

FILMGAZSÁG — ÉLETGAZSÁG

Újból fellángolt a vita a cinéma-
vérité alkotómódszerei, lehetőségei
és jövője körül. S ez érthető is,
mert mióta ezek a művek az elmúlt
néhány év során nemcsak sikereket
és érdeklődést keltettek, hanem ho-
vatóább divattá, kötelezőnek és
egyedül üdvöztetőnek vélt művészi
megoldássá kezdtek válni — joga-
san támadt fel a sok ellenérzés, kri-
tika, sőt indulat is, mely legalább
kérdéssé teszi ezeket a módszere-
ket. A Velencében bemutatott ci-
néma-vérité sorozat érdekes adalé-
kokkal szolgált ehhez a vitához, ta-
lán azért is, mert jó dramaturgiai
érzékkel válogatta ki és állította
egymás mellé az irányzat különféle,
egymással olykor perelő törekvéseit,
eltérő árnyalatait. Elsősorban a két
véglet: Leacock és Rouch szembeál-
lításával, de a kanadaiak, fiatal
olaszok és Chris Marker eredeti
művének felsorakoztatásával is.

Szóljunk talán először az ameri-
kaiakról, akiket a magyar közönség
még kevésbé ismer, bár az utóbbi
időben, úgy tűnik, eléggé az élre
kerültek. Leacock és Drew két hí-
res filmjét a *Primary*-t (Elnökvá-
lasztás) és a *The Chair*-t (A villa-
mosszék) láthattuk, melyekben né-
zeteik talán a legtisztább formában,
a legkézzelfoghatóbban öltének tes-
tet. Leacock módszerének kialakítá-
sában nagy szerepet játszott művé-
si pályakezdése, azok az inasévek,
melyeket Flaherty mellett töltött el.
Tudjuk, hogy a gyönyörű *Louisiana
Story* operatőrije volt, ahol elege-
dő alkalmá lehetett a természet és
tárgyak iránti alázatra, néma és
odaadó figyelemre szokni, a dolgok
realista teljességének titkait keres-
ni. Drew — állandó és közvetlen
munkatársa viszont — az amerikai
újságírás műhelyéből került a film-
hez. Ő annak hagyományait, moz-
gékonyágát és életéhségét hozta
magával. Kettejük találkozásából
érdekes művészi találkozás is lett:
a kétféle szemlélet keveredése,
egyztetése alakította ki műveik té-
mavilágát, hangját.

A legfontosabb mozzanat náluk

is, mint fiatal francia kollégáinknál
a hagyományos filmgyártás elvei-
vel való szenvedélyes, tudatos sza-
kítás. A műtermek és kulisszák vi-
lágából az »életbe akarnak kimen-
ni« — a szó szoros értelmében,
a filmet elsősorban *közlési eszközként*
tekintik, melynek rendeltetése a va-
lóság közvetlen rögzítése. »Sok film-
rendező érzi úgy — írja Leacock
például —, hogy a rendezés célja
mindennek irányt szab. Az esemény
értelmezését eszerint a filmművész
értelmezése korlátozza. Mi nem
akarjuk ilyen módon korlátozni a
valóságot. Az, ami történik, az ép-
pen folyó esemény nem ismer hatá-
rokat, és nem ismeri saját jelenté-
sét sem. A filmművész problémája
tehát mindenekelőtt a közlés prob-
lémája. Hogyan közölni, továbbadni
azt az érzést, hogy jelen volt?«

A program rendkívül világos és
félreérthetetlen: csak a pusztá való-
ság az érdekes, az élet eseményei
rendelkeznek azzal a gazdagsággal,
energia-tartalommal, mely a film-
szalagon megörökítve is megőrzi
még ezt az eleveniséget. Nem szük-
séges semmi közvetítés, az alkotó
személyiségének közbeiktatása. Az
élet számtalan történése közül ki
kell emelni a nagy hatásfokúakat, a
drámai erővel rendelkezőket, de
bízni kell azok önállóságában, szu-
verenitásában. És ime egy árulkodó
szó: a jelenlét. Nem éppen egy új
közlési forma találmánya, bűvös igé-
je ez: a televízió? Eddig úgy tud-
tuk, hogy a jelenlét élményének ke-
resése, az egyidejűség érzetének fel-
keltése par excellence televíziós sa-
játosság; a távolbalátás, a távolban
folyó esemény színhelyére való el-
vezetés, beavatás a televízió leg-
frissebb, legeretibb tulajdonsága a
filmmel szemben. S most ennek ki-
terjesztésével, »átplántálásával« kell
szembetalálkoznunk? Hogy valóban
ilyen hatásról vagy befolyásról van
szó, azt maguk a művek bizonyít-
ják a legjobban. Így pl. a »*Prima-
ry*« nem más, mint Kennedy elnök-
kiválasztásának híres körútja, me-
lyet a két riportert-rendező az ellen-

