

HA 4810

HA  
4.810  
1988/9  
OSZK

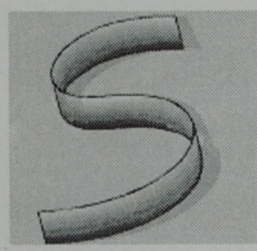
*Álomgyár, 1927*

---

*A filmdráma, 1921*

---

*Sztálin a filmről*



FILMSPIRÁL

IV. évfolyam (1998) 5. szám  
Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap  
és a Magyar Mozgóképfőiskola támogatásával

*Szerkesztő:* Szilágyi Gábor

*Szerkesztőbizottság:*

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

*Olvasószerkesztő:*

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

963 7147 381

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)  
1021 Budapest, Budakeszi út 51/b  
Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

# Ricciotto Canudo

---

1

## Bevezető jegyzet\*

Mindmáig nem tudjuk bizonyosan, mikor írta Canudo a következő oldalakat. Hogy többet tudjunk, át kellene böngészniünk – s erre sajnos nincs lehetőségünk – az első világháborút megelőző és az azt követő évek francia sajtóját. Csak annyit tudunk, hogy Jean Epstein néhány halvány megnyugtatója is arra utal (*Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926), hogy Ricciotto Canudo foglalkozott először a filmmel, mint művészetrel, közzétéve „egy tanulmányt 1911-ben, mely még most is elképeszt minket intuíciójával”. S többen a *Hét Művészet Kiállítását* is erre az időpontra datálják.

A *Gazette des Sept Arts* először 1923-ban, a második számban mutatta be olvasóinak, azt azonban nem állíthatjuk, hogy az Epstein által idézett szövegről van szó. A magunk részéről (...) megállapíthatjuk, hogy ezekben az írásokban található bizonyos utalásokat, amelyek speciálisan a filmre vonatkoznak, vagy annak hatására jöttek létre. „A színház számára véget ért a tündéralom, s egy új, csodás álom, melyet a tudomány hozott létre, fogja a holnap művészetének mestereit ihletni.” (*Vita d'arte*, Siena, 1908. 1. sz.)

„Majd a jövő századokban létrejön minden Művészeteknek és az egész Filozófiának legmagasabbrendű szintézise a Metafizikus Színházban; a Homo Novus, akit mi már nem láthatunk, a Tudomány és az Álom tökéletes egyesülésében a Végzet valami új és nagy jelentését fedi fel”. (*L'Homme. Psychologie musicale des Civilisations*, Sansot, 1908.)

A „csodás” fogalma a filmben ebben az időben több olasz írónál is előfordul, akik hatottak Canudóra, vagy kapcsolatban voltak vele: a futuristák egy „csodálatos futuristában” hisznek; D'Annunzio pedig, első filmes tapasztalataira emlékezve – vagyis a „Metamorfosi” folytatás nélkül maradt kísérletére 1909-ben – 1914-ben így fejezi ki magát: „Azt hittem, hogy a moziból megszülethet valami kellemes művészet, melynek lényegi eleme a csodás”. És Anton Giulio Bragaglia: „A nagy utat,

---

\* Eredeti címe: *Lusine aux images*, Genève, 1927. A fordítás az olasz kiadás alapján készült. (*L'officina delle immagini*. Bianco e Nero, Roma, 1966. Szerkesztette és az előszót írta: Mario Verdone.)

amelyen a mozi eljutott a művészethez, még a színpadi trükkök mesterességére takarja el. Végtelen sok, elképesztő eszköz lehet még a film birtokában a csodák e területén. A lehetetlen víziók és a „természetes” éjszakai felvételek létrehozása, amelyeket a mesterséges fény felhasználásával tettek fantasztikussá, végtelen távlatokat nyitnak meg a modern színpadi kellékek zsenialitása előtt.” (Az „Evoluzione del minm”-ből, majd újra kiadva az „Arcoscenico del mio cinematografo”-ban, 1916-ban az *In Penombra* című folyóiratban.)

Ha pillanatnyilag nem is tudjuk pontosan meghatározni a Hét Művészet Kiáltványa keletkezésének dátumát, az kétségtelen, hogy Canudo tevékenysége a filmkultúra területén 1911-ben már elkezdődött. Georges Sadoul jelezte ezt a hírt nekem évekkkel ezelőtt, melyet egy régi filmlapból vett: „1911. március 29-én Ricciotto Canudo bemutatta az École des Hautes Etudes-ben, Párizsban, a Milano Film legújabb termékét, Giuseppe Del Liguoro *Isteni Színháték* című filmjét. Canudo előadásával vezette be a filmet. Jelen volt néhány színész: Marie Marcilly, Mlle Durand és Romual Joubé az Operából.”

Egy évvel később Abel Gance ezt írja a *Ciné-Journal*-ban 1912. március 9-én: „A mozi? Hiszen amint Canudo barátom mondja, ez a hatodik művészet, mely még csak első dadogásainál tart.” (S itt némi félreértés van, melyet talán Gance számlájára írhatunk, a „hatodik” és a „hetedik” művészet között, s ez utóbbi jelzőnek lett végül is szerencséje, ahogyan V. Blasco-Ibañez mondta, ezt fogadják el az egész világon.)

A háború alatt, az argonne-i és a Macedóniában folytatott harcok idejéből, nincs hírünk Canudo filmes tevékenységéről. Am a háború után a film iránti kritikai és kulturális érdeklődése ismét feléledt, 1921. márciusában megalapította a Hetedik Művészet Barátainak Klubját (C.A.S.A.), amint ezt a Bibliothèque de l’Arsenal-ban őrzött újságkivágás is tanúsítja (*Fonds Rondel*, 167. oldal), melyre Jean Giraud hívta fel figyelmemet:

„Új filmklub. *Écraniste*\* írók és művészek, festők és zenészek gyűltek össze Ricciotto Canudo, a 'Ville sans Chef' és a 'Vincent Lariot, l'apôtre de vie' szerzője körül, s határozták el, hogy Párizsban és Rómában egyidejűleg létrehozzák a Hetedik Művészet Barátainak Klubját”.

\* A francia écran (= vászon) szóból képzett egyedi kifejezés. Jelentése: filmművész(írók). (A szerk.)

## Álomgyár\*

### A hét művészet kiáltványa

I. A hét művészet elmélete gyorsan elfogadottá vált és az egész világon terjedt. A műfajok és eszmék végletes zűrzavarába világosságot hozott, mint egy újból megtalált forrás. Nem akarok dicsekedni ezzel a felfedezéssel, mivel minden elmélet egy alapelv felfedezése. Csupán elterjedését konstataólok; úgy, ahogy szükségességét konstataólok, mikor meghirdettem.

A filmből élő sok kártevő kufár azt hitte, hogy kisajátíthatja a „Hetedig Művészet” terminust, amely iparunknak és kufárkodásunknak nagyobb presztízst juttat, ugyanakkor azonban nem fogadták el azt a felelősséget, amelyet a „művészet” szó rótt volna rájuk. Iparunk ugyanaz maradt, technikai szempontból többé-kevésbé jól megszervezett; kereskedelmünk virágzik vagy hanyatlik, az egyetemes emotivitás alacsony vagy magas szintje szerint. „Művészetük” pedig, néhány ritka esetet kivéve, mikor a filmes tud akarni, és akaratát keresztül tudja vinni, ugyanaz marad, mint amelyik Xavier de Montépint inspirálta.

Ám a totális szintézisnek az a művészete, ami a film, a Gép és az Érzelem e csodálatos újszülöttje, lassan elhagyja a csecsemősírást, hogy kisgyermekkorába lépjen. És hamar eljön a serdülőkor, amely felébreszti intellektusát és megsokszorozza jeleit; és mi azt kérjük tőle, hogy minél gyorsabban fejlődjék, hogy hozza előre ifjúságának eljövételét. Szükségünk van a *Filmre*, hogy megteremtjük a totális művészetet, amely felé minden művészet öröktől fogva irányult.

\* *Lusine aux rêves*. Genève, 1927.

**II.** És itt szükségessé válik, hogy még egyszer, röviden megmagyarázzuk azt az elméletet, amelyet jólértésült körökben már úgy ismernek, mint a „Hét Művészet Elméletét”. A forrás, amelyet újból megtalálunk, teljes világosságában megmutatja nekünk. Felfedezzük, hogy valójában két művészet jött létre eredendően az emberi agyból, hogy az képes legyen az élet minden tűnékenységét rögzíteni, harcba szálljon a formák és látszólagosságok halálával, s a következő nemzedékeket *esztétikai tapasztalatokkal* gazdagítsa. Valami olyasmiről volt szó az emberiség hajnalán, ami teljesebbé tenné az életet, a tűnékeny, változó valóság fölé emelné azt, örökkévalónak nyilvánítva azokat a dolgokat, melyekkel szemben az emberek bizonyos érzelmeket tápláltak. Létre akarták hozni az első „Érzelem-kemencéket”, amelyek képesek lettek volna arra, hogy *minden nemzedék* felé áraszák azt, amit egy olasz filozófus „esztétikai feledésnek” nevez, vagyis egy élet fölötti élet, egy olyan többszörös személyiség élvezetét, melyet mindenki létre tud hozni a sajátján kívül és a sajátja fölött.

*Psychologie musicale des Civilisations* című könyvemben már megjegyeztem, hogy az építészet és a zene fejezték ki közvetlenül ezt a kielégítésre váró, elkerülhetetlen szükségletét annak a primitív embernek, aki igyekezett rögzíteni a maga érzelmi létének minden ritmikus és formáló erejét. Amikor megépítette az első kunyhót, eltáncolta az első táncot, melyet az emberi lábak dobogásának hangja kísért csupán, már felfedezte az Építészetet és a Zenét. Azután megszépítette az elsőt azoknak a lényeknek és dolgoknak az ábrázolásával, melyeknek emlékét meg akarta örökíteni, a tánchoz pedig hozzátette mozgásának artikulált kifejezését: a szót. Ekképpen találta fel a Szobrászatot, a Festészetet és a Költészetet; rögzítette a térben és időben álmát a halhatatlanságról. Attól a pillanattól kezdve az esztétikai Nézőpont szelleme elébe került.

**III.** Rögtön szeretném megjegyezni, hogy az Építészet, mely a védekezés anyagi szükségéből született, élesen egyénítve jelentkezett kiegészítő művészeteivel, a Szobrászattal és a Festészettel szemben, a Zene ellenben századokon keresztül éppen ellentétes folyamaton

ment keresztül. A Zene, amely a felemelkedés és a magasröptű feledés teljesen szellemi szükségletéből született, valójában a *természetben mindenben uralkodó ritmusok intuíciója és szervezete*. Előbb azonban kiegészítő művészeteiben, a Tánchan és a Költészetben jelentkezett, hogy ezredévek után érkezzen el saját felszabadulásához, a *tánc és ének nélküli Zenéhez*, s a Szimfóniához. Mint a *líraiság egész zeneiségének meghatározó lényege*, már azelőtt is létezett, megelőzve így a Tánct és a Költészetet.

Ugyanúgy, ahogy a térbeli formák mindenekelőtt Építészetet alkotnak, az időbeli ritmusok talán nem mindennél inkább Zenét hoznak létre?

Ma az esztétika „mozgó köre” végre diadalmasan bezárul a művészeteknek ebben a totális fúziójában, melyet „Filmnek” nevezünk. Ha az ellipszist vesszük, mint az élet, vagyis a mozgás – sarkain belapított földgolyónk mozgásának – tökéletes képét, és a papír vízszintes síkjára vetítjük azt, a művészet, az egész művészet világosan megjelenik szemünk előtt.

Száz és száz emberi évszázad vetítette erre a mozgó ellipszisre legmagasabb közös vágyát, amely mindig felülemelkedett a századok tumultusán és az egyéni lelkek forrongásain. Minden ember, *bármely történelmi, földrajzi, etnikai vagy etikai klímában is él*, megtalálta a legmélyebb élvezetét, amely egyszerűen a legmélyebb „önfeledésből” áll, ahogy beburkolózott az esztétikai feledés makacs tekervényeibe. Ezt a magasröptű feledést ismerjük fel a pásztor – legyen fehér, fekete vagy sárga – mozdulataiban, aki faágot farigcsál magányának vigasztalanságában. Azonban minden századon keresztül, egészen a miénkig, a föld minden népénél a két Művészet s négy kiegészítője azonos maradt. Az, amiről tudálékosok nemzetközi serege azt hitte, hogy a „Művészetek fejlődésének” hívhat, nem más, mint szőrszálhasogatás.

Korunk összehasonlíthatatlan belső és külső ereje máig nem is gyanított energiák felfedezése, legyenek azok külsők vagy belsők, fizikaiak vagy vallásosak.

A mi korunk isteni szárnyalásban szintetizálta az ember sokoldalú

tapasztalatait. Levontuk a gyakorlati és az érzelmi élet minden tanulságát. Összeházasítottuk a Tudományt a Művészettel, vagyis a Tudomány felfedezéseit és ismeretlenjeit a Művészet eszményével, egyiket a másikhoz illesztve, hogy *megragadjuk és rögzítsük a fény ritmusát*. Ez a Film.

A Hetedik Művészet így összebékít minden más művészetet. Mozgóképek. Plasztikus Művészet, amely a Ritmikus Művészet törvényei szerint bontakozik ki.

Íme, ez a helye, abban a csodálatos örömben, amelyet saját örökévalóságának tudata ajándékoz a modern embernek. A formák és ritmusok, mindaz, amit Életnek nevezünk, a vetítógép hajtókarának forgatásából születnek.

A Múzsák új Táncának első óráit éljük, Apolló új ifjúsága körül. *A fények és hangok őrzárata ez, egy páratlan tűzhely modern lelkiünk körül.*

## A HETEDIK MŰVÉSZET ESZTÉTIKÁJA

### Bevezető jegyzet

Az itt következő írások nagyobb része az első világháborút követő időszakból származik. Ebben az időben Canudo, miután a *L'Europe artiste*-ben, amelynek szerkesztője volt 1905-ben, a Montjoie-ban (melyet 1913-ban Jacques Reboullal és Gabriel Boissyvel alapított, a *Revue de l'Epoque*-ban, a *Les Nouvelles Littéraires*-ben, a *Figaro*-ban, a *L'Art et les Artistes*-ben és francia, olasz, argentin és más külföldi lapokban publikált, 1922. december 15-én megalapította a *Gazette des Sept Arts*-ot. Ezek az írások éppen a *Gazette des Sept Art* korszakából valók, és könnyen datáljuk őket 1922 és 1923. november 10. közé, amikor Canudo elhunyt.

A *Gazette des Sept Arts* szerkesztő bizottsága a következőkből állt: René Blum, Fernand Divoire, Waldemar George, André Levinson, Robert Mallet-Stevens, Roland Manuel, Léon Moussinac. A filmrovat munkatársai között szerepeltek az első számban: Paul Painlevé, Lucien Wald, Léon Moussinac és Jeanne Janin (aki talán maga Canudo felesége, akit 1923. június 7-én vett el). A többi művészeti rovat munkatársai voltak: Roland Manuel, Maurice Ravel, Jean Cocteau, Louis Mandin, André Levinson, André Rigaud, Raymond Cogniet, Dunoyer De Segonzac stb.

A *Gazette des Sept Arts* egyike volt azon művészeti folyóiratoknak, ame-

lyeknek elsődrendű kulturális funkciójuk volt a 20-as években. Sajátos jellegénél fogva Anton Giulio Bragaglia „Cronache d'attualità”-jához és Herwart Walden *Der Sturm*-jához állt legközelebb.

A folytonos hivatkozás Canudo írásaiban olyan iskolákra, mint a svéd és olyan személyiségekre, mint Gance és L'Herbier, olyan filmek említése, mint a *Körkalen* (1920), *Fièvre* (1921), *L'Atlantide* (1922), *Nanook* (1922), *Le Braasier Ardent* (1923) stb., szintén az 1920–23-as évekre mutat.

### A LUMIERE TESTVÉREK (SÖTÉTKAMRÁJÁTÓL)

Mindnyáján tisztában vagyunk azokkal a nehézségekkel, melyekkel a holnap filmtörténései találkozhatnak, ha abszolút pontossággal meg akarják állapítani a film kezdeteit. Már ma is, alig néhány évvel a „Hetedik Művészet” megjelenése után, csodálattal kell konstatálnunk, hogy mennyit vitatkoznak születési bizonyítványai, feltalálásának nemzetiségén. Angol és amerikai fényképészeknek vagy német tudósoknak volt-e elsőként zseniális intuíciójuk a mozgókép, mely csodálatosan gyors elterjedése forradalmasított mindent, a hétköznapi élet reprodukálására törő rendszert, és ugyanakkor magának a látványnak a fogalmát is. A Film az egész világegyetemben közös, vizuális nyelv és csodálatos propaganda eszköz, s ugyanakkor a drámai örömeink, melyet addig csak a színház nyújtott, automatikus osztogatója; s olyan rövid idő alatt vált felnőtté, hogy most számos nemzet vitatkozik apasága fölött. Vagyis már most osztozik Homérosz dicső sorsában.

Ám, ha hét város követeli magának a dicsőséget, hogy az *Odüsszeia* írójának szülőhelye volt, azok a nemzetek, amelyek azt állítják, hogy az ő laboratóriumaikban született meg a Film, ha nincsenek is olyan sokan, nem kevésbé határozottak állításaikban, és különböző fotótechnikai kutatásokkal vagy tudományos játékokkal dicsekednek, mint a porgettyű, mely mindmáig nagy örömet szerez a jó gyerekeknek.

Valóságban egy súlyos esemény következett be, amelyért részben felelős a háború okozta ipari passzivitás: ez pedig az, hogy Franciaország többé már nem áll a világ filmtermelésének élén. Más orszá-

gok foglalták el helyét, melyek nemcsak a film technikáját, a gépeket, a berendezést, a bemutató kapacitást, a fények hatásfokát tökéletesítették, hanem a kereskedelmi terjesztés eszközeit is. Amerika lett a világ első filmgyártó hatalma. Legalábbis ami a mennyiséget illeti, és nem a minőséget.

Franciaország a maga részéről igyekezett, és ma is igyekszik harcolni a világpiac e területén is, hogy oly sok sebesülés után ne rogyjon össze. A francia értelmiségiek: írók, festők, építészek, zenészek jobb napokat várnak, melyek megengedik nekik, hogy a Filmvásznon mestereinek érdekes és ma már elengedhetetlen együttműködésüket felajánlják. Azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy bármennyire dicsekednek azzal az amerikaiak és a németek, hogy ők a piac urai, mégis a latin országok, Franciaország és Olaszország voltak azok, melyek hosszú időn keresztül a Filmnek friss koronájához a legszebb virágokat nyújtották. Nem szabad elfelejtenünk mindenekelőtt, hogy a szoros értelemben vett Film, készülékeivel és nevével együtt, legelőször a lyoniaknak, majd ezt követően az egész világnak, Párizsban jelentkezett 1895-ben, abban a laboratóriumban, melynek cégtábláján a Lumière testvérek elhivatott neve állt!

Beszélnék előfutárokról. Azonban minden tudományos felfedezésnek, minden művészi újításnak vannak előfutárai.

Semmiből semmi sem születik, tudjuk. A márványgömböt megfaraghatják a kőfaragó segédei is, akiknek csak a megfelelő kezűgyességük van, a művész géniusza azonban lelket lehel belé, halhatatlan szobrot készít belőle. Muybridge amerikai fotográfus huszonnégy *camera obscurája* 1880-ban, vagy Edison *Kinetoszkópja*, vagy az 1899-ben Friese-Greene angol fotográfus által készített egymásután következő fényképek, hogy csak a Film születéséhez legközelebb álló kutatásokról beszéljek, elhalványodnak Marey francia tudós és munkatársa, Demeny kísérletei előtt, akiknek már a madarak röptét is sikerült filmszalagon rögzíteniük. Fontos és jelentős munkáról van szó, amely Louis és Auguste Lumière egyedülálló *camera obscurájával* ér véget, ők találták fel azt, amit Filmnek hívtak és hívnak.

Ezt a néhány történelmi adatot minden jól tájékozott ember is-

meri. Sőt, készítettek is egy szép filmet, amely a néző előtt újra felleveníti a csodálatos újítás minden fázisát a század elejétől kezdve. Kívánatos lenne, hogy ezt a *Filmtörténetet*, melyet csupán néhány példányban nyomtattak ki, az emberek milliói ismerjék meg, akik a filmben a világ egy tágabb megismerésének örömét és néhány óra szórakozást keresnek. Az adatok és nevek már összekeverednek, akarrattal vagy sem, a történész előtt. Jobb lenne rögzíteni ezeket. A történelmi igazságszolgáltatás munkája lenne ez, melyet el kell végezni.

Ezért van az, hogy egy csoport tudós, művész és értelmiségi, akik emlékeznek arra, hogy a Film, akár a repülőgép, az automobil, a tengeralattjáró és a rádió, olyan találmány, melyet a világ minden faja a latin fajnak köszönhet, elhatározták, hogy a jó öreg római módszert alkalmazzák, és kőbe vésik azokat a szavakat, amelyek a világ összes könyvének nyomdafestéke nem lesz majd képes kitörölni. Olyan emberek, mint Léon Bérard és Edouard Herriot ajánlották már fel a kezdeményezéshez tekintélyük presztízsét. Emléktáblát helyeznek el Lyonban, a Rue du Bât d'Argent sarkán és Párizsban, a Boulevard des Capucines-en, hogy örökre emlékezetessé tegyék azokat az időket és azokat a helyeket, amikor két folyó találkozásánál épült nagy iparváros s a másik város, a „világ arca”, látták a Film kibontakozásának csodáját.

Az arra járó tömegek majd köszöntik azokat és emlékeznek.

S ismét, legnemesebb hagyományaink szerint, a történelem a megváltoztathatatlan kőbe lesz vésve.

## **I. Miért művészet a film?**

Az erőfeszítés, amelyet teszünk, majdnem biztos eredménnyel jár. Néhány „értelmiségi”, akiket a film elűzött magától, néhány túlfinomult, aki hátat fordított annak, amit oly haragos lenézéssel „laterna magicának” hív, s végül, néhány intelligens ember, akit kiábrándított néhány filmproducer arrogáns kapzsisága és kizárólag ke-

reskedelmi szempontokra figyelő, alantas látóköre – ezeknek megvető bizonyossága most talán meginog. Számunkra ez elégtétel lesz.

Mert mi itt szeretnénk meghatározni, az életből ellesett tényekből kiragadva, a műalkotások vizsgálatából és az irányzatok meghatározásából kiindulva az igazi „Filmesztétika” alapelemeit. Egyetértünk azon kevesekkel, akik úgy tartják, hogy a film művészet; és szembeszegülünk az értelmiségiek iróniájával és az iparosok érdekből fakadó makacsságával. Ám továbbra is hisszük a film művészet voltát. S mivel egy minden tekintetben új művészetről van szó, szeretnénk *mostantól kezdve* meghatározni általános törvényeit, szellemi orientációját, megnyilatkozásainak közös ritmusát. Egy szóval: Esztétikáját.

Minden művészeti ág Esztétikája egyidejűleg annak interpretációját és filozófiáját is jelenti. Fölötte áll „a kritikának” és semmi köze a „recenzióhoz”. Azokat a szabályokat keresi, amelyek a belső életnek azt az emberi ábrázolását uralják, amely a művészi szemléletmód. S mivel ezekben az előzetes utalásokban meg is kell határoznom, kimondom hát, hogy az Esztétika a műalkotás számára ugyanaz, ami a Filozófia a racionális alkotás számára. Egy szóval tehát, „rendszer”, a törekvések és megvalósulás egységes koncepciója, amelynek eredménye, hogy az egyes műalkotás soha nem elszigetelt jelenségként áll előttünk, hanem mint egy együttes része, amely a kor totális lelkéhez kötődik.

A film, úgy tűnik, már elért arra az érettségi fokra, amely arra késztet minket, hogy többé ne úgy tekintsük megnyilvánulásait mint egyszerű játékokat, melyekben több-kevesebb harmóniával elpazarlódik egy bizonyos művészcsoporthoz tartozó tehetség arra, hogy kisebb-nagyobb érzelmeket keltsen. Távol vagyunk már a *laterna magicától*; vízióinkat a belső élet ritmusa irányítja, mely időtálló műveket teremt. A film gyártásában ott van a mese fogantatása, mindazon emberi és természeti elemek birtokbavétele, melyekkel a mesét be akarjuk mutatni a tömegeknek, vagyis az előadás A műalkotás természeténél fogva tagadhatatlan, és ha sok film csupán „fényképalbum”, Louis Delluc kifejezésével élve, vagy még rosszabb: postai képes levelezőlapok gyűjteménye, a bűn nem a filmművészetet terheli, hanem

ennek méltatlan kizsákmányolóit, akik többen vannak a méltó álmódosóknál.

Tanulmányozni fogjuk tehát – témáinkat a jelenlegi termésből választva ki – azokat a törvényeket, amelyeknek a vásznon vizionáriusai és a fények festője, az *écraniste* engedelmességek. Azokat a módszereket fogjuk alkalmazni a film esetében, amelyeket az „esztéták”, a művészetfilozófusok a többi művészet tanulmányozásánál is alkalmaznak.

És legfőbb óhajunk az lesz, hogy erőfeszítéseink felkeltsék a film iránt olyan gondolkodók figyelmét, akik még jobban meg tudják ragadni nem a technika, hanem az esztétika lényegi törvényeit, mint egy John Ruskin a festészetben vagy egy Wagner a zenében („Az opera és a dráma”-esztétika Wagneréről van szó.)

Minden esztétika a tanulmányok két ágából tevődik össze: a Perspektívából és a Szintaxisból, vagyis egy mű egészének a szerző koncepciójával és korával való viszonylatának aspektusából és kivitelezésének részleteiből. Az úgynevezett „laterna magica” nem alkalmas máris széles körben e kettő tanulmányozására, nem nyújtott-e máris számtalan elemet, amelyeknek segítségével meg tudjuk határozni igazi természetét a szellem területén?

Szükséges-e még kérdeznünk, hogy művészet-e a Film?

Ezt a kérdést, mint ismeretes, különös makacssággal teszik fel. Mindenütt vitatkoznak róla egy keveset. S a negatív válaszban undorral vegyes lelkesedés tükröződik.

Művészet a Film? Azt mondják erre, hogy termésének nagy része olyasmiből ered, amit a művelt, vagy csak egyszerűen civilizált ember már régóta elvetett: az undorító *feuilleton*-ból, a frázispufoztató színjátékból, amely megríkatja a világ minden csitrijét. S mindez igaz, gyalázatosan igaz: a producerek és forgalmazók kegyetlenek és alattomosak (mint minden olyan ember, aki kizárólag kereskedelmmel foglalkozik: *saját* filmes koncepciójuk közönségességét a tűrhetetlenségig előtérbe helyezik. Ragaszkodnak ahhoz, hogy a film-drámát elemi, infantilis, gondolat nélküli és nemtelen elemek építsék fel. Két lény, akiket az élet bármilyen módon összepárosít, s egy

harmadik elem, ellentétes funkcióval. Nem lehet eltéríteni őket ósdi, melodramatikus koncepciójuktól: a tenor, a primadonna és a gonosz bariton háromszögétől. Egy filmszínész, aki egy régi kalandregény nagyon sikeres romantikus interpretációjával szerzett magának nevet, egy nap minden vágyakozását felfedte előttem, miközben egy forgatókönyvemről vitatkoztunk.

Egy szegény város lelkének megindító idézésében makacsul a baritont, „az árulót” kereste, a brutális oppozíciós elemet, melyet én a magam részéről makacsul nem akartam, azt állítván, hogy két emberi lény intim drámája önmagában is elég mély és megrázó lehet, anélkül, hogy a „Théâtre d'Ambigu”-hoz méltó eszközökkel hangsúlyoznánk nyilvánvalóságát.

Másrészt tovább él az a hiba, hogy a múlt könyvszagú művei között kutatnak régen érdektelen témák után, és ezeket az „egyetemesen ismert” jelző álarcába rejtik. És nem számolnak a modern egyszerűséggel, a művészi ábrázolás jelenlegi színvonalával, a művelt egyénekből álló tömeg esztétikai szükségletével, s bár ezt a tömeget „elitnek” nevezik, mégis a világon több millió embert jelent.

Mindenáron „népszerűek” akarunk lenni. Csupán azzal törődünk, hogy megőrizzük a művészi emóció *elégé alacsony* színvonalát, a célból, hogy a lehető legtöbb ember vehessen ebben részt. A valóságban, bármilyen magas is legyen az elért intellektuális vagy morális szint, nagyon könnyen lehajolhatunk, hogy megérintsük a földet. Kétségtelen, hogy sokkal könnyebb leszállni, mint felemelkedni. Mit számít egy nemzet szellemi presztízse? Az emberek lehető legnagyobb tömegét kell érinteni: a kereskedelem törvényei egyedül a mennyiségi törvényszerűségeken alapulnak, a minőség nyugodtan háttérbe szorulhat. Ebből ered a Film „alacsony színvonalra való beállítódása”, amely művészet helyett a rossz ízlés elcsüggesztő kizsákmányolójává süllyeszti. Ebből ered a Film –, és jaj, különösképpen a francia film-prostitúciója, a filmregény, az epizódfilmek, a tárcaregények inváziója nyomán, melyek, miután megbecstelenítették az újságokat, ahol menedéket kaptak, most az egyik legfontosabb nemzeti tevékenység erőfeszítéseit csökkentik és *diszkreditálják*.

Íme, hogyan foglalja össze egy jóízű ember, az egyik legélesebb szemű és leghitelesebb kritikus, egy „intellektuális” világ ítéletét, mely nem kevésbé érdekes – akárhogyan is vélekednek erről a filmvásznon zsidóbarátok – az „almanach-világnál”, melyet ez utóbbiak közönséges módon körüludvarolnak. Paul Souday mondja ki Vuillermozzal kapcsolatban az alábbi szomorú igazságot: „Eddig például senki nem törekedett arra, hogy felfedezze a mindent elárasztó Film csodálatos művészi kvalitásait, melyben nyilvánvalóan oly kevés intellektualitás van...” Egyetértek ezzel.

De ismeretesebbek a diákoknak, vagyis azoknak, akik a nemzet jövő mentalitását őrzik és kimunkálják, a „határozatait” a Hetedik Művészet kapcsán. Itt az alkalom, hogy reprodukáljuk ezeket, ha a Történelem is emlékezni akar rájuk, és sajnáljuk, hogy a pontosság követelménye megakadályozza, hogy az első sorokat elhagyjuk.

„Canudo úrnak, a *Montjoie* című művészeti folyóirat főszerkesztőjének egyik előadása végén, melynek témája *A Film, a Hetedik Művészet* volt, a Diákok és a Művészek, akik azért gyűltek össze, hogy a francia film jelenlegi válságának okait tanulmányozzák, felteszik maguknak a kérdést, hogy ez a válság vajon nem a termelés intellektuális színvonalában tapasztalható általános lealacsonyodás eredménye-e?”

1. Elhatározzák, hogy Diák- és Művészcsoportokat hoznak létre, amelyek különböző filmek bemutatása alkalmából megvizsgálják a közönségnek bemutatott francia filmek minőségét, a többi termelő ország erőfeszítéseivel összefüggésben. Ettől fogva tiltakoznak az egyes újságok által terjesztett „filmregények” inváziója ellen.
2. Szavazásokat rendeznek a célból, hogy a Kormány megkönnyítse a francia producerek helyzetét, ahelyett, hogy sok zaklató rendszabállyal és indokolatlanul magas adóval még nehezebbé tegye.
3. Kéri a kormányt, hogy aktívan tanulmányozza a Film problémáját az iskolában, a közép- és felsőfokú oktatás minden ágában, és bátorítson minden ezirányú kezdeményezést.

„Egy ilyen jellegű reform szükségessége, melyet már néhány más országban megvalósítottak, egyre nyilvánvalóbb.”

Ez a Közegészségügyi Bizottság, melyet a jövő tanárai, ügyvédei,

művészei, orvosai, tudósai hoztak létre, hatással volt – mint az előrelátható volt – a nemzetközi és a francia filmvilágra is. Azok, akik hisznek a Filmművészetben, örömmel fogadták ezt. A kereskedők a maguk részéről csak annyit kérdeztek, hogy mit akarnak ezek a betolakodók, és milyen jogon beszélnek; csupán azt felejtették el, hogy egy közösség, bármely legyen is az, legmagasabb joga nem más, mint az a kötelessége, hogy védje az elme méltóságát.

S éppen kissé szokatlan mentalitásuk elidegeníthetetlen jogainak nevében kutatjuk a filmkészítés esztétikai törvényeit, a célból, hogy a Hetedik Művészet, e csodálatos Művészet, a „XX. Század Művészete” megértéséhez és fejlődéséhez alapul szolgáljanak, annak a művészetnek, mely egyidejűleg a plasztikus Művészetek és a ritmikus Művészetek ötvöződése, a Tudomány és a Művészet egyesülése.

Az *écraniste* (filmművész), ez az új, a múltban ismeretlen művész, a *fények festője*, aki az anyagtalán rögzítésének mágiáját végzi el, egyre inkább magára vonja azok figyelmét, akik egyidejűleg tudják tanulmányozni Raffaelót és Mozartot, Michelangelót és Beethoent, Watteau-t és Berliozt. S apránként észreveszik, hogy a filmesek között nem kisebb különbségek vannak, mint amelyek mindenkor megvoltak festők és zenészek között: mivel ők egyszerre festők, akik a fényvel rajzolnak és zenészek, akik felhasználják a ritmust. Meg tudjuk majd különböztetni az esztétikai minőségeket, s meghatározni a film által létrehozott új drámai személyiségeket. Egy nap majd minden filmes erőfeszítést képesek leszünk „rögzíteni” a maga hármasságában, egyetemes esztétikájában. És egyre inkább megértjük majd annak a szükségességét, hogy ráparancsoljunk a templomi kufárokra, hogy menjenek innen a piacra, és hagyják meg a templomot azoknak az embereknek, akik méltók erre: a szellem papjainak.

## II. A vizuális dráma

*Cent versets d'initiation au lyrisme nouveau* című írásaimban, melyeket a *Revue de l'Époque* közölt, olyan mondatokat írtam le, melyet barátaimat és ellenségeimet egyaránt arra készítették, hogy magyaráza-

tot kérjenek tőlem. Megpróbálom ezt megadni a következő oldalakon: az igazság az, hogy itt van igazán helyén. Íme, mit írtam: „A zene nagyszerű fejlődése az, amely megengedte az emberi szellemnek, hogy a tudomány segítségével létrehozta ezt a minden mástól eltérő művészetet, amely a XX. század *par excellence* Művészete lesz.” S a továbbiakban: „A Film és a Színház között nincs semmi közös vonás. A színházművészetnek állandóan szüksége van bizonyos eszközökre, hogy megnyilvánulhasson. A Film, akár a Festészet és a Szobrászat, az *Építészet két kiegészítő művészete*, egyszer s mindenkorra rögzíti alakzatait, s azokat megváltoztathatatlanul megőrökíti. Ahhoz, hogy képeinek tekerceit előhívja az emberi szem előtt, időre és technikai eszközökre van szüksége, akár a partitúrában levő zenének. Ám nincs teljesen alávetve technikai eszközeinek, a vetítógépek mechanizmusának, mert ugyanúgy, ahogy a jó zenész képes a maga *dallamával és ritmusával* „elolvasni” a zenét anélkül, hogy eljátszaná, csupán a kottákból, egy jó filmes is „láthatja” a filmet, anélkül, hogy levetítené, láthatja *a maga ritmusával és intenzitásának fokozataival.*”

Talán még meg kell magyaráznom a „hetedik” sorszámnevet, amelyet a Filmvásznon Művészetének adományoztam, s amely már a köznyelvben is a „néma Művészet” kifejezés helyére lépett – ez utóbbi csak a pantomimmal való rokonságát hangsúlyozta. Még mindig azt kérdik tőlem, hogy nem önkényes-e ez a meghatározás? Elég azonban meggondolnunk, hogy a valóságban két művészet létezik, melyek az összes többit magukban foglalják. Ez a kettő a „mozgó szféra”, a Művészet szent ellipszisének két gyújtópontja, melyekbe az ember kialakulásától kezdve érzelmeinek legjavát, belső életének legmélyét, a dolgok tünékeny aspektusa elleni harcának legintenzívebb jeleit állította: az Építészet és a Zene. A Festészet és a Szobrászat csupán az Építészet „kiegészítői”: nem mások, mint az ember és a természet érzelmi megjelenítései; s a Költészet nem más, mint a Szó erőfeszítése – ugyanúgy, ahogy a Tánc a Testé – hogy Zenévé legyen. Éppen ezért, a Film, mely összefoglalja mindeme művészeteket, amely egy *mozgásban lévő Képző Művészet*, s éppúgy része a „mozdulatlan

Művészeteknek”, mint a „mozgóknak” – Valentine de Saint-Point kifejezésével élve –, mint az „időbeli Művészeteknek” és a „Térbeli Művészeteknek” (Schopenhauer szavával szólva), s része végül a *plasztikus* és a *ritmikus Művészeteknek* is: a „Hetedik”.

Nem keresünk analógiákat a Film és a Színház között. *Nincsenek*. Ha csak nem akarunk minden színpadi megnyilvánulást és kifejezést egyetlen szó, a „látvány” címkéjével ellátni. (Nincs semmi mély analógia, se szellemi, se formai; se a kifejezés szuggesztív módjaiban, se a megvalósítás eszközeiben, a Filmvászon *rögzített irrealitása* és a Színpad *tűnékeny realitása* között.) Filmtermésünk nyomorúságos hibája éppen abban a zűrzavarban van, melynek magyarázatát abban az eltúlzott szükségletben leljük meg, hogy az új dolgokat a régiekkel kapcsoljuk össze; hogy első látásra elfogadtassuk őket, anélkül, hogy túlságosan törnénk magunkat meghatározásukkal és megértésükkel. Legbelsőbb lényegének, a Látványnak alapján a Filmet is meg lehet határozni a Szent Misztériumjátékok vagy az utcai Paprikajancsik Tréfájának alapján; kosztümös vígjátékok és az udvari színházak szentimentális Drámái szerint; vagy polgári színházaink darabjainak („pièce”) mércéjével, *music-halljaink* erotikus vagy akrobatikus látványosságai, a kabarék kis szatirikus revüi, vagy „Trocadero” klubjaink tömeges exhibicionizmusa szerint.

Ilyen címen a Film kétségtelenül besorolható a Látvány kollektív megnyilvánulásai közé, minden sajátos jellemzőjével, művészi-tudományos leleményeivel, fénycsodáival és kereskedelmi alantasságával együtt. Ezen kívül nincs és nem is lehet – soha nem szűnünk meg ezt fáradhatatlanul ismételni – semmi köze egy bizonyos közönség előtt „objektívalódott”, bármilyen életmegnyilvánuláshoz.

Azt is elismélem, hogy a Film nem *szolgája* technikai eszközeinek, például a vetítógépeknek; csupán annyira, amennyire a zeneszerzőt köti a hangszerek és a művét előadó zenészek anyagi mivolta, vagy ahogyan a festőt köti a festőpaletta vagy a kémiai produktumok minősége, a művét reprodukáló sajtó vagy a rézmetsző munkája.

Ha létezik rokonság a Színház és a Film között, ez az, amelyet már

mi is említettünk, s mely őket a többi látvány közé helyezi el. Semmi több ennél. (Mert a Hetedik Művészet mindenekelőtt az élet lényegi víziója.) Túlságosan gyakran találkozunk vele azonban mint lapos és szolgai *szövegillusztrációval*. A legbanálisabb módon emlékeztet a latin pantomim hagyományára, a gesztusdrámára, melyet Augustus idejétől napjainkig megörökítettek, és minden más zenés pantomimra. Ez azonban csupán félnék és tudatlan fiatalságának hibája. Nem marad örökké holmi egyszerű témailusztráció, sem egy rakás szó, melyeket képekkel kommentálunk, vagy képek, melyeket szavakkal magyarázunk. Modern emberek akaratából, tudományából és művészetéből született, hogy intenzívebben fejezze ki az életet, hogy az időn és a téren keresztül megragadja a folytonosan megújuló élet értelmét. Azért született, hogy a Lélek és a Test totális Megjelenítése legyen, olyan *látható történet, mely a fény ecsetvonásaival megfestett képekből áll össze*.

A Színház durvaságával összehasonlítva, valódi nemességének teljében jelenik meg ez a Művészet. A Színház hirtelenjében felfedi „primitivitását”, azt a durva és közönséges módot, ahogy igyekszik felkelteni és megtartani a nézők figyelmét, grimaszokkal, jelmezbe bújva, néhány emberi lény természetfeletti vagy természetellenes átalakulásával. A színész személyisége valami szörnyűséges *mimetizmus* révén kapcsolódik a miénkhez; már túlságosan megszoktuk ahhoz, hogy tiltakozunk ellene: s a „szörnyűségnek” ez az érzete az oka, mintsem valami morális meggondolás, hogy a nép megvetette a „komédiást”, s az Egyház egy időben elűzte őt kebeléről. Ennek ellenére, emberi lények eljátszhatják más emberek előtt a lélek mozgásait, különböző magatartásformákban személyesítve meg ezeket, gesztusokkal és szavakkal ugyanúgy, ahogyan az író azonosul az alkotás folyamán az általa kitalált személyiséggel. A „durvaság” és a „szörnyűség” érzete abból a tényezőből fakad, hogy a személyiség hamis látzata alatt ott van a valóságos lény, *akiről tudjuk, hogy más*. Ha a színtest valódi, hétköznapi ruhájában, normális emberként látjuk viszont, megdöbbenünk, mintha hazudtak volna nekünk. A Filmben mindez nincs többé. A filmszínész az íróhoz hasonlít, aki munkája

során azonosul hősének személyiségével, azonban amikor könyve már a világot járja és a közönséget megindítja, az azonosulásnak már minden bizonnyal vége. A Hetedik Művészet színésze egy emberi képet fejez ki; mások ezt úgy rögzítik, mint nyomdász az írott művet nyomtatja, ugyanakkor ő már más képnél tart, s nem pedig periodikusan, megszabott órákban éli egy más ember életét. Mindebben a filmvetítés *eszményesített* jellege egy színházi előadáshoz képest olyannyira nyilvánvaló, hogy el kell ismernünk: érzelmeltő hatásának egyik fontos titka ez. A Film absztrakció, akár a leírt Tragédia, az olvasott Dráma. Tehát egy abszolút eszményesítés műve: Művészet.

Joggal fejezzük be azzal, hogy az *előadott* Színház kezdetektől fogva nem más, mint „megjelenítő Művészet”, csökevénye annak a Művészetnek, melyet egy közönséges, de univerzális szóval „Filmnek” nevezünk. Természetesen az *előadott* Színházat értem ezalatt, néhány kifestett, tetszés szerint átalakuló emberi lény fizikai együttlétét, akik a sajátjukétól eltérő életdarabot játszanak el, megduplázódnak egy idegen személyiségben, mint az „ördöngösök” s a „médiumpok”, akik képesek csodálkozásunkat és érdeklődésünket felkelteni az *okkultizmus* világa iránt.

Az írott Színház más dolog; egy korszak vagy egy faj esztétikai kultúrájának része, az értetlenség és a fogékonyság egy termékének „rögzítése”.

A Vizuális Dráma tehát semmiképpen sem ismételheti a színházi eljárásokat, bármelyek is legyenek azok. A Film ebben a kivénhedt, hagyományoktól rothadó és ennek ellenére egészségtől és fantáziától duzzadó Európában még mindig – abszurd módon – a Színház rabszolgája. Alacsonyabb rendűsége az amerikaihoz képest a technikai megvalósítás terén vitán felül áll – s ez azért van, mert az amerikai kevert faj, sőt faj nélküli faj – inkább emberi termék –, ha mégoly csodás is mint faj, bármennyire visszataszítóan hangzik is, nem rendelkezik intellektuális hagyományokkal, és nem jön zavarba semmilyen kulturális zavartól. Esztétikai szempontból együtt született a Filmvászon művészetével ugyanúgy, ahogy az egész régi világ együtt született a Hangok, a Színek, a Kő Művészetével. *Nincs semmi feledni-*

valója, hogy holttestként kelljen belevetni magát önmaga újjáteremtésébe, melyet az ember tett lehetővé az embernek. Frissen, könnyedén, mindentől szabadon érkezett meg, készen arra, hogy valóban utat mutasson egy új művészetben. Az élet Nietzsche által emlegetett harmadik stádiuma, a gyermeki ártatlanság állapota, amikor még minden megértésre vár: ez az övé. Míg nekünk mindent el kell felejtünk: a többezredéves szellemi hagyományt, belső életünk egyfajta ábrázolásával kapcsolatos csodálatos szellemi magatartást, zenei, építészeti, költői, festői, figuratív, szóbeli és táncművészeti dicsőségeinket. A mi feladatunk sokkal nehezebb. Ismét gyermekké válni, mikor már felnőtünk, szinte lehetetlen. Nem vághatunk neki új utaknak, fogékonyágunk új ábrázolásmódjain haladva, ahogy az amerikaiak teszik. Nekik nem kell semmi mást tenniük, csupán megérteniük, kutatniuk; nekünk, olyan sok felfedezés után, *mindent ki kell vernünk a fejünkből*. Ez bonyolultabb és hosszabb folyamat. Ám amikor célhoz érünk, alkotóerőnk ragyogóbb és jelentékenyebb lesz. Mondják nekem, hogy ezzel Griffith is számot vetett, és legutóbb egy baráti beszélgetésen említette is. Mert hiszen világos, hogy amikor nehéz batyúval a hátunkon menetelünk – egy dicső múlt batyújával lassabban haladunk előre, mint aki teher nélkül futhat, ám gazdagabban érkezünk meg.

Mindenesetre tagadhatatlan, hogy Amerikában pontosabb meghatározását kaptuk annak, aminek a Vizuális Drámának lennie kell. Igaz, hogy a tengerentúl ötletekben és szándékokban szegény és gyermekes volt, és az is marad: sheriff- és cowboy-történeteivel, vakmerő lányaival, akik minden sportban, a szerelmet is beleértve, járatosak, bajszos árulóival, a spanyolfalról lelépett kínaival, vásári bokszolóival, nagyszivaros és forgófoteles pénzembereivel, japánjaival, akiket mintha a Münchenben készülő hamis *kakemonókból* másoltak volna. Ám mégis, a Vizuális Dráma feltárult előttünk specifikus eszközeivel. A fény funkciójában fogant, s az összes tudományosan lehetséges találmányok segítségével valósították meg a fény összes, esztétikailag elképzelhető játékával. Az emberi alakok mint a fény mozgó koncentrációi jelennek meg benne. Legjelentősebb vizuális

kvalitásuk az, hogy nem beszélnek, hanem cselekszenek; *nem mondanak semmit: kifejeznek.*

Íme a nagy lecke. S ezért van, hogy Amerika adta a Filmnek a legnagyobb tehetséget, az egyetlen zsenit, aki a filmvásznon ezideig megjelent, az egyetlen művészt, aki koncepciójában, kifejezésmódjában, mindenben igazán újat hozott: Charles Chaplint, a legtelteljebb „gesztus-szótár” megalkotóját, melyet valaha is Filmvásznon el lehet képzelni; aki bármit „ki tud fejezni” anélkül, hogy valamit is „mondana”.

Az amerikaiak oldalán ott vannak a svédek. Nemesebbek, kultúráltabbak, mélyebbek, akik a szabad természetben megfogalmazott vizuális emberi dráma csodálatos leckéjét adták nekünk, mely *szorosan kapcsolódik a lélekhöz és a természeti környezet aspektusaihoz*, olyannyira, hogy maguk a szereplők is egészen másképpen cselekednének, ha más környezetbe kerülnének át. Először jutott az a feladat a természetnek, hogy a dráma főszereplője legyen, a cselekmény lelke, szinte *deus ex machina*. Ugyanakkor mi mindnyájan, eltekintve a filmvásznon néhány mesterének csodálatra méltó kivételétől, napról-napra nehezkesebbé válunk a színház nyomorúságától, a szavak erejére és nem a gesztusokra támaszkodó regényeket alkalmazunk filmre, nagy romantikus és regényes, történelmi és infantilis tákolmányokat állítunk össze, elnagyolt képeket, melyekben semmi nincs az ártatlanság átható bájából, olajnyomatokat, melyek kultúrművek szeretnének lenni, vígjátékokat, melyekben a színész szavát véget nem érő feliratok helyettesítik.

A Színház iránti szolgálalkúségünkben odáig jutottunk, hogy arany betűkkel írjuk műsorfüzeteinkbe annak a színháznak a nevét, ahonnan két komédia között átruccant a mozihoz ez vagy az a színész, vagy színésznő, ebből vagy abból a színházból, aki hozzászokott persze ahhoz, hogy úgy beszéljen, ahogy a drámai kifejezésmód megkívánja; s nem értjük meg azt, hogy ha a színész neve után odaírjuk „színházának” a nevét is, ezzel teljesen diszkreditáljuk a filmszínész mesterségének fogalmát.

A Vizuális Dráma Plasztikus Művészet; ha folyamatosságát a vetí-

tés közben bármely ponton megállítjuk, a Festészet személyiségeinek kifejező mozdulatlanságában kénytelen megjelenni előttünk. És kizárólag a mozgás révén, melyet egy, az élet lehetétét árasztó gép juttat alakjainak, válik a fényekkel festett Dráma Ritmikus Művészetté, mely elragadja érzékenységünket.

Az egész életet kifejezni érzelmeinek végtelen skálájával, vágyaival, vereségeivel és diadalaival, s mindezt a fény örök játékát felhasználva, az embereket és a dolgokat csupán mint *fényformákat* fel fogni, ezeket a cselekmény vezéreszméje szerint hangolni harmonikussá: ez a Vizuális Dráma titka és dicsősége. S ily módon az többé már nem „darab”, se „pantomim”, hanem modern esztétikai érzelmeink legmagasabb rendű, legátszellemltebb alkotása.

### III. A filmművész feladata

Ha van művészet, amely nem tűri – vagy legalábbis egyelőre még nem engedi meg – művészetelméletének kialakítását, az a Film. Művészetté válása még túlságosan közeli, zűrzavaros, bizonytalan, s ráadásul gyakran rágalmazott is ahhoz, hogy felismerhetnénk benne a koncepciónak és a kivitelezésnek azokat a normáit, melyek a műalkotás születését megkülönböztetik. A Film technikája ellenben gyorsan és igen változatosan fejlődött ki, a különböző rendezők tehetsége, a rendelkezésre álló eszközök, a díszletek, az emberi típusok és a tájak természete szerint, ahol a mű, vagyis a film létrejött. Ez a technika nemcsak a film szolgálatába állított elektromos vagy mechanikus erők felhasználását foglalja magába, hanem a rendező művészi tehetségét is. Ő a látvány plasztikus alkalmazója, a fények hangszereelője. A Filmművészet új művészettípust hozott létre, amely egyszerre ismeri a plasztikus szerkesztést és a ritmust. Ritmikus mozgásban lévő képek alkotója a filmes; ezideig nem ismert művészttípus, akinek még neve sincsen, mely meghatározná őt; a *metteur en scène* színházi kifejezéssel összevetve, elégtelennek tűnik. Én *Ecraniste*-nek hívom, mivel a filmvászon (*écran*) művészetéről van szó.

Jelenleg a Film technikája szinte teljesen leköti a filmesek figyel-

mét. A „láthatóvá tevés” – hogy Marcel L’Herbier meghatározásával éljünk – különböző módjai, melyeket a reprodukció eszközei segítenek, uralják a művész gondolatait, aki művét, a filmet olyan élőnek és erőteljesnek akarja elkészíteni, mint amilyen maga az élet. S a szellemnek ebből a magasrendű és folytonos harcából a gép ellen, mely bizonyos szempontból a művészet harca a tudomány ellen, született meg a „technika”, mely megkülönbözteti egymástól a „stílusokat” melyeket máris fel lehet ismerni a Filmben: egy Griffith vagy egy Gance stílusa, hogy csak két olyan nevet idézzünk, melyek jól képesek két, különböző kultúrát *reprezentálni*.

Az esztétikai jellegű problémákat a film, úgy tűnik, a második vonalba számúzta. Azok a tehetséges emberek, akik a Filmben dolgoznak – s elsőrendű intellektusokból álló kis sereget alkotnak máris, szétszórva Franciaországban, Svédországban, Németországban, Amerikában és Olaszországban – még nem néztek határozottan szembe, eltekintve néhány kivételtől, a látvány anyagának problémájával. A „szüzsé” kevéssé érdeklí őköt. Ott keresnek bonyodalmakat, ahol tudnak, ám mindenekelőtt a legdurvább ellentétekben, azokban a drámai *choc*-okban, melyeket az irodalom magasabb köreiből már véglegesen kiséprűztek, idealista, pszichológiai, sőt még szimbolista seprűkkel is, majd egy határozott esztétikai seprűcsapással egészen le a napilapok földszintjére és a képes hetilapok alagsorába.

A szellemi elit így hát hozzászólt, hogy megvesse a Filmet. Az a fontos, igen befolyásos irodalmárnő, aki megrótt engem, hogy kompromittáltam magam a „laterna magicával”, végső soron nem rettetett a haladástól, és nem volt ellentmondásos sem. Tény, hogy a fényes kivitelezés ötletei és finomságai képtelenek voltak rögtön meghódítani az intellektuális, művelt vagy akár csak sznob világot, amely állandóan arra törekszik, hogy az életet a gondolat lenscséjén keresztül nézze. Az átlagközönség azonban könnyebben hagyja magát elragadni a hamis látszattól, vagy az élet megjelenítésének meglepő valóságától anélkül, hogy a gondolkozással törődne, ugyanúgy, ahogy hagyja magát elragadtatni a patetikus borzongástól anélkül, hogy másik borzongással törődne, a „lírai borzongással”, me-

lyet mi keresünk, s amely sokkal áthatóbb és finomabb, s melynek gyönyörét nem lehet átérezni megfelelő felkészülés nélkül.

A filmalkotók azonban még csak nem is ennek a mindezek ellenére mégiscsak nevelhető átlagözönségnek dolgoznak.

A filmesek, az elsőtől az utolsóig, mindenekelőtt a „kiskereskedőre” gondolnak, a Film „boltjainak” tulajdonosára. Ez a szükséges, és ismerjük el, eléggé zsarnoki közvetítő befurakszik az alkotó tehetség és a közönség közé, mely utóbbinak mindnyájan részei vagyunk, s melynek végül is diktálnia kellene a törvényeket.

A filmes világban forrongó munka olyan nagy, olyan intenzív, olyan gazdag, hogy ez az alig megszületett művészet képes napról-napra tágítani horizontját. A film-tárcaregény, a többé-kevésbé új és ragyogó forma ellenére, mellyel a film felruházta, soha nem lesz más, mint úgy-ahogy ünneplőbe öltözött háziasszony. Ám a művészi tehetség nem tűr további akadályokat. Végül uralomra fog kerülni, ahogyan ezt maga a közönség is követeli. Már is ebben az irányban halad, annak a valóságos és kikerülhetetlen korlátnak ellenére, mely a Film sajátja, az tudniillik, hogy már a mű bemutatása előtt megköveteli az egész tőke befektetését, a színházi és kiadói gyakorlattal ellentétben. S ez megmagyarázza és igazolja a producerek számos aggodalmát.

A művészi tehetség mindennek ellenére előtérbe fog kerülni. Akkor lesznek világosak a film számára is Flaubert szavai: „Inkább a dolgok értékeléséről, mint látásáról van szó.” A filmben is, mint minden más művészetben, arra fognak törekedni, hogy „sugalmazzanak” ahelyett, hogy „meghatároznának”. S a Filmművészet gyorsan fog felemelkedni arra a rangra, amely megilleti őt – kronológiailag a hetedik helyre, amint mondtam – a megálmodott élet, felsőbbrendű megjelenítése: a Művészet soraiba.

Már ez a „mozgásban lévő festészet” is képet készít, páratlan távlatokkal gazdagítja a világ plasztikus látványát. A festészet végül is nem más, mint fény, fényjáték, fényállapotok harmonizálása, melyeknek körvonalait formáknak nevezzük. A mozgóképművészete,

a Film végső soron nem más, mint a fény írásának legközvetlenebbül emotív megdicsőülése.

## ELMÉLKEDÉSEK A HETEDIK MŰVÉSZETRŐL

### 1. A másik személyiség

Említettem már az előző oldalakon, hogy a film kifejezési területei nagyrészt még felderítetlenek. Legalábbis Franciaországban. S ez a megállapítás: „legalábbis Franciaországban”, egyike a legfájdalmasabbaknak; hiszen immár közismert, hogy éppen Franciaország az, ahol a modern lírizmus az elmúlt félévszázadban megvalósította csodálatos felszabadulás-vágyát, ahol a plasztikus koncepciók a színek és a formák új alkímiáját kutatták, ahol a zene a hangok új, mágikus harmóniájára talált; és Franciaország az, ahol a Film, tudományos és ipari kutatások terméke, megszületett az optika és a kémia anyaméhéből.

És mégis, Franciaországban a *világ minden más helyénél kevésbé* fogják föl, hogy a Film olyan művészet, amelynek semmi más művészethez nem szabad hasonlítani. Semmi köze a színházhoz, hiszen néma; nincs benne semmi a Pantomimból, amely Augustus Rómájától napjainkig csupán néhány elemi lelkiállapot ábrázolására törekszik, mint a kapzsiság, az elégedettség, a harag; semmi a Táncból, hiszen ritmusát a való életből veszi s nem a plasztikus harmóniákba, zenei stilizálásokba átültetett életből.

Az emberi dráma felidézésébe a svédek páratlan hozzáértéssel vezettek be egy elemet, amellyel a színház sohasem lesz képes szembenézni, egy eszmei ellenpont elemet, melyet idáig csak a Festészet próbált meg alkalmazni, *ám* mozdulatlan formákban: a természetet, amely olyan fontos személyiség, mint a *fátum*. Az amerikaiak nagy western filmjeikben már szintén valós és fontos szerepet bíztak a természetre; és jóllehet inkább háttérként használták *cow-boy*-aik vágtaíhoz és lövöldözéséhez, mintsem az emberi drámát determinálták volna vele, mégis ezek a bábfigurák valóban „beleilleszked-

nek a képbe”. A természet szerepet játszik, ez a legfontosabb tény. S egy szerepnek, vagyis az érzelmeinknek szánt szerkezet nélkülözhetetlen összekapcsolódásának ezt a matematikai végzettségét igen ritkán találjuk meg Olaszországban, ahol a táj nem egyéb több-kevesebb ízléssel megválasztott természetes díszletnél, s ugyanígy Franciaországban.

