

FILM KULTÚRA 75 | 1

BESZÉLGETÉS FÁBRI ZOLTÁNNAL

A FOLYTATÁS HŰSÉGE — 141 PERC

AZ IRÓNIA HELIKOPTERÉN — SZERELMEM, ELEKTRA

AZ EMBERI MINŐSÉG VISSZASZERZÉSE — MÓNOLÓG

A MEGÉRTÉS VISZONTAGSÁGAI — ILLUMINÁCIÓ

PREMIER PLAN: ROBERTO ROSSELLINI

FILMJEINK AZ ESZMÉK KÜZDÖTERÉN

UTAZÁS AZ ANGOL DOKUMENTUMFILM KÖRÜL

AZ „ÖRÜLET” VÁLTOZATAI AZ AMERIKAI FILMEKBEN

TARKOVSZKIJ A NÉZŐVEL VALÓ KAPCSOLATRÓL

Szerkesztőbizottság

Garai Erzsémb. 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

1975. január — február

XI. évfolyam 1. szám

TARTALOM

A magyar film három évtizede Számvetés és emlékezés

- 5 Tudósítások az első vonalból (Molnár István)

Műhely

- 12 „Mit és mennyit tehet sorsáért és sorsa ellen az ember?”
Beszélgetés Fábri Zoltánnal (Ember Marianne)

Mérleg

- 21 Nagy Péter: A folytatás hűsége
Fábri Zoltán: 141 perc a Befejezetlen mondatból
- 28 Rényi Péter: Az irónia helikopterén
Jancsó Miklós: Szerelmem, Elektra
- 36 Lázár István: Két pogány közt...
Kardos Ferenc: Hajdúk
- 41 Almási Miklós: Az emberi minőség visszaszerzése
Averbah: Monológ

Visszhang

- 45 Tarján Tamás: A ki nem teljesedett ember
Rényi Tamás: Makra
- 50 Szántó Erika: A megértés viszontagságai
- 53 Eörsi István: Egy főhős két szerepben
Zanussi: Illumináció
- 57 Máriássy Félix 1919—1975 (Thurzó Gábor)

Premier plan

- 61 Roberto Rossellini (Marx József)
Az ars poeticából (M. J.)

Látóhatár

- 81 Filmjeink az eszmék küzdőterén
Moszkvai ideológiai tanácskozás (Gyertyán Ervin)
- 85 A költői film módosulásai
Látogatás szovjet filmművészeknél (Fábián László)
- 91 Utazás az angol dokumentumfilm körül (Schiffer Pál)

A film és közönsége

- 96 Mozi — vidéken (Bernáth László)

Külföldi folyóiratokból

- 101 Tarkovszkij a nézővel való kapcsolatáról
- 104 Kísérletek a játékfilm képzőművészeti stilizálására *Karel Zeman*
- 105 Interjú az olasz filmvígjáték megteremtőjével
- 107 Az „örület” változatai az amerikai filmekben
- 109 Olbrychski: „Színésznek lenni annyi, mint tudatosan tevékenykedni”

E számunk munkatársai

Almási Miklós kritikus
Bernáth László kritikus
Ember Marianne, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Eörsi István író
Fábián László kritikus
Fábri Zoltán rendező
Gyertyán Ervin kritikus
Lázár István író, kritikus
Marx József dramaturg
Molnár István filmtörténész
Nagy Péter egyetemi tanár
Rényi Péter, a Népszabadság főszerkesztő-helyettese
Schiffer Pál rendező
Szántó Erika kritikus
Tarján Tamás kritikus
Thurzó Gábor író

Következő számaink tartalmából

A magyar film: három évtized mérlege
Premier plan: Dovzsenko, Griffith, Jean Vigo
Mi újság a grúz filmművészetben?
Új filmek: Holnap lesz fácán, Jutalomutazás, Magánbeszélgetés,
Ludwig, A bál hegedűi
Operatőrök kerekasztala
Filmklub-tagok a filmnézésről
Chilei filmmodellek
Mit jelent Önnek a film?
Beszélgetés Kurosavával, Fritz Langgal, Szmoktunovszkijjal

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 Irodánál (Budapest, V., József nádor tér 1., postacím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy postai utalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, félévre 30,— Ft.

