

FILM KULTÚRA 74|6

A MOZGÁS DRAMATURGIÁJA
BESZÉLGETÉS KARDOS FERENCCEL
A KÉTELKEDÉS JOGÁÉRT — BEKÖTÖTT SZEMMEL
MODERN ROMANTIKA — AZ ÉDES SZÓ: SZABADSÁG
BERGMAN ÚTJA A TRILÓGIÁIG
SZEMÉRMES LÁZONGÁSOK — MACSKAJÁTÉK
PREMIER PLAN: BO WIDERBERG
ÍRÓK A FILMÍRÁS „KALANDJÁRÓL”
EIZENSTEIN ÉS A SZERZŐI FILM
A FILM A KÖZMŰVELŐDÉS NAPI MUNKÁJÁBAN
VAN-E NYUGATNÉMET ÚJ FILM?

**FILM
KULTŪRA
74|6**

Szerkesztőbizottság

Garai Erzsébet mb. szerkesztő

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Papp Sándor

Sára Sándor

Sallay Gergely

olvasószerkesztő

Ember Marianne

belső munkatárs

Sebestyén Lajos

képszerkesztő

1974. november — december

X. évfolyam 6. szám

TARTALOM

Műhely

- 5 A mozgás dramaturgiája
Beszélgetés Kardos Ferencsel (Székely Gabriella)

Mérleg

- 12 Fekete Sándor: A kételkedés jogáért
17 Vilt Tibor: Felelősségre hívó látomás
Kovács András: Bekötött szemmel
18 Dániel Ferenc: Szemérmes lázongások
Makk Károly: Macskajáték
24 Csala Károly: Modern romantika
Zalakevičius: Az édes szó: szabadság

Visszhang

- 29 Mágori Erzsébet: Dráma — pianisszimóban
Luttor Mara: Jelbeszéd
33 Koltai Tamás: „Ilyen az élet...”
Fazekas Lajos: Ámokfutás
37 Vajda Miklós: Egy nagy alakítás sugárzása
Newman: A gamma-sugarak hatása a százszorszépekre
42 Györfly Miklós: A kérdező ember
Bergman útja a Trilógiá-ig

Látóhatár

- 51 „A film realista művészetnek született...”
Beszélgetés Julij Rajzmannal (Székely Gabriella)

Premier Plan

- 55 Bo Widerberg
A sarkányeregető (Zalán Vince)
67 Egy interjúból

Fórum

- 69 Forrás vagy támasz?
Írók a film és az irodalom kölcsönhatásáról (Fábián László)
75 Mesterség és művészet (Molnár István)

Elmélet

- 77 L. Kozlov: Eizenstein és a szerzői film kérdése
(Ford.: Bálint Judit)

A film és közönsége

- 83 Vitányi Iván: A film a közművelődés napi munkájában
87 Tölgyesi János: Filmplakát '74
Megjegyzések egy kiállításához
92 Tennivalók a filmesztétika oktatásában (Szijártó István)

Könyvek

- 94 A film géniusza
Eizenstein, a művészet forradalmára (Kelecsényi László)

Külföldi folyóiratokból

- 96 Pudovkin operatőre a kamera művészetéről
99 Bunuel: A szabadság kísértete
101 Hongkongi filmek futószalagon
102 Vita a szovjet filmvígjátékokról
104 Van-e nyugatnémet új film?
107 Vélemények Pasolini Ezeregyéjszaká-járól
110 Contents

E számunk munkatársai

Bálint Judit szerkesztő
Bereményi Géza író
Csala Károly kritikus
Csurka István író
Dániel Ferenc kritikus
Fábián László kritikus
Fekete Sándor író
Galgóczi Erzsébet író
Györffy Miklós író, kritikus
Kardos Ferenc rendező
Koltai Tamás kritikus
Kozlov, L. (Moszkva) filmesztéta
Kelecsényi László egyetemi hallgató
Mágori Erzsébet kritikus
Mándy Iván író
Molnár István, a Filmarchívum vezetője
Rajzman, J. (Moszkva) rendező
Szijártó István középiskolai tanár
Székely Gabriella kritikus
Tölgyesi János szerkesztő
Vajda Miklós író
Véski Endre író
Vilt Tibor szobrász
Vitányi Iván, a Népművelési Intézet igazgatója
Zalán Vince, a Filmtudományi Intézet munkatársa

Következő számaink tartalmából

Beszélgetés Fábri Zoltánnal
Új filmek: Hajdúk; Szerelmem, Elektra; 141 perc a Befejezetlen mondatból; Makra; Monológ; A sakál
Operatőrök kerekasztala
Mai filmek — a mesterség jegyei
Premier plan: Rossellini, Dovzsenko, Griffith
A film társadalmi szerepe a közművelődésben, a hazafias nevelésben
Mit jelent Önnek a film?
Interjúk a művészmozik nézőivel

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója.
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodájánál (Budapest, V., József nádor tér 1., postacím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, félévre 30,— Ft.

A mozgás dramaturgiája

Beszélgetés Kardos Ferencsel

— Ötödik filmjét forgatta most Kardos Ferenc, és ezúttal is új műfajjal, új fajta stílussal jelentkezett. Nemzedékének sok rendezőjétől eltérően nem az alkotópálya kezdetén magragadott élményvilág, nem az egyszer már kidolgozott rendezői stílus, a dolgok filmes megfogalmazásának tökéletesítése izgatja. Mintha szándékosan kerülne az „egyéni hang” megszólaltatását...

— Egy-egy film forgatása után kiürül az ember. Elhasználja azt a gondolat- és ötletanyagát, formai készségét, amelyből a film épül. Egyszerűen arról van szó, hogy nem akarok üresen kezdeni egy új filmet, illetve megunnám, hogy ismétlésekbe bocsátkozzam. Más és más témának más és más dramaturgiai rendszer felel meg, úgy hogy megpróbálok minden alkalommal más-más úton eljutni a megvalósításhoz.

— Első filmünk, a *Gyerekbetegségek* műfaja mozaikszerkesztésű, abszurdba hajló lírai vígjáték. Sok mindent akartunk elmondani, például a személyes gyerekkori emlékekről, aztán a konszolidált társadalomban kialakult ostoba konvenciókról, tarthatatlanságukról és így tovább.

— Az *Ünnepnapok* a klasszikus realizmus szabályai szerint felépült film. A cselekmény nem akart sem szimbolikus, sem allegorikus lenni, semmiféle rejtett utalást

nem tartalmazott. A történetnek az elbeszélő stílus felelt meg. Ostobaság lett volna ezt a témát — mondjuk — a *Gyerekbetegségek* korábban már jól bevált stílusában feldolgozni.

— Az *Egy örült éjszaká-t* dramaturgiailag jól szerkesztett, zárt filmnek tartom. A krimi műfaját próbáltuk „kifordítani”, tulajdonképpen álkrimit csináltunk, a műfaj kínálta fordulatokkal éltünk. A film megrendezése, a felvételek irányítása nem okozott különösebb gondot. A forgatókönyvet volt nehezebb megírni. A megvalósítás majdhogynem elronthatatlan volt a műfajon belül. A film rossz visszhangot keltett kultúrpolitikai körökben. Láthatóan senki sem biztatott engem erre az útra. Volt néhány tétova forgatókönyv-kísérletünk még hasonló modorban, amelyekből aztán nem lett semmi. De ma már nem mondanám, hogy egymás után, szériában ilyen filmeket szeretnék rendezni.

— Izgatnak bizonyos „nehéz” rendezői feladatok, ilyen volt számomra a *Petőfi '73*. Bár volt forgatókönyvünk, de százféleképpen értelmezhattük, valósíthattuk meg. Itt is a film alapötlete kényszerített bizonyos megoldásokra. Látványos rendezői munkát igényelt. Megkedveltem ezt a mozgásokban kifejeződő politikai filmműfajt. A tévének

is csináltam egy játékot, a XVI. Lajos peré-t, és van is egy kész forgatókönyvünk, mely még hatásosabb, még „vadabb” rendezői eszközökre nyújt lehetőséget.

— Lehet, hogy majd én is beleszeretek valamiféle gondolatcsoportba, és monomániásan azt fogom mondogatni. Ezeknek a filmeknek nem volt olyan sikerük, hogy receptet érezhetnék a kezemben. Ha valamelyik nagyon „befutott” volna, bizonyára levonnám a következtetéseket, és azt mondanám: igen, én ezen az úton tudok igazán sikeres filmeket csinálni, és továbbra is használnám azokat a bizonyos eszközöket.

— *Igazán vágyik erre a receptre?*

— Arra vágyom, hogy rájöjjenek: így csak én tudok filmet csinálni, ezt és így én tudom a legjobban. Remélem, hogy megtalálom egyszer a témát és az előadásmódot. De ha önmagamat ismételve kényszerítem rá az előadást a témára, úgy érzem, saját magam előtt zárom el a rátalálás lehetőségét. A szubjektív, önmagát feltáró, líraiabb alkatú rendezőnek könnyebb, mert mindig belülről, önmagából indul ki. Én dramaturgiai, gondolati, politikai megfontolások alapján döntöttem el, hogy milyen fajta témákból rendezek filmet. Ehhez keresek olyan módszert, amelyet megtanulok és megpróbálok átszűrni magamon.

— *Ez a módszer — legutóbb a Petőfi-ben, vagy a XVI. Lajosról szóló tévéjátékban láthattuk — az eszmei, társadalmi, történelmi mozgásokat, különösképpen a legmozgalmasabb korszakokat, a forradalmakat eleveníti meg a filmen valós, kézzelfogható mozgáslátványokkal, embercsoportok, tömegek mozgatásával. A találmány Jancsóé. Jancsó „mozgáselemétét” — vagy sokkal helyesebben: gyakorlatát — tekinthetjük-e ma már a film-formanyelv olyan eszközének, amellyel bárki szabadon élhet, alkalmazhatja mondandója kifejezésére, anélkül, hogy epigonnak tartanak?*

— Egészen biztos. És élnek is vele. Eredeti alkotások is születnek e módszerrel, ha valaki új lehetőségeket lát meg benne. A brazil film, például, korán felfedezte magának Jancsót. Még kommersz alkotók is

alkalmazták módszerét: ha az ember megnéz egy-két Sergio Leone-filmet, észreveheti, hogy Leone sok Jancsó-filmet látott. Nem hiszem, hogy éppen egy magyar filmrendező követ el bűnt, ha ugyanebben az országban bizonyos belső rendszereknek megfelelő mozgásrendszereket használ. Ezek közismertté váltak már a világban. Azonkívül, hogy Jancsó filmeszközeiről van szó, lassanként „a magyar filmnyelv” részévé is lettek. Annak idején, a némafilm korszakában Eizenstein fejtette ki és alkalmazta először montázselméletét, amelyet aztán használtak Berlinton Hollywoodig mindenhol a világon. Azért használták, mert a kornak modern és megfelelő kifejezési eszköze volt. És senki sem tartotta a rendezőket epigonoknak.

— *Sokat beszélünk most erről az átszűrt és adoptált jancsói módszerről. Meggyőző erővel bizonyítja létjogosultságát. Befolyásolta-e ez a módszer a Hajdúk-ban?*

— Igazi, azaz valóban s nem jelzetten történelmi filmet régen szerettem volna csinálni, ez motoszkált bennem. Évekig próbálkoztunk egy Zrínyiről szóló forgatókönyvvel, és bizonyos variációi ebben a filmben is fellelhetők. A Hajdúk-ban egyszerű történet előadásáról van szó, egy csoportakcióról. Bocskai megbíz egy hajdúcsapatot, hogy az elkövetkező felkeléshez fegyvereket vásároljanak. Egy marhagulyát hajtanak le a dalmát tengerpartra, hogy pénzhez jussanak. Az akció sikere a maga történelmi valóságában döntő volt, befolyásolhatta a szabadságharc sorsát. Nem akartuk ezt a történetet egy mindenfajta forradalmi előkészületre, forradalmi mozgásra érvényes szimbólummá növelni, megmaradtunk annál a realista dramaturgiánál, amelyet egy ilyen valós történet megkíván.

— *Műfaját tekintve realista kalandfilmről van tehát szó?*

— Szeretek bizonyos formákat mint álfarmákat, mint „kulisszákat” használni. A Petőfi például nyíltan „játék a játékban”, az Egy örült éjszaka is álkrimi, ahol a krimi nem él meg önmagában. Az benne az izgalmas, amire felhasználjuk a formát. A Haj-



(Szóvári Gyula felvételei)

dúk-ban sem igazán a western-keret érdekel, hanem részben a dolog politikai háttere, részben az ember belső erkölcsisége.

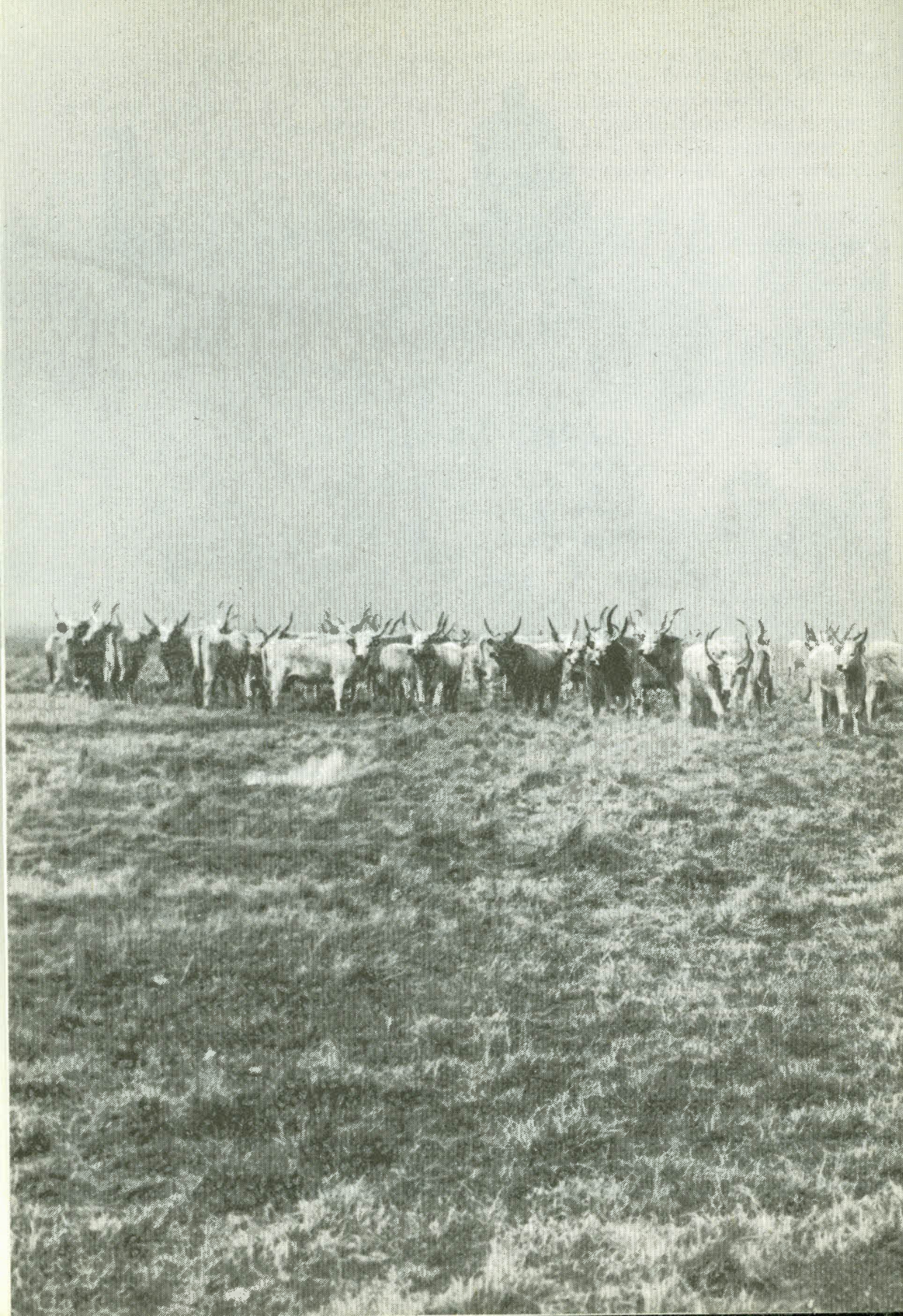
— Nem erőszakoltam rá a történetre a meseszerűen leegyszerűsített, vegyítiszta western sémáit, mert azt hiszem, idegenek lettek volna ettől a tájtól, ezektől az emberektől. Megpróbáltunk egy kelet- vagy közép-európai ízeget, gesztusokat hordozó filmet csinálni. Reálisabb, bonyolultabb alaphelyzetből, mai történelemszemléletből indultunk ki: a hősök nem hősöknek születnek, nincsenek csak rossz vagy csak jó emberek, hanem a belső és külső körülmények hatására, kényszerűségből vállalnak bizonyos ügyeket. A földrajzi helyzetből, a történelmi múltból származó kiszolgáltatottság, az ide-odaállás, a hazudozás, a meggyötörtség és mégis élve maradás ábrázolásával akartam a film alaphangját megütni.

— Egyetlenegy magatartásforma különböző változatait vonultatjuk fel a különböző figurákban. Azt példázzák, hogyan lehet túlélni a körülményeket, hogyan lehet előlük kitérni, hogyan vesztí el az ember ezekben a kis kitérőkben a hitét, emberségét, hogyan embertelenít el a minden áron való túlélés vágya.

— És aki végül eljut a felismerésig, hogy jobb meghalni, mint túlélni bizonyos eseményeket, az sem valamiféle mártírtermészetből cselekszik, hanem a körülmények hozzák úgy, hogy bizonyos döntéseket vállal.

— *Hogyan, milyen filmes, dramaturgiai eszközökkel nyilvánulnak meg ezek a magatartásforma-variációk?*

— Azt szerettem volna, hogy a cselekményből, a szituációkból derüljenek ki, és erre tág játékeret választottunk, a Hortobágyot, ahol a szereplők egész figurájukkal,





nemcsak az arcukkal, hanem teljes testükkel, szabad mozgásukkal jeleníthetik meg az elképzelt magatartásokat. Nem akartam pszichológiai részletezésbe bonyolódni, számomra nem volt érdekes, hogy egy török tiszt és egy hajdú között milyen a kapcsolatot, még az se nagyon izgatott, hogy a hajdúkapitány és a lovásza között milyen feszültségek húzódnak. Azt a folyamatot akartam megmutatni, amikor az életforma okozta elzüllöttségéből feltápáskodnak, és eljutnak a döntésig.

— *Azt mondta, hogy a western vagy — mondjuk — a kalandfilm műfajában sem igazán a kalandfilm-forma érdekelt. A gyakorlatban mit jelentett ez, mennyire tartotta szem előtt a műfaj fordulatait?*

— Nem akartam igazi kalandfilmet rendezni. Nem is biztos, hogy meg tudtam volna csinálni, ugyanis nem éreztem rendezői feladatnak, hogy parancsokat osztogassak különböző mutatóványok, lovasbravúrok végrehajtására. Nem erőltettem olyan feladatokat, amelyekre — szerintem — sem a filmnek, sem a műfajnak nem volt szüksége.

— Megpróbáltam néhány jellegzetes műfajjeleket, tipikus veszélyhelyzetet önmagában játszani a filmben. Tehát ugyanazokat a trükköket, amelyeket egy kommersz film hosszán elővezet, felfokozva az izgalmat, én rövidre vágtam. Arra voltam kíváncsi, tartalmazza-e maga az elem azt a hatást, amiért érdemes alkalmazni. Mert hosszabb időt nem akartam ezekre a mutatóványokra elvenni a filmből. Hitelesebbnek érzem a filmet annál, hogy kalandozások sorozatára egyszerűsítsem. Lehet, hogy a nézők számára amaz több látványos izgalmat jelent, de e film lényegétől idegen eszközökhöz nem akartam nyúlni.

— Nem törekedtem arra, hogy így nyerjem meg e közönséget. Vannak persze elképzeléseim arról, milyen úton jussak el a nézőkhöz. Eddig ugyanis nemigen sikerült. Keresem azt az intenzív, hatásos előadásmódot, amely nem a bravúrok, a lovasbemutatók, nem is a fenékberúgásos vígjátékelemek segítségével hat, hanem összetettebb, intelligensebb módon ragadja meg

a közönséget. Azt hiszem, majd minden rendező ismeri ezeket a kommersz hatás-elemeket, csupán szemérem kérdése, hogy mennyire használják azokat.

— *Biztos benne, hogy rendezőink jelentős része birtokában van ezeknek a „kommersz” eszközöknek, és élni is tud velük?*

— Minden közepes képességű filmrendező, ha komolyan foglalkozna e műfajok különböző hatáselemeivel, elemezné azokat, biztosan összehozhatna egy jó kommersz filmet. Ez csupán munka kérdése. Persze, nem világsikerről van szó, mert ahhoz sok szerencse is kell, de egy jól megcsinált, jó látogatottságú kommersz film elkészítése csak elhatározáson múlik.

— Én, mint mondtam, a közönség megnyerésének másfajta, bonyolultabb módszereivel kísérletezem. Mert mindnyájunkat fojtogat az a légüres tér, amely egy idő óta a magyar filmművészetet ismét körülveszi. Feltétlenül szükség van arra, hogy hatósabb módon fejezzük ki magunkat, vagy rátaláljunk azokra a kérdésekre, amelyek egy bizonyos korban benne vannak a levegőben, és az emberek érdeklődését felkelthetik. Talán kicsit tévován és ügyetlenül csináljuk. De nem lenne szabad, hogy a filmgyártás egyre inkább ipari jellegű, üzemszervezésű rendszere gátolja ezt a kísérletezési szabadságot, elvegye az alkotók kísérletező kedvét.

— Aztán az is igaz, hogy a hatvanas évek filmművészete bizonyos témakészletet elhasznált. Meg kell találnunk a hetvenes évek új, feldolgozandó anyagát. Hogy egy-egy magyar film megjelenése újra eseményszámba menjen.

— *A hatvanas évek sokat emlegetett nagy filmkorszaka a konszolidáció nagy „fellélegzéseiből” táplálkozott, amikor évek óta először nyílt alkalmunk szembenézni a múlttal, a közelebbi és a távolabbi múlttal, „tisztába tenni” a történelmet.*

— Lehet, hogy most a jelent kellene „tisztába tenni”, és ehhez kellene több alkotói bátorság meg több tolerancia és kíváncsiság a nézők és a kultúrpolitikai vezetés részéről.

— A közönséggel való eleven és aktív



kapcsolatot kellene visszaállítanunk. Törtem a fejem: a filmrendezőknek sem ártana némi színházi gyakorlat. Gondolkoztunk egy páran arról, hogy jó lenne a filmgyárban csinálni egy műterem-színházat. A rendező így, jó esetben, nem kétévenként találkozna színésszel, hanem amikor éppen nem forgat filmet, akkor is a színészvezetés gyakorlatában maradna. Nem véletlen, hogy Wajda vagy Bergman, vagy Jancsó is foglalkoznak színházzal. És gondolom, hogy hasznos munkát végeznek, ha nem is életük fő művét alkotják meg a színpadon.

— Nem tudom, hogy nekünk, rendezőknek, honnan kell újramegújulnunk. Néha úgy érzem, elfelejtettük, hogyan kell élményt okozni. Megelégedtünk azzal, hogy végre kimondtunk bizonyos dolgokat, amelyeknek akkor súlyuk és fontosságuk volt. A közönséggel való kapcsolatunk is — mi-

vel olyan sok direkten politizáló filmet csináltunk — politikai jellegű volt. A vetítés utáni ankétokon a viták többnyire nem a filmekről, hanem a bennük ábrázolt társadalmi-politikai kérdésekről szóltak. Nem a műalkotáson belüli valóságot szemlélítették, hanem a valóságot kiszakítva belőle, azt a külső világgal vetették össze.

— *Nem hiszem, hogy ez baj volna...*

— Nem azt mondom, hogy baj. Csak ma sokkal nehezebb megtalálni azokat a kérdéseket, amelyek ugyanilyen feszültségeket képesek kelteni az emberekben. És mindezt olyan intenzíven közvetíteni számukra, hogy lássák, hogyan élnek, milyen világban élnek, miért élnek, mi torzul bennük, hogyan mennek el szépségek mellett.

— *Miért nem készít jelen idejű filmet?*

— Tervezett következő filmem a jelenben játszódik.

(Székely Gabriella)

A kételkedés jogáért

Kovács András: Bekötött szemmel

Egy régi vicc

„Asszonyom, olvasta ön Kanttól A tiszta ész kritikáját?” — kérdik az úgazdag nagyságát egy társaságban.

„Nem, és nem is fogom — hangzik az öntudatos válasz. — Ha egy könyv igazán jó, előbb-utóbb úgyis megfilmesítik.”

Elmosolyodunk a viccen, mert képtelenségnek érezzük, hogy elvont filozófiai gondolatokat filmre lehessen vinni. Érzésünket a filmrendezők gyakorló többsége meg is erősíti: ők is iszonyodnak attól, hogy műveiket gondolatokkal terheljék meg. Ha egyáltalán, csak az ősköd állapotában leledző eszmét viselik el, s rábízzák kritikusaikra, hogy a káoszból ők teremtsenek értelmes világot. S aztán, immár vetítés után, meg is születnek ezek a világok, ahány kritikus, annyiféle változatban.

Kovács András a ritka kivételek közé tartozik. Nem szereti kritikusaira bízni saját gondolatai kifejtését, előre megfontolt alapelvei és alaptételei vannak, s nem fél attól, hogy a gondolat a maga természetes közegében, szavakban, mondatokban is megfogalmazódjék. Eltérően legtöbb pályatársától, akik babonásan rettegnek a szótól, és mindent a képre akarnak bízni, Kovács András a szóban is megfogalmazott gon-

dolatot mutatja fel képeivel. Némelyek emiatt száraznak, didaktikusnak ítélik rendezői művészetét. Ha szabad a filmügyekben megszólaló publicistának ízléséről vallania, elárulhatom, hogy engem viszont épp ez vonz Kovács filmjeiben: az eszmék dilemmáit firtató gondolati bátorsága.

Kétféle morál

Új filmje egyébként csakugyan olyan témát fejt ki, amelynek bölcséleti alapja már Kantnál is megtalálható — a hit és a tudás szembekerüléséről van szó. Kicsit körülményesen jut el Kovács saját témájáig; próbáljuk követni filmje cselekményének menetét.

Kovács első érdeme, hogy hiteles emberi sorsok szövevényében mutatja föl ezt az összeütközést, de — mint legtöbb filmjében — ezúttal sem törekszik pepecselgető részletezésekre. Annyit tár föl hősei életéből, gondolataiból, amennyi az alapképlet megértéséhez szükséges. Mintaszerű művészi összpontosítással sűríti a cselekményt, lefejtve róla minden fölösleges dekoratív vagy anekdotikus elemet. A filmbeli történet a második világháborúban játszódik, egy megszállt szovjet kisvárosban (hogy



(Réger Endre felvételei)

kisvárosról van szó, azt én is csak a forgatókönyvből tudom mint fölösleges ismertetet), majd idehaza, egy kórházban. A világtörténelmi keretből és a helyszínekből ezer olyan részletet lehetne megvillantani, ami kellőképpen elterelhetné figyelmünket a lényegről, amint az a szabványosított realista történetek esetében gyakran előfordul. De oly fokig lehetne absztrahálni is a történetet, hogy teljesen időtlenné válna, amint azt a másik oldalon nem egy mai parabola példája tanúsítja. Kovács, e két végletet elkerülve, konkrét korhoz kötött, de általános tanulságokat kínáló cselekményt rögzít.

Ez teszi lehetővé a rendezés másik nagy érdemét, a remek színészvezetést. Az élet ezer színével gazdagított játékokban *látványosabb* alakításokra nyílik mód, mint itt, e lényegre összpontosító történet viszont *feszültebb* játékot eredményez. A konkrét emberi sorsot nélkülöző parabolás szerepeket is meg lehet tölteni persze feszültség-

gel, de a színésznek mégis csak szüksége van arra a fogódzóra, amit egy hiteles emberi alak váza nyújt számára — ezért tud Kozák András és Madaras József több korábbi filmjéhez képest is még megragadóbb alakítást felépíteni.

A két főszereplő két erkölcsi állásfoglalás megtestesítője. A Madaras alakította parasztkatona *egyetlen* olyan *ügyet* ismer, amelyért érdemes áldozatot hoznia, a család ügyét. Felesége várandós, neki a felesége mellett a helye, elhagyja tehát a frontot, hogy hazatérjen hűsvétra, mert „az már csak egy hónap”. Balog honvédot árulásért, szökésért halálra kell ítélni a katonai törvények szerint, noha a jobb indulatú tisztek is látják, hogy itt nincs szó árulásról, gyávaságról sem, egyszerűen egyetlen ügynek olyan következetes szolgálatáról, ami már csakugyan együgyűség. A hadbíró százados azonban nem tekintheti enyhíthő körülménynek ezt az együgyűséget, mert „mind haza akar menni, és ha

egynek elnéznénk, a többit is bátorítanánk”.

A százados rosszul fogja fel a haza érdekét, ezt ma már tudjuk, de mindenesetre egy magasabb erkölcsi felfogás hívének gondolja magát: az ő morálja az egyén, a család szűk körű érdekénél értékesebbet, a haza, a nemzet tágabb érdekeit véli szolgálni. Ha már Kantból indultunk ki, azt is mondhatnánk, hogy a százados „az általános törvényhozás elvét” képviseli a magánérdekre szűkülő erkölcsi elvvel szemben. A tisztességes és értelmes mai néző érti, hogy a százados egy igazságtalan és vesztett ügy „magasabb” szempontjait védve bűnt követ el, de hivatkozhat erkölcsi elvekre, míg Balog minden emberi rokonszenvünk ellenére egy szűk körű morált valósít meg.

A paraszthonvéd és a hadbíró százados, a kisember és a katonai hatalom összeütökzése már önmagában is elég súlyos konfliktus ábrázolását tenné lehetővé. Mindez azonban csak kiindulási alap a film igazi témájához.

Hit és tudás

A halálraítélthez ugyanis kirendelnek egy ifjú papot. A Káplán most először lát el „papi teendőket” siralomházban. Hivatásánál fogva ő hivatva volna arra, hogy egy még magasabb erkölcsi felfogás jegyében mondjon véleményt a kiskatonára és a hadbíróság moráljának vitájáról. Hiszen a pap az egyház képviselője, az egyház istené, az államgépezet nem ismer el magasabb erkölcsi fórumot az istent képviselő egyháznál. Most már háromféle megközelítésből folyhatna a disputa, de az író-rendező nyilvánvalóan nem ez a kérdés izgatta. A cselekmény fordulata lényegesen változtat a film által felvetett erkölcsi dilemma irányán.

A fordulat kívülről érkezik: a kivégzőoszlop elé állított katonát a Káplán azzal vigasztalta, hogy kérjen segítséget Kaszap Istvántól, isten szolgájától. A bíró elrendeli az ítélet végrehajtását, amikor várat-

lan légítámadás félbeszakítja a kivégzési procedúrát. A bombázás után a füstölgő romok között nem találják Balog holttestét. A katonák között elterjed a hír: Kaszap István megmentette Balog honvédot. Az egyháznak kapóra jön, hogy a fronton így terjed Kaszap István csodatevő híre. A Káplán mellett szolgáló idősebb pap örül, hogy növekszik az egyház befolyása a katonák között, az egyházi főhatalmasságok pedig fel akarják használni ezt az esetet bizonyítékul Kaszap István szentté avatási perében.

A Káplán azonban a félbeszakadt ítéletvégrehajtás után a romok között talált egy ruhafoszlányt, amely kétségtelenül Balogtól származik. Neki tehát alapos oka van arra, hogy kételkedjék a csoda megtörténtében. Mit tegyen hát: alkalmazkodjék a csodahangulathoz, erősítse a beteg katonák közt azt a hitet, hogy ő „Kaszap Pistánál” protekcióra jogosult, vagy pedig kételyeit feltárva, szegüljön szembe a jótékony illúzióval? A saját szemének higgyen-e, vagy pedig az egyház érdekeit védelmező tanácsadóknak? Egyik oldalon a tapasztalás, s nyomában a tudás vagy legalább a kétely, másik oldalon a vakhit és a hit védelmezésének érdeke — hogyan döntsünk e szorítóban?

Nem hiszem, hogy ebben az országban egyedül viseltetem abszolút közömbösséggel Kaszap István iránt. Ha a film mégis elejétől végéig lekötött, sőt éppen akkor kezdett különösen izgatni, amikor a cselekmény fordulata után az új erkölcsi dilemma-hoz elérkeztünk, akkor ebben annak bizonyosságát kell látnom, hogy Kovács András sokkal többről beszél, mint amennyiről hősei elmélkednek. Épp abban van a film igazi jelentősége, hogy egy konkrét, történelemhez kötött, sőt sokunktól meglehetősen távol álló egyházi problematikából olyan vonást tudott kiemelni, amely egyetemes érdekű lehet ma is.

Kár, hogy a *Bekötött szemmel* nem időzik el többet épp e lényegnél. Balog egyébként remekül sikerült ábrázolása, moráljának kibontása, kalandjainak festése, az egész bevezetés az igazi kérdéshez, a film-



nek legalább felét kiteszi „méterben” és művészi intenzitásban egyaránt. Némileg zavaró az is, hogy az egyház számára ez a Balog-ügy nem lehetett olyan egyértelműen kedvező, mint ahogy a film megrajzolja. Balog végül is szökevény. Az egyház végül is a háború rendíthetetlen híve. A püspöki karnak el kellene gondolkodnia azon, hogy Kaszap István miért éppen egy dezertőrrel tesz csodát? Még ha Balog tényleg megmenekült volna, nem fordulna ez a csoda épp a háborúzó egyház ellen, nem azt sugallná-e, hogy maga „Kaszap Pista” is helyteleníti a háborút, a szökevények kivégzését, a hadbíróságok működését, az egyház kardcsörtető propagandáját? Ha már a horthysta hadsereget szolgáló püspökök nem gondolkodnak el mindezen, az okos és igazságra törekvő ifjú Káplán miért nem kérde meg ezt tőlük?

Feltehető, hogy az író-rendező, aki Thurzó Gábor *A szent* című regényének egyik epizódját dolgozta fel filmmé, azért nem akart elmerülni az ilyen részletekben, hogy

az egész mű általános mondanivalóját ne veszélyeztesse. Igazán erőteljes, egyetemes tanulsága azonban csak annak lehet, ami a maga konkrétságában feltétlenül meggyőző — már amennyiben a történelemből indulunk ki, s nem eleve a történelem felett lebegő parabolisztikus helyzetekből.

Kovács András nagyon jól érezte, hogy a Káplán erkölcsi problémája nem oldható meg belülről. Csak az isten tudná megmondani, hogy neki mi jó — Balog megmenekülésének csodává való előléptetése vagy az igazság. De az isten nem nyilatkozik, s a Káplán teljes joggal — ez az eretnkségek örök útja — eljuthat oda, hogy az isten szándékainak és érdekeinek magyarázására ő is hivatott, nemcsak a püspök. Vagy pontosabban: *eljuthatna*, de a film rendezője nem akarván tételes tanulságok szájba rágására kényszerülni, félúton elköszön hőségétől. Ahhoz azonban, hogy a Káplán egyáltalán a félútig elvergődjék, a külvilág lökésére van szükség. Ezt képviselné a filmben az orvos alakja. A dogmán kívül álló

ráció szólal meg vele. Sajnos homályosan, kevésbé erőteljesen, inkább rögtönzésszerűen.

Lehet, hogy Kovács András *egy kicsit* mégis enged annak a nyomásnak, amely nem akarja eltérni filmen az igazi gondolati vitát? Kár volna. Eredetiségének egyik megkülönböztető jegyét hagyná elmosódni.

Tárgyilagosság

Szerencsére most is csorbíthatatlanul érvényesült tehetségének másik meghatározó vonása, tudatosított hajlama a tárgyilagosságra. Nem csökkentjük írói-rendezői érdemeit, ha megállapítjuk, hogy a közvélemény javának korszakos történelmi változása is kedvez e hajlamának: ma már nem látjuk szívesen a vászonnál ránk viőrszorgó osztályellenséget, messze vagyunk attól az időtől, amelyben tudományos elméletet lehetett felépíteni annak igazolására, hogy a szocializmussal szembenállók emberileg képtelenek a tisztességre vagy hősiességre.

Kovács tudta, hogy a mai nézőnek akkor is meglesz a véleménye, sőt ítélete a hadbíró századosról, ha ezt az embert (Zenthe Ferenc jól eltalált alakításában) a maga érveivel együtt mutatja meg nekünk. Nem agatta tele „negatív vonásokkal” az egyházi vezetőket sem, így sikerült egy villanásnyi jelenetben (Avar István markáns játékával) megidéznie az egyházatyák egyik alaptípusát, azt, amelyik még a kételet is elismeri, a kétség jogát is védi „a szamarakkal” szemben, mert tudja, hogy a kísértés is erősítheti a hitet...

Az a nemzedék, amelyhez e sorok írója is tartozik, mintegy húsz évvel ezelőtt, éppen nem egyházi keretek között, de végigélte a maga hasonló erkölcsi drámáját. Naponta találkozunk az eszméinkbe vetett hitet lehangolóan fricskázó tényekkel. József Attilát kifordítva igyekeztek meggyőzni bennünket, hogy az „igazat” kell mondanunk, nemcsak „a valódit”, s abban a helyzetben az „igazság” azt jelentette, hogy magasabb eszmei érdekből nem kell jelentőséget tulajdonítanunk olyan apró-cseprő valódisá-

goknak, mint amilyenek például a konstrukciós perek voltak. „A szem nemcsak eszköze a látásnak, hanem korlátja is” — olvashattuk a Hegel-idézetet, és mi, hogy Kantnál maradjunk, naponta igyekeztünk *lerontani a tudást, hogy a hit számára biztosítsuk a helyet*. Marx kedvenc jelszava szerint „De omnibus dubitandum” — „mindenben kételkedni kell” —, de a dogmának akadtak olyan püspökei, akik még a letagadhatatlan tények valóságának elismerésétől, a legcsekélyebb kétségtől is óvtak bennünket.

Biztos, hogy ez a nemzedék, immár két évtized távlatából tekintve vissza a próbázgató évekre, különös érzékenységgel fogadja majd ezt a filmet. Mi is, mint a filmbeli Káplán, gyakran megkaptuk a kioktatást, hogy „csak *igen*nel vagy *nem*mel” válaszoljunk, s gyanússá váltunk, amikor *igen*-jeink mellé magyarázkodó, feltételeket szabó *de*-ket, *azonban*-okat fűztünk. Ez a korszak visszavonhatatlanul letűnt, de tanulságairól érdemes beszélni — a filmművészet nyelvén is.

Nem interjúvoltam meg Kovács Andrást, s így nem tudhatom, mi készítette a *Bekötött szemmel* megírására és megrendezésére. (A cím nem szerencsés, már csak azért sem, mert egy 1957 körüli magyar színműre utal akaratlanul is.) De bizonyosra kell vennem, hogy nem az egyházi bíróságok működése izgatta, nem is a Kaszap István csodatevő képessége körüli vita, hanem elsősorban az az erkölcsi harc, amelyet a maga idejében neki is vállalnia kellett. A konkrét történelmi különbségek túl nagyok ahhoz, hogy a Káplán históriájában minden lényeges elemével megjelenhessék a szocializmus korai szakaszának erkölcsi problematikája, de épp ez a távolságtartó tárgyilagosság tette lehetővé a kritikai analízist. Széchenyi Ferenc objektívja — bocsanat a nyilván már elnyűtt fordulatért — lehetővé tette a legobjektívabb ábrázolást, módot adott arra, hogy kívülállóként figyelhessük azt is, ami legsajátabb ügyünk.

S épp ez lehet a művészet egyik célja.

Fekete Sándor

Felelősségre hívó látomás

Kovács András *Bekötött szemmel* című munkájának vetítésére hívtak. Moziban voltam? A kérdőjel most helyénvaló, mert mást kaptam, mint amit általában elvárunk. Szép film volt? Szórakoztató, szellemes, élve boncoló? Költői és művészi elvonatkoztatás? Önmagukban már mindezek megszokott dolgok. **H i t e l e s** volt.

A kezdet első méterei után mintha valami a torkomat szorította volna. A történet a második világháború idejében bonyolódik. Két háborút éltem át, és átéltem már egyéb háborúkat is. Nem hatnak meg a háborús filmek szörnyűségei. Voltak pillanatok, amikor azt hittem, hogy a történelem forgatagában a kisember drámáját vagy az *Ismeretlen Katona* emlékművét látom. A film rövid és puritán mondatokban gyorsan halad, hogy a mindannyiunk által átélt idő bontakozzon ki a maga kérlelhetetlen és mégsem kegyetlenné torzult valóságában. Élesen éreztem, hogy ez a film az én filmem, mert az élő vagy holt szempár számonkérő tekintete előtt, fétiseink szolgáltatában mi mozgunk ott, elferdült tartásokban és arcokban, agresszívan vagy beletörődve, babonáinkba menekülve.

A szereplők bármelyikét ugyanaz az erő mozgatta. A katonák, Balog, a szökevény, a hadbíró parancsnok, az ideg orvos, a lelkes, a főpap, a sebesültek, mindannyi eleven személy, és mégis típusok. Sűrített jelképei önmaguknak. Közülük valónak éreztem magam. A képsorok a „másképpen nem is történhetett volna” meggyőzés ere-

jével hatottak rám, és vettek birtokukba. A szerkesztés logikája vagy az intuíció biztonsága volt ez? Bárhogyan legyen is, a szereplők sorában a társadalmába merített Ember, a társadalmába merített önmagam látványát éltem át. Módszer és történet, ábrázolás és tartalom ebben a filmben homogén egység. Az embert mint társadalmi és mint biológiai valóságot egyetlen jelenségként ábrázolja. Ugyanakkor a mélység és a felület fogalmai is egységet alkotnak, mert a mélység tartja a felületet, és a felület a mélységre támaszkodik a film egész vonulatában.

Mindent kidolgozott és összefüggő gesztusok fűznek össze. Aggodalom, megértés, a rossz háború és a lelkes sorsának szorongató érzése — a múltamra, a jelenemre és jövőmre egyként emlékeztetni kényszerített. Mint halász a hálóját, úgy fonta és szerkesztette a film rendezője ezt az alkotást. Fáradhatatlanul dolgozik. A filmnyelv, melyet a Nehéz emberek szokatlan műfajában létrehozott, még csak szavak voltak. Munkájának szükségszerű kitérői után ez a film felelősségre vonó látomás, mert a *Bekötött szemmel* társadalmi mozdulataink és munkánk felelősségére figyelmeztet.

Kovács András a munkának nem a könnyebbik részét ragadja meg. Úgy dolgozik, mint a dómépítők kőfaragói: személytelenül, mert a valóságot, melybe ő is belemerítve él, jobban szereti, mint önmagát.

Vilt Tibor

BEKÖTÖTT SZEMMEL fekete-fehér, magyar, Budapest Játékfilmstúdió Vállalat, 1974.

R.: Kovács András; Í.: Thurzó Gábor regényének felhasználásával Kovács A.; O.: Szécsényi Ferenc; Sz.: Kozák András, Madaras József, Koltai János, Horváth Sándor

Szemérmes lázongások

Makk Károly: Macskajáték

Néhány cannes-i fesztiválbeszámolóból mintha úgy vettem volna ki, hogy — az olasz családjogi törvény feletti népszavazás izgalmaitól — zavarodott zsűritagok, mérvadó filmes személyiségek azért a maguk számára le tudták hántani a *Macskajáték* artisztikumát; s dacára türelmetlenségüknek, azért találtak értéket is a csupasz filmben. Amellett, hogy kóros jelenségnek tartom a saját erkölcsi-társadalmi bonyodalmaik miatt megsiketültek közönyét, szakmai részvétlenségét a rokontéma iránt, zavar a beszámolókból sejdíthető rosszallás is.

Mintha néma fejcsóválással arra intenének: miért akarunk mi luxustermékekkel sikert aratni külföldön — az általános nyereség idején —, amikor míves filmalkotások dolgában rendszerint behozatalra szorulunk? (Rémlik, mintha a *Szindbád* virtuóz előadásmódját is némileg álméltkodva fogadták volna.) Én a magam részéről nem szívesen hallanék ki (hallanék meg) rosszallást a *Macskajáték* fogadtatása kapcsán; nekem ugyanis módfelett tetszik, hogy a Makk Károly—Tóth János együttes nem elégedett meg Örkeny immár világsikerű színdarabjának „precíz” vagy „megfelelő” filmre való átmentésével; hogy őket egy filmbonyodalom kibogozá-

sán túl megdolgoztatta az egész filmfolyam, s így ebben a második közös filmjükben a tartalmak, az értékek, a meghatározások nem automatikusan igazodnak a „helyszín—szereplő—kamera” triász kézenfekvő logikájához.

Ennél messzebbre néztek és messzebbre hatoltak. Azt hiszem, a filmből aligha lehet „csak úgy” visszakövetkeztetni az azonos című színpadi műre; Makk és Tóth a film-átköltés örvéen olyan messzire rugaszkodtak az eredeti dramaturgiától, hogy ha nem lírai kettős portrénak fogjuk fel ezt a művüket, meg sem érthetjük. Mind a ketten rég kinőttek, szakmai értelemben különösen, a kamaszos önvallomásos korból, ezért annál izgatóbb és jelentősebb, a mai magyar film számára pedig meghatározóbb, hogy képesek önmagukról beszélni. Hiszen a magamutogató s gyakran üres szerzői film kimúlásán nincs mit bánkódunk, ám a személyes találkozásokat azért mégsem nélkülözhetjük.

