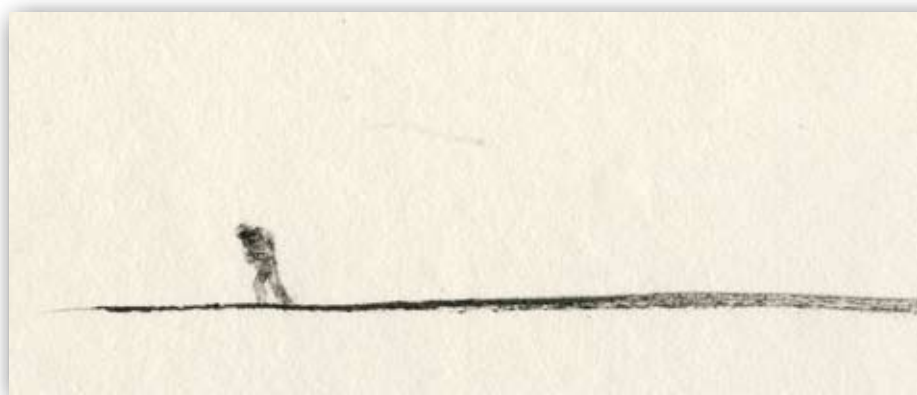


■■■ FILM ■



*„A nézők ma már semmit sem tudnak
a film szép hagyományáról.”*





A film ma halott. Megölte a belé fektetett sok pénz. Persze éppen a rengő anyagiak miatt úgy kell tenni, mintha élne. Úgy tűnik, a film élőmocsara ma minden mozgóképet elnyel.

Ebben a fülledt homályban a filmről szóló kerek-perec beszélnek – bármily könnyed legyen is – józanító hatása van. Jellemző az állapotokra, hogy ezt büntetlenül ma csak az Északi-sark tájékán lehetett megtenni.

Mit szól a Dániában és Svédországban manapság oly divatos Dogma-mozgalomhoz, vagyis ahhoz, hogy kézi kamerával, mesterséges világítás nélkül forgatnak?

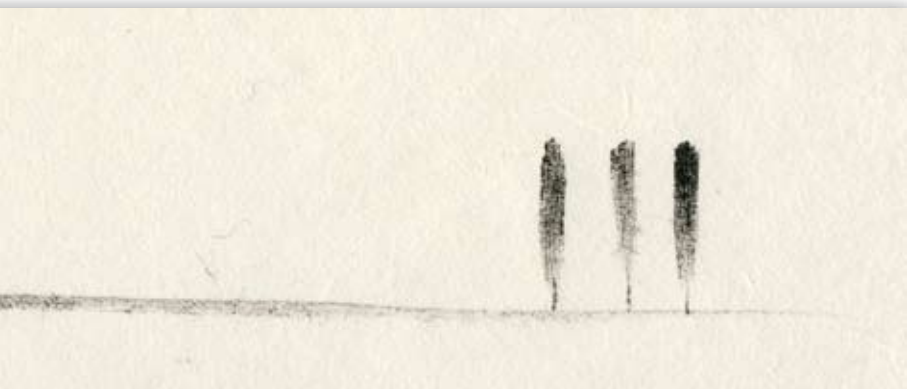
Aki Kaurismäki: Nem tartom igazán jelentősnek, hogy ezek a haverok föltalálják az amatőr videózást. És cinema verité is volt már. Egyszóval sok hűhó semmiért, de hadd legyen, ha ez kell. [...]

Mi a véleménye a mai hollywoodi filmkészítési gyakorlatról?

A. K.: Visszaesett valamiféle alig minősíthető színvonalra technikailag és tartalmilag egyaránt. Nem is értem, hogy merészelnék felnőtt emberek mások elé állni ilyen harmatos próbálkozásokkal. Befogadó persze van elegendő – az én kérdésem az: Hogy van képük a szerzőknek mindehhez? A mai hollywoodi filmeknek semmi közük a valódi filmhez. Szerintem Hollywood valamikor 1962 táján halt meg. Sam Fuller szerint akkor, amikor a hatalom átkerült a Wall Streetre. Bizonyára így is van. [...]

Véleményem szerint a mai film képi kifejezése egyre szegényedik.

A. K.: Illetve teljesen elvész. Ön túlságosan optimista: én azt mondom, a képi kifejezés kiveszőben van. [...] Napjainkban már teljesen világosan látható, hogy a film nem más, mint a gazdaság egy részterülete, és immár e



területen sem törekszenek semmi másra, csak gazdasági haszonra. Nincs más mérce a filmre vonatkoztatva sem, mint a nyereség és veszteség. A fejlődés egyébként azért érhetett el erre a pontra, mert az utóbbi két évtized során tudatosan nevelték úgy a nézők generációit, hogy meghatározott típusú filmeket nézzenek. A filmklubokat megölték, hogy senki, még véletlenül se követelhesen mást, mint amit mostanában kínálnak. A nézők ma már mit sem tudnak a film szép hagyományáról.

Aki Olavi Kaurismäki, 2001

A FILM ÁRULÁSA

A filmművészet helyzete kapcsán több mai, becsületesebb alkotó szabotázsról beszél. Ez hadi kifejezés. A film hadieszköz lett a szellem elleni hadjáratban. De mi lesz e háborús bűnösök sorsa? Oscar-díj.

Úgy tűnik, hogy a film – egyéb művészetekhez hasonlóan – jövátételtenül elveszítette a képi mágiáját. [...]

Úgy érzem, hogy a film a saját kultúrája és története iránti neheztelezés foglya lett, és olyan teljesítményjátéka vált, amely már szinte a gúny határait súrolja. A film már nem hisz önmagában, bár szinte korlátlan technikai és esztétikai lehetőségeket birtokol – talán éppen ezért veszítette el a hitelét. [...]

A legtöbb mai film a tartalma véres sodródásán, a története szegénységén és fortélyos technikáján keresztül azt tanúsítja, hogy a filmesek különlegesen megvetik a saját eszközüket és a saját mesterségüket, és főleg megvetik a képet magát, amelyet bármilyen speciális effektus kedvéért hajlandók prostituálni. Ebből persze egyenesen következik, hogy magát a nézőt is megvetik, aki tehetetlen kukkolóként kénytelen asszisztálni a kép prostitualizálódásához és a formáknak az erőszak örve alatt tomboló promiszkuitálásához. A filmekben ráadásul már nincs is jelen valóságos erőszak, a filmerőszak nem is mérhető például a kegyetlenség színházához – csupán másodrendű ironia és filmidézetekre való cinkos célozgatás van jelen, és ezek az idézetek nem is a filmkultúrából származnak, hanem a filmkultúrának a saját maga iránti nehezteléséből. Ez a kultúra ráadásul képtelen véget érni, csak egyre mélyebbre süllyed, még hozzá úgy, hogy – keserű és lejárt szavatosságú – esztétikai vagy spirituális árucikké válik, amelyet mi művészeti terméként fogyasztunk, ugyanazzal az alamuszi cinkossággal, ahogyan a politikai osztályok hanyatlását ízlelgetjük. A hivatásos képalkotók ugyanúgy szabotálják a képet, ahogyan a hivatásos politikusok szabotálják a politikát.

Jean Baudrillard, 2000



A mai filmek a gyorsírók tempójával mutatják be az eseményeket.

Clint Eastwood, 1998

Szeretnék emlékeztetni arra az alapvető igazságra, hogy a mozi még nem tarthat igényt az igazi művészet rangjára: közeledni közeledhet a művészethez, de még messze van tőle. [...] Nekem az a véleményem, hogy a művészmozi még meg sem született. [...] Nagyon is szabályozatlan, összevissza a képhez való viszonyunk, a képpel szemben nincsenek szigorú elvárásaink. [...] A képek kidolgozását túlon túl gyakran bíztuk tehetségtelen emberekre.

Alekszandr Szorukov, 1998

Ingmar Bergman hivatalosan is bejelentette, hogy befejezte filmes pályafutását.

Az *Expressen*nek adott interjúban elmondta, hogy elege van „a mézások és prostituáltak”.

AZ IGAZI CSODA

Leginkább De Sica legszebb filmjét felejtik el, a Csoda Milánóban. A túlcsonduló szeretet ünnepének filmjét, a naivitás mögött a minden napok csodáját. A gyermeked csapat a filmben természetesen elrepül a rideg Föld felszínéről, ahol „akkortájt” nem volt helye az emberiségnek. Visszarepültek oda, ahol az örök, a gyermeki, az időtlen Aranykor létezik. Ha ma élne De Sica úr, alighanem máshogy fejezné be filmjét. Ma a rideg Föld urai repülnének el, tűnnének el a Föld színeiről, és a gyermeki lélek közössége kezdene el élni, éldegélni a maga egyszerű módján. Hiszen mindannyian érezzük, hogy a Földet kirabló kapzsiság, a pénz, a haszon, a lélektelenség korának vége, hosszú időre vége, a mai fehér civilizációnak, így ahogy van, vége. Semmirevaló, céltalan, elkopott végképp. A csoda az, hogy még mindig itt van, noha ideje már rég lejárt. Alig hallhatóan, de mégis kivehetően mást hordoz a Föld méhe: az Új gyermek korát. Ami – ha lesz még valaha film –, csak akkor jelenik meg mozgóképen, ha ismét ad hozzá a Teremtő egy olyan szelíd szívű öregurat, mint amilyen mondjuk De Sica.

Nincs jogunk hozzá, hogy a kamerát, ezt a csodálatos és egyedülálló kifejezőeszközt banalításokra használjuk fel. Az élet kihívás, hogy tartsuk nyitva a szemünket. Fehér telefonos filmekre és hasonló humbugokra



nincs szükségünk. Egy, a kiismerhetetlen jövőtől megriadó fiú ijedt, kérdő tekintete vagy az életre mosolygás boldog dallama – mindez ezerszer többet ér, mint Hollywood minden ajándéka.

Vittorio De Sica, 1948

A FAUSTI KOR FILMJE

Ha van Amerikában eredeti alkotója, Orson Welles az. A film világában keveseknek van saját látásmódjuk. Különösen ritkák azok, akik nem a festészet évezredes tapasztalatával felvértezve látnak és láttatnak. Orson Welles filmjei ezen egészen ritka kivételek közé tartoznak. Welles eredeti gondolkodásmódjának nem is lehetett más sorsa Hollywoodban, mint a teljes ellehetetlenülés. A legfontosabb filmjének szánt Don Quijotét szinte amatőr módjára, forgatások szüneteiben, titokban, saját pénzén készítette. Több mint 30 évig dolgozott rajta. Egy igazi, teljesen szabad filmet szeretett volna szülni, amelyben mindent elmondhat és fölmutathat. Sem ereje, sem pénze nem volt annyi, hogy elkészülhessen vele. Amit leforgatott, a kilencvenes években találták meg egy hollywoodi stúdió raktárajtaja mögött, az épület bontásakor. Ennyit ért a mai kornak. Ennyit ér a mai kor.

Nem szeretem a fausti embert, a kalandorokat, az egoistákat és világukat. Ugyanakkor olyan világban élünk, amely az övék. [...] Hollywoodot utálni nem nehéz [...] én odáig jutottam, hogy már nem is lakom ott. [...] Ha véletlenül rászánom magam, hogy kiruccanjak arrafelé, előbb mindig megbizonyosodom, hogy zsebemben van-e a jegy visszafelé. Ezenkívül még olyankor is óvatos vagyok, ha ott éppenséggel le kell ülnöm. Ez fontos. [...] Egyszerűen Hollywood olyan hely, ahol egyetlen fiatalnak (aki legalábbis méltó e „rangra”) sem lenne szabad megkockáztatnia, hogy megpihenjen. Ez ugyanis azzal a veszéllyel járhat, hogy mire újra felkelne, azon kapja magát, hogy már hatvanöt éves. [...] Rosszul érzem magam az olyan társadalmakban, amelyekben nincs természetes vidámság, és amelyek nem tudnak nyugodtan szembenézni a halállal. [...]

Azt tartom, hogy a mozi haldoklik, haldoklik, haldoklik. De nem hiszem, hogy a film sokáig halott marad. Olyasmi ez, mint a színháznál. A színház is az idők folyamán egyre csak haldoklik, de sohasem hal meg egészen. Akárcsak az évszakok ciklusa, megvan ennek a folyamatnak is a nyara, ősze, tele. A film most az évszakok körforgásában az ősznél tart. [...] Természetesen egy művelt világban is majd lesznek vagy kétszázmillióan, akiket halálra fognak untatni a mi mai „legnehezebb” filmjeink, de ahogy



a dolgok állnak, kevesen fogják hallgatni Mozart zenéjét is. Korlátozott az ilyen közönség. Attól növekszik, amit nyújtanak neki.

Mivel a film igényt tart arra, hogy művészet legyen, mindenekelőtt filmnek kell lennie, nem pedig valami más – például az irodalom – kiegészítőjének. [...] A filmművészetnek – eltérően a színháztól – igen sok alkotóeleme van, amely le is győzheti a rendezőt, de gazdagíthatja is a művet, mert olyasvalamit nyújt, ami máshol nem lehetséges. A filmművészetnek mindig valamilyen felfedezést kell adnia, s a filmnek poétikusnak kell lennie. A forgatókönyv után, már a forgatás idején, igyekszem belevinni műveimbe a költőiséget, amely más, mint a megelőző elbeszélő, drámai kidolgozottság. [...] A filmet költői kifejezőeszköznek tartom. [...] Nincs olyan kép, amely önmagát igazolná, [...] a kép önmagában, amíg nem lesz költészetté, semmi. [...] A film legnagyobb ellensége az egyszerű, banális tény. Az, ha egy fa vagy egy szikla olyan, mint egy fényképen, amelyet vasárnap, családi kiránduláson készítettek. A valóságot valahogy át kell itatni a mű célkitűzésével, jellegzetessé kell tenni, néha csábítóvá és titokzatosná, tehát olyasmit kell belevinni, ami eredetileg nincs benne. [...] A filmmel fel kell tudni idézni, meg kell tudni éreztetni olyan dolgokat, amelyek valójában nincsenek benne a képben. [...]

Egy film sohasem lesz igazán jó addig, míg a kamera nem néz egy költő szemével. [...]

Nem érdekelnek a műalkotások, az utókor, a hírnév, csak az az öröm érdekel, amelyet maga a kísérletezés nyújt, ez az egyetlen terület, ahol igazán becsületesnek és őszintének érzem magam.

Orson Welles

A FILM KOMOLYSÁGA

Bergman szerint Tarkovszkij művészetével vált igazán felnőtté a film. Eszerint minél inkább álomszerűbb, annál felnőttebb a film.

Hogy egyre kevesebb a komoly próbálkozás? Talán egy művészet létrehozása sem kötődik ennyi bábához. S ezek a bábák manapság szabad kezet adtak maguknak, hogy átformálják más születendő gyermekét. Klónok nagyüzemi gyártása folyik, szakadatlan ömlik a képszemét. Mintha a film sosem lett volna a Szent Művészet része.

Ha a filmben az emberi karaktert irodalmi eszközökkel kezdjük feldolgozni, akkor abból rendszerint nem lesz semmi. Arra a nézőpontra gondolok, amely szerint a film nem más, mint megfilmesített regény. Ez szerintem a legnagyobb mértékig tévedés, mert e szerint az emberi



alakot irodalmi módszerrel szeretnék filmbe átültetni. Ez csak szalagra vett irodalom lesz. Ha az emberi karaktert a hagyományos színház módszere szerint transzponáljuk filmre, ismét nem érünk el semmit. Minden rettenetesen művi, sematikus lesz.

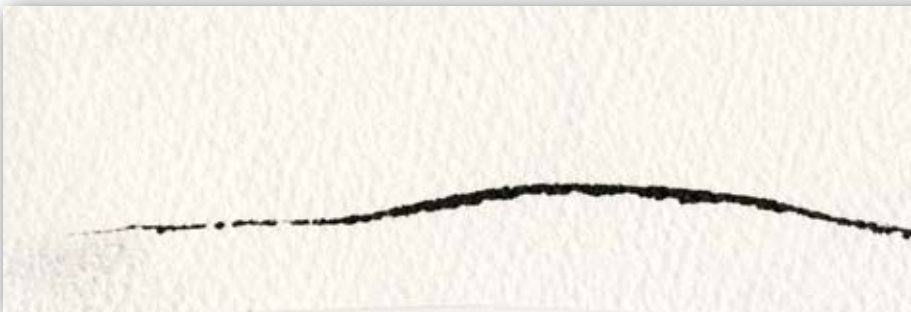
Mindebből az következik, hogy a filmnek sajátos gondolkodásmódja van. Ez nem azt jelenti, hogy minden rendezőnek egyformán kellene dolgoznia. Ez egyszerűen azt jelenti, hogy a filmnek saját anyaga van, amellyel mindegyik rendező a maga módján dolgozik.