A magyar film három évtizede Számvetés és emlékezés

Lapunk ez évi számaiban — visszaemlékezések, tanulmányok és dokumentumok révén — megkíséreljük számba venni a magyar film elmúlt harminc esztendejének útját, filmtörténeti tanulságait, művészeti értékeit, társadalmi-politikai jelentőségét, közművelődési szerepét. Az alábbi első írás a kezdeteket idézi, a pusztulás és az újrakezdés első hónapjait, amikor a magyar film még egyáltalában nem volt képes feladatát vállalni és betölteni.

Tudósítások az első vonalból

A század elejének magyar filmelméleti írásai a kinematográfia egyedülálló lehetőségének, sőt fő feladatának tartották a történelem mozgásának-változásának megörökítését. Az 1912. május 23-i budapesti munkássztrájk filmriportja, az 1918—19-es forradalom eseményeinek filmhíradása alapján úgy tűnt, hogy a magyar filmkrónikások felvevőgépe méltó a hajdan volt regélők, hírmondók lantjához.

A felszabadulás első napjainak történelmi fordulátát, annak sorsdöntő eseményeit mégis kevés film őrizte meg. Sajnos a magyar filmszakma 1945-ben minden más hírközlő szervnél és művészeti ágánál későbbben kapcsolódott be az új Magyarországi eseményeinek krónikáírásába.

A lassú ocsúdás egyik oka a felvevőgépek és egyéb berendezések hiánya volt. Nagy részüket Nyugatra hurcolta a nyilas rémuralom. Semmivel sem játszott kisebb szerepet a Horthy-rendszer szovjetellenes propagandája. A nyomában járó politikai opportunizmus és konformizmus nagymértékben elsekélyesítette a régi filmszakmát. Nem szocialista, de még polgári demokratikus szellemű munkatársai is alig akadtak. A kommunista Darvas Szilárd egy évvel a felszabadulás után is arról panaszkodott, hogy a MAFIRT gyártelepén „régie, agyalágyult ismerősünk, Hacsek és Sa-

jó urak újabb kalandjait forgatják.” Szomorúan állapította meg, hogy így készül „az ún. dokumentumfilm, dokumentuma annak, hogy a film tekintetében ugyanott tartunk, ahol öt évvel ezelőtt.” (Fényszóró, 1946. 4. sz.)

Így történhetett meg, hogy amíg az ellenforradalmi rendszert — bár hamis módon — bőven illusztrálták a Magyar Film Iroda híradói, addig a nép hatalomra jutásának első heteiről-hónapjairól nem készültek hazai filmfelvételek. Ezekről az időkről részben szovjet filmoperatőrök munkái pótolták a hiányt, akiknek százai vettek részt a szovjet hadsereg Honvédő Háborújában és a fasizmus felett aratott győzelmében. E háborús filmkrónikák egyike — de számunkra a legfontosabb — a főváros körüli felszabadító harcokról készült „Budapest ostroma” címmel.

A szovjet katonák és polgárok részére készült film a megelőző hadműveletek — Bukarest, Szófia, Belgrád felszabadításának — láncolatában mutatja be, hogy a Szovjet Hadsereg miként zárta gyűrűbe Budapestnél a hitlerista csapatokat és csatlósait. A film tulajdonképpen Budapest katonai körülfűzésének befejezésével kezdi krónikáját. A hős szovjet parlament, Osztapenko holttestét és a sárba merült fehér zászlót rövid távolképben lát-







Budapesti utca az ostrom után

tatja, utána félelmetes ágyúcsövek emelkednek tüzelésre. Hóban, sárban, utcai vérözönben, házról házra harcolva haladnak előre a szovjet katonák. Az eltelt 30 év során sokszor idézett jelenetek következnek. A belváros lángokban. Az üres utcák frontján sebesült ló vánszorog. Motyóikat gyermekkocsiba, csacsifogatra rakva menekülnek a tűzvonalból a pestiek. Majd Pest után Buda is felszabadul. Fehér köpenyes szovjet katonák menetelnek széles sorokban, egymásba ölelkezve, vidám harmonikaszóval. Budapest szabad!