Egy emlék a múltból

Jó tucat évvel ezelőtt egy főiskolai filmvitan egész falka igazságra hangolt, vitaéhségtől űzött fiatal vetette rá magát a *Meg-*

szállottak című filmre, illetve magára Makk Károlyra. Vagdalkozásukban legalább hetvenöt százaléknyi filmtörténetileg helytálló cáfolat volt. Nos, az ankéton jó húsnak bizonyult Makk, *nem* csúszott ki a kezek közül, mondhatni, igen fiatalosan hagyta magát marcangolni, szinte kivérett az emelvényn.

Azután a vita vége felé ilyesfélét kiáltott: „akárhogy van — én érzelmes filmet akartam csinálni! Érzelmeket akartam felkutatni és felmutatni! Mert ezeknek a hiányától szenvedünk!” — az ilyen szociológiailag vagy filmdramaturgiailag kevésbé árnyalt védekezés-tiltakozás csak arra volt jó, hogy semmire se volt jó. Nem részletezem, mint fulladt be kínosan az ülés. De biztosan tudom, Makk kiáltozása azért rögzült az emlékezetemben, mert a *Megszállottak*-tól, a filmvitától, a vitázók pillanatnyi szándékától függetlenül egy ember szenvedélye (akkor egyáltalában nem elismert szenvedélye) szólalt meg benne; ez a kiáltozás a filmgyáron kívüli élmények felfakasztotta szenvedélyekre is utalt, sőt — fonák módon — még jelzett valamit Makk későbbi tévelygéseinek korszakából is.

Persze nem éppen „históriai” okokból idéztem föl e korai epizódot, hanem azért, mert hasznavehetetlennek tartom a filmbírálatokban oly gyakran elpötyögtetett felismeréseket, amelyek szerint „X” és „Y” ilyen-olyan kallódások után *végre* rátalált a maga legsajátosabb hangjára; s ezzel mintegy varázsütésre semmivé foszlatják az „életműbe” nem illeszkedő előzményeket vagy kisiklásokat. Mintha nem mindig arról volna szó, hogy a vérbeli filmesek a jobb-rosszabb filmjeik „mentén” a benső kihívásaik szaggaott, folytonos elfogadásának játszmáját játsszák, mintha nem aszerint keresnének szűzsét, vezetőszínészt, alkotóegyüttest, kameraállást, és nem az volna játszmájuk legfőbb tétje, hogy (már-még-most-sok mindennek ellenére): meghallják-e a kihívást?

A külsőséges filmtörténelmekben mindig csodával határos jelenség lesz az, hogy a már-már kommerciális film körül botladozó (de botladozó!) Makk Károly hogyan



szövetkezett a sajátos látomáskutató Tóth Jánossal (és viszont!); művészi rejtély a *Szerelem* ténye, még inkább új talány a *Macskajáték*. Továbbá: lehántani való, zavaró külsőség lesz ennek az új filmnek az artisztikuma, a fojtottsága, a gunyoros fotogenitása, a művessége, a túlméretezése, a filmkörmondat-építménybe vetett — immár korszerűtlenséget súroló — hite. És nyilván az is, hogy a gyorsabban asszózó Makk Károly elfogadta Tóth János filmgyári értelemben szinte bénító, puhatolózva közelítő munkamódszerét.

A moziban a néző szemtanúja lesz annak, hogy Makk régi kiáltozása miként alakul át egyfajta birkózássá, nem annyira az anyagával vagy a korszerűség kritériumaival (hisz ezek ismérvei elég gyorsan elévülnek), mint inkább — a teljes fegyverzet birtokában — az érett érzelmekkel és a megérlelt fájdalommal. A *Macskajáték* nézője biztonságban üli végig a filmet: az alkotók nem markíroznak, nem hapsolnak, komolyan végzik a dolgukat — egy dologtól viszont mintha tartózkodnának: nem akarják szemtanúikat szőnyegre rántani.

Önmagukért lázonganak vagy bizonygatnak?

Vagy művelik mindkettőt, hogy felboszszantsák a nézőt, amikor a — közfelfogás szerinti — periférikus sors (mert hát egy nyugdíjas énektanárnő sorsa mi egyéb?...) állítólag jeltelen világot megtelítik vallo-más értékű mozzanatokkal? Nem arra az olcsó fogásra gondolok persze, hogy előcibálnák ódonillatú, öregszagú modelljüket, és ezt alkalomnak tekintik, hogy ráaggassák a film hiteles (vagy hiteltelen) nosztalgiáit; körülrakják relikviákkal, amelyeket az ellenőrizhetetlen múltnak kellene igazolni; még arra sem, hogy végül is ránk zúdítják ezt a különös, szánnivaló, „létező” katymaszt — és mi nézők csak szégyenkezhetünk miatta. Nem, én inkább *szemérmes lázongásra* ismerek ebben a filmben. Pironkodást amiatt, hogy a „filmek általában” — túl kézenfekvő történeteikkel —, „álta-

lában nem méltók” a bujkáló, szemérmes hősökhöz, és e hősök sem tudnak mit kezdeni a mohó, szemérmetlen, kíváncsi kamerával. (Majd később megpróbálom ezt a művészi kiindulást árnyaltabban is kiigazítani, mert „így” nem teljes, nem igaz, de mindenképp valóságos premissza.) A szemérmes lázongás másik jelentős forrása talán abban van, hogy a *Macskajáték* című filmből fölbukik egy jellegzetes társadalmi tünet, amely arról tanúskodik, hogy igenis *kényszerülünk* dugdosni a szenvedélyeinket meg a személyes élményeinket, meg az ízlésünket, az „életkori zavarainkat”, mert azok mind a közfigyelem előterében talán nem is annyira megcsonkulnak, mint értelmüket veszítik. Egy öreg fotó a mások kezében semmi. A fotó nem emlékmivoltában jelentős, hanem a hozzátapadó hazugságokkal, érzelmekkel, ráismerésekkel válhat csak dokumentummá. A műtárgy — akár giccs, akár nem az — a története nélkül csak a szokvány szociológus elméjében leleplező. A hős emlékeztében vagy képzeletében kopásig játszott játék még játék, de mihelyt kifelé fordítják — hazugsággá torzul. És ugyanez vonatkozik a szokásokra, a családi mítoszokra, a régen nem ellenőrzött műveltségre, sőt még az idegrendszerre is. (Lásd: egy dúvad kocsmatöltelék indulata elhanyagolandó érték a Dayka Margité mellett a képtelen fogorvosi jelenetben, vagy egyik-másik telefonbeszélgetés alatt.)

A film hősei szenvednek az „agóra” hiányától (erre utal a két nőtestvér telefonkapcsolata), számukra még a kocsmai nyilvánosság torz színpada sem adatik meg, mégis dolgozik bennük a megmutatkozás kényszere; igazság szerint mi jöhet ki e kettősségből? Az, hogy harcoljanak az érzelmeik jogáért, másfelől, hogy elszenvedik: ezek az érzelmek hamis lenyomatot hagynak a külső világban. Makk és Tóth ezt a kettős állapotot a maga pörösségében — sajnos — igen gyakran nem vállalja, mintha kegyeletesen gyógyítaniuk kéne szereplőik életét. Ezért a filmbeli tér hiányát átszínezett, mikrovilágból felnagyított s végtelen számú kockával helyezik az idő-



folyamba; nem hagynak, nem túrneik, vagy nem viselnek el folytonossághiányt. Más kérdés, hogy Makk ezt az időfolyamkitöltő közeget korábban, ha ismerte is, nem próbálkozott vele; régebbi sóvársága az érzélem háttére után most telítődött túl.

A vén macskák játszadozásában

a legkínosabb tétel a szerelem. A szerelmi háromszög, a csábítás és csábulás, a hűtlenség, az érzelmi kiszolgáltatottság és a féltékenységek költészete (fizikai gyönyöre) a *Macskajáték* filmvásznán az ellenkezőjébe csap át, a fiziológia meg nem egyezése

folytán. Az Örkeny-darabot az ízlés kötelező távolságáig a dialógusokban villódzó groteszk és maga a színpad stilizáló hatása tolja el; ha más irodalmi megfelelőjét keressük, például a „Halál Velencében” bomladozó erkölcsi, érzéki képét; itt csak Thomas Mann gúnyos, moralizáló, enyhítő jelenléte képes irodalmi egyensúlyt tartani. Nyilvánvaló, hogy a *Macskajáték* is meg kell hogy találja távolságteremtő eszközeit, hiszen a felvevőgép szemérmetlen közelségbe hozza a ráncokat, az elfacsarodott érzéki mosolyokat, a kényelmetlen testi együttlétek jeleneit — nem fordíthat hátat nekik. Makk és Tóth e szemérmesen — forrongva-lázongva, meg-megszakítva, ide-

gen időszetekbe terelve — megalkotott montázsának köszönhetjük, hogy filmjük egyszer sem okoz feszengést, kellőképp megemelkedik. Tehát nem látlet film. Módszerük e vonatkozásban semmiképp sem kísérleti, hiszen ez előfeltétele volt az egész vállalkozásnak.

Vitathatóvá (ha tetszik: kísérletivé) csak annyiban és azáltal válik a munkájuk, hogy az ízléstelenségtől való jogos félelem miatt szinte a film egészét átítatták távolságtartó jelenlétükkel. Nem akartak hinni abban a köznapis csodában, hogy a film szenvedő hősnője szemtől szemben a kamerával, egyszerű tömondatokkal megvallhatná nekünk az ellehetetlenülését, a fájdalmát, azt az „abszurditást”, hogy mégis igényt tart a teljesen időszerűtlen boldogságra, hogy története legjellemzőbb pontjain segédeszközök nélkül is képes a történés jogát megvédelmezni, még önmaga ellenében is. A film alkotói — mondanám — túlságosan résen voltak, felszabdalt-végigírt filmkörmondataikba burkolták modelljüket, mert nem merték vállalni a nyílt, a szemtől szembe monológok dokumentumfeszültségét. Ebben a gyöngéd őrizetükben a szükségesnél több szépséget halmoztak köréje, nehogy sivárnak vagy közrendűnek, vagy elesettnek lássuk.

A borongás, az idill, a valójában el nem roncsolt emlékezés a hősnő és a befogadó esélyeit egyaránt kisebbsíti: az előbbi filmszerűen megemelkedik, az utóbbi kissé féltékenyen konstatálhatja, hogy a saját világában nem készségeskednek ennyire a színészek, a formák, a vigaszok.

Filmszínészet, grafika, mikrovilág, hangtartomány

Méltánytalannak tartanám megsérteni az érettebb és fiatalabb színésznemzedékeinket azzal, hogy orruk alá dörgöljem az idősebbek játékmódorát. Így egyszerűen csak leírom, hogy a *Macskajáték* hármasa: Dayka Margit, Balázs Samu, Makay Margit és a kívülről ható negyedik: Bulla Elma maradéktalan filmszínészetet produkálnak. A feladatuk már eleve túllendült azon, hogy

„pusztán” szituációk egymásutánját hihe-tően átéljék. Nekik a tárgyakhoz, a tárgyakból kivetített részletekhez, a felvillanó emlékképekhez, helyzettöredékekhez, ismétlődésekhez és finom variációkhoz kellett igazítaniuk játékukat. S ez a színésznek megannyi drámai, fiziológiai megkülönböztetést is jelent, a bonyolult montázsban való alkotó részvételt; ironikus és cselekvő továbblködését az összjátéknak. Az ő magasrendűen elkötelezett színészi munkájuk nélkül nemcsak hogy négy rendkívül eleven portréval lennénk kevesebbek: (1. a keresztény kurzus óta hanykódó, forrongó s többszörösen legázolt asszonyéval; 2. a népművelés holtágaiban evickélő művész-hóhanyóéval; 3. a csöndesen tenyésző, kifinomult ringyóéval; 4. a már széthullott „család” disszidens akarnokáéval) kevesebbek lennénk a merőben filmszerű, belülről fakadó, groteszk játéktílussal is, amelyhez foghatót a magyar film korábban még nem produkált. (Bár többször is kísérletezett vele.) Makk Károly rendezői kihívásaiban az ellenállhatatlan stílusérzék és anyagismeret impulzusainak kellett működniük, hogy a film valamennyi játékmozzanata ennyire „üljön”.

Azt hiszem, a *Szerelem* mikrovilága óta, amely nem volt éppen sebezhetetlen, Makk és Tóth sokkal elmélyültebbek lettek. Helyszíneik élnek, burjánzó költészetük nem dekoráció. Amikor ráközelítenek az elvirágzott érzelmek hol szenvedő, hol cselekvő mozzanataira, vagy precízen lekísérik a hősök köznapis „megélhetés” motívumait és látható küzdelmét, cáfolhatatlan filmet csinálnak. A finom kézzel elszínezett sejtetések és a grafikus elvonatkoztatások is filmközeggé tömörülnek, bár gyakran úgy érezzük: egy másik, kiegészítő film közegévé. És ez fájdalmas — szeretném hozzátenni —, mert igen nagy hiányát látom a bátorságnak, hogy merték volna tiszta kompozícióikat elrontani. Hiányolom, hogy a mindig artisztikus, színpompás film nem vált át a közömbös szürke-feketébe. A költészet dokumentatív da-dogásba. Hogy nem nyílik tér *sablon beállítások* számára. Hogy az a riadalom, ame-

lyet az elmúlás ténye vált ki, ebben a film-
ben nem tud pórén megmutatkozni. Volta-
képpen a korszerű, sallangtalan filmelbe-
szélés epikai mozzanatait, jegyeit nélkülöz-
zük, amik ellen a látomáskutató Tóth János
oktalanul tiltakozik. Az első jegy: az egysé-
ges stílus tagadása. Vagyis az a tapasztalat,
hogy mai történeteink „nagy stílusához”
csak úgy lehet feljutni, ha nincs előképünk
róla, ha a nemes és a nemtelen dolgokat
elegyítő filmes maga is kiszolgáltatott mint
stílussteremtő. Szorosan kötődik ehhez a
második jegy, amely azt parancsolja az al-
kotónak, hogy nyíltan tárja fel: a kifejezés
adománya ellenére sem birtokol olyan mít-
ikus-varázslatos többletet, amelynek jogán
kiválhatna azok köréből, akiknek az él-
ményvilágában osztozik. S ez nem jelent-
heti a képzelet megbéklyózását; azt nem,
semmiképp. Csupán a mai filmköltészet

plebejus alapokon nyugvó, valószerű köz-
megegyezésének betartását. Avagy —
mivel jelentős filmek híján ez a köz-
megegyezés még nem kristályosult — az
ilyen jelentős szerzőpár nagy feladata a
normákat megszabni.

Olyasféle tapogatódzásra is gondolok,
mint amelyet a *Macskajáték* hangtartomá-
nyában szinte megoldottak: a „jó, kevés-
bé jó, igaz, hamis, kényszeredetten őszinte
és vadul őszinte” megszólalások variánsai-
ra, vetélkedőjére, egymást kioltó torlódá-
saira és a keletkező süket csendre *nemcsak*
a színészi hangok tartományában volna
szükség. Hanem az egész filmben. Ami —
mint ebből a tusakodó írásomból is talán
kitűnik — egyik felemnek nagyon tetszett,
a másik felem pedig félrekullogott előle.

Dániel Ferenc

MACSKAJÁTÉK színes, magyar, Hunnia Filmstúdió, 1974.

R.: Makk Károly; Í.: Örkény István regényéből Makk K. és Tóth János; O.: Tóth
János; Z.: Eötvös Péter; Sz.: Dayka Margit, Bulla Emma, Balázs Samu, Makay
Margit

Modern romantika

Zalakevicius: Az édes szó: szabadság

Fölöttébb érdekes stúdium volna az ismeretlenség homályából elővarázsolni, láthatóvá tenni azokat a szálakat, amelyek a neves filmrendező, Vytautas Zalakevicius alkotásait — pontosabban szólva: alakuló s egyre jelentékenyebbé váló életművét — szűkebb értelemben vett hazájának, Litvániának az irodalmához, művészetéhez fűzik. Nem azért, mintha új műve, *Az édes szó: szabadság* valamiféle stílusnyomozást, motívumnyomozást igényelne avégett, hogy tartalmi lényegét vagy formanyelvét megértsük s megértessük a nézővel-olvasóval. Nincs rá szükség, hisz a szó legszorosabb értelmében véve is közérthető, minden mozilátogató számára tökéletesen, maradéktalanul érthető film ez. Hanem amiatt, hogy legalább sejtésünk legyen arról a szerepről, amelyet a haladó romantika mint áramlat betöltött és betölt a litván szellemi életben. Ez fontos volna, hiszen Zalakevicius filmje annyira magától értődő természetességgel szól ezen a nyelven — a legnemesebb jelentéssel vett forradalmi romantika nyelvén —, hogy szinte kizárnak tarthatjuk annak lehetőségét, hogy afféle polémikus kivételt jelentene a mai litván művészetben.

Sajnos, a kritikus nem tehet eleget a maga támasztotta kívánságnak-követelmény-

nek: nem ismeri közelebbről a szovjet-litván művészetet. (Annyit mindenesetre tud, hogy a nagymúltú litván nyelvnek saját, latin betűs ábécéje van, s épp ezért — már megbocsássanak az „illetékesek”! — igencsak nehezményezi, hogy a film magyarországi forgalmazását előkészítők nem vették maguknak a fáradságot, hogy utánanézzenek: miként fest a litván alkotók neve litvánul; nincs rá más szó, bizony otrombaság cirillbetűs oroszból fonetikusán „magyarra” átírni latin betűs litván neveket! E kritikában mindenesetre hadd álljon Zalakevicius a plakátok és a sillabuszok „Zsalakjavicsusa” helyett...)

Könnyen elképzelhető különben, hogy a film rendezője és alkotótársai tilalkoznának a „romantikus” minősítés ellen. Sosem lehet tudni; adódnak olyan helyzetek honunkban is, amikor valósággal sértésszámba megy „leromantikuszni” valakit. De ez csupán a fogalmak tisztázatlanságára vall egyfelől, s a romantika letagadhatatlan, folyton „fenyegető” jelenlétére másfelől.

Szögezzük le: a romantikus formanyelv — s a neki megfelelő látásmód, szemlélet — nem jelent okvetlenül avítságot, „múlt századiságot”. A művészi tárgy egyfajta felfogását jelenti. Azt a fajta felfogást,



amelynek lényegi velejárója az ábrázolt konfliktusnak — valóságos megjelenési formáitól elütően — statikussá sarkított, elvont fogalmakból való származtatása (visszavezetése) az ábrázolásban. Hangsúlyozzuk: az ábrázolásban magában, mert hiszen tökéletesen mindegy, hogy a műtől függetlenül, az alkotók tudatában esetleg nem is olyan statikus-merev-mozdulatlan, nem is olyan absztrakt az a bizonyos fogalom — a művészetben a mű beszél az alkotó helyett, s az alkotó csak a műben beszélhet, de nem a mű helyett.

Jellemző továbbá a romantikus alkotásokra, hogy semmiképp sem valamely *eszmé* művészi fejtegetései, kifejtései, hanem — s e különbségtételnél, az egyszerűség kedvéért, Marxra utalunk mint a gondolat elsődleges megfogalmazójára — mindig valamely *eszményéi*. S hozzátehetjük: ezek az

eszmények mindig etikai természetűek — mégoly politikai tárgy esetében is; egy cselekményes műfajú alkotás szereplői ezért voltaképpen egy etikai értékrend fokozatainak képviselőiként jelennek meg előttünk, emberi viszonyaik minőségei egy etikai normarendszer mennyiségi viszonyait fejezik ki. Még akkor is, ha — akár a kor ízlésáramlatának hatására — az alkotó visszariad e skála szélső értékeinek mint abszolút szélsőségekné az ábrázolásától, ha tehát nem a szokványos Abszolút Jó meg az Abszolút Rossz összecsapásának lehetünk szemtanúi. Hiszen a romantika is halad az idővel. Formaváltozása nyilvánvaló. Eszközeiben éppenséggel a legmodernebb is lehet. Attól még romantikus marad.

A fentiekből bízást következik, hogy — ha pontosan akarunk fogalmazni — egy romantikus ihletésű és módszerű film szerep-

lői a szó betű szerinti értelmében nem valamely eszme képviselői, hanem valamilyen eszmény képviselői.

Zalakevicius filmdrámájának alapvető meghatározója az a jellegzetessége, hogy hősei egytől egyig valamilyen magatartásforma képviselőiként léteznek csupán. A jelen esetben pontosan ez a magatartásforma jelenti azt, amit fentebb — egészen tág értelemben — „eszménynek” nevezünk. S hogy végképp ne lehessen félreérteni, tegyük még hozzá, hogy ez a bizonyos „csupán” az esztétikai minősülés és minősítés szemszögéből nézve: minden. Ezért van egyebek közt az is, hogy csak tévedés árán volna lehetséges e film szereplőiben típusokat keresnünk és látnunk, típusokat olyan értelemben, amilyen értelemmel ezt a szót a realizmus esztétikája fölruházta. Ám ha valaki értelmét és szükségét látná, hogy „romantikus típusalkotásról” beszéljen, akkor semmi kifogásunk nem lehetne a szó — illetén — használata ellen. Nem változtatna a lényegen, azon ugyanis, hogy a realizmus egyedítő és pontosan az egyedítés által általánosító módszere helyett ebben az esetben a konkrétnumoktól való elvonatkoztatással jut el a művész ahhoz a fogalmakkal gondosan — tudatosan — egyeztetett, összetett eszményképhez (egy probléma minden részletében eszményivé absztrahált képi szerkezetéhez), amelynek a képviseltetéséhez, reprezentálásához keresi meg a „képviselőket”, vagyis a hősöket és a helyzeteket, nem pedig megfordítva, mint a realista művész, aki — föltétlenül, minden ellenkező álesztétikai híreszteléssel szemben — a valóságos helyzetekből és hősökből indul ki a legegényibb és legegységibb részletek fölfedezéséhez és *egyben* a legtágabb általánosításhoz vezető útján, tehát: a tipikusnak az ábrázolásában.

A romantikában így hát az alapgondolat mozdulatlan elvontsága, egy etikai rendszer fokozatainak eszményi összeütköztetése szükségképpen kiegészül még valamivel: a reális világtól való *valamilyen fajta* eltávolodással. Ez a valóságtól mért „kritikus távolság” sokféleképpen előállhat: a reális

összefüggések tüntető-pökhendi semmibevetésével éppúgy, mint az alkotótól és közönségtől „fizikailag” egyaránt távoleső téma választásával.

Ennyit a romantikáról, hogy egyértelműen szólhassunk most már Zalakevicius filmjéről. Az *édes szó: szabadság* egy képzelt latin-amerikai országba ragad el bennünket. A diktatúra ellen folyik a küzdelem. A filmben bizony mindjárt az elején ki is mondják: a szabadságért, a rabság ellen. Ezen az absztrakción — könnyű belátni — egy tapodtat sem léphet túl a film; **hogyan is** léphetne ennél tovább egy képzelt latin-amerikai országban játszódó történet? Hisz ez az ország csak úgy „igazi”, ha „mindegy, melyik”. Márpedig a film alkotói mindenképpen az igazi Latin-Amerikát kívánják megidézni, az igazat akarják mondani Latin-Amerikáról is, jóllehet éppenséggel nem csupán arról, de még csak nem is elsősorban arról szándékoznak beszélni, hanem: a rabság (zsarnokság, elnyomás) ellen, a szabadság nevében vívott harcról. Ez a film nem kevesebb, nem több, *nem más*, mint annak a drámai harcnak az ábrázolása, amelyet a szabadságért és a rabság ellen vívnak. *Erről* szól a film, és nem másról.

E körön belül — egy tudatosan választott körön belül — egészen kimagasló, nagy teljesítmény Zalakevicius filmje. Megérdekelte az 1973. évi moszkvai fesztivál magas kitüntetését. Modern, ami az eszköztárárt illeti. S roppant izgalmas dolog — anélkül, hogy a rendező eszközeinek tényleges eredetére utalnánk ezzel, inkább csak a szemléletesség kedvéért — Ethel Voinich találkozása Francois Truffaut-val egy litván filmben. Mert ilyen bizarr ötletet ad a kritikusnak ez a sajátságos film. (De tényleg nem szabad komolyan venni ezt az utalást: ha a film alkotóinak szellemi tanítómestereit nyomoznánk, nyilvánvalóan elsősorban a rendező hazájában, Litvánia-ban kellene kezdenünk a hasonlítás-tal!) És — ne becsüljük le — ez a film nemcsak esztétikai izgalmakat hordoz, hanem valóságos izgalmakkal, cselekményizgalmakkal is szolgál. Méghozzá anélkül,



hogy bármikor is külsődleges izgalmak izgatószeréhez folyamodna. Az az etikai mérceék előtt folyó politikai küzdelem köti le a figyelmünket, amelyhez az egyszerű helyzetet három börtönlakó kiszabadításáért vállalt munka — alagútásás és ennek álcázása — szolgáltatja.

A film modern-romantikus szemléletmódjából, a „valahol Latin-Amerikában” koncepciójából következik, hogy az alkotókat nem készthette *esztétikai szükség* a téma ötletét adó, megtörtént esemény részlethű reprodukálására. Mégis meghökkenítő alaposággal reprodukálják az 1967-es venezuelai történet helyszínét, körülményeit, szereplőit.

Csupa remek színész vállalta a magáénak a forgatókönyvíró Valentyin Jezsov és a rendező Zalakevicius koncepcióját. A fő-

hős Vargas házaspárt megszemélyesítő Irina Mirosnyicsenko és Regimantas Adomaitis azonban — s ez lenne voltaképpen magát a film realizációját illető, egyetlen kritikai észrevételünk — nagyon is, túlságosan is különböző két módon képes szolgálni ezt a koncepciót. Szögesen ellentétes módon közelítik meg szerepüket: Mirosnyicsenko kívülről, a számba vett és nagy gonddal kiválogatott eszközök oldaláról indul a figura lényege felé; Adomaitis belülről, s épp ezért a teljes „eszköztelenség” pillanataiban érezhetjük meg leginkább, mennyire azonos ez a színész a szerepével! Mirosnyicsenko igen jó színésznő, de néha — úgy érezzük — a szemünk látára „vág neki” a bizonyításnak egy-egy jelenetben, mintha folyton vizsgálzna; s ha föl is jut igazi magaslatoakra, némiképpen

zavar bennünket, hogy még tudjuk, honnan indult... Adomaitis viszont egyszerűen zseniális színész. És mégsem elsősorban a kvalitásbeli különbség a zavaró együttes játékukban, hanem a módszerbeli.

Szíves-örömet leírom sejtésemet arról, hogy Vlagyimir Nahobcov kiváló operatőri munkát végzett a filmben. Sejtésnél hátróztottabbat csak akkor állíthatnék nyugodt lelkiismerettel, ha vagy sokkal többet, vagy sokkal kevesebbet értenék az operatőri művészet szakmai részéhez. Engem ugyanis — miért, miért nem — végtelesen zavar, ha a kópia, amit látok, nem „színhelyes”. Föltételezem ugyanis, hogy ilyen igényű művészi vállalkozásban a színnek is fontos szerepe van a rendező és az operatőr eszközeinek sorában. Nos, az igazság az, hogy nem maga a tökély az a kép, amit egy budapesti moziban láthat az ember.

Végezetül még egy zsörtölődés, ámulás formájában kifejezve. Ámulom és bámulom azt a kitartást, amellyel mindenféle hírközlő, fordító és szinkronizáló „szerveink” ragaszkodnak ama naiv feltételezésükhöz, miszerint az idegen neveket minden bizonnyal a magyar — vagy legfőljebb a német! — kiejtési szabályok szerint kell ejteni... Mond-e valamit az a szó mostanában: közművelődés? Ha igen, akkor el kéne gondolkodni rajta, hogy „mit érdekel az a bűnös”, aki — példának okáért — a rádióban „Spinólát” mond „Szpínola” helyett (Spínola, portugál név), a sokrészes szovjet tévéfilmsorozatban „bolkána” repülőtérről beszél „bolcáno” repülőtere helyett (Bolzano, olasz földrajzi név), s végül ebben a filmben is folyton holmi „miguel”-t vagy legfőljebb „migvel”-t hangoztat „migel” helyett (Miguel, spanyol név)...

Csala Károly

AZ ÉDES SZÓ: SZABADSÁG I—II. (Eto szlodkoe szlovo: szvaboda) színes, szovjet, 1973.

R.: Vytautas Zalakevicius; Í.: Valentyin Jezsov és V. Zalakevicius; O.: Vlagyimir Nahobcov; Z.: Vjacseszlav Ovinnyikov; Sz.: Regimantas Adomaitisz, Irina Mirosnycsenko, Rogyion Nahapetov, Ion Ungurjam

Dráma – pianisszimóban

Luttor Mara: Jelbeszéd

Ma, amikor a filmalkotók bevallott vagy be nem vallott szándéka olyan filmek létrehozása, amelyek szokatlanságukkal mehökkentik, képi szépségükkel lenyűgözik, szimbolikájukkal zavarba ejtik a nézőt, Luttor Mara első játékfilmje, a *Jelbeszéd* egyszerűségével, eszköztelenségével kelt meglepetést. Mintha a film készítői nem a közönségre gondoltak volna, és nem is a kritika minősítésére: szórakoztató vagy művészfilmnek tekintik-e munkájukat, modernnek vagy konzervatívnak stílusukat? Egyszerűen csak el akarnak valamit mondani, ami számukra valamilyen okból fontos, jelentős, és ezt a *valamit* minél világosabban, egyszerűbben, pontosabban igyekeznek képességeik, tudásuk latbavetésével, hajlamaiktól és ízlésüktől vezetve a filmvászonon megvalósítani.

A *Jelbeszéd*-nek nincsenek feltűnő stílusjegyei, nincs különösebb bravúrral megcsinálva. A rendező technikája szinte láthatatlan, Kende János, az operatőr művészete úgyszólván észrevehetetlen, még leginkább az író, Máriássy Judit hangja hallatszik ki ismerősen az együttesből. De ő is szűkszavúbb, zárkózottabb, mint bármelyik másik filmjében. A dolgok maguktól történnek, az események lassú, természetes hullámvázásával. Tragédiák zajlanak le

nagyon egyszerű szavak kíséretében, belső drámák játszódnak le józan, kurta jelenetek felvillantása közben. Olykor kevésbé színpadiasan és látványosan, mint a valóságban. Vagyis a film hangsúlyozott létezésűsége látszólagos, megtévesztő. Érezzük, valami másról, többről van szó, mint ami a filmkockákon megelevenedik előttünk.

A történet egyszerű. Egy robusztus, életvidám, faragatlan, hetyke srác, fiatal segédmunkás, tudtán kívül halálos kórt hordoz magában. Véletlen baleset éri — maszekolás közben egy épülő villa tetejéről leesik —, ez rátereli az orvosok figyelmét, és Ágh Csaba egyszerre azon veszi észre magát, hogy mentőkocsi robog vele ki a falujából; viszik ki a régi életéből, valamiféle baljóslatú, idegen világba, egy pesti kórházba.

Észrevétlenül átlépjük vele mi is azt a láthatatlan határt, amely az egészségesek életét a betegekétől elválasztja. Jellegzetes, a filmekből és az életből unalomig ismert kórházi környezetbe kerülünk. Fehér köpenyek, jövés-menés, csukott ajtók, folyosókon sugdolódzó vagy pletykázó járóbetegek, kórtermek fülledt beltenyészete. Csaba csupa utálkozás és lázadás: hogy kerül ő ide, mi köze van neki mindehhez?

Érzi a kiszolgáltatottságát, a tehetetlenségét, de azt is, hogy rajta kívül álló erők hatalmába került. Nem hiszi, nem akarja hinni, hogy beteg. Úgy viselkedik, mint a kelepcebe került állat: védekezik, nem akarja megadni magát. Mindenkit ellenségének tekint: az orvosokat, ápolónőket, betegtársait. Ez a steril, fehér világ iszonyattal tölti el, nem kell neki. De a kórházi gépezet már elkapta. Viszik, hordják, tolják, vizsgálják, az orvosok érthetetlen szavakat váltanak halkán egymással az ágya körül. Amikor tudtára adják: ahhoz, hogy az életét megmentsek, egyik lábfejét amputálni kell, megszökik. Nem törődve a következményekkel, hazamegy falujába, a szüleihez, vissza a normális, megszokott életébe.

És akkor ott, abban a *normális*, disznótoros, zsíros, duhaj falusi környezetben, ahol ehet, ihat, dalolhat, lányt ölelhet, történik vele valami: egyszerre látja önmagát és eddigi életét. És most ez az élet, a közönséges, „egészséges” élet nem kell neki. Visszakíváncsozik a betegek közé. Lestoppol az országúton egy teherautót, és megy vissza — most már önszántából — a pesti kórházba. Az orvosokra bízta magát.

A fiatal fiúnak ez a fokozatos átlényegülése, egészséggel, betegséggel, élettel, halállal szembesítése ad bizonyos belső izást az egyszerűen elmondott történetnek. A rendező éppen azzal hat ránk, hogy nem akar ránk különösképpen hatni. A kórházi világ zártságát, az emberek önmagukra koncentráltságát, ugyanakkor egymásrautaltságát, ennek a betegvilágnak mohó életvágyát, intenzitását józan, fegyelmezett jelenetek mögé rejtik a film alkotói. Nem egy időn és téren kívüli, filozófiai Varázs-hegyet hívnak életre, hanem egy valóságos pesti kórházat: jellegzetes orvostípusokkal, köztük a szép, energikus orvosnővel, akibe a lelkiileg is sérült fiú beleszeret. Egy halálos beteg lánypajtàssal, akinek ágya köré a diáktársak, az orvosok, a tehetetlenül, árnyként imbolygó szülők a

fiatalság, az életre készülődés, a tanulás értelmes örömeiből védőfalat építenek napról napra, percről percre az értelmetlen elmúlás, a halál pillanataig.

A bájos, okos kislány eltűnése a kórházból és az életből saját drámáján kívül helyezi Ágh Csabát. Mindazt, ami vele történt és történni fog, most már másként: nagyobb tragédiákhoz viszonyítva éli át. Most már tudja, hogy élni akar, és hogy más emberként akar élni, mint eddig. Amikor az operáció után múltábal újra megtanul járni, tulajdonképpen újra tanul élni is. Az a fiú, aki kilép a kórház csendjéből a nagyvárosi utca zajába, hogy elvegyüljön a többi ember között, már nem azonos a régi önmagával. Valamit tud az életről, a halálról, az emberekről, a barátságról, a szerelemlről, a hivatástudatról, amiről eddig sejtése sem volt. És ez a tudása nemcsak felnőtté avatja, de finomabb szerkezetű, érzékenyebb emberré is változtatja.

A film írója és rendezője tudatosan kerülték a szentimentalizmus csapdáit. Tartózkodásuk rokonszenves, de olykor a film elevenségének, drámaiságának rovására fegyelmeztettek. A halkság, az emberi szenvedés megnyilvánulásainak finom hangszerezése erénye, de hibája is a filmnek. A dialógusok néhol túl szabályosak, mértéktartásukban túlon túl lekerekítettek a megélt drámához képest. Az életnek és a halálnak ezt a fájdalmasan szép dalát végig pianissimóban dúdolják a fülünkbe.

Luttor Mara első önálló alkotása biztos rendezői kézre vall. Színészvezetése csaknem hibátlan. Nyíry András, a szerepét mélyen átélő diákszínész Ágh Csaba darabos, szögletes, a film során lassan finomodó, alakuló figuráját meglepő készséggel, suta, kamaszos bájjal kelti életre. Jani Ildikó Ágnese egyszerű, póztalan, olyan, mint az író által gyöngéden megrajzolt bájos-okos, tragikus sorsú lányalak. Jana Brejchová szép, erélyes, fiatal orvosnőalakítása nem mindig meggyőző. Kitűnő színész, de dr. Zala Éva humánus alakját





túl hidegen, túl tárgyilagosan, eltűzött „férfiassággal” mintázta meg. Az epizód-szerepeket is kiváló színészekre bízta. Közülük legmaradandóbb emléket Páger Antal kesernyés, bölcs, gorombán-kedves Balogh bácsija hagyott bennünk.

A *Jelbeszéd* után érdeklődéssel és bizalommal nézünk a későn, de nem elkésve nyilvánosság elé lépő, elsőfilmes Luttor Mara rendezői pályájának következő állomásai elé.

Mágori Erzsébet

JELBESZÉD színes, magyar, Hunnia Filmstúdió, 1974

R.: Luttor Mara; í.: Máriássy Judit; O.: Kende János; Z.: Jeney Zoltán; Sz.: Nyíri András, Jana Brejchová, Jani Ildikó

„Ilyen az élet...”

Fazekas Lajos: Ámokfutás

„Fussunk ámokot!” A cím ilyen kibicsaklott, ironikus formában hangzik el a férfifőszereplő szájából. Talán azért, mert a rendező el akarja hessenteni a pátosz lát-szatát. Az ámokfutás mint fogalom esze-vesztett menekülést, értelmetlen, pusztító rohanást előlegez. A film hősei a döntés elől futnak. Lelki válságról szól az *Ámokfutás* mindenekelőtt. És ilyenkor fölrémlik a veszély: a kitárulkozás a kebelérze-mények szabadpiacán, amely bármily iz-galmas lehet kettesben, oly unalmas har-madiknak. „Fussunk ámokot” — ez a mon-dat megnyugtat afelől, hogy a rendező nem fog elmerülni a szereplői keltette drá-mai hullámok örvényeiben.

Kalmár Mária egyetemi tanársegéd rosz-szul él a férjével. Lázár (így hívják a fér-fit, aki egyébként egyetemi tanár) belesze-retett a felesége hűgába. Ági, a lány, egy ideje náluk lakik. Ő borul ki elsőnek a mindent megértő hallgatás hazug jóindula-tától, és hazautazik a szülői házba, Csel-lődre. Mari csak ekkor jelenti be Lázárnak, hogy válni akar. Egy percre sem marad to-vább otthon, fölhívja volt egyetemi évfo-lyamtársát, Ágoston Janót, akivel nemrég találkozott újra az egyetemen. (A fiú an-nak idején kimaradt, és most folytatva ta-nulmányait, éppen Marinál vizsgálják.) Ja-

nó kedves, csinos, férfias — és két válás van mögötte. Mindjárt az első éjszaka egy-másra találhatnak. Másnap együtt indulnak a Balatonra, de megváltoztatva az útirányt, inkább Csellődre mennek, ahol Marinak si-kerül rábeszélnie a hisztériás jelenetet ren-dező Ágit, hogy térjen vissza Lázárhoz. Ő maga úgy dönt, hogy otthagyja az egyete-met, és itt fog tanítani. Janó azonban nyugtalannak látszik. Inkább a váratlanul betoppanó vendégekkel foglalkozik, mint kettőjük jövőjével. Másnap továbbindul-nak, de megint megállnak útközben, hogy meglátogassák Mari kisfiát. Az asszony éj-szaka a gyerek mellett marad, miközben Janó a szállodai telefonoskisasszony magá-nyát enyhíti. Pestre érve mindketten úgy tesznek, mintha még hinnének a kapcsola-tukban: Mari fölmondja egyetemi állását, Janó szakít a barátnőjével. Újra elindulnak a Balatonra, de egy ékszíjszakadás megál-lítja az ámokfutást. A lerobbant kocszi mel-lett kénytelenek bevallani egymásnak kap-csolatuk reménytelenségét.

Banális történet? Persze, hogy az. De ba-nális történet a *Karenina Anna* és a *Nóra* is — ha csak a történetet nézem. Az a kér-dés, hogy mi van a történet mögött. Milyen társadalmi dráma?

Az *Ámokfutás* úgy, ahogyan Fazekas

Lajos megrendezte Kertész Ákossal közösen írt forgatókönyve alapján, nagyon hasonlít az életre. Szinte az életből van ellesve. Pontosan annyit tudunk meg a szereplőkről, amennyit a valóságban is elleshetnénk róluk egy-két találkozás után vagy baráti pletykákból. Mindegyiküket úgy látjuk, mint azokat a távoli ismerőseinket, akiknek az élete pusztán érdekesség a számunkra. Van olyan ember például, mint Lázár? De még mennyire. Éli az életét, és várja, hogy mások döntsenek helyette. Kit szeret valójában? Ágit? Talán. Annyira persze nem, hogy tegyen valamit érte. Igazán jó ember, nem akar fájdalmat okozni Marinak. És Ági vajon szereti őt? Minden bizonnyal. Amennyire egy kis hisztérikától kitelik. Lehet, hogy jól fognak élni? Lehet. Lehet, hogy Ági két hét múlva beleszeret valakibe, és faképnél hagyja? Lehet. Ilyen az élet...

Janó... Tiszta képlet. A hozzá hasonlóak is sokan vannak. Csupa charme, jókedély és baráti figyelmesség. Okos és van humora. Öröm vele együtt lenni. Csak nehogy komolyan vegyük. Nem szabad rá hosszú távon számítani. Rá kell nézni, és rögtön látható, hogy álmai netovábbja nem a családi élet. Egy könnyű kalandért a lelkét is eladná. Kedvesen csinálja, senkinek sem ígér semmit, mindenki magára vessen, ha csalódik. Van ilyen? Hogyne. Ha megéri, tíz év múlva ő lesz az a filmhős, aki csalódott a kalandokban, és válságba jut. Ilyen az élet...

Jól ismert típus Mari is, a film legösszetettebb alakja. Előbb megalkuszik, azután föllázad. Nóra-fajta, de nem tudja egyedül végigcsinálni. Szereti a hivatását. Mindenkit megért, de őt nem érti meg senki. A lelke mélyén érzi, hogy Janó nem megoldás a számára, de gyáva bevallani. Egy kicsit élvezi is a szenvedést. Sokat megér neki az a tudat, hogy lemondott a férjéről Ági javára. Szeret jó lenni másokhoz. A férjét szereti? Vagy Janót? Talán Janót. De az első perctől fogva nem hisz ebben a szerelemben.

Az Ámokfutás valóban olyan, mint maga az élet. Olyanok a hősei, és olyanok a

szituációi. Ági, Mari és Lázár reggelije a konyhában a rendező és az operatőr (Koltai Lajos) remeklése. Ezzel a képsorral kezdődik a film. A látszólagos nyugalom mögött érezzük a feszültséget, az arcokra van írva az élethazugság. Amnyi ilyen történetet hallottunk, hogy a film első harmadától tovább tudnánk írni, egészen az előre látható befejezésig. Ha Huszti Péter (Janó) fölbukkanásakor csak egyetlen néző akad, aki nem jön rá azonnal, hogy egymásra fognak találni Gyöngyössy Katalinnal (Mari), akkor nem ér a nevem.

Baj ez? Egyáltalán nem baj. Az életismeret még soha egyetlen rendezőnek sem ártott. És az élet ilyen. A házasságok idővel megromlanak. A szép és csalódott fiatalasszony természetesen megkapaszkodik a maga módján becsületes, régről ismert és jóképű fiatalemberben. A jóképű fiatalembernek természetesen tetszik a csinos fiatalasszony, és felelőtlenül elfogadja a szerelmét. De miért ne fogadná el a bájos telefonoskisasszony éjszakai meghívását is, hiszen az szegény négy hónapja nem volt együtt férfival. Ilyen az élet? Ilyen... Az „érdekes” hűg persze, hogy beleesik a negyvenes, kitűnő megjelenésű egyetemi tanárba. A negyvenes, kitűnő megjelenésű egyetemi tanár, akinek megromlott a házassága, csoda-e, hogy nem szereti a magányt, és ha már mások intézkedtek helyette, egy fiatal lány képében elfogadja ezt az intézkedést. Ilyen az élet...

Az egész film ízlésről, a mesterségbeli tudás biztonságáról, forma- és arányérzékéről tanúskodik. Atmoszférája van. Kultúrált munka. A színészek tehetségesen, finom megfigyelésekkel illeszkednek bele az élethelyzetekbe. Gyöngyössy Katalin játéka kifogástalan: fölösleges drámaezés nélkül, finom belső motivációval mutatja meg Mari gyötörtségét, megalkuvását, csalódását. Még azt az árnyalati hidegséget is érzékelteti, ami körülengi, és nem engedi, hogy igazán föloldódjék. Huszti Péter szinte nem is alakít, mintha rejtett kamerával követtek volna jártában-keltében egy ked-



vesen bohém fiatalembert. Nagyon élethű Máriáss Melinda hisztériás jelenete és Darvas Iván sápadt tehetetlenséggel jellemzett Lázárja is.

Naponta lejátszódnak a szemünk előtt ehhez hasonló történetek. Ilyen az élet.

Ez azonban tanulságnak kevés. Ahhoz, hogy közünk legyen Mari, Janó vagy akár Lázár sorsához, kell valami, ami történetüket átemeli a „valódiból” az „igaz” szférájába. Nem a vulgáris tanulság hiányzik. Eszünkben sincs a sematikus „társadalmi



szálakat” számon kérni. Egy szerelem is beszélhet a társadalom legnagyobb kérdéseiről. Az *Ámokfutás* alkotóiiban megvan a készség erre, leginkább Mari rossz közérzetének ábrázolásában. Az egész film még-

sem tud túllendülni az „egy férfi és egy nő” típusú átlagos szerelmi történeteken. Magánügy marad. Ez a legfőbb hibája.

Koltai Tamás

ÁMOKFUTÁS színes, magyar, Hunnia Filmstúdió, 1974.