Íme tehát a filmművészet újabb, abszolút sajátossága: a *szereplő természet*. Úgy érezzük például, hogy Barrès *Colline inspirée*-jének Loire-völgyi tája olymértékben hat a *dramatis-personae*-re, hogy lehetetlen azokat a középhegységekben vagy Chamonix-ban elképzelni. A természet tehát nem lehet ürügy a turisztikai látványosságra, sem alkalom az úti emlékek vagy a képeslapgyűjtemény bemutatására. Ami tökéletessé teszi Feyder *Atlantiszát*, az éppen egy olyan cselekmény megvalósítása, amelyben az emberi lények a környezet esztelen szenvedélyességéhez kapcsolódva jelennek meg; mindenekelőtt a harmadik részben, melynek főszereplője a sivatag, a maga tátongó lelkével és csillapíthatatlan vadságával. Olykor – mint Delluc *Lázában* – az atmoszféra (a részeg tengerészekkel teli bár) felidézése olyan mértékű, hogy a dráma csupán pontosító értékűnek tűnik. És így is van: akkor is, ha már nem a természet, mégis továbbra is a környezet, a keret az, amely befolyásolja és irányítja az emberek gesztusait.

Nincs így L’Herbier *L’Homme du large*-ában, ahol a gyilkos apa, a balzac-i hatástól mentesen, környezetétől függetlenül érez és cselekszik; a tengeri tájak csupán ürügyként szolgálnak szép fényképek készítéséhez, s ezekkel az ürügyekkel a rendező többi alkotásában is találkozunk, egy idejétmúlt, erőltetett esztétizmus nehezékeként. A környezeti beállításnak – akár természetes, mint a svédeknél, akár hatásosan mesterséges, mint bizonyos német filmekben (természetesen a *Doktor Caligaria* gondolok) – olyan szerepet kell játszania a Filmben – mert ezt csak a Filmben teheti meg –, amely meghatározó az események szempontjából. Ebben az esetben a cselekmény a Filmben – és csakis a Filmben – semmi több nem lesz, mint fizikai pontosítás, plasztikus következmény,

pszichológiai tapasztalat, vizuális és kollektív jellegű. Ugyanakkor a színház a legjobb esetben is mindig *individuális* marad és specifikusan pszichológiai.

A Film úgy fog megszilárdulni, mint a közösségek és a fajok legmagasabbrendű ábrázoló- és kifejezőeszköze. Nem fog „egyénielkedni”, nem lesz a színház másolata, amely viszont az élet másolata. Megszűnik mindenekelőtt – s egy olyan jövőben, melynek közeli bekövetkeztét a sértett jóízlés s a megtapasott értelem követeli – ósdi regényeket *adaptálni*. Az irodalmi hős meggyilkolását – aki mégis él –, amelyet Diamant-Berger követett el a *Három testőr* ellen, amelyben négy hengegő katona, ivászatok és egy hihetetlen tengeri csata látható La Rochelle előtt, amit a Luxembourg kert szökőkútjaiban vettek fel!

## **II. A Film birodalmi**

A film valódi birodalmi annyira változatosak, hogy mindezideig nem állt módunkban a köztük lévő különbséget meghatározni. S a művészek szeme előtt egyre sokasodnak, mint valami mesebeli látomás. A Hetedik Művészet csodája nemzedékek számára valóra fogja váltani mindazt, amit a világ képzelete az ifjúkor bűvös történeteiből megsejtett. A Művészetnél nem kevésbé fogja birtokába venni a Tudomány is a Filmvászon Elvarázsolt Kastélyát, ahol – ez a legnagyobb varázslat – az álmod a legmegfoghatóbb valóság jeleníti meg. Hisz már a tudományos film, melynek dr. Javorsky elmélete tisztázta feladatait és a korlátait, Franciaországban és a Pathé Consortium *Douin* sorozatában nagyszerű eredményeket mutatott fel.

A múltkori Film Kiállítás az Ecole des Arts et Métiers-ben a „L'Art à l'Ecole” Társaság Gaston Vidal államtitkár és Léon Riotor városi tanácsos védnöksége alatt, szigorúan gyakorlati és technikai értelemben arra szolgált, hogy kiszélesítse az oktatás területét, azt a legkényesebb feladatot, amellyel egy generáció a következőre hat: a gyermek szellemének irányítását a közvetlen képek útján, egyik vagy másik mesterség, egyik vagy másik művészet felé.

De sokkal türelmetlenebbül várjuk a műalkotásokat. A Művészetnek nincs más küldetése, mint hogy rögzítse a lét tűnékenységét és szintetizálja a harmóniákat. Ez igazi varázsa, a szó mágikus értelmében, a feledés rostájának, a felemelkedés, a birtokában levő belső öröm titka.

A Film egyre inkább az ő hatalmas segítőtársává lesz. Nyilvánvaló, hogy amikor a festő és a zenész majd igazán magáévá teszi a költő álmát, és ugyanannak a tárgynak általuk történő hármas kifejezését a filmember lefordítja az élő fény művére – a filmvászon Wagnerévé válva, aki képes lesz arra, hogy egyszerre legyen festő, zenész és filmember –, a Film az eszmék és a pasztikus érzelmek olyan tisztaságával áll elénk, hogy a Filmművészet az összes művészet és az azokat meghatározó mély törekvések szintéziseként fog megjelenni. A film lesz a mi Templomunk, a mi Parthenonunk, a mi anyagtalan Katedrálisunk. Belső életünk világos és teljes kifejezése lesz, sokkalta lelkesültebb a múlt minden más művészeténél. Képes lesz arra, s ezt fennhangon jelentjük ki, hogy létrehozza intenzív életének tempom-szintézisét a ködfátylakban\*, melyet ereje képes lesz átvilágítani, s a tudomány páratlan felfedezéseivel „ábrázolni”.

Új akaratunk előtt minden oldalról új távlatok nyílnak meg a Film előtt. Olaszországban rengeteg ember egyesült, hogy hatalmas történelmi élőképeket alkosson. És ezek nem is mindig csúnyák. Németországban először működött együtt festő a filmművészetrel, hogy újjáteremtse az álom atmoszféráját. Bizonyos, a nagyszerű *Das Kabinett des Dr. Caligari*-ban a „kivételes” szereplők olykor mintha beleszállnak a díszletekbe, melyeknek stílusát viszont más helyeken éppen realitásukkal törik meg; azonban Karl Heinz Martin (Ernst Deutsch-al készített) *Von Morgen bis Mitternacht* (Hajnaltól éjfélig) című filmjében, mely mélységesen emberi érzelmű és pasztikus szintézisű remekmű, a tájak és a környezetek olyan bensőségesen olvadnak össze a szereplőkkel, hogy a kép minden deformáltsága és irrealitá-

\* Értsd: a vásznon. A XIX. század első évtizedeiben átlátszó vászonra vetítették a képet, és ezeket nevezték ködfátyolképeknek. (A szerk.)

sa eltűnik a legegyszerűbb, legteljesebb, rabul ejtő igazságban. Mindez azért van így, mert az *écraniste* arra kérte a festőt, hogy emelje fel a „fekete-fehéret”, s végtelen skálájára helyezze el a szerencsétlen tolvaj pénztáros minden pszichológiai árnyalatát, aki sóvárog az élet után, s örült napjának befejeztével elviselhetetlen életundorban elfogadja, mint egyetlen megoldást, az öngyilkosságot.

A maga részéről teljesen más érzelmi teret járt be Abel Gance a *La Roue*-val, a Gép élete által. Méltó arra, hogy a filmvászon Walt Withman-jének nevezzék: ő is egy irreális atmoszférát hoz létre, az egyetlen, amely koncepciójának megfelel; s nem egy festőtől kérte azt, hanem attól a fantasztikus világtól, amelyet az ember hozott létre, hogy megnövelje vele saját erejét. Ez a kemény és forró anyagból kovácsolt szörnyek világa, mely ott lüktet az emberi élet körül, és megszázsorozza annak erejét: a Gép.

A német film festő által megalkotott irreális szintézisű környezete s a francia film gépész által létrehozott hasonlóképpen irreális szintézisű környezete között ott van az abszolút valóság: a művész álma, a Költészet. Mivel a Költészet az abszolút Való, ahogyan Novalis mondta. Benne tehát az a képzeletbeli művelet, melyet a művész géniusza végez, amikor az úgynevezett való életből rengeteg részlet-elemet lop el. Mindezzel jelentőségteljes és érzékeny művet hoz létre, amely nem pusztán az élőlények és dolgok mozgásának fényképe, hanem az élet szintézise.

### III. A filmnyelvről

Nem hiszem, hogy az értelmiségi körök és epigonjaik, vagyis a nagyvilági köröknek nevezett pletykaszalonok, vagy a mindennapi véleménygyártók, az újságok; vagy a kávéházak, ahol a maradék rossz piktorok, ha ugyan van még belőlük, összegyűjtik a „bohème”\* legújabb esztétikai dünnögéseit stb. stb., számot vetnének a filmvilág-

\* „művész”, a szó pejoratív értelmében. (A szerk.)

ban folyó hatalmas munkával. Különben, magam sem tudom, hogy az agy számol-e azzal a jelentékeny munkával, amelyet a gyomor végez kitaróan egy nehéz emésztés során. Az egész emberiség, miután lenyelte, nekilát, hogy megemészsze a Filmet. S ez elég nehéz.

A hatalmas munka nem csak abból áll, amit „produkciónak” szokás nevezni. A teljesen ipari módon fogant és tudományos kísérletekből megszületett Film – amint ismeretes – még nem érintette meg a művészek világát, vagyis az esztétikai tapasztalatok természetes elrendezőit, évezredes „ütemezőit” annak az egyetemes érzékenységnek, amelyre különben a Filmvászon hatni akar és hat is. A filmtermelés megsokszorozódik, egyszerre esztelen és kieszelt intenzitással; s csakhamar a filmtekercek, a világ arculatainak valóságos celluloidkerekerei, letekeredvén, többezerszer körülfogják a földgolyót.

A termelés korlátlan uralmát éli, az alacsonyrendű fajok állati termékenységével sokszorozza meg magát. Ám az intellektuális emésztés munkája épphogycsak megkezdődött, annak ellenére, hogy a legjobb filmek már a művészet igényéről tanúskodnak ebben az annyira népszerű iparban.

A gondolatok nem mások, mint „újra rágott” szavak, mondta Max Muller filológus. Valóban, minél több szót ismer egy nyelv, annál könnyebben tud gondolatokat termelni; ugyanúgy, ahogy a szobrász is, minél többet tanulmányozta a természetet, minél több formát sajátított el, annál gazdagabb és hatékonyabb lesz plasztikus gondolkodása. Ezért van az, hogy a filmnyelv igyekszik kialakítani, ha még nem is gyarapítani, saját szókészletét. Ezen a területen számos megoldásra váró probléma. A „beállítások” játékból létrejövő ritmus, vagyis az, amelyik önálló, a megelőzőkkel és következőkkel kapcsolatban lévő kép dimenzióiból keletkezik, megtalálta már a maga elementáris és kielégítő plasztikus skáláját *premier plánjaival* és *amerikai plánjaival*\* stb. Azonban az „értékek”, vagyis ugyanazon beállítás egyidejű képeinek kifejezésbeli árnyalatai közötti viszonyok,

\* Az európai terminológia szerint: *félközel*. (A szerk.)

egyre inkább magukra vonják a filmek figyelmét. Mindazonáltal mégis kevesen foglalkoznak vele igazából. Sokan beérik azzal, hogy az érzelmek *deus-ex-machina* szerepét magára a felvevőgépre bízzák, a fényképtől a szöveg tiszta és egyszerű illusztrálását kérik, amin azonban a korunk arculataira és esztétikai követelményeire leginkább érzékenyek megszállottan dolgoznak, hogy a filmvásznat az élet megállítására, jelentésének rögzítésére, az ember által alkotott legcsodálatosabb és legtökéletesebb eszköz szintjére emeljék.

*(Folytatjuk)*

*Zöldi Mihály fordítása*

## A film filozófiája

### ESZTÉTIKAI ÉS METAFIZIKAI ALAPJAI\*

#### *b) A befogadás tárgya* (negatív és pozitív film)

A befogadás szervével szemben szükségképpen egy megfelelő tárgynak kell szembenállnia az esztétikai átélés céljából.

Ezt a tárgyat általánosan „filmnek” nevezik. Ezt a tárgyat pontosabban meg kell határozni.

Ennek a tárgynak a tartalma *mindig más*, formája azonban azonos: a perforált, tetszőleges hosszúságú film-celluloidszalag.

A különböző tartalmak felvételének eszköze *mindig ugyanaz*. Ezt a moziba egyszer s mindenkorra beépített fehér vetítőtárcsán alkotja. Ezen játszódik le a mindenkori tartalom, melyet egészen általánosan a „film” szóval szoktak jelölni.

Ezt a fehér alapon megjelenő filmet, a kép és cselekmény szempontjából felmerülő esztétikai feltételeit pontos vizsgálatnak vetjük majd alá. Itt pusztán annak leszögezéséről van szó, hogy a filmszalagon magán mint a végbenyomás technikai előfeltételén mennyire vannak már meg a lehetőségek a szubjektív változásokra, melyek különböző utakat tesznek lehetővé, tehát egész határozott művészi tehetséget követelnek. Az, akinek művészi adottságától (melynek kifejtésében mindenesetre szűk korlátokat szabnak) a film e benyomása függ, a filmoperatőr.

A fényképészet feltalálásával és tökéletesedésével felmerült művészi értékének vagy értéktelenségének kérdése. Sokat vitatkoztak és írtak arról, hogy lehetséges-e a fényképészetet önmagában önálló művészetnek felfogni vagy sem. „Bármilyen fontos lehet is a művészet számára sok vonatkozásban a fényképészet közreműködése, az szigorú értelemben véve mégsem művészet. A kép visszaadása, tehát a lényeg mechanikus módon történik.” (Volkelt)

---

\* A tanulmány első részét a *Filmspirál* előző száma közölte.

A film számára azonban a fénykép-reprodukció már nem ön- és végcél, hanem a cél elérésének eszköze. Nem az egyes kép a lényeg, hanem a képen és cselekményben megmutatkozó összfilm. A jelenetkép előzetes „beállítása”, azaz a cselekmény kidolgozása az egyes képen, a mozgásoké, a díszleteké, a kellékeké, az egyes színészi jeleneteké – mindez teljesen a szabad művészi alkotás *terrénuma*. Csak a tiszta természeti felvételekre vonatkozik messzemenő korlátozás – ami a díszlet kialakítását illeti –, bármennyi filmforgatást tesznek is át most műterembe.

A részkép semmiképpen sem lényeg már. Értékét csak úgy kapja meg, mint az egész filmszalag, mint egy tömeg szerves alkotórésze, melynek mozgásfázisai időben és térben is különbözőek.

Végül és nem utolsósorban azonban már maga a képviisszaadás sem a merev, mechanikus úton megy végbe. A filmfelvevőgépek megkülönböztető ismertető jegye a mozgás. (A filmtekerés mozgása tekeréssel.) Ez a mozgás manuálisan történik, tehát szubjektíven variálható.\*

Ugyanebben az irányban:

Normálisan a képváltozás másodpercenként 16. (Ez a normál mozgás visszaadása.) A lassított és gyorsított felvétellel módosítások lehetségesek.

Ennek a gyorsított felvételnek az az elve, hogy meghatározott, gyakran nagyon nagy időközökben (a felvételnél például minden órában vált a kép, a lejátszásnál pedig 16-szor minden másodpercben) egymás után felveszik a részképeket és ezt a képsort később normális módon ismét lejátszzák.

Itt olyan szerves anyagról van szó, melynek lassabb mozgásmenetét normális tudatunk általában nem képes követni (növények növekedése stb.); másrészt pedig olyan szervetlen anyagról, melybe ily módon a film segítségével mozgást lehet vinni (trükkfilmek, repülő tárgy stb.).

\* Ez csak az egész korai időszakra érvényes megállapítás. Az 1910-es évektől kezdődően már csak *három* tekeréssel működött a filmfelvevőgép. (A szerk.)

Mindig e trükkfelvételek jellegétől függően, melyek már maguk is szabad játékot jelentenek az adott anyaggal a technikai eszközök alapján és magukkal e technikai eszközökkel, az ábrázolás a fantasztikus vagy a mesei, sőt a borzalmas birodalmába tartozik vagy pedig a drasztikus-komikuséba.

A lassított felvételek fordítottan épülnek. A mozgást nagyon kis időközökben veszik fel és normális képváltással adják vissza. A mozgás felnagyítását kezdetben főleg sportfelvételekhez használták, most a fantasztikus, groteszk vagy félelmetes filmekben. A képek a levetítésnél minőségileg hasonlítanak egymáshoz, míg korábban – a trükkfelvételtechnika következményeként – nagyon erősen elhalványultak. Másrészt azonban fordítva éppúgy lehetséges, hogy a film visszafelé forgatásával a felvételnél, majd a normális irányban való lejátszásával negatív jelleget kölcsönözzünk az időbeli folyamatnak. „A kinematográf lehetőséget ad nekünk arra, hogy tetszőlegesen megváltoztassuk az idő mértékét és előjelét.” (Ernst Mach)

Ennek a ténynek a fontossága kézenfekvő. A film a látvány tiszta művészete. Minden látvány őselve az idő és a tér kétféle mértéke. Ebből a két mértékből a film képes legalábbis az egyiket, nevezetesen az idő elvét tetszőlegesen változtatni. Ez nagy sokoldalúságot és modulációképességet jelent, tág játékteret biztosít arra, hogy felszabadultan, lebegve játsszunk a reális valósággal, melyet megkötnék idő- és térbeli törvényei, és végtelenül messzehordó lépést tegyünk az ember s az emberiség végső álma felé, melyek a talányos valótlan-ságok távoli birodalmába irányulnak. A film folyamatában legyőzi a merev időfogalmat – később fogjuk bemutatni, hogy a tér fogalmát is –, átmenet nélkül vezethet át a legtávolabbi múltból egy valótlan valóságon át egy még valótlanabb jövőbe. Bizonyára a festő is alkothat ilyen valótlan-ságból származó képeket, de az ő anyaga nem él, hanem egy megragadott pillanat. Valószínűleg a színház is létre tud hozni ilyen valótlan anyagot, de szűk technikai korlátjai miatt mindig megköti a három dimenzió tere s a színpad ideje és nyelve, és nem ismer a kinematográf mechanizmusának megfelelő szövetet, mely

tetszőlegesen előre vagy hátra tekerné az időt vagy azt lefutásának sebességében variálni tudná.

Az az említett lehetőség, hogy a film tetszőlegesen változtatja az idő mértékét és előjelét, végsősorban paradoxont eredményez: míg az előadógépben (vetítő) időegységről időegységre haladva nyomul előre, ugyanabban a mértékben negatívan ismét visszaúzi a vetítés vásznán a pontos és hasonló időbeli egységeket. Tisztán időben számolva állandóan megszűnik, halálra futja, egyszerre növekedésből és önpusztításból tölti fel magát, pozitív és negatív folyamatból jut el a tartós semmiig, a nulláig, amíg csak hajtja a gép. Másrészt azonban világában csak a negatív idő uralkodik, míg a reális világ birodalmában a pozitív időhöz kapcsolódik.

A valóságtól való fokozott távolság lehetőségének már jelzett összefüggésére itt megint utalnunk kell. A következőt azonban leszögezhetjük: bár a képviszsaadás tisztán mechanikusan megy végbe, mégis, ha talán csak korlátozott formában is, de olyan változtatási lehetőségek adtak benne, melyek döntő befolyással lehetnek a végső összenyomásra.

Ezzel rátérhetünk magára a fényképviszsaadás folyamatára. Felmerül itt a kérdés: mennyiben és milyen fokon rejlenek a mechanikus visszaadás eszközében olyan lehetőségek, melyek befolyásolhatják e folyamat visszaadását?

Az egyes filmkép fekete-fehér, a vonalak és formák, a fény- és helyértékek visszaadása. A technikai eljárás eközben egyrészt a negatív film, másrészt a pozitív film előállítására oszlik.

Nézzük meg először egy filmben előadandó folyamat visszaadását, a negatív filmet.

Egy film hatása két tényezőn alapul, a cselekményen és a képhatáson. Itt az utóbbi érdekel minket elsősorban. Ezért megkérdezzük: min alapul egy kép hatása?

Egy sötét felületből önmagában nem jöhet létre képhatás. A konkrét felfogáshoz legalábbis az ellentéte kell ennek az egyenletes sötétségnek: értékei és finomsága szerint árnyalt világosság. De még a sötétből és a világosból sem jön létre kép, hanem csak *diffúz* össze-

visszaság; a világosságnak megfelelő vonalvezetéssel összefogva, meghatározott kontúrokból kell kiemelkednie a sötétségből. Ez a kép, mely csak a világosság- és vonalértékeken alapul, még laposnak és tartalmatlannak hat. Itt olyan kiegészítést képeznek a formai értékek, mit a tér számára a térértékek. E különböző részkomplexumok kezelésekor egyrészt a vonal- és formaértékekben, másrészt pedig a világosság- és térértékekben ajánlatos a lehatárolás.

Mit értünk azután a filmkép vonal- és formaértékein? Pszichológiailag a filmfelvétel tárgya az emberi szem utánzata. Ennek ellenére ugyancsak a tárgynak a végső benyomása (teljesen eltekintve attól, hogy színessége a filmen a fekete és a fehér két színértékére redukálódik) lényegesen más a filmképen, mint a tisztán politikai látásnál.

A két benyomás különbözőségének magyarázata „a látás és az összemberi érzékelés pszichológiájában” rejlik (Warstatt).

A kép lehatárolása mindkét esetben különböző: a szem látóköre mélységét és oldalait tekintve viszonylag korlátlan. A filmszalag kép nagyságának magasság és szélesség tekintetében a filmkép éles lehatárolása a következménye. Mindkét esetben különböző a kép létrejöttének folyamata is: az első esetben a képfelvétel, a szorosban összekapcsolódó részbenyomások egyenetlen sorában jönnek létre. *A szem által érzékelt tárgyak* egyáltalán nem egy képfelületen helyezkednek el, hanem különböző távolságban és mélységben egymás mögött, mellett és felett. A szem ezeket a finom és durva térbeli távolságokat és különbségeket észrevétlen szemmozgásokkal követi, melyeket maga a szem mechanizmusa tesz lehetővé. Másként áll a dolog a filmnél. A készülék „szeme”, az objektív csak egyszeri és szükségképpen egy, egyenletes síkon elhelyezkedő összbenyomást produkál. Nincs meg az a képessége, hogy alkalmazkodjon a különböző távolságokhoz, melyekkel szembekerül, mindenütt egyformán élesen lát, amennyiben a távolság nem halad meg bizonyos közelséget vagy messzeséget.

Eltekintve azonban a tisztán mechanikus folyamattól, nem sza-

bad figyelmen kívül hagyunk egy fontos, szubjektív momentumot sem.

A képfelvétel jellege ugyanis különböző a két esetben: az ember, különösen a művészember, sajátos árnyalattal látja a világot, mindig tehetsége és hangulata szerint. Egy természetdarab néhány alaptípusát kiragadja mint különösen fontosat és feltűnőt, míg más jelenség, hely szintén jelen van a képen, de öntudatlan vagy közömbös marad a számára. Ugyanaz a részlet másnak tűnik gazdasági, esztétikai, vallásos vagy egyéb szempontból. A kamera-objektív ezzel szemben mindent ugyanazzal a merev, részvétlen nyugalommal néz és ugyanabban az értelemben reprodukál is. Warstatt, aki közelebbről vizsgálja ezt a folyamatot, „abszolút realizmusról” beszél „a negatívon, ahol minden kiválasztás nélkül állnak egymás mellett a vonal és formaértékek”.

Az az eszköz, mely a vonal- és formaértékek megváltoztatására áll a film rendelkezésére, egyrészt a képkivágás, másrészt a tudatos perspektivikus torzítás.

Az összeütköző vonalak, az összeeső síkok, a torzított tükröfelvételek segítségével a kép mélységébe irányuló vagy onnan jövő túl gyors mozgás következtében, melyhez a szem a természetben alkalmazkodik, de amelyet a merev lencse nem tud követni a filmben, nagyon erős perspektivikus torzítás jöhet létre (aránytalan méretbeli növekedés vagy csökkenés), melyet a groteszk és kellemetlen területén hatásosan ki lehet használni és különleges, a valóságtól rendkívül idegen képeket lehet létrehozni velük. A film ezáltal képes arra, hogy olyan világot teremtsen meg, amilyen csak a legmerészebb fantasztaák agyában létezik, mégpedig nemcsak egy merev, hanem egy cselekvő világot. Különös lencserendszerek bevezetésével érdekes és groteszk vagy kellemetlen hatásokat lehet elérni. Különös körülmények között a filmkészülék optikai szeme is képes arra, hogy az emberi alakot vagy hatalmas méretben vagy végtelen kicsiségben adja vissza. Gulliver utazásának motívumai, Swift e fantasztikus szüleménye könnyen ábrázolható a filmen: a film a modern felnőtt és gyerek mese, „könyve”!

A *képkivágás* annyiban tisztán technikai eszköz, amennyiben a zavaró járulékos dolgok, a zavaró részletek eltakarítására szolgál. Mégha ez a leggondosabban történik is, itt nem beszélhetünk művészi és alkotói tettről, mivel itt nem új alkotásáról van szó, hanem csak a keret megváltoztatásáról, mely befogadja az illető képsort.

A *képkivágás* mégis abban a pillanatban művészi eszközzé válik, mihelyt az a szempont alakítja ki, hogy különös hangulati jelleget kölcsönözzenek a képnek.

„A táj a képen nincs készen, hanem csak azzá válik, változik; észrevétlenül újat vonnak be, kiesik a régi. Ez a facsoport, mely a jelenetek elején mint valami szimbólum magasodott középen, a felvétel helyének megváltoztatásával a peremre szorult, visszhangszerűen fogja azt körül és leköszönve a pillantást szabadon engedi a táj új és egészen megváltozott kifejezésébe.” (Otto Faulon) Az így megalkotott *képkivágás* egészen különös kifejezést kölcsönözhet az összképnek. Sőt szabad, napos jelleget éppúgy adhat neki, mint a viaszatlan levertség, az elszakítottság, a bekerítetttség vagy a könnyörtelenség benyomását. Mindenesetre ez az előfeltétel, hogy a képen a mozgás és a díszlet felépítése is összhangban legyen formában és vonalban, röviden, hogy teljesítsék a szerves egység esztétikai követelményét.

A fényképészetben a papír szemcsézetével vagy nyomdászati eljárással szokták enyhíteni a vonalvezetés élességét és keménységét. A kinematográfiában ezek az eljárások illuzórikusak, mivel a vonalak keménységét itt már objektíve megszünteti a vetítés.

A „Mozi, művészet és kultúra” című cikkében Kafka a filmet „fényképezett panoptikumnak” nevezi és a továbbiakban ebből vezeti le művészi értékelenségét. „A mozgófényképészet Lange szerint is csak annyiban művészet, amennyiben a fényképészet az. És ez, mint mindenki tudja, tulajdonképpen művészet.”

Valóban, a fényképészetet a filmben lényegesen másként kell fel fogni, mint a tiszta fotográfiát. Itt csak reprodukáló eszköz. A művészi lehetőség a cselekmény képen és mozgásban történő megalkotásában és kidolgozásában rejlik.

Nyitva marad azonban még egy másik kérdés. A film, mely nemcsak képzőművészetként lép fel, hanem azzal az igénnyel is, hogy képekben mutasson be egy cselekményt, szükségképpen az embert állítja középpontjába. Képes arra ugyan, hogy egyénien és alkotóan önmagukból formálja meg a jelenet díszleteit, a művészi díszítést és a kellékeket, de hogyan csinálja ezt meg az emberrel? Az ember ábrázolásával szemben mindig csak az alapforma marad. Talán itt levezethető a művésziatlenség vádja a visszaadás eszközeiből.

Minden grafikai tanulmány egészen személyes hangvételt kölcsönöz az ábrázolt tárgynak nemcsak tartalma és formája, hanem kivitelezése és vonalvezetése alapján is. A fényképi azonban olyan eszköz, amely mechanizál és ismétli önmagát. A szép képet ezzel lapossá *degradálja*. Ebben a *nivellálási* folyamatban, mely az eredetiséget üres konvencióvá teszi, éppen a film művészi lehetőségét fenyegető veszélyt láthatjuk.

A harmadik pont, ahol kritikai ellenvetést tehetnék, a következő: minden művészetben közvetlenül az ecset, a véső vagy a ceruza vezetése rögzíti a művész belső élményét. A filmben két optikai megismerési eszköz áll a tárggyal szemben, melyek szinte minden ponton különböznek egymástól: a merev, fényképező objektív és az alkalmazkodásra képes, sztereoszkopikusan, térben látó emberi szem. A művészi élmény azonban annyi kerülőn megy végig, míg ténylegesen művészi, mindenki számára látható lecsapódássá válik, hogy elég nagy annak a veszélye, hogy elveszti igazi eredetiségét. Ezért először ki kell mutatni, hogy elég erősek és életképesek-e a film további sajátosságai ahhoz, hogy legyőzzék a visszaadás eszközeinek nyilvánvaló gyengeségét, illetve azt a nézetet, miszerint a mozgófényképészet csak a fényképészet alapján áll. Talán magában a „mozgófényképészet” szóban rejlik a megoldás, ha Langétól eltérően nemcsak a második alkotórészt, a fényképészetet vesszük figyelembe, hanem elsősorban a mozgást, mint fontos alkotórészt.

Most a második komplexumhoz fordulunk, a világosság- és térértékekhez. Itt az eddigi kijelentésekkel szemben hiányzik az abszolút realizmus a visszaadásra. A film fényérzékeny rétege nem adja vissza

a színárnyalatokat, hanem csak a fényérzékenységet és a fény árnyalatait. Azonban más a filmréteg színérzékenysége, mint az optikai benyomásnál. A világoskék például egységes optikai benyomássá mosódik össze a fehérrel. Ez a sajátosság csak a térformák visszaadásával kapcsolatban nyeri el teljes jelentőségét.

A térérték, különösen a mélység dimenziójának benyomása a filmszalagon, lényegesen más, mint a közvetlen optikai érzékelésnél. A film objektív lencséje számára a szem szubjektív és *szukcesszív* beállítódása a meghatározott tárgyra (annak következtében, hogy az izmok erősebben vagy gyengébben állítják előre a szemlencsét) sajnos nem lehetséges, és ennek következtében a háttérben lévő tárgyak méretviszonyai jelentősen gyorsabban csökkennek, míg az előtérben sokkal gyorsabban nőnek, mint a valóságban.

Itt is sajátos módon tud segíteni magán a film, a mozgás művésze. Elszabadult az állványról, mely a felvevőgépet arra kényszerítette, hogy mereven, szilárd helyhez kötődjön. Később addig jutottak, hogy mozgó objektumokból (száguldó autó, kocsi, vonat, gőzös) fényképezzenek és ilyen módon alkalmazkodjanak a mozgó tárgyhoz. Aztán sajátos *kocsit* építettek, mely sínen mozog, majd – először Amerikában – összeszedték a bátorságukat ahhoz, hogy meghatározott mozgásirányban teljesen megszabaduljanak a szigorú kötöttségtől, és olyan készüléket hoztak létre, mely „táncolva, piruettezve és mozgásában bukfencezve” forog. „Mint a néző szeme”, mely valami egész érdekeshez „közelít” – nem, még inkább: „mint az alkotó író szeme, akiben a hátsó udvaron valami kis, fontos részletjelenet megpillantásakor kipattant a szikra, és aki most a kép teljessége után kutat, mely egy vigyorgó öreg proletárasszony nagy arcához a bérkaszárnya egész vigasztalan udvari frontját be kell hogy mutassa, meg felette a szürke nagyvárosi eget is, meg az *alkóvokat* is, meg a göröngyös, koszos, hulladékkal borított udvari *flasztert* is – mindezt be kell mutatnia, de mégis valahogy kapcsolatba hozva ezzel a vigyorgó, fogatlan boszorkányarccal, mely ebben a pillanatban mindent ural, mindent meghatároz és mindent érzékelhetővé tesz a számára – a vigasztalanság, a por és a nyomottság egész világát.”

A másként közölt színértékek összekapcsolása a megfelelő térértékkel a legkülönbözőbb hatásokhoz vezethet, akár tudatosan alkotják meg ezeket a színértékeket a beállított képeknél a kívánt hatás érdekében, akár nem (mint ez gyakran előfordul a külső felvételeknél). Ha például a háttérben kék színértékek vannak, ezeket a tárgyakat normál visszaadás esetén (azaz olyan filmeknél, melyek nem érzékenyek különösen meghatározott színekre, például vörösre, zöldre, sárgára) messze a háttérbe tolják. Éppen így az előtérben lévő tárgyakkal megfelelő színértékek segítségével a fordított hatást érhetjük el.

Összefoglaló eredményként a következőt szögezhetjük le:

Míg a vonal- és formaértékek – attól a lehetőségtől eltekintve, hogy a képkivágás megváltoztatása és a tudatos perspektivikus torzítás groteszk vagy kellemetlen hatásokat idéz elő – kevéssé tudják befolyásolni az esztétikai végeredményt, a világosság- és térértékek, valamint a filmkamerához kapcsolódó mozgás – mindig az átalakítás módja szerint – módosíthatja a végső esztétikai benyomást. A színes szűrők, a másolat színezése és más segédeszközök lehetővé teszik, hogy szükség szerint a valósághoz közelálló vagy attól távoli képhatást érzünk el a fantasztikus vagy a groteszk komikus irányába elmozdulva.

Szinte magától értetődő követelmény, melyet csak a teljesség kedvéért említettünk meg, a technikailag kifogástalan fényképezés. A felvevőgép a filmoperatőr számára nem egyszerűen visszaadó eszköz, hanem olyan, mint a grafikusnak a toll, a festőnek az ecset. Az operatőr feladata abban áll, hogy a felvevőgépe lenscséjével fessen, aláhúzza a mélységet, hangsúlyozza a formákat, fokozza vagy lágyítsa az élességet, megragadja a közbülső árnyalatokat a legvakítóbb fény és a legfeketébb fekete között, és közben mégis világos és részleteiben világosan felismerhető képet alkosson, mely lehet puha és elmosódó, de sohasem elmosódott. Lehet éles és hangsúlyos, de sohasem csúnya és rikító. A megvilágítással, a képkivágással, a visszaadás módjával egészen határozott, szimbolikus hangulati tartalmat kölcsönözhet a képeinek, amely irányadó a cselekmény számára és megfordítva.

Hogy milyen különbözőképpen hathat a filmkép felvételének módja, felfogása és kidolgozása szerint, azt a különböző népek filmjeinek összehasonlítása mutatja, melyeknek mind saját képstílusuk van. „Az amerikai stílus a fényes, vidám naturalista plasztika; a francia stílus a józan világosságban rejlik; különösen sokatmondó és jelentős az északi filmek stílusa. Van bennük valami klasszicista és előkelő tartózkodás, minden vad hatást tudatosan elutasítanak. A német fényképezési stílus ma már festői hatásokat keres. A romantikus-festői a legjobb bécsi filmek stílusa.” (Balázs Béla)

A vetítő technikai apparátusában azonban nem az úgynevezett „negatív” film, hanem az ebből másolással készült „pozitív” film pereg. Meg kell vizsgálnunk, lehetséges-e változtatás még e filmtekercs előállításánál, ami befolyásolja a végső, esztétikai benyomást, hiszen a néző végső benyomása közismerten e vetített, periodikusan mozgó filmtekercs megjelenésekor alakul ki.

Milyen lehetőségek adódnak arra, hogy az esztétikai végső benyomást módosítsák a másolás alatt vagy után?

A másolás folyamán felmerülő lehetőségek közül a legfontosabb az úgynevezett *rákopírozás*, amikor több, különböző negatívfilmet másolnak át a pozitívra. Értékéről és különösen a fantasztikus és a mesefilm terén való felhasználási lehetőségeiről nagyon kedvező ítéletet mond Urban Gad. Gyakran ügyesen alkalmazták ezt az eljárást. Masírozó játékkatonák, a lélek kiszabadulása a testből, az *ikerfelvételek*, amikor a színész saját magával játszhat, a groteszk filmekben annak lehetősége, hogy egy szereplő eltűnjön egy tárgy (például egy lámpaoszlop) mögött. Ez a terület olyan óriási nagy, hogy csak futólag utalhatunk rá. Mindenesetre a falrengetően mulatságos hatások mellett a különösen finom komikumra is mód van itt: az egyéneket szabadon hagyhatjuk játszani legsajátabb gyengéikkel vagy lehetőségeikkel, csodáikkal vagy kellemetlen álomképeikkel.

A másolás után lehetőség nyílik a kész film *színezésére* és *árnyalására*. Bizonyos részjelenetek ezáltal teljesen határozott, egységes (nem tarka) színárnyalatot kapnak.

A színezés önmagában még nem feltétlenül művészi eszköz, itt inkább két cél teljesítése között kell különbséget tennünk:

„Azokat a vonalakat, melyek világos finomságuk miatt túlságosan a mélybe tűnnek, azáltal hozhatjuk az előtérbe a pozitívon, hogy meleg és élénk színek árnyalatait kölcsönözzük nekik.” (Warstatt) A színezés itt tehát a megfelelő vonalvezetés függő változója. A szabad művészi alkotás, azaz több út választásának lehetősége egyéni ízlés szerint, és a szabad játék az adott elemek választásával a második esetben jelentkezik.

„A képeknek különösen hangulati jelleget kell kölcsönözni. A szín itt meleg vagy hideg, vidám vagy komor hangulatot fog árasztani a képen, annak megfelelően, hogy a színt vörösös vagy kékes árnyalataiban, gyenge vagy erős telítettségi fokán ábrázolják.” (Warstatt).

A színek kiválasztása a film színezésénél a művészi ízlés dolga, az ezt követő kidolgozás azonban, bármily bonyolult is, tisztán technikai. Ezen kutatások összeredményét körülbelül így foglalhatjuk össze.

Bizonyos viszonyok már eleve érvényesek a tisztán reprodukzív részére, ebben az értelemben a mozgófényképészet teljesen mechanikus.

Ami a fényképből mint olyanból hiányzik, az a művész szabad lehetősége arra, hogy úgy ábrázolja a természetet, ahogy látja. A fénykép szuverén kifejező eszközei erősen elcsökevényesedtek. A fényképező egyénnek a tárgy természetéhez kell igazodnia, és fellép az a kényszer, hogy a természetet a technikai eszköz szemével nézze. A viszonylagos mozgékonyság lehetővé teszi a kép kivágást, és pedig mindenekelőtt azt a primitív fajtát, mely a felvevőgéphez a tárgyhoz való helyzetét érinti. Amivel a néző a vásznon találkozik, az általában csak a másodlagos kép kivágás, melyet egy meghatározott keret rákopírozása hoz létre az elsődlegesből.\*

A film eleme azonban a mozgás. Ezzel nagyrészt maga teremti meg művészi tárgyát. A lehetőséget, hogy önkényesen kiválasztott

\* Itt a szerző azokra az eljárásokra utal, amelyek a kép kivágást optikai eljárással – pl. *elsötétítés, kivilágosítás, képosztás, maszkolás* – módosítják. (A szerk.)

hátter előtt bemutathat egy cselekményt önállóvá vált kifejezőeszközeihez való viszonyában, azaz abban az értelemben, hogy ez a művészi fantázia egyben újból és újból átugorja azokat a határokat, amelyek minden művészetben technikailag szükségszerűen jönnek létre, és amelyeket sajátos vonásokként szoktunk jelölni.

*c) A mozi mint gyűjtőterem*

A film kollektív művészet (...)

A filmkép hatalmas felnagyításával teremtik meg azt a lehetőséget, hogy mindenki számára egyformán jól látható tárgyat alkosson. Ezt a hatalmas nagyítást úgy érik el, hogy a filmet egy termen keresztül vetítik. A létrejövő fénykomplexum láthatóvá tételének feltétele ezért lehetőleg egyenletesen elsötétített terem vagy legalábbis egy elméletileg sötétben lévő vászon, hogy a fényből és árnyékból álló tárgyakat világosan és tisztán jeleníthessék meg a képen.

A filmelőadás egyik új eszköze a vetítő (vászon)felület. Ez a felület jó, plasztikus képeket eredményez.

Konrad Lange morális okokból fordul az elsötétített terem ellen. Lásd itt E. Altenloh-t is, aki a filmszínházat a szerelmespárok találkahelyének nevezi. „Jöjjenek csak be, az én mozim a legsötétebb az egész városban” – így dicsérte lokálját egy mannheimi vállalkozó.

Ma általában uralkodóvá vált az elsötétített mozi. Így a figyelem teljesen a képre és a kísérőzenére összpontosulhat.

Gondoljunk csak bele egy mozielőadás folyamatába! A tértelen sötétségben a nézőszögben pontosan körülhatárolt sík tárul fel a szemünk előtt, melyen a legkülönbözőbb fényjelenségek jelennek meg árnyalt erősséggel és gyengeséggel, játékos mozgásban. Ezeket a fénymozgásokat akkor észlelhetjük a legjobban, ha a képfelület helyett egyszer a fénnyalábot figyeljük, mely a vetítőkamra ablakából árad először csak pontformájú kiterjedésben, aztán egyre jobban kiterjedve, hegyes, hengerforma, külső köpenyfelületként vándorol ide-oda. Itt feltűnik a fény összömege is, mely a vetítóből árad és a képek különböző sűrűsége következtében tartósan váltakozik, egy

nyílt képnél nagyobb, mint egy zártnál, és a mozi felső rétegeiben többé-kevésbé jobban meg van világítva az előadás alatt.

Az optikai befogadás helye és az optikai befogadás tárgya között úgy kell különbséget tenni, mint az akusztikai befogadó szerv és az akusztikai befogadás tárgya között. A befogadás állomása az én. A megismerő, a befogadás tárgya; a filmkép és a filmcselekmény a vásznon, a megismert. A megismerő mint szubjektum bizonyos fókig a test struktúrája felett helyezkedik el, a megismert mint tárgy pedig azon kívül. A tudat mint *megismerő* szubjektum számára mindegy, hogy a megismert a testen kívül helyezkedik el (mint fény vagy hang), a test valamely részén vagy egy gondolatban, mely az agyban keletkezett.

Másként jelentkezik az a tudat mint *érző* szubjektum számára. Az érzést a megismeréstől olyan testi ingerjelenségek választják el, mint a megismertből világosan áradó meleg, hideg vagy fájdalom. A tudat érző szubjektumként igényesebb, mint megismerő szubjektumként. Finom összehangolás ez a művészi élvezet tiszta megismerése és érzékelése számára, és gondoskodnia kell minden olyan külső inger kikapcsolásáról, mely zavaróan hathat az ábrázolt tárgy korlátlan befogadására, azaz minden alacsonyabb esztétikai érzés kizárásáról. Az a keret azonban, mely ehhez a kizáráshoz szükséges, a filmszínház. A filmszínház hangsúlyozottan arra való, hogy iránymutató gyülekezőhelyet adjon egy különös művészeti tárgy esztétikai befogadásához. A külvilág elhatárolásával önmagában bizonyos védettséget ad a zavartalan esztétikai élvezet számára, mindenestre azzal a fő feltétellel, hogy az építészeti vagy technikai zavarok magától értetődő hiánya mellett ebben a helyiségben csak egy megismerhető szubjektum áll szemben a művészeti tárggyal. Mert ez csak a legritkább esetben akadályozza önmagát. A filmnél azonban nem erről van szó, mert az nem a magány művészete, hanem tömeg- vagy kollektív művészet.

Minden kollektív művészet ismertető jegye, hogy a tömegeket azonos cél, ugyanannak a művészeti tárgynak az esztétikai befoga-

dása érdekében egyesíti. Ezáltal magában hordozza az erősebb esztétikai zavarok lehetőségét az egyes egyén számára.

Ezek a következőkön alapulnak:

- több egyén közös tartózkodási helye,
- az egyes egyén lokálisan meghatározott és szigorúan körülhatárolt helyekhez kötődik.

A mozi vonatkozásában speciálisan a következő állapítható meg: a felépítése először keskeny volt és hosszú, aztán egyre négyzetlegesebb lett, és most egyre inkább a négyzetforma felé törekszik. A vetítővásznon a rövidebb keresztfalnál helyezkedett el. A vetítőkabin a nézőtéren kívül helyezkedik el, és üveglappal elválasztott nyílás köti össze őket.

Nietzsche egyszer azt mondta a nevelőről, legfontosabb feladata abban rejlik, hogy feleslegessé tegye magát. Ugyanez mondható el a nézőtér felépítéséről a cél szempontjából: az egykor szükséges kollektív épületnek a lehető legnagyobb testi oldottságot kell biztosítania és ugyancsak meg kell próbálnia segíteni az egyes személy szilárd lokális kötöttsége okozta hiányosságain. Ennyiben a következőkről van szó:

az alsóbb érzékek és ebből következően a testiség-érzések akcióba lépésének megakadályozása a megfelelő ülő alkalmatossággal, a terem megfelelő szellőztetésével (szagérzékelés) stb.;

a magasabb esztétikai érzések – látás és hallás – tudatos irányítása egészen meghatározott irányba. A hallás először is minden zavaró mellékörejt eltávolítását kívánja meg a technikai előadói apparátus részéről, ezért a nézőtéren kívül építik fel és erős üveglappal zárják el, hogy jó hangtompítást érjenek el. Másodsor, a filmművészetnek mint kollektív művészetnek tipikus sajátossága, hogy a nézők hol többen, hol kevesebben vannak, és ennek állandó váltakozásához olyan mellékörejt kapcsolódnak, melyek az esztétikai oldottság és akarattalanság megzavarásához vezethetnek. Futók, szőnyegek és megfelelően épített ülőalkalmasságok segíthetnek ezen.

A mozi először a piacokon és a vásárokon jelent meg. A szükségből épített deszkabódék, fapadok sora, egy fehér lepel és a kézzel

tekert vetítő alkotta ennek a „filmszínháznak” az egész felszerelését. Nem volt szükség arra, hogy külön elsötétítsék a termet, mert az előadás általában esténként volt. A vetített filmek nem voltak újak, különösebben nem kímélték meg őket. Még ma is feltűnik ezeknek a moziknak a maradványa a piacokon és a vásárokon, a filmek általában annyira elhasználtak, hogy alig lehet felismerni rajtuk az alakokat, de kezdetben az emberek nem voltak annyira elkényeztetve. Egy játékdoboz vagy egy tölcséres gramfon gondoskodott a „zenei illusztrációról” és egy „bemondó” a szórakoztatásról.

Ki ne emlékeznék a számos kis mozgóképszínházra 1910 körül, áporodott, rossz levegőjűekkel, gyenge filmjeikkel és rossz vetítőszerelésükkel? Azóta jelentős változás történt. A terem, a vetítőszerelés, a zene, minden egyre jobban alkalmazkodott az esztétikai követelményekhez. Csak egyet tartott meg ma is még a mozi: mindenki minden időben beléphet és ki is mehet onnan. Nem veszik rossz néven az embertől, ha előadás közepén megy be vagy az elején vagy a végén. Ebben kétségtelenül előny is rejlik a színházzal szemben, mely meghatározott órában meghatározott esztétikai élvezetre egyesít egy kissé patetikusra hangolt, ünnepélyesen kiöltözött tömeget. A moziba az ember bizonyos fokig *en passant* léphet be minden előzetes ismeret nélkül (mint az operánál), mindenfajta olyan szándék nélkül, mint a színház esetében. Minden kényszer és meszterkéltség megszűnik. A filmvetítés másként zajlik le. Nincs tetszenyilvánítás, nem választja el a színpadelőkészítés szünete mesterségesen az egyes felvonásokat, melyeket ma már összefüggően adnak elő egymás után.

Emil Altenloh rámutat arra, hogy a modern mozi egyre inkább törekszik a meghatározott időbeli kezdésre és csak egy film előadására – s ebben a színházhoz közelít. Ma még nem látható, mennyire jogos ez a feltételezés. Az ilyen filmek eddig csak kivételt képeznek mint külön előadások. Kérdéses, hogy nem az ilyenfajta előadás-e a megfelelő hosszabb távon a film kifejezett mozgás- és váltakozásjellege miatt.

A legkülönbözőbb filmfajták szabad váltakozásának lehetősége

bizonyos oldaláról támadási ponttá tehető. *A kinematográf* című könyvében Lehmann nyomatékosan utal arra a körülményre, hogy egy komoly filmet válogatás nélkül követhet vidám, oktató vagy játékfilm. De úgy tűnik, hogy éppen a hangulatnak és a tartalomnak ez a tartós változása váltja ki a legnagyobb tetszést az átlagközönségből.

A másik magasabb esztétikai érzék az optikai. Az optikai érzékelésnél különbséget lehet tenni az előadás alatt, előtt és után lezajló folyamatok között.

*Az előadás előtt vagy után.* Az előadás alatt a befogadó egyén szükségképpen tipikusan más világban van. Míg különben az a megszóktott, hogy válogatás nélkül és rendszertelenül érzékeljük a legkülönbözőbb fajta optikai ingereket, s a mozgásban és környezetben általában teljes a belső szabadságunk, a filmelőadás alatt az érzékelés lokálisan és vizuálisan is meg van kötve. Meghatározott, a film időtartama által megkötött, fénytelen környezetben zajlik, melybe az ingereket mesterségesen viszik be és éppolyan mesterségesen vezetik ki ismét őket.

Kézenfekvő, hogy ennek az átmenetnek mindannyiszor a lehető legsimábban kell végbemennie és törekedni kell arra, hogy elkerüljünk minden ugrásszerű és elő nem készített kikökenést abból a közegből, melybe az ember minden esztétikai érzékével beleélte magát. Ezért meg kell próbálnunk a lehető legsimább átmenetet biztosítani a művészi és a reális valóság között és a teret ezekhez az igényekhez alakítani. Ezért kerülik szívesen a különösen éles kontrasztokat a mozi kialakításában. A fehér vásznat függönnyel takarják el, a mozi falai és a világítótestek matt „színűek” s a lassan beálló elalvó ill. kigyulladó fények ugyanezt biztosítják a nézőtérben.

A lokális elhelyezésnek különösen figyelembe kell vennie a vetítőtávasszontól való távolságot. A moziban a legjobb helyek – nagy vetítőtávasszon esetén – hátul vannak. A túl ferde hely perspektivikus torzításokhoz vezet, míg a túl közeli ülés kellemetlenül élénk fényingereket eredményez. Itt az egyenletes fekete folt benyomása könnyen feloldódik színekben.

Az esztétikai befogadás számára legkedvezőbb hely nemcsak a kép

távolságától függ, hanem a vászon anyagának milyenségétől is (fém, gipsz, fátyol).

**d) Film és zene.**

A kollektív tárgy néma befogadása nem minden; a filmszínházban a néző zenét is befogad.

A film a fénybenyomásként érzékelt világot közvetíti, a zene a hangdifferenciaként jelentkező világot. A zene tehát olyan tényező, mely önmagában tisztán külsőleg járul a filmhez és látszólag teljesen önálló.

A kísérőzene hanghatásának oka látszólag tisztán külsődleges: el kell rejteni a technikai vetítőberendezés zavaró zúgását. De a technika tökéletesedése után is megtartják a zenét, mert közben felismerték rendkívüli értékét mint hangulatot előkészítő és támogató tényező.

A jobb mozikban triót vagy nagyzenekart találunk, a külvárosi mozikban zongorát, illetve néha hegedűt és zongorát vagy (lényegesen korábban) mechanikus zenegépet. A zenének lehet olyan jellege, mint a felvonásközi zenének (ritkán) vagy a nyitánynak (gyakrabban) vagy (általában) a kísérőzenének. A nagy mozikban ma gyakran kiváló zenekarok játszanak, mint Georges Boulanger a berlini Marmorhausban.

Érdekes lehet, ha itt rövid fejlődéstörténeti áttekintést adunk.

A művészi fejlődés legalacsonyabb fokán áll az utánzó zene. A film minden kritikai elméletének hibájára jellemző az a próbálkozás, mely az utóbbi időig ismétlődött, és mely az utánzó zenét igyekszik népszerűvé tenni a filmben, mivel feltételezi a technikai tökéletesség bizonyos fokát.

- a) A fehér vászon mögött a természeti hangokat utánozzák (tengerzúgás stb.)
- b) A filmmel összekötnek egy beszélőgépet, mely beszéltetni akarja az eleven árnyakat.
- c) A beszélő film.

Itt kritikailag a következőt kell megjegyezni:

a néző olyan embereket és tárgyakat talál, melyeknek látszólagosságáról meg van győződve. Az utánzó zörej- vagy beszélő gépzene azonban „erőszakosan olyasmit akar igazságként feltalálni, aminek nem igaz volta napnál világosabb” (Volkelt).

A filmreformerek csoportja számára az ideált olyan film jelenti, mely a lehető legpontosabban másolja a valóságot. Csak annak a ténynek a figyelembevételével, hogy a filmreformereknek ez a csoportja általában vitatja a játékfilm lehetőségét, érthetünk meg olyan kijelentést, melyet ennek az irányzatnak egyik képviselője, Häfker tesz: „Az ideál, mely ma az emberi szellem előtt lebeg és melyet már részben megvalósítottak a filmszínházban, a természeti jelenségek egész csoportjainak mechanikus visszaadása, ahogy azokat formával, színnel, plasztikával, mozgással, hanggal, zajjal, sőt egy nap szagingerekkel (!) az érzékszerveinkkel érzékeljük”. A művészet előtt lebegő ideál teljesen más; az adott reális eszközökkel olyan világot akar felépíteni, mely túl van reális valóságunk jó és rossz oldalain, mely inkább valamilyen formában uralja a reális világképet, modellezi és egyéni életszemlélet kifejező hordozójává teszi. Ebben az értelemben mondja Volkelt is a következőket: „ostobaság lenne, ha el akarnánk hitetni magunkkal, hogy a festett tengernek, a festett virágnak valóban szaga van”. Még egy másik körülményt is figyelembe kell venni: ki akarná tagadni, hogy két, tisztán mechanikai hatás ilyen összekapcsolása rendkívül sajátos és ellentétes érzésekhez vezetne az emberben, erős belső ellenálláshoz minden személyes érzés ilyen kategorikus kizárása ellen, a gépi merevségnek ezen uralma ellen? Valóban, gyakorlatilag mindig újra és újra zátonyra fut a nyelv és a film, illetve az ének és a film összekapcsolása, a „beszélő film” ellenére, melyről később beszélünk, és pedig technikai nehézségek miatt. Még ha az első visszaadás sikerül is teljesen, milyen könnyen megsérül egy filmszalagdarab, melynek hibáját az ember a képen alig veszi észre, de a zenében? A filmszalag anyagának érzékenysége, a szakadás vagy szalagrövidülés már lehetetlenné teszi a hang és a kép szinkronját.

Ezért a tisztán mechanikus zene egyre inkább háttérbe szorul a tiszta hangszeres zene javára, és általában ez is megszabadult tiszta impro-

vizáció állapotából. A film láttán gyakorolják be, hogy alkalmazkodjon a megfelelő szakaszhoz és mindig vele együtt érjen véget.

Mégis nagy kérdés, hogy a másik oldalon létrejövő irányzat a helyes-e, mely saját zenét akar teremteni a film számára. Tisztán technikailag a következő áll szemben a fenti irányzat általános elterjedésével: *a tömeggyártás*.

Ha minden filmnek saját zenéje lenne, akkor egyáltalán nem lehetne elkerülni az ellaposodást. Mert ki tud egy évben, bizonyára többek megrendelésére, sok jó zeneművet alkotni? Mégha menne is, a probléma megfeneklene *a tömeges előadás*on.

Természetesen minden ilyen hangmű megfelelő előtanulmányt követel meg az adott zenekarral. A filmműsor azonban hetente változik és így semmi biztos kilátás nincs arra, hogy valaha is megint bemutassák a filmet. Kézenfekvő, hogy az ilyen követelménynek sem technikailag, sem anyagilag nem lehet megfelelni, ha minden filmnek saját zenéje van.

De ha nincs is minden filmnek saját zenéje, mégis van saját zeneisége. Belső zeneisége és előadásának módja, azaz az anyag közvetítésének módja, a forma, amit a film stílusának lehet nevezni. A néző szeme előtt pergő filmnek ez a belső zeneisége bizonyos fókig olyan rezonancia-alapot teremt, melynek saját lendületét a zene mozgása csak a rezonanciával ruházza fel, aminek formáját tartalommal tölti meg. *Technikailag* a filmet csak különös berendezések állíthatják meg, a film gyorsítását, megállítását vagy visszapergetését azonban a zene hozza létre a nézőben. Szükséges, hogy a zene hanghullámai ugyanabban az ütemben mozogjanak, mint a mozgóképek fényhullámai. Az azonban nem szükségszerű, hogy ennek a filmnek ezért külön zenéje legyen. Ellenkezőleg! Balázs Béla a saját zenével rendelkező filmet olyan szervezethez hasonlítja, mely állandóan egy nehéz uszályt húz maga után, hozzá van kötve és akadályozza a lélegzésben. Mennyivel nagyobb valami születne meg, kérdezi, ha egyszer a filmet meghatározott zene alapján hoznák létre, ahelyett, hogy azt állandóan fordítva próbálják meg? Itt a kísérőzene nyilvánvalóan nem olyan, hogy „a féltékenységi jelenetet harmóni-

ummal, a támadást keringővel és a gyilkosságot trillákkal kísérik” (Otto W. Stint). De úgy tűnik, hogy nem Chopin vagy Beethoven illenek a filmhez, hanem inkább olyan filmzene, mely megfelel a film belső zeneiségének és nem mutat fel szuverén zeneiséget a tartalommal szemben. Mert a filmzenében az az érdekes, ami már valószínűleg minden mozilátogatónak feltűnt, hogy csak akkor vesszük észre a jelenlétét, ha hirtelen abbamarad. Egyszerre hatalmas, félelmetes üresség előtt állunk, hűvös, hideg, idegen és végtelen tér előtt, melynek nincs kapcsolata a külvilággal, velünk. Áthidalhatatlan hézag tátong köztünk. Mintha órákig bámulnánk egymást, amint százával össze vagyunk zsúfolva egy teremben – milyen kellemetlen folyamat! (Itt látjuk, milyen üres lehet a világ egy süketnek!) Aztán hiányzik a fény és a szín, csak némán hadonászó sémák, görcsösen kinyitják a szájukat, rémült szemmel merednek maguk elé anélkül, hogy ki tudnák adni magukból a segélykiáltást.