Ez a film örökítette meg a fasizmus utolsó és a felszabadulás első perceit. Hálaival és tisztelettel írom ide mindazok nevét, akik a felvételeket — életük kockáztatásával — elkészítették: A. Lebegyev,

P. Kaszatkín, D. Rimarev és munkatársaik: R. Kacman, G. Asztanov, V. Afanaszjev, L. Arisztokeszov, J. Berliner, I. Gracsev, N. Golbrih, I. Golomb, K. Dupajevszkij, J. Kun, O. Reizman, A. Ribanovics, B. Rogacsevszkij, A. Szologubov, I. Szokolnyikov, A. Frolov, E. Jacun. A film rendezője és szövegírója: V. Beljajev. Gyártotta a 2. és 3. Ukrajnai Front Filmcsoportja.

Szovjet filmoperatőrök számoltak be az ideiglenes nemzetgyűlésnek a debreceni Református Kollégiumban 1944. december 21-én történt megalakulásáról, az új, demokratikus és független Magyarország e történelmi eseményéről. Ugyancsak szovjet filmoperatőrök készítették az ideiglenes magyar kormány küldöttségének



Ülésezik a debreceni Ideiglenes Nemzetgyűlés

moszkvai látogatásáról és a fegyverszüneti egyezménynek a Kremlben történő aláírásáról a felvételeket.

Idehaza hónapokig alig mozdulnak a kamerák. Kicsinyes intrikák, torzsalakodások burjánzottak a szakmában. A figyelem elsősorban a játékfilm készítésére irányult. Hiába írta Balázs Béla a Fényszóró 1945. júliusában megjelent 1. számában: „A Fényszóró kérdése nem vád. Csak azzá lehet, ha nem kap kielégítő feleletet. Ezúttal azt kérdezi tisztelettel a Fényszóró, hogy miért nem láthattuk a földosztás híradófilmjét?” ... „Ha ma fotografálhatnók a budapesti 1848. március 15-ét — elszalasztanók-e ezt a filmhíradót? Vajon a magyar földosztásnak történelmi jelentősége kisebb-e? Nem új, igazi

honfoglalásról, nem új forradalomról van-e szó?”...

Sajnos, Balázs Béla figyelmeztetése elkésett. A földosztást megörökítő — esetenkénti, rövid — felvételeket is szovjet filmoperatőrök készítették. A Kertész Pál által rendezett *Miénk a föld, miénk a termése* című dokumentumfilm földosztást idéző jeleneteit utóbb rendezték meg és azzal igyekeztek hitelesíteni, hogy a felvételekben való közreműködésre felkérték a földosztó minisztert is.

A háború pusztításainak következményeit és az élet újraindulásának nehézségeit két dokumentumfilm tárta fel. A Gyuricza János által rendezett és fényképezett *Budapest tragédiája* címűben egy



Földosztás

Amerikából hazatért magyar végigvezeti kislányát a főváros főbb terein és utcáin. A film a tétel—ellentétel elve alapján szembeállítja a Duna-hidak békebeli képeit azokkal a képekkel, melyek e hidaknak a hitleristák által a folyóba süllyesztett roncsait ábrázolják. A budai vár ostrom előtti szépségét a harcok utáni romképek követik és így tovább. A kérdésre azonban, hogy mindez miért történt így, a film nem ad választ.

Nagyjából hasonló volt a szerkezete — sőt Vándory Gusztáv személyében azonos volt a főszereplője is — a *Vár állott, most kőhalom* című filmnek. Ebben egy pesti apa vezeti végig a kisfiát a budai vár romos palotájában.

