínész között ő volt az egyik. A Magyar Színházban jegyeztem meg a nevét, - a kislányét, aki kisfiút játszott Törzs Jenő oldalán. A felszabadulás utáni Vígszínházban nem voltam tanúja nevezetes be- és kiugrásának, a Hattyú-ban. De láttam egy gyengécske Liliom-előadásban, mint meglepően üde, kedves Marikát. Mire megismerkedtünk, már a Nemzeti tagja volt. Kirobbanó tehetség, aki még nem tudta biztonsággal, de fékezhetetlenül élvezte a mesterséget. Tündéri polgármester-lány a Revizor-ban, kicsit könnyárba fulladt Lujza az Ármány és szerelem-ben. Aztán újra a Vígszínház, akkor még Néphadsereg Színháza. Gyenge darabban sudár színészi építmény: Zrinyi Ilona. Az első teljes siker, a Bajor Gizi árnyékával megküzdő, tudatosan megformált varázsos Ziliája.

Aki azóta tovább nőtt, alakult. Ahogy a színész és a kor művésze változott az évek során. Nem felejttem el soha a rosszul végződött csatát sem, azt, amiben Ruttkai Éva Bernard Shaw-val próbált perbe szállni, hogy bizonyítsa: Jeanne d'Arc is lány volt, anynyira lány, hogy akár barátnője is lehetett volna a Ruttkai Éva nevű színésznőnek. Piros ruhában jött a színpadra az első képben, és kacér gyengédséggel tárgyalt Dauphinjével. Shaw szövege ellenállt. Azt a Johannát, akit Ruttkai elképzelt, valakinek érdemes lenne megírnia. Mennyi eleven emlék esztendőök távlatából! A Sirály Nyinája, a Faust, amiben szinte egymaga játszotta el Goethét, az Egy csepp méz gyereklánya, akinek izgalmas időszerűségét csak a film nyomán ismerte el a kritika. A lefegyverzően egészséges, tiszta Natasa; és Júlia, aki számomra, sokakkal ellentétben, az igazi Júlia volt. A megrendítő Elektra, a Nadrág bohózat sikere mellett. A szegedi meglepetés: egy Ember tragédiája, ahol a három közül leg-halátlanabbnak tudott főszerep, az Éváé került az első helyre.

És közben a színésznő több mint egy tucatnyi magyar filmben játszott. Eleinte még csak rendben volt minden. A színpadi naivaszerepekkel egyidőben filmnaivák néhány jelenetre korlátozott lehetősége. A magyar filmekben feltűnt egy új arc, egy lehetetlen orral, megszólalt egy tiszta és fiatal hang. Többnyire nevetett. Beszterce ostroma, Ludas Matyi, Liliomfi, Szabóné. A színésznő a színpadon már nagy terjedelmű és nagy igényű szerepek légióját vitte sikerre. A filmgyárban az volt a vélemény, nincs filmarca. Legalábbis filmhős-arca nincs. Az akkori stílushoz hősi szerepben csakugyan kevésbé illett egy olyan se nem szép, se nem csúnya, se nem munkás, se nem kirívóan értelmiségi jelenség, mint a valóságos lányokra és asszonyokra hasonlító Ruttkai.

Amikor az Egy pikoló világos filmre íródott - eredetileg nem annak szántam -, odaadtam a novellát Ruttkai Évának. Nem szerepet kínáltam (ahhoz a forgatókönyvírónak amúgy sincs joga), és nem

tanácsot kértem. Egy barátommal akartam beszélgetni a készülő munkámról, a problémámról, ami izgatott, és amit azóta már sokan jobban is megfogalmaztak „mai ifjúság” vagy „élni bele a világba” címszó alatt. Julikáról beszélgettünk, aki azért fekszik le valakivel, mert mások is lefekszenek. Jelenségekről vitatkoztunk, a szigorrról, ami akkortájt túlságosan átszötte az életünket, és ami utóbb a forgatókönyvet is utolérte, a kész filmet is megszabdalta hivatalos prűdériájával. De hát itt most nem a film születéséről, hanem a Ruttkai Éva Egy pikoló világos-áról van szó. Mert a néző nem a rendező nevére és nem az íróéra emlékszik, ha valamit megőriz az emlékezetében. A nézőben Julika arca maradt meg. Azt viszont ezek az írás közbeni baráti együttlétek, Ruttkai Éva érzékeny érdeklődése a valóságos Julikák iránt eredményezte, hogy én azt a bizonyos, Szondi utcai lányt eleve az ő bőrében képzeltem el, testéhez, lelkéhez mérve formálgattam.

A rendező szereposztási javaslatát, a megírt alak félreérthetetlen ruttkaisága ellenére általános idegenkedés fogadta. Ruttkai egy lírai főszerepben, drámai hősnőként? Tizennyolc évesnek? Inkább szét kéne nézni az utcán és a főiskolán. Elborzadva gondolok rá, mi lett volna, ha az ellenvélemények győznek, vagy ha a színház (mint egyébként sok esetben, sok színház teszi) nem borítja fel munkarendjét annak érdekében, hogy első számú hősnője filmen is eljátszhassa élete első hősnőszerepét. Sokféle tévedést elbír egy film, de ha egy jellemrajzra épített történetbe szereposztási tévedés csúszik, összedül az egész, és értelmét veszti. Pedig akkoriban Ruttkai Éva még kevesebbet tudott önmagáról és a filmről. Még nem volt példának Jeanne Moreau és Anny Girardot és Emmanuella Riva; egy magyar színésznő, ekkora ellenszélben még nem mert úgy sírni, hogy csúnya legyen tőle (a Butaságom története-ben már mert és nagyszerűen), még sokszor kompenzálni igyekezett az önmaga és a szerep közti korkülönbséget (a Butaságom-ban már tudta, hogy ha akar, és az operatőr is akarja, zavartalanul lehet tizennyolc éves).

És mégis, amikor nem is olyan régen, újra megnéztem ezt a tizenegy éve készült filmet - feszengve és zavartan és saját emlékeimben csalódva, mert megöregedett közben -, egyetlen fénye volt, ami nem halványult el, ami divatjamúlt ruhákban sem lett elavult: Ruttkai Julikája. De hol a többi filmemlék az akkor egycsapásra népszerűvé vált filmszínésznőről, akit Karlovy Varyban és Berlinben ünnepeltek, francia, szovjet kritikusok méltattak, akihez megindult a leveleknek az az áradata, amit csak a mozi zúdít a színész nyakába?

Két év múlva még egy nagy siker, még egy neki írt, rá gondolt főszerep, az Éjfélkor, Révész György, Boldizsár Iván és Hegyi Barna jóvoltából. 1965-ben pedig a Butaságom története. A jutalomjáték. És közben? Forgatókönyvek, amelyeknek ezt vagy azt a szerepét Ruttkai Éva eljátszotta jól vagy kevésbé jól. Ha nem játszotta el, eljátszotta valaki más. Nem dőlt össze semmi. Amit eljátszott, az többnyire kellemes volt, komolyan vett, átélt, szakértői színészi

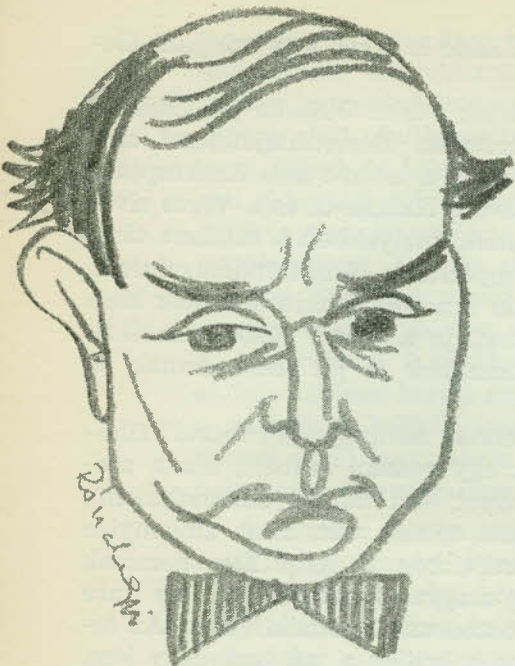
munka. De hol vannak ezek az emlékek Ruttkai Éva színpadi életének emlékeitől?

Igen, mondhatni erre, de hol vannak a film O'Neill-jei, Csehov-jai, Goethéi, Shakespeare-jei? Nincsenek. Bérlettulajdonosai sincsenek. Ám az Adua és társnői-t, a Hely a tetőn-t sem Shakespeare írta. Monica Vittinek sem az Éjszaká-t, a Kaland-ot és a Vörös sivatag-ot. Ezek szerzői filmek, de olyanok, melyekben a színészt társalkotónak tekintik. Lényegnek. Középpontnak. Nem minden színészt. De a nagy egyéniséget, az átütőt, aki a néző számára nemcsak kedves, de külön jelentéssel bír, megindítja a hozzá fűződő emlékek rezonanciáját. Hogy mellesleg a kasszának is jót tesz? Annak is. A filmnek is. A színésznek is.

Ruttkai Éva nagyobb egyéniség annál, semhogy „all round” filmszínésznő legyen. Néha megjelenik egy rosszul szabott, kurta szerepben (én is szabtam már neki ilyet, hát bátran elmondhatom), és a néző megzavarodik. A figurától többet vár, mint amennyire jelentőségét méretezték. Ilyen szerepekben Ruttkai Éva nemcsak luxus, egyenesen tehertétel. Egy új magyar filmben Sinkovits Imre játszik el egy teljesen érdektelen, hatodrendű mellékfigurát. Az ötvenes években meg is dicsérte volna a kritika a színészt, hogy lám, ilyen szerény: a színpadi Sade márki, Ádám, a sikeres Tizedes, és az És akkor a pasas szuperfőszerepe után derék dolog eljátszani egy öt mondatos vízvezetékszerelőt. A moziban az emberek bosszankodtak. Mellesleg ők ezerkilencszázötvenben is bosszankodtak, ha egy akkor Sinkovits módján népszerű színész nevével becsapták őket. Valami mélyebb jelentést vártak ettől a vízvezetékszerelőtől, mert Sinkovits volt az. A mélyebb jelentés elmaradt. Rosszízű zavar támadt a szerény szerepvállalás nyomán.

A személyiség vonzása, a nagy művészek teremtő munkájából fakadó sugárzás épp olyan fontos eleme a filmnek, mint a naturfiataltság, a testi szépség hatása. Jeanne Moreau sex-appeal-je nem kevesebb, mint egy most felfedezett szép lányé. Csak más tartalma van. Ugyanezt Ruttkai Éváról is elmondhatni. És Ruttkai Éván kívül még jó néhány - nem sok! - jelentős magyar színészegyéniségről. Véték elmulasztani a lehetőséget, hogy izgalmas lényüket tartalomként és ne kellékként használja fel a film.

25 évvel ezelőtt, 1941 őszén hunyt el Kabos Gyula, a neves komikus, a két világháború közti korszak egyik legeredetibb színészgyénisége. Emlékezetét idézve közöljük az alábbi részleteket Gyárfás Miklós lírai hangvételi írásából.



Gyárfás Miklós

A FÉLSZEGSÉG KOMIKUSA

Lenyomja az elmúlt idők kilincset, és rám nyit, mint egy váratlan vendég. Csendesen, zavartan hűmdögél, mondhatnám motyog valamit, azután óvatosan beteszi maga mögött az ajtót.

- Hát igen... - mosolyodik el apró, gömbölyű mosolyával. - Izé, mit is akartam mondani... Pedig becsületszavamra nagyon fontos dolog volt... Ja igen, tudom már... Jó napot.

Széket vesz magának és leül. Amúgy félszegen, oldalt foglalt helyet, mint aki jelezni akarja, őt nem illeti meg egy egész szék, az ő szerepkörének lényege, társadalmi meghatározója az apró félelmeteli élet.

- Hát igen... - ismétli meg az orra alatt, az en betűt kicsit tovább rezgettetve. Szemében biztató, barátságos fények jelennek meg, mintha mondaná: no, nem kell félni a félénk embertől... a félénk ember csakugyan nem bánt... én igazi gyáva vagyok kérem, nem holmi álgyáva, aki csak teszi magát, s mialatt otthon két hatalmas papucsban jár, és felesége pillantásaitól reszket, titokban megnyeri a világtörténelem legnagyobb csatáit.

Csak ül, ujjáival a térdén dobol, mosolya most már elbájoz, mint fenevadat a vallásos oroszlan-szelídítő. Feje tetején rendkívül gondos munkával balról jobb oldalra fésülve terül el öt-hat szál hajdani hajzatából. Látomásszerű alakítása egyáltalán nem rendkívüli, nem marmeladovi, de azért jobb darabokból való.

- No tessék, kíváncsi volt rám... hát itt vagyok - mondja kissé nehezen ejtve a szavakat, majd hirtelen sebesen megindul a beszéde - tulajdonképpen azért jöttem... Miért is jöttem? Ha agyonütnek sem jut eszembe... na mindegy... az a fontos, hogy itt vagyok... Miért van úgy meglepődve kollegám?... Ja, igen, azért, mert 1941-ben ott Amerikában volt egy kis csetepatém a halállal... .

Ne törődjön vele . . . Én már el is felejtettem . . . Már azt sem tudom, hogy csete volt-e vagy paté . . . Azt hiszem, csete volt . . . vagy mégis paté lett volna?

Valahogy így idézi őt a múlt, sok közepes színdarab, film. A halhatatlanság öltöne is csak konfekcionált rajta, amely csak azért van, hogy az első könyvelői állás után fel lehessen venni, aztán már csak a koporsóban teszi le az ember.

Ötvenhárom évig élt (1888-tól 1941-ig), s e fél évszázad alatt játszott vidéken, a fővárosban, Amerikában, volt kabarészínesz, táncos-komikus, buffo, drámai színész színpadon és filmen. Huszonhét évig volt pesti színházaknál. E színházak sokasága és sokfélesége már azzal is sok mindent elmond Kabos Gyula pályafutásáról, ha ideírom őket. Játszott a Király Színházban, a Kristálypalotában, a Télkertben, a Dunaparti Színházban, a Revüszínházban, a Scálában, a Magyarban, a Renaissance-ban, a Budai Színkörben, a Víg-színházban, a Fővárosi Operettben, a Labriola Színházban, a Váro-siban, a Nyári Operettszínházban, a Budapesti Színházban, a Fővárosi Művészbzen, a Pesti Színházban, a Royal Orfeumban, az Andrassy úti Színházban. E színlapok rendkívül változatosak: rövid tréfák, pikáns francia bohóságok, amerikai zenés vígjátékok, világszerte útjukat járó bécsi operettek, komédiák, angol társalgási színművek, új magyar színdarabok, modern tragikomédiák, artistaszámokkal tarkított revük sereglenek huszonhét év színlapjain. A színes semmitmondásban éppen úgy vannak kiemelkedő alakításai, mint a jól sikerült operettekben vagy a sors különös kegyéből juttatott irodalmi értékű szerepeiben.

Kabos filozófiája az volt, hogy csodálkozott. „No ne tessék mon-dani” - ez látszott állandóan a szemében. Gyermekeien naiv, majdhogynem együgyű tekintettel tudott nézni a környezetében lévő emberekre és dolgokra. Csodálkozott azon, ha Mancika, a kövér titkárnő azt mondta neki, nézze csak Malák úr, milyen kék az ég. Ilyenkor a ma született bárány ártatlanságával nézett a magasba, aztán a bámulattól meghökkenve fordult ideáljához: Ördöge van Mancika, csakugyan kék. Ez a csodálkozás, amelyről nem lehetett sohasem tudni, hogy a naivitás karikatúrája-e, vagy van benne valami gyermeki huncutság is - Kabos alakját a báj és derű lég-körével vette körül.

Kabos csodálkozó filozófiájának másik oldalán is csodálkozás ta-lálható. Elámulás azon, hogy az emberek nem értik azt, amit ő olyan magától értetődőnek tart. Teszem azt, hogy ő, mármint Malák úr az egész bankszakma legkiválóbb hivatalnoka, aki amellettt mű-velt is, szeretetre méltó is és - istenem - női szemmel nézve, többé-kevésbé gyönyörűnek is mondható, ez a Malák úr a tükörbe

néz, méregeti magát, nézi innen, nézi onnan, és nem érti, miért nem találja őt hódítónak az a bizonyos Mancsi kisasszony.

Az ilyen Malák-féle tucatszerepben azért tudott emberien mulatságos lenni, mert mindent erre a kettősen csodálkozó attitűdre alakított. A semmi kis tréfák, suta szójátékok is könnyű költői fényt kaptak filozófikus egyéniségétől, huncut pillogásától, csücsöri beszédmódjától, ártatlan tekintetétől.

Csókos asszony, Csodabár, A harapós férj, Én és kisöcsém, Meseautó, Kölcsönkért kastély - csupa operett színpadon és filmen. Színes lomok, értelme nincs kacatok, kedves semmiségek, s mégis szinte meghatódom, amint sorolom őket, mert ha elhúzom a címek függönyét, Kabos Gyula kandikál ki mögülrük.

Hihetetlen, hogy egy igazi színész milyen kevés irodalmi anyaggal tud teremteni. Néhány helyzet, egy-két dallam, pár vicces nyelvi fordulat, ennyiből is megszületett a színészi tett. Az a komikus, akit az operettek hagyományoztak ránk (azok közül is a könnyebbek, tűnékenyebbek), ma is modern, eszközeiben eredeti és bámulatra méltóan természetes.

Szerepeinek második rétege viszont olyan, hogy annak foglalatában már drágaköveket találunk. 1924-ben Csehov Cseresznyés kertjében Lopahint, Móricz Zsigmond A vadkan című darabjában az Udvarbíró-t játszotta. Egyik szerepben sem aratott kiugró sikert, de meglepetést keltett stílusának alkalmazkodó képessége. Harminchat esztendő ekkor, egyéniségéből már eltűntek a hajdani bankhivatalnok nyomai, a Rákosi Szidi-féle színésziskola emlékei, sőt a katonai szolgálat s a háború okozta félelmek is. Kabos most már teljesen színész, akit nagy ambíciók fűtenek, igazi szerepekre vágyik, tartalmas feladatokra. Csehov is, Móricz is váratlanul érte. Táncoz-komikusokon, kabaré figurákon kívül játszott már néhány magvasabb, drámaiságra vagy tragikomikumra hajló szerepet is, amilyen például Müller a Tűzekben, Gimár A púpos Boldizsárban, Kukai Tersánszky Szidike című színművében. E szerepekben viszont több volt a könnyű, látványos megoldási lehetőség. Csehov nagy feladványát csak úgy tudta megoldani, ahogy egy épkezláb színészhez illik. Móriczot igazán senki sem tudta játszani a Vígszínházban, csak úgy körülbelül. Kabos beleillett ebbe a körülbelülbe. Színészi fejlődését nézve mégis rendkívül jelentős ez a két szerep, mert bár pályája végéig a könnyű szerepek útját járta, olyan emberi ízek, lelki zamatok érlelődtek benne, amelyek a komikus karakternek butéliáit növelték.

1926-tól jött a nagy operett-korszak. Az 1938-ig tartó tizenkét esztendőben vette meg igazán Kabost a kor rejtett és látható üzletemberein keresztül. A könnyű átlag kellett nekik, a jól fogyasztható, derűt fakasztó, olcsó beléptidíjjal is zavartalanul élvezhető komikus,

akinek játéka a páholylakók ízlésével nem ellentétes. Mint annyi valóban jeles művésszel, Kabossal is másként fordult a dolog, mint ahogy számítani lehetett rá. Kabos - akárcsak Rátkay vagy Mály Gerő - miközben a kor parancsára önmaga középarányosává vált, a kommersz körülmények között is művész maradt. Egyéniség, akit a korszokás és közízlés a maga filléres esztétikájával befolyásolt ugyan, de mint népszerű mulattató is megőrizte tehetségének nemes tulajdonságait. Olcsón is jó volt, sőt - hogy is mondjam? - ebben az olcsósított kiadásban váratlanul újabb remek színészi tulajdonságai jelentkeztek.

Sajnos leíró jellegű kritikánk nem maradt fent Kabos Gyuláról. Színibírálatunk örökké mostoha volt a színészekkel. (Mindig nevetgetnékem támad, amikor a múlt romantizálására hajlamos színészeink: „Bezzeg régen tudtak kritikát írni!” - felkiáltással soha nem létezett bírálatok szépségén merengenek.) A Pesti Hírlap 1934. március 18-i, 62-es számában a Barlangvasútról szóló kritikában ez áll Kabos Gyuláról: „Kabos megint remekel: négy különböző alakításban mulattat nagyszerűen”. Ennyi áll négy szerepről, nyolc szó. Ha négyfelé osztom, kettő jut egy szerepre. Természetesen vannak ennél okosabb írások is Kabosról.

A nagy példák közül idekívánkozik Kosztolányi Dezső pontos, ihletben gazdag szerepelemzése Kabosról, Szemen Juskevics: Szonkin és a főnyeremény című drámájában. Így ír Kabos Szonkinjáról:

„A színész, ki ezt az alakot részletező elemzéssel, mértékes, tragikomikai erővel ábrázolta, nagy művész. Öntudatosan haladt az útján, az utolsó állomásig, a tébolyig, mely alakításának tetőpontja. De ez is csak azért megrázó, mert igaz és így igaz. Kabos Gyula elejétől-végig örültet rajzolt, Szonkin valóban az, már az első pillanatban. Csöndes, bogaras, ártatlan elmebeteg, de elmebeteg. Senki sem tébolyodik meg örömeiben, bánatában, mint a közhit tartja. Arra vagyunk teremtve, hogy jót, rosszat egyaránt elviseljünk, bármily nagy is az a jó vagy rossz. Akinek az ily megrázkodtatás elborítja elméjét, azzal nem történik nagyobb szerencsétlenség, mint-hogy lappangó örülete hirtelenül nyilvánvalóvá válik. Nem győzöm dicsérni a színész lélektani megfigyelését s a finomságot, mellyel ezt fokónként megérezkeltette.”

Filmjei közül is megemlítenék egyet. Az elsőt. A tehetségesen, ötletesen megcsinált Hyppolit, a lakáj című filmvígjátékot. Kabos ebben a filmben egy szállítmányozó vállalat tulajdonosát, Schneider urat játszotta. Schneider úr, a főnök - miután a vállalat pompásan forgalmaz - beleegyezik felesége óhajába, és nagypolgári életformára cseréli fel eddigi szerény-tisztes polgárkörülményeit. Hyppolit, a grófi lakáj rendezí át Schneider úr életét, és teszi pokolivá minden

percét a nagyúri stílust ráerőszakoló könyörtelenségével. Hyppolitot Csontos Gyula játszotta, bámulatra méltó fanyarsággal és a ki-mérség könnyed eleganciájával.

Schneider úr maga is beleszeret az új nagyvilági életbe, de inkább csak a barátnőtartás úri szokása tetszik neki. Máskülönb-állandóan lázadozik a kényelmetlen formák ellen, nem ízlik neki a francia konyha, fulladozik az ebédhez ráparancsolt szmokingban. Végül is fellázad az egész szerencsétlen nagyzolás ellen, leszámol Hyppolittal, élete megrontójával.

Miközben ezt a kedves filmet néztem nemrégiben egy filmgyári vetítésen, arra gondoltam, mi lett volna, ha egyszer eljátszhatja az Úrhatnám polgárt, a klasszikus Schneider urat. Nem akarok ezen a gondolaton elidőzni, inkább csak elmagyarázom, miért ötlött ez a kép az eszembe. Mert olyan gyámoltalanul polgár volt, mintha Molière írta volna meg. Manírjaival, úrhatnámságával is rokonszen-ves, magától értetődően buta, előkelősködés közben mulatságos, s közben diadalt arató, kispolgári erkölcsével is kacagtató. Kabos két dolgot nevettegetett ki: Schneider urat, a tisztos, szorgos kispolgárt és a villatulajdonos Schneidert, a pesti bourgeois gentilhomme-ot.

Tulajdonképpen ezzel a szereppel meg is mintázódik Kabos Gyula a filmen. Másfél évtized ezek után azzal telik el, hogy sorra írják neki a Schneider urakat, s néha nem is rosszakat. (Például Grüber a Kölcsönkért kastélyban.)

Kabos a filmen valóban az egész országot szórakoztatta. Lesték a szájáról a poent. Mindenki tudta már, hogy amikor úgy csinál, mintha valami nagyon okos dolog következne, akkor valami mel-léfogás jön. S mi volt ebben a megszokott komikus fogásban a varázs? S mi volt a kabosi? Az, hogy a nyakatekert gondolatokat, az országos számárságokat úgy tudta mondani, mint a legnagyobb bölcsességet. Választékosan komoly arc, aggódó tekintet, pedáns gesz-tus kísérte a zakós molière-i komikus szavait. Elragadó volt, amikor megmagyarázott valami képtelenséget. Groteszk komorsága, a lelki-ismeret erőfeszítése olyan nevetségessé tette a kispolgárt, hogy fel-nagyult, tipikus köréből kilépett és általánossá lett. Az emberi eset-lenség lírai karikatúrájává realizálódott. Igen. Kabos Gyula az em-beri esetlenség krónikás énekes volt, valóságos hőskölteményszerző, akinek minden hasonlata, szójátéka nevetést váltott ki.

Amikor az erősödő fasizmus kezdte első törvénytelenégeit tör-vénybe iktatni, Kabos vette a vándorbotját, és elment Amerikába. Föl kellett vennie az angolságot, mert akiket magyarul mulattatott, cserbenhagyták. Nem állt jól neki a kivándorló szerepe és az angolság sem. Nem tudott élni ebben az új szerepkörben. Mégsem volt elég erős a humorérzéke, túlságosan a lelkére vette az elaljasult időket. Egy-két évig Amerikában bolyongott, magyarul a vidékeken, aztán jött a betegség, és a lelki tartalék nélküli szervezet nem tudott ellen-állni az utolsó tragikomikus csábításnak, a halálnak. Ledobta bohóc-

ruháját: a polgári öltönyt. Ötvenhárom éves korában befejezte az ember mulatságosságáról alkotott művét, és esetlenül, kicsit hebegve, hunyorogva elcsoszogott a semmiségbe.

Haláláról alig jelent meg híradás. Egy-két újság említette csak néhány sorban, hogy Kabos Gyula meghalt valahol Amerikában. A korlátoltság újabb bizonyítékai láttak napvilágot a nekrológokban, így többek között azzal méltatták színészi nagyságát, hogy megállapították: ha nem lett volna komikus, nagy drámai színész válhatott volna belőle. A végén még korlátjává tették azt, ami eredeti volt benne és kivételesen nagy: a humorát. A búcsúztatót faragó újságíró művesek bizonyára így is gondolták magukban: „Csakugyan nagy színész volt ez a Kabos, csak ne kellett volna annyit nevetni rajta . . .”

FORMAN TITKA

A részletek hitelessége, a mikro-realizmus megbabonázta a filmművészetet. Messzire vezetne a jelenség filozófikus miértjének boncolása, de még csak annak a taglalása is, hogy mennyiben következik mindez a film természetéből - ehelyütt elégedjünk meg annyival, hogy az „elvarázsoltság” olyan mértékű, hogy még az ellenzők is kénytelenek eszközeik egy részét innen kölcsönözni. Ugyanakkor a jelenség tagadhatatlanul széles skálán bomlik ki: a hitelességnek vannak alkotói, publicistái, riporterei, kiárúsítói, de költői is.

Forman általános sikerének a titkát talán annyival is elintézhetnénk: ő csupán a zsurnalisztája annak, aminek Olmi - a Jegyesek és Az állás rendezője - a költője. A titok azonban mégsem oldódna meg, hiszen kulcsát nem találhatjuk egyszerűen abban a szokványos kontrasztban, ami a költőt a zsurnalisztával összevetve kibomlik.

Máshol kell kezdeni.

Forman a „pálya széléről” tudósít; egy olyan világból, amelynek jelenetei főzélékszágú kapualjakban, sétatereken, harmadosztályú éttermekben, vállalati összejöveteleken és szedett-vedett bútorzatú szobákban játszódnak. Lakásokban, amelyeknek egyaránt tartozéka a szentkép és a televízió, ahol az apák megvertségüket, kicsinyes ostobaságukat közhelyek páncéljával akarják elfedni, az anyák rebbenve túrnek vagy a bérház folyosóin és a piacon szerzett praxisuk alapján ravaszkodnak, a gyerekek pedig hamarosan szembesíteni kénytelenek fantáziatlan illúzióikat a valósággal. A kispolgári lét ezerszer ábrázolt, egzotikum nélküli dzsungele ez. Forman varázsa, hogy a cinéma-vérité adaptálásával részleteiben, rezdüléseiben, sokszínűen mutatja; a sémát a mikro-valóság ezernyi ízével tölti ki.

Első filmjében, a Fekete Péter-ben olyan kamaszfiút ismerünk meg, aki csak a nagyképűen idomítani akaró atya - a rezesbanda szerény képességű karmestere - és a hipokrita társadalom szemszögéből válik feketepéterrre, valójában tisztán és értetlenül hanyódik; egy önkiszolgáló bolt felülvigyázója, akit a társadalom azért állított erre a felelősségteljes helyre, hogy megakadályozza az ötdekás kávéscsomagok, fogkrémes-tubusok és táblacsokoládék illetéktelen eltűnését a szatyrokban. A kamaszkor szexuális zűrzavara, a mindenáron elvesztésre szánt szűzesség és a szerelem tiszta illúziói, a társadalom morális, csak nehezen teljesíthető követelményei s az ezekkel szembenálló tapasztalatok keverik ezt a Fekete Pétert könnyed váltságba. Az Atya állandó prédikációi, amelyeket szemlesütve kell végighallgatni, nem kínálnak semmiféle eligazítást; a többi felnőtt is a lehető leglogikátlanabb dolgokat akarja; a vagánykodó kőművesfiúk csaknem gyógypedagógiai esetek; a lányok kiismerhetetlenek, sőt még a csemegeüzlet tört sorsú szarkái sem fedik a tolvajokról kialakított elképzelését. Csoda hát, hogy az említett élmények között vegetáló Fekete Péter nem képes a zűrzavarban rendet teremteni?

A szösi - másik filmjének hőse, a cipőgyári munkáslány, akinek szerelmi horizontján egy kissé mamlasz vadőr, a motorkerékpáros kisvárosi botrányhős és a vidékre lerándult jazz-zenekar zongoristája tűnnek fel - ugyancsak tele van naiv elképzelésekkel, amelyek természetyszerűen futnak zátonyra a hasonlóan kisstílusú élmények között. Bár zátonyt emlegetni itt feltétlenül túlzás, hiszen az alkotó semmitől sem óvakodik jobban, minthogy az „ez van” kedves szomorúságát valamiféle tragédiába torkoltassa. Érthetően nem is marad számára más befejezés - a veszekedő atya képének megmerevítése az egyikben, a zsongó gépterem képsora a másikban -, mint az, amit „az élet megy tovább” sarokigazságában összegezhetünk.

Mindkét film hőse naiv és tiszta lélek tehát, értetlenségükben, eleve adott passzivitásukban a legtisztábban tükröztethető a „kiszámíthatatlanság”, a „sokféleség”. E mögött a nem lényegtelen - a formani patronrendszer szempontjából egyenesen áruló - egyezés mögött azonban fontos különbségek húzódnak meg. Nem ellentétek, hanem csak a fejlődés fázisait tanulságosan dokumentáló eltérések: a Fekete Péter ugyanis logikus előzmény, de a későbbi útnak csak a jelzője. Itt még sokszor érződik a szándék, előugrik a konstrukció, sőt a gag-ek sem olyan jól álcázottak, hogy időnként ki ne villanna a dramaturgiai lóláb. Fekete Péter a kamasztétováság jeleként természetesen nem tud táncolni, amikor szerelmi vallomásra készül, vallomása kedves dadogássá lesz, a másik nem titkait a strandkabin deszkáinak repedésén át próbálja kifürkészni, szexuális kíváncsisága akt-képen táplálkozik - mindmegannyi kipróbált fogások ezek, igaz, a sztereotípiát Forman egyáltalán nem kendőzi el, és inkább a sztereotípiát mikéntjére teszi a hangsúlyt. A szokványos jelzések mellé sorakoznak ebben a filmben az irodalomtól örökölt megoldások is, olyannyira, hogy a szösi értelmezését - ha a szerző akarata ellenére mégis makacsul értelmezni akarunk - éppen a Fekete Péter félértelmezései könnyítik meg: az apa abszurdizálása, a két tökkelütött kőművesfiú csaknem ionescoi stilizáltsága, az apa jelenete a szentképpel és a „hellőzés” értetik meg, hogy merrefelé keressük a „be nem avatkozást” ábrázolási vezérelvvé tevő másik film olyan jeletereinek a kulcsát, mint amilyen a lányok gyűlése vagy a katonák városba vezénylését elhatározó tanácskozás.