Ilyen anyag, mint azt már mondtam, az idő. Észre kell venni, hogy amint a rendező másik művészeti ágakat érint meg, és azokat bekapcsolja rendszerébe, bizonyos fajta szakadás áll be, valamiféle holt zóna, a film megszűnik élni, mert ezek az idegen jövevények megbontják a mű egészét. [...]

Lényegileg, komoly módon a film ma még nem létezik. [...]

A hiteles művészi kifejezésmód nem bírja el a racionális magyarázatokat, csak érzelmi jelleggel közelíthető meg, amelyeket nem lehet egyértelműen megmagyarázni. Ezért az anyag illogikus, zenei építkezése pontosabb és művészileg erősebb az úgynevezett ésszerűségénél. A művészet általában egy kísérlet, hogy egyetlen állítsunk fel a végtelen és az emberi alak közt. A műnek megrázónak, katartikusnak kell lennie. Az emberi szenvedés húrjait kell megérintenie. A művészet célja nem az, hogy megtanítson bennünket élni. (Vajon ezt teszi Leonardo a *Madonnájával* vagy Rubljov a *Szentháromságával*?). A művészet csak felvázolt, de sosem oldott meg problémákat. A művészet megváltoztatja az embert, befogadóbbá teszi a jóra, szellemi erőket szabadít fel. [...]

Művésszé akkor válik valaki, ha az ő elképzelésében vagy a filmjében az ő sajátos képszerűségével jeleníti meg gondolatvilágát a valós világról. A néző ítélete elé tárja mindezt, megosztva a mindenkori nézővel, mint legbensőbb álmát. Csak ha saját nézete van a világról, akkor válik a rendező művésszé, a film – művészetté. [...]





Ha a szerző közérthetővé szeretne válni, akkor udvarol a nézőnek. [...] Nem tudom, mi az, hogy közérthető filmnyelv. [...] Végeredményben akármennyire igyekszünk érthetőnek lenni, az mindig érezhető lesz az alkotáson, és mindig együtt jár saját méltóságunk elvesztésével, és végső soron a néző tiszteletének elvesztésével is. Ugyanez érvényes az elképzelések filmen való megvalósításra is. [...] Nekem úgy tűnik, hogy csak egy megoldás van: az őszinte beszéd. [...]

A művész számára egy út létezik: a közvetlen út.

Andrej Tarkovszkij, 1985

NYITÁNY AZ IGENHEZ

Három picic miniatúra a műfaj tágasságáról, az igazságról és a tisztaságról. Néha ennyi is elég az elmélkedéshez.

A filmről készülök könyvet írni, a filmről, amely a maga nemében annyira különleges dolog, hogy azt senki sem tudja kellően átérezni. [...]

Teljes mértékben az a véleményem, hogy a film a holnap írásmódja vagy zenéje, miközben korunk a művészeteket árnyékban tartja. A filmkészítés nagyon nehéz dolog, erőfeszítéseket követel. Nem arra törekszem, hogy érthetetlen filmeket készítssek, hanem olyan alkotásokat akarok létrehozni, amelyeket inkább megérezni tudnak az emberek, mint megérteni. Én csak az igazságot vagyok képes elviselni. [...]

A tisztaság... Ha olyasmit akarunk csinálni, aminek van értelme és súlya, akkor mindenekelőtt helyet kell csinálni el kell takarítani az akadályokat. Mint Chaplin mondta: „Meg kell rázni a fát.”

Robert Bresson, 1983



MI A FILM?

Bárki, aki legalább amatőr módon készített filmet, kisfilmet, tudja, hogy a némafilm a valódi film. Bármivé álmodható. Bármilyen lehet belőle, a határtalan képzelet szabadságától terhes. A filmnek valójában némának kellene lennie, hiszen a film már önmagában is leginkább zene. A filmhang már locsogás.

Mert a film költészet és zene és...

A filmművészet szobrászkodás az idővel.

Andrej Tarkovszkij, 1980

Mozi és irodalom: az ilyen egymás mellé állítás többnyire vitás kapcsolatokból, fölösleges versengésből, hamis függőségből származik. Minden művészi alkotás abban a dimenzióban él, amelyben fogant, amelyik a kifejezési formája; eredeti nyelvéből áttenni, áttelepíteni a másikba, egyenlő a megtagadásával, megsemmisítésével. Amikor a film irodalmi szöveghez nyúl az eredmény legjobb esetben is csupán illusztratív átültetés, mely az eredeti művel egyszerűen „anyakönyvi” egyezéseket mutat... [...]

Nekem a mozi csakugyan képet jelent, s a fény ennek alapvető tényezője. [...] A moziban a fény maga az ideológia, érzés, szín, árnyalat, mélység, léggör, mese. A fény csodákat művel, hozzátesz, elvesz, szűkít, gazdagít, elmos, kiemel, sejtet, hihetővé és elfogadhatóvá teszi a képzelet gyümölcsét, az álmod. S ellenkezőleg, sugallhat, sejtethet, célozhat, csodává varázsolja a legszürkébb, legköznapiabb valóságot. [...]

A filmet fényvel írjuk, stíluseszköze a fény.

Federico Fellini, 1980

Az égbolt az a szem, mely képes végignézni a történetet.

Akira Kurosava, 1990

AZ ÁLLOM IGAZSÁGA

Minden új korosztály természetesnek és magától értetődőnek tartja az őt körülvevő világot, legyen az bármily lepusztult is, hiszen ő abba született, abban formálódott. Így nem lep meg, csak fáj, hogy a fiatalok észre sem vették: a film világából eltűntek a fantázia valódi mutatóanyagok. „Ha elfelejték álmodni, megszűnünk ember lenni” – mondta valaki. Pedig senki sem felejt el álmodni, legfeljebb nem él vele, nem vesz róla tudomást.



*Ilyenkor, előbb vagy utóbb rémálmokat formáz a magára hagyott lélek.
De egyelőre még e rémálmok filmjei sem születtek meg.*

Az igazi alkotóművész füttyül az üzenetre, az olyan magától értetődően ott van a műveiben, amilyen természetes, hogy lélegzünk.

Jiří Menzel, 1997

Furcsa, de kevés az olyan film, amelyik semmit sem akar. Egyszerűen van, és legfeljebb annyi becsvágy szorul bele, hogy meg akar bennünket örvendtetni. Anélkül, hogy hazudna. Mint egy jó barát. És furcsa, hogy az ilyen film mond nekem legtöbbet, mert azáltal, hogy megörvendtetett, közvetve és észrevétlenül valami újat tudok meg magamról meg a világról.

Közismert, hogy miben különbözik egymástól a keleti és a nyugati gondolkodásmód: a Nyugat elemzéssel jut új ismeretekhez, ha meg akar ismerni egy virágot, darabokra vagdossa, hogy leírhasa. A keleti filozófusnak nincs szükösége leírásra, ő megszagolja a virágot. Fellini *Amarcord*-ja nekem egy ilyen nagy illatos virágcsokor.

Jiří Menzel, 1997

Saját filmszerkesztési módszeremet a költészet logikájának nevezném. Számomra úgy tűnik, hogy ez jobban megfelel a filmművészet – a művészetek közül a leghitelesebb és a legköltőibb művészet – lehetőségeinek. Mindenesetre hozzám közelebb áll, mint a hagyományos dramaturgia, amely a cselekmény egyenes vonalú, logikailag következetes fejlődése útján kapcsolja össze a jellemeket. Az esemény ilyen túlzottan „helyes” összekapcsolása többnyire önkényes számíttgatások és spekulatív, sőt néha didaktikus elgondolások nyomán jön létre. [...] Ám a filmanyag egybefűzésének van egy másik útja is, melynek lényege az emberi gondolkodás logikájának feltárása, s ilyenkor éppen ez diktálja az események sorrendjét, összeszerkesztését. [...] A költői képkapcsolások nagyobb emocionális hatást keltenek, és aktivizálják a nézőt, partnerré teszik az élet megismerésében, s nem csupán kész tanulságokkal árasztják el őket.

Andrej Tarkovszkij, 1980

Semmi kerek történet nincs a filmjeimben, ami önéletrajzi volna. Egyszerűen szeretek mesélni. Őszintén szólva számomra a mesélés az egyetlen játék, mely megéri a fáradságot, hogy játszsam.



S erre a játékra nekem, a fantáziámnak, a természetemnek van szüksége. Amikor játszom, szabadnak érzem magam, végre nem vagyok zavarban. [...] Kezdetben a mozi olyan volt, mint a piaci mutatvány, látványosság, s én valahogy ma is ilyennek érzem: baráti kirándulásnak, cirkuszi szórakozásnak, fölfedező útnak valami ismeretlen cél felé. Mindig az élet részének tartottam, az én szememben nem válik külön élet és munka – a munka életforma, életmód.

A sötét műterem, a kialudt fények rettentően vonzanak, nyilván lelkem mélyén rejlik valami sötét dolog, azért van ez. A Cinecittá nem lakhelyem, de ott élek. [...]

Valami elképzelt dolognak (ezen valamiféle „szellemképet” értek, vagyis valami igen pontos, de egészen más, lehetőfinom világot) a lefordítása képekké, plasztikus, vérbő alakzatokká – a világ legkényesebb dolga. Hiszen a fantázia fő vonzereje épp az, hogy nem lehet pontosan meghatározni. Amint definiáljuk, óhatatlanul veszít álomszerűségéből, titokmázából.

Federico Fellini, 1980

AZ ÁLOM KÉPE

Egy kis időtávtól mennyire más ma Buñuel is. Eddig mindig csak álmokról, fantáziáról, szürrealizmusról, tudatalattiról beszéltek művei kapcsán. Szembetűnő tudatossága, pontossága, tiszta formakezelése – írásaiban is. Zene kapcsán Szabados Györgytől származik az a megfogalmazás, hogy ha van matematika a zenében, akkor az az érzékek matematikája. Valahogy így parafrazálhatnánk ezt: Ha létezik a film-ben a tudatfölötti matematikája, akkor annak Buñuel a költője.

Elegendő, ha a vetítővászon fehér pupillája visszaveri az egyedül rá jellemző fényt, hogy szétrobbantsa a világmindenséget. Egyelőre még azonban nyugodtan alhatunk, hiszen ezt a fényt igencsak gondosan adagolják és szűrik a filmben. A hagyományos művészetek egyikénél sem találunk olyan égbekiáltó aránytalanságot a benne rejlő lehetőségek és azok megvalósítása között, mint éppen a filmnél. Mivel a film egyesesen és közvetlenül hat a nézőre – annak következtében, hogy konkrét embereket és tárgyakat mutat neki – és mert a film csend és sötétség segítségével kiemeli a nézőt a maga – nevezhetjük így is – természetes pszichikai erőteréből, sokkal inkább rabul ejtheti, mint bármely más emberi kifejezési forma. De jobban el is butíthatja, mint bármely egyéb. [...]



Az átlagosan művelt ember megvetéssel csapna le egy olyan könyvet, ha olyasmiről szólna, mint valamelyik jelenlegi nagyprodukció a moziban. Csakhogy ugyanez a többé-kevésbé művelt egyén teljes lelki nyugalommal fogadja el a legócskább, legelnyűttebb közhelyeket is, amikor kényelmesen üldögél egy elsötétült teremben, ahol elkápráztatja a bűvös erejű fény és mozgás, megigézi az emberi arc és a villámgyors helyszínváltozások varázsa.

Ebben a csaknem hipnózisszerű állapotban a néző értelmi képességeinek jelentékeny százalékát elveszíti. [...]

A filmek túlnyomó többségéből hiányzik a misztérium – minden művészi alkotás leglényegesebb eleme. A forgatókönyvírók, rendezők és producerek roppantul vigyáznak, meg ne zavarják nyugalmukat azzal, hogy a vetítővászon csodálatos ablakát rá találják nyitni a költészet felszabadító világára. [...]

A film bámulatos és veszedelmes fegyver lehet egy szabad szellemiségű ember szemében. Nincs még egy eszköz, amely ilyen tökéletesen megjelenítené az ösztönök, az emóciók, az álmok világát. A filmképek alkotói mechanizmusa éppen működésének módja következtében minden emberi kifejezőforma közül a leginkább hasonlít az emberi lélek és az álmok működéséhez. Bernhard Brunius mutatott rá, hogy a moziteremre leszálló sötétség szinte felér azzal, amikor álmra hunyjuk szemünket – azt követően kezdődik meg a vásznon és a nézőtérén az utazás a tudatalatti éjszakájának mélyére. A hol szétfoszló, hol elhomályosuló képek úgy jelennek meg, tűnnek el, akár az álomban: az idő és a tér képlékennyé válik, tetszésük szerint zsugorodnak-tágulnak; az időrend és az időtartam relatív értéke nem felel meg többé a valóságnak; a folyamatok (rendeltesük szerint) röpké percek, de hosszú évszázadok alatt is játszódhatnak; a mozgások felgyorsítják a lassulásokat.

A mozit mintha kifejezetten azért találták volna fel, hogy megjelenítse a tudatalatti életet, amelyet keresztül-kasul, hajszálgököreinek mélyéig átsző a költészet. És ennek ellenére úgyszólván soha nem használják erre a célra.

Luis Buñuel, 1967



BECSUKOTT SZEMMEL LÁTNI

Bressont szikársága és szófukarsága miatt kissé elhamarkodottan a filmművészet Beckettjének szokás nevezni. Mindenesetre tény, hogy a mai nyugati művészet közt alig találni kevés eszközzel sokat mondó alkotásokat. Bresson egy tucatnyi filmet sem forgatott. Abból 4-5 megkerülhetetlen remekmű. Noha leírásaiban jószerivel csak technikáról, formáról beszél (ebben hasonló Becketthez, de pl. Bartók sem igen beszélt másként a zenéről), sikerültebb filmjei mélyén igen erős tűz él. A visszafogottság, befelé sűrített érzelem, az érzékek tudása jellemzi alkotásait. Filmjeit nézve alapvető érzésünk a tisztaság érzete.

Tisztaság? Hol találunk ma ilyen művészetet akár Keleten, akár Nyugaton?

A filmművészet képekből, mozgásokból és hangokból álló írás. Kétféle film van. Az egyik színházi eszközökkel reprodukálásra használja a kamerát, a másik alkotásra. [...]

Nincsenek színészek (színészi instrukciók), nincsenek szerepek (szereptanulás), nincsen rendezés az életből vett modellek nélkül. Nem ábrázolni, hanem LENNI. [...]

Mozdulataink kilenctized része a szokásnak vagy automatizmusunknak engedelmeskedik. Természetellenes, hogy alá vessük őket akaratunknak és gondolatainknak. [...] Az értelem által ellenőrzött cinémafilmek nem kielégítőek többé. [...]

Egy filmet úgy kell megalkotni, mint egy zenedarabot – hangjegyekkel és csendekkel. Az emberi fül rendkívül érzékeny mindenfajta zenére. Ha





filmet készít az ember, ugyanazt csinálja, mint a zeneszerző. Komponál, arányokkal dolgozik szó és hang, szó és mozgás között. Hogy ez mennyire sikerül, azt hiszem, főleg a személyes érzékenységtől függ. Az biztos, hogyha valaki valódi érzéseit a legigazabb formában törekszik kifejezni, tevékenysége a zenei alkotáshoz fog hasonlóná válni.

A filmhang egyre nagyobb szerepet kap filmjeimben. A különböző helyszíneken felvett hangokat különböző arányban adagolom egy-egy jelenethez. Ritmus alapján komponálom meg a filmet.

*A szem (általában) felületes,
a fül elmélyedő és találékony.
Egy vonat füttye egy egész pályaudvar
képzetét keltheti bennünk.*

*Ha egy hang helyettesíthet egy képet,
elnyomja vagy semlegesíti azt.
A fül a belsőre irányul,
a szem a külsőre.
[...]*

A legtöbb hagyományos film nemcsak kissé összezsúpolott, hanem valami laza, érthetetlen massza is. Az egyes dolgok magukban érthetőek, de kölcsönösen lerombolják egymást. A színész megzavarja a természetet, a tájat, a fákat. Túl sok minden van a filmekben, az egész válogatás nélküli nagy zavarosságnak tűnik. Szinte eltévedek ezekben a filmekben, nem tudom, mit akarnak mondani nekem.



A filmkészítőnek is művésznek kell lennie ahhoz, hogy a filmet művészetnek nevezhessük. Ki kell tudnia fejezni, amit a szemével lát, amit a fülével hall. Nem elég pusztán elmesélni egy történetet, amit bárki el tudna mondani. [...]