Magyarország háborús pusztulásának igazi okaira és azok történelmi követke-

ményeire filmen első ízben az 1946-ban készült *Magyarország* című szovjet dokumentumfilm mutatott rá. Rendezte A. Lebegyev, fényképezték J. Kun, J. Mongolovszkij, M. Pojcsenko, N. Prozorovszkij, A. Scsekutev. Az 1300 méter hosszú, publicisztikai film az ellenforradalmi rendszer hatalomrajutásától a Magyar Köztársaság 1946. február 1-én történt kikiáltásáig tekintette át az ország történetét.

A történelmi átalakulás eseményeit méltó módon megörökítő első magyar filmkrónika 1945. május 1-ről készült. A főváros lakossága, munkások és értelmiségiek örömmel és lelkesen, zászlókkal, táblákkal vonultak a Hősök terére. A felvonulók lelkesedése és a róla készült film minden tekintetben méltó folytatása volt az 1919-es, első szabad május 1-nek és az

azt megörökítő Vörös Film Riportnak. A *Szabad május 1. Budapesten* címet viselő riportfilmet a Magyar Kommunista Párt filmvállalata, a MAFIRT művészi kollektívája készítette. Tagjai voltak: Ágai István, Berendik István, Icsey Rudolf, Piller Rudolf operatőrök. Összeállította Gertler Viktor és Pásztor József. A kísérő szöveget Major Tamás mondta.

A májusi seregszemle erőt, bizakodást öntött az elcsüggedt emberekbe, így a filmesekbe is. A város, az ország élni akart. És hogy milyen önfeláldozó erőfeszítésekre volt képes a főváros, munkások, fiatalok, tisztviselők, miniszterek, azt ma épp a MAFIRT Krónika 1945. nyarától hetenként megjelenő számaiból láthatjuk. A romeltakarítások rohammunkáját, az élelmezés megszervezését, a háborús bűnösök felelősségre vonását, a Pestet Budával összekötő híd építését, a rend demokratikus őreinek már puskákkal felszerelt, de még civilruhás szemléjét mind-mind e heti filmhíradókból ismerjük. Ettől az időpont-

tól kezdve a magyar filmkrónika egyre inkább méltóvá lett elődeink szelleméhez.

Végül hadd tegyek még egy megjegyzést, úgy is, mint a magyar filmkrónikák készítésének egy ideig volt munkatársa. A hírlapi krónikás utólag is beszámolhat az eseményekről. Még a személyes jelenlét sem mindig szükséges hozzá. A résztvevők, a szemtanúk megszólaltatásával pontosan felidézheti az eseményeket. A filmkrónikánál azonban elengedhetetlen a *filmszem* jelenléte. Éppen ezért határozottan el kell választani a sajtó és a filmhíradó feladatait. A filmhíradónak — vagy ami ez esetben ugyanaz: a tévéhíradónak — mindig elsőrendű feladata, hogy megörökítse az események minél szélesebb folyamátát. Utólag lehet társadalmi és politikai szükség szerint közreadni, vagy hosszabb időre félretenni azokat. Az elsőleges azonban, hogy a krónikás filmszeme mindig jelen legyen az eseményeknél és minél hívebben megörökítse a történelmi változásokat.

Molnár István

„Mit és mennyit tehet sorsáért és sorsa ellen az ember?”

Beszélgetés Fábri Zoltánnal

Fábri Zoltán a film címében azt hangsúlyozza, hogy legújabb munkáját Déry Tibornak a harmincas években íródott és játszódó regényéből készítette. A 141 perc a Befejezetlen mondat-ból annyira hangsúlyozottan vallja és vállalja eredetét, hogy nyomban gyanút is ébreszt film és regény kapcsolatáról. Milyen kapcsolata van a ma emberének a harmincas évek világával? „A regény az író életismerete” — mondja Fábri. De vajon a film nem a rendező életismerete-e? Akkor meg hogyan találkozik két világ, ha történetesen — mint ahogy ebben az esetben is — nem szolgai adaptációról van szó? Vajon ugyanazt a gondolatot beszéli el Fábri és Déry? Meddig terjednek a gondolati hűség határai, és hol jelenik meg a filmben az új, személyes mondanivaló? A rendezőt hallgatva és kérdezve az új Fábri-film megfejtéséhez keresem a választ a kérdésekre.