R.: Fazekas Lajos; Í.: Kertész Ákos és Fazekas L.; O.: Koltai Lajos, Z.: Vukán György; Sz.: Gyöngyössy Katalin, Huszti Péter, Darvas Iván, Máriáss Melinda

Egy nagy alakítás sugárzása

Newman: A gamma-sugarak hatása
a százsorszépekre

Tulajdonképpen meg lehet érteni azokat a jelentős, sikeres színészeket, akik pályájuk egy pontján egyszer csak úgy érzik, hogy minden elérhetőt elértek, minden színészi feladatot a maguktól elvárt szinten meg tudnak oldani, s hogy további kihívást számukra már csak a rendezés jelenthet. A szolista karmester szeretne lenni, az újságíró regényről ábrándozik. A színész nyilván maga fölött állónak tekinti a rendezőt, hiszen az ő instrukcióit hajtja végre, az ő koncepciójához adja mintegy kölcsön önmagát. Ha tehát túl akar lépni önmagán, akkor rendeznie kell, csak rendeznie lehet. A rendező egy egész világot teremt meg, a színész legfeljebb egyetlen embert. Fordított eset, vagyis hogy jelentős rendező egyszer csak színész akart volna lenni, még nemigen fordult elő.

Paul Newman ennél alighanem többértű vagy magasabb rendű indítékból állt a kamera mögé. Nagy, parádésan megoldott szerepei, mint pl. George Roy Hill *The Sting* című, kitűnő filmjében a leleményes, harmincas évekbeli chicagói gengszter — hogy csak egyet említsek a legutóbbiak közül —, többé-kevésbé a legigényesebb kommerszfilm felső határán mozogtak, semmiféle lehetőséget sem adva a nagy

színésznek, hogy akár intellektuális, akár humanista oldalát megmutassa.

Hogy ilyen is van, a *WUSA* című filmjéből derült ki, melyet néhány éve nálunk is bemutattak. Newman nemcsak a férfi-főszerepet játszotta benne, hanem producere is volt a filmnek, ami annyit jelent, hogy saját vállalkozásaként, saját anyagi kockázatára készítette el, s így a témaválasztás föltehetően az övé volt. A film egy elzüllött, alkoholista újságíró (Newman) s egy prostituált (Joanna Woodward) szerelméről szól az amerikai Dél környezetében. A férfi úgy próbál változtatni a helyzetén, hogy több-kevesebb jóhiszeműséggel eladja magát egy rádióállomásnak, amelyet valamilyen szélsőjobboldali szervezet pénzelt. A szervezet mögött világosan jelzett tőkeérdekek és sötét politikai célok állnak. Az újságíró nagy ambícióval hamarosan fölküzdi magát, fontos emberré válik, s a film végén egy aljas politikai hecc-kampány, sőt összeesküvés egyik mozgó-jaként egy zsúfolt stadionban kitört, halálos áldozatot követelő tömeghisztéria egyik előidézője lesz. Merész, figyelmeztető és leleplező szándékú, indulatos és zavaros film volt. Annyi azonban világosan kiderült belőle, hogy Newmannek fontos poli-



तिकai és emberi mondanivalója van, amelyet nem tud elmondani ráosztott szerepeiben, az amerikai *tough guy* (kemény fickó) sztereotíp alakjának különféle változataiban, melyekre színészi alkata és fizikuma oly pazarul predesztinálja.

A *gamma-sugarak*-ban a rendező nem múlja fölül a színészt, de még csak meg sem közelíti. Paul Zindel azonos című, erőteljes, rokonszenves, jó anyagból való, de íróilag határozottan másodlagos darabját szuverén rendezői szem semmiképp sem

választja ki filmnek — s nem írói másodlagossága miatt, hanem mert már fogantatásakor jellegzetesen színpadra termett. Magában hord ugyan egy filmen is kibontakoztató, remek szituációt, de azt a darab egyszerű megfilmesítésével nem, hanem a műfaj saját dramaturgiai eszközeivel kellett volna lehetőségeiből igazán kibontani. A humanizmusának kifejezési közeget kereső színész szemszögéből viszont már érthetőbbé válik a témaválasztás: ez a rendkívül őszinte és csupa teátrális érzelmi esz-

közzel dolgozó darab egy magányos asszony szomorú-groteszk küzdelmét ábrázolja, suta kísérleteit arra, hogy visszaküzdje magát a társadalomba, melyből majdhogynem kiszorult, s megértse a tulajdon lányait, akik másképpen szeretnének élni. Sok mindent el lehet mondani a társadalomról e témával kapcsolatban, amely egyúttal egy parádés szerepet is kínál: tulajdonképp egy élete romjai közt magára maradtan küszködő, női *tough guy* alakját. Ő maga nem játszhatja el, de megrendezheti a filmet, a szerep pedig valósággal a felesége, Joanna Woodward számára termett. (Úgy rémlik, a Broadway-produkcióban is ő játszotta annak idején Beatrice-t.)

Paul Zindel Tennessee Williams köpenyegéből bújt elő, ami nem szégyen. Williams igazán nagy, eredeti drámaíró, aki a század közepén fölvirágozott új amerikai drámairodalom egyik sajátos irányzatát indította el, és nagyon jelentős teljesítményt mondhat a magáénak, amit az is bizonyít, hogy követői közt hosszabb ideje — *maga Tennessee Williams* is ott van. A *gamma-sugarak* jellegzetesen másodrangú Williams, bár nem éri föl egészen Williams önutánzatainak szintjét. Még ennek ellenére is becsületes, őszinte, mélyen érzelmes, rutinnal megírt és sikeres darab. Hősnője úgy vergődik magánya ketrecében, a szegénység, a közönyös értetlenség, a sivárság s a tulajdon természete rácsai mögött, akár egy szerencsétlen, csúf madár. Williams boldogtalan, kiszolgáltatott hősnői azonban valahogy úgy tudnak vergődni, s eközben kitárulkozni, hogy szánalomra méltó és azonosulásra készítő állapotuk nemcsak egyéni balsorsnak látszik, hanem egy társadalmilag is sokrétűen motivált, teljes lelki életműködés okozatának, miközben az író még arról is meg tud győzni, hogy itt igazi emberi értékek, szubjektíve átélt és így jogosult igények sorvadnak el. Az igazi Williams drámai művészete — akár a szexuális aberrációk taszító közegéből is — igazi költészetet képes a felszínre hozni (Az *iguána éjszakájá*-ban például); többek közt már csak azért is, mert nem az

a célja, hogy költői legyen. Nála a drámában megírt sorsnak nemcsak lélektani és társadalmi mélysége, s ezáltal erős emberi hitele, hanem tétje is van, s a sajátságos williamsi színpadi líra és szimbolika az író rejtett fájdalom és szenvedése ennek a tétnek a veszte fölé.

Zindel és Newman hősnőjének (a kettő szinte teljesen fedi egymást) nincs ilyesfajta tétje. Beatrice sajnálatra és együttérzésre méltó asszony, de a nagyon határozottnak látszó, erős naturalista színekkel dolgozó jellemábrázolás végső soron sekélyesnek bizonyul. Már a film közepe táján határozottan irritálni kezd az asszony nagyszájúsága, hebehurgyasága, durvasága, mely persze mélyen rejtőző arany szívét takar. Csöppet sem ütközöm meg azon, hogy a bank, majd pedig a sógora nem hajlandó ábrándjához pénzt adni neki — az elképzelt teázóból úgysem lenne semmi. Ki üldögelne manapság egy családi teázóban az amerikai kisváros kertés házai között? Nemigen fog meg a sajtos pogácsa költészete, s a nagyon poétikusnak szánt emlékező tirádában, apja zöldséges kocsiából bántó írói lóláb mered elő. Őszintén szólva meglep ennek a butának nem mondható asszonynak a teljes értetlensége és süket-sége serdülő leányainak serdülő vágyai és ambíciói iránt, csakúgy, mint az a sommás következtetése, hogy minden férfi, akinek ő nem tetszik, az „buzi”. Amikor méltóságában megbántva ráborítja az asztalt a régiségkereskedőre, rokonszenvem, ha már választanom kell, inkább a férfié — minek kezdett ki vele. Ez az epizód különben a forgatókönyv kisszámú önálló leleményeinek egyike a darabhoz képest; a másik az egykori iskolatárs rendőrrel való hosszadalmas és funkciótlan beszélgetés jelenete. A szerencsétlen süket és néma öregasszony keserves gond lehet a házban — de hát nem lehetett volna kellemesebb albérlőt találni? Úgy tetszik, olyasfajta logika dolgozott itt, amely a készen vett szimbolika köré (három, összezártan, férfi nélkül élő s kommunikációra képtelen nőgeneráció) próbált meg életet, valóságot kreálni. Valahogy ebből az egész ábrázolt



világból hiányzik a környezetbe ágyazott s a sorsokban összefutó és kiteljesedő szűkségszerűség logikája. Az egymás után következő epizódok az írói-rendezői szándékkal ellentétben hovatovább azt bizonyítják, hogy ez az asszony legalább annyira (ha nem inkább) oka a sorsának, mint áldozata. Amilyen mértékben erősödik ez a nem kívánt hatás, olyan arányban csökken Beatrice helyzetének átélhetősége, belső pátozának jogosultsága, s a lehetőségem arra, hogy mélyről együttérezzek vele. Szegény kis fehér angóranyúl, Williams szimbólumtárának ez az ártatlan és elkor-

csosult aprójósága, úgyszólván hiába vérzik el. Nincs tét, ez a mesterkélt túl-egyénytett asszonyfigura nem hordoz magában többet önmaga esetlegességeinél, melyek emberek ugyan, de művészig valójában súlytalanok. „Dilinós Betty”-nek csúfolják — és igazuk van. A dilinósság önmagában sajnálatra méltó emberi tulajdonság, de drámai hordereje eléggé minimális.

Mindez a *színpadon* s egy remek színésznő vérbő ábrázolásában elképzelhetően megtelik az igazság egyfajta látszatával. Zindel ugyanis darabjában olyan érzelmi

eszközökkel és naturalista stílussal dolgozik, hogy harsány, jó értelemben vett teatralitást hoz létre, mely sohasem téveszti el hatását. Epilepszia, némán csoszogó öregasszony, nyúl a színpadon — még ha olcsónak tűnő színpadi fogások is, rendkívül hatásosak. Mindez azonban a *vászon*, egy az egyhez áttételben, a belső logika ezerszázalékos hitele nélkül, s ráadásul ma, a rendezői film korában, legjobb esetben közepszerű filmet eredményez. Eljártsszák a darabot, Joanna Woodward nagyszerű benne, de a film a darabhoz nem ad hozzá semmit, világát alig tágítja ki, verbális költészetét meghagyja verbálisnak, s így aztán a darab, megfosztva teatralitásától, egy más műfaj közegébe transzponáltan, akaratlanul fölfedi alapanyagának gyöngéit.

Newmannek — egyelőre legalábbis — nincs meghatározható, egyéni rendezői stílusa. Beállításai, vágásai kézenfekvőek, a tempó többnyire megfelelő, s a filmnek, főleg az első felében, tagadhatatlan ameri-

kai atmoszférája van. A magyar szinkronban Békés Rita, úgy érzem, egy árnyalattal mintha primitívebbre és közönségebbre vette volna Joanna Woodward hangját, tovább csökkentve ezáltal az asszony drámájának érvényét. A szinkronszöveg viszont sajnos itt-ott ügyetlenségével hívja fel magára a figyelmet. Nincs az a szájmozgás, mely egy ilyen szájban, mint a Beatrice-é, hitelessé tenné pl. azt a finomkodó modorosságot, hogy „Sehogy sincs ínyemre”, vagy elfogadtatná, hogy ez az asszony így kérdezze meg a lányát, hogy aludt: „Milyen éjszakád volt?” Az eredeti címben is jelzett virágoknak s Beatrice tervezett teázójának az égvilágon semmi köze a „holdraszállt emberhez”. A holdbéli emberről, az angolszász folklór e kedves alakjáról, Zindel egyik, szimbólumnak szánt ötletéről van szó a filmben. Nagyobb baj persze, hogy a gamma-sugarak jótékony hatása nagyjából a virágokra korlátozódott.

Vajda Miklós

A GAMMA-SUGARAK HATÁSA A SZÁZSZORSZÉPEKRE (The effect of gamma-days on man in the moon marigolds) színes, amerikai, 1973.

R.: Paul Newman; Í.: Paul Zinder drámája nyomán Alvin Sargent; O.: Adam Holender; Z.: Maurice Jarre; Sz.: Joanne Woodward, Nell Potts, Roberta Wallach, Judith Lowry

A kérdező ember

Ingmar Bergman útja a Trilógiá-ig

Ingmar Bergman nem robbant bele a filmművészetbe, mint legtöbb nagy kortársa. Fellini 1950-ben készítette első filmjét, és 1954-ben ötödik filmjével, a *La Strada*-val (Országúton) már világhírré tett szert. Resnais-nek első nagyjátékfilmje volt a *Szellemem*, Hiroshima, Truffaut-nak a *Négy-száz csapás*, Wajdának harmadik a *Csatorna*, Viscontinak harmadik a *Vihar előtt*, Jancsónak negyedik a *Szegénylegények*; Antonioninak már hetedik filmje ugyan a *Kaland*, de olyan filmek előzik meg, mint a *Szegény szerelmesek krónikája*, *A barát-nők* és *A kiáltás*. Bergman első igazán nagy filmje, *A hetedik pecsét* sorrendben tizenhatodik alkotása, és tizenegy évvel első filmje után készítette. Utána újabb öt film következik — igaz, köztük újabb remekművek —, míg elérkezik a *Trilógia* első darabjához, ahhoz a trilógiához, amellyel végképp a nagyok közé emelkedik, és a köztudatban is elfoglalja azóta egyre szilárduló pozícióját.

A *Trilógia* előtt, 1959–60-ban az akkor negyvenegy éves Bergmant, akit hazáján kívül addig csak a szakma és a filmbarátok szűk köre ismert, kezdte „leírni” a kritika, kezdtek úgy beszélni róla, ahogy manapság szokás a hatvanas évek elején indult nagy filmművészeti fellendülés né-

hány alakjáról: „kifulladt”. Bergman „nagy sorozata” azonban csak ezután indult, mikor már túl volt huszadik filmjén. Szó sincs arról, mintha most fel akarnának fedezni ezt a „Trilógia előtti” Bergmant. Még csak arról sem, hogy kimerítő elemzését adjuk ennek a több mint húsz filmet felölelő, másfél évtizedes pályaszakasznak. *A hetedik pecsét*, *A nap vége*, vagy akár az *Arc* nemcsak a későbbi filmek előzménye, előkészülete, nemcsak visszatekintve, a későbbi filmek ismeretében, fényében fedik fel értékeiket, hanem önmagukban is jelentős filmek, amit többek közt fesztiváldíjak is fémjeleztek. Mindössze arról van most szó, hogy felvillantsuk Bergman művészetét *in statu nascendi*, tetten érzük azoknak az eszméknek, témáknak a jelentkezését, amelyek mindmáig a Bergman-filmek problematikáját alkotják.

Némi egyszerűsítéssel és elnagyolással két szakaszra bonthatjuk Bergman útját a *Trilógiá-ig*. Elkülöníthetjük az 1953-ban készült *Fűrészpör és ragyogás-ig* tartó pályakezdést, amely tizenegy filmet ölel fel. Ezekben a filmekben Bergman még nem a maga félreismerhetetlen alakzataiban fogalmaz, hanem inkább a háború utáni európai értelmiség kiábrándult közérzetének kliséiben. Mi jellemzi ezeket a klisé-



(Bergman: A hetedik pecsét)

ket? Mindenekelőtt a később Sartre nevével jelzett egzisztencializmus hatása. De ott van rajtuk az olasz neorealizmusban csúcsonódó szociális érdeklődés bélyege is.

Bergmannál mindez romantikus színezetet ölt. Az egzisztencializmus amúgy is könnyen hajlik a romantikus értelmezésre, mihelyt társadalmi közérzet kifejezésének szolgálatába szegődik. Naturalista végletek fordítják romantikus színűre a szociális érdeklődést is. És romantikus színezetű magatartást örökölt Bergman a svéd irodalmi-művészeti hagyománytól is, mindenekelőtt Strindbergtől. Strindberg romantikus agresszivitásával szólnak Bergman első filmjei a háború utáni társadalmi valóságról, hol magára a roppant komor színekkel ábrázolt valóságra, hol az ellene hasztalan lázadó, mindent tagadó hősre helyezve a hangsúlyt. Cselekménymodelljük körülbelül úgy fogalmazható meg, hogy adva van egy kívülálló hős vagy pár, amelynek kívülrekedtsége a film folyamán egyre reménytelenebbé, visszavonhatatlanabbá válik, míg végül gyilkosságba vagy öngyilkosságba torkollik. Könnyűszerrel kimutathatóak már ezekben a filmekben is a későbbi nagy filmek problematikájának elemei, de ez már a monográfusok feladata.

Az 1948-ban készült és tavaly a Filmmúzeum Bergman-sorozatában nálunk is bemutatott *Börtön* című film például valóságos enciklopédiája már a Bergman-témáknak. A kissé melodramatikus cselekményen világosan áttetszik, túlságosan is világosan, az alapkérdés: az emberi élet börtön, amelyből nincs kiút sehová, csak a semmi-be, és mihelyt ehhez a semmihez méri életét az ember, értelmetlenné, abszurdá válik minden. Maga a cselekmény, ha melodramatikusan is, az emberi kapcsolatok lehetetlenségének bergmani témáját exponálja, és pirandellói ötlettel egyszersmind az élet és művészet viszonyával foglalkozó filmeket is előlegezi: a film főhőse annak a figurának szerepét éli meg, akit megíratott volna, ha megírja azt a forgatókönyvet, amelyet a film rendező-hőse akart írni vele.

A *Börtön* legfőbb gyengéje, hogy konk-

rét cselekménybeli síkja és elvont gondolati síkja nem forr egységbe, az egzisztencialista töltést kiáltványyszerűen teoretikus kerettörténet hordozza. A *Börtön* szomszédságában született többi filmet is ez a kettősség jellemzi: attraktív, nemegyszer keresett, de mindig a korabeli társadalmi valóságra apelláló cselekményelemek és megfejelésük elvont filozófiai mondanivalóval, amely többnyire a lét abszurditását sugallja. Bergman úgy lett Bergmanná, ahogy fokozatosan megtalálta ehhez a mondanivalójához (illetve mind árnyaltabb, egyénibb változataihoz, sőt, önmarcangoló felülvizsgálatához) a megfelelő formákat.

Ez a folyamat azzal kezdődik, hogy elkanyarodik a térben és időben, társadalomkritikai indulataiban pontosan lecövekelte cselekménytípustól az elvontabb parabola vagy példázat felé. Az az egyetemes problematika, ami *A hetedik pecsét*-ben, az *Arc*-ban vagy a *Forrás*-ban pszichológiailag kevésbé árnyalt és motivált, mintegy a középkori moralitásokból, legendákból, templomi falfestményekről vagy Edgar Allan Poe-i „horror story”-kból származó alakok és helyzetek útján, a példázatok elvontságával fejeződik ki, a *Trilógia*-ban már bonyolult emberi viszonylatok képében, ismét a társadalmi-pszichológiai dráma felé mutató cselekménytípuson át tükröződik, mintegy magasabb szinten, mint az első filmekben. De még itt sem mentes a megjelenési forma bizonyos mítikus felhangoktól, téren és időn kívüliségtől; elég a *Csend* karkai elemeire gondolnunk.

A *Trilógia* óta még tovább egyszerűsödött a tartalmi elvontság és a formai konkrétság egysége: kizárólag érzékenyen és bonyolultan ábrázolt emberek és kapcsolatok jelennek meg előttünk, ha nem is valamilyen realizisztikusan részletezett társadalmi asszociációs körű alakokként, s Bergman szigorúan az ő konkrét sorsukból, konfliktusaikból bontakoztatja ki azokat az egyetemes tartalmakat, amelyek semmivel sem kevésbé elvontak, mint a példázatokban, csak szinte tetten érhetően lennül áttételesen jelentkeznek.

Az előbb említett elkanyarodás tulajdonképpen már az 1950-ben készült *Nyári közjáték*-kal elkezdődik. Az elvonatkoztatás közegét itt még egyszerűen a természet teremti meg. A film egy tragikus végű nyári szerelemről szól, amely fellobbanása pillanatától a fiúhős halálos balesetéig a boldogság efemer voltát jelképező röpké északi nyár jegyében áll. Marie, a hösnő, Istennel, a sorssal kerül szembe kétségbeesésében. („Nem hiszek Isten létezésében, de ha létezik, gyűlölöm. Ha itt állna előttem, szembe köpném.”) Tizenhárom évvel később is elevenen él még benne a veszteség emléke, de időközben beletörődött sorsába, és tudja már, ha élni akar, társra van szüksége, s ha nincs más, legyen az David, akit eddig visszautasított. Bármily rezignált is e befejezés, nyersen, kicsit didaktikusan, a bergmani oeuvre egyik fő gondolatát sugallja már: a magánnyal, az ürességgel, a halállal egyetlen érték szembeítható — az élet, mégpedig a két embert egybekötő élet.

A *Nyári közjáték*-ban a nosztalgikusan ábrázolt nyár nyit távlatot erre a tanulásra. Az 1953-ban született *Fűrészpor és ragyogás*-ban a mutatványosok társadalmon kívüli világa tölti be ezt a funkciót. De egyúttal az időbeliség terén is megkezdí itt Bergman a távolodást, a „visszavonulást”: a századforduló táján játszódik a film, de — és ez a lényeg — ennek nincs különösebb jelentősége. A film nyitó és egyben legemlékezetesebb képsora még e bizonytalan dimenzióánál is bizonytalanabban játszódik: a film egyik szereplőjének lidérces álmában — vagy emlékezetében? — a vándorcirkusz clownja kénytelen tehetetlenül végignézni, amint szeretője meztelesen megfürdik a tengerben az arra vonuló katonák mulatságára.

A *Fűrészpor és ragyogás* egyébként a *Nyári közjáték* zárógondolatának a kibontása: Albert, a cirkuszigazgató abba a kisvárosba vetődik vándorcirkuszával, ahol egykor feleségét és gyerekeit hagyta. Felámad benne a vágy a rendezett, polgári élet után, de hiába alázkodik meg felesége előtt, az gögösen visszautasítja. Közben

Anne, a szeretője is megcsalja féltékenységből, de végül mindketten belátják, hogy bármily nyomorúságos is szerelmük, ösztetartoznak a számkivetettségben. E számkivetettség egyben a művészsors romantikus példázata is — ez kevésbé sikerült nézete a filmnek, mindenestre sok mindent előlegez az *Arc*-ból és a *Rítus*-ból.

A korai filmek kissé szertelen és alakatlan kavargása után Bergman ezekben az első, szuverén alkotóra valló filmjeiben a férfi—nő téma körül állapodik meg, s csak e téma hátterében sejlenek föl „egzisztencialista” szorongásai. A *Fűrészpor és ragyogás*-t követő „rózsaszínű” filmjei is ezt a témát variálják — és nyilván csak részben azért, mert a *Fűrészpor*... bukása miatt évekig nem talált producere komor témáihoz. A *nyári éj mosolyá*-nak cannes-i sikere aztán végre meghozta a lehetőségét, hogy újra kockázatos vállalkozásba fogjon, és 1956-ban elkészítette a *hetedik pecsét*-et, amely fordulópontot jelent Bergman pályáján.

Mindenekelőtt ez az első igazán nagy filmje. Továbbá — s ez egyáltalán nincs elmentmondásban művészi erényeivel — A *hetedik pecsét* valósággal iskolásan rendszeres kifejtése Bergman gondolatvilágának. Végül ezzel a filmmel sikerült Bergmannak végképp áttörnie a mondanivalójára szabott cselekménytípushoz, amely változatos megjelenési formái miatt elég nehezen körülhatárolható ugyan, de mint említettem, többé-kevésbé mindmáig tartalmaz valamilyen absztrakt elemet, a valóságtól való elidegenítettséget.

A *hetedik pecsét* a kérdező emberről szól, s ezzel a *Csend*-ig nyúló filmek sorát nyitja meg. A korábbi filmekhez képest ez a döntő tartalmi újdonság bennük: az ember sorsoi-halált faggató magatartásának középpontba állítása. A válaszok tartalmilag sok újat nem hoznak, de a kérdéses katarikus hatású drámája nyomán az ismert válaszok is egészen másképp hangzanak.

A *hetedik pecsét*-ben a halált faggatja az ember. Nem azt a halált, amely valahol az életünk végén vár bennünket, hanem azt, amely állandóan leselkedik ránk, nem



(Bergman: *A hetedik pecsét*)

tágít mellőlünk életünk egyetlen percében sem. Nem egyszerűen pestis vagy atom-bomba formájában, hanem az élet szükség-szerű velejárójaként. A halál motívuma zenei témaként minduntalan visszatér a filmben, hol az allegorikus figura képében, hol memento moriként, és voltaképpen azon dől el minden, az viszi előre a törté-netet, ki hogyan viselkedik ezzel az állan-dóan jelenvaló fenyegetéssel szemben.

Mindenekelőtt Antonius Blok, a Lovag, Jöns, a fegyverhordozója, valamint Jof és Mia, a mutatványos házaspár. Antonius Blok az, aki a keresztény hitből és a rene-zánsz tudásvágyból merített erővel, amo-lyan Hamletként szembenéz a halállal, és kérdéseket tesz fel neki. Azt a mély embe-ri tapasztalást képviseli, hogy amit megis-merünk, azon úrrá lehetünk. Szorongató kérdéseire azonban nem érkezik válasz. Sem a keresztesháborúban, sem a papnak öltözött ördögtől, sem a túlvilágot megjárt

boszorkánytól nem kap választ. Végül ma-gának a Halálnak teszi fel a kérdést, aki ezt válaszolja: „Nincs titok”. Ő sem tud semmit, a semmiből jött, és a semmibe hur-colja áldozatait. E hiábavaló kérdezés, a válaszul kapott süket csend már a *Trilógia* gondolatmenetét előlegezi.

A fegyverhordozó már régóta sejtette, hogy hiábavaló dolog kérdéseket föltenni, megismerni a „nem ismert tartományt”, és ennek megfelelően igazította életét. Még-sem egyszerű cinikus; nem hisz semmilyen eszmében, és a halált megveti ugyan, de a maga módján, a gyakorlati gondolkozású módjára tiltakozik is ellene: életében cse-lekvéssel — élvezi az életet, és elbánik a halál vámszedőivel — halálában hányaveti bátorsággal. Mindazonáltal *A hetedik pe-csét* adós maradt a Jöns képviselte maga-tartás igazán drámai exponálásával, s ez különösen akkor szembetűnő, ha a fegyver-hordozót összevetjük az *Arc Vergé*rus dok-

torával, akit nem véletlenül szintén Gunnar Björnstrand játszik, s azzal, hogy ez a magatartás ott mennyivel szervezesebb és bonyolultabban kapcsolódik a film drámai anyagához.

És végül a harmadik alternatíva: a komédiás házaspáré. Ők nem kérdeznak, hanem élnek, és ezáltal mentesek a szorongástól, és bizonyos értelemben a haláltól is: gyermekük biztosítja az élet folytonosságát. A szeretet és szeretetük gyümölcse tartja távol őket a semmibe nyíló kérdésektől. A komédiás házaspár és gyermekük nyilvánvalóan értelmezhető a Szent Család allegorikus képeként is. Amikor a sors, helyesebben a pestis veszedelme összehozza őket a Lovaggal és fegyverhordozójával, e szerint az értelmezés szerint a hitét, bizonyosságát, egyensúlyát veszített XX. századi ember találkozik a keresztény hit szeretet-eszméjével.

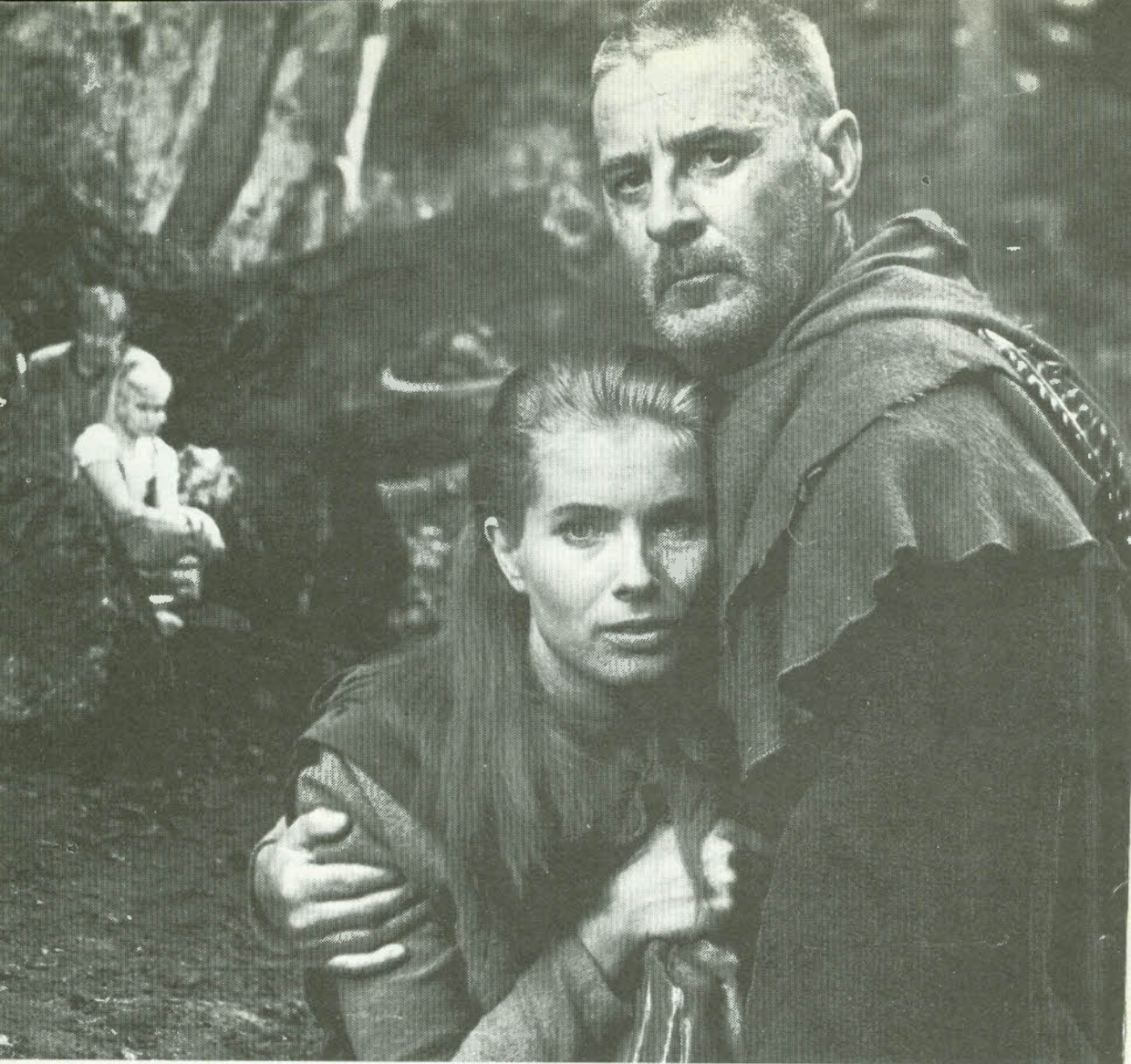
Közös útjuk a pestis éjszakáján át azzal kezdődik, hogy a Lovag és Jöns meglátogatja a házaspárt tengerparton álló ekhós szekerüknél. Mia számocával kínálja őket. A számóca, mint később *A nap végé*-ben is (amelynek eredeti címe: *A számócás*), az élet melegének jelképe, azoknak az emberi értékeknek, amelyeket még nem pusztított el a metafizikus félelem. A Lovag meghallgatja a mutatóványosok terveit, lebeszéli őket arról, hogy Helsingör felé tartanak, figyelmezteti őket a pestisre. Később, amikor éjjeli táborhelyükön befejezi a sakkpartiját a Halállal, lesöpri a bábukat a tábláról, hogy ezzel késleltesse a véget, és a házaspár időt nyerjen a menekülésre. Azt jelenti-e ez, hogy a Lovag felismerte volna a keresztény eszme igazát, és föláldozza magát érte, éppen annak szellemében? Aligha. Tehát akkor a Lovag e gesztusa csak torz revans a Halálon, metafizikus félelme visszavonhatatlan, mert nem érheti be a pusztító önfeledt létezés, hit és szeretet keresztény örömeivel? Egérutat biztosít a boldog lelki szegényeknek, de ezzel mit sem változtat a Semmi elkerülhetetlen, ontologikus szorításán, mert az, akár tudjuk, akár nem, körülfon és magával ránt bennünket?

Meddő dolog volna azon vitatkozni, keresztény vagy ateista álláspontot képvisel-e Bergman. Elvont filozófiai meséjének éppen az kölcsönöz erőt és intellektuális feszültséget, hogy nem valamilyen tételt akar igazolni. Bergman nem foglya semmilyen illúzióknak vagy nosztalgianak, feladatát csupán abban látja, hogy művészi vízióban elénk fesse azt az egzisztenciális helyzetet, amelyben bizonytalanná váltak az élet alapkérdéseire adható válaszok, az ő számára mindenekelőtt a keresztény hit válaszai. Ő is kérdez, de a filmje nem válaszol. Ekkor még túl tudja tenni magát ezen egy artisztikus és katartikus hatású befejezéssel, amely az élet választ teremtő erejébe vetett hitét sugallja, de a *Personá*-ban már éppen a film mint médium hallgatása válik központi témájává.

A *hetedik pecsét*-ben az egyes magatartások, alternatívák külön-külön kerülnek szembe az egzisztenciális alapkérdésekkel, és bár a Lovag és a komédiás házaspár útjának átmeneti összekapcsolódásával Bergman megkísérli drámai konfliktusban életre kelteni az elvont mondanivalót, de ezzel, részben az anyag és a műfaj természetéből eredően, a mese, a parabola, a morálitás e sajátos ötvözetének feldolgozásbeli törvényei következtében nem juthatott messzire.

Bergman későbbi filmjeit többek közt az különbözteti meg ezektől a stilizált világuaktól, hogy azokban az alternatívák nem külön-külön hordozók képében jelennek meg, hanem vagy egyazon szereplő személyiségét, integritását tördelik-zúzzák szét, vagy emberi kapcsolatok konfliktusaiból „termelődnek ki”, és voltaképp csak átláthatóak — nevükön nevezni őket óhatatlanul egyszerűsítéssel jár.

A *hetedik pecsét*, bármily sokféleképp értelmezték is, a lényegét tekintve könnyen érthető film, amely olyan, már annak idején is triviálisnak számító megoldástól sem riad vissza, hogy allegorikus figura képében megszemélyesítse a halált, a Semmi küldöttét. Nyilvánvaló, hogy a filozófiai semmit, bármily képszerű, szemléletes is kell hogy legyen a művészet, sze-



(Bergman: *A hetedik pecsét*)

mélyesen fölépíteni kockázatos dolog, ha nem képtelenség. Ezért is választotta Bergman a középkori morálítások stilizált világát, ahol allegorikus figura képében bármilyen elvont fogalom fölépíthetett. A Semmi azonban, ha lehet ezt mondani, az elvontnál is elvontabb, és Bergman később már nem is érte be ilyen egyszerű megoldással, másféle módon próbált közelébe férkőzni (a *Csend*-ben a „csend”, a *Persóna*-ban Elizabeth Vogler hallgatása, a film önmegsemmisítése).

Mi az, ami mégis élteti ezt a filmet,

ugyanolyan erővel, mint a mi életünk közegeiben, helyzeteiben fogalmazottakat? Mi az, amittől az absztrakt figurák, a templomi falfestmények stilizált világa lúdbőröztető realitással (vagy annak megvesztegető látszatával) sugallja az ember fenyegető kiszolgáltatottságát? Többek közt a Halál fellejtetéséhez hasonló „triviális” megoldások, amelyek az emelkedett gondolati szférával ütközve lélegzetelállító esztétikai feszültséget teremtenek.

A Lovag és a Halál sakkpartija mint dramaturgiai trükk a „ki nyer” klasszikus

és egyben közönséges izgalmával tölti meg a cselekményt, noha a mérkőzés kimenetelét illetően aligha lehetnek kétségeink. Az éjszakai erdő kísérteties hangulatát szinte horrorba illő, önmagukban akár olcsónak is tekinthető hatásesszközök érzékeltetik. A német expresszionizmustól, Murnautól, Dreyertől, sőt E. A. Poe-tól és E. T. A. Hoffmantól kölcsönzött elemek kelnek itt életre és ötvöződnek újfajta egységgé a protestáns pap fiának gyermekkori emlékképeivel, a középkori templomi freskók gyermeki képzelet meglevevénítette motívumaival.

A képkompozíció megint inkább az elvontság oldaláról, annak szolgálatában járul hozzá az említett esztétikai feszültséghez. A stilizációt egyrészt a szürke — tiszta fehérig és koromfeketéig soha el nem érő — árnyalatai adják, másrészt az alakok színpadias elrendezése, a színészi játék bizonyos középkorai primitív pszichológiátlansága. Ehhez persze megfelelő arcok kellettek, amelyek megfelelő képi és dramaturgiai előkészítés után pusztán önmagukban, minden pszichológiai ábrázolás nélkül is, sugallni tudták a beléjük foglalt jelképes tartalmat. A Lovag voltaképp semmi egyéb a filmben, mint Max von Sydow arca, de ez az arc a bergmani közegben metafizikai távlatokig képes láttatni.

A *hetedik pecsét* a halált faggatta, és — ha a szorongástól nem is megszabadulva — az életet adta válaszul. A *nap vége* az életet faggatja. A 78 éves Isak Borg tiszteletre méltó, munkás élete alkonyán egy álmában szembetalálja magát a közeledő halállal, és ez — doktorrá avatásának 50 éves jubileumára menet — arra készteti, hogy visszatekintszen életén. E rendkívül sokrétű, a bergmani univerzum nagy témáit sorra felvonultató filmet — amely 1964-es bemutatása és 1974-es felújítása révén a legismertebb Bergman-film Magyarországon — ezúttal csak két oldaláról érintjük.

Isak Borg elmúlt életét faggatja, és ráébred, hogy voltaképp nem is élt. És hogy az életnek épp ez adott volna értelmet: ha élt volna. Élt volna, abban az értelemben, ahogy A *hetedik pecsét* is értelmezte a ha-

lállal szembesíthető életet: a mutatványos házaspár módjára. Bergman egyik legmegragadóbb fogása, ahogy filmről filmre Bibi Andersson alakjával fogalmazza meg az erről a megtartó életéről szóló üzenetét. Itt is az általa megszemélyesített Sara annak az életnek a letéteményese, amely elmaradt Isak Borg mellől, és amellyel most újra találkozik, az egykori Sara hasonmásának képében.

A film legszebb jelenetei közé tartozik, amikor a professzor egyik pillanatban még a gyermekkori nyaraló fehér kavargásában tévelyeg, majd utána a jelenben ott terem mellette ugyanaz a Sara, akit az előbb látunk vele együtt, mai változatában, örökifjan. Múlt és jelen, elmélkedés és történés, tartalom és megjelenési forma egymásba játsása itt annyit elmond, hogy kicsit sokkaljuk is később az ezt ismétlő dialógusbeli információkat.

A *nap vége* szerkezeti szempontból alighanem kitérő Bergman pályáján. Itt egyszerűen — legalábbis erre az egy filmre — visszakozik Bergman a kívülről láttató, elvontabb képletekben fogalmazó kifejezőmódtól. A professzor meditációit belülről ábrázolja, pszichológiai analízissel. Ennek következtében a film szerkesztése epikus, és sok tekintetben azt a módszert követi, amelyet a hatvanas évek intellektuális filmje, mindenekelőtt Antonioni tett magáévá.

Bergman, nemhiába Strindberg tanítványa, nemhiába színházi rendező is, kezdetől fogva inkább hajlott a drámai szerkesztésre, ha nem is a szó klasszikus műfaji értelmében, hanem inkább csehovi, O'Neill-i, vagy éppenséggel strindbergi értelmében — már amennyire irodalmi kategóriák egyáltalán alkalmazhatóak a filmre. Persze A *nap vége* attól, hogy epikus szerkesztésű, belülről láttató, valósággal első személyben beszélő, ugyanúgy Bergman-film és nagy film, mint a többi — legföljebb a kritikus skatulyáiból lóg ki, de hát erre Bergman aligha volt tekintettel.

A *nap vége* után négy film következik a *Trilógia* első darabjáig: *Az élet küszöbén*

(1958), *Arc* (1958), *Forrás* (1959), *Az ördög szeme* (1960). Sajnos, ezekről a filmekről nálunk még mindig igen keveset tudhatni, pedig közülük mindenekelőtt az *Arc* a fontos művek közé tartozik, szervesen illeszkedik *A hetedik pecsét* kezdte, az élet és megismerés nagy kérdéseit vizsgáló filmek sorába. Szintén mutatóványosokról szól, ezúttal mágus-, illuzionista-, szellemidéző-félékről, akik a múlt század közepén az országot járják, és Stockholmba érkezve szembe kerülnek a polgári hatalmasságokkal. Tengelyében Vogler, az illuzionista és Vergéus doktor, orvostudós összecsapása áll. Mindketten a bizonytságot keresik ingatag hitükhöz; Vogler a természetfölötti hatalmak létezésébe vetett hitéhez, Vergéus doktor a minden megmagyarázhatatlant megmagyarázni képes tudomány megfellebbezhetetlen igazához.

Könnyen felismerhető, hogy *A hetedik pecsét* két főhősének leszármazottaival állunk szemben, amit Bergman azzal is hangsúlyoz, hogy ugyanazokkal a színészekkel játszatja a két szerepet. Csakhogy míg ott a halállal került szembe a két figura, ki-ki a maga módján, itt egymással csapnak össze. Ám helyett, hogy megtalálnák a bizonytságot, mindkettőjüket megsemmisítő kudarc éri hitében — és gyöttrő kételkedésük újult erővel lángol fel.

A „Vogel vagy Vergéus” dilemma semmiképp sem úgy értendő, hogy vallás és tudomány, hit vagy ráció közt kell választania az embernek. Bergman jelképei sohasem kulcsra járók. Sokkal inkább arról van itt szó, hogy Bergman számára a kérdés újra meg újra a kételkedésnek nyit szabad utat. Bármerről érkezzék is az ember, bármerről közeledjék is az élet jelenségeihez, a halál, a semmi előtt mindenfajta tudásnak meg kell torpannia.

Az *Arc* egyben a művészet felelősségét is fölveti, a rendező-illuzionistának is nekiszegezi a kérdést: milyen következményekkel járhat a metafizikai kérdéseket fessegető művészi alkotás? Nem szabadítja-e ki a szellemet a palackból, s nem ülteti-e

el a szorongást azokban, akik maguktól nem kérdeznek, mert vagy biztosak hitükben, vagy egyszerűen csak élnek, mint a Jofok és Sarák, vagy éppen a filmben Simson, a mutatóványosok kocsisa és a megint csak Bibi Andersson megszemélyesítette, megint csak Sara nevezetű cseléd lány? A feloldást az *Arc*-ban a humor nyújtja: Vogler és Vergéus csatájával párhuzamosan a cselekmény színhelyéül szolgáló palotában szerelmi bájitalt köröznek, „boszorkányok” és „holtak” kísértenek.

Bergmanról szokás, vagy talán inkább szokás volt hangoztatni, hogy elviselhetetlenül pesszimista művész, hogy zavaros, dekadens filozófiájú, hogy metafizikus ködbe burkolja a társadalmi problémákat. Ezúttal csak pályájának elejéről volt szó, arról is csak vázlatosan, és messzire vezetne, ha akár ezeknek a filmeknek a kapcsán, hát még egész eddigi munkásságát figyelembe véve, kritikai elemzését akar-nánk adni világnézetének.

De két dolog talán ennyiből is kiderül. Az egyik az, hogy Bergman első nagy filmjei (hogy egyelőre ezeknél maradjunk) se nem pesszimista, se nem optimista filmek, hanem egy nagy művész személyes meg-mérkőzései olyan, rajtunk (egyen- és embermivoltunkon) kívülálló erőkkal, amelyek tudomásulvétele vagy letagadása nem pesszimizmus vagy optimizmus kérdése. A másik dolog pedig, hogy Bergman végső soron nem filozófus, hanem művész, ezért filmjei, ha ábrázolnak is a filozófia oldaláról szintén megközelíthető, tárgyalható kérdéseket, elsősorban mégsem a filozófia, hanem a művészet mércéjével mérendők. *A hetedik pecsét* sem elsősorban attól nagy film, hogy fölveti a hatalmunkon kívül álló erők leküzdhetőségének kérdését, hanem hogy átékelhető formában ábrázolja, és hogy ez a forma magával ragadó hatással tolmácsolja az élményt. A művészet, különösen manapság, egyre bonyolultabb, specializálódott korunkban, ritkán vállalkozhatik ennél többre.

Györfly Miklós

„A film realista művészetnek született...”

Beszélgetés Julij Rajzmannel

A szovjet filmnapok alkalmával járt nálunk Julij Rajzman, a „nagy öregek” rendezőegyenisége, akinek alkotói pályája együtt fejlődött, egybefonódott a szovjet film történetével. Legutóbbi filmje, amelyet a magyar közönség is láthatott, a *Kortársaink* volt.

— *Mivel foglalkozott a Kortársaink óta?*

— Tavaly készült el legutóbbi filmem, az *Udvariassági látogatás*. Nehéz elmondani, miről szól, mert bonyolult szerkezete nem tradicionális dramaturgiával épült. A többretegű cselekmény egy része tengeri hajón játszódik — hősöm ugyanis haditengerész —, másik része Olaszországban, ahová a hajó udvariassági látogatásra érkezik. Kétféle idősíkon fut a történet: a jelenben és Pompei pusztulásának utolsó napjaiban, ami a hős képzeletében elevenedik meg, mert hogy nemcsak tengerész, de kezdő drámaíró is ez a fiú. A film azzal fejeződik be, hogy ezt az elképzelt darabot színházban előadják. Hadihajók fedélzete, színházi kulisszák, nápolyi kikötő, az antik Pompei világa keveredik a filmben. Nem tudom, mennyire lesz élvezhető önök számára, mert sok és fontos szerepet játszik benne a párbeszéd. Pontos, érzékletes fordítást követel, hogy ne vesszen el a gondolati lényeg.