A kispolgári lét jól körülhatárolt világával sokféleképpen lehet birkózni: van művész, aki mitológiát csinál a kicsinyes bezártságból, faljáróvá teszi hősét, hogy végül is az áthatolhatatlanság bizonyosságaként beleolvassza a falba; van, aki a kisember ügyefogyottságát szentté avatja; van aki - mint Chaplin is - az elesettség tragikomikus, könnyes humanizmusát villantja fel; van, aki kifürkészhetetlen erők végzetes bábjátékának figurájaként mutatja az „utca emberét”; van, aki a végletekig abszurdizálja helyzetét, mert csakis ebben az extrém stilizációban találja létének lényegét. Forman nyers, alig munkált valóságdarabokból állítja össze a képet. Kirakósjátékot játszat a nézővel.

Nézzük csak a szöszit.

Egy kislány a közös hálóteremben összebújik a másikkal, és el-suttogja szerelmi életének szegényes titkait, minden mondatában tanácsstalanságot fogalmazva meg;

az üzem vezetői és a helyi katonaság parancsnoka elhatározzák - a legnagyobb segítőkészséggel -, hogy a városba katonaságot telepítenek, és így segítenek az áldatlan helyzeten, miszerint egy fiúra tizenhat lány jut itt;

ugyanez a gyakorlatban: megérkeznek a bajuszos, megfáradt katonák, az „elmaradt korosztály daliái”;

az ismerkedési esten, rossz borok és pohár sörök társaságában nem alakul ki semmi: a kopaszodó donhuánok ügyetlenkednek, tétovázznak, a lányok halvány remények és fintoros csalódások kö-zepette „árulnak petrezselymet”;

a szözi számára egyetlen elfogadható fiú akad, a jazz-zongor-ista, akinek harmadosztályú csábítási trükkjei ebben a közegben a nagyvilágiságot hordozzák - odaadja magát a kedves-könnyelmű fiúnak;

megjelenik a korábbi fiú, a motorkerékpáros gavallér, aki jele-netet rendez a lányszálláson;

a lányok gyűlése vezércikkektől kölcsönvett frázisokkal elítéli az erkölcsstelenséget;

a szözi bepakol a vulkánfiberbe és útnak indul, hogy megkeresse a Prágában élő jazz-zongoristát, de csak a televízió előtt gubbasztó, kispolgári aggodalmakkal teli szülőket találja, akiknek erkölcsi világ-képébe sehogyan sem illik bele az ügy, de elkergetni sem akarják a lányt;

késve, kicsit becsípve megérkezik a fiú, már alig emlékszik a kis vidéki városkában történetekre, esze ágában sincs vállalni a lányt;

a szülői parancs eltiltja őt attól a szobától, ahol a lány fekszik, és helyét a hálószoba hitvesi ágyában jelöli ki: a szülők és a kedves-könnyelmű jazz-zongorista persze semmiképpen sem férnek el az ágyban, s ebből a forrásból a burleszk-helyzetek özöne táplálkozik;

szözi kitérési kísérlete így módon kudarcot vall: újra a munka-teremben van.

Ennyi a film csontváza, persze igazságtalanul lemeztelenítve, mert hiszen a rátapadó „húspan” eleven erek lüktetnek. Szinte akár-melyik pontosvessző közé zárt komplexum sok másról is beszél: magatartásformákról, apró, egymást keresztező igazságok karambol-jairól és így tovább, számtalan szabad végződést hagyva a gondolat-társításnak. A módszert azért talán mégiscsak érzékelteti a durva vázlat; tények, nyersen naturális epizódok halmozódnak egymásra, kirajzolva a kispolgárság térképét. A határozott világkép és az egy-más mellé rendelt, nyers valóságdarabokkal történő realizálás ugyan adekvát egymással, de az értelmezés olyan nagy skáláját hagyja, hogy mindenféle igény bele írhatja az anyagba saját képét - ez Forman általános sikerének titka.

Igaz, ez az általános siker némileg gyanús.

Elvben talán létezhetne olyan zsenialitás, amely valóban mindent kiegyenlít, az egyformán ható siker azonban sokkal inkább az ügyes

középszerűség gyanújától terhes. Ügyessége, sőt: tehetsége elvitathatatlan, olyannyira, hogy örömmel fedezné fel őt az ember, ha éppen felfedezni kellene.

Tény, hogy Formant a közönség is, a szakma is feloldozza, és argumentációként fogadják el önmaguk számára a legkülönbözőbb eszmerendszerek is.

De elgondolkoztató, hogy miért magasztalhatják mindazok, akik a felsorokoztatott tényekben egy újfajta értelmezés lehetőségét keresik, és azok is, akik mindenfajta összefoglalást, magyarázatot tagadnak. Ez a többvegyértékűség nemcsak Formant jellemzi, hanem jellemezte már a cinéma-véritét is, amely egyikünk számára a valóságvizsgálat egyik lehetőségét, a másikunk számára pedig az abszurditást dokumentálta; Forman viszont az egyik feltalálója annak, hogy miként lehet ebből a kócos és a kezdeti lelemények után alig elviselhető munkamódszerből nézhető művészetet elővarázsolni.

Mert ez sem lényegtelen. A nyers valóságdarabok egymás mellé illesztése nemcsak intellektuálisan teszi lehetővé az anyag különféle, akár teljesen eltérő felfogását, hanem érzelmileg is. Ezért válhat a Fekete Péter vagy az Egy szözi szerelmei a megfelelő igény vonzásában a nagyközönség sikerfilmjévé. Nem úgy válik „kommerszé” - használjuk most az egyszerűség kedvéért ezt a különben nem túl szerencsés fogalmat -, hogy vannak részei, amelyekért a közönség megbocsátja a többit, nem úgy, hogy belebújik valamiféle kelendő cikk burkába, nem úgy, hogy hol ide, hol pedig oda könyvel; hanem úgy, hogy elejétől a végéig könnyen ilyennek tekinthető. Az üzleti érdektől sohasem mentes filmművészet számára ez az újabb „kettős bejárat” nagyobb felfedezés, mint a füstsűrűs cigaretta feltalálása akkor, amikor az orvostudomány általános hajszát indít a nikotin ellen.

Forman filmjeiből mindenkinek teljes élmény jut: a közönségnek kellemes szórakozás, a humanistának emberséges derű; Nyugat - egyébként tájékozatlanságból - politikai intimitásnak, revelációnak érzi bizonyos dolgok megjelenését a vásznon; a marxista esztéta egy újfajta valóságvizsgálat kezdetét konstatálja, olyanét, amely rossz konvencióktól szabadít meg; a neopozitivisták kedvére való egzakt körülírást talál; az egzisztencialista abszurditást, a nyugati filmközvéleményt erősen befolyásoló új hullámos gárda nonkonformizmust és stílusegységet. A valóság megismerésének igényét kielégíti a hitelesség, a művészi elképzeléseket a tagadhatatlan érzék, a differenciáltságot a tények egymást keresztező halmaza. Csak szemszög kérdése, hogy a megismerhetetlenséget vagy az új elrendezéshez szükséges megismerés kezdetét lássuk bennük.

Csaknem az a helyzet filmjeivel - a „csaknem” jelzi azt a határt, hogy amennyire ez műalkotásban, akárha filmben is lehetséges -, mint az élet bármely jelenségével: a kommentálás végtelen számú lehetőségét rejti magában.

A valóság több és kevesebb, mint - akár legjobb - értelmezése: több, mert óhatatlanul gazdagabb, és kevesebb, mert elfedi absztrakt lényegét. Forman is több és kevesebb, mint a nyíltan értelmezők:

több, mert miután nem beszél, nem is cáfolható; és kevesebb, mert nem beszél. Illetve amiről beszél, hogy az életben ez is van, meg az is, sőt emez is, meg amaz is, méghozzá rendszerint úgy, hogy szomorúságot és vidámságot okoznak szétválaszthatatlan vegyületben - ezt aligha érdemes elmondani nekünk, akik szintén ez, az, emez és amaz között töltjük szomorú-vidám napjainkat.

Hogy hőseinek stílusában sarokigazságot mondjunk: Forman mindenkié, vagyis senkié. Eddig rendben is volna, a kérdést csupán az komplikálja, hogy ő éppen ezt akarja - s ily módon a szándék és a megvalósítás olyan adekvát egymással, amit már nem kezelhetünk másként, mint művészi teljesítményként. A kritikusban persze az is felvetődik, hogy hátha elavult szemlélet szótárával akar közelíteni egy olyan jelenséghez, amely ennek a szótárnak a szavaival nem fejthető meg többé. Nem teljesen kizárt, a kérdőjelek azonban nem szaporíthatók a végtelenségig; legvégső, érv nélküli érvként annyi marad, hogy kilépve a cikk kötelező tárgyilagosságának keretéből visszatérjek oda, ahol kezdtem: számomra Forman csak tehetséges zsurnalisztája annak, aminek Olmi átlényegítő költője. Akinek lírájában már eleve adott ugyanezen jelenségeknek - a kispolgári lét szorításának - az értelmezése.

Milos Forman

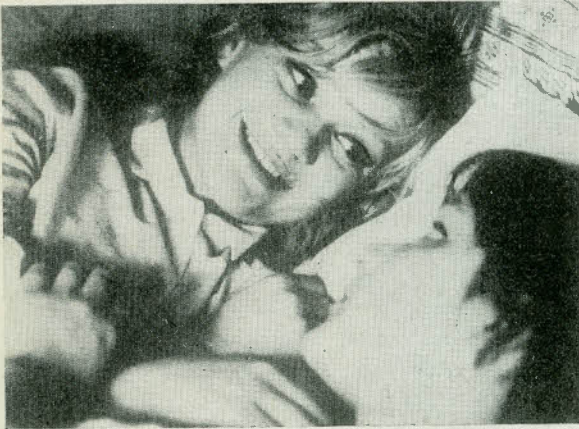
KÖZELEBB AZ EMBERI DOLGOKHOZ

Meglehetősen szkeptikus vagyok a rendezők által megfogalmazott vallomásokkal és elméleti fejtegetésekkel szemben. Több évi vizsgálódásom során ugyanis azt tapasztaltam, hogy kevés kivételtől eltekintve maga a mű valami rejtélyes okból mindig intelligensebb, mint a szerzője, - feltéve, hogy igazi művészettel állunk szemben. Nyilván valami misztérium rejtőzik itt, hogy az alkotó nagysága és a mű nagysága ennyire külön utakon járhat. Véleményem szerint - bár aligha lennének képesek ezt bebizonyítani - itt arról a misztériumról van szó, ahogyan a művészet művészetté válik. Ezért élek fenn tartással minden elméleti fejtegetéssel szemben: szerzőikről az a benyomásom, mintha tenyérjósással foglalkoznának, mert egyedül a jövő mondhatja meg, kié volt a helyes megfejtés.

De mint nézőnek vannak megfigyeléseim, például a következő: A cinéma-véritének nevezett alkotói módszer világosan bebizonyította, hogy a legjobb filmek legszerencsésebb pillanatainál nem volt szükség a dolgok felszínének stilizálására ahhoz, hogy mélyen behatolhassanak ez alá a felszín alá. Ez rendkívül fontos dolog. Ilyenkor csak a képből és a hangból - a fényképezésből és a hangfelvételtől - derül ki, hogy filmről van szó. A fényképezésnek pedig megvan az a sajátsága, hogy csak a dolgok felületét reprodukálja abszolút hűséggel. Ennek köszönhető például, hogy a Nyolc és fél rendezőjében,



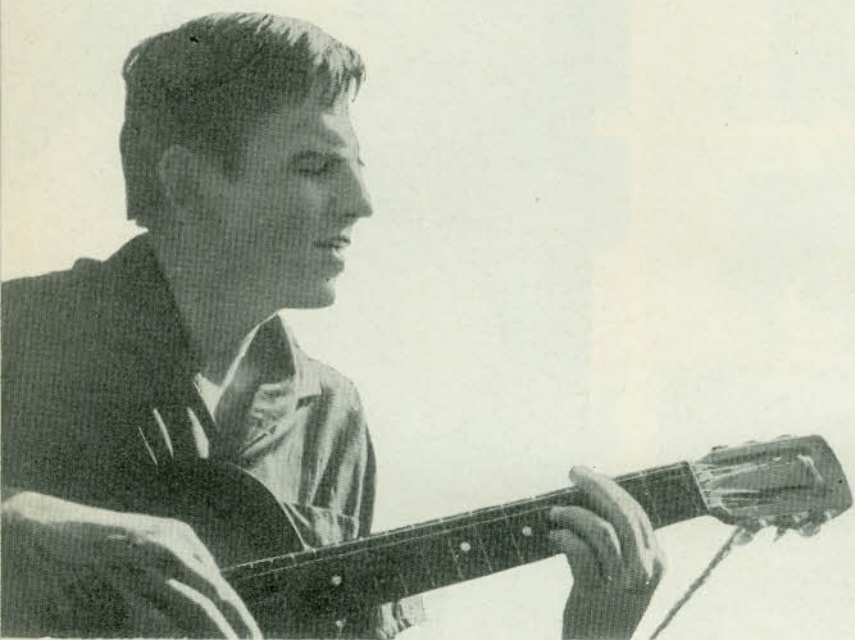
Milos Forman : Egy szözi szerelmei



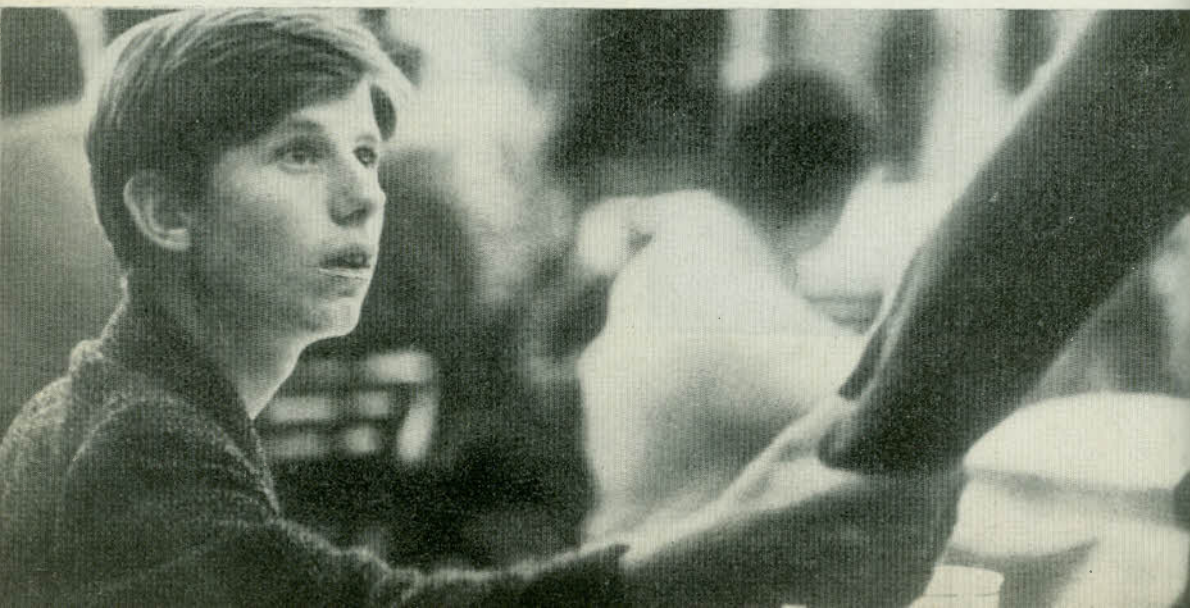
Milos Forman: Egy szöszi szerelmei



Milos Forman : Fekete Péter



Milos Forman : Fekete Péter



akit Mastroianni alakított, nem egy filmrendezőt látunk, hanem Mastroiannit, akinek az arca ezúttal egy filmrendező maszkjában jelenik meg. És annak ellenére, hogy a filmben az asztal - asztal, az ég - ég, a föld - föld: Mastroianni - filmrendező. A fényképezés lényege végeredményben az ilyen apró ellentmondások maliciózus leleplezésében rejlik. Ez mint nézőt izgat engem, mert amikor asztalt, eget, földet látok, abban is hinni akarok, hogy egy filmrendező van előttem. Hinni akarok benne, mégha nem is tudom bizonyítani. Mint ahogy hiszek Einsteinben, és hiszek Alain Resnais-ben, mégha nem értem is őket. De nem hiszek Hitlerben, bár őt nem érteném meg soha. A bizalmat és a bizalmatlanságot éppen ez a dolgok felületén jelentkező ellentét kelti fel (a maga kettősségében). Nekem úgy tűnik, hogy minél szegényesebb a dolgok lényege, annál több erőfeszítést fordítanak arra, hogy a felületet stilizálják és díszítsék.

Legemlékezetesebb élményem Truffaut, Godard, Cassavetes, Olmi első filmjeihez kapcsolódnak, mert ezekben a dolgok megőrizték a maguk sajátos aspektusát. (Nem láttam Rouch, Rozier és Marker egyetlen filmjét sem, elnézést kérek tehát, hogy a felsorolás nem teljes.) Ez a fajta filmművészet képviseli számomra a nuovo cinemát, mert sértetlenül meghagyja a dolgok felületét a maga természetességében, eredetiségében. Persze, ha a tartalom tökéletlen vagy szegényes, ily módon sokkal hamarabb nyilvánvalóvá lesz. Ezek a filmek azonban bátran vállalják ezt a kockázatot. A magam részéről e bátor őszinteség fejében kész vagyok sok hibájukat elnézni. Mindezt mint néző mondom. Egy rossz film őszintesége viszont jobban felbosszant, mint egy közepes krimi.

S még egy dolog foglalkoztat ezzel kapcsolatban: gyakran szemére vetik a nuovo cinemának, hogy kikerüli korunk nagy témáit, nagy problémáit. Nem vagyok olyan biztos ebben. A legutóbbi időkben maga a tudomány is inkább a mikrokozmosz felé fordította figyelmét. Ezzel mintegy nekifogott, hogy korrigálja azt az egyenetlenséget, amely egészen a középkorig nyúlik vissza. Ebben az időszakban ugyanis minden teleszkóp a mérhetetlen világegyetemet kutatta, a végtelen távolságok felé fordult. Senki sem érdeklődött a porszem töredéke, az atom iránt, s ebben a szellemóriások nagyszerű és naiv örültsége fejeződött ki.

A filmművészetben is meglehetősen sok dolgunk volt már - és kétségtelenül még lesz is - az olyan nagy, fennköltén naiv témákkal, mint amilyen az élet értelme, az ember jövője stb. Miért ne fordulhatnánk most már másfelé, hogy megpróbáljuk legalább az emberi gesztusok, a szavak, a mosolyok, a könnyek értelmét felfedezni. Szeretném megérni annak a művészetnek a megszületését, amely az emberi szellem jelentéktelen megnyilatkozásainak segítségével képessé válik majd a legnagyobb energiák felfedezésére és felszabadítására. Egyedül az energia lesz majd felhasználható olyan távoli szférákba való kirándulásra, mint pl. az élet értelmének és jövőjének tudakolása, és ez már nem lesz sem utópia, sem hazugság.

(Pesaro 1965.)

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

MEGKÉRDEZTÜK MŰVÉSZEINKET...

A filmművészet még csak évtizedekben méri korát, szemben a társ-művészetek évezredeivel, de e viszonylag rövid idő alatt máris jelentős szerepet vívott ki az emberiség kultúrájában, s ugyanakkor még előtte van számos további hódításnak. De hogy mi a szerepe az egyes ember életében, művelődésében, arra nézve még csak feltevések vannak, a tudományos kutatások is csak az anyaggyűjtésnél tartanak. Különös jelentőséget nyer a kérdés alkotó művész esetében, aki művészi szemléletéből következően érzékenyebben és tudatosabban kapcsolódhat a film adta élményvilághoz. Ezért kerestük fel kérdéseinkkel legutóbbi számunkban öt neves képzőművészünk: Bernáth Aurélt, Granasztói Pált, Kondor Bélát, Schaár Erzsébetet és Vilt Tibort. Most ugyanezeket a kérdéseket néhány a filmmel eleven kapcsolatban álló zeneszerzőnek tettük fel. Vallo-másaikból, úgy véljük, nemcsak arra derülhet fény, milyen helyet töltött be életükben és alkotó munkájukban a film, hanem részben arra is: milyen összefüggések, hatások és kölcsönhatások adódnak, lehetnek termékenyek a két művészet között.

Kérdéseink:

1. Milyen szerepe volt életében, kulturális és művészeti tájékozódásában 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?

Bozay Attila

1.

Meg kell vallanom őszintén: korántsem volt számomra olyan hatása a filmnek, mint akár az irodalomnak vagy a képzőművészetnek. Sőt, bizonyos ellenérzést kellett mindenkor leküzdenem, mert nagyon kevés az igazi film, amelynek önálló művészi eszközei vannak, s valami mást, sajátosan újat közöl az emberről és a világról. Tehát ha a film szerepéről beszélek, nem az esetleg nagysikerű játékfilmekre, hanem a leginkább önálló műfajt mutató kisfilmekre, rajzfilmekre, némafilmekre gondolok.

2.

Nincs átfogó képem a filmművészetről, s ezért filmélményeimet nem tudom a legjellegzetesebb, legművészbibb filmek közül kiválasztani. Azután csak az utóbbi években kezdtem figyelni a filmekre igazán. Addig inkább szórakozásnak vagy kikapcsolódásnak tekintettem a mozit. (Annál is inkább, mert száz filmből kilencven ezt a célt szolgálja.) De érdekes megfigyeléseket tehettem azokkal a félig-meddig művészi és nagyhatású filmekkel is (találomra kiválasztva: Egy nyáron át táncolt, Rocco, Phaedra), amelyek a moziban nagyon tetszetek - de utána semmi nyomuk nem maradt bennem. A legemlékezetesebb kisfilmek azonban változatlanul bennem élnek, hatnak, dolgoznak, s mint zeneszerzőt is megdolgoztatnak, távoli intuíciókkal vagy műfajbéli tanulságokkal. A két kisfilm, ami a legkiemelkedőbb élményt adta: az Elégia és a Nyitány.

3.

Nem beszélhetek egyes filmekről, inkább általános tapasztalatokról az elmúlt évtized filmművészeti irányzataival kapcsolatosan. A modern film - mindkét meghatározás szerint: mivel modern, s mivel filmművészet - az emberi megismerést viszi egy-két fokkal tovább. Amit például az Elégia vagy a Nyitány megjelenített, azt semmilyen más irodalmi, képzőművészeti vagy zenei alkotás nem tudta volna átadni. Ez csak a film eszközeivel lehetséges.

4.

A filmművészetben, mondhatnám módszertanilag, a gyors változások lehetősége érdekel. Ahogyan a kép-, a szín-, az intonáció-váltás történik - ezekből profitálhat a mai zene sokat. Pergőbb jelzőrendszert, gyorsabb asszociációkat követel a modern film, s így megkönnyíti a modern zene megértéséhez vezető utat is. A film gyorsan vált cselekményt, hangulatot, tempót...

Külön kell szólni a filmzenéről. A filmzene is többféle utat követ. A korszerű történetekhez a mai zenei anyag kiválóan alkalmas, mert a történés, indulat, atmoszféra tartalmát húzza alá. Nem szól bele a filmbe, mégsem illusztratív. Másik variáns: amikor a zene egyetlen gondolatot, lehetőleg a film alapgondolatát „vezérmotívummal”, egyetlen dallammal kíséri, s ez különféle variánsokban, különböző

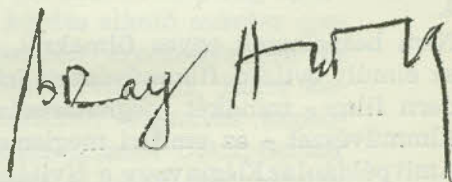
situációkban visszatér. A harmadik megoldás: a drámai csúcspontoknál régi zene szólal meg, pl. Bach vagy Vivaldi. A mai történetnek régi zenével való összekapcsolása napjaink látszólagos véletlenszerűségét egy régen ismert törvényszerűséggel ötvözi.

Ezeket az elemeket keverve nem szeretem. Bármilyen témájú filmhez régi stílusban komponált stílusgyakorlatokat sem tudok elfogadni. Akkor inkább a történelmi eredetit. A filmzenénél - sajnos - rengeteg az olcsó és semmitmondó megoldás is. Az elérendő cél pedig itt is maximális. A zeneszerzőnek, ha a téma szép, s a rendező rábízta a zenei koncepciót, öröm filmzenét komponálnia. (Példa erre Honegger filmzeneszerzői munkássága, aki közel negyven filmhez írt kísérőzenét és külön még vagy fél tucat hangjátékhoz is.) Szerencsés az az újabb törekvés, hogy már meglévő zenére készítenek filmet.

5.

A magyar filmek közül a két már említett kisfilm a legmaradandóbb élmény. Az Elégia zenéje, Durkó Zsolt kompozíciója is mintaszerű, a Nyitány választása pedig zseniális.

Általában nem szeretem azokat a filmtémákat, amelyek regényhez, színházhoz, napi aktualitáshoz kapcsolódnak, ha nem tudnak túllépni a téma primer feldolgozásán. De ha valami tülemelkedik a kisszerű aktualitáson, komoly művészi élménnyé válhat. Mint a Nehéz emberek, éppen a puritánságig leegyszerűsített szűkszavúságával; az Örök megújulás, újfajta természet- és életszemléletet mutató megoldásával; s a Szegénylegények, a történet megelevenítésének szigorú eszközeivel, visszafogott drámaiságával, bonyolult emberlátásával.



Mihály András

1.

Nem tudom megmondani, hogy külön mit jelentett számomra a mozi, megmozdult-e bennem valamiféle hatás egyik vagy másik film megtekintése után? Amióta az eszem tudom, járok moziba. És hogy abban a kibogozhatatlan s áttekinthetetlen őserdőben, amit az ember saját kulturális talajának tekint, jelent-e, vagy jelenthet-e valamit a film - nem tudom. Ám arra is találok példát, hogy két nagy filmélmény külön is megmozgatott: Chaplin ironikus látásmódjával, amely nagymértékben befolyásol ma is, s Fellini, akinek modern optimizmusa, „csakazértis” filozófiája rendkívüli hatással volt rám. Márcsak koromnál fogva is végigmentem a filmtörténet egész folyamátán: láttam még némafilmet is, s azóta a sokféle technikai újdonságot. Emlékszem azokra az emocionális izgalmakra, amiket egyes intellektuális körökben a filmművészet technikai újításai rendre kiváltottak. A hangosfilmnél pánikba estek, hogy a film „elárulta” önmagát, s visz-

szatért a mozgókép a színházhoz... A színesfilm csakúgy felborzolta az esztétikumra oly érzékeny műértőket: a kolorizmus eluralkodását, a festészet egyeduralmát látták az első színes filmekben. Bennem nincsen semmiféle esztétizmus, engem mindig az ösztömvészet érdekelt. S a film is elsősorban ilyen aspektusból, mint az ösztömvészetek egyik izgalmas, kereső-kutató, modern megnyilatkozása. Minden technikai újításnak örültem, mert reméltem, hogy előbbutóbb a művészi elem, ami a filmművészet sajátos jegyeivel egyenlő, felülkerekedik a csupán technikai stílusjegyeken. Megdöböntő hatású volt rám, aki tíz éves koromtól zeneszerzőnek készültem, a zene, az ének megjelenése filmen, például Al Johnson Sonny Boy-ában. Deismét hangsúlyoznom kell, képtelen vagyok szakmailag nézni a filmet. Éppen olyan izgalommal és várakozással ülök be a moziba, mint akármelyik laikus mozilátogató. S amikor először csináltam filmzenét, legnagyobb zavarban voltam, annyira nem tudtam visszaemlékezni: hogyan születik a filmzene, mi is tulajdonképpen az egyes filmeknél a filmzene?

2.

A film főszereplője nálam Chaplin; különösen kiemelkedik életművéből a Modern idők és a Diktátor. Chaplin-ben elsősorban a zseni társadalmi affinitása fogott meg, amivel a huszadik század emberének mindennapjait, de történelmi pillanatait is művészi módon rögzítette. Ezenkívül a nevetés és a sírás, a kinevetés és a sajnálat olyan közeli, tragikumból komikumba s megint komikumból tragikomikumba átsuhanó hangulatait örököltette meg, amihez csak a mozarti zene fájdalmas szépségei hasonlóak. Most elkészült operámnál a groteszk ábrázolása szempontjából nem lehet Chaplint letagadni, ha nagyon áttételesen és távoli vonatkozásában is.

A háború után a klasszikus szovjet filmek nagy élményei mozgattak meg: az Alekszander Nyevszkij, a Makszim-trilógia... A legutóbbi időszak s egyben talán életem legnagyobb filmélménye Fellini Nyolc és fél címmel jelzett önvallomása. De Fellini többi filmje is megrázott. Különösen a Cabiria éjszakái... Fellini hinni tud az emberben, bár a világot teljesen illúziók nélkül látja. Azt mondhatnám Felliniről, hogy egy jó értelemben vett új szentimentalizmust kezdeményezett, amely azonban intellektuális talajra épült. Fellininél nagyon gyakori a cirkusszal való kapcsolat. Sokat foglalkoztatja a bohóc, a legeredendőbb, legigazibb művész, aki legjobban megőrizte a közönséggel való közvetlen kapcsolatát. Aki a többi „művésztől” eltérően, naiv, mégis kritikus kapcsolatban áll a közönséggel, ráadásul ezt a kapcsolatot mindennap újra és újra meg kell teremtenie. Ez a kapcsolat, ez az atmoszféra a cirkusz életében a közvetlen kenyérkereset feltétele. A többi ember akkor is megél, ha magányos marad.

3.

Nem láttam, nem láthattam a francia új hullám legmeghökkenőbb filmjeit, s nem jutottam hozzá például Ingmar Bergman filmjeihez sem. Áttekintésem ilyenformán nagyon is hézagos. De a hozzánk

eljutott hírekből és véleményekből is csak azt tudom leszűrni, hogy mindezek mellett, pontosabban mindezek ellenére hozzám Fellini művészete áll a legközelebb. S ha összehasonlítást teszek: Antonioninak is éppen úgy a magányosság és az ember egyedülléte az alapproblémája, mint Fellininek. Csakhogy Antonioninál a magány passzív. Az emberek nála nem tesznek igazi erőfeszítéseket: legfeljebb hisztériásan tiltakoznak, főleg a nők. A mai életből származó kórtünetek így emberileg szánandóak, de patológikusak, dramaturgiailag pedig kevésbé érdekesek. Ezekben a filmekben megghiúsul az akciók természetes kibontakozása, artisztikus törekvések pótolják azokat, s ezért szándékoltan művészieknek hatnak.

4.

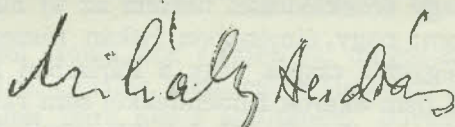
Amit a filmből mint zeneszerző merítettem, nem elsősorban a filmzenék élménysorozata, erre már utaltam... A sok-sok filmnézés közben a modernség egyik legfontosabb alkotó elemére döbbsentem rá, a művészi alkotás tempójára, ritmusára, s arra a vágástechnikára, amit a modern film kialakított. S hozzátehetem: ahogyan ezt a modern vágástechnikát világszerte a kisregények felhasználták, szinte olykor már filmnovellaszerűen... A modern idő egyik fő kérdése már nem maga az időtartam, hanem a kontrasztok ritmusa, jellege. Meddig tartson valami? Az operámnál a felvonások szinte filmszerű snittekből, változásokból, rövid jelenetekből állnak össze. Minden bevezetés nélkül mindjárt a középben indul, folytatódik mindenkor a cselekmény - ezt szintén a filmtől tanultam. Sőt még a montázstechnikát is alkalmaztam, két esemény is egyidejűleg játszódik mozaikokra bontva a színpadon... S amit a filmzenében általában és persze kénytelen-kelletlen megtanultam, már amennyire alkalmam volt filmzenét szerezni, annak a pontos elemzése, alkalmazása, kiszámítása, hogy két művészi elem egyidejű jelenléte hogyan kapcsolódhat, vagy hogy adhat kontrapunktot. Mennyit bír el az egyik, a dramaturgiai, a vizuális, s mennyit a másik, a zenei, az auditív? Ami az operánál különösen fontos: tudja az ember eldönteni, hogy mennyit bonyolít a drámából, s mennyit áttételesen vagy direkt módon a zenéből. Mennyi legyen az effektív történés a színpadon, s mikor legyen kizárólagos főszereplő a zene. Két játékfilm zenéje áll közel hozzám: a Semmelweis és az Angyalok földje. Ott dolgozhattam Papageno-elemekkel, a könnyű zenében játékosan komponálhattam meg a „hétköznapi” zenélést. Felejthetetlen volt Maklárý Zoltán nótázása, dűnnyögése, öreges előadásmódja.