Nekem más művészeti ágak tanították meg, hogy kell filmet csinálni. A zene, a szobrászat, a festészet. Jelenleg a zene inspirál legjobban. Koncertre járok, zenét hallgatok. Vagy a festészet; egész nap festek a szememmel, érzékeny vagyok a vonalak, formák, színek iránt. Figyelem a naplementéket. Csodálatos, ahogy az ég színe megváltozik, már két órával a naplemente előtt elkezdődik a színváltozás. A fiatal filmeseknek meg kéne tanulniuk figyelni, tanulmányozni, szeretni. A fiataloknak mindig azt tanácsolom, ne a filmezést gyakorolják, ne a színészekkel foglalkozzanak, foglalkoztassák inkább a szemüket, fülüket, járjanak kiállításokra, koncertekre, játsszanak maguk is valamilyen hangszeren.

Ha valaki nem művész, úgy semmit nem lát. De ha valaki lát valamit, ez örömmel tölti el, és munkára készíti. Ennek az örömnak kell tükröződnie a filmvászonon. [...]

Minden ember saját szemmel és füllel kell rendelkezzen, olyan szemmel, amelyik lát, és olyan füllel, amelyik hall, hogy megérintsék a látott és hallott dolgok. [...] Láthatóvá kell tenned azt, amit rajtad kívül senki sem látna. [...] Filmednek olyannak kell lenni, mint amit akkor látsz, ha becsukod a szemed. [...] Az életet nem lehet visszaadni annak egyszerű lefényképezésével. Csak azokkal a szent törvényekkel lehet, amelyek között modelljeid mozognak.

Robert Bresson, 1984

A VALÓSZÍNŰTLENSÉG KÉPE

Tényleg nagy mágusok az alábbi régi filmmesterek. Az áttetsző fény mágusai. Ma viszont a fekete mágusoké a terep. Akik nem a vászonra, hanem a vetítőterem sötétjével visszaélve a Sötétre alapoznak. Az előbbi fölszabadít, eligazít, elrendez, az utóbbi megkötöz, összezavar, bénít. Az egyik Művész, a másik Gonosz Varázsló. A mese mindig igaz.

A filmtől elvárom, hogy egy másik világot mutasson meg nekem, egy olyan világot, amelyet általában nem látok.

Luis Buñuel, 1983

A film tulajdonképpen rendkívül hasonlatos a cirkuszhoz. Pontosabban, ha a film már nem létezett volna és én nem találkoztam volna



Rossellinivel, valamint a cirkusz egy modern intézményként létezne, biztos, hogy minden örömmel egy ilyen cirkusz igazgatója próbáltam volna lenni. Itt mindent kiszámítanak, de ugyanakkor létezik egy a fantáziához és a pillanathoz kötődő bizonytalansági tényező is. Természetesen egy sor olyan dolog, létezik a cirkuszban, amelyeknek nincs közük a fantáziához. Zsiráfok, tigrisek, állatok, [...] de ahogy ezek a dolgok élnek és megvalósulnak, az előre megtervezhetetlen siker és hatás tükrében, ez tulajdonképpen a cirkusz. Bizonyos kurázszi kell [...] és nekem úgy tűnik, a filmnél ugyanez működik. Tulajdonképpen mi is ez? Kísérlet, hogy rendet teremtsenek a fantáziában, hogy a dolgokat minél pontosabban elmeséljék. [...]

Találkoztam néhány emberrel, aki különleges képességekkel volt megáldva. Először fakírokkal, illuzionistákkal, sarlatánokkal, aztán egy pár kevésbé vonzó, kevésbé festői, ám sokkal izgalmasabb figurával. Igyekeztem jelen lenni kísérleteiknél, tapasztalni akartam szokatlan jelenségeiket; de ritkán tudtam valami személyesebbet, érvényesebbet kihámozni belőlük. Valami útmutatást, ami segítene megfejteni a dolog lényegét. Az ismeretlen, az új iránti mohó vágy ösztönző lehet ugyan, de nem indít el tévedhetetlenül a helyes irányba. Figyelmemet gyakran legyűrte a lustaság, elvonta a régi beidegződés, sőt a gyávaság is.

Sok, többé-kevésbé különleges képességgel megáldott embert ismertem meg, láttam „médiúmokot”, a szó szoros értelmében „eszközöket”. Ezeket olyan ismeretlen erők gyűrték le, hogy semiféle védekezőképességük nem maradt. [...]

A magasabb szellemi szinten állók tudata elé majdnem mindig korlát emelkedik: akkor is, ha torzító pszichés erőkből nem alakít ki védőbástyát. Egyszerűbb teremtményeknél gyakrabban figyelhetők meg természeti jelenségek. Talán attól is függ, hogy közelebb élnek a természethez, az állatok világához: ott járnak az istállókban, látják a macskákat, az éjszakai madarakat, kóbor kutyákat. Egy emberen kívüli világ elemei itatják át a levegőt, és megfertőzhetik az embert is. [...] Szerencsére találkoztam egy jó és bölcs emberrel, aki nem ábrándított ki, nem oltotta ki vágyakozásomat, hogy káprázatok segítségével lássam meg a mágikus világ tájait, de helyére tette a dolgot. Ezután sem vesztette el varázsát az egész, csak már nem olyan ködös, és nem okoz annyi szorongást: most nem úgy nézek ezekre a dolgokra, mint egy rajtam kívül álló ismeretlen világra, hanem úgy, mint ami bennem él. Nem mágikus módon, mint egy pszichológus: hanem megbarátkoztam vele. Aki valóban ismeri és megvalósította önmagát, az szellemi épségének veszélyeztetése nélkül képes az élet legcsodálatosabb ösztönelemeihez visszatérni. [...]



A mozi képekkel szól a maga világáról, szereplőiről, képekkel meséli el történeteit. Kifejezésmódja figurális, mint az álomké. Miért, az álom nem a képeivel búvöl el, ijeszt meg, lelkesít fel, ejt aggodalomba? Úgy vélem, a moziban a szó, a párbeszéd inkább csak tájékoztat, lehetővé teszi, hogy kövessük a cselekményt; a hétköznapi valóság ismérvei szerint valószínűsít; ám épp az úgynevezett mindennapi életre való hivatkozás, a valóság tükrözése foszt meg – legalábbis részben – a valószínűtlenségnek attól az érzésétől, mely az álomkép, az álom látványnyelvének sajátja. A némafilmnek csakugyan titokzatos szépsége, óriási evokatív vonzása van, ez teszi igazabbá a hangosfilmnél: közelebb áll az álomképekhez, melyek mindig élőbbek, valóságosabbak, mint minden, amit látunk, saját kezünkkel érintünk.

Federico Fellini, 1980–1983

A LÁTHATATLAN EREJE

Andrej Tarkovszkij. Neve, mint egy fohász. Lehet ezért nem ildomos manapság emlegetni. A sürgető újrakezdés pillanatában a legidősebb. Időtlen, ezért nem „aktuális”. Filmjeinek maga az időtlenség a témája. Pontosabban: az Örök Szellem. Milyen nagyszerű egész estés filmek lehetnének egy-egy „álló” jelenetéből is, ahol látszólag nem történik semmi: csak a szoba belső fényei kúsznak rá a figurákra, bontják ki a szenvedő arcok mélyén a Lélek időtlen térképét. Talán újramosdathatnánk vele az Ember arcát. Régi kínai bölcsesség: minden megítélése és értéke azon múlik, hogy milyen szándék áll mögötte. Tarkovszkij saját munkáira vonatkoztatva egyértelműen kimondja: eszmény. Más oldalról: hit. Vagyis: szellem. Ne feledjük, élő példa a film területén erre a magatartásra ma nincs. Csukjuk be a szemünket és képzelődjünk!

Tarkovszkij azért a legnagyobb számomra, mert egy új nyelvet teremtett a filmművészetben, amely a maga sajátos módján lehetővé teszi neki, hogy az életet mint külső látszatot, mint álmot ragadja meg.

Ingmar Bergman, 1988

A szellemi erő Oroszországban soha nem állt a társadalom csúcán; az idők törvénye, a Hagomány sosem uralkodott minálunk.

Andrej Tarkovszkij, 1983–1991



A tarkovszkiji filmkép egyik legfontosabb eleme a szemlélődés.

Szilágyi Ákos – Kovács András Bálint, 1985

Felvételkor igyekszem figyelni az idő folyását, és ezt próbálom újrate-remteni.

Andrej Tarkovszkij, 1983–1991

A tarkovszkiji képben benne van valami, amit nem látok közvetlenül, és a kép nem más, mint e láthatatlan közvetítése, vagyis láthatóvá tétele.

Tarkovszkij példaként a japán haikut említi, amely „önmagán kívül semmit sem jelent, és végső jelentését sosem lehet megadni”. Ahhoz, hogy megértsük, a „mélyére kell hatolnunk”, és minél jobban megfelel a kép annak, amire vonatkozik, annál nehezebb fogalmilag lefordítható látványként megfogalmazni. A haiku nem kifejt vagy jelképesen érzékeltet valamit az életből, racionálisan összefüggéstelen, ám az élmény szempontjából nagyon is összefüggő, közvetlen képe magának az életnek. [...]

Az ortodox vallás számára az ikon csodatévő ereje a képnek éppen abból a „tulajdonságából” származik, hogy a szentet ábrázoló ikon nem csupán jele a szentnek, hanem az jelen is van magában az ikonban. „Minden ikon egy misztérium önmagában, nemcsak mint az isteni világ képe, hanem mint annak földön való jelenléte is” – írja G. P. Fedorov. Tarkovszkij hasonló „csodatévő erőt” tulajdonít a filmképnek (a „kinoobrazból” az „obraz” szó ikont is jelent), vagyis a kép céljának az élet közvetlen élményének hordozását tekinti.

Szilágyi Ákos – Kovács András Bálint, 1985

A költői képkapcsolások nagyobb érzelmi hatást keltenek, és aktivizálják a nézőt, partnerré teszik az élet megismerésében, s nem csupán kész tanulságokkal árasztják el őket. [...]

Tévedés lenne azt mondani, hogy a művész „választja” a témát. Az benne mintegy termésként megérik, és keresi megvalósulásának, formálódásának módját. Olyan, mint a szülés. A költőnek nincs mivel dicsekednie. Ő a helyzetnek nem ura, csupán szolgálja. Az alkotás számára a létezés egyetlen módja, minden új alkotás számára elkerülhetetlen történés. [...] A művészetnek nem szerepe a gondolatok megformálása, a példamutatás vagy az ideák megszólaltatása. A művészet célja sokkal inkább az, hogy felkészítsen a halálra, hogy behatoljon annak a legérzékenyebb bensejébe. [...]



Minél komorabb a világ, amely a filmvásznon megjelenik, annál világosabban kell érződnie a művészi elgondolás alapját alkotó eszménynek, annál nyilvánvalóbbá kell válnia a néző számára az új, magasabb szellemi régiók felé vezető út lehetőségének. [...]

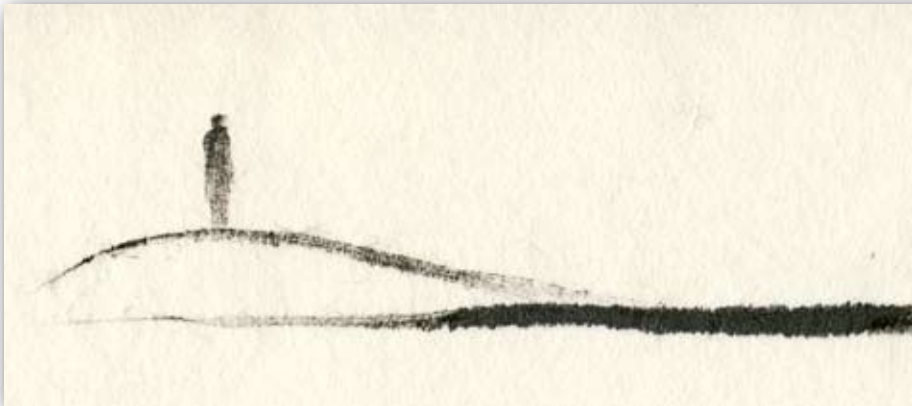
Az emberi szeretet az a csoda, amely képes szembeszállni a világ reménytelenségéről szőtt összes elvont fejtegetéssel. Ez az érzés, a szeretet, a mi közös és kétségbevonhatatlan értékünk. Ez az, amire az ember támaszkodhat, ami öröktől fogva adott benne.

Andrej Tarkovszkij, 1979–1985

A ZENE ÉS A KÖLTÉSNET KÖZÖTT

Tarkovszkij írásai, nyilatkozatai tanításerejűek. Egy-egy képi, technikai elemről végtelen körültekintéssel nyilatkozik. Ez a mélységes felelősség – a moralitás – adja írásainak és alkotásainak is valódi fedezetét.

A létező világot illetően kifejezhetjük magunkat poétikus és tisztán leíró módon is. Én inkább metaforákban szeretem kifejezni magamat. Metaforákat és nem szimbólumokat mondok. A szimbólumnak is van egy meghatározott jelentése, egy szellemi formulája, a metafora viszont kép. Olyan kép, amelyet ugyanazon dolgok jellemeznek, mint azt a világot, amelyet képvisel. A szimbólummal ellentétben nincsen meghatározott értelme. Nem lehet a végtelen világról beszélni véges, meghatározott és korlátokat előíró eszközökkel. Egy formulát, azaz egy szimbólumot lehet





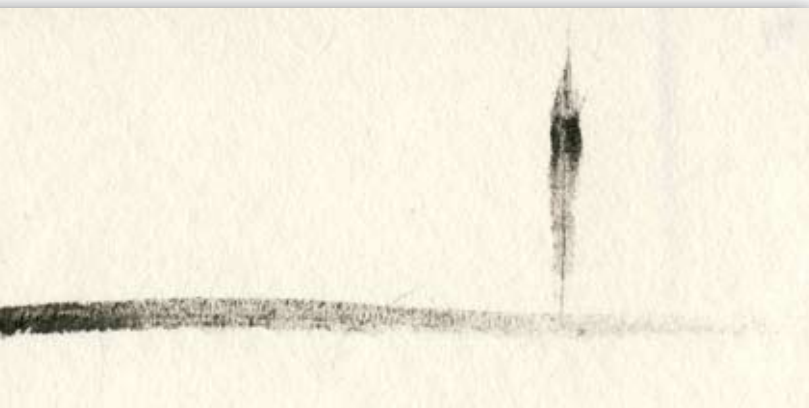
elemezni. A metafora viszont önmagában is létezik, egytagú kifejezés. Ha hozzáérnek, azonnal szétesik. [...]

Az időérzet, a rendező életérzésének szerves része. Az idő feszültsége egy-egy jelenetben, a megvágandó filmrészekben megszabja ennek vagy annak a vágásnak a helyét. Ha ez így van, akkor nyugodtan mondhatjuk, hogy leginkább a vágás mutatja meg egy-egy rendező kézjegyét. A vágáson keresztül testesül meg a rendező viszonya az elképzelt filmmel, a vágás a végső megtestesülése a művész világnézetének. Úgy gondolom, hogy az a rendező, aki könnyen és különféle módokon képes vágni, az felszínes, sekélyes. Önök mindig megismerik Bergman, Bresson, Fellini vágásmódját. Sosem keverhetik össze őket mással, mert az ő vágáselvük változatlan.

A rendezőnek nincs joga a forgatásra más-más hangulatban érkezni. Azért, mert az alapprobléma az, hogy miként őrizzük meg az elképzelésünket a filmről, miként őrizzük meg egy-egy rész egységes ritmusát. Mindez ritmusérzet. [...]

Az én számomra a jelenetben lévő ritmusérzet hasonló, mint a valódi szó érzete az irodalomban. Egy helytelen szó az irodalomban vagy egy helytelen ritmus a filmben felborítja a mű hitelességét. [...]

A különböző időfeszültségekkel rendelkező jeleneteket nem kötheti össze a rendező öncélú akarata, csupán a jelenetekből fakadó elkerülhetetlenség vágás érzete, és mindennek szerves egységben kell lennie az egész film anyagával. [...] Minden művi, éretlen, jelenetet megszakító fékezés vagy gyorsulás, minden pontatlanság a belső ritmusban hamis, álságos vágást eredményez.



Különböző időértékek összekötése elkerülhetetlenül a ritmusszakadásához vezet. Mégis, ha ez belső étlettel telített, és a film folyamatában szükséges, akkor éppen a ritmusvonal törését fogja hangsúlyozni. Az idő töltetét a patakka, folyóval hasonlítva ez egy vízéséhez fog hasonlítani. [...] Minden forma az alkotó időérzetét mutatja föl. [...]