Másrészt a kísérőzenének értékes esztétikai feladata az, hogy irányt mutasson a film további menetére vonatkozóan. Előre sejteti, jellegével mintegy előre megéreztetni velünk a későbbi folyamatokat. A véletlen pillanatnyi képe, mely – mint ismeretes – csak a jelent tudja ábrázolni és nem ragozható időben, ahogy egyszer valaki okosan megjegyezte\*, olyan hangulatot tud belevinni, ami már nem felel meg egészen e kép jellegének, hanem a következőre utal, és nyomottságával előrevetíti a várható rémes kifejeletet vagy pedig vidámságával az egész eseménysor kellemes kimenetelét jelzi.

Otto Stint a filmzene szükségességét másik, külső forrásból is megpróbálja levezetni, mikor azt írja: „A filmnek szüksége van a tiszta zenére, hogy kielégítse a kettős befogadásra (szem és fül) épült formatörvény követelményét.”

Mi a helyzet általában a kísérőzene jellegével?

A kép, színbeli egysége és a felvételt követő vetítés következtében nagy, világos ellentétekre épül. A filmre mint művészetre a szereplő, a kép és a cselekmény bizonyos tipizálása jellemző. K. Lange a kö-

\* Ez a valaki a már idézett Balázs Béla volt. (A szerk.)

vetkezőt követeli meg a filmzenétől: „Ennek a zenének jellege feleljen meg a művészi forma egyszerűségének és a lehető legegyszerűbb legyen.”

A film kísérőzeneje inkább az érzelem- vagy hangulatmeghatározó oldal felé hajlik.

A fő dolog természetesen változatlanul az optikai élmény. A zene azonban összekötőkapocsként lép fel a kép és a néző között és megkönnyíti az érzelmi belépést. Csak a zene segítségével fér hozzá könnyen és fáradtságmentesen a néző a képhez.

Ez azt jelenti, hogy a zene a filmben nemcsak önmagáért van. Nem szabad túl hangosan és erőszakosan hangzania. A könnyed, *ritmikusan* mozgó kíséret jellegét veszi fel és ebben körülbelül arra az érzelmi izgalomra hasonlít, melyet az utazó érez egy lágyan és ritmikusan rázkódó, haladó vonatban.

A zene azonban nemcsak aláfestés és erősítés, hanem a „lassan hallhatóvá váló alaphangulat, ahogy a tenger a programzenei jelzés helyett elfojtott zúgássá, a kaotikus őshang a levegő, a tűzhely égő lángjának és a halkán tiktakoló órának a segítségével reszkető, hallható, lengő mozgássá válik.” (Otto Foulon)

A filmzene feladata tehát semmiképpen sem jelentéktelen. Már említettük azt az esetet, amikor a zene hirtelen megszakad a moziban, míg a film továbbperereg: korábban a néző alig volt tudatában a zenének, most a hiánya erősen és rendkívül kellemetlenül érezhetővé válik.

A cselekmény valami árnyékszerű és kísérteties jelleget ölt; olyan ellenérzések lépnek fel, melyeket korábban kikapcsoltak. „Csak fáradtságosan lehet megkülönböztetni egymástól a figurákat a vásznon. A mélység eltűnt, az országutak elvesztették perspektívájukat, a szereplők olyanok, mint az álmukban hangtalanul hadonászó hullák.” Fr. Sieburg (A filmkép tendenciája).

A kísérőzene és a film az egymást szorosan kiegészítő lényegeket sorát alkotják.

A következő eseteket különböztethetjük meg.

1. *Ritmikus*

A zene aláhúzza a film tudatos ritmusát a maga öntudatlan ritmusával. A táncban mint a legnagyobb mozgáskoncentrációban *a ritmus mint a tudat felszínén megjelenő külső jelenség, felgyorsul.*

2. *Külsőleges*

A kép jó minőségű vetítése következtében az utolsó székeken is egyformán jól látható, ahogy a zene is egyformán jól hallható mindenki számára.

A filmkép némasága miatt a beszélt szó és a zene (opera) összekapcsolásának minden hiányossága szembeűnik. K. Lange ebben az értelemben beszél a „zenei pantomimról” mint a drámai műfaj ápolásának utolsó következményéről, mely nem mutatja ezeket a hiányosságokat, amelyek „a verbális és zenei színpadon az akusztikai nehézségek miatt nem győzhetők le”.

3. *Anyagilag*

Anyagilag a film és a zene szoros kölcsönkapcsolatban áll egymással. A zene mint tér és anyag nélküli, hangelemekre épült világ csak általános érzéseket közvetít, például a vágy általános érzését. A film azonban képet és cselekményt nyújt, mely mindkettő teljesen konkrét elképzelésekhez kapcsolódik. Azokat a formákat, melyeket a film ad, így bizonyos fokig csak a zene tölti meg anyaggal, étellel és ritmussal.

4. *Metafizikailag*

A képek, melyeket a film nyújt, a cselekmény célját szolgálják. A cselekmény lép a gondolati folyamat helyére az emberben. „Abszolutizálása által azonban bizonyos egyetemességet őriz meg. Tehát a filmképnek valamilyen ponton az abszolútba kell folynia és erre képes a zene.” (Fr. Sieburg)

Legvégül egy tisztán pszichológiai körülményt kell még megemlítenünk. Felmerül a kérdés, hogy a csend nem vezetne-e hamarosan a fül ideges túlfeszültségéhez, valamint az optikai felvevőszerv túlterheléséhez is, ami aztán elnyomná a benyomások egész tömegét.

**Kritikai megjegyzések a filmzenéhez**

Ha teljesen elméletileg közelítjük meg Lange ideális követelményét, mely szerint a film „zenei pantomim”, alakot öltő hangritmika és így jut el ahhoz, hogy saját filmzenét követel minden film számára, akkor érdemes rámutatni a következő, nem csekély nehézségekre: az opera művészi megalkotásánál a zenét és a szót egészen másként egyeztetik össze szorosán. Ugyanez a helyzet a művészi kifejező tánchoz írt zenével. Semmi sem áll annak útjába, hogy kivegyük az összefüggésből az egyszer már rögzített szavakat vagy ritmusokat és akár egyedül, akár együtt adjuk elő őket olyan gyakran, ahogy akarjuk.

A filmnél azonban ez nagy nehézségekbe ütközik. Hogyan alkossuk meg ezt a ritmikusan összhangban lévő zenét, a színész nem tökéletesen primer alakítása vagy a filmszalag vetítése esetén, mely elkerülhetetlenül minden új előadáson elhasználódik? Itt van az a pont, ahol közelebb juthatunk a már említett „beszélő filmhez”. 1924-ben befejeződött egy ötéves munka: a *Tri-Ergon* mű, három ember: Dr. Joe Engl, Joseph Masolle és Hans Vogt munkája. Kísérleteik, hogy a film és a zene között gramofon segítségével teremtsenek kapcsolatot, megfeneklettek, és ezután olyan megoldás felé fordultak, ahol a *kinetogram* és a *fonogram* ugyanazon a filmszalagon képez szerves egységet. Az eljárás közelebbi technikai részleteibe itt természetesen nem mehetünk bele. Elég, ha utalunk arra, hogy az eljárás a hanghullámok fényhullámokká való átalakításán alapul, amit egyszerre vesznek fel a fényérzékeny filmszalagra a színész játékaival, fényképészeti eljárással rögzítik és az előadásnál erősítő katódcsövek segítségével alakítják át őket ismét hanghullámokká. Az egész alapjában véve a rádióval mutat hasonlóságot. A siker valóban döbbenetes: teljes összhangot érnek el a hang és a kép között, akár egy hegedűverseny előadásáról van szó, akár prózai elbeszélésről, énekről, harmonikajátékról, állati vagy természeti zajokról.

A probléma azonban mindeddig csak tisztán technikai jellegű. Az ilyen beszélő film általános előállításáról még semmit sem hallottunk ennek a kérdésnek a lehetséges „megoldása” után sem. Mindenesetre ma talán már nem lehet arról beszélni, hogy *lehetetlen*

megkísérelni: a filmet szorosan és tartósan kössük össze a saját zenéjével, s ebből nem lehet levezetni a film művészi tehetetlenségét. De hogy talán a filmnek és saját zenéjének nem tartós és nem szoros összekapcsolása elősegíti a művészi formát, mert behozza a személyeset és az egyénit a néma világba és azt csak illusztrálja, tehát végrehajtja a filmkép fent jelzett átáramlását az abszolútba, azaz a metafizikusba – ez későbbi kutatás tárgya lehet –, amikor az olyan filmek, mint a *Tri-Ergon* mű és más, szinte naponta újonnan felbukkanó kísérletek már általánossá váltak és lehetővé teszik a beható kritikai értékelést. Attól kell tartanunk, hogy a fenti találmány csak reálissá és unalmassá teszi a néma világot.

Az értelem kifejezésének tulajdonképpeni hordozója a filmben nem a szó, hanem a mozgókép, melyet ez a találmány könnyen kiszoríthat uralkodó és sajátos helyzetéből.

Az ilyenfajta beszélő film számára hozzáférhető forma az, hogy egész színdarabokat közvetíthetnek a zene és a beszéd drótnélküli továbbításának feltalálásával. Ez azonban szükségszerűen nem művészi formához vezet, mert a film törvényei sajátosak és örökre különbözőek a színpad törvényeitől. Már a színpadi és a filmszínész közti különbség is rendkívül jelentős és ennek feltétlenül meg is kell maradnia. A film világa hallgatag világ, a néző vele és a színésszel szemben valóban néző; a színész csak a darabnak játszik anélkül, hogy szoros kapcsolata lenne a közönséggel. Nem ismeri a lámpalázat, azonban hiányzik belőle az a kontaktus, mely különös jelleget ad a színpadi színésznek. „A színházban résztvevők vagyunk, nem pedig nézők, az igazi filmnél azonban nézők vagyunk, ahogy az istenek Akhilleusz és Hektor párviadalát azok tudta nélkül nézték végig a maguk magaslatából.” (Foulon) Míg a színpadon állandóan megvan a megírt dráma és a személyes ábrázolás ellentéte s ennek mindenki tudatában van, a film hézagmentes drámai egységgel rendelkezik, ahol az ábrázolás és a színészek, a darab és közvetítése a közönségben feloldhatatlan, bizonyos fokig mindenben túllévő, letisztult egészzé olvad össze.

***Eredmény***

A kezdet kezdetétől eltekintve, a filmet nem némán vetítik. A zene a film keretein belül alátámasztja az optikai ráérzést, anélkül azonban, hogy önmaga részleteiben gyakran tudatosulna. Ugyanakkor eszközül szolgál ahhoz, hogy a konkrét filmképet a tárgyi érték primitívtségén túl a metafizikaiba mélyítse el.

A film kollektív művészet és ennyiben a tömegnek szól. Tömeges terjesztésre predestinálja anyaga és előadási technikája is.

A film esetében a fő esztétikai felvevőszerv a szem. Neki szól a film vetített mozgóképe. Ennek azonban feltétele – mármint a mozgásé – a filmszalag, a pozitív film, melyet különböző és bizonyos határok között módosítható részleteljárásokkal nyernek a negatív filmről.

Ez a mozgókép az elsötétített teremben, az úgynevezett moziban vagy filmszínházban a fehér vásznon jelenik meg. Az esztétikai befogadás a kísérőzenével (ritkábban az előtte vagy közben felhangzó zenével) együtt megy végbe.

*(Folytatjuk)*

*Berkes Ildikó fordítása*

## Sztálin a filmről.\*

I. V. Sztálin, Lenin ügyének nagy folytatója, legközelebbi barátja és fegyvertársa, éppúgy mint Lenin, óriási figyelmet szentel a filmművészetnek.

Általánosan ismert az Ő nagy szeretete a művészet iránt, mindennapi figyelme a művészet kérdései iránt, pontos irányítása és konkrét, hatásos segítsége ezen kérdések megoldásában. A szovjet művészek szerepének „mint az emberi lélek mérnökeinek”, a korszak művészi stílusának a „szovjet művészet fejlődése útjának, mint oly művészetnek, amely formájában nemzeti”, tartalmában szocialista, – zseniális sztálini meghatározásai a szocializmus esztétikájának fundamentumában sarokkövet jelentenek.

Jároszlávskij elvtárs az Sz.K.(b)P. XVII. Kongresszusán tartott fel szólalásában, – megállapítva a szovjet művészet óriási sikereit a Párt XVII. és XVII., Kongresszusa között eltelt időszakban, helyesen jegyzi meg, hogy „Sztálin elvtárs útmutatásai, állandó, nem gyöngülő érdeklődése az iránt az ügy iránt hatalmas mozgatóerőt jelentenek művészeink, színészeink, filmmunkatársaink, költőink és íróink számára. Nagyszerű színházak nőttek ki a földből és virágzanak. Ukrajnában, Üzbegisztánban, Kazahsztánban, Azerbejdzsánban, Grúziában, Örményországban és egész sor más köztársaságban és területeken. Oly nagyszerű filmek, mint amilyenek a: „Lenin októbere”, „Lenin 1918”, „A Nagy Tűzfény”, a „Viborgi Városrész”, „Viharos alkonyat”, a „Jégmezők Lovagja”, (Alekszander Nyevkszkij), „Csapájev”, „Scorsz” és más alkotások, jelentékeny mértékben Sztálin elvtárs útmutatásai alapján készültek. Sztálin elvtárs fellelkesíti a művészeket, eszméket ad nekik és hála ennek a művészek oly műveket készítenek el, amelyek az emberiség történetében mint a törté-

\* *A Párt a filmről.* Állami Filmkiadó Vállalat, Moszkva, 1939.

nelem, – a korszak művészete történelmének – nagyszerű emlékeiként vonulnak be, mert korszakunk a művészet szocialista újjászületése, évszázadok kezdetét jelenti”. (A „Pravda” 1939-es évfolyamának 72. számában).

Sztálin elvtárs Leninnel egyetértésben, aki a filmet a művészetek közül a legfontosabbnak tartotta, gondosan ügyel a film fejlődésére, segít leküzdeni a felbukkanó nehézségeket, bölcs tanácsokat ad az alapvető problémák eldöntésénél.

Sajnos a Párt vezére tevékenységének ez az oldala még nem tükröződik vissza eléggé az eddig közzétett anyagokban. A sajtóban I. V. Sztálinnak a Párt XIII. XVI. és XVIII. Kongresszusain tett rövid említésein kívül és a szovjet filmművészet 15. évfordulója alkalmából küldött üzenetén kívül alig voltak közzétéve oly dokumentumok, amelyek kifejezik Sztálin elvtárs gondolatait a filmművészetről.

A nyomtatásban megjelent anyagok között csupán hivatkozásokat lehet találni I. V. Sztálinnak még közzé nem tett nyilatkozataira és ezen nyilatkozatok elemzéseit a filmművészet egyes oly munkatársainak cikkeiben, akik beszélgettek vele, hogy útmutatásokat kapjanak tőle.

Mégis figyelembe véve a Párt vezérének a filmről tett nyilatkozata egyedülálló értékét, lehetségesnek találtuk felhasználni jelen könyvben az anyagok közül azokat, amelyeknek hitelessége nem vonható kétségbe és amelyek irányvonalukban megfelelnek Sztálin elvtársnak a kultúra kérdéseiben tett más, okmányilag lerögzített nyilatkozatainak.

### **I. V. Sztálin útmutatása a filmről a Párt XVIII. Kongresszusán (1924).**

I. V. Sztálin eddig közzétett első nyilatkozata a filmről 1924-ből származik.

Sztálin elvtárs a Párt XIII. Kongresszusán (1924. május) *A Párt Központi Bizottságának munkájáról* szóló előadói jelentésében rövid jellemzését adta a filmművészet akkori helyzetének.

A szovjet filmművészetnek, amely gazdaságilag bizonyos mérték-

ben megerősödött a polgárháború befejeztével, – mégis sok komoly fogyatékosága volt, amelyek csökkentették kizárólagos jelentőségét, mint a Párt harci fegyverét a néptömegek nevelésének ügyében. A pártszervezetek nem szentelnek elegendő figyelmet a filmművészetnek. Sztálin elvtárs beszélt is erről a Kongresszuson.

„Rosszul áll a film ügye. A film a tömegagitáció legnagyobb eszköze. A feladata most az, hogy ezt az ügyet kezünkbe vegyük.” (Az Ok.K.P.B. XIII. Kongresszusa, jegyzőkönyv 112. oldal).

Ez a sztálinian pontos útmutatás óriási szerepet játszott a filmművészet további fejlődésében.

A Kongresszus kiterjedt határozatot fogadott el a filmről, amely az „Agit-, Prop-munkáról” hozott általános határozat külön fejezetét képezte és lefektette a kezdetét a filmművészetnek a Pártszervezetek részéről történő rendszeres irányításának.

És ha 1924-től 1925-ig meredek emelkedést látunk a filmügyekben, többek között a filmek gyártásának jelentős növekedését, akkor ezen emelkedés mozgató ereje Sztálin elvtársnak a Párt XIII. Kongresszusán történt felszólalása volt.

### **I. V. Sztálin útmutatása filmről a Párt XV. Kongresszusán (1927).**

A Párt és a kormány intézkedéseinek eredményeképpen a szovjet filmművészet 1927-ben a kultúra meglehetősen nagy területévé és a gazdaság aránylag jövedelmező ágává változott át.

Városi és falusi filmszínházak hálózata keletkezett, amely jelentékeny méretben haladta meg a forradalom előtti filmszínház hálózatot. Midenfajtajú filmeket kezdtek gyártani. Az államnak a filmből származó bevételei jelentékeny mértékben megnövekedtek. De a filmnek, a szovjet hatalom viszonyai közötti potenciális lehetőségéhez képest, az elért sikerekkel nem lehetett megelégedni még gazdasági szempontból sem. Elegendő annyit mondani, hogy még az oly, nem tiszteletreméltó költségvetési tételnek, mint a vodkának, jövedelmezősége még mindig többszörösen felülmúlta a film jövedelmét. A Párt előtt – amely szívós harcot folytatott az alkoholizmus ellen –

felvetődött az a kérdés, hogy meggyorsított tempóval fejlessze a filmet és hogy ezen kultúrforrás bevételeiből fedezze a vodkából származó bevételek fokozatos csökkenését.

Az Szk.K.(b)P. XV. Kongresszusán (1927 decemberében) Sztálin elvtárs a Központi Bizottság politikai beszámolójában felvetette ezt a kérdést.

„Úgy gondolom, hogy meg lehet kezdeni a vodka fokozatos felszámolását és ahelyett oly bevételi forrásokat vezetni be, mint amilyen a rádió és a film. Alapjában véve nincs okunk rá, hogy kézbe ne vegyük ezeket a legfontosabb eszközöket és a valódi bolsevikok közül ütőképese embereket állítsunk élére, akik képesek lesznek sikerre vinni az ügyet és végül is megteremtik a lehetőséget a vodka-ügy felszámolására.” (Az Sz.K.(b)P. XV. Kongresszusa gyorsírói feljegyzése.)

A Párt Vezérének új felszólalása óriási jelentőséggel bírt a filmművészet számára.

Legelőször is kifejezésre jutott magának a Kongresszusnak két határozatában: „A népgazdaság 5 éves terve összeállításának direktíváiról” szóló határozatban, ahol is az első 5 éves tervben az ipar előtt álló feladatok közé lett véve a filmfelszerelési tárgyak termelésének, annak megszervezésének feladata és „A faluban végzendő munkákról” szóló határozatban, amelyben fel lett állítva a falusi film-színházhálózat fejlesztésének feladata.

Másodsorban pedig Sztálin elvtárs felszólalásának eredményeképpen a következő évben, 1928-ban összehívták az első Összövetségi Párt Filmtanácskozást, amely megvitatta a filmművészet építésének kérdéseit és határozataiban kijelölték a konkrét utakat a Szovjetunió filmügyeinek fejlesztésére.

### **Sztálin elvtárs a filmről a XVII. Pártkongresszuson (1934).**

Sztálin elvtárs a Párt XVII. Kongresszusán a Központi Bizottság munkájáról tartott beszámolójában jellemezve a dolgozók anyagi fejlődésének és a kultúra helyzetének emelkedését, kétszer emléke-

zik meg a filmről, mint a szocializmus országa sikereinek egyik tényezőjéről. Vázolva a régi forradalom előtti falu képét, ahol

„...legszembeütőbb helyen a templom állt, aztán az előtérben néhány jobb ház, a zsandáré, a papé, a kuláké, a háttérben pedig a parasztok félig bedőlt viskói...”.

Sztálin elvtárs ezután felrajzolja az új szovjet falu képét:

„ ...Helyére lép az új falu, társadalmi és gazdasági épületeivel, klubjaival, rádiójával, mozgóképszínházával, iskolával, könyvtárral és bölcsődével, traktorjaival, kombájnjaival, automobiljaival...”.

(I. V. Sztálin: Beszámoló a Párt XVII. Kongresszusán az Sz.K.(b)P. Központi Bizottságainak munkájáról. 35.)

Sztálin elvtárs a Párt és a Szovjetország iránt érzett jogos büszkeséggel hangsúlyozta, hogy a mozgóképszínház együtt a rádióval, klubokkal és más kultúrintézményekkel, amelyek mind ismeretlenek voltak a régi falu számára, most már az élethez tartozó mindennapi jelenségekké váltak, amelyek az új szovjet falu óriási fejlődéséről tanúskodnak.

Ugyanezen fejezetben, amelyet a dolgozók legfontosabb vívmányai jellemzésének szentel azok gazdasági helyzete megjavításának területén, Sztálin elvtárs, számadatokat hozva fel az ország kulturális fejlődésének területéről a XVI. és XVII. Pártkongresszusok között, megjegyzi:

„A mozgóképszínházak, klubbeli mozgóképberendezések és vándor mozgóképszínházak száma, amely 1929 évben 9800 volt, 1933-ban 29.200-ra növekedett.”

Elegendő egymással szembeállítani ezt a két számot, hogy nyilvánvalóvá legyenek azok az óriási sikerek a *kinofikáció* területén, amelyeket a XVI. és XVII. Pártkongresszusok közötti három és fél éves időszakban a Párt elért.\*

\* Kiemelés tőlünk. (A szerk.)

### I. V. Sztálin üdvözlete a szovjet filmművészet 15. évfordulója alkalmából (1935)

1935. január 11-én ünnepelte a szovjet filmművészet fennállásának 15. évfordulóját. Ezen a napon a „Pravdában” és más újságokban közzétették I. V. Sztálinnak a film munkásaihoz intézett következő levelét:

„Üdvözetemet és legjobb kívánságaimat küldöm a szovjet filmművészet dolgozóinak, annak dicső, 15-ik évfordulója alkalmából.

A film a szovjet hatalom kezei között óriási, felbecsülhetetlen erőt képvisel.

A film a tömegekre való szellemi hatása egyedülálló lehetőségeivel bírva segít a munkásosztálynak és Pártjának nevelni a dolgozókat a szocializmus szellemében, megszervezni a tömegeket a szocializmusért folyó harcra, felemelni kultúrájukat és politikai harcképességüket.

A szovjet hatalom Önöktől új sikereket vár, új filmeket, amelyek a „Csapajev”-hez hasonlóan dicső formában örökítik meg a Szovjetunió munkásainak és parasztjainak a hatalomért folytatott harca történelmi ügyének nagyságát, amelyek új feladatok végrehajtására mozgósítanak és emlékeztetnek a szocialista építésnek úgy az eredményeire, mit a nehézségeire is.

A szovjet hatalom azt várja Önöktől, hogy a film mesterei bátran hatoljanak előre a „legfontosabb” (Lenin) és legtömegszerűbb művészetnek, a filmnek területeire”

*I. Sztálin* (A „Pravda” 1935-ös évfolyam 11. szám.)

Sztálin elvtársnak ez az üdvözlete tartalmában egyedülállóan gazdag dokumentum.

Először is Sztálin elvtárs ebben újra és újra hangsúlyozza a „film óriási, felbecsülhetetlen erejét”, mint a „művészetek legfontosabbját és legtömorszerűbbjét.”

Másodsor pedig az üdvözllet a film sokoldalú meghatározásait tartalmazza, mint a tömegekre való szellemi hatás kivételes eszközt. Sztálin elvtárs a filmet egyidejűleg:

- a) mint a *nevelés* fegyverét („segít a munkásosztálynak és annak Pártjának a dolgozókat a szocializmus szellemében nevelni”),
- b) mint a tömegek *szervezésének* fegyverét („segít megszervezni a tömegeket a szocializmusért folyó harcra”),
- c) mint a *kultúrsvívon* emelésének eszközét,
- d) mint a politikai harcképesség fokozásának eszközét tekinti.

A film munkásainak gyakorlatukban a film eme sokoldalúságáról egy percre sem szabad megfeledkezniük.

Sztálin elvtárs üdvözlete a továbbiakban rámutat azokra az *alapvető utakra*, amelyek haladva a szovjet filmművészetnek fejlődnie kell. Az új filmeknek „A Csapajev-hez hasonlóan dicső formában kell megörökíteni a Szovjetunió munkásainak és parasztjainak a hatalomért folytatott harca történelmi ügyének nagyságát.” De ezeknek nem csupán tulajdonképpeni történelmi filmeknek kell lenniük, hanem a legkülönbözőbb fajú filmeknek, olyanoknak, amelyek új feladatok végrehajtására mozgósítanak.” Ezeknek a filmeknek be kell mutatniok a szocializmus vívmányait, de emlékeztetniük kell a „szocializmus építésének nehézségeire” is.

Végül pedig Sztálin elvtárs üdvözlete felhívja a film mestereit a valódi *újításra*, új területekre való merész behatolásra, a filmművészet új formáinak, eszközeinek és műfajainak keresésére.

### I. V. Sztálin említése a filmről a XVIII. Pártkongresszuson (1939).

Sztálin elvtárs a XVIII. Pártkongresszuson történelmi jelentőségű beszámolójában ismét jelentést tesz a filmről.

„A nép anyagi és kulturális helyzetének további emelkedése” c. fejezetben I. V. Sztálin ragyogó számadatokat közöl a Szovjetunió azon óriási eredményeiről a kultúra terén, amelyek a XVII. és XVIII. Pártkongresszus közötti időszakot „valóságban a kultúrforradalom időszakává” tették. Sztálin elvtárs felsorolva a tanulók számának, a népkönyvtárak számának, a bennük lévő könyvek számának, klubintézmények, színházak stb. számának növekedését, ugyancsak közli a vetítőberendezések számadatait a növekedésről:

	Mérték- egység	1933–34	1938–39	1938–39 %-ban, 933–34- hez képest
Mozgóképberendezések száma (keskenyfilmek nélkül)	egyenként	27.467	30.461	110.9 31-szeres növekedés
Ebből hangosfilm	"	498	15.202	
Falusi mozgóképberendezések száma (keskenyfilm nélkül)	"	17.470	18.991	108,7
Ebből hangosfilm	"	24	6.670	278-szoros növekedés

Ilymódon 5 év alatt (1933–1934, 1938–1939) a mozgóképszínház-hálózat hangosításának területén és különösen a falusi mozgóképszínházak hálózatának területén a Párt Sztálin elvtárs vezetésével egészen kiváló eredményeket ért el.

### I. V. Sztálin és a filmművészet problémái.

A szovjet filmművészek aktívája előtt – szóbeli információk során – ismeretesek Sztálin elvtárs egész sor utasításai a film művészeti kérdéseiről általában és többek között egyes filmekről is.

A hangosfilm megjelenésének első éveiben a szovjet filmművészet egyes munkatársai között vita keletkezett ezen művészeti fajta kifejező lehetőségeiről, esztétikai értékeiről és fejlődésének útjáról. Akadtak „teoretikusok”, akik a hangosfilmtől megtagadták a jövőt és síkraszálltak a némafilm fölényéért a hangosfilm felett. Ezek a „teoretikusok” téziseik érveként hivatkoztak az első hangosfilmek művészi fogyatékoságaira.

A hangosfilm hívei ezen reakciók elméletekkel szemben folytatott harcukban nagy támogatást kaptak Sztálin elvtárs részéről.

Sztálin elvtárs megtekintve az első hangosfilmek egész sorát, – „Egyedül”, „Aranyhegyek”, „Útlevel az életben”, „Mesterlövész” – rámutatott annak a szükségességére, hogy döntő módon fejleszteni kell a hangosfilmművészetet, mint olyan művészetet, amely nagyobb

művészi lehetőségekkel bír, mint a némafilm. Sztálin elvtárs ajánlotta, hogy erőltessék a néma-filmművészetről a hangosfilmművészetre való átmenet.

A hangosfilmművészet további gyakorlata általában és többek között a hangos szovjet filmművészet ragyogó eredményei bebizonyították ezen útmutatások kivételes időszerűségét és azok helyességét.

Ma már senki előtt nem kétséges, hogy a hangosfilm a némafilmmel szemben, következő és magasabb fejlődési foka a filmművészetnek.

1927 és 1931 közötti időszakban a szovjet filmművészetre jelentékeny befolyást gyakoroltak oly formális elméletek, amelyek tagadták a film szüzséfelépítésének szükségességét és azt híradó-típusú felépítéssel és ún. „attrakciók” montázsával kívánták helyettesíteni. Ugyanezek az elméletek propagálták, hogy a filmben a professzionista színészt (mint a „színház visszhangját”) „természetes figurákkal” és „típusokkal” kell felváltani, amelyek állítólag szervezesebben illeszkednek bele a film-montázs-művészetébe.

A gyakorlatban ez színtelen, szüzsénélküli filmek elkészítéséhez vezetett, amelyekben élő emberek helyett maszkok szerepeltek, oly filmek elkészítésére, amelyek nem voltak képesek sem felkelteni a nép érdeklődését, sem lebilincselni azt.

Sztálin elvtárs ezekben az években azt az irányt mutatta a filmművészetnek, hogy az döntő módon térjen át oly magas eszmei tartalmú játékfilmek elkészítésére, amelyeknek szüzséje szórakoztató és amelyekben a színészek játéka izgalmat keltő.

A vezér útmutatására válaszol(t) a szovjet filmművészet (amikor) az Októberi Nagy Szocialista Forradalom 15-ik évfordulójára elkészíti a „Találkozó” c. játékfilmet, amely az első realista játékfilm volt. A „Találkozó” ténylegesen lefektette az alapját a szovjet filmművészet ama fontos művészi fordulatának, amely aztán végeredményben oly vérbő filmalkotások elkészítéséhez vezetett, mint amilyenek a „Csapajev”, „Kronstadti tengerészek”, „Maxim trilógia”, „Lenin Októbere”, „A nagy fény”, „Scsorsz” és más nagy filmek voltak.

Sztálin elvtárs útmutatásai kivételes értéket képviseltek a nemze-

tiségi filmművészet kérdéseiben. Erről számol be A. P. Dovzsenko egyik cikkében: „Abban a szerencsében részesültem, hogy beszélhettem I. V. Sztálinnal a szovjet film különböző problémáiról és különösen az ukrán filmművészetről. „ – ” Sztálin elvtárs rámutatott annak szükségességére, hogy a filmben fel kell használni oly nemes anyagot, mint az ukrán nép életét, folklóráját, dalait, táncait és különösen a nagyszerű ukrán humort. A forradalom és polgárháború története Ukrajnában gazdag eseményeivel még várja művészi feldolgozását. Mennyi ilyen értékes anyag van itt és mennyi hősi figura egy nagy és jelentős mű elkészítésére!”

(A. Dovzsenko: „Elkészítjük az ukrán „Csapajevet”! „Literaturnája Gazeta”, 1935. évfolyam, 16. szám)

Sztálin elvtárs ezen, az ukrán filmművészetre vonatkozó utasításait figyelembe kell, hogy vegyék a Szovjetunió nemzeti filmművészeinek összes dolgozó! Ily módon nemcsak a feladatok idejében való felállítása, hanem útmutatás a szovjet filmművészet legjelentősebb művészi problémáinak megoldásához, – a hangosfilm fejlődése, a szüzséfilm, a színész helye a filmművészetben, nemzeti filmművészet létrehozása, problémáinak megoldásához, – vannak kapcsolatban a Párt vezérének nevével, az Ő konkrét irányításával és baráti segítségével.

### **Sztálin elvtárs találkozásai a film mestereivel.**

I. V. Sztálin részéről a filmművészet vezetésének egyik nagyszerű formája találkozásai a film mestereivel. Sztálin elvtárs mindennapi gigantikus munkája ellenére tud időt szakítani a filmművészet egyes művészeivel való beszélgetésre. A filmművészek előtt ismeretes Sztálin elvtárs egész sor ily találkozása és beszélgetése a legnagyobb szovjet filmrendezőkkel: Dovzsenko, Csiaurelli elvtársakkal és másokkal.

A. P. Dovzsenko „A művész tanítója és barátja” című cikkében beszámol arról a segítségről, amelyet Sztálin elvtárs nyújtott neki az „Aerograd” című filmje elkészítésénél, majd később a „Scsorsz” című filmje előkészítésénél.

1934-ben, amikor A. P. Dovzsenko megírta az „Aerograd” forga-

tókönyvét, levélben fordult I. V. Sztálinhoz, amelyben beszámolt munkájáról.

„Nagyon nehéz volt nekem – írja Dovzszenko elvtárs – és azt gondoltam: művészéletem egyik nehéz percében már fordultam írásban Sztálin elvtárhoz és ő megmentette számomra a művészi életet és biztosította számomra a további alkotást. Kétségtelen, hogy most is segíteni fog. Nem is tévedtem. Sztálin elvtárs pontosan 22 óra múlva azután fogadott, hogy a levelet bedobtam a postaládába. Sztálin elvtárs oly melegen és szépen, oly naivan mutatott be Molotov, Vorosilov és Kirov elvtársaknak, hogy úgy tűnt fel nekem, mintha már régóta jól ismerne. Mindjárt könnyebben éreztem magam” (A. Dovzszenko: „A művész tanítója és barátja”, Izvesztyija, 1936-os évfolyam, 58. szám!.)

A továbbiakban Dovzszenko beszámol arról, hogy Jozsif Viszárionovics és munkatársai figyelemmel hallgatták végig a forgatókönyvet és hogy Sztálin elvtárs mennyire érdeklődött és mennyire elmélyült a készítendő filmnek a részleteibe. „Sztálin, Vorosilov, Molotov és Kirov elvtársak figyelemmel hallgatták végig az „Aerograd” forgatókönyvet. Sztálin elvtárs egész sor útmutatást és magyarázatot adott. Megértettem, hogy őt nem csupán a forgatókönyv tartalma, hanem ügyünk szakmai, termelési oldala is érdekli. Sztálin elvtárs, kérdezősködve tőlem a Távols-Keletről, megkérdezte, hogy meg tudnám-e mutatni a térképen azt a helyet, ahol felépíteném a várost, ha nem rendező volnék, hanem építész.”

Dovzszenko azt válaszolta, hogy megtudja. Ekkor Sztálin elvtárs egy térképpel teleaggatott szobába vezette. „Megmutattam a helyet – folytatta Dovzszenko elvtárs – és megmagyaráztam, hogy miért gondolom így. Ez a konkrét gondolat annak alapján keletkezett bennem, hogy tanulmányoztam a Távols-Keletet, annak gazdaságát és perspektíváit, ahogy én az utóbbiakat elképzeltem. Ma is örömmel gondolok vissza rá, hogy Jozsif Viszárionovics azt kérdezte tőlem. Én ebben az ő tiszteletét láttam a szovjet művész szerepe iránt. Tisztult fejjel távoztam Sztálin elvtárstól, aki sikert kívánt és segítséget ígért.”

Néhány hónap múlva Sztálin elvtárs ismét meghívja magához

Dovzszenko rendezőt. Érdeklődik az „Aerográd”-on végzett munkája felől és lelkesíti a művészt. „Sztálin elvtárs – számol le Dovzszenko – igen figyelmesen kérdezősködni kezdett az „Aerográd” munkálatairól, művészi hogylétemről és arról, elegendő segítséget kapok-e a Légierők Hivatalától a repülőgépről történő felvételekhez. Egyszóval éreztem, hogy a film befejezése céljából minden néven nevezhető segítség biztosítva van számomra.”

(A. Dovzszenko: „A művész tanítója és barátja”, „Izvesztyija” 1936-os évfolyam, 258. szám.)

Nehéz valamit is hozzátenni a művész eme benyomásaihoz, melyek mutatják, hogy a zseniális ember mily tapintatával és érzékenységgel tudja Sztálin elvtárs nevelni a művészet mestereit és irányítani az oly finom folyamatokat, mint amilyen a művészi alkotás folyamata.

Nem kisebb, hanem nagyobb I. V. Sztálin szerepe Dovzszenkó új filmjének a „Scsorsz”-nak előkészítésében és annak témája felvetésében.

1935 február 27-én a Szovjetunió Központi Végrehajtó Bizottsága ülésén rendjeleket nyújtottak ár a film azon munkatársainak, akiket a szovjet filmművészet 15. évfordulója alkalmából tüntettek ki. Az ülésen résztvettek a Párt és a Kormány vezetői Sztálin elvtársal az élükön.

Amikor Dovzszenko elvtársnak átadták a rendjelet, I. V. Sztálin hozzáfűzte:

„Még tartozik az ukrán „Csapajev” elkészítésével.”

Így a Párt vezérének kezdeményezésére keletkezett ez a nagyszerű téma, a „Scsorsz”.

De Sztálin elvtárs, amikor felvetette Dovzszenko előtt ezt a témát, nem akarta, hogy a művész ezt magára kényszerítő direktívának tekintse, amely ellentmond alkotó törekvéseinek. És ezt barátságosan kihangsúlyozta Dovzszenkóval folytatott második beszélgetésében.

Dovzszenko elvtárs a következőképpen idézi Sztálin, ez alkalomból mondott szavait:

„Amikor legutoljára a „Scsorsz”-ról beszéltem magának, ezt csak

tanács formájában mondtam. Csak egyszerűen arra gondoltam, hogy Ön ezt Ukrajnában példászerűen elkészíthetné. De sem szavam, sem az újságcikkek Önt semmire sem kötelezik. Ön szabad ember. Ha meg akarja csinálni a „Scsorsz”-t, akkor csinálja meg, de ha más tervei vannak, akkor csináljon meg más. Ne jöjjön zavarba. Azért hívtam magát, hogy ezt megtudja.”

„Óriási állami fontosságú munkája között – írja továbbiakban Dovzsenko elvtárs – Sztálin elvtárs időt szakított magának, hogy megemlékezzen a művészlől, megvizsgálja annak lelkiállapotát, még a képzeletbeli korlátozás érzésétől is mentesítse és a választás teljes szabadságát tárja elé.”

Amikor Dovzsenko azt válaszolta, hogy kész a „Scsorsz”-t elkészíteni, Joszif Viszarionovics a művész előtt egypár igen értékes gondolatot fejtett ki. Lehetetlen lett volna, hogy ezek ne váljanak a készítő film vezérlő eszméivé.

„Teljes világossággal – írja Dovzsenko – tárta fel előtte a „Scsorsz” és a „Csapajev” közti különbséget, annak a helyzetnek a különbözőségét, amelyben a két hős harcolt, következőképpen azon művészeti feladatok sajátosságait, amelyek a „Scsorsz”-ről való film elkészítésében felmerültek.

A „Scsorsz”-ről szóló filmet alapjában véve úgy képzeltem el, mint egy felkelő ukrán népről, annak társadalmi és nemzetiségi felszabadításáért és az ukrán ellenforradalom és a német-lengyel megszállók ellen vívott győzelmes harcról szóló filmet – mondotta Sztálin elvtárs. Amikor bemutatjuk „Scsorsz”-ot és hős fegyvertársait, be kell mutatni az ukrán népet, az ukrán nép nemzeti jellegének, humorának, gyönyörű dalainak és táncainak jellegzetességeit.” (A. Dovzsenko: „A művész tanítója és barátja”, „Izvesztyija”, 1936-os évfolyam 258. szám.)

A nagy művésszel való konkrét sztálini munkának ez a példája nagyszerű példakép kell, hogy legyen a művészet összes vezető munkatársának, akiknek egy része még a mai napig is előnyben részesíti a bonyolult nevelő munkának száraz és pusztá adminisztrálással való helyettesítését.

### I. V. Sztálin mint a filmek nézője és kritikusa.

A. P. Dovzszenko, ugyanezen „A művész tanítója és barátja” című cikkében – pár vonással hozzájárult Sztálin elvtársnak, mint a filmek nézőjének és kritikusának jellemzéséhez.

Dovzszenko beszámolója szerint Joszif Viszarionovicsnak tetszett az „Aerográd” című film.

„Csak az öreg partizán beszél magánál túl bonyolult nyelven – hiszen a tajgai ember beszéde egyszerű – mondotta Sztálin elvtárs.

Dovzszenko elvtárs nem kommentálja Sztálin elvtárs megjegyzéseit. De ha ezt megkísérelné, akkor el kellene ismernie, hogy ebben a rövid megjegyzésben egyedülállóan tapintatos formában adva van az „Aerográd” című film alapvető hiányosságának a kritikája – a főszereplők viselkedésének bizonyos kigondoltsága és dagályossága – expresszionista módon, bonyolult beszédük, amelyek mind bosszantó elhajlások a szocialista realizmus stílusától.

Sztálin elvtárs megérteti a művésszel, hogy reméli, miszerint Dovzszenko következő munkájában kiküszöböli az „Aerográd” hiányosságait.

„Sztálin elvtárs – meséli Dovzszenko, ajánlotta, hogy nézzem meg vele a „Csapajev” új példányát. Kétségtelen, hogy kedvenc filmjét nem először látta már. De a film iránt érzett emóciójának teljesértékűsége és melegsége úgy látszik nem gyengült. Néhány dialógust hangosan mondott és úgy tűnt fel nekem, hogy ezt számomra tette. Szinte tanított engem, hogy értsem meg a filmet az ő módján, szinte feltárta előttem azt a folyamatot, hogyan fogja fel ő a filmet.

Ebből a vetítésből művészi viszonylatban nagyon sok értékes és drága tapasztalatot szereztem.

Ennek a vetítésben nevelő jelentőségen kívül (Dovzszenko elvtárs figyelmének közvetett felhívása a „Csapajev”-re, mint példára, mint a legjobb realista alkotásra, amelyből tanulnia kell), fontos még egy másik elvi oldala is. Tanúskodik ez a vetítés arról, hogy Sztálin elvtárs mily magasra értékeli a filmművészetet, mint olyan teljesértékű művészetet, amely semmiképpen sem marad el a többi régi művészeti ág mögött.

A filmművészetről a mai napig is, még a film igazi kedvelői között is el van terjedve az a helytelen nézet, hogy olyan művészet ez, amely nem eléggé mélyenszántó, felületes és esztétikai szempontból nem teljesértékű. Ezen nézet hívei teljesen természetesnek tartják, hogy kétszer-háromszor nézzenek meg ugyanazon színházi előadást, kétszer-háromszor olvassanak el egy és ugyanazon irodalmi alkotást, de értelemnélkülinek tartják kétszer megnézni egy és ugyanazon filmet.

Sztálin elvtárs szétzúzza ezt az elfogult szempontot. Saját tapasztalatából bizonyítja be egy és ugyanazon jó film többszöri megtekintési lehetőségét és esztétikai célszerűségét.

Ha a film eszmeileg mélyenszántó és emócióval átitatott, akkor a következő megtekintéssel a néző előtt a film újabb és újabb oldalait tárják fel, amelyek az első látásra vagy fel sem tárulnak, vagy nem elegendő mértékben tárulnak fel.

A „Csapajev” megtekintése után Joszif Viszarionovics megkérdezte Dovzsenko elvtársat, hogy látta-e Csiaurelli új filmjét, az „Utolsó álarcosbált”. Dovzsenko azt válaszolta, hogy még nem látta.

Ekkor Sztálin elvtárs így szólt:

„Kár, nézze meg. Jó film. Csakhogy többször is érdemes megnézni.”

Majd Vorosilov elvtárshoz fordulva hozzáfűzte:

„Általában úgy gondolom, hogy jó filmeket többször is meg kell nézni. Hiszen egy alkalommal nehéz végig megérteni mindazt, amit a rendező elgondolt és ki akar fejezni a vásznon.”

Ez a megjegyzés nemcsak I. V. Sztálinnak a film esztétikai lehetőségeiről és egyes eredményeiről való magas értékeléséről és megértéséről tanúskodik, hanem a filmművészet mesterei iránti nagy, igazán baráti tiszteletről is.

A szovjet filmművészet, hála Sztálin segítségének és mindennapi útmutatásának, eszmei gazdagság és művészi kifejezés tekintetében, létrehozta a világ legjobb filmalkotásait.

Sztálin elvtárs kezdeményezésére és irányítása alatt a szovjet filmművészet sikeresen valósít meg oly felelősségteljes feladatot, mint

amilyen az emberek legnagyobbikának, *Leninek* a vásznon való bemutatása. A „Lenin októbere”, „Fegyveres ember”, „Viborgi városrész”, „Nagy tűzfény”, „Lenin 1918” – ezek a gyönyörű filmek ragyogóan tanúskodnak a szovjet filmművészet egyedülálló sikereiről.

*Sztálin* elvtárs vezetése alatt a szovjet filmművészet biztosan halad előre új, egyre bonyolultabb és bonyolultabb feladatok megoldása felé, a szovjet filmművészet új, egyre tökéletesebb alkotásainak elkészítése felé.

Figyelmeztetjük az olvasót, hogy a rendelkezésünkre álló anyagok Sztálinnak a filmről szóló nyilatkozatainak csupán kis részét fejezik ki. A Párt vezére gondolatainak óriási gazdagsága – amelyeket filmek megtekintése alkalmával és a művészi munkatársakkal való beszélgetések folyamán közölt – mind a mai napig kevésbé ismertek a film munkatársainak széles köre előtt, nem beszélve a mozilátogatók sokmillió tömegéről

A film összes oly munkatársainak – akiknek lehetőségük van, hogy a filmművészeti kérdésekben direktívákat és útmutatásokat kapjanak I. V. Sztálintól – a feladatuk, hogy ezeket a direktívákat és útmutatásokat továbbadják a széles nyilvánosságnak és felfegyverezzék ezekkel a film dolgozóinak hadseregét a szovjet filmművészet új sikereitért vívott harcukban ●

## A csodálatos *Chronocrome*<sup>1</sup>

A tizes évek szakemberei és az első filmtörténészek a következő *szlogen*nel jutatták kifejezésre, hogy új mozgóképi színesztétika van kibontakozóban: „film természetes színekben”. Immár túl a kézifestés és a festősablon absztrakt csodáinak felfedezésén, a feltalálók és kivitelezők egy kis csoportja további lehetőségek felderítéséről álmodozott, noha még a filmszalag festésével, *virazsírozásával* és *árnyalásával* elérhető narratív és szimbolikus összetettséget sem aknázták ki teljes mértékben. A „természetes” színhatás kutatásának legjelentősebb lépéseit három berendezés fémjelzi. Mindhárom azon az elgondoláson alapul, hogy a színhatást nem a hordozóanyagon kell létrehozni, hanem abban a pillanatban, hogy a képek megjelennek a vetítősívról. Ez jellemezte mind William Friese-Greene 1898-tól kezdődően kifejlesztett szabadalmát, melynek lényege a váltakozva pirosra, zöldre és kékre festett fotogramok egymás utáni levetítése volt, mind pedig Charles Urban és George Albert Smith *Kinemacolor*ját (1906–1914), melynek során az objektív elé, a színhatás érdekében, a felvételkor is és a vetítés során is két színes szűrőt helyeztek.

A harmadik módszert 1913-ban lelkes cikkel üdvözölte a *Scientific American*, bejelentve a Gaumont *Chronocrome* feltalálását, a „természetes színű” filmalkotások módszerét, melyet az Egyesült Államokban első ízben június 10-én lehetett megtekinteni, New Yorkban, a 39. utcai színházban:

„A ritka szépségű képekből álló program valódi revelációt jelentett. A zömmel Franciaországban forgatott jelenetek az alábbi sorrendben követték egymást: *Virágtanulmányok*; *Vidéki jelenetek*; *A Côte d'Azur látképe*; *Mandolinette* (mesterséges fényben forgatott dráma); *A karneváli ünnepek* (1913); *Vidéki jelenetek Franciaországból*; *Görögország királyának, Györgynek, temetése Athénban*; *A párizsi divat*; *Természettanulmányok* (pillangók); *Véencei üvegtanulmányok*; *Nemzeti zászlók*. A színek

élénkek és kellemesek voltak; az egyes képek finom, művészcset festette akvarellnek tűntek a filmvászonon.”<sup>2</sup>

C. E. Blake, a Kodak cég ügynöke, aki hasonló vetítéseken vehette szemügyre a *Chronocrome*-ot 1913. január 16-án a londoni Coliseumban, valamint december elején a párizsi Hippodrome-ban, ha nem is ellenséges, de mindenesetre sokkal kritikusabb volt az új találmánnyal szemben. A Hippodrome-beli filmek megegyeztek az Angliában bemutatottakkal: „Csendéletek és mozgalmas jelenetek – és bár az első esetben valóban kivételes volt az eredmény, a jelene-tek életlenné váltak, mihelyt a tárgyak távolabb kerültek az objektív-től. Mint megtudtam, a vetítés során használt égő nem volt egészen 150 amperes, és a képek túl kicsik voltak egy ekkora teremhez... Semmi kétség, hogy a *Chronocrome* eljárásnak sokat kell még fejlőd-nie ahhoz, hogy valóban fel lehessen dolgozni vele olyan általános témákat, mint amelyeket fekete-fehérben láthatunk, mivel az említ-tett életlenség rendkívül kellemetlen. Még szembetűnőbbé válik a dolog, ha a *Kinemacolor*hoz hasonlítjuk, ami bár alacsonyabb színvo-nalon adja vissza a színeket, mindíg teljesen tisztá.”<sup>3</sup>

George Eastmannek minden oka megvolt érdeklődni a *Chrono-crome* rendszer sorsa iránt. A Kodak éppen a Léon Gaumont cégnek állított elő kísérleti jelleggel egy pánkromatikus nyersanyagot, biz-tonsági hordozóanyagon<sup>4</sup>, mely érzékeny volt a színskála valamennyi árnyalatára, és az ortokromatikus emulziót volt hivatott felváltani a huszas évek végén. Minden addigi szabadalomtól eltérően, a *Chro-nocrome* még a 35 mm-es *standard* méretben is kínált egy rendkívül változatos színpalettát.<sup>5</sup> A találmány technikai alapelve: (piros, kék és zöld, vagy – egyes források szerint – sárgaszínű) szűrőkkel ellátott hármas lencse, amit mind a kamerára, mind a vetítógépre ráhelyez-nek.<sup>6</sup> Ennek köszönhetően, minden fekete-fehér kép három fotogramra bontható.<sup>7</sup> Az egyes fotogrammok szélessége megegye-zik a hagyományos filmszalag szélességével, de: „a magasságukat csökkentettük, így egy megnyúlt képet kapunk”. A csökkentést úgy értük el, hogy két *standard* méretű képet hárommal helyettesítet-tünk. Ez a horizontális kép, bizonyos értelemben, előrelépésnek te-

kinthető, mivel olyan panoráma-hatáshoz vezet, amelyet a *standard* méretű képek nem tesznek lehetővé.”<sup>8</sup>

Így a *Chronochrome* fotogrammok magassága – melyek aránya kb. 1:2 – egyharmaddal csökkent: méretei tehát 12 mm magasság 24 mm szélességre, és nem a szokásos 18x24.<sup>9</sup> Mindez jelentékeny nyersanyag megtakarítással járt (csak a normál felvételeknél felhasznált filmszalag 2,25-szeresére volt szükség, s nem háromszorosára, mint normál méretű fotogrammok esetében lett volna).<sup>10</sup> „Minden lencse elé színes szűrő kerül: piros, sárga és kék. A három kép, melyet egyszerre vetítenek ki, mindegyiket a maga szűrőjén keresztül, nagyon tisztán jelenik meg a vetítőlámpán. A vetítógép csupán egy *zárral* rendelkezik. Egy közönséges, kétlapos fémzárral, amihez hasonló sok készüléken láthatunk.”<sup>11</sup> A központi lencséhez tartozó szűrőt rögzítették. A zöld és kék szűrő, ezzel szemben, függőlegesen és vízszintesen is állítható volt, ami lehetővé tette a színzónák pontos rögzítését. E kényes művelet a vetítógépész folyamatos közbeavatkozását igényelte; külön megnehezítette a dolgot a vetítógép és a vászon közötti távolság. Eleinte nem találtak jobb megoldást e kellemetlenség kiküszöbölésére, mint hogy egy asszisztentst állítottak a terembe, aki telefonon utasításokkal látta el a vetítőfülkében tartózkodó gépészt. „A jóember vezényelt a fülkébeli vaknak: „Zöld tónus balra... Tónus!... Ereszd le a kéket... Még!” A hallótávolságon belül ülő nézőket néhány illúziótól megszabadította ez a párbeszéd.”<sup>12</sup> A problémát az Eastman Kodak ügynöke is kiemelte: „A dolgok jelenlegi állását tekintve, az eljárás még távol áll a kereskedelmi forgalomba kerüléstől. Egy átlagos mozgóképszínház tulajdonost aligha lehetne rávenni, hogy beszerezze ehhez a bonyolult, szakértőt igénylő rendszerhez szükséges felszerelést. Kérdésemre, hogy vajon nem felügyelhetné-e valamiképpen az igazításokat telefonhívás nélkül is a gépkezelő, M. Decaux, az igazgató azt válaszolta, hogy ez lehetetlen.”<sup>13</sup>

Pár év múlva mégis találtak egy kompromisszumos megoldást: „A jóembert mára felszerelték egy kis elektromos készülékkel, amely közvetlen összeköttetésben áll az objektív beállítását végző szakemberrel, így távolról, a gépész tájékoztatása nélkül is végre tudja haj-

tani az igazításokat. Olyan, mint egy átlagos néző, csak éppen arra ítéltetett, hogy egy dobozát tartson a térdén, aminek időről-időre meghúzogatja a karjait.”<sup>14</sup>

A *Chronocrome* vetítőgépesze pusztán egyívfényű lámpával volt felszerelve, mivel a többívfényes lámpák vibráló fényt állítottak elő, ami a vetítívászonon megváltoztatta a színeket. A Gaumont annak érdekében, hogy csökkentse a szűrők által okozott fényelnyelést, nagy fényerejű lámpához folyamodott, és ezt egy fémmel átszőtt vászon elé helyezte. Ez a lámpa nem szórta szét a fényt minden irányban, hanem egy körülhatárolt területre összpontosította. Ahogy a *Moving Picture World* megjegyezte (és ahogy már Blake is hangsúlyozta George Eastman-nek szóló beszámolójában)<sup>15</sup>, ez a kisegítő megoldás csak a kis vetítőtermekben volt működőképes.

Léon Gaumont, amellet, hogy folytatta a *Chronocrome* fejlesztését, régi álmával, a kép és a hang kombinálásával sem hagyott fel. A New York-i vetítések 1913 júniusában, a kiosztott műsorfüzet<sup>16</sup> tanúsága szerint, tulajdonképpen két részből álltak:

#### Chronocrome

*Virágtanulmányok*

*Tanyasi jelenetek*

*Látképek a Riviéráról*

„Mandolinette” – Mesterséges fénnel végzett tanulmány

*Nizzai karnevál, 1913*

*György, görög király temetése Athénban*

#### Hangosfilmek

*Reggeli kakaskukorékolás* (természettanulmány)

*A betört ablak* (filmszkeccs)

*Igazságosság* (illusztrált mese)

*A rossz fiú* (illusztrált mese)

*Most megvagy!* (filmszkeccs)

(Szünet)

Chronocrome

*Párizsi divat*

*Természettanulmányok*

*Velence a) A város és a kanálisok*

*b) Üvegművesség (Salviati és tsa.)*

*Nemzetiszínű zászlók: A trikolor*

*A csillagok és csikok*<sup>17</sup>

Hangosfilmek

*Az oroslán barlangjában*

*Bert Earle, humoros vázlatban*

*A rendőr jó fiú* című francia komédia, készítette Courteline és Lévy.<sup>18</sup>

Színes filmek, hangosfilmek: Gaumont ezzel a két nagyratörő tervvel remélte meghódítani az amerikai közönséget és a piac egy kicsi, de látványos szeletét. A bemutató vetítéseken mindenki tapsolt, de – mint láttuk – a nézők között akadtak szakemberek, akik tanácstalanok voltak az új filmek nagybani forgalmazását illetően. Az Eastman Laboratórium egyik szakértője, C.E.K. Mees tíz évvel később a következőképpen jellemezte ezt a tanácstalanságot:

„Az *additív eljárás*, különösen a *háromszínű additív eljárás*, fényképezeti erényei, annak ellenére, hogy a színek visszadásában felülmúlja a *szubtraktív* eljárást, hatókörét tekintve némileg korlátozottnak tűnik, mivel speciális vetítőgépet igényel.”<sup>19</sup>

Mees egész pontosan George Albert Smith *Kinemacolor*jára utalt, melyet 1906-tól forgalmaztak, nem is sikertelenül. A *Chronocrome* rendszer ezt nagymértékben felülmúlta. Hűen reprodukálta a színeket, mivel a *Kinemacolor* – melynek vetítései két színes (zöld és piros) szűrővel ellátott objektívra és az előttük forgó zárra épültek – nagyon korlátozott színskála előállítását tette lehetővé. Viszont a vetítés során egyértelműen a *Kinemacolor* bizonyult hatékonyabbnak. Igaz, hogy színszűrős objektívvel kellett ellátni a vetítőt, de azt könnyű volt eltávolítani, s így lehetőség nyílt normál filmszalagról is vetíteni. A szűrők fényelnyelése a *Kinemacolor* esetében volt kevesebb, de mindkét rendszernek nagy hátrányai voltak. A *Kinemacolor* szűrők

fényelnyelési aránya elérte a 33%-ot. Ahhoz, hogy egy normál vetítéssel megegyező fényerőt érjenek el, a rendszer bevezetéséhez szükséges elektromos áramot 250%-al is növelni kellett. A *Chronocrome* rendszerrel még rosszabb volt a helyzet: egyedül a kék szűrő elnyelte a rendelkezésre álló fény közel egyharmadát.