A filmzenében nagy vita folyik - nem elméletben, hanem praktikusán - a hangkulissza és az igazi zene hívei között. Szerintem mind a kettőnek megvan a maga létjogosultsága. Talán nagyobb sikere mégis egy jól megválasztott, kellő pillanatban megszólaló dallamnak van. Azok, akik hangkulisszát alkalmaznak, abból indulnak ki, hogy a közönségnek nincs ideje egyszerre figyelni a filmet és a zenét. Ez nem áll, mert a dallamnak megvan az a tulajdonsága, hogy közérzetet, jó vagy rossz hangulatot teremthet nemcsak az emberben, hanem még az állatokban is. A modern ember egész életével bizo-

nyítja: ha nem figyel is a zenére, különböző élettevékenységei közben mégis igényli azt. Hiszen majd mindenki nyitva tartja majdnem mindig a rádiót, és ha öntudatlanul is, átítatódik zenével... Tehát joggal érezheti, anélkül, hogy odafigyelne, a zene élményét.

5.

Az utolsó öt év magyar filmjei közül a Szegénylegények tetszett legjobban, az előzőek közül pedig a Hannibál tanár úr. A Szegénylegényeket a magyar néplélek egyfajta tanulmányának érzem, s mint ilyenrel mélységesen egyetértek. Annak ellenére, hogy éreztem a filmben bizonyos Antonioni-hatást, mégsem éreztem azt a kellemetlen benyomást, amiről Antonioni filmjeiről szólva már beszámoltam. Miután a Szegénylegények tragikus hőseinél valóságos összecsapások történtek, a dráma megteremtődött, s minden művészi elem szerencsés módon ehhez a történelmi helyzethez kapcsolódott. Nem érezhető semmiféle epigonizmus ebben a különös atmoszférájú, sajátos művészi látásmódú magyar filmben. A Hannibál tanár úr gyönyörű film volt, de úgy gondolom, ma már felesleges külön elemezni. A kisfilmeket nem nagyon ismerem, nagyon el voltam foglalva az operámmal, s így nem tudtam utánaézni: időközben hány jó kisfilm született... Lehetővé kellene tenni a Filmklubban vagy a Fészekben, hogy állandó bemutatókkal lépést tarthassunk a nagyvilág és a magyar filmesek alkotásaival. Rendszeres reprizeket is kellene tartani, hogy visszamenőleg néhány esztendőre láthassuk, értékelhessük a külföldi és magyar filmek legjavát, mint a képzőművészeti kiállításoknál ez már hagyomány.



Petrovics Emil

1.

Belgrádban nevelkedtem tizenegy éves koromig. Anyám szeretett moziba járni, sok filmet láttam vele együtt. Első „tudatos” művészi élményem az volt, hogy a filmen sokszor a befejezés jön előbb, s csak azután az eleje... Ez a fordított időszemlélet, emlékszem, mint diágyereknek sok gondolkodásra adott okot.

1941-ben jöttünk át Magyarországra. Budapesten főleg a vasárnap délelőtti matinékre jártam, a Budai Apollóba. Az első felnőtt élmény: A test ördöge. Tizenhét éves voltam, s ezek után leginkább francia filmeket néztem. A Bűn és a bűnhődés, A pék felesége, a Szerelmek városa voltak a legvonzóbbak, már csak azért is, mert franciául tanultam. De legalább úgy örültem minden mozgalmas, látványos, ötletes filmnek, mint a művészi tendenciájú alkotásoknak, a Tavasz a Broadwayn-tól a Csókos tengerészek-ig. A legdöntőbb, eligazító élményt az olasz neorealista filmek jelentették. A Róma nyílt város, Biciklitolvajok, Róma 11 óra, Csoda Milánóban voltak a legnagyobb

hatással rám. Minden olasz filmet megnéztem, még az átlagjának is örültem. A film művészetét sokáig az olasz neorealizmus jelentette.

2.

Ifjúkorom filmélményei, bármilyen jellegzetesek vagy mély benyomást keltőek voltak is, közvetlenül nem szóltak bele művészi fejlődésembe, illetve nem követtem nyomon filmélményeim továbbhullámzását. Soha nem gondoltam arra, hogy a filmhatások transzponálhatók lennének a zene területére. Nincs tehát szoros és lenyomozható összefüggés a filmélmények és a zeneszerzővé válásom között. Csak az állandó és mindig felfrissülő érdeklődés, a művészet általános szeretete az, ami újra és újra visszavezetett a mozihoz és a filmhez. Inkább bizonyos magatartásbeli tapasztalatra tettem szert belőle, mintsem szakmaira, elsősorban Fellinitől. Fellini filmjeinek nemcsak művészi tartalma lenyűgöző, hanem az emberiség iránt érzett felelőssége is. Nála az is nagyon komoly dolognak számít, ha tréfálkozik - felelős emberi-művészi magatartása miatt. Ezért az utóbbi évtizedben az olasz filmektől már szinte elvártam, hogy megfogalmazzák a modern ember válaszait korunk kérdéseire. Még egy különös, szuggesztív erejű filmről kell szólnom, amely szemléleti vonatkozásai miatt nem sorolható bele egyik filmművészeti kategóriába sem. A vihar kapujában c. japán film ez a fontos alkotás, amely megerősített egy már régebben kialakított véleményemben: az igazságnak sok arca van.

3.

Nagy érdeklődéssel néztem az új hullám filmjeit, de be kell vallanom: nagy élményben ritkán részesítettek ezek a fimek. Talán a Négyszáz csapás vagy a Párizsban látott Veszedelmes viszonyok, - de nem akarok filmcímekekkel sem rangsorolni. Inkább az volt tanulságos a „francia iskola” filmjeinél, hogy a rendezők mennyire biztosan bánnak a film kifejezőeszközeivel. S egy-egy filmen belül olyan egységes világot teremtenek, ami - tetszik vagy nem tetszik - zártságával, tökéletes megkomponáltságával, sokszor éppen komponálatlan megkomponáltságával fegyverzi le még a tartózkodó és kritikus nézőt is. Magabiztosak az új hullám filmjei, s talán éppen ez a magabiztosság váltja ki az ellenérzéseket. Mert a szakmai megoldások tökéletessége miatt sikkad el az az életszerűség, amit az előző nagy filmkorszak, az olasz neorealizmus valósított meg. Az elmúlt évtizedben teljesedett ki Ingmar Bergman művészete is, akinek mondanivalójára feltétlenül oda kell figyelni. Ugyanazt a hatást váltja ki bennem, mint Antonioni. Nem hiszem, hogy olyan lenne az élet, ahogyan ő látja és láttatja, de mindenkor elgondolkozásra készít: milyen is az élet?

4.

Tizenhat játékfilm és számos kisfilm kísérőzenéjének megkomponálása van mögöttem, a főiskolán pedig két évig tanítottam a fiatal rendező nemzedéket, de a filmzene problematikája ezek után sem

lett egyszerűbb. A zene felhasználása a filmen oly sokféle lehet, hogy aligha ajánlhat rá bárki is egyedül hatásos receptet. Kísérleteztünk a Filmművészeti Főiskolán, a rendezőnövendékekkel olyan képsorral például, amelyhez többfajta zenei alátétet alkalmaztunk. A tanulások nagyon érdekesek, ám messzemenő következtetésekre nem alkalmasak. Aztán bizonyos felhasználási divatok is nyomon követhetőek a hangosfilmben. A fő szempont szerintem az, hogy a rendező ne egyes sikerületlen jelenetek megoldására vagy átvészelésére használja a zenét, hanem mindig a maga helyén, önálló hatáselemként. A zenét tehát a rendezőnek kell „megkomponálnia”, s a zeneszerző csak azután oldja meg szakmailag a feladatokat. Általában rossz filmhez is készülhet jó zene és megfordítva: a zeneszerzés mai stádiumában jó filmhez is készült már rossz kísérőzene... Minden filmhez a film stílusának megfelelő hangot kell megtalálni. Kísért bennünket az ünnepélyesség, a dagályosság réme, még az 50-es évekből. A zeneszerző akkor szolgálja legjobban a filmet, ha pl. meg tudja állni a zenénélküliséget vagy az „alig-zene” állapotát is: erre legjobb példa magyar filmen a Két félidő a pokolban. Fellini Nyolc és fél c. művének zenei megoldásai is példamutatóak. A zene mint hatáselem kitűnően érvényesült. Sohasem került előtérbe, hanem jellegzetes eszközökkel alakította kísérő szerepét, s így megmarad a néző fülében. A Szerelmem, Hiroshima és a Kopár sziget óta - mely filmekben egyetlen dallamsor viszi végig a drámai mondanivalót - féltő, hogy elakadt, megmerevedett a filmzenének ez az irányzata. A nagyon egyszerű és hatásos megoldások csábítóak. Még akkor is csinján kell bánni ezzel a módszerrel, ha a nagyközönség olyannyira igényli és szereti.

Saját tapasztalataimról szólva, sok rendezővel dolgoztam együtt, Az idősebbek közül például Gertler Viktorral, a fiatalabb generációból Makk Károly és Fehér Imre nevét említeném. Bővebben talán Szemes Mihállyal való együttműködésemről beszélhetnék. Derűsebb és komolyabb hangvételű filmet is készítettem vele együtt, mert a zeneszerző mindig a rendező alárendelt munkatársa, aki a kijelölt „drámai terep” zenei térképét készíti el. Kitűnő volt az együttműködés a Kölyök villódzó, kedves jeleneteinél éppúgy, mint az Új Gilgames drámai-tragikus mai legendájánál. Mindig világos, körülhatárolt, pontos, ám mégsem precíz volt a rendezői koncepció.

5.

A magyar filmek közül, az utolsó évekből, különösen tetszett Jancsó Miklós lírai-drámai története: az Így jöttem. Nagyon szerettem a Sodrásban-t, Gaál István első játékfilmjét. Szabó Istvántól a kisfilmek által közel hozzám, mind a három: Koncert, Te, Variációk egy témára. Ez utóbbi különösen szép volt, bár az ő „bűne”, hogy Vivaldit bevezette a magyar filmgyakorlatba, hiszen azóta nagyon elburjánzott kisfilmen, nagyfilmen a „vivaldizmus”... Telitalálat volt a Körhinta zenéje; film és zene magyar filmen sem addig, sem azóta nem állt össze oly művészi harmóniával. A dokumentumfilmek közül a Nyitány iskolapéldája volt annak, hogyan kell nagyon ismert zené-

vel, nagyon ismeretlen témát úgy összeházasítani, hogy a kettő találkozásából vagy éppen ellenpontosításából megszülessen egy önálló harmadik, egészen más művészi alkotás. Főként a zene formai eszközeinek transzponálásával vált ez a film már-már klasszikussá, kompozíciójának oly hallatlan, erőteljes ritmusa miatt. Azt szeretném elérni, ha lehetséges, hogy azok a filmrendező növendékek, akiket tanítok, vizsgamunkáikban ugyanilyen biztonságra tegyenek szert a filmzene alkalmazásában: legyen a zenei elem kézzelfogható és felismerhető, ám mégis egzakt és szimbolikus. S ezen az úton talán kilábolhatunk abból a régi, rossz hiedelemből - amely még a fiatal filmrendezőket is kísérti -, hogy a zenének a filmben csupán a misztifikáció szerepe juthat.

Petrovic Endo

Ránki György

1.

Már kamaszkoromban szenvedélyes mozilátogató voltam, a koncert-, opera-, színház- és tárlatlátogatás, vershabzsolás és természetjárás közepette. A film hatására fejlődött szemléletességigény, az élénk vizuális „eljegyzettség” alaposan belenőtt zenészi alkatomba.

2.

A régiek közül Chaplin és Walt Disney filmjei. Azt hiszem, még a színpadra, majd hangversenypódiumra írt „Pomádé király”-ban is könnyű felfedezni Walt Disney Silly Symphony-jainak hatását, szellemét. Chaplin pedig életreszóló ideáljaim egyike lett. Természetesen attól kezdve a mai napig rengeteg hatás ért a „bűvös négy-szög”, a fehér mozivászon felől.

3.

„Realisztikus” korunk egyik meglepő jelensége az emberiség illúzió-éhsége, melyet a mozi árnyképeivel csillapít. A film tömeghatása óriási, felülmúlja a színház, sőt a futball hatósugarát. Eme pozícióját legfeljebb a növekvő televízió veszélyeztetheti idővel.

Az újabb irányzatok közül rám (és úgy hiszem a tömegekre is) nagy hatással volt az ún. kritikai dokumentális típus (pl. Kutya Világ, Ítélet Nürnbergben stb.), az újszerű zenész művészfilm típusai (Fekete Orpheusz, Hiroshima, Terueli szerelmesek stb.), Fellini, Antonioni, Kazan filmjei, az angol vígjáték-filmek. Viszont lehangolt élettelenségével, 1920-30-at idéző áporodottságával némely, ún. „avantgarde” film (pl. Marienbad). Ilyesmi a tömegeket pedig nyilván egyszerűen untatja.

4.

A film modern élénksége, demokratizmusa, összművészet-jellege, mely a zenének is fontos szerepet juttat, mindig vonzott. Bizonyos

szempontokból ösztönző példa, kép-továbbfejlesztési koncepciók alapja lett számomra. Maga a filmzene is fejlődő műfaj, de szellemével felfrissíthető az opera, balett, színpadi zene, rádió, TV, sőt a hangversenyzene világa is. Rózsa Miklós, a külföldön élő nagy magyar filmzeneszerző írta valahol, hogy „ma” - ezt cca. 30 éve írta - „azok írják filmzenét, akik a múlt században operát írtak volna”.

5.

Felszabadulásunk óta több mint 20 játékfilmben és jó tucatnyi kisfilmben vehettem részt mint zeneszerző. A zenék némelyike filmen túl is életben marad (pl. Két bors ökröcske, Körhinta, Láz, Két valóság, Hattyúdal, Pázmán lovag, s És akkor a pasas stb.). Ez természetesen „számottévó élményt” jelentett számomra, elsősorban a részvétel a szeretett filmműfajban, melyben majdnem 35 éve dolgozom.

De természetesen figyelemmel kísérem szinte minden új magyar film életét. A legutóbbiak közül számomra legnagyobb élményt a Szegénylegények és a Hideg napok adta.

Ráukli György

Szokolay Sándor

1.

Vidéken éltem tizennyolc éves koromig, s ez azt jelenti: a nagy filmélményekből kimaradtam. Nemcsak a némafilmeket kellett később „bepótolnom”, hanem a rajz- és mesefilmeket is már mint zeneszerző fedeztem fel. Nem voltak gyermekkori filmélményeim... Amikor viszont felfedeztem a mozit, mindennél fontosabb lett számomra, az olvasmányoknál és a színpadnál is. Nem elsősorban a filmek művészsége miatt, hanem inspirációs szempontból. A filmélmények mindig áttételesen jelentkeztek, megmozgatták a képzelőerőt, s munkalázba hoztak. A mozi nálam azt a szerepet játszotta, sőt játssza most is, mint másnál az ital vagy a bódító-szerek... Szinte mindegy számomra, milyen a film - film legyen! Forrásszerűen törnek fel bennem a gondolatok, érzések, asszociációk, variációk, amelyek talán nem is kapcsolhatók az adott filmhez. Mert minden filmben, színdarabban, regényben és versben a megzenésítés lehetőségét keresem...

2.

Legemlékezetesebb filmélményeim? Hirtelenjében: az Országúton, Szerelmek városa, Hamu és gyémánt, Szerelmem, Hirosima, Élektra, Phaedra... Nem szeretem az opera-filmeket és a nagy művészek életrajz-filmjeit, sem a háborús és kalandfilmeket. Mint maga a történelem, a történelmi film sem érdekel önmagában, csak egyetemes vonatkozásaiban, amit az emberi sors változataiban kínál. Érdekes módon a sötét és tragikus filmtörténetekhez vonzódok elsősorban. Azt sem mondhatom, hogy az úgynevezett nagy filmek egyszerre,

ellenállás nélkül hódítanak meg. A Nyolc és fél-t például kétszer kellett megnézniem. Ebből azt a tapasztalatot vontam le, hogy az új dolgokkal szemben szinte kötelező az elengedés.

S most a legnagyobb filmélményről, eddigi életem legnagyobb erőpróbájáról egyszerűs mind. Már gyermekkoromban izgatott Shakespeare, főképpen és elsősorban a Hamlet. S most, hogy hosszas nekikészülődés után benne vagyok - minden időmet és erőmet ez köti le. A Hamletből operát írok... Vagy harmincszor néztem meg Lawrence Olivier Hamlet-filmjét, volt nap, hogy egymás után kétszer is, szinte megszakítás nélkül, folytatólagos előadásban. Korai lenne még beszámolni az eredményről, mindenesetre a Hamlet-film bennem él, felszívódott, életem legnagyobb, legelhatározóbb élménye, már nem is film, hanem létté vált művészet.

3.

Nem tudok különbséget tenni régebbi és új film, régi és új filmművészeti irányzat között. Főleg azért, mert megfjejthetetlen dolog számomra, hogy egy mű mitől marad friss, évtizedek után is, vagy mitől „porosodik” hihetetlenül gyorsan?... A film egyetemes hatású nálam, mint egy folyó, állandó sodrással. A film modernebb megoldásai között például a Nyitány vonta magára figyelmemet. Nagyon tetszettek lassú kapaszkodói, apró elmozdulásai, a „történet” és Beethoven zenéjének párhuzama.

4.

A filmzene számomra elsősorban laboratórium. Kísérletezés az alkalmazott műfaj módszereivel, az opera, oratórium, szimfónikus zene dramaturgiai előtanulmányaként... Minden alkalmazott zenénél új feladat elé kell magamat állítanom. Ez etikai kötelesség. Mégis, ha sorra veszem azokat a játékfilmeket, amelyekhez kísérőzenét szereztem, például Alba Regia, Iszony, Aranysárkány - mind a háromban azonos a nosztalgia, közös a lélektani elem: „agy mögötti” zene kellett a történetekhez. Az Alba Regiánál még csak valami furcsa, effektzene, ami a rádiójáték alapmotívuma volt, mert hiszen ezzel kezdődött a film előtörténete. Az Iszony-nál valami hangszerközi zenére volt szükség, ami mégsem elektronikus. Sajnos, itt a rendező éppen a legkísérletibb részt hagyta ki, nem tetszettek a fúvós-megoldások... Az Aranysárkány filmzenéje volt a legizgalmasabb feladat: monotematikus hangulatot kellett teremteni. Azt kellett zeneileg megoldani, hogy a főhősben, Novák tanárban nagyobb külső cselekmények nélkül mint zajlanak le a legmélyebb s legtragikusabb emberi válságok.

Külön kell szólni két különleges műfajú rendezőről. Az oly tragikus hirtelenséggel, s főként oly fiatalon meghalt Csermák Tibor tanított meg tulajdonképpen nemcsak a filmzeneszerzésre, hanem a film igazi átélésére is. A legbelsőbb dolgokhoz vitt közel, mestere volt a klasszikus hatásoknak éppúgy, mint a vásári hangoknak, vagy a szemérmes, visszafogott humornak. S hogy csak kisfilmeket írt, rendezett, rajzolt? Andersen kétméteres óriás volt, mégis csupa törekeny kis meséket írt... Sokat követelő, sokszor erőszakos ren-

dező volt, tele gyötrődéssel és tépelődéssel. Semmit sem tekintett véglegesnek. Éppen ellentéte az én forrásszerű, a legelső gondolatot mindjárt készen megvalósítani akaró alkotási módszeremnek. Megtanított arra, hogy felnőtt fejjel is frissen tudjam látni a gyermekvilágot, humorral, bölcsességgel, tisztasággal, irónia nélkül.

A másik filmrendező, akitől a legtöbbet tanultam, s aki a nagy összefüggésekre figyelő nyugalomával a természet világába vezetett el: Tildy Zoltán. Azt hittem először, hogy a természettudományos film csak szép képek, legfeljebb nosztalgikus hangulatok sorozata lehet. Nagy művésznek tartom Tildy Zoltánt: nem bántja a természetet, meglesi, — hagyja érvényesülni... Filmjeit a spontán megrendezettség, a nyugalom utáni elmozdulások, s főként a víz, a nádas, a természet ritka tüneményeinek drámai összefogottsága jellemzi. Viszont nála a zeneszerző kerül nehéz helyzetbe: az igazi madárdallal nehéz konkurrálni, a természettől való zenei elvonatkozások pedig éppen az ellenkező hatást keltik a nézőben...

5.

A magyar játékfilmekről külön nem szeretnék szólni - nehéz ugyanis különválasztanom őket zenei megoldásuktól. Inkább a fiatalok kísérletező kedvét, bátor útkeresését említeném, a Balázs Béla Stúdió kisfilmjei közül például az Elégiát, a kísérőzenét külön kiemelve: az újszerű megoldásokhoz zeneileg alkalmazkodik, vagy éppen elmentmond a képi hatásoknak.

Prokoly László

A FILM ÉS A FANTÁZIAVILÁG

Egy előző tanulmányomban (Filmkultúra 1966. 1. sz.) megkíséreltem körvonalazni a film személyiségre gyakorolt hatásának bonyolult problematikáját a társadalomtudományok egyik legfiatalabb ága, a szociálpszichológia szempontjából. Eszerint formailag a hatás lényege az, hogy a film nézése közben sajátos pszichológiai mechanizmus lép munkába, a filmet néző személyiség azonosul a film szereplőivel, átmenetileg elmosódik a határ a film képzeleti világa és a személyiség realitásai között, s a néző az azonosulás révén a cselekmény részese lesz, érzelmek kelnek, élmények, emlékek és tanulságok rakódnak le benne. Tartalmi szempontból pedig a hatás abban áll, hogy a személyiség az azonosulás révén eltanulja a bonyolult szociokulturális összefüggésekben előforduló divatos, korszerű viselkedésmintákat; ezeket mint ideálokat, értékeket magába építi, vágyak, megvalósulására töre késztetések lesznek belőlük, illetőleg a személyiség meglévő struktúrájából eredő késztetéseknek és vágyaknak adnak keretet, megjelenési formát. Az ilyen viselkedésformákat - az egyik szociálpszichológiai elméletrendszer szakkifejezésével - szerepeknek vagy szerep-részleteknek szoktuk nevezni.

Ezúttal nem a szociálpszichológiai elmélet, illetőleg terminológia további részletezésére vállalkozunk, hanem a filmhatás problémájának gyakorlatibb jellegű bemutatására. Ebben képletesen szólva oly módon járunk el, mint a térképész, aki a festői táj néhány alapvető, általános tulajdonságát akarja rögzíteni egyezményes jelekben, tehát nem részlethű fotográfiát vagy rajzot próbál készíteni. Megfigyelésünk tárgya az, hogy eleven, egymástól szociológiailag és pszichológiailag jelentősen különböző emberek adott filmeket néznek, s azokra különböző módokon reagálnak: van olyan köztük, akire a film semmi hatást nem tesz, van, aki mélyen azonosul valamelyik szereplővel stb.

Szerencsés alkalom erre, hogy mindennapi pszichiátriai munkámnak mintegy „melléktermékeként”, külön speciális vizsgálódás nélkül érdekes adataim vannak e téren. Munkám neurótikus emberek pszichoterápiás kezeléséből áll. Nincs módomban itt kifejteni, hogy mi-
ben áll a pszichoterápia lényege (pedig érdemes volna, mert sok téves nézet terjedt el ezzel kapcsolatban), annyi a fontos, hogy beszélgetés folyik, mégpedig olyan beszélgetés, amelyben az orvos igyekszik csendben maradni, háttérbe húzódni, hogy a beteg szabadon adja elő azt, amit érez, gondol, szeretne, tehát a fantázia termékeit. Az orvos arra törekszik, hogy a beszélgetés ne a szokványos „társasági” keretek között haladjon, megpróbálja feloldani a túlzott konvenció, illem vagy szégyenlősség megkötéseit. Ennek különféle taktikai módjai vannak, a terápiás beszélgetést kommunikatív kontroll alatt lehet tartani, a betegben bizalmat, ragaszkodást lehet kelteni stb. Vannak apró technikai fogások is, pl. lehet a beteget lefektetni, úgy ülni mellé, hogy az orvost ne lássa, s megkérni, hogy min-

dent mondjon el, ami csak eszébe jut. Több-kevesebb próbálkozás után ez sikerül is. Ilyen módszer még, hogy sajátos gyakorlatokkal az orvos betegét kellemes, ernyedtt állapotba juttatja (ez a relaxáció vagy autogén training), figyelmét eltereli a szituáció zavaró elemeiről. Máskor lehet és érdemes bizonyos gyógyszereket adni, amelyek megkönnyítik a gondolatok, asszociációk és a beszéd áramlását, segítik kikapcsolni a zavaró gátlásokat.

Ha az orvos türelmes, ügyes, hatalmas mennyiségű közvetlen információhoz jut betegének belső világáról, átéléseiről; olyan információkhoz, amelyek viszonylag kis mértékben torzulnak el a mindennapi közlésekben uralkodó óvatoskodó megfontolások és önkontroll révén. Élmények, vélemények, asszociációk, álmok tarka, látszólag összefüggéstelen halmaza kerül így felszínre. Az összefüggéstelenség persze csak látszat. A valóság az, hogy a személyiség erőterében szemlélve ez a kaotikus pszichológiai anyag integrálódik, értelemteljes összhang figyelhető meg benne, észrevehetővé válnak addig érthetetlen tulajdonságok és tünetek gyökerei, okai. Pszichoterápiás beszélgetések adataiból különösen az követhető plasztikusan, hogy a személyiség az őt érő külvilági hatásokra hogyan reagál, hogyan marad meg benne az esemény mint emlék, élmény, hogyan színeződik át, nyer új alakot, milyen elképzelésekkel, érzelmekkel, állásfoglalásokkal rakódik körül, milyen nyomai jelentkeznek a közlésben, illetve a viselkedésben.

Ilyen pszichoterápiás beszélgetések és beszélgetések során viszonylag sokszor kerül szóba a film is. A kötetlen közlésekben néha filmrészletek, filmen látott történések elevenednek meg, hol mint félig-meddig szándékolt hasonlatok a saját problémák érzékeltetésére, hol pedig a tudatot önkénytelenül elfoglaló asszociációk, amelyeknek felszínre jutását a személyiség megokolni nem tudja. Mivel a filmhatás általános problematikája is nagyon érdekel, és a személyiség imaginárius szférájának is nagyobb pszichiátriai jelentőséget tulajdonítok, mint általában szoktak, az ilyen természetű pszichés anyagra nagyon figyelek, lehetőség szerint továbbkérdezéssel, bátorítással ilyen anyag elmondását szorgalmazom. Néhány beteg esetében filmmel kapcsolatos közlések több therápiás beszélgetés fő témáját alkották.

A három típus

Mindjárt előljáróban ki kell jelenteni, hogy az ilyen konkrét esetekből leszűrhető következtetések értékét nem csökkenti az, hogy az adatok orvosi szituációból, betegektől származnak. A közfelfogástól eltérően, a modern pszichiátria már bizonyítottanak veszi, hogy a neurótikus ember személyisége nem más, mint az „egészséges” emberé, pusztán arányaiban különbözik, és főleg abban, hogy a neurótikus ember tudatában megérlelődött az a vélemény, hogy ő beteg, orvosi segítségre szorul, önmagában helyzetének megoldására képtelen.

Bizonyos típusok elkülönítése szemléletesnek ígérkezik. Az egyik ilyen típus faluról nemrég a fővárosba telepedett lányokból áll. Életkoruk 18 és 26 év között van. Fizikai munkát végeznek: segédmunkások, vagy már tanultak valami egyszerűbb szakmát, szövönők vagy egyéb gépeken dolgozók. Munkásszálláson vagy albérlésben laknak. Kicsit divatosabban öltöznek, kicsit csinosabbak, mint az átlag, arcvonásaik és ruháik stílusa azonban elárulja vidéki eredetüket. Intelligensebbek lehetnek, mint falujuk hasonló lányai általában, a világ iránt jobban érdeklődnek, fantáziaéletük élénkebb. Kislánykorukban csaknem minden filmet láttak, amit a moziban adtak. A filmnézés kedvenc szórakozásuk maradt. A televízió is főleg filmműsoraival köti őket. A filmek tematikája ad anyagot fantáziájuknak is. A látott játékfilmek cselekményes részeire jól emlékeznek, a viszonylatokra kevésbé.

Fantáziáik és filmemlékeik elmondott részleteiből kibontakoznak ideáljaik is. A fantáziában az jelenik meg, amilyenek szeretnének lenni, amilyen más emberekkel szeretnének kapcsolatba kerülni, és amilyen jellegű kapcsolatokban és történetekben szeretnének részt venni. Az elképzelés önmagukról sok ponton filmhősök nyomát viseli, ugyanilyen a képzet a partnerről, a történésről. A fantáziák ezzel együtt ritkán emelkednek túl a realitás elméleti keretein, a történetek a mindennapi környezetben (de többnyire a fővárosi környezetben) zajlanak, nem romantikus álomvilágban, nem külföldön; a partner ritkán gazdag vagy sztárosan szép, inkább kedves, hűséges, odaadó.

A fantáziák lényege a cselekményekben van, és a fantázia-cselekmények szereplőinek - elsősorban az ének - viselkedésstílusában. Az események teli vannak véletlenszerű, de szükséges alkalmakkal, találkozásokkal, tisztázódásokkal, gyakori bennük a tánc, a szórakozóhely, az én mindig könnyed, a viszonyokat uralja. Óvatosan következtetve, úgy tűnik, mintha a történetek kereteit a hazai és a környező szocialista országokból származó életközeli filmek adnák, az emberi kapcsolatok és interperszonális történetek dinamikus ideáljait, a hódítás, a szerelem, a barátság illetve a konfliktus mintáit a nyugati filmek. Ritka az, hogy egy-egy film jól memorizált cselekményrészlete nagyon hasonlítana a fantáziákhoz. A fantázia több film elemeiből tevődik össze.

A tényleges viselkedés elég messze elmarad a fantáziától, inkább csak törekszik azoknak ideáljait megvalósítani, hiszen a fantázia mintegy a viselkedés pszichológiai forgatókönyve, elnagyolt tervrajza. Az aktuális viselkedés tehát a filmekről még a fantáziánál is távolabb van. Igen érdekes, hogy a filmek és a fantáziák vagy egyes viselkedésformák közötti összefüggés sohasem tudatos, erről a személyiség beszámolni nem tud, ezt csak külső megfigyelő következtetheti az asszociatív anyagból.

A filmek hatásához további jellegzetes adalék, hogy e személyiségek elégedetlenek közvetlen környezeti valóságukkal, helyzetükkel, perspektíváikkal, emberi kapcsolataikkal; ez nem viharos érzelmnyilvánításban, hanem inkább az érdektelenségben, negativisztikus

viselkedésben fejeződik ki. A negatív vélemények és az óvatosan kikérdezett igények hasonló érték- és ideálrendszerre utalnak, mint ami a fantáziákban is megnyilvánul. Ezek a lányok többnyire önmagukkal sem elégedettek, észreveszik saját viselkedésük némely kontrasztját ideáljaikkal. Nemegyszer ezt kompenzálni akarják, arcfestékekkel, kihívóbb arckifejezésekkel, tágabbra nyitott szemmel, lassúbb szempillamozdulatokkal, lényükhöz nem jól illő gesztusokkal, túl divatos öltözködéssel, irreális kapcsolatokkal. Kompenzációs kísérleteik gyakran kudarcot vallanak, kinevetik őket, a férfiak nem úgy viselkednek velük szemben, ahogy szeretnék. Ebből, valamint túlzott ideáljaik okozta perspektívátlanságukból származik belső feszültségük, amely más tényezőkkel együtt neurótikus állapotukat kiváltja.