Lényegében a ritmus az egy. Ez az a ritmus, amely a rendezőnek az étlettel kialakult viszonyából származik, azzal, amit forgat, amit az kamera lencséje előtt szeretne újraéleszteni. [...]

De, és ez paradoxon, a rendező időérzete mindig nézővel szembeni erőszak. A néző vagy beleolvad az alkotó ritmusába, és akkor az ő oldalán van, vagy nem merül bele és a néző megérintése nem sikerült. [...] Éppen ezért, hogy a sikeres megérintést elősegítse, a különböző feszültségű jelenetek összekötése nem követheti az alkotó önkényes akaratát, csakis belső elkerülhetetlenségéből származhatik, csakis szerves lehet.

A film az magasrendű művészet. Ha engem kérdeznének, miként értékelem e műfajt, valahova a zene és a költészet közé helyezném mindannak ellenére, hogy ezek már több ezer éve léteznek.

A film mindenekelőtt művészet, de a helyzet drámaisága abban áll, hogy mindemellett gyári, futószalagi termék is. A film talán az egyetlen művészet, amely ilyen összetett, úgy is mondhatnám, hogy kilátástalan helyzetben van.

Andrej Tarkovszkij, 1983–1991

A LÁTÓ GYERMEK

Minden alkotó érzi, hogy hazudik, ha lényét nem tudja beleírni alkotásába, és még inkább hazudik, ha nem a legbelsőbb lényé által láttat. Ezért minden mű igaza meglátszik alkotójának legbelsőbb lényegét magában foglaló kézjegyéből. Manapság viszont a legkritikább esetben születik olyan filmalkotás, amelynek egyáltalán van kézírása. Alkotó lényét adta föl a mai ember, eldobva a benne élő eredendő gyermekit. Noha a gyermeki lény istenszerűségét mindenki elismeri, mégsem tudjuk vagy akarjuk megérteni.

Egyetlen erkölcsi elvem van: a pontosság. [...] Antonioni mondta, hogy a felvevőgép minden mozdulata erkölcsi állásfoglalás. A pontosság ilyen értelemben az erkölcs része. [...] E nélkül nem jön létre az a bizonyos harmadik dimenzió, a költészet vagy mágia, ahogyan a kritikusok nevezik. [...]

Mindig a saját hangomon beszélek, mindig a saját ruhámat hordom, melyért drágán fizettem. [...] Azt hiszem, Schiller mondta, hogy hatá-



rozottan állást kell foglalni. Én többet mondok: szünet nélkül állást kell foglalni. [...] Az embernek kiskorában kialakul a karaktere. De rögtön elnyomják. A gyerek kreatív lény. De az iskola, a család, a környezet igyekszik kiölni belőle a kreativitást. Emlékszem például, mennyire tudtam szeretni, milyen erős kis egyéniség voltam, aztán az elnyomásra szövetkezett iskola és család rettentően megalázott, állandóan bocsánatot kellett kérnem Istentől, tanítóktól, szülőktől. A *Fanny és Alexander*ben az életemnek ehhez az időszakához térek vissza, s olyannak mutatom, amilyennek én szerettem volna látni: Alexander jól harcol, bátran, ironikusan. Ösztönösen. Ő és Fanny gyerekek, de már felnőttek. Azért felnőttek, hogy gyerekesek lehessenek. [...]

Tapasztaltam valami érdekeset a filmnél meg a színháznál is. A színésznőkkel könnyebb és kellemesebb dolgozni. Közvetlenebb a kapcsolatuk az érzelmeikkel, s valamiféle emocionális intelligencia mozgatja őket. A férfiakat társadalmi szerepük megfosztotta az intuíciónál és az érzésektől. [...] A társadalom próbálta ugyan megfosztani a férfit a nőnemű felétől, bennem azonban megmaradt ez a nőnemű rész. És a gyerekeség is. S ennek nagyon örülök. Filmjeim mindig a gyerekkorból eredő problémákkal foglalkoztak. Olykor fölértek egy terápiával.

Ingmar Bergmann, 1984

A MŰVÉSZI BIZTONSÁGÉRZET

Egy-egy művészi alkotás születésénél az alkotó részéről, az önzetlen jellem, a tiszta lélek és a spiritualitás képessége vizsgáznak. Ember legyen a talpán, aki bírja, lévén, hogy emberfölötti erőket kíván. Szó szerint. Egykoron, ihletnek, isteni sugallatnak, Szentléleknek nevezték az alkotókat mozgató erőket, amelyeket a művészek ismertek és tudatosan kezeltek. Ma egy olyan nagy művész is, mint Ingmar Bergman, a lehető legszerűebben tapogatja körül ezt az elfeledett, általunk elhagyott emberfölötti világot, amelyen létünk áll vagy bukik.

Soha nem vitatkoztam az intuíciónnal, talán ebben rejlik a legnagyobb erőm. Az intuíción dönt mindig, még akkor is, ha néha azt mondom magamban, ennek nem lesz jó vége, ez a legnagyobb bajba sodorhat. Ilyenkor is bízom az intuíciónban [...] és amikor az ember döntött intuitívan, ezt a döntést intellektuálisan is ki kell bontania. Az intuíción sötét mélységekből tör föl, meg kell próbálnia nyomába szegődni, egész addig a pontig, ahol az intuíción gerelye földet ér, ahol már nem tölti be funkcióját. [...]



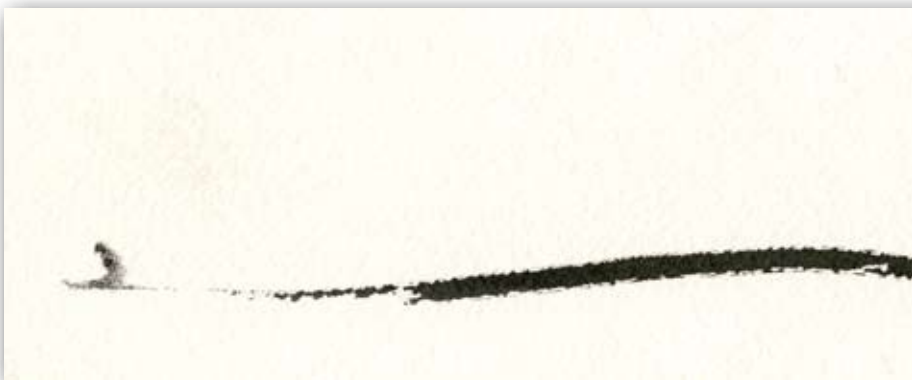
A filmjeim szereplői pontosan olyanok, mint én magam, azaz ösztönök mozgatta állatok, és legjobb esetben csak olyankor gondolkodnak, amikor beszélnek. Filmjeimben az intellektuális kapacitás viszonylag csekély. A testé a főszerep, kis lyuk benne a lélek. Filmjeim anyagát élet-tapasztalatok, élmények és benyomások adják, intellektuális és logikai megalapozásuk sokszor fogyatékos. [...]

Miért kell egy embernek előbb-utóbb elérkeznie arra a pontra, ahol egy pillanatra gyötrelmesen és elviselhetetlenül tudatára ébred önmagának és helyzetének, és miért nem kínálkozik ilyenkor segítség? Pokol-e a föld, és ha igen, van-e Isten, és hol van, és hol vannak a halottak? [...] Miért kell oly bizalmatlannak lennünk legmélyebb meggyőződéseinkkel szemben, és miért oly nehéz hűnek lenni önmagunkhoz? [...]

Most már tudom, hogy az alázatnak egyetlen formája létezik: alázat a film iránt, amellyel foglalkozom. Akármi történik – vagy nem történik – utána, közömbös számomra, és semmiféle nyugtalanságra nem késztet. Ez a bizonyosság biztonságérzettel tölt el, a művészi biztonság érzetével. Az anyagi biztonság természetesen korlátozott, de a művészi biztonságot elmondhatatlanul fontosabbnak tartom. [...]

Minden nyomorúságból, minden konfliktusból, minden fájdalmas, keserves emberi életkörülményből kikristályosodik valami fénylő cseppnyi más.

Ingmar Bergmann, 1984



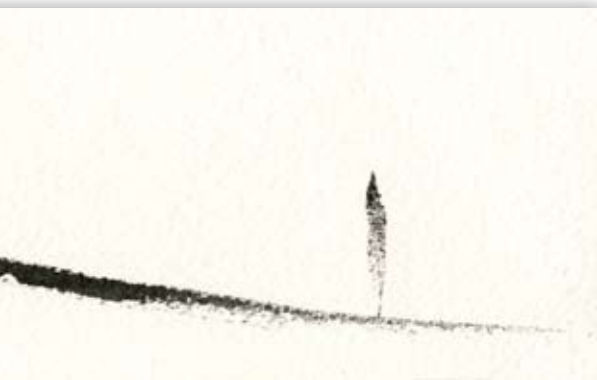
FILMRENDEZÉSRŐL

Fellini. Nevét hallva is elmosolyodunk. Talán mégis ő a film világában a legcsodásabb. Korunk majd mindegyik alkotójánál érezni a fuldokló ember vékonyka szalmaszálát: az ész tornáját. Nála jószerivel alig. Ahogy öregedett, egyre jobban és tudatosabban tisztelte a nála magasabb erőket, egyre hálásabb volt a rajta átfutó fényes képekért, egyre alázatosabb a művészi munka iránt és egyre kevésbé tiszteletteljes a XX. század felfújt hólyagja, a művészi én egyedével szemben. Kopár korunkban mindent csodának látott.

Fellini, a Teremtő kedves, szerető, kacsintva könnyes szeme.

Akkoriban úgy véltem, nem születtem rendezőnek. Nem volt kedvem a fensőbbeséges modorhoz, a zsarnokoskodáshoz, hiányzott belőlem a következetesség, a részletekben való elmerülés kényszere és mindenekelőtt a tekintély. Ez mind hiányzott belőlem. Gyerekek zárkózott, magányos, az ájulásig sebezhető voltam. És félénk maradtam, bármit hisznek az emberek. Hogyan fér össze ez az egész: a csizma, a hangszóró, az ordibálás, a mozi hagyományos fegyverzete? A filmrendezés olyan, mintha Kolumbusz Kristóf söpredékét kellene kormányoznod, te előre akarsz menni, ők meg visszafordulni. Körülötted kérdő arcú világosítók: „Főnök, ma éjjel is itt rostokolunk?” Ha nincs tekintélyed, kedvesen, de kipenderítenek a színről. [...]

Igaz, az én munkámból hiányzik a cirkusz fenyegető léggömbje, a vágóhidat, bolondokházát ígöző léggömb, nálunk ritkán kell attól tartani, hogy valakit széttép egy oroszlán, felnyársal egy késdobáló, vagy harminc méter magasból lezuhanunk. De akadnak azért veszélyes pillanatok: amikor megérkezik az ebéd, és félbe kell szakítani a munkát, vagy amikor a producerrel



kell találkozni, tárgyalni a forgalmazókkal, vagy interjút adni bizonyos újságíróknak; itt is érezni a vadbúzt, oroszlánszagozt, s ha nem tudsz félelmetesebb lenni, mint ők, téged is megharaphatnak, te is elvérezhetsz. [...]

Annak mestersége, aki árnyaknak, fényeknek, formáknak, távlatoknak akar testet adni, egyszerre áll szigorból és rugalmasságból. A megalkuvást nem ismerheted és könyörtelennek kell lenned, de közben lágynak is, ügyelned arra, hogy a másságot, az ellenállást se hagyd figyelmen kívül, sőt a hibákat is javadra kell fordítanod, s mindezt éber felelősségtudattal. A váratlan nem mindig és nem csak nehézségnek jön minden hasznos a film számára, ami az ötlettől az elkészülésig tart [...] eszményi körülmények nincsenek a film számára. Helyesebben, a körülmények mindig eszményiek, mert végeredményben azok teszik lehetővé, hogy azt a filmet csináld meg, amin dolgozol; egy színész betegsége, [...] egy álnokul makacskodó producer, egy baleset – nem akadály, hanem azoknak az elemeknek része, melyekből a film építkezik. [...] A filmcsináláshoz tudni kell elismerni, elfogadni és hasznosítani azokat a pozitív változásokat, melyeket elképzeléseink a megvalósulással párhuzamosan állandóan kénytelenek elszenvedni. Tökéletes hűség ahhoz, amit akarunk – persze, de azt is el kell fogadnunk, ami közben történik, mert ez gyakran nem más, mint makacs kiválasztódása annak, amit amúgy is akartál. [...] Gyerekes dolog volna azt kívánni, hogy örökké változatlan bizonyosságok védelmében élhessünk. Ezért is van az, hogy ha befejeztem egy filmet, többé nem akarom látni.

Federico Fellini, 1980

„AZ ÉLET NEM TÉVED”

Minél régebből való egy művész vallomása, annál élvezetesebb és tanulságosabb. A film korán elrontott, kiürült világában különösen. Fellini póz nélkül, gyermeki őszinteséggel vall az alkotás különféle stációiról, a teremtés titkos dolgairól, a nagy stratégiát igénylő film szakmai hűzásairól. Az álomhoz legközelebb álló művészi műfajban alkotni nem akármilyen felelősség. Valójában beláthatatlan a hatása. Egyet biztos nem szabad: úgy használni, mint manapság teszik: a tömegek pavlovi reflexén manipulálva. Az ilyen módszerrel készült mérgek szellemetleket pusztítanak, halált teremnek.

Az én filmcsinálásom inkább a meneküléshez hasonlít: mindig úgy forgatok, mintha valami betegségből akarnék kilábalni. Türelmetlenül, mérgesen figyelem a filmet, mint a betegséget, melytől alig várom, hogy



szabaduljak, s azzal áltatom magam: az lesz az egészség pillanata, amikor eltávolodom a filmtől; kivéve persze, ha ismét, de most másképpen, betegnek érzem magam: amikor megszabadulván a filmtől, átadván másoknak, újabb filmmel próbálom megbetegíteni magam. [...] Nekem a film csakugyan hasonlít a barátságos, de nem kívánt zavaros álomhoz, mely szeretné, ha megfejténék, de szégyelli is, ha lelepleződik, s addig lenyűgöző csak, amíg őrzi titokzatosságát. [...]

Mielőtt rendező lettem, rengeteg forgatókönyvön dolgoztam. Sokszor elszomorított ez a munka, sokszor dühített. A szó, az irodalmi kifejezés, a párbeszéd lenyűgöző tud lenni, de elkendőzi azt a látványteret, azt a képi szükségszerűséget, mely igazából a film. Félek a forgatókönyvtől. Gyűlöletes, hogy nem lehet nélkülözni. [...] Nekem homályos, rugalmas, egyszersmind igen pontos forgatókönyvre van szükségem, amelyben a mondanivaló véglegesen tisztázódik. [...]

Sohasem azért választok egy színészt, mert megragad a mesterségbeli tudása, ügyessége, mint ahogy az se tántorított el, ha valaki tapasztalatlan. Kifejező, jellegzetes arcokat keresek, melyek a vásznon önmagukért beszélnek.

Sőt igyekszem maszkkal és kosztümmel hangsúlyozni a szereplő személyiségjeit. Semmiféle módszerem nincs a válogatáshoz. Minden attól függ, hogy fölfedezek-e valamit az először látott ismeretlen arcban, megsejtem-e mögötte a személyiséget. Ha induláskor hibát követek el, vagyis olyasmit tulajdonítok az arcnak, ami nincs mögötte, rendszerint észreveszem az első csapónál, s akkor mást állítok a helyébe. Sose kényszerítem a szereplőt, hogy más személyiségébe bújjék, szívesebben veszem, ha magát fejezi ki. Többnyire nem mondom meg, nehogy neheztelés, szemérmeskedés, egy csomó hátsó gondolat támadjon, pedig szívesen tenném: legyetek önmagatok, mondanám, semmi mással ne törődjete. Az eredmény többnyire jó. Mindenkinek olyan arca van, amilyen illik a személyiségéhez, nem is lehetne más – minden arc hű önmagához, az élet nem szokott tévedni.

Azok a színészek, akik gondolkodnak a szerepükön, kész elképzelésekkel jönnek, megtanulják a szöveget, kényelmetlen helyzetbe hoznak. Néha igyekszem is megmagyarázni, miért: és ha megváltoztatom a szöveget, akkor mi van? És ha más jelenetet akarok? És ha egyszer csak mesterséget változtatok?

A színészekkel kapcsolatos munka során jóformán mindig az élettől ellesett instrukciókat adok. [...]