— *Mi ez a gondolati lényeg?*

— A filmbeli dráma főszereplője egy öreg jövőmondótól megtudja, hogy Pompei napjai meg vannak számolva. Siet, hogy figyelmeztessen a veszélyre, de teljes közönybe ütközik. Az emberek saját céljaikra használják fel a veszélyhelyzetet, anyagi hasznot húznak belőle, vagy politikai spekulációkba kezdenek. És ha a néző ebben az ókori történetben a jelen analógiáját látja, nem véletlen. Manapság mi is állandóan egy lehetséges világpusztulás fenyegetésében élünk. Okosabban kellene viselkednünk, mint a régi pompeieknek.

— *Hogyan kapcsolódik önben, az alkotóban ez a film az előbbihez, a Kortársainkhoz?*

— Ha formai vagy tematikai kapcsolatot keresünk, nem találunk közvetlenül átvett szálakat. Mindkét filmben a ma valóságával foglalkozom, erkölcsi kérdéseit állítom a figyelem központjába.

— *Hallotta-e, hogy a Kortársaink-at „okos” filmként jellemezték a magyar kritikusok?*

— Ha így van, nagyon örülök, mert manapság olyan kevés okos film születik a világon. Nálunk is vitákat kavart a *Kortársaink*, nem is annyira mint film, hanem mint társadalmi valóságunk egy jelensége.

Támadói azt bizonygatták, hogy a társadalom ilyen irányú kérdéseit nem a filmművészetnek, hanem a Központi Bizottságnak kell megválaszolni. Én nemcsak az elismeréseket, de a vitákat is rendkívül fontosnak tartom. Hiszen ha a filmben említett dolgokról beszélnek, ennyien és ilyen szenvedélyesen, máris sikerült a film.

— És ha kapcsolatokat keresünk e filmem és a legutóbbi között, egy közös vonás feltétlenül akad: hőseik nemes és progresszív erkölcsi célokért szállnak harcba.

— Az Udvariassági látogatás hőse a háború és béke dilemmájának erkölcsiségét vizsgálja. Ezt a kérdést aktuálisnak tartja a ma szovjet társadalmában?

— Végül is, ha a mai világ politikai viszonyait leegyszerűsítjük, a háború és béke szembeállításához jutunk el.

— Tudjuk mindnyájan, mit jelentett az önök országa és ezzel együtt az önök művészete számára a háború, melynek nyomait, erkölcsi következményeit ma is viseli majd minden család. Talán mégis egy kicsit hosszúra nyúlt a visszaemlékezés ideje, a mozinézőnek már nemigen nyújt újat és megrázó élményt a háborús film. Lassan hozzászokott a mozivásznon a háborúhoz...

— Szerintem éppen ellenkezőleg, háborús filmjeinknek sikere van az egész világon, mert az ábrázolt élményt maguk a nézők is átérték. Persze, meg kell találni a téma újabb és újabb aspektusait. Mert a háború felöleli az emberi élet valamennyi területét, a legkülönbözőbb emberi drámák és konfliktusok színtere és tárháza. Újabb és újabb formákban kell emlékeztetni az emberiséget arra, amit átért. Mert felnő egy nemzedék, amelyik nem tudja, mi a háború, legfeljebb csak hallott róla, és kész elkövetni azokat a hibákat, amelyeket apáik elkövettek. Jó filmeket kell a háborúról csinálni.

— Legutóbbi filmjét tavaly fejezte be. Min dolgozik most?

— Forgatókönyvet írunk Jevgenyij Gaboroviccsal. A modern nőről akarunk filmet csinálni. Azt vizsgáljuk, mit adott az emancipáció a nőknek, és mit vett el tőlük. Mert

biztos vagyok benne, hogy valamit elvesztettek a nők, miközben „egyenrangúak” lettek. De a férfiak is szegényebbek lettek. Mit tudott megőrizni a mai nő elbájoló nőiességéből, gyöngédségéből, puhaságából, ami évezredek át megszépítette az életet, nemcsak a férfiakét; az életet a földön. Ezekre a kérdésekre akarunk választ kapni új filmünkben.

— Eddigi filmjei alapján úgy tűnik, ön nem tartozik a formai újítók közé. Milyen úton halad az elkészült és készülő utóbbi filmjében, amelyeket nem láthattunk még?

— Beszélgetésünk elején maga mondta, hogy átéltem a szovjet film történetének valamennyi jelentős korszakát, úgyhogy bőséges tapasztalattal a hátam mögött mondom, amit mondok. A filmművészet alapvetően realista művészetnek született, mert a film volt a legalkalmasabb arra, hogy a valóságos életet a leghűségesebben adja vissza a vásznon. A vásznon látszó anyag hasonlított leginkább a valóság dolgaira. Ebből az elsődleges realizmusból igyekeztek kitörni a különféle formai keresések. És ahogyan az irodalomban Joyce vagy Kafka után az igazán jelentős alkotók visszatértek a realista ábrázoláshoz, a film is visszakanyarodik eredendően realista ábrázolóképessegeihez. Ezt látom a világon mindenhol. Legutóbb Locarnóban győződtem meg erről, ahol a fesztiválon voltam zsűritag.

— De félre ne értsen! Joyce és Kafka kellett ahhoz, hogy ez a mai irodalmi realizmus újra felvirágozzon.

— Ami engem illet, én mindig a film realizmusának híve voltam. Emberi sorsoakat akarok megmutatni, emberi arcokkal benépesíteni a vásznat. A műfaj pedig, amelyben dolgozom — mert ehhez értek, azt hiszem — társadalmi dráma.

— Ön a Moszfilm egyik alkotói közösségének a vezetője. Naponta munkában ismerkedik a legújabb szovjet filmművészetrel. Milyen változásokat vesz észre, milyen irányban vagy irányokban fejlődik tovább a mai szovjet film?

— Nem hiszem, hogy a szovjet filmművészet legjobb periódusát éljük mostanában.

Mindig voltak és lesznek hullámvölgyek. De talán változik majd valami. Új vezetőség került a filmgyártás élére, párthatározatok is születtek, melyek több felelősségérzetre szólítják fel az alkotókat. Az utóbbi években ugyanis a filmesek körében itt-ott olyan magatartással találkozhattunk, ami a művészi megoldásokban, témaválasztásban a könnyebbik utat választotta, a könnyebb ellenállás irányában haladt.

— Ez a középmezőny, amelyről most beszéltem. De mellettük dolgozik Panfilov, Tarkovszkij, Koncsalovszkij és számos köztársaságbeli filmstúdió tehetséges rendezője — a grúzok mindenekelőtt —, és tőlük — joggal — sokat várunk.

— Az én alkotói csoportomhoz húsz-egynéhány rendező tartozik, közülük az önöknél is ismertek: Sepityko (a *Te és én* című filmet láthatták tőle), Szmirnov (a *Belorusz pályaudvar* rendezője), Koncsalovszkij, Klimov (a *Hurrá, nyaralunk!* alkotója). Évente hét-nyolc filmet csinálhatunk.

— *Lehet-e valamilyen egységes alkotói elképzelése, eszmei, művészi célkitűzése a közösségnek? Kialakíthat-e önálló arculatot ez a műhely?*

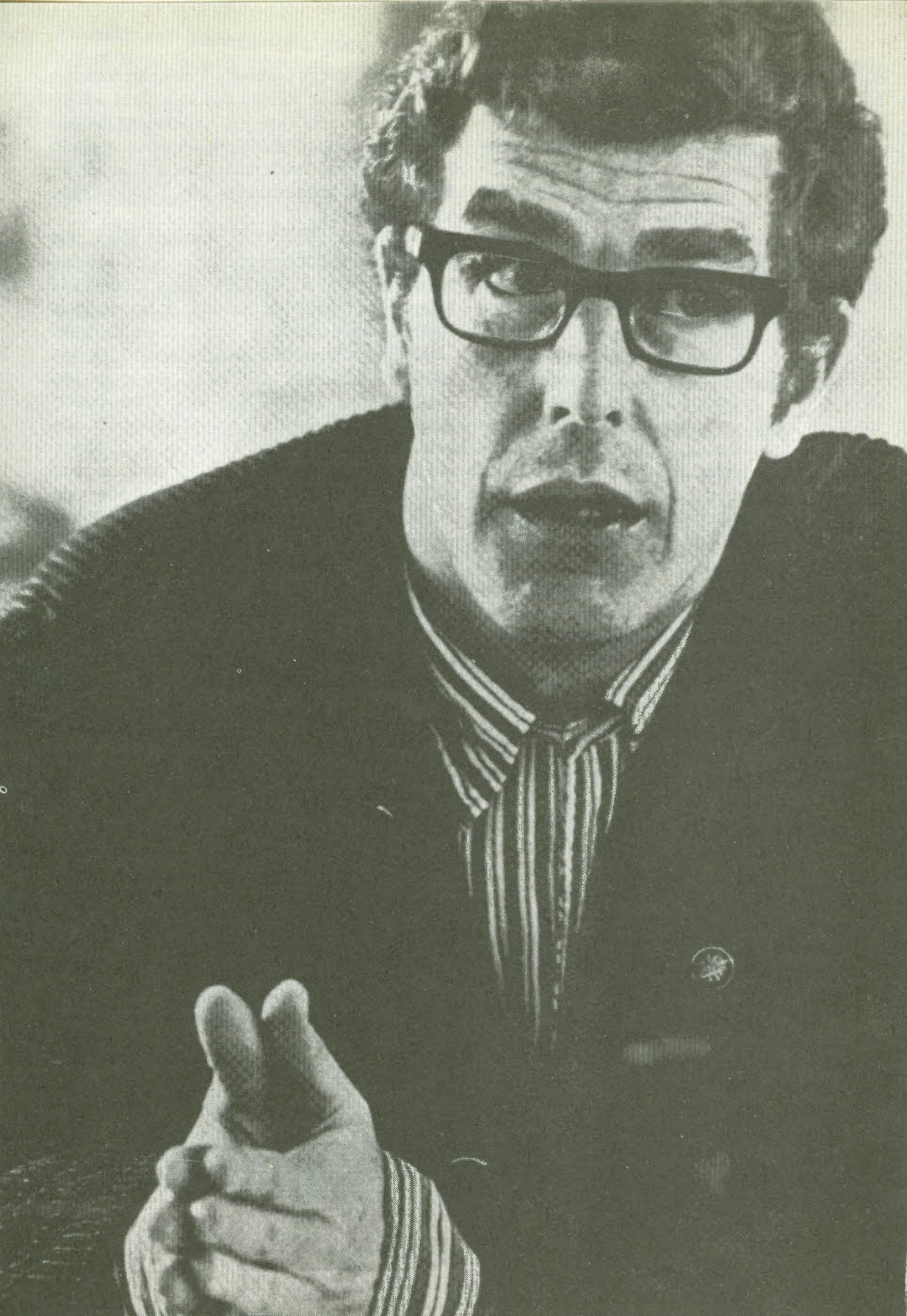
— Arra törekszem, hogy minél több fiatal

rendezővel dolgozhassam. Főiskolai vizsgafilmjeik alapján válogatom ki azokat, akikben én személy szerint tehetséget látok. Persze, az ember tévedhet. Jó néhány elsőfilmes rendező mutatkozik be a közeljövőben is a mi stúdióinkban készült alkotásával. Meglátjuk...

— Ami a gyakorlati munkát illeti, én leginkább csak a forgatókönyv körüli munkában segítem a fiatalokat. Úgy látszik, általános betegség ez nálunk, hogy még a legtehetségesebbek is rossz dramaturgok.

— Nagyon nehéz meghatározni, jellemezni a közösség arculatát, ahogyan azt maga kérte. Hiszen egy-egy film sikere vagy bukása rögtön megváltoztatja a nálunk kialakult képet. Talán csak törekvésekről beszélhetünk: mai témáról, a mai valóságban játszódó mai filmeket akarunk csinálni, amelyek a ma társadalmának erkölcsi kérdéseiben igazítják el az embereket. Olyan esetekben például, amikor az ember anyagi jólétének és intellektuális, erkölcsi létének harmóniája egyszer csak megbomlik. Ott akarunk lenni a döntések meghozatalánál, segíteni és hatni akarunk, hogy ez a belső egyensúly megerősödjön.

(Székely Gabriella)



PREMIER PLAN

Szeretnék egy filmet csinálni, amely olyan valódi, mint valami, amiről a reggelizőasztalnál beszélnek.

Bo Widerberg

Bo Widerberg

A sárkányeregető

(A grund) Bo Widerberg első filmjének, a *Gyerekkocsi*-nak egyik jelenetében feltűnik egy naiv Párizs-kép. A képet Avrid Widerberg festette, a rendező édesapja. Avrid Widerberg későn, ötvenhat éves korában kezdett festetni — eredetileg talán csak azért, hogy bolondos, önmaga kifejezését szeszélyesen kereső fia félredobott ecsetjei és festékes ládái kárba ne menjenek —, s ha hinni lehet a híreknek, akkor nem is kevés sikerrel: egy ideig mint Svédország legtehetségesebb naiv festőjét tartották számon. Mindez talán csak ráadás vagy inkább kárpótlás volt arra az életre, melyet a kormánykeréknél eltöltött, hisz feleségét és gyermekét mindvégig sofőri fizetéséből tartotta el.

A család az egyre gyorsabban modernizálódó Malmöben élt; valamivel jobban a munkáscsaládok átlagánál, de nem jól. Itt született Bo Widerberg is, akire az átalakuló város és a munkáskörnyezet mély benyomást tesz. A gyermek Bo Widerberg nem érzi jól magát az 1930–40-es évek Malmöjében. Éli és ismeri a munkásfiúk életét, de nem tudja elfogadni, nem tud vele azonosulni. A nekilódult városiasodás (főképp iparosodás) nem ragadja magával; még nem tudja az otthoni élet és az általános megindult fejlődés ellentmondásait

fölismeri, de érzékei már sejtetik azokat. Ezért kerüli a várost, és kerüli az otthont; legszívesebben a külvárosban csatangol, vagy még odébb, a város déli részén, a kietlen telkeken, a grundokon tölti ideje java részét. Hol magányosan, hol társaival. Innen szállnak a magasba a gyermeki szabadságvágy és képzelet törékeny madarai, a filmjeiben is oly gyakran látható papírsárkányok, melyeket (rendszerint) csak egy vékony cukorspárga köt a valósághoz.

A malmói munkáskörnyezet és a sárkányeregetés elcsalt órái indítják útjára Bo Widerberget, és határozzák meg sok tekintetben későbbi filmrendezői művészetét is. Az *Adalen 31* költőien egyszerű munkáscsalád-ábrázolása és a sokak által legjobbnak tartott *Korpen-negyed* (Malmö egyik külső kerülete!) kemény, realista környezetrajza bizonyítja, hogy a gyermekkor élménye milyen kitéphetetlenül beléivódott, s hogy mennyire részese a már felnőtt Widerberg művészetének. De a grundtól a filmrendezésig még hosszú az út. Widerbergnek még meg kell küzdenie a családdal, a város cselvetéseivel, s nem utolsósorban önmagával, míg fel nem ismeri — mint első regényének, az *Őszi szemeszter*nek egyik hőse — az Akiért a harang szól-t bevezető John Donne-idézet

igazságát: „Senki sem külön sziget; minden ember egy rész a kontinensből, a szárazföld egy darabja...”

Ez a fölismerés a magyarázata annak, hogy miért lesz oly erős Widerbergben a svéd izolációval szembeni ellenérzés, a svéd semlegesség és kívülállás iránti ellen-szenv, és hogy miért válik oly különösen érzékennyé a társadalmi kérdések, a társadalom osztályszerkezete iránt. Igen szépen példázza ezt, hogy amikor a kortársi Svédország társadalmi problémáinak gyökerei után kutat, akkor 1936-ig megy vissza — a *Korpen-negyed* c. művében —, abba az évbe, amikor Spanyolországban polgárháború folyik, Berlinben horogkeresztes zászlók alatt olimpiát tartanak, és amikor hazájában a jobboldali szociáldemokraták — programjukkal megzavarva a többségében öntudatlan munkásokat — uralkodásukat végleg megerősítik. Azzal, hogy szembeállítja filmjében az 1936-os európai helyzetet Svédország magatartásával, mintegy cáfolja az izolációs elvet, a „sziget-elméletet”, s nyomatékosítja egyben a főhős menekülésszerű távozását a *Korpen-negyed*ből. És részben ez a fölismerés a háttere annak is, miért száll sikra oly daccal az új svéd filmművészetért. Mert Widerberg nem egyszerűen csak a svéd film avított művészsége ellen küzd, nemcsak művészi megújulást akar, hanem új eszmék megjelenését is a svéd mozik vásznain.

(*Trónkövetelők közt*) Az ötvenes évek végén s a hatvanas évek elején Svédországban a fiatal filmművészek egy csoportja heves támadást intézett a svéd film akkori állapota, „irányvonala” ellen. „Társadalom felé fordul” filmeket követeltek. Törekvésük arra irányult, hogy hazájukban megteremtsék az igényt egy olyan filmművészetre, mely a radikális társadalombírálatot szolgálja, s hogy idővel ők maguk mint filmrendezők ki is tudják elégíteni ezt az igényt. Ez az új nemzedék, mely nem kis erőfeszítéssel igyekezett a figyelmet a svéd valóság felé fordítani, Vilgot Sjömant, Jörn Donnert és Bo Widerberget tekintette vezetőinek. Hármójuk indulását

több rokonvonás jellemzi. Pályafutásukat regényekkel, elbeszélésekkel, riportkötetekkel kezdik. Widerbergnek 1952 és 1959 között két elbeszéléskötete és négy regénye jelenik meg; utolsó regényéből, melynek címe: *A zöld sárkány*, 1966-ban filmet is készít; a film címe: *Heja, Roland*.

De ami még ennél is fontosabb: különböző svéd újságok és folyóiratok hasábjain — egyre nagyobb számban és mind élesebb hangvétellel — filmkritikák, vitairatok, a filmművészettel kapcsolatos eszmefuttatások látnak napvilágot, melyek — a francia új hullám képviselőinek a *Cahiers du Cinéma*-ban megjelent írásaihoz hasonlóan — a svéd film megújulását szorgalmazzák mind nyelvi vonatkozásában, mind a film társadalmi szerepét illetően. Írókból így lassan elégedetlen és szókimondó filmkritikusokká lesznek. Widerberg cikkei Látomások a svéd filmről c. alatt kötetben is megjelennek 1962-ben. A fiatalok olykor talán vagdalkozó, de mindenképpen újat akaró támadásainak fő célpontja a kortársi svéd filmművészet és igen gyakran annak koronázatlan királya: Ingmar Bergman. Bergman természetesen jóval nagyobb formátumú (és nagyobb befolyással rendelkező) művész annál, mint hogy egy gyors rohammal ki lehessen penderíteni „imperatori” székéből.

Ennek következtében ambivalens viszony alakul ki Bergman és a fiatalok között. A „triumvirek” egyáltalán nem rejtik véka alá kifogásaikat; főképp a Bergman választotta út korlátait hangsúlyozzák, ontologikus beállítottságát ostorozzák. „Szerintem” — írja Widerberg — „a svéd film folytatásának nem az örök, Istent érintő, hanem a mulandó, földi embereket érintő kérdések mentén kell haladnia.” Vagy egyenesen svéd „matyó babának” kiáltják ki, mondván: Bergman a külföldiek Svédországról alkotott elképzeléseinek megfelelően teremti filmjeit. Ugyanakkor nem fukarkodnak a Bergman művészetét dicsérő elismerésekkel sem, s igyekeznek — oldalazva — közeledni hozzá. A legravaszabul talán Donner jár el, aki külön könyvet ír Bergmanról, s az általa megrajzolt pá-

lyaképben oly ügyesen rejti el ellenérzéseit, hogy az olvasó, ha figyelmetlenebbül olvas, rájuk sem bukkan. Maga Widerberg sem átalítja egy alkalommal három novelláját egy levél kíséretében a mester postáladájába csúsztatni.

Am becsületükre legyen mondvá: mikor filmhez jutnak, valóban másfajta műveket készítenek, mint Bergman; nem lesznek epigonok. (Talán még Sjöman alkotásai rokoníthatók a leginkább Bergman érett műveivel.) Widerberg, Bergmantól eltérően, nem száll alá hőseinek pszichológiai mélyrétegeibe, filmjeinek problémahálójá nem ontológiai eredetű, hanem társadalmi, s ez okból tán optimistább is. A trónkövetelők számára Bergman mindenekelőtt negatív példa; művészete olyan úton halad, amelyre, meggyőződésük szerint, nem szabad rálépniök. Ha esetükben egyáltalán lehet Bergman hatásáról beszélni, úgy ez a nálunk kevésbé ismert, *Trilógia* előtti Bergman hatása. Például az *Egy nyár Mónikával* (1952) c. filmjének néhány motívuma felsejlik a mintegy tíz évvel későbbi *Gyerekkocsi* c. Widerberg-alkotásban is. A *Gyerekkocsi* készülési évében, 1962-ben, Bergman már az *Úrvacsorá*-n dolgozik, az új alkotói korszakát jelentő *Trilógia* középső darabján. Művészete nem hogy hanyatlana, épp ellenkezőleg, reneszánszát éli. A fiatalok támadásai nem ingatták meg, sőt mintha arra sarkallták volna, hogy még konokabban és elszántabban haladjon a maga útján. A „trónfosztás” tehát nem sikerült. De nem is ez volt az új nemzedék legfőbb célja. Amit akartak, azt lényegében elérték: filmjeikkel bebizonyították, hogy a svéd filmművészet nem egyenlő Bergmannal, s ami talán még ennél is fontosabb: a kortársi svéd valóságot faggatva „kipukkasztották” a svéd filmet körülfogó, az izolációs elv által szőtt hamis burkot. S ebben nem kis szerep jutott Widerbergnek.

(A politikus Truffaut) Egyszer egy svéd filmkritikus megjegyezte, hogy a svéd filmrendezők tulajdonképpen nem csinálnak mást, mint importált impulzusból exportképes alkotást állítanak elő. Ez a ma-

lícíózus és kissé szkeptikus megállapítás nem egészen igazságtalan. Az új generáció fellépéséig ugyanis a svéd film már jó ideje — ahogy mondani szokás — saját levében főtt, s néhány kivételtől eltekintve, rutinmunkát képviselt. Következésképp elmaradt a filmművészet általános fejlődésétől. Ez az elmaradottság, „egyhúrú” művészség valóban csak „import” segítségével volt életben tartható.

A fiatalok azonban tudatosan törekedtek arra, hogy a svéd filmművészetet ismét bekapcsolják az egyetemes filmművészet mozgásáramába. De ez már nem egyszerűen importot jelentett, hanem annak a természetes kapcsolatnak a visszaállítását, amely lehetővé teszi, hogy az egyes országok filmművészetei egymással való kölcsönhatásban fejlődjenek. Épp ez oknál fogva érthető, hogy a svéd filmet megújítani akaró rendezők az egyetemes filmművészet legfrissebb törekvéseihez fordultak, ezek eszköztárát igyekeztek kipróbálni, fogalmazásmódjukat elsajátítani. Részükről ez nem másolást vagy importált impulzust jelentett, hanem azt a szükséges kitérőt, amelyen keresztül valódi önmagukhoz juthatnak el. A filmművészet új áramlataiból tanultakat saját egyéniségükkel ütköztetve alakították ki a maguk kifejezésmódját.

Első műveiken természetesen még megérezzük a kellően meg nem emésztett lecke ízét, a követendő mű egy-egy kedves, épp ezért önkéntelenül átvett képsorát, frázisát. Így történt ez Bo Widerberg esetében is. Nagy hatással volt rá Cassavetes *New York árnyai* c. filmjének természetes életközelsége (később a film egyik színésze szerepet is kap Widerberg *Szerelem* 65 c. művében); a *Vörös sivatag* előtti Antonio-nitól tanulja meg a dinamikus képszerkesztést, s hogy nem a szavak jelentik a szerző jelenlétét a filmben; a *Korpen-negyed* pedig leginkább egy Arnold Wesker-drámához hasonlatos, melyet a *Szombat este, vasárnap reggel* Karel Reisz-e rendezett (nem véletlen, hogy a film 1965-ben épp Angliában nyerte el a legjobb külföldi filmnek járó kitüntetését).

A legtöbbet azonban mégis a francia új



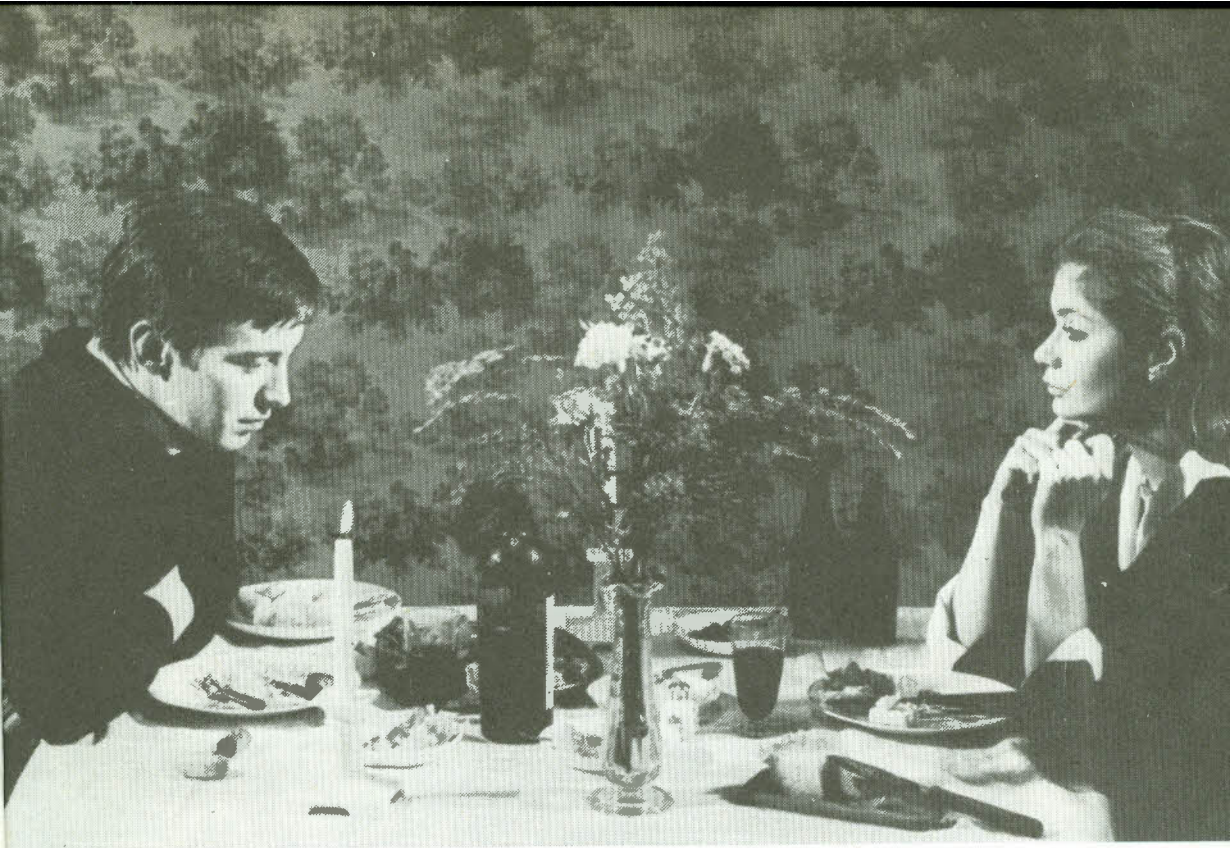
Gyerekkocsi

hullámtól tanult, mindenekelőtt Truffaut-tól és Godard-tól. Az utóbbitól felelősségérzetet és politikus hajlamot. A *Gyerekkocsi* főhősnőjében, Brittben sok tekintetben az *Éli az életét* Nanáját ismerjük föl. A nagyvárosban élő, munkanélküli fiatal lány típusát. Jóllehet Britt nemcsak éli az életét, hanem a film folyamán meg is érti, fel is ismeri saját helyzetét, s ebben különbözik Nanától, a két rendező rokonszenve és felelősségérzete hősnőjük sorsa iránt azonban alapvetően közös. Widerberg harmadik filmje, a *Szerelem* 65 formálisan Fellini *Nyolc és fél*-jével rokonítható, mivel cselekménye hasonlóképp egy film forgatása körül bonyolódik, de a műnek erőt, gondolati feszültséget a filmrendező magatartásának, a filmezés politikai felelősségének problémaköre kölcsönöz.

Truffaut-tól a kifejezés természetességét leste el Widerberg. (Ő maga is elkészíti *A fiú és a sárkány* címmel rövid „biciklis” filmjét, mint annak idején Truffaut *A*

kölykök-et.) Mégpedig kettős értelemben. Egyfelől: gondosan ügyel a fogalmazásmód gördülékenységre, arra, hogy a képsorok szinte „észrevétlen” kövessék egymást; sohasem akar elidegeníteni, ellenkezőleg, a nézőt mindenekelőtt érzelmileg akarja megragadni, s ezt fokozatosan, zökkenőmentesen, a stílus hajlékonyságával, rezzenésnyi „felhangjaival” kívánja elérni.

Érett alkotásaiban — az *Elvira Madigan*-ban, az *Adalen 31*-ben, a *Joe Hill* balladájában — a katartikus pontok épp ezért sohasem érik váratlanul a nézőt. Widerberg érzelmileg már előkészítette őt azok befogadására, így aztán mikor bekövetkezik egy-egy fordulat, a nézőben tudatosul, amit érzékeiben a rendező korábban „elrejtett”, ezért is fogadja el őket mint szükségszerű fordulatokat. Másfelől: filmjein megérezni, hogy maga a rendező is élvezi a gördülékeny, ám pontos kifejezésmód gyönyörűségét. Alkotásaiban nincs görcsös akarnokság. Stílusukon átüt, hogy a ren-



Gyerekkocsi

dező örömmel csinálja azt, amit csinál. Életigenlő attitűdje jelen van kifejezés-módjában is. Godard politikussága, Truffaut könnyed kifejezőkészsége egyesül, és önálló arculatot nyer Widerberg művészetében. Widerberg a politikus Truffaut?

(Életigenlő költészet) Widerbergben a filmrendező magasfokú szakmai tudása, kifejezőkészségének biztonsága szerencsésen találkozik a filmrendező habitusával. Ahogyan a századelő néhány költője a lélegzetvételhez igazította a verssorok hosszúságát, úgy Widerberg a képsorokat. A természet, a természetesség éltető eleme művészetének. Sokszor szól súlyos, nehéz kérdésekről, de sohasem komoran, mert filmjeiben mindig az élet jelenti a végső kádenciát. Türelmes alkotó, nem akarja azonnal és minden áron az anyagra erőszakolni önmagát. Ez óvja meg a szélsőségektől.

Az *Adalen 31* c. film végén a legidősebb fiú rángatja ki immáron özvegy édesany-

ját az apja halála okozta bénultságból. Széttépi az apja véréből vöröslő inget, és a rongydarabokkal az ablakot kezdi pucolni. Anyja nehezen mozdul, de a képsor végére már játék lesz az ablaktisztításból. Mindnyájan, az egész család együtt játszanak. Maga a képsor valóban hosszabb a szűkségesnél, de utólag talán megbocsáthatjuk ezt a rendezőnek. Widerberg egyszerűen hisz abban, hogy az élet elpusztíthatatlan, hogy mindig folytatódik. Ez a vitalizmus ott lüktet a legreménytelenebb képi frázisaiban is, ez táplálja költészetét.

Widerberget életigenlő költészete különösen két vonatkozásban — a természet és a szerelem megjelenítésében — választja el a svéd filmrendezők döntő többségétől, és avatja egyben a kortársi filmművészet egyik legkiemelkedőbb stilsztájává. Megszoktuk, hogy a svéd filmalkotásokban a természet mint az ember halálos ellensége, mint valamilyen mítikus rossz jelenik meg. Widerberg filmjeiben a természet vi-



Elvira Madigan

dám és eleven. Az *Elvira Madigan*-ban egyedül a természet ad otthont a társadalmat megtagadni kényszerülő szerelmeseknek. Barátságos zöldek, meleg szalmasárgák köszöntik őket, hatalmas fák öle lesz vigasztalójuk. Az egész filmben mindössze kétszer változik meg a táj: totál képben látjuk, két szélén egy-egy meztelen fával, s mintha a Nap sötét barnás-vörös „ellenfénye” kiégette volna a Földet. Az első alkalommal, mikor Elvira a háborúról beszél, másodszor, mikor Sixten az eltűnt Elvirát keresi. A tavaszból lassan őszbe forduló természet — kicsit jelképesen is — együtt virul és hal el Elvira és Sixten sze-

relmével. De barátja a természet hosszú amerikai vándorútján Joe Hillnek is. Sőt, a gazdálkodás öröme (és persze a kvartélyt adó farmerlány) egyszer majdnem „eltérítik” Joe-t.

A szerelem Widerberg tolmácsolásában emberi arcot ölt. Filmjeiben sikerrel kerül el a svéd filmekre jellemző szélsőségeket: egyfelől a szabadságot, másfelől hogy a szerelmet (kivált a nemi aktust) mint bűnt mutassa be. Widerberg világában a szerelem terrénuma az érzékiség és az érzelgősség határai közt terül el. Az *Elvira Madigan*-ban, ebben a par excellence szerelmes filmben szinte egyetlen erotikus



Elvira Madigan

jelenet sincs. Alkotásaiban a szerelem előítéletek nélkül, mondhatni: ideológia-mentesen jelenik meg. Jó példa erre az *Adalen* 31. Az öntudatosodó munkások mozgalma és az egymást kereső, a szerelmet még csak ízlelgető, vagy annak szépségeire épp ráébredő fiatalok története párhuzamosan halad a filmben. S jöllehet e két szál a film kulminációs pontjain összefut, Widerberg nem csinál ebből ideológiát. Folytatódik a két szál természetes fejlődése; ezzel éri el, hogy a párhuzamot nem érezzük erőszakoltnak, de összecsengésüket mégis meghalljuk.

Mindehhez hozzá kell tenni, hogy ez az

életigenlő költészet — még az érett Widerberg-művekben is — olykor bizony lapos és közhelyszerű lesz. A (legalábbis látszólag) könnyed kifejezőmód nemegyszer könnyelműséghez vezet, s úgy érezzük, mintha a rendező a kommersz filmek már jól bevált patronjai felé kacsintana. Különösen szembetűnő a fogalmazás fegyelmezetlensége ott, ahol ez a pongyolaság dramaturgiai bukfencekkel társul. Egyik legrokonszenvesebb alkotása például, a *Joe Hill* balladája majdnem melodrámba süllyed, mert a hirtelen „lovagiassá” vált Joe Hill nem árulja el a rendőrségen annak a nőnek a nevét, aki-



Joe Hill balladája

vel az éjszakát töltötte. Magukból a filmekből is kiolvasható Wideberg dilemmája: azért oldja a kifejezés tömörségét, mert műveivel a még öntudatlanokat kívánja felrázni. Ám ez művészi koncessziók útján még senkinek sem sikerült.

(*Pierre Auguste Renoir...*) Hódolat Mozartnak és Renoirnak — írta az egyik francia kritikus Agnès Varda *Boldogság* c. filmjéről. Stilisztikai értelemben leírhatta volna ugyanezt Widerberg *Elvira Madigan* c. alkotásáról is. Ez a mű éles kontúrokat kerülő, lágytónusú, pasztelszínekkel dolgozó, „levegős” képalkotásával, hangulat-teremtő erejével szintén tisztelgés a nagy francia festő előtt. Widerberg egyébként is vonzódik a századvég francia festészetéhez. Nála a festészet — kivált Renoir — (tán épp édesapja sorsának tükröződéseként) jelképpé is válik. Pierre Auguste Renoir — oktatja szenvtelen arisztokratiz-

mussal, a műveltek fölényével a cégvezető az *Adalen* 31-ben a munkáscsalád legidősebb fiát, lánya épphogy megtűrt udvarlóját. A fiú, miközben a reprodukciókat nézik, többször nekifut a név helyes ejtésének. ropogtatja az r-t a Pierre-ben, a Renoir-ban. S amikor a film befejező részében megtudja, hogy a lányt abortuszra kényszerítették (s ezzel a lány anyja mintegy megakadályozta a „keveredést”, helyreállította az osztályok közötti rendet), hirtelen megdöbbenésében a francia festő nevét mormolja maga elé: Pierre Auguste Renoir, Pierre Auguste Renoir... Ebbe a leheletfinom ellentét párba sűríti Widerberg az osztályok közötti kulturális szakadékot.

A kultúra Bo Widerberg állandó témája. Minden egyes filmjében mániákusan visszatér a kultúra vizsgálatához. A *Gyerekkocsi* egyik legszebb jelenete az, amikor Britt és ismerőse, Björn (polgári csa-



Joe Hill balladája

lád sarja: apja festő (!) s Párizsban él, anyja műkereskedő) a Városi Könyvtárban Vivaldi muzsikáját hallgatják. (Közbevetve: Joe Hill-t és „végzetes” szerelmét is a zenehallgatás, a zene szeretete hozza össze a New York-i operaház lépcsősorán.) Widerberg első filmjének ebben a jelenetében nem az „új hullámosok” preklasszikusok iránti vonzalma az érdekes, hanem az, ahogyan ez az egyszerű, tanulatlan munkáslány, félig gyerekasszony, a valódi zenével, a művészettel találkozik. Kicsit félszegen ül a helyén, óvatosan igazgatja fülhallgatóját, s csak akkor nyugszik meg egy csöppet, mikor kiderül, hogy a zenehallgatásért nem kell fizetni. S a zene hatására arca kinyílik, s a belső tisztaság fénye önti el. Igen jellemző, hogy az egész film során ez az egyetlen perc, mikor születendő gyermekének apjáról, Robbanról beszél Björnnek. Ezután a zenehallgatás után válik rendszeressé kapcsolatuk. A fiú okos-

sága, műveltsége, kulturált magatartása vonzza Britt-et, úgy érzi, ez az emberi plusz, amit neki Rabbannal szemben Björn megad. Csakhogy Björn kultúrája tanult és nem „alkalmazott” kultúra, öncélú és merev, nincs szinkronban az emberi természettel; s mikor Britt erre rájön, eltaszítja magától. Elválnak. A lány a maga útján megy tovább, de most már tudja is, hogy merre felé kell mennie.

A *Szerelem* 65-ben intellektuálisan fogalmazódik meg ez a probléma. A film filmrendező hőse, Keve látja, hogy növekszik a jólét a társadalomban, s ez nagyobb szabadságot biztosít. „Fejlődünk. Könnyebb lesz!” — mondja feleségének. „Könnyebb?” — kérdez az vissza, és ez a kérdés megválaszolatlan marad a jóléti Svédországban.

Receptet Widerberg sem tud, de az osztályok közötti kulturális különbségek makacs és állandó „felhánytorgatásával” jó

úton jár. Tagadhatatlan, hogy a 60-as évek Svédországában, az ún. jóléti társadalomban sikerült a fogyasztói igények egyenletesebb kielégítésével csökkenteni (bár korántsem megszüntetni) az osztályellentéteket. Ám éppígy tagadhatatlan, hogy ezzel a folyamattal korántsem tartott lépést a társadalmi, kulturális igények kielégítése, és ez igen élesen karakterizálja az osztályellentéteket.

Filmjeiben ezért is megy vissza azokhoz az évekhez Widerberg, melyekben a mai svéd társadalom alapjait lerakták, bebizonyítandó, hogy a mai svéd társadalom problémáinak gyökere többek közt abban van, hogy már a kezdet kezdetén a társadalom jelentős hányadát kirekesztették a kulturális értékek megismeréséből, élvezetéből, elzárták megvilágosító erejétől. Az osztálykorlátok lerombolásához nemcsak az anyagi, de a szellemi korlátokat is le kell rombolni. Ez Bo Widerberg filmjeinek egyik legfőbb tanulsága.

Innen nézve válik igazán érthetővé, hogy Pierre Auguste Renoir neve miért lesz több, mint egy francia festő neve, hogy miért tér vissza újra meg újra Widerberg a kultúra szférájához, hogy miért öntudatlan még munkáshőseinek nagy része, s hogy miért — most sem szabad elhallgatnunk — tesz engedményeket művészileg, abban a hitben, hogy így az alacsony kultúrájúakat is bevonja alkotásai vonzáskörébe.

(*Kitörés Widerberg módra*) Érdekes megfigyelni, hogy Widerberg úgy boncolja a mai Svédország társadalmi kérdéseit, hogy több filmjében a svéd történelemhez fordul; egyrészt, hogy a problémák gyökerét kikutassa, másrészt, hogy az osztályharc keserű, de igen tanulságos példáit fölmutassa. Ez a törekvése egyedülálló a svéd filmművészetben, s némiképp hasonlatos a lengyel és a magyar filmművészet történelmet átértékelő szándékaival. E tekintetben (is) legjobb, mert pontos, társadalmilag és pszichológiailag hiteles, lényegre tapintó műve, az *Adalen 31* nem ok nélkül váltott ki hatalmas vitát Svédországban.

Az igazsághoz tartozik, hogy épp az *Ada-*

len 31 megjelenése előtt Widerberg részt vett *A fehér sport* c. kollektív-film készítésében, amely egy atrocitásokba fulladt „sportesemény” politikai vonatkozásait tárja föl, s amelyet sokan az egyik „legfontosabb” politikai filmnek tartanak, a Svédországban valaha is készültek között. (A Svéd Tenisz Szövetség ugyanis az ENSZ-határozat ellenére úgy döntött, hogy lejátssza Davis Kupa mérkőzését Rhodésiával.) A közhangulat tehát erősen zaklatott volt az *Adalen 31* készítése és bemutatása idején. 1968—69 egyébként is a világtörténelem ellentmondásait élesen feltáró esztendő. Widerberg filmjét mindenfelől és mindenféle módon támadták: egyszer történelemhamisítással, másszor romantizmussal stb.

A társadalmi visszhang, az éles kritikai polémiák igazolni látszanak azoknak a szempontoknak a jelentőségét, melyek Widerberget a film elkészítésére ösztönözték. „Három okból készítettem a filmet:” — mondja Widerberg — „egy: mert élő emberekről szól és ez fontos. Kettő: az adaleni olyan válaszút volt, mely ma is aktuális. Három: az események időszerűvé teszik a kérdést: mivé alakították a szocialisták elképzeléseiket?”

Ezeknek a nagyon is mai történelmi filmeknek a hősei olyan emberek, akik nem képesek asszimilálódni környezetükhöz, akik nem képesek elfogadni az őket körülvevő valóságot. Elvira Madigan és Sixten Sparre kapcsolatát nem tűri el a társadalom, ezért menekülnek a természetbe. Szerelmük, szabadságuk ára a halál, mert egy szerelem nem teljesedhet be a társadalom segítségével nélkül, mert az a szerelem, melynek nincs kapcsolata a külvilággal, halálra van ítélve. Az *Elvira Madigan* épp az által szól a társadalomról, hogy nem tesz említést róla. Hősei — Sixten szavaival szólva — „olyan életet élnek, amelyet egyelőre még nem lehet élni.”

A *Korpen-negyed* pontos társadalomrajzot ad. Épp azok fogadják el a rendet, akik megváltoztatásán a legtöbbet nyernének. Egyedül Anders, a film főhőse nem tud helyzetébe, pontosabban abba a társadalmi



Adalen 31.

helyzetbe belenyugodni, amelyben él, s elhagyja, kiválik környezetéből. Az okokat Widerberg már szinte didaktikusan adja tudtunkra, pl. abban a dialógusban, amelyben Anders nyíltan kifejezi ellenszenvét, s megkérdezi anyjától, hogy mi ellen tüntettek az idén. Nem az anya, hanem a szomszédasszony válaszol: „A régi, a megszokott ellen. Csak üres frázisok.” Anders figyelmezteti, hogy Spanyolországról megfélekedznek a tüntetésen. A szomszédasszony nem érti. „Verekednek csak ott” — mondja. „Polgárháború van” — magyarázza a fiú. „Hüha” — csattan föl az asszony — „mi lesz akkor karácsonykor a narancssal?”

Az *Adalen 31* történetébe akkor kapcsolódunk be, amikor a munkások már három hónapja sztrájkolnak. Widerbergnek ebben a művében az elégedetlenség már kollektív méreteket ölt. A tüntetés a filmben kegyetlen megtorlással végződik, de a Renoir nevet oly kétségbeesetten hebegő Kjellben tovább él az elégedetlenség. A rendező számára az adaleni eseményekkel ugyanis majdhogynem egyenértékű az a probléma, hogy egy kézzelfogható konfliktus hatására hogyan foglal állást egy politikát illetően közömbös fiatalember, és hogyan ébred osztályöntudatra.

A parlamenten kívüli opposíció, a 60-as évek új társadalmi mozgalmi hívják életre Joe Hill-t, a századelő protestsong-énekesét, akit a tulajdonosok éppúgy elhall-



Adalen 31.

gattatnak, mint a munkásokat Adalenben. Joe Hill, bár vannak kapcsolatai munkásszervezetekkel, mégis magányosabb hős, mint Adalen zendülői. Ő már „csak” példa, hiányzik körüle az erőter, de még a widerbergi bele-nem-törődők fajtájából való. Ebben a műben azonban már érezni a szerző megcsappant optimizmusát.