Ráadásul, mind a *Kinemacolor*, mind a *Chronocrome* esetében baj volt a kép élességével. George Albert Smith berendezése kontúreltolódási problémákhoz vezetett, mely különösen hangsúlyos volt a gyorsmozgású szereplőket és tárgyakat bemutató jelenetekben, és bántotta a nézők szemét. Ami a *Chronocrome* filmvetítést illeti, ez amiatt, hogy a három lencse enyhén eltérő szögből vetítette a képeket, a két tárgykép egymáshoz viszonyítva eltérő érzetét (*stéréo-parallaxe*) keltette. Ez volt az egyik oka annak, hogy csökkentették a kép magasságát, oly módon, hogy a három, egymást kiegészítő képet egymástól kis távolságra helyezték el.<sup>20</sup>

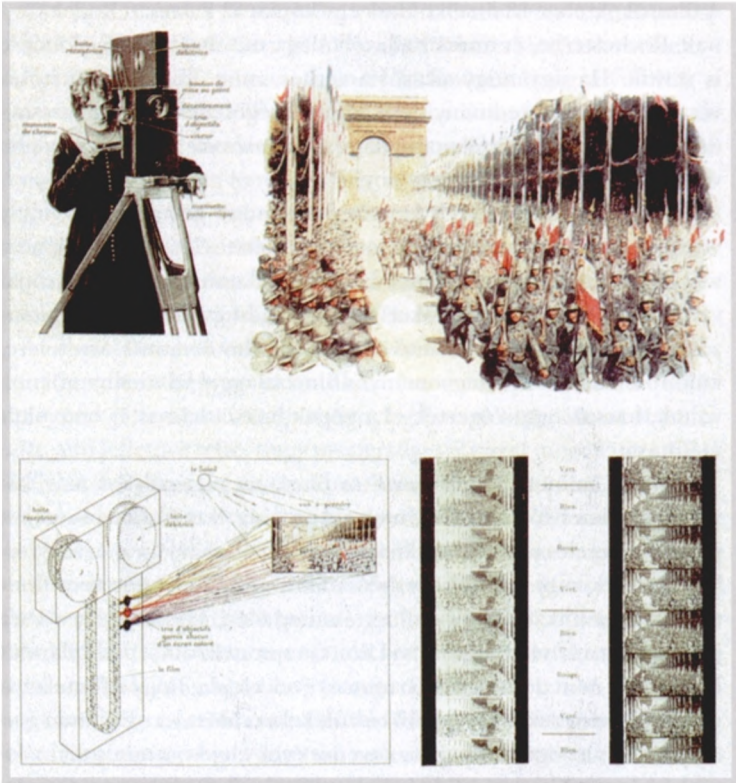
A *Chronocrome*-nak volt egy, a vetítés sebességével kapcsolatos fontos előnye: minthogy az ekkor általános, másodpercenkénti 16 képes ritmus jellemezte. A kép viszonylag hosszú ideig állt az objektív előtt, ami lehetővé tette, hogy mesterséges fényvel megvilágított felvételeket készítsenek, amelyekhez hosszabb expozícióra volt szükség az akkoriban használatos (az ortokromatikus filmnél) kevésbé fényérzékeny *pánkromatikus* emulzió.<sup>21</sup> A *Kinemacolor* képeit viszont másodpercenként 32 képes sebességgel kellett vetíteni. Gaumont, tisztában lévén e korlátokkal, megpróbálta tovább tökéletesíteni a New Yorkban kikísérletezett vetítési technikát. Blake az e téren végzett kutatásokról is beszámol George Eastman-nek: „M. Gaumont megkért, hogy nézzem meg a műhelyben a legutóbbi témákat, mivel a Hippodrome-ban vetítettek nem sokban különböztek a másutt már bemutatottaktól. Biztosítottam, hogy alig várom, hogy a fekete-fehérben megfilmesített történetekhez hasonlóakat „természetes színekben” élvezhessek. Másnap több vágás alatt lévő filmet láttam, melyek egyet kivéve mind mozgalmas jeleneteket ábrázoltak. Egy kicsi, fémbevonatú vetítívászonra vetítették őket, ami maradéktalanul visszaverte a fényt, s a filmeket fényesebbé tette a Hippodrome-

belieknél. Ugyanakkor a tárgyak közepes távolságra jelentek meg, vagy a háttér még életlen volt.

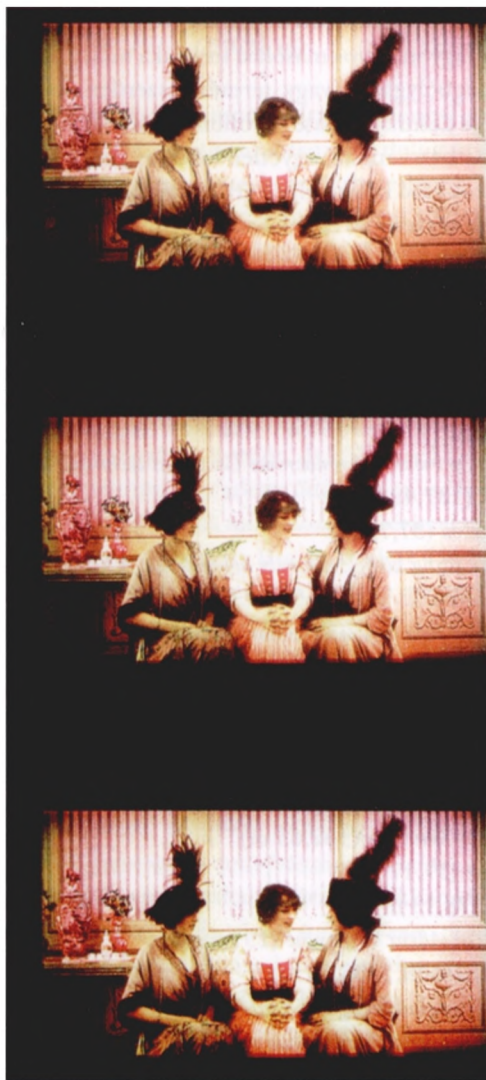
Az előbb említett, egyetlen kivétel a *Les Petits Bateaux* című film volt, mely kitűnő példa a színes filmvetítésre. A tárgyak a kamera közelítésekor is egy síkban maradtak, így az élességük megfelelő volt. A filmről október 18-án elküldtek egy kópiát az Eastman Kodak Co.-nak, Rochesterbe, és mire ez a levél odaér, minden bizonnyal már le is vetítik. Ha ugyanúgy sikerül a vetítés, mint Párizsban, biztosan veszem, hogy az eredmény nem hagy kétséget afelől, hogy kereskedelmi szempontból, pillanatnyilag [a *Chronocrome*] messze a valaha volt legjobb Gaumont-gyártmány.”<sup>22</sup>

Gaumont tehát, talán a kereskedelmi siker reményében, mely végülis elmaradt, kitalált történeteket készített *Chronocrome* eljárással. Az Eastman képviselőjének bizalma, valamint az egyes európai városokban elért közönségsiker<sup>23</sup> kevés volt, hogy rábírja a forgalmazókat e nehezen felszerelhető és működtethető vetítők átvételére, különösen amelyek a hagyományos filmszalaggal használhatatlanok voltak, hacsak nem végezték el a gépek hosszadalmas és bonyolult átállítását.<sup>24</sup>

Idáig a Gaumont *Chronocrome* története megegyezik sok más, korabeli rendszer történetével, melyeket a megalkotásukban szerepet játszó felszerelés elavulása után ritkán használtak fel újra, és feledésbe merültek vagy legjobb esetben szakirányú filmtörténeti és filmtechnikai publikációkban említették meg őket. Ugyanerre a sorsra jutott volna a *Chronocrome* is, ha Léon Gaumont az amerikai kalandot lezárandó, nem dönt úgy a harmincas évek elején, hogy a filmeket, a gramofonlemezeket és a vetítőkészülékeket rábízza az Eastman Kodakra.<sup>25</sup> Így az egész anyag, az ötvenes évek elején, a nemsokkal korábban James Card védnöksége alatt létrehozott, rochesteri George Eastman House Filmosztályán kötött ki. Az egyiket a két *Chronocrome* vetítőtől – még mindig igen jó állapotban – ezt követően átadták Henri Langlois-nak; a filmekről viszont megfélekedtek. Paradox módon ez volt a szerencséjük: a filmekről lehetetlen volt benyomást szerezni (a vágóasztalon a *Chronocrome*-filmek, nyilvánvaló okokból,



Mozgófényképezés természetes színekben *L'illustration*, 1920. január 10.



*Párizsi divatszemle, 1913.*

A biztonsági filmre átmentett és felújított kópia képkockái ezt a látványt nyújtják, amit a *Chronochrome* eljárás *vetített képei* nyújtottak 1913.

nem látszottak többnek, mint képek zagyvalékának), vagy másolatot készíteni, a hagyományos másolási technika miatt.<sup>26</sup> A kópiák, anélkül, hogy megbolygatták vagy, természet szerűen, levetítették volna őket, a George Eastman House nitrofilm raktárában maradtak, és máig kitűnő állapotban vannak, egyetlen különös kivétellel, mert egy rövid töredék, az orsó fa tengelye körül, majdnem teljesen felbomlott. Íme a kópiákon szereplő címek listája:

- 1) *Enghien-Les-Bains látképe* (116,70 m)
- 2) *Festői Görögország. Megara és Korinthosz környéke* (287,33 m)
- 3) *Mallorca szigetén* (302,87 m)
- 4) *Egy virágcsokor közönséges filmezési technikával előállított képe* (16,45 m)<sup>27</sup>
- 5) *Ugyanaz a csokor Chronochrome Gaumont technikával* (18,28 m)
- 6) *Virágok* (137,42 m)
- 7) *Gyümölcsök* (37,78 m)
- 8) *A néhai görög király: a király holttestének Athénba érkezése* (50,88 m)
- 9) *Párizsi divat: a legújabb tavaszi kalapdivat* (50,88 m)
- 10) *Párizsi divat: szemle* (kb. 13 m, majdnem teljesen felbomlott)
- 11) *Victoria Louise hercegnő és Augustus of Cumberland herceg esküvői ünnepsége* (161, 80 m)<sup>28</sup>
- 12) *XIII. Alfonz király franciaországi látogatása* (140,16 m)
- 13) *Virágok* (126,15 m, gyorsított felvétel)
- 14) *Deauville-Trouville* (152,65 m)
- 15) *Honfleur* (37,17 m)
- 16) *Athén* (378,13 m)
- 17) *Véence, az Adria királynője* (291,29 m)
- 18) *Kikötői jelenetek* (106,34 m)
- 19) *Véencei üvegművesség (Salviati-gyűjtemény)* (225,78 m)
- 20) *Február Provence-ban: Falusi jelenetek* (221,21 m)
- 21) *[Véence]* (99,64 m)
- 22) *Szívbeli emlék: egyszerű elzászi történet* (330,60 m)
- 23) *Kikötői és ültetvényes jelenetek* (290,99 m)

- 24) *A nagy nizzai virágünnep: 1913. február 2. vasárnap.* (94,46 m)  
25) *A nizzai karnevál, 1913* (253,21 m)

1989-ig a *Chronocrome* Gaumont a francia némafilmtörténészek alkalmi érdeklődésére számottartó, titkos dolog maradt, amit a hordozóanyag sajátos természete hozzáférhetetlenné tett. Ekkoriban kezdtek el megfelelő laboratóriumot keresni a felújításhoz, ami elől a rochesteri Eastman Kodak meghátrált. Az első felmérések eredményei, melyekre az Egyesült Államokban került sor, nem sok jóval biztattak: elég volt felületesen megvizsgálni a filmszalagot, hogy kiderüljön: a technikusok rendelkezésére álló gépek ez esetben használhatatlanok.

Egy holland cég, a leiderdorpi Haghefilm, mégis vállalta a kihívást. Némi érthető habozást követően, és különösen a rendelkezésre álló korabeli dokumentumok részletes áttanulmányozása után, a holland laboratórium hajlandónak mutatkozott kísérleteket végezni egy mintán, amit a George Eastman House küldött 1992 elején. Hat hónappal később bekövetkezett a csoda: miután megoldották a filmszalag továbbításának mechanikai problémáját, sikerült megoldani a *Chronocrome* rendszer három színének egy képen való megjelenítését.<sup>29</sup> A kísérlet tárgyát képező filmek a *Párizsi Divat: a legújabb tavaszi kalapok* és a *Párizsi Divat: szemle* egy-egy rövid töredéke volt, melyet még éppen sikerült megmenteni, mielőtt a nitro kópia teljesen felbomlott volna. A *Legújabb tavaszi kalapok* című filmet viszont sikerült eredeti formájában, megközelítőleg ugyanúgy helyreállítani, ahogy 1913-ban látható volt a vetítővászonon. A színei valóban élénkebbek, fényesebbek, intenzitásban és árnyalatokban jóval felülmúlják a korabeli módszerrel elérhetőket (mint a *festés, viraszírozás, kézi vagy gépi színezés*). A helyreállítással fény derült egy újabb problémára, melyet már a Kodak is jelzett 1913-ban, a Gaumont pedig 1935-ben: a három lencse és a hozzájuk tartozó szűrők eltérő szöge miatt a színek a személyek és a tárgyak körvonalai mentén *fakulásnak* indulnak; annak idején ezt az objektívek mechanikus szabályozásának – már idézett – elmés szerkezetével oldották meg. Ám ez a

fogyatékoság hozzátartozik a *Chronochrome* történeti valóságához, és semmivel sem csökkenti a mai nézőre gyakorolt hatását. Nyolcvan év után, 1992. október 16-án a pordenonei *Giornate del cinema muto* közönsége megtekinthetett egy tízes évekbeli filmet, a Léon Gaumont megálmodta, annyi év munkájával létrehozott, ragyogó színeiben ●

*Simon Vanda fordítása*

*Jegyzetek*

- 1 in: *Cinémathèque*, 3: 83–91. o.
- 2 „Exhibition of Improved Talking Pictures and Moving Pictures in natural Colors”, *Scientific American*, 1913. június 14, 539. o.
- 3 1913. december 17-i keletű gépírásos levél George Eastman-nak (George Eastman House, Rochester, Film Department, „Gaumont” dosszié).
- 4 A cikk írásának pillanatában még nem sikerült kideríteni, hogy a szalag, felületén a hordozóanyag elégését képlettel emulzió, *diacetát* vagy pedig *nitritvéteg* volt-e.
- 5 Arról, hogy mekkora jelentőséget tulajdonítottak a *Chronochrome*-nak a Gaumont-ház technikai kísérletei sorában, Vincent Pinel ír: *Gaumont: 90 ans de cinéma*, Paris, Ramsay/ La Cinémathèque française, 1986, 96–97. o.
- 6 A korabeli és a mai szakirodalomban is óriási zűrzavar uralkodik e tekintetben. Jóllehet a Gaumont hivatalos dokumentumai csak zöld, piros és kék szűrőket említenek, még 1913-as cikkekben is sárgával „helyettesítik” a zöldet. Lásd még, Vincent Pinel, *op. cit.*, 96. o. 4. Ij: „A L.R. Decaux és Ch. Lemoine közreműködésével létrehozott, 1911-ben szabadalmaztatott és 1912-ben bemutatott *Chronochrome* Gaumont egy speciális kamerát használt, három, különálló, egymás fölé helyezett objektívvel, melyek mindegyike egy zöld, piros és kék szűrővel volt ellátva.”
- 7 C. E. K. Mees, „The Processes of Color Photography. Three-Color Cinematography”, *The Journal of Chemical Education*, Vol.6, 1929. január 1.
- 8 Hugh Hoffman, „Léon Gaumont convinces a critical audience of the success and permanency of Pictures in Natural Color” in *The Moving Picture World*, 1913. június 16, 28, 1346. o.
- 9 „Motion Pictures in Color” in *Scientific American*, melléklet 2033, 1914. december 19. 387. o.
- 10 Glenn E. Matthews, „Process of Photography in Natural Colors”, *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 1931. február 16, 202. o.
- 11 „Motion Pictures in Color”, 387. o.
- 12 „La Cinématographie en couleurs naturelles”, *L'illustration*, 1920. január 10. Újraközlése in *Établissement Gaumont*, (1895–1929), Paris, Imprimerie Gauthier-Villars, s.d. [1935].

- 13 C. E. Blake levele George Eastman-nek, *op. cit.*, 2. o.
- 14 „La Cinématographie en couleurs naturelles”, *L'illustration*, 1920. január 10. Újraközlése in *Établissement Gaumont, op. cit.*, 95. o. A cikk egy ábrán is bemutatja a szűrők beállítására szolgáló elektromos berendezést.
- 15 Hoffman, *op. cit.*, 1346. o.
- 16 *Film parlants [sic] (Talking Pictures) and Chronochrome Gaumont*. Flushing, Long Island, Gaumont Company, 1913 (George Eastman House, Rochester, New York, Film Department. „Gaumont” dosszié.)
- 17 Egy lapalji megjegyzés tájékoztatása szerint: „Ha a nemrégiben zajlott berlini királyi esküvőről Európából érkező *Chronochrome* film időben megjön, a jelenlegi program kiegészítéseként levetítjük.” *Film parlants, op. cit.*, 3. o.
- 18 Egyes filmek fonográf lemezeit, csakúgy, mint az 1913. júniusi New York-i programban nem szereplő más filmek lemezeit, a George Eastman House filmsztálya őrzi. Úgy tűnik, a megfelelő Gaumont filmszalagok kivétel nélkül elvesztek (Pierre Philippe közlése, Cinémathèque Gaumont, 1992. október 11).
- 19 C. E. K. Mees, „Color Photography”, *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers* 14, 1922, 155. o.
- 20 Robert Allen Nowotny, *The Way of All Flesh Tones: A History of Color Motion Picture Processes (1895–1929)*, New York and London, Garland, 1983, Appendix M, 318–320. o.
- 21 Blake George Eastman-nek küldött beszámolója (2. jegyzet) jelez ezzel kapcsolatban egy problémát: „M. Gaumont azt mondta, hogy a pánkromatikus film, amit nemrégiben kapott Rochesterből, nem elég érzékeny, de mielőtt a Dr. Mees által ígért szűrők megérkeznek, ki fogja próbálni a használatát.”
- 22 C. E. Blake levele George Eastman-nek, (2. jegyzet). A számadás röviden a *Kinemacolor* rendszerrel történt vetítéseket is elemzi.
- 23 C. W. Taylor, „Moving Pictures in Natural Colors”, *Masters and Masterpieces of the Screen*, New York: P.F. Collier & Son Co., 1927, 79. o.
- 24 „Keep your Eye on the Colored Pictures”, *Dramatic Mirror*, n75, 1916. január 29, 36. o.
- 25 A *Chronochrome* filmek kereskedelmi felhasználásukat követő fennmaradására vonatkozó – ezidáig – első dokumentum egy katalogizált kópia állapotát igazoló, L.A. Jones-tól származó cédula 1933. október 13-i dátummal, „Scenes Taken in Some Country in the East” címen, az Eastman Kodak Kutatási Laboratóriumában.
- 26 Az Eastman Kodak Laboratórium egyetlen orsónyi *Chronochrome*-mal, 1950-ben tett egy sikertelen kísérletet. Ennek megvan (a George Eastman House-ban) a *dubnegatívja*, amely visszadja az eredeti pozitív optikai sajátosságait.
- 27 Ezt a filmet nyilvánvalóan színes szűrők nélkül vetítették, s így fekete-fehérben jelent meg. A téma megegyezik a bemutatón ezután következő *Ugyanaz a csokor Chronochrome-Gaumont technikával* témájával.
- 28 Lásd, 16. jegyzet.
- 29 „A film három különálló pozitív képkockából áll, minden képkocka szélén három perforációval. Víz alatt másoljuk őket egy színes, 5272-es Kodak negatívra. Az első, negyedik és hetedik fotogramot színes szűrővel

másoljuk. Azután minden második, ötödik és nyolcadik fotogramrhoz (áttűnéssel) hozzáadunk egy zöld szűrővel készült képet; végül minden harmadik, hatodik, kilencedik, stb. fotogramrhoz hozzáadunk (áttűnéssel) egy piros színű szűrővel készült képet. Minden lépésnél egymásra kell illeszteni a képeket, majd a fotogrammok exponálását követően, a negatívot enyhén túlexponáljuk a kontraszt csökkentése érdekében. Az előhívást követően, a vetítéshez színes Kodak pozitívra másoljuk a filmet” (J. A. Prijs [Haghefilm] 1993. január 29-i közlése a szerzőnek).

## **A Francia Filmközpont értékmegőrző tevékenysége\***

Az 1969-ben André Malraux kulturális miniszter által alapított Francia Filmközpont archívumának fő célkitűzései jelenleg a következők:

1. A nemzeti filmörökség megőrzése.
2. A veszélyeztetett filmek, kiváltképp a 15-20 millió méternyi nitrofilm gyűjtemény felújítása és restaurálása. Ide tartoznak az 1895 és 1955 között készült francia filmek, melyek túléltek az idő és a háborúk pusztítását, a producerek és rendezők beavatkozását. Ide tartozik a nemzeti archívum, a Cinémathèque Française és a toulousei archívum nitrofilm-gyűjteménye.
3. Lehetővé tenni a gyűjteményhez való hozzáférést katalogizálás, mutatók, vetítések és más formák, pl. videó, televíziós sugárzás, CD-ROM, stb. segítségével.
4. A gyűjtemény kutatásának megszervezése. Ide tartozik többek között:
  - Egy dokumentumfilmeket rendszerező nemzeti filmográfia összeállítása.
  - A kb. 60 ezer címet felölelő, teljes Lumière-gyűjtemény rendszerezése és katalogizálása, aminek az eredménye a gyűjtemény teljes restaurálása, egy átfogó katalógus és egy CD-ROM publikálása lett.
  - A „Film és a gyarmatok” című kutatóprogram keretében főleg Észak-Afrikában és Indokínában forgatott anyagok vizsgálata.
  - A legkorábbi filmek kutatása, a Will Day gyűjtemény filmjeinek azonosítása; a gyűjtemény az első angol filmesektől származó kí-

---

\* Elhangzott a Magyar Filmintézet által rendezett *Filmemlékezet – Cinémémoire*, a film felújításáról és restaurálásáról rendezett nemzetközi konferencián az Örökmozgó – Filmmúzeumban, 1997. szeptember 20-án. (A szerk.)

sérleteket és felvételeket tartalmaz, többek között Friese-Greene munkáit 1892-ből.

1990-ben a Francia Filmközpontnak és az akkori kulturális miniszternek, Jack Langnak benyújtottunk egy több évre szóló programtervezetet a nitrofilmállomány megmentésének és restaurálásának finanszírozására. Ezek a filmek nem hozzáférhetők a nyersanyag veszélyes gyúlékonysága miatt. Javaslatunk szerint 15 éven keresztül, 1991 és 2005 között a teljes gyűjteményt, évente másfél millió méter nitrofilmet lehetne átmenteni biztonsági hordozóra. A terv kiterjed a filmarchívumban tárolt 12-15 millió méternyi filmre, valamint a Cinémathèque Française és a toulousei archívum 6 millió méternyi nitrofilm-gyűjteményére is.

A tisztán és világosan körvonalazott tervezetet a hatóságok alkalmasnak találták a megvalósításra, felismerve a nitrofilm-állomány kétségbeejtő állapotát. Jack Lang, Martin Scorsese és harminc újságíró jelenlétében 1991 októberében beindították a kormány által jóváhagyott programot Bois d'Arcyban. Ezzel kezdetét vette a gigászi küzdelem: megmenteni a nitrofilm-állományt az enyészettől. Tartani kell a tervezet szerinti pontos éves normát, és évente rendszeres jelentésben kell beszámolni az eredményekről, illetve számot kell adni az előzetesen becsült, majd eredmények alapján megítélt költségvetésről. Igyekeztünk a program megvalósításához minél kevesebb munkatársat igénybe venni.

Négy egymást váltó miniszterrel és hét évvel később elégedettek vagyunk, hiszen tovább folytatódik a mentés: évente kb. ezer rövidebb-hosszabb filmet restaurálunk, és eddig mintegy 6 millió méternyi nitrofilmet mentettünk át biztonsági nyersanyagra, ami most már hozzáférhető részletes elemzés, kutatómunka és kereskedelmi hasznosítás céljából.

A program egyik sarkalatos pontja szerint a kormány azzal a feltétellel járult hozzá a költségekhez, ha megegyezünk a jogtulajdonosokkal a restaurálás és kopírozás kérdésében. Megállapodás született, miszerint a CNC\* filmarchívuma kulturális használatra meg-

\* A Francia Filmközpont rövidítése. (A szerk.)

kapja a restaurált kópiákat, de a jogtulajdonosok számára hozzáférhetővé teszi a filmeket kereskedelmi célra, amiért ellentételezést a CNC csak a filmek eladása vagy újra-forgalmazása után kap. Nem volt egyszerű tető alá hozni a megállapodást, mert a filmörökség helyzete meglehetősen kaotikusan alakult az elmúlt években Franciaországban. A jogtulajdonosok nem voltak tisztában a lehetőségekkel és megpróbálták a legtöbbet kisajtolni az archívumokból. A CNC által javasolt megállapodással azonban lecsillapodtak a kedélyek, és a program sikeresnek bizonyult.

A munkánk legfontosabb része annak megszervezése, hogy melyik filmet mikor restaurálják és hogyan, milyen nyersanyagra kopírozzák. Két munkacsoport dolgozik ezen a feladaton: az egyik csoport a játékfilmeket azonosítja Raymond Chirat évtizedekre tagolt filmográfiája alapján, illetve a filmrendezők filmográfiájának felhasználásával. Évtizedes rendszerbe osztottuk az 1910 és 1955 között készült játékfilmeket: minden egyes filmcímnél feltüntetjük, hogy a film előkerült, elveszett, restaurálásra került, nálunk található vagy valamelyik másik archívumban. Ugyanígy rendszerezzük a filmeket műfajok, tartalom, tematika, történelmi események és technikai jellemzők szerint.

Kutatóink külön rendszerezik az egy tájegységre vonatkozó filmeket, a második világháborúról szóló anyagokat, a propaganda-filmeket, a politikai filmeket aszerint, hogy jobb-, bal- vagy közép irányúak. Gyűjtünk továbbá divathoz kapcsolódó filmeket, sport-dokumentumokat, festőportrékat, az 1937-es párizsi világiállításról szóló anyagokat, különleges formátumban (17,5mm, 28mm, 9,5mm-es nyersanyagon) őrzött anyagokat. Vannak amatőr családi filmek, mint például az Eiffel család gyűjteménye, megőrizve a századforduló számos fontos közéleti személyiségét. A nem fikciós filmek restaurálása a legkülönbözőbb feladatok elé állítja a munkacsoportot.

A legösszetettebb és legtöbb szaktudást igénylő restaurálási feladatokra munkacsoportokat állítottunk fel, melyekben a legkülönbözőbb szakterületek szakértői találkoznak rendszeresen és tanácsot

adnak egymásnak az összetett feladatok elvégzéséhez. A dokumentátorok, a kopírozás előtti anyagvizsgálatot végző szakemberek, a vágók, a fénymegadók, a kopírozók mind együttműködnek a közös siker érdekében. A technikusok és film-specialisták soha nem döntenek egyedül olyan kérdésekben, ami a restaurálási folyamat egészét érinti. A kulturális és technikai területek szakemberei rendszeresen megvitatják a teendőket.

Az így szerzett tapasztalat nagyban hozzájárul a munkacsoport tagjainak eredményes munkájához és segíti a kommunikációt a különböző osztályok között, amelyek közösen igyekeznek a problémákat orvosolni. Például az elemző-csoport jelen van a film vágásánál, amikor a képközi feliratokat illesztik be, és döntő szava van azok hosszát illetően. A történészek és dokumentátorok viszont együtt döntenek el, hogy milyen betűtípussal készüljenek az inzerterek egy adott film számára, figyelembe véve a korszak sajátosságait és a film jellegét. Az elképzeléseiket a laboratóriummal egyeztetik és kialakítják a feliratok végleges formáját.

Mivel egyszerre nagyon sok filmen dolgozunk, rendkívül fontos a munkafolyamatok pontos megtervezése, illetve a részletesen kidolgozott, naprakész munkaterv. Ennek kivitelezésében közreműködik a saját laboratóriumunk, amelyen minden munka átfut: az is, amit ők maguk csinálnak, és az is, amit speciális laborok készítenek bér-munkában. A naprakész munkatervet állandóan rendelkezésre állnak, az archívum minden dolgozója lehívhatja számítógépen keresztül. A nyersanyagraktár, a filmrestaurátorok és a programozók bármikor ellenőrizhetik, hogy mennyit haladt egy adott film munkafolyamata. Megtudhatják, hogy a filmet fényelték-e már, elkészült-e a vetítőkópia, vagy hogy visszaérkezett-e a kereskedelmi laboratóriumnak kiküldött anyag és mikor.

Mivel évente közel ezer filmmel foglalkozunk, a pontos tervezés elengedhetetlen.

A munkacsoportok és a minőségellenőrzés együtt ellenőrzi az elkészült filmeket. Egyszerre mintegy száz filmen dolgozunk, így tudjuk biztosítani a munka folyamatosságát hónapról hónapra.

Az osztályvezetők és a gyűjtemény vezetője hetente értekeznek, egyeztetik a munkatervet, hogy az megfeleljen az előzetes elképzeléseknek és az adott filmek elkészüljenek bizonyos alkalmaakra, illetve ellenőrzik a heti eredményeket és a költségvetést. A megállapodásokkal foglalkozó jogi szakértő átnézi a felújításra ütemezett filmek címeit, és megvitatják az ennek kapcsán felmerülő problémákat.

Rugalmas kapcsolatot alakítottunk ki a kereskedelmi laboratóriumokkal, részt veszünk a Technikai Bizottság által szervezett, restaurálással foglalkozó műhelymunkában. Ez a fajta együttműködés lehetővé tette, hogy kísérleteket folytassunk a filmrestaurálás digitális technológiájának kifejlesztésében, és kidolgozzuk az ilyen típusú technológiák etikai szabványait.

A technikai tudás azonban hiábavaló, ha nem mutatjuk be az elkészült, restaurált filmeket. Ez az oka annak, hogy ott vagyunk szinte minden szakirányú fesztiválon: a *Cinémémoire*-on, a *Restaurált filmek fesztiválján* Bolognában, a Louvre-ban, a Musée d'Orsay-ban, a Cinémathèque de Toulouse-ban, a Lumière Intézetben, vidéki kiállítási turnékon, stb.

A speciális gyűjtemények számára, mint például a nem fikciós filmek, kialakítottunk egy komplex hálózatot Franciaország-szerte, egyetemeken és kutatóközpontokon keresztül. Számos párizsi és bordeaux-i egyetem dolgozik most is a „Francia dokumentumfilmek filmográfiája” című katalóguson, és éppen most született döntés arról, hogy a téma választható doktori disszertációnak. A lyoni egyetem például a Lumière filmek programjában volt partnerünk. Egy másik párizsi egyetemmél nemrégiben egyeztünk meg abban, hogy referenciafilmeket és intézeti filmeket használnak egy kereskedelmi és marketing kurzus keretében, az ötvenes évek lakberendezésének változásait és a nők helyzetének ábrázolását vizsgálva ezeken a filmekken keresztül.

Szaktúzeumok használják a gyűjteményünket kutatási célokra. Televízió-csatornáknak is gyakran gyűjtenek nálunk anyagot a műsoraikhoz. Ily módon a nemzeti filmörökség közönség elé kerül és akár egye-

temi kurzusok alapját is képezheti. A történészek is egyre inkább tisztában vannak azzal, hogy a modern történettudomány sikeresen használja a filmet mint kordokumentumot. Az archívumban kutató diákok elküldik nekünk a diplomamunkájukat, és az a tapasztalatunk, hogy egy-két éven belül a televíziók is elkezdnek érdeklődni az adott téma iránt és egyre másra kérik a vonatkozó filmeket.

A következő lépés a korai biztonsági nyersanyagra és színes negatívra készült filmek restaurálása lesz. Már tapasztalatot szereztünk a szín-restaurálásban, ami rendkívül költséges és összetett feladat, mivel gyakran azoknak a technikusoknak és alkotóknak a közreműködését igényli, akik annak idején a filmet csinálták. Így készült például a *Cherbourgi esernyők* felújítása, ahol Agnès Varda felügyelte a szín-restaurálás minden aspektusát, a hang felújítását pedig az a csapat végezte, amelyik a film eredeti hangját készítette: a sztereó hangot Dolby rendszerbe ültették át, hogy megfeleljen a mai vetítési körülményeknek. Agnès Vardához hasonlóan Chris Marker is részt vett a *Le fond de l'air est rouge* című színes film restaurálásában. Jacques Tati lánya irányította a rendező *Jour de fête* című filmjének szín-restaurálását. Ez a fajta restaurációs munka alapos együttműködést kívánt az eredeti film alkotó-stábjával. Ezt rendkívül fontos szempontnak tartjuk munkánk során. Nem lehet ugyanis szabadon játszadozni mások kreatív munkájával; mindenkor tiszteletben kell tartani az alkotók eredeti szándékát. Manapság nagy a kísértés és fennáll a veszélye annak, hogy egy filmbe olyan kivágásokat vagy muszter-részeket illesszünk, amelyeket a rendező soha nem akart eredetileg bevágni. Nemrégiben volt egy ilyen furcsa élményünk: ráakadtunk Jean Vigo *Nizzáról jut eszembe (Apropos de Nice)* című filmjének nyolcperces részletére. Vigo lánya megnézte a vágatlan negatívot és hosszas kutatás után kijelentette, hogy nem szándékozik a részletet beilleszteni a filmbe, mert a birtokában levő dokumentumok bizonyossága szerint Vigo sem akarta használni ezt a részt a filmben. Elfogadtuk az indoklást és megegyeztünk, hogy a talált képsort külön vetítjük majd a film után, az eredetére utaló magyarázat kíséretében.

Ezek az etikai kérdések rendkívül fontosak a film-restaurálás szem-

pontjából. Az archívum munkatársai nap mint nap felvetik ezeket a problémákat a munka során. Egyetlen döntés sem hozható pillanatnyi szeszélyek vagy megalkuvás alapján, ami különösen fontos manapság a digitális technológia adta lehetőségek miatt. Nem az a feladatunk, hogy „újjávarázsolt képeket” gyártsunk, hanem hogy láthatóvá tegyük őket és amennyire lehet, kijavítsuk az idő és a használat nyomait. Ezt a döntést hoztuk a digitális technikával való kísérleteink alapján, és tartjuk magunkat az elhatározásunkhoz. Minden egyes korrekciót pontosan megjelölünk, írásban rögzítünk és ennek alapján szigorúan ellenőrizzük a szakemberek munkáját●

*Farkas Csaba fordítása*

## Eltűnt filmek nyomában\*

Remélem, elnézik nekem, hogy szerény angolsággal próbálok összefoglalni a kerekasztalhoz nyújtott közreműködésemet.\*\* Ahhoz a generációhoz tartozom, amelynek még azt tanították, hogy a jövő nyelve a német, így én az iskolában németül tanultam, az angol nyelvet pedig úgy szedtem föl, hogy tizenévesen könyveket olvastam és eredeti, nem szinkronizált filmeket néztem, mialatt a szövetséges csapatok felszabadították Nápolyt.

Nem vagyok sem egy filmarchívum igazgatója, sem egy intézmény tisztviselője, de egészen fiatal korom óta érdekelnek a filmek. 1939-ben, első áldozásom alkalmából nagyanyám egy aranyórát akart ajándékozni nekem, ám én arra kértem, inkább vegyen meg nekem egy könyvet, amire az én kis pénzemből nem futotta. Ma ritkaságnak számít ez a könyv, melynek címe: *Vecchio Cinema Italiano (Régi olasz filmek)*.

A negyvenes, ötvenes és az azokat követő hosszú évek során gyakran elgondolkodtam azon, vajon mi is tulajdonképpen egy filmarchívum – egy a nagyközönség számára nem hozzáférhető múzeum, régi filmek lerakata, titokzatos barlang, ahol megbújnak azok a filmek, amelyekről könyvekben, folyóiratokban olvastam vagy idősebbektől hallottam. Azt sem értettem, hogy ha festményeket, szobrokat nyilvános múzeumokban csodálhatunk, ha bármely könyvet megtalálhatunk könyvtárakban vagy könyvesboltokban, miért kell, hogy tabunak számítsanak a régi filmek.

Húsz évvel ezelőtt néhány kollégám és a római valamint a milánói filmarchívum közreműködésével olasz némafilm-retrospektívet

---

\* A címet a szerkesztő adta.

\*\* Elhangzott a Magyar Filmintézet által rendezett *Filmemlékezet – Cinémémoire*, a film felújításáról és restaurálásáról rendezett nemzetközi konferencián az Örökmozgó – Filmmúzeumban, 1997. szeptember 20-án. (A szerk.)

szerveztünk Rapalloban. Az intenzív filmhéhoz 30 filmre volt szükségünk, a két archívumban ellenben ezek közül csak 18-at sikerült megtalálnunk. Ráadásul, amikor az archívumban kinyitottuk az első, új kópiák készítésére (újjak készítésére, nem restaurálásra!) szánt filmeket tartalmazó dobozt, egy jó állapotban lévő tekercset találtunk, amelyen csak a perforáció első 20-30 métere volt sérült. Akkoriban azonban ez komoly akadálnak számított, ki kellett, hogy hagyjuk azt a filmet. Gondolni sem lehetett restaurálásra abban az időben.

A némafilmek bizonyos mértékig mellőzöttek, lenézettek számítottak az időtájt. Néhány klasszikustól, nagy nevektől eltekintve kimentek a köztudatból. Ha mégis bemutatásra került egy-kettő, az eredeti 35 mm-es színezett vagy *viraszírozott* kópia 16 mm-es nyersanyagra készült, fátyolos, fekete-fehér másolatát vetítették, méghozzá másodpercenkénti 24 kockás sebességgel, ezáltal nevétségessé téve a hatást; mindezalatt egy zongorista (ha volt egyáltalán) a képek ritmusától és témájától teljesen független akkordokat játszott aláfestésként.

Ugyanakkor az országhatárok fokozatos halványodásával egyidejűleg tudatosulni kezdett a társadalomban, hogy a film a kulturális örökség része, mondhatni, századunk kulturális öröksége, így egyre sürgetőbbé vált felelevenítése.

A nemzeti filmográfiai rendszerezést az eltűnt filmek után való kutatás követte. Néhány éve indult el a *Lumière-program*, három fő célkitűzéssel. Elsőként rendszerezni próbálja a különböző filmográfiaikat azzal a céllal, hogy egy teljes európai filmográfiai összegzés készülhessen. Másodsorban az archívumokban tárolt rengeteg, ismeretlen vagy bizonytalan című filmet igyekszik feleleveníteni, beazonosítani, és harmadsorban esetlegesen restaurálni.

Milyen úton kerülhetnek a régi filmek az archívumokba? Ha egy forgalmazó cég megszűnik, a készlete részét képező régi filmeket mind az archívumba viszik. Idős színészek, rendezők, operatőrök ajándékként jutnak oda értékes kópiák, gyakrabban gyűjtők hagyatékként, hogyha az örökösök nem tartanak igényt rájuk. Nemegyszer előfordul, hogy a hasonló régi kópiáknak nincs címük,

illetve, hogy importált filmek esetében az eredeti címnek csak a fordítása van feltüntetve rajtuk. Olyan katalógus pedig nem létezik, amely dokumentálná, hogy Portugáliában milyen új címet kapott egy német film, vagy hogy egy magyar filmet hogyan neveztek el Franciaországban. Két példát említenék, a *Yamata* és az *Aphrodité* című magyar némafilmeket, amelyeket Olaszországban 1921-22-ben „*The Legend of a Slave*” (*Egy rabszolga története*) illetve „*Love and Faith*” (*Szelelem és hűség*) címmel mutattak be.

Persze számos módszer létezik egy film azonosítására. A század elején a plagizálás kiküszöbölése érdekében a képmező szélére felkerült Pathé jele, a kakas, Gaumont százsorszápe) és egyéb jelzések. A film szélén található, különböző jelek alapján is felismerhető egy-egy nyersanyagfajta.

További segítséggel maga a film szolgálhat közvetlenül: egy levélben a dátum utalhat a film elkészülésének évére; meg kell tudnunk különböztetni az angol „bobby”-t a német „Polizist”-től, a francia „gendarme”-től vagy az olasz „carabinieri”-től; fel kell ismerni a különféle autókat, villamosokat; meg kell állítani a szalagot a vágóasztalon, hogy az utcajeleneteknél egy nagyító segítségével kibővítsük a cégtáblák feliratait. További fontos jelzések a személynevek, amelyek a fordítás során sem változnak, és különleges színfoltként megmaradnak. Természetesen, hogyha sikerül felismerni a stáblistán szereplő színészeket, az azonosítás jóval egyszerűbb feladatot fog jelenteni.

Az eltűnt filmek felkutatásával Gian Luca Farinellit és engem bíztak meg. Miután összeállítottuk a listánkat, úgy döntöttünk, azoknak az országoknak az archívumait keressük fel először, amelyek a némafilmek korában igen kevés filmet gyártottak, és ennek következtében más országokból, például Franciaországból, Angliából, Németországból, Olaszországból importáltak.

Egyik első utunk Spanyolországba, Madridba vezetett, ahol számos ritka gyöngyszemre akadtuk, többek között Murnau egyik eltűnt filmjének fontos részletére. Azután Dél-Amerikában jártunk, ahol Argentínában nagy csalódásban volt részünk. Az összes néma-

film színes, 35 mm-es kópiájáról 16 mm-es, fekete-fehér másolatokat készítettek, majd az eredetieket megsemmisítették. Montevideóban azonban igazi kincsre leltünk: ötven-hatvan, ünnepezt klasszikus kópiáira, amelyek egy magángyűjteményből kerültek elő kifogástalan és hiánytalan állapotban. Ezek közül néhány: *Caligari*, *Die Nibelungen*, *Student von Prag*, *Tagebuch einer Verlorenen* (Németországban cenzúrázott változatban), *The Other Half*, King Vidor filmje; *The Informer*; a teljes *Gar-El-Hama* című dán filmsorozat, *Le brasier ardent*, *La chute de la maison Usher*, *Prix de beauté*, *Martho che ha visto il diavolo*.

A korzikai archívumban őriznek néhány olyan amerikai filmet, amelyet az Egyesült Államokban eltűntként tartanak nyilván. Bukarestben néhány töredéktől eltekintve a látott anyag legnagyobb része erősen sérült.

Rómában ugyanakkor a Centro Sperimentale archívuma igen fellelkesített bennünket. Fausto Montesantinak, egy igazi nagy mozi-rajongónak köszönhetően, az ötvenes években alapították ezt az archívumot. Abban az időben már nemigen lehetett régi filmeket találni, Montesanti azonban fáradhatatlan kitartással kereste fel a magángyűjtőket, a filmekkel kapcsolatban álló idős embereket, járta a bolhapiacokat; saját zsebből fizetett (egy év múlva kapta vissza a pénzét), és így sikerült szert tennie egy igen különös gyűjteményre. Ennek része egy 1917-es lengyel film a kezdő Pola Negrivel, egy csokor útibeszámoló, néhány Nápolyban készült film, egy 1920-as kubai film, egy Odessa és Párizs között készült orosz film (*Mosjoukine vehicle*), amelyet egyetlen filmográfia sem említ.

Milanóban és Lausanne-ban szintén kincseket rejtenek az archívumok. Számos eltűntnek tartott darab mégiscsak létezik. Egy elhanyagolható hányadától eltekintve, az ott őrzött anyag megmaradt eredeti minőségében.

Kutatásunk során Farinellinek és nekem sikerült megtalálnunk és azonosítanunk mintegy nyolcszáz különböző játék- illetve dokumentumfilmet, melyek egyötödét restauráltuk, így ezek visszanyerték eredeti, egyszerű szépségüket, és azóta nemzetközi fesztiválokon lelkes közönségre leltek.

Találtunk néhány, elveszettnek hitt magyar némafilm-kópiát is, egyet 1918-ból, egy másikat 1923-ból, Lukács Pállal és Loth Ilával a főszerepben, egy ipari dokumentumfilmet és néhány igen mulatságos töredéket a közkedvelt magyar színész, Pufi (Huszár Károly) alakításában●

*Farkas Csaba fordítása*

## A filmdráma fejlődése, művészete, jövője

### I.

#### 1. A filmdráma, mint műalkotás.

*Művészi agy művészi eszméje, művész-eszme művészi megvalósítása: a művészet. Drámaíró, dráma és színész között ez az összekötő kapocs.*

*A drámaíró művész, ha filmdrámát is ír, a dráma filmen is művészet, a színész a filmdráma szerepében is művész marad. Gondolják meg ezt azok, akik a filmet elég hanyagul iparnak minősítik.*

*A film a színpad gyermeke. Anyjától örökölt alapvonásai: a drámai cselekmény és a játszó színész. Karaktervonása: a filmszerűség. Amíg tehát alapvonásai tekintetében mindig a színpadra kell visszatekinteni (ez a kiinduló-, összehasonlító- vagy ütközőpont), addig a karaktervonást önmagától kell megbírálni.*

A filmet, e modern gyermekóriást majdnem ugyanannyi ellensége követi a pályán, mint amennyi a rajongója. Anélkül, hogy a dolgoknak elébe vágnánk, itt mindjárt leszögezhetjük, hogy az előbbieket – ha érdemtelenül is, de – önmaga szerezte. Elkövette azt a nagy hibát, hogy még akkor sem merte magát Művészetnek nevezni és neveztetni, amikor e címet már teljes joggal viselhetne volna.

Mivel és mennyivel rosszabb a film, mint a többi művészet? Mi a művészet? Mindaz, ami szépnek van alkotva csak és kizárólag azért, hogy ezzel: a szépségével szolgálja az emberiséget. A legszebb öltözeti cikk, bútor stb., ha mindjárt művésziesen is van alkotva, nem maga a Művészet, mert abból csak a tetszetős formát vette át, de nem azt szolgálja, hanem egy általános, emberi közszükségletet. Az egyiket, mint ruházatkodási anyagot, a másikat, mint lakberendezést, a legszebb meiszeni porcellán teakészletet, mint étkezőcíkket veszem elsősorban tekintetbe s csak azután és csak ösztönösen keresem rajta a szépet, mint másodrendű, kivitelbeli dolgot. De ha már egy fest-

ményt, szépirodalmi munkát veszek, ha színházba, hangversenyre megyek, ott és azokban csak a külső-, vagy tartalombeli, tehát belső szépet keresem, bennük, rajtuk csak a művészet iránt érdeklődöm. Már pedig e tétel teljes egészében érvényes a filmre is. (A „szórakozás” fogalma ne vezessen bennünket félre, mert amint a szórakozás magasabbrendű, akkor már az a művészet keresése.) Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a drámaíró művészi gondolatát, a rendező művészi tervezésében és kidolgozásában művészien juttatja kifejezésre a színész s azt a fényképész művészien örökíti meg, (hiába támadják a fényképezést is, az bizony művészet), akkor az a jogosulatlan, felületes és rosszakaratú vélemény, mely még mindig nem akarja a filmbe a művészetet elismerni, inkább tudatlanságot árul el.

Alkotásában tehát a film: művészet. Ami az eszközeit illeti, neki is, mint minden művészetnek meg van a maga speciális anyaga. A festőnek, rajzolónak, a vászon, ecset, festék, firneisz, ceruza, kréta, festőállvány, ha kell nagyító stb., a szobrásznak a kő, márvány, véső, kalapács az eszközei. Mindegyik a maga külön e célra berendezett műtermében dolgozik, műveiket kiállításon, őket magukat pedig csak munkájuk eredményében, tehát közvetve látjuk. A zeneművész anyaga a hangszer, hangjegy, szükség esetén hangjegy-állvány, dobogó stb., a színésznek pedig a megjelenéséhez tartozó kelléken kívül a színpad, díszletek, világítási eszközök szolgálatják művészetét gyakorlásához az anyagot. A felsorolt eszközök mind ipari cikkek, de művészi célokat szolgálván, alkotó elemei magának a művészetnek. Hát a filmnek nem lehetnek meg a maga anyagai? Vagy mit lehet a Semmiből alkotni? A filmnek mégis szemére vetik, hogy ipari gyártmány.

Terjesztése ugyanolyan kereskedelmi ügy, mint a többi művészeté. A festményeket, szobrokat kiállítják, hirdetik stb. Ez talán mégis csak kereskedelem. Az irodalmi műveket, hangjegyeket papírra nyomják, könyvalakba kötik, a könyvkereskedő kirakatba teszi, hirdeti, hát ez nem üzlet? A hangversenyt az őket rendező irodák bonyolítják le és még sem tagadja meg tőlük senki a művészet jellegét. Végül s színházaknak nincs meg a saját kereskedelmi orgánusuk, jegyirodájuk, a színműveknek pedig a vétel és eladást lebonyolító,

tehát a kereskedelmet szolgáló forgalmi, üzleti irodájuk? A film mégis kereskedelmi objektum.

Igaz, a film nem baldachinos ágyban született, de hol a művészet, amely ott látta meg a napvilágot? Hiszen éppen ez a leggyönyörűbb, legemberibb kincsük, értékük, erejük és halhatatlanságuk, hogy egytől-egyig a manzard szobák gyermekei. Vagy sohasem voltak kávéházi énekesek, vásári, külvárosi gyorsfestők és rajzolók, csepűrágók és ripacstársaságok? Hát nem ezek voltak a művészet vértizzadó előfutárai?

Mondják, hogy vannak rossz filmek. Hát rossz képek, faragások, drámák nincsenek? És ugyan mit ártnak ezek a művészetnek? Hiszen amint rossz, már nincs is hozzá semmi köze.

És itt követte el a film, azt a nehezen helyrehozható hibát, hogy nem volt elég büszke önmagára s nem merte a fejére tenni azt a koronát, amelyet minden művészet isteni küldetésénél fogva joggal visel, hanem megelégedett holmi „kölcsonzó”, „forgalmi”, „ipari és kereskedelmi” és egyéb címekkel, sőt önmaga tette populárisrá a feltétlen nagy népszerűséget elérülő, de semmi szín alatt sem fel-emelő „Kino”, „Kinotopp”, „Mozi” elnevezéseket.

Valószínűleg sokaknak antipatikus gondolat, de a filmművészetnek mégis és kizárólag csak a kultusztárcában volna helye, és gondoskodni kellene, hogy az idézett címek, amelyek csak az üzletszerűség bélyegét nyomják a filmre, olyanokra váltassanak fel, amelyekből mindenütt kidomborodják a film művészi jellege és hivatása.

Ha a fősoroltakból lehet is egyet-mást a film rovására írni s ha e miatt akadtak és akadnak is ellenségei, azért a filmet nem lehet útján feltartóztatni, az megy előre a művészet és a tökéletesedés jegyében; ellenségeire pedig Oscar Wilde valószínűleg olyanfajta aforizmát sütött volna, hogy csak azért gyűlölök a filmet, mert nagyon (– de talán reménytelenül) szeretik.

## 2. A filmdráma jellege. – A filmtéma.

A filmnek, a színpad eme fiatal, de máris igen tekintélyes vetélytársának sok mindent lehet a terhére írni, de ez szerencsére elenyészően csekély ahhoz képest, amelyet tagadhatatlanul javára tudhatunk be. Ha a filmet e két oldaláról nézve állítjuk a színpaddal szembe, az esetben úgy az előnyök, mint a hátrányok annyira jellegzetesek, annyira az alapot, a fundamentumot képezik, annyira más szemüvegen át kell a mozgókép vásznát és máson a színpadot nézni, hogy amely pillanatban a kettőt egy okuláriummal vizsgáljuk, mi több: az üveget felcseréljük, máris beleestünk a legkardinálisabb tévedésbe. Hogy az esés mily gyakori és milyen mély, arra elszomorítóan impozáns tömegű bizonyítékaink vannak.

Vizsgáljuk meg és hasonlítsuk össze a két ellenfél: a színpad és a film feyverzetét: jellegét, nézzük meg, mit visznek a harcba.

A színpadon mindent és mindenkit úgy látunk, ahogy az a természeti és színpadtechnikai lehetőség szerint megjelenik. A színpadon nem sétálhatunk a fejünkön, hordók nem gurulhatnak hegynek fel, nem gyújthatunk fel házakat, nem idézhetünk elő vonatkisiklást, összeütközést stb. Konstruktív és fizikai törvények képezik az elháríthatatlan akadályt, amely bizonyos korlátok közé szorítja a színpad technikáját s csak részben tudja a szerző ezen a gáton a szemlélő, jobban mondva a hallgató fantáziáját átszárnyaltatni azáltal, hogy szükség esetén a technikailag kivihetetlen, a meg nem jeleníthető dolgokat, eseményeket a szereplők szájába adja, velük elmondhatja. Ez – a beszéd – módot nyújt főképpen arra, hogy hosszabb vagy rövidebb, de teljesen cselekmény nélküli monológok, elmélkedések, több szereplővel pedig társalgások, viták stb. vigyék előbbre a darabot, módot nyújt a szószerinti értelemben vett cselekmény teljes negligálásával egyedül a hang, a beszéd útján jellemet, érzelmet, gondolatot, hangulatot stb. ecsetelni.

Ezzel szemben a filmen, ami a cselekményt illeti, nincs technikai lehetetlenség. A film meg tudja jeleníteni a fantázia legképtelenebbnek látszó szüleményeit. Aminek a felfogásához, megértéséhez ele-

gendő a látás, az emberi szem, azt a film technikája olyan fölényvel viszi keresztül, hogy gondolatunkban a látottak után nem marad kérdőjel.

Látni, látás útján azonban csakis és kizárólag cselekményt lehet megérteni. Cselekményt, de olyant és olyan értelemben, hogy az önmagától és önmagából beszél és nem kell hozzá semmi bővebb kommentár. A beszéd, mint *értelmező*, a film részére megközelíthetetlen. Természetes is: ha nem halljuk a szereplő szavát, ha csak a szája mozgását látjuk, mint ahogy ez a filmen van, hogy is érthetnők meg cselekmény nélkül, hogy mit mond? A vászon a látás és nem a felírásokkal való értelmezés, közvetve tehát a hallás területe. (A felírás – ez nem képezheti vita tárgyát – egyes specifikumtól eltekintve, a beszéd helyettesítője.)

Összefoglalva tehát az elmondottakat; míg a színpadon korlátok közé szorított cselekmény mellett a szónak korlátlan urai vagyunk, addig a filmen ez fordítva van: a beszéd útján való értelmezést kénytelenek vagyunk a minimálisra redukálni, ellenben a cselekménybe-  
li lehetőségeknek nincs határuk.

Ezzel egyidejűleg arra is feleletet kapunk, hogy mit lehet megfilmesíteni. A dráma, ha súlyával absztrakumokra nehezedik, továbbá, ha cselekménye olyan egyszerű, hogy a színpadon semmi technikai akadálya nincs s ennél fogva ott is tökéletesen keresztülvihető, úgy semmi szükség nincs arra, hogy vászonra vetítsük. Maradjon csak a színpadon, ott az igazi helye. A háromsíkú színpadi megjelenítés lehetősége, az élő szereplők és az emberi hang úgyis mindenkor előnyt biztosít ennek, az egysíkú s a szereplőket csak fotografi-  
kusan és hangtalanul bemutató vászon felett. Ha azonban több benne a konkrétum, ha vannak technikai nehézségei, mi több, ha ezek folytán különben értékes részeket el kell vetni vagy a szereplővel elmondani, akkor filmre vele! Oda való, mert ott nincs lehetetlenség, nincs akadály, csak rendező kell hozzá költői fantáziával és operatőr alapos fényképező rutinnal.

Mi tehát a filmdráma jellege?

Minden, ami cselekmény, minden cselekmény, amit a színpadi

technika nem tud megvalósítani, sőt, cselekmény, amit maga a természet sem produkál, ami lehetetlen, amit az életben nem látunk, amit csak a fantázia varázsolhat lelki szemünk elé.

\*

Hogy mi lehet egy film témája? Az elmondottak alapján egy szóval is elintézhethjük: *cselekmény*. Kizárólag cselekmény és semmi más. Cselekménynek kell kifejezni a bevezetést, a bonyodalmat, a kifejlődést, a befejezést. A szereplő gondolatait, jellemét, érzelmeit, elhatározását, a *mimika* és *gesztus*, a cselekmény eme két legfinomabb eszköze segítségével kell értelmezni. Amely műben ez lehetetlen, amely tárgy tartalmánál fogva a beszédet nem tudja cselekménnyel helyettesíteni és súlyával nehezedik, az – legyen bárminő irodalmi vagy színpadi műretek – a film részére máris holt idea.

Minden téma megfilmesíthető, ha anyagában a cselekmény a szuverén úr. Azt lehet mondani, hogy a filmmű viselheti a legjogosultabban a *dráma* titulust. Apropos! Egyszer már végérvényesen ki kellene küszöbölni egy nagyon vaskos és nagyon elterjedt tévhitet, hogy ne mondjam, tudatlanságot. A gyöngébbek kedvéért tehát: a *dráma* görög eredetű szó, és annyit jelent: *cselekmény*. Színpadi értelemben tehát egy gyűjtőszó vagy fogalom, amely magába foglalja mindazt, ami a színpadon történik. A vígjáték – komédia, a szomorújáték – tragédia, a daljáték – operett vagy opera, mind ebbe a gyűjtőfogalomba tartozik, mind dráma. Ennek dacára számtalanszor olvasunk, hallunk ilyen kijelentést: „Ez dráma, ez meg vígjáték”, sőt helyet kérnek olyan fajta vélemények is, hogy a filmen más a műfajmeghatározás, mint a színpadon. Más a filmdráma, más a filmvígjáték és más a filmtragédia. Miért? A dráma, gyűjtőszó, azzal nem lehet specializálni. Ami pedig a víg- és szomorújátékot illeti, a vígjáték éppen olyan vidám a filmen, mint a színpadon és a szomorújáték is éppen olyan szomorú ezen, mint azon.

A jó filmtéma ismertetőjele, hogy úgyszólván alig van benne szöveg: felírás. Minek? Nem kell! Van a darabban cselekmény annyi és olyan, hogy azok önmaguktól beszélnek. Gondoljunk csak az első

filmekre. Íróik, rendezőik annyira nem voltak még tisztában a filmszerúséggel, hogy a darabok önmagukban majdnem teljesen értelmetlenek voltak s a felírások tömegén kívül még egy úgynevezett „magyarázó”, egy élő szöveg kellett hozzájuk. A filmek javultával ezek szukcesszíve kivesztek s ma már mindössze a legszélsőbb perifériákon, ott is csak elvétve találhatók. A felírások túltengése azonban, nincs szűnőben.

De hát mi is a szöveggel szemben a jogosult és indokolt követelmény? A felírásnak nem szabad a képet, a jelenetet megszakítani, zavarni. Ez nagyon rontja a hatást. Csak a múlthatatlanul szükséges, frappáns, csattanó, esetleg hangulatkeltő szövegnek van létjogosultsága. A felírásnak mindig rövidnek, tömörnek, világosnak kell lennie. A legjobban sikerült az, amely a gondolatot egyetlenegy szóval juttatja kifejezésre. Az ilyen szöveg nem hogy ront, de ellenkezőleg fokozottan emeli a hatást.