A film számítása általában nem egyezik a tieddel: ő is arra áhítozik, hogy lépésről lépésre találja ki önmagát. [...] A siker, az eredetiség, a költőiség, az életerő próbája épp abban rejlik, hogy a lehető legtöbbet megőrizzünk



körvonalzatlanságából, abból a bizonytalanságból, ide-oda hullámzásból, abból a sokat sejtető sejtelmességből, ami a megálmodott (elképzelt) képben volt. A színek már nem azok, amiket megálmodtál, s így az elképzelt perspektíva csak a díszlet konkrét perspektívája. [...] A stáb élete száz ember közös, hosszú utazása: rengeteg minden történik egy beállítás körül. S a jelenet magába szív mindent, s mindent ott is hagy.

Ez az egész kétségkívül jelent bizonyos szegényedést, de gazdagodást is hoz: születik ebben az új életben valami meghatározott, megfogható, állandó – maga a film, az a film, amelyet mások is láthatnak majd. [...]

Szent meggyőződésem, hogy a moziban nincs helye az esetlegességnek.

Federico Fellini, 1980

AZ ELHIVATOTTSÁGRÓL

„Adjuk a magyar sors látnokainak kezébe a filmgyártást!” – mondta Szóts István 1945-ben, és hozzáfűzte: „Tiltsák be könyörtelenül a mértéket meg nem ütő, selejtes filmeket!” Napjainkból visszatekintve kész csoda, hogy kamera közelébe engedték, hogy két és fél játékfilmet is megrendezhetett. Ma a film egyértelműen a tömegek nyáladzási indexét növelő világhatalmi tápszer. Aki a film területén a kilencvenes években még gondolkodott és látott, azt száműzték, vagy ha engedte, kiherélték. A régi igaz alkotásokat pedig eldugták, elhallgatták, jobbik esetben piciny szobákba rejtették. A mai nézők és fiatal filmesek már a filmes gyorsételeken nőttek fel. Szemfehérjüket vérben vagy lila mármorgózókban mosdatták. Ezt a művészetek közül a filmnél volt a legkönnyebb elérni, csak a drága gyártást és forgalmazást kellett megfelelő ellenőrző kezekbe adni. Mindaddig így is fog maradni, míg a világon a pénz és az ő embere szab mértéket. Ameddig az Úr le nem veti őket, jól jön az ilyen szellemi palackposta, mint amit fél évszázada írt a mester, Szóts István.

Művészetet, stílust csak hivatott művészek teremthetnek.

Művészetet, hitet, idealizmust nem tűr meg a mai filmgyártás szelleme. [...]

Értsük meg végre, hogy a film önálló, új művészet. Reformját ne várjuk se az íróktól, se a színpad embereitől. Filmművészre van szükség, aki mondanivalóit, elképzelését nem egy más művészet nyelvéről fordítja filmre, hanem a film önálló törvényei szerint gondolkodik, és önti formába elképzeléseit. [...]



És hagyjunk fel azzal a babonával, hogy a film kollektív termék, akár egy tyúkfarm vagy egy futószalagos gyári üzem produktuma.

Száztagú zenekar fújhatja, zengheti hegedűn, zongorán, oboán és kürtön, magasan és mélyen a szólamokat, virtuózzok és gyengébb kvalitású mesteremberek ülhetnek a kotta előtt, de azért az előadás mégiscsak a karmester egyéni műve. [...] Ugyanúgy egyéni műve az előadás a karmesternek, mint ahogy Beethoven vagy Mozart a mű alkotója, függetlenül a zenekar számától. A film rendezőjét előszeretettel hasonlítják a karmesterhez. Éppen úgy áll ő is a reflektorok, díszletek, emberek, állatok, gépek és tárgyak forgatagában. Intésére és vezényszavára egyszer egy arc kap vezető szólamot, s a premier plán szólójában teljesen betölti a képmezőt, majd tömegek vagy gépek, az egek futó vándorai, a felhők, a tenger hullámai vagy egy őszi pilinkéző falevél váltják és adják át egymásnak a dallamot. A gép vezetésével és a vágószoa ollójával ad ritmust, és foglalja egységbe az egészet. Képek egymáshoz kapcsolásával ellenpontos, szüneteket tart, vad fúgákat és andalító, lassú, kitaró ütemeket játszik. [...] A forgatókönyv [...] mondatai nem egyértelmű képeket jelölnek. Legfeljebb csak utalnak valamire. [...] Annyira külön és zárt világ a film és irodalom világa, hogy még az úgynevezett irodalmi film rendezőjét is nyugodt lelkiismerettel sorozhatjuk az önálló alkotóművészek közé (természetesen, ha filmje megüti a mértéket), mint a középkor nagy festőit, szobrászokat, zeneszerzőket, akik alkotásaik anyagát a Biblia kimeríthetetlen gazdagságú lapjairól választották. [...]

Különböző emberek más és más művészetre való készségét kívánja a film és színpad más és más művészete. A filmszínész stílusa, tehát nevelése is merőben különbözik a színpadi színésztől. [...]

Típusok jelenlétét – és csak másodsorban színművészeti alakító-készséget kíván a film.

Hogy a magyar film és általában a világ filmgyártása annyi selejtes celluloidszalaggal árasztja el a mozikat, ez nemcsak a tőkés üzleti mohóságát és kulturálatlanságát, tömegek ízléstelenségét bizonyítja, hanem elárulja alkotói képességét is. A filmgyárak éppoly csábítók, mint valamikor az aranymezők. Sajnos sokszor gyűjtőmedencéjévé váltak szellemi és erkölcsi hajótörötteknek, kalandvadászoknak, félresikerült egzisztenciáknak. Talán egy fokkal inkább, mint a sajtó. A film mai „művészeinek” jó része ezekből szelektálódik. Az a néhány író vagy más, legtöbbször gyámoltalan művészember, aki véletlenül a stúdiók közelébe sodródik, vagy megretten s egy életre megcsömörlik az ottani zsbivásártól, vagy cinikusan csupán pénzkereseti eszköznek használja a filmet – művészetét megőrzi más alkotásokra. [...]



Csúf árulást követnek el azok, akik hatalmukkal így visszaélnék. Azokra a művészekre gondolok, akik nem a szellem emelkedett, tisztult szféráiba emelik a tömeget, hanem tehetségüket nívófeladásra – elért csúcok és kiemelkedő emberi értékek lerombolására használják. [...]

Tiltsák be könyörtelenül a mértéket meg nem ütő selejtes filmeket. [...] Az évi ötven magyar film is a látvány lenyűgöző erejével és sodrával, ha a nép ízlésével és szellemével ellentétes jelű civilizációt és fogalmakat hoz – maga idomítja át népünket saját nyelvére, nem pedig ő lesz részese a nemzeti kultúrának. [...]

Nálunk a művészet mindig több volt, mint másutt. Sohasem öncél és játék. Elv, hit, magatartás, sikoltás és jaj volt legtöbbször. Féltő gond. [...] S hogy a jövőben is megmaradjon, szükséges, hogy megvédjék olyan szellemtelen tömegcikk áradataival szemben, amelyek igazi értékeit mállasztják és rombolják. Adjuk a magyar sors látnokainak kezébe a filmgyártást, hogy olyan filmművészetünk legyen, mely erősíti és táplálja a magyar kultúra letéteményeseit.

Szöts István, 1945

A MAGYAR FÉNYÍRÓ

A Tóth János fényképezte Szerelem, Egy erkölcsös éjszaka, Elégia, Ragyogás... filmköltészete páratlan Európában. A fény s árnyék párosának – a teremtés láthatatlan birodalmának – lehetőfinom árnyalatait kevesen élik oly intenzivitással, mint Tóth mester. Ez a filmköltő több évtizede nem dolgozik mozifilmeken. Nem kell ő a mai filmnek. Szép lassan kivonult, kivonultatták.





Miért is?

Egyre több fényt használt, pepecselt, nem lehetett immár annyi ideig babrálni fényvel, képpel – állítják a gyártók. Ad absurdum mennyi fényt követelt a mester – zúgolódtak a gyártásvezetők, producerek – csak azért, hogy minél több árnyalat suhanjon el a néző szeme előtt. Miféle fényszimfónia? Pazarlás!

Való igaz, akkora pénz és energiabefektetést eleddig még sosem kapott művészfilm, mint ami a spektákulumnak, a csinnadrattáknak jár ma is. Minő pazarlás! De hát mit várjunk egy kétezer éves ciklust elpazarló emberiségtől.

Tóth mester pedig kitartott elképzelései mellett, s otthon maradt. Szerencséjére akadt egy kis menedéke, a Balázs Béla Stúdió vágószobáiban régi filmszalagok közt matathatott. Kis csodákat összegyűjtve dolgozott a számkivetett művész, élete alkonyán visszatérve a camera obscura rejtélyes kezdetéhez. Az idő titkos hullámszását, a Teremtő fény titkát, rejtélyes fényírását tapogatja recehártáján, tán egyedülként térségünkben. A fölmutatott minőség révén mindenképp kivételes alkotóként. Rövidfilmjei új kezdeteket ígérnek egy olyan korban, ahol minden film csupán az elmúlás gyorsan terjedő hullafoltjait hordozza.

A némafilm iránti vonzódásom egyik forrása éppen az, hogy a hős-kor filmesei még bensőséges viszonyban éltek a filmmel, kémikusok, operatőrök, rendezők voltak egy személyben, mondhatni szerelmesek voltak a mozgóképbe, amely új, kimeríthetetlenül gazdag világot tárt fel előttük. Nem tudtak ellenállni az ismeretlen vonzásának, kísérletezők voltak tehát. És a közönség is az volt! Műveletlenebb, naivabb, de sokkal



nyitottabb, kíváncsi volt arra, hogy mivel lepi meg a filmesek, ellentétben a mai publikummal, melynek nagyon határozott és rendíthetetlen elképzelése van arról, hogy mi a film, ha nem azt kapja, elégedetlen és elutasító lesz. [...]

Semmire sem megyünk azzal, ha szembeállítjuk a hagyományt és az újítást, a kettő elképzelhetetlenül összetartozik, a legmodernebb mű is ezer szállal kötődik az elődök munkáihoz, a legfrissebb stílusban is évezredek motívumok, formák rejtőznek. A stíluskorszakok változása természetes folyamat, neuralgikussá csak akkor válik, ha az új eredmények beépülését valami meggátolja. [...]

A film fejtelensége nemcsak annak tulajdonítható, hogy még nincsenek évezredek hagyományai, hanem annak is, hogy nemigen törekszik tapasztalatainak bővítésére, az előtanulmány, a modellkészítés, az etűd és a többi „edzés módszer” jóformán ismeretlen a filmezés gyakorlatában. Egy filmrendező szinte mindig élesben játszik, módja van ugyan valamelyes túlforgatásra, de ez semmiképpen sem pótolhatja a nyugodt gyakorlást, kísérletezést. [...]

A gyakorlat, a rutin nem ellentéte, hanem alapja az improvizációs készségnek. A „mindenki művész” modern gyakorlata látszólag nagyon demokratikus, valójában azonban csak a dilettánsok számát gyarapítja. Ha ebben kételkednénk, elegendő meghallgatnunk egy zongorázni tudó ember és egy jazzpianista rögtönzését, nem lesz nehéz különbséget felfedeznünk a kétféle szabadság között. Ami az alkotások nyitottságát illeti, egy mű részeinek vagy egészének töredezettsége önmagában sem nem bűn, sem nem érdem, az a kérdés, hogy ennek van-e funkciója vagy nincs. Ha viszont nyitottságon komponálatlanságot értünk, az már idegen tőlem. A film, ha művészet akar maradni, nem mondhat le a sűrítésről, a strukturáltságról. Márpedig a filmet a dekomponálódás veszélye sokkal inkább fenyegeti, mint a többi művészetet, hiszen megkülönböztethető sajátossága éppen az, hogy képes „egy az egyben”, naturalisztikusan rögzíteni a látványt. Az életet mindenféle művészi beavatkozás nélkül bemutató filmek csak a legkritikább esetben válhatnak műalkotássá. [...]

A film válsága szerintem abból fakad, hogy nem képes korunk gazdasági, politikai, erkölcsi kríziseivel szembenézni. A többi művészethez képest, amelyek nagy ellenőroket tudnak a felbomlás, a regresszió ellenében felsorakoztatni, a film a teljes elüzletiesedés felé tart. [...] Nem élünk kellőképpen a filmnek azzal a sajátosságával, hogy a történetmondás mellett egyéb művészi funkciók ellátására is képes. [...] Az epika követése nem azért járt a „filmszerű film” emancipációjára nézve negatív következményekkel, mert a történetmondásra szorította a filmet,



hanem mert a mesével együtt járó dialógus megbontotta a nyersanyag komponenseinek összhangját, a szöveg maga alá gyűrte a mozgóképet. Ez csak a hangosfilm megjelenésével vált lehetővé, a némafilm tehát egy fogyatékosága miatt volt filmszerűbb.

Tóth János, 1986

MESTEREK ÉS TANÍTVÁNYOK

Kuroszava búcsúfilmjének (Madadajo) a témája a Mester halála. A filmben volt tanítványai felkeresik agg mesterüket, végigélik vele utolsó korszakának minden hullámzását és egy szertartással elbúcsúznak tőle. Megszületése óta csupán egy-kétszer vetítették ezt a filmet Európában, ma sem látható mozikban sehol. 15 év elmúlt, mire Martin Scorsese nagy nehezen megszerezte a jogokat, hogy legalább elektronikus formában kiadhassa. Szimbolikus történet az is, hogy a mai film sivatagában nem támaszkodhatunk a Mester Mesterekről szóló testámentumára.

Felesleges mindaz, ami nem feltétlenül szükséges. Az emberi természet viszont hajlandó a befektetett munka nagysága szerint értékelni valamit. Ez a fajta hozzáállás a legveszélyesebb a vágóasztalnál. Igaz, hogy a filmművészetet az idő művészetének nevezik, de a céltalanul és hibásan elhasznált idő elfecsérelt időnek számít. Minden tanulság közül, amit mesterem a vágással kapcsolatban átadott, ez volt a legfontosabb. [...] Jamamoto Mester tudott dolgozni a színészekkel. Nem olyan méltóságteljes szigorral bánt velük, mint Jaszudzsiro Odzu vagy Kendzsi Midzogucsi, hanem mindig higgadt bölcsességgel fordult a színészekhez. Sokszor mondta: „Ha egy rendező egy színészből erőszakkal akarja kihúzni az elképzelését, akkor a színész csak képességeinek egy részét fogja átadni. Ezért abba az irányba kell a színészt terelni amerre ő szándékozik menni, mert így kétszer annyit fog felmutatni, mint amit eredetileg elgondolt. [...] Jamamoto mestertől a színészeket illetően még három fontos dolgot tanultam, az első: a színészek nem ismerik önmagukat, mozgásuk és beszédük szokásait nem nézik objektíven. A második: ha a mozdulat tudatos, a néző figyelmét a szándék, a tudatosság és nem a mozdulat vezeti. A harmadik: ha egy színésznek elmagyarázom, hogy mit kell tennie, akkor muszáj elmagyarázni azt is, hogy miért kell úgy azt megtennie, ami annyit jelent, hogy fel kell előtte tárni a szerep és történet belső mozgatórugóit. [...]

Végül a mestertől tanult rengeteg dolog közül megemlíteném még a hangról tanultakat. Jamamoto a hanggal kapcsolatban nagyon vissza-

fogott volt. A természetes hanggal és zenével kifinomult érzékenységgel bánt. Ezért a mi drága és szeretett Mesterünktől legjobban az elkészült hang kép alá illesztésénél féltünk. Az én kedven teóriám, hogy a film ereje a kép és a hang megsokszorozódott közös hatásából fakad. Ez az elképzelésem tulajdonképpen az utólagos szinkronizáció szerzett tapasztalaton alapul. [...] Jamamoto Mester a hangyi utómunkáknál élvezte, hogy meglephet bennünket. Tudatosan úgy szervezte a munkálatokat és a forgatást, hogy ne tudjunk mindent, és boldogan tárta elénk a természetes hangok és a zenék hihetetlen összefonódásait. A hang erőteljesen lerombolta a látott képet és új összefüggést teremtett; ezekben a pillanatokban elfelejtettük minden korábban szerzett keservünket, és átadtuk magunkat a csodák élvezetének. [...]