Ez a típus a filmhatásról adott általános elméleti képet annyiban támasztja alá, hogy e személyeknél a filmek egymásra rakódó benyomásai - legalábbis az én megítélésem szerint - olyasmit fejlesztettek ki, amely bennük már gyermekkoruktól kezdve érett. Ezeknek a lányoknak azonosulási mechanizmusa erősebb volt a többiekénél. Gyakori náluk az az emlék, hogy kicsi korukban tanítónő, bolti eladónő akartak lenni. A városban dolgozó, de hazajáró falubeli lányok is nagyobb hatással voltak rájuk, valószínűleg a városba való törekvés motivációját is a velük való azonosulásból szerezték. Vannak ugyan olyan faluról felkerült és pszichoterápiás kezelésben részesülő lányok, akiknek viselkedésében, közléseiben filmhatásnak vagy a szokványostól elütő ideáloknak nyomát sem látjuk, csak mindennapi eleven problémáik dolgoznak bennük. A filmhatást mutató lányok ezeknél mintha élénkebb beszédűek, interperszonális viszonylatban kezdeményezőbbek lennének. Az első beszélgetések megszo- kott félnksége után mintha hamarabb és nagyobb erővel próbálkoznának kapcsolatsémákkal, pl. kacérkodnak az orvossal, vagy ügyesen provokatív, agresszív hangnemet próbálnak ki. A kapcsolatsémák már nem sikerülnek, a kezdeményezések lendületével nem állnak arányban a továbbviteli kísérletek, ezek már durvábbak.

Tévedés ne essék, nem szándékozom azt állítani, hogy e lányok neurótikus volta valahogyan a filmhez való nagyobb vonzódásuk következménye. A neurótikus jelleg sokkal bonyolultabb probléma ennél, sok más körülmény is közrejátszik benne. A filmmel kapcsolatban ők főleg azért érdekesek, mert dinamikusabb lényűk, élénkebb fantáziájuk, erősebb introspektív készségük, beszédük nagyobb kifejezőereje jobban elárulja a filmek hatását (személyiségükre és nem neurózisukra) - formáló, de nem teremtő hatását.

Egy másik típus hasonló korú, városi lányokból tevődik össze. Többnyire munkáslányok, egy-kettő gimnazista vagy technikumba jár, vagy valamilyen komplikáltabb szakma tanulója. Budapesten születtek és nevelkedtek, a külső kerületekben. Szüleik egyszerűbb emberek. Ezek a lányok nem voltak, illetve nem jó tanulók, az iskola nem érdekelte őket, tanáraikkal sok konfliktusuk volt. A felnőtt világ vonzotta érdeklődésüket. Korán kezdtek dohányozni, korán kialakultak fiúkapcsolataik, rengeteget jártak moziba. Főleg a kalandos, fordulatokkal teli filmeket kedvelik. A történet, a sodró ese-

ményforgatag szükséges kellék, az emlékezetben jól meg is marad, a fantáziát viszont - amely az előző típusnál kevésbé gazdag, és az egész személyiségben kisebb helyet tölt be - inkább a szereplők viselkedése köti meg. A férfiaság és a nőiesség változatainak, normáinak van itt a legnagyobb jelentősége. A nagystílus, a bátorság, a könnyelműség, a környezettel merészen opponáló, köznapi embereket megbotránkoztató, de alapjában igaz és becsületes hősök viselkedésének van értékjellege képzeletükben és általában tudatukban is, itt-ott ezt próbálják megvalósítani saját életükben is.

A szülőkkel általában sokéves ellentétben vannak, azokat kistílusúknak, unalmasnak tartják, a szülői életformát nem fogadják el, rendszerint öntudatlanul. Ellenállásuknak nincs összefüggő ideológiája, mindig konkrét kifogásaik vannak. Munkahelyüket se szeretik, munkatársaikat sem, hasonló okokból. Némelyiküknél az egész világgal szemben tüskés tartás alakult ki. Szeretik a regényeket is, főleg az érzelmest, a ponyvát. Kísérleteztek a szexualitással, élményeik kellemetlenek, örömtelenek, ezt azonban nem szívesen vallják be önmaguknak sem. Férfikapcsolataik nem jók. Filmszínészekről származó viselkedésideáljaik főleg a partnerek értékelésében tükröződnek, valamint a környezet - főleg a férfiak - részéről elvárt bánásmód igényeiben, és nem saját viselkedésükben, önmagukról alkotott képükben. Lehet, hogy belső ideáljaikat megvalósítani törekvő viselkedésük korábban kellemetlen élmények, csalódások, forrása volt számukra. Vannak adatok arra nézve, hogy serdülő korukban nem voltak népszerűek sem a fiúk, sem a hasonló korú lányok között, éppen kissé extravagáns viselkedésük miatt. Fantáziájuk színtelenebb, szaggatottabb (vagy talán csak erről szóló közléseik keltik ezt a látszatot?), mint az előző falusi lányoknál. A filmélmények inkább töredékekben jelentkeznek fantáziájukban.

A harmadik típus 35-45 éves nőkből áll. Általában van férjük, esetleg nemrég váltak, többnyire gyermekeik vannak. Intelligensebbek, műveltebbek, mint az átlag. Fiatalkorukban zenei képzést kaptak, művészi ambícióik voltak, színésznőnek vágytak. Általában érettségit tettek, egy-két egyetemi évet jártak, esetleg tanítónők. Többnyire nem dolgoznak, jól kereső a férjük. Általában becsületesek, a vallással kapcsolatban maradtak a formális nevelés lezajlása után is. Fantáziatevékenységük ritkább, mint a fiataloké, de nagyobb emóciókat mozgat, egyes jelek szerint korábban még élénkebb volt. Fantáziájukról sokkal nehezebb információt kapni tőlük, mint az előzőktől. Emlékeikben, fantáziájukban filmrészletek tömege szerepel, régebbi filmeké, amelyeket főleg serdülő korukban láttak. E filmek jó része szerintük „nagy film”, akkoriban híres film volt. Fantáziájukban az asszony és a szerető szerepe maradt meg, mint a legerősebb filmazonosulások terméke. Bonyolult igényrendszerük van a külvilággal és önmagukkal szemben; főleg hódításokra, mély, egész életét felforgató, őszinte szerelmi kapcsolatokra vágytak. Ami megvolt, vagy megvan, az nem az igazi számukra, az kompromisszum. Az élet perspektívátlanak látszik, ezt azonban nem veszik különösen tragikusnak, mintegy beletörődtek. Nem érdekli komolyan

semmi őket. Magatartásuk fegyelmezett, differenciált, mindenkivel tudnak viselkedni, belső problémáikról a külvilág nem értesül, ápol-tak, mosolyognak, jó anyák és jó feleségek is, bár a nemi életben örömük kevés van. Egy-egy dallam, egy-egy régi filmszínész képe, említése bonyolult, énközpontú emlékeket mozgat meg bennük. Általában jól kidolgozott ideges tünetük van, a fejük fáj kibírhatatlanul, migrénesen, esetleg depresszió fogja el őket időnként, leggyakrabban a szorongás a fő baj, komplikált félelmeik vannak, sokszor nem mernek az utcára kimenni, mert ott feszültség, rosszul-léttől való félelem gyötri őket. Sokáig ragaszkodnak ahhoz a gondolathoz, hogy ők tulajdonképpen fizikai, szervi okból betegek, panaszait életkörülményeik, személyiségük nem magyarázza, hiszen minden „jó” körülöttük. Látszólag valóban minden rendben van, férjük rendes, anyagi gondjaik nincsenek. Érdekes módon nyílt igényeik sincsenek, nem költekeznek, nem ruházkodnak nagy mértékben, utazni nem vágnak, saját életüket meglepő következetes-séggel zárták be érdektelenség, kisigényűség, látszattartás mögé.

A filmnyomokkal teli fantázia egy-egy pillanatra felvillantja azt a világot, amelyért érdemes lenne érdeklődni, aktív lenni, amely szemükben értékes, és ahol nekik központi szerepük van. A film fiatalkori azonosulásokon át hat bennük, náluk generációs különbség figyelhető meg az előbb említett két típussal szemben, ők a nő-szerepet és annak változatait (asszonyiség, anyaság stb.) vésték be igen mélyen, régebbi típusú, sokkal több szenvedélyt, emóciót felvonultató filmek nyomán. Kicsit femme fatale-ok, kicsit Madame Bovary-k, kicsit az örök hűség és asszonyiség megtestesítői szerettek volna lenni. Azonosulásaikból nagy erejű ideálok lettek, a viszonylatok, amelyekben ideáljaik a filmen megjelentek, értékrendszerük és életszemléletük vázává váltak. Nyilván nem a film egyedül az, amely ilyené tette őket, a film csak formákat adott, csak frappáns megfogalmazását segítette az egyébként is szerveződőnek. Az egyéb hatásokra, amelyek a filmmel egy irányban érvényesültek - könyvekre, színházra, családi és társasági légkörre stb. - bő adatokat szolgáltatnak, emlékeik vannak.

A vizsgálatok „via regia”-ja

Néhány egyéb változat csak egy-egy esetben merült fel, így típusalakítás velük kapcsolatban jogosulatlan lenne. Nem is annyira jellegzetesek. Férfiakkal kevesebbet volt dolgom, ezek között ilyen típusokat nem tudnék kijelölni. Kontaktuszavarokkal, viszonyulási problémákkal küzdő fiatal emberekben például hosszabb ideig megtapadt az Előzés című olasz film és abban a kétféle viselkedési és kapcsolatkövetési stílus ellentéte. Ezekben töredékesen, racionális kritikával kísérve, a Gassman alakította szerep váltott ki azonosulásra bíró hatást, míg saját viselkedésük aktuális szintjének kifejezésére hasonlatként és fantáziatöredékként a másik, a félénk egyetemista fiú típusa maradt emlékezetes. Énfejlődési zavarral, önértékcsökke-

néssel, érzelmi éretlenséggel bajlódó, értelmileg igen fejlett, fiatal korában erős vallási hatás alatt álló fiú fantáziatémája és gondolkodási tárgya sokáig a Telefohívás egy idegentől és az Akinek meg kell halnia című film volt; e filmek azonosulásra készítő hőseinek viselkedése előtte mintegy szimbólumává és dinamikus ideáljává vált az olyan etikus és egyben sikeres magatartásnak, amely megszabadult a társadalmi megítélések, konvenciók és átlagos szükségletek terhéől. Fantáziatöredékként elég gyakran kerül elő fiatal embereknél (néha nőknél is) a száguldás vágya, az autó iránti vágyakozás, s ennek filmháttereként gyakori emlék az Előzés, a Phaedra vagy az Aranycsempész autós jelenetsora. Úgy tűnik, hogy ez a száguldás és az obligát nyugati márkájú és csodálatos kvalitású autó bonyolult szimbólumot képvisel; valószínű, hogy ezekben a fantáziákban fontos vágyak sűrűsödnek saját személyiségükre, az emberi kapcsolataik alakulására és egész életük stílusára vonatkozólag.

Nagyjából ennyi tapasztalatot eredményezett az eddigi szociálpszichológiai szemléletű pszichiátriai munka. Hangsúlyozni kell, hogy ez nem elegendő következtetések levonására, inkább csak óvatos hipotéziseket enged meg. A tapasztalati anyag értékelésénél sokféle tévedést követhetünk el, annyit azonban feltételesen meg lehet állapítani, hogy az azonosulásoknak személyiségformáló erejük van. Ez az erő különböző mértékű, esetenként elég nagy is lehet. A személyiség komplex szerkezetében azonban egyetlen olyan azonosulási lehetőség, mint pl. a film (mert hiszen azonosulás a mindennapi életben a filmen kívül is nagy ütemben folyik, nagyobb határfoka esetén is csak egy-egy viszonylag halvány vonást alakít ki, és inkább felerősít, továbbfejleszt más hatásrendszerekből eredő képződményeket. Nem térhetek ki a szociálpszichológiai szerep-elméletre, csak állítom, hogy az azonosulással eltanult és viselkedésben megvalósulni törekvő forma a szociális szerepnek felel meg, illetőleg egy-egy bonyolultabb szerep részlete, alkotóeleme.

A fantáziaélet egyébként egyike az emberi psziché legkevésbé feltárt területeinek, megközelítése csaknem lehetetlen szisztematikus vizsgálattal, mivel az emberek az erre vonatkozó információkat görcsösen visszatartják, illetőleg a fantáziák nem is mindig tudatosak annyira, hogy a megkérdezett be tudjon számolni róluk. Freud az álomról írott híres munkájában azt írta, hogy az álmok az emberi psziché és főleg annak tudattalan részemegismeréséhez a „via regiá”-t, a királyi utat jelentik. A fantáziákról viszont azt mondhatnánk, hogy azok a jövőben a szociális és interperszonális környezettel összefüggő személyiség megértéséhez tárják fel előttünk a via regiát.

PREMIER PLAN



ANDRZEJ WAJDA

„1926. március 6-án születtem, Survalkiban. Apám hivatásos tiszt volt. 13 éves voltam, amikor kitört a háború, és meggátolt abban, hogy rendes körülmények között végezhessem tanulmányaimat. Már nagyon fiatalon segéd munkásként dolgoztam egy kádárnál, később egy lakatosnál. Szabadidőmben festőnek segédkeztem, templomok kifestésében, ez keltett bennem hivatást a festői pálya iránt. 1942-től a titkos hadseregben szolgáltam, amelyet a Londonba menekült katonai hatóságok irányítottak. A felszabadulás után folytattam tanulmányaimat, beiratkoztam a krakkói Képzőművészeti Akadémiára, ahol festészetet tanultam. Szinte véletlenül kerültem a lodzi filmfőiskolára, ahol 1952-ben kaptam diplomát. Három rövidfilmet rendeztem, mielőtt Alexander Ford asszisztense lettem volna az Öten a Barska utcából című filmnél.”

WAJDA NESSOS-INGE

„Verejték verte bőrét, enyvesen tapadt
A köntös, mintha szobrász véste volna rá
Minden tagjára; csontokig hatott vadul
Vonagló kinja; mint a véres vipera
Halálos mérge, szívta-marta tagjait.”

(Szophoklész: Trakhisi nők)

Nessos, az ógörög mitológia félig ember, félig lóalakú szörnyetege úgy állt bosszút halála után gyilkosán, hogy a vérével bekent inggel megölte.

Wajda kínzó és levehetetlen Nessos-inge, melyet mintha szobrász vésett volna rá minden tagjára, saját nemzedékének, a ma negyvenévesek egész életét meghatározó tragikus alapélménye, a Lengyelország fasiszta megszállói ellen vívott harc hősiességének, halálos elkötelezettségének emléke. Azok a kitörölhetetlen benyomások, melyek jegyében kezdetben remekművek születtek, lassanként fojtogatóvá szorultak körülötte, s ma egy kivételes tehetségű művész megrendítő és elszomorító viaskodásának lehetünk tanúi: hol szabadulni próbál a múlt kísértésétől, hol pedig beletörődve megadja magát hatalmának.

Kevés alakja van a filmművészetnek, de még az irodalomnak is, aki gondolatilag és érzelmileg ennyire egységes életművet épített volna. Erőssége és gyengesége, művészetének hamuja és gyémántja mind ugyanarról a lelőhelyről származik. Világának centrumát az ellenállás évei alkotják; ha eltávolodik a múltba, ha közeledik a jelenbe, mindez csak a kiindulóponttal való történelmi és lélektani összefüggésében érdekli: mivé lettek napjainkban ifjúságának tragikus értékei, milyen előzményei voltak a lengyel történelemben generációja lánggalobbanásának.

Az ellenállás trilógiája

Az emberi élet legfogékonyabb időszakában, a kamaszkor és a felnőtté válás átmeneti periódusában, amikor a jellem kezdi végleges formáját felölteni, s az ideálok birtokba veszik az értelmet, Wajda nemzedéke egy nagyszerű és romantikus felkelés közepette találta magát. A heroizmus magától értetődőnek látszott számukra, az egyetlen tisztességes és lelkesítő lehetőségnek. Ez a fiatalság előbb barátkozott meg a halállal, mint az étellel, ölni már megtanultak, mikor élni még nem.

A ragyogó hármás csillagkép, prózaiban a trilógia: A mi nemzedékünk, a Csatorna, a Hamu és gyémánt ugyanannak a történelmi élményanyagnak más-más rétegeit eleveníti fel.

Wajda első filmje, A mi nemzedékünk talán éppen abban különbözött leginkább az ötvenes évek hasonló témájú alkotásaitól, hogy ezt az öntudatlan és szinte gyermekien magától értetődő hősiességet sikerült kifejeznie. A mi nemzedékünk többszörösen is

jelképes cím. Már az indulásoknál előrevetíti Wajda tudatos művészi programját, s ugyanakkor egy új lengyel filmművész nemzedék színrelépését jelzi.

A Csatorna, ez a nyomasztó és mégis felemelő film, egyszerre képes megmutatni a heroizmus értelmetlenségét és értelmét. Amikor a film elkezdődik, már tudjuk, a lehetőségek lezárultak. A film narrátora szárazon mutatja be a szereplőket: „Ők a tragédia hősei. Életük utolsó óráit élik.” S a napsütötte romok között, a német csapatoktól bekerítve, szorongatott helyzetben bátor és erős fiúkat és lányokat látunk, akik egymás vidámságából és tartásából merítenek erőt, fegyelmезetten, s talán némi kihívással néznek szembe sorsukkal. Vakmerően védekeznek, s emberi méltóságuk tudata megőrzi lelkierejüket. Ezeket a szép és fiatal hősöket kényszeríti a józan parancs, hogy a csatornán keresztül próbáljanak menekülni, s a bűzös, miazmás pokolban úgy kell elpusztulniok, mint a patkányoknak.

Bármennyire kétségbeejtő a történet, a befejezés - ha vigaszt nem tud is nyújtani - az emberi helytállás nagyszerű erkölcsi gesztusával zárul. Hiábavalósága csak nagyszerűbbé teszi. A játszmát tiszteséggel végigjátszani, még akkor is, ha az ember előre tudja, hogy vesztesre áll - ez a nemzeti méretre emelt gentleman like magatartás Wajda számára ideált jelent. S a férfias ideál nyomában, tudjuk, nagyon sok vér ömlött a lengyelek történelmében.

A Hamu és gyémánt rendkívüli hatását nemcsak kemény és eredeti előadásmódjának köszönhette, hanem a lefegyverző nyíltságnak, mellyel alapvető társadalmi kérdések tragikus ellentmondásairól beszélni mert. Wajda remekműve romantikusan szárnyaló dráma, expresszív erejű képek lendületes sorozata, ugyanakkor egyértelműen és dialektikusan mutatja meg a közvetlen felszabadulás utáni Lengyelország rajzát, a fejlődés szükségszerű irányát, akár egy pontos és megbízható történelemkönyv. A háború alatt a németek elleni nemzeti ellenállás szenvedélye enyvként tartotta össze Lengyelország legjobbait, osztályhelyzetükre, pártállásra való tekintet nélkül. A fasiszták vereségének pillanatában azonban ez az enyv szétporladt, a különböző politikai csoportok széthullottak.

Hogyan lesz a hősből gyilkos? - ez a Hamu és gyémánt rövid története. A kéz, mely oly régóta nyugszik a fegyver ravaszán, az idegek, melyek annyira hozzászoktak már a veszélyhez, nem könnyen találnak megnyugvást. Maciek, a film főhőse már a film elején bukásra kárhozott ember, de eljön egy pillanat, amikor úgy érezzük, még megmenekülhet. A fordulat akkor következik be, amikor ez a meddő, kiégett lélek megfogamzik a váratlanul kibomló szerelemben, és feltámad benne a vágy a nyugodt és harmonikus élet után, mely számára eddig még nem adatott meg. „Isten! Milyen szép lehetett volna az élet!” - kiált fel keserűen. A drámai kérdés kiéleződik: vajon ezek után lesz-e elég bátorsága a fiúnak leugrani a biztos katasztrófába száguldó sötét vonatról, melyről az értelem és a hit már úgyszólamaradt.

Hiába érez Wajda részvétet és emésztő fájdalmat e szerencsétlen, utat tévesztett ex-hősök sorsa fölött, a végkövetkeztetést habozás nél-

kül, keményen mondja ki. Akik nagyszerű hősök voltak a fasizmus elleni harc napjaiban, ugyanazoknak gyalázatos és emberhez nem méltó halállal, a szemétdombon kell elpusztulniuk, amikor nem ismerve fel a társadalmi haladás irányát, az igaz ügy ellen fordítják fegyverüket.

A Hamu és gyémántban minden konkrétan azt jelenti, amit jelent, de ezenkívül még egy átvitt, jelképes értelmet is nyer. A felderengő hajnal nemcsak a reális hajnalt jelenti, de egy új világ felvirradását is, a hamis A-dur polonézra táncoló mulatozók egyben a letűnő, úri Lengyelország középkori haláltáncát járják, melyben együtt lejt a feledésbe a koalíciós miniszter, a szépasszony, az élősd, az egész éhes falka, mely a friss konc szagára odvából előbúj. Amikor az idős párttitkár tehetetlen önsúlyától előrebukva, ifjú gyilkosa karjába borul, amikor feje mellett az esőtócsákban felszikkranak a győzelmet ünneplő rakéták fényei - a szemmel látható történés mögött egy-egy újabb gondolati háttér is megjelenik.

A látszólag spontán áradó cselekmény, a komponálatlannak tűnő lendület mögött a figyelmes szemlélő olyan precízen megkonstruált szerkezetet vehet észre, mint egy autómotor. Nincs egy felesleges mozdulat, minden mindennel összefüggésben áll, minden mindenre válaszol és az egymással rímelő jelenetek alatt kimondatlanul ott lüktető gondolati és érzelmi futamok túlszűfolt gazdagsága szinte lélegzetet sem hagy.

„Nincs még veszve Lengyelország”

Maciek halálával mintha Wajdában is meghalt volna valami. A lobogó, romantikus pátosz, melyet nemzedékének sorsa felett érzett fájdalomla élesztett, a kikíváncozó mondanivaló magasra szított - alábbhanyatlott. Maradt az elhivatottság szinte vallásos rögeszméje, hogy minden művében a tépett, és évszázadok során csak meggyötört Lengyelország sorsával kell közösséget vállalnia, s maradt a mester-ség birtoklásának csodálatos érzése ujjában, a vad képzeletű jelképek felidézésének tudása, a látvány hatalmába vetett féktelen hite. E kettősség nem tudta feledtetni a mögötte meghúzódó kínzó ürességet: ebből született a Lotna művészi kudarca.

A széthulló cselekményt Lotna, a gyönyörű fehér ló sorsa tartja össze, aki különböző gazdáit, a német támadók ellen harcoló lovaszred tisztjeit sorra a halálba vezeti. Wajdát itt is a pesszimista heroizmus kérdése foglalkoztatja, mely a történelem folyamán annyiszor jellemezte a lengyelek fellángolásait. Egy nyilatkozatában ezzel kapcsolatban nosztalgiával említi meg Don Quijote nevét. És valóban, talán ez a bölcsebb és igazabb, a tragikomikus színekre érzékeny szemlélet hiányzik nemcsak a Lotnából, de legutóbbi filmjéből, A légió-ból is.

Mintha Wajda maga is ott menetelne a napóleoni sereghez csatlakozó lengyel légió sorában, és zászlót tartva magasba, könnyekkel szemében énekelné: „Nincs még veszve Lengyelország”. Ez nem

blaszfémia akar lenni. Mindaz, amit megmutat a hiszékeny és könnyen lángrollobbanó lengyelekről, akik felültek a világhódító császár hitegetésének, megrendítő és elgondolkoztató. Történelmi tény, hogy tévedésükért a lengyel légiók fiatal katonái Spanyolországban, Haiti szigetén és az orosz hómezőkön véres árat fizettek.

Mi mindig a rövidebbet húztuk - mondja keserűen Wajda, és a hajdan gyémántos pátosz hangjába némi érzelmesen hazafias önsajnálát vegyül.

Rafal és Krzysztof ugyanolyan naiv lelkesedéssel állnak Napoleon zászlaja alá, mint amilyenek A mi nemzedékünk fiatal munkásai vettek részt az ellenállásban. A kapitány, aki felismerve a háború igazi arcát, otthagyja a hadsereget, ugyanazt tette meg, amit Maciek nem volt képes véghezvinni. Látszólag minden ugyanarról beszél. De a tragédia fensége átadta helyét a fájó nemzeti múlt fölötti sópánkodásnak.

Wajda nem tudna megfelelni saját követelményének, hogy teljes képét rajzolja meg generációja máig kiheverhetetlen sokkjának, ha elkerülné a zsidókérdést. A zsidó Jakub Gold, Brandys Sámson című regényének főszereplője, Wajda ifjú filmhőseinek féltestvére.

Mégis Jakub Goldot nem azzal a természetes közvetlenséggel ábrázolja, amellyel a többi filmalakjait egycsapásra jellegzetes egyéni életre tudja kelteni, hanem valami különös szorongó és megrendült idegenséggel. Nem külön emberi sors, hanem a zsidó tragédia misztikus megtestesítője, törékeny figurája évezredes szenvedések súlya alatt görnyed. Szánalmas és egzotikus csodabogár, félelmektől béna akarata, eszeveszett magánya kívülrekeszti a világon, inkább ijedtséget ébreszt, mint részvétet. Rögeszmévé vált lelkifurdalása, hogy osztoznia kell a többi üldözött sorsában, és ugyanakkor tehetetlensége, a képzelgések és látomások beteges világába taszítja. A patológus eset érzékeny leírása nem tudja kifejezni a nagy kortragédiát.

Két nemzedék

Nemzedéke tragikus élményének Nessos-inge, melyet Wajda kezdetben büszkén és öntudattal viselt, mely úgy illett alkatára, mintha ráöntötték volna, lassanként szorítani és mardosni kezdte. A trilógia érzelmi teljessége, és azt követően a Lotna önisméltése után világossá vált, hogy az ellenállás éveinek tematikája egyetlen szubjektumon keresztül visszatükrözve meglehetősen körülhatárolt. Bizonyára külső kívánalmak is elhangzottak, de a belső elégedetlenség is közrejátszott benne, hogy Wajda egyszerre elrugaskodott emlékeinek zárt világától, és a mai ifjúság erkölcsi kérdéseiről készített filmet. Az Ártatlan varázslók azonban hideg szemlélődés egy számára idegen és mesterkéltséggel világban, ahol a fiatalok nem azt mondják, amit gondolnak, nem úgy élnek, ahogy szeretnének, cselekedeteik és vágyaik között be nem vallott szakadék van.

Két évvel később, egy mindössze félórás kis remekműben, a Hús évesek szerelme című szkecsfilmben (francia összeállítás kü-

lönböző nemzetiségű rendezők műveiből) kertelés nélkül kinyilvánította szembenállását a mai ifjúsággal. „Itt elmondtam véleményem erről a fiatalságról, hogy nem értem, hogy nem szeretem.” - mondta szó szerint egy nyilatkozatában.

A Húsz évesek szerelme kulcsot ad a Wajda-drámához. Olyan világosan látja saját helyzetét, annyi fájdalommal és öniróniával ábrázolja a két generáció kibékíthetetlen ellentétét, hogy megszegyenít minden személyével és művészetével kapcsolatos elemzést, bírálatot, a felületes esztétikai jótanácsokról nem is beszélve.

Az állatkertben egy kisgyerek beesik a medvék közé. A fiatal szerelmespár és a harmincöt év körüli szemüveges férfi veszik észre legelőször. Ki hogyan reagál? A húszéves fiú előkapja fényképezőgépét, hogy az eseményt megörökítse, a másik gondolkodás nélkül beugrik a fenevadak közé.

A kislánynak imponál a vakmerő hős, összebarátkoznak, elhívja a lakására, odaadja magát neki, és utána még ott tartóztatja, hogy bemutassa vendégségbe érkező pajtásainak. Kezdetben a „hős” személye áll az érdeklődés középpontjában, faggatni kezdik, s kiderül, hogy annak idején részt vett a varsói felkelésben. A félszeg és suta férfi (Cybulski formálja meg, mint annak idején Macieket) elbeszélését a fiatalok hamarosan megunják, táncolni kezdenek, a tizenöt-évvel idősebb vendég egyre rosszabbul érzi magát közöttük, idegen test az egymást értő forgatagban. Mit tehet mást, leissza magát. A körülc sodált hősből lassanként komikus pojáca lesz, kigúnyolják, fekete kendővel bekötik szemét, és fogócskát játszanak vele. S ekkor megdöbbsentő jelenet következik: a részeg és nevetséges alak emlékezetéből hirtelen szörnyű emlék villan elő, fekete kendővel bekötött szemű fiatal férfiakat lát maga előtt, akiket egy gépfegyversorozat lekaszabol.

Amikor biciklijét vállán cipelve hajnaltájban elindul hazafelé, az ifjú szerelmespár megelőzi, és még megüti fülét a lány békülékeny mondata, melyet partneréhez intéz: „Nagyon szépen sikerültek a fényképeid.” Reggel a fiatalok vidáman hancúrozva, gondtalan boldogsággal indulnak otthonról útjukra.

A történethez nem kell kommentár.

Wajda, aki társadalmi mondanivalójának szenvedélyével és felelősségtudatával filmrendező eszményképeink közé tartozott, most kudarcával és önmagával szemben támasztott igényeivel, nemzedéki problémáival viaskodik. Művészi küzdelmét éppoly együttérző izgalommal követjük, mint legszebb filmjeit. Szerencsére a levehetetlen, gyilkos Nessos-ing csak irodalmi hasonlat. A valóságban - reméljük - nem létezik.

Létay Vera

BESZÉLGETÉSEK ANDRZEJ WAJDÁVAL

A rendező hivatásáról

Hogyan vázolhatná hősei fejlődését első, majd további filmjeiben?

- Első filmem bevezetésnek tekinthető, előjátéknak mindahhoz, amit később csináltam. Hősei olyan emberek, akik meggyőződéssel és fiatalos naivsággal telve, minden erejüket egy Eszmének szentelik. Mégis ezek a fiatalok erősen különböznek attól a modelltől, amelyet például akkoriban állítottak a művészek elé. Hősiességük is más, mint az Ifjú Gárda és a hozzá hasonló regények szereplőié. Egyszerűen nincsenek is tudatában hősiességüknek. Bonyolult akciókban vesznek részt, készek életük feláldozására, de nem azzal az érzéssel, hogy valaki figyeli őket, és ezért kell hőskölként viselkedniük. Épp ezért sokkal egyszerűbbek, sokkal igazabbak. Úgy vélem, napjainkban ismét kiéleződik a vita a hősiesség értelmezéséről, amelyet a nézők új szemszögből látnak, s ez sokkal maibb, sokkal igazabb.

És a következő filmjeiben?

- A későbbi filmekben ez a gondolat némely vonatkozásban továbbfejlődött - a téma fejlődésével párhuzamosan. A varsói - immár halálra ítélt - felkelés például nem olyan naiv és tékozló fiatalokat kínált, akiket meggyőződésük visz a csaták tűzébe. Nem: itt már elveszett embereket látunk, akik csupán a látszatot akarják menteni. E kilátástalan helyzetben már csak egyre törekedtek: hogy következetesnek tűnjenek. Ezért harcolnak már csupán, a győzelemre nincs remény. Mindez végül is érthető. Az erkölcsi győzelem megszerzésének kísérletéről van itt szó, amelynek irodalmunkban, s különösen romantikus hagyományainkban mély gyökerei vannak.

Ha felkérnék, hogy készítsen gyűjteményt filmjeinek legjobb jeleneteiből, hogyan állítaná össze?

- Egy ilyen összeállítás természetesen mindenki számára csábító feladat lehet. Egy filmet azonban nem lehet csak a számunkra rokonszenves jelenetekből megalkotni, mert az mindig bizonyos szükségszerűségek, valamint ingadozásaink és hibás lépéseink végeredményeként jön létre.

- Ami mármost A mi nemzedékünk-et illeti, ebben akadnak olyan jelenetek, amelyekben már megvan az az erő, tömörség, amire következő filmjeimben törekedtem. De ebből a filmből mégsem ilyen jeleneteket választanék. Inkább Tadeusz Lomnicki és Ursula Modrzynska szerelmi jelenetét, akik gyönyörködve nézik egymást, és az ablakuk alatt elhaladó katona énekét hallgatják. És azt hiszem, az utolsó jelenetet is beletenném, amely olyan egyszerű. Ez volt egyik első kísérletem arra, hogy megfogjam a nézőt, lírai eszközzel hassak rá. S még egy részletet vennék ehhez abból a jelenetből, amikor Jasio

Krone menekül a lépcsőkön. Ezzel szemben másik filmemből, a Csatorná-ból csak egy, esetleg két jelenetet ragadnék ki. Az utolsó jelenet lenne az egyik: az a néhány pillanat, mielőtt Zadra hadnagy kimászna a csatornából, aztán amikor kimegy, majd visszatér, egészen addig, míg elér a folyóparti rácsig. De azt hiszem, hogy Madry hadnagy kijutása talán még jobb. Arra a rövid jelenetre gondolok, amikor a hadnagnak le kell vennie jeggyűrűjét. Van ebben valami, ami teljesen közel áll ahhoz az igazsághoz, amelyre később a Hamu és gyémánt-ban találtam rá.