Nem egyszerű dolog ez: A felírás szerkesztőjének nagyon tisztában kell lennie azzal, hogy mi hat a lélekre, a *tömegelemekre*. Mérlegelnie kell minden szót, minden írásjel súlyát s előre kiszámítani az impressziót, amit az kelteni fog.

A filmíró, ha látja, hogy a cselekmény oly nagy fokban vérszegény, hogy csak a legintenzívebb szöveginjekcióval tud abba valami kis életet lehelni, akkor – ha csak nem akar abszolút művészietlen filmmel kizárólag üzleti célt szolgálni – már az elgondolásnál dobja el az egészet, keressen új témát.

A rossz filmnél ezzel szemben a „sok beszédnek sok az alja” képezi az alapot. A cselekmény benne oly kevés, hogy öt perc alatt lepergphet. Úgy segítenek tehát rajta – mert segíteni kell – hogy bemutatják a legjelentéktelenebb kis mellékepezódockát is a legkülönfélébb projekcióban, közléről, távolról, elől-hátul, jobbról balról s így sikerül egy képből tizet is kihozni. (A premier-plannak csak akkor van művészi értelme, ha az a cselekmény hangulatát egy artisztikusan kidomborodó képpel még jobban emelheti, vagy ha az akció, pl. mimika annyira finom, oly szűk térre szorult, hogy megértése csak erősen nagyított képnél lehetséges, végül ha a cselekményben egy

olyan fontosabb tárgy szerepel, mely kisebb terjedelménél fogva megkívánja, hogy nagyítva legyen bemutatva.) Egy másik segítő módszer az ilyen filmeknél, hogy egész tömeg teljesen felesleges – sokszor cselekmény nélküli – sőt gyakran nem is a tárgyhoz tartozó képet raknak bele, végül – last not least – teletűzdelik a leghetlehetőbb, stílustalan, émelygős, de mindenesetre legalább nyoc-tíz soros felírások monstruózus tömegével. Ha ezeket a felírásokat és az említett szükségképeket a filmből kivennők, úgy annak hossza legalább is a felére redukálódna.

A téma megválasztásánál tehát principium: a cselekmény. Az elmondottak alapján a filmírónak elég tág tere van darabjai megkonstruálásához. A mese, elbeszélés, novella, vers, ballada, regény, színmű, mind-mind bő anyagot szolgáltat hozzá, nem is beszélve az egyenesen filmre kidolgozott témákról. Fő, hogy cselekménye legyen, filmszerű legyen, szinte magától kíváncsizzon a vászonra. Sysiphusi munka azonban ezt erőltetni. Reáaggathatjuk a legragyogóbb köntöst, dekorációt, kosztümöt, fényt, pompát, hiába, a figyelmes szemlélő első pillantásra látja, hogy mindez csak csillogó rongy, mely durva, rusztikus lábat takar.

A külföldről beáramló filmtömegek nyomán szakkörökben az a vélemény kezd kialakulni, hogy mennél monstruózusabb, mennél izgalmasabb, mennél jobban bővelkedik technikai és artista mutatványokban a film, annál inkább megközelíti hivatásának végső magaslatát. Ez a felfogás teljesen téves, mert míg a monstruózítás korlátozza a teljes áttekintést, úgy a lejátszás, mint a közönség szempontjából, addig az izgalmas, a hajmeresztő jelenetek, a technikai és artista mutatványok csak önmagukat és az olcsó sikert szolgálják, nem pedig azt a magasbb művészetet, mely a filmnek tulajdonképpen célja volna. Kár lenne a mi filmgyárainknak ezt az elvet követniök, mert az eddigi úton még mindig értékesebb anyagot találnak (ha néha melléje is nyúltak), amikor elismert, fémjelzett irodalmi témákat kerestek a film részére.

Ami a belső szerkezetet illeti, annak a színpadi drámával analóg-nak kell lennie: bevezetés, tárgyalás (ezen belül a bonyodalom és

kifejlesztés) és befejezés. Dacára, hogy újabban még ezt is sokan támadják, ennek így kell lenni, ez ellen nincs apelláta. A jó öreg klasszikusoknak van egynémely dogmájuk, amit – hála Istennek – ugyancsak kemény kőbe faragtak; könnyen kitörhet a foga annak, aki beleharap.

A bevezetéstől a befejezésig állandó emelkedésnek, cselekménybeli és hatásbani fokozásnak kell lenni. A kiindulás e célból a legminimálisabb mozgásból történjék, hogy a fokozás azután a befejezésben szökkenjen a legmagasabbra a cselekményt.

A felvonásokra való tagolásban ugyancsak a dráma beosztási elvének kell kidomborodni. A bevezetést, a tárgyalást és befejezést egymástól gondosan el kell választani, nem szabad őket egybe simítani vagy a meg nem felelő helyen szétszakítani. Arra a következtetésre sem szabad azonban jutni, hogy eszerint a darab minden körülmények között csakis három felvonásból állhat; lehet, sőt nem ritkán szükséges is a több részre tagolás. Ha a cselekmény mozzanatait egy-egy grammatikai mondatba összesűrítettnek tekintjük, úgy minden mondat – mozzanat – után nagy kezdőbetű: új felvonás következik. Minden mozzanat egy befejezetlen mondat. Befejezett, de olyképpen, hogy míg egyrészt érezzük a mondat végét, a pontot, másrészt fenntartja, mi több, fokozza érdeklődésünket a következő mondat irányába.

A képeknek a felvonásokon belül szigorú következetességgel, láncszemek módjára kell egymásba kapcsolódnia, egymást időrendben követni. A legvisszataszítóbb hiba az a gyakori jelenség, amit talán a legjobb példával illusztrálni. Egy kép: a szereplő egy szobában van, melyet szerepe szerint el kell hagynia. Az ajtóhoz megy tehát, kinyitja azt, kilép s az ajtót becsukja maga után. A kép azzal végződik, hogy a szoba üres, a szereplő elhagyta azt. Logikusan tehát azzal kellene a következő képeknek kezdődnie, hogy a szereplő már az ajtón kívül van. De nem, a második képen megjelenik az ajtó kívülről szépen be van csukva. Most kinyílik és a szereplő kilép rajta. Ez a *cselekménybeli visszaugrás* egyik legdurvább megsértése minden drámai és művészeti logikának.

Akár önálló, akár feldolgozott művet akar az író filmre vinni, a legjobbat kétségkívül akkor fogja alkotni, ha a cselekmény menetének megállapítása után, az érdeken kívül álló tényező: a szemlélő nézőpontjára helyezkedik, ott hagyja az írókat s mint néző képzeletben a mozivászon elé ül és a tervezett filmet, mint idegen végignézi. Így látja meg a legjobban, mi hiányzik, mit kell kidobni, mi vár csiszolásra, minek kell széles horizont, mit kell közel hozni, így bírálhatja meg, hogy helyesen tagoltak-e a felvonások, emelkedik-e folytonosan a cselekmény, elég élesen van-e megrajzolva a szereplők karaktere, látja a díszleteket, a megvilágítást, a felírásokat és a helyet, ahol azokat előnyösen lehet és kell elhelyezni. In summa, így nyerhet tiszta, világos képet, kritikai összbenyomást munkájáról, amelyen azután még mindig javíthat – még nem késő.

## **II. A SZÍNÉSZ ÉS JÁTÉKA**

A színész működésének anyaga: a dráma, ókorban ringó bölcsőjétől napjainkig óriási metamorfózison ment keresztül. Pressziót gyakorolt rá minden idő uralkodó szelleme, levegője, kultúrája, a felfogás, világnézet, divat, erkölcs stb. Időszerinti egymásutánban három – évszázadokat átölelő – csoportba foglalhatjuk a dráma ilyenén átváltozását: ókor – heroizmus, középkor és valamelyest az újkor – romanticizmus, jelenkor – naturalizmus. A jelzett pressziót a világtörténelem eseményei modulálták olyképen, hogy át- meg áthangolták a tömeget, a népeket. Mennél finomabb, mennél érzékenyebb volt azután valamelyik húrja ennek a monstruózus hárfának, annál jobban reagált Clio pengő húrjaira. A legfinomabb húrok: a nagy gondolkodók, nemkülönben a költők, természetesen fokozott mértékben állottak ezen benyomás alatt, írásaik ennél fogva hű tükrét képezik az illető kornak.

A költő szelleme, tágabb dimenziókban ugyan, de alapjában véve mégeis azonos lévén kora tömegeinek szellemével, munkája harmó-

niában állott az utóbbiak lelki befogadó-képességével s így a nép általában mindig megértette költőjét, a hallgató és szemlélő előadót. Úgy a produkáló, mint a reprodukáló művészetnek, tehát úgy az írónak, mint a színésznek ezt kell szem előtt tartani, nem pedig azt a pár szellemóriást kopírozni, akik korukat századokkal megelőzték. A Shakespearek, Goethék és Wagner Richardok nem mindennap születnek. És a Kazinok, Bassermannok és Wegenerek sem mindennapi tehetségek.

Ne lebegjen tehát a színész előtt valamely, általa eszményképnek választott művész példája, ne lásson maga előtt egy már meglévő alakítást, mert akkor ő is – mint az író – beleesik a másolás hibájába. Azt nézze a lelki szemeivel, amit a *szerző* mutat s egyetlen ambícióját képezze, hogy tisztán, világosan, érthetően adja vissza a költő gondolatát.

A színész feladata az adott cselekmény keretén belül életet lehelni a költő fantáziája szülte alakba s azt megszemélyesíteni, megjátszani.

Nincs szó, ami megfelelően kiemelné ennek a fontosságát. Mert – és itt van az általános hiba – a színész, csekély kivételtől eltekintve, nem ezt teszi, hanem két sarkalatos hiba között válogat: vagy felállít magának egy bizonyos karaktersémát s egy kalap alá vesz minden – mellékesnek látszó, de alapjában igen fontos – körülményre való tekintet nélkül mindenkit, akit egy zsánerbe tartozónak vél, vagy pedig – s ez a rosszabbik eset – ha önhitt és képzelődő (ami nem ritkaság) s ebből kifolyólag az illető megszemélyesítendő helyett kegyeskedik önmagát adni.

Pedig, hogy példával éljek, az első esetben: karaktermegnyilvánulás tekintetében azonos-e Macedóniai Nagy Sándor Napóleonnal? Páris azonos-e korunk görbehátú, kifícamodott, monoklis szeladonjával? A második esetben: a világ valamennyi drámaírójának összes alakjai úgy néznek ki jellem és megnyilvánulás dolgában, mint az őket kreáló X. Y. színművész úr vagy hölgy?

Nem az alakoknak kell a színészbe, hanem fordítva: neki azokba férköznie. De ehhez nem elég egy jó adag önhittség, pózolás s a szerep holt betűinek és cselekményének többé-kevésbé bemagolása.

Ehhez első feltétel az *Én* alárendelése, feláldozása a l'art pour l'art elvének s ebből kiindulva, meg kell érteni a szerző intencióját, analizálni az ábrázoló egyéniséget, jellemet, stúdium tárgyává tenni a cselekmény rejtett rugóit, a kor szellemét, levegőjét, amelyben az alak él és forog s vizsgálni kell az adott helyzet összes tényezőit. Alapos tanulmány, megértés, tudás kell ehhez s a konzekvenciák logikus levonása mellett teljesen ki kell vetkőzni a hiú énből. Csak az tarthat joggal igényt a „színész” névre, aki mindezt meg tudja tenni; ellenkező esetben, legyen bár a közönség kedvence, legyen dédelgetett, legyen „star”, holta napjáig dilettáns marad.

\*

Az elmondottak fonalát követve, rájutunk a játéktechnika – a megjátszás művészetének – legfontosabb alapelveire.

Ha a színész megkapta szerepét, természetes, hogy először is általánosságban fogja azt át tanulmányozni. Mi az amivel legelső sorban is tisztába kell jönnie? Mindenesetre a megjátszandó személy *jellemének* megállapítása, továbbá, hogy ez a jellem *milyen módon* nyilvánul meg: hogyan kell azt megjátszani. S ezt nem a szavakból, nem a cselekményből tudja meg, ezek csak logikai támpontok. Egy kérdőjel, egy rejtvény előtt áll. Hogy ezt megfejtse, a következőket kell szem előtt tartania:

Kétféle lehet valamely szerep jelleme: *igazi* vagy *hamis*, *őszinte* vagy *hazug*, *arc* vagy *álarc*. A drámai hős, a hősnő, a hős- vagy lírai szerelmes, a szende jelleme mindig *őszinte* s megnyilvánulásában is mindig az *igazi* hőst, az *igazi* szerelmest vagy szendét mutatja. Mindig a valódi képét adja; erényeiben, bűneiben, megdicsőülésében vagy bukásában mindenkor *őszinte*, soha nem hazudik. A színésznek tehát itt *őszintének*, *igazi* húsból és vérből valónak kell lennie, nem pedig – színjátszónak. El kell hitetnie velünk, hogy szerepének jelleméből fakadó *igazi* meggyőződése szerint beszél és cselekszik. (Itt azután főleg a túlzásoktól kell óvakodnia.) Nem szabad a természetesség rovására túl patetikusnak lennie, nem szabad szertelenül pózolni, szemet forgatni stb. Természetes is, mert hiszen mindez

átlépi az őszinteség határát. Már pedig a felsorolt szerepek jelleme mind őszinteséget, természetességet követel, ha mindjárt a maguk külön-külön módja szerint is.

Emlékezzünk a Mesterre: Újházi Edére!

A másik szerep, az intrikusé és sok tekintetben (értelemszerűen) a jellemkomikusé. Ez már azután a szószertint vett színészkedés terénuma. Itt lehet hamis, hazug, felveheti az álarcot, tudása és meggyőződése szerint, szem előtt tartva azonban, hogy itt sem szabad a szertelenségbe átsapni. Főleg pedig nem szabad elfelejteni, hogy a leghamisabb, leghazugabb jellem sem ilyen mindig, hanem lélektani rugók befolyása alatt a hamis kép az igazival váltakozva mutatkozik. De hol őszinte és hol nem? A felelet egyszerű: *önmaga* előtt mindig őszinte. Ha nem látják, pláne nem az, aki ellen fondorkodik, akkor bátran kimutatja a foga feketéjét, akkor az igazinak, a hamisítatlan rossznak kell lennie. De már ha látják, ha nincs egyedül, ha mások – az áldozata – előtt áll, akkor azután fel a maszkkal, akkor színészkedjen, mutassa a hamis képét mindaddig, amíg – esetleges győzelmi mámorában – le nem veheti az álarcot még ellenfelei előtt is. Ezzel a két arccal domborodik ki teljes mértéken az intrikus, a gonosz jelleme.

A színésznek meg kell tehát állapítania, hogy szerepe őszinte-e vagy sem. Ha őszinte, úgy legyen mindvégig az, ha pedig hazug, akkor érezze meg, hogy ebben is, itt is vannak őszinte momentumok s ezeket gondosan válassza el a hamis játéktól, *az embert a színésztől*.

Egy kivétel azonban ezen definíció alól is van s ez az *öntudatlan* hazugság: a hazugság tudata mint őszinteség. A *beszámíthatatlan*, a bolond, az örült rögeszmés szerepe ez. Egy Don Quijote nemcsak a környezete, hanem önmaga előtt is hazudik, mert megzavart elméje éppen ebben a hazugságban látja az igazságot s hazug is marad mindvégig; ha nincs neki megadva egy intervalla lucida, melyben a szerep természetesen a másik oldalra tolódik.

**a) Mimika és gesztus a filmen.**

Amit a színészeiről és játékaról általánosságban mondtunk, teljes egészében vonatkozik a filmre is. Sőt itt még jobban szét kell választani a két jellemet mi több, ami pillanatnyilag hihetetlennek látszik, a filmen még fokozottabban kell óvakodni a szertelenségtől.

Ismétlem, hihetetlennek látszik, mert a filmet – nem ok nélkül – a pantomimmal hozzák vonatkozásba, ahol a beszédet, gondolatot, mimikával fejezzük ki. Igen, de míg egyrészt a fokozott mennyiségű és minőségű mimika és gesztus a természetesség rovására megy, ami azután a filmen is hátrányosan mutatkozik, másrészt, ha a darab filmszerű, akkor maga a cselekmény, a megfelelően alkalmazott felírásokkal támogatva úgyis megmagyarázza, érthetővé teszi mindazt, ami egyébként a beszéd feladata volna. A gondolatoknak, érzelmeknek stb. beszéd formájában való kifejezését – vagyis mindazt, amit a színpadon hallás által veszünk tudomásul, a filmen kifogástalanul értelmezhetjük a gesztus és mimika segítségével.

Minden gondolat alapja, magva kifejezhető egy kézmozdulattal, egy arcrándulással, a szem egy villanásával stb. és ki is kell minden gondolatot fejezni. Ennek azonban plasztikusan, karakterisztikusan és mindig a *természetesség* keretein belül kell történnie.

A *szükséges* mozdulattal nem szabad takarékoskodni, viszont *szükségtelennel* tilos képet megtömni s még nagyobb hiba azokat nagyítani, fokozni. Jegyezzük meg: *a filmen több és főleg jellemzőbb mimika kell, de semmi szín alatt sem nagyobb és felesleges.*

A filmen a mimikának tehát csak mint a gondolatszülte beszéd velejárójának szabad szerepelni. A gesztus nem lehet más és több, mint az érzelmeknek taglejtésekben való külső, látható megnyilvánulása. Ezek önmagukban elég életképesek arra, hogy minden drasztikusabb nyomás nélkül, a cselekmény és felírások védőszárnyai alatt, normális határokon belül alkalmazva is érthetőek legyenek. Ha így használjuk fel azokat, akkor hivatásukat már betöltötték. De *helyettesíteni* velük a beszédet, nagyon is ponyvaízű. Ahol pedig a *hallgatógon* gondolkozó szereplőt kell értelmezni, ott szintén a belső evolú-

ciók fokához kell mérni azokat. A túlzás itt is felesleges és művészi-etlen.

Mindehhez még hozzájárul az a nem megvetendő körülmény, hogy míg a színpadon a távolság levegője s a különböző fényeffektusok nyomán fellépő tompító árnyékok a látást többé-kevésbé homályossá teszik, addig az operatőr lenscséje a felvételhez szükséges napfény, vagy Jupiterek erős megvilágításánál hajszál élesen fixírozza a szempilla legkisebb rezzenését is, nem beszélve a premier plan sokszorososan nagyított képeiről, amelyeknél a mimika leghalványabb nánszait is hatványozva mutatja a vetítőgép.

Van a színpadi játéknak egy nagyon ferde kinövése. A színész t. i. nem elégszik meg azzal, hogy a szerepét játssza. Nem! Ő a közönségnek is akar játszani. És ennek a következménye az a gyakori, minden illúziót elrontó jelenség, hogy a színész szerepének felét nem a partnerének, hanem a nézőtér felé fordulva, a közönségnek mondja el. E rossz szokás annyira otthonos lett a színpadokon, hogy a rendezők egyáltalán nem is szándékoznak magukat rajta túltenni. Magától értetődik, hogy e természetellenes eljárás a színpadnál fokozottan nagyobb realitást követő filmjátéknál ugyancsak kerülendő volna. Igaz, a filmen nem nagyon lehet a gépnek háttal fordulva játszani, a beszéd hiányában szükséges a szereplő arc- és kézjátékának látása s a gép mellől dirigáló rendező e követelménynek mindig érvényt is szerez a gyakori figyelmeztetéssel: „felém dolgozni”, viszont ugyan ő követi el a hibát is, ha a cselekményt olyképpen arranzsirozza, hogy a szereplő csak azért, hogy játéka, gesztusa, mimikája látható legyen, kénytelen játszótársának hátat fordítani s mindössze csak a gépbe való egyenes bepillantást tiltja meg, aminek egyszerű oka az, hogy a filmen általában teljesen indokolatlan a gépbe pillantás és úgy hat, mintha a szereplő és szerepe között megszakadna a kontaktus ami a színpadinál modernebb és sokkalta reálisabb mozivásznon feltűnően rosszat mutat.

A csattanója azonban ennek, hogy van egy – úgyszólván kiaknázatlan – eset (talán nem gondoltak rá a filmrendezők), amely kivételt képezhet s amelyben e tilalom nemcsak mellőzhető, de még ta-

gadhatatlanul frappáns hatást érhetünk el vele, *ha az a darab egyetlen egy helyén, kulminatívén történik.*

A filmdráma egyik legfőbb vonzereje, hogy a szereplők a vászon előtt ülő közönséget teljesen negligálják. Ez – a publikummal szemben tanúsított nemtörődomség – nemcsak a cselekmény természetes látszatát kelti, hanem a helytelen – és megszokott – színpadi játék folytán s azzal szemben, a néző érzi, hogy közte és a vásznon szereplők között semmi nexus, összeköttetés, közös levegő nincs. A filmszínész a szerepének játszik, nem a közönségnek. Nem vesz róla tudomást. Őt nem lehet a függöny elé tapsolni. *Ő meglevevnedett, de nem élő személy.* A közönségnek ennél fogva nincs meg az a – színpadról megszokott – érzése, hogy a színész ránéz, neki beszél, játszik stb. Ha már most egyszer, adott alkalmas pillanatban ezt mégis megteszi, akkor a nézőben azt a benyomást kelti, mintha ő – a szereplő – ez ideig kizárólag a darab keretében, a cselekmény részére mintegy a *vászon mögött* élt volna s most egy pillanatra a közönség, a *vászon elé* lép: egy momentán kapcsolat támad színész és szemlélő között.

Egy komikus jelenet tetőpontján pl. ha a cselekmény humorának helyzet- vagy jellembeli reprezentánsa egyetlen groteszk mozdulatot, grimaszt vág direkt az objektív felé, vagy ha a tragédia hőse indulata legfelsőbb fokán, annak legalkalmasabb, legerőteljesebb hullámát egyenesen a gépbe veti, úgy ez a projekciónál olyképen hat, mintha a szereplőnek már nem volna elegendő a néma vászon szűk dimenziója s kitör egy pillanatra kereteiből, hogy komikuma vagy tragikuma kvintesszenciáját mintegy a közönség elé dobja.

A megjátszás ezen módja okosan, ügyesen, pszichologice és csak nagyon megválogatott helyen alkalmazva (minden századik scénáriumban lehet egy ennek megfelelő helyzetet találni) oly frappáns hatást eredményez, amely megéri, hogy érte az említett tilalmat átlépjük.

Komponisták ismerik és használják – de ők is csak mértékkel – azt a hangszerelési trükköt, hogy egy zenemű crescendójának tetőpontján egy fortissimó réztányér-ütést helyeznek el. Az így elért csillogó effektus (milyen triviális ehhez képest egy katonabanda szünet nél-

küli csin-bumja) hasonlítható ahhoz, amit a felvevő-gépbe való momentán belejátszásról mondtunk.

**b) A filmszerű mozgás.**

Nevezzük így a filmjáték azon specialitását, amely ha lényegében nem is, de formában, kivitelében és e kivitel tempójában, időmértékében határozottan eltér a normális mozgástól.

Normális mozgás alatt azt értem, hogy lépésem, taglejtésem, kapapemelésem, fenyegető öklöm, hegedűjátékom, táncom stb. stb. mozdulatait egyenesen a dolog lényegéhez szabom. Mi több, ha valamely gesztust nem a napi élet keretei között, tehát nem gépiesen hajtok végre, hanem mint színész a szerepet s ezen belül a mozdulatot játszom: *megjátszom*, akkor még jobban kell ügyelnem, hogy a mozdulat pszichológiai tartalmával, a megjátszandó s így aláfestendő gondolattal a gesztus karaktere és tempójának időtartama harmóniában legyen. Ha sétálok, a nyugodtan járó-keelő, ha sietek, az idegesen, fölindultan, izgatottan, gyors ember mozgása szerint emelem a lábam. Az áldást osztó kéz gesztusa széles, nyugodt, a fenyegető ökölrázás ezzel szemben heves, gyors.

A színpadon a gesztusok ezernyi tömege mind az életet, az életből vett cselekményt, a cselekményt végrehajtó személy lelkiállapotát ecsetelik s mivel a keresztülvitel pillanatában ezt *közvetlenül* látjuk, anélkül, hogy ezt a látást s az általa keltett impressziót bárminek mű befolyásoló, módosító vagy zavaró körülmény háborgatná, az illető gesztust úgy kell megjátszani, ahogy azt a cselekmény jellege és a cselekvő lelkiállapota diktálja. *A gesztus karakterének és tempójának közvetlenül és természetesen kell kifejezésre jutnia.*

A filmjátéknál a nézőteret a felvevőgép helyettesíti. Ez azonban nem fejezi be a filmdráma előadását, hanem csak közvetíti a vetítógépnek. A közvetlenül ábrázoló színpadi játékkal szemben tehát a filmjátékot a felvevő és vetítő (leadó-) gépek közbekapcsolása folytán csak közvetve láthatjuk. Megvizsgálandó tehát, hogy a film kivi-

telbeli sajátosságai – amennyiben ezek technikai alapon nyugosznak, mennyiben befolyásolják a mozdulatokat, a gesztust.

Talán könnyebb volna a feladat megoldása végett valamely szak-könyvből (magyar hiányában természetesen német, francia vagy angolból) az idevágó képleteket egyszerűen lemásolni, ez azonban nem felelne meg e sorok populáris tendenciájának. Célirányosabb tehát, ha nem a matematikai törvényeket, hanem az ezzel egyenrangú elvi levezetést vesszük alapul.

A filmdráma kiviteli eszközei a felvevő- és vetítőgép. Kérdés, hogy ezeknek mechanizmusa mint veszi fel és adja vissza a megjátszott mozdulatot.

A felvétel, mint tudjuk, a felvevő gép kézicsavarának forgatásával történik. E műveletnek megvan a maga sajátos tempója, amelynek egyformának, egyenletesnek kell lennie. A rendes felvevőgépen a mozgást csak gyorsítani lehet a már ismert tengely-áttétellel, amelynek segítségével a film lökemszerű mozgását kitarthatóbbá tehetjük. A mozdulatról ezáltal kevesebb képet nyervén, azok a vetítésnél hamarabb peregnék le, mint a felvétel történt. A mozgás itt tehát csak gyorsabb lehet. A mozgás lassítását egy külön e célra konstruált géppel lehet elérni. E gépet szerkezete alkalmassá teszi arra, hogy a normális felvevőgép teljesítőképességénél sokkalta több felvételt készítsen a mozgásról. Jobban kifejezve: ez utóbbi gép, apróbb részekre bontja fel és fényképezi le a mozdulatot, mint az előbbi. A vetítésnél ez azután a rendesnél lényegesen lassúbb mozgásban jut kifejezésre.

Nekünk azonban a felvételekre általánosan használt, normális géppel kell számolnunk, amely előtt, ha normális ütemű mozdulatot hajtunk végre, úgy azt a vetítésnél, három körülmény fogja meggyorsítani. Először: a kézi csavar forgatási tempója a kép rögzítéstechnikai sajátossága miatt is már elég lassú ahhoz, hogy a mozdulatról kevés felvételt kapjunk. Másodszor: még ebből a kevés felvételi időből is veszítünk valamit az által, hogy a felvétel nem folytonos, mint a mozdulat maga, hanem lökemszerű, amit a film futásánál a villa, a megvalósításnál pedig a fénybehatolását minduntalan meggátoló zárólemez idéz elő. A mozdulat atomjaiból tehát

egy bizonyos mennyiség, mint meg nem rögzített – elvégez. Ez szintén kevesebb képet eredményez. Ha már most e két képmennyiséget redukáló, tehát mozgást gyorsító körülményhez hozzá számítjuk a harmadikat is. T. i. hogy a projekciós gép vetítő tempója – helytelenül bár – de mindig gyorsabb, mint a felvevő gépe a fotografálás közben, akkor magyarázatát leljük a filmen annyiszor tapasztalt sietésnek, amely élénken bizonyítja, hogy a normális mozgás a vásznon gyorsnak mutatkozik. Kétségtelen, hogy az utcán járó-kelő közönség, menetelő katonaság stb. a valóságban rendes ütemben mozgott, a filmen mégis mind fut vagy legalább is siet.

A filmszerű mozgásnak, tehát a felsorolt tökéletlenségek kiegyenlítése miatt, ha nem is lassúak, de a rendes ütemnél mindenesetre kímértebbnek, nyugodtabbnak kell lennie.

Különösen szem előtt tartandó e szabály ott, ahol a mozgás zenére történik vagy zenével van kapcsolatban. Gondoljunk csak az oly gyakran látható kapkodó, rángatózó hegedűművészekre vagy egész vonós-zenekarokra; az ész nélkül hadonászó dirigensekre, a szinte bomlottan ugráló táncosokra stb. Határozottan lassúbb ütemű zenére – zenei ütemre – lehet csak a gép előtt mozogni, ha tiszta, zavaratlan képet akarunk nyerni.

Az eddigiekből megállapíthatjuk, hogy a felvevőgép előtt egy, a színpadi játéknál nem létező tényező lép előtérbe. Ez – azonkívül, hogy a filmen még a gesztusokkal és a mimikával a színpadi játék deklamációs lehetőségét is pótolni kell – a felvevőgép technikájában rejlik.

A felvevőgépet berendezésében az emberi szemhez lehet hasonlítani. Objektíve azonban nem szabályozható oly érzékeny-finoman, mint a szemlencse, irisblendéje nem azonos a szem pupillájával, üres sötét kamrája nem utánozhatja a szemgolyó finom sugártörését, az egyenes-síkkú filmszalag nem veheti fel úgy a képet, mint a recheartya gömbszelete, végül előbbinek fényérzékenysége nem olyan nagyfokú, mint az utóbbié. A filmre felvett kép tehát nem lesz teljesen azonos a szem által felfogott képpel és e különbséget, ha az csak hajszálnyi is, a vetítőgép sokszorosán nagyítva fogja elélni tánni.

A gép előtt végrehajtott mozgás tempójában már láttuk a fenn forgó differenciák okát. Ha ehhez most már a gép említett fogyatékoságait, továbbá a filmjáték hangtalan megnyilvánulását is tekintetbe vesszük, s azokhoz alkalmazkodni akarunk, akkor láthatjuk, hogy a filmszínész megjelenésének fotográfiai szempontból is karakterisztikusnak, élesnek, jól rajzoltnak kell lennie. Mozdulatai jellegzetességének nemcsak pótolni kell a szóval – értelmezés hiányát, hanem a már tárgyalt mérsékelt mozgási időmértéken kívül alkalmazkodnia kell a felvevőgép azon fogyatékoságához, amely az egy síkban való ábrázolásban rejlik és számolnia kell azzal is, hogy a felvevőgép objektívjének kisebb a látószöge, mint a szemnek. Ez utóbbi tulajdonság miatt a film játék-tere is a legtöbb esetben kisebb, szűkebb kört igényel, mint a színpad. A széles gesztusokat, nagy mozgást – különösen közeli felvételnél – tömörebb módon kell kifejezni, különben nem fér a kép területére. (Főleg a premier-plánoknál kell ezt nagyon szem előtt tartani.)

A síkba kényszerített ábrázolási mód következtében főfigyelmünket arra kell fordítanunk, hogy minél közelebb állunk a géphez, annál kevésbé szabad az objektív tengelyével párhuzamos mozdulatokat tenni, ellenkezőleg annál inkább kell azoknak a filmszalag illetve objektív síkjával párhuzamosnak lenniök, mert különben annál nagyobb lesz az elrajzolás, minél közelebb állunk a géphez.

A mozdulatok, a gesztus nagyságát tehát az objektívhez való közeledés arányában mérsékelni, csökkenteni kell. Premier-planban már csak a mimika vagy az ujjak játéka juthat teljes eredménnyel kifejezésre.

A fotografikus érvényesülés nem tűri továbbá, hogy a gesztusok fedő hatásúak legyenek. A kezeknek pl. nem szabad egy réműletet kifejező archoz úgy közeledni, hogy azt takarják. Az ijedt mozdulatnak a fejet, legfeljebb a halántékot szabad érinteni.

Ezek és a többi ezer – csak hosszas gyakorlat útján elsajátítható – játék-technikai követelmények már önmaguktól megdöntik azon általános – még szakkörökben is hangsúlyozott vélelményt – amelynek minden egyéb alapja lehet, csak művészi nem – hogy t. i. a fil-

men minden előtanulmány nélkül is lehet színpadi színész, mitöbb dilettánst alkalmazni, csak rendező kell hozzá, aki érti a dolgát. Lehet valaki a színpadon vagy akár mint műkedvelő, bármilyen tehetséges, ha nincs neki magának is fotografikusan látó szeme, képzelő ereje, filmszerű ábrázoló tehetsége, ha megjelenése nem alkalmas a fényképezésre, ahogy mondani szokás: nincs film-arca és alakja, akkor sohasem fog a vásznon tökéletesen mutatni. A filmen nincs őserő, csiszolatlan tehetség. A filmnek *technikája* van, amely éppen nem a természetes, hanem a géphez alkalmazkodó mesterséges előadás titkában rejlik. Lehet tehát valaki jó médium, de tanulnia *kell*.

### **c) Maszk és kosztüm.**

Mindkettő olyan kelléke a filmkészítésnek, melyet igen nagy körültekintéssel, sok ízléssel, tudással kell kezelni, még pedig speciálisan film szempontból. Annál is inkább, mert a kromofotografálás még csak a kísérletek stádiumában lévén, szín hatásokra a vásznon nem törekedhetünk, és mert a rabbiátus objektív ellentmondást nem tűrően megköveteli a hozzávaló alkalmazkodást.

A maszkírozás eszközei a rizspor, kréta és festék, továbbá a természetes vagy ál haj, bajusz, illetve szakáll. Előbbiekben mindössze a retusírozás lehet a feladatunk, továbbá, hogy az arcot megfelelően árnyalva az ábrázolandó személy karakteréhez hangoljuk. Utóbbiakkal pedig az életkoron kívül egy bizonyos korszakot, divatot, fajt, mesterséget, foglalkozást jellemezünk.

A felvevőgép elé való maszkírozás mindjárt abban különbözik a színpaditól, hogy mennél nagyobb az arc természetes pirossága, annál inkább kell azt tompítani, fehériteni. Az ok kézenfekvő: a fényképezésnél a vörös sugarak feketén hatnak. Az ilyen arc tehát rizsporzatlan állapotban teljesen sötétnek fog a vásznon látszani. A rizspor szerepe ennél fogva az arc világosabbá tevésében, ezenkívül pedig a már említett retusírozásban merül ki, amennyiben vele a szereplőt, ráncot, foltot, szóval mindent el kell tüntetnünk az arcról, amit a sokszorososan nagyító projekciós gép enélkül ugyancsak elének tárna.

Az ajkat közönséges ajakírral kezeljük, de nagyon mérsékelten, mert erős festés (a vörös sugarak túltengése) fekete foltot eredményez s az így kezelt száj még csukott állapotban is tátongó sötét úrnek látszik. Nagyon keskeny ajkak kontúrjait az ajakírral szélesebbé tehetjük. A legfontosabb a szem kidolgozása. Nem csak mert az egész filmjátékban ennek van a legszebb, legfinomabb és legkifejezőbb szerepe, hanem mert ügyes kidolgozásával, kiemelésével az egész arc hatását fokozhatjuk. A szemet mélyíteni kell, mivel egyrészt kifejezőbbé tesszük, másrészt az arcot és a homlokot jobban kiemeljük. E célból a szemüregtet egész gyenge pirossal vagy barnával árnyékoljuk, a szemöldököt és szempillát feketével – amerikai recipe szerint a kissé lágyabb hatású pirossal – élesebbé rajzoljuk s legfeljebb még kidomborítjuk a szemfehérét azáltal, hogy a szemhéjat a pillák tövé-nél ugyancsak feketével vagy pirossal bekeretezzük. (...)

Ami a kosztümöt illeti, e téren, sajnos, a legbántóbb szertelenség-gel párosult ízléstelenség és tájékozatlanság uralkodik. Csekély kivételtől eltekintve, az egész vonalon tapasztalhatjuk a műkedvelő elme – mondjuk – egyéni bélyegét. (...)

A kosztümnek összbenyomásában illeszkedni kell úgy a szereplő exterieurjához, mint szerepe jelleméhez, fiatalabb vagy idősebb voltához és szigorúan vissza kell tükröznie annak a kornak a divatját, melyben a cselekmény lebonnyolódik. A felvevő gépnek is megvan-nak ezenkívül a saját követelményei. A gépnek, mint a maszkírozás-nál láttuk, nincs érzéke a színhatáshoz. A gépnek ornamentális hatások kellene. Fehér vagy fekete ruhában ennél fogva ne álljunk eléje. Előbbi vakító fényfoltot idéz elő – utóbbi pedig teljesen kifejezeste-len. Egy sárga, krém, vagy vízzöld, világos kék, vagy szürke sokkal kellemesebben fog a szemnek hatni s ha még megfelelően halvány is, úgy kifogástalanul vissza tudja adni a fehér szín effektusát. Közepesen sötét árnylatú kék, vagy barna ruha ezzel szemben teljesen sötétet mutat. Nagyon szépen hatnak még a mintázott kelmék, ha a minta és az alap színe elüt egymástól. A ruha szabásának, színének, díszítésének fővonalaiival igen jól lehet az alak méreteit befolyásol-ni. Hosszanti, függélyes redők, díszítések, csíkok stb. pl. az alakot

magasabbá, karcsúbbá teszik, kereszt irányúak, vízszintesek, pedig ezzel szemben alacsonyabb, szélesebb alakot fognak mutatni. – A fotografikusan látó szem mindenestre megtudja találni a neki és szerepének való leghatásosabb kosztümöt.

*(Folytatjuk)*

Olvasóinkhoz!

13. számunk egyik közleményében (*A mozi*) bosszantó, mert az „élőfejben” ismétlődő sajtóhiba csúszott a szerző nevének írásába. Az említett mű szerzőjének neve helyesen:

**Körmendy Ékes Lajos.**

Olvasóinktól elnézést kérünk. Igyekszünk a jövőben a hasonló hibákat – figyelmünk megkettőzésével – elkerülni.

A szerkesztő

## Egy fővilágosító emlékezik\*

(...) Tudom, hogy a magam fajta ember születési helye és annak körülményei esetleg nem érdeklik az olvasót. Hogy mégis vettem a bátorságot, azt a későbbiek folyamán az olvasó meg fogja érteni. Az én születésem helye Kispest, ahol egy népes család középső tagjaként nőttem fel. Szüleim tisztességes és becsületes emberek voltak, és minden törekvésük az volt, hogy gyermekeiket is ilyenre neveljék. 1907-ben, amikor világra jöttem, Kispest egy főváros környéki, periférikus hely volt. Manapság viszont a főváros XIX. kerülete néven ismeretes.

A Lumière fivérek csodálatos találmánya, a film abban az időben már nálunk is ismertté vált. Kispesten élt a filmtörténetek által sokat emlegetett Mutschenbacher nevű família. Mutschenbacherék 1910-ben állóképes vetítéseket rendeztek, és 911-ben – egy sereg erre a célra készített, hosszú formátumú ponyva sátorban – már mozgófényképet vetítettek! A ponyva sátor mellett egy abból az időből ismert – különben cséplőgépeket meghajtó – gőzgép állt, amely egy dinamót forgatva fejlesztett a vetítógép fényforrását képező szénrudakhoz szükséges egyenáramot. Nekünk, gyerekeknek ez a berendezés akkor azért volt mulatságos, mert az előadás megkezdését a gőzgép – mint a mozdony – fütty-tyel jelezte. Ugyanígy, fütty adta tudomásul a nézőnek az előadás végét is! A házban, ahol laktunk, volt egy 16–17 év közötti leány, aki engem minden előadásra elvitt. Így csapott meg már akkor, még igazán zsenge gyermekkoromban a film varázsa.

1912-ben elhagytuk Kispestet és átköltöztünk Pestszentlőrincre, amely ma XVIII. kerület néven ismert. Abban az időben élt ott egy Schwarczer nevű család. A családfő az első világháború kitörése előtt

---

\* Kézirat, 1972. A címet a szerkesztő adta.

jött haza Japánból. Családi összefogással, a főváros külső kerületeit megelőzve, fölépítették a kizárólag erre a célra készült mozgóképfilm-színházat. Az elkészült épületet kívül-belül japán figurákkal és japán népi motívumokkal festették tele, és „Japán mozi”-nak nevezték el. Így kerültem új lakhelyemen is szerelmemmel, a Mozival újra kapcsolatba!

9–10 éves koromig a szemem előtt pergő képek tartalmát még nem értettem. Az érdekességet az egymást üldöző vagy menekülő lovasok vágatása jelentette számomra, és az ezzel járó csatazaj, amit a zenekar – amelyet egy zongora és egy dob alkotott – úgy jelzett, hogy ahány lövést a képen látható szereplők egymásra adtak, annyszor vertek egyet, de iszonyatosan, a dobba, amitől lett aztán olyan csatazaj a nézőtéren, hogy „hangosfilm” legyen a talpán, amelyik azt az izgalmat fokozni tudta volna!

Közben véget ért az első világháború. Alig tértünk magunkhoz a háború okozta döbbenetből, már egymás után jelentek meg a mozi vásznán az akkori idők nagy filmjeiben híres színészek, akiket a film kezdő korszakának nagy rendezői irányítottak. Ezek a hírességek iskolát csináltak, és megmutatták az utat, amelyen a későbbi filmes nemzedékeknek haladni kell. Hogy csak néhányat említsek közülük: Griffith, Lubitsch, Valdemar Psylander, Asta Nielsen, Lillian Gish, Pearl White, Mary Pickford, Henny Porten és a többiek.

A háború után lett divatos az ún. filmszkeccs, ami egy olyan műfaj volt, amelyben a film cselekményének egy része vetített képekben volt látható, kisebb részében a vetítő vászon előtt összeeszkábált „színpadon” jelentek meg az előzőekben még csak a vásznon látott színészek. Ilyenkor szinte extázisba jöttünk, hisz nagy gyönyörűségünkre, egymásután jelentek meg előttünk a magyar némafilm nagy sztárjai: Loth Ila, Mattyasovszky Ilona, Hollay Kamilla, Dán Norbert, Petrovics Szveticzláv, akiket bámulva néztem. Ha akkor valaki nekem azt mondja, hogy alig néhány év múlva én ezekkel a színészekkel kapcsolatba kerülök, hihetetlenül bámultam volna az illetőre és méltán gondolhattam volna azt, hogy örültem állok szemben.

Mint ahogy volt már szó róla, új lakhelyünkön is volt mozi. Aki

szerette a filmeket és volt kedve moziba menni, akadálytalanul hódolhatott szenvedélyének – különösen, ha pénze is volt hozzá! De mit csinálhattak az olyan szülők, akiknek sok gyermeke volt, mint nálunk? Szüleim örültek, hogy gondtalanul el tudtak tartani bennünket. Ki kellett tehát találnom valamit, hogy az előadásokra pénz nélkül bejussak. Mivel hatan voltunk testvérek, szüleim nem minden gyermeküknek tudtak mozipénzt adni, mert az ilyenfajta szórakozásra nem sűrűn futotta. A mozik abban az időben nem minden nap játszottak, a játéknapok szombatra és vasárnapra estek. Csak jóval később került sor újabb játéknapra a hét valamelyik, közbeeső napján. Így, pénzem nem lévén, az előadások nagy részére furfanggal jutottam be.

A némafilmben kezdetben még nem voltak feliratok. Ezért abban az időben a filmek vetítése közben, egy erre a célra fenntartott helyen és ebből a célból fizetett alkalmazott a filmen látható történetek szerint olvasta a kezébe adott szöveget, hogy a nézők megértsék, miről is van szó! A négy középiskola elvégzése után anyám beíratott a Mester utcai felső kereskedelmi iskolába, ami abban az időben nem is volt egyszerű. Az első világháború után a nagy lendülettel megindult motorizáció az ifjak körében különös varázssal hatott, minden vágyam az volt, hogy autószerelő lehessen. Így a szülői szándék ellenére, feladva a továbbtanulás lehetőségét, megpróbáltam autószerelő tanoncnak elszegődni.

Középiskolai tanulmányaim befejezése után minden igyekezetem az volt, hogy ilyen irányú tervem sikerüljön. Közben, mert a sport felé is vonzalmat éreztem, 1924 tavaszán a Ferencvárosi Torna Club ún. diákcsapatába kerültem, és ezzel szinte egyidőben a „Morto” autótaxi vállalatához is felvettek, ahol technikusai képzés mellett a vállalat csapatában futballozhattam. A tanuló évek alatt az üzemben létesített iskolában, mérnök-tanárok közreműködésével, délelőttönként folyt az oktatás, ennek során sajátították el a tanoncok a magas szintű elméleti tudást, ami délutánonként a műhelyekben gyakorlati munkával folytatódott. Az így szerzett tudás biztosította a növendékeknek, hogy onnan kikerülve jelentős tagjai legyenek az autó-

iparnak. Az elhelyezkedési lehetőségünket megkönnyítette a vállalatnál szerzett végzettség.

1928 őszén megváltam az Autótaxitól, és 1929-ig csak tengtem-  
lengtem, mint ahogy azt tettük jó néhányan abban az időben! 1929-  
ben egyik jó barátom, Burger Lajos, aki kiváló futballista volt, és aki  
később operatorként Berend Lajos néven tette ismertté nevét, elhe-  
lyezett a Hunnia filmgyárban, ahol ő abban az időben mint segéd-  
operatőr, Eiben István mellett működött. Eiben István híres opera-  
tőr volt és lelkes szurkolója a Ferencvárosi zöld-fehér klubnak. Eiben  
István, Zugló szülötte olyan egyénisége és tehetsége volt a magyar  
filmszakmának, akinek nevét határainkon túl a filmszakmában leg-  
alább úgy ismerték, mint itthon. Tudása fogalommá vált. Így 1929  
májusában, pontosabban e hó 20-ik napján a Hunnia filmstúdió al-  
kalmazottja lettem!

Azon a napon, amikor a stúdió kapuján beléptem és a hatalmas  
műtermet megláttam, akarva-nem akarva mint megvalósult álom,  
megelevenedtek előttem eddigi életem epizódjai, gyermekkori em-  
lékei a moziról. Persze az első napok öröme után – hogy állásom van  
és egy filmstúdió alkalmazottja vagyok – jöttek a szürke hétköznap-  
ok. Ugyanis az első hetekben, sőt hónapokban a műtermet csak kí-  
vülről láttam, mert filmfelvétel nem volt. Hogy milyen munkát vé-  
geztem? Amit rám bízta! Szemetet hordtam, udvart egyengettem és  
szerencsére szakmai munkát is végezhettem azzal, hogy a stúdió áram-  
fejlesztő agregátorának javításán segédkeztem. Ilyenféle munkát vé-  
gezünk valamennyien. Végre elérkezett az a nap is, amikor elke-  
zdődtek a felvételek és műterembe kerültünk. A műteremben már mint  
világosító dolgoztam. Hosszú-hosszú időbe tellett, amikor már hinni  
kezdtem magamról, hogy világosító lehet belőlem. Ezt a hitet erősí-  
tette bennem hosszú évek folyamán a munkára koncentrált figyel-  
mem. Eleinte persze csak a magam munkájára koncentráltam. Ké-  
sőbb, amikor már sejteni kezdtem, hogy mit jelent világosítónak len-  
ni, amikor már követni tudtam a munka logikáját, bátrabb lettem.

Amikor a filmről-filmre változó operatőrök képességeit lassan-las-  
san már fel tudtam mérni és bírálni, sőt az operatőrök között a tu-

dásbeli párhuzamot meg tudtam vonni, úgy érzem, akkor kezdődött meg minden világosító fejlődésének és tudásának törvényszerű szakasza. Amikor szakmai tudásának fejlesztésében nem elégszik meg, ha csak a saját munkáját végzi figyelemmel, de elengedhetetlenül szükségesnek tartja, hogy társai munkáját is figyelje. Jó világosítónak csak úgy válhat, ha szakmai fejlődésében ezt az utat választja. Ez teremti meg mindenkiben azt a minden erőszaktól és külső hatástól mentes versenylázat, ami nélkül semmiféle fejlődés nincs. Ez a módszer szinte rákényszeríti az embert a gyorsabb és jobb munkára. És nem utolsósorban a bizonyos munkafázisokhoz szükséges és ennél a munkánál elengedhetetlen ötletekre! Persze a tudás megszerzésében döntő kérdés az, milyen kollektívában dolgozik az ember. Mit és mennyit tudnak szakmailag a kollégák? Emberileg milyenek? Át tudják-e adni a náluk kevesebbet tudónak fejlettebb tudásukat? Én, azt hiszem, nem panaszkodhatok! Szakmailag és emberileg is kiváló kollégák közé kerültem.

Külön tanulmányt érdemelne például az, hogy az első napon, amikor a műterembe kerültem, egy kolléga, aki kitűnő világosító volt és már tíz éves szakmai múlttal rendelkezett, hogyan hívta fel figyelmemet a lámpák ki- és bekapcsolásánál egy olyan tényezőre, amely manuális és vizuális szempontból alapját képezi a pontos és precíz lámpaállításnak. Bizonyos, hogy ez a szinte első órában kapott bölcs intelem volt számomra elindítója bennem az olyan összetett, bonyolult és sokrétű szakma elsajátításához szükséges hosszú tanulmányoknak, amelyben a fizikai munkához szükséges erő, a fényérzékeny szem, a képalkotás alaptörvényeinek ismerete és az operatőr által megálmodott kép világítási konstrukciójának megteremtéséhez szükséges ötletgazdagság, a mindezekhez szükséges intelligencia hiánya miatt világosítónak nem válhat senki! Ezen képességek nélkül hasznos tagja lehet ugyan – mint kisegítő – a kollektívának, de olyan világosító sohasem lesz, aki egy elképzelt fénykonstrukcióhoz szükséges lámpapark akárcsak néhány lámpáját önállóan, minden utasítás nélkül, be tudja állítani. Pedig egy világosító szakmai tudása ott kezdődik, hogy ilyen munkával meg lehet bízni.

Magam is hosszú ideig hittem és hirdetem azt, hogy ezt nem lehet megtanulni. Ma sem tudom, megtanultam-e? De azt tudom, hogy azokkal a kollégákkal, akikkel mint világosító szerencsém volt kilenc évig együtt dolgozni, hosszú szakmai vitákat folytattunk. Ha ketten vagy akár többen azonos felületek világitására kaptunk utasítást, korrekt versenyt folytattunk, ki lesz előbb kész. És aki kész lett előbb, az nem fordított hátat a *szett*nek,\* hanem tovább élt a munkában a kollégával, aki még nem készült el. Közben elemezte saját munkáját, de a kolléga munkáját is. Hiszem és vallom, hogy a szakma tudnivalóit csak így lehet elsajátítani. Vonatkozik ez különösen a filmszakma területére, ahol nincsenek megegyező esetek, nincsenek visszatérő tényezők. Ott minden gépállás más és más, minden beállítás újabb és újabb feladatot jelent. Mondhatnám, hogy a filmfelvételek munkájában minden résztvevőnek – rendezőnek, operatőrnek, világosítónak – nemcsak naponta, de gépállásonként újra és újra kell bizonyítania.

A legelső film, amely felvételén résztvettem a *Tavaszi viharban* (*Kossuth Lajos azt izente ...*) című film volt. A film felvételei még 1928-ban kezdődtek, de – mint az abban az időben nem volt szokatlan – pénzügyi okokból a forgatással leálltak. És mert a film befejezéséhez szükséges összeget csak később sikerült a gyártóknak megszereznie, a film befejezése 1929-re csúszott át. A filmet György István rendezte és Eiben István volt az operatőre. A gyártásvezetői teendőket Lévay Béla látta el, aki kisebb szerepet játszott is a filmben. Az 1929-ben forgatott részből két napot a műteremben, egy éjszakát és két napot a stúdió udvarán, két napot és egy éjszakát a nagykovácsi erdőben forgattunk.

Miközben itthon a némafilm végórát élte, Amerikában már elkészült az első hangosfilm, és elindult világhódító útjára. Ámbár az első időben nem kisebb művészek mint Chaplin és a Hollywoodban élő magyarok közül Fejős Pál is, azt tartották, hogy a hangosfilm

\* A díszlet angol neve. (A szerk.)

nem alkalmas művészi érzelmek és gondolatok közlésére, és nem fogadták el azt. De a nézők szerte a világon lelkesen fogadták, végül is győzött a hangosfilm, szakmában és szakmán kívül mindenki megbékélt ezzel.

Közben a Hunniában elkezdtuk forgatni a második filmet, amiben közreműködtem. Ez a film különös élményt jelentett számomra. Nem játékfilm volt, hanem „tánc” film, amelyhez a forgatókönyv írói keretjátékot szerkesztettek. A forgatókönyvét Hunyadi Sándor Bethlen Margittal közösen írta. Bethlen Margit az akkori miniszterelnök felesége volt és mellesleg írással is foglalkozott. A táncokat a mostanában közel százéves korában elhunyt, csodálatos képességű, vérbeli művész, Dienes Valéria koreografálta és tanította be. Dienes Valériának mozdulatművészeti intézete volt. Jóval később volt szerencsém ebben az intézetben forgatni, s ebből az alkalomból közelebből megismerhettem a művésznőt, aki kulturáltságával csodálatos hatással volt rám. A „Tánc” filmet egy abban az időben közismert fővárosi ügyvéd, Dr. Lázár Lajos rendezte, akinek nevét már a pasaréti „Star” filmgyárban rendezett filmjei tették ismertté. A operatőr Eiben István, a gyártásvezető gróf Zichy Géza Lipót volt. A táncosok, leányok és fiúk valamennyien arisztokrata családok tagjai voltak.

A filmnek számomra az volt az érdekessége, hogy a keretjáték, tehát a prózai rész cselekménye egy alkimista műhelyben játszódik, és ezt az alkimistát a magyar színészet mindenkori nagyja, Hegedűs Gyula alakította. Filmgyári működésem folyamán sajnos ezzel a csodálatos művésszel többé nem találkoztam, de arra ma is büszke vagyok, hogy akkor, ha szerény beosztásban is, de szolgálhattam őt. Sajnos, már erre a filmre is rányomta a bélyegét annak tudata, hogy Amerikában már sorozatban gyártották a hangosfilmeket. A szakmában mindenki tudta, hogy a Hunnia műtermeinek teljes technikai berendezése régen elavult, és hovatovább már némafilmek forgatására is alkalmatlan. Ennek tudata, de méginkább a nyugat felől beözönlő hangosfilm a szakmában mindenkit nyugtalanná tett. Abban az időben a némafilmek gyártása sem volt folyamatos, és mindenki attól félt, miből fog megélni, ha mozijainkat elárasztják a kül-

földi hangosfilmek? Ugyanakkor, amikor nálunk a némafilmek forgatása is lassan-lassan technikai akadályokba ütközött, a szakma dolgozói szinte egymástól kérdezték és várták a feleletet: mikor lesz a magyar filmszakmának annyi pénze, hogy a műtermet és annak teljes technikai berendezését átépítse, és hangosfilm felvételére alkalmassá tegye? Közben az esztendő utolsó harmadához értünk, és addig történt egy és más. Elkezdődött a készülődés az előreláthatóan utolsó némafilm forgatására. A film címe: *Csak egy kislány...* volt. A produkció vezetői Vanicsek János operatőrrel az élen elhatározták, hogy ennek a filmnek forgatásánál a magyar film is lépjen technikailag előre. Ez azt jelentette, hogy az addig használt ún. „ortokratikus” nyersanyag helyett más karakterű anyagot fognak a film forgatásánál felhasználni. Ugyanis ez az akkor, forgatásoknál használt negatív elképzeltetlenül érzéketlen volt. De ilyen érzéketlen volt a negatív hívó és az akkor használt objektív is. Ezek a komponensek tették szükségessé, hogy az előírt és helyes expozíció megteremtéséhez mérhetetlenül sok fényt használjon az operatőr. Ez volt az oka annak, hogy műtermi felvételeknél az akkor rendelkezésre álló lámpákkal nem tudtak annyi fényt szolgáltatni, hogy az a rendelkezésre álló ortokromatikus nyersanyaghoz előírt expozíciónak megfeleljen. Mert az összes lámpa által megteremtett fénymennyiség megközelítően sem érte el azt a határt, amely a nyersanyag számára előírt, akárcsak az ún. alsó expozíció határértékét, illetve ahhoz elegendő legyen. Ez volt az oka annak, hogy ennek a nyersanyagnak használatáig a műtermek az egész világon üvegből készültek. Így üvegből épült nálunk először a pasaréti „Star” filmgyár alsó és felső műterme és 1917-ben a „Corvin” filmgyár – ama egyes műterem néven ismert – Gyarmat utcai műterme. Ezek a műtermek szinte egységesen kb. 80 cm-es betonlábazatba épült vasvázból készültek, úgy hogy a vasváz kereteibe ún. *katedrálüveget* helyeztek. A műterem teljes felületének – tehát a tetőnek is – minden négyzetcentimétere üvegből készült. A katedrálüveg tulajdonsága az, hogy a rajta keresztül hatoló fényhullámokat (megtörve) ellágyítja, minek következtében a műtermekben a ma modernnek tekintett, ún.

szórtfényhatások jöttek létre. A műtermek belső felületére zsinórral állítható, *batiszt* anyagból készült áttetsző függönyrendszert helyeztek el, hogy napsütés esetén a díszletek felületén létrejött kemény napfolthatást a függöny elhúzásával lágyítsák, semlegesítsék. Amikor a döntés megszületett, amely szerint a *Csak egy kislány*...c. filmet az eddig használt nyersanyag helyett *pankromatikus* negatívra forgatják, hozzákezdtek az új anyaghoz szükséges technikai feltételek megteremtéséhez. A pankromatikus nyersanyag paraméterei sokkal kedvezőbbek voltak<sup>7</sup> az addig használt anyag tulajdonságainál. Ebből talán csak kettőt említenék: az a negatív sárga fényre volt érzékenyítve, és lényegesen érzékenyebb volt az előzőnél. E két fontos tulajdonsága műtermi forgatásnál feleslegessé tette a külső fény használatát, így az operatőr az expozíció kívánt értékét természetes fény nélkül, csakis mesterséges fényvel teremtette meg.