jelölt útjával párhuzamosan vágva dolgoz fel. A film során megelevenedik előttünk a két politikus egyénisége, látjuk őket gyűlésteremben és korteshadjáraton, otthon, a rádió eredményeit izgatottan hallgatva, választóikkal csevegve vagy azoktól menekülve —, a kamera lankadatlan energiával és szemfülességgel követi őket mindenüvé. Mondhatjuk, nincs mozzanat, ami kimaradt volna ezekből a képsorokból. Ez maga a teljes, rendezetlen valóság, mely akkor és ott létezett. Teljes? Nagy szó, ha komolyan vesszük. Igaz-e ez? Sajnos nem. Még az események fizikai, effektív történéseit illetően sem, hát még az érdekesebb, sokatmondóbb, mélyebben húzódó vonatkozásokra gondolva! Pedig ez a történet éppen azért alkalmas annyira Leacock módszere számára, mert itt talán a legkisebb távolság van a dolgok valóságos tartalma és a kamerák által felfogott élet között. Amit látunk az úgy igaz és jóleső érzéssel tölt el a részvétel, a jelenlét sajátos (bár nem éppen művészi) élménye. Tulajdonképpen tehát riportot kaptunk, pontosabban szerencsés kézzel elkapott beszámolót, mely felkutatta az életben magától adódó, feszültségteli, drámai eseményeket, és türelmesen kivárta, lefotografálta zajlásuk minden állomását. Tanú lehettem egy siker és egy bukás születésének történelmi pillanatában, és nem volt »csalás«. Leacock hűséges, következetes »személytelensége« a biztosíték, hogy nem csaptak be, a rendező elfogultságaival, de az utólagos rekonstrukciók hihetetlen, mesterkéltnépes lap sorozataival sem.

A következő film már bonyolultabb problémát kíván bemutatni, és itt úgy tűnik, még nagyobb a szakadék a szándék és megvalósulás között. Címe a »Villamosszék«. A film nyitóképeiben megismerkedünk a »főszereplővel«, a maga tárgyilagos kiterjedésében, szabályos környezetében. Itt az alkotók tartózkodása a kommentártól nemcsak, hogy elfogadható, hanem hatásfokozó, döbbenetes erejű is. Itt a mértéktartó objektivizmus csak még jobban kiemeli a tárgy borzongató lényegét. Majd felsorakoznak a főhős beosztottjai: a kezelőszemélyzet, a börtön főfegyőre

— hatalmas, vastagnyakú, közönyös-arcú férfi. Ez volna a hűhér? Derék családapának, szorgalmas iparosnak néznénk. De hisz éppen ez a mondanivaló! A villamosszék tökéletes technikája már mindentától, semmi szükség többé külön beutalításra, vad kegyetlenségre. Az a mind beépült, automatizálódott a székben. Ezután kibomlik a történet: megtudjuk, hogy egy néger fia valamber várja halálos ítéletének végrehajtását, a villamosszéken való kivégzését. De védője perújrafelvételt kér, és ezt a küzdelmet, melyet védeence életéért folytat, követi nyomon a kamera. Módszere most is minden bekebelezése: jövés-menés és tárgyalóterem, vita és rábeszélés, csüggedés és újra fellángolás. Mindez a szemünk előtt áramlik, lüktet és fárad ki olykor. Az ügyvédek előkészítése drámai és rokonszenvenet ébresztő. Természetes feszültség van minden kis kockában, hisz a szoros értelmében élet-halál kérdésről van szó, és mégis... Mi az oka annak, hogy lassan lankadni kezd érdeklődésünk, hogy minél valóságosabb a bemutatott életrésztlet, minél precízebb és fáradhatatlanabb a leírás, annál fásasztóbb, a sok felhalmozott hitelesség sem tud rabul ejteni. Nincs, ami igazán magával ragadna. Lassan már a bizalmat is kezdem elveszteni a látottak hitelé iránt. Pedig eszemmel mindvégig tudom, hogy ez indokolatlan. Azon kapom rajta magam, hogy külsőségekre figyelek: arra, hogy az ügyvéd telefonbeszélgetése közben hebeg, mennyit ismétel egy szót, hogy gesztusai zavartak és modorosak. »Nem jól játszik« — ötlök fel a cseppet sem helyénvaló gondolat, hisz tudom, hogy nem színészt látok, és amit csinál, az korántsem játék, hanem valóságos küzdelem, munka. Hiába. Nyolcvanöt perces érzékeny viaszlenyomatot adni a történetekről, úgy látszik, még sem lehet büntetlenül. Az emberi megfigyelés alkotóbb ennél, szabadabban csapong, próbál összefüggéseket felfedni, értelmezni is és ítéletet alkotni. Leacock tudatosan kikapcsolja azt az emberi-szubjektív mozzanatot, ám ezzel magát fosztja meg a teljességtől és a szuggesztív hatástól is egyben. Az eredmény