— Déry regényét első megjelenésekor, több mint huszonöt éve olvastam először. Azóta is a század magyar irodalmának kimagaslóan jelentős alkotásaként tartom számon, mely a 30-as évek Magyarországnak mind a mai napig legátfogóbb ábrázolását adja, merész és következetes párhuzammal, póre tárgyyszerűséggel állít-

va egymás mellé a kizsákmányoló nagypolgárság penetránsan dekadens, kíméletlenül önző életformáját és a kizsákmányoltak, a proletárok kemény törvényű, osztályharcos, nem alkuvó világát. A regény az író életismerete. De az íróé az érzékenység is, amellyel gyengéden, értőn fel tud fejteni kuszán összefonódó emberi kapcsolatokat, amellyel ismeri az életek, sorsok összefüggéseinek illékony voltát, tudja a társadalmi mozgástörvények kemény, néha könyörtelen következetességét, de tudja ezenkívül az emberi kapcsolatok mélyén oly gyakran megbúvó váratlan, s ezért előre nem kalkulálható, a sorokat olykor éppoly szükségszerűen befolyásoló irracionális mozzanatok jelentőségét is. Déry életismerete mindenre kiterjedt, közel negyven esztendeje, amikor művét írta, s így bölcsessége révén ma, egyre bonyolultabbá váló korunkban talán aktuálisabb, mint valaha.

— *Hogy érti ezt?*

— Azóta alapvetően megváltozott körülöttünk a világ, megváltozott a társadalmi struktúra, melyben élünk, megváltoztak a munkásmozgalom megnyilvánulási formái. A mai kor a modern kommunikáció kora. Az információzuhatag elárasztja a világot, s vele a sokoldalú manipuláció is.

Az eligazodás nehéz. A kapcsolatteremtés lehetőségei olykor bizonyos meghatározott és eléggé körülhatárolható gazdasági-történelmi okok miatt, máskor kevésbé felfogható, szubjektívebb látszatú, de minden bizonnyal éppoly törvényszerű mozzanatok következtében szűkebb és tágabb értelemben sokszor rendkívül bonyolultak, nehezen keresztülvihe-tők, néha, mint történetünkben Parcen Nagy Lőrinc esetében: minden őszinte jószándék és odaadás ellenére megoldhatatlanok. Számomra azért vált aktuálissá az utóbbi években egyre inkább Déry regényének alapgondolata, amiért aktuálisnak érzem József Attila Eszmélet című versé-nek vonatkozó szakaszát, mely szinte mot-tója lehetne a filmnek:

*Akár egy halom hasított fa,
hever egymáson a világ,
szorítja, nyomja, összefogja
egyik dolog a másikat,
s így mindenik determinált.
Csak ami nincs, annak van bokra,
csak ami lesz, az a virág.
Ami van, széthull darabokra.*

A cseppben, ha jó helyről van merítve, azt mondják, benne van az egész tenger. Déry regényéből merítettem. Úgy véltem, olyan cseppet, amibe egy kisebb tenger esetleg belefér.

— Déry a regényben kéréssel fordul az olvasóhoz: „Olvasóimat arra kérem — ha figyelmükre érdemesítik e könyvet —, ne mérjék szűkre az olvasásra szánt időt.” A könyv elolvasására a legodaadóbb olvasónak is legalább 2—3 napra van szüksége. A film vetítési ideje 141 perc. Hogyan lehet egy 1200 oldalas „nagy regény” gondolati teljességét filmre átültetni?