Amikor egy filmtervről kezdek el gondolkodni, a legkülönbeflébb ötletek jutnak eszembe, s mindegyik jónak tűnik, olyanoknak, amiből film lehet. Sok ötlet zúg a fejemben, de csak egy kezd el csírázni és nőni; és ahogy nő, én fejleszteni, gondozni kezdem. Sohasem fogadtam el olyan tervet, amit a gyártó stúdiók vagy producerek kínáltak. Az én filmjeim az én szülőtteim, olyan szándéké, amit abban a pillanatban szeretnék elmondani. Minden filmtervemnek a belső kifejezési szándék a gyökere. Ami ezt a gyökeret táplálja és fává növeszti, az a forgatókönyv. És ami a fát kivirágoztatja, az a rendezés. [...] A forgatókönyv jó felépítése a szimfóniához vagy a nóhoz hasonlatos. Három részből áll: *djo* = bevezetés, *há* = kibomlás és *kju* = finálé. Ha odaadón aláveti magát az ember a nónek és sikerül belőle a legjobbat elnyerni, ez a legjobb a legtermészetesebb módon bukkan majd fel filmjeinkben. A nó olyan egyedülálló művészeti forma, amely Japánon kívül nincs sehol e világban. Úgy gondolom, hogy a kabuki, amely folyamatosan hat rá, csupán halovány virág mellette. De ha a forgatókönyvről van szó, akkor ma az emberek számára legközelebb álló és legérthetőbb forma a szimfónia felépítése. [...]

Amíg egy jelenetet forgatnak, a rendező szemének át kell látnia a legkisebb részletet is. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a rendező az elébe táruló látványt bámulja. Én például nagyon ritkán nézek közvetlenül a színészre, amíg a kamera forgat, ilyenkor általában valami másra figyelek. Éppen ezért mindig pontosan megérezem, ha valami valahol nem jó. Nézni valamit, nem azt jelenti, hogy teljes mértékben ránézünk arra a valamire, hanem természetes módon tudatában lenni a dolgok folyásának. Biztos vagyok benne, hogy a középkori nó szerző és elméletíró Zeami pont erre gondolt, amikor azt írta: „figyelni eltávolodó tekintettel.” [...]



Sokszor megvádolnak, hogy lehetetlent akarok, főleg a díszlet és kellékek terén. Olyan dolgok eredeti kidolgozását kérem, amelyek sosem kerülnek majd a kamera látószögébe. [...] Az egyik legfontosabb dolog, hogy a díszlet minősége kihat a színjátszás minőségére is. Ha egy tér vagy egy szoba jól van megépítve, akkor a színész természetesen fog mozogni benne. [...]

Van valami, amit csak filmi szépségnek nevezhetünk. Ez a szépség csak filmmel kifejezhető és ha nincs benne a filmben, akkor az nem nevezhető izgalmas művészi alkotásnak. [...]

Sokszor megkérdik tőlem, hogy miért nem adom át azt, amit hosszú évek alatt tanultam és tökéletesítettem. Szeretném, nagyon szeretném, ha átadhatnám tudásomat. Kilencven százaléka asszisztenseimnek ma filmrendező. Nekem viszont úgy tűnik, hogy közülük senki sem próbálta meg igazán megtanulni a legfontosabb dolgokat.

Akira Kuroszava, 1982

MESTEREK EGYMÁSRÓL – TARKOVSKIJ FELLINIRŐL

Attól is elszoktunk már, hogy egyik filmrendező a másikról beszéljen, sőt áhítatosan leboruljon előtte. Manapság mindenki csak önmagáról mesél. Ha volt is valaha valakinek példaképe, ma már nem említi. A karriermenethez nem hasznos másról regélni. Különösen jellemző ez a magyarországi filmesekre. Az utóbbi évtizedben alig találni interjút, amelyben valaki önmagán kívül másra is hivatkozik. Olyat pedig végképp nem találni, ahol valamelyik idősebb mester valamelyik fiatalra vagy más műfajbéli ismeretlen jeles társára hívná fel a közfigyelmet. Ezek az apró vonások pontosan jelzik, hogy a művészeti élet már régóta nem a művészet jegyében él. Ezért nem árt válogatásunkban egy ilyen vallomással is találkozoznunk, hiszen a mai fiatalok még azt hihetik, az a normális állapot, ahol mindenki csak saját magával foglalkozik. Pedig a művészet pont az ellenkezője: teremtő erőként önzetlenül adni és adni.

Fellini, mint minden igazi, nagy művész elsősorban költő. Saját költői világot teremtve beszél a világhoz való viszonyáról. [...]

Az ő célja természetesen nem a rekonstrukció, nem a világot szeretné az ő látható anyagi valóságában igazolni; Fellini a filmművészetben saját költői útját követi. Mialatt a saját személyes, mélyen szubjektív és aktív világát alkotja, Fellini elsősorban saját lényét valósítja meg. A költői teremtés paradoxona, hogy mialatt valaki saját minél szubjektívebb vilá-



gát alkotja meg, annál mélyebben hatol az úgynevezett objektív valóság fölmutatásába. [...]

Fellini – ahogy én megismertem – elsősorban rendkívül kedves ember. Hiszem, hogy sohasem utasította vissza senki segélykérését. És sokan kérnek tőle segítséget – régi barátok, kollégák, elsőfilmeseik és teljesen idegen emberek is. Ez Fellini jellemének nagyságáról, mindenekelőtt önzetlenségéről beszél. [...] Fellini csodálatosan kedves és egyszerű az érintkezések alkalmával, bár egészen szűkszavú is olyankor. Rendkívül szerény és elbűvölő ember. Olaszországban a legismertebb rendezőnek számít. Úgy tűnik, mindenki ismeri a „Mestert”: teljesen ismeretlen emberek üdvözlik az utcán. Ismerek egy esetet, amikor egy egy olyan ember kérte segítségét, akinek a fia börtönbe került. Az apa a börtönfeltételek enyhítése érdekében fordult Fellinihez. Fellini azonnal kapcsolatba lépett az illető hivattal, hogy segíthessen a kétségbeesett apának.

Federico Fellini egy végletesen olasz, valóban népi művésznek mondható. [...]

Sokan azt hiszik, hogy Federico Fellini, ez az ismert művész valóban gazdag ember. Tulajdonképpen valóban gazdag lehetne, ha beleegyezne a nagy olasz és amerikai társaságokkal való közös munkába. De ő nem üzleties ember. Fellini elsősorban saját alkotói szabadságát szeretné megőrizni, csak olyan filmet forgat, amiről hiszi, hogy kell s fontos, és ezeket saját maga pénzeli.

Andrej Tarkovszkij, 1983

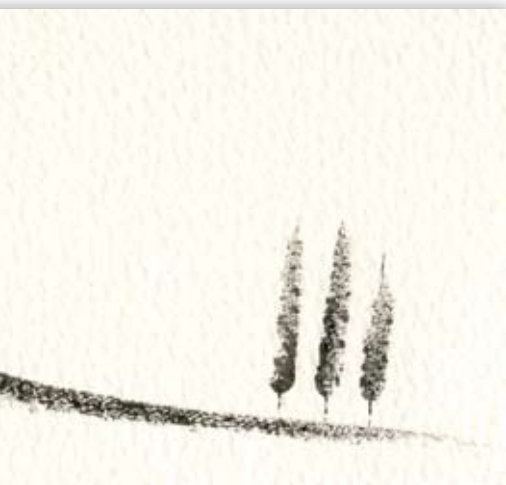


BOHÓCOK

Amikor Koltay Gábort, a Sacra Corona filmrendezőjét megkérdeztem, szerinte miben különböztek a régi korok emberei a maiaktól, lakonikus tömörséggel ezt válaszolta: „A régieknek volt karizmájuk.” Ekkor döbbsentem rá, mekkora szerencse, hogy még én is ismerhettem ifjúkori környezetemben karizmatikus embereket. Hiszen filmjeim forgatásakor már alig találtam olyan karakteres embereket/szereplőket, amilyeneket a századelő fényképein tucatjaival látni. Nagy kérdés léteznek-e még arcnélküli korunk pojácái mellett Szent Bohócok? Épp a minap kérdezte meg tőlem egy moziba járó fiatalember: „Ki az a Fellini?”

A bohóc annak a képzeletbeli teremtménynek a vonásait testesíti meg, aki az ember irracionális voltát jelképezi, az ösztönkomponensét. Azt a felsőbb rend ellen lázadó, tiltakozó oldalát, mely mindannyiunkban jelen van. Az ember karikatúrája – gyermeki és állati, pofozói és pofozotti minőségében. A clown tükör, melyben az ember a mulatságos, a groteszk torzképét látja viszont. Tulajdonképpen az árnyékát. És mindig mellette lesz. Ez olyan, mintha azon töprengénénk: „Meghalt az árnyék? Meghal az árnyék?”

Az árnyék elpusztításához az kell, hogy a nap függőlegesen süssön a fejünkre. Igen: a tökéletesen megvilágított ember eltüntette karikatúrisztikus, bolondos, torz vonásait. [...] A clown persze így sem



tűnne el, csak asszimilálna. Más szavakkal: a valószínűtlen, a gyermeket, az ösztönkomponenst most nem torzító szemmel látnánk.

Szent Ferenc azt mondta magáról, hogy Isten bohóca, nem?

Lao-ce meg azt: „Amint rájössz valamire, máris meggondolod.”

[...]

Totó láttán az ember úgy álmodozott, ahogy gyerekkorunkban képedünk el valami bűbájosság, valami testet öltött csoda, valami különleges állat, zsiráf, pelikán, lajhár láttán; és örülünk is, meg hálásak is vagyunk, amiért a valóságban életre kelt a hihetetlen, a csoda, a mese. Az a valószínűtlen arc, az a szobrászállványról leesett s a művész érkezése előtt sebtiben visszatett agyagfej, az a csont nélküli gumitest, az a marsbéli robot, az a lidércvidámságú nem e világi lény, az a rekedt, távoli, mély hang: oly váratlan, meglepő, sosem látott, valami olyan más volt, hogy a bénító csodálkozáson túl a teljes szabadság érzésével fertőzte meg az embert, lázadásra készítette: felejtse el, billentsen ki jogaiból minden tabut, sémát, szabályt, mindent, amit a logika engedélyezett, törvényesített.

Mint az összes nagy clown, Totó is a teljes elutasítást képviselte [...] mulatságos holdbéli eleganciájával az aljasság és az aljasság meghaladásának örök dialektikáját testesítette meg. [...] a sok évszázados éhség, nyomor, betegség summája, egy hosszú-hosszú kristályosodás tökéletes végeredménye, valamiféle fura gyémántképződmény, ragyogó cseppkő – ez Totó. Totó természeti tünemény [...] nem lehet változtatni rajta, legfeljebb lefényképezhetjük. [...]

Corradini lovas akrobatának volt egy egészen különleges száma. Egy lift tetején ülte meg a lovát. Hatalmas cirkuszi gép emelte a magasba a frakkos, cilinderes Corradinit Blonden nevű lován, amelynek patái négy korongon nyugodtak; ezek épp akkorák voltak, mint a ló patája. A sátor tetejének közelébe érve Corradini színes petárdákat robbantott. Így köszöntötte a publikumot. Aztán lejött. Egyik este szikra pattant a ló szemébe. Blonden megbokrosodott és fölemelte mellső lábait. Corradini tudta, hogy a ló képtelen visszatenni lábait a kicsi korongokra, ezért addig tartotta a lovát, amíg bírta. Aztán megsimogatta, megemelte cilinderét a közönség előtt, s leugrott a lóval. Meghalt.

Federico Fellini, 1980

CHAPLIN

A magam részéről a Cirkusz mellett a Modern idöket szeretem tőle legjobban. Nemcsak azért, mert ebben Kafkától Huxley-ig, a gépkorszak rémtáboraitól a „forradalmakig” minden benne van, hanem mert a Modern idökben énekel is Chaplin. Mondtak mindent zenéire: érzelgős, máshonnan vett dallamok, fércelt, nehézkes kompozíciók stb. Igaz. De mi mást is várhatnánk a varieté, a kuplé világától. És Chaplin dala mégis megrendítő. Mert e vékonyka forma mögött átsüt: csak ennyi, ez a vékonyka hazugság, ez a máz a mai civilizáció. Mindezt végtelen szomorúsággal, fájó szívvel éneкли, muzsikáltatja. Éppúgy, mint távoli „rokonai” Rossini, Nino Rota, a rejtőzködő világ másik két muzsikusa. Egy megkukult korszak zenélő bohócai.

Az a bizonyos kis bot, amellyel harcol a sorscsapások ellen, és amit már csak azért sem hagy el soha magától, mert számára „az önéretet és tekintély szimbóluma”. [...] Ég és föld között, társadalmi rétegek között lebeg ez a kedves, hazátlan emberke, aki toprongyosságában is elegáns, csoszogásában is könnyed, de büszke úr, [...] aki egy kicsit nem erre a világra született, de mégis állnia kell az életharcot. [...] Minden, amit ez a figura tesz, a dolgok legmélyebb értelmét mutatja meg, felfedi a dolgok meztelen képét és kifordított visszáját. [...] Mennyi mindenről beszél a chaplini járás [...] a holt anyag és eleven lélek örök küzdelméről és a lélekkel bíró emberállat sokrétegű paradoxijáról. [...] Táncában sokkal nagyobb az ellentét a tehetetlen, röghöz kötött embertest és a rögtől elvágó, elszabadulni igyekvő emberlélek között, mint a csupán gyakorlati rendeltetésű járásban. [...] Csak egy körülmény a döntő: hogyan látja az ember a dolgokat. Mindent a végzet sodor, és mégis minden tőlünk, a hitüinktől függ. Veszedelmes betegség a kétely, a túlfejlődött öntudat, az, hogy nagyon is messzire látunk. „Az ember addig boldog, amíg nem lát ki az ablakon” – mondja Chaplin, amíg a szakadék felett zuhanásnak induló kunyhóban a befagyott ablakot dörzsöli, melengeti.

Hevesy Iván, 1943

Ami engem, az Ön lelkes híveti, szigorúan elvárom Öntől, hogy a legrövidebb időn belül megnevetessen. Sürgösen szükségem van reá. S hogy mi lesz velünk, azzal e pillanatban nincs jogunk törödni. A mi dolgunk, most inkább, mint máskor, hogy esetről esetre kiálljunk, bajusszal vagy bajusz nélkül, fejünkbe nyomjuk a kis kalapot, megpörgessük a

sétapálcát s olyan tökéletesen komédiázzunk, mint még soha eddig – az undor émelyével szájunkban és halálos kétségbeeséssel a szívünkben.

Márai Sándor, 1933

Charlie, a mi álmainknak és saját álmának főszereplője, aki úgy olvad össze életünkkel, mint a ráfényképezéssel készült filmkockák. A szellemek világát semmilyen más művészet nem tudja úgy visszaadni, mint a film, amely bele tudja szőni az álmat a valóságba, és el is tudja tüntetni a valóságból.

Barthélemy Amengual, 1952

Chaplin

[...]

*táncolni fogsz örökké,
szegények holdkorongja,
örök csavargó lépteiddel
te, a csendnek kifütyült csalogánya
a világ felbomló álszent szívéen.*

Corrado Govoni, 1928

KEATON – ARLEQUIN

Keatont könyörtelenül eltaposta a Filmgyár. Igazi bohócsors az övé: kirúgták a porondról, majd felmosórongyot adtak a kezébe, és belétörölték a lábukat. Keaton majd belehalt. Nagy próba volt, sosem tudta igazán kiheverni, ezen még ő sem tudott felülemelkedni. Miután a Teremtő ilyen életúttal újrírta az arcát, és megteremtette a XX. század egyik legfájdóbb, legeredetibb maszkját, élete alkonyán egy felfedező is küldött hozzá. A szögarcú Samuel Beckett kiemelte a homályból, és kisfilmjében a Film arcával tette egyenlővé korunk széttaposott, megrendítő emberarcát. Keaton arcával igazolva a film létjogosultságát.

A modern festészet már régóta nem foglalkozik az ember arcával.

Samuel Beckett filozófiai farce-ainak mélyén Keaton bölcséleti bohózatai ülnek meg. Az ír színész modellül szolgált az ír költőnek abban a tekintetben, hogy létezik egy bölcséleti komédianyelv, amelyik nemcsak



a mulattatás, hanem a lényegre való ráémítés mondatát írja ki. [...] Nagy színészeknél másodlagos az alkalmakként eljátszott szerep. Mondják, önmagukat alakítják. Nem így van. A valósághoz való viszonyukat alakítják, azon dolgoznak. [...]

Buster Keaton, ez a tragikomikus fickó „a sors labdája”, aki azonban nincs tudatában „labda voltának”. [...]

Chaplin örökös derűlato, Keaton realista, Chaplin reménykedő, Keaton azonban tudja, hogy a világ eszeveszett gubanc: átmeneti csak a katasztrófa, és átmeneti a megnyugvás is.

Chesterton írja: „Az őrült olyan ember, aki mindenét elvesztette, csak éppen az eszét nem [...] azáltal, hogy bizonyos egészséges hajlamai eltűntek, csak még logikusabbá vált.”