- És mit vennék ebből a filmből? Minden bizonnyal azt a jelenetet, amikor Maciek keresi a leejtett revolvergolyókat. Azt hiszem, itt a színészi játékban találtam valami újat. Azután feltétlenül a bárjelenet következne: a poharakban lángoló alkohol.

Mi ennek a - bizonyos értelemben szimbolikus - jelenetnek az eredete?

- A regény szerint a két szereplő étteremben beszélget. A filmben minden átalakult. Itt a párbeszédnek feleletet is kellett adnia a felvetődött kérdésekre. Általában nem vagyok nagy híve a párbeszéd kiemelésének. Véleményem szerint a film elsősorban kép, mindent, ami történik, képben kell visszaadnia. - Ezenkívül talán mégis a film befejező részét választanám, akármilyen kétes is az értéke amiatt, hogy talán nem eléggé kiegyensúlyozott. Ma már jobb válgást alkalmaznék, de a polonéz és Maciek halála között, azt hiszem, igen jellemző összefüggést találtam.

A táncjelenetet Wyspianski: Mennyező c. drámája inspirálta?

- Feltétlenül. De itt egy érdekes dologra szeretném felhívni a figyelmet: a Mennyező-ben az utolsó jelenet, a tánc, az egész mű logikus következményének tűnik, csak ennek fényében érthetjük meg igazi jelentését. A Hamu és gyémánt-ból azonban hiányoznak a magyarázó szövegek, tehát valójában érthetetlennek kellene lennie az előtt a néző előtt, aki nem olvasta a Mennyező-t, nem ismeri Wyspianskit. És mégsem érthetetlen! Úgy látszik, hogy a Hamu és gyémánt-ban ennek a jelenetnek önmagában is súlya van, önállóan is kifejez egy bizonyos gondolatot. Sok külföldi nézővel beszéltem, akik valami módon megértették a tánc jelentését: nem kellett hozzá kommentár.

A Lotna című filmjében olyasmit látunk, ami bizonyos kivételes történelmi körülmények között született hagyományhoz kapcsolódik. Jellemző ez a hagyomány a lengyel művészet egészére is?

- Igen. Azt hiszem, az egyetlen valóban tartós irodalmi örökség, amelyre büszkék lehetünk, és amelyet védenünk kell - romantikus irodalmi hagyományunk. A lengyel romantikus színház, Mickiewicz költészete, Slowacki - ezeket tovább kell vinnünk. Zeromski és Wyspianski azok az írók, akik folytatták ezt az örökséget. A lengyel néphez fordultak mindenekelett. Feltételezték, hogy a nép ismeri

múltját, az egész történelmen végighúzódó, egyedülálló helyzetét. Emiatt aztán műveik gyakran nem hozzáférhetők a külföldiek számára. Például a Mennyegző-t - amelyet én, személy szerint mindennek fölébe helyezek, amit irodalmunk valaha is létrehozott - nem lehet bemutatni külföldön, mert a nézők nem ismerik a hozzá tartozó történelmi körülményeket, de legalábbis előzetes magyarázatot kell hozzáfűzni.

- Ide tartozik még egy másik fontos dolog is. A művész és a társadalom közti kapcsolat ugyanis Lengyelországban más természetű, mint egyebütt, mások a követelmények a művésszel szemben. A lengyel nép száz évig rabszolgaságban sínylődött, politikai értelemben nem is létezett. De valójában mégiscsak élt ez alatt a száz év alatt, és ez néhány írónak, festőnek köszönhető, akik alkotásaikkal a függetlenség, a történelmi tudat eszméjét sugalmazták ennek a népnek. A művész szerepét tehát ma is másképpen, sokkal szigorúbban ítélik meg, sokkal többet követelnek tőle, mint Nyugaton. És csak azok számíthatnak népszerűsége és a nép szeretetére, akik megfelelnek ezeknek a követelményeknek.

Mi volt az elképzelése a Lotná-ban?

- Ez a film nem úgy valósult meg, ahogyan kellett volna, ahogyan a terveimben élt. Azt hiszem, már eredetileg is bizonyos eltérés mutatkozott igazi szándékaim és a forgatókönyv alapjául szolgáló novella között. Most, évek múltán úgy látom, hogy jobb lett volna egy másik alap gondolat nyomán elindulni, mégpedig Cervantes Don Quihote-ja alapján. Ha akkor rábukkanok erre a történetre! Az utolsó lovagnak a történetére, aki fegyverhordozójával a modern háború kegyetlen és szörnyű világában bolyong. Ha ez a lovag rohamozna meg egy harckocsit (és nem egy valódi lengyel lovag), minden más megvilágításba kerülne! Az egész film sokkal valóságosabb, mélyebb lenne; közelebb állna hozzánk, és egyszersmind európaibb gondolatot szólaltatna meg, kevésbé lenne provinciális! Én egyébként a Lotná-ból csak az utolsó jeleneteket szeretem, ezek tükrözik némiképp eredeti elképzeléseimet.

A film alap gondolata, e különös hősiesség alakulása egyébként minden filmjének uralkodó motívuma.

- Igen, ugyanez a téma jelentkezik a Csatorná-ban és a Hamu és gyémánt-ban. Számunkra ez nagyon is létező probléma, amelyet nem kerülhetünk ki, hiszen végül is a lengyelek minden háborúba „beleszóltak”. Nem sok szerencsével, lényegében mindig sikertelenül, de éppen ezért elsőrendű számunkra ez a kérdés. Minden alkalommal legjobbaink vesznek részt a háborúban: nem kalandorok és nem zsoldosok. Egy eszme nevében küzdenek. Ezért lehet és ezért kell róluk beszélni. Ez irodalmunk egyik legjelentősebb témája. A lengyel filmben is szóhoz kellett jutniuk.

(A belga rádió számára készült interjúból. 1963. július.)

A rendező mesterségéről

Hogyan készül fel a forgatásra?

- Néhány jelenetet szeretek előre átgondolni, jól előkészíteni. Ennyi aztán elég a számomra, hogy nyugodtan elkezdhessem a filmet. A többi egy nagy, kalandokkal teli vállalkozás. A filmrendezés hasonló a hadvezér művészetéhez, ahol minden döntés végleges, és minden hiba helyrehozhatatlan veszteségekhez vezet. Ezért mindig konkrét helyzetekhez kell alkalmazkodni. A gyakorlatból azt szűrtem le, hogy elegendő eszközzel kell felfegyverkezni, és megfelelő munkatársakat kell választani. Egyetlen lehetőséget sem szabad eleve kizárni. Hasonlítsuk csak össze Bergman vagy Fellini filmjeit az igazán jó amerikai filmekkel. Teljesen eltérnek egymástól. Fellini és Bergman filmjei egy nagy, rejtélyekkel és meglepetésekkel teli kaland eredményei, szemben az amerikai filmmel, ahol minden meg van írva, elejétől végig minden meghatározott és előre elrendezett.

- A filmben a rendező elképzelése a döntő. Azok a rendezők, akik attól tartanak, hogy időközben megváltozhat vagy megghiúsulhat az elképzelésük, pontos technikai forgatókönyv alapján dolgoznak. Én nem használom módszeresen a technikai forgatókönyvet, nem írok le mindent, de mindig tudom, hogy mit akarok. (Persze lehet, hogy nem járok sikerrel.)

- Azokat a színészeket szeretem, akik minden beállításnál szívesen kísérleteznek, egy-egy kis etüdnek fogják fel a soron következő jelenetet. Figyelek és választok. A dolgok nagy részét nem a rendező saját maga fedezi fel, mégis ő a film alkotója. A rendezőnek a színészeket és minden munkatársát alkotó munkára kell készítenie, kikényszeríteni belőlük a legjobb megoldást. Legtöbb asszisztensem inkább rendező, mint én magam. Függetlenek (mindent megengedhetnek maguknak), semmit se kockáztatnak - döntenek természetesen nekem kell egy bizonyos kulcs birtokában. Ha nem lenne ilyen kulcsom, a forgatókönyv foglya lennék.

- Nem kétlem, hogy részletesen kidolgozott forgatókönyvvel is nagyon jó filmek születhetnek - ez egyéniség kérdése -, én magam képtelen lennék ezzel a módszerrel dolgozni. S ami még számomra igen fontos: a film vége. Erről tudnom kell, milyen lesz, mielőtt még hozzákezdenék a forgatáshoz. A Hamu és gyémánt befejező jelenetéhez például egy utcát kellett keresnem színhelyül. A felvételek idején kocsival járva az utcákat, egy óriási szeméttlerakódóhelyet pillantottam meg. Megkapott ez a látvány. Íme egy nagy városi szeméttelp, ahol az égvilágon minden található. Arra gondoltam, hogy - ha ügyeskedünk - ide kerülhetnek hősöm ruhafoszlánnyai és csontjai is, aki haszontalanná vált életét mentve üldözői elől, itt találja meg végső helyét. Nem azonnal jutott eszembe ez az ötlet. Kezdetben egyszerűen csak azt gondoltam, hogy a szeméttelp olyan díszlet, amelyet fel kellene használni. Így gyűjtöttem össze a forgatókönyv, a cselekményrészletek, a párbeszédék és a helyzetek anyagát.

- Hasonló volt az eset a betlehemesek jelenetével a Sámson-ban. Az ilyen jelenetek persze nem kerülhetnek ellentétbe az adaptált szöveg szellemével, és dramaturgiai helyüket is meg kell találniuk. Sámson vissza akar térni a gettóba, és a könyv szerint a falak tövében németekbe ütközik. A szomszéd utcában azonban betlehemesek járnak, s egyikük egy maszkot ad át Sámsonnak. A csendőr ezek után úgy megy el mellette, hogy egyáltalán nem figyel fel rá. A hasonló helyzetek vagy jelenetek tehát nem a cselekmény színezésére szolgálnak, hanem olyan takarékos eszközök, amelyek révén elkerülhetjük a beszédet, és valamilyen konkrét gondolatot fejezhetünk ki.

Milyen általánosabb tapasztalatai vannak irodalmi anyag adaptálásával kapcsolatban?

- Egy irodalmi mű filmrevitele azt a munkafolyamatot jelenti, amely a forgatókönyv megfogalmazásával kezdődik, és a vágással fejeződik be. Ezt a munkát nem lehet egy lendülettel elvégezni, mert közben sok változtatásra van szükség. Bizonyos elemek bevezetése megváltoztatja a formát, a gondolatmenetet és gyakran az egész film jellegét. A legenda szerint például Sámson jó felépítésű, erős férfi, aki fél saját erejétől. Tehát egy gyermekarcú, kétméteres óriást kerestem. Végül azonban egy vékony, nálam kisebb, ideges alkatú színészt választottam. Nem építhettem az előírt jellemvonásokra, így hát a szerzővel egyetértésben megváltoztattuk a főhős elgondolását: a film Sámsonja gyenge férfi lesz, aki megpróbál erős lenni. Így rosszabb? Maga a szerző is bevallotta, hogy ez a Sámson hozzá is közelebb áll, vonzóbb, valóságosabb számára.

A szimbólumok alkalmazását gyakran szemére vetik.

- A rejtett jelentés keresése nálunk lengyeleknél megszokottnak mondható. Senki sem tagadja, hogy a vásznon látható legkisebb dolgot is tízféleképpen magyarázhatjuk. Ha a Krisztus-szobor fejfelé lóg, ez bizonyára jelent valamit, mondják „szimbolistáink”. Eszükbe sem jut, hogy itt esetleg egyszerűen csak intenzívebb látásmódról van szó. Soha nem felejttem el a híd zseniális képét Eisenstein Október című filmjében. Ez a híd talán a várostól, a családtól való elszakadás stb. szimbóluma lenne? Nem, számomra ez csupán rövid összefoglalás, elvont fogalmak filmrevitelének módja. Tisztában kell lennünk azzal, hogy egy-egy kép milyen összefoglaló jelentést hordoz. Azt hiszem, nem tudnék meglenni e nélkül az előadásmód nélkül, mégha szigorúan megrónának is érte. Természetesen a szimbólumok nem képviselhetnek önálló jelentést, és nem lehetnek hamisak vagy félrevezetők.

A filmjeivel kapcsolatban gyakran beszélnek romantikáról.

- Sokszor gondolkoztam rajta, vajon miért tartják romantikusnak filmjeimet. A helyzetek miatt? Vagy a hős miatt? Lássuk csak, milyen ez a „romantikus” hős filmjeimben: önzetlen, az igazságot keresi, mindig szemben áll környezetével...

És mindig kiúttalan helyzetben van.

- Mert drámailag a kivezető út nélküli helyzet a legérdekesebb. Ha a hősnek van kiútja, ez azt jelenti, hogy cselekedhet jól is, rosszul is. Ha a jót választja, tiszta az ügy; ha a rosszat, ostoba és haszontalan dolog erről filmet csinálni. Azt hiszem, Arisztotelész poétikája ma sokkal inkább érvényben van, mintsem gondolnánk. Úgy találom, hogy még Pinterre is hatással van, akinek a munkássága nagyon érdekel.

Vannak közös vonások az önök műveiben. Ilyen a másodlagos, a nem tudatos cselekvés szerepe vagy az irracionális, metafizikai légtér felhasználása például a Hamu és gyémánt mulatozási jelenetében.

- Igen. Ez a két dolog nagyon érdekel. Arról is álmodom, hogy dialógus nélküli filmet készítek. Talán mert a dialógus nem érdekel igazán, és nincsenek megfelelő képességeim ezen a téren. A párbeszéd számomra szükséges rossz. Pinter megmutatja, hogy a dialógusnak milyen kevés szerepe van. Létezik, de nem ellensúlyozza a tényeket, nem oldja meg a drámát, nem viszi előre a cselekményt. A párbeszédnek egyfajta értelmezése azonban közel áll hozzám. Ha két ember beszél, de mindkettő a saját ügyeiről, és az egyik nem is érti, amit a másik mond; ilyenkor valójában két belső monológról van szó. Az ilyenfajta párbeszédnek polgárjogot kellene nyernie a jelenkori filmművészetben.

Az Ártatlan varázslók egyes jelenetei, a dialógus egyes részei nem állnak közel ehhez?

- Egyetlen dialógus hasonlít csak benne az ideális párbeszédhez, amelyről beszéltem. Az omlettkészítés közben folyó beszélgetésre gondolok, amikor a férfi megkérdezi a lánytól, jól sikerült-e az omlett, ki kell-e nyitni az ablakot stb. Mind a ketten válasz nélkül maradt kérdéseket tesznek fel. Egyébként nem szeretem ezt a filmemet. A terjengős bevezetés kétségkívül fölösleges, szeretném újra vágni, nem is beszélve a végéről, amelynek egész másnak kellett volna lennie. Három elképzelés született a befejezésre, az én javaslatom a következő volt: Pélagie iskoláslány, iskolába megy, ez a másik élete. Bemegy az osztályba, leül a padba, a kamera hátrál, látjuk, hogy valamennyi társa hasonlít rá, egyformák, pedig az egész film azt próbálta bemutatni, ő mennyire más, kivételes, nem mindennapi.

(Beszélgetés Stanislas Janickivel (1961.) Positif 1966. 74. sz.)

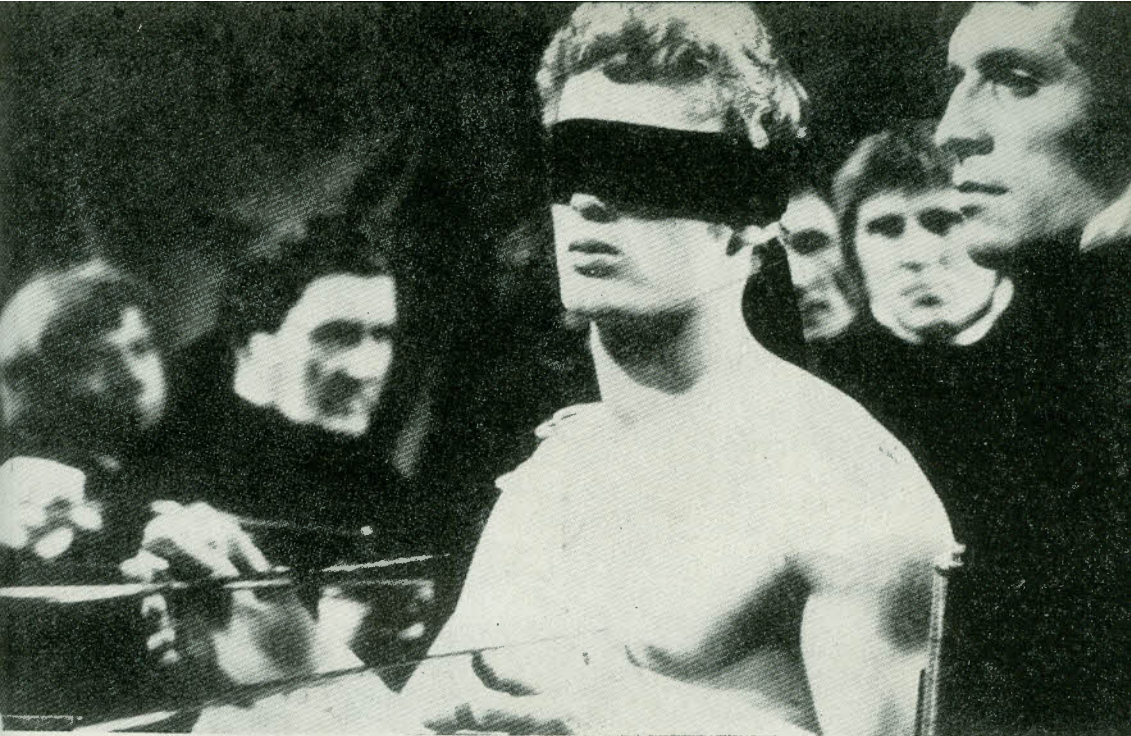


Hamu és gyémánt (1958)

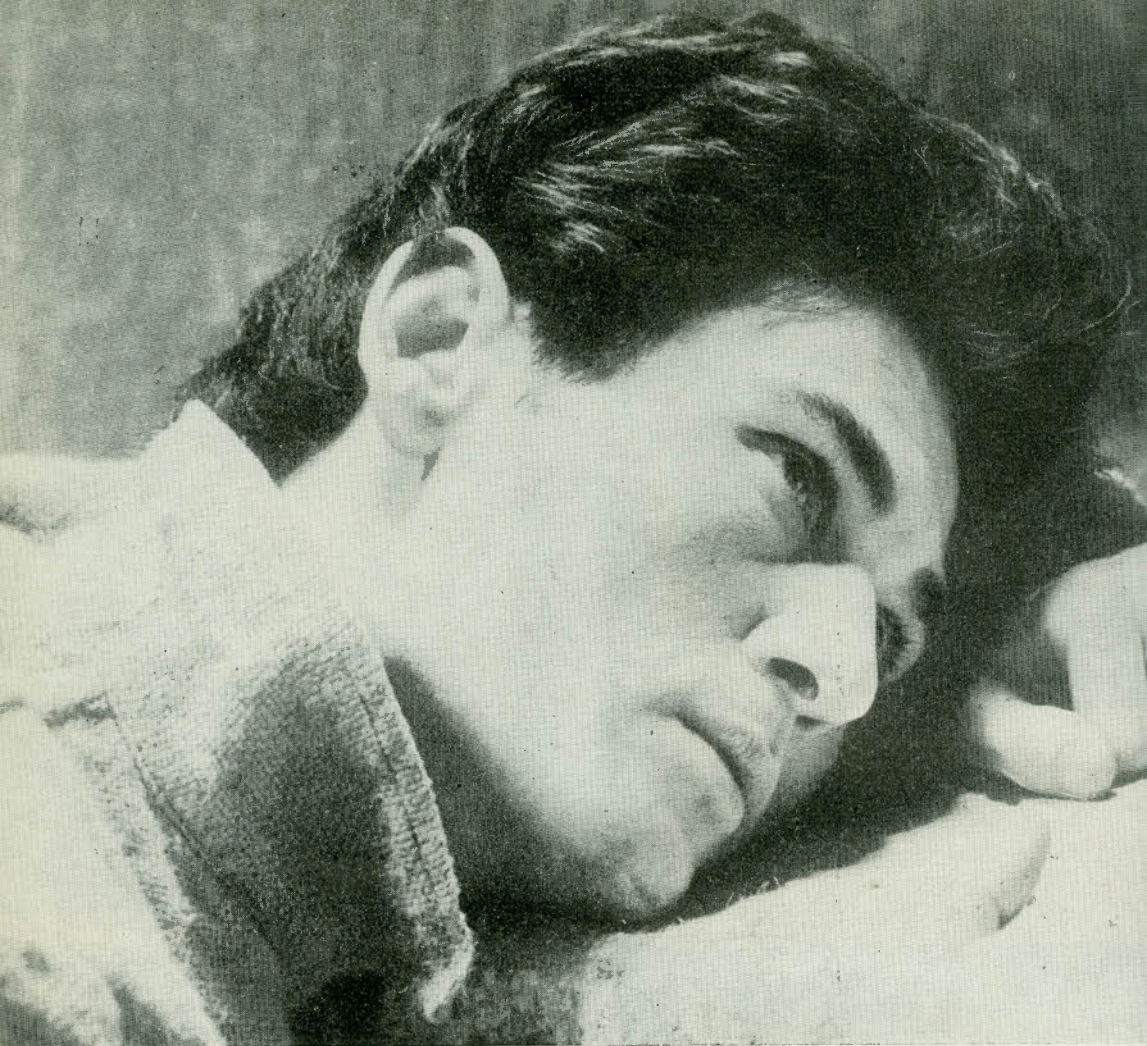


Ártatlan varázslók (1959)





A légión (1965)



Sámson (1962)

vedés. Szörnyű, céltalan, elkeseredett áldozatok rettenetes sora.

(...) Merte-e valaki is így ábrázolni a népet? Talán senki sem mondta még ki: nézzétek, ilyenek vagyunk, kegyetlenek ostobák, de hűségesekek. És milyen bátrak! Milyen szépen tudunk elpusztulni, s mégis halhatatlanok vagyunk, hiszen a film nyitóképe is ezt sugallja: „Nem vezett el Lengyelország, míg mi élünk...” Vezetők, politikusok nélküli, saját sirját megásó, halálra ítélt, nagyszívű nép; elárult, lenézett, megvetett nép; maga magát is meggyűlölő nép.

(...) Nem sok biztatás sugárzik felénk a vásznonról. De ez a kép igaz, mégha szívünk lázad is ellene.

Stanislaw HERBST - Kultura

(...) Samosierrát kevésbé érzem meggyőzőnek.

Valójában úgy volt, hogy néhány tucat ember és ló árán olyan fegyvertényt hajtottak végre, ami százak vagy ezrek életét mentette meg. Amire egy nap sem lett volna elegendő, 7-8 perc alatt lezajlott. Ez kelti csodálatra a történészeket, hiszen sehol sem merült fel, hogy ez a roham céltalan lett volna. Ilyen értelemben Samosierra pozitív, még akkor is, ha sokszáz spanyol életébe került. A film azonban a valósággal ellentétesen csak a hősi pátoszt mutatta be. (...)

Találóbbrak érzem Berent elképzelését, mint a Zeromskiét. Mindnyájan, osztálykülönbségekre való tekintet nélkül elvégezték a nagy állampolgári iskolát. Részt vettek a közügyekben, gyakran nehéz körülmények között építették az erődöket, s e mellett ott volt a hadsereg, ahol egymás mellé kerül a tiszt és a közlegény. Nem ment kivétel számba a pod Blachai bál, de itt többről is volt szó. (...)

Krzysztof Teodor TOEPLITZ - Kultura

(...) a regény fő mondanivalója annak a bemutatása, hogy a három részre szakított nemesi Lengyelország a Nagy Forradalom gyümölcseként lét-

rejött napóleoni császárság, az akkori legkorszerűbb társadalmi szervezet vérkeringésébe bekapcsolódva, nemzetté, társadalommá vált; s a regény hőseiben a szűk nemesi öntudat lenygel nemzeti öntudattá alakult át.

Aki ezt nem érti meg, nem értheti meg Zeromski művét. Akkor a Zeromski teremtette eposzból csak töredékek, részletek, gyakran olyan látzatok maradnak meg, melyek művészig hamis, tartalmilag lapos és kétértelmű megoldásokra vezetnek. Zeromski regényét csak akkor látjuk kegyetlen, megfejthetetlen problémákkal tűzdelt műnek, ha nem vesszük figyelembe a végső kicsengést. A szereplők ifjú nemzedékét Zeromski nem azért tartotta tragikus nemzedéknek, mert vakon rohant a halálba, mert hagyta magát becsapni, hanem mert oly gyorsan nőtt fel, hogy ebben a rövid, viharos időszakban egyetlen alternatívát tölthetett be: vagy olyan korszerű nemzeti szintre emelkedik, amire a nemesi Lengyelország képtelen volt, vagy elpusztul. Zeromski tragikumuma történelmi tragikum. Wajda tragikumuma abszurd tragikum. Sem Wajda, sem szövegkönyvírója nem értették meg Zeromskit. Szerepük legjobb esetben illusztratív, de semmiképpen sem intellektuális. Azt a kérdést, hogy mit is jelentett a hősök sorsa, szenvedésük, magatartásuk, a külsőségek ábrázolásával nem válaszolhatták meg. (...)

A belső tartalom nélküli hatásadász szimbólumok rendszere, a festői képek hajhászása az intellektuális élmények rovására, az epikai perspektíva elvesztése, a történelmietlen szemléletmód a film dramaturgiájának árt leginkább, mert így a szívünkhöz közelálló téma tragikus fenségessége ellenére hosszadalmassá, érdektelenné válik. Ugyanis a regény filmváltozata nemcsak az epikai perspektívát veszti el, hanem a tragikus perspektívát is, pedig a zárójelenetek tanúsága szerint a rendező erre kívánta a fő hangsúlyt helyezni.

Azt írtam fentebb, hogy Wajda tragikumuma abszurd tragikum. A filmben

egy pillanatra sem tud felülemelkedni azon a sablonos, már sokszor ábrázolt képen, amit a reményeiben csalatkozott, becsapott, megbélyegzett nemzet ábrázolása nyújt. Ha mellőzzük is azt a tényt, hogy ez a tragikum nem is a legnemesebb veretű, mert szánalmon és részvéten alapszik, megállapíthatjuk, hogy Wajda a kor történeti igazságát egyszerűsítve, az eseményeket ismét egy hiábavaló áldozat szintjére süllyesztí, s ezért részben Napóleont, részben „az örök nemzeti átkot” teszi felelőssé. S nem jut eszébe az, hogy a napóleoni gondolat Lengyelországban forradalmat eredményezett. (...)

Wiktor WOROSZYLSKI - Film

Wajda hihetetlen teljesítményt nyújtott; feltámasztotta Zeromskit.

Wajda nem illusztrálta a regényt, nem történelmi leckét adott gyermekeknek, hanem a mű filmváltozatát teremtette meg. A mű főhőse a történelem, így Wajda történelmi víziót ad, s ebben mutatja be hőseit. Keserű, tragikus, megdöbbentő hangvétellel. Mert a történelem Zeromski szerint nem díszruhás, szívderítő, fenséges alakhoz, hanem fáradt, elnyomorodott, sebektől borított, gyakran visszataszító mezítlábas figurához hasonló, aki céljától távol hanyódik, s aki azok kezébe kerül, akik legjobban meg tudják forgatni... Zeromski mondja ezt, s Wajda „csak” megláttatja, formába önti azt, amit Zeromski elgondolt. Így jött létre az a film, amelynek levetítése után már szakítanunk kell azzal a nézettel, hogy Zeromski a lengyel gyermekek kedvenc írója, Zeromski nemzeti vátesz. Még az is lehet, hogy egyesek épp ennek a filmnek a hatására ábrándulnak ki az íróból. Felháborodnak a műnyomatoktól oly messze eső történelmi képen, a nemzeti büszkeséget alaposan sértő ábrázolásmódon. De azoknak, akiket ez a Zeromski nem háborít fel, azoknak, akik elfogadják történelmi látásmódját, mely nemcsak a napóleoni múltra, hanem a nemzeti történelem egészére vonatkozik, akik egyetértenek azzal, hogy a regény történetfilozófiai magva több

egyszerű színes elbeszélésnél, azoknak ebben a filmben hosszú idő múltán ismét az élő Zeromski jelenik meg. S ez a filozófus Wajda - akitől elválaszthatatlan a művész Wajda - legnagyobb érdeme.

Kazimierz WYKA - Politika

(...) De térjünk rá a filmre. Valójában a történelem szólalt meg belőle, vagy sem? Nevükön kell neveznünk a dolgokat. A történelmet mindenki másképp látja, mindenki, aki most olyan szívesen vitázik Zeromski regényének ürügyén. S ha valaki azt mondja, hogy Wajda filmjéből éppen a történelmi igazság hiányzik, a becsületes vita érdekében inkább azt mondhatná, hogy Wajda filmjéből hiányzik az én történelmi igazságom.

Woroszylski megtalálja benne a sajátját, Zaluski is, Lepkovski is, s megtalálom én is. Mert a történelmet nem tankönyvízüen értelmezzük, nem hiszszük azt, hogy csak az nőtt fel a történelem menetéhez, aki azt magában általánosítani tudja, s főleg nem kívánjuk ezt ettől a két szimpatikus Sandomieri fickótól, Rafaltól és Krzysztoftól. (...)

Meglepő, hogy milyen nehezen és kényszeredetten vesszük észre azt, amit talán minden más rendező figyelmen kívül hagyott volna. Wajda filmje, talán jobban, mint Zeromski regénye, a kettős, kibékíthetetlenül kettészakadt Lengyelország rajza. A nemesi és a paraszti Lengyelország kettősége, az osztályellentétek fokozódása a filmben különös hangsúlyt nyer, még annak árán is, ha így helyenként a rendezőnek el kell térnie a regény szövegétől. Miért győzhetett az orosz hadsereg a tehetetlen cári vezetés ellenére? Mert az orosz nép háborúja általánossá, népi jellegűvé vált. (...)

Nyilvánvaló, hogy Wajda művészi képzelőerejének bizonyos sajátosságai mindenkor akadályozni fogják mondanivalójának egyértelmű kifejtését. Gondolkodásmódja barokk, néha régi-módian barokk, s a részletek verisztikus s pontos kidolgozása gyakran szembenáll az eszmei célkitűzéssel.

Mivel A légió bemutatója után nyomban igen széleskörű vita alakult ki, melyben nemcsak szakemberek, hanem a nézők ezrei is részt vettek, őszintén remélhetjük, hogy ez a film

nemcsak a lengyel filmiskola kései visszfénye, hanem a jelen pillanatban unalmas, tisztelettudó, problémátlan lengyel film remélt újjászületésének kezdete.

Filmográfia

Három rövidfilm a lodzi filmfőiskolán: A ROSSZ FIÚ (Csehov nyomán); AZ ILZAI KERAMIKA; AMIKOR ALSZOL.

A MI NEMZEDÉKÜNK (Pokolenie) 1954

R: Andrzej Wajda. F: Bohdan Czeszko, saját regénye nyomán. O: Jerzy Lipman. Z: Andrzej Markowski. D: Roman Mann. Műv. vez.: Alexander Ford. Sz: Ursula Modrzynska, Tadeusz Lomnicki, Tadeusz Janczar, Januz Palusziewicz, Roman Polanski, Zbigniew Cybulski.

MEGYEK A NAP UTÁN (Ide doslonca) 1955

R: Andrzej Wajda. F: A. Wajda, Bohdan Czeszko. O: S. Matyjaszkiewicz. Z: Andrzej Markowski.

CSATORNA (Kanal) 1957

R: A. Wajda. F: Jerzy Stefan Stawinski. O: Jerzy Lipman. Z: Jan Krenz. D: Roman Mann. Sz: Teresa Izewska, Tadeusz Janczar, Teresa Berezowska, Emil Karewicz, Wienszyslaw Glinski, Adam Pawlikowski.