furcsa paradoxia: Leacock a dokumentum abszolút hitelességét akarja visszaidézni, és ehelyett csak kis töredékek, részletek életszerűsége marad számára. Az egész folyamat átélhető elevensége és gazdagsága nem jön létre kamerája nyomán. Minél jobban tapad a jelenségek látható felszínéhez, kizárólag látható arcának leírásához, annál fenyegetőbb sikklik ki keze közül az egésznek értelme adó lényeg, a rejtettebb, mégis mindezt mozgó szellemi energiák, az összefüggések, az akarat és a célok láttatása, érzékeltetése. Különbösen is, úgy tűnik, egyáltalán nem mindegy a filmábrázolás számára, hogy tárgya az emberi cselekvés-e vagy a dolgok mozgásának dokumentálása. A »Chair« fura felemássága is ezt igazolja. Első része azért kitűnő és izgalmas, mert a villamoszékéről készült dokumentum valóban lenyűgözően pontos, a leírás célratoró, a tárgy legfontosabb kapcsolatait mutatja be. De nem mondható el ugyanez az emberi tevékenység ábrázolásáról, ahol a szereplő személyek cselekedeteinek, gesztusainak összeszűntelenül jelenlévő esetlegesége egyszerűen nem enged közel az egész értelméhez. S a valóság leghűségesebb, legalázatosabb tükörképe egyszerűen csak mesterkéltnek, rendezettnek, sőt rosszul rendezettnek hat — elvesztettem az érzelmi részvétel, az érdeklődés, együttjátszás minden töltését, ami pedig a hatás alapfeltétele volna.

Egészen máshonnan közelít Rouch a maga anyagához. Ő nem nyomába akar szegődni a valóságnak, nem ellesni, megörökíteni akarja azt, ami van, hanem saját nyugtalanító kérdéseire keres választ az emberi sorok vallatásával. Kamerája a vizsgálóbíró szerepét játssza, arra kényszeríti az embereket, hogy a legnagyobb őszinteséggel próbáljanak szólni önmagukról, életükről, a feltett kérdésekről. Így legtöbbször olyan gondolatkörökbe, érzelmi rétegekbe szállnak alá, együttes erővel, ahol azelőtt sohasem jártak és a film drámája tulajdonképpen nem más, mint ennek a boncolási, elemzési, feltárási folyamatnak feszültsége. Itt a felvevőgép távolról

sem mechanikus rögzítőeszköz, hanem provokatív részvevő, ihlető, mozgósító, drámai eseménysorokat kiváltó szereplő. Így volt ez Rouch híres, iskolát teremtő alkotásaiban, a »Néger vagyok« és az »Emberi piramis«-ban is (mindkettő a közeljövőben kerül bemutatásra a Filmmúzeumban), a Velencében látott »Rose és Landry« még továbbmegy ezen a különös, veszedelmes ösvényen és a módszer csapdát is jobban láttatni engedi.

Rose és Landry két néger diák, akik Abidjanban élnek. Franciaúl beszélnek, twistet táncolnak, asszimilálódtak, civilizációjuk európaivá vált. Rouch arra kíváncsi, mit őriznek magatartásuk mélyén a régiből, az ősi kultúrából, szokásokból. Hogyan látják magukat, modernségüket, múltjukhoz való viszonyukat. És a két fiatal vallani, beszélni kezd: Landry vajákos nagyanyjára emlékezik, akitől a fétisek tiszteletét tanulta, Rose gyermekéveire, mikor korszóval a fején járult a kút elé, mint sok kis húga talán még ma is, amire Rouch faggatása előtt még sohasem gondoltak. Szemünk előtt kezdenek el törpenni, apró élménytörödékeket mérlegelni, ugyanakkor zavarukat leküzdeni. Mindez a filmnek vitathatatlanul sajátos légkört ad, ahhoz hasonló, amit a meghitt beszélgetések, ihletett, közös gondolkodások őszintesége kelt az emberben, de ugyanakkor zavarba is ejt: mit kezdünk ezzel a váratlan vallomással? De még gondolatilag is kielégítetlenül hagy, mert inkább csak megpendíti a problémát, semmint sokoldalúan, elmélyülten kifejtené azt. Olyan mintha egy röpké perc erejéig betekintést nyernénk egy különös, virtuális közvéleménykutatásba, melyet okos, kérdező tudó etnográfus-zociológus-pszichológus végez áldozataival, de melynek végső célját, eredményét nem láthatom át. Áldozatot mondok, mert ebben az összefüggésben a szereplők valóban áldozatokká válnak, akiknek lelki-világát, érzelmi zavarait és kínzódsait rajtaütésszerűen tárják a nyilvánosság elé, hogy adalékként, szerény építőkként szolgáljanak egy

absztrakt igazság sohasem felépülő rendszeréhez.