— Hát ez volt körülbelül a legnagyobb gond. Ez volt az oka annak, hogy évek óta készülődtem a feladatra, s újra és újra halogattam. A regény széles epikai átfogással veszi szemügyre a harmincas évek Magyarországit, a benne zajló változásokkal, a polgárság válságával, a fasizálódás légkörével, a gazdasági krach mélypont-

ján a munkásság megújult öntudatra ébredésével. Megszámlálhatatlanul sok egy-más mellett futó, egymásba fonódó élet-sorssal jeleníti meg a kort és a benne feszülő ellentétes mozgásokat, bonyolult és szerteágazó kapcsolódási rendszerekkel, melyek filmi ábrázolása, megjelenítése egy-az-egyben nem vihető keresztül, nemcsak az idő hiánya, hanem elsősorban a műfaj törvénye miatt, amely tömörítést, sűrítést, öntörvényű, sajátos, belső összefüggésű, szuverén világ megteremtését követeli. Ahogy elkezdtem a munkát, egyre nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy az egyetlen lehetőség, ha hűtlenül leszek hű Déryhez, s belebújok Parcen Nagy Lőrinc bőrébe.

— *Úgy érti, hogy a filmben Parcen-Nagy Lőrincet választja központi hősül és személyes világával azonosul?*

— Igen.

— *Mi volt a szándéka ezzel a szubjektív, pszichológiai szemszöggel?*

— Csak így volt lehetséges megőrizni a mű hangulatait és elemző módszerét — a monumentális cselekményszövevény teljességének igénye nélkül. Lőrinc személye két ellentétes világot köt össze, így igen alkalmasnak látszott a vele való azonosulást választanom. Alapjában Déry is különböző előjelű társadalmi mozgások kiegyenlítődének lehetőségét, illetve kudarcát vizsgálja, mert magatartásának változásaival a harmincas évek polgárságának válságát mintázza. Amikor a regény objektív, azaz extenzív ábrázolási módszere helyett a szubjektív, intenzív ábrázolást választottam, arra kényszerültem — s ez váratlanul egyszerre a legvonzóbb is lett számomra a dologban —, hogy az ő belső világába behatolva, az ő gondolataival járjam végig azt az utat, amelyet annak minden keservével, nehézségével, meddő próbálkozásával végig kell járnia. Azt hiszem, ez volt az a lehetőség, ami a leginkább valószínűsítette a hűséget Déry gondolatvilágához.

— *Hogyan született a film szerkezete?*

— A film konstrukciója a szubjektív né-

zópont eldöntésének pillanatától nem túrt meg többé semmit, ami Parcen Nagy Lőrinc tapasztalati körén kívül esik. Időszerekezete megváltozott: egyszerűsödött, s különös törvényszerűséggel egyben bonyolultabbá vált. Az epikus anyagból egyszerre két esemény emelkedett ki, s kínálta magát, mint katalizátor: a két erőszakos halál. A film építkezése rendkívül pregnánsan erre a két halálra koncentrál. Az egyik Parcen Nagy Károly öngyilkossága. A másik Markot Béla meggyilkolása. Ez a Lőrinc életében találkozó két — időben szinte egybeeső — esemény: az apa öngyilkossága és az ártatlan munkás lemeszárlása, iszonyú élményével olyan pszichológiai folyamatot indít el, amely többé-kevésbé meghatározza a fiú további sorsát. A két erőszakos halál élménye készteti arra, hogy gondolkodni kezdjen az életről, családjáról és felébredjen benne az érdeklődés a családon kívüli világ iránt, gondolkodni kezdjen arról a valóságról, amellyel eddig nem volt érintkezése.

— *A két halált tehát szabályos drámai konfliktushelyzetnek szánta, ahol a hős „vétsége” tetten érhető?*