HAMU ÉS GYÉMÁNT (Popiol i diament) 1958

R: A. Wajda. F: Jerzy Andrzejewski regénye nyomán A. Wajda és J. Andrzejewski. O: Jerzy Wojcik. D: Roman Mann. Sz: Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzewska, Adam Pawlikowski, Wacław Zastrzezynski, Bogumil Kobielea, Ignacy Machowski.

LOTNA 1959

R: A. Wajda. F: A. Wajda és Wojciech Zukrowski, Zukrowski novellája nyomán. O: Jerzy Lipman. Z: Roman Wolyniec. Sz: Bozena Kurowska, Jerzy Pichelski, M. Loza, Jerzy Moes, Adam Pawlikowski, Roman Polanski.

ÁRTATLAN VARÁZSLÓK (Niewinni czarodzieje) 1960

R: A. Wajda. F: Jerzy Andrzejewski és Jerzy Skolimowski. O: Krzysztof Winiewicz. Z: Krzysztof T. Komeda. D: Leszek Wajda. Sz: Tadeusz Lomnicki, Krystyna Stypulkowska, Zbigniew Cybulski, Wanda Koczeska, Teresa Szmigielowna, Roman Polanski, K. Komeda, J. Skolimowski.

SÁMSON 1961

R: A. Wajda. F: Kazimierz Brandys és A. Wajda, Brandys regénye nyomán. O: Jerzy Wojcik. Z: Tadeusz Baird. D: Leszek Wajda. Sz: Serge Merlin, Alina Janowska, Elzbieta Kerpinska, Beata Tyszkiewicz, Jan Ciecierski, Tadeusz Bartozik, Irena Netto, W. Kowalski.

KISVÁROSI LADY MACBETH (Sibirskia Ledi Magbet) 1961

R: A. Wajda. F: Sveta Lukic, Semjonovic Ljeskov novellája nyomán. O: Aleksander Sekulovic. D: Miomir Denic. K: Mira Glisic. Sz: Olivera Markovic, Ljuba Tadic, Ingrid Lotarius, Bojan Stupica, Kapitalina Eric, Miograd Lazowic.

HÚSZ ÉVESEK SZERELME (Milosc dwudziestolatkow) 1962

R: A. Wajda. F: Jerzy Stawinski. O: Jerzy Lipman. Z: Jerzy Matuszkiewicz. Sz: Barbara Lass-Kwiatkowska, Zbigniew Cybulski, Wladyslaw Kowalski.

A LÉGIÓ (Popioly) 1963—1965

R: A. Wajda. F: Stefan Zeromski regénye nyomán Aleksander Scibor-Rylski. O: Jerzy Lipman. D: Anatol Radzinovicz. Z: Andrzej Markowski. Sz: Daniel Olbrychski, Boguslaw Kierc, Pjotr Wysocki, Beata Tyszkiewicz, Pola Raksa, Jan Koecher.

HAGYOMÁNYAINK

A BERLINI MAGYAR FILMKOLÓNIA KRÓNIKÁJÁBÓL

A magyar film történetének van egy mindeddig elhanyagolt, sajátos fejezete. Része ez nemcsak az osztrák, a német, hanem összefüggéseit tekintve az európai kinematográfia egyetemes históriájának. A színhely: Berlin; a korszak az első világháború utáni esztendőök.

Filméletünknek a Magyar Tanácsköztársaság megdöntése utáni korszakáról Nemeskürty István közöl szemléletes adatokat A magyar film története című munkájában. 1920-ban — írja — még 53, 1922-ben már alig 6 az évi produkció. 1922-től tehát lényegében megszűnt a magyar filmgyártás!

Valóban így volna?

Itthon kétségtelenül igen, de 1919-től filmművészetünk — kényszerből külföldre szakadt képviselői révén — tovább élt a nemzetközi gyártásban. Kivált, mert az ilyen jövevények száma évről évre nőtt. A politikai emigránsok példáját követve gazdasági okokból is egyre többen keltek útra. A tehetségesek viszonylag könnyen beilleszkedtek a befogadó ország filméletébe, nemcsak azért, mivel a közös filmnyelvet akkoriban még nem osztották meg a nyelvi határok, hanem mert a politikai emigránsok többsége sem hirdetett alkotásai-val forradalmi, legfeljebb haladó nézeteket.

Ha útjukat a térképen követjük, a többségnél az első állomás Bécs. Amikor azután itt 1924 tájt véget ért a konjunktúra, a magyar emigránsok ismét vándorbotot vettek kezükbe.

Az első korszak

Bécs után Berlin következett. Nemcsak azért, mert az 1923-as német gazdasági válság után beköszöntött a stabil márka, hanem — hála az egységes nyelvterületnek — a magyar emigránsoknak itt kellett a legkevesebb nehézséggel megbírkózniuk. A húszas évek közepén már valóságos kis magyar kolónia alakult ki a szellemi élet különféle sektoraiban. A magvát — a filmberkekben — azok alkották, akik már a háború alatt vagy még korábban kerültek ide. A táncos Mátrai Ernőt például még Max Reinhardt szerződtette A holtak

szigete (1913) című filmjéhez. Antalffy Sándor színész neve rendezőként vált ismertté. Vezető szerepet töltött be a sokoldalú Illés Jenő, aki változatos pályafutása során volt újságíró, moziigazgató, a francia Pathé cég berlini producerjének s a Litterária gyárnak főrendezője. Egyes adatok szerint mintegy 120 némafilmet készített. Közülük A bárcá-t (1919) Pola Negrivel s A veszedelmes életkor-t (1927) kell elsősorban megemlíteni, Asta Nielsennel a főszerepben.

Nyomukba léptek az újonnan érkezők. Lugosi Béla a közismert Stevenson-história (a Mr Jekyll és Mr Hyde különös története) E. W. Murnau rendezte filmváltozatában, a Janus-fejben (1920) mutatkozott be, mielőtt Hollywoodba költözött. A szép Lenkeffy Ica pedig például az Othello-ban (1922) Emil Jannings partnere lett. Több berlini produkcióban szerepelt 1921-ben Somlay Artúr is.

Ebben az időben München, illetve az ottani Emelka gyár igyekezett magához csábítani a tehetséges magyar művészeket. Ide szerződött Bolváry Géza, aki színészből lett rendező. Követte őt felesége: Mattyasovszky (Fraknoi) Ilona is. Itt játszott Bánky Viktor, Fenyő Emil, Lóth Ila és Lucy Doraine (Kovács Ilonka) is.

A komikusok közül kedvelték a testes Huszár Károlyt, aki 1922-ben Fritz Lang inflációs korszakot idéző művében, a Dr. Mabuse, a játékos-ban tanúságot tett drámai tehetségéről is. Több mint egy évtizedre Németországban telepedett meg Hollay Kamilla, a némafilmek bájos kedvence. Itt újságíróskodott férje: Szatmári Jenő, számos forgatókönyv szerzője. 1927-ben a korai halál tett pontot a tehetséges — s berlini őslakónak számító — Felner Péter Pál rendező és dramaturg pályafutása végére. Berlinben született többek között Garas Márton nagyvonalú Kolombusz-a (1923).

A német főváros ezekben az években hangos volt a magyar szótól. Szinte anekdotába illő, hogy az olyan idegen hangzású nevek viselői is, mint Elza Tetary, Sacy von Blondel, a későbbiekben Peggy Norman, Paul Vincenti és Alice Pickford valójában a sokkal prózaibb Temesváry Elza, Megyeri Sári, Székely Ibolya, Mindszenty Tibor, Kürthy Hella nevek hallgattak. Itt indult a legporoszabb film, a Fridericus Rex (1921—1922) rendezőjének, Cserépy Arzénnek karrierje is.

1920 és 1925 között Németország, azaz Berlin és München az európai filmgyártás központja volt. Képviselői azonban, a még nagyobb létszámú orosz emigrációval ellentétben, nem hozták — nem is hozhatták — magukkal tradicionális nemzeti stílusukat. Egyrészt azért, mert Korda és a többiek induló fiatal művészek voltak, akik viszonylag rövid idő alatt beilleszkedtek az új környezet diktálta felfogásba, másrészt mivel megtelepedési helyükön (például Bécsben) kozmopolita jellegű témákat kellett feldolgozniuk, illetve ilyenekben szerepeltek.

Nagyjában s egészében a németországi magyarok többféle rétegét különböztethetjük meg. Az első csoportba azok tartoztak, akiknek művészi múltját a magyar stúdiók, illetve színpadok jelentették. A második olyanokból állott, akik ehhez már másutt (például Bécsben) jelentősebb hírnevet szereztek. A harmadik kategória képviselői csupán azt remélték, hogy a nagy mesterek mellett, kedvezőbb körülmények között tanulhatnak, s kisebbik hányaduk tulajdonképpen erre sem gondolt, hanem inkább mesebeli karrierről álmodozott.

Ez érdekes módon 1920 és 1925 között egy valakinek: Putty Liának sikerült. Joe May rendező figyelt fel rá, és 1921-ben A hindu siremlék-ben egy táncosnő szerepét bízta rá. Ezt követte a többi: a Cigányvér (1921), az Ilonka (1922), az Égő szántóföld (1922), az Asszonybosszú (1923), a Fantom (1924), a Varieté (1925), a Manon Lescaut (1926) immár nagyhatású cím- és főszerepek.

A neves alkotók „hulláma”

Otthon, Budapesten ezalatt tovább szűkültek a lehetőségek, s nőtt a Berlinbe érkezők száma. Németországban 1925 táján divat és ajánlólevél volt magyarnak lenni.

Kinek köszönhattuk?

Elsősorban a második korszak (1925—1930) legszámottevőbb alakjának: Balázs Bélának, aki a bécsi évek után 1926-ban telepedett meg a német fővárosban, miután Bécsben és Lipcsében már 1924-ben megjelent A látható ember című alapvető elméleti munkája. Bíráló tevékenységét új hazájában a rangos Weltbühne munkatársaként folytatta. Egyik alapítója lett a Volksfilmverbundnak, s 1931-ig mint forgatókönyvíró is dolgozott. Olyan neves művészek munkatársa lett, mint Korda Sándor, G. W. Pabst és Bertold Brecht. Alfred Abel társaságában filmre vitte Stefan Zweig egyik művét, a Narkózis-t (1929). Legkiemelkedőbb sikere azonban egy eredeti szüzséhez, az expresszív ihletésű Egy tízmárkás bankjegy kalandjai-hoz (1927) fűződik, amely valóság-elemekre épülve követte nyomon a pénz vándorlását. (Rendező: Bertold Viertel) Munkásságát 1930-ban újabb elméleti művel fémjelezte. (A film szeleme. — Halle.)

A teoretikus Balázs Béla mellett idősebb Vajda László volt a berlini kolónia legszámottevőbb alakja, aki 1922 végén költözött Bécsbe, majd a konjunktúra megszűntével Berlinbe. Termékeny, nagytehetségű forgatókönyvíró, s főleg G. W. Pabst számára dolgozott. 1915-től több mint 25 némafilm szövegét írta meg. Sokoldalúsága ellenére — írt revüt, történeti vígjátékot, kalandhistóriát, zenés vígjátékot és erkölcsdrámát — igazi területének a súlyosabb, drámaibb atmoszférát kívánó műfaj tekinthető.

Á három nagy rendező: Korda Sándor, Korda Zoltán és Kertész Mihály berlini munkássága az egyik korszakból áthúzódik a másikba. Ha filmjeiket értékelni akarjuk, megállapíthatjuk, hogy inkább jó, mint emlékezetes produkciók kerültek ki kezeik alól. Ennek magyarázata, hogy Korda Zoltán akkor még pályakezdő volt. Két otthoni munkája után a Berlinben született A tizenegy ördög (1926) nem keltett különösebb figyelmet. Kertész Mihály A fiatal Medárdus-t (1925) kivéve inkább csak közös produkciók német verzióin dolgozott.

Ami Korda Sándort illeti, neve és tekintélye már akkor elismert volt, amikor Berlinbe érkezett. Két magyar bankár pénzére támaszkodhatott, s így alakult meg 1923-ban több más magyar vállalat mellett Korda Sándor cége is.

Bár a pénzromlás az első időkben megakadályozta őt abban, hogy a bécsi évekhez hasonlóan nagy apparátust megmozgató, költséges műveket készítsen, stílusában mégis igyekezett folytatni e hagyományokat. Bemutatkozásul — az osztrák piacra is gondolva — a Habsburg-ház történetéből választott témát. A Mayerling (1923) gárdája a németül beszélő filmet valóban szinte magyarrá avatta. Forgatókönyvét Bíró Lajos írta, a ruhákat Vértes Marcell tervezte, a főbb szerepeket pedig Korda Mária, Zátony Kálmán, Fenyvessy Emil, Huszár Pufi alakította.

Berlinben még két siker fűződik Korda Sándor nevéhez. Mindkettő 1926-ból. A Modern Dubarry írója ugyancsak Bíró Lajos. Főszereplői: Hans Albers és Korda Mária. A másik film: az Őnagysága nem akar gyereket forgatókönyvét Balázs Béla készítette. A vezető szerepeket Korda Mária és Harry Liedtke játszották.

Korda nem sokkal később — akárcsak Putty Lia és nagyhírű német kollegái — Hollywoodba szerződött. Vele tartott filmjeinek főszereplője, felesége, Korda Mária, akit a magyar közönség Farkas Antónia néven is ismert. Ek-

kor kelt át a tengerentúlra Kertész Mihály is. Korda Zoltán 1929-ben ment Londonba.

A második korszak vezető színésznője, Eszterházy Ágnes 1924-ben érkezett Berlinbe, s Harry Liedtke, Conrad Veidt, Willy Fritsch partnereként vált ismertté. (A bánatos utca 1925, A prágai diák 1926, Koldusdiák 1928). A kor csillagai közé tartozott a már feledés homályába merült Kürthy Hella (úgy is, mint Kürti Erzs, Ellen Kürti vagy éppen Alice Pickford). A négynevű művész 1922-ben került Münchenbe, s a némafilmekben jelentős feladatokat bíztak rá. Ugyancsak a hangos eljárás szorította epizódista sorba a legünnepelebb hős: Várkonyi Mihályt. Az első korszakban a bécsi Sascha s a berlini UFA produkcióiban főként Korda Sándor és Kertész Mihály juttattak számára hálás lehetőségeket.

Berlinben állt először a felvevőgép elé Ráday Imre. A huszonegy esztendősnönvíván 1926-ban Karl Grüne keze alatt Brigitte Helm partnereként mutatkozott be (A világ szélén). Itt volt dramaturg Moszkvába költözéséig Lengyel József író. A keresett díszlettervezők sorában említést érdemel a sokoldalú Metzner Ernő. Metzner 1920-ban telepedett le a német fővárosban, s képességei főként G. W. Pabst forgatócsoportjában bontakoztak ki. (Ő volt Vajda mellett a másik állandó magyar munkatárs!) Rendezett is, s a Rajtütés című kísérleti filmjéről 1928-ban elismerően írtak a lapok.

A népszerű Petrovics Iván karrierjének a hangosfilm ártott, s ahogy múlt az idő, úgy váltott át a hősszerelmes szerepkőről a javakorabeli úriemberek megszemélyesítésére.

Ami a második korszakot illeti, krónikájának lapjait egy új találmány: a hangosfilm-eljárás bevezetése zárta le.

A hangosfilm

1929. december 6-án az UFA-Palast am Zoo-ban bemutatták az első maradéktalanul hangos német filmet, a Szívek melódiájá-t. Hanns Schwarz rendezte, és főszerepeit: Dita Parlo és Willy Fritsch mellett magyar színészek: Mály Gerő, Simon Marcsa, Körmendy János, D. Ligeti Juliska, Endrey Tommy, Dezsőffy László játszották. Werner Heymann zeneszerző — a kísérőmuzsikában — magyar népdalokat dolgozott fel, a főcím szerint Ábrahám Pál és Gertler Viktor közreműködésével.

Az író Székely János 1921-től Joe May, Lupu Pick, Erich Pommer munkatársa, utóbb az UFA fődramaturgja. Vajda Lászlóval ellentétben — aki elsősorban adaptálásaiival tűnt fel — inkább eredeti alkotó. Munkakörének megfelelően természetesen ő is átültetett, s ötletei, keze nyoma ott érződött az UFA szinte egész korabeli termésén.

Székely legjelentősebb munkája a Névtelen hősök (1927), amely saját rendezésében szociális témát szolgált meg. A kevesek közül való volt, aki megpróbálta munkáiban Magyarországot, hazai emlékeit idézni. (Magyar rapszódia, 1928, Vasárnap délután, 1929, Szívek melódiája, 1929.) Ugyancsak ő készítette Carmine Gallone ötlete nyomán 1930-ban angol-német-olasz verzióban Jan Kiepura lengyel tenorista egyik legnagyobb sikerét, az Éneklő város-t. (Az áradó melódiák egyik komponistája: Ábrahám Pál, operatőrje az 1919 óta külföldön bolyongó tehetséges Virágh Árpád.)

A kor sztárjai közül a szabadkai születésű Nagy Kató 1926-ban telepedett meg a német fővárosban, s úgyszólván minden művészi múlt nélkül, felfedezője, Constantin J. David rendező révén, a húszas évek végére a körülrajongott bakfissztár lett. Kivált vígjátékokban és kalandtörténetekben halmozott

sikert sikerre. A Férfiak házasság előtt (1927) című filmben mutatkozott be, s 1934-ig mintegy 20 főszerepet alakított.

Verebes Ernőt Friedrich Zelmik rendező hívta meg 1924-ben egy szerepre vállalatához. Hozzávetőleg nyolc-kilenc esztendőn át a vígjátékok, kedélyes katonatörténetek, s a hangos eljárás bevezetése után a filmoperettek kedvelt, mindig mosolygó hőse. 1930 és 1934 között harminc produkcióban szerepelt. (Az asszony nélküli ország, 1929, A Pompadur márkinő, 1930, Viktória, 1931, Volt egyszer egy keringő, 1932, Haway rózsája, 1933).

A harmadik típus: a kedélyes polgár Szőke Szakállban, a hajdani budapesti kabarészínészben lelt ideális megtestesítőre. Mellette a huszártisztból táncoskomikussá avanszált Halmay Tibor, Huszár Károly, az ugyancsak testes Szenes Ernő, s a nemrégiben elhunyt Salamon Béla szolgáltatta az export-humort.

A hangtechnika elsősorban az operett primadonnáknak és szubretteknek jelentett bizonyos kezdeti előnyt. Gondoljunk csak a gyönyörű hangú Alpár Gittára, a már kevéssé ismert Ambrus Irénre, az örökifjú Bársony Rózsira és mindenekelőtt Eggert Mártára.

Eggert Márta játéka, megjelenése és énektudása szerencsés összhangban állt. Érdekes módon egy kalandfilmben, A rámenős-ben tűnt fel 1931-ben. Tizenégy berlini filmjének mindegyike a könnyű műfaj emlékezetes darabja. (Schönbrunni álom, 1932, A cárevics, 1933, Haway rózsája, 1933).

Két budapesti szépségkirálynő is sikert aratott a berlini mozik vásznán. Tasnády-Fekete Mária s Peggy Normann néven Székely Ibolya. Ugyancsak külseje — pontosabban szólva Rudolph Valentinóval való hasonlósága — indította el Mindszenty Tibor pályafutását, aki Hollywood után a harmincas évek elején Paul Vincenti néven mint szerelmes színész több főszerephez jutott.

Bolváry Géza A megrendelt úr című filmjében 1930-ban a szereplők között ott van egy fiatal pozsonyi származású színésznő is — Bulla Elma. Főként osztrák produkciókban s ritkábban Berlinben feltűnik Gaál Franciska.

Nagy Katóhoz hasonlóan magyarországi művészi előzmények nélkül indult útjára egy furcsa, japános külsejű, alacsony fiatalember, Peter Lorre. Berlinben lépett először felvevőgép elé Franz Wedekind nagy port felvert színdarabjának, A tavasz ébredésének (1928) filmváltozatában. Utóbb a Fehér ördög-ben a nagy Ivan Mosjukine-nal játszott együtt, s egy másik filmben Heddy Kieslerrel (a későbbi Heddy Lamarral!). Képességeit a világ Fritz Lang: M — egy város keres egy gyilkost (1931) című filmjében ismerte meg, ahol magával ragadó drámai erővel rajzolta meg a menekülő gyilkos figuráját.

S mert a hangosfilm a rendezők számára új meg új leckéket adott, megnőtt a vágók, a filmösszeállítók tekintélye, fontossága. A Tobis-nál Marton András (aki utóbb rendezésre tért át), az UFÁ-nál Gertler Viktor látta el ezt a feladatkört.

A filmzeneszerzők között felsorolni is nehéz a sok magyar nevet. Ime azok, akik 1930 és 1934 között Berlinben a stúdiók számára komponáltak, vagy akiknek a melódiáit filmre alkalmazták: Lehár Ferenc, Kálmán Imre, Ábrahám Pál, Rappé Ernő, Hajos Joe, Guttman Artúr, Krausz Mihály, Eisemann Mihály, Rényi István, Brodsky Miklós.

A felvevőgép mellett dolgozott mint operatőr a ma Hollywoodban élő László Sándor, a Szovjetunióból érkezett Farkas Miklós (ekkor még nem rendezett) és Vass Károly. Benedek László, a világhírű rendező ebben az időben pályája kezdetén állt, s mint segédoperatőr leste el a nagyok titkait, akárcsak Baký József segédrendező.

Az Angliában utóbb megtelepedett Pressburger Imre és rendező kollégája, a francia művészé vált Ery Sándor (Alexander Esvay) a német fővárosban forgatókönyvet írt. Hasonlóképpen a jóhumorú Nóti Károly is mint forgatókönyvíró tűnt fel, és 1930 és 1933 között nem kevesebb, mint tizenhat könyvet írt.

Ezekben az években indult útjára a temesvári születésű vígjátékrendező, Martin Pál; ekkor került az élvonalba a fölényes mesterségbeli tudással rendelkező Bolváry Géza; s nyergelt át az újságírásról a filmkészítésre Székely István. Négy német munkája vált ismertté: A szerelem rapszódíája (1929), A nagy vágyakozás (1930), a Félrelépések (1930), valamint az Egy dús-gazdag ember (1932).

A harmadik korszakban tehát újabb művészek pályája ívelt a magasba, míg mások kibontakoztak vagy lehanyatlottak. Amikor azonban 1933-ban Hitler s a fasiszmus uralomra jutott, Németország nem nyújtott többé otthont és menedéket. A magyar kolónia nevesebbjei Párizsba, Londonba, Hollywoodba mentek tovább. Mások úgy döntöttek, hogy visszatérnek Magyarországra. Lelkesítőleg hatott Székely István példája, aki Budapesten műterembe jutva elkészítette a Hyppolit a lakáj-t. Ismét mások — s tegyük hozzá: ez volt a kisebbség — megalkudtak, s a fasiszta Németországban is tovább alkottak, játszottak.

Berlin és München tehát ezekben az években az emigránsok, kivándorlók számára a művészi fejlődés fontos állomása volt; lehetővé tette filmgyártásunk legjobbjainak, hogy dolgozzanak, alkossanak, és jónéhányuk számára azt is, hogy nevüket a szélesebb filmvilág is megismerhesse. Mindezeket túl azonban az itt szerzett tapasztalatok egy része közvetlenül kihatott nemzeti filmgyártásunkra is, hiszen a meginduló magyar hangosfilm számos szakembere, színésze hosszabb-rövidebb ideig tagja volt a sokrétű, színes berlini s müncheni magyar kolóniának.

Ábel Péter

KÖNYVEK

Egy jelentős filmtörténeti műről

Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1896-1918. Filmművészeti Könyvtár. Budapest 1966.

Akkor születtem, amikor a legelső játékfilmeket kezdték gyártani Magyarországon, s az én nemzedékem volt az első, amely hamarabb járt moziba, mint iskolába. Hogy mit bámultam meg tágranyílt szemekkel azokban a fertőtlenítésszagú, barátságatlan raktárakra emlékeztető helyiségekben, melyeket mozinak neveztek, egy-két kivétellel elfelejtettem, és csak most, épp Magyar Bálint előttem levő érdekes könyvét olvasva kezd felderengeni bennem, hogy láttam az I. Ferenc József temetéséről, majd IV. Károly koronázásáról készült híradókat, és hogy annak idején csodálkoztam, miért szaladnak annyira az emberek egy temetésen? Egyedül a János vitéz griffmadara tett igazán maradandó hatást rám: még ma is egy kissé a régi filmen látott alakjában röpül fel előttem, ha Petőfi tündérmeséjét olvasom.

Furcsa módon jónéhány évtizednek

kellett eltelnie addig, amíg rájöttek arra, hogy a divatból kiment filmek tekerceiből nemcsak gyermekjátékok, fogkefét, női táskát és hasonló más használati cikkeket érdemes készíteni, hanem ezek is épp úgy megérdemlik a rendszeres gyűjtést és megóvást, akár csak a könyvek, festmények és a legkülönbözőbb műtárgyak. A nemzeti könyvtárak, levéltárak analógiájára létesült filmarchívumok ilyenformán viszonylag mindenütt újkeletű intézmények, mindenesetre eléggé későn létesültek ahhoz, hogy a film őskorának minden érdekes maradványát meg tudják menteni.

A filmnek a filmarchívumok megszületéséig s az ezekkel szorosan összefüggő filmtörténeti kutatások megindulásáig nem volt történelmi tudata, s maguk a filmesek is alig érezték, hogy a művelődéstörténet egyik legérdekesebb fejezetét nyitották meg, sőt a legtöbb esetben még a forgatókönyvírók vagy a rendezők is legfeljebb felszínesen ismerték az előttük járók alkotásait. A kritika néhány évvel ezelőtt mindenesetre mint külön figyelmet érdemlő, érdekes vonást emelte ki, hogy a francia „új hullám” fiatal rendezői a filmarchívum jóval-

tából még a nevezetesebb némafilmek is megnézték, sőt tanultak tőlük.

Hazai vonatkozásban ez aligha lenne lehetséges, hiszen a magyar film hőskorának meglehetősen kevés emléke maradt fenn, ami nemcsak megnehezíti, hanem többszörösen is házagpótlóvá teszi a magyar filmtörténeti kutatók mostanában megindulni kezdő munkáját. Nincs könnyű dolguk. Filmtörténetészeinknek ugyanis - bármilyen furcsán hangozzék is egy ifjú, modern jelenségről beszélve ez az összehasonlítás - nemegyszer szinte az archeológus módszerével kell dolgozniuk, aki néhány csonka, elszenesedett törmelék segítségével akar valamilyen egykori tárgyat rekonstruálni. Mert vajon mi áll a filmtörténész rendelkezésére, ha a film elveszett? Néhány egykorú, nem mindig színvonalas kritika, néhány műsorismertetés, reklám, esetleg kortársi visszaemlékezések és a lehetséges külföldi analógiából való következtetés, nem utolsósorban pedig a kutató fantáziája, amelyre ezen a területen sokkal nagyobb szükség van, mint bárhol másutt.

A magyar némafilmek világának történeti rekonstruálására legutóbb Nemeskürty István tett sok vonatkozásban alapvető, értékes kísérleteket. Vizsgálódásait elsősorban a játékfilmekre és a magyar filmesztétika kezdeteire irányította. Magyar Bálint előtünk levő, sokszorosított eljárással készült könyve épp ezért joggal mondhatja magáról, hogy első ízben próbálja meg rendszerezni némafilmünk történetének kezdeti szakaszát, az 1919-ig terjedő két évtizedet. Figyelme ugyanis nemcsak a játékfilm történetére, sőt nem is csak a dokumentumfilmekre, a színház és a film határesetének tekinthető filmszkeccsokra terjed ki, hanem szinte mindent felölel, ami a filmnek nevezett jelenséggel a jelzett időben közelebbről összefügg. Így részletesen kitér a filmprodukción, az elosztás történetére, az első mozik, mozisok és filmipari dolgozók problémáira, a film és a közönség kapcsolataira, hogy csak a legfontosabbakat emeljük ki könyvének gaz-

dag tartalmából. Indokolt ez a sokoldalú érdeklődés, hiszen a film komplex jelenség, és ahogy ezt Magyar Bálint is helyesen szögezi le és viszi át kutatási gyakorlatába, történeti vizsgálata valóban nem szorítkozhat a játékfilmekre. Maga az, amit játékfilmnek nevezünk, különben is már a mozgókép (aránylag gyors) történeti fejlődésének eredménye volt, hiszen az első mozikban még nem filmdrámákat, hanem csak apró, dokumentumszerű jeleneteket mutattak be.

Magyar Bálint monográfiájának egyik jelentős érdeme épp az, hogy alaposan feltárja a filmdrámákat megelőző mozgóképek 1896. április 29-én, tehát négy hónappal a Lumière-testvérek párizsi bemutatója után elkezdődött magyarországi útját, amelyről eddig egyáltalán nem rendelkezünk hiteles és alapos összefoglalással. Megtudjuk tőle, hogy filmeket először a Lumière-testvérek forgattak Magyarországon 1896 augusztusában, tehát még szintén az első nyilvánosan mutogatott mozgóképek esztendejében, azután nyomon követhetjük a kezdetben vásári mutatványok vagy kávéházi vetítések viszontagságos történetét: tíz esztendőnek kellett eltelnie, míg 1906-ban megnyílt az első állandó mozi, a „Projectograph” Budapesten. Alapos, a legapróbb részletekre kiterjedő képet kapunk az első magyarországi mozik műsoráról, továbbá a híradó és dokumentumfilmek gyártásának megindulásáról és az első ilyen filmekről is. Feltárásukkal, rendszerezésükkel Magyar Bálint a magyar filmtörténet fehér foltját tüntette el, de az az érzésünk, hogy jelentőségüket, talán az első felfedezés örömeiben a játékfilm rovására egy kissé túlbecsüli, sőt ezt vitatható elméleti megfontolásokkal is alátámasztja.

Arról van ugyanis szó, hogy szerinte az első dokumentum-jellegű filmek már Lumière-nél is az „életet”, az „őszinte, nyílt valóságot” mutatják be, és ezek mellett a játékfilm kezdetleges megnyilatkozásai, az, amit cselekményes filmeknek nevez, csak „csábító melléktermékek”, amelyek a

„valóságtól való eltávolodás szükséges, de nem rokonszenves” útját követik, „szerepük - úgymond - nem a lényegre, csupán a jelenségre vonatkozik (28-29. és 77. 1.).

A lényeg és a jelenség fogalmait szabatosabban végiggondolva azonban csak arra a konklúzióra juthatunk, hogy legalábbis a filmgyártás első évtizedeiben akár az egyik, akár a másik esetben egyaránt csak a jelenség megmutatásáról lehetett szó. Ebből a szempontból semmilyen különbség sincs - hogy csak Lumière filmjeire utaljunk - a Magyar Bálint szerint az „őszinte nyílt valóságot” megmutató Vonatérkezés és az élet „művi formációját” képviselő Megöntözött öntözött között, legfeljebb annyit engedhetünk meg, hogy a dokumentum-jellegű filmek egyike-másika spontánabb, realisabb jelenségeket ábrázol, mint amilyenek az első cselekményes filmekben láthatók. De még az első külső felvételek, a híradó jellegű filmek is csak ritkán ábrázolják magát a mindennapi életet, az olyan filmek, mint az Úrnapi körmenet Kassán, Katonai ünnepély a kassai tüézrlaktanyában, József nádor szobrának leleplezése, hogy csak néhány, Magyar Bálint könyvéből vett példát idézzek, a lefilmezett színház határán járnak, márpedig az első híradófilmek jórésze ebbe a típusba tartozik. Egyébként az első cselekményes filmek viszonylagos valóságértékét sem lehet teljesen kétségbe vonni, sőt azt is megkockáztathatjuk, hogy kezdetleges történeteik gyakran többet árulnak el a kor valóságából, mint egyik-másik direkt felvétellel készült jelentéktelen epizód.

Bárhogy is álljon a dolog, a film-történet eleve nem állíthat fel semmilyen értékkülönbséget a mozgókép különböző megnyilatkozásai között, arról nem is beszélve, hogy akármilyen szándékkal történt a mozgókép felfedezése, a benne megnyilatkozó esztétikum (csíráit már a legkorábbi cselekményes filmek is tartalmazzák) tette az emberi művelődés korszakalkotó jelenségévé, ez vonzotta magához a közönség millióit, és teremtette meg

a filmipart, ezért, bár a film története valóban nem azonos a játékfilm történetével, annak (akárcsak kismértékű) lebecsülésével sem írható meg. Ez a félresiklás mintha néhány alapvető kérdés tisztázatlanságára vallana. A könyv egy kissé impresszionista módon felvázolt fejezete ugyan megkísérli tisztázásukat, de nem rendszeresen és következetesen, bár kétségtelen, hogy egyik-másik ott felvetett és vitatható kérdést, mint pl. a film és az idő kapcsolatát ilyen terjedelemben nehéz a maga bonyolultságában megragadni.