Hogy Rouchnál ez a pszichológiai, katalizátori hatás mennyire általános és vállalt, arra leghíresebb példa a »Néger vagyok« készítésének egyik sokat idézett mozzanata. Maga Rouch mesélte el több ízben, hogy a filmanyagot elkészítése után levetítette a szereplőknek; a képsorok némán peregetek, mert hangot nem állt módjában felvennie, és ekkor a hős az élmény hatása alatt, teljesen ösztönösen kommentálni kezdte a maga által játszottakat, és ezt a mondókát montírozta aztán Rouch a filmhez, a narrátor szövegeként. »Magam is éreztem — mondta, erről később —, hogy itt olyan jelenség tanúja voltam, mely az etnológiából nőtt ki, vezetett át a pszichológiába, mert egy ember mutatta be azt, hogy kicsoda.«

Ez a nagyon didaktikus, mindig a prioriákból kiinduló módszer az oka annak, hogy Rouchnak végül is inkább sikerül érdekes jelenségeket, váratlan, emberi reakciókat, mint jó filmeket proluálnia. Senki számára sem kétséges ugyanis, hogy hősei létező figurák, akik valóban éppen úgy válaszolnak, ha ezekben a kísérletekbe állítják be őket, de ez az experimentális módszer lehet helyénvaló és célravezető a tudományos elemzésben, de semmiképpen sem a művészetben. Rouch így, különös módon, éppen úgy, mint Leacockék, nemcsak a művészi élmény érzelmi hatásától foszt meg, de attól is, amit legfontosabb feladatának tart: hogy az eleven valóság, a hétköznapi zeg-zúgos rejtelseinek felfedezőjévé tegyen. Az a szellemi, érzelmi kaland, ahová Rouch szemünk láttára csábítja hőseit, legfeljebb izgalmas, bár kissé tapintatlan játék számunkra, de semmiképpen sem válik az élet természetes folyamatának közvetlen, elementáris, forró átélésévé.

A két ellentétes alkotói módszer bármilyen távol álljon is egymástól, úgy látszik, rejt közös mozzanatot. Mindkettő a valóság mind teljesebb megörökítésére, mind hitelesebb rögzítésére akar vállalkozni, de ez a teljesség egyiküknél sem jön létre. Ha kedvelnénk az aforizmákat, azt

mondhatnánk, hogy nincs életigazság a filmen, ha nem lesz belőle filmigazság, vagyis, ha a rendezők ki akarják kapcsolni a maguk filmalkotói, teremtő munkáját. A személytelenség, a szelektió hiánya csak úgy, mint a konstruált, kiprovokált drámai szituációk összegyűjtése, nem az élet drámaiságát idézik fel bennünk, hanem különös, egyoldalú, valószínűtlen másolatoknak hatnak. Rossellini híres bírálatában csak a morális állásfoglalás szenvedélyét hiányolja náluk, holott az érdekes az, hogy akarva akaratlan a teljes hitelesség, az igazság megragadása is csorbát szenved műveikben. Mert, mikor lemondtak arról, hogy a film művészi eszközeivel rendezzék át, formálják meg a valóságot, elvesztették az »értelmes« rögzítés lehetőségét is. A filmek sorát nézve, egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a pontos, minden részletet visszaállító megörökítés esetlegességekkel, jelentéktelen részletek tömegével borítja el mindazt, ami érdekes lehetne számunkra. Tehát nem egyszerűen arról van szó, hogy művészet-e a cinéma-veneté vagy sem. Alkotóik büszkén vállalják, hogy más feladatot szánnak a filmnek, ki akarják tágítani határait, hogy a közlés szélesebb, átfogóbb nyelvvé tegyék, de a baj az, hogy ezt a céljukat sem tudják igazán elérni, legfeljebb néhány meghökkentő részlet, apró megfigyelés hűségének felismerésével ajándékoznak meg bennünket. Persze, ha az iskola eredetét, születését nézzük, lehetetlen nem tisztelni szándékait, nemcsak mint a lázadás gesztusát a konvencionális filmgyártással szemben, hanem még ezen túlmenően is: annak felismerését, hogy hol keressük a modern film valóságos forrásait, legfontosabb gyökereit. A film és a mindennapok szoros, benső kapcsolatának előtérbe állításával, ehhez nyúlunk vissza, de ebben a viszonyban abszolút hegemóniát adni a valóságnak nem lehet. Az emberi gondolkodás és művészi teremtés sohasem szabadíthatja meg magát ettől az emberitől, különben »megszabadította magát« eredendő értelmétől, céljától is.

BIRÓ YVETTE