Ezt látszik igazolni következő, *Fimpen* c. filmje is, melynek hőse kiemelkedő futballtehetség, akárcsak a *Korpen-negyed* főhőseinek, Andersnek barátja, Sixten (!). Csakhogy Fimpen hat és fél éves; győzelemről győzelemre vezeti csapatát, amiben nem tudunk mást fölfedezni, mint Wider-

berg komikumba fojtott keserűségét. Persze ez nem érvényteleníti korábbi műveinek értékét. Minden egyes filmje költői realizmussal megjelenített kitörés vagy kitörési kísérlet. Widerberget az a szeretet és szigorúság avatja korunk egyik legrokonszenvesebb rendezőjévé, mellyel — legtöbb alkotásában — a proletár rétegek, a munkásfiatalok öntudatosodásának s magának az öntudatosodási folyamatnak analizését végzi. Talán abban a reményben, hogy majd eljutnak egy olyan világba, melyről a malmói grundok sárkányeregető kisfiúja álmodozott egyszer.

Zalán Vince

Egy interjúból

— *Mi vonzott téged Joe Hill személyiségében?*

— Az *Adalen* 31 esetében a történelmi esemény érdekelt, a maga szerteágazásaival. Ezúttal a film középpontjában egyetlen személy áll, aki önmagában egy egész korszakot szimbolizál: az amerikai szindikalizmus véres történetét 1905-ben és az azt követő években.

— Nagyon jó, hogy történetemet Joe Hillre, történelmi tényekre alapozhatom, mert így senki sem feltételezheti, hogy hozzátettem valamit, hogy túlságosan befeketítettem a dühöngő polgárokat. Minden korszakban szívesen folyamodtak könnyen érthető szimbólumokhoz. Joe Hill is ilyen figyelemre méltó szimbólum, annál is inkább, mivel énekelt, ahelyett, hogy beszédekkel mondott volna!

— Ezzel azt akarom mondani, hogy valaki, aki beszédekkel tart, az is jó; de az, aki énekel, az még jobb.

— *Egy alkalommal azt mondtad, hogy a Svédországban folyó tüntetéseket teljesen haszontalannak tartod.*

— Soha nem ajánlottam szisztematikusan a véres tüntetéseket. Félek a forradalmi romantikától, amely gyakran nem helyénvaló... Svédországban teljesen abszurdnak tartom, hogy komolyan beszéljünk véres forradalomról. Ezek ostobaságok.

— Természetesen azért nekünk is részt kell venni a dolgokban. Megvan az az előnyünk is, hogy aránylag sokkal több pénzünk van erre a célra. Számomra a cselekvésnek egyetlen módja van: a kérdések konkrét felvetése.

— *A néhány éve lezajlott nagy tüntetések, a francia diákmozgalom, a németországi lázadások, a fiatal svéd felkelők akciói elcsitultak. Csak kis csoportok tevékenykednek, nincsenek már nagy tüntetések...*

— Számítok azokra, akik nem tüntetnek,

és valóban nem vesztegetik el az idejüket. Talán hasznosabban töltik az időt, mintha egy követség előtt vonulnának fel.

— *A Joe Hill-t hamarosan bemutatják. Azzal fognak vádolni, hogy szórakoztatás céljára használtad a politikát. Hogyan fogsz erre reagálni?*

— Pozitívan. Pontosan ez a célom. Nem az, hogy szórakoztató célokra használjam a politikát, hanem hogy szórakozás címén rávegyem az embereket arra, hogy bizonyos engem foglalkoztató kérdések iránt érdeklődjenek. Fűtyülök néhány haszontalan kis frakció támadásaira. Csak az eredmény érdek. Tudom, hogy intézményes keretek között filmezek, a kapitalizmus keretei között, és hogy egy whiskymárka finanszíroz... De ezek között a keretek között azért dolgozom, hogy megnyerjek egy olyan közönségréteget, amely nem érdeklődne a filmjeim iránt, ha ugyanakkor nem kínálnék szórakozást is.

— Arról van tehát szó, hogy becsaljam az embereket, de ehhez az kell, hogy nagy általánosságban érdekelje őket a probléma. Nem lehet viszont harsonaszóval hirdetni, hogy mi a helyes vélemény. Nem lehet kidoboltatni azt, hogy mit is kell gondolni. Olyan problémát kell találni, amelybe izgalmas dolog belehatolni.

— *Mindig politikai filmeket fogsz készíteni?*

— Nem, a következő filmem falusi kocsmákról fog szólni... Meddig beszélhetünk arról, hogy az ember egyedül a saját kedvtelésére dolgozik, és mikor mondhatjuk, hogy munkájával a harcból veszi ki a részét? A Joe Hill-t például egész egyszerűen azért rendeztem meg, mert szórakoztatónak találtam. Ha az ember nem talál örömet abban, amit csinál, ez azt jelenti, hogy ott valami nincs rendben.

— Nem tudok egy tökéletes társadalmi

rendszerint ajánlani, nem is akarok egy ideális társadalom megteremtéséhez modellt kínálni, de kitartóan arra törekszem, hogy legalább orientáljak... Svédország azért keserít el, mert itt ideológia nélküli társadalom van, és ebből erednek az ifjúság ingadozásai is, aminek viszont egyenes következménye például a kábítószer-használat elterjedése. A társadalom egyetlen elfogadható alternatívát sem kínál. Egy társadalomnak értenie kell ahhoz is, hogy akár „el is adja magát” azoknak, akik hisznek benne, és arra kell törekednie, hogy javulás következzen be...

— *Ennyi lelkesedéssel, ami benned van, nincs kedved aktiván politizálni?*

— Nem, túlságosan is tájékozatlan vagyok. Amíg következő filmem forgatását elkezdem, tanulmányokat folytatok. Vannak mások, akik sokkal alkalmasabbak arra, hogy politikusok legyenek. És „politikai” állásfoglalásom kifejezésére nem a röplapok terjesztését, hanem a filmet választottam. Taktikámat is kifejezésmódom határozza meg: nem követem el azt a hibát,

hogy a filmvászonról terjesztem a röplapokat. Ez abszurdum, és drága mulatság, ez a kifejezésmód nem az effajta mondánivaló közvetítésére szolgál.

— *De hiszen a film valóban kitűnő kapcsolatteremtő eszköz.*

— Van olyan mondánivaló, amit hathatósan lehet röplap formájában közvetíteni, mint film formájában.

— *Ha a zenének a közönségre gyakorolt hatásáról beszélünk, ebbe te — azt lehet mondani — hagyta magad „megvesztegetni”...*

— Így is mondhatjuk. Most nem voltak aggályaim. A *Joe Hill*-ben megpróbáltam kicsit aggályok nélkül dolgozni. Persze, attól függ, mit értünk azon, hogy „aggályok nélkül”. Valóban, ez a zene nem egészen korrekt dolog, de mégis felhasználom, mert hatásos. Emocionális eszközökkel dolgozom, úgy mutatom be filmjeimet, mint valami rumos kuglófot. A zene a rum, amely átítatja a nélküle kissé száraz tésztát. A rumos kuglóf rum nélkül nem ér semmit...

(*Film in Sweden, 71/2, Stockholm*)

FILMOGRÁFIA

- 1961 POJKEN OCH DRAKEN (A fiú és a sárkány) (rövidfilm)
R. és O.: Bo Widerberg és Jan Troell
- 1962 BARNVAGNEN (A gyerekkocsi)
I. és R.: Bo Widerberg; O.: Jan Troell; Sz.: Inger Taube, Thommy Berggren, Lars Passgård, Ulla Akselsson, Gunnar Öhlund
- 1963 KVARTERET KORPEN (A holló-negyed)
I. és R.: Bo Widerberg; O.: Jan Lindeström; Sz.: Thommy Berggren, Keve Hjelm, Emmy Storm, Ingvar Hirdwall, Christina Frambäck
- 1965 KARLEK 65 (Szerelem 65)
I. és R.: Bo Widerberg; O.: Jan Lindeström; Sz.: Keve Hjelm, Ann-Mari Gylenspetz, Evabritt Strandberg, Inger Taube
- 1966 HEJA ROLAND (Szervusz, Roland)
I. és R.: Bo Widerberg; O.: Jörgen Persson; Sz.: Thommy Berggren, Mona Malm, Holger Lövenadler, Carl Billquist, Ulf Palme, Lars Göran Carlsson

ELVIRA MADIGAN

I. és R.: Bo Widerberg; O.: Jörgen Persson; Sz.: Pia Degemark, Thommy Berggren, Lennart Malmer, Cleo Jensen, Nina Widerberg

1969 ADALEN 31

I. és R.: Bo Widerberg; O.: Jörgen Persson; Sz.: Peter Schildt, Kerstin Tidelius, Roland Hedlund, Marie de Geer, Anita Björk, Olof Bengström

1971 JOE HILL (Joe Hill balladája)

R.: Bo Widerberg; I.: Bo Widerberg, Richard Weber, Steve Hopkins; O.: Peter Davidsson; Sz.: Thommy Berggren, Anja Schmidt, Kelvin Malave, Evert Anderson

1974 FIMPEN (Dugó)

I. és R.: Bo Widerberg; O.: John Olsson, Hanno Guchs, Roland Sterner, Ake Astrand; Sz.: Johan Bergman, Stig Ossian, Ericson, Inger Bergman, Arne Bergman, Annalie Bergman

Forrás vagy támasz?

Írók a film és az irodalom kölcsönhatásáról

Egy körkérdésre adott válaszában Erskine Caldwell amerikai író a következőket mondta: „Eljön majd az idő, amikor a filmgyártók elismerik és együttműködésre kéri az alkotó írókat, vagy kénytelenek lesznek visszavonulni a szakmától. A film semmi, ha nem történeteken alapszik, márpedig csupán a regényírók képesek történeteket írni.” Így — ebben a formában — aligha van igaza Caldwellnek, jóllehet, lényeges momentumokra hívja föl a figyelmet. A magyar film mindig is viszonylag szorosan kötődött az irodalomhoz, kivált válságos pillanataiban vehető észre, mennyire szívesen fordul segítségért a szó művészetéhez. Esztéták, filmtudósok vizsgálják kapcsolatuk lényegét. Ezúttal — noha érintjük a kérdést — mégsem erről az esztétikai viszonylatról lesz szó; személyesebb, sokrétűbb az a mód, ahogy íróink a filmhez közelednek. Talán kapcsolatuk is jobb ízű, mint amerikai kollégájuké, legalábbis nem fogalmaznak annyira indulatosan.

Mind az ötük — Bereményi Géza, Csúrkai István, Galgóczi Erzsébet, Mándy Iván, Vészi Endre — konkrét alkotásokkal kötődik a filmhez. Gyermekkortól máig ível ez a vonzalom, sőt, ma már több is, mint vonzalom.

Vészi Endre:

Kisgyerek koromtól kezdve — sőt, akkor igazán! — sokat jártam moziba. Életem történetében, mint annyiunkéban, külön romantikája van a mozinak. Ehhez még azt is hozzá kell érteni, hogy Budapesten születtem, s a nagyvárosi gyerekek legalább akkora élménye volt a mozibajárás, mint a pusztai gyerekek, amikor megpillantotta a délibábot. Hogyha az én elképzelésemben a valóság és az álom a filmben realizálódik — és ez lehetne akár ars poetica is —, az egy nagyvárosi gyerek maradandó élménye a moziból. Mondom, mindez maradandó élmény, sőt, életre szóló inspiráció. De arra sosem ösztönzött, hogy most nekiülök, és írok egy filmet, mint verset vagy novellát.

Mándy Iván:

Nem mondanám, hogy egyszerűen csak a film volt élmény számomra, nem is csak a mozizás. Hanem maga egy-egy mozi is: a Capitol, a Bodográf — soroljam-e még? — amely ígézetében tartott. Emlékezetem, írásaim őrzik ezeket a helyeket, berendezéseket, a zsöllyéket, ahonnan a filmhősök útra keltek velem.

Galgóczi Erzsébet:

1945-ben kerültem a Győri Tanítóképzőbe,

akkor láttam életemben először filmet. Attól kezdve — a zsebpénzemből — majd minden héten egyszer elmentem moziba. Győrben akkor két filmszínház volt — ma sem igen lehet több —, szinte minden filmet láttam, amit akkoriban azok játszottak. Máig emlékszem a *Sivatagi tizenhármak* című filmre, ami alighanem első igazi nagy filmélményem lehetett.

Bereményi Géza:

16—18 éves koromban környezetemből a legérdekesebb emberek — legalábbis számomra a legérdekesebbek — mind a film vonzkörében voltak. Ezek furcsa, nyugtalan emberek lehettek, emlékezetem szerint. Úgy gondoltam, a filmesek a legszínesebb egyéniségek. És hát a filmes környezet! Az egésznek a megkapó abszurditása. Azt a benyomást keltették bennem, hogy kivételes jogaik vannak: érdeklődhetnek mindenről, szállodákban lakhatnak, az emberek ki vannak szolgáltatva nekik. Első nosztalgiáim ezekhez a fölszínes észrevételekhez kapcsolhatók.

Persze, moziba is szívesen jártam, megnéztem mindent, válogatás nélkül. Megnyugtató filmeket láttam, nem okoztak meglepetést. Abból a szempontból egyféle volt mindegyik, hogy együgyű módon daldal-maskodott bennük az emberiesség. Még a Gorkij-trilógia is — amit pedig nagyon kedveltem — csupán monumentalitásával lepett meg. Az élet megnyugtató tablói voltak, gondosan ügyeltek az ok-okozati viszonyok pontos betartására, amiket, természetesen, magam is ismertem. Ha máshonét nem, a kritikai realista irodalomból.

Ezek szerint a kritikai realista irodalom esztétikája által kínált fogódzók elegendők voltak Bereményi Gézának, hogy kulcsot találjon az akkori filmekhez?

Bereményi Géza:

Még az ötvenes évek végén is. Minden szépsége és értéke mellett számomra a Hamu és gyémánt is „megnyugtató film” volt a fentiek értelmében. Irodalommal foglalkoztam, és azt láttam, a filmek is egy megszokott irodalom törvényei szerint mozgottak. Arra tanítottak, hogy a világ pon-

tosan működő szerkezet, minden könnyedén kiszámítható — így számomra nem is túlságosan érdekes. Láttam az élet ismert összecsapásait. Az ismertet úgy értem, hogy egy másik művészetből ismertem. Az egyes filmek között a látványosságban éreztem különbséget: a látványosabb filmeket jobbaknak ítéltam meg.

Lehet, persze, hogy csak az én egzaltáltságomnak volt mindez kevés.

Megszabadulva tehát ettől a vélt vagy valós „egzaltáltságtól” (amely talán kamaszkori jelenség), minden egyszerűbbé vált. A látványosságon keresztül tárgyilagosan sikerült megközelíteni a film lényegét. Netán más erények is fölfedezhetővé váltak.

Bereményi Géza:

Éppen ellenkezőleg. Néhány év és olyan filmek jöttek, amelyek — ma már így látom — közelebb kerültek az én egzaltáltságomhoz. A francia „új hullámra” gondolkodok, vagy a kezdeti Jancsó-filmekre. Ezek a filmek meglepetést okoztak, semmit nem tudtam előre kiszámítani. Váratlanságaik nyomasztottak, megzavartak, de valahogy azt éreztem, csak így lehet vagy szabad filmet csinálni, Csak úgy, hogy intellektuális érdeklődésemre, aktív részvételemre számítanak.

Ez a nyugtalanság és az, hogy fokozott várakozással fordul az ember a film felé, akkor talán jogos, de mindenképpen magyarázható volt. És talán éppen azoktól volt jogos, akik az addigi értékeket is mélyebben, alaposabban ismerték. Csakhogy éppen a legnemesebb értékekhez volt a legnehezebb hozzáférni.

Galgóczi Erzsébet:

Filmrendező szakra jelentkeztem, és 1950-ben fölvettem a főiskolára. Előtte azonban döntő mozzanata volt életemnek, hogy annak az évnek májusában megjelent első novellám. És írtam újakat. A Szabad Ifjúság-nak dolgoztam, ott megtanultam minden irodalmi műfajt. Akkor — hiszen valóban szép sikereim voltak az irodalomban — már pontosan tudtam, hogy író leszek. A főiskolán éppen szétválasztották a ren-

deezést és a dramaturgiát, és én dramaturg szakos lettem.

A főiskolán évi száz filmet kötelező volt megnéznünk, ezt valami blokkokkal ellenőrizték is. Ezt a száz filmet moziban. Rajtuk kívül még bent is láttunk filmeket. Akkor ismertem meg a szovjet klasszikusokat — Pudovkint, Eizensteint, Dovzszenkót —, akkor Chaplint. Ma már nehezen tudnám a tanultakat és a magam választásait elkülöníteni, de ezekről tudtam, hogy nagy alkotók. Pedig filmben kevés a remekmű.

Bármit tudok hosszú ideig nélkülözni, csak a mozit és a könyvet nem. Mozit mondok, nem egyszerűen filmet, nekem nem elég a televízió. Én szeretek felöltözni, elmenni oda, amit kifejezetten a film bemutatására szántak: a moziba. Még jegyet is szívesen váltok. Hozzá tartozik a szertartáshoz.

Csurka István:

Persze hogy izgalmas, amit a modernebbek, a maiak mondanak. De én szeretem mindig megemlíteni René Clairot, aki a filmről vallott fölfogásában annyira közel áll hozzám.

Bereményi Géza:

Minden szépsége és értéke mellett számomra a *Hamu és gyémánt* is „megnyugtató film” volt.

Mándy Iván:

Én szeretem, ha a filmen végigmondanak egy történetet, és szeretem, ha ebben líra és érzelem van. Talán mert az irodalomban is ezt szeretem.

Valamiféle költészet? Pasolini is vall erről. Azt mondja: „Micsoda pompás alkalom! Amikor megszólaltatom szereplőimet, egy pusztán informatív jellegű, naturalista beszéd helyett, túl az élénkségen és az érthetőségen, a költészet nyelvén fogom megszólaltatni őket, és felidézem a kimondott szó költészetét...”
Valóban, mi a lényege a filmnek?

Mándy Iván:

Szeretem, hogy a filmen szinte minden megtörténhet. (Persze, az irodalomban is, akár a filmhősök belépése egy novellába

— de az nem látható.) Hozzám a lírikusabb alkatú filmrendezők állnak közelebb. Szeretem például Szabó István filmjeit.

Galgóczi Erzsébet:

Én a cselekményt szeretem, a mesét szeretem. Vállalom, hogy konzervatívnak tartanak. Erre — a mesére — szüksége van a filmnek, és — nem szeretnék irodalomcentrikusnak látszani — de a jó, a nemes irodalom is szükséges, nélküle nem létezik se a film, se a színház.

Csurka István:

Semmi köze a filmnek az irodalomhoz. Ketté kell őket választani. Természetesen tudom, hogy a film rengeteg irodalmi eszközt használ, de ilyen összefüggések akár melyik két művészeti ág között kimutathatók. Még az sem ellentmondás, hogy óriási az irodalom hatása a filmre; akár a filozófiáé — teszem föl — az irodalomra. Az irodalom kissé előbbre jár. A film némi fáziskésésben követi. De a látvány és a szó között óriási a különbség. Egészen más dolog a film és más az irodalom.

Vészi Endre:

Mind az irodalomban, mind pedig a filmben ellensége vagyok az irodalmiasságnak. Minden idézőjelbe foglalhatónak ellensége vagyok. Amikor a hétköznapi valóság és a látomás egymásba olvadásáról beszélek, olyasféle művészetre gondolok, mint például a Fellinié, ahol a kettő szorosán egymásba kapcsolódik. Hiszen maga az ember is, a mindennapi talajon járó reális ember is, miközben megy az utcán, áll a munkapad mellett, vagy a laboratóriumi lombikot figyeli, tele van valószínűtlennek tűnő gondolatokkal, ábrándokkal, játékos elképzelésekkel. Én ilyenformán értem ezt a kettősséget, nem az elbeszélés részletező módján, de úgy, ahogy a költészet világítja át az embereket és a tárgyakat.

Tehát megint a költői film? A költészetből kell a filmnek kiindulnia?

Vészi Endre:

Megfilmesítésre legalkalmasabbnak novelláimat tartom. Ezek — igyekezetem szerint — mindig valamilyen kemény drá-

mai mag köré épülnek. Megfilmesítésre a drámai szerkezetű novella sokkal alkalmasabb, mint a regény. Alkalmasabb, hogy kibontsuk, hogy a film látomásvilágába emeljük. Ez utóbbival ismét csak arra céloztam, hogy hozzám legközelebb a reális és a látomásos, a valóságos és mégis lebegő világa áll. Szürrealista elemek, de mindig a valóság hitelét emelendő.

Bereményi Géza:

Az irodalom személyes bizonyosságához képest a film csüggesztő. A vállalkozás kockázata, kiszámíthatatlan volta, hiszen csak a forgatáson dől el, hogy ebből meg ebből mi lesz, és a vágásnál, hogy a fölvetett anyagból egyáltalán mi alkalmas a film szövetébe, nos, ez, ami csüggesztő. De talán valahol itt kell keresnünk a művészi mozzanatot is.

A *Romantika* esetében nekem is volt egy konkrét filmképzelemem, ami vásznon valószínűleg rendkívül mulatságos lenne. Apró drámaiságokra, váratlan pofonokra, gyors zokogásokra gondoltam. Aztán a forgatókönyv végül is laza anyag lett, amiből akár tizenötféle filmet lehetett volna készíteni. Eleve irodalmi novellát csináltam, hogy írjuk meg együtt a filmet.

Az írónak tehát az lenne a feladata, hogy inspirálja a rendezőt, hogy „beoltsa” egy gondolat iránti fogékonyságra?

Mándy Iván:

Nagyjából. Ha én egy novellát vagy irodalmi forgatókönyvet írok, az ugyanúgy irodalom, mint bármi más, ami kezem alól kikerül. Töreksem is rá, hogy könyvalakban is napvilágot lásson. Akkor is saját anyagomként kezelném, ha netán idegen ötletből írnám. Hiszen magamhoz hasonítom. A rendező végezze el ezt ugyanígy a maga számára. Abban már nem szeretném zavarni.

Vagyis a társulás a filmmel esetenként konkrét haszonnal is jár a filmet író számára. Esetleg másmilyen hasznót is húzhat az író a filmből?

Mándy Iván:

Én minden megírható témát örömmel fogadok, és igyekszem is megírni. Már ami

számomra megírható. Teljesen mindegy, hogy az egy filmírás mellékterméke-e. Másfelől — már említettem — maga a film, a mozi is téma számomra.

Vészi Endre:

A film ritmikus vágási technikáját egyes nem filmre szánt írásaimban is sikerült hasznosítanom. A filmírás, a drámaírás közelebb visz az áhított művészi ökonómiához. Nem marad tehát nyom nélkül az ember munkájában a film kölcsönhatása: a film mintegy viszonzozza a kapottakat.

Csurka István:

Én jelenetekben gondolkodom. Persze prózában ez nem kötelező. Nem biztos, hogy csak egyszerűen filmhatás, de van benne az is. Dramatikusan gondolkodom. Ritkán írok le valakit, inkább megszólaltatom.

Bereményi Géza:

Első forgatókönyvemnél észrevettem, hogy nem lehetek a rendező igazi társa, elképzeléseim alkalmatlanok filmre. A *Romantika* ilyen értelemben két ember félreértésén alapul. Azóta fölfedeztem magamban, hogy tudok olyan is lenni, amelyet egy filmmegvalósítás kíván, akár szárazabban is tudok gondolkodni. Nem avatkozom így sem a rendező munkájába, de a jelenetek megfogalmazható titkait én találom ki.

Galgóczi Erzsébet:

Kritikusaim szerint a filmi látás erősen érződik írásaimon. Erről már 1962-ben hosszabb tanulmányt publikált Fogarassy Miklós. Úgy érzem, hogy a film vágása, gyors cselekményritmusa ugyancsak hathatott prózámra. Mindenesetre — a fiasók ellenére is — nagyon szívesen írok forgatókönyvet. Nekem nincs szükségem dramaturgra, az irodalmi forgatókönyv dramaturgia is magam vagyok. Egyébként nincs is bennem választóvonal film és irodalom között: van egy sor olyan témám, amit szívesen írok meg filmnek, kisregénynek — akármelyiknek. Örömmel dolgozom filmrendezőkkal, az időleges kudarcok sem veszik el kedvemem.

Mind Bereményi Géza, mind Galgóczi Erzsébet szavai kínálják a kérdést, hogyan ítéli meg — természetesen a többiek is —

munkájuk filmi eredményét? Elégedetek-e magyarán a megvalósítással?

Galgóczi Erzsébet:

Mindenesetre, elhárítom a kérdést, nem látom értelmét, hogy válaszoljak rá.

Bereményi Géza:

Új filmet írtam Kézdi Kovácsnak. Rájöttem, hogy megismerhetjük egymást. Amikor A svéd király című kötetem megjelenése után megkeresett, magam ajánlottam, hogy új novellát írok számára. A *Romantika* esetében a rendező talán túlságosan bízott az irodalomban. Egy író csak történetet, vagy jobbik esetben irodalmi anyagot tud adni. Az irodalom logikai viszonyai, amelyek csak az irodalomra jellemzőek, a filmen esetleg csak képregényt eredményeznek. (Egyébként egyes rendezők kifejezetten ennek a képregénynek a szolgálai.) Nos, igyekeztem megismerni a munkamódszert, hogy a *Romantika* hibái ne ismétlődjenek meg. Szerintem film csak ilyenféle mélyebb kapcsolatból jöhet létre.

Mándy Iván:

Jóval elégedettebb vagyok a munkáim alapján készült filmekkel, mint a kritika általában. A *Régi idők focija* vagy *A locsolókocsi* — úgy érzem — nagyrészt sikeresen mentette át az én világomat a látvány közegébe. Ezzel együtt vannak írásaimban olyan mozzanatok, amelyek egyszerűen megközelíthetetlenek a film számára. Ez természetes.

Csurka István:

Nekem még sosem jutott eszembe film. Az sem, hogy ez és ez filmi gondolat lenne. Talán nem is igen van ilyen író. Vagy ha van, akkor az nem valódi író. (Ezzel persze nem a tehetségét minősítem.) A film nem mondatokból áll, a lelki mechanizmusa is más, mint az irodalomé. Tehát csak konkrét, kész irodalmi munkáim jöhettek számításba filmrevitel céljából. Akkor sem éreztem igazán, hogy a film az én kifejezési formám lenne. Biztos vagyok benne, hogy ez lelki alkat kérdése.

Természetesen könnyű lenne a filmesre fogni, hogy nem valósította meg, amit én akartam. De hát én magam sem filmet

gondoltam el, hanem irodalmat. Nem is kérhetem számon.

Vészi Endre:

Legszívesebben a Gábor Pál rendezésében készült *Tiltott terület*-re gondolok vissza. Szinte az író és a film ideális kapcsolatának modelljeként látom. Ez a mű valóban a teljes önkéntesség jegyében készült. Gábor Pál már jó ideje ott állt a startvonalon, hogy első nagyjátékfilmjét megalkossa. Fölfedezte magának az Új Írásban Füstszagúak című hosszabb novellámat, mondhatni, kisregényemet. Megkeresett a tervvel, és azonnal szót értettünk.

Mélyen megérintette, és a filmes látomást teremtő szemével látta ennek a gyári tragédiának a lényegét, a súlyos munkakörülmények között dolgozók elszigeteltségét, magányosságát és kiszolgáltatottságát. Azért mondtam el egy kicsit részletesebben rendező és író találkozását, hogy egy ilyen konkrét példa előterében fogalmazzam meg elképzelésemet, a filmhez való kapcsolatamat. Elképzelésem szerint nem elég, ha pusztán egy jó rendező és egy jó író társul. Olyan társulásra van szükség, amelynek a minőségi rokonszinten túl tartalmi közössége is van. Ezen látásmódot, morális érzékenységet, sőt, izgatottságot értek — valamilyen közügy vállalását. Ha két ilyen ember találkozik — és erre a filmművészetben világszerte és nálunk is számos példa van —, jó dolog, hogyha nem alkalminak tekintik a társulást, hanem állandósítani igyekeznek. Az a szerencsés szerkezet, hogyha egy-egy stáb hosszabb időre kialakul. Ez a filmgyártásnak is, az irodalomnak is szerencséje lehet.

Elengedhetetlen tehát az irodalmi támogatás jelenléte a filmben?

Vészi Endre:

Nem tartom elengedhetetlennek, de az ún. szerzői filmek jó részében — és nagyon csekély a kivétel — erősen hiányolom az író jelenlétét. Ez alól persze kivételek az összművészetet teremtő lángelmék — Chaplinre gondolok, mint a legnagyobb példára, aki nemcsak felsorolhatóan maga írta forgatókönyveit, szerezte a zenét; na-

gyobb érdem, hogy külön világot tudott teremteni, s abban minden külső beavatkozás idegennek tűnnék. Az ún. szerzői filmek jó részében a gondolat, az idea — kevésbé magas szinten: az ötlet — gyakran sután fogalmazódik meg. Az emberek nem a saját nyelvükön beszélnek, magyarul, rosszak a dialógusok, és pszichológiailag is — mivel belső világuk átgondolása hiányos — hamisak, nem hitelesek. Ugyancsak gyakran van baj a társadalmi hitellel is. Valóban nem hazabeszélek, nem az írói portékát akarom kelendőbbé tenni; amit mondok mint csalódott néző mondom. Összegezeként: kell az írói anyag — így nevezem — a filmhez.

Csurka István:

Bármilyen irodalmi segítséget.

Bereményi Géza:

Az író mint mesterember kell hogy benne legyen a filmben — megfelelő szavakkal. Talán nem logikus a kérdés, hiszen mindnyájan kizárólag az irodalom felől közelítik meg a kérdést, mégis megkérdem. Anál is inkább, mert napjainkban egyre több külföldi példát találunk. Ha módjukban állna, vállalkoznának-e filmrendezésre, pontosabban, nem csábított-e még ez a lehetőség?

Bereményi Géza:

Számomra a forgatási körülmények ma is izgalmat jelentenek. Igaz, már nem látom olyan romantikusan a filmesek munkáját, közelről szinte mindegyik megszállott, mániákus mesterembernek hat.

Előfordult már velem, hogy volt olyan gondolatom (érzésem?), amelyet irodalmilag nem tudtam megfogalmazni. Bizonyára valami lírai érzés, metafora volt — szétbonthatatlan irodalmi elemekre. Megkísértem filmre vinni, eldobott nyersanyagmaradványokat akartam hasznosítani. Végző formájában mégis tanulmány lett.

Galgóczi Erzsébet:

Örülök a filmesek jelentkezésének. Szerintem a film a leghatásosabb művészeti ág: látványossága utolérhetetlen. És csábítóan nagy tömegekhez szól. Igaz, a forgatókönyv

is a tömegeké lehet, meg is jelentettem mindegyiket. De filmet többen néznek. Én azonban 1950 májusától véglegesen író vagyok.

Csurka István:

Képtelen lennék egy kezembe adott forgatókönyvet megrendezni. Egy dédelgetett filmes gondolatomat azonban — ha valahogy mégis akadna ilyen — megcsinálnám. Hogyne csinálnám! Kitörném érte kezem, lábam, hogy megvalósuljon.

Vérsi Endre:

Hogy magam rendezek filmet, sosem merült föl bennem. A gondolaton is csak mosolyogni tudok. Magyarországon ennek csekély a hagyománya. A filmipar a folszabaddulásig nagyrészt — néhány film kivételével — kommerszet produkált, és semmi szükségét nem érezte, hogy ilyen értelemben aktivizálja az írókat. De azt hiszem, a világ filmművészetében is az utóbbi két-három évtizedben vált gyakoribb jelenséggé az író-filmrendező. El tudtam volna képzelni, hogy valamikor — föltételezve akkoriban egy demokratikusabb rendszert — Kassák Lajos például alkalmas lett volna arra, hogy filmet készítsen. Azt hiszem, kell ahhoz valamilyen forradalmár aktivitás vagy avantgarde megszállottság, hogy valaki, író, megpróbálkozzék eszméit a film útján is terjeszteni. Kassákban mindez megvolt, sőt, bizonyára rajongó társakat is talált volna.

Mándy Iván:

Író vagyok, a filmből is az a legfontosabb számomra, amit íróként hasznosítani tudok.

Valóban, várhatunk-e mást az írótól, mint hogy a saját írói aspektusából közelítsen a filmhez? Éppen ez a jó, hiszen a teoretikus vélemények ma már a közkönyvtárak polcain bárki számára elérhetők. Hogy mennyire személyesen tudnak vallani a filmről, az bizonyítja: érdekli őket, foglalkoznak vele. Ennyi elegendőnek látszik a film és az irodalom kapcsolatának jövőjét illetően is.

Fábián László

Mesterség és művészet

Nemeskürty István tünődései (Filmkultúra, 1974. 1.) meggyőzően bizonyítják a filmtermelés irányításának bonyolultságát és szerteágazó mivoltát. Az eszményi stúdióvezető — kultúrpolitikus és szervező, kritikus és alkotó, pedagógus és közgazdász is kell hogy legyen egy személyben.

Töprengéseivel nemcsak egyet lehet érteni, hanem érdemes tovább gondolkodni azokon.

Közülük is a legnagyobb figyelmet érdemli a rendezők tervszerű, arányos foglalkoztatásának kialakítása.

A mennyiség—minőség elvének a termelési tapasztalatokkal való összefüggése alig vitatható. Évezredes bölcsesség szerint is „gyakorlat teszi a mestert”. De az a kérdés, hogy mesterség-e inkább a filmrendezés, vagy alkotóművészet? E két, alig szétválasztható követelményből a mennyiségi tényező hangsúlyozott előtérbe állítása, a mesterség fogásainak fokozott elsajátítása mellett, a rutin kialakulásának veszélyeit is magával hozza. Mindez pedig történhet a tehetség elsődlegességének rovására, de legalábbis az alkotóművészi fogyatékokoságok elleplezésére.

Elismerem a filmforgatási gyakorlat művességcsiszoló szerepét, mégis úgy tűnik, hogy a filmtörténeti példatár bőven bizo-

nyítja ennek ellenkezőjét is. Szándékosan főként magyar példákat idézek. Korda Sándor több mint 130 film készítésében vett részt. Kertész Mihály munkáinak száma is több tucat. Hasonló körülmények között dolgozó pályatársuk, Fejős Pál tizedannyi filmet forgatott, azok művészi értéke mégis messze felülmúlja az előbbieket. A két világháború között idehaza dolgozó filmrendezők között többen is készítettek 15—20, sőt ennél több filmet is. A korszak kiemelkedően színvonalas és művészileg maradandó művét mégis a 30 éves, elsőfilmes Szóts István rendezte (Emberek a havason). Folytathatnám a sort a mai magyar filmművészek sorából vett példákkal. Kósa Ferenc elsőre rendezte meg talán máig is legértékesebb művét, a Tízezer nap-ot. Jancsó Miklósnak már második, harmadik filmjében kialakult máig megőrzött művészi arculata. Fábri Zoltán harmadik játékfilmjeként alkotta meg maradandó Körhintá-ját. És hogy néhány külföldi példát is említsek, Orson Welles alig 24 éves volt, amikor a már klasszikusnak elismert filmjét, az Aranypolgár-t megalkotta. Eisenstein 27 évesen készítette a Patyomkin páncélos-t. Még hosszan folytathatnám a sort, de azt hiszem, példának ennyi is elég.

Egyes rendezőknél a mennyiségi „ter-

melés” fokozása a mesterségbeli tudás megszerzésének előnyei mellett néha nem jelentéktelen torzulással jár együtt: anyagiassággal. Érinti ezt Nemeskürty István is, de nem árt erre nyomatékkal emlékeztetni. Néhány évvel ezelőtt a nálunk járt Lebegyev professzortól — egyik előadásához kapcsolódva — megkérdeztem: mi a magyarázata annak, hogy kevés olyan állhatatos és meg nem alkuvó filmművész akad, mint Grigorij Csuhraj? Szellemesen azt válaszolta, hogy a filmrendezők átlagon felüli életszínvonala átlagon felüli megalakulásokra csábít. És ennek kevesen tudnak ellenállni.

Visszaemlékezem a rövidfilmek stúdióiban szerzett tapasztalataimra. Ott ugyanis az volt a helyzet, hogy a nagy rutinnal összehozott évi öt-hat film sokkal jobban fizetett, mint az alaposabb, elmélyültebb és nagy időráfordítással készülő, egy-két kiemelkedő mű. Legjobb tudomásom szerint ez a körülmény lényegében ma is fennáll.

Ha jól értelmeztem Nemeskürty István gondjait, ez a veszély fenyeget a játékfilmek készítésénél is. Sőt! A nagy szakmai rutinnal készített, de művészileg közepeszerű vagy még annál is alacsonyabb színvonalú játékfilmek rendezői anyagilag kedvezőbb helyzetet teremthetnek maguknak, mint az elmélyültebben és alaposabban dolgozó filmművészek. Némi túlzással: a „filmszínés” hozza a pénzt, a „művészkedés” a hírnevet. Ha a pályakezdő fiatalokat ilyen válaszút elé állítjuk, nem biztos, hogy a művészileg is nagyobb próbára tevő és anyagilag is kedvezőtlenebb utat választják!

A szakmai tudás semmiképpen sem lebecsülhető, de viszonylag könnyebben elsajátítható követelményénél tehát sokkal fontosabb a tehetség, az új társadalmi igények keresésének-felismerésének igénye és ábrázolásának képessége. Mindezekben pedig a vele született adottságok mellett a legfontosabb a közvetlenül megszerzett élettapasztalat és az elméletileg-esztétikailag megalapozott szocialista világszemlélet. Kovács András Nehéz emberek, Bacsó Péter Nyáron egyszerű, Szabó István Álmodozások kora, Gaál István Sodrásban című filmjeit például bizonyára lehetett volna nagyobb gyakorlat alapján, művesebb eszközökkel is megformálni, de ezek a művek így is kiemelkedtek újat kereső és felfedező világlátásukkal, a műalkotás egyéni hangvételével.

A filmrendezők — fiatalok és nem fiatalok — kiválasztásánál, úgy érzem, ez az utóbbi a foglalkoztatás legfőbb kritériuma. Igaz, ezeket a tulajdonságokat — főként pályakezdőknél — felismerni is, a munkaszervezésben érvként felhasználni is sokkal nehezebb a mennyiségi mutatóknál. Mégis úgy vélem, hogy ez utóbbiak fontosabbak az előbbieknél.

Ha egy filmrendező művész nem úgy kezd neki a munkájának, hogy valami olyat mutat meg a világból, amit csak ő, és senki más nem látott, akkor abból a vállalkozásból nemigen származik maradandó műalkotás. A gyakorlatból származhat csi-szolt formakészség, keletkezhet rutin, de az nem pótolhatja az életismeret bőségét és az igazságkeresés szenvedélyességét.

Molnár István

MÁRIÁSSY FÉLIX

(1919—1975)

Lapunk nyomása közben érkezett a megrendítően fájdalmas hír, hogy Máriássy Félix Kossuth-díjas, érdemes művész, a magyar szocialista filmművészet kiemelkedő alkotója, az új filmművész-nemzedékek nevelője életének 56. évében váratlanul elhunyt.

Munkásságára, életművének méltatására visszatérünk.

Filmkultúra szerkesztősége

Eisenstein és a szerzői film kérdése

Mint ismeretes, nagyon sokféle lehet az a dicsőség, melyet a művész vagy a gondolkodó kivív. Szergej Eisenstein óriási dicsőségének megvan az a szerencsés sajátossága, hogy ezt az embert, akit többször a XX. század klasszikusának ismertek el, nem lehet szentté avatni, nem lehet belőle szöveggyűjtménybe való, általánosan elfogadott figurát faragni. Ő az egyik legnyugtalanabb (még nyugtalan korunkhoz képest is!) és legkevésbé „klasszikus” klasszikus. Tapasztalata és öröksége mind a mai napig átgondolásra és megoldásra váró vitás kérdések forrása. Felfedezéseinek és ötleteinek aktualitása nemcsak e gondolatok újabb és újabb beigazolódásában mutatkozik meg, vagy abban, hogy megegyeznek a filmművészet jelen gyakorlatával, hanem abban a vitában is — és ez nagyon fontos —, amely időről időre kialakul Eisenstein és a film mai művésze között.

Körülbelül másfél évtizeddel ezelőtt, amikor széles körben elterjedt a „szerzői film” terminus, Eisensteint a film szerzői irányzatának egyik megalapítójaként tartották számon. Sokáig nem volt sem vita, sem ellenvélemény ebben a kérdésben. Valóban, ennek a rendezőnek alkotói ereje, amely egyetlen koncepciónak rendelte alá a film dramaturgiáját és minden kifejező

eszközét, önmagáért beszélt és beszél. A szerzői film problémájában azonban távolról sem minden vitathatatlan. És ma már ki kell jelentenünk, hogy sok különbség van Eisenstein szerzői filmje és a legelterjedtebb mai értelmezésben vett szerzői film között.

Nem arról kell vitatkozni, hogy *milyen mértékben* van jelen a művész-szerző egyénisége és személyisége a filmalkotásban. Hanem ennek a jelenlétnek a *minőségéről* kell vitatkoznunk, a művész azon alkotói viselkedésének a jellegéről, amely kialakítja a művet.

(Nem lehet nem észrevenni, hogy a 60-as évek vége óta a szerzői film koncepciója elvesztette a hatását, megszűnt divatosnak lenni, és új, aktuálisabb koncepcióknak és jelszavaknak adta át a helyét — mindennek előtt a politikai film jelszavának. Ez azonban nem jelenti azt, hogy teljesen feledésbe merült. Megfordíthatatlan és kikerülhetetlen hatása — ha nem direkt, úgy közvetve — mindmáig érződik a legtöbb olyan esetben, amikor a film elméletében vagy gyakorlatában felmerül a személyes alkotás problémája. Ma is reális elméleti feladat a „szerzői film” értelmezésének világosabbá tétele, konkretizálása.)

A szerzői film koncepciója, mely a 60-

as évek egyetemes filmművészetének gyakorlatában alakult ki (és melyet meghatározott módon értelmezett a kritika), fontos megkülönböztető jeggyel rendelkezik: valamilyen módon a művész *önkifejezésének* elvéni alapul. Az egyéni érzelmi tapasztalat közvetlen kifejezése itt döntő, sőt, kimerítő kritérium — a művész sajátosságának és megismételhetetlen egyediségének értelmében — ebből a szempontból a legnagyobb érdemmé válik. Itt kezdődik a vita. Nem arról van szó, hogy a fent mondottak „rosszak” vagy „tévesek”, hanem arról, hogy ez nem elég. Legalábbis a film területén.

A következő ellenvetést lehetne tenni: minden művész egyéni érzelmi tapasztalata megismételhetetlenül sajátos, megvan a maga terjedelme és éppen az adott tapasztalat terjedelme a lényeges, a művész és a valóság intim kapcsolatainak mélysége, gazdagsága és jelentősége. Nincs szükség arra, hogy megnevezzük a mai film azon kiemelkedő mestereit, akik érvül szolgálhatnak az adott esetben. Maguktól adódnak, és úgy tűnik, hogy csak ki kell bővíteni és el kell mélyíteni a szerzői önkifejezés fogalmát. „Csak lenne *mit* kifejezni!”

Ennek ellenére még ez is kevés, amennyiben a szerzői tevékenység (és különösen a filmben) — azonkívül, hogy a művésznek (személyes tapasztalatán keresztül) kapcsolata legyen a tükrözendő valósággal — feltételez még egy fontos kapcsolatot. Éspedig a nézővel való kapcsolatot. A művész *önkifejezésének* kritériumát ki kell egészíteni — és ellenőrizni kell — a *kommunikációképesség* kritériumával. Azt hiszem, hogy a magát „szerzőnek” nevező filmes számára ez nem kevésbé fontos, mint bármely „más” filmes számára.

Itt teljesen helyénvaló megemlíteni Eizenstein nevét.

Amikor ma a filmvásznon valamiféle vizuális partitúrát látunk, melyet ragyogóan alkotott meg a szerző-rendező, s az egész igen tehetséges és egyéni munka, ám mindez a rendező magánügye marad, mivel gondolatai és érzései nem válnak a néző gondolataivá és érzéseivé — az ilyen

esetekben volens-nolens eszünkbe jutnak azok a kegyetlen szavak, amelyeket az ifjú Eizenstein mondott arról a rendezőről, aki „... azt ragadja meg a környező világból, *ami órá* hatást gyakorol, és nem azt, *amivel* — hatás gyakorolva a nézőre — ő végigszánthatna a néző pszichikumán.”

Ezek az 1924-ben írott szavak kihegyeztetten (s ezért igen világosan) fogalmazták meg a film kommunikativitásának problémáját. És éppen így is van: a filmművészetben nem az a fontos és a *valóságos*, ami a szerzőt, hanem az, ami a nézőt izgatja. Ennek az antitézisnek a durvasága természetesen sok ellenkezést válthat ki manapság, leginkább a szerzői film mai koncepciójának szempontjából.

De éppen arról van szó, hogy Eizenstein szerzői filmje az elejétől a végéig ennek a — kommunikációs — problémának a józan és felelősségteljes tudatosításán alapul. Ami a fenti durva formulát illeti, mely oly „kíméletlen” a szerző egyéni érdeklődésével szemben, azon érdemes elgondolkozni.

A képlet természetesen elég világosan tükrözi a húszas évek szellemét, a „balos” esztétika túlságos szigorúságát stb. Ugyanakkor komoly hagyományokat is magáénak mondhat. Érdekes például megjegyezni, hogy a fiatal Eizenstein a szerzői és a nézői benyomások szembeállításakor kiélezetten és új jelentéssel Lev Tolsztoj néhány fontos gondolatát folytatja.