A legelső feladat, amit az új nyersanyaggal kapcsolatban el kellett végezni, megszüntetni, hogy a műtermekbe külső fény bejusson. A Hunnia igazgatóságának annyi pénze nem volt, hogy új műtermet építsen, így az olcsóbb megoldást kellett választania: a műterem teljes felületét befestették kívülről fehérre, belülről feketére. Persze ez így elmondva nagyon egyszerűnek látszik, de a valóságban igen komoly feladatot jelentett. Annál is inkább, mert ezt a nem is veszélytelen munkát házilag, belső munkaerővel végeztették el. Az akció befejeztével azután elkezdődhetett a forgatás az új nyersanyaggal. Ez különösen az operatőr számára jelentett komoly feladatot, mert az anyag használatában gyakorlatlan volt ő is, de a laboratóriumunk sem rendelkezett az anyag hívásához és kidolgozásához szükséges tapasztalattal. De vállalni kellett a felelősséget, s így ilyen előzmények után megkezdődhetett a *Csak egy kislány*..., az utolsó némafilm felvétele. Amikor ugyanis a film forgatását elkezdték, már mindenki tudta, hogy ezzel a filmmel búcsúzunk olyan három évtizedtől, amely a század első évében elkezdődött, a Zsitkovszky Béla által forgatott *Tánc* c. filmmel.\*

\* A film 1903-ban készült. (A szerk.)

Tehát bevonultam a sötét műterembe. A műterem befestésén és az új nyersanyag használatán kívül más változás nem történt. Arra nem volt anyagi lehetőség, hogy teljes rekonstrukciót hajtsanak végre, és a felvételeket még a régi lámpákkal és a mindezekhez tartozó eszközökkel készítették el. Márpedig azzal a lámpaparkkal művészi hatást, hangulatot létrehozni nem lehetett. Mert hiába volt sötét a műterem és a réginél lényegesen érzékenyebb az új negatív, ez csak abban segítette az operatort, hogy kisebb lámpa egységekkel, kevesebb fénnel világítson. A lámpapark avultsága többre nem nyújtott lehetőséget.

Milyenek voltak ezek a lámpák? A cél az volt, hogy sok fényt adjanak. A lámpák konstrukciója olyan volt, hogy ezek fényét irányítani nem lehetett. Volt egy teknőszerű formátum, ami természetesen fémből készült. A fémtelők belső felületét fehér zománcsal fedték be. Ez azt a célt szolgálta, hogy a fényforrásban létrejött fényt a kívánt irányba terelje. A fényforrást a teknőben elhelyezett szénrudak szolgáltatták. A szénrudak összeérintése által létrejött ívfényt a zománczott felület arra terelte, amerre a lámpát fordítottuk. Az ilyen jellegű lámpák által világított felületen árnyék nem képződött, mert az árnyékot a többi lámpa fénye semlegesítette, s így művésziellen, szürke, árnyékmentes felület jött létre. Ezek ún. váltóáramú szenes lámpák voltak. A lámpa bekapcsolása után a szénrúdszakokat összeérintve jött létre a *fényív*. Ezen művelet elvégzése után egy elektromos *regulátor* közelítette egymáshoz a szénrúdszakokat, így biztosítva az állandó és egyenletes fényforrást. A lámpákban lévő automaták működés közben egyenként is nagyon zajosak voltak. Bárki elképzeli, hogy mit jelentett ha az operatőr egy-egy beállításnál – nem is ritkán – ezekből az egységekből 70–80 lámpát állított be! Ez a hatalmas lámpapark a műteremben akkora zajt okozott, hogy egymás hangját sem hallottuk. Ebből adódott a némafilmek forgatásánál, hogy a rendező a felvétel közben szócsövet volt kénytelen használni, hogy a színészek meghallják a rendezői instrukciókat. A felvételek akkor úgy készültek, hogy a rendező állandóan rögtönzött, a forgatás alatt váratlanul instruálta a színészt, hogy mikor, mit csináljon. Ez az oka

annak, hogy a néma korszakból megmaradt ún. *verkfotókon* a rendező, esetleg az asszisztense kezében szócsó látható.

Itt vetnék fel egy több évtizedes, filmgyári riportokban még ma is gyakran olvasható újságírói tévedést, ami a néma korszakban született, de szinte valamennyi, ma készült riportban olvasható: „A Jupitereket kapcsolják be” vagy „Bekapcsolták”. Hát ilyen lámpatípus nincs és nem is volt! Abban az időben létezett Németországban egy filmtechnikai eszközöket készítő vállalat, amely készítményein egy zománcozott táblán olvasható volt a vállalat emblémája: „Jupiter”. De már abban az időben is legalább ilyen híres volt sok hasonló eszközöket gyártó cég mint a ma is létező „Weinert” „EFA” „ARI” stb. Tehát olyan vezényszó, hogy kapcsolják be a „Jupitereket” esetleg az „efát”, vagy bármilyen másfajta lámpát, a világ egyetlen filmműtermében sem hangzott el abban az időben, illetve hangzik el manapság.

Műterembe vonulásom és ott tartózkodásom első napjai számomra mulatságosak voltak. Amikor először láttam meg a díszletbe lépő színészeket, erősen uralkodnom kellett magamon, hogy hangosan ne kezdjek el nevetni. Mert a színészek úgy néztek ki, mintha valamiféle farsangi mulatságra készülődnének. Az arcukon a szivárvány minden színe látható volt, és bizony látványuk nagyon mulatságosan hatott.

Az első órák derűs meglepetése után megszoktam a látványt. A kollégák megmagyarázták annak okát, hogy a színészeket miért szükséges a laikus számára ily furcsán festeni. Ennek oka a lámpák, a világítás tökéletlenségéből eredt. A kor operatőrei rájöttek, hogy az emberi test legkeményebb vonásai az arcon találhatóak. És mert világítással nem tudták az arc egyenetlenségeit megszüntetni, más úton és módon tették a vetítő vásznon plasztikussá a színész fejét. E célból óriási és elsődleges szerepe volt abban az időben a *sminkmesternek*, vagy ahogy akkor őket németül nevezték, a „Maskenbilder”-nek. A sminkmesterre hárult az a feladat, hogy az arc túl kemény vagy túl előnytelen vonásait elsminkelje, vagy ha a szerep úgy kívánta, kihangsúlyozza. Ő sminkelte el a magas homlokot, a kiálló pofa-

csontot, és szinte végtelenségig folytathatnám a sminkmester azon tevékenységét, amelyet a színész arcán neki elvégeznie kellett.

Mert azt mondanom sem kell, hogy ezt a tevékenységét a sminkmester különféle színű festékekkel végezte. Egy ún. *nehéz arcon* a szivárvány minden színe felfedezhető volt. A színekkel tónusokat teremtettek, mert köztudottan a fekete-fehér filmen színek nincsenek, ellenben az anyag különféle színekre különféle tónusokkal reagál. Sokszor mondom és nagyon sajnálom, hogy abban az időben a színes fototechnika még ismeretlen volt, mert ha akkor egy kisminkelt színész arcát színesre lehetett volna fotografálni, azon mindenki a hasát fogná nevéteben.

A *Csak egy kislány...* c. film rendezője a „Star” filmgyárból ismert Gaál Béla volt, a forgatókönyvet Martonffy Emil és Gosztonyi N. írták, az operatőr Vanicsek János volt. Vanicsek a Star filmgyárból került a *stábba*. A maga idejében nagy jövő előtt álló operatőr volt. Sajnos, súlyos betegsége megakadályozta tehetsége kibontakoztatásában, és nem bírván megbirkózni a betegséggel, a harmincas évek elején meghalt. A *Csak egy kislány...* c. film történelmi jelentőségét több pontban foglalhatom össze.

Az első, hogy ezt a filmet forgatták először pankromatikus anyagra. A következő filmtörténeti tény közvetlenül ebből ered, mert ezt a filmet forgatták először sötét műteremben. Tehát az expozícióhoz szükséges fény mennyiséget először ennél a filmnél hozták létre művi úton. És ami érzelmi jelentőségű: ez volt az utolsó némafilm.

Ezzel a filmmel a magyar filmgyártásnak egy korszaka zárult le, ami miatt nem kell szégyenkeznie azoknak az úttörőknek, akik a filmgyártásban lelték örömüket, itt érvényesülhetett elhivatottságuk, és nem utolsó sorban itt kereshették meg az életfenntartásukhoz szükséges anyagiakat. Nem hagyhatók ki azok a művészek, akik innen indultak el – bátran mondhatjuk – a világhírnév útján, és erősítették a magyar név becsületét: Korda Sándor, Kertész Mihály, Rudi Máté, Bolváry Géza, Bánky Vilma, Szőke Szakáll, Lukács Pál.

Történeti jelentőségű a filmben szereplő színészek személye:

Zombori Mercedes, Eggert Márta, Jávor Pál, Vándory Gusztáv, Gózon Gyula, Pethes Sándor, Gárdonyi Lajos.

Eggert Márta tizenhét évesen, egy nagy színházi siker után kapta ezt a szerepet, és már akkor csodálatos hangjával, ifjú bájával, ahogy belépett a műterembe, felforrósította maga körül a levegőt. Ebből a filmből kilépve indult el világhódító útjára és Jan Kiepurával kötött házasságába.

Jávor Pál az ismeretlenségből indult el a magyar mozinézők meghódítására s eleganciájával, filmszínészi képességével itt tette ismertté nevét, és lett a későbbi magyar filmek koronázatlan *bonvivánja*.

Az igazsághoz tartozik, és a történet hitelességét szolgálom azzal, ha itt megemlítem azt is, hogy nem szimpatikus „oroszlán körmeit” is ennél a filmnél kezdte bontogatni. Történt pedig, hogy jó néhány forgatási napon reggel nyolc órakor nem kezdhettünk meg vele a felvételeket, mert bizony ez időben előfordult, hogy nem a lakásából jutott a stúdióba, hanem egy átszórakozott éjszaka után valamelyik mulatóból, esetleg egy vidám barátjának társaságából érkezett. Ilyenkor öltözőjébe vitték és lefektették. És bizony amíg fel nem ébredt, az öltözők folyosóin meg volt tiltva a hangos beszéd és zajos járkálás. Mert ha ilyen állapotából valamiféle külső zajra felébredt, nem ritkán még a Gyarmat utca is zengett hangjától!

Nagy tisztelettel emlékezem a másik női főszereplőre, Zombory Mercedesre, aki akkor a Vígszínház jó nevű művésznője volt. Szépsége versenyre kelt a neve szépségével!

Vándory Gusztávról is elmondhatom, hogy mint a színházak és filmek *bonvivánja*, a film forgatásának idején már túl volt a férfikor derekán, és ebben a filmben még *bonviván* szerepben, a szerelmes férfi hiteles alakját állította a néző elé! Ő különben, azt hiszen, az őt ismerők emlékében mint a kedvesség és előzékenység megtestesítője él.

A mai filmgyártás világában elképzelhetetlen az a szorongás, ami a film forgatásának utolsó napjaiban bennünk élt! Akkor ugyanis – hihetően – a jó munka reményében a máskor bennünk élő megelégedettség jó érzése elmaradt, és valamennyien kissé ijedten tekintettünk a bizonytalan és reménytelen jövő felé! Mi lesz velünk, ha a

film forgatását befejezzük? Mert a film befejezésének pillanatában biztosak voltunk, hogy az volt az utolsó némafilm. Hogy azután mi jön? És ha jön, mikor – erre senki sem tudott válaszolni.

Abban az időben ugyanis a Hunniának alig néhány alkalmazottja volt státuszban, és a többség csak arra az időre volt alkalmazva, ameddig a film forgatása tartott. Ha a felvételek befejeződtek, fizetés többé nem járt, mindenki mehetett amerre látott. Ez után a film után pedig minden reménytelen és kilátástalan volt. Így érthető volt az a bennünk támadt szorongás, amit akkor éreztünk, amikor az utolsó beállítás után a fővilágosítótól utasítást kaptunk: „kikapcsolni”!

Úgy emlékszem, hogy abban a pillanatban az egész idegrendszerünk és szervezetünk minden sejtje kikapcsolt. Ezzel el is értünk az 1929-es év végére. Bizonytalanul, ha reménykedve is, vártuk az 1930-as év kezdetét. Nálunk ez a bizonytalan elvárás az új esztendőből teljesen indokolt volt.

Még nem búcsúznék el azonban a *Csak egy kislány...* c. filmtől, mert az 1930-as év első heteiben olyan cselekmények történtek, amelyek filmtörténeti szempontból döntő jelentőségűek: megváltoztatják a magyar hangosfilm eddig ismert születésnapját. Az eseményeket átéltem, és bár tudtam, mi történt abban az időben, titokként őrizve nem adtam ki eddig magamból. Bár nem is kevesen próbálták vallomásra bírni, hallgattam azoknak az időknél a történeteiről. Ennek oka az volt, hogy bíztam magamban, hogy majd egyszer magam tehetem közkinccsé annak az időnek jelentős eseményeit.

Az 1930-as év első napjainak bizonytalanságaiban megjelent Magyarországon, számunkra mentőangyalként, egy operatőr, aki akkor az amerikai FOX filmgyár balkáni riportereként érkezett hozzánk. Ez az operatőr német ember volt és Pebálnak hívták. Pebál egy ún. *Fox Movietone* típusú kocsival jött, amelyben hangos felvevő volt beépítve, a megfelelő filmfelvevő kamerával párosítva.

Hogy Pebál mint a FOX balkáni riportere miért éppen Budapesten horgonyzott le, abban gondolom szerepet játszott az, hogy Pebál édesapja az akkori német hadsereg tengerészeténél magasrangú tisztként szolgált és jó barátja volt Horthynak. Természetesen Pebálnak

volt egy Stepler nevű hangmérnöke, aki a felvételeket készítette. Úgy érzem, nem hagyhatom ki a beszámolómból Steplerék hangos berendezésének különleges jellemzőjét, és pedig azt, hogy ennél a készüléknél a hang és a kép még egy szalagra volt felvéve. Annak hívási arányaira korán rájöttek a szakemberek, aminek következtében áttértek az ún. *kétszalagos* rendszerre. Bizonyos, hogy a hangosfilm őskorának ez a technikai érdekessége figyelmet érdemlő. Pebálék megérkezésük után az első hangos riportot a kormányzóról készítették. Ez 1930 január havában volt. Még abban a hónapban bevonultak az Operába, ahol hangos felvételt készítettek a *Hunyadi László* c. operából ismert *Palotásról*, az operai balett részvételével. Magyarországon ez volt az első hangos felvétel. A felvételek két napot vettek igénybe. Ezek a felvételek a mi akkori, elavult berendezésünkkel iszonyatosan nehéz munkát jelentettek. Talán nem érdektelen, hogy a koreográfiát az akkori Palotáshoz vagy Cieplinsky, az Operaház lengyel magántáncosa és koreográfusa, vagy a hasonló beosztásban működő Proda Dezső készítette. Pebálék közben ki-ki rándultak a szomszédos országokba is, és ha ilyen kirándulás után visszatértek Pestre egy kis pihenőre, élelmes filmmemberek azonnal lecsaptak rájuk, és bérbevették berendezésüket. Ilyen alkalmat jelentett az is, hogy az 1929-ben befejezett *Csak egy kislány...* c. film összeállításával elkészültek, ami után a laboratóriumban megindult a kópiák készítése, és így a film a mozikban vetíthető állapotba került.

Közben Pesten Al Jonsonnal a főszerepben már bomba sikerrel játszották a *Singing Fool* c. filmet, így a *Csak egy kislány...*-t némán már nem lehetett bemutatni. Kerestek megoldást, hogy a filmet a mozikban játszani lehessen. Így jöttek arra a gondolatra, hogy a filmhez írnak egy betétet, ami ugyan „kilógott” a film cselekményéből, de legalább friss szenzációval szolgált. Eljutottak megint Pebálékhoz, akiknek a hangos berendezésével Magyarországon először, magyar színészekkel ehhez a filmhez hangos felvételt készítettek. Ezeket a jeleneteket, természetesen a Fox készülékkel, a magyar stáb tagok részvételével, Eiben István fotografálta. A díszlet, amelyben a színészek a szerzők által megírt jelenetet eljátszották, egy ká-

véházi sarok volt. Ez a burleszk-szerű kettős, amit előadtak, a *Hacsek és Sajó* előfutáraként került a filmtörténetbe. A két színész, aki legelőször szólalt meg filmen a nézők előtt, Pethes Sándor és Gárdonyi Lajos volt.

Történt mindez 1930. február második felében. Ezután a Fox berendezésre nagyobb feladat várt. A magyar szakemberek arra gondolva, hogy ha ez a készülék itt van Budapesten, miért porosodjék használatlanul egy raktárban, elhatározták, hogy a teljes berendezést bérbe veszik Pebáléktól és készítenek egy egész estét betöltő hangosfilmet. Összeállítottak egy forgatócsoportot, amelynek operatőre Eiben István volt. Programba vettek páros jeleneteket és magánszámokat. Így felvették Dajbukát Ilonával és Bársony Istvánnal (akik különben házasok voltak) a *Tik-tak*, más címen *Zsuzsi hány óra van?* c. népies tárgyú, vidám páros jelenetet. Magánszámként felvették amint Biller Irén mulat, Fedák Sári mulat, Békeffi konferál, Nagy Endre konferál, Jávor Pál magyar nótákat énekel. A filmet *Budapest nevet* címmel vetítették a mozikban.

Sajnos, ezzel együtt nagyon sok film pusztult el illetve égett el a Hunnia nagytétényi bombabiztos raktárában! Nagy Endre konferanszának szövege, amiben ő a hangosfilmet parodizálta, megmaradt a Rádió hang-archívumában, ahol történeti rekvizitumként őrzik, és nagy ritkán sugározzák is a Rádió hullámain. Ezeknek a filmeknek felvételében és is résztvettem mint világosító.

Egy napon Pebálék elutaztak. Itt hagytak bennünket kilátástalan helyzetünkben és a létbizonytalanságban. És miközben tőlünk nyugatra, tengeren innen és túl, nagy lendülettel indult meg a hangosfilm gyártása, nálunk a hivatalokban folyt a vita, legyen-e hangosfilm-gyártás Magyarországon vagy ne legyen. Időnként betévedt a stúdióba egy-egy vállalkozó, és ha mást nem, néhány napos reklámfilmet forgattak.

Ilyen szándékkal vonult egy alkalommal a műterembe Harmat Imre, a kor divatos szövegkönyv írója. Egy írógépgyártó-vállalat részére készített reklámfilmet. Természetesen némán. Abban az időben készült a Fővárosi Operettszínház a *Maya* c. operett bemutatójára.

ra. Ennek a daljátékának zenéjét Fényes Szabolcs szerezte. A szövegkönyvét Harmat Imre írta. Fényes Szabolcs mint szertelen ifjú, nem minden esetben készült el időben egy-egy szám komponálásával. Harmat Imre ezt tudta és ismerve Szabolcs kiszámíthatatlanságát, a reklámfilm forgatására magával hozta a műterembe Szabolcsot, akit így kényszerített munkára, mert az író szigorúan figyelt arra, hogy Szabolcs dolgozzon. Ennek köszönhető, hogy a *Maya* „Jön a lux, jön a lux, jön a luxusvonat” című, azóta híressé vált, népszerű számának zenéjét Szabolcs ott, a Hunnia műtermében komponálta.

Közben múltak a hetek és a hónapok, és mi vártunk valakire, aki megvált bennünket. Ilyen hangulat közben jelentkeztek egy napon a Hunnia igazgatójánál Kovács Gusztáv és Faludi Sándor, a már akkor ismert „Ko-Fa” nevű filmlaboratórium tulajdonosai. Különbön Kovács Gusztáv ismert operatőr volt, Faludi Sándor pedig kiváló kereskedő. Kiderült, hogy készítettek egy hangosfilm-felvevő berendezést. Kovács sógora mint laboráns nálunk dolgozott, mérnök barátjával és a laboratórium műszerészeivel összeálltak és megépítették ez a korszakalkotó készüléket.

Az év hátralévő hónapjaiban ezzel a berendezéssel kerülhetett sor két önálló hangosfilm forgatására. Minden, a hangos felvételhez szükséges kelléket házilag kellett elkészítenünk. Ezzel kezdődhetek meg egy zenés kisfilm felvételei. A címe *Szép Pongráczné krinolinja* volt. A forgatókönyv a *Lavotta szerenádj*a c. zeneműből készült. A film főszereplője Pethes Margit, a Nemzeti Színház színésznője és Gózon Gyula volt. Azt hiszem, Pethes Margitra ma már senki sem emlékezik. A történeti hűség kedvéért elmondanám, hogy a filmnek különösebb sikere nem volt, amin nem lehetett csodálkozni. Mert a fillérekből és szerény eszközökkel készült kis magyar film nem jelenthetett konkurenciát az amerikai filmeknek. Persze a félsiker nem vette kedvét a magyar filmek lelkes híveinek. Sikerült összehozni újabb érdekességeket, mert a szüzsé-piacon megjelent egy jónak ígérkező téma illetve szövegkönyv. Ez a második film volt, ami a Kovács-féle berendezéssel készült. A címe: *Füst* volt. Naiv, de kedves témájú forgatókönyv, előnye, hogy a cselekmény egy díszletben bonyolódik. A fil-

met egy fiatal újságíró, Nagy István rendezte, aki a film után kíváncsiorolt Angliába. Az operatőr Eiben István volt, zenéjét Fényes Szabolcs szerezte. Szereplők: Tőkés Anna, Kiss Ferenc, Pethes Sándor, Maklár Zoltán és Peti Sándor voltak. A film elkészült és csodálatos siker volt! Fényes Szabolcs fülbe mászó zenéje, Tőkés Anna szépsége és bája, a férfi szereplők kitűnő alakítása megnyerte a mozinézők tetszését, és biztosította a bemutató moziban a film több hetes prolongálását.

A forgatás közben történt dolgok emléke még ma is frissen él bennem. Ilyen kedves epizódot jelent számomra az, amikor a rendező, Nagy István, aki nagyon jó barátságban volt Szabolccsal, naponta többször is ráüvöltött Szabolcsra: Lehár! Lelövöm! Ugyanis Szabolcs, aki a felvételeknél állandóan jelen volt, egy díszleten kívüli zongorán állandóan klimpírozott! A történetek után negyven évvel, pontosan 1970-ben, egy akkor készülő filmhez forgatandó jelenetei miatt, kint dolgoztam a Szovjetunióban. A film kíséző zenéjét Fényes Szabolcs szerezte. Ezen okból Fényes Szabolcs kint is sok alkalommal jelen volt a forgatásokon. A helyszín a Leningrád melletti Puskin volt. Az egyik napon a felvételi szünetben beszélgetve Szabolccsal, felelevenítettem neki a *Füst* c. film forgatásának eseményeit, amit Szabolcs könnyezve hallgatott végig. Benne is élni kezdtek az emlékek és a nosztalgia.

E kis kitérő után visszatérve az 1930-as év eseményére, a *Füst* c. film sikerének híre eljutott Bukarestbe is. Tudtuk, hogy a román filmgyártás elmaradottabb volt mint a magyar, majd hogy nem is létezett, mégis egy pénzes csoport tagjai és néhány filmhez értő ember eljött Budapestre, hogy megállapodva az érdekeltekkel, a *Füst* c. filmet román színészekkel, itt a Hunniában elkészítsék, természetesen román verzióban. Az esztendő lassan végéhez közeledett. Azóta sokszor gondoltam arra a sok szempontból sorsdöntő esztendőre. Mert az 1930-as év nemcsak azzal telt el, hogy izgalommal vártuk a döntést, lesz-e magyar hangosfilmgyártás vagy nem, ha kezdetleges eszközökkel is, de valamennyien tettünk valamit azért, hogy vágyaink teljesüljenek. Mindenesetre a szóban forgó esztendőben történt

események megkérdőjelezhetik a magyar hangosfilm kezdetének eddig hirdett dátumát. Legfeljebb a *Kék bálvány* c., 1931-ben gyártott filmnek az a dicsőség juthat, hogy az 1931-ben hangosfilm gyártására megfelelően átalakított műteremben és a beépített *Klang-Tobis* berendezéssel legelőször ezt a filmet vették fel.

Ezzel az eseménnyel le is zárult az 1930-as esztendő. Bizonytalan és feszült hangulatban éreztünk el az 1931-es év küszöbére. A filmfelvételek világában nagy jelentőségű, hogy a téma, a cselekmény meghatározza azt, hogy a jelenetet milyen környezetben, milyen díszletben forgassák.

Ezzel együtt jár, hogy a díszletek, amelyekben a felvételek készülnek, nemcsak naponta vagy hetente, de nem ritkán egy forgatási napon is változnak. Hogy egy díszlet a felépítés után meddig áll, az attól függ, hogy a díszletben mennyi a forgatandó anyag. Egy díszlet akkor jó, ha megfelelő hangulata van. Ha a díszlet formája, mérete, berendezése, legapróbb kelléke is és természetesen az abban járó-kelő szereplők öltözete hiteles, életszerű. Ezek a hangulatok akarva-nem akarva hatnak azokra, aki a felvételek munkájában résztvesznek. Nem tudom, hogy a kollégák hangulatára mindez hogyan hatott, vagy ma hogyan hat a különféle környezet varázsa, csak a magam érzéseiről vallhatok, amikor elmondom, hogy én ezt is különösnek és érdekesnek tartom és meggyőződésem, hogy ennek rendkívülisége semmiféle más munkahely légköréhez nem hasonlítható.

Az 1931-es év jó előjellel indult. Január 6-án, vízkereszt napján, lakásomra üzenet érkezett, hogy 7-én reggel 8 órára jelenjek meg a Hunniában. Ennek értelmében másnap bementem a stúdióba, ahol közölték velem, és a többi kollégával, hogy a minisztériumokban határozat született, mely szerint a Hunnia műtermét az igényeknek megfelelően át kell alakítani, hogy ott a magyar hangosfilm-gyártás megindulhasson. Döntés született arra is, hogy az átalakítási munkákat házilag kell elvégezni. A rendelkezés számunkra azt jelentette, hogy a munka megkezdésének napjától annak befejezéséig, alkalmazásunk biztosítva volt. Ezzel majdnem egy időben érkeztek meg a Klang-Tobis vállalat technikusai és mérnökei, akik irányítása mel-

lett elkezdődhetett a hangosztály építése. A berendezés a Klang-Tobis vállalat akkor kapható, legújabb típusa volt. Abban az időben ennél jobb hangfelvevő berendezést csak az amerikai *Western Electric* cég gyártott, lényegesen magasabb áron. A Hunnia igazgatósága már január 1-től alkalmazta Lohr Ferenc hangmérnököt, aki az 1930-as években Berlinben tanulmányozta a berendezést és ismerkedett annak kezelési módjával. Március folyamán a párizsi *Debie* cégtől megérkezett az akkor ismert, legmodernebb hangosfilm-felvevő kamera. Azt mindenki tudta, hogy a régi lámpapark hangos felvételek készítésére használhatatlan. Ez kiderült az 1930-ban forgatott hangosfilmek felvételeinél is, amikor nemcsak az operatőr szenvedett az elavult berendezés miatt, de a hangmestert is akadályozta a kívánt hangminőség biztosításában. Új lámpákat kellett vásárolni. Megindultak a tárgyalások. Az ismert német EFA vállalattal sikerült megállapodni. Az EFA cég vállalása határidős volt, s így rövidesen megkezdődött a lámpák szállítása, Egymás után kaptuk a különféle teljesítményű lámpákat, izzós és szenes reflektorokat, derítő *szuffiákat*, *statívokat*, kábeleket és minden egyéb, a világitásnál használt eszközöket. A műterem és az udvar nyüzsgő hangyabolyhoz hasonlított, mert a hangfelvétel miatt le kellett bontani a műterem teljes tetőzetét és át kellett azt építeni a külső zaj csökkentése céljából, mégpedig úgy, hogy üvegtető helyett pala tető került, amit belül hangtompító lapokkal, ún. *Celotec* lemezekkel borítottak be. Erről a konstrukcióról már akkor mindenki tudta, hogy csak félmegoldás, de mert több pénz nem állt rendelkezésre, ezt az olcsóbb megoldást voltak kénytelenek alkalmazni.

A vállalat vezetői azt tervezték, hogy az első filmfelvételeket ezzel az új berendezéssel legkésőbb május első felében el lehet kezdeni. Mi valamennyien minden erőnket megfeszítve igyekeztünk, hogy a megadott napon a műteremben megszólalhasson a duda és az ajtó fölött kigyulladhasson a piros lámpa, mert a hangos felvételeknél ezekkel az eszközökkel adják tudtul a műteremben levőknek és kívül tartózkodóknak, hogy felvétel folyik, csend legyen. Nehezítette a helyzetünket az is, hogy Eiben István elkezdte a próbafelvételeket, hogy

megismerje az új felvevőgépet és annak objektívjeit. Ezek a próbák még egy nagyon fontos célt szolgáltak. Próbafelvételeket készítettek azokról a színpadi színészekről, akiket majd a később készítendő filmeknél szerepeltetni lehet. Csak néhány nevet említenék: Tőkés Anna, Titkos Ilona, Aczél Ilona, Bajor Gizi és folytathatnám a sort azokkal, aki a felvevőgép elé kerültek. Közben, mert az idő mindenkit sürgetett, elkezdték a díszleteket is építeni. A nagy felbuzdulásban jelentkezett egy tőkés, aki hajlandó volt filmet finanszírozni. Schiffer Miksa egy nagy szállítási vállalat tulajdonosa volt. Igen gazdag ember hírében állt, hiszen ismert volt arról is, hogy lovai futottak a különféle pályákon, ügetőn, galoppon. Már a forgatandó film címe is ismert volt: *Kék bálvány*. Bónyi Adorján regényéből írt forgatókönyv alapján került a filmszalagra. Mindenesetre az a tény, hogy a produkció minden posztjára kijelölték a személyeket, mindenkit még gyorsabb munkára ösztönzött, annál is inkább, mert az átalakítási munkákról hiányoztak azok, akik a díszleteket építették és a próbafelvételeknél közreműködtek. Így az átalakítást végzőknek meg kellett kettőzni erejüket és szorgalmukat ahhoz, hogy valamennyiük vágya minél előbb teljesüljön és műterembe kerüljünk.

A tervezett időre befejeződött a rekonstrukció és valamennyien lázas izgalomban vártuk a *Kék bálvány* c. film első forgatási napját. Amikor ez a nap ránk virradt, a naptár 1931. május 6-át mutatott, annak a hétnek keddi napját. A film rendezője dr. Lázár Lajos volt. Operatőr Eiben István, hangmérnök W. F. Dussmann, aki a *Klang-Tobis* részéről betanította a hangosztály dolgozóit és Lohr Ferenc hangmérnököt. Mint már erről szó volt, a forgatókönyvet Bónyi Adorján hasonló című regényéből írták. A zenét Angyal László szerezte, a gyártásvezető gróf Zichy Géza Lipót volt. A főbb szerepekben Jávor Pált, Gózon Gyulát, Rédei Nellit, Mály Gerőt, Beregi Oszkárt, Pethes Sándort, Maklár Zoltánt, Gárdonyi Lajost és Sárossy Andort láthatta a közönség.

Így, több évtized múltán könnyű leírni azt, hogy elérkezett az első forgatási nap, amikor bevonultunk a műterembe és elkezdődött a felvétel. De akkor bizony küzdelmet kellett folytatni, hogy hová he-

lyezzék a mikrofont, hogy az ne kerüljön a képbe, árnyékot se vessen a színészekre, és mégis helyzete olyan legyen, hogy a színészek, a hangfelvételi technika követelményeinek megfelelően, minden esetben rábeszéljenek a mikrofonra, hogy a felvett hang minőségileg minden igényt kielégítsen erőben, tónusban, hangszínben stb. Bizony most, utólag bátran elmondhatom, hogy az első hetekben valamennyien inkább hasonlítottunk egy hangos filmiskola növendékeihez, mint egy filmet forgató profi együtteshez. Sajnos, a tanulópnéz a filmet finanszírozó tőkés, Schiffer Miksa fizette. Ugyanis egyéb okok miatt, a tervezett forgatási napokkal elcsúsztunk, mégpedig alaposan. Eredetileg az egész film forgatását egy hónapra tervezték, de három hónap lett belőle. Mondanom sem kell, ez a csúszás anyagilag is hatott, és jelentős túllépést jelentett, ami természetesen hideg zuhanyként érte Schiffer Miksát, aki ezt a zuhanyt a valóságban is megkapta.

Lévén csak egy műtermünk, ha egy díszletben leforgattunk jeleneteket, az új díszletre várni kellett addig, amíg a lejátszott díszleteket le nem bontották, majd a következő díszleteket fel nem építették. A produkció, hogy naptári napokat takaríthasson meg, a műteremben folyó építési idő alatt nyár lévén, az udvarra épített díszleteket. A filmben volt egy *farm* elnevezésű díszlet is, amit szintén az udvaron építettek fel. A felépült díszlet fölé ponyva sátort emeltek, egyrészt a hangmérnök kívánságára, másrészt a ponyva sátor zivatar esetén védelmet nyújtott a díszlet számára, megvédte a rázúduló víztől a lámpákat és az elektromos berendezéseket. Történt, hogy egy kánikulai napon hatalmas felhőszakadás zúdult Zuglóra, így az udvaron álló díszletre is. A forgatócsoport még viharszünetet tartott, és amikor az eső elállt, vonultunk ki a díszletbe, hogy folytassuk a felvételeket. Schiffer úr elegánsan érkezett, fehér *lűszter* ruhában, fehér szalmakalappal a fején. Mi már kint voltunk a díszletben, amikor a műteremből kihívták őt és a kíséretét.

Közben kisütött a nap, de szélvihar kerekedett, ami felszakította a díszletet tartó ponyva-sátort. Azt persze senki sem vehette észre, hogy a ponyva egyik szegletében hatalmas esővíz-tömeg gyűlt össze.

És abban a pillanatban, amikor Schiffer úr a díszletbe lépett, mintegy valami vezényszóra, a szél által megbillentett ponyvából a felgyülemllett víztömeg teljes egészében Schiffer úr nyakába zúdult. A pillanat döbbenetes volt, mert a közel két méter magas ember agyonázott ruhában, úgy nézett ki, mint a vízbe pottyant Don Quijote! Az egésznek olyan hatása volt, mint egy megtervezett merényletnek, mert a véletlen folytán a mellette haladókra egy csepp víz sem hullott! Látszott, hogy ez a gondolat egy pillanatra Schiffer fejében is megvillant. A környezetben lévő vezetők és művészek dermedten álltak körül, és valamennyien hallhatóan valamiféle bocsánatkérő szavakat mormoltak. Mire Schiffer, a megszegyenült és megbántott ember arkifejezésével beült a kocsijába és szó nélkül távozott. Így zajlott le az ő egyetlen és utolsó látogatása a produkciónál.

Attól az időtől kezdve harcot kellett vele vívni, hogy a még szükséges összegeket a produkció nevére átutaltassa. Persze a hosszú csúszás miatt a színészekben támadt lelkiismeretfurdalást egymás ugratásával igyekeztek enyhíteni. Mert a főbb szereplők, Jávorék *pausálba*\* szerződtek. A többiek, Gózon, Maklárý stb. napi gáziért dolgoztak. Ennek következtében Jávorék gázsija minden nap csúszással kevesebb lett, Gózonék gázsija pedig minden nappal több! Emiatt új szöveget találtak ki, ami így hangzott: „napi gázi, nem pausálé!” Ezzel a köszöntési móddal üdvözölték egymást, ami után az ugratás végeláthatatlan sora következett. Mi pedig ilyen légkörben végeztük a munkánkat és ismerhettünk meg olyan kiváló művészeket és embereket mint Gózon Gyula, Maklárý Zoltán, Sárossy Andor, Pethes Sándor, Mály Gerő. Sajnos, a régi ismert, bölcs mondás (minden jó, ha a vége jó) ennél a filmnél nem vált be. Ugyanis a filmnek nem volt sikere. Sőt! Pedig a három hónapos együttlét alatt, a komoly munka és erőfeszítés után, valamennyien egy emberként szurkoltunk, hogy a film befusson. De sajnos, az ezerfejű Caesar, a mélyet tisztelt nagyérdemű, másképp ítélkezett.

Még forgattuk a *Kék bálvány* utolsó jelenetét, amikor Budapesten

\* Meghatározott összegért. (A szerk.)

megjelent egy szakembernek nevezett prágai úr, aki azzal a szándékkal jött Pestre, hogy a Hunniában német filmet forgasson. Szamek úrnak műterme nem volt, de volt sok pénze, és nagyon értett a filmgyártáshoz. Abban az időben, mint ahogy ma is, sok filmhez értő ember járta Európa filmstúdióit, hogy hol itt, hol ott filmet készítsen. Természetesen mindig ott, ahol a legjobb ajánlatot kapta, és ahol a forgatáshoz a legkedvezőbbek voltak a körülmények. Így jutott el a Hunniáig, ahová kész forgatókönyvvel érkezett. A film német verzióban készült volna és a címe *Er und Sein Diener* volt. Közben az akkori német állapotok miatt mind többen jöttek onnan haza, akik számára mentőangyalként jelent meg Szamek úr az itt forgatandó film tervével. Mivel a filmforgatókönyvet magyarok írták, néhány érdekelt magyar úr összeállt, hogy rábeszéljék Szamek urat, hogy a filmet két verzióban készítse el. Mint ahogy mondtam, ez az úr értett a filmhez és az üzlethez is. Így nem volt nehéz meggyőzni őt arról, hogy az ajánlat kedvező számára, mert egy díszletben két filmet forgathat, és a magyar szereplők között van olyan, aki a német változatban is tud játszani. Ilyen véletlenül született meg a *Hyppolit, a lakáj* című film. Van aki e címet ne ismerné? Ez a film azóta is kitörölhetetlen emlékként él a magyar filmtörténetben és a mozinézők emlékezetében. No, de mire a film elkészült, történt egy és más. Székely István is abban az időben jött haza. Kitűnően beszélt németül, adva volt a film rendezője. Hasonló módon került a filmbe Benedek László is, aki segédrendezőként működött, de ahogy én akkor meg tudtam ítélni – és ezt mások is látták – nevezhettük őt is rendezőnek. A film operatőrjei Eduard Höss osztrák és a szárnyait bontogató Eiben István voltak. A zeneszerző a népszerű Eisemann Mihály volt. A két főszerepet Csontos Gyula és Kabos Gyula játszotta. Kettőjüknek oroszlánrésze volt a film sikerében. A filmben nyújtott alakításuk felejthetetlen marad. De a színészek nagy része is önmagát múlta felül, elismerésre méltó munkát végzett.

Mi, akik a filmben dolgoztunk, naponta többször hallhattuk, amikor próba közben ez vagy az a színész a forgatókönyvből olvasott szövegre Székelynek azt mondta: „Pista, ez a mondat elmondhatat-

lan!” Ilyenkor megindult a polémia: „Igen, de akkor mit mondjunk helyette?” A forgatás minden napjának hasonló jeleneteiről nem számolhatok be, de egy-két példával próbálok illusztrálni mindazt, ami döntő módon határozta meg egy-egy jelenet hatását. Ilyen szójáték volt Szenes Ernő karikírozása. Amikor a szakácsnő, Simon Marcsa megkérdezi: „Ki volt az?”, Szenes bizonytalanul azt mondja: „Nem tudom.” „Hát nem mondott semmit?” – kérdezi vissza a szakácsnő. De, mondja nyögdecseelve Szenes. „Annyit mondott: Hyppodrom.” Ilyen hasonló sikert ért el Kabos is, amikor Hyppolit cinosan arról beszél neki, hogy a gróf, akinél ő szolgált, milyen nagy tisztelője volt a művészeteknek, és különösen bizonyos Mimi nevű hölgynek. Ami után Kabos, amint egyedül maradt, rögtön feltárta az adott számot, és amint az jelentkezett, kimondta: „Mimi”. Abban a pillanatban belép a szobába Schneiderné, a feleség, és hogy a leleplezés ne történhessen meg, Kabos, mintha nem értette volna amit válaszoltak neki, visszakérdez: „mi-mi?”

Persze, ha én most szemben ülnék az olvasóval, megkérdezhetné: „Igen, de mi volt a forgatókönyvben?” Megnyugtatom a T. olvasót, erre a kérdésre akkor sem válaszolnék. Igen, de akkor hogyan születhetett meg ez a siker? Így! ... A színészek tehetsége által. Mert a forgatókönyv alapján ilyen siker nem születhetett volna.

Bizonyosság erre a német verzió, amit ugyancsak Székely István rendezett, és a stáb többi tagja is azonos volt a magyar verzióban közreműködő személyekkel. És a címszerepet Európa akkor legismertebb német komikusa, Max Henckels játszotta. Mindezekkel együtt a német verzió otthon megbukott!

A *Kék bálvány* három hónapos forgatása után a *Hyppolit, a lakáj* című film felvételeinél az is bravúrt jelentett, hogy a forgatókönyv nehézsége, az új szöveg kialakítása miatt elvesztett idő ellenére a film két verzióban tizennyolc forgatási nap alatt készült el. Bizonyos vagyok abban, hogy mindenki – művészek, műszakiak – még ma is büszke lehet arra a teljesítményre, amit ennél a filmnél produkált! A színészekkel, akikkel együtt dolgoztam, nem ez volt az első találkozásom. Néhányan, Gózon Gyula, Pethes Sándor, Maklár Zoltán, már

ismerősként üdvözöltek mindenkit. Sőt, az is megtörtént, hogy keresztnevünkön szólítottak bennünket. Az, hogy ennél a filmnél a színészek próba közben alakították ki a saját szövegüket, és még inkább az egymást segítő készség, amit a megfelelő szavak megtalálásért folytattak, számomra élvezetet jelentett és tanulságos volt. Nagyon sok vidám percet jelentett számunkra, amikor a színészek a forgatási szünetben ugratták egymást! Ilyenkor valóságos szellemi párbaj alakult ki közöttük, miközben szellemesebb szavak röpködtek a levegőben! Ilyenkor mutatkozott meg, hogy ezek a színészek, akik színpadon, filmen, pódiumon vagy bárhol szerepeltek, és író által papírra vetett, okos szövegeket mondtak el, ha szükség volt rá, önmaguk a legszellemesebb szerzőt is túlszárnyalták humorukkal és szellemi képességükkel. Ez a megállapításom tulajdonképpen minden művészre vonatkozik, mégis az ilyen szópárbajoknál derül ki, hogy a komikus nem lesz, hanem születik! Mert akkor és azóta is, ha ilyen kedves viták alakulnak ki a színészek között a műteremben, szinte bizonyos, hogy ha van a vitázók között komikus színész, mindig az kerekedik felül. A forgatások befejezése után a film sorsa mindenki által ismert. A bemutató óriási sikert jelentett az alkotóknak, és ez a siker azóta is minden *repríz*\* után megismétlődik. Természetesen ez a film anyagilag is nagy üzletet jelentett a pénzembernek, Szamek úrnak!

A *Hyppolit, a lakáj* után német produkció készült a műteremben, az *Ein Auto und kein Geld* című, egyverziós film. Érdekessége számunkra az volt, hogy Kabos Gyula mellett néhány magyar színész is játszott a filmben. A film befejezése után, 1931-ben több film nem készült a Hunniában, s így az év hátralévő heteiben ugyanolyan szorongó bizonytalanságban vártuk a majd ránk köszöntő új esztendőt, amint azt tettük egy évvel előtte, 1931 utolsó heteiben! Nem tudhattuk, hogy mit hoz számunkra az 1932-es év. Végül is az indulás jó volt, és egész esztendőben ránk mosolygott a szerencse. Január közepe táján egy alkalmai pénzes csoport három kis (rövid) filmre kibérelte a műter-

\* A film újra műsorratűzését jelenti. (A szerk.)

met. A három film *Csókolj meg édes!* címen került a mozikba. Női főszereplője a nagyon fiatal Röck Marika volt. A férfi főszereplő Mály Gerő volt, akinek a bemutató után frenetikus sikere lett. A film forgatásának befejezése után a *Piri mindent tud* címmel egy játékfilm felvételei kezdődtek meg Dayka Margittal a főszerepben. Ezt a filmet Székely István rendezte, a férfi szereplők között volt Páger Antal, Kabos Gyula és Rátkai Márton. Miközben ennek a filmnek a felvételei folytak, megérkezett Pestre az „Ossa” nevű híres francia vállalat ismert és nagynevű gyártásvezetője, Mr. Orienter. Kiderült, hogy „Ossá”-ék kibérelték a Hunniát, ahol öt filmet forgatnának. Részben *verziós* filmeket, francia-magyar, ill., csak francia változatban.

*(Folytatjuk)*

## Történetek a magyar filmről, 1956–1986

(folytatás)

Szóval a félméteres darabkákat előhívták próbatekercként, utána vizuális megítéléssel Volkmayer (Antal) vagy az éppen ügyeletes fénymegadó megnézte és azt mondta: 'neki ez sötétnek tűnik, ez világosnak, tehát az 1. sz. tekercest 10 percig hívjuk a másikat 14 percig hívjuk; ezt 18 percig a hívóba tesszük mert ezen alig van képnyom és hátha lesz belőle valami'. Akkor még egy próbát csináltak és ha nagyon rossz volt, de pótolhatatlan, akkor speciális, rapid hívóval próbálták megmenteni ami menthető. *Szortíroztlák* a hívási időt, először indították a 10 perceseket, egy blokkba fűzték őket, aztán átállították a gép hívássebességét. Aztán hívták a 15 perceseket és így tovább: ez volt a technológia. Tehát a hívási idő változtatásával a negatívokat lehetett egyenlíteni. Ez, a korabeli filmeket nézve, borzasztó dolgokat eredményezett, de hát ez volt. *(Az operatőr maga is bement a laborba és konzultált?)*

Ha volt kapcsolata, ha Pesten volt, ha ideje volt, ha módja volt vagy baráti viszonyban volt a fénymegadóval. Még az én időmben is volt olyan, hogy egy fontos, nagyon komoly díszletet bevilágítottunk, utána csináltam róla egy próbaexponálást (tehát lefényképeztem a bevilágított díszletet lehetőleg a színésszel). A szomszédban volt a laboratórium. A segédoperatőr rögtön levágta az anyagot, bevitte a laborba, és egy fél óra múlva hozták még nedvesen a műterembe. Egy kézilámpa elé selymeket tettünk, hogy legyen átvilágítási felületünk és onnan vizsgáltuk meg szemmel, szubjektív megítéléssel, hogy rendben van vagy nincs, több derítés kellene vagy többet kellene *iviszelni*. Gyakorlati úton próbálkoztunk meg avval, hogy *optimumot* kapjunk, és aztán kezdődött el a munka a díszletben. Nem volt *szenzitometria*, nem volt *gamma-hívás*: ez a technológia nem volt ismert abban az időben.

A Szovjetunióban akkor már létezett szenzitometria, műszeres nyersanyag-vizsgálat. Létezett gamma-hívás. Nálunk sokkal nagyobb szükség is volt erre, mert nálunk (kisipari módszerekkel) 3-4 kópia készült egy filmről, a Szovjetunióban 5–600–1000 kópia. Ott a negatív minősége meghatározó volt, a nagyszámú kópia készítés miatt rákényszerültek, hogy szigorúbb technológiát alkalmazzanak. A *dub-negatív* technika, a *dublázás*, a színesfilm korábban kezdődött, igaz saját fejlesztésből. Ők lényegesen korábban álltak át a modern technikára. Nekem ez akkor új volt. Nálunk is új volt. Én ma is állítom, hogy az operatőri munkát vagy

a produktumot sok szempontból lehet értékelni. Szigorúan szakmai, technológiai szempontból a film mindenképp magán viseli az operatőr technikai képzettségének a nyomát, tehát bizonyos rutinnal vizuálisan is megítélhető. Műszerekkel, különböző analízátorokkal abszolút hitelesen lehet értékelni a szakmai tudását, a felkészültséget. De problémát okozhat az olyan film, amely vásznon, fénnel átvilágítva nagyon szép feltónusokat, borongós effektusokat hordoz és gyönyörű szép, hangulatos lett, de televíziós közvetítésre alkalmatlan, mert nem tartalmaz annyi képelet hogy az elektronikus technika használni tudná. A *fénykartonon* le van írva, hogy mikor, mi történt a film folyamán, hol kellett durván, hol kellett kevésbé durván beleavatkozni ahhoz, hogy a film technológiailag egységes legyen. Ma már ez megoldott probléma, az operatőrök tudásának fokmérője. Legalábbis Nyugaton. Nyugaton olyan technikai felkészültséget követelnek a zseniális operatőröktől, hogy azokon a *paramétereken* belül kell megteremtenie a speciális hangulatokat, effektusokat; hogy munkája minden szempontból kifogástalan legyen, többek között *kommerciális* szempontokat is kiszolgáljon, azaz sokkal nagyobb piacot jelentő televíziós közvetítés lehetőségét is magában hordozza az anyag. Tehát semmire nem értékeli az olyan filmet, ami csak moziban nézhető, mert egyrészt a rendezőnek sem jó, ha valamit közölni akar a világgal és 200–250 ember tudatához jut csak el, aki bemegy a moziba, vagy a televízióon keresztül esetleg millióan megismerik gondolatait, célját. Márpedig ezt figyelmen kívül hagyni butaság. Nem lehet ma már senki annyira megszállott, hogy a mamának, a rokonoknak, a barátoknak és a téma iránt érdeklődő néhány embernek csináljon filmet. Nem vagyunk ilyen gazdagok. Az rendben van, hogy nálunk a siker mértékét nem az eladott mozijegy mértékével mérik mint a világon mindenütt. A siker az, amit sokan megnéznek. Nálunk az siker, amit kevesen néznek, mert valószínűleg művészi. Ez a két szempont elszakadt egymástól, és ennek elsősorban technikai okai vannak. Volt egy időszak, pár évvel ezelőtt, amikor komoly gondjai voltak a Hungarofilmnek, miután a 20 darabos évi filmtermésből eladható is lett volna, de a technikai színvonal miatt televíziós adásra alkalmatlan volt néhány film, nem vették át televíziós közvetítésre nyugaton, ami több szempontból bűn. Egyrészt bűn mert nem jut el a nézőkhöz, bűn mert nem hoz pénzt az országnak és bűn azért, mert ugyanakkor ezek sikerfilmek itthon. Sikerfilmek szakmai körökben, a kritikusok számára és mégsem jutnak el azért, mert valahol a tévesen értelmezett vizuális hatás vagy technológiai hiányosság miatt elfogadhatatlanok. Ma már erre jobban ügyelnek, és bizonyos előírások is szabályozzák ezt. Ezt azért említem, mert volt egy korszaka a magyar filmgyártásnak, amikor eljuthatott volna a világba, és ilyen, általában elkövetett operatőri hibák miatt *diszkvalifikálta* önmagát.

Ha már itt tartunk, kérdezem, van-e olyan szakmai közvéleménye ennek a szakmának amely lehetőséget nyújt a reális értékelésre? Magyarul, milyen az operatőri szakma önismerte?

Nagyon nehéz szabadulni a divattól a zenében, festészetben, szóval a művészet egyéb területein, de a mindennapi életben, a ruházatkodásban, a cipőiparban is. Divatszezonok vannak, ugyanígy léteznek operatőri szezonok is, és minden ilyen szezonnak megvannak a maga szezonemberei, akik bizonyos érdekeltségi körökhöz tartoznak vagy bizonyos törekvésekben együtt tevékenykedő vagy együtt tenni akaró emberek szövetségét alkotják. Egy operatőr tevékenységét vizsgálni csak az idő távlatából, az alkotásainak számában lehet. Én nem hiszek az olyan zsenikben, akik első vagy második filmjüket csinálják és máris világhíresek, körül tömjénezett zsenik, és aztán soha többé semmi vagy ugyanaz 20-szor vagy 25-ször. Szakmailag értékelni a mi területünkön csak úgy lehet, ha műfaji és egyéb szakmai szempontok szerint értékálló dolgok maradtak. Vagy ha nem is értékálló, akkor is meg lehet ítélni (negatív értelemben), de értékrendet felállítani semmiféleképpen. A személlyel vagy az alkotóval sem lehet. Az csak a pillanatnyi helyzetre vonatkozik. Hát ez mitől függ? Függ attól, hogy milyen témát kap egy filmben. Az, aki 5 évenként egyet vagy 10 évenként egyet készít, az lehet zseni, de nincs módja bebizonyítani, hogy zseni, mert nem adódik alkalom. Egy zeneszerző leül otthon a zongorájához, egy író a jegyzetfüzetéhez és megteremtí a nagy művet. Az operatőr önmagában semmit sem tud tenni, mert semmi sem teszi lehetővé, csak a várakozás, hogy majd megjön egyszer a csoda, és a csodák általában nem érkeznek el. Nagyon kevés embernek adatik meg, akinek szerencséje volt, jó összeköttetései vagy jó helyre keveredett annak nyilván előbb-utóbb módja van, hogy bizonyítson. Hány zseni kallódhatott vajon el itt azért, mert nem kellő helyre helyezkedett, nem adtak neki lehetőséget, vagy nem olyan témával bízták meg először, ami jól ment volna neki, tehát jól tudott volna csinálni, hanem olyan feladatot kapott, amibe csak belebukhatott, de el kellett hogy vállalja, mert 5 év után nincs módja, hogy válogasson, hogy azt mondja: 'uram, én erre alkalmatlan vagyok, én valami mást szeretnék', mert ha ő azt nem fogadja el, akkor újabb 5 év következik, amíg újra megkínálják valamivel. Tehát elvállalnak az emberek mindent, mert az eszkimó és a foka aránya évtizedek óta tragikus, katasztrofális Magyarországon. Ennyi embert kinevelni csodavárásra, hátha 100-ból lesz majd egy, ez pazarlás, ez felelőtlenség, mert miért hitessük el velük, hogy ők azok, és végül kiderül, hogy nem azok, nem adnak lehetőséget nekik. Hány olyan ember van, aki 20 éve van a Mafilm státuszában, felveszi a fizetését havonta, gondjai nincsenek, mert annyit azért kap, hogy fenntartsa önmagát, de soha még egyetlen filmben nem vett részt. Húsz éve

van státuszban és soha egyetlen percig alkotó tevékenységben nem vett részt, és ezt minden évben 5, 10, 15, 20 új emberrel tetézik meg. Borzasztó dolog az, hogy a Mafilm vezetői – akiknek az lenne a feladatuk, hogy vezessenek egy intézményt – például ezekben az oktatási intézményekben is igen komoly fizetésért alkalmazottak. Tegyük föl, hogy mint ennek az intézménynek a vezetője, küszködik a belső munkaerő fölösleggel. Kötelessége lenne azt mondani, hogy kérem, most ne indítsunk három, négy, öt évig ilyen meg olyan szakot, mert annyi rendező, meg operatőr, meg ez meg az, meg amaz van. Akkor ugye elveszíti az oktatási intézményben elfoglalt állását. Inkább tanítanak, képeznek, hozzák az embereket akikkel aztán nem tudnak mit kezdeni. Ezekből néha ki kell emelni egyet-egyét, azért vannak kiváltságosak is, de nincsenek csodák. A zsenik nem születnek csak úgy, ugyanakkor pedig küszködünk egyéb területen a munkaerőhiánnyal, ahová ezeket az egyébként tehetséges, esetleg más területen tehetséges embereket el tudnánk helyezni, és még hasznos tagjai is lehetnének ennek a közösségnek, amit úgy hívunk, hogy Magyarország.

Én nem hiszek abban, hogy az jó, ami a kritikusoknak tetszik. Még az sem, amit bizonyos fesztiválokon manipulációval vagy tendenciák érvényesítésével (ami lehet politikai tendencia vagy egyéb más) alakítanak ki. Az én mércém szerint ez hármas kritérium feltétele. Kasszasiker, a kritikusoknak is tetszik, és fesztiválokon is eredményes a film. Miután nem adódik meg, hogy mind a három tényező érvényesüljön egy film megítélésében, akkor kell eldönteni, hogy mi az igazság. Én nem hiszek az olyan filmekben, amelyek nem jutnak el senkihez. Ez drágább műfaj annál, minthogy néhány ezer vagy néhány száz vagy néhány tízezer ember részére készüljenek filmek. Ha most szigorúan szakmai szemmel nézem, akkor teljesen mindegy, hogy a filmvígjáték, történelmi dráma, történelmi *panna*, vagy történetesen tánc- vagy revüfilm.

Valaki azt mondta nekem, kérem a miénk olyan mesterség, mint a szabó, akihez bejöhét a páciens hóna alatt az anyaggal (forgatókönyvvel vagy nem tudom mivel), és azt mondja, kérem tessék nekem ebből egy szmokingot varrni. Bejön a másik és azt mondja, kérem tessék nekem egy farmert varrni. És akkor, ha jó a szabó, akkor tetszés szerint megvarrja a szmokingot, megvarrja a farmert vagy azt amit megrendelnek tőle. Aztán vannak olyan szabók, akik csak farmert tudnak, aztán vannak olyanok akik csak szmokingot tudnak varrni, de azt nagyon jól, aztán vannak olyanok, akik történelmi kosztümöket a színházaknak. Sok fajta szabó van, de nagyon kevés van olyan, aki bármilyen ruhát meg tud varrni, és az mind jó lesz. Ez nagyon kiváltságos, nagyon tehetséges emberek dolga, és ez az én mércém is. Ebben látom én a legnagyobb problémát. Sem a képzésünk, sem lehetőségeink, sem a művek kis szá-

ma (azon kívül az, hogy sokan vagyunk) nem ad lehetőséget ma már arra, hogy mindenki mindenfélét kipróbáljon. Most az a kérdés, hogy én döntöm-e el azt, hogy én mire vagyok alkalmas, vagy pont úgy esik, hogy én ugyan azt tudnám jobban csinálni, de sajnos most olyan nincs, de felajánlották, hogy ezt csináljam, tehát mindegy, hogy tudom, nem tudom, de csinálni kell, tehát ezt csinálom. A legnagyobb baj itt van, nem alakult ki az, hogy ki miben jó, meg kevésbé jó, mert arra nem lehet várni, hogy mindenben jó legyen. Nagyon kevésnek adatik meg (és ez elsősorban lehetőség kérdése), hogy kipróbálhassa önmagát és nem vall kudarcot vígjátéknál, történelmi filmnél, drámánál, mindenben azért elfogadható tud csinálni. Ma már erre nincs lehetőség, nincs annyi mű, ez ma már nem jön vissza. Erre a háború utáni korszakban volt lehetőség, amikor volt 5 eszkimó és 10 ezer foka. Meg is lehetett nézni, hogy most a kövéret szúrom le vagy azt a fiatalabbat. Ma már ilyen nincsen. Az értékrend előttem mindenekelőtt és elsősorban azoknak a fejeknek a száma, amelyekbe eljut az én szándékom vagy a rendező szándéka. Hát ez a siker mércéje előttem.