A játékfilmek egyébként nem szorulnak annyira háttérbe Magyar Bálint könyvében, ahogy azt az előbb elmondottak alapján gondolnánk, sőt egyik érdekes fejezet épp a jórészt elveszett korai játékfilmek tartalmi és formai elemeinek rekonstruálásával foglalkozik. Ezekről Nemeskürty fejtegetései után is sok újat tud mondani, sőt egyik-másik film esetében más véleményt alakít ki, mint a most említett szerző. Mivel elveszett filmekkel kapcsolatban az elsődleges forrásanyag, a tekercsuk ismerete hiányában csak rekonstrukciós munkára vagyunk utalva, e munka során különösen fontos a több szem többet lát hagyományos elve, hiszen az ilyenkor elkerülhetetlenül kísértő szubjektivitást csak a lehetséges vélemények vitája ellensúlyozhatja. A korai magyar filmek jellemzését sem Nemeskürty, sem Magyar Bálint alapvető megállapításai után sem tekinthetjük teljesen lezártnak, valóságos arcukhoz annál közelebb jutunk majd, minél több új ismeretanyagot lehet összegyűjteni róluk, s minél többen tudják ezt rendszerezni.

Magyar Bálint munkája, könyvének azokban a fejezeteiben is, amelyekre részletesebben nem tértünk ki, jelentős hozzájárulást adott a magyar film kezdeti szakaszának történetéhez. Fáradságos kutatómunkáját nem lehet eléggé dicsérni, hiszen a legtöbb vonatkozásban töretlen úton járt, s csak kis mértékben álltak olyan dokumentációs segédeszközök a rendelkezésére,

amilyenekkel ma már valamennyi történekutató bőségesen rendelkezik. Mondhatná valaki, hogy épp ezért még várni kellett volna a szintézissel, s azt ma még hiányzó részlettanulmányok seregére kellett volna felépítenie, de ebben az esetben ennek épp az ellenkezője az igaz: az így elkészült szintézis jól megrajzolt körvonalai a további részlettanulmányok megszületését teszik lehetővé.

Baróti Dezső

A televízió nagy lehetősége

Oulif, J.- Cazeneuve, J.: La grande chance de la télévision. Paris 1963. Calman-Lévy 243 old.

A televízió káprázatos lehetősége és tényleges hatékonysága a szerzők szerint Platón alábbi, modernizált barlang-hasonlatával érzékeltethető (Platón szerint ui. mi, emberek a tiszta ideákat csak mintegy barlangunkba zárva, a barlang falain kirajzolódott árnyképekként láthatjuk):

Szokratész: Látom a gyermekkoruktól kezdve megbűvölt embereket puha ülőalkalmatosságokon, egy kis ernyőre függesztett merev tekintettel, amelyen nagyon távolról vetített árnyalakok mozognak. Ugyanonnan hangok is jönnek.

Glaukon: Ime egyedülálló kép és az ő idegen foglyai.

Szokratész: Ők mégis ránk hasonlítanak. És hinnéd-e, hogy ebben a helyzetben egy másik világot és más embereket látnak e kis ernyő árnyalakjaiban?

Glaukon: Nem, Szokratész, mivel tekintetüket le nem veszik onnan.

Szokratész: Végül nem fogják-e azt hinni, hogy ez árnyalakok világánál nem létezik valóságosabb világ?

Glaukon: Nyilvánvalóan így igaz.

A hasonlat persze szellemesen túlóz, s a televízió hatására legfeljebb egyéneként és átmenetileg ver gyökeret valami új barlang-mítosz. De a

lehetőség fennáll, s valószínűleg ez is egyik oka annak, hogy a televízió rövid történetéhez képest igen gazdag szakirodalommal rendelkezik, különösen szociálpszichológiai, nevelésszichológiai és kultúrfilozófiai tekintetben.

A televízióvilágra nyíló ablaknak kell lennie. De ha az ablak torz üveg, vagy ha legalábbis nem tudjuk kinyitni? Jelenleg csak az ember szórakoztató játékszere. Az összevissza kevert műsor, a minden egymás után: építészeti, gyerekprogram, fizika, variété, hírek, barkácsolás, regényrészlet, bírósági tájékoztató stb. nem csekély tájékoztatósi gondot okoz. Ezt fokozza az időbeli zavar: történelmi műsor direktben, utána sportműsor telereklámingról, majd a jövő problémáival foglalkozó ankét. Az ingerek ilyen szeretlen áradatának adekvát feldolgozása csak megfelelő megkezeléssel lehetséges. Az egyelőre majdnem mindent nézni kívánó közönség szelektivitásának kialakítása a jövő feladata.

Nagy probléma, hogy például a munkáslevelek tanúsága szerint a francia televízió műsora csupa intellektüeleknek és jómódúaknak szóló ostobaság. Ha a műsort széleskörű közvéleménykutatás alapján teljesen a többség akaratahoz mérve alakítják ki, a konformizmus vádjá elkerülhetetlen. Ám csak az antikonformisták helyeslésére törekedni, szintén konformizmus.

A televízió szociálpszichológiájára megköveteli a szabadidő vizsgálatát. A szabadidő mindenekelőtt a választás szabadságát tételezi fel a tekintetben, hogy mit tegyünk, és mit ne tegyünk. A felesleges idő fogalmára gondolhatnánk, azaz olyan időre, amelyet nem foglal el sem pénzkeresés, se a családi tűzhely körüli teendők gondja, sem társadalmi kötelezettségek teljesítése. Ez az idő tehát luxus, nem a szegények ideje. Egyébként új fogalom, mert ez az emberek széles körére érvényes lehetőség egészen a közelmúltig csak a kiváltságosokat érintette. De egy probléma ma is függőben hagyja a fogalom értelmezését: s ez a biztonság. Aki éhes, aki nem érzi magát

biztonságban, aki felett Damokleszkardok egész arzenálja függ, annak van-e szabadideje? S ugyanígy a munkahét vagy nap fáradságától összetört embereknél? Bizonyos, hogy a szövegi és pszichológiai jelentése összekeveredett.

Meghatározható-e a szabadidő azaz az idővel, amit az egyén szabad tevékenységgel tölt el? Ne felejtjük el a tömegszórakozások kiegészítő szerepét, s hogy a szabadság illúziója talán a legtöbbet számít. Egyébként is, hogy jelenthetne teljes szabadságot az az idő, amely nem tartozik a munkatevékenység körébe?

Vagy teljesen szabadok az emberek, és az emberiség félhet, hogy viszsztatér az állati sorba, vagy a szabadidő tökéletesen szervezett, semmi sem történik benne véletlenül, de ekkor az emberek nem szabadok. A szociológusok minden igyekezete ellenére a szabadidő fogalma anarchikus, erre utal a válogatás nélküli szóhasználat is: szórakozás, pihenés, kedvtelés és lustálkodás.

A televízió visszatéríti az egyént a család sejtjébe, s ugyanakkor lehetővé teszi neki, hogy ez a sejt a világegyetemhez fusson. A francia televízió azon kérdésére, hogy szolgált-e új ismereteket a műsor, az alábbi igenlő válaszok érkeztek: minden területen: 19%, a tudományban 24%, a hétköznapi élet és a múlt eseményeinek dokumentumaiban: 12%, a művészet világában 3,6%.

Az átlagnéző évente 750 órát tölt az ernyő előtt, 360 órát olvasás, 240 órát vakációzik, 100 órát sportol, 100 órát tölt színházban és moziban, 50 óránál alig kevesebb jut barkácsolásra. A televíziónézés a rádióhallgatással együtt az 1000 órát is eléri, tehát többet, mint az összes egyéb szabadidős foglalatosság. A felelősség nagy, s a széles közönségben megvan a tendencia, hogy a szabadidőt és a szórakozást összekeverje. A televízió miatt újra át kell gondolni a szabadidő problémáját, minthogy a kép civilizációja meg fogja változtatni a

szabadidő civilizációját. Erre intenek a következő adatok.

Arra a kérdésre, hogy mielőtt televíziója volt, hová ment leggyakrabban, 62% válasza: mozi, 20%-é: színház, 10%-é: stadion és 18%-é sehová; s arra, hogy mióta televíziója van hová megy leggyakrabban, 20% válasza: mozi, 19%-é: színház, 7%-é: stadion, s 59%-é: sehová. E mennyiségi adatoknál jóval aggasztóbb az igényszínter alakításában játszott minőségi szerep. Ez tükröződik egy átlagamerikai alábbi levélrészletében: „Mi most mindazt elértük, amire vágytunk. Van frizsiderünk, mosógépünk és televíziónk. Ez minden, amit az életben kívántunk.” Sajnos ez komoly dolog és nem vicc. Az eszköz, ami az ember életét könnyűvé teheti, önmagában való értékévé vált, s ugyanakkor eszményévé is. A szerzők csak azon lepődnek meg, hogy a gépkocsi kimaradt a kívánáslistából. S tegyük mellé kiegészítésként a francia felmérés eredményeit; mi hiányzik az alábbi három tárgy közül leginkább: televízió 49%, frizsider: 33%, mosógép: 16%.

A televízió valószínűleg a legjobb nyugtatószer az emberek számára az ipari civilizáció okozta szorongás csillapítására. Az ősi társadalomban a tömegek szabadidejének intézményes formája az ünnep volt, ami szent, a mindennapi élet normális menetétől eltérő részvételi aktusból állott. A televízió, amelyet mindennap üzemeltetnek, és éppolyan természetes használatjuk, mint a vízcsapot, feladja a nemességnek ezt a jegyét. Ennyiben eltér az ünneptől, de tömeges jellege az ünnephez hasonlítja. A televízió az egyén és a család csoportban való részvételének jelképévé válik mindinkább. S ez a csoport többé nem a törzs, sőt nem is a nemzetség, hanem a világ. A televízió valóban tanúja a világ eseményeinek. Tanúnak lenni ma már nemcsak egy eseményen való részvételt jelent, hanem a távolságtól függetlenül a képernyőn látni annak lefolyását. Ez viszont ismét a néző tétlenségére, passzív befogadóvá válására hívja fel a figyelmet.

Megkérdezhetjük, vajon a telenéző is külön emberfajta alkot-e, mint a gépkocsivezető, aki a kocsit vezetve szintén eltér attól, akit normális embernek tartunk. A pszichoanalitikusok azt tanítják, hogy a gépkocsi asszony-szeretőpótlék. A telenézőt pedig hajlamosak úgy kezelni, mint olyan újszülöttet, aki az anyjától kapja a táplálékot, a televízió így az anyai emlé helyettese.

A televízió az alkotó és a befogadó közötti közvetlen kapcsolat híján a közönség reakcióit csak hatáskutatással tudja megállapítani. Első pillantásra úgy tűnik, ez a mozira is elmondható. De ugyanazon film egymás utáni napokon, heteken át hat, s a látogatottság csökkenő vagy növekvő fokával, a nagyobb válogatási lehetőséggel élesen elhatárolódik a televízió-programtól. Ezért igazuk van a szerzőknek, amikor a közvéleménykutatás, a hatásfelmérés fed-back kapcsolatának különös jelentőségét hangsúlyozzák a televízió esetében. Így módon jön létre az alkotó és a befogadó közötti kölcsönös kapcsolat, ami e nagy tömeghatású, gyakran kifejezetten propagatív célt szolgáló közlési eszköz-nél jóval nélkülözhetetlenebb, mint például a klasszikus művészetek esetében.

Jóllehet a televízió nagy lehetőségeiről szóló mű konkrétumaiban többnyire a televízió nagy veszélyeire irányította a vizsgálódás reflektorát, végkicsengésében óvatosan optimista. Igaz, hogy a különböző jellegű adások révén kuszán jelentkező ismeretelemek mozaikkultúrát eredményezhetnek, ha a tudástöredékek - elmélyülés, olvasás híján - nem szerveződnek egységbe. Viszont az is igaz, hogy új ismereteknek nyitnak kaput, nagy tömegeket vonzanak, amelyek kulturálisan teljesen érintetlenek maradtak volna. Ilyenformán a leghatásosabb társadalmi védekezés a művelődés privilégizálása ellen. Ugyanakkor az értelmiségiek egyoldalúságának, szűk körre korlátozódásának felszámolásában is nagy segítség. Persze, az új tömegkultúra nem automatikusan jön létre, az új eszkö-

zók hatását irányítani és ellenőrizni kell. Megfelelő társadalmi feltételek megteremtése, hatékony nevelőmunka elérheti, hogy az emberek megtanulják uralni azt a művelődési-szórakozási eszközt, amelynek ma még gyakran rabjai.

Halász László

Hollywood láthatatlan sztárja - a cenzúra

Schumach, Murray: The Face on the Cutting Room Floor - The Story of Movie and Television Censorship (A látszat a vágóasztalon - a film- és televízió-cenzúra története) William Morrow and Co., New York, 1964.

Schumach könyve történeti áttekintést nyújt az amerikai filmcenzúráról. Bár az általa felvázolt kép nem teljes, hiszen bizonyos egyoldalúsággal a cenzúrának javarészt morális - elsősorban szexuál-erkölcsi akadémikuskodásait ismerteti, műve mégis igen érdekes és tanulságos részleteket tartalmaz.

Az amerikai cenzúra gyakorlatilag egyidős a filmmel, s története, elveinek fejlődése párhuzamos a közízlés változásával, bár azt mindig némi késéssel követi. A cenzúra korszakának kezdete 1903-ra tehető. Abban az évben készült el a nagy felzúdulást keltő néma játékfilm, A nagy vonatrablás (The Great Train Robbery), s ennek nyomában, a „nickelodeon”, a krajcáros mozi elterjedésével sorra következtek az efféle című filmek: Cupidó hőmérője, Az öreg ember kedvese, Modern banditák, A tengerparti szerelem, Gyermekrablók, Jön a férjem! A bigámista, A diákyerek szerelme, Az utonálló, A válás örömei stb. A tartalomra a címből ki-ki következtethet.

1907-ben már nemcsak felháborodott vezércikkek tiltakoztak a film „gonosz erkölcsstelsége” ellen, hanem megessett, hogy egy-egy erkölcs-

telen filmeket játszó krajcáros mozit meg is rohantak. 1909-ben New York polgármestere válogatás nélkül minden mozit bezáratott. Ezt a rendelkezést csak akkor függesztették fel, amikor több tekintélyes New York-i polgár azzal a javaslattal állt elő, hogy a filmeket bemutatásuk előtt ellenőrzésnek vessék alá.

1911-ben Pennsylvánia állam elsőként bevezette a bemutatásra szánt filmek előzetes cenzúrázását. Pennsylvánia példáját több állam is követte. 1915-ben kongresszusi vizsgálatra került sor: a Kongresszus vizsgálóbizottsága a filmipar anyagi tevékenységét és a filmek erkölcsi tartalmát firtatta. A filmipar önvédelemhez folyamodott: National Board of Review (Országos Ellenőrző Tanács) néven ön-cenzúra szervet állított fel, de a hivatalos cenzúra hívei ezt sem tartották elegendőnek. Erre az ipar kétségbeesésében megszervezte a National Association of the Motion Picture Industry-t (Országos Filmipari Szövetség), melynek két feladata volt: elhallgattatni a filmiparral szemben elhangzó kritikákat és útját állni a hivatalos filmcenzúra bevezetésének. A cenzúra híveit még így sem sikerült megbékíteni.

1921 végére már huszonegy államban működött hivatalos cenzúra. Ekkor észbe kapott a filmipar is: Harding elnök postaügyi miniszterét, a befolyásos republikánus politikust, Will H. Hayst megbízta, hogy a közvéleményben alakítsa ki a filmipar új, kedvezőbb képét. Hays a megbízást elfogadta, miniszteri tisztről leköszönt, és élére állt a filmipar újonnan létrehozott szervének, a Motion Picture Producers and Distributors Association of America-nak (Amerikai Filmgyártók és Filmforgalmazók Szövetsége). Az új szerv egyik - igen fennköltén fogalmazott - célja: ... megalapozni és fönntartani a filmgyártás lehető legmagasabb erkölcsi és művészi színvonalát...

Haysnak sikerült útját állnia a hivatalos cenzúra országos bevezetésének. Sikerült enyhítenie a filmcímek

szenzációhajhász jellegén is, sőt, még azt is elérte, hogy forgatás előtt a „Hays-hivatalnak” a gyárak bemutatásák a forgatókönyvet.

A filmgyárakat azonban éppúgy nem érdekelte az erkölcs, mint az alkotmányban biztosított szólásszabadság elve. A filmgyártókat a pénz érdekelte. S miután a Hays-hivatal felléptetésével sikerült elcsöndesíteniük a cenzúra kérdése körül dúló vitákat, folytatták a régi gyakorlatot, gátlás nélkül azt csinálták, amit akartak. Az eredmény előrelátható volt: újabb összecsapás a filmipar és a cenzúra hívei, egyes befolyásos társadalmi csoportok között. Az összecsapás kimenetelét sem volt nehéz megjósolni, az ipar megint csak tett egy lépést hátrafelé, s elfogadta a ma is szinte változatlan formában érvényben lévő „gyártási kódexet”. De ennek a kezdetben általános szekepszisszel fogadott kódexnek csak a Tisztesség-légió (Legion of Decency) 1934-ben bekövetkezett megalakulása adott súlyt. Ettől kezdve a gyártási kódex a filmgyárak öncenzúrájának alapokmánya.

A kódex-szel szemben a faltörő kos szerepét Howard Hughes vállalta 1940-ben, amikor nekifogott egy szokványos vadnyugati história csöppet sem szokványos megfilmesítéséhez. A film később jelképpé vált címe: The Outlaw (A zsvány). Főszereplője Jane Russell - pontosabban Jane Russell mutatós és telt keble. Hughes teljesen kiaknáztatta a Jane Russell keblében rejlő üzleti lehetőségeket. És - ebben rejlett a film másik újdonsága - a borsos történet szövegében rejlő lehetőségeket is: az illetlen és csípős szöveg humora sokszorosan sértette a gyártási kódex szemérmes előírásait. A cenzúra már a forgatókönyv ellen kifogást emelt.

Ezzel kezdetét vette a „kebel-csata”. Hollywood házicenzúrája nem fogadta el a filmet. Hughes a Hays-hivatalhoz fellebezett. Hays maga is ragaszkodott egy sor felvétel mellőzéséhez és a szöveg lényeges enyhítéséhez. Mindez megtörtént, s a film megkapta a cen-

zúra áldását. A bemutatóra 1943-ban került sor, de az országos felháborodás és a botrányok hatására a filmet levették a műorról.

Két évvel később Hughes bepereelte az ipart, hogy megsérti a trösztellenes törvényt a szakmán belül cenzúra alkalmazásával, és ezzel csalárdul gátolja a szabad üzleti tevékenységet. A pert elvesztette. A filmet sorra tiltották be az egyes államok helyi cenzúra-szervei. Elutasította több külföldi ország is. Lényeges változás csak a forgatás kezdetétől számított kilenc év múltán - 1949-ben következett be, amikor a Tisztesség-légió enyhített korábbi álláspontján, s a filmnek elutasítás helyett megadta a B - csak részben kifogásolható - minősítést, természetesen lényeges módosítások árán. A filmet most már országszerte szabadon lehetett vetíteni. De Hughes-nak már eddig is több millió dollárt hozott az a 250,000 dollár, amit a filmbe és a páratlan hirdetési hadjáratba beleölt.

Hughes-nak a társadalmi cenzúra prűderiájával kellett megküzdnie, s ezt nem művészi eszközökkel tette. A művészi áttörés Elia Kazanra maradt, aki Tennessee Williams Pulitzer-díjas darabját, A vágy villamosát (A Street-car Named Desire) vitte filmre.

Egy darab megfilmesítése előtt ugyan is az amerikai cenzúra sohasem a film művészi értékét, a feldolgozás ízléses voltát bírálta, hanem kizárólag a témát, abban pedig - a családi szórakoztatás Hollywoodban megcsontosított hagyományának megfelelően - a tizenkét évesek értelmi színvonalához igazodott.

Itt a cenzúra végül csak a befejezést kifogásolta. A tárgyalások megalkuvást eredményeztek, a szerző engedmenyt tett a tizenkét évesek javára, de a befejező mondat, melyet a főszereplő szájába adott, felnőtt embert nem téveszthetett meg. Kazan már-már azt hitte, hogy megnyerte a csatát, de hátra volt még a Tisztesség-légió, s a Tisztesség-légió állásfoglalásától megrémült gyár, mely végül, a nyomás hatására, élni kívánt azzal a jogával, hogy a szerző, a rendező hoz-

zájárulása nélkül is eszközölhet változást, vágást a filmen. A Légio tizenkét vágást javasolt. Kifogásolta például, hogy a szövegben a „szájon csókolni” kifejezés szerepel, s hogy Stella kapcsolata a férjével „túlágosan testies”. Több premier plant törölni kellett. Warnerék is tettek engedményeket, Kazan is, mindenki álláspontja érthető volt, de a film, melyet végül a Légio is elfogadhatónak ítélt, minden megalkuvás ellenére az eredetit tükröző művészi alkotás lett, s ami még nagyobb szó, ékesen bizonyította, hogy a felnőttek számára készített művészfilm is lehet kaszszasiker! Leszámolt a családi szórakoztatás hollywoodi bálványával, az álkonfliktusra épített, papírfigurákkal játszatott szirupos történetek egyeduralmával.

Hollywoodban tehát létezik cenzúra. A filmipar önvédelme hozta létre hosszú vajudás után. De mi kényszerítette a filmipart erre az önvédelemre? A társadalmi cenzúra, amely tulajdonképpen nem is „cenzúra”: nem tilt, csak minősít, nem utasít, csak tanácsol..., s mikor ezt teszi, kimondva vagy kimondatlanul milliók véleményére hivatkozik. A Tisztesség-légió tagja például erkölcsi kötelezettséget vállal, hogy magáévá teszi a légio állásfoglalását, s minthogy a Tisztesség-légió az amerikai katolikusok árnyék-cenzúrája, milliókat tarthat vissza egy-egy film megtekintésétől.

A második világháború után, a köz-erkölcs rohamos változása időnként egyenesen neveltségessé tette a Tisztesség-légió egyik-másik állásfoglalását. Így hát - akár a hollywoodi öncenzúra - a Légio is kénytelen volt engedményeket tenni az ízlés és művészi színvonal javára.

A vallási csoportok erkölcsi minősítésétől eltér. az egyes nemzetiségi, szakmai befolyás-csoportok állásfoglalása. A legtöbb fejfájást Hollywoodnak ma a négerek szervezetei okozák: minthogy befolyásuk a lakosság jelentős hányadánál érvényesül, nemcsak a filmek tartalmát, a négerek szerepeltetését illető kérdésekben értek el sikereket, hanem sikerült rész-

ben felszámoltatniok a filmiparon belül a négereket hátrányosan sújtó megkülönböztetéseket is.

A foglalkozási csoportok közül elsősorban az orvosok és az ügyvédek azok, akik nyomban fölszisszennek, ha egy-egy film orvost vagy ügyvédet talál kedvezőtlen színben feltüntetni.

Az eredmény: filmen gazember csak állástalan, fehér, felekezeten kívüli, szakképzetlen, sem szakszerkezeti, sem más egyesületi tagsággal nem rendelkező személy lehet. - Ezt a hollywoodi főcenzor állapította meg szarkasztikusan.

Persze ezzel még nem merült ki az „illegális” filmcenzorok sora. Ha katonákról készít valaki filmet, ki kell kérnie a hadsereg véleményét, ha a film külügyet érint, a Külügyminisztériumét, ha a filmben bíró szerepel, az Igazságügyminiszterét, és így tovább.

A hollywoodi filmgyáraknak nemcsak a belföldi cenzúrát kell figyelembe venniök. A nagyobb gyárak külön szakértőt tartanak, aki az egyes idegen országok cenzúra-gyakorlatát ismeri. A Ninocskát - ezt az antikommunist propagandafilmet - Uruguayban azzal az indokolással tiltották be, hogy kommunistabarát. Az Indiának szánt filmekből ki kell hagyni azokat a képeket, amelyeken isznak. Vagy be kell iktatni egy képsort, amelynek tanúsága szerint a filmen nem szesz-

italt, hanem... tejet isznak. Indiában a hosszú csók is tilos.

Angliában nehezményzték, hogy őfelsége tengerészei harc közben olyan obszcén szavakat ejtenek, mint „damn.” Vagy: poroszkáló samár hátán egy mexikóit látunk. Alszik. Nosza meg kell békíteni a mexikói cenzort: mexikói csak ébren szamaragolhat. És ott vannak a Dél-Amerikában élő német nácik és a Japánban élő japán militaristák, és így tovább a végtelenségig. Mindenki érzékeny.

Mindez csak kis töredéke annak, amit Schumach az amerikai cenzúra történetéről elmond. Részletesen ismerteti a gyártási kódexet, az egyes országok cenzúra előírásait, minősítési módját, a filmek minősítéséért Amerikában folyó harc eseményeit. Elmondja, hogyan született a hollywoodi feketelista, milyen lélektani és gyakorlati hatással járt, hogyan alakult ki nyomában Hollywood művészi „alvilága” és a „néger-rendszer”, s azt is, hogyan ért véget a boszorkányüldözés. Mindezek kapcsán csak úgy ontja a sok szánalmas, nevetséges példát a könyv alaptételének bizonyítására - néha a szerző szándékán túlmenően is -, hogy e szörnyűségesen bonyolult és művészi nyugót jelentő amerikai cenzúra-rendszer mögött két tényező rejlik: a félelem és az ostobaság.

(g. á.)

Megjelent a Filmtudományi Intézet kiadásában:

MAGYAR BÁLINT

LOHR FERENC

A magyar némafilm története 1896-1918

Ára 30 Ft

A filmhang esztétikája

Ára 26,50 Ft

Megrendelhető

a Filmtudományi Intézet címén: Budapest, XIV., Népstadion út 97.

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

A forradalmi tematika és a korszerűség igénye

A nézők számára mindmáig azok a szovjet filmek maradtak a legemlékezetesebbek, amelyek témájukkal a forradalmi harcok nagy napjaihoz, a munkásmozgalom aktuális kérdéseihez fordultak. Évtizedek során sem csökkent az érdeklődés a Patyomkin páncélos vagy Az anya iránt, s Csapajev vagy Makszim ma is a szovjet emberek példaképei. Miért nem érzik ilyen közelinek manapság az emberek a hatvanas években készült, ugyancsak forradalmi tárgyú filmek hőseit, miért nem töltik be a mai történelmi filmek azt a tudatkialakító és jellemformáló szerepet, amit joggal elvárhatnánk tőlük - teszi fel a kérdést az Iszkussztvo Kino legutóbbi száma. Két közelgő évforduló kapcsán egyre több film foglalkozik az Októberi Forradalom eseményeivel, a forradalom nagy vezérének, Leninnek az életével. Nem lehet közömbös, hogy ezek a filmek a harmincas évek alkotásainak hagyományait folytatva, valóban forradalmi hangon szólalnak-e majd meg, vagy a nagy elődök egyszerű másolataiként

korszerűtlenek, anakronisztikusak maradnak. Két tanulmány is igyekezett választ adni erre az izgalmas kérdésre, igyekezett konkrét észrevételekkel segíteni a szovjet filmgyártást.

R. Messzer A kísérletezések és a rutin útjai című cikkében elsősorban az utóbbi években készült Lenin-filmek tapasztalataival foglalkozik. A harmincas években két nagyszerű színész, Scsukin és Strauh hosszú ideig emlékezetes Lenin-portrét alakított ki. A mai filmek legnagyobb hibája, hogy ezt a filmművészetben fennmaradt Lenin-portrét alig gazdagítják új vonásokkal. Élesen különválasztják a közélet és a magánélet Leninjét: a hivatalos funkciójában megjelenő Lenin íróasztala mögött ül, vagy a szónoki emelvényen áll, míg a „hétköznapi” Lenin apró-cseprő ügyek eldöntője, békebírója. S ez utóbbi jeleneteknél ráadásul rendezők és színészek egyaránt képtelenek megszabadulni a könnyeztető szentimentalizmustól.

Igazágtalanok lennénk, ha azt állítanánk, hogy a hatvanas évek filmjei nem tartalmazznak semmi újszerűt. De a ritka kísérletek egyediek maradtak. Újszerű például Olsvanger Egy bolygón című filmjében az a törekvés,

hogy Lenin egyetlen napját kívánja bemutatni. Az erények azonban eltörpülnek a hibák mellett. Szmoktunovszkij Leninje gondos alakítás, de mindvégig kiszámítottnak érezzük, Lenintől belsőleg távolinak. S kívül maradnak a filmen mindazok, akik ezekben a nehéz napokban (1918) Leninnel együtt dolgoztak, közvetlen munkatársai voltak. Dzserszinszkij, Podvojszkij és a többiek rég elhalványult lemezek kópiáiként hatnak, egyedül Popova oldja meg kíválóan feladatát Krupszkaja szerepében.

A sematizmussal akar szakítani Kvinyihidze Az első látogató című filmjében. Az újszerűséget elsősorban a film stilisztikájában, a forradalom lényegéből fakadó szimbólumokban és allegóriákban véljük felfedezni. Sok jelenetnek azonban könnyű megtoldani az előzményét valamelyik régebbi filmben. A puskás emberben Sadrin közlegény Leninnel folytatott beszélgetése után ismét fegyvert fog a forradalom védelmére. Az első látogatóban ugyanígy határozza el magát Subin. Lenin szuggesztív egyéniségét, agitatív erejét jól ismerjük, tudjuk, hogy nemcsak az analfabéta Sadrint tudta meggyőzni a proletárforradalom igazáról, hanem az igen képzett, világhírű Zabelin mérnököt is. Ezek a jelenetek a harmincas évek nézőjének igen sokat mondtak. A mai néző azonban mást vár, nem elegendő számára a Lenin-arckép minden árnyalatának bemutatása, hanem arra az óriási hatásra kíváncsi, amelyet a lenini eszmék a világ folyására gyakoroltak.

Többször megállapítottuk már, hogy egy filmnek nem kell feltétlenül új stílushatásra törekedni, ha újszerű akar lenni. A fenti megállapításra igen jó példa Donszkij Anyaszív című filmje. Gyökereiben a XIX. század forradalmi eszméihez, Nyekraszov költészetéhez vagy Rjepin festészetéhez kapcsolódik a rendezés, a játékstílus pedig a gorkiji hagyományokra emlékeztet. De az Anyaszív-ben a rendező nem másol senkit. Mi újszerű hát az Anyaszívben? Lenin gyermekkoráról már sok film készült, közös hibájuk azonban

e filmeknek, hogy nem igyekeztek fejlődésben ábrázolni az ifjú Lenint, vagy a későbbi évtizedek zseniális Leninjét mutatták be már az ifjúban is, vagy pedig nagyon is a történet köznapiságra helyezték a fő hangsúlyt. Az Anyaszív azon kevés filmek közé tartozik, melyben nem esik szó Lenin későbbi történelmi szerepéről. Vologyával találkozunk, akit sikerült igazi személyi vonásokkal felruházni, úgy, hogy környezete is hitelesnek tűnik. Ez a film nem törekszik olcsó szentimentalizmusra, mégis mély érzéseket kelt. A családi környezetben, az Uljanov család ábrázolásában megtaláljuk a lenini demokratizmus, intelligencia magvait. Nem akarjuk azt mondani, hogy ez az alkotás hibátlan, mert találunk ebben is illusztratív anyagot (elég a parasztokat védő Uljanovra gondolnunk), de fő vonalaiban az Anyaszív mégis friss, korszerű film.

Érdeemes foglalkozni a Lenin Lengyelországban című film problematikájával is. Ebben a filmben a rendezők (Jutkevics és Gabrilovics) meggyőzően mutatják be a lenini világformáló gondolatok hatását a kisemberek életére. Ebben a történetben Lenin nem változtat meg emberi sorsokat, de látja azoknak az eseményeknek az irányát, amelyek majd ezeket a sorsokat megoldják. A film magányos emberről szól, mint számos nyugati filmnagyság, Bergman vagy Antonioni filmje. A szovjet film azonban mintegy ezekkel vitázik. A börtönbe zárt, világból kiszakított Leninben micsoda igény él emberi kapcsolatok iránt!