Gondoljunk csak a művészet mint tevékenység alapképletére, amelyet Tolsztoj a „Mi a művészet?” című munkájában fogalmazott meg. Arról van itt szó, hogy az ember (= a művész) egy egyszer már átélt érzést kelt fel magában és ad át más embereknek tudatosan kiválasztott jelek segítségével (legyen az a szó, a szín, a zenei tónus stb.). Ha ehhez mi még hozzátesszük, hogy Tolsztoj a művészet legfőbb és helyettesíthetetlen hivatásának azt tartotta, hogy egyesítse az embereket, akkor egészen biztosak lehetünk az eizensteini filmesztétika „öröklött” voltában. Mindenesetre meg kell vizsgálnunk azt a különleges hangsúlyt, amelyet Eizenstein visz az adott problematikába.

A *Sztrájk* és a *Patyomkin* szerzője hangsúlyozza és kihegyezi a kérdést a „jelek tudatos kiválasztásáról” (Tolsztoj szavaival), a „jelekről”, amelyek segítségével a szerző egyedül képes átadni érzéseit „más embereknek”, vagyis a nézőknek. Hiszen a szerző és a tömeges közönség érzéki világa különbözik egymástól, létre kell jönnie közöttük egy „hídnak”, e „híd” pedig a filmalkotás kell hogy legyen. A szerző és a néző „benyomásai”, a szerző és a néző „izgalma” közötti különbség volt az a realitás, amelyre a fiatal Eizenstein alapozta a maga elképzelését a szerző feladatairól, s koncepcióját az *attrakciók montázsáról*. A jelek tudatos kiválasztását úgy értelmezte, mint a látvány „hatásos elemeinek” tudatos kiválasztását. Itt meg kell jegyeznünk, hogy az „attrakció” terminus — amelyet Eizenstein akkor kezdett használni, amikor a könnyű műfajok kezdtek foglalkoztatni — a maga mélyebb értelme szerint jóval többet jelent a szokásos cirkuszi asszociációknál — ezt a terminust inkább az eredeti latin etimológiához kellene kapcsolnunk. Az *attraho, trahere, traxi, tractum* ige azt jelenti: vonzani. Ennek megfelelően az „attrakció” (Eizenstein szerint) a látvány bármilyen érzéki elemét jelentheti, bármely olyan komponensét, amely képes vonzani a nézőt, hatni annak érzelmi világára, és ezzel szolgálni gondolatai felébredését. (Bármilyen eszköz és bármilyen kifejező komponens — nemcsak az elemi — érzelmi, nemcsak a „sokkoló” vagy a „trükkös”, de a kifinomult — pszichologizált is; nemcsak a könnyű műfajokban, de a magas rendű klasszikus művészet hagyományaiban is. Éppen a sokféle kifejezőeszköz *potenciális egyenlősége* fontos, amelyet csak egy kritérium szabályoz: az erő, a nézőre való hatás *itt és most*, az adott konkrét művészi feladat keretei között. Az „attrakciók montázs” eizensteini programjának megértéséhez az egyik legjobb kommentár Bertolt Brecht késői verse, a *Kert*.) *A nézőt vonzó művészet* — ez Eizenstein programadó elve, amelyet szembeállít a *nézőtől elvonatkoztatott művészettel*.

A mai művészetszociológia problemati-

kájában jártas olvasóban Eizenstein programja a nézőre gyakorolt hatásról egészen izgalmas asszociációs sort indíthat el. Felmerülhet a kérdés: miben különbözik ez a koncepció a „tömegkultúra” programjától, amelynek alapelve a néző tudatával való beismert manipulálás, a néző érzelmi klaviatúrájával való játszadozás? És ismételten: mi köze mindennek a szerzői film esztétikájához?

Egy válasz létezik: Eizenstein művész volt és maradt, szerző volt és maradt. De olyan művész és olyan szerző, aki öntudatának és tevékenységének körébe bekapcsolta azt a realitást is, amely sok művész számára pusztán külsődleges, bizonyos társadalmi viszonyok között pedig elidegenedett. Azt a realitást, amelyben szoros és direkt kapcsolat áll fenn a mű és a néző között. Azt a realitást, amelyet — a burzsoá tapasztalatok alapján — az áru kategóriájával, a jövedelem kritériumaival, az impresszárió, a producer vagy a menedzser figurájával szokás összekapcsolni. Azt a realitást, amely — a hagyományos értelmezésben — az alkotói aktus tisztán külső, objektív körülményeit létrehozza. Ezt a külső realitást Eizenstein úgy értelmezte a maga számára, mint a művész tudatos tevékenységének szféráját, mint a ráhatás, a megváltoztatás tárgyát. Természetesen az ilyen tudatos és aktív „kitekintés” a nézőre szorosan összefügg a szocialista forradalom viszonyaival.

Még egyszer hangsúlyozzuk: a nézőre való tudatos ráhatás elve különböző értelmet nyerhet attól függően, hogy ki hordozza az elvet, ki az alanya — a művész vagy a menedzser. Eizenstein művész volt, és az ő tudatos „kitekintése a nézőre” egyáltalán nem változtatta meg művészi felelősségérzetét, sőt növelte azt; nem szabadította meg a rendezőt az alkotói kínoktól, noha bizonyos mértékben megváltoztatta ezeket az alkotói kínokat, ezek már nem olyanok, mint Balzac „Ismeretlen remekmű”-je hősének gyötrelmei.

Ebben a vonatkozásban egyszer már utalnom kellett az „Ismeretlen remekmű”-re, erre a zseniális elbeszélésre,

amely oly fontos a modern művészetfilozófia szempontjából. A nagy festő egyetlen váznon akarja feltárni érzéseinek egész mélységét, a festői kifejezőerő minden gazdagságát. Az eredmény — katasztrófa, a kép fokozatos megsemmisítése, amelyben csak a szerző elborult tudata véli felfedezni a közeledést a kitűzött cél felé. A történet sokjelentésű, a művész tragédiáját különbözőképpen lehet interpretálni, ám van itt egy magyarázat, amelyet szükségesnek tartok elmondani. Ez a függetlenség, az abszolút jelleg tragédiája. A művész esztelenségét talán az az állhatatosság fejezi ki legjobban, amellyel igyekszik *távol tartani művét a néző szemétől* — majdnem minden nézőtől. Így csupán saját belső világának mélységét óvja meg. Filozófiai nyelven szólva: az alkotói szolipszizmus szélsőséges esetével állunk szemben. Szemiotikai nyelven: ez tipikus példája a kommunikáció átváltoztatásának autokommunikációvá. A művész, aki minden kapcsolatot megszakított a nézővel — íme, a szituáció, amelyet Balzac géniusza a kísérlet legvégső határáig kiélezett. Frenhofer szindrómájáról is beszélhetnénk, és tudjuk, hogy ez a „szindróma” nemegyszer előfordult a valóságban létező — mégpedig igen nagy — művészek gyakorlatában. Azt hiszem, hogy Eisenstein „kitekintés a nézőre” programja hatásos ellenméreg az ilyen „szindrómára”.

Ideje visszatérnünk a szerzői film problémájához, és egyben magyarázattal is szolgálni. Miért fordultunk Eisensteinhez? Nyilvánvalóan nem azért, hogy felhasználjuk a nagy filmművész tekintélyét mint „végső instanciát” a modern szerzői film elleni kritikában. És nem is azért, hogy minden mai szerző-rendezőt felszólítsunk: kövesse a nézővel való kommunikáció azon elvét, amelyeket Eisenstein dolgozott ki egy fél évszázaddal ezelőtt. Adjuk át a szót magának Szergej Mihajlovicsnak: „Én nem hívom önöket feltétlenül magammal erre az útra. Nem minden mellkas bír ki ilyen nyomást.”

Nekem most csak egy dolog fontos: hogy az olvasó figyelmét felhívjam arra, hogyan

állította fel Eisenstein a maga számára a a filmművészet elvi kérdéseit. E kérdések Eisenstein által javasolt *megoldása* nem általánosan kötelező példa az utánzásra — de én azt hiszem, hogy általános érvényű iránymutató. Szeretném felhívni a figyelmet a művész *öntudatának* milyenségére — ez az, ami állandóan jelen van a művész munkásságában, intuíciójának és érzelmi világának legintimebb változásait is követi.

A *Patyomkin* páncélos-t és annak az egyesszai lépcsőn játszódó jeleneteit mindenki ismeri. Ennek a jelenetnek rendkívüli erejét mindenki elismeri, még azok is, akiknek a gondolkodási rendszerétől teljesen idegen az eizensteini pátosz. Elismerik, hogy a jelenet lenyűgözően van kiszámítva. Jellemző például, hogy di Lampedusa Párduc című regényében, amely múlt századi eseményekről szól, hirtelen felbukkan a *Patyomkin*-ből a gyerekkocsi — akkor, amikor a szerzőnek kommentálnia kell hősnője sikerét, aki oly ügyesen gyakorol háttást az öreg herceg érzelmeire. Szóljunk mi is erről a híres-nevezetes jelenetsorról.

Ezekről a kockákról nem történik említés a forgatókönyvben, ahol pedig a lépcsőn játszódó jeleneteknek igen részletes leírását találjuk. Ezek a kockák az utolsó pillanatban, a jelenet forgatásakor jutottak eszébe a rendezőnek. Eisenstein egyik kéziratában megemlíti, hogy amikor a jelenet csúcspontját kereste, feltette magának a kérdést: „Mi a legborzasztóbb?” És megtalálta a választ: „Ha egy állapotos nőt hasba lőnek!” Az az alkotói öntudat, amely ilyen választ diktál, aligha lehet felhevült — inkább hidegnek kell lennie, de legalábbis nagyon világosnak. Számítás? Feltétlenül. Ezután következett a megvalósítás, és a rendező ugyanilyen tudatos maradt. Nagyon fontos, hogy az elképzelést nem valósították meg egy az egyben. Emlékezzenek csak vissza, ahogy a hasába halálos sebet kapott fiatal anya meglöki csecsemője kocsiját, és ezzel elindítja lefelé a lépcsőn. A kialakuló képben mintha az erőszakos elvetélés *metaforája* lenne elrejtve, azért

elrejtve, hogy közvetve hasson. A betű szerinti megvalósítás naturalizmusa megmérgezte volna az egész jelenetet — a művész csak azt a „mikrodózisnyi mérget” tartotta meg, amennyit minden nagyon erős gyógyszer tartalmaz. Ez Eisenstein „attrakcióinak” egyike, amelyet teljesen kiszámított a művész világos és rettenthetetlen, szublimáló öntudata. (Ez a történet egyik legjobb példája a hírhedt eizensteini kegyetlenségnek, amit ő maga is elismert: mondván: „Én nem az emberiség barátja vagyok, hanem ellenségeinek ellensége.”)

Így válik világosabbá az a már ismert képlet, mely szerint „nem azt kell megragadni a valóságból, ami a rendezőre hatást gyakorol, hanem azt, amivel a rendező fog hatni a nézőre”. Ez az antitézis szándékolt és relatív. (Az ogyesszai lépcsőjelenet legmélyén Eisenstein kiírthatatlan gyermekkori emlékei rejlenek: soha életében nem tudta elfelejteni a terrort, amelyet a cári büntetőosztagok gyakoroltak 1905-ben Rígában.) Arról van itt szó, hogy a művész érzelmi életének emlékei találják meg az utat kifelé, keljenek új életre *egy új szinten* — egy általános érvényű eszmével kapcsolatban, egy általános érvényű kifejezési forma struktúrájában.

És ha a szerzői film mai koncepciójának középpontjában az *energia megmaradásának* problémája áll — a művész esztétikai energiájáról van szó —, akkor Eisenstein szerzői filmjei az *energia átalakításának* problémájából indultak ki — abból, hogy hogyan lehet a művész energiáját a néző energiájává átalakítani (ami nélkül tulajdonképpen nem is maradhat meg igazán ez az energia).

A szerzői film egyik alapelve — az önéletrajzi igazság. Lényegét tekintve ez az alapelv vitathatatlan. (Itt megemlíthetjük Paszternáknak azt a mély gondolatát, mely szerint az élmények önéletrajzi hitelessége az igazi realizmus leghűbb záloga.) De ha ezt az elvet szó szerint értelmezzük és egyoldalúan bővítjük, akkor féltő, hogy a néző végül olyannak fogja látni a filmvásznat, mint valami fehér tűzfalat, amelyre mindig egyik szerző-rendező ráfirkálja, rajzolja,

vési a magáét: neveket, monogramokat, dátumokat. Persze ez lenne az önkifejezés legrafináltabb formája...

Önéletrajzi-e Eisenstein munkássága? Kétségtelenül az. Hiszen át- meg átszövik az önéletrajzi elemek. De ezek a motívumok, minthogy beépülnek az ábrázolásba, és a célnak megfelelően átalakulnak, soha nem válnak öndemonstrációvá. Mindössze az ábrázolás belső hőmérsékletét teremtik meg. És csak fokozatosan, Eisenstein életrajzának tanulmányozása során derül fény azokra az intim forrásokra, amelyekből egy-egy kép táplálkozik. És a nézőnek semmi köze ahhoz, hogy az *Október* című film egyik jelenetében a hídon fennakadt fehér ló Meliès *Az ördög négyszáz csínytevése* című filmje fehér lovának reminiscenciája — ez volt az első film, melyet Szergej Eisenstein nyolcéves korában látott. A néző nem tudhatja, hogy a meggyilkolt lány szétterülő szőke haja (ugyanabban a jelenetben) nem más, mint egy álom tükröződése, egy álomé, amely állandóan kísértette a kamasz Eisensteint. A néző számára más a fontos — az, hogy hogyan ábrázolja a művész a halált, amelyet az ellenforradalom saját szolgálatába állított. Hiszen éppen erről beszél a nézőnek a híd kettéválásának jelenete.

Térjünk vissza az eizensteini szembeállításához: „az, ami a rendezőre hatást gyakorol” és „az, amivel a rendező fog hatni a nézőre”. Ezt a szembeállítást úgy is lehet értelmezni, hogy a rendező — annak nevében, hogy művészte minél jobban megfeleljen a közönség érzelmeinek — lemond legsajátabb, eredeti és hamisítatlan érzéseinek ábrázolásáról. (Nem véletlen, hogy az egyik avantgarde beállítottságú nyugati kritikus Eisensteint nemrég „a legkiemelkedőbb kommersz rendezőnek” nevezte.) Hogy mennyire torz ez az értelmezés, az bizonyos mértékig érthető a fentebb említettekől. De most szeretném Eisensteinnek olyan szavait idézni, amelyeket élete utolsó éveiben mondott. Ezek a szavak a legjobb kommentárként szolgálhatnak a művész ifjúkori jelszavához, a nézőkkel való kapcsolatról:

„Valószínűleg én azoknak a milliónoknak a szempontjából fogom fel a dolgokat, akik egyedül rajtam keresztül jutnak szóhoz, és amennyiben ez így van, akkor ők meg is bíznak bennem, ha olyanról beszélek is, amire a milliók nem számítottak.”

Eisensteinnek ezek a szavai — melyek mentesek az előre megfontolt antitézisektől, és a művész érett alkotói tapasztalatán alapulnak — a „szerző—néző” kommunikáció egyik legjobb meghatározását adják nekünk.

A filmművész mestersége sokoldalú mesterség.

Ez a sokoldalúság pedig a néző javát szolgálja.

Hiszen sokfélék a nézők (akár egy millió tömeget illetünk ezzel a szóval, akár egyetlen embert, aki a többiekkel együtt belépett a moziba.)

Az epikus legendától a tanúvallomásig, a lángra gyújtó prédikációtól a lemeztelelítő gyónásig, a határtalan pátosztól a legmélyebb intimitásig — ennyire sokhangú és sokszínű a filmvászon.

A film az emberekhez szól — s ez igazolja mindezeket a hangokat és színeket, ez az a felelősség, amely minden filmművészt egyaránt kötelez.

Mindegyikük arra hivatott, hogy a maga módján viselje ezt a felelősséget.

Egy rendező, aki még nem „akademi-

kus” tekintély, s meglehetősen távol áll attól, hogy klasszikus legyen, nemrég ezt mondta:

„Számomra nincs lényeges különbség aközött a két kapcsolat között, amelyet az emberek a filmen keresztül létesítenek egymással, illetve amely a közvetlen személyes életüket jellemzi.”

Éppen ilyen filmeket rendezett és rendez ez a művész. Filmjei mintha nem *mindenkinek*, hanem *minden egyes* emberhez külön szólnának.

És ez is a filmművészet egyik reális lehetőség.

Hiszen a film sokoldalú.

De nagyon lényeges, hogy ebben a sokoldalúságban észrevegyük, nyomon kövessük, megerősítsük a magasabb rendű filmművészet felbecsülhetetlen értékű életelvét: kommunikativitását, kapcsolatteremtő erejét, azt, hogy mindahhoz szól, ami a valóságos emberben, a közönséges nézőben jó és jó lehet.

Ahol ez az elv nem érvényesül, ott a filmművészet azt kockáztatja, hogy felengzős „magának valóvá” vagy egyszerű fogyasztási cikké válik.

Szerzőnek lenni nem azt jelenti, hogy az ember elkészíti a dolgokat. Szerzőnek lenni annyi, mint megteremtteni a dolgok között a kapcsolatokat.

Ezt mondja nekünk Eisenstein példája.
(Ford. Bálint Judit)

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

A film a közművelődés napi munkájában

A mozinak forradalmi szerepe volt a köz-művelődés történetében. Ez volt az első modern értelemben vett tömegkommunikációs intézmény — megjelenése tehát radikálisan átalakította a mindennapok művelődését.

A művelődésszociológiai irodalomban (például Kloskowska könyvében) az úgynevezett „tömegkultúrának” két korszakát szokásos megkülönböztetni. Az első a hagyományos értelemben vett populáris kultúráé, a múlt századi ponyváé, operetté, a (straussi értelemben vett) slágeré és így tovább. Ha egyáltalában tömegkultúrának lehetne nevezni, nem úgy, mint ahogy a mai tömegkommunikációs eszközökön alapulót: ezek a múlt századi formák még jobbra a hagyományos kommunikációs csatornákon (élő szóban, élő zenében, előadás útján) terjednek, egyedül a ponyvatípusú kiadvány veszi igénybe a legősibb tömegkommunikációs eszközt: a könyvnyomtatást. A mozival azonban merőben új intézmény jelenik meg a kultúra történetében. A műalkotást most már olyan műfajokban is rögzítik, amelyekben azelőtt elképzelhetetlen volt. Sőt, nemcsak rögzítik, hanem tömegméretekben sokszorosítják is, s ez valóban radikálisan új vonás. Amikor Walter Benjámin felvázolja a műalkotás sokszoro-

síthatóságának történetét, több évezredes példákat is tud felhozni (egyres öntvények, érmék, majd rézkarcok, metszetek több példányban való előállítás), de ezek mind kisipari jellegűek. A nagyipari sokszorosítás a könyvnyomtatással tör be a művészetbe, de a példányszám egyelőre még kicsiny; más művészeti ágakban és műfajokban pedig nem is gondolnak hasonló lehetőségre. A film megjelenése — a hanglemezzel egyidőben — fordulópontot jelentett.

A látvány és a hang másolásának és sokszorosításának lehetősége tehát egyidőben jelent meg, de hatásuk egyelőre — a hangos filmig — külön úton haladt. A hanglemez már első fellépésében is a könyvtársának bizonyult, az ember megvásárolja, és odahaza játssza, úgy hallgatja a róla sugárzott zenét, mintha könyvet olvasna. A mozi ezzel szemben egészen más környezetet kíván, a színházi előadásokhoz hasonlót, bár attól valamiben mégis különbözött. A különbséget nem pusztán az adja, hogy a művész és a közönség közé odaékelődik a gép, hanem még inkább, hogy ezáltal is különböző előadások közönsége pontosan ugyanazt a műsort látja, időtől és tértől függetlenül.

A modern tömegkommunikáció tehát a

mozival született meg. Ami azután történt — a rádió, a televízió, a magnetofon felfedezése és „diadalútja” —, új és új fejezetet ad történetéhez, de csak a már megkezdett folyamatot viszi tovább. A „család” minden új tagjának születését hasonló jelenségek kísérték, mint a moziét. Először mindegyiktől féltették a színházat, a hangversenyt, a kultúrát, hogy aztán lassan befogadják. A mozi szerepe is sokban változott, módosult az új tömegkommunikációs eszközök megjelenésével, egyes alapvető tulajdonságait azonban megtartotta.

film és mozi

Külön kell választanunk persze a filmet és a mozit. Történetük első szakaszában a kettő ugyanazt jelenti: filmet csak moziban lehet nézni. Ma azonban már nem a mozi az egyedüli intézmény, ahol film látható, mellette ott van a televízió, s ott vannak a filmvetítés szűk körű, klubszerű formái, hogy aztán a jövőben a videokazetták útján eljussunk a film egyedi és egyéni élvezetéhez is. Ha általánosságban nézzük a film közművelődési szerepét — mindegy kell legyen, hogy moziban látjuk-e vagy klubban, esetleg a televízióban. A televízió a filmnek semmiképpen sem jelent konkurrenciát (legfeljebb a mozinak), hiszen filmeket vetít; indokolatlan volna a kettőt abszolút érvénnyel összekapcsolni, azt hinni, hogy a filmmel való kapcsolatnak a mozi volna az egyetlen alkalmas terepe, a század első felében kialakult típusában. Mégis külön kell és érdemes beszélni a hagyományos értelemben vett mozinak a közművelődés egészében való szerepéről.

A jelek ugyanis arra utalnak, hogy a mozi mindazonáltal nem szűnik meg a televízió korában, szerepe nem csökken, csak részben módosul. A megőrzött szerep lényegét az adja meg, hogy mégis csak megőrzött valamit a színházból, ha nem is az előadás egyszeri jellegéből, de közösségi, csoportos mivoltából: moziba ma is csapa-

tostul, de legalábbis párosan illik menni, akkor érzi magát jól az ember. (Sőt az élvezetbe az ismeretlen többiek is belefogaltatnak, üres nézőtérén nem érzi jól magát a mozinéző.)

A funkció változásának egyik leglényegesebb tendenciája az elmúlt időszakban az életkor szerinti differenciálódás volt. Ha elveszített a mozi a televízió hatására bizonyos tömegeket, elsősorban azokat a középkorúakat és még idősebbeket, akiket a családfenntartással kapcsolatos gondjaik jobban lakásukhoz láncolnak. A fiatalokat viszont ezek a láncok éppen nem tartják vissza, sőt esetleg még a meglevőket is le akarják tépni, ezért a kisebb gyermekkorban oly kedvelt televízió helyett szívesen sietnek el hazulról barátaikkal a moziba. A mozi így ma még talán a korábbinál is nagyobb hatást tesz az ifjúságra, szervezete része az ifjúság művelődésének. Ez is olyan tény, amelyből még nem vontuk le eléggé a következtetéseket.

A mozi mindamellet nem vált mindeztől ifjúsági műfajjá vagy intézménnyé, de a felnőttek számára elvesztette korábbi, magától értetődő vonzását.

Ma sokkal nagyobb jelentősége van annak, hogy milyen környezetet nyújt a mozi. Aki otthon is nézhet filmet papucsban, a legkellemesebb körülmények között, annak nincsen kedve bűdös, piszkos mozikba járni.

Mindebből következik, hogy a közművelődés szempontjából a mozik állapota is egyre fontosabbá válik. Joggal mondják, hogy Magyarországon ma több mozi van, mint amennyire szükségünk van, és különösen sok közöttük a rossz állapotban levő, elavult berendezésű. (Ma már például csak néhány országban van keskenyfilmes mozihálózat.) Kevesebb mozira van tehát szükség, de szebbre. Olyanra, ami megfelel a korszerű követelményeknek, és különöségeiben is kulturált időtöltésre nyújt lehetőséget.

A mozik mellett fokozódik a másik hálózat,

a filmklubok

szerepe is. Mivel a filmnézés fejlődésében szükségképpen előtérbe kell kerülniük azoknak a formáknak, amelyek a közönség aktivitásának fokozódását feltételezik, a filmklub két vonatkozásban is lehetőséget ad erre: a közönség beleszólhat abba, hogy mit akar látni, és hozzá is szólhat ahhoz, amit látott — vagyis nemcsak közönséget, de közösséget is alkothat.

Ebben az értelemben nemcsak maga a filmklubmozgalom igényel az eredetinel nagyobb támogatást, de az is elkerülhetetlen, hogy a hagyományos mozik is egyre többet vegyenek át a filmklub funkcióiból. A mozi — ha jó — szerves társadalmi jelenség, egy-egy mozinak meghatározott összetételű közönsége van, amelynek ízlése áttételes módon befolyásolja — kell hogy befolyásolja — a mozi műsorpolitikáját.

Annak lehetősége is fennáll, hogy a klubszerű közösségi formák éppen a moziüzemben, a moziüzem körül alakuljanak ki. Néhány lelkes népművelői szándékú üzemvezető meg is próbálkozott már ezzel, habár a kellő támogatás híján nem mindig a kellő eredménnyel.

A kazetta

természetesen a jövő zenéje. Eljövetelet már évek óta jósolják, s ha bekövetkezik, nyilván gyökeresen új helyzetet teremt. Józanabb megfigyelők azonban azt mondják, hogy eltelik még néhány év, amíg ugyanúgy vásárolhatjuk, mint — ha nem is a könyvet, de — a magnós zenei felvételeket tartalmazó kazettákat. Fel kell azonban készülnünk erre is, többek között a közművelődési célra kikölcsönözhető filmek választékának növelésével. S e tárgyanál néhány nagyon fontos kérdést kellene megoldani. Az első egy általános filmtár felállítása. Hiba volna ugyanis a film forgalmát azokra a játékfilmekre, esetleg dokumentumfilmekre korlátozni, amelyek ma közvetlen közművelődési célokra megszereshetők. A filmgyári termésnél sokkal több film készül a televízió számára. A te-

levízió azonban ebből a szempontból nézve exkluzív intézmény, filmjei az adáson kívül hozzáférhetetlenek, s ez különösen baj az ismeretterjesztő filmek esetében. A tévé ugyanis radikálisan átalakította az ismeretterjesztés formáit. Gondoljunk csak például az olyan filmsorozatokra, mint Szentágothai Jánosnak az idegrendszer működéséről tartott előadásai. A nézők tízezrei tájékozódhattak a képernyő segítségével a legkiválóbb professzor előadásában a modern neurofiziológia eredményeiről. Ezt a produkciót egy falusi vagy üzemi művelődési otthon, de még egy értelmiségi klub sem tudja saját előadásaival megismételni, de sokat nyerhetne, ha a filmet kikölcsönözhetné, s a helyi előadó utána „lépne fel”, válaszolna a kérdésekre és magyarázatot adna. Erre azonban semmi mód sincs, s nem is tervezik. A közművelődés országos érdeke volna egy olyan központi filmtár felállítása, amelyben a filmgyári alkotások mellett a legjobb tévéfilmek is helyet kapnának.

Fontos szerepe van végül a közművelődésben

az amatőrfilmek

tevékenységének is. Számuk ma Magyarországon nem nagyon sok, produkciójuk színvonala is hullámzó — bár jó néhány elismerésre méltó alkotás született már az amatőrfilmek tevékenységéből. Itt is a jövőt kell azonban néznünk. 50 évvel ezelőtt az amatőr fotózás is csak kevesek „sportja” volt, még hozzá a gazdagoké. Ma már a filmkamera sem elérhetetlen, sokkal szélesebb rétegek számára sem, ezért nem távoli a jövő, amikor az amatőr filmezés valóban széles körű mozgalommá fejlődhet. Igaz, hogy feltehetőleg más műfajokra terjed ki, és így más művészi problémákat vet fel, mint a professzionista filmgyártás, de éppen ezáltal lehet a szerepe különösen értékes.

Mint ahogy a többi művészeti ágban kibontakozó amatőr mozgalmakról elmondható, az amatőr filmezésnek sem célja, nem is lehet az, hogy versenyre keljen a pro-

fesszionistákkal. De sok-sok embernek adhat egyrészt őszinte örömet és művészi ki-elégülést, másrészt olyan betekintést a film világába, amelyet a mozinézés útján nem lehet megszerezni.

A film mint kommunikációs eszköz

S itt érkezünk el áttekintésünk utolsó pontjához, a filmnek mint kommunikációs eszköznek általános közművelődési jelentőségéhez. Erről az utóbbi időben elsősorban MacLuhan nevére hivatkozva szokás beszélni, noha a gondolatot nem ő találta ki, csak az abszurdításig vitte el. Kétségtelenül abszurdítás ugyanis az a gondolat, hogy a közvetítő közeg, a média (film — kontra könyvnyomtatás) fontosabb az általa közvetített tartalomnál, de az sem volna helyes, ha a közegnek semmi jelentőséget nem tulajdonítanánk.

Inkább azoknak kell igazat adnunk, akik (mint például Arnold Hauser) a film által képviselt kommunikációs módszernek a XX. századi művészeti fejlődésében betöltött rendkívüli szerepét emelik ki.

Miben áll ez a szerep? Mindenekelőtt abban, hogy a film kiszélesíti a láthatóság határait, és egy másfajta látásra tanít. Az ember azelőtt azt az eseményt láthatta csak, aminek személyesen is részese volt, s nem volt módja a látványt magától a közvetlen eseménytől elkülöníteni. A festmény sem volt erre alkalmas, mivel legfeljebb élethű lehet, de sohasem mondhatja magáról, ő maga a látvány. Ami viszont a filmvásznon megjelenik, arról úgy tudjuk, hogy (leszámítva a trükköket) meg kellett történnie. S úgy kellett megtörténnie, ahogy látjuk. Lukács György nem egészen ebben az értelemben beszélt ugyan a filmművészet sajátos kettős tükrözéséről, de

ez az értelem is benne van szavaiban. A végtelen világ olyan része, olyan oldala nyer most objektív alakot, ami korábban még nem objektíválódott.

Ebben az értelemben a filmszerű látás az eseményekkel való szembesítés lehetőségét rejtí magában, s mint ilyen, fontos láncszeme és eleme a gondolkodás általános fejlődésének is. Természetesen nem a film váltja ki a gondolkodásnak ezt a fejlődését, ellenkezőleg: a filmet éppen az az igény hozza létre, amely a valóság új arcainak, oldalainak objektíválására törekszik. Amikor létrejön, létével is segíti magát a folyamatot.

Itt azonban már egy olyan problémakörhöz érkezünk, amelyet tartalmilag — minőségileg — kellene elemezni. A film ugyanis az említett módon egyaránt betölthet konzervatív és megújító szerepet. Amikor a társadalmilag elavult, konvencionális magatartás a gondolkodásrendszereket ábrázolja, fejezi ki, olyan „tükröt tart” az emberek elé, amellyel megerősíti őket a fejlődést gátló viselkedéssémák követésében. Amikor azonban az újat keresi, eszköze a társadalmi magatartás megújulásának. A kétféle hatást — amelyek között számtalan az átmenet — természetesen különböző körben fejti ki; hogy mikor mekkorában és milyenben, azt konkrétan kell elemezni.

Ezzel azonban már a filmnek mint művészetnek és mint nyelvnek általános és esztétikai hatásánál járunk. Egy olyan témánál, amelyet — ha tárgyalni akarunk — más összefüggésekben is meg kellene vizsgítanunk. A hatás kétségtelen nagysága és ereje azonban újfent csak a film közművelődési jelentőségét igazolja.

Vitányi Iván

Filmplakát '74

Megjegyzések egy kiállításához

Középkori szárnyasoltárokon, régi orosz ikonokon gyakran megfigyelhetjük, hogy az ábrázolt szent vagy mártír, tehát a „főhős” képe mellett — amely az ábrázolás középpontjában állva mintegy magát a képet alkotja —, ezt körülvéve, ehhez csatlakozva számos kisebb képen ugyanennek a főhősnek a történetéhez tartozó, egyéb epizódokat örökítettek meg. A festő mintegy képekben meséli el az (esetleg szóban is) ismert legendát, történetet. A középpontban azonban minden esetben a „főhős” látható legjellemzőbb motívumaival (attribútumaival), legemlékezetesebb tétével stb.

Nem szádékozunk erőltetett párhuzamokat vonni régi korok művészete és a modern művészet néhány kiragadott jelensége között, azonban érdemes elgondolkodni a fenti példán az egykori befogadó, műélvező szemszögéből. A legszembetűnőbb, a legelőször észlelhető a szárnyasoltáron vagy az ikonképen nyilván a nagyméretű, központi kép, amely mintegy az első információforrást, az alaphangulat megteremtését szolgálta a nézőnél. Önmaga jelentésén túl azonban valami másra is utalt. Elsősorban valamilyen felismerhető jeletre (lovag páncélöltözetben, lóháton szörnyet szúr le, anya kisgyerekekkel, körü-

lötte különböző emberek, istállóban stb.), ezenkívül azonosítható volt legendás vagy valóságos személyekkel (Sárkányölő Szt. György, Krisztus születése stb.). A verbálisan is megfogalmazható jelentésréteg szintjén kapcsolódott be aztán a képsor, amely a szóbeli ismeretekre támaszkodva kiteljesítette, tovább árnyalta, részletezte a jelentést. Az egész együttes a maga szerkesztésében nyerte el végső értelmét és tartalmát.

Miért részleteztük ezt a példát ennyire? Mert a plakát és a film közötti viszonyt, a filmplakát funkcióját kicsit a fentiekhez hasonlóan foghatjuk fel.

A filmplakáttal szemben kimondva-kimondatlanul néha olyan igényt támasztunk, hogy az valamilyen formában állítsa eléink a főhőst, lehetőleg a legjellegzetesebb cselekvésére utalva, ha mással nem, hát néhány tárggyal, környezeti elemmel. Mi, magyarok néha talán a kelleténél jobban is érvényesítjük ezt az igényünket. Legalábbis a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett *Csehszlovák—lengyel—magyar filmplakát-kiállítás* mintegy kétszáz plakátjának magyar anyagán ez jól megfigyelhető volt: kedvencünket, a Sárkányölő Szt. Györgyöt minden esetben, már az utcán is, messziről látni akarjuk. Valahogy



ügyes bátor, vakmerő férfiakat, szerelmi szenvedélyt, életörömet, ... mesevilágot, álmvilágot, utópiát, fantasztikumot, látványosságot." Egy modern mitológia teljes kelléktára ez, és talán elterjedtségében is vetekszik a középkori vallásos legendák, csodás történetek általános ismertségével, egykori elterjedtségével.

Ugyancsak gyakran fogalmazzuk meg a filmplakáttal szemben azt az igényünket, hogy egyetlen képbe sűrítve közvetítse az adott film hangulatát, adjon valamilyen érzelmi lökést, amely közelebb visz a filmhez, sőt, az sem baj, ha ez a lökés egészen a mozipénztárig mozdít bennünket. A plakáttervezőnek más természetű képi eszközök állnak rendelkezésére, mint amilyenekkel a film él. A lengyel és cseh plakáttervező grafikusok, úgy tűnik, szívesebben használják a modern képzőművészet elmúlt fél évszázada során megismert képalakító módokat, stílusfogásokat. A montázs-szerűen, különböző képi összefüggésekből kiragadott motívumok egymás mellé helyezésére gondolunk itt, vagy a szürrealizmus képi megoldásaira emlékeztető, fantázia teremtette környezetre, tárgyakra, képi összefüggésekre.

A lengyel és cseh plakáttervező művész talán egy árnyalattal szabadabban bánik képi asszociációival, egy hangulat vagy érzelmi jelleg megfogalmazása, megragadása érdekében messze elkalandozhat az adott film képi világától, motívumrendszerétől. Eljárásának jogosságára akkor lelhetjük meg a magyarázatot, amikor a filmplakátot grafikai műként kezdjük szemlélni. Alkalmazott jellege végül is nem azt jelenti, hogy a konkrét képszerűség (ikonicitás) szintjén kövesse egy másik vizuális nyelv: a film nyelvének fordulatait. Önállósága leginkább abban nyilatkozik meg, hogy egy (részben) vizuális műről, a filmről, egy másik, ugyancsak vizuális közegben nyilatkozik meg, tehát mintegy képekről való képi meditáció. (Érdekes pl., hogy amilyen gyakori a filmplakátokon a filmek jellegzetes képi motívumainak, szimbólumainak valamilyen formában való idézése, épp oly ritka a verbális anyag, pl. jellegzetes pár-

úgy, ahogy a Filmkultúra 1972/6. számában Földi Katalin megfogalmazta igényeinket a filmreklámmal szemben: „Ígérjen: szórakozást, derűt, nevetést, kacagást, vidámságot, élményt, csodálatos, ismeretlen, titokzatos világot, érdekes, különleges embereket, rendkívüli egyéniségeket, kedves csibészeket, sikeres életeteket, szép nőket, végzetes asszonyokat, izgalmas, erős,

beszéd, szövegrészlet idézése. A filmplakát képi meditáció jellegét talán ez is alátámasztja.)

A filmplakátokon a modern képzőművészeti eszközök alkalmazása nyilvánvaló, már akkor is, ha csak a műfaj genezisére tekintünk. Egyedül ott kérdőjelezhető meg, hogy a szemlélő, a befogadó számára újabb értelmezési szintet jelent a képzőművészeti formanyelv, amelynek a majdan látott filmhez esetleg semmilyen köze sincs. Általánosan ismertnek kell ugyanis lennie a modern képzőművészet képi eszköztárának ahhoz, hogy a nézőben ne jöhessen automatikusan létre olyan szembeállítás, amelynek egyik oldalán a látványhoz jobban kapcsolódó filmplakát és az ezzel összekapcsolt film áll, míg az ezzel oppozícióban álló „absztrakt”, szürrealista stb. plakát és ezzel a hozzá tartozó film is azonnal negatív minősítést kap.

A lengyel plakátművészetben tehát, ahol egy egész iskola által megalapozott hagyományai vannak a modern képzőművészeti eszközök használatának, az értelmezésnek ezen a szintjén nem jönnek létre ilyen problémák. Tehát pl. a *Lila ákác* és a *Fellini-Róma* című filmekhez azonos fel fogásban, akár a legújabb képzőművészeti eszközök között válogatva készülhet plakát lengyel plakáttervező művész munkájaként, míg nálunk valószínűleg az első filmhez egy árnyalattal hagyományosabb fel fogású plakátot készítenének. A magyar plakátokon leginkább a számos összetevőből táplálkozó, neoszeccesszióként emlegetett képi nyelvezet térhódításának lehetünk tanúi.

A filmplakát mint képi meditáció lényegét tekintve a képi metafora rokona. Ilyen képi metaforákat leggyakrabban rajzfilmekben láthatunk: a rajz a szemünk előtt mindig újabb és újabb formát ölt, aszerint, hogy a rajzolóknak épp mi jut eszébe; pl. egy hajladozó pálmafa olyan, mint egy táncoló nő, aki olyan, mint egy templomtorny, ami inkább mégis egy becsukódott virágra hasonlít... stb. A metaforától nem várunk mást, mint hogy a jelentés valamilyen síkján kapcsolatot teremtsen, valami-



lyen új összefüggést villantson fel. A filmplakát ezt a metaforajellegét a néző számára csak a film ismeretében, megtekintése után nyerheti el. A plakáttervező művész azonban a film előzetes ismeretében alakítja ki elképzelését a plakátról (egyébként nincs értelme filmplakátról beszélni), tehát számára adott a lehetőség, hogy a nézőnek a film megtekintése után is nyújtson vala-

mit, a jelentések olyan összevillantását, amelyre a metafora képes.

A lengyel plakátművészet érintésekor érdemes egy pillantást vetnünk arra a kérdésre, hogy vajon milyen megfontolások alapján szoktunk lengyel plakátiskoláról beszélni. Nyilvánvalóan arról van szó, hogy egy sor jól körvonalazható ismertetőjegy alapján a lengyel plakátművészet reprezentáns darabjai rokoníthatók, és együttesen szembeállíthatók más iskolák, műhelyek alkotásaival. Tulajdonképpen a stílus problémája ez, amelyet itt most az általánosan értelmezett jelentés egy szintjeként (kodifikációs szintként) foghatunk fel.

Durván leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy egy plakát szemléletekor a jelentés legalacsonyabb szintjén vonalakat, formákat, színeket érzékelünk, egy másik szinten ezeket az elemeket megfeleltetjük tárgyaknak, személyeknek, egy következőn a tárgyakat adott történet (film) részeként, a személyeket ismert színészekként, szereplőkként ismerjük fel, egy újabb jelentésszinten (közben lehet, hogy még néhány szinttel számolnunk kell) a plakát képzőművészeti nyelvezetét dekódoljuk, egy újabb, meglehetősen általános szinten pedig különbséget érzékelünk pl. lengyel és magyar plakát között. Így jutunk el oda, hogy a stílust mint jelentésszintet interpretáljuk, vagy a befogadó oldaláról nézve egy újabb kodifikációs szintként értelmezzük. Tehát a stíluskülönbségek felismeréséhez, így pl. a lengyel plakátiskola képviselőinek azonosításához egy újabb kódrendszer ismerete, végső soron a képzőművészet, az alkalmazott grafika bizonyos szabályrendszereinek ismerete szükséges.

Nem feladatunk itt, hogy a példa esetében részletezzük ezeket a jellemző jegyeket. Jerzy Madeyski a kiállítás katalógusában így foglalja össze ezeket: „A lengyel plakátiskola elsősorban a helyes szintézis, metafora, pontosság, a gondolati rövidítésekkel bálni tudás.” A stílussajátosságoknak, az egyes iskolák tanulmányozásának, úgy tűnik, a legjobb módja az olyan kiállítás, mint amilyen a csehszlovák—lengyel—magyar filmplakát-kiállítás is volt, ahol,

ha mód nyílt rá, a rendezők határozott elképzelései jóvoltából, egymás mellett tanulmányozhattuk az egy-egy (összesen közel ötven) filmről készült cseh, lengyel és magyar filmplakátokat. Ez a kis didaktikus jelleg jó eligazításul és tájékoztatóul szolgált az egyébként igen gazdag anyagban és zsúfoltnak ható elrendezésben.

A filmplakátnak alkalmazott jellegéből, funkciójából következően van közvetlen informáló feladata is. A nézőnek, ill. a leendő filmnézőnek a plakátot egyetlen filmmel kell azonosítania. Ez pusztán képi eszközökkel nem oldható meg. A régi művészetben, az idézett példákban is, nem volt szükség feliratra; az ábrázolt szereplő, jelenet verbális formájában épp oly ismert volt, mint a képtípus, az ábrázolt kompozíció. Az azonosítást segítette az ikonikus jelleg vagy az ismert szimbólumok jelenléte, ezek felismerése. Korunkra jellemző, hogy ugyanezeket a műalkotásokat napjainkban a múzeumokban minden esetben felirattal látják el (pl. Krisztus születése oltár, Sárkányölő Szent György stb.). Ennek egyik oka, hogy az ábrázolt történetek, legendák egyre kevésbé közismertek, a másik okát a mindent verbalizálni kívánó törekvésben kell keresnünk.

A képek széles és épp ezért árnyalatlan jelentésspektrumát a leggyakrabban képaláírással és képmagyarázattal konkretizáljuk, azaz tulajdonképpen leszűkítjük egy adott jelentésre. A filmplakát esetében a feliratokat nem tekinthetjük aláírásjellegűnek, bár áttételesen a plakátkép jelenítésének konkretizálását, egyáltalán létének magyarázatát a szöveg adja: elolvasása nélkül is azonnal világossá válik, hogy a látott kép valamilyen film plakátképe. Azon az információmennyiségen lehetne vitatkozni, amelyet még éppen elbír egy filmplakát (megfigyelhetjük, hogy a cseh és a lengyel plakátokon valamivel kevesebb a szöveg, gyakoribbak a kompozícióba beépített, játékosan tipografizált betűmegoldások), az azonban nyilvánvaló, hogy teljesen szöveg nélkül nem lehet meg a filmplakát. Érdekes módon még a mozik előcsarnokában gyakran látható, az épp



játszott filmekből kinagyított fotókat is el-
látják azonosító aláírással.

Ennek a verbális üzenettel való megtol-
dásnak magyarázata lehet, hogy napjaink-
ban a kollektív mitológia hősei és történe-
tei bármennyire ismertek is, minden újabb
és újabb megjelenésükben újként kell azo-
nosítani őket, és ezt megfogalmazóik és al-
kotóik, gyakran csak újraalkotóik nevével
is jeleznünk kell.

Az okok többi része már a kultúra szfé-
ráján kívülre mutat: a filmplakát reklám-
eszköz is, amelynek célja, hogy nézőket
toborozzon, „eladja” a filmet. Ilyen vonat-
kozásban szokták felvetni hatásának, haté-
konyságának kérdését.

A hatékonyság legegyszerűbben értelme-
zett formájában úgy mutatható ki, ha
számszerű összefüggéseket mérünk, ame-
lyek tájékoztatnak a reklámra fordított
összegek és a reklám nyomán keletkezett
forgalomnövekedés arányairól. Nyilvánva-
ló, hogy a filmplakát esetében a hatékonysá-
gnak ez az értelmezése nem használható,
illetve a probléma megkerülését jelenti. A
reklám hatásának tágabban értelmezett
konceptiója szerint (B. Cooke) a reklám

akkor eredményes, ha valamilyen valósá-
gosan meglevő vagy lappangó szükségletet
megerősíteni vagy aktivizálni képes. A
filmreklámnak, a moziba járásra felhívó
plakátoknak tulajdoníthatunk ilyen funk-
ciót, és így mérhetjük az ilyenféle hatá-
sukat. A filmplakátnak azonban — ame-
lyen ebben az értelemben egy körülhatá-
rolt plakáttípust értünk — csak nagyon ál-
talanosan lehet ilyen hatást tulajdonítani.
Hatásának sokkal lényegesebb összetevője
műalkotás-volta, és így kulturális értéket
hordozó, közvetítő funkciója, amelynek
mérése és számszerű összefüggésekbe szo-
rítása már lényegesen bonyolultabb fel-
adat, ha éppen nem lehetetlen.