Egy filmet nem lehet csak úgy vizsgálni, hogy ez az operatőri munka, vagy hogy ez a díszlettervező munkája. Ez is, az is lehet kiemelkedő egy-egy filmen belül anélkül, hogy a néző külön felfigyelne rá.

Amikor operatőri munkáról beszélek, akkor nagyon keményen elválasztom egymástól, hogy az operatőri tevékenység szakma-e (tehát technológiai dolgairól beszélgetünk vagy az operatőri mesterségről általában) vagy más. Amiről én beszélek (és meggyőződésem) az, hogy az operatőri munka önmagában nem vizsgálható. Az csak az adott műben vizsgálható, az adott közreműködők tevékenységével összhangban. De ez minden munkakörre vonatkozik. A zeneszerző tevékenységét, a színészi munkát is csak bizonyos műhöz, bizonyos előadáshoz lehet viszonyítani, tehát nem lehet azt mondani, hogy X. Y. Z. csodálatos alakítást nyújt általában. Nem biztos. Az adott műben csodálatosat nyújt, a másik műben kevésbé. Nem minden szerep eljátszására alkalmas illetve nem értékelhető egyazon szinten. Néha egy színházi előadásban egy epizodista alakítása többet érhet szakmailag, mint amennyit a főszereplő produkciója jelent az adott műben, holott aki itt nem csinál csodát, az másik műben zseniális lehet és fordítva. Na most, ha belemennénk egy-egy filmbe, akkor már lehetne ilyen analíziseket csinálni, de nagy általánosságban én csak nagy általánossággal tudok válaszolni. Hogy konkrétan jelen van-e egy adott filmben, és inkább technikai problémák dominálnak benne, hókusz-pókuszok, vizuális közhelyek, százszor látott effektusok (nem akarom sorolni). Óriási tárháza van ennek és az, hogy egy ember műről-műre meg tudja újítani magát, hogy másfajta módon tudjon láttatni, erre nagyon kevés ember képes. Még a ranglétrán legteteyén állók

is egy bizonyos dologban vagy láttatási módban nagyok. Van, aki optikai hatások elérésével ér el speciálisat (nem akarom azt mondani, hogy ez egy stílus, mert az is borzasztó dolog, amikor azt mondják, hogy X. Y. stílusa). Szóval látok egy filmet, nem látom, hogy ki van írva a neve, de tudom, hogy X. Y. csinálta. A festészetben pontosan meg lehet állapítani, hogy Szász Endre vagy Salvador Dali vagy Michelangelo festette-e a képet, az magán hordozza a jegyeit. De nem mindegy, hogy az egy templom boltozatán van, egy táblaképen van, és nem mindegy, hogy ugyanattól a festőtől miniatúrában van, vagy gipszben a szobrász műtermében. Ugyanez van a filmmel is, de amikor én mindig miniatúrákat látok, holott a háttérben monumentalitás van, és az összezsugorodik bolhává, gyönyörű bolhává zsugorodik, akkor az nem oda való és helytelen. Fordítva is igaz, amikor állandóan nagy *pannok*at látok, holott a kislány mellbimbóját kellene láttatni, mert az a leggyönyörűbb annak az embernek, aki vele együtt az ágyban fekszik, és a bőr simasága vagy a pihék a szerelem kifejezői: mikro-világ, de mégis *pannó*ban kell látni. Lehet, hogy a *panno* gyönyörű, de nem odavaló, és fotográfiailag abszolút tökély, csak semmi köze az adott pillanatban ahhoz, amiről a filmben szó van. A film készítése csapatmunka, és nemcsak a rendező és az operatőr viszonyán múlik a siker, hanem még 30 egyéb munkatárs pillanatnyi viszonyán esetleg. Döntő módon függ a rendező karakterétől, hogy mennyire igényli mások véleményét, mennyire diktátor hajlamú ember és nemcsak művésziileg, hanem a magánéletében is. Bizonyos jelenségekből, bizonyos gyakorlat után már következtetni lehet arra, hogy mit lehet, mit nem, igényli-e, nem igényli a rendező. Az alkalmi társulásoknál általában az emberek nem ismerik egymást mélyen, mindegyik hordozza a maga személyiségét, és vagy tud alkalmazkodni vagy nem, vagy fontosnak érzi magát és akkor véleményezni akar (akkor is, amikor nem kellene), vagy biztatják ugyan, hogy mondjon véleményt, de nem tudja, hogy ez „fal” és provokálja, és le fogják torkollni. Sok fajta viszony van. De a legdöntőbb, hogy az operatőr és a rendező között legyen bizalom. De az egyik is, a másik is higgyen a partnerében. A rendezőnek nem kell azt tudnia, amit az operatőrnek, viszont az operatőrnek tudnia kell azt, amit a rendezőnek tudnia illene. Borzasztó konfliktus-helyzet.

Rendezőink zöme még a főiskolai felkészítés során sem szerez olyan ismereteket, amelyek a mű létrehozásához szükséges eszközök hatásaira vagy hatásaira megtanítanák. Olyan festőhöz hasonlítanám a rendezőt, akinek gőze sincs, hogy milyen színt mivel kell összekeverni ahhoz, hogy harmadik színt kapjon, milyen ecsetet kell használni, vagy milyen alapot kell felhordania, hogy a kép ne repedezzen szét. Általában nem felkészültek. Akkor lennének okosak, ha elhinnék az operatőrnek azt, hogy 'majd én festek helyetted, csak te jót sugallj, te diktálj nekem azt,

mondd azt, hogy mit szeretnél és bízd rám, hogy hogyan, mondd el a hangulatot, az effektust'. Várkonyira tudok hivatkozni, akivel nem túlságosan jól fejeződött be az együttműködésünk. Éjszakánként felhívott és órákon át beszélgettünk, vitatkoztunk. Később tudtam meg, hogy a ruhatervezőt, a díszlettervezőt, a zeneszerzőt ugyanígy felhívta. Mindenki-ből véleményt, ellenvéleményt csikart ki. Már rég tudta, hogy annyi mindent mondtam, hogy épeszű ember ezt meg kell, hogy értse; hogy lehetetlen úgy, ahogy akarja; jobb lenne így, de még mindig-mindig csikarta ki az emberekből a véleményüket. A legfantasztikusabb módokon tudta kicsikarni a partnerekből az indulatokat, a véleményeket, amire az adott esetben szüksége volt. Ilyen együttműködés nagyon kevés alakul ki. Vannak ma is együtt dolgozó alkotópárok, akik így vagy úgy, nagyon jól megértik egymást, de alapfeltétel az együttműködésben, hogy higgyenek egymásban. Ha véleménykülönbség van köztük, előzőleg reggel nyolckor oda kell menni a felvétel helyszínére, és ott azt kell mondani, hogy 'egy lámpa ide'. Abszolút pontosan készen kell lennie mindennek. Ez ma már kiment a divatból, ez ismeretlen, nem létezik, nincs. Minden ott születik, az adott pillanatban, a rögtönzések és a viták néha félnapos állást eredményeznek, egy-egy beállítás kitalálásakor. Ez kiment a divatból. Ez azt hiszem a mesterek hiánya, részben gyakorlatlanság. Visszatérve a rendező-operatőr viszonyára: bizalom kell és egymás véleményének meghallgatása. Az operatőr merjen ajánlani megoldásokat. Nem igaz az, hogy a rendező tévedhetetlenül érkezik a felvétel helyszínére és nem igaz, hogy tévedhetetlenül konstruálja meg a jelenetet. Az az első próbán, már a gép elhelyezésekor kiderül, hogy tarthatatlan, főleg próba után. Ez belekényszerít olyan helyzetbe mindenkit, ami keresztülvihetetlen vagy nem jó. Az operatőr nagyon fontos szerepe, hogy ajánlatot tegyen, hogy mindig legyen menüje. Tehát egy-egy beállítás vagy egy-egy jelenet elkészítéséhez három, négy, öt, de van amikor tíz alternatívát tudok elképzelni, és érdekes módon magamban nem tudom elképzelni, hogy melyik a jó és lehet, hogy soha nem kerül sor az elképzeléseimre. Amikor látom azt, hogy valami nem stimmel, vagy a színészen érzem, hogy nem az igazi, nem akar kialakulni akkor azt szoktam csinálni, hogy odaültem a rendezőt a géphez, 'nézd meg ezt, próbáljuk meg vagy picit még menjünk tovább'. Próbálok ajánlatokat tenni, mintha akkor jutna eszembe, miután az operatőr az első néző. Ő az egyetlen ember, aki először látja abban a kivágásban és formátumban, ahogy az a vászonra kerül. Hiába nézi meg a rendező a kép elejét és végét ha közben *variozik* az operatőr. El kell higgyék nekem, hogy az olyan és én azt jónak találom, és majd 3 nap múlva megnézzük a *muszteren*, hogy valóban olyan volt-e. A rendezőnek kell legyen annyi bizalma, hogy higgyen az operatőr megítélő képességében vagy készségében, és hinnie kell

abban, hogy egy adott drámai szituációban ő az egészet látja, tehát őt sok minden befolyásolja, én csak a 'kis ablakot' látom, tehát elhiggye nekem, hogy én, aki először és úgy látom, ahogy mondom, abban kell legyen valami. Ha nincs is meggyőződve róla, akkor is legalább alternatívaként vegyük fel még egyszer így is. Nem vezettem statisztikát, hogy az ilyen jellegű felvételeknél végül is kinek a javára dőlt el a vita, de mindenféleképpen kétféle megoldása volt egy jelenetnek, sőt volt olyan is amikor a színész is javasolt valamit, és akkor, ha okos a rendező, azt is felveszi, és ha már előzőleg megtakarítottak annyi nyersanyagot, hogy ilyesfajta kísérletre legyen lehetőség, akkor ez később nagyon hasznos lehet a vágásnál.

Nem tudom, milyen volt a kapcsolatam a rendezőkkel, nem túlságosan jó. Híres voltam a rossz modoromról, mindig vitakoztam, mindig konfliktusaim voltak. Mindig rendezője válogatta: volt akivel csak egy-egy filmet csináltam. Majdnem minden magyar rendezővel dolgoztam: Jancsónak az első próbálkozásaiban, dolgoztam Fábri Zoltánnal, Gertler Viktorral, Kalmár Laci bácsival, mindenkivel, de volt akivel tíz filmig. Két-három olyan ember volt, mondjuk négy rendező volt, akikkel tartós kapcsolatot tudtam teremteni, és mindig úgy érzem nem rajtam múlt, mert én nem voltam rendezőként más és más, én mindig egyforma voltam: kötekedő, néha agresszív, néha meggondolatlan, vitatkozó, szóval nem áldott meg az Isten a simulékonyság adományával, pedig az nagy kincs. Néhány kollégámat irigylem, hogy bármi történik, bármely világ legyen, bármi születik, csodálatos módon kellemes emberek és mindenki tiszteli, becsüli őket, függetlenül a művektől, közszeretnek örvendő személyek. Hát nekem ez nem sikerült, és most már valószínű, hogy nem is fog sikerülni. Néhány rendezővel sikerült tartós kapcsolatot teremtenem. Én mindig mindent elvállaltam: volt úgy, hogy egy évben öt játékfilmet csináltam. Válogathattam volna, mert kevesen voltunk, de én mindent elvállaltam, engem minden feladat izgatott és érdekelt. Mert itt pénz nem lehetett keresni, szemben a közhiedelemmel. Teljesen mindegy volt, hogy csinálók-e filmet, mert olyan minimális volt a differencia. Szóval nem a pénz volt a motiváló erő abban, hogy az ember filmet csinál vagy sem, hanem az, hogy én szerettem kísérletezni. Nem volt olyan picike feladat, amiben én ne próbáltam volna ki valamit. Ami nem adott meg egy játékfilmben, azt esetleg egy dokumentumfilmben vagy egy ipari tájékoztató filmben vagy televíziós filmben próbáltam ki. Minden filmemben volt valami, amit ott ki tudtam próbálni, és ha nem volt, akkor kerestem magamnak valami olyat. Ez vitt rá arra, hogy tényleg mindent csináltam, és nem akartam elhinni, hogy játékfilmet körülbelül 100-at forgattam, dokumentum- és rövidfilmet 600-nál többet. A reklámfilmeket nem is említem, mert azok száma is több százra rüg. Televí-

ziós (4 vagy 5 részes) filmek – a *Sztrogoff Mihály*tól kezdve a *Honfoglalásig*\* –, ipari referenciafilmek iszonyatos mennyiségben. Ha végig gondolom, hogy mi mindent csináltam életem során, az elmúlt 10 évben! A nyugati filmek szintén óriási tapasztalatot jelentettek.

Az ötvenes évek nagy mértékű egyformaságot eredményeztek, korlátozták a kísérleti lehetőségeket. Engem formalistának bélyegeztek az ötvenes években, meghurcoltak egy-egy beállításért, meghurcoltak mert valamit lentről fényképeztem vagy fentről vagy furcsa fényhatásban. (Erről B. Nagy László könyvében ír is, ő ezt a korszakot jól ismerte.) Minden fajta elrugaskodás a sémáktól, a kialakult formuláktól borzasztó vétség volt. Nem művészi vétségként tekintették, hanem politikai vétségként. Én mindig lázadó voltam. Az, hogy megúsztam, nem is tudom, hogy történt. Állandóan bántottak azért, mert valamit másképp akartam csinálni, és állandóan behívtak a legkülönbözőbb helyekre, hogy 'te tehetséges fiatalember vagy, miért kell neked állandóan lázadoznod, most miért kellett neked ezt így fényképezni?'. Állandó macerának volt kitéve az ember. Küzdelem volt önmagammal szemben, meg hát a léttel szemben is, mert abban az időben nagyon könnyen osztogatták az útilaput és nemcsak az útilaput. Egyik kollégám a recski bányában fejezte be, mert szekrényében valahol találtak egy fél méter textilt, amin rajta volt Horthy (híradó operatőr volt a háború előtt). Az ötvenes évekre jellemző volt ez, és érdekes módon nem annyira a rendezők ellen irányult, inkább a megjelenítési formák körül dúltak a harcok. Mindenfajta kísérletet megbélyegeztek. Voltak modern kiállítások, amelyeket a megnyitó után másnap bezártak. Soha nem indokolta senki, miért. Az illetékesek agyában benne volt, hogy ezt nem. Senki nem tudta soha, hogy miért nem, és nem tudtak értelmes magyarázatot adni, hogy miért nem. Nem. Mert eltértek azoktól a sablonoktól, amelyek kialakultak és amelyeket úgy próbáltunk, illetve úgy próbáltak magyarázni, hogy ez a mi világunk kifejezési formája. Ez megnyilvánult az irodalomban, meg a művészetek egyéb területén is. Ez spontán védekezést alakított ki az emberben egyrészt, másrészt pedig ingerelte. Nekem az, ami tilos volt, mindig érdekesebb, mint amit szabadon lehet. Próbáltam vitatkozni velük (a vitatkozó korszakom így alakult ki). Nem vitatkozott senki, csak azt mondták, hogy nem. Én a saját magam ellenérveit próbáltam mindig elmondani. Ez annyira kifejlődött bennem, hogy akkor is mondtam, amikor nem kellett volna mondanom. Kialakult bennem a vitatkozó készség. Mindig úgy éreztem, meg tudom magyarázni, hogy mit miért csinállok úgy, ahogy éppen csinálom. Akkor „fölfortak” rám. Mondták, hogy egy operatőr ne legyen intellektuális, az nem az ő dolga. Az az író, a rendező dolga. Próbáltak olyan fajta érték-

\* Illés Béla regényének televíziós filmváltozatáról van szó. (A szerk.)

rendet felállítani, hogy a filmben vannak értelmes lények, és van az értelmetlen, kiszolgáló, technikai személyzet. Az értékrend annyira így alakult ki, hogy a világban a mai napig az operatőrt a film alkotói sorában csak technikai vonatkozásban értékelik, illetve néhány éve az ellenkezőjére is van tendencia. Mindig voltak nagy operatőrök, de ritka a több tízezer produktumhoz viszonyítva.

Nálunk általában úgy hívták ezt, hogy „magyar operatőri iskola vagy látásmód”. Külföldön ezt leosztják: van X., Y. Nyilvántartanak négy-öt nagy nevet, és a többi a filmekben ugyanúgy szerepel mint „izé”. Nem csinálnak egy, kettő vagy három ember érdeméből iskolát, holott van amerikai iskola, de az nem operatőri iskola, az hollywoodi, és ha francia operatőrök csinálták, vagy spanyol vagy svéd csinálta, az akkor is hollywoodi iskola, függetlenül attól, hogy a világ melyik részéből jött az illető. Kétségtelen, hogy van jellemző látatási mód Közép-Európában és ebben a lengyelek voltak kezdetben igen erősek. A lengyel film operatőri téren is igen jelentős volt egy bizonyos korszakban. Ez nem értékrend, hanem a pillanatnyi helyzet. Ott van a nagy francia film időszaka. A klasszikus, nagy franciák egyik utódjával sikerült a *Charlemagne*-t megcsinálnom. Ha ő nincs, akkor nincs *nouvelle vague*. Valami ellen (valószínűleg, hogy újat lehessen létrehozni) lázadni kell. Másító szándékkal lehet csak elindulni valamiből olyan helyen, ahol már van valami, mert ahol nincs semmi, az úttörő munka, az más dolog.

Most visszatérek még egyszer a rendező-operatőr viszonyára. Nem tudom elképzelni azt, hogy kijelöléses alapon jó együttműködést lehetne létrehozni. A két ember kölcsönös elhatározásából fakadhat csak, hogy együtt tudnak-e dolgozni vagy sem. Nagyon komoly eredménye a magyar filmművészetnek, hogy emberek maguk önálló akaratából szövetkezhetnek valamilyen cél érdekében. A divatosoknak nincsen gondjuk, ők tobzódhatnak a lehetőségekben, de van egy igen széles réteg, amelyik a kifestetlen menyasszony, bibircsókokkal a homlokán, vár a megdicsőülésre, de vőlegény nem akad, sőt van olyan is, hogy gyönyörű a menyasszony de kellemetlen. Vannak nagyon tehetséges emberek (Szécsényi Feri például, aki igen komoly pályáivet futott be és nagyon jó művek vannak a háta mögött Kossuth-díjig bezárólag), akik amikor elérkeztek tudásuknak abszolút szintjére, amikor már nem okozott technikai nehézségeket egy-egy mű létrehozása, egyszerűen nem kaptak lehetőséget, mert a fiatalok vagy nem fogadták be, vagy félték tőle, vagy nem tudtak úgy uralkodni rajta. Nálunk, ha valaki elmúlik 40, 45 éves, az vagy addig megcsinálta a pályáját, befutotta a maga ívét, és attól kezdve, mint a házi üstökös csak sugároz a múltjából, vagy többet nem is fog soha semmit csinálni. Itt még nem volt olyan, hogy valakinek 40 vagy 45 éves korában – mint nekem – csodálatos lehetőséget adott meg az élet.

Amikor már 10 vagy nem tudom hány éve kizárólag csak Nyugaton dolgoztam, elkezdtem csinálni a *Psychét*. Borzasztó volt a viszonyom kezdetben Bódy Gáborral, aki zseniálisan tehetséges, csodálatosan tehetséges ember (volt). Megadatotott nekem, hogy 50 éves koromban az operatőr mesterség műfajába tartozó, olyan eszközvilágot próbáljak végig 6 órási időtartamban, amiben minden benne volt, amit egy operatőr megálmodhat magának, a lila vagy vörös égtől kezdve a lézerig. Nem is tudom elsorolni, hogy beállításról beállításra ami az új, ő csak azt mondta, hogy 'te ennek valami oka kell lennie, mi még soha nem volt'. Mindenfajta, törött üveg, sörös üvegek törötten, szűrők halmaza, színes papírok, nem tudom elmondani, hogy milyen dolgok jutottak eszembe az alatt az egy év alatt mint optikai eszközök, amelyek soha eszembe nem jutottak volna. Zsiletpengét raktunk élivel az objektív elé meg tükröt, de gőzöm sincs ma már, hogy mi mindennel dolgoztunk. Hogy az ember ilyen fajta kísérletbe fogjon bele és azt mondja 'na most úgy érzem, hogy mindent megcsináltam és nem is tudok többet ennél, ennyit tudok'. Most nem a filmről beszélek, és nem is a saját munkámról, hanem arról a mentalitásról, hogy egy ilyen film, amely igen jelentős kísérlet volt (a rendezőtől kezdve minden munkatárs számára, akik szakmai ismereteik tárházát vonultatták fel) ilyen mértékű közönybe fulladhasson szakmai körökben, miközben nem volt közönségsiker. De a világban járva, mindenütt a *Psychét* emlegetik és értékeli valamilyen szempontból, ugyanakkor itthon fejemet behúzza, a mai napig szégyenkezniem kell amiatt, hogy nekem közöm volt valamihez, amit úgy hívnak, hogy *Psyché*.

(Folytatjuk)

## A melodráma nagyformája\*

(folytatás)

Az anyamelodráma érzelmi hőstettekre épülő pátoszáát a szerelmi melodráma integráló alapja a frivol lokáljelenet. Az, hogy a modern hősnőnek hosszabb utat s a nagy metamorfózisok útját kell megtennie az anyaszerep hagyományai által meghatározott nőképhez – mintegy Saloméből vagy Luluból, perverz és vad nőtényből válni szent anyaistennővé –, szintén a pátosz fokozásához járul hozzá. A frivol alapról kifejlesztett retardáció szentség ugyanezen dramaturgiai stratégiájára épül a kor nagy anyamelodráma, a *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

Az asszony vigasztalja a párja által elhagyott férfit: „Asszony ellen a legjobb orvosság egy másik asszony.” A *Lila ákác*ban az érett asszony köti le a férfit, aki nem veszi észre a fiatal lány iránti szerelmét. A *Café Moszkvában* a hazai lány által megsebzett férfi nem veszi észre az idegen asszony iránti szerelmét. A megsebző lány és a vigasztaló asszony oppozíciója a második sansz tematikája felé mutat, mely a *Café Moszkvában* szintén a Gyóni-versek öröksége: „Hiszek egy új asszonyban”.<sup>35</sup>

Rick a *Casablanca* elején elutasít egy olcsó bárnőt (Yvonne-t) és sértett távolságot tart a veszedelmes polgárasszonytól (Íltsától). A *Café Moszkvában* a megvetett bárnőben rejtőzik a szorongások tárgya, a veszedelmes úriasszony. A férfi indul. A nő az úriasszony ösztönös mozdulatával belékarol. „Együtt mehetünk”. A férfi megvetés és sajnálkozás elegyével fejt le karjáról az asszonyét. „Én? Veled?” Az első találkozás mind a *Casablancában*, mind a *Café Moszkvában* kudarc. Nem sikerül a kommunikáció és nem jön el a szerelmi éjszaka.

A város felváltva kerül két hadsereg, s a nő két férfi birtokába. Az

---

\* Az alábbi tanulmány az MMA Kutatási és Képzési kuratóriuma által támogatott „Egy nap a világ” (A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936) c. kötet részlete

ellenséges népekhez tartozó szeretők szerelme tiltott szerelem, hazaaárulás. A *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) ellenállói a kopaszra nyírt nő kipellengérezésével büntetik a tiltott szerelmet. A szerelmi romantika kódja ellentmondásba kerül a nemzeti romantika kódjával. De ez sem elég, hőseink szerelme a szerelmi kódon belül is tiltott, mert a nő másé, férjnél van. Nemcsak a tiltó szülők örökébe lépő politika tiltja a szerelmet, a házastársi kötelesség is tiltja a szerelmi vágyat. A gátló motívumok két rendje, a politikai és a morális tilalmak azonban még mind külső akadályok. A hátráltató mozzanatok legmodernebb rétegében találjuk az önmaga számára nehézségeket támasztó szerelem szorongásait. Székely filmjében a férjes asszony oldalán dominálnak. A nő ábrázolásában ezért több a pátosz, s a férfi ábrázolásában élhető ki az ironia.

A szerelem fel nem ismerése a *Lila ákácban* a férfi éretlenségének és sznobságának róható fel, a *Café Moszkvában* az elsőjótett, az asszony védelmező nagylelkűsége a gyógyszer. Minél több az elválasztó motívum s minél mélyebbre hatolnak, átjárva és birtokba véve a lelket, annál nehezebb a szerelem felismerése. A fel nem ismerés annál kevésbé bűn vagy hiba, annál inkább sorsszerű szerencsétlenség.

Verjusa és Szilágyi első találkozása nem a felismerés pillanata (mint pl. a *Halálos tavasz* lépcsőházi jelenete), hanem az elmaradt felismerése. A megoldatlan alaphelyzetek visszatérnek s így kínoznak, ezzel kényszerítik ki a megoldást: az ismétlési kényszer, a cselekvésfolyam pragmatikus redundanciája vagy régi szóval a végzet hatalma. De a végzet hatalma egyben a sors kegye is: a visszatérő helyzet oktatja az embert a sorsról és teszi lehetővé a továbblépést, a kilábalást a válságból és a végső konzekvenciáig kiaknázott élet nagy kalandját.

### 1.5. Két ember, aki mindent ért, mert mindenben átesett

(A kétségbeesésen túli boldogságfeltételek problémája)

A film két része a fordított szimmetria viszonyában áll egymással. Ismét levelet osztanak, ezúttal az orosz katonáknak. Orosz kézen a

város, amelyben most a férfi az inkognitós bujdosó. A szereplők sorát meghatározza a város sorsa, amelyet hol az egyik, hol a másik fél vesz birtokba. Két egymást követő, ellentett irányú hatalomváltást élünk át. Így mindkét tábort meglátogatja a drámai alapélmény, melynek lényege, hogy a pozícióját váratlanul elvesztő ember ellenséges világba kerül, amelyben meg kell tagadnia önmagát. A létfeltételeiktől és szimbólumaiktól megfosztottak belső száműzetését mindkét fél megéli.

A *Café Moszkvában* kétszer lejátsszódik a *Casablanca*. Kétszer rejtőzködünk, kétszer hazudozunk ellenséges világban, kétszer próbálunk visszajutni egy elveszett világba, kétszer kényszerülünk taktikázni, szerepet játszani egy ellenséges világban, a nő kurvát, a férfi a muzsikot játssza el. Az a szereplő, aki nem a maga talaján mozog, az ellenséges világ csapdájába esett ember mindkét menetben elveszti identitását, valódi identitása a titkává válik és kénytelen mélyen a maga szintje alatt élni a külső életet. Azaz: kétarcú, kétéletű emberre válik. Megoldhatatlannak tűnik az ilyen alapon bevezetett emberpár dilemmája. Abban a világban, amelyben az egyik elveszti az arcát, azaz kétarcúvá, diszharmonikussá és szétesetté válik, a másik visszanyeri személyisége egységét. Az egyik hatalmának megfelel a másik tehetetlensége, az egyik üdvének a másik kárhozata, így az egyik mindig csak a másikon keresztül alkalmazkodhat, élhet. A *Café Moszkvában* kétszer lejátsszódó *Casablanca* első változata a férfi, a második a nő *Casablancája*. Az első úgy zajlik, ahogy majd később Bogart *Casablancája*, a másodikban minden fordítva van. Előbb a nő, utóbb a férfi szeretne kijutni a megszállt városból. Az egyén számára a határ kihívás, hogy átlépje. Fassbinder *Lili Marleen*-jében (1980) a két szerető a határ két oldalán marad, a határ erősebb. Ez a gonosz birodalmának szerelmesfilm definíciója: a határ erősebb a szerelemnél, a szelekció a kombinációnál. A paradicsom, az éden mindig a határon túl van. A határ átlépése nem az egyik határolt világból a másik határolt világba való lépés, a hősök nagyobb határátlépésre vágnak. A konkrét határ átlépése minden határ átlépése, a határokkal szennyezett egzisztenciamódból való kilépés a határta-

lanba. Egy ember azonban nem lépheti át a határt, szüksége van másvalaki teljes és feltétlen szimpátiájára, azonosulására és szolidaritására. Cinkosra van szüksége. A lázadás szövetséges nélkül nem lázadás. Ezt a szövetséget tagadja meg a *Casablanca* elején Rick, a *Café Moszkva* elején Szilágyi.

A *Café Moszkva* második része a megleckéztetett szerető vagy a visszakapott kölcsön történeteként indul. A szerepek felcserélődnek, és a férfinak bűnhődnie kell érzéketlenségéért. A franciaágynban heverő kegyelmes asszonyt csipkék veszik körül és prémek becézik. Neki kell azonosítania a Baklusin szárnysegéd által felismert Szilágyi főhadnagyt. Telefon szól. „Odamenjek?” – indignáltan sóhajt. „Hát jó.”

A második menet kiélezi és komplikálja az első menet felismerési konfliktusát. Ezúttal a felismerés formájában jelenik meg a fel nem ismerés. Ha a nő azonosítja a férfit, nem ismerte fel a szerelmet. Ha az első menetben, a magyar Kolomeában sikerült volna a kommunikáció, akkor a második menetben, az orosz Kolomeában felbukkanó férfi a nő szerelme lenne. Mivel a magyar Bogartot orosz Ilsával konfrontáló első menetben a kommunikáció meghiúsult, a fordított *Casablancában*, ahol a nőé Humphrey Bogart szerepe és a férfi a magyar Ilsa, a hadnagy a nő számára csak egy magyar kém. A nő az egymásra nem találás éjét követően elsősorban orosz és csak másodsorban asszony, ezért az azonosításkor szemrebbenés nélkül leleplezi a férfit, akit előzőleg nem leplezett le egy kasszírő és egy kutya sem. Most az orosz asszony az, aki nem ismeri fel a szerelmet? Mindig az a kevésbé érzékeny, aki felül van? A *Café Moszkvában*, amelyben hol az egyik, hol a másik fél kerül alantas helyzetbe, mindkét tükörcelekményben a magasabb rangú félnek kell elérnie az áttörést, és bizonyítania, hogy a hatalmat gyakorló és előnyöket élvező félben is maradhat valami emberi.

Bogart a *Casablancában* nem akarja teljesíteni emberi és hazafiúi kötelességét, mert csalódott egy nőben. A *Café Moszkvában* a nő kérését a szolgálati szabályzatra hivatkozva elutasító Szilágyi főhadnagy teljesíti a kötelességét, mert csalódott egy nőben. Később az

orosz tábornokné teljesíti a kötelességét, mert csalódott Szilágyi főhadnagyban. A *Casablanca* titkon problematizálja a kötelesség fogalmát, a *Café Moszkva* nyíltan, de a *Casablanca* is problematizálja, amennyiben Rick azért teljesíti kötelességét, mert az összeomlott Ilsa nem teljesíti a magáét. Rick akkor kezd gondolkodni Ilsa helyett, amikor látja, hogy a szerelem elvette Ilsa eszét, Ilsa örült nő és bukott feleség, már az antifasiszta ellenállásra sem gondol, s bár nem hagyja hidegen a világ sorsa, már nem tud semmit tenni érte: Ilsa tehát szeret. Az ellenállás nagyasszonyának árulása a szerelmi bizonyíték. Most már Rick vigyáz rá, hogy teljesítse kötelességét. Rick, aki fontosabb Ilsa számára, mint a kötelessége, úgy érzi, épp ezért kell feláldoznia Ilsa kötelességének a maga szerelmét.

A formális kötelességteljesítés eredményei a fél évvel későbbi *Én voltam* börtönszimbolikája felé mutatnak. A börtönpoézis nagy pillanata, a *20 000 Years in Sing Sing* (Kertész Mihály, 1933) óta a filmek a szabadságra a börtönben is képes hetykeségét viszik bele az embernek a halálhoz való viszonyába. Hősünk kémként várja kivégzését. Szájharmonikán rezeg a dal, melyet az első részben Tőkés Anna énekelt. A rabok vidám beszélgetése oldja a társadalom felső régióiban sűrűsödő drámát. A *Casablancában* a férj, az ellenállás vezére van a sértődött szerelmes kezében, a *Café Moszkvában* a sértődött szerelmes van a vezér, a tábornok, a férj kezében. A *Casablancában* csak a száműzetés a reménytelen szerelem, a *Café Moszkvában* börtön és halálos ítélet.

Az első részben a nő kiszolgáltatott a férfinak, a második részben a férfi a nőnek. A férfi nem segített a nőnek, a nő elárulja a férfit. Az árulása azonban csak leckéztetés. Szilágyit a kivégzés helyett Verjusa palotájába kísérik. Ha az asszony budoárja jelenik meg a siralomház kontextusában, akkor ágya a vérpad: a melodráma börtönkontextusa a szenvedélyek hatalmáról beszél. Ezúttal a nő kínálja kávéval a férfit; most Verjusa lapozgatja az újságot, míg a férfi kávéval kavar. A nő helyreállítja a szimmetriát, de nem ez a megoldás. Előbb úgy tűnik, a férfiuralom alatt álló Kolomeából nőuralom alatt álló Kolomeába kerültünk. Kolomea mint a nők városa, Szilágyi főhadnagy mint a

nő foglya? Nem erről van szó. A proletariátus a kor teoretikusai szerint a proletárhatalom megvalósítása által számol fel minden uralmat. Hősnőnk nem a nőuralom megvalósítása által akarja felszámolni a férfiuralmat: veszíteni tudni kell, tanítják a melodramák. Tudni kell veszíteni! A melodramatikus hősnők a nagy veszteségek negatív hőstettei által győzik le a gonoszt. Verjusát nem elégtéti ki az alaphelyzet fordított ismétlése, nem elégtételt akar, s nem bosszúra vágyik. Előbb ironikus tükröt állít a férfi ellenséges viselkedésének, csak azután kezd a maga módján cselekedni. Ilsa azzá teszi Ricket és Verjusa azzá teszi Szilágyit, aki a rossz hírt hozó levél előtt volt a férfi. A nő feladata mindkét filmben az, hogy azzá tegye a férfit, aki eredetileg volt és akinek végső soron lennie kell.

A *Café Moszkvában* mindkét hős számára eljön a kihívás perce, csak a nő jut el Rick nagy gesztusáig. A *Casablancában* Rick megtagadja a segítséget, de végül segít. A *Café Moszkvában* a hős megtagadja a segítséget, és nincs módja korrigálni, nincs több sansza. A cselekmény újra indul, s most a nő az, aki előbb megtagadja a segítséget és utóbb mégis segít.

A megoldást a nőnek kell hoznia, mert a megoldás a második menet funkciója és a második menetben a nő van Rick pozíciójában. A lelki szimmetria, mely az első menetben hiányzott, most teljes. Az első menetben az egyik fél a város, a másik bujdosó. A második menetben a hatalommal bíró fél a bujdosás emlékével s a bujdosó a hatalom – a könyörtelenség – emlékével terhes. Mindkettő ismerik az élet napos és árnyékos oldalát, a főlényt és a kiszolgáltatottságot. A kiszolgáltatottságban rejlő szolidarizáló sugallatot, a rokonszenvet és együttérzést az egyetemes szenvedéssel, és a főlény kínos, feszélyező oldalát. Így válik Tőkés Anna a *Café Moszkva* Humphrey Bogartjává, aki szerelmét, lemondva róla, át akarja menteni egy másik, kevésbé barbár világba, mert akárcsak a *Casablancában*, itt is nyugat felé haladva nő a szabadság és az emberség foka.

Orosz asszony ugrik be jóvátenni a magyar lány bűnét. Verjusa anyáskodni kezd: felvállal egy idegen sorsot. Ragyogó nő, a társadalom csúcsain, felszed egy egzisztenciáját vesztett, lekoszosodott fér-

fit s nézi merengve. „Mit csinál az édesanyja odalenn délen?” Felkarvarodik a zene és alakot nyer a dallam, a „Csak egy éjszakára”.

- Kije van még otthon?
- Csak az édesanyám.
- Meg fogom magát menteni.

Az északi szerető a déli anya örökébe lép s nem a déli szerető örökébe, az anya védelmező funkcióit veszi át.

A film hősnője asszonyi nőípus, mert a világfelfordulás férfiai a szeretőtől is anyai erényeket kívánnak. A háború, amely megemeli az elvi igényeket, a gyakorlati erkölcsöket lezülleszti. Ismét a háborús költőt idézzük. Az ölférfi szülő nőről álmodik: „Szólj! Mondd, hogy csak e rút féreg-tanyán / Teremhet gyanú, ilyen szennyes. / És te tiszta vagy: tiszta, mint anyám, / Szólj a szívemhez!”<sup>36</sup> Az anyai erények képe elhatalmasodik a szeretői kéjek fölött: „Asszony, áldott szenvedő szépem, / Egy vagy velem jóban, csapásban; / Nem kéj pohara: bús törekeny, / Nem szeretőm, – asszonybajtársam”<sup>37</sup>

A cselekmény konvencionális váza a hősnő alternatíváján alapuló szerelmi háromszög, melyben az anyai nő atyai illetve fiúi partnerrel áll szemben. De nem a fiatal hím veszi el az idősebb hímtől a nőt. A nő harcolja meg a fiatal hím helyett a szerelme harcát, a nő szerelme és harca a világháborúnak üzen hadat. Mindkét filmben, Kerétszénél is, Székelynél is a háborút kell legyőzni.

A *Lila áhác*ban a szerelem fel nem ismerése az éretlen, primitív és illuzórikus vágy ideiglenes erőfölényének s az érett vágy későbbi ébredésének következménye. Stendhal – nem regényeiben, csak esszéjében – minden szerelmet az illúziók munkájának látott. A „második sansz”-típusú melodrázában – pl. *Az aranyemberben* is – az első szerelem az örület, a neurotikus igény, az elrugaszkodott ábránd műve, a második a tudásé, az érett érzékenyséé. A *Café Moszkvában* az asszony műve az áttörés az éretlen illúziók önpusztító világából az érett szenvedélyébe. Az érett szenvedély egyúttal értelmes szenvedély. Az éretlen szenvedélyt a tudatlanság fokozza föl, az érett szenvedélyt a tudás.

A *Casablanca* Rickje norvég lánnyal ismerkedik meg Párizsban,

aki magyar nevű cseh ellenálló, László Viktor felesége. A *Café Moszkva* magyar tisztje észt származású nővel ismerkedik meg Galiciában, aki orosz tábornoknéként a végnapjait élő elit reprezentánsa. A nő mindkét filmbe befutott idősebb férfi birtoka s egyikben sem a férjét szereti. Képzeljünk el egy olyan *Casablancát*, amelyben a hősnő nem László Vikornak, az ellenállás vezérének felesége, hanem az ellenséges tábor vezéréé, Strasser őrnagyé. Ez a *Casablanca* lenne a *Café Moszkva*.

A szerelmesek viszonya mindkét filmbe kínos beszélgetést idéz elő férj és feleség között.

- Ráismertél?
- Igen.
- Azt az éjszakát veled töltöttem?
- Megőrült?
- Nem kellettél neki?

Később a feleség vádolja a férjet:

– Te gyűlölöd őt, mert azt hitted, hogy az övé voltam. Mert velem töltött egy estét.

- Egy éjszakát!
- Csak egy estét.

A szerelem felismerése a hősnő számára, a *Casablancánál* is kiéleztetebb helyzetben, szükségképpen jelenti a lemondást. A nő feladata, hogy kimentse a férfit abból a világból, amelyet ő maga képvisel.

A *Casablancában* az atyai férjet kell óvni a fiúi szerető gyűlöletétől, a *Café Moszkvában* a fiúi szeretőt az atyai férj gyűlöletétől. A Székely-filmbe már a *Casablanca* rulettmotívuma is megvan, amely Kertész művében a *Café Moszkvához* képest lecsúszik, a bolgár párhoz, epizód szereplőkhöz kapcsolódó mellékmotívummá válik. Az asszony vallomását követően a cinikus Szuharov felajánlja Verjusának a hasznót, hogy ruletten próbálja visszanyerni hadnagya életét. A nő nem utasítja el az ajánlatot, ő is vakmerő kalandor.

- Vörös vagy fekete?
- Vörös.

A nő nyer. Az övé a hadnagya élete, de férje kidobja őt. A *Casablan-*

cában a bolgár asszony nyeri meg ruletten férje életét és szabadságát. A győzelem következménye itt is távozás (Amerikába).

Hőstettet hőstett követ: egyik érzelmi hőstett a másikra kötelez. A nő nemcsak egzisztenciáját áldozza fel szerelméért, egyúttal szerelmét is feláldozza a szeretett férfiért. Az anyáskodás a szerelem tökéletes introverziójával, hallgatással párosul. A férj vádaskodása által sarokba szorított nő a férjnek vallja meg a fiatalember iránti szerelmét. „Szeretem! Én sem tudtam eddig, és ő sem tudja, nem is fogja megtudni soha!” A nagylelkű asszony annak vallja be szerelmét, aki bünteti, s nem annak, aki jutalmazza érte. A lemondás hőstette szublimálja szerelemmé az „egy nap a világ” hangulata által felkorbácsolt kalandos erotikát.

### 1.6. A háború poétikája

A végső fordulatban újra a férfi veszi át a kezdeményezést. Szilágyi feladata, hogy helyreállítsa a szimmetriát. A hadnagy, aki akaratlanul kihallgatta férj és feleség beszélgetését, nem menekül, visszatér.

– Megőrült?

– Itt felejtettem a cigarettatárcámat.

Ez most azt jelenti: itt felejtettem a szívemet. A férfi ráérősen leül. Lassan rágyújt. Orosz virtus és magyar virtus, női virtus és férfitvirtus lovagi tornáját, egymásnak áldozatot hozni vágyó két nagylelkűség párbaját látjuk.

A fordulat lényege azonos a *Casablancé*-val: a férfi, aki szeretve éri magát, visszanyeri elvesztett erejét és biztonságát. Az ajtón kilépő férfire még nem számíthatott Verjusa, a visszatérőre már igen. „Én akkor nem magára, az egész női nemre haragudtam.” – magyaráz Szilágyi. Míg a pár vitázik, a városban rekedt magyarok felrobbantják a fegyverraktárt. A fegyverraktár robbanása ismét a *Casablancé*-t előlegezi: „Ágyúszó volt vagy a szívem dobbanása?” – kérdi Kertész Ilsája a csók után, itt pedig egész arzenál robban a csók pillanatában.

A női Bogart felteszi a férfi Ilsát a szerelem repülőgépeére. A szerelmek elváltak. Az asszony átsegítette a határon a szeretett ellenség-

get. A filmnek ezzel vége lehetne, a *Casablancának* itt vége is van, a *Café Moszkvában* azonban még egy menet kezdődik. Az első menetben a nő eljut hozzá, s túl is lendül rajta, a harmadik menetben ismét a férfi van fölényben. A megduplázott *Casablanca* szükségképpen továbblendül a szimplán. Székely egy filmben csinálja meg, amit Kertész és Hawks később két filmben. A *Café Moszkva* harmadik menete Hawks *Casablanca*-variánsa, a *To Have and Have Not* happy endjét előlegezi. A harmadik menet már nem egy újabb, harmadik *Casablanca*, hanem a *Casablanca* hawksi transzformációjának előlegezése.

Fűvószene harsog. Újabb hatalomváltás. Magyarkézen a város. Az ellenfél táborát a film megfosztotta legnagyobb képviselőjétől: Szuharov elpusztult, mint a Kertész-filmben Strasser.

A *Café Moszkva* a szerelmi melodráma szükségleteinek rendel el a háborús film igényeit. Hősünk nyer egy várost, és veszít egy nőt. Nyer egy országot, és veszít egy otthont. A győzelem diadalát korlátozza, hogy a nő az előző jelenetben megtörte a konfrontáció és az osztozkodás logikáját. A győzteseknek és a legyőzötteknek együtt kell legyőzniük azt a világot, amelyben győztesek és legyőzöttek vannak.

A *Café Moszkvában* a világfelfordulás, a halál kalandja közvetíti a szerelem kalandját, olyan nemkonvencionális szerelemmel, amely a békében nem alakult volna ki. Az új típusú szerelem a háború szekundér haszna (a freudi „Krankheitsgewinn” megfelelője) vagy a jó a rosszban, ami kivezet a háborús emberiségből. A következőkben azonban a háború tartóztatja fel a szerelmet, aminek lehetőségét a világégés nélkül nem tapasztalhatták volna meg a szeretők. Végül, midőn a szerelem – amit a háború bonyodalmai tettek próbára – beteljesül, az ellenségek szerelme értelmetlenné minősíti a háborút. Ezúttal nem a szerelem örülete, a harcost lezüllesztő varázslónő tartja fenn a háborút, mint a műeposzban, hanem a szerelem ésszerűsége nyilvánítja értelmetlenné a háború örületét.

A nagy népszerű műfajokban az üres kézzel búcsúzó magányos lovasok a hősök. A *Café Moszkvában* is ez a logika érvényesül. A visszahódított városban ismét felborzong a „Csak egy éjszakára” hangulata. Az egyén világvége érzésektől fűtött privát lázadásának megval-

lása remeg megint az apokaliptikus éjben. Szilágyi csomagot kap. „Egy hölgy hozta.” A mindig a nőnél feledett cigarettatárca. Az esthomályban távolodó nőalak. Az imént katonazene szól és szikrázó, havas reggelben vonultak be a katonák, most este van és parancsnokuk karcú árny után lohol. Mellé lép. Csalóka virágzás ünnepli a párt. Jégvirágok a tavasz virágai helyett. A párt is ünneplik s az élet lehetetlenségének érzetét is kinyilatkoztatják a tél ornamensei. Így láttuk csókolózni hőseinket.

A *Café Moszkvának* csók a vége, jégvirágos csók az ideiglenes győzelem előestéjén. Hová indul a pár a csók után? Újvidékre nem mehetnek, mert az a háborúval együtt csakhamar elvész. Oroszországba nem mehetnek, az a forradalom vértengerében süllyed el. Marad ez az este. Minden hősiesség, áldozat, önmeghaladás és beteljesedés eredménye „csak egy éjszakára szól”. Nincs szilárdan birtokolható boldogság és igazságos, „örök” jutalom.

A patetikus melodrázában a szenvedéssel igazolja az ember, hogy méltó a boldogságra, és az áldozatokban megmutató lelki nagyság garantálja, hogy a boldogság el is érhető. A melankolikus melodráma eljut a lehetetlen dicsőítéséhez. A hőstettek majdnem lehetetlen tettek; a nagy szerelmek majdnem lehetetlen szerelmek. Ami bizonyos, az nem több, mint egy zavarosan gyönyörű és egy titokzatosan intenzív pillanat. Ezért lehet a *Café Moszkva* végén átkarolni és elmenni egy nővel, akitől a hős a film elején láthatólag undorodott.

Ha a fiatal hím elragadja az anyaszerű nőt az apaszerű férfitől, akkor rettenetesen kell bűnhődnie (Billy Wilder: *Double Indemnity*, 1944, Tay Garnet: *The Postman Always Rings Twice*, 1946), vagy el kell tűnnie a meghódított nővel a világból. E paradox frigyben a férfi a saját apja s a nő a saját lánya is, mindkettő megkettőződik. A paradox frigynek felel meg az éjszaka happy endje: elsétálnak a sötétben.

Radványi Géza, aki később még egyszer megcsinálja ugyanezt a magyar *Casablancát*, visszavonja a fagyos és esthomályos happy endet is. Bogart repülőgépre teszi Ingrid Bergmant, Tímár József a *Sarajevóban* csónakba ülteti a nő által kevésbé szeretett férfival együtt

Tasnády Fekete Máriát; mindkét nőt vízen túli világba expediálja szerelme.

Miután hősnink az otthoni nő árulása révén elveszítette otthonát és idegen kozmoszba került, az idegen nő szerelme révén válik a kozmosz lehetséges otthonná. A melodráma nélkülözhetetlen eleme a központi viszonyokon áttetsző fenség, az érzelmi hőstettekben megnyilvánuló nagyság. A melodráma boldogságképét komplikálja a fenség melankóliája. A nyert otthon nagyobb, tágasabb, de sosem lesz olyan meghittan otthonos, mint az elveszített. Az életigenlés nem hagyja el a pesszimizmus szimbólumvilágát. A film domináns motívuma az éjszaka marad.

## 2. A MELODRÁMA NAGYFORMÁJA ÉS A PSZICHOANALÍZIS TRIVIALIZÁLÓDÁSA (Évforduló)

### 2.1. A szerelem félbeszakadt „koncertje”

Az *Évfordulót* Gaál Béla rendezte, Földes Imre és Vitéz Miklós írták, Eiben István fényképezte, zenéjét Nádor Mihály szerezte, 1936. december 25-én mutatták be a Corso moziban. A film nagy hírveréssel készül, a szerzők a francia filmgyártás példájára és értékeire hivatkoznak<sup>38</sup>. A francia film ekkoriban diadalmaskodik Budapesten. 1936 júniusában olvassuk a *Tükörben*: „Aki a pesti mozik utolsó heteinek műsorát figyeli, azt kell látnia, hogy váratlanul és diadalmasan egyszerre előretört a francia film.”<sup>39</sup> „Kipróbálatlan területre kanyarodtam ezzel a filmmel: a lélek birodalmába.” – mondja Vitéz Miklós<sup>40</sup>. „Átlépünk minden céltalan bravúrt, kihagyunk minden olcsó hatást. A színész legegyszerűbb gesztusának összhangban kell lennie a filmben szereplő fényekkel, a ruhák és bútorok vonalával. A főszereplő drámája nemcsak fojtó belső égés, hanem részesei annak a hőst körülvevő tárgyak is.” – nyilatkozik Gaál Béla<sup>41</sup>. A film értékelése nem egységes. „1936-ban Gaál Béla megcsinálta az egyik legjobb

magyar filmet, az *Évfordulót...*” – írja Pánczél Lajos<sup>12</sup>. „Állélektani filmdráma...” – írja Nemeskürty István<sup>13</sup>. Az új Gaál-filmet ködös nagyképűséggel tetéztet kommercializmusáért elmarasztaló Hunyady Sándort beperelték a filmesek, „amiből joggal következtethetünk arra, hogy Gaál Béla szentül meg volt győződve, hogy filmje zseniális...”<sup>14</sup> Az *Évforduló* korán jött film, amely nem hozta meg a várt sikert, de olyan modellt adott, ami a negyvenes években vált népszerűvé (Gertler: *Az elcserélt ember*, 1938., Kalmár László: *Fekete hajnal*, 1942., Bán Frigyes: *Csalódás*, 1942. stb.). Gaál Bélának abban tévedtek, hogy magasabb művészetként tálalták filmjüket, amely a negyvenes évek legtriviálisabb melodramáinak előkészítője, de Hunyady Sándornak sincs igaza: amit mond, Hitchcock *Spellbound* című filmjéről is joggal elmondhatná.

Miután Székely István a *Café Moszkvában* megtalálta a melodráma nagyformáját, Vajda László (*Ember a híd alatt*) és Gaál Béla (*Évforduló*) is ezen a nyomon haladnak tovább. Az *Ember a híd alatt* nagyjelenete a hangversenyterembe vezet. Ebből a jelenetből, az orvosi milió és a zene világa, a test és a lélek, a fizikai szenvedés és a szublimált gyönyör szembesítéséből nő ki Gaál Béla *Évfordulója*. Gaál Béla átveszi az *Ember a híd alatt* anyagát, és – a midcult-film irányában több sikerrel kísérletező Vajda Lászlóval szemben – masscult-melodramát csinál belőle.

Már az 1935 őszen bemutatott Gaál-filmben, *A csúnya lányban* és az egyidőben készült Hille-filmben, a *Szerelmi álmokban* kiéleződik magánélet és hivatás konfliktusa. Az elsőben az ügyvéd számító karrierizmusa, a másodikban a zeneszerző idealizmusa kerül ellentmondásba az asszony szerelmével. Az 1935 telén bemutatott *Budai cukrászdában* az asszony szerelme jelöli ki a karrier útjával szemben a hivatás útját. Ezt követi az *Ember a híd alatt* unatkozó, tilosban járó professzornéja, az első elhanyagolt orvosfeleség, az *Évforduló* Máriájának elődje. A téma újrafelvétele a kiindulópont módosításával párosul: míg az *Ember a híd alatt* a frivol nő, az *Évforduló* a nőt elhanyagoló férfi „bűnéből” indul ki.

Az orvos olyan, mint a revolverhős, mindig mennie kell. A revol-

verhős a halálba küld, az orvos a halálból hoz vissza. Az orvos teljesebb ellentéte a gyilkosnak, mint a detektív, mert a detektív is gyilkol. Az orvos az, aki kiszedi a golyót, amit az ölő, ártó figurák „betettek”. De az orvos nemcsak a gyilkosnak, a szerelmesnek is ellentéte, mert a szerelem is sebez (mint pl. a *Szűts Mara házassága* végén). Összehasonlíthatóak-e szerelem és gyógyítás érdekei? Van-e gyógyító szerelem? Az orvosfilm az *Ember a híd alatt* óta beolvad az egzaltált szerelmi melodrázába, amelyben az orvos elsősorban elfoglalt ember, hivatása rabja.

Mária (Gordon Zita), a házasságuk második évfordulóját ünneplő tanársegédné pin-up-pózba dermedten, csücsörítő selypegéssel telefonál: „Köszönöm a virágokat. Hát amit délután küldtél. Te képes vagy azt is elfelejteni. Jaj istenkém, csak nem feledkeztél meg a koncertről is?” Dr. Gergely Péter tanársegéd (Páger Antal) büntudattal mentegetőzik: „Utolsó komisz ember vagyok. De becsület szavamra nem hagyhattam faképnél a tanár urat. Bocsáss meg kérlek.” Hőseink Csajkovszkij-koncerten ismerkedtek meg, s házassági évfordulójukon ismét koncertre készülődnek. Az *Ember a híd alatt*ban, míg a közönség bevonul a koncertterembe, a szerelmesek magukra maradnak az előcsarnokban s a zene mégis az övék, rájuk reagál. Az *Évforduló* továbbfejleszti a Vajda-film poénját. Ott nem mentek be a szeretők a nézőtérre, itt el sem indulnak, a zene jön el hozzájuk. Mária bekapcsolja a rádiót. Itthon lesz koncert, amelyről nem volt szabad elkésni.

A „koncert” a szerelem kezdetéhez való visszatérés rituáléja: időutazás. Az emberi viszonyok el nem használt mivoltának lényege a kezdet tökéletességével való gyengéden őrzött kapcsolatuk. A férj elbűvölt: „Te vagy a világ legdrágább felesége!”

Mária és Péter velük szemben ülnek. A melódiák betöltik a teret. A szerelmes házaspárra nem evilági zenepalota zárul reá, melynek kapuján erőszakos telefonhang dörömböl a visszaváró társadalom hírnökeként.

Az erotikus komédiák rendezője a melodrázában sem hűtlen önmagához. Miután az áterotizált hangverseny az intimitás orgiájá-

vá vált, most mintegy coitus interruptusként sokkíroz a telefon. A szerelem ünnepe, amelyet önmegerősítésül inszcenált a feleség, a szerelem másodlagosságának, Mária vereségének bizonyosságává válik. A férj késett is és el is hívják. Itt leszek a második tétel végére, ígéri az elrohanó Péter. A nő magára maradva folytatja az értelmetlen rituálét. A zene, amely a szerelmi beteljesedést szimbolizálta, végül nem több, mint Mária magányos önkielégítése.

## 2.2. A féltékenység dramaturgiája

A szimfónia zenepalotájára durván rázörgő világ percekben belül kétszer, előbb fizikailag, utóbb lelkileg távolítja el egymástól Máriát és Pétert. Újabb telefon közli, hogy Mária a Columbus utca 52. szám alatt találhatja urát a szeretője társaságában. A zene, amely a pár szerelmét ünnepelte, most Pétert vádolja. Mária elrohan s a szerelem változatlanóságát hirdető zene egyszeriben a megcsalt nő úzó ostorává változik. Reszketve jajveszékélő, izgatottan gyűrűző melódiák kísérik Máriát a városon át.

Filmkomédiáinkban a szerelmi háromszögek megmaradtak a kacérság szintjén, a flört keretei között. Ártatlan játékot jelentettek vagy a gyanú rémképeit. A kor erotikus komédiája nem a partnerviszonyt értelmezi át, csak az „igazi” keresésének és kipróbálásának mozgásterét növeli. A virtuális szerelmi háromszögek nem realizálódnak az ágyban.

Legális szerelmi háromszög, ha a szeretett személy, aki még nem döntött, nemcsak kérőjének, másnak is megengedi, hogy szeresse őt. A legális háromszöget a szeretett személy bizonytalansága, döntésre való képtelensége teremti (pl. *Budai cukrászda*). Illegális a szerelmi háromszög, ha a szeretett személy már másé. Az előbbi esetben egyszer sem tud dönteni, az utóbbi esetben kétszer is dönteni szeretne, s miután egyszer már választott, újra választana (*Café Moszkva*, *Ember a híd alatt*). Az illegális szerelmi háromszög akkor élezi ki a drámát, ha a második – tiltott – választás az autentikus. A nehézsú-

lyú (illegális) szerelmi háromszög a melodráma felé viszi a komédiát, a könnyűsúlyú (legális) háromszög a komédia felé a melodramát.

A harmincas évek komédiájában a legális-virtuális háromszög a leggyakoribb. Az *Évforduló* erotikus nagyjelenetében ezzel szemben illegális és reális háromszög-helyzettel találkozunk.

Különféleképpen működnek a „furcsa” és a „normális” háromszögek. „Furcsa” a háromszög, ha az egyik fél valamilyen módon nem felel meg a párkapcsolat kulturális normáinak, pl. túl nagy az életkori különbség (*Márciusi mese*, *Az okos mama*). A *Három sárkány* (Vajda László, 1936) háromszöge kétszeresen „perverz”: a nagy életkori különbségek mellett egyúttal apa és fia szerelmi konkurenciája is bonyolítja. De a furcsa kapcsolatok és különös párok kevésbé sokkolják a kor emberét, mint a direktség. Vagyis nem az a döntő szempont, hogy mivel kell szembenéznünk, hanem az, hogyan. Az erotika bemutatása lassan mégis direktté, célratörővé válik. A sokkírózó direktség, a szerelmi történetnek a kulturálisan előírt lépéseket kihagyó elnagyoltsága, a szerelem leépülése a mai thrillerek felé mutat. A direktség és elnagyoltság összefügg: a Péter-Lenke kombináció története az ágyban indul, és direkt módon kell szembenéznünk vele.

Az édeni komédiáktól idegenek a kínos „in flagranti” jelenetek. A szerelmi háromszögeket az a kínzó gondolat kíséri, hogy az imádtott más karjából jön vagy más karjába megy. A melodramahősnőt durván sokkírózó képben maradéktalanul megtestesül a féltékenységek víziója. A félbemaradt szimfónia szublimált és átesztétizált szerelmi jelenete után a férjét követő asszony szublimálatlan szerelmi jelenet kellős közepén áll, idegen nő ágyában találja férjét.