Molnár Gál Péter, 1980

A legkomikusabb jelenség, akit valaha is ismertem, Patsy Doyle, az énekes-színész volt. Ő maga „szomorú kövér emberként” mutatkozott be a nézőknek; gyászos képpel állt a színpad közepén és gondjait-bajait mesélte. Ennél vidámabb dolgot életemben nem láttam. [...]

Középkori szentek legendáiban találkozunk hasonló alakokkal, akik gyermeki lelkek, és akik csodákat tesznek tiszta balgaságuk hívő erejével, akik előtt a levegőben áll meg a feléjük röpített gyilkos dárda.

Hevesy Iván, 1940

Buster Keatonban mindig a távolságtartás döbentett meg, az a szenvtelenség, mellyel a dolgokat, embereket, az életet szemlélte; egyáltalán nem hasonlít Chaplin romantikus, érzelgős különállására, melyből csak úgy süt a társadalombírálat. Buster Keaton sosem zsarol érzelmileg, nem harcol az igazságon, a jogon esett csorba kiküszöböléséért, nem akar meghatni vagy felháborítani. Mintha valami egészen más szemléletmódot, távlatot akarna sugallni, szinte új filozófiát, vallást, mely fölöslegessé, nevetségessé tesz, halomra dönt minden megkövesedett alapigazságot, magyarázatot, eszmét, jelentést; egyenesen a zen buddhizmusból közénk pottyant komikus színész. Valóban keleti egykedvűség, reflexhiány jellemzi, az álom komikuma az övé; a vidámságot, könnyedséget, a dolgok mulatságos oldalát álmunkban éljük át ilyen mélységesen mélyen, kacagunk csöndesen nézőpontunk s a dolgok misztikuma közt tátongó áthidalhatatlan szakadékon.

Federico Fellini, 1980



A HITELES FILMSZÍNÉSZ

Ha lengyel filmről beszélünk, talán találnék filmszerűbb filmeket, mint Wajdái, de kevés olyat, aki erőteljesebb lenne, és aki jobban beleszótta volna magát a lengyel kultúrába. Ha lengyel emberre gondolok, az ő filmjeinek karcos arcai, hol tüzes, hol szúrós, hol fátyolos szemű lázas figurái jelennek meg lelki szemeim előtt. Apró, megfigyeléseken, tapasztalaton nyugvó kis jegyzete a filmszínészetről – remeklés. Milyen jó annak a kultúrának, amelynek ilyen mestere van! Olyan alap, amelyet nyugodtan meg lehet tagadni, hátat fordítva el lehet tőle rugaszkodni, mégse sülyed el az alkotó ember. Volt ilyen a magyar filmben? Egy: Szóts István. Két és fél film után messze söpörték a film tájékaról. Nehogy megszülessen a magyar film. Azóta is egy-egy apró szigetbe kapaszkodó, állandóan fuldokló lény a magyar film.

A filmszínész akkor játszik hitelesen, amikor hiteles helyzetben van. Könnyű tehát létrehozni a hitelességet, amikor erőszakos a cselekmény. Másképpen áll a helyzet a lélektani hitelességgel; ezt a rendezőnek kell feltárnia a színész számára. Nincs szükség hosszú, unalmas eszme-futtatásokra. Előfordul, hogy az ékesen szóló rendező megrészegedik saját hangjától, egyre több hasonlatot rángat elő, paradoxonokat puffogat, csillogtatja az eszét, és az egész nyakon önti műveltsége szószával. A színész meg csak áll, az egész fecsegés leperereg róla, nem lódítja meg képzeletét, nem ad egyetlen kapaszkodót sem! Egy színész az idősebb generációból félbeszakította egy rendező szóáradatát, és ujjával partnerére mutatott: „Egyet mondjon csak meg: szeretem őt, vagy nem?”

Párszor találkoztam ambiciózus színészekkel, akik elhitték, hogy a játszott szerep eldönti jövőjüket. Emberfeletti erőfeszítéssel igyekeztek azonosulni szerepükkel, és cselekedeteik rugója a feladatuk fontosságáról való kétségbeesett meggyőződés volt. Sajnos ez a monumentális felelősségérzet megbénítja a színészt. Az érzések nem tudnak szétáradni az erőlködéstől megkeményedett testben; egy görcsbe rándult arc nem tud rezdülni, nem tud árnyalatokat kifejezni, ami pedig rendkívül fontos egy színésznél. A hideg verejtékben fürdő színész mélységesen átéli azt a tényt, hogy egy fontos filmben játszik, de nem éli át annak az alaknak az érzelmeit, akit éppen újjáteremt. Az ilyen színész, örökké elégedetlen lévén magával, minden figyelmét a szövegre fordítja: átalakítja a párbeszédeket, új jeleneteket talál ki, órák hosszat próbálja jelmezét, mindenbe beleüti az orrát, mivel képtelen az eljátszandó alak iránti érdeklődésre. Nehéz gyógyítani ezt a betegséget. Rendezőként igyekszem elválasztani



a színész személyét a szerepétől. Megmagyarázom, hogy nincs egyszerű hasonlatosság, se testi, se lelki, hogy ennek a foglalkozásnak az a lényege, hogy „úgy teszünk”, hogy színészi eszközökkel kell megvalósítani a dolgot, és nem úgy, hogy az életben azonosulunk a játszott figurával. Végül csak egy út marad a rendező számára: nagyon pontosan meg kell határoznia a színész számára a konkrét feladatot, és következetesen ellenőrizni, hogy teljesíti-e. Vagy pedig agyonlőni a delikvenst a forgatás első napjaiban.

Andrzej Wajda, 1986

NEM ÁBRÁZOLNI, HANEM LENNI

A XX. század óta a színészet egy új műfaj lehetőségeit is megkapta. A filmét, amely jelentősen különbözik a színháztól. Nagyszerű filmek sorában ismeretlen, nem színész emberek is remekelnek ugyanazon a színvonalon, mint a képzett színházi színészek. A filmszínészethez tehát nem mindig és nem feltétlen szükséges képzett színházi színész. A filmszereplő vásznon keresztül megjelenített, képkereten belül létező, egysíkú – leképezett – jelenség. A színész mellett egy sor nagyhatalmú bába felülírja a szerep jelenését: a forgatókönyvíró, a világosító, a vágó, az operatőr... és a rendező. A film közvetett – nem direkt – világában a megtestesített figura mindig változatlan, ugyanaz. Kicsit fausti jelenség. A színház – s a néző – közvetlen terében mozgó színész viszont jelenéskor magára hagyatott, ezért minden fizikai és belső erejére szükség van, hogy a pusztán természetes jelenléte meghaladóan a színházi létezés többletével sugározzon a nézőtérre. Abban az egyszeri pillanatban már csak önmagára támaszkodhat. Ezért a színészi mesterség teljességét kell birtokolnia. A filmszínész játéka a film valóságos életterében sosem lehet igazán stilizált, elemelt. A színpad mesterséges terében a színház színésze sosem lehet igazán természetes. Sorolhatnánk még...

De errefelé miért is nem tanítják külön a két mesterség arcukatát?

Hogy az elképzeléseket a lehető legteljesebben megőrizzük, a színészek szabadságát el kell venni. [...] Ismert René Clair híres válasza, amikor a színészvezetésének módszeréről kérdezték: „Bocsánat, a színésszel nem dolgozom. Én csak fizetem őt.” [...] Legelőször is meg kell fosztani a színészt attól a lehetőségtől, hogy interpretálja, eljátssza szerepét, attól, hogy gesztikulálással írja körül szerepét, egyszerűen, hogy ideologizálja, koncepcionalizálja filmbéli figuráját. Szerintem a rendezőnek arra kell törekednie, hogy a színészt a természet részeként használja és nem pedig



a filmben jelentkező ötletek és érzések szimbólumaként. Mindebben én nem a színész semmibe vevését látom. Ellenkezőleg. A filmbéli sajátosságok e figyelembe vétele a színész tiszteletét jelenti. Máskülönbén a rendező képtelen a színészt távolabbról látni, képtelen saját elképzelését a megfelelő távolságról látni. Bressonnál a színészt a kifejezés határán látni. Többféleképpen lehet pl. sírni, de Bresson nem szereti, ha színésze sír, mert ha olyannyira inividuálissá válik, akkor eluralkodik a film felett. [...] Röviden szólva: Bressonnál a színész csak annyira sírhat, hogy ne veszélyeztesse a film egészét. [...] A filmben a színész nem játszhatja el a figurához való viszonyát, mint a színházban. A film keretei feltétel nélküliek. A filmben a jeleneten belül a rendezőnek meg kell határoznia a belső ritmust, így a színész ritmusát is. Máskülönbén szétesik az egész. [...] A filmbéli történésekből valami más nő ki, olyan jelentőségű dolog, amely egyenlő az igazság megjelenésével a filmben.

Andrej Tarkovszkij, 1985

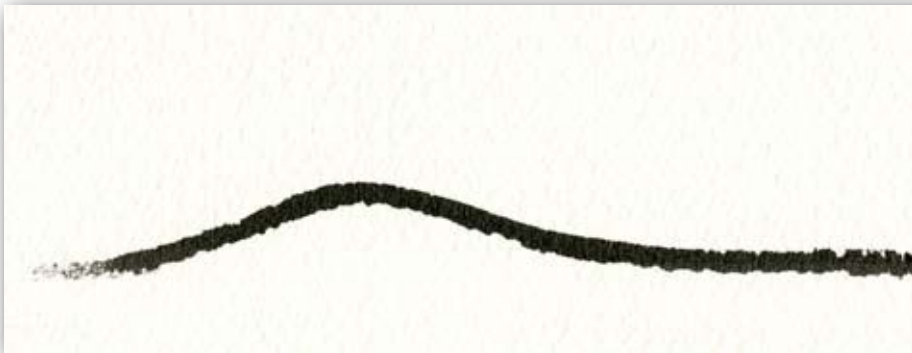
Nincsenek színészek (színészi instrukciók), nincsenek szerepek (szereptanulás), nincsen rendezés az életből vett modellek nélkül. Nem ábrázolni, hanem LENNI. [...]

A filmművészet szándéktalanul kifejező (nem pedig szándékosan kifejezéstelen) modelleket igényel.

Modelljeid figyelmébe: „Nem egy másik embert és nem saját magot kell eljátszanotok. Eljátszanotok senkit sem kell.”

A képek vezetnek a szemet, DE A SZÍNÉSZ JÁTÉKA TÉVÚTRA VEZETI A SZEMET.

Robert Bresson, 1984





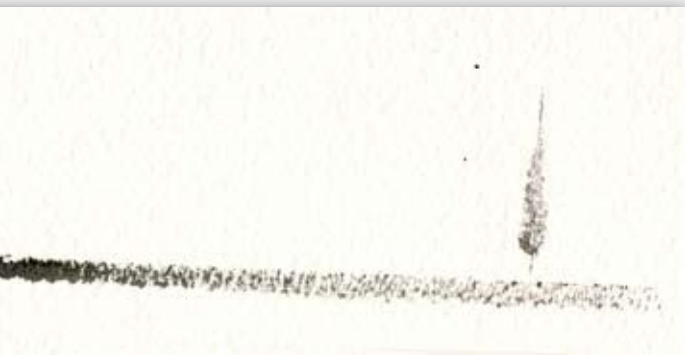
Nem tudok úgy nekiülni írni, hogy ne tudnám, melyik színészek játsszák majd a különféle szerepeket. Alakjaim ezután belebújnak a színészebe, felöltik izomzatát, kölcsönveszik beszédmódját, mindenekelőtt viselkedésmódját, létezési módját. [...] Otthon a legapróbb részletekig készülök a forgatásra. Kigondolom a jeleneteket, a díszleteket, a színészi játékot általában, egész addig, amíg minden a fejemben van. De amikor megérkezem a forgatásra a színészekkel, megtörténhet mindjárt az első próbán, hogy egy hangsúly, egy gesztus, valamelyik színész egy önálló mozdulata vagy megjegyzése arra késztet, hogy teljesen megváltoztassam a jelenetet. Érzem magamban, hogy az eredmény így jobb lesz, de ezt sohasem kell nyíltan kimondanunk egymásnak. Csomó dolog történik így a színészek és köztem, mégpedig olyan síkon, amelyet lehetetlen elemezni. Ingrid Thulin találóan mondta erről egy alkalommal: „Mikor beszélsz hozzám, egy szót se értek abból, amit mondasz, de ha nem szólsz, tökéletesen értelek.”

Nevetséges volna egy színésznek érzelmekről, indulatokról elmélkedni. Azon nyomban szembeköpné. Világos, érthető és pontos technikai instrukciókat kell adnom neki. Technikai instrukciókon a jelenet és a játék leírását és a kamerához való viszonyának meghatározását értem, ezek közvetve szólnak a színészhez.

Ingmar Bergmann, 1975

A CSÖND FELVEZETÉSE

Többször elmondták már: civilizációnk abban a pillanatban változhat meg, amikor képesek leszünk a csönd elviselésére. Amikor ismét lesz erőnk önnönmagunk elfogadására, az isteni megtapasztalására. Kár, hogy nem biztos, akkoron is készülnek majd filmek: mennyire más fényírás lenne az, mint amit ma egyáltalán elképzelünk.



Bresson olyan filmeket rendezett, melyekben látszólag semmi sem történik. Ma harsog a mozi, kísérőzenét harsog Dolby-sztereóban és „szellemes” dialógusokkal. Bresson a beszéd nélküli, sok monoton zajjal teli, kopogó filmet művelte, ahol persze a monoton beszédnek is csak zörejértéke van. Ő találta fel azt a filmképet, melynek középpontjában nem a megszokottnak, fontosnak vélt tárgyak, arcok láthatók, hanem olyasmi, amit mellékesnek hiszünk. [...] Amikor első filmjeit készítette, az egész világon másfajta filmek készültek. Olyan, mintha Bresson semmiről sem vett volna tudomást – és róla sem a többi filmrendező, a nézők meg még kevésbé. Nagyon valószínű, hogy semmiféle nyomot nem hagyott a filmcsinálók munkamódszerén és felfogásán: a mozgókép második százada is az ő szemlélete ellenében telik majd. De miért olyan súlyos akkor a jelenléte? [...] Robert Bresson [...] „Letörölte a filmvásznat” – talán azt is mondhatnánk, letépte a filmvásznat, mint valami felesleges sallangot. A fehér fal rücskös durvasága felel a rávetített fény sugarárral.

A kamera addig is a tanú szerepére volt legalkalmasabb. Bressonnál lett a tanúból a nagy per igazi főszereplője. Per bibliai értelemben: panasz, sikoly, lázadás; Káin, Jób feleselése, Jónás panasza. Bresson filmjeinek csendje mögött az abszurdumot megtapasztaló ember végvonaglása látszik és ordítása hallik – de a filmalkotó hamar rádöbbsent, hogy az ordítás nem „jöhet át” az ő vásznán, a vonaglás nem lehet látható. Hideg, udvarias figyelem, a részvét fegyelmezett halksága. Sem ő, a sebész nem kiabálhat, mert nem kiabál a kómába hullt beteg sem.

Bikácsy Gergely, 2000

A csönddel nem könnyű dolgozni. Tudni kell, hogyan vezessük elő, és azt is, hogy hogyan vonjuk vissza. [...] De nagyon sok mindent ki tud fejteni. És a filmművészetben sokkal hatásosabb, mint amilyen a zene a népszerű moziban. Ami a hangot illeti, ennek a tér megteremtésében van szerepe. Mihelyt van hang, a mozivászon mélységet, távlatot kap; megvan a harmadik dimenzió. A zene viszont kivasalja a képet, sima felületté laposítja. A zajoknak (hangoknak, madárcsivitelésnek) valóságos kísérőzenévé kell összeállniuk. De az egész filmnek törekednie kell a zeneiségre. A forgatókönyv tulajdonképpen partitúra, semmi más; vajmi kevés a különbség a hallás meg a látás útján való érzékelés között, és én el is játszom a kettő összekeverésével: hangból kép lesz, a képből hang.

A film valójában látomás, nem pedig olyan valóság, amelyet átfog, végigpásztáz a kamera „tekintete”. [...] Mindig egyetlen pont van csak a térben, ahonnan adott pillanatban egy dolgot nézni érdemes.

Robert Bresson, 1983

■■■
„ELŐRE LÁTOD A DOLGOKAT”

A európai és amerikai művészeti iskolákból immáron több évtizede senki mérvadó nem került ki. Nincs messze az idő, amikor egyre többen fognak mesterek után sóvárogni.

„Kamerám, magnetofonom, röpítetek messze a mindent túlbonyolító értelemtől!”