A fentiekben néhány ötlettel azt sze-
rettük volna feszegetni, hogy a filmplakát,
ha komolyan veszi magát, hatásának mi-
lyen összetevői lehetnek. Végül is egyet
kell értenünk a katalógusszöveg lengyel
szerzőjével: „... minden mástól eltekintve,
a filmplakát művészi alkotás. A művészi
alkotások hatását pedig nem lehet számok-
ba és statisztikákba foglalni.”

Tölgyesi János

Tennivalók a filmesztétika oktatásában

Öt esztendővel ezelőtt ezen a helyen (Filmkultúra, 1969/4.) lelkesen köszöntöttem az új lehetőséget a fiatalok filmízlésének nevelésére; s igyekeztem jegyzetemben eredményekről is beszámolni. Idéztem tucatnyi diákom filmvallomásai-ból, örülve annak, hogy érthető, eredeti, szellemes észrevételeik nem holmi kritikus-i bükkfanyelvből táplálkoznak, s hogy megértették a modern látásmód lényegét: a láthatatlan világot nem láthatóvá kell tenni, hanem érthetővé...

Erre a mostani jelentkezésre közvetlenül két tanulmány ösztönzött: Berkovics György írásának (Filmkultúra 1974/1.) értelmiségi nézői — nagyjából az én kortársaim lehetnek — tételelesen megfogalmazták, hogy a harminc körüliek (feletiek) filmmel való találkozása mennyire véletlenszerű volt, s akik a moziba járáson túl a legigényesebben közelítették a filmet, azok is sokkal kevesebb értékkel találkoztak, mint a mai tizenévesek. Hoszú Éva felmérése (Somogy 1974/2.) a kaposvári Tanítóképző Intézet hallgatóiról azt mutatja ki, hogy 69,23%-uk a jó filmízlésűek kategóriájába tartozik.

Milyen ugyanakkor a mostani középiskolások filmízlése; s hogy néz ki az iskolai filmesztétika-oktatás helyzete? Lehet,

hogy csak az én tájékozatlanságom, de nem tudok — az egész közeli múltból — reprezentatív vizsgálati eredményről; így marad számomra, amit én látok iskolámban s környezetemben; ahol „az országosan javuló tendenciák” (ha egyáltalán vannak ilyenek) éppen engem nem menthetnek fel a felelősség alól; mert nincs minden rendben...

Évekkel ezelőtt a „múzsák testvériségét” felfedezve — az összehasonlító művészettudomány eredményeinek iskolai adaptálhatóságát próbálgatva —, többet beszélünk a középiskolában filmről, mint manapság. A filmesztétikai tankönyvek, bárki is bírálta őket, és bármely fórumon, mégiscsak hiánypótló, minden tanár és diák számára hozzáférhető, okos és hasznos ismereteket tartalmazó olcsó kiadványok voltak. Sok színvonalas, filmművészetről szóló kötet jelent meg, de sem azok, sem a Filmlexikon nem hivatott pótolni ezeket a tankönyveket. S mert ez ideig újabb tankönyvekről nem hallottam, úgy tűnik, „kilöktünk a gépből egy főcsavart, s elmulasztánk pótolni erősből”. Félreértés ne essék, a tankönyvek jelen vannak, csak nem használjuk őket, megvásárolhatók, csak nem szükséges forgatni azokat. A filmesztétikát ugyanis több mint

4 esztendeje filmről, pontosabban televízióról tanítjuk. Négy év eltelt, leérett-ségizett az az osztályom, amelyikkel kezdtük a „módszert”. Semmivel sem szerepeltek jobban filmismeretekből, mint a televíziós oktatásban részt nem vevő előző évfolyamok, s a filmesztétikát egyáltalán nem tanult párhuzamos osztályok... És látom, hogy a többi osztályunkban is hasonló a helyzet, a kollégák között a filmesztétika-oktatás ügye alig számít témának, hallom, hogy más iskolákban is sokan tartják megoldatlannak a filmízlés nevelésének ügyét, illetve helytelenítik a jelen gyakorlatot. A tanügy rendezőinek figyelmét ez a kérdés bizonyára nem kerülte el, de talán nem haszontalan nyilvánosan eltűnődni a (talán nem is általánosítható?) gyatrább teljesítmény okain:

1. A televíziós órák rokonszenves irányítója minden bizonnyal kiválóan érti dolgát, s az eredménytelenség oka nem az ő — és partnerei — szakmai, módszertani munkájában keresendő;

2. A párhuzamos osztályok közül egy általános tantervű osztály nézte ezeket az órákat, ha éppen meg lehetett oldani az *osztálycseréket* (a nyelvi laboratóriumban — 20 munkahely — és a fizikai előadóban van televízió; mindegyik termet több osztály is igényli, ráadásul a laborba nem is fér be rendesen az általános tantervű 40

fős osztály) és az *óracseréket*, mert talán felesleges is említenem, hogy az adásidő sohasem esett egybe a magyar órák idejével;

3. Hónapokig tartott, amíg kialakult az a gyakorlat, hogy a központi instrukciókat tartalmazó szaktanári anyag és a gyerekek munkalapjai időre érkeztek meg az iskolába (megfelelő példányban);

4. Sajnos, a négy év is kevés volt ahhoz, hogy az előzetesen többnyire délután vetített filmet legalább az osztály fele megnézzze, mert a tanulók délutáni idejére a szakkörök, énekkarok, nyelvórák, zeneiskola, sportköri foglalkozások és az ifjúsági szervezet programjai együttesen nehezednek.

Ezekből következik aztán, hogy a televíziós órák nevelőértéke úgy értelmileg, mint érzelmi hatásait tekintve enyhén szólva kérdéses volt...

És mert azt remélem, sokan keressük töprengve a megoldás optimális lehetőségeit, talán nem haszontalan, ha a filmízlés formálásának ügyét szívükön viselők nyilvános eszmecserével is segítenek az iskolai oktatás irányítóinak, mert a közönségnevelésért legtöbbet az iskoláskorban tehetünk.

Szijártó István
tanár, Kaposvár

A film géniusza

Eisenstein, a művészet forradalmára

A Filmművészeti Könyvtár 47. köteteként látott napvilágot az *Eisenstein, a művészet forradalmára* c. összeállítás Zalán Vince szerkesztésében és bevezetőjével, Berkes Ildikó fordításában. Érdekes és értékes válogatást kaptak a kezükbe az olvasók, a szakemberek és az érdeklődők egyaránt. A kötet anyagának túlnyomó része eddig még nem jelent meg magyarul, s így bizonyos hézagpótló szerepet is betölt, túl azon a vállalt célon, hogy film és történelem viszonyát érzékeltesse Eisenstein életművében. A feladat óriási: egyetlen vékony kötetben kell bemutatni a zseniális rendező, a filozófiai alapokból kiinduló esztéta, s nem utolsósorban az ember arculatát; ezenkívül érzékeltetni kell az életút egyes fordulatait, a pálya felfelé ívelő szakaszait és a kudarckokat is.

Hogy ki volt Szergej Mihajlovics Eisenstein, erre a kérdésre könnyű is és nehéz is a válasz egyszerre. Talán leghelyesebb, ha Ivor Montagu-nak a kötetben található feljegyzéseiből idézünk egy mondatot. „Tudós, filozófus, újtó — Eisenstein állt a legközelebb ahhoz a Leonardotípusú »egyetemes géniuszhoz«, melyet a film valaha is létrehozott.” Valóban: nincs még egy alakja a film történetének, aki ilyen tudatos alkotói és elméleti invencióval valósította volna meg rendezői elképzeléseit és — írásaiban — esztétikai gondolatait. Vannak nagy rendezők és kiváló teoretikusok rajta kívül is, de nincs senki sem, akinek tevékenységében ilyen szoros és kongeniális egységet alkotna ez a két tényező.

Nem kérjük és nem is kérhetjük számon a

kötettől a teljes Eisenstein-portrét, ez lehetetlen igény lenne, mert csak egy összkiadás tudná e feladatot megoldani. Amit ilyen esetben tenni lehet, az a pars pro toto-elv hatékony alkalmazása. Úgy kell kiválasztani az egyes tanulmányokat és cikkeket, hogy azok az egész elméleti tevékenységre és életútra jellemzőek legyenek. A kötet, talán túlzott szerénységgel is, csak arra vállalkozott, hogy bemutassa film és történelem viszonyát Eisenstein műveiben. Ezt a célt betölti, sőt, ezen túlmenve képet ad a forradalmár művész, a *művészet forradalmárának* állandó harcáról, melyet a művészetért, a valóság birtokbavételéért folytatott.

A kötet első részében életrajzi jegyzeteket és vallomásokat olvashatunk. Megtudhatjuk, mint vélekedik Eisenstein gyermekkoráról, ifjúságáról, a művésszé válás útjáról és a filmmel való találkozásáról, mely egész életére nézve meghatározó volt. Van egy anekdota, amely szerint egy alkalommal megkérdezték tőle főiskolai tanítványai, hogy hogyan lesz valaki Eisensteinné. A választ ezekben az önéletrajzi jellegű vallomásokban kell keresnünk. Szellemes, amit gyermekkoráról ír, hogy nagyon jó gyerek volt, mert nem szedett szét és nem tört össze semmit sem, s ezért most felnőtt korában szedi szét a dolgokat, s ütközteti össze őket egymással (pl. a montázs). Természetesen ezzel nem magyarázza meg a művésszé válás bonyolult folyamatát. Az igazi ok, a művészet útjára való lépés kiváltója: találkozás a forradalommal. Tulajdonképpen a forradalom csinált a 17 éves mérnökhallgatóból

művészt. „A forradalom adta meg nekem azt, ami a számomra legdrágább: művésszé tett.” A Proletkult Munkásszínházától aztán szinte egyenesen vezetett az út a filmhez.

Az egyéniség univerzalitása tárul fel ezekben az írásokban. Az emberi kultúra minden része érdekli, és minden részletet fel tud használni, be tud építeni művészetébe. Szinte elsőnek — összetett, szintetikus művészeti ágként fogja fel a filmet. Tisztában van kép és hang esztétikai viszonyával, és ezért nem véletlen az sem, hogy Tiszst és Prokofjevet egyenrangú alkotótársként és barátként kezeli és tiszteli.

A kötet második része Eizenstein elméleti írásaiból és előadásaiból áll össze. A válogatás itt is igyekszik átfogó és jellemző képet adni arról a folyamatról, melyet Eizenstein a teoretikus bejárta. Inkább az egyes filmekhez és eseményekhez kötődő írásokat közöl, s nem a szigorú értelemben vett esztétikai jellegű tanulmányokat. Így is van rendjén, hiszen az utóbbiak részben olvashatók magyarul különböző kötetekben (A filmrendezés művészete Gondolat 1963; Forma és tartalom I—III. FTH 1964), és az eddig még lefordítatlan írások közlése inkább egy magyar nyelvű összkiadás feladata lenne, amelynek — úgy hiszem — itt volna már az ideje.

Az egyes filmekhez és alkalmakhoz kötődő tanulmányokból is elég pregnánsan kirajzolódik előttünk a művész arculata. Az a küzdelem, melyet filmjei megvalósításáért vívott, az a cél, melyet filmjeivel elérni szándékozott, és végül az a belső vívódás, melyet önmagával folytatott azért, hogy minél tökéletesebben fejezhesse ki gondolatait és terveit. Ebben a harcban nem kímélt senkit és semmit, még önmagát sem. Érvet, vitatkozott mindenkivel, akivel kellett. Nem kímélt tekintélyt, erre legjobb példa a Dziga Vertovval szembeni állásfoglalása, a Filmszem és a Filmököl vitájában. Nem volt kegyetlen, csak irgalmatlan. „A művésznek, azaz a lényegi, a kiváló művésznek, alkotónak irgalmatlannak kell lennie.” Az egyszer már idézett Montagu írja ezt róla. Eizenstein azonban nemcsak másokkal, ellenfelekkel és barátokkal szemben volt

irgalmatlan, hanem leginkább talán önmagával. Erre legszemléletesebb példa az, hogy hogyan viszonyul a 30-as évek közepén korábbi filmelméleti álláspontjához. (Lásd A szovjet film öt-éves tervéről és a Felszólalás a szovjet filmek országos alkotói tanácskozásán c. cikkeket.)

Esztétikai szempontból a kötet talán legjelentékenyebb tanulmánya A szovjet történelmi film problémái c. előadás. Csak helyeselni tudjuk azt, hogy a dokumentumok között olvashatjuk Dovzsenkónak ezzel az előadással polemizáló sorait. Eizenstein így nem csalhatatlan és tévedhetetlen tekintélyként áll előttünk, hanem olyan gondolkodóként, aki tévedhetett és bizonyára tévedett is néhány kérdésben.

A könyv harmadik része vallomásokot és dokumentumokat közöl Eizensteinről. Kortársak, barátok, munkatársak vallanak arról, hogy milyen ember volt az, aki döntő módon meghatározta a szovjet és az egyetemes filmtörténet egy hosszú periódusát és filmteoretikusként is jelentőset alkotott.

„A köveknek hittünk és nem a könyveknek” — mondja Eizenstein *A jégmezők lovagja* rendezésének kapcsán. A gyakorlat, az emberi tevékenység tárgyi emlékeiben fennmaradó és megrögződő gyakorlat fontosabb minden elméletnél. Ez a tanulság nemcsak a Nyevszkijről szóló film, hanem az egész rendezői életmű, sőt, még az elméleti tevékenység tanulsága is. A válogatás és a szerkesztés fő érdeme, hogy e tanulság jegyében igyekezett összeállítani a kötet anyagát. Minden egyes írás és dokumentum közvetlen kapcsolatban áll a valósággal. Minden cikk háttérében ott van az eizensteini vezérmotívum, melyre a bevezető is utal: *minden nap történelem*.

A Filmművészeti Könyvtár eddigi kötetei nem közöltek képeket. A mostani Eizenstein-válogatás az első, amelyben fotók találhatók. Bár a képek technikailag nem a legtökéletesebbek, mégis örömmel kell fogadnunk e sorozat ilyen jellegű gazdagodását.

Kolcsényi László

KÜLFÖLDI FOLYÓÍRATOKBÓL

Pudovkin operatőre a kamera művészetéről

Az Iszkussztvo Kino c. folyóirat nemrégiben cikksorozatot indított az operatőri művészet problémáiról, melynek keretében az egyik vitaindító tanulmányt A. Golovnya, Pudovkin egykori operatőre írta. „Az irányzatok sokfélesége” c. tanulmányból — mely egyebek között az operatőri művészet alapvető kellékének, az alkotó egyéniségnek a szükségességét hangsúlyozza, s értékeli a technikai fejlődés lehetőségeit — az alábbiakban közöljük a legfontosabb részleteket.

A filmalkotás valóban filmszerűvé csak a vásznon válik; mint Pudovkin írta, „a film látva éri el a közvetlen benyomás legteljesebb erejét”. A film ábrázoló formája nemcsak a cselekmény közvetlen tartalmát tárja fel; a látószögek expresszivitása, a fény- és a színhatások, a filmkamera dinamizmusa — mindez a legbonyolultabb művészi feladatok megvalósítását szolgálja.

Mit értsünk tehát a film ábrázoló vonatkozásain, és milyen szerepet játszik benne az operatőr művészete?

A. Fjodorov-Davidov professzor rendkívül alapos és gondos, a filmtudományban alighanem egyedülálló könyvében, „A filmek ábrázoló kultúrája”-ban ezt írta:

„A film ábrázoló vonatkozásain a következőket értem:

1. A film teljes dologi-tárgyi telítettségét: az embereket, a tájat, a tárgyakat, valamint ezek ábrázoló jellemzését, kiválogatását és értelmezését.

2. A filmkocka kompozícióját a kompozíciós felépítés valamennyi elemében. A montázs-darabok egymás közötti kapcsolatát, a montázsritmus ábrázoló vonatkozásait.” (...)

1935-ben Balázs Béla ezt írta: „Mi az oka annak, hogy a film különleges kifejező formává válik? Melyek azok az effektusok, amelyek elsődlegesen létrejönnek a szalagon? Mi az, amit a filmfelvevő nem reprodukál, hanem önmaga hoz létre? Minek köszönheti a film, hogy saját, külön nyelve van?

A premier plan, a látószög, a montázs! Ezek a film optikai nyelvének alapelemei.”

Milyen „a film optikai nyelve” napjainkban?

A néző szeme előtt premier plan váltakozik távoli felvétellel, panorámák, természetképek és szobabelsők, mozgás és statika. Egy mai film megtekintése „idegmunka”, komoly feladat a szemnek is, a néző tudatának is. Annál inkább megkövetelhetjük a filmoperatőrtől, hogy a nézni való anyagot teljesen alávesse a művészi feladatnak, hogy semmi se csökkentse a néző figyelmét, hogy a szeme szabadon kövesse a vásznon megjelenő kifejező és magával ragadó látványt.

Hogyan valósítja meg például ezt a feladatot a legutóbbi évek egyik legfigyelemreméltóbb alkotása, J. Ozerov és I. Szlabnyevics filmje, a *Felszabadítás*, annak is az első része, „A tüzes katlan”? A hatalmas, széles vásznon, amely betölti a szemhatárt, sötét szűrőkéskék ég villan fel; a kamera lassan mutatja a teljes panorámát, oszlopokat látunk, szögesdrótokat, a világító rakéták lobbanását. Aki valaha is járt a fronton, jól is-

meri ezeket az órákat, még a hajnal előtt. A vászon szinte bekapcsolja a nézőt a környezetbe, lélektanilag felkészít; meg egyszerű „táj” van előttünk, hanem egyúttal bevezetnek a cselekmény légkörébe: a modern filmfelvevő olyan érzelmi illúziók teremtésére is képes, amelyek a valóság illúziójára emlékeztetnek. És amikor a szükséges lélektani tónus már megvan, akkor a néző már nem „szemlélője”, hanem mintegy „résztevője” lesz a cselekménynek, megteremtődik a kamera és a néző szemszöge „azonosulásának” illúziója, az optikai (nézői) befogadás csodálatos pszichológiai effektusa. (...)

Napjaink háborújában ritkák a színek, a dekorativitás semmiképpen sem jellemző a modern harc képére, mivel minden föld alá kerül, rejtőzik, vagy pedig védőszínekbe öltözik, a puska por füstnélküli, és csak a bombák robbanása és a katjusák tüzelése őriz valami „festőiséget”. Az operatőr azonban felhasználja a kamera minden ábrázoló lehetőségét, a rendező pedig a dinamikus montázst, így például a tanktámadások epizódjaiban. A tankoszlopok előretörését Prohorovka mellett repülőgépről fényképezik, ugyanakkor a 13. számú tank még erőteljesebb rohamát előbb párhuzamosan a felvevőgépről, majd pedig a csúcsponton, a legnagyobb feszültség pillanatában a tankban ülő katonák szemszögéből, a nézőablakocska keresztül. A néző csaknem fizikailag érzi az ellenséges tank közeledő kolosszusát, szinte azonosítja magát a tankban ülőkkel, velük együtt támad, részt vesz a közelharcban, kikecmereg a lángoló tankból — együtt győzedelmeskedik.

Ezekben az epizódokban és kockákon plasztikusan valósul meg „a közvetlen benyomás

legteljesebb ereje”, amiről Pudovkin ír. (...)

Az operatőrt sajátos „szuperfeladat” elé állíthatják: az ábrázoló értelmezés segítségével fejezzék ki a film filozófiai eszméjét is. (...)

A *tónál* és a *Szeretni az embert* című filmekben (rendező: Geraszimov, operatőrök: Rappoport, Arhangelszkij, díszletmes-terek: Galadzev, Paskevics) szokatlanul sok a természetfelvétel, még a díszletek is „nyitott”, a kompozíció részét alkotó természetes alapra kerülnek. Ez ugyan megteremti a környezet hitelességének érzését, de további, sajátos nehézségeket teremt: a művésznek egyeztetnie kell a dekoráció anyagát a természeti alappal, az operatőrnek pedig a természetes világítást a technikai alávilágítással. A modern optika (a transzfokátor) lehetővé teszi a tér szabad „kockákra bontását”, hogy a természetet és a díszletet egyazon kompozícióba egyesítsék, egyazon kockán. A *Bajkál-tó A' tónál* című filmben, az épülő város a messzi Északon a *Szeretni az embert* című filmben, mintegy a „film hőseivé” válnak, vezérmotívumokká. Ha ehhez hozzátesszük, hogy az egyes epizódok ábrázoló értelmezése megfelel a jelenet drámai „hangulatának”, akkor megértjük, hogy a film ábrázoló oldala annak minden vonatkozásában a film eszméje kifejesésének tartalmas és hatékony eszközeként jelentkezik a felvevők elgondolása szerint (...)

Jól ismerjük Szergej Geraszimov rendező alkotói módszerét: a jellemet, a figurát pontos és kötetlen színészi munkával fejezi ki, arra törekszik, hogy a megformálás hiteles legyen, a mimika természetes, akárcsak a mozdulat és a beszéd hanglejtése, hogy az ábrázoló montázskompozíciók egyszerűek le-

gyenek. A már említett transzfokátort a „Szeretni az embert” című filmben oly módon alkalmazta, hogy a vásznon éppen a színészi „életnek” ezt a természetességét fejezze ki. Úgy vélem, ez Geraszimov és Rappoport filmjei ábrázoló stilisztikájának fontos vonása. Hiszen a forma „filmszerűségét” a legtöbbször egyáltalán nem az „ugráló” kamera, a „megszakított” montázs, vagy a transzfokátor „görbevonatúsága” határozza meg. A nyugodt és világos párbeszédnek nyugodt és világos kompozícióra van szükségük. (...)

Filmművészetünkben az operatőrök és a rendezők között nagyon érdekes alkotói kapcsolatok alakulnak ki. Ezek közé tartozik Suksin és Zablockij együttese.

Keresik és nagymértékben megtalálták a filmjük művészi megoldásának saját stílusát. A film epizódjait igazi parasztházakban veszik fel a Katunja partjain, „natúrális” belső képekkel. Felveszik azokat a tipikus embereket, akik ebben a környezetben élnek és dolgoznak, mégpedig a számukra megszokott környezetben. Szalagra rögzítik beszélgetéseiket, dalikat, táncaikat, természetes intonációt hallunk, természetes mozdulatokat, mimikát látunk. Ezzel sikerül szemléletesen kifejezni a népi jellemvonásokat. A film stílusát az a feladat határozza meg, hogy ennek a világnak a realitását visszaadja: az operatőri megoldás során olyan ábrázoló formákat keresnek, amelyek megőrzik az emberek természetes viselkedését a natúrális környezetben. A kamera szinte csak szemléli, „rejtett”, vagy pedig a szereplők még akkor sem veszik észre, amikor mozog, követi a cselekményt, irányítja a néző figyelmét. (...)

Nagymértékben hozzájárultak

a filmek ábrázoló kultúrájához az olyan fiatalabb operatőrök, mint Georgij Jegiazarov, Jurij Iljenko, Szavva Kulis, Hodzsakuli Narlijev, Borisz Volcsek, Igor Satrov.

Jurij Iljenko filmjei sajátos jelenségek. Legjobb munkáiban az ábrázoló megoldás stílusa sok tekintetben eredeti volt és teljesen önálló. „Filmjeimben különféleképpen oldottam meg a statika és a dinamika kérdéseit” — mondotta Iljenko. „A film és a televízió technikája” című folyóirat tudósítójával folytatott beszélgetésében. „A kézikamerával történt felvétel biztosította a színészeknek mozgásuk szabadságát, megteremtette az operatőr és a színész igazi kontaktusát. A kézikamera lehetővé tette, hogy a színész „benn éljen” a tájban, hogy a tájat ne speciális tájképekkel hangsúlyozzuk (...)

Iljenko munkájában igen érdekes „a szín drámai és emocionális felhasználása”. Nagy gonddal választja meg a natur-felvételek helyét, a belső felvételek helyét, a ruhákat, maszkokat, hogy a teljes színösszetételt egy meghatározott, egységes rendszerre vezesse vissza, amely lehetővé teszi a film gondolatának, filozófiájának feltárását. Ezt a feladatot magas művészi és technikai szinten teljesíti.

Hodzsakuli Narlijev egy fiatal operatőrrel, A. Ivanovval vette fel a *Menyasszony* című filmet, amely kétségtől gazdagította a filmművészet ábrázoló kultúráját. A nemzeti elem ebben a filmben nem díszítmény és nem is a néprajznak tett engedmény. A film cselekményének környezete nemzeti szempontból specifikus. Minden egyes filmkocka kifejezi a környezet jellegét, a szereplők hangulatát. (...)

Azt, hogy milyen fontos szerepet játszik a film képrendsze-

rében az ábrázoló értelmezés, bemutathatjuk a *Belorusz pályaudvar* című film példáján is (rendező A. Szmirnov, operatőr P. Lebesev).

A film epizódjainak többségét naturális szobabelsőkben állították be és fényképezték. Nyilvánvalóan azért, hogy ezek az epizódok hitelesebbekké és meggyőzőbbekké váljanak. Az operatőrnek azonban szerintem nem sikerült eljutnia ahhoz a lenyűgöző, megdönthetetlen valószínűséghez, amellyel azokat a dokumentális felvételeket nézzük, melyeket a filmhíradó operatőrjei vettek fel 1945-ben a Belorusz pályaudvaron. A győztes katonák dokumentumfotói monumentálisak a maguk közvetlenségében. Milyen arcok, milyen remek felvételi szögek! Érzem teljes bizonyossággal azt az ihletettséget, amellyel a híradó operatőrjei felvették ezeket a feldönthetetlen történelmi képeket. Ez a „dinamikus monumentális” él és felizgat. bennünket ma és most.

A film játékepizódjai természetesen nem ismételtethetők meg stílusosan ezeket a híradófelvételeket, de elő kellene készíteniük azokra, be kellene vezetniük a nézőt a valódi esemény nagyszerű világába.

Az árnyékmentes (expoziációs) megvilágítást az operatőr szerintem szerencsétlenül választotta ki. Ezért is tetszik gyengének a film játékfilm-része sápadt, egysíkú portréival, ha összevetjük őket a fekete-fehér krónikakockák nagyszerű plaszticitásával. A híradó operatőrjei jobban megéreztek és tükrözték anyagukat, bátran alkalmazták az expresszív ellenfényt és az alsó, éles felvételi szögeket. A játékfilmkockákat viszont „normatív” vették fel, közömbös szögből, ami nyomban megfosztotta az operatőrt attól a jogától, hogy ábrázoló értelmezésre

törekedhessen — ez utóbbi ugyanis mindig kapcsolatban áll a felvétel szögével. Az adott megvilágítási és felvételi rendszerben elveszett a természetes környezet kifejezőereje, elveszett a „dokumentaritás” hatása, amelyre a rendező és az operatőr alighanem számított.

A hibáknak technikai okai is voltak. Lehetséges, hogy az operatőrben nem volt sem elég mérészség, sem elegendő tudás ahhoz, hogy fény-árnyékkal dolgozzon a színes nyersanyagon, és ezért helyezte előtérbe expoziációs szempontból a veszélytelen „árnyékmentes”, teljes megvilágítást. Lehet, hogy zavarta a nyersanyag érzékenységeinek alacsony szintje is. (...)

De ahhoz, hogy a játékepizódok felvételének ez a természetes környezetben történő módja művészi tényné váljék, hogy a film ábrázoló stílusának ismérve legyen, nemcsak modern technikai eszközökre van szükség, hanem az operatőr bátor alkotó munkájára is.

Míg a „naturális felvétel” érzékelhetően kiszélesíti és gazdagítja a filmművészet ábrázoló lehetőségeit, addig az elgondolás bármiféle mesterkéltége élesen korlátozza azokat. Így például a dekoratív-technikai építmények mesterkéltége nézetem szerint csökkenti az olyan filmek művészi értékét, mint pl. a *Solaris*. (...)

Egészen másfajta benyomást kelt a *Hazajött a katona a front-ról* című film művészi értelmezése (rendező: N. Gubenko, operatőr: E. Karavajev, díszlet: Sz. Voronkov és I. Novogyerevskin). Érződik az alkotók törekvése, hogy a film cselekményét reális környezetbe „írják bele”, itt éppúgy, mint Suksin filmjében, a cselekmény valóságos, hiteles környezetbe kerül, felhasználják a falu lakóit is, akik önmagukat játsszák. Úgy vélem, hogy

a film színészei össze tudtak olvadni a reális emberekkel, a reális környezettel és az általuk teljesített valóságos munkával. (...)

Az új technikai eszközök, amelyek az operatőr rendelkezésére állanak, jelentős mértékben kibővítették lehetőségeit.

A kamera szabad mozgása (vállon, kézben, darukon vagy szekereken) összekombinálva a

varioobjektívvel (transzfokátorral) lehetővé teszik, hogy az ábrázoló montázskompozíciót közvetlenül a felvétel alkalmával megvalósítsák — változtatni tudják a felvétel szögeit és pontjait, át tudnak térni a totálról a premier planra, követni tudják a színészt a térben történő szabad mozgása közben, meg tudják teremteni annak illúzióját, hogy

közvetlenül figyelik a cselekményt és a színész játékát. (...)

Am ahhoz, hogy az adott műhöz megteremtsük az egyetlen odaillő ábrázoló formát, a legpontosabb és legfinomabb „gép” továbbra is az operatőr alkotói egyénisége marad, ösztöne, a stílus és a mérték iránti érzéke, ízlése, művészi bátorsága. Mindenekelőtt ebben van a siker záloga.

(*Iszkuosztvo Kino*, 1974. aug.)

Bunuel: A szabadság kísértete

„Kísértet járja be Európát, a kommunizmus kísértete...” A *szabadság kísértete* Marx 116 éves kiáltványától kölcsönzi címét, de Luis Bunuel legújabb filmjének természetesen semmi köze sincsen Marxhoz. Bunuel számára a szabadság mindig valami kísérlet-féle, és *A szabadság kísértete* (*La Fantome de la Liberté*) rendszerező ésszel közelít meg olyan dolgokat, amelyek nem állnak össze szükségképpen rendszerre. „A találkozások véletlenjéről szól” — mondja Serge Silberman, az a kitartó francia, aki a *Tristana* kivételével Bunuel legutóbbi négy filmjének producere volt, és aki valamilyen fortélyal minden második évben a kamera mögé tudja csalogatni a rendezőt. „Hirtelen támadt kapcsolatokról szól, a választás szabadságától való menekülésről” — mondja Claude Carrière, aki a *Tristana* kivételével Bunuellel együtt írta a legutóbbi öt film forgatókönyvét. Bunuel nem mond semmit. Őt túlságosan lefoglalja a filmkészítés.

A *szabadság kísértete* Bunuel 31. filmje, amióta *Az andalúziai kutya* megalkotásával elindult pályáján, mely most egy megdöbbentő harmadik szakaszba ért. Új filmje az eddigiek közül a legszeszéyesebbnek ígér-

kezik, a legfiatalosabbnak és a legújítóbbnak is, mivel nincsenek az egész filmben végig jelenlevő szereplők, csak egymást szüntelenül váltó alakok. „A találkozások véletlenje.” 58 beszédes szerep van a filmben — ápolónők, rendőrök, egy orvos, akit megpofoznak, és egy kislány például, aki egy rendőrfőnök irodájában várakozik, miközben a rendőrfőnök részletes körözöparancsot ad ki a kézrekerítésére. Egy sírban telefont helyeznek el, egy tank nyulakra vadászik, a nyitó jelenetek a napóleoni háborúk idején játszódnak.

A nyitó jelenet történelmi ténytet mutat be. Amikor 1814-ben a spanyolok végre Napoleon seregeit a Pireneusokon túlra űzték, hat év háborúskodás után nem a szabadságot választották, hanem restaurálták a trónt és újra ráültették VII. Ferdinándot, akitől a franciák 1808-ban megszabadították őket. Madrid utcáin a gyengeelméjű királyt „Vivan las cadenas” — „Éljenek a láncok” felkiáltással üdvözölték. Filmjének kezdő képeiben Bunuel francia katonákat mutat, akik éppen spanyol gerillákat lönek agyon. Mielőtt a golyó végezne velük, a spanyolok azt kiáltják: „Éljenek a láncok!”.

Bunuel két héttel a forgatás

előtt töltötte be 74-ik évét, s most már a szakma egyik legidősebb aktív művésze. (Alfred Hitchcock, aki fél évvel idősebb, éppen *előkészít* egy új filmet.) Amikor az *Egy szobalány naplóját* befejezte, 1962-ben, Bunuel bizonyos volt benne, hogy még abban az évben meghal, és azóta minden filmjéhez úgy fogott hozzá, mint „az utolsó”-hoz. Ezt senki sem veszi túl komolyan — Silberman úgy látja, hogy fél évnél tovább nem is bírja a tétlenséget, filmet kell csinálnia. Már hetedszer van igaza ebben.

Külsőre Bunuel életerős. Für-gén siklik a tv-monitorok és színészek között, egyik Gitanes-ről a másikra gyűjt, és dallamos francia nyelven ad rendezői utasításokat — csak „r”-jei emlékeztetnek távolian ibériai származására. Mivel nagyothall, zárt áramkörü video-rendszert használ: amikor a felvevők működnek, kis tv-monitorján figyeli a tőle néhány méternyire dolgozó színészeket. „Olyan az egész, mintha egy tv-néző maga dönthetné el, mit akar látni, vagy mintha ő maga rendezné a maga számára a tv-játékot” — mondta.

A filmet a rozzant régi Bil-lancourt Stúdióban forgatja, munkatársai azok, akikkel az

utóbbi 12 évben szinte állandóan együtt dolgozott. Operatőre Edmond Richard, aki *A burzsoázia gyengéd bájá*-t is fényképezte. A színészek „Monsieur”-nek szólítják, a stáb Don Luis-nak. A filmbeli rendőrfőnök szobájában Goya Május 3-i kivégzésének nyomata függ — azt idézi fel hallatlan szuggesztivitással, amikor a franciák 1808-ban agyonlőtték a spanyol lázadókat.

„Az embereket már nem lehet megbotránkoztatni, mint 1930-ban — mondja Bunuel egy jelenet leforgatása után. — Ma édesen, simulékonyan kell felforgatni őket. *A kísértet* gondolata előbb megnevelteti az embereket, majd, ha elhagyták a mozit, talán beléjük hatol.” ... „Vannak, akik azt mondják, hogy kegyetlen és perverz vagyok — folytatja, egy újabb jelenet forgatása után. — Éppen ellenkezőleg. Nevetségesse teszem a kegyetlenség és a perverzitás féttiseit. Gyűlölöm az erőszakot és a pornográfiát. Amikor fiatal voltam, a szürrealizmus volt a legerősebb művészi fegyver, amely az erőszakot a fennálló rendszer ellen fordította. Ma már a társadalom annyira erőszakkal telített, hogy az erőszakot többé semmiféle művészi kifejezés szolgáltatába nem lehet állítani.”

Don Luis szeret megmaradni annak az aragóniai parasztnak a szerepében, ami valóban szinte testére szabott, szeret anarchikus és durván természetes maradni, érzelmeit ellentmondásokkal teli formákban kifejezni. „Nem hiszem, hogy az életben minden logikus” — mondja.

Nem szereti a mozik tömegét. Ritkán megy moziba, és — mivel nagyothall — akkor is csak a feliratos filmeket nézi meg. Két film elkészítése között úgy él, mint egy remete. Párizsban ugyanabban a hotelben száll meg a Montparnasse-on, ahol Salvador Dali-val együtt laktak, amikor 1928-ban *Az andalúziai kutya*-t készítették elő. Mexico Cityben van még néhány állandó címe (már régen felvette a mexikói állampolgárságot), és Madridban is, de igazi otthona San José Purvában, Mexico Citytől 100 mérföld távolságra van. Itt él feleségével, Jeanne-nal, meg a kuttyájával, Tristanával, és vadászfegyvereivel. Legidősebb fia, Juan Bunuel Párizsban él. Közben id. Bunuel *A szabadság kísértetét*-t forgatta tavasszal, Juan Bunuel Madridban forgatta a *The Girl in Red Boots (Piroscsizmás lány)* c. filmjét, apja *Tristana* c. filmjének főszereplőivel, Catherine Deneuve-vel és Fernando Rey-vel. Juan Bunuel második filmje fantázia szülte mese egy gazdag és hatalmas úrról, akinek az a hivatása az életben, hogy lerombolja a művészeteket.

Forgatás közben Luis Bunuel mértéktartóan él. Munka előtt minden reggel sétál néhány mérföldnyit, korán lefekszik, és morogva közli, hogy a nőknek nem kell tartaniuk tőle. Amíg egy rossz mozdulattal meg nem fájdtotta egyik csípőjét, napon-ta úszott is. Szenvedélyei mindössze a tengeri ételek és a cigaretta. „Ha az ember már 74 éves — mondja —, nem az számít, hogy mitől hal meg, hanem az, hogy *hogyan*.”

Tévedés lenne azt állítani,

hogy pályájának csúcsára érkezett, mert minden filmje mást és mást, újabbat és érdekesebb fed fel, és egyre szélesebb közönségre talál. Lesz harminckettedik film? „Ha elegendő időt tölt majd Mexikóban a hegyei között — mondja Silberman —, majd elunja magát, és felhívja Jean-Claude-ot, és majd összeülnek valahol, hogy egy új filmterv álmát megvalósítsák. *A burzsoázia gyengéd bája* egy séta közben született Lausanneban, a Genfi tó partján, *A kísértet* valahol a durva spanyol vidéken.”

Az álmok, amelyeket Bunuel lát, miközben új filmen gondolkodik, döntően befolyásolják a készülő művet. (Mielőtt a *Viridianá*-t befejezte volna, lidércnyomásos álmot álmodott, ami csak a filmvásznon fejeződött be.) Álmok, intuíciók, s az a vékony, kitüntetett közeg álom és ébrenlét között legalább annyira tartoznak a szürrealista szertartáshoz, mint amennyire szorosan összefüggnek a botrányal, erotikus szerelemmel, mágiával, alkímiával, „pszichikai automatizmusokkal”, vagy a végzet erejének érzett véletlen egybeesésekkel. Jóval Breton, Éluard, Magritte, Char és Arp halála után Bunuel és Dali már-már az egyetlenek azok közül, akik a Szajna bal partján kezdtek majdnem ötven évvel ezelőtt, és megálmodták a „szürrealista megvilágosodást”.

Mind a két spanyol mester él és alkot. Bunuel azt mondja erről, hogy minden a kontextustól függ. „Én forgatok, nézek, és levonom a következtetéseket. A többi a nevetésre kell bízni.”

(*Sight and Sound*, 1974. nyár)

Hongkong 1972 vége óta kizárólag harcos kalandfilmekkel árasztja el Európát és Amerikát, amelyek persze a hongkongi filmgyártásnak csak egyik arcát mutatják be. Mégis, többé-kevésbé homogén csoportot alkotnak: célratörésük és merész módszereik Peter Wollen „ős-film” elképzelését idézik, ami a kalandfilmek témáit és szerkesztési módjait sűríti egybe. A források különbözőek: például a kínai színjátszás, a ponyvairódalom vagy a hollywoodi mesék jelenléte nyilvánvaló. Sok történet népmesészerűen épül fel, olyan ellentétekre, mint becsületesség—bűnözés, alázatosság—agresszivitás, erényesség—élv-hajhászás stb. Másszóval: társadalmi, kulturális, történelmi, politikai és mítikus hagyományok gabalyodnak össze olyan filmekben, amelyek egyetlen közös jellemzője az, hogy durva, leplezetlen sztorik.

A Nyugat a teljes hongkongi filmgyártásnak csak egy töredékét láthatta, és a filmforgalmazás szeszélyei — nyilvánvaló kivételektől eltekintve — még azt sem engedték meg, hogy két különböző ország ugyanazokat a hongkongi filmeket ismerje meg.

A „szövegek” szaggatottsága sok problémát okoz. A legtöbb országban önkényesen szinkronizálnak, vagy más módon avatkoznak durván a filmbe; Lo Wei *The Big Boss* (Nagy Főnök) c. filmjét például Angliában, értesüléseink szerint, Nyugat-Németországban rákoproizott zenével játsszák.

1966-ban a hongkongi filmipar új célt tűzött maga elé: betörni az amerikai piacra, még hozzá öt éven belül. Hat év múlva sikerült is: 1972-ben, a cannes-i filmvásáron, mivel a két Shaw-testvér és fő riváli-

suk, a Cathay Organisation a legfrissebb amerikai pornográfiából merítettek. A Warner testvérek még abban az évben megvásárolták Shaw *Invincible Boxer* (Legyőzhetetlen bokszo) c. filmjét, amelyet Angliában *King Boxer* (A bokszkirály), Amerikában pedig *Five Fingers of Death* (A halál öt uja) címmel játszottak, és kapósabbnak találták saját, sokszor túlbonyolított produkcióiknál, különösen a fekete közönség körében. Az első amerikai—hongkongi koprodukcióra 1973-ban került sor, *Enter the Dragon* (Belép a sárkány) címmel. Kritikusok gúnyolódásai közepette bár, a kínai filmek azonnal népszerűvé váltak.

A hongkongi filmgyártás fénykora az ötvenes évek vége és a hatvanas évek eleje körül volt, ekkor évi 300 filmet készítettek. A Shaw-testvérek negyvenet gyártottak évente, de volt 140 filmszínházuk is Dél-Ázsiában, ahol forgalmazhatták őket. A szokásos koprodukciós partnerek Tajvan, Dél-Korea és Malaysia voltak, nagyrítván Japán — de a nyugatra elkerülő filmek nagyrészt patetikus történelmi filmek voltak. A hatvanas évek során azonban kezdtek kiépülni a Nyugat kapcsolatai Hongkonggal, és a hongkongi erőszakfilmek, kalandfilmek betörték a nyugati piacra.

Minden kalandfilm — akár modern, történelmi vagy mítikus témájú — a hős-főszereplő köré épül. A keleti hagyományoknak megfelelően a hős lehet nő is (pl. a *Hap-Ki-Do*, vagy a *Mikor Taekwondo út* c. filmekben), de a női hős sosem lehet cselekedeteiben olyan autonóm, mint egy férfi. Néhány kivételtől eltekintve, a hős sémája tiszta konvenció: férfias, szorgalmas, erényes, hű a családjához

(A nagy főnök), iskolájához (A harag ökle), hazájához (A háborús istenek fürdőhelye), vagy mind a háromhoz (A sárkány útja). Kötelessége bosszút állni az elnyomók áldozataiért. Az elnyomók hagyományosan vagy japánok, vagy a japánok által fizetett árulók, esetleg olyan árulók, akik a japánoknak fizetnek. A hős türelmes, jól tűri a kedvezőtlen fordulatokat, néha fizikai hátrányban is van (Wang Yu többször is játszott félkarú harcost). Győzelmét, harci ügyességén kívül, céljainak tisztasága biztosítja. Ennek analógiái Nyugaton éppúgy fellelhetők a korai amerikai ponyvairódalomban, mint a Jakab-kori tragédiákban.

A harci filmek vetítési idejének szinte felét teszik ki maguk a harci jelenetek. A különösen cselekményes filmek szinte nem is állnak másból, mint provokációból és az azt követő harci küzdelemből — ezek a jelenetek váltakoznak. Ahogy az olaszok a fegyveres küzdelmet, úgy a kínaiak felfedezték a film számára a pusztá kézzel folytatott harc újfajta vizuális pátosát. Különleges és sajátos bajvívó jeleneteik komoly tényezői e filmek nemzetközi sikerének, és elkerülhetetlen, hogy ezek hatással legyenek más országok „közönségfilmjeire” is.

A hongkongi filmek hősei rendszerint túlerővel állnak szemben, mozgásuk az akrobatika és a balett ötvözete, lendületes harci mozdulataik nagy teret követelnek, melyet tömeg vesz körül. A mozgás táncszerűségét aláhúzza az is, hogy a rendezők néha lassú mozgásos részleteket iktatnak be, amelyen a pontosan koreografált mozgás részletesen megfigyelhető. A hangok többször a ruhasuhogás, dobantás, a kardcsörrenés

zajainak felerősítése. A jobb harci jelenetek vagy végletesen rituálisak, vagy a legdurvábban realistikák — a legjobbak egyesítik a két mozzanatot.

Akik szemiológiával akarnak foglalkozni, minden bizonnyal a hongkongi filmek vonzásába kerülnek. Képi szintaxisuk a mai kereskedelmi céllal készített filmek között egyedülálló: a forgatás és a vágás „primitívsege” pontosan megfelel a cselekmény és a rendezés fogásainak. A szintaxisnak ez az alapvető átetszősége nemcsak a filmek szemantikai „olvashatóságát” teszi egyszerűvé: arra is lehetőséget ad a vállalkozó szellemű rendezőknek, hogy másképp megvalósíthatatlan hatásokat érjenek el, pl. az érdekes „dupla” időstruktúrát, amit Chu Yuan *Intimate Confessions of a Chinese Courtesan* (*Egy kínai kurtizán bizalmas vallomásai*) c. filmjében tapasztalhatunk, vagy olyan sminkelési sémákat, mint amilyeneket Chang Cheh alkalmazott a *Golden Swallow* (*Arany fecske*)-ban.

Ez a film, különleges tematikai érdekességén kívül, a hongkongi filmgyártás összes sajátosságát is megmutatja. Egyrészt a legnépszerűbb film, a legáttekinthetőbb motívumrendszerrel: három főszereplőjét már ruházatuk színével egyértelműen

jellemzi. A lányt (arany = tisztaság, értékes jutalom) vízeséssel hozza kapcsolatba, mely lágy, hajlékony, nőies tulajdonságokat mutat, ugyanakkor örvényes is. A két férfi, aki szereti, ellentétes. Szerelme, akiről álmodozik (ezüst = acél, szenvedélymentes külső), a tűzhöz asszociálható, mely itt bosszút, férfias agresszivitást, de egyben belső zaklatottságot is sugall. Védelmezője (fekete = önmegtagadás, távollét) a földdel társítható, amely otthonosságot, függőséget, de egyben ügyetlen darabosságot jelent. Az igazi szerelmesek madarak neveit viselik (fecske, rigó), amely a negyedik elemmel, a repülés érzetének felidézésén át a levegővel hozza őket kapcsolatba.