Az eddigi filmekben nem az ágy, hanem a lakás egyesítette a szeretőket: két ember, még idegen, s már együtt a lakásban! (*Egy éj Velencében*; *Ida regénye*; *Köszönöm, hogy elgázolt*; *Ez a villa eladó*; *A csúnya lány*; *Ember a híd alatt*) Most születik az ágy mitológiája. Az ágy korábban magányos ágyként utalt a másik félre, mert nem aludtak, hanem vergődtek benne. A vergődés mozdulatai a szerelem mozdu-

latait idézik. A vágy dobálta magányos embertest nyugtalansága másik testet idéz.

Az, aki az ágyat nem alvásra használja: beteg vagy szerelmes. A szerelemtől vonagló, fulladozó test a betegségre is emlékeztet. A betegség és szerelmi ágy kapcsolatára építő *Évforduló*ban orvost érünk in flagranti betegével. Orvos orvosolja a vágy panaszait. Szerelem és betegség kapcsolata akkor válik explicitté, amikor a férfi-nő kapcsolat az ágyban kezdődik és erre redukálódik. Orvos és beteg viszonya megfordul: nem az orvos szabadítja meg betegét a bajtól, hanem megfordítva, a beteg ragadja magával orvosát az ő világába. E helyzetnek nem a normalizáció a modellje. Az erotika szörny: az idegen ágy szörnyként nyeli el a férjet a feleség szeme láttára. Az erotika betegség, amely leteríti s az élet tudattól és akarattól, erkölctől és társadalomtól független folyamatának vet áldozatul.

A háromszög alanya, a férfi megkettőzte partnerei számát. Helyete erotikusan nyereséges, míg felesége vesztes: egyetlen partnerét veszítette el. Az alany elvileg privilegizált helyzetben van, míg két partnerét leértékeli részben a túlkínálat, részben pedig az, hogy a választás tárgyaként s nem alanyaként szerepelnek. Morálishan azonban Pétert értékeli le a „félrelépés”. Péter, aki versenyhelyzetbe utalta s választása tárgyaként mással egy szintre helyezte partnerét, nyert egy tárgyat, de veszített egy alanyt. Egy élvezet-tárggyal gazdagabb lett a világa, de egy világgal, a partnerével szegényebb lett az élete. Míg a szerelmi tárgyak száma megkettőződik, az embert körülvevő szemantikai világ feleződik. Szegényedése nem korlátozódik mennyiségi aspektusára. A kétalanyúságból fakadó dialogikus dinamikát is elveszíti. Kifacsaró harc folyik egy elnémult világban. Az erotika objektív külvilágában elért hódításoknak a szerelem szubjektív (és interszubjektív) világában elszenvedett területvesztések felelnek meg. A partnerek számának növekedésével a lelki érintkezési felület csökkenése jár együtt. Az *Évforduló* hatásosan ábrázolja az eseményt. Üres lakás fogadja a hazatérő Pétert. Az iménti idill kellékei veszik körül, de a felesége eltűnt. Felváltva hagyják cserben egymást! Előbb a férj tűnt el az

erotikus értelmet nyert „hangversenyről”, utóbb a feleség hagyja magára a férjet a holt „hangverseny” kellékei között.

Egy mai filmben nem lenne szükség a félrelépő férj utólagos tisztára mosására, hogy megértsük és kövessük tragédiáját. Nemcsak azért, mert kezdetben talán problémamentesnek, férfiasnak vagy erotikusan felszabadultnak és progresszívnek vélt kalandjától végül AIDS-fertőzést vihet haza, hanem azért is, mert továbbra is fennáll a kérdés, amivel már Móricz is vívódott az Erdély-trilógiában: lehet-e osztozni, lehet-e két nőt szeretni? Amennyivel kevesebbet nyújt az ember, akinek ráfordításain osztoznak partnerei, annnyival kevesebbet követelhet: a nem teljes intenzitással élt kapcsolatok sorsa a korlátozott szolidaritáson alapuló súlytalan ideiglenesség. Ugyanakkor, míg az olcsó viszonyok előnyei is vonzzák, az ember egyúttal arra a teljességre vágyik, amit az anya-gyermek viszony őstörténetében megélt. Az őstőneitől vezetett férfi lépése annyiban ballépés, amennyiben egy epizódért veszélyeztet egy egész életet. Ám a cselekvő hiába tudja ezt, ha az őstőncselekvés képes megelőzni és kikapcsolni az akaratot.

Az *Évforduló* alkotói azon az áron vélik tárgyalhatni a félrelépő férfi melodramáját, hogy a félreértés duplán tragikus szintjére tolják el, mert a szimpla bűnt, a feleség megcsalását, ellentétben a későbbi korrallal, amely már nem érezné ezt tragikus bűnnek, ők túl nagy bűnnek érzik, ami nem tenné lehetővé Péter filmhősként való fellépését. Az, hogy Péter nem szabad akaratából tartotta karjában az idegen nőt, akkor is elmondható lenne, ha őstőnei vitték Lenke ágyába. Ha pedig így van, akkor mind a férfi bűne, mind a Mária által rá mért büntetés megítélése szempontjából másodlagos, hogy a férfi valóban félrelépett-e vagy csak különös merénylet áldozata. S ha valóban félrelépett, nem merénylet áldozata-e? Nem merénylet-e minden csábítás és nem fegyver-e az erotikus szépség?

Mindez nem azt jelenti, hogy Péter bűntelen, hanem azt, hogy bűne alkati: ártatlan ördög. Az ártatlan ördöggel való találkozás női drámájának tartalma Mária részéről a női szerep lényegének keresése.

### 2.3 Borderline-szimptomák

(A lelkibéke és a józan elme határain túl)

Előbb úgy tűnt, az orvos-beteg viszony verseng a férfi-nő viszonyal. Ha a karitatív szeretet küzd a szerelemmel, akkor az öröm pátoszának kapitulálnia kell a szenvedés pátosza előtt. De talán egészen másról van szó. Nem a szenvedés áll szemben a szerelemmel, hanem a szenvedély, nem a betegek veszik el az asszonytól az urát, hanem egy másik asszony.

Az *Én voltam*, a *Tisztelet a kivételnek* és a *Évforduló* dramaturgiája a dolgok meglepetésszerű átértékelődéseire épít. Kinyílik egy ajtó. Mögötte egy másik Péter, idegen ágyban, idegen nő karjában. Az élet más, nem az, amit ígértek. Az ember más, nem az, akinek hittük. A thriller embere akkor marad egyedül, amikor nincs egyedül: a partner képében támad rá a magány. A thriller hőse számára a társ hozza a megszüntethetetlen magány felismerésének drámai katasztrófáját. A thrillerben, és már az *Évforduló*ban is mint a thriller felé mutató melodramában, az ember partnere az a gyenge pont, amely megfoszt az identitás és a folytatás garanciáitól.

A harminchatos évben a komédiában erősödik a melodramatikus elem, a melodramában pedig a thriller felé mutató hatáselemek lépnek fel. Az új melodráma és komédia thriller-feszültségekkel terhes élménye a dolgok alapvető megbízhatatlansága és az élet ebből fakadó permanens fenyegetettsége. A katonatiszt másnap szegény muzsikként ébred (*Café Moszkva*). Az eminens diákot sikkasztással vádolják (*Légy jó mindhalálig*). A *Sárga csikó* hőseit esküvője napján hagyja cserben gazdaiidentitása s támadja hátba a betyáriidentitás. A derék Huber Wanda ártatlanul járja végig a bűnözők útját (*Én voltam*). A *Tisztelet a kivételnek* vidám hőse egy napra a gyilkos sorsát veszi magára. A sors visszájára fordulása megsokszorozódhatik. Az *Ember a híd alatt*ban az orvos belesodródik a bűnöző sorsba. Később, sikeres orvosként a bűnözői múlt támadja hátba.

Akárcsak az egy hónappal az *Évforduló* után készült *Két ember a bányában* katasztrófája, az egy évvel előbbi *Café Moszkva*ban a Kolomea

elvesztését kísérő események szintén felfoghatók a forradalom „le-rövidítéseként”. Az *Évforduló*nak nincsenek ilyen világtörténelmi konnotációi. Az én szétesése megelőzi a társadalom szétesését. Dr. Gergely Péter tanársegéd nagy intelligenciájú szerencsétlen, akiben tökéletes védtelenséggé válik a magas kultúra. A fiatal orvos oly mértékben nem tud segíteni magán, ahogy segíteni tud másokon. A Páger formálta intellektuelek csak a nagylelkűség, nagyvonalúság, szolidaritás és empátia társadalmában volnának életképesek. Páger nagyszerű megfigyelője mind a feljövőben levő, mind a letűnő szociális karaktereknek. Ekkoriban két frappáns figurát építget, a nagyvárosi csavargót, a legyőzhetetlen, vidám lumpent (*Köszönöm, hogy elgázolt*) és a nagyúri szerencsétlent. Története hajnalán az úrfogalom a másokat alávető győztest, története végpontján a még saját társadalmában is vesztest jelenti, akinek letűnéséhez nincs szükség forradalomra (*A Buddenbrook ház*). Az *Emmy* és az *Édes mostoha* az új págeri figura előzményei. Az *Ítélt a Balaton* és a *Csókolj meg édes* a veszélyeztetett nemesség paraszti változatai.

Az *Évforduló*, mely a „kafkai” hangulatok eddigi legtöményebb trivializációja, az *Angel Heart* (Alan Parker, 1987) típusú thrillerek felé mutató „határvonal”-melodráma. Péter átkerül egy identitástvesztett, féléber, szerencsétlen világba. Az én elvesztése és a hős hosszú kószálása normalitás és örület kísérteties, szürkületi tájain egy nő elvesztésének következménye. A *Random Harvest* (Mervyn Le Roy, 1942) hősét egy nő menti meg a háborús sokk okozta szürkületi állapotból, az *Évforduló* hősét a nő elvesztése taszítja ebbe az állapotba. A págeri intellektuelek értékei visszájukra fordulnak a nőkhöz való viszonyukban. E típus csíraformája, a *Csókolj meg édes* parasztlegegye a mulyaság karikatúrisztikus változata.

A tömegkultúra mint a párkeresés mitológiája az archaikus mítosz világalapító tematikáját a privát újraalapítás tematikájaként reprodukálja. Ezért figyelemre méltó, hogy *A csúnya lány* után rövid időn belül a második válóperes film az *Évforduló*. Az egymásra találás mitológiájának megfordítása akkor kerül előtérbe, amikor a hős-figura is, sokkírózó átváltozások rabjaként. Magából kifordult em-

berként jelenik meg. Mivel a tömegkultúrában az egymásra találás a privát üdvtörténet döntő aktusa, a válás is felér a privát apokalipszisszel.

Az eltűnt asszony legendája! A keleti legendákban, miután a halandó férfié lett az ég királyának leánya, a boldogságot és gyermeket ajándékozó nő egyszerre eltűnik, visszatér az égbe. Halásznépeknél a tenger királyának leánya. Egy lány más körökből! Mind az *Évfordulóban*, mind Antonioni *Il grido* (1957) című filmjében negatív a poén: a nőben nincs semmi különös, de úgy hiányzik, mintha valami különös volna.

A cselekmény következő szakasza, akárcsak Antonioni *L'avventura* (1959) című filmje, egy nő keresése. Gaál filmjében a szokásos keresés megkettőződik, van egy elveszett nő (Mária) és egy eltűnt (Lenke). S az eltűnt megtalálása révén kapható vissza az elveszett. Voltaképpen kétszer alkalmazza a film a coitus interruptus modelljét, a hangversenyen (égi szerelem) és az ágyban (földi szerelem). Mindkét „aktus” megszakad és mindkét nő cserben hagyja Pétert. A nő két aspektusát állítja elének a két nő s a nő ágybeli, testi aspektusa – mely váratlan és kivédhetetlen, idegen aspektusként jelenik meg – elválaszt egy imádott, otthonteremtő nőtől, a feleségtől. Mindez a kultúrának az erotikához való rendkívül rossz, súlyosan sérült viszonyáról tanúskodik. Az erotikával kapcsolatos öntudatlan fobia következménye, hogy mindvégig Lenkét, az eltűnt ágybeli nőt keressük, és nem Máriát, akitől Lenke elválasztott. Lenke a kulcs: az ágy tragédiájának baljós szeretője, a pokoli nőszemély.

Péter mintegy gonosz varázslattól bűvölten járja lebukása színhelyét, a Columbus utcát. A révült bolyongó a Tabarin nagytermébe vetődik. Itt halljuk – a *Budai cukrászda* és a *Café Moszkva* után – a frivol és a melankolikus után a harmadik, ezúttal baljós „Egy nap a világ”-slágert. „Kik meghalnak egy délután, / Mindjárt az első csók után, / Azok a boldogok...” – éneklí a gyászos sanzonet.

Péter idegen nőt zaklat, akiben felismerni véli az ágybeli merénylet. Mindez egyszerre döbbenetes konkrétsággal előlegezi a fekete szériát és az ezt követő filmek drámai és képi világát (George Marshall:

*The Blue Dahlia*, 1946, Maxwell Shane: *Nightmare*, 1956 stb.). Botrány a lokálban! Péter rátámad a Columbus utcai nőre, de a nő nem az igazi. Hősünket kidobják s a sanzonett dala kíséri a távozót: „Ó emberek vigyázzatok, / A szívvel ne cicázzatok, / A szív komoly dolog!” A Columbus utca bolyongója, a kifinomult intellektuel a jelenet csúcspontján őrzöngővé változik, mint a tíz évvel később készült amerikai thrillerek kétlelkű gyilkosai. A támadás pillanatában a sanzon a felcsattanó Csajkovszkij-motívumba megy át, míg egy szédülten elhomályosuló képet látunk az idegen szókéről, aztán tovább gyöngyözik a nyomasztó sanzon: „Vigyázz, az élet megfizet, / Egy szív nem kap, csak egy szívet...” A dal szövegét Somlyó Zoltán írta.

Egzaltált rajtaütést látunk, amelynek áldozata a némán ülő, titokzatos, mert ismeretlen és szótlan idegen nő, mégsem a férfi a félelmetes, hanem az „áldozat”, mert már minden nőben azt a nőt látjuk, a szfinxet, a maszkot, aki megfosztott az egyetlentől.

Az *Évforduló*, akárcsak Antonioni *Il grido* (1957) című filmje, a monogám férfi tragédiája. Az *Il grido* hőse úgy kötődik a nőkhöz, mint kisfiú az anyjához. Az Antonioni-filmeknek az a konfliktusa, hogy a nő, aki – egy lassan, de feltartóztathatatlanul infantilizálódó társadalomban – szintén úgy kötődik a férfiakhoz, mint kislány az apjához, büntetésből más férfinak szül gyereket. Az *Évforduló* megkettőzi a vétket, mindkét félre jellemző a kötöttség túlsága, férj és feleség nem hiszi el a férfinak, hogy egyet akarnak. A melodráma mint megkettőzése által megszüntetett tragédia fogalmából megérthetjük, miért képes ez a műfaj beolvasztani mind a horror és a thriller, mind az idill elemeit.

#### **2.4. A morális felháborodás mint az asszonyi érzékenység csődje** (A Tisztelet a kivételnek ellenfilmje)

Az idegen nő karjából kibontakozó Péter abszurd módon tagad: „Mária, az isten szerelmére, ezt nem hiheted!” Nem elég, hogy megmutatta magát a másik nő ágyában, s a másik nőt a maga karjában, a helyzet perverzítésát megkettőzve még azt is követeli Máriától, hogy

ne a saját szemének higgyen, hanem neki. „Mária, ezt nem szabad elhinned!” – kiált rá az asszonyra a férj, a feleség azonban sarkon fordul és elrohan, mert képtelen nem hinni, amit látott. Bár Péter, mint később kiderül, ártatlan, Mária részéről a jogilag és etikailag problematikus büntetése biológiailag jogos, mert a poligám hajlam férfibűnéért kell vezekelnie.

Akárcsak az 1936 végén készült Ráthonyi-film, a *Tisztelet a kivételnek* hősnője, Mária is sértett vádló, de míg a Ráthonyi-hősnő a morál, a Gaál-hősnő az öröm nevében vádol. Tolnay a férfi örömeit vádolja, Gordon Zita a férfi feladataira is féltékeny. A férfi, aki nemcsak elfoglalt bérrabszolga, hanem a kötelességnek is rabja, nem tudja kifejezni szeretetét. A *Boldog idők* (Rodriguez Endre, 1943) asszonya vallomásokra, becézésre vágyik. A férj, megveregetve a nő vállát, tárgyilagosan közli: én kérlek, amikor megkértem a kezedet, egyszer s mindenkorra megmondtam, hogy szeretlek. A *Lila ákác* hőse nem ismeri fel, hogy szeret, *A meseautó* hőse nem ismeri fel, hogy szeretik. Az *Évforduló* hősnője az utóbbiban vétkes. A feleség nem érzi meg a kifejezni nem tudott érzéseket. „Amit tegnap este láttál, az nem igaz.” – erősködik tovább Péter. A nő nem hisz neki. Péter védekezik, megsemmisülten üli végig a válópert.

Az *Évforduló* az egyidejűleg készült *Tisztelet a kivételnek* ellenfilmje. Mind Ráthonyi komédiájában, mind Gaál melodráájában megjelenik a törvényt ülő felháborodás, de a két film ellentétesen viszonyul hozzá. A Ráthonyi-film bűnösnek tekinti a női harag áldozatát. A *Tisztelet a kivételnek* ünnepli a nőt, akinek mindig igaza van, az *Évforduló* gyanakodva szemléli. A vádló és felháborodó fél kényelmi reagálásai igen hatékonyak, de a türelmetlenség csapdájába vezetik őt. A filmben van egy kiváló rejtett csattanó: az a bűnös, aki haragszik. És az az áldozat, akire haragszanak.

A *Tisztelet a kivételnek* és az *Évforduló* a női felháborodás áldozatairól szólnak. Mindkét férfi bűntelen, pontosabban nincs más bűne, azon túl, hogy férfi. Mindkettőt lehengerli a női túlreagálás. Mindkettőt a nő löki a thriller mélységeibe. Mindkét filmben a nő két

arca, a mindenre kapható erotikus maszk s a túlérzékeny nebánsvirág közötti ellentmondás hajszolja kétségbeesésbe a férfit.

Az in flagranti jelenetben a nő, a következőkben a magára hagyott férfi látszik cserbenhagyásos – lelki – gázolást elkövetni, utóbb úgy tűnik, a meg nem értés bűnében vétkes feleség tette ugyanaz. Az ítélet nem pótolja a megértést; az ítélet csak felbontani képes egy viszonyt, s nem helyrehozni. Mária pontosan úgy hagyja el a férjét, mint a *Nem élhetek muzsikászó nélkül* Pólikája, de a *Csak egy kislány...*-ban vagy a *Nem élhetek...*-ben duhaj férfi veszíti el a nőt, míg az *Évforduló*ban szolid típus. Ha Péter büntelen, a hiányzó hit, ha Péter bűnös, a hiányzó türelem a szerelem betegsége, mely gyilkos szerelemmé teszi. A félreértés felszabadít valamit, aminek az idill idején is meg kellett lennie, máskülönben nem lett volna mit felszabadítani. A feltörő idegenség a film témája. Ha ezúttal még nem is változik át a szerető ártó rémmé, mint a horrorban vagy a thrillerben, hatása, a kölcsönös meg nem értés következtében, mégis azonos az ártó rémével. A gonosz lényege a kommunikáció reménytelensége, a szerelem közölhetetlensége s az emberi dolgok illékonyasága, ami annak következménye, hogy a viszonyok interpretációjuk függvényei, így egy új benyomás fogságába esve mindenkor radikálisan átértelmezhetők. Mária egy másik Péterrel szembesül, aki idegen nőt ölel, olyan vadul, ahogy Máriával nem láttuk. (Mária nem tudhatja, hogy a szenvedélyes dulakodás célja a nő lefejtése és nem átölelése.) Péter másik Máriát ismer meg, aki fúriaként áll és ítél, mielőtt megértene. Az új Mária eltűnik, sehol sincs, amikor legnagyobb szükség volna rá. Mária esetében még félreértés, ami a Zilahy-hősnők idején vállalás. A *Halálos tavaszban* és a *Valamit visz a vízben* a megjelenő és eltűnő, mindent adó és visszavevő nő már démonként érkezik s a kérdésre, „miért veszed el, ha adtad?” vagy „miért adod, ha elveszed magad?”, titokzatos „csak” a válasza. Ha a szerelem-mitológián belül utasítják el a szerelemmel kapcsolatos túlzott reményeket, a nő, aki eddig a remények szerelmi papnője volt, demonizálódik. Az *Évforduló* a hősnőt fenyegető demonizációs tendenciát mellékalakra viszi át, hogy az életből eltávolíthatóvá ártalmatlanítsa.

Előbb a derék, kedves férj változik át bűnössé, csalóvá, utóbb a felháborodott feleség pusztító, hideg bestiává. Kétszer derül ki, hogy minden másképp van. Minden pontosan fordítva van. Az ellentétévé majd újra ellentétévé változó helyzet ingadozása a *Café Moszkva* alapstruktúrájával rokonul. A boldogság-mitológia megkettőzi a váratlan átértékelődések dramaturgiáját, s ezzel a világ rosszindulatú átváltozása gonosz érdek cselvetése által motivált tragikus illúzióknak bizonyul. A dupla átváltozás teszi lehetővé, hogy a férfi csődjének thrillere mellett a nő csődjének thrillerét is megélhessük. A világ kétszeres átértékelődése tévedhetetlenül visszavet a boldogság-mitológiába, de az idillbe visszavezető út nem problémamentes. Meg kell küzdeni a kétszeres csavar következményeivel: valaki mindenképp kompromittálva van, vagy Péter, vagy Mária. Ha a férj bűnbeesése pusztá illúzió volt, akkor most Máriát teszi bűnössé a férjre mért kegyetlen büntetés. De ha az előző menetben Péter állítólagos bűne végtelen szerencsétlenséggé, pusztá bajjá foszlott szét, indokolt, hogy az új menetben Mária bűnét is bajként kezeljük. „Ha Mária ilyen könnyen le tud mondani rólad, akkor én azt mondom, hogy Mária meg sem érdemel téged.” – fejtegeti az öreg professzor. A nagy tudós, aki a vádlott szavainak hisz és nem a saját szemének. A film azonban nem ül törvényt Mária értetlen szigorúsága fölött. Ezzel hallgatólagosan elismeri, hogy a valóságban a Péterek önként veszik karjukba a Lenkéket. Mária túlreagálásának megérett kezelése magában foglalja a férfiosztón bűnvalloását.

## 2.5. A film noir előzményeinek triviális preegzisztencializmusa

A bolyongó Péter, mint Hitchcock ártatlanul megvádolt hősei, a rejtély kulcsát keresi, a Harlow-típust, a titokzatos idegent, a csak az ágyjelenetből ismert nőt, aki egyszerre kifejezése a férfibűnnek vagy a vágy promiszkuitásának és a női bűnnek, a szfinxarcnak vagy az elveszett empátiának. A démon a bajok első képlete, akit nyakon kell csípni, néven nevezni és kiűzni életünkéből. De a feslett démon is csak nyom, nyomasztó adalék a gonosz keresésének hosszú útján.

Nem maga a bajkeverő gonosz. A film készítői, triviális melodrámáról lévén szó, szükségét érzik a gonosz-princípium perszonalifikációjának. Előbb egy nő, a megvásárolhatóság, a korrupció, utóbb egy férfi, a sóvárság, az önző vágy testesíti meg a gonoszt. A megkettőzött szerelmi háromszögdráma jövevényfigurái, a harmadik és a negyedik a gonosz megtestesítői. A gonosz: a többiek. Kapcsolatai vádolják az embert és reményei vádolják az ember kapcsolatait. A triviális melodrámából ösvény vezet a kor legradikálisabb szellemi innovációi felé. Gaál Béla tehát preegzisztencialista melodrámát csinált? Hogyan lehetséges ez a film? Polgárságunk preegzisztencialista életérzése folytatása a századvégi ködlovagok irodalma által kifejezett szorongásnak és magánynak.

Az *Évforduló* a tehetetlen kifinomultság hőseit ellenféllel, új, hatékonyabb típusal, kíméletlen akarnok ármányával konfrontálja. Az 1936 közepén készült *Három sárkány*ban Don Juanként bevált Rajnay Gábor, aki már az *Ida regényében* is a békebeli nemzedék könnyed életművészetét képviselte, ezúttal az Uraytól megszokott negatív figurát játssza el (akinek elődje is az *Aranyember* néma változatának besúgójaként). Az *Évforduló* a *Három sárkányon* átszűrt *Ember a híd alatt*. A *Három sárkány* öreg Don Juanja készíti elő az *Ember a híd alatt* alapilusztrációjának megfordítását. Az *Ember a híd alatt*ban öreg férj áll szemben a fiatal csábítóval, az *Évforduló*ban a fiatal férjjel öreg csábító, aki ezért egyúttal ármányos intrikus. A *Gildában* a férj kriminalizálódik a „furcsa” háromszög túlkoros elemeként, itt a csábító.

A házassági évfordulóban a férj helyett a házibarát gratulál. A virágot is ő küldte, nem a feledékeny férj. Akárcsak az *Ember a híd alatt*ban, ezúttal is koncert készül, melyre itt nem akar elmenni a férj. A házibarát mosolyog, ül és vár. A fölösleges emberből, házibarátból nélkülözhetetlen emberré, válóperes ügyvéddé átminősített Máthé Tibor később nyíltan udvarol Máriának. A férj sokkírozó fantomháromszögével a nő értelmetlen mert valódi csábítást nem tartalmazó ellenháromszögét állítja szembe a cselekmény. Ha a partnerek számának gyarapítása lerombolja a szerelmet, akkor a félrelépő flörtjének az áldozat ellenflörtjével való szokásos kompenzálása sem

megoldás. Minthogy Mária alternatív kérője kevésbé csábító, inkább intrikus, a formálisan megzavart párosviszony drámája egy női Othello története, aki feláldozza férjét egy gyanúnak. A női személyiségre lenne szükség. Gordon Zita sajnos enervált ál-Garbót formáz, aki beilleszkedik a film hangulatába, de a nézőt nem képes megrendíteni.

## 2.6. Férfiak egymás közt

(A barátság szemérme a szerelem neurotikus igényei ellen)

Nemcsak a hátráltató (gonosz), az előrevívő, támogató, segítő erőket megtestesítésének is szükségét érzi a naiv fantázia. Minél több igény által függnék az emberek egymástól, annál inkább igénylik, midőn mozdulni sem tudnak többé, a külső segítőt. Az orvosfilm, amely nem elégszik meg a kötelesség és szenvedély közönséges ellentmondásával, a szenvedélyt, a kötelesség szenvedélyével, a szimplább érzést a kettős erejű szenzációval állítja szembe. Az *Évforduló*ban, akár csak az *Ember a híd alatt*ban, egy atyai figura, öreg professzor képviseli a kötelesség spártai szigorát, s az asszonyalak a vágyak követelését. Az *Ember a híd alatt*ban a professzor maga a férj, az *Évforduló*ban a férj atyai barátja. Mindkét filmben a régi éra hisztérikáit látjuk s a felettes ént klasszikus atyátípusok képviselik.

Az *Ember a híd alatt* egy atyai orvosprofesszort és egy kriminális csavargót állít orvos-hőse mellé, az *Évforduló* egy atyai orvosprofesszort s egy nemes „csavargót”: újságíró. A tétveg bolyongóra figyelő Bálint István hírlapíró (Ráday Imre) tragédiát sejtve nyomozni kezd. A klasszikus tömegfilmben a gyilkosság váltja ki a nyomozást. Az, hogy az *Évforduló*ban egy különös bolyongó elegendő, a hatvanas évek analitikus filmje felé mutat. Páger révült útja Antonioni *Il grido* című filmjét előlegezi, a megfoghatatlan tragédiát firtató kéretlen nyomozás pedig a *L'avventura* felé mutat.

A Ráday-figura abba a szerepkörbe lép be, amelyet e korban a pszichoanalitikus, hagyományosan pedig a lelkiatya képviselt. A nyomozó nem rendőr, mert nem az alvilág, hanem a lelki alvilág a

problémafeladó. Mégsem pszichoanalitikus, mert a triviális melodráma a külső bonyodalmat igényli s nem elégszik meg a nyomozati tárgynak az analitikus filmre jellemző tisztán lelki mivoltával. A rendőr túl sok lenne, a pszichoanalitikus túl kevés, a kettőből ezért lesz harmadik: újságíró.

Házassága válsága idején Péter meggyógyít egy béna kisfiút. Ezzel megismétli az *Édes mostoha* Páger-hőisének jótettét. Péter, a magán segíteni nem tudó segítő a menthetetlen megmentő. Ráday abba a szerepkörbe ugrik be a segítő segítőjeként, a jötevő megmentőjeként, amelynek eljátszása Mária feladata lett volna. A professzor az, aki megérti Pétert, és az újságíró az, aki gondoskodni kezd róla. A bölcsesség és az élelmesség szövetkezik, pótolni a nő érzékenységének teljesítményét.

A másik nem erotikus attraktivitásának növekedése (az ágyjelenelekben megnyilvánuló felszabadult erotika) a másik nem érzelmi attraktivitásának csökkenésével jár. Az örömszerzéssé átértelmezett szerelem elveszti a polgári évszázadok szentimentális szerelmi vallásának megváltó erejét. A szerelem pesztízsveszteségei és a szerelem-konceptiók válsága új barátságkonceptiók kidolgozását tűzi napirendre. Mindez a *Casablanca* zárójelenete felé mutat, amelyben a barátság segít lemondani a szerelemről. Az új barátságkonceptió kidolgozása azért is fontos, mert a harmincas évek válságvilágában egzotikumát veszítő szerelem a barátság felújított fogalmához kapcsolódva maga is konszolidálódhat.

Az *Évforduló* csatlakozik a férfifilmekhez, amelyekben a férfi-nő viszony problémamegoldó erejének lanyhulását a „férfiak egymás közt” képeinek térhódítása kíséri (*Az iglói diákok, Elnökkisasszony, Légy jó mindhalálig, Ember a híd alatt, A sárga csikó, Pogányok, Két ember a bányában*). A barátságba nem hal bele az ember, mint a szerelemben. A szerelem képéből eltűnik a biedermeier kedélyesség s az igénytelenebb barátság tesz szert a tevékeny élet fanyar derűjére. A szerkesztőség, a férfivilág az igazi család, ahol durva viccek járják, de lankadatlan a munka és a vidámság.

A Ráday-Páger barátságot az amerikai filmek szemérmessége jel-

lemzi. Voltaképpen csak futó ismeretség. Az újságíró motivációja önző: szenzációt szimatol. A szakmai érdeknek álcázott emberi együttérzés a néző előtt nyilvánvaló, míg Bálint vonakodva és szégyenkezve ismeri el segítőkészségét. A hivatalsegéd atyailag megdorgálja az öt pengős borralalót adó Bálintot: „Magának soha nem lesz egy vasa se!” Bálint önzetlenül segít, de nem tud belenyugodni a balekségnek érzett „ingenymunkába”. Ennyit talpalni pusztá szívességből? Órűlség lenne! Mindvégig az a hite tüzeli, hogy riporttémát hajszol, miközben rendbehozza a nyakába szakadt élhetetlen barátok életét. Mindent kinyomoz és megold, de mire összeáll a nagy riport, az is világos, hogy nem írhatja meg.

Az *Évforduló* ünnepli a gyámoltalanságot, de nem kárhoztatja az élelmességet. A gyámoltalanság bajait nem az élelmesség okozza. A magán segíteni tudó végül a magán segíteni nem tudót is segíti. Az élelmesség és a gyámoltalanság erényei kiegészítik s ezért tisztelik, sőt kedvelik egymást. Ezen alapul a film megoldása. Az éber élelmesség és az elmélyült gyámoltalanság együtt szavatol egy életképes és megélni is érdemes életet.

## 2.7. Féltekenységi dráma avagy narcisztikus sérülés?

(Az ősjelenet rekonstrukciója)

Máthé ügyvéd és Mária házasságot kötnek, írja az újság. A lélek labirintusában eltévedt Péter a város labirintusát járja. Páger a leszállo estében támoogy, neonfényes, nedves nagyvárosi utakon, az amerikai krimik éjszakájában. Női bábok néznek szembe a kivilágított kirakatból. Antonioni filmjeiben (*La notte*, 1960, *L'éclisse*, 1961, *Deserto rosso*, 1964) a nők fognak így bolyongani. Antonioni intellektuális melodramái a mindennapi magányról szólnak, amely már nem a szereplőket tragikusan megrázó csapásként jelentkezik. A triviális melodráma műfaja addig él, amíg az érzelmi nyomort meglepőnek, újnak, véletlenszerűnek és korrigálhatónak érzik. Péter éjszaka felteszi a Csajkovszkij lemezt és végighallgatja a koncertet, amelyről elrohant. Mária üres székét öleli át, melyben a magányos nő hallgat-

ta a soha végig nem élvezett VI. szimfóniát. Mária elhagyja Péter, mert azt hiszi, hogy Péter elhagyta őt, de Péter az őt elhagyó Máriához is hű, továbbra sem tud nélküle élni. Péter főbe lövi magát ezen az éjszakán. Az egykor félbeszakadt koncert második, elmaradt felének megfelelője tehát a halál. Mivel a koncert kezdettől fogva a bezárkózó pár szerelmére utalt, a szerelmi beteljesedés végzetes és lehenyerlő mivoltának kifejezésévé válik.

A megoldás a *Légy jó mindhalálig* és a *Tomí, a megfagyott gyermek* képletét követi. A hivatott és érzékeny, nagyra törő és védtelen embert előbb megkínózzák, cserbenhagyják, majd miután leterítették, váratlanul elfogadják. Az emberiség képtelen a békés egymás mellett élésre saját – kivételként és nem szabályként jelentkező – értékeivel. Az átlagember minden rosszra képes, de rontó munkája nem a gonoszság műve. Nem tudja elképzelni a mások tetteinek előzményeit s a maga tetteinek következményeit, nem lát bele mások fájdalmába, magányába, csak a jóvátehetetlen tragédiák rázzák fel. A jóvátehetlent szeretné azután jóvá tenni. A *Légy jó ...*-ban és a *Tomí...*-ban a felnőttek művelik mindezt a kisfiúval, az *Évfordulóban* a feleség a férjjel.

A komédiákban mulatóban gyűlnek össze a szereplők végső szembeülésre és leszámolásra, az *Évfordulóban* a kórházi folyosón. A múltó folyosóján drukkolnak Péter betegek. Befut az ágybeli démon, a bűntudatos Szabó Lenke, akit ismeretlen úr bérelt fel, száz pengőért, hogy karjába kapja s leteperje a gyanútlan orvost. Sokatmondó az életért küzdő Péterhez elzarándokolók megjelenésének sorrendje. A barát megelőzi a nőket és Lenke is Máriát. Mária, egy órával második házassága előtt, a Griffith melodrámáiból örökölt késedelmeskedő segítség megtestesüléseként érkezik. Mária befutása az „egyesen túli” élményt, a halál eksztázisát még ez egyszer visszaváltoztatja a gyönyör eksztázisává.

Irodalmunk egyik klasszikus regénye, Beöthy Kálozdy Bélája a „megtalált évek” melodrámájára fűzi fel a kallódási és nevelődési regényt. Az előkelő úr nem veheti el a szegény leányt, aki a Dunának megy. A kallódás évei után a férfi is követi őt a halálba, de a

kétségbeesett tettet követően a nő karjában ébred, visszakapja szerelmét. Utolérheti-e Mária a „vonalon túl” járt Pétert?

A hisztérika nem igazi feleség, csak feleségül vett szerető. A feleség szerelmi igazolást követelt, s a sarokba szorított férfi nem azt igazolta, hogy ő is szeret, hanem azt, hogy jobban szeret. A sikeres szerelmi igazolás túl sokat igazol, többet a kelletténél. Mária vezekel, ápolja az élet és halál között lebegőt. A szerelem szenvedése vezekelés az individuális bűnért, azért, hogy külön emberek vagyunk, kívül egymáson, „odakint”, az eszközök és prédák világában. Máriát mint Mária „nővért” látjuk, Péter lábadozik, a nő ápolja, eteti, mint egy csecsemőt. Mária, aki nem rendelkezett az anyai empátia erényeivel, most pótolja őket. A férfi szeszélyes: „Úgy bánsz velem, mint egy gyerekkel.” Mária mosolyog: „Hát az is vagy.” A *Stella Dallas* hősnője a film végére valósítja meg az anya, Gaál hősnője a feleség hagyományos fogalmát.

Az *Évforduló* cselekménye Hitchcock *Spellbound* című filmjéhez hasonló freudista melodráma fut ki. Újabb fordulat a hetvenedik percben. A férfi elvesztette az emlékezetét. Valami nagy baj van, amelynek nyoma a nyomtalanság, az elveszett múlt, az úr, a hiány. A *Random Harvest* emlékezetét vesztett hőst a nő menti meg, az *Évforduló* hőst a meg nem értő nő késedelmeskedő segítségével fosztja meg a múltjától. „Nem tudok dolgozni. Nem merek bemenni a betegekhez, mintha valami hiányozna belőlem, a legtöbb dolognak nem ismerem az előzményét.” A szerelmi konfliktus megoldódásának pillanatában kulminál szerelem és hivatás konfliktusa. A férfi kiállta a szerelmi próbát, de ennek következtében elveszti munkaképességét. „Nem merek bemenni a klinikára. Hát mi van velem? Segítsetek rajtam!” A két barát, a professzor és az újságíró igyekeznek helyrehozni, amit az asszony elrontott.

A barátok rekonstruálják a válságos éjszakát, visszavezetik a férfit az elveszett időbe. „Ma este okvetlenül meg kell csinálnunk a kísérletet. Essünk túl rajta!” De az *Évforduló* megoldása nem a klasszikus freudizmus összscénáját reprodukálja. Az ősbűn nem a magunk bűne, hanem a másoké, és nem bűn, hanem hiba. Nem a szerelmi konku-

renciaharc bűne, hanem az empátia defektje. Az összecséna az, hogy magunkra maradva kiáltozunk, de az, akire szükségünk van, elrohan. A nagy csalódás és egyedül maradás ideje esett ki a férfi tudatából, nem a maga vétke, hanem a feleség hibája. Reprodukálják a kisiklott élet elromlásának pillanatát. Szembesítik a katasztrófa szereplőit, mint egy krimiben. A szembenézés hozza a gyógyulást.

Péter és Mária újra a sötét szobában ülnek, s Csajkovszkijt hallgatják. Borzongva csattan a zene s belerikolt a telefon. Pétert beteghez hívják, a Columbus utca 52-be. „Olyan ez az egész, mintha már megtörtént volna velem. Te nem voltál így soha?” A melodráma a szorongásos álmok nyelvéből keresi a visszautat a vágyteljesülések nyelvébe. Az iszonyat szimbolikája vitázik benne az édeni nyelvezettel. Valaki, aki nélkül nem tudunk élni, dühödten felcsattan és örökre elrohan. Riadtan kiáltunk valaki után és ráébredünk, hogy már nincs jelen. Minden ellenünk szól, nem tudjuk közölni érzéseinket. Az érzelmek sivatagának problematikája leveti a melodráma köntösét, ha a szorongás nyelve lemond az édeni nyelvvel való kommunikációról: a melodráma addig él, amíg sikerül megőrizni a két kód esélyegyenlőségét.

Az ősjelenet ismétlésekor nem a felháborodott Mária lép be, hanem a megértő Mária. Mária kezét látjuk a zavartan maga elé meredő férfi homlokán. Ha Péter valóban magáévá tette volna az idegen nőt, akkor is megtörténhetett volna ugyanígy.

- Ugye, most nem hiszed el?
- Bár akkor se hittem volna el.
- És most nem fogsz elrohanni?
- Bár akkor se rohantam volna el.

A férfi a nő vállára hajtja a fejét, a nő pedig védelmezően átöleli.

A film, amely a türelmetlen feleséget is megértette, az intrikuszt is felmenti. A nyolcvanadik perc körül újabb fordulat. Máthé ügyvéd összeomlik és vallomást tesz. Az intrikusnak is megvan a maga melodramája: Máthé volt az első! „De megjelent Gergely és elvette tőlem!” Gergelyék boldogsága Máthé boldogtalanságán alapult. „Irtózatos, amit tettem, de az is irtózatos, amit szenvedtem.” A fölösle-

ges harmadiknak is megvan a saját drámája, amelyben ő az első, s a hős egy jöttment, egy harmadik. A fölényes Bálint István megvető arckifejezése Máthé vallomása közben eltűnik. Váratlanul a „jók” kapnak leckét a „rossz” képviselőjétől. Bálint nem tud mit mondani, de megrendülten áll. Ráday remekel.

Rádayt várja a szerkesztőség. Készenlétben ül a titkárnő az írógép fölött. Várják a nagy riportot. Ráday befut. „Hát ha megpukkadtok, akkor is megvan a nagy riport.” Az újságíró diktál, de nem a riportot. Most a *Címzett ismeretlenből* átszármazott álomlovag diktál *A meseautóból* átszármazott Hamupipőkéjének, akit ott Kovács Verának, itt Komlós Verának hívnak, s amott is a diktálás formáját öltötte a gépírónőhöz illő happy end. Ráday tehát diktál: „Bálint István, la-punk kitűnő munkatársa eljegyezte Komlós Vera úrileányt.”

A melodráma a konzervatív megoldásokra hajlik. A boldog asszony felolvad és aláveti magát. Újra Csajkovszkijt hallgatva látjuk a párt. Péter karosszékben ül, az asszony pedig a kezét csókolva térdel. Akárcsak az *Én voltam* végén. Az *Én voltamban* a feleség a poklot járt rab és a férj az akaratlan bűnös, az *Évfordulóban* fordítva. Mindkét film a thriller baljós mélységeit felkavaró képet ad a házasságról, amely vagy felületes álházasság csupán, vagy ha nem az, Hamupipőkévé teszi a többet áldozó felet.

(Folytatjuk)

### Jegyzetek

- 35 Gyóni Géza: Levelek a Kálváriáról. 2. rész. 12. levél. Gyóni Géza: Csak egy éjszakára. Szeged. 1993. 143. p.  
36 Uo. 7. levél 139. p.  
37 Uo. 17. levél 146. p.  
38 Páger tanársegéd úr. Délibáb. 1936. 33. szám 76. p.  
39 Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 6. szám 66. p.  
40 Vitéz Miklós: Az Évforduló születésnapjára. Délibáb. 1936. 37. szám 66. p.  
41 Páger tanársegéd úr. Délibáb. 1936. 33. szám 77. p.  
42 Pánczél Lajos: Az ötvenéves mozi. Bp. é. n. 45. p.  
43 Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 680. p.  
44 Uo. 455. p.

Megjelent 1938. évi június hó 1-én.  
MAGYAR KIRÁLYI SZABADALMI BÍRÓSÁG

## Szabadalmi Leírás

118153. szám.

IX/h. Osztály – S. 16175. Alapszám.

Eljárás és berendezés hangos játékfilmek egyszerűsített felvételére.

**Sztrókey Kálmán hírlapíró, Budapest.**

A bejelentés napja 1935. évi december hó 18-ika.

A hangos játékfilmek felvételét az teszi aránytalanul költségessé és bonyolulttá, hogy a játékot és a hangot a próbák során tökéletesen összhangba kell hozni, kiküszöbölni minden lehetséges zavaró zörejt, de a leglelküimeretesebb előkészítés után is sokszor meg kell ismételnünk a felvételt valamilyen jelentéktelen hiba miatt, sőt akkor is, ha csak kétség merül fel, hogy a felvétel kifogástalan. A sok fárasztó próba, azonkívül az a tudat, hogy a legkisebb hiba, vagy zavar miatt esetleg újból kell kezdeni a munkát, természetesen idegesség, bizonytalanná teszi a színészt, rendezőt, műszaki személyzetet s a feszült lelkiállapot is sok új hiba forrása lehet.

A találmány olyan eljárás és berendezés, mely a hangosfilm felvételét csaknem olyan egyszerűvé és olcsóvá teszi, mint amilyen a némafilmé volt, amellett még megadja a lehetőséget arra is, hogy a beszéd reprodukciója akusztikai szempontból tökéletesebb legyen.

Az eljárás lényege a következő:

Akár a műteremben, akár a szabadban történő felvételeknél a rendező vezetése mellett a szereplők pontosan betanulják, lejátsszák a jelenetet és tekintet nélkül a hangfelvételek követelményeire, meg is történik a kép és a hang lefényképezése. A képfelvétel végleges, a hangfelvétel azonban részben csak alap a külön hangstúdióban később eszközölné végleges hangfelvételhez, mely ugyanazokkal a szereplőkkel történik, akik játszottak, részben pedig arra való, hogy a színészek mondotta szöveget ellenőrizni lehessen, mert ha esetleg mást mondanak, mint ami a szövegkönyvben volt, a hangfelvételnél

is ugyanazt kell mondaniok. A hangstúdió berendezését a mellékelt rajz is mutatja. Az (A) hangszigetelt helyiséghez csatlakozik a (B) vetítő- és felvevőhelyiség, ahonnan a (C) mozgófényképvetítő a (H/1, H/2) kettős üveglapokra vetíti a mozgófényképet néma képként. A (H/1) üveglap homályos üveg, a (H/2) pedig átlátszó. A (C) vetítőgépet hajtó (D) motor egyúttal az (E) hangfelvevő gépet is hajtja, mivel biztosítva van a levetített kép és a felveendő hang között a pontos egyidejűség.

A beszélő színészek az (A) stúdióban a hanghatások követelményeinek megfelelő módon elhelyezett (M/1, M/2) mikrofonokba mondják a felveendő szöveget. A mikrofonok áramát a hangmérnök (F) fülkéjében lévő erősítőbe vezetjük, honnan a felerősített áram az (E) hangfelvevő géphez jut.

A (G) sűgőfülkéből a sűgő az (M/3) mikrofonba beolvassa az előre ellenőrzött szöveget. A telefonáram az (M/3), T/1, 2, 3) vezetékpáron át jut a beszélő színészek fülén lévő (T9 fejhallgatókba, miket a sűgő tetszés szerint bekapcsolhat, úgyhogy minden színész csak a neki szóló végszókat és az általa mondandó szöveget hallja. A színészek az egyébként előre is betanult szöveget az előttük lepergő képen látható szájmozgásuknak és játékuknak megfelelően mondják hangosan a mikrofonba.

A hangstúdió tisztán az akusztikai követelményeknek megfelelően rendezendő be, azaz lényegében olyannak kell lennie, mint egy modern rádió-stúdiónak és ennek semmi akadályja nincs, mert nem kell vigyázni arra, hogy a mikrofonok kívül legyenek a felvevőgép látómezején.

Bármily zavaros lett is a képfelvétel, arra elegendő, hogy az utólagos hangfelvételt vele szinkronikusan lehessen hozzámásolni a képnegatívhoz.

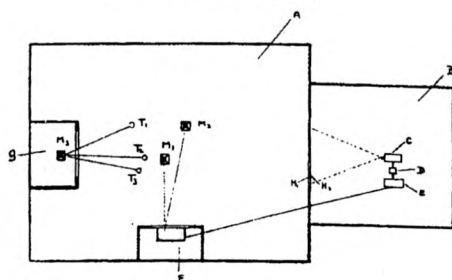
A hangstúdióbeli eljárás és berendezés természetesen megfelelő módosítással, idegennyelvű filmek szinkronizálására is alkalmas.

### **Szabadalmi igények:**

1. Eljárás filmek szinkronizálására, azzal jellemezve, hogy a filmet

- hangfelvételnek megfelelően berendezett stúdióban, hangszigetelően elkülönített filmvetítő kamrából a beszélő színészek előtt levetítjük, miközben azok a szájmozgásnak megfelelő, sűgott szöveget telefonkagylón át hallják és a filmen látható szájmozgásnak eképpen megfelelően elmondott szöveget ismert módon rögzítjük.
- Az 1. igénypontban védett eljárás fogatosítási módja, azzal jellemezve, hogy a műteremben, vagy a szabadban lejátszott jelenetek felvételénél a hangot a szinkronizáló és ellenőrző alap céljára felvesszük és a végleges hangfelvételt ugyanazokkal a szereplőkkel, a szájmozgásnak megfelelően, a hangstúdióban utólag készítjük el az 1. alatti eljárás szerint és a végleges hangfelvétel közben ideiglenes hangfelvétel alapján megállapított végleges szöveget a sűgő fejhallgató útján sűgja a beszélő színészeknek.
  - Berendezés az 1. és 2. igénypontban védett eljárás fogatosítására, jellemezve hangfelvételre berendezett stúdióval, ettől hangszigetelően elválasztott – célszerűen a stúdió homályos üvegfalához csatlakozó – filmvetítőkamrával, – a filmvetítővel együttmozgó – célszerűen ezzel közös motorral hajtott – hangfelvevőberendezéssel, a stúdiótól elkülönített sűgőhelyiségben elhelyezett és a színészek külön-külön bekapcsolható telefonkagylóival összekötött mikrofonnal, végül a színészek hangját felvevő, a hangrögzítő berendezéssel összekötött egy vagy több mikrofonnal.

I rajzlap melléklettel



Megjelent 1938. évi június hó 15-én.  
MAGYAR KIRÁLYI SZABADALMI BÍRÓSÁG

## **Szabadalmi Leírás**

118252. szám.

IX/h. Osztály – S. 11889. Alapszám.

Filmtisztító gép

**Széplaki Gyula magántisztviselő, Budapest.**

A bejelentés napja 1937. évi május hó 13-ika.

Minden film-negatívot, képet és hangot külön-külön, másolás előtt tisztítani kell a célból, hogy a netán rárakódott por, stb. eltávolíttassék, mert ellenkező esetben azok fehér pontok, foltok, stb. alakjában másolódnak a pozitív filmkópiára. A tisztítás minden másolás előtt megismétlendő.

A pozitív filmkópiák tisztításra szorulnak, mert vetítés közben olaj-, por-, zsír- és más foltokat kapnak és a jó képek is hasznavehetetlenné válnak.

A tisztítást jelenleg kézi munkával végzik oly módon, hogy mikor a filmszalagot orsójáról egy másik orsóra csévélik, a szalagot bársony- vagy alkoholba mártott szarvasbőrlapok között vezetik át. Ez az eljárás nagyon lassú és erős zsírosodás és olajosodás esetén többször ismétlendő.

A találmány szerinti berendezéssel a szükséges tisztítási műveletek, szükség esetén többszöri tisztítás is, egy munkamenetben gyorsan végezhetőek el. E rajzon az

1. ábra a berendezés vázlatos oldalnézete, illetve részleges hosszmetsete, a

2. ábra pedig felülnézete.

A berendezés leírása kapcsán annak működési módját is ismertetem.

A tisztítandó (f) film az (a) orsóról lefutva bársonnyal bevont (b) hengerpár között halad el E hengerek forgási iránya ellentétes a film haladási irányával, tehát a bársonnyal bevont hengerek a filmre

rakódott port lesöprik. A bársonyra rakódott port a (b) hengerekkel érintkező (c) kefehengerek szedik le. A (b) és (c) hengereket burok veszi körül és a burkolatban összegyülemelő por a (d) nyílásokon át elszivatható.

A filmet fogazott szélű ( $e^1$ ) dob továbbítja a benzinnel töltött (g) kádba, honnan ( $e^2$ ) és ( $e^3$ ) dobok mentén vezetjük tovább. A kádban a filmre tapadt olajfoltok feloldódnak.

A (g) kádból kifutott film az ( $e^3$ ) vezetőgörgőn át a szarvasbőrrel vagy nemezzel bevont (i) hengerpár közé jut. E hengerek forgási iránya is ellentétes a film haladási irányával, tehát a már feloldott zsír-, olaj- és egyéb foltokat a film mindkét oldaláról letörlik. Az (i) hengerpár mögött a (v) ventilátorból kivezető (h) cső kétágú vége fogja közre a filmet, melynek mindkét oldalára szárító levegőt fúj.

A mosás és szárítás szükség szerint megismételhető a ( $g^2 g^3$ ) kádban (széntetrakloriddal, alkohollal, stb.) és az ( $i^2 i^3$ ) hengerpárokkal. Az utolsó kádból kikerülő film a (j) ellenőrző lámpa felett halad át, hol a (k) nagyítólencsén keresztül megfigyelhető, hogy tökéletes volt-e a tisztítás? A tisztított film az ( $a^1$ ) orsóra tekerseleődik fel.

A (g) kádak bármelyike kikapcsolható a (g) kádak (l) fedőinek betolásával (2. ábra), ha a film tisztításához az egyik vagy másik henger nem szükséges. A piszkos pozitív filmkópiákat 2–3 vegyszereken kell átvezetni. Az (i) hengerpárokról lefolyó vegyszerek a (g) kádba visszafolynak.

Valamely kád kikapcsolása esetén a (v) ventilátor megfelelő fűvócsöve is kikapcsolható az (n) csapok révén, tehát mindig csak az üzemben tartott kádak mögötti fűvócsövek maradnak működésben.

Az (i) hengerpárokat a tisztítás folyamán felszedett por, zsír, olaj, stb. bepiszkolják. Ezért azokat kicserélhető köpennyel látjuk el. Valamennyi hengerpár szabályozható rugóval van ellátva, úgyhogy a filmre ható nyomásuk szabályozható.

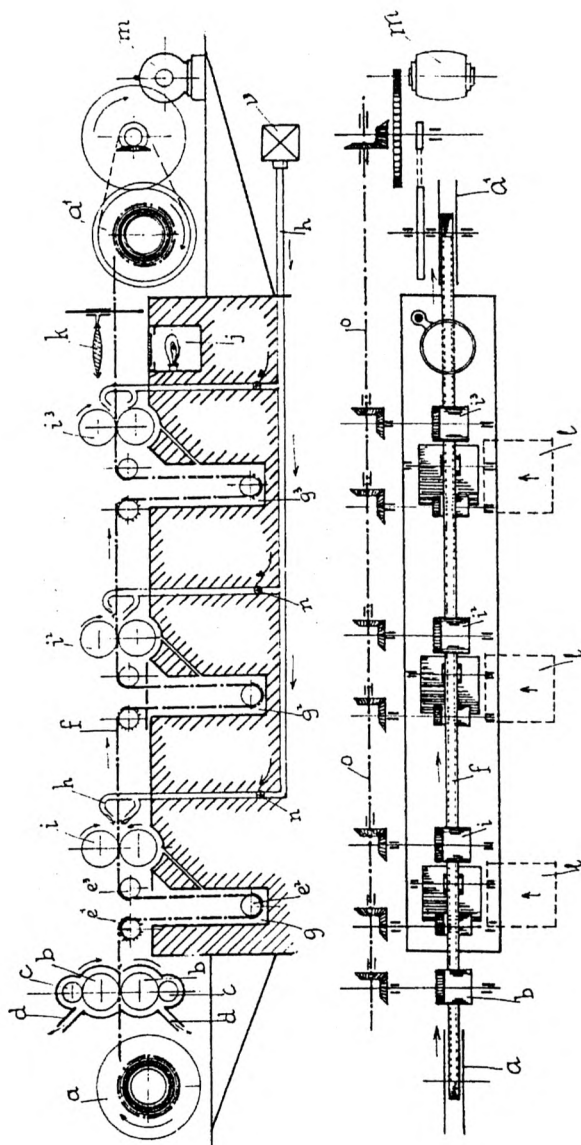
A berendezést (m) motor hajtja, kellő áttételek közbeiktatásával, közös (o) tengely révén. A találmány szerinti berendezésben a portörölő hengerek között, majd a (g) kádba töltött vegyszereken át-

haladó film az (i) hengerpárok között átfutva tisztán és száraz állapotban csévélődik fel az (a<sup>1</sup>) orsóra.

A (g) kádak, (i) hengerpárok és az (n) légfűvőberendezés csővégződéseinek szükség szerint ki- és bekapcsolhatók, tehát a szükségletnek megfelelően egyenként vagy tetszőleges számban tarthatók üzemben.

### **Szabadalmi igénypontok:**

1. Filmtisztító berendezés, melyet azt jellemez, hogy a tisztítandó filmtekercest hordó (a) orsó és a tisztított filmet feltekerceselő (a<sup>1</sup>) orsó között a film útjában a következő készülékek követik egymást: a film haladási irányával ellentétes irányban forgatható keféző (b) hengerpár, egy zsíroldó folyadék felvételére való (g) edény, a filmet az edény belsejébe terelő és onnan kivezető (e<sup>1</sup>, e<sup>2</sup>, e<sup>3</sup>) dobok és egy a film haladási irányával ellentétes irányban forgatható törlő (i) hengerpár.
2. Az 1. igényben védett berendezés kiviteli alakja, melyet az jellemez, hogy a keféző (b) hengerek egy-egy, ezekhez tisztító (c) keféshengerrel érintkeznek.
3. Az 1. igényben védett berendezés kiviteli alakja, melyet az jellemez, hogy a törlő hengerpár mögött ventilátorhoz kötött kétágú fűvőcső végződik, melynek ágaiból szárító levegő fúvatható a film mindkét oldalára.
4. Az 1–3. igénypontokban védett berendezés kiviteli alakja, melyet az jellemez, hogy a zsíroldó folyadék felvételére való (g) edény, a filmvezető (e<sup>1</sup>, e<sup>2</sup>, e<sup>3</sup>) dobok, a törlő (i) hengerpár és a légfűvő csövek egyszer vagy többször ismétlődnek.
5. Az 1–4. igénypontokban védett berendezés kiviteli alakja, melyet az jellemez, hogy az utolsó légfűvő cső mögött, a film alatt fényforrás, a film fölött pedig nagyító lencse van.
6. Az 1–4. igénypontokban védett berendezés kiviteli alakja, melyet az jellemez, hogy valamennyi forgatandó elemet közös (o) tengely hajtja.





- Álomgyár (Ricciotto Canudo) 1
- A film filozófiája (Rudolf Harms) 31
- Sztálin a filmről 57
- A csodálatos *Chromocrome* (Paolo Cherchi Usai) 73
- A Francia Filmközpont értéknegőrző tevékenysége (Michelle Aubert) 87
- A filmdráma fejlődése, művészete, jövője (Wolfram Elemér) 99
- Egy fővilágosító emlékezik (Bolykovszky Béla) 122
- Történetek a magyar filmről, 1956–1986 (Hildebrandt István) 149
- A melldráma nagyformája (Balogh Gyöngyi – Király Jenő) 160
- Szabadalmi leírás 193

98 / 7899