

# FORGATÓKÖNYV, ÁTKOZOTT FORGATÓKÖNYV

L Á D I I S T V Á N

Filmművészetünk válságtünetei évről évre ugyanazok, de talán még egyszer sem váltak annyira nyilvánvalóvá, mint az idei pulai fesztiválon, amikor már nem kínálkozott többé semmiféle kibúvó, egyszerűen szembe kellett nézni a valósággal és lemondani mindenmű illúzióról. Az évi produkció ugyanis mindössze 16 filmből áll, s emiatt a fesztivál szemlévé alakult át. Mivel minden film versengett a díjakért, még csak az előzsűrizésre sem lehetett háritani többé, hogy téves képet nyújt filmművészetünk eredményeiről.

A valóság az, hogy összeredményről nem is beszélhetünk. A hazai film az európai filmművészet periferiáján jár, távol mindazoktól a pozitív törekvésektől, amelyek termékenyítő ösztönzést nyújthatnának olyan formában, hogy ne vállaljanak az epigonizmus, a kritikátlan „divatkövetés” kelepccéjévé. A FEST igazán elég sokoldalúan tájékoztat arról, merre és hol tart a világ filmművészete. Alkotóink, produkcióink és a film többi illetékesei azonban erről nem vesznek tudomást. Senkinek sem jutott még eszébe, hogy levonja a tanulságot. Erre nem lehet mentség az, hogy dráma- és színházművészeti szakembereink szerint a BITEF sem hatott pezsdítően színházi életünkre.

Az évi produkciónak ebben a periférikus jellegű összképében a legszembeütőbb, mennyire nem tudnak nálunk filmet írni. Úgyetlenül komponált történetek, szörnyűséges párbeszéddek, kiagyalt konfliktusok, az összefüggések figyelembe nem vétele, a megerőszkolt fordulatok jellemzik forgatókönyvírásunkat. Miroslav Jokić Nagy nap a halálig című filmjében például a vezércikkizű szavak és az ilyen párbeszéddek váltják egymást: „Hát aztán hogy vagy? (hosszú jelentőségteles szünet) Jól!” Dragoslav Ilić A hálókocsi című filmjében a hősök üres álbölcselkedését, tessék, köszönöm, kérem, jó étvágyat, jó éjszakát és hozzá hasonló szavakkal próbálta a forga-

tőkönyvíró-rendező létszerűvé tenni. Svetislav Pavlović A katona szerelme című filmjének forgatókönyvírója tézisként értelmezte, hogy a katonaság átneveli a fiatalokat, s ezt egy kiagyalt történettel illusztrálta, amelyben a párbeszédet vetékszenek az említett két produkcióban hallottakkal. Vatroslav Mimica Parasztlázadás 1573 című művének szövegkönyvét is sok kifogás érheti, pedig ezt a filmet az évi produkció igényesebbjei között tartják számon.

Forgatókönyvírásunk színvonalát nemcsak a hajmeresztő párbeszédék jellemzik. A hálókocsi című szerelmi drámának szánt produkciót Dragoslav Ilić klasszikus vígjátékszituációra építette, úgy-hogy közderültséget vált ki. Branko Gapo Leghosszabb út című művében állandóan menetelnek, mindig történik valami, a film mégis egy helyben áll, mert hiányzik belőle a dráma, szinte elejétől végig egyenletes intenzitású. A forgatókönyvírónak az irodalmi adaptációiról alkotott koncepcióján múlott az is, hogy Cankar műve, a Martin Kačur, Igor Pretnar Az idealista című művében csak részben válhatott létszerűvé, s hőse inkább konok, mint meg nem alakuló ember benyomását kelti.

A háborús filmek forgatókönyvi fogyatékoságai rendszerint kevésbé szembetűnőbbek, mert eltereli róluk a figyelmet a látványosság, az akció. A probléma rendszerint ott kezdődik, amikor nem lehet pontosan tudni, milyen irányban is halad ez az akció. Az áttekinthetőség hiányára az újabb filmek között nincs olyan eklatáns példa, mint a korábbi években volt. Rendezőink ugyanis a külsőségek, a különféle rekonstrukciók helyett a forradalmi szellemet, a népfelszabadító háború jelentőségét, emberi nagyságát, az új világért folytatott küzdelem drámáját igyekeznek érzékeltetni, a lényegét próbálják feltárni. Ehhez azonban nem mindig a legszerencsésebb eszközöket használják. Az olyan szituációk például, amelyekre észre lehet venni, hogy íróasztal mellett születtek, nem pedig a háború forgatagában, fellelhetők Zdravko Velimirović A Zelengora csúcsai című produkciójában is. A forgatókönyvírói hozzáállás jellege még ennél is nyilvánvalóbb, amikor a hősök pszichológiai ábrázolása is hangsúlyozott szerepet kap. Miomir Stamenković Leányhíd című filmjében ennek következtében a hősök dilemmája kevésbé jut kifejezésre, A Zelengora csúcsaiban pedig az érzelmek pátosszá váltak. A tömegjelenetekben alkalmazott klisék még beválnak, a hősök pszichológiai megformálása azonban nem tűri a sablonokat. Forgatókönyvíróink pedig gyakran folyamodnak hozzájuk. A már rég kialakult sablonok következménye, hogy ha öt háborús filmünk közül

egy jó vágó összeállítana egy hatodikát, nem lehetne megállapítani, melyik részletet ki írta és ki rendezte.