A paradoxákat elegánsan dolgozza fel: Ezüst Rigó keresi Arany Fecskét, akit gyermekkor óta szeret, és aki miatt egy sor gyilkosságba keveredik, hogy szerelmét rejtekéből előhívja. Gyilkosságait azzal igazolja, hogy áldozatai mind korrupt emberek vagy épp bűnözők; mégis, ezzel magára vonja mind az áldozatok hozzátartozóinak, mind a hatóságoknak a haragját, és veszélyezteti Fecske életét. Rigó egy bordélyházban lel menedékre, ahol az egyik kurtizán szereti őt; Fecske férjruhában meglátogatja ott, és

könyörög, ne álljon ki párbajra riválisával, aki egyben Fecske védelmezője, és egyszer már az életét is megmentette. De Rigó kitart a párbaj mellett. A párbajt előbb Fecske és a kurtizán szakítják félbe, majd egy régebben Rigó által felbosszantott, bosszúra vágyó bandavezér. Rigót riválisa halálosan megsebesíti, épp akkor, amikor Rigó Fecskét akarja megvédelmezni a bandavezértől. Miután Fecske könnyek közt biztosítja arról, hogy egyedül őt szereti, Rigó feltámad halottaiból (foltatlan fehér tunikája ezúttal először véres), hogy egymaga számoljon le a banda még megmaradt tagjaival. Végül, négy, mellébe döfött törrel diadalmasan széttárja karját, és kimondja utolsó szavait: „Mint mindig, most is én vagyok a kard mestere.” Ahelyett, hogy halálát mutatná, a rendező a lenyugvó nap képéhez fordul, így az elemekkel való kapcsolatot panteisztikus csúcspontig hevítve. Fecske sírját építi vízesése mellett, és ő, valamint a kurtizán egész életüket ennek gondozásával töltik. A rivális, akit legyőztek, elhagyja a völgyet. Néhány gyengesége mellett a film — a szimbólumok erőteljességével és végig fenntartott feszültségével — kiemelkedik a hasonló témájú vagy jellegű filmek sorából.

(*Sight and Sound*, 1974. nyár)

Vita a szovjet filmvígjátékokról

Nemrég a Szovjet Filmművész-szövetség egyik szűkebb körű ülésén megvitatták az elmúlt év néhány filmvígjátékát: K. Voinov: *A nyaraló*, L. Gajdaj: *Ivan Vasziljevics foglalkozást változtat* (magyar forgalmazási címe: *Halló, itt Iván cár*) és V. Baszov: *100%-os nylon* című filmjeit. A filmek körül kialakult éles vita általános aggodalomról

tanúskodott a műfaj helyzetét és jövőjét illetően, annál is inkább, mivel a vígjáték igen népszerű a nézők körében. Kik vettek részt és milyen vélemények hangzottak el a tanulságos vitában?

N. Abramov filmesztéta: Filmvígjátékaink értékes tulajdonsága, hogy nemcsak egy-két, hanem egész gyűjteményre való,

ragyogó vígjátéki színésznők van. És ha megnézzük, hogy szinte minden filmre ugyananyit fordítunk, s a rendezők mindegyikben tapasztaltak és tehetségesek, a színészi együttes kiváló, de az eredmények eltérőek —, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy a siker és a kudarc forrása a film dramaturgiája. Hogy is szület-

hetne meg *A nyaraló*-ban bármilyen vígjátéki bonyodalom is ilyen mozdulatlan drámai szerkesztés mellett? A rendező, K. Voinov tehát pótlékokat kezd keresni és a színészek aztán egyszerre csak furcsán kezdenek viselkedni... V. Baszov filmjének is a hibás dramaturgiai megoldás a veszte: a jellemek jelentéktelenek. Ezzel szemben Gajdaj filmjét nagyon pontos és érdekes dramaturgia jellemzi, amely az időgéppel kapcsolatos groteszk helyzet ellenére a jellemek abszolút hitelességére épül. Ezért hozott sikert.

M. Kuznyecov filmkritikus: Ebben a filmjében Gajdaj — a *Tizenkét szék*-kel szemben — megtörte a szöveg hipnózisát, improvizált, próbálkozott, keresett és talált. Sokat talált! Nagy történelmi helyzetekben látjuk Bunsát, a kisembert és lapos mindennapi helyzetekben a nagy történelmi személyiséget: Rettgett Ivánt (mindkettőt J. Jakovlev játssza — remekül). A mozgás a vígjáték istene: itt céltudatosan halad előre a fő gondolat, ragyogó a tempó, virtuóz a dinamikája... N. Abramov helyesen nyilatkozott K. Voinov filmjéről. Énsem azonban legjobban V. Baszov filmje keserített el: megdöbben a szerzők közönye az emberekkel, az eseményekkel és a bemutatott tényekkel szemben. A filmben nincs igazi mozgás, csak kapkodás.

G. Rosal rendező: *A nyaraló*-val kapcsolatban akarok ellenvéleményt nyilvánítani. Talán a forgatókönyv valóban pontatlan. De a figurákat érdekesnek találtam és új színben mutatták be sok híres színészünk tehetségét. Nagyon meglepődünk azon, hogy a filmben minden hős jó és segítenek egymáson. De hiszen az életben is így van!

R. Szobolev filmkritikus: Az életben sok olyan jelenség van,

amely szatirikus megközelítést kíván, de minden megközelítés valamiféle érdekeltséget tételez fel. A 100%-os *nylon* szerzőinek pedig szerintem minden mind egy: tíz-tizenöt szűzszóval szakad meg, tűnik el...

N. Kladov filmkritikus: Nem lehet a művészetben dolgozni, ha minden belső fegyelmet megtagadunk. A közömbösség, a pusztá szaktudás olyan betegség, amely szétbomlasztja a filmművészetünket. Baszov filmjében ostoba, régi anekdoták lennének meg a vásznon: nem lehet nevetni rájuk, mert nincs külső hasonlóságuk a valósággal, az élettel. A régi viccekre hasonlítanak, de a való életre nem. Nem szabad ilyen filmmel kompromittálni kedvenc színészeinket! Gajdaj filmje jó és a bohóckodás mint stílus jogosságát bizonyítja. De lenne egy megjegyzésem. Bulgakov darbjának cselekményét a mai korba tették át, de nem mutatták meg viszonyukat a történetekhez. Pedig ha a mai korba helyezik, akkor a mai korral kell mérni a hősokeket! Ha nem segítjük elő az élesen szatirikus és valóban humoros vígjátékok rendezését, akkor valódi bunda helyett mi is nyílont fogunk árulni.

K. Minc dramaturg: Gajdaj közel jár már a nagy vígjáték megalkotásához. Tudjuk, hogy régi filmjeiben Protazanov is nagy és érdekes gondolatokat ragadott meg, és ebben rejlik a komédia társadalmi jelentősége, amelyről még Engels beszélt, amikor Arisztofanészt a társadalmi-politikai vígjáték atyjának nevezte. Ez nem azt jelenti, hogy Arisztofanész darabjai nem voltak mulatságosak. Az eszmék, a gondolat komédiája ez, politikai vígjáték. Ez a műfaj hatalmas fegyver... Nagy utat kellett megtennünk, hogy a gogoli Köpeny-től eljus-

sunk a nylonbundához. Baszov tehetséges embernek ismerjük, és sehogysem értem, mi készítette erre a „tárca”-filmre. Azt hiszem, két úton haladhat a hazai vígjáték. Az egyik, amelyen a véletlenre támaszkodva haladunk, a spontaneitás. A másik a nagy út, a pártos, állami út. Egy speciális egyesület vagy vígjáték-műhely szervezése sokkal segítene...

M. Szejcer rendező: Amíg mindenki a maga indítéka alapján nevet és sír, addig nyilvánvalóan minden vígjáték más lesz. Amikor azt mondják, ez vígjáték, a másik pedig nem, mindig erősen kételkedni kezdek, mert nem tudom csupán a kitörő nevetés száma szerint felismerni a komédiát. Szerintem, például, a 100%-os *nylon*-ban minden hibája ellenére sok az érdekes és a fontos. Számomra ez az élet valamiféle tükröződése, még ha objektivista is. Például, az az ügyvéd, akit maga Baszov játszik, a bizományi áruk, az úgynevezett szép élet kultuszának kellős közepén, létezik, veszélyes és rettenetes — és a film pontosan mutatja be. Reméljük, Baszov megszívleli vígjátéki debütálásának tanulságait, és következő filmje sokkal magasabb művészi színvonalat fog elérni.

J. Csuljukin rendező: Mi ellen küzd a 100%-os *nylon*? A kispolgárság ellen. De talán azért nem nevetünk rajta, mert nincsenek benne pozitív hősök. Baszov helyesen mutatta be az élethez ügyesen alkalmazkodó szélhámosokat. Nemcsak nevetni kell rajtuk, hanem megdöbbenni is: a kispolgárság ellen írt vádirat ez a film.

A. Karaganov kritikus, a Szovjet Filmművészszevetség titkára: Gajdaj filmjét jól fogadták a nézők, és filmművészetünk jelentős jelenségévé vált. Gondolom, az itt elhang-

zott kritikai megjegyzéseket Gajdaj nem érti félre, mint olyan józan művész, aki felelősséggel áll hozzá a munkájához.

K. Voinov filmjével kapcsolatban egyetérték a legtöbb megjegyzéssel. Voinov mint a forgatókönyv egyik szerzője, nagyobb kudarcot vallott, mint rendező.

A legnehezebb eset V. Baszov filmje. A baj akkor kezdődik, amikor egy tehetséges ember egymás után rossz filmeket készít — ez veszteség a filmművé-

setnek. A filmet védelmezve Svejcer az egyik legfőbb és legigazabb csapást mérte a filmre: mégis az élet valamiféle tükröződése, még ha objektivista is. Ez nem megbocsátó, hanem nagyon is vádoló tétel. Hiszen az objektivista megközelítés maga a közöny. Nem a film témájáról beszélünk, hanem a filmi látvány faktúrájáról, a téma filmi kifejezéséről. És ez a — rendezői, forgatókönyvi, színészi — faktúra a nem létező élet szemlélésére emlékeztet. Ismétlem: nem az élet tényeiről be-

szélek, hanem arról, hogyan fejeződnek ki a vásznon.

Amikor egy másik filmet vittunk meg a szövetség titkárságán, az egyik felszólaló azt mondta: miért vadászunk ágyúval a verebekre? Elismétlem, amit akkor válaszoltunk neki: ha nem vadászunk ágyúval a verebekre, megrontják filmművészetünket, és túl sok lesz belőlük. A kritériumok, a követelmények növelésének kérdése jelenleg filmművészeti életünk egyik legfontosabb kérdése.

(Szovjetszkij ekran, 1974. 9.)

Van-e nyugatnémet új film?

A német filmművészet inkább csak emlékezetünkben él: az expresszionizmus ragyogása, majd a némafilm fénykorának és az első hangosfilmek realizmusának időszaka után a faszizmus bűnös propagandája, antidemokratikus komédiája, fajgyűlölő szónoklata következett, a háború befejezése után pedig a nagy semmi. Később megjelentek a bajor operettek, Edgar Wallace detektívregényeinek feldolgozásai, aztán a szex-filmek.

1965-ben azonban a filmművészet történetébe berobbant az új nyugatnémet filmművészet, amely félredobta a filmes szokásokat, és helyt adott a hagyományos struktúrákat tagadó kifejezési formáknak. Képviselői: Kluge, Straub, Schamoni, Kristl, Moore, Brandner, Schlöndorff, Syberberg, Schroeter, Fassbinder, Hauff, Reitz, Vogeler, Schaaf, Lilienthal, Herzog nem alkotnak iskolát, az elszigetelt, eredeti kísérletek egymás mellett léteznek.

Az idő és a narrációs eljárások semmibevétele bizonyos esetekben hermetizmushoz vezet, mint Jean-Marie Straub kiáltványának tekinthető 53 perces filmjében, a *Nicht versöhnt oder*

es hilft nur Gewalt-ban (Nincs megbocsátás, avagy csak az erőszak segít — 1965.) A film alkotója Németország magatartását vizsgálja 1914 és 1945 között a Fährmel család tagjain keresztül, akik mind másként reagálnak a konzervatív vagy náci ideológiákra. A filmben a múlt és a jelen eseményei keverednek egymással: ebből kell a nézőnek kibogoznia a német lélek ellentmondásait.

Alexander Kluge *Abschied von Gestern* (1966) (Búcsú a tegnaptól) c. filmjében lehetetlen a hősnő, Anita sorsának figyelemmel kísérése, mert a rendező mozaikszerű képeket villant fel. Kluge *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1968) (A művészek a cirkusz kupolája alatt: tanácstalanok) c. filmje a művész sorsával foglalkozó parabola. A néző Leni Peickertnek a hagyományos cirkuszi előadás ellen irányuló erőfeszítéseit követheti nyomon, de áttételesen a film a művészek drámáját mutatja be, akik szembe kerülnek a közönség romlott ízlésével és az anyagi megszorításokkal. Alexander Kluge azonban tagadja a hagyományos struktúrákat, és ezért a történe-

tet elaprózza, archív filmekből (a nácizmus korszakából) és a nagy forradalmi klasszikusoktól (Eisenstein *Október*-éből) vett inzertekkel töri meg.

Ezt az irányzatot illusztrálja az új nyugatnémet filmművészet egyik legjellegzetesebb filmje, Peter Zadek *Je suis un éléphant, Madame* (Elefánt vagyok, asszonyom) c. alkotása, amelyben egy polgári származású gimnazista kétségbe vonja a tanárok tekintélyét, és ezzel kapcsolatban a dekadens társadalom szerkezetéről beszél. A rendező brechti hangnemben elemzi a fiatal Rull viselkedésének okait: széttördeli a történetet, kitérőket iktat közbe, keveri a műfajokat.

Vlado Kristl filmjeit lehetetlen elmesélni. *Arme Leute* (1963) (Szegény emberek) c. nyolcperces kisfilmje plánok tömkelege: államcsínyeket, lövöldözéseket, eszeveszett rohanásokat látunk. *Der Damm* (1964) (A gát) c. filmje egy kövér férfi, egy sovány férfi, egy nő és egy tolókcsi furcsa, abszurd balettje. Mire valamit megértenénk a filmből, a rendező egy elképesztő vágással megszünteti az összefüggést.

Ugyanez érvényes a *Der Briefre* (1966) (A levél): gyilkosságok, kínzások, megcsonkítások, üvöltözés és fekete humor jellemzi a plánok özönét. Vége az aprólékos forgatókönyveknek, az elegáns kameramozgásoknak, elszaporodik a ráfilmezés, a kamerát remegtetik.

„Az érthetőség vágya a filmek súlyos betegsége”, mondja George Moore, aki szintén nem hajlandó történetét lineárisan felépíteni. Vagy zsonglörködik a szereplőkkel és a helyzetekkel, mint a *Kuckucksjahre*-ban (1967) (Szósz szerint: kakukkévek), vagy tagadja a narrációt, mint a *Lenz*-ben (1970). Az egész film abból áll, hogy Lenz, a költő (Jakob Michael Lenznek, a „Sturm und Drang” költőjének életéből vett epizód: a schizofréniában szenvedő Lenz a hegyekbe ment pihenni) megjelenik egy rendkívül nyugodt, békés tájban. A film szándékosan lassú ritmusát a rendező azzal indokolja, hogy az egyre kavargóbb világban csak úgy tudjuk megtalálni emberi önmagunkat, ha lelassítjuk az időt. Legújabb alkotása, a *Pan* (1972) költői-fantasztikus kalandfilm, egy olyan pásztort jelenít meg, aki még sohasem hagyta el az erdőt. A rendező a panteizmust, az életöröm forrását hirdeti...

A hagyományos elbeszélés kereteit úgy is szét lehet törni, ahogy Volker Schlöndorff teszi, aki bizonyos színházi eljárásokat alkalmaz. Brecht hatása nála is döntő. *Strohfeuer* (Szalma láng) (1972) c. filmje egy elvált nő története, aki szeretné visszaszerezni szabadságát. De szó sincs a hagyományos filmek happy endjéről vagy befejező megoldásáról: a nő ismét férjhez megy, tehát megbukik.

Jean-Marie Straub visszautasítja a szöveg eljátszását: innen ered a *Nich versöhnt oder es hilft nur Gewalt* (1965) egyhan-

gú szövegmondása, és ezért adják elő franciául rosszul beszélő színészek Corneille amúgy is nehéz színdarabját, az *Othon*-t (1969) a szabad ég alatt, háttérben egy modern várossal. Az érzelmi kifejezésüktől megfosztott mondatokat időnként elnyomja a száguldó autók zaja.

Rainer Werner Fassbindernél is érezhető a színház hatása: a szövegmondás semleges, a szereplők érzéketlenek a *Katzelmacher*-ban (1969) (Macskakészítő), amely a „derék polgárok” fajgyűlöletét írja le. Ugyanezt érezzük realistább műveiben, a *Pioniere von Ingolstadt*-ban (1970) (Ingolstadti pionírok), a falánk nők és a katonák meglehetősen rút barátkozásában, a *Whity*-ben (1970), a pénz és a szex lidércnyomásában, a *Händler der vier Jahreszeiten*-ben (1971) (A négy évszak kalmárja), a volt légionárius történetében, aki a nők és a kizsákmányoló osztály áldozata. Legérdekesebb filmjében, a *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*-ban (1971) (Petra keserű könnyei) a színháziasításra tett erőfeszítés a díszletek felhasználásában nyilvánul meg.

A színház hatása figyelhető meg Edgar Reitznél és Johannes Schaafnál is, bár náluk eredeti eljárással állunk szemben, minthogy megjárták a televízió iskoláját, és hatással voltak rájuk az új nyugatnémet filmművészet első képviselői is. Reitz, aki közelebb áll Klugéhoz (ő fényképezte az *Abschied von Gestern*-t), mint a színháziasítás híveit, az epizódok özönével semmisíti meg történetét a *Mahlzeiten*-ben (1966) (Étkezések), amely az ismétlődő születekről szól, és a szétszórtság éстетikáját választja a rendkívül szép *Cardillac*-ban (1968–69), amelyben az abszolút iránti vonzódása egy ötvöst arra ösztönöz, hogy lopással és gyilkos-

sággal szerezze vissza eladott ékszerait. Reitz filmjében egymás mellett jelennek meg a kitalált és a valódi hősök, a színes képsorok fekete-fehér képekkel váltakoznak, az álbe-fejezés pedig a hagyományokkal való leszámolás legjobb példája.

A színház hatása még nyilvánvalóbb Johannes Schaafnál. Ez nemcsak az elbeszélés stílusában jelenik meg, hanem abban is, hogy a főszereplők többet fejeznek ki, mint egyszerű emberi viselkedéseket. A *Tätowierung*-ban (1967) (Tetoválás) a gazdag családba bekerülő, de nevelőapját meggyilkoló serdülő viselkedésén keresztül egy egész nemzedék portréja tárul elénk. A *Trottä*-ban (1971) ez még nyilvánvalóbb. Franz Ferdinand Trotta, a fiatal osztrák arisztokrata, aki a háborúból visszatérve nem tud beilleszkedni az új világba, szintén egy egész nemzedéket képvisel.

Hans Jürgen Syberbergre már felfigyeltünk remek dokumentumfilmje (*Die Grafen Pocci* — A Pocci grófok) és polemizáló riportfilmje (*Sex Business, made in Pasing*) miatt, de leginkább *Ludwig II. requiem pour un roi vierge* (1972) (II. Ludwig), rekviem egy szeplőtelen királyért) c. alkotásával tűnt ki. Ez az oratórium-féle keveri a jelent és a múltat, a germán mítoszokat és a bajor legendákat, a szürrealista színházat és a festett díszleteket, Wagner zenéjét és a tiroli dalokat... Ez a csodálatos film, ez a barokk opera, nem titkolja Brecht hatását. Egyáltalán nem meglepő tehát, hogy Syberberg következő filmje, az *A la suite de mon dernier démenagement* (Legutóbbi költözködésem nyomán) a nagy teoretikusnak állít emléket. „Legutolsó költözködésemkor megtaláltam azokat a filmeket, amelyekről már azt

hittem, hogy elvesztek. Ezeket mintegy húsz évvel ezelőtt, 1952–53-ban forgattam Kelet-Berlinben, a „Berliner Ensemble”-ról, Brecht meghívására. A 8 mm-es némafilmet most egy speciális eljárással 35 mm-esre alakítom át”, mondja a rendező.

A színháztörténet pótolhatatlan dokumentuma arról a forradalomról tanúskodik, amit Brechtnek később a filmművészetre is alkalmazott koncepciója jelentett. Syberberg legújabb filmje, a *Theodor Hierneis ou la carrière d'un cuisinier a la cour* (Th. H., avagy egy udvari szakács pályája) hiteles dokumentumok alapján III. Ludwigit „alulnézetben”, a szolgák világából nézve mutatja be.

Még messzebb megy Werner Schröeter, aki tagadja, pontosabban nem ismeri el az elfogadott filmes eljárásokat, és kameráját inspirációja szolgálatába állítja. Leírhatatlan filmjeiben (*Argila, Neurasia, Eika Kattappa, Der Bomberpilot, Anglia, Salome, Machbeth, Funkausstellung, Der Tod der Maria Mallbran*), amelyekre a mesés esztétizmus jellemző, a képek különböző kifejezési módok — a zene, az ének, a párbeszédek, a monológok, a fényképezés és a színek — találkozási pontjai lesznek.

A nyugatnémet filmművészet eredeti vonása egy hagyományos műfajnak, a Heimat-filmnek a megkérdőjelezése. Peter Fleischmann *Jagdscenen aus Niederbayern* (1968) (Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból) c. filmje címében ironikusan idézi a szirupos, reakciós melodramákat és vígjátékokat, de az alkotás egészen másfajta valóságot mutat be: a Heimatfilm ellenpólusával találjuk magunkat szemben. A *Das Unheil* (1972) (A szerencsétlenség) c. filmjében egy idegbeteg ember világát mutatja be, amely azon-

ban egy lehetséges valóság kifejezése lesz.

Az új nemzedék egyik legtehetségesebb filmese, Uwe Brandner, első nagyjelmében, az *Ich liebe Dich, ich töte Dich*-ben (1970) (Szeretlek, megöllek) szintén a Heimat-film keretéből indul ki. De itt a falusi táj főleg a politikai parabolához szolgál keretül. Uwe Brandner viszszaütasítja a fikció szokásos eljárásait, és olyan szereplőket visz színre, akikkel nem tudunk azonosulni. Világos, pontos, merev stílusa biztosítja szándéka megvalósulását. Az ő faluja a Heimat intellektuális antitézise, a rend arculatának a vetülete. Második nagyjelmében, a *Kopf oder Zahl-ban* (1972) (Fej vagy írás), szintén az egymást gyűlölő emberek zárt világát mutatja be, de most már nem a Heimatfilm keretei között. Legújabb filmje, az *Im Zeichen der Kälte* (1973) (A ridegség jegyében), felváltva játszódik egy fényűző szállodai szobában és a rendőrség helyiségeiben. A főhős, Pierre Freitag törvényen kívül álló személy, a szobájából készíti elő a rendőrség archívumának felrobbantását. Szokatlan konfliktus bontakozik ki közte és a rendőrfőnök között, amely meghaladja az úr-szolga egyszerű viszonyát.

A Heimat-filmmel kapcsolatban még meg kell említenünk Reinhard Hauff és Volker Schlöndorff nevét: ezek az alkotók ebben a műfajban találják meg a múlt leleplezésének ideális eszközét. A kosztümös filmekben egy kiváltságos szereplőből kiindulva politikai problémákat vetnek fel. Reinhard Hauff *Mathias Kneissl* (1970–71) c. filmjében elmeséli az 1921-ben lefejezett bajor Robin Hood történetét, és a kegyetlen embervadászaton keresztül bemutatja az agrárproletáriátus kizsákmányolását. Vol-

ker Schlöndorff is a Heimat-film műfaját használja fel a XVI. századi parasztlázadást bemutató filmjében, a *Michael Kohlaas, der Rebell* (1968–69) (Michael Kohlaas, a lázadó) c. alkotásában. A *Der plötzliche Reichtum der Armen Leute von Kombach* (1970) (A kombachi szegényemberek váratlan megdagadása) c. filmben a rendező rámutat a vallás kártékony hatására, a fizikai és szellemi elnyomásra. Leleplezi a boldog paraszt ideálját és a műfaj bizonyos sablonjait.

Az új nyugatnémet filmművészet főbb irányvonalait figyelembe véve, nehezen helyezhető el Werner Herzog, aki művészi egyénisége folytán az újjászülető filmművészet egyik legeredetibb alkotója. Saját szerény filmgyártó cégének létrehozása óta dokumentumfilmekben és játékfilmekben felváltva folytatja kutatásait: filmre viszi látomásait. Egyszerűen, őszintén bemutatja a vakokat, a süketeket, a törpéket, a megőrült katonát vagy a rögeszme áldozatát, de a banális felszín alatt látnoki szubjektivitását akarja feltárni. *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971) (A hallgatás és a sötétség világa) c. filmjében Fini Straubinger, a gyermekkorától vak és süket idős nő bemutatja társait. Minden szentimentalizmus nélkül, rendkívül egyszerű stílusban, rögzített kamerával készítette el Herzog filmjét azokról az emberekről, akik nem tudják észlelni a világot. A *Fata Morgana* (1968–70) az afrikai tájakat alakítja át szürrealista festményekké. A sivatag és az égbolt egyszerű találkozásai, az állatok hullái, az olajfűrótoronyok, a fémvázak sokféleképpen értelmezhetők. Az egyedülálló műeredetisége folytán az összes kifejezési mód fölé helyezkedik.

Werner Herzog játékfilmjei

közül a *Lebenszeichen* (1967) (Életjelek) a megőrülés lassú folyamatát mutatja be a napsütötte görög szigeten élő katona életén keresztül. A *Nains aussi ont commencé petits* (A törpék is kicsiben kezdtek) (amelyet a Kanári-szigeteken forgattak) a

törpék számára létesített javítóintézet kegyetlen világát tárja elénk. Herzog legújabb filmjének, az *Aguirre, der Zorn Gottes*-nak (1972) a hőse, a XVI. századi kalandor, Klaus Kinski, aki a távoli Amazóniában keresi az Eldorádó csodaszép or-

szágát, nem sokban különbözik a megőrült katonától.

Az új nyugatnémet filmművészet, mint avantgarde jellegű filmművészet jelzi a film művészetének átalakulását.

(*Image et son*, 1974. febr.)

Vélemények Pasolini Ezeregyéjszaka-járól

Pier Paolo Pasolini *Az Ezeregyéjszaka virága* című filmje a cannes-i fesztiválon a zsüri különdíját kapta, olaszországi bemutatója nem várt kritikai és közönségsikert hozott.

„Mikor hozzáfogtam egy olyan filmhez, amely kívül esik a napi aktualitáson, életmódunkon és tájékozódási körünkön, tudtam, hogy rendkívüli nehézségeknek nézek elébe. Az »ideológiai« film jóval egyszerűbb: ahol hiányos a kép, mindig ott van a mondanivaló, ami igazolja a formai hiányosságot. Itt azonban a kép jelentette az egyedül üdvözítő megoldást” — mondta Pasolini. „Meg akartam mutatni az ősi arab világ mindennapi életének egzisztenciális értelmét, egy nem régészeti, hanem mindmáig élő és forrongó antikvitást.”

„A film elkészítéséhez az ihletet a megállás nélkül tevékenykedő Végzet látványa adta, amely összekuszálja a valóságot: nem a valóságon túli és a mágia irányába történik fáziseltolódás, hanem az életre távlatot nyitó ésszerűtlenség felé, hiszen az élet csak akkor tűnik jelentőségteljesnek, ha mint »álmot« vagy »látomást« vizsgáljuk. Ezért realista filmet készítettem, porból és sivár arcokból. De látomásos filmet is, melyben a szereplők »elragadtatásban« élnek, akaraton kívül hajtja őket a megismerés kényszere, megismerésük tár-

gya pedig a körülöttük zajló megannyi esemény.”

„Ezzel a művel véget ér a *Dekameron*-nal megkezdett trilógiám. De számomra nem ér véget az Erosz bemutatása. Az én filmjeim nem a szexuális kapcsolatok szabadosabbá válását szolgálják, ha ezt tették volna, megtagadnám őket. Az erotikával szembeni engedékenységet a hatalom vette tervbe, a közönség pedig végül elszenvedti.”

A rendező nyilatkozataiból vett idézetek jelzik a film kapcsán felvetődő legfőbb kérdéseket, amelyek körül a kritika olykor teljesen ellentmondó véleményekre jut. Pasolini filmjének kritikái fogadtatása Olaszországon kívül korántsem volt lelkes, azonban két vezető olasz napilap kritikusa a cannes-i bemutató másnapján elragadtatott beszámolóikban így írnak:

„Kétségtelen, hogy *Az Ezeregyéjszaka virága* — a *Dekameron*-nal megkezdett és a *Canterbury mesék*-kel folytatott »élet-triptychon« záródarabja — a legtokéletesebb, legkiérleltebb eredménye annak a szenvedélyes stíluskereső munkának, amelynek legmagasabb fokára legintellektuálisabb rendezőnk eljutott irodalmi civilizációnk három különböző forrásánál, melyeknek közös vonásuk a természetes, életadó, szabad erosz minden álszeméremtől mentes kifejezése” (Leonardo Autera, *Corriere della Sera*).

„A Pasolini-trilógia legszebb, kiteljesedett költőiségű filmje” (Ugo Casiraghi, *l'Unità*). Casiraghi így folytatja: „Első látásra nyilvánvaló, hogy bár Pasolini, amint azt maga is elismeri, sokkal inkább idegenként áll szemben az arab irodalommal és történelemmel, mint Boccaccio vagy Chaucer középkorával, mégis, bizonyos értelemben magasabb fokú művészi érzékenységgel közelíti meg, akár azért, mert már más alkalommal is volt módja közelségbe kerülni az afrikai és ázsiai élet arculataival, akár pedig, mert ezek az aspektusok finomabb ideológiai megközelítésre, behatolásra adnak lehetőséget, és ez Pasolini múlthoz való visszatérésének alapja, ami végigvonul az egész triptychonon. Elég, ha azt vesszük szemügyre, milyen perspektívából közelít az *Ezeregyéjszaka* messzészéjéhez, máris láthatjuk, hogy természetesen nem a mítosz vagy a mágia az, ami leköti érdeklődését — bár ennek is találjuk nyomait —, még kevésbé pedig az udvari élet talmi csillogása, hanem sokkalta inkább a névtelen közösség népi kultúrájának ragyogása, amely évszázadokat és birodalmakat tart össze: ez itt a létezés terminusaiban tükröződik vissza, egyenlő arányban oszlik szét a számos, ellenállhatatlan életterejű főszereplők között, akiknek minden megnyilvánulásuk csupa mohó életvágy és érdeklő-

dés; lelkük méltósággal, testük szépséggel teli.”

Pasolini hűen átvette a végtele felé tartó, labirintus-szerkezetű meseszöveget, de megváltoztatta a kerettörténetet: Seherzádé történetének helyébe az egymástól végzetesen elsodródó, majd a ciklus végén ismét egymásra lelő Nureddin és rabszolgánya, Zumurrud meséje került. Ebbe a keretbe illeszkedik be mintegy tíz epizód, mindet a naiv, szemérmeskedéstől mentes erotika hatja át. „A válogatás és a bemutatás némi egyoldalúsága a cselekményanyagot a villódzó képzuhatagban olykor kissé egyhangúnak mutatja, mozdulatlannak, mint amilyenek a vásári képmutogatók tablói” (Enrico Rossetti, *L'Espresso*).

A tengerjáró Szindbád, Ali Baba és a negyven rabló, Aladdin és a csodalámpa — ezeket a történeteket a Pasolinit valamennyire is ismerő néző nem is keresi a filmben; dzsinnek, tündérek, varázsserejű hősök nála csak villanásnyi jelenések, annyi van belőlük, amennyi a történethez elengedhetetlen. „Nem a cselekményesség érdekli Pasolinit, hanem az elbeszélés struktúrája: az utazások, az egymást lassan követő — egymáshoz csupán esetleges egymásutániségükben, valamint a főszereplő és a hallgató vándorbotját egymásnak adogató, megszokott szereplők azonosságában kapcsolódó — kalandok valóság-hű elbeszélése. A távoli földeken tett utazás, a mélyrétegekben való bolyongás, a zarándoklat a perzsa, egyiptomi és indiai kultúrán át; ez látszik időtartamban is a privilegiált összetevőnek, a maga inkoherens, lineáris ismétlődéseivel. Valóságos kutatómunka ez, antropológiai irányítottságú, de erotikus beállítottságú: arcok, mozdulatok, szemek, testek, há-

zak, földek, kövek kutatása: ezek azok, amik egyedül érdeklik Pasolinit, jobban, mint a mágia vagy az elbeszélés mágiaja” (Alessandro Cappabianca, *Filmcritica*).

Az egész Pasolini-trilógia kapcsán felvetődik a kérdés, mennyiben jelent — jelent-e egyáltalán — a műtárgyfordulás egyfajta menekülést, elfordulást a jelentől, vagy pedig közvetetebb, áttételesebb megközelítése a jelen problémáinak? Az *Ezeregyéjszaka* esetében a műtárgyfordulás egzotikummal párosult, így ez a legtöbb véleménykülönbségre alkalmat adó kérdés elkerülhetetlenül felvetődik a kritikában: „Melyek azok a motívumok, amelyek az író-rendező harmadik és legcsodálatosabb utazására ösztökélték ebben az elsősorban intellektuális világban, ahol mindvégig a tiszta szépség újjáteremtése és szemlélése előtérben áll? Immár meglehetősen közismert Pasolini elutasító álláspontja nyugati típusú civilizációkkal szemben, amely álszent és romlott; ez az elutasítás készíti őt arra az elkeseredett próbálkozásra, hogy megkapaszkodjék egy ősi és romlatlanul eredeti civilizáció utolsó maradványaiban, hogy aztán annak a kultúrának a közvetítésével magasztalja fel ezt a civilizációt, amelyet hozzá foghatóan kevesen tudtak így asszimilálni és életmódként alkalmazni.” (Leonard Autera, *Corriere della Sera*).

„Ebben a filmben megvalósul Pasolini nosztalgiaja egy romlatlan kor után, még azon az áron is, hogy az ősit eszményíti; és ez a filmje, noha nem kevésbé gyanúsítható dekadens hajlamokkal, mint a többi, mégsem hazudtolja meg az irodalmi forrás nyers erotikus feszültségét. Végzettség és ösztönösség kusza szövevényében Pasolini hű marad a primitivitásnak

a *Dekameron*-nal megkezdett trilógián végigvonuló poétikájához. Bármint is mondjon erről, az övé kitörés a jelenből, a ma viszonyainak bonyolultságából, a történelem dialektikájából; viszszavonul, hogy megbújjék az elveszett múlt bálványozásában, és ezzel meghamisítja magát a veszteséget is; sajátos kitérő, amely mégis tiszteletet érdemel, mert ihletője nem annyira a túlbujárázó esztétizálás vagy a kritikai tudat hirtelen alábbhagyása; megvan benne az őszintén átértett ellenszenv egy egyre embertelenebb és elszűrhetőbb világgal szemben. Ez emeli az *Ezeregyéjszaka*-ban is hitelen, eredeti művészé Pasolinit, annak ellenére, hogy filmjeiben már nem forrong az elmentmondás, a nyílt provokáció, a szenvedélyes vita dühe, és ezek a filmek inkább tanújelei az elkerülhetetlen halál felé tartó, beszűkített létezésnek és Pasolini arra való képtelenségének, hogy a kor konfliktusait saját területén rendezze.” (Mino Argentieri, *Rinascita*).

Vitatható, de feltétlenül érdekes Alberto Moravia (*L'Espresso*) véleménye: „Az a nosztalgia, amely Pasolinit az *Ezeregyéjszaka* Keletje felé taszítja, semmiben sem különbözik attól, amely annak idején az *Éhenkórász* megalkotására ihlette. A szellemi és társadalmi »őseredetiség« utáni nosztalgia ez, amely őseredetiség számára előbb a lumpenproletariátussal, majd fokozatosan az ősivel és primitívvel azonosult. De van egy különbség. Az *Éhenkórász* lumpenproletárjai kortársaink voltak, nyomoruknak történelmi ismérveik voltak. Az a keleti típusú paraszti civilizáció azonban, amelyet Pasolini Jemen, Irán, Etiópia és Nepál tájaival, városaival felidéz, nem tartozik egyetlen felismerhető korszakhoz sem. Pasolini kezdettől fog-

va lemond arról a történelemről, amely egykor »érettel töltötte meg« és ma is kétségtelenül megtölti ezt a háttérrel; és a történelmi tartalom helyébe káprázataiban a homoszexuális tartalmat helyezi. Ekkor azonban valami különös és költői dolog történik. A káprázatok nem káprázatok többé: valóság-gá válnak. Ám furcsa módon anyagtalan, noha varázsos valósággá. Ez a valóság immár nem szexuális — vagyis egyetemes —, hanem homoszexuális — vagyis részleges —, mégsem feledtetni el velünk, hogy az az ősi és primitív képzelet, amely egykor »érettel töltötte« meg ugyanezeket a káprázatok, csalóka képet adhatott ugyan a dolgok értékéről, de nem úgy a jelentőségéről. — Mármint mi a kapcsolat paraszti »őseredités« utáni nosztalgia és homoszexualitás között? A filmet látva világosan kitűnik, hogy ez egyfajta ifjúság-eszményben van. A paraszti civilizáció a tegnapi világ ifjúsága volt; a homoszexualitás pedig a mai világé. Így meglepő módon paraszti civilizáció és homoszexualitás azonosul egymással, egy olyan hipotézis szerint, amelyet ez egyszer joggal nevezünk dekadensnek.

Irodalmi mű filmrevitelénél a kritika mindig felveti a filológiai és méginkább a szellemi hűség kérdését. Vittorio Saltini

(L'Espresso) szerint Pasolini filmjében elsőkélyesedik az eredeti mű gazdag kultúrája, szellemessége és erotikája.

„Időtartam” és „ismétlődés”: a cannes-i bemutató után azon melegében megjelent kritikák két fő kifogása ez volt; nem véletlen tehát, hogy Alessandro Cappabianca ezzel a címmel ír a filmről a Filmcritica c. folyóiratban (245.): „A dicséretök mögött majdnem mindenütt ott van valami félig titkolt sajnálkozás a »rendkívüli hosszadalmasság«, a »felesleges ismétlések«, a »holt idők«, a »lassú, olykor nehézkes elbeszélésmód«, a »szegényes elbeszélési fantázia«, az »egyes jelenetek ritmusának fékentartására, valamint a kiválogatott elbeszélések harmonikus egységbe ötvözésére való képtelenség« és ehhez hasonlóak miatt. Dicsérik az egyes jelenetek, részletek szépségét, de mégsem tudnak meglenni anélkül, hogy áldozatot ne mutatnának be kedvenc bálványuknak, a »cselekményességnek«, ha máshogy nem, hát legalább óvatos szemrehányások formájában. Ezek a kritikusok nyilvánvalóan nem értik, és nem is fogják megérteni soha a filmet, ha a többé-kevésbé klasszikus elbeszélés vízjelenét nézik, ha nem néznek szembe egyenesen az »időtartam« és az »ismétlődés« problémájával, ami magának az »utazás« struk-

túrájának részét képezi. A paradoxon egyszóval az, hogy Pasolini itt — akár a Dekameronban vagy a Canterbury mesékben — összeharácsolja egy nagy irodalom elbeszélő hagyományainak kincseit, egy távolról sem elbeszélő művet végrehajtásához.”

A várttal ellentétben nagy közönségsikert hozott milánói bemutatót még egy kellemetlen közjáték előzte meg: a premier előtti vetítés egyik felháborodott nézője obszcenitás címen feljelentést tett a film ellen, ami az olasz cenzúra gyakorlatát tekintve elegendő lett volna a film forgalmazásának megakadályozására. A cenzúra azonban ez egyszer nem a feljelentőnek adott igazat. Ugyanezen a sajtóbemutatón vetítették Pasolininek a film forgatása közben készített *Száná falai* című dokumentumfilmjét, amely egy — az *Ezeregyéjszaká*-ban is látható — középkori jemeni város ostoba pusztulásának bemutatásával akarja felhívni a figyelmet a környezetvédelem szükségességére a fejlett ipari civilizációival nem rendelkező, de a környezeti károsodás veszélyeinek hasonlóan kitett országokban.

(*Corriere della Sera* 1974. máj. 21.; *aug.* 30.; *L'Espresso* 1974. szept. 1., 22.; *Filmcritica* 1974. máj.; *Giorni* 1974. aug. 14.; *Rinascita* 1974. szept. 6.; *l'Unità* 1974. máj. 21.)

A folyóirat-szemle recenzióit készítették: Bakcsi György, Forgács Éva, Berkes Ildikó, Hollós Adrienne, Schéry András

CONTENTS

Workshop

- 5 The dramatic structure of movement

A conversation with Ferenc Kardos (Gabriella Székely)

Ferenc Kardos who made *Infantile Disorders* and many other films, has now taken a subject from history. *Unruly Heyducks* deals with preparations made for the Bocskai revolt in the 16th century, making suggestive use of the dramatic structure of movement.

Balance

- 12 Sándor Fekete: The right to doubt

- 17 Tibor Vilt: A vision that calls to account

András Kovács: Blindfold

Blindfold raises World War II problems. A priest rejects a false reliance on moral ideals, and becomes a responsible man, mature enough to take decisions on questions of war and his own duties as part of it. András Kovács's film drama creates a tense atmosphere by the confrontation of ideas rather than the use of superficial means.

- 18 Ferenc Dániel: Shy turbulence

Károly Makk: Catsplay

Károly Makk's film is not the usual type of adaptation. He insists on the right to emotions even if they appear in a grotesque and throttled state. The virtuosity of cutting and photography helps him to produce the atmosphere.

- 24 Károly Csala: Modern romanticism

Zalakevičius: Eto slodkoe slovo: svaboda

The Lithuanian director uses a parable of a story and the instruments of a modern romanticism in a discussion of freedom, proving that romanticism renews itself in every age.

Echo

- 29 Erzsébet Mágori: Drama — pianissimo

Mara Luttor: Recovery

This first film tells of a young man who wakes up to the seriousness of life and the need to act responsibly when one of his legs is amputated. In Miss Mágori's view the instruments used are restraint, pastel colours, and a sympathetic simplicity.

- 33 Tamás Koltai: „That's life...”

Lajos Fazekas: On the run

This is Fazekas's second film. It tells a drama of love, familiar enough from real life, anyone looking at the film though cannot really get excited about it.

- 37 Miklós Vajda: The radiating power of a great performance

Newman: The effect of gamma-days on man in the moon marigolds

This is Newman's first film. What makes it memorable is not the direction but a great performance by the actress who plays the role of the principal female character.

- 42 Miklós Györfy: Questioning man

Bergman up to the Trilogy

This article was written on the occasion of the Budapest showing of *The seventh seal*. It shows how Bergman reached those themes that are typical of his work, discussing their fragmentary appearance in earlier films.

Horizon

- 51 „The film was born to be a realist art...”

An interview with July Reissmann (Gabriella Székely)

The interview was the fruit of July Reissmann's visit to Budapest.

Close-up

55 Bo Widerberg

The man who flies kites (Vince Zalán)

67 Part of an interview

Part of a series dealing with the history of the film. It tells of the career so far of one of the most important directors of the post-Bergman generation, at the hand, in the first place, of such of his films as were shown in Budapest as well.

Forum

69 Source or support

Writers on the interaction between the film and literature (László Fábián)

Five writers are interviewed in this series telling what the film means to them as members of the public and as creative artists, and of the special opportunities which it affords them as a means of expression.

75 Craft and art (István Molnár)

Linking his argument to an earlier discussion Molnár refers to the duality of talent and the craft of film-making which usually show a gap in the time of first appearance. This makes it particularly difficult to decide whether a particular film should be entrusted to a younger director, or to an older, more experienced one.

Theory

77 L. Kozloff: Eisenstein and the question of the writers' film

(trans. by Judit Bálint)

Kozloff quotes Eisenstein's ideas on the problems of the writer's film. In Eisenstein's view a director should not seize hold of that aspect of the surrounding world which affects him, but that through which he can affect the public.

The film and its public

83 Iván Vitányi: The film in the daily business of adult education

Vitányi deals with all those occasions on which seeing films turns into a public occasion, discussing the organizational framework within which the film, that is passive and active dealings with the cinema, can serve the cause of adult education.

87 János Tölgyesi: Film posters '74

A Czechoslovak — Polish — Hungarian joint exhibition of film posters recently took place in Budapest. Tölgyesi seized the opportunity to compare trends of development.

92 What has to be done about teaching film-aesthetics (István Szíjártó)

Szíjártó teaches in a Secondary School. Here publishes a number of proposals designed to improve the teaching of this subject.

Books

94 The genius of film

Eisenstein, the revolutionary of art (László Kelecsényi)

From periodicals abroad

- 96** Pudovkine's cameraman on his art
- 99** Bunuel: La fantome de la liberté
- 101** Honkong films on the assembly line
- 102** A debate on Soviet film-comedies
- 104** Is there such a thing as a new West German cinema
- 107** Views on Pasolini's Arabian Nights