Csak az alkotás titkát ismerő mer így beszélni. Mestert kell tehát keresni – nincs más útja annak, aki nagyszerűt szeretne teremteni Istentől kapott tehetségével.

Ne azért forgassunk filmet, mert valamilyen tételt akarunk illusztrálni vele, vagy mert férfiakat és nőket akarunk a maguk külsődleges valóságában filmvászonra vinni, hanem azért, hogy rábukkanjunk az őket alkotó materiára. A „szív szívéhez” kell közel férkőznünk, melyet sem a költészet, sem a filozófia, sem a színházművészet nem képes megragadni. [...] A nyers valóság önmagában még nem hoz létre igazságot. [...] A MOZI, a rádió, a televízió és a magazinok a figyelmetlenség iskolái: nézünk, de nem látunk, hallgatunk, de nem hallunk.

Forgatás. Aggódok, hogy semmi se vesszen el abból, amit csak homályosan sejtek, amit talán még nem is látok, s amit csak később láthatok meg.

Feszült figyelmed a valósággal szembesülve megvilágítja kezdeti elképzeléseid hibáit. A kamerád hozza helyre őket. De a te benyomásod az egyedüli érdekes valóság.

Van abszolút csend, és van a zajok pianissimójával létrehozott csend.

Rendezd újra az utca, a vasúti pályaudvar, a repülőtér stb. rendezetlen hangjait (amit hallani vélsz, az nem egyezik meg azzal, amit hallasz). Egyenként hívd elő a hangokat, és gondosan keverd el őket egymással.

Annak, ami a szemhez szól, nem szabad fölöslegesen a fülhöz is szólania.

Szemed legyen, mint a festőé. A festő nézve alkot.

Ha a szemet teljes egészében lefoglalja a látvány, semmit, vagy majdnem semmit ne hagyjunk meg a fülnek és fordítva. Az ember nem lehet egyszerre csupa szem és csupa fül.

Ha egy képet hanggal helyettesíthetünk, ejtsük el a képet vagy semlegesítsük. A fül inkább befelé, a szem inkább kifelé irányul.

A filmművészet ereje abban is rejlik, hogy szabályozható módon szól az érzékszervekhez.

A figyelmetlen szemeket és füleket világossággal és pontossággal tedd figyelmessé!

A túlságosan feltűnő „kocsikázások” és „panorámázások” nem állnak összhangban a szem mozgásával.

Kamerám, magnetofonom, röpitsetek messze a mindent túlbonyolító értelemtől!

Filmed nem a szemek megsétáltatására készült, hanem azért, hogy a nézők beléhatoljanak, s teljesen fölszívódjanak benne.

Amit túl egyszerűként elvetek, az az igazán fontos, aminek a mélyére kell hatolni. Ostoba bizalmatlanság az egyszerű dolgokkal szemben.

Micsoda ereje van annak, amit véletlenül sikerült megalkotnunk!

A gyorsaság és a zaj tervszerű adagolásával szemben ki kell alakítanunk a lassúságra és a csendre épülő taktikai repertoárunkat. [...] Fehérségre, csendre és mozdulatlanságra építsd a filmedet.

A színházban és a MOZI-ban hit és nemhit váltakozik egymással. A filmművészet állandó hitet jelent.

Előfordulhat, hogy az igaz iránti szenvedélyedet pusztá mániának vélik.

Mi az ördögöt jelent a valósággal szemben a képzelet közvetítői tevékenysége?

Modellek. Nem te irányítod őket, hanem a szavak és a mozdulatok, amelyeket elmondatsz és elvégeztetsz velük. [...] Semmi magamutogatás, mindent magukban kell tartaniuk, vissza kell vezetniük magukba: semmi sem szűrődhet ki. [...] Érintetlen képüket rögzítsd, ne azt, amelyiket értelmük vagy a te értelmed már eltorzított.

Forgatás. Heves tudatlanság és kíváncsiság állapotába kell kerülnöd. De úgy, hogy közben előre látod a dolgokat.

Ami két képsor között történik. „A nagy csatákat – mondta M. tábornok – majdnem mindig a vezérkari térképek találkozási pontjainál vívják.”

Alkotásodnak ahhoz a filmhez kell hasonlítania, amelyet behunyt szemmel látsz. (Minden pillanatban képesnek kell lenned arra, hogy teljes egészében lásd és halld.)

Azt mutasd meg, amit nélküled talán soha senki sem láthatna meg.

Az igaz utánozhatatlan, a hamis átalakíthatatlan.

Aggályosan légy lelkiismeretes. Vess el mindent a valóságból, amiből nem lesz igazság. (A hamis borzalmas valósága.)

A művészet csak tiszta formájában érinti meg erőteljesen az embert.

FORDÍTUK LE a láthatatlan szelet a vízre, amely fölveszi a rajta átvonuló szél formáit.



Az észrevétlen szál, amely egymástól legtávolabb eső, legkülönbözőbb képeidet összeköti: a látásmódod.

Hajdanán a Szépség Vallását és a téma fenségességét hirdették. Ma ugyanezek a nemes törekvések érvényesülnek: dobjuk sutba az anyagot és a realizmust, hagyjunk föl a természet közönséges utánzásával.

Robert Bresson, 1950–1974

TARKOVSZKIJ ÁLDOZATA

Tarkovszkij aggódva, csöndes biztatással szól hozzánk: a szakadék szélén, mondjunk már le az ember tévedhetetlenségéről és fogadjuk el az Égiek tévedhetetlenségét. Kövessük az égi utat ideleln, hátha sikerül valamit átmenteni a túlsó partra. Ha mégsem, legalább locsoljuk állhatatosan tovább a kiszáradt fát. Amennyiben embernek tartjuk magunkat.

Ha visszapillantunk az emberiség által megtett útra, láthatjuk, hogy ezt az utat történelmi kataklizmák és katasztrófák szegélyezik. Romok maradtak a nyomukban: elpusztult civilizációk romjai között járunk. Vajon mi történhetett ezekkel a civilizációkkal? Miért fogyott ki belőlük a szusz, az élni akarás, az erkölcsi erő? Aligha gondolhatja bárki komolyan, hogy pusztulásuk kizárólag anyagi okokra vezethető vissza. Barbár dolog volna ezt képzelni. [...] Másrészt viszont szilárd meggyőződése, hogy ma ismét egy civilizáció pusztulásának küszöbén állunk, mert tökéletesen figyelmen kívül hagyjuk a történelmi folyamat lelki-spirituális oldalát, s mert magunknak sem vagyunk hajlandó bevallani, hogy megbocsáthatatlanul bűnös és reménytelen materializmusunk milyen végtelen sok csapást hozott az emberiség fejére. (..) És ha az emberiségnek újra előlről kell kezdenie az útját, akkor ez arra utal, hogy az eddig nem a lelki-spirituális tökélesedés jegyében tette meg. [...]

A Kelet mindig is közelebb állt az örök igazsághoz, mint a Nyugat, de a Nyugat – a maga anyagközpontú életcéljai révén – elnyelte a Keletet. Hasonlítsuk csak össze a keleti és a nyugati zenét!

A Nyugat ezt harsogja: Ide nézzetek, ez vagyok én! Nézzetek rám! Hallgassátok csak, hogy tudok szenvedni és szeretni! Mennyire boldogtalan és mennyire boldog tudok lenni! Én! Én! Én!!! A Kelet egy árva szó sem szól önmagáról! Beleolvad Istenbe, a természetbe, az időbe, és mindenben mégis újból önmagára talál. Mindent képes fellelni önmagában. Taoista zene – Kína, hatszáz évvel Jézus Krisztus születése előtt.



De hát akkor miért nem ez a fenséges eszme diadalmaskodott? Mi idézte elő pusztulását? [...] Mindezek az eszmék nyilván beleolvadtak az őket körülvevő anyagi világba.

Ahogy az egyén beleolvad a társadalomba, ez a civilizáció is beleolvadt egy másikba. De nemcsak ez okozta vesztét, hanem az is, hogy összeütközésbe került az anyagi világgal, a „haladással” és a technológiával. A keleti civilizáció eszménye a földben gyökeredzik. Só a Föld sójából: igazi tudás fakad belőle. Am ez a keleti logika azt tartja, hogy a harc: bűn. [...]

A művészi alkotásnak kell templommá válnia, hogy a vallási tradíció szétesése után is jelenvaló legyen az eszmény. [...] A művészet már pusztá léténél fogva is segít a diszharmonikus embernek abban, hogy közelebb kerüljön a harmóniához.

A művészet maga a testet öltött eszmény, vagyis jól példázza, hogyan kerülhet egyensúlyba az etikai és a materiális szféra. A művészet szerint ez az egyensúly nem tartozik sem a mítoszok, sem pedig az ideológiák birodalmába, mert a mi világunkban is valósággá válhat.

Andrej Tarkovszkij, 1986

NYERS-ANYAG ÉS MŰ-FÉNY

A XX. századig az emberiség a Teremtő alkotta szerves anyagokat használta, ötvözte. Lassan egy évszázada már, hogy az ember is szerkeszt – szeretlen – anyagokat, ami a művészi alkotás terén is új helyzetet teremtett. A műanyagok hasznélvezői folyamatosan szeretnék elhíttetni, hogy létezhet műanyaggal élő, műanyagot formázó „művészet”. Mindenesetre jó reklám lenne. A növekvő szeméttelap horizontot takar, ezért érdemes a művészetet illetően is foglalkozni a műanyagok szellemrajzával.

Minden bölcselet egyetért abban, hogy Szellem és Anyag egymást áthatva létezhet csupán. Jellegük, minőségük ezért egymástól elválaszthatatlan.

Ritkán teszük fel a kérdést: mit sugall a szeretlen anyag? Kiszámíthatóságot, találékonyaságot, ügyeskedést, napi hasznosságot... vagyis kizárólag teremtőjét: az emberi észet. Más szóval az emberi ész kizárólagosságát. Az ember egyoldalúságát, az egyoldalas embert tükrözi, mert nincs köze a Teremtés titkához. Nem él. Nem szülték, csinálták. Kisajátított külön világ. A műanyagokból (és ide tartoznak a villannyal élő hangszerek is) formázó művészi szándék sem képes mást vagy ennél többet felmutatni, hiszen az alkotás szellemét hordozó anyagban nincs benne az a többlet,



amiről a Létezés szól. A műanyag nem reagálhat önnön lényegénél többre, másra, így nincs, mit áthasson a vele alkotni próbáló szellem. Holt matéria. A kitaláció terepe. Minden más lepörög róla.

Nézzünk egy minőségesebb példát: a 70-es évekbeli német műanyag-szobrászat önnön negatívumát, a műanyaglét szétfolyó emberét formázta szatirikus szobrokká. A gesztus tetszetős, de nem lett, nem lehetett több mint gesztus. Ezek a „szobrok” éppoly üresek voltak és maradtak, mint a vásári viaszbabuk. Mesterséges (holt) struktúra sosem köthető az élet (élő) hullámjelenségéhez. (Ezért van az, hogy az idő oly nehezen bontja le a műanyagokat.) Még a széttört anyag, a kő időtlen nagyvonalúsága is az élet része, kisugárzása. Valódi művészet mindenkor csak a teljességhez kötődik. A Lét végtelen gazdagságú mögöttes világát csak a vele egyívású szellem-lélek-anyag szimbiózisa képes művészetként fölmutatni. Ami irásom tárgyát, az anyagot illeti, ez éppen ezért kizárólag élő, szerves anyag lehet. Bármely művészet esetében. Minden más emberi lelemény ettől nagyságrenddel szűkösebb.

A mozgókép műfajában a video-, a digitális kép nyersanyagát tekintve szervesetlen. Műanyag. A szerves film és a szervesetlen video-, digitális kép közötti minőségi különbség látszólag mégsem olyan markáns. Ennek egyik oka, hogy a film hamar feladta művészi jellegét, s rövid művészi előlete nem teremtett erős hagyományt. A több tízezer éves képzőművészetben ez a határvonal sokkal világosabb. Másfelől mind a film, mind a videó – eltérő módon ugyan – csak áram, azaz műfény által él, ezáltal nehezebben választható szét a két nyersanyag jellege. A filmszalag fényíráskor a szerves fizika hullámtörvényei mellett szerves kémiával is él. Közvetlenül. A film a fény erején (fizika) kívül annak leglényegét, a melegét, azaz a hőt (kémia) is használja, magába olvasztja. A közvetlen fényt magába fogadó ezüstszulfid filmszalaggal szemben a videoszalag, az elektronikus/digitális kép rögzítésekor teljes mértékben az elektronika (csupán mechanikus) közvetett képolvadásán alapszik. Ezért az elektronikus/digitális kép fényíráskor csak a fényhullám mozgását, azaz erejét használja. A fény melegét, hőjét sosem. Valójában azt teljes mértékben kizárja. Így, ennek megfelelően az emberi melegség világát is képtelen befogadni, anyagába zárni, és azt a maga teljességében visszaadni. A szerves fény szülte filmszalag ezüstklorofilljának szabálytalan, látható szemcséi pl. a vásznon a látványt képpé stilizálják, és evvel az álom elemeltségét idézik meg. Ezzel szemben az elektronika panellabirintusának egyre tökéletesebb pontozású laboratóriumi sterilsége a videoképernyőn a kiszippantott, üres tér érzetével taszít. Nem „klorofill” csupán csak dióda. És még



hosszan folytathatnám, miként lesz mássá a melegséget éltető szín, de a fekete és a fehér szín is a film és az elektronikus kép esetében... Rövidre fogva: a filmkép természetes fényparlatával szemben a video-, a digitális kép szűrt-fagyasztott képe áll.

Kétségtelenül a filmben is van valami eredendően diabolikus. Többszörösen is.

A külső látvány megváltozhatatlanra rögzített tér-idő kimerevítettége valóban mefisztói tett. De minden valamirevaló filmrendező igyekezett ezt a mögöttes belső kép, a költészet erejével feloldani, átlénygíteni. Amit csak megnehezít a másik diabolikus jelleg: a kamera mechanikus, többszörös áttételű gépi szeme. A film anyagát tekintve is kettős arcú: kétségeket vet fel, hogy a kész filmszalag életre keltéséhez nem kell már természetes fény. A filmszalag és a video-, a digitális kép is csak műfényvel vetíthető. Bár ebből a szempontból a videó helyzete még rosszabb: míg a filmvetítéshez közvetlen műfény kell, a videoképernyőnek a kép megjelenítéséhez nincs szüksége átvilágító, tényleges műfényre sem, mindössze a diódák továbbította, kristályok tükrözta hideg visszfényre.

Ameddig a televízió és a mozi nem lett ilyen hermafrodita keverék-ké, lényegi különbség volt még, hogy vetítéskor a video-, a digitális kép közvetlenül a szembe világított, míg a moziban élő filmszalag a szem elé emelte, tárta képét. A filmeket ömlesztő televíziók és a videokivetítők korában ma már ez sem ilyen egyértelmű...

Visszatérő – jogos – kérdés, hogy lehet-e a többi művészettel egyenrangú a film? A film koravénsége, hamar elfogyott életereje nem erre utal, de mint az nagy szerelmeknél lenni szokott, jómagam nem tudok nélküle lenni...

Mi, az ezüstsulfidos kép időállóságát ismerve körülbelül 300 évig garantáljuk a restaurált filmek élettartamát.

És miért nem használnak digitális hordozóanyagot?

Mert ma még nem tudjuk megmondani, hogy a digitális hordozóanyag meglesz-e 100 év múlva. S nem vállalhatjuk a kockázatot. Az elektronikus rögzítésről bebizonyosodott, hogy nem alkalmas a konzerválásra. Ma csak az az egy biztos, hogy az ezüstsulfidkép, az emulzió kitar 100 évig.

Michel Contour, a Francia Filmarchívum archiváriusa, 1998



Az immáron 100 éves filmtekercecsek, a Lumière fivérek filmjei még megvannak, nem pusztultak el, de azt, hogy a digitális technológiák mennyi időre jelentenek garanciát, nem tudjuk. Azt mondják örökre, ám ez egyszerűen nem igaz, valójában fogalmunk sincs róla. [...] Ha holnap a digitalizáció felváltja a régi filmkópiákat, ez azt jelenti majd, hogy az emberek elpusztították a filmszalagot. Egyébként kiderülhet, hogy a filmszalag örök életű, és az is lehetséges, hogy a digitális technikák gyorsan múlandók.

Dominique Paini, a Francia Filmarchívum igazgatója. 1998

A digitális hang és kép technikája olyan, mint az operáció a gyógyításban. Mindent kijavít és helyrehoz, de nem szül Egész-séget.

N. N.