A mai témájú filmeknek viszont nincsenek „fémjelzett” kliséi, nincs mihez folyamodni, ha a forgatókönyvírói leleményesség kifogy. Mivel ez az utolsó nádszál is hiányzik, a bukás elkerülhetetlen. Az évi termés legrosszabb produkciói mai tárgyúak. A hálókocsi, A naiv festő, A katona szerelme láttán egyáltalán nem tűnik alaptalannak a kérdés, amelyet Žika Bogdanović vetett fel, hogy filmművészetünk színvonalát a legjobb vagy a legrosszabb filmek, vagy az átlag alapján helyesebb-e értékelni.

Goran Paskaljević Strandór télen című filmje viszont példaként szolgálhatna arra, hogy a nagy ambíciók, az előre gyártott tézisek illusztrálása helyett jobban körül kellene nézni a mindennapi életben, amelynek gyors változása annyi drámát idéz elő, hogy gazdagabb ihletforrást el sem lehet képzelni.

A kérdés azonban nagyon banális. Ki nézzen körül? Nekünk nincsenek forgatókönyvíróink. A dramaturgia pedig szinte ismeretlen szakma filmgyártásunkban. A forgatókönyvet legtöbbször maguk a rendezők írják, még hozzá sokszor olyanok, akik a rendezésben sem állnak éppen hivatásuk magaslatán. A filmvállalatok művészeti osztályai már több mint egy évtizeddel ezelőtt elhaltak, körülbelül abban az időben, amikor feltört a szerzői filmek hulláma, s amikor a repertoár-politikát a filmalapok vették át. Hogy ez milyen arányban múltott magukon a producereken és milyen arányban azon, hogy a filmalapok különböző bizottságai és albizottságai a dramaturg szerepét is kezdték betölteni, vita tárgyát képezheti, de a tényen mit sem változtat.

A forgatókönyv ügyében sokan úgy vélik, hogy az írók menthetik meg a helyzetet, megfedekezvén arról, hogy a jó író nem biztos, hogy tud jó forgatókönyvet írni, hisz két teljesen különböző médiumról van szó. Hitchcock találóan tapintott rá a kérdés lényegére François Truffaut-nak adott maratoni interjújában. (Hitchcockot sokan lenézik, pedig ha utánajárunk, kiderül, hogy megannyi filmesztétikai jelentőségű megoldást ő alkalmazott először a világon.) Azt fejtegetvén, miért nem fogja sohasem megfilmesíteni a *Bűn és bűnhődést*, emlékeztet a filmidő kérdésére is. A filmidőnek semmi köze sincs a reális időhöz, s helyes ellenőrzéséhez nagy szakmai tapasztalat kell. „Ezért téves egy regény adaptációját magára a szerzőre bízni, aki mit sem tud a mozi törvényszerűségeiről. Más eset, ha egy színpadi szerző dolgozza fel mozivásznonra a darabját,

bár neki is tudatában kell lennie a nehézségeknek. A színdarabban három felvonáson át kell lekötnie a néző érdeklődését. A felvonásokat két szünet szakítja meg, miközben a közönség lazíthat. A filmben viszont a néző figyelmét két óra hosszat egyfolytában kell lekötöni. A színpadi szerző mégis jobb forgatókönyvíró, mint a regényíró, mert megszokta, hogy csúcspontok sorával dolgozzon. A film jeleneteinek szerintem sohasem szabad megtorpanniok, mindig tovább kell gördülniük, mint a vonat kerekeinek, vagy még inkább úgy, mint ahogy a fogaskerekű halad. A filmet nem szabad összehasonlítani a színdarabbal vagy a regénnyel . . .”

Azok a szerzők viszont, akik nem tévesztik össze a filmet a regénnyel és a színdarabbal, nem szívesen írnak forgatókönyvet. Ennek magyarázatául Milan Ljubić, a ljubljanoi Viba Filmvállalat igazgatója egy tehetséges szerző véleményét idézte nemrégiben: „A színházban a szerzőnek az igazgatóval, a dramaturggal, a rendezővel van dolga, s esetleg valamelyik színész tesz még megjegyzést a próbákon. A televízióban a szerkesztővel, a dramaturggal és később a rendezővel. A filmnél a rendezővel működik együtt, dramaturggal nincs dolga, de annál több a különböző bizottságok, tanácsok tagjaival, akik döntenek, mérlegelnek, gyakran könnyedén mondanak véleményt, s könnyelműen viszonyulnak a forgatókönyvhöz, amely több hónapos vagy esetleg egyéves munka eredménye. És végül, amikor az ember megnyeri a csatát, következik a producer, a filmstáb, amely önálló munkaközösség. Ekkor kiderül, nincs elég pénz a forgatáshoz, póteszközöket kell keresni. A stáb tagjai befektetik tiszteletdíjukat, koproducert keresnek, a koproducernek viszont szintén joga van beleszólni a forgatókönyvbe, kiegészítést, változtatásokat követelni. A sok bába között aztán elvész a gyerek.”

Van-e hát kiút, vagy bűvös körről van szó? A választ Goran Paskaljević Strandőr télen című filmjében kell keresni. A tehetséges, akadémiai végzettségű fiataloknak lenne mondanivalójuk, és vállalnák is a sok bábát, csak hogy megmutathassák magukat. Több bizalmat kellene előlegezni nekik. Hogy megérné, nemcsak Goran Paskaljević igazolja, hanem az a 25 fiatal színész is, aki az idén lépett először a felvevőgép elé. Filmművészetünk megújulására csakis akkor számíthatunk, ha lehetővé válik, hogy egy egész nemzedék helyet kapjon a hazai filmben. Így született meg az 50-es évek végén a francia új hullám, és így indult el a siker útján a 70-es évek elején az amerikai új film is.