Befejezésül Messzer megállapítja: a hatvanas évek embere csak akkor érezheti kortársának Lenint, ha szerepe és személyisége új történetfilozófiai értékelésre teszünk kísérletet. Nem mondhatunk le a történelmi perspektíváról sem, azonban elsősorban a történelemfilozófiai asszociációk bemutatására várunk, a lenini eszmék világformáló jelentőségét szeretnénk látni az elkövetkező Lenin-filmekben. A harmincas évek filmjeit az akkori fiatal rendezők készítették el, jogos az

a remény, hogy a hatvanas évek igazán nagysikerű filmjei is a most fiatal rendezők alkotásai lesznek.

Herszonszkij Egy lépés előre, két lépés hátra című tanulmányában a történelem és a ma valósága közötti kapcsolatok lényegére igyekszik rámutatni. A történelem ma nem akadémikus tanításként, hanem a mozgásban lévő gondolatok, eszmék változásaiként érdekel bennünket. Így a történelmi film témájának mindig a nemzedékek kapcsolatának kell lennie. A mai történelmi szovjet filmek legnagyobb hibája, hogy absztrahálják a nép, az igazság fogalmát. A mai nemzedék pedig a történelmi filmekkel a nemzeti múltat vállalja, mert minden történelmi mű politikai és erkölcsi önéletrajzunk része. Ezért a történelmi filmeknek problémakeltőknek, s nem informatív jellegűeknek kell lenniük. Vagyis ha valaki végignéz egy történelmi filmet, ne csak történelmi ismeretei gazdagodjanak, hanem a világról alkotott véleménye is.

(Iszkussztvo Kino, 1966. 9. szám)

Küzdelem az Aranyoroszlánért

A velencei fesztivál zsürije, mint az már ismeretes, ebben az esztendőben olasz filmet, Gillo Pontecorvo Algíri csatá-ját tüntette ki az Aranyoroszlán-díjjal, és ez alkalom volt arra, hogy a hagyományos francia-olasz vetélkedés megnyilvánulásaként újból megütközzék egymással a kétféle filmzítés - egyéb, szenvedélyeket felkavaró tényezőkről most nem is szólva. A lapok arról is beszámoltak, mekkora csalódást keltett egyes francia körökben, hogy az előzetes várakozással szemben a két-három esélyes francia film egyikének díjazására sem került sor, holott ezek olyan neves szerzők alkotásai, mint Truffaut, Bresson és Agnès Varda. Érdekes ebből a szempontból egy pillantást vetni azokra a „kritikai hadműveletekre”, amelyeket

a francia tudósítók részben a hazai közönség tájékoztatása, részben a fesztiválzsüri döntésének befolyásolása érdekében végeztek.

A Le Monde című párizsi napilap filmrovata például a díjnyertes olasz film bemutatása alkalmából „Az algíri csata avagy a történelem vulgarizálása” címmel közöl cikket tudósítója, Yvonne Baby tollából. A cikk a film hitelességével kapcsolatban azt állapítja meg, hogy bár a szerző igyekezett a lehető legpártatlanabban bemutatni a két szembenálló tábornok - elítélve a kolonializmust és elismerve Algériának a függetlenséghez való jogát -, „bizonyos mértékig azonban érzelmeire bízta magát, és ez konfúziókra és valószínűtlenségekre vezet”. A tudósító szerint alpátosz jellemzi az algériai harcosok különböző beállításokban megjelenő képeit, s ezek „semmiféle érzelmet nem keltenek” a nézőben. Ily módon „az igaz a hamissal keveredik benne, ami végül is a történelem vulgarizálását jelenti”. Tegyük még ehhez a cikk végén megjelent kis hírt, amely szerint bár a francia küldöttség nem vett részt Az algíri csata vetítésén, de hivatalosan nem is tiltakozott annak bemutatása ellen - ami egy kicsit többet elárul az érzékenység mértékéről.

A lap másik kritikusa, J. de Baroncelli Truffaut filmjéről, a 451 Fahrenheit-ről ír részletes és elismerő bírálatot, leszögezve hogy Bradbury regényének filmrevitele már önmagában is sikernek számít, Truffaut filmje azonban jelentős többletet foglal magában. Különösen azt tartja eredménynek, hogy a rendezőnek sikerült elkerülnie a jövőt idéző fantasztikus filmek buktatóit. Truffaut felfogását „diszkrét futurista realizmusnak” nevezné, mert sikeresen kiegyensúlyozta filmjében azt, ami a mára érvényes, azzal, ami a jövőben fenyegeti a társadalmat. A tudósító a cikk végén azt a véleményét fejezi ki, hogy az Aranyoroszlán-díjért folyó küzdelem nyilván Truffaut, illetve Bresson filmje között fog eldőlni, mivel a klasszikusabb fogantatású filmek hívei az előb-

bire, a szerzői filmek barátai pedig az utóbbira adják majd szavazatukat.

Lényegesen más hangot üt meg tudósításában a *Le Nouvel Observateur* munkatársa, Michel Cournot, bár abban alighanem ő is egyetért az előbbiekkal, hogy olasz filmet nem illethet a fesztivál kitérítése. A velencei fesztivált ironikusan „Chiarini professzor kórháza”-ként aposztrofálja, ahol a meghívott filmkritikusok főleg „két privilegizált kinematográfiai betegséget” diagnosztizálhatnak: az egyik az alaktalan esszé, a másik a harcos parlagiasság műfaja.

A kettő közül kétségtelenül az előbbi a vonzóbb, bármennyire „gyógyíthatatlan” betegségről legyen is szó. A hevenyészett formájú esszé olyan sokfelé érdeklődő tehetségek alkotása, akik ugyan szívesen eljátszadoznak a filmszalaggal, de egy kicsit szegénylik is ezt, s becsvágyuk arra sarkallja őket, hogy koraszülött művekkel képesszék el közönségüket. A kidolgozatlanság azzal az előnnyel jár, hogy például el lehet kerülni a megszokott közhelyeket, amelyeknek rendszerint áldozatul esnek a tiszta eszmék a filmrevitel során. Így e művek inkább tekinthetők nagy ígéretnek, s azok a kétségek, amelyeket a felvetett gondolatok mégis maguk mögött hagynak, talán éppen a nagyság jeleinek tűnnek.

Cournot csípősen humorizál e „ravasz fickók” felett, akik alkotásaikkal „felfedezéseket” hajtanak végre, óvakodnak „kompromittálni” magukat kidolgozott művek bemutatásával, e módszerrel sértetlenül megörzik „spirituális emelkedettségüket”, és látva, hogy „előzeteseik” hozzájuk hasonló papír-esszéistáknál visszhangra találnak, elégedetten dörzsölhetik a kezüket. Kifejti, hogy szerinte egy filmnek lehet ugyan bármi a tárgya, de ahhoz, hogy valóban film legyen, felfogható lényeggel kell bírnia; legyen „teste” és „lélegezzék”. Ahhoz pedig, hogy ez az élő és lélegző test, tehát az igazi film megszülessék, a filmművésznél jelentős átalakító munkát kell végeznie: az értelmes mondanivalónak az

elő szervezet módján kell kibontakoznia a film közegében.

Meglepő lehet ezekután, hogy Cournot egyetlen példát említi a kárhozatott, alaktalan esszé típusú filmek közül: Agnès Varda *Teremtmények* című művét. Varda többi filmjét - írja - vagy szereti valaki, vagy nem, de azok kétségtelenül filmek az előbbi értelemben. S Vardának e film tanúsága szerint is vannak gondolatai sokmindentől: az asszonyokról, a tengeri rákokról, vásári kereskedőkről és tranzisztorral felszerelt nadrággombokról, sőt magáról a filmről is igen eredeti gondolatai vannak. Csakhogy „hanyagságból vagy gögből” meghagyja ezeket töredékességükben, és nem teremti azokat újra, nem fejleszti ki a film élő szervezetében. Ezért e film „szörnyszülött” lett, amelynek „meglehetősen botránys szeszélyei” vannak.

A második számú „kinematográfiai betegség”, amelynek áldozatai ugyan csak láthatóak voltak Velencében, Cournot szerint a harcos parlagiasság. Ezek az áldozatok a „nem túlságosan baloldali” filmek családjából kerülnek ki. Az ilyen filmek esetében eleendőnek látszik, ha a forradalomról, proletariátusról, munkásmozgalomról esik szó bennük, s máris kiérdemlik a dícséretet és a megbecsülést. Viszont aligha lehet bármi ártalmasabb és visszahúzóbb erejű ennél a mérsékelt és tisztázatlan baloldaliságnál, amely abban a felfogásban nyilvánul meg, hogy „a munkásoknak ennyi is elég”.

Jellegtelen, gyenge, kizárólag kereskedelmi és szórakoztatási célzatú filmeknek nevezi Cournot az e típusba tartozó fesztiválfilmeket, amelyek semmiképpen sem kerülhetek volna a zsüri elé, ha nem lennének szereplők között munkát kereső proletárok, s ha nem szabadságukért küzdő népekről szólnának. A megalkuvás szelleme éppen abban jelenkezik e filmeknél, hogy lemondtak a téma igényesebb feldolgozásáról, holott az - a nagy elődök bizonyossága szerint - több tehetőséget, több hozzáértést is megérdemelt.

Ez a cseppet sem hízelgő jellemzés természetesen Pontecorvo Az algíri csata című filmjére van szabva. S mivel még a döntés előtt íródott, aligha lehet öncélúnak tekinteni a legfőbb konkrét kifogások felsorolását. Azt, hogy a rendező második vonalbeli tehetség, hogy a mű koncepciója közép-szerű, az algíri nép küzdelmét leegyszerűsíti, a történeti realitás és a forradalmi légkör úgyszólván teljesen hiányzik, képi beállításában pózolt és így tovább. Súlyos tévedés azt gondolni, hogy Pontecorvo elegendő volt e filmhez: az algériai háború Eisenstein, Rosi, Romm, Rossellini tehetségét igényelte volna - fejeződik be a Le Nouvel Observateur szokatlanul kemény hangú és maróan gúnyos cikke.

(Le Monde szept. 1-12., Le Nouvel Observateur szept. 11-17.)

Chris Marker „utazása az időben”

Magyarországon kevesen ismerik - talán csak a Szép május c. film révén - a modern francia filmművészet egyik legmeglepőbb és legeredetibb egyéniségnek, Chris Marker-nek filmalkotásait. Pedig a filmszakma és a közönség intellektuális rétege már szinte az egész világon érdeklődéssel kíséri működését, ha ez a figyelem néha ellenkezésből származik is.

Miben rejlik vajon Chris Marker filmjeinek varázsa, vonzerejének hatékonysága? Ezt a kérdést boncolja Gilles Jacob a Sight and Sound 1966. őszi számában, a rendező életének és filmjeinek elemzése közben.

Életéről nem sokat tudunk. Valójában Párizs egyik külvárosában született 1921-ben, de igyekezett azt a legendát elhínteni magáról, hogy egy távolkeleti országban látta meg a napvilágot. Tudós, zongorista, író és újságíró, fényképész és filmalkotó egy személyben. Utazásai közben szinte az egész világot bejárta, s mindenholnan egy-egy eredeti felfogású riportkötettel, fotógyűjteménnyel vagy film-

mel tért vissza. Megfordult Afrikában, (Les statues meurent aussi), Finországbán (Olympia 52), Kínában (Dimanche à Pékin), a Szovjetunióban (Lettre de Sibérie), Kubában (Cuba Si).

A Kóréáról készített Coréennes és a Petit Planet-sorozat fényképekkel gazdagon illusztrált köteteiben elsőnek teremtett kapcsolatot - felhasználva a montázs technikáját - a nyomtatott szöveg tipográfiai megtervezése, a képszerkesztés és a filmművészet között.

Számára a kép és a szó egyenlő értékű. A kamerájával ír és mindenről ír, ami a világon alkalmat ad neki arra, hogy az ember életéről, szenvedéseiről, az emberi szituációk és törekvések sokoldalúságáról beszéljen. Bár elkötelezett baloldali művész, akinek néhányszor már meggyúlt a baja a cenzúrával, célja mégsem a tanítás vagy bizonyítékok gyűjtése egy társadalom elleni vádirat megszerkesztéséhez. A szó szoros értelmében vett objektivitásra sem törekszik. Az a véleménye, hogy ugyanazt a képet különböző kommentárokkal más-más álláspontra kifejezésére lehet használni. Ha mégis igaznak találjuk beszámolóit a Szovjetunióról, Kínáról, Izraellról vagy Kubáról, ez azért van, mert elsősorban a népek fejlődése és egy változó világ ábrázolása érdekli. Számára minden átmeneti és változó, a problémákat dinamikusan, fejlődésükben veti fel. Szimpátia mindennel szemben, ami emberi - ez a kulcsa művészetének. Ezt a szimpátiát ironikus humorral színezi, de sohasem feledkezik meg az ember érzékenységéről. A történelem is érdekli: nem a lezárt történelem, hanem az a fejlődési folyamat, amely történelemmel sz. Haifa egyik külvárosának napsugárban fürdő épületei néha történelmi-ebek számára, mint egy politikus beszéde. De leginkább az idő különböző viszonylatai foglalkoztatják, a múlt, amely olyan közel van, hogy jelennek tűnik, és a jelen, amely a jövőt idézi. Nem csupán intellektuális játékok ezek Marker számára: a változó világot vizsgálja ennek során s benne saját magát.

Filmjeiben a tisztán filmszerű hatások mellett a legváltozatosabb képekkel lehet találkozni: bábúk, újsághírek, rajzfilmfigurák, jelek és szimbólumok váltakoznak. A színek a laboratóriumban nyerik el különös tónusukat, és felváltva használják őket a fekete-fehérrel. Mindez filmjeit inkább a költészethez közelíti, s ezt a költőiséget erősíti az irodalmi szöveg is, a benyomások és kitérők láncolata, a tér és időbeli ugrások, melyek mintegy követik a gondolatok útját.

Marker művészete szubjektív művészet. Egyik filmjét így kezdi: „Egy távoli vidékről írok neked.” Ez az egyes szám első személy határozza meg összes filmjeinek alaphangját, művészi látásmódját. A klasszikus szerkezet törvényeit elutasítva, csak egy drámai szabályt ismer el: a kommentár szigorúan logikus megszerkesztését. A kommentár foglalja magában az eszmei mondanivalót, ez hangsúlyozza, magyarázza, árnyalja vagy ellenpontoszza a képeket.

Világkörüli útjának állomásain készített riportfilmjei után a *La Jetée* (A moló) fordulatot jelentett Marker alkotói módszerében. Ez a 29 percig tartó rövidfilm elmosza a rövidfilm és a játékfilm közti határokat, érvényteleníti a szokásos megkülönböztetéseket. Ebben a filmben Marker felületi csillogás helyett egy mélyebben járó vizuális képeket képeket vetíti élénk. A tragédia erejével vértex fel egy egyszerű történetet, mely első közelítésre a tudományos-fantasztikus elbeszélések stílusát idézi.

A *La Jetée* egyaránt jelenti az Orly repülőtér mólóját és az ember útra kelését a változó időben.

Egy gyermek elsétál családjával egy vasárnap Orly-ba és megragadja őt egy nő arcának szépsége. Nem sokkal ezután meghal egy férfi. E képek a film hősénekegyerekkori emlékei, aki még nem tudja, hogy ő az az ember, akinek a halálát látta a jövőben. Egyszerre csak a harmadik világháború szétrombolt Párizsának légköre vesz bennünket körül. Németül

beszélő kínvallatók olyan élénk emlékeztető emberi lényt keresnek, akit borzalmas kísérleteikkel alkalmassá tehetnek az időben való „utazásra”. Céljuk, hogy követet küldjenek a múltba és a jövőbe, hogy így szerzett tapasztalataikat a jelenben fel tudják használni. A hős elindul a szeretett lány felé a múltba. A múlt képeit a jelenbe való visszatérés látomásai ellenpontoszák, a jelenbe, mely a múlt szemszögéből a jövő, és a jövőből nézve a múlt. A hős találkozik a lánnyal és amikor megbizonyosodik szerelméről, a kísérlet befejeződik. Vissza kell térnie a jövőbe. A férfi azonban visszautasítja a jövőbe való visszatérés lehetőségét; gyermekkorának világát akarja visszanyerni és az asszonyt, aki vár rá. Az Orly-i mólón találja meg a szerelmesét újra. Egy gyerek - aki tulajdonképpen ő maga a múltban - figyelemmel kíséri, amint egy ór megöli a férfit. Ezzel a történet kerek egészé válik, a kör bezárul, a múlt, jelen és jövő összefonódik egymással.

Ebben a gondolatban, hogy az ember képes emlékezete révén utazásokat tenni az időben, felfedezhető Marker kedvenc témája: a szubjektív világ feltárása.

Marker az idő paradox ábrázolását eredeti szerkesztési módszerekkel a fantasztikus elemek újszerű felhasználásával oldotta meg. A haláltól való rettegést és a halál megdönthetetlenségét állóképek sorával idézi fel. Ezeket a képsorokat azonban nem a képregények merevsége jellemzi. Mozgás közben merevíti ki a színészek játékát, és éppen a képnek ez a kimerevítése ébreszti fel a nézőben az élet érzetét. A képek statikus volta az emlékezet rétegződésének képzetét kelti.

A kritikus szerint a *La Jetée*-vel Marker bebizonyította, hogy a jelentős filmalkotók közé tartozik, aki filmjeiben az idők változásait, az emberek fejlődését figyeli azzal a saját egyénisége által meghatározott objektivitással, amely tulajdonképpen minden igazi művész sajátja.

(Sight and Sound, 1966. 35/4.)

Jerzy Skolimowski, az új lengyel ígéret

Azok között a nevek között, amelyek az utóbbi hónapokban a leggyakrabban fordultak elő az európai filmlapokban, az egyik legtöbbször emlegetett Jerzy Skolimowskié, a fiatal lengyel rendezőé. Interjúk, nyilatkozatok és kritikák mutatják be személyét, eddigi pályafutását és filmjeit. Emlékeztetnek rá, hogy forgatókönyvíróként mutatkozott be például Wajda Ártatlan varázslók című filmjében, de együttműködött Polanskival és más rendezőkkel is, s csak ezután, főleg rendező barátai unszolására végezte el 1960-tól kezdődően a filmművészeti főiskolát.

Mindhárom eddigi filmjének többé-kevésbé sajátos története van. A Rysopis (Személyleírás) még a főiskolán készült évről évre a vizsgafilmmek mozaikjainak egybefoglalásával. A Walkover (Erőnyerő - azaz olyan sportversenyző, aki küzdelem nélkül jut tovább a versenyben) az előbbi folytatása kíván lenni, teljesebbé teszi közös főszereplőjük ábrázolását, de már a hivatalos lengyel filmgyártás keretében valósult meg. A sorompó című legújabb, még be nem mutatott filmjét viszont eredetileg Karabas lengyel rendező forgatta volna Skolimowski forgatókönyve alapján, azonban ez időközben megbetegedett, s így neki kellett átvennie rendezését is.

Mi jellemzi Skolimowski érdeklődési körét az eddig bemutatott két film alapján? A Cinéma 66 kritikusa ennek felvázolására vállalkozik rendkívül elismerő hangú bírálatában. Az a világ, amely Skolimowski filmjeiben feltárul, pontosabban a főhős ábrázolni kívánt világa egyáltalában nem vonzó. André Leszczyz a Rysopis-ban 24 éves, néha nőnek mondja magát, halbiológus egyetemi hallgató volt, de az egyetemet diploma nélkül hagyta ott; a film annak a néhány órának a krónikája, amikor André a kétéves katonai szolgálatra való elutazása előtt búcsút vesz a civil élettől. Ez a né-

hány óra pontosan olyan értelmetlenül telik el, mint addigi élete. Céltalanul lődörög az utcákon, találkozik néhány barátjával, lányokkal beszélget, majd egy fiatal egyetemista lánnyal akad össze, akit azonban nincs ideje közelebbről megismernie. Egyetlen elhatározását hajtja végre csupán: veszett kutyáját kivégzésre adja át. Viszontlátja élettársát, talán feleségét, de egy szóval sem említi neki, hogy elutazni készül, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy semmit sem tudnak egymásról. A katonai szolgálat se nem lelkesíti, se nem riasztja; nincsenek tervei maradandó, értékes tettekre. Végül is futva éri el a pályaudvaron a vonatot, utoljára annak a lánynak az arcát láthatja a pályaudvari tömegben, akit aznap ismert meg, s most őt keresi.

A Walkover-ben André 30 éves, és a film ugyanazzal a pályaudvari jelelennel indul, mint amivel a Rysopis zárul: a fiatal lány kutató, kétségbeesett arcát látjuk, amint a távolodó vonat után néz, míg csak egy szerelvény kerekei alá nem veti magát. Ez a nyitány - mindössze néhány, magyarázat nélkül hagyott kép - egy szerelem végét vagy talán meg sem születését kívánja jelezni, a vonat pedig André most is céltalan életének újabb állomáshelye felé viszi. Ezúttal egy régi egyetemi barátjának kíséri, aki egy vasipari kombinátban akar munkát vállalni. André is kaphatna itt állást, ha hajlandó lenne diplomáját megszerezni, ő azonban képtelennek érz magát erre, ifjúsága múltán is napról napra él. A véletlen úgy hozza, hogy részt vesz egy helyi ökölvívó versenyen; katonai éve alatt ugyanis bajnoki babért szerzett. Egy kezdővel kerül szembe az elődöntőben, s bár kínosan, de sikerül győzelmet aratnia. A másnapi döntő előtt azonban már megszökik, amikor pedig megszegyenítve úgyszólván visszahozzák, ellenfél nélkül marad, tehát küzdelem nélkül szerzi meg a győzelmet. Egyedül csüggedten ül a kiürült nézőtérben, amikor megjelenik az ellenfél, s egyetlen csapással leüti, hogy elszedje tőle a győzelmi díjat.

A két film közös vonása, hogy főhősét nem külső erők akadályozzák meg egyéniségének kifejlődésében, hanem sajátos életképtelensége, az, hogy visszautasítja az erőpróba alkalmait, a kitartó munka kockázatát. Erőtlenül, akarat nélkül verődik ide-oda környezetében, de a szabadulást is az események külső alakulásától reméli, ha egyáltalában él benne ilyen remény, s nem a saját életreébredésétől. Nála a katonai szolgálat és az ökölvívó verseny is inkább menekülést jelent váltságának igazi, a belső erők mozgósításával elérhető megoldása elől, habár öntudatlanul talán éppen az a fatalista elképzelés él benne, hogy az életforma külső - akár katonás - rendezettsége, vagy a küzdelem illúziói között ölebe hullott siker mechanikusan új emberré változtathatja. A Walkover egész cselekménye, majd végső kicsengése azonban éppen ennek a hamis reménységnek a cáfolata: a befező kép, amikor André kifosztottan, utolsó ábrándjaiból is kiforgatva ül a szorító lábánál, mintha véglegesíténé a menekülés kilátástalanságát.

Skolimowski saját bevallása szerint nem valami csodabogarat akar nézőinek bemutatni, nem is különös eseményekkel akar elképesztetni, hanem hősének belső világába kíván bevezetni. Széppé és újszerűvé éppen az teszi filmjeit, elsősorban a Walkover-t, hogy a lélektani jelenségeket, a hős belső zűrzavarát és ürességét vizuális eszközökkel jeleníti meg. E jelenségek drámaiságát Skolimowski kutató szenvedélye kölcsönzi; kíméletlen őszinteséggel igyekszik önmagába világítani, megfosztva a felnőtté válás folyamatát a regényes fordulatok sallangjaitól. Gyors tempóban, kisebb-nagyobb ugrásokkal követik egymást a képek, gyakran csak egy szó vagy egy kép utal az átugrott mozzanatokra, tehát messze elkerüli a hagyományos dramaturgiai rendet. Azzal, hogy teljesen ráhagyatkozik kódos célok után futó hősének előreláthatatlan szeszélyeire, olyan benyomást kelt, mintha szemünk láttára alakulna a hős élete, illetve maga a film. Csodálkozunk

kell azon, hogy a kanyaroknak, kitéréseknek ez a sorozata - amely Godard cselekményszövéseire emlékeztet -, hogyan képes mégis a lassú öntudatra ébredés, az elrontott élet konstatálásának folyamatát érzékeltetni - meggyőzőbben, mint egy Godard-film. Holott sem az egyenes vonalú drámai építkezés szabályát, sem a lélektani fejlődéstörvényeket nem veszi figyelembe, hanem éppen ellenkezőleg: az elemek kuszált rendben sorakoznak, pihenők és kanyarok, „brutális” gyorsítások és váratlan lassítások jellemzik ezt a drámai elrendezést. Ösztönszerű filmművészet ez, anélkül, hogy pejoratív hangsúlyt adnánk e szónak, és annak ellenére, hogy Skolimowski magyaráz is sokat e filmjében.

A Walkover sajátos színeihez tartozik a kritikus szerint az a néhány epizódfigura is, aki az abszurd színház, illetve Ionesco darabjainak alakjaira emlékeztet: az az ember, aki makacsul és megismétlődően kérdezősködik a mérleg után, az a korcs léhűtő, aki saját homlokát kínálja fel a tojások célpontjával, és a valószínűtlen kihallgatást végző rendőrtiszt - ezek a figurák talán a makacsul visszatérő múlt, a fájdalmas jelen és a bizonytalan jövő szimbólumai.

A fiatal és tehetséges Skolimowski egyébként ahhoz a háború utáni generációhoz tartozik, amely már nem érzi sajátjának Wajda problematikáját, nincsenek meghatározó emlékei az előző korszakból, de a felelősségérzet és az önvizsgálat belső kényszerétől eltekintve, nincs kialakult, pozitív alkotói programja eddigi 28 évének élményanyaga alapján sem. Amikor tekintetét végighordozza azon a társadalmon, amelyben él, hidegnek és közömbösnek tűnik, már-már cinikusnak; hosszan elidőz egy-egy jelentéktelen társadalmi mozzanatonál, fontosabbakat pedig észre nem vesz. Mindez megtévesztő lehet mondanivalójának megítélésében, ha nem vennénk számításba, hogy valójában a „magatartás filmművészetével” állunk szemben, s nem a cselekvésével, egy

költő s nem egy regényíró filmjével van dolgunk. Mert Skolimowski, csakúgy, mint Pasolini, előbb lett költő, mint filmművész. A Walkover-ben André idéz egy verset - Skolimowskitól származnak ezek a sorok -, s a fiatal rendező szerint ez szolgált első két filmjének alapjául, de ezt tekinti a továbbiak vezérfonalának is. A versből egy olyan fiatalember vallomását halljuk, aki önmaga és környezete megismeréséért folytat egyelőre hiábavalónak tűnő erőfeszítést, nagy élményei, mint az ifjúság és a szerelem még nem érlelték ki benne a belső és külső rend alapvető és elfogadható elképzelését, s fellobbanó, mindent elrendezni szándékozó elhatározásaiból is csak nevetségesen jelentéktelen tettekre telik. Nem lehet vitás tehát, hogy Skolimowskinál a társadalomba való beilleszkedés általános, költői, illetve

lélektani szemléletű problematikájáról van szó.

Említsük meg végül Skolimowski Cahier du Cinéma-nak adott nyilatkozatából, hogy harmadik filmje, A sorompó már nem első személyben íródott, hanem jóval objektívebb, nem egyetlen főhőse van, hanem kettő, de egyikük sem André, és maga Skolimowski nem játszik benne, jóllehet az első kettő főhősét ő alakította. Skolimowski elmondotta még, hogy igen nagy hatást tett rá A sorompó forgatása előtt Godard Pierrot le fou című filmje, mert ez „kitágította a filmművészetéről vallott felfogását”.

Egyébként pedig hamarosan elkezd legújabb filmjének forgatását Belgiumban, s reméli, hogy ehhez sikerül megnyernie Anna Karina szereplését.

(Cinema 66. 107.)

CONTENTS

7 PÉCS 1966

Along with the Hungarian Feature Film Festival II got up in Pécs a discussion was held by the film artists on the spot about the timely problems of the Hungarian film art. The opening paper of the discussion was read by Miklós Almási; in his present article entitled „In Place of an Epilogue” he made some remarks upon the inadequacies of our film reviewing. In the closing-address of the discussion published here the importance of responsible artistical approach was emphasised by the discussion leader András Kovács. Albert Cervoni and Aggeo Savioli French and Italian film critics, as guests of the Festival had expressed their satisfaction with the artistical accomplishment of the Hungarian film achieved in the latest years.

Studio

1 In the Meanwhile of Shooting

A Report from the Feature Film Studios

As a continuation of the serial of reports in the last volume at present the statements of five other directors on their works just getting shot and on their artistical problems are published. The directors interviewed are Imre Fehér, János Herskó, György Kárpáti, Károly Makk and Tamás Rényi.

32 Technical Possibilities of Our Film Production

An interview with the technical manager of the MAFILM, László Baji.

Mr. Baji, one of the managing heads of the Film Studio, renders an account of the present technical production possibilities and of the program of development.

37 Nikolay Cherkassow, 1903-1966. (Bálint Magyar)

Balance

41 Judit Máriássy: Meditating about the Personality of the Film Actor

At the Feature Film Festival of Pécs Éva Ruttkay, the well known film actress was awarded the prize „For the Best Female Interpretation”. Author encourages the Hungarian filmmakers to rely bolder upon the personality of the film actors.

46 Miklós Gyárfás: The Comedian of Left-handedness

A commemoration on Gyula Kabos, the well known Hungarian comical actor deceased in the USA a quarter of a century before.

- 52 Gyula Maár: The Secret of Forman
On the ground of two films of Forman Author tries to specify the artistical attitude of the Czechoslovakien director
- 56 Milos Forman: Closer to the human things

The film and its audience

- 58 Artists have been Asked
As a continuation of the serial of interviews in the last volume at present six well known Hungarian composer were asked by the FILMKULTURA about the role of the film in their own lives, culture and art.
- 70 Béla Buda: Film and Imagination
Autior as a psychiatrist renders an account of his findings about the marks upon the imagination of his patients left by films and of behavioral patterns shaped by them on the ground of films they have seen. On the base of his findings he is making an attempt to identify some basic types.

Close-up

- 77 Andrzej Wajda (Vera Létyay)
A Filmography

Our traditions

- 93 From the Chronicle of the Hungarian Film-colony in Berlin (Peter Ábel)
In the thirties of the century a lot of Hungarian film artists were living and working in Berlin. Some of them, the better known ones, are introduced by Author.

Books

- 99 On a Remarkable Film-historical Work (Dezső Baróti)
- 102 The Great Chance of TV (László Halász)
- 104 The Invisible Star of Hollywood - the Censor (g. á.)

Review of foreign periodicals

- 108 Revolutionary Topics and the Claim of Modernity
- 110 Struggle for the Golden Lion
- 112 Chris Marker's „Travel in the Time”
- 114 A New Promise for Polish Film: Jerzy Skolimowski

22. *Golden Years: The Service of Freedom*
 On the special anniversary of Hungary's liberation, the author's first article in the *Chronicler* (see No. 10) is a study of the Golden Years of the Hungarian Republic.

The film and its problems

23. *Artists and the film*
 A study of the position of the artist in the film industry in Hungary at present and what steps should be taken to improve it, as suggested by the *Chronicler* (see No. 10) in the light of the film industry in other countries.
24. *The Soviet film and propaganda*
 A study of a propaganda campaign in Hungary of the United States. The author gives the impressions of his personal film by film and of national features shown by them in the course of his stay there. On the basis of his findings he is making an attempt to identify some basic types.

Conclusions

25. *Author's Study (No. 10)*
 A bibliography.

Contributions

26. *From the Chronicle of the Hungarian Filmmaking in Berlin*
 A study of the history of the making of Hungarian films in Berlin since 1945 and working in Berlin. Some of them, the author knows from his personal experience.

Books

27. *The Hungarian Film Industry (1945-1950)*
 28. *The Great Change of the Soviet Union*
 29. *The History of the Soviet Union: The Course (p. 2)*

Review of foreign publications

30. *Propaganda and the Art of Modernity*
 31. *Speeches by the Soviet Union*
 32. *Contributions to the History of the Soviet Union*
 33. *The Soviet Union in the World*

A képmelléklet a Szegedi Nyomda V. nyomása.
 Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd u. 16.)
 6610317 számon. Felelős vezető: Kerschén Mihály.

Ára: 7,— Ft