— Közvetve igen. Az összefüggés azonban nem lineáris. Az apa halála az apa személye révén magától értetődően igen hangsúlyos. A búcsúlevél Lőrinc számára ömlesztett információtömeg, amelyből utólag tudja rekonstruálni a családi élet edes-kés mosolyú, fürdővíz illatú felszíne alatt bomló, penetránsan szagló rondaságokat. Az apa öngyilkossága törvényszerű: egyrészt az anyagi csőd közvetlen következménye, másrészt a hazug életforma csömörének betetőzése: a képmutatás húsz éve tartó folyamata az emberi tűrés végpontjához ér. Parcen Nagy Károly búcsúlevele a maga kesernyés-mosolyos cinizmusával lényegében magyarázattal szolgál Lőrinc számára. Figyelmeztet egy lehetőségre: arra a sorsra, ami Lőrincel is megeshet. — A második halál: az ártatlan áldozat, Markot Béla halála talán még az apánál is igazibb katalizátor. Nem véletlen, hogy elképzelt körülményei annyiszor térnek vissza. Lőrinc későbbi sorsá-

nak alakulása szempontjából is tetten érhető itt valami: Vidovics és Lőrinc kapcsolata minőségileg változni kezd. — Amikor a szerkezet vázlatával ide jutottam, fokozottan érdekelni kezdett ennek a hajdan együtt indult négy fiatalnak az élete, akik közül a három barát és osztálytárs együtt érettségizett: Vidovics Miklós, Parcen Nagy Elemér és Lőrinc. A negyedik, Désirée, Lőrinc húga, aki két évvel fiatalabb ugyan, de közéjük, az ő generációjukhoz tartozik. Az indulás nagy lélegzetével az életbe egyszerre kilépő, egymással szoros érzelmi kapcsolatban levő fiatalok abban a vonatkozásban érdekeltek, hogy néhány évvel később, a történet jelenében idegenek már egymásnak, s hajdani önmagukra sem nagyon hasonlítanak. A környezet, a hajlamok, az egyéni adottságok hogyan alakítják életüket, mi függ az adott és a választható körülményektől? Mit és mennyit tehet sorsáért és sorsa ellen az ember? Ez érdekelt. Tehet? Persze, hogy tehet. Tetteivel, s a következmények vállalásával. Lőrinc vállalta. Vidovics nem. Désirée kitért előle. Elemér elébe ment.

— *Filmje hőseinek „drámai vétsége” általában az, hogy döntő helyzetekben gyengének bizonyulnak, nem tudnak nem-et vagy igen-t mondani. Ehelyett hallgatnak, vagy egyszerűen tétova „hacsak”-kal válaszolnak. Ez okozza tragédiájukat. Vajon Lőrinc vétsége is ez a tétovaság?*

— Majdnem. Bár Lőrinc éppenséggel nem tétovázik; ő a bírósági tárgyaláson elfogult, menteni akarja, s menti is a hajdani osztálytársat és barátot. Pedig sejti — biztosan csak a bírósági tárgyalás végén tudja meg, amikor a hátrakacsintó pillantás cinkossá teszi —, hogy valóban Vidovics volt a gyilkos. És akkor sem helyesbít. Tettére nincs mentség. Ez a vétség sorsmeghatározó. Ő maga is tudja. Később egyre inkább. Szándékom szerint a nézőnek rokonszenvet kell éreznie iránta, gyötrelmeit át kell élnie, de látnia kell világosan azt is, hogy miben hibás, hol vétette el a lehetőséget.

— *Vajon sorsát illetően döntött Lőrinc,*

amikor a hamis baráti morált helyezte az igazság elébe?

— Pontosabban fogalmazva: az osztályszolidaritás mélyebb és nehezebben feloldható kötelékének jelenlétéről van itt szó, aminek a hajdani baráti viszony érzelmi háttérrel ad. Ebben az esetben ez sorsmeghatározó. Ez Lőrinc gyengesége. Ezen a ponton képtelen saját árnyékát átugrani. Szégyelli átugrani. Szégyelli tudomásul venni, hogy Vidovics olyan, amilyen. Ebből ered a vétsége, amiről tud, s amiért igazságosnak érezve eltűri, hogy Kesztyűs a történet végén véresre verje. S tíz évvel később megint csak elköveti ugyanazt a hibát; nem tudja megtagadni, távol tartani magától Vidovicsot, s ezzel közvetve saját halálának okozója lesz.

— Milyen meggondolások alapján változtatott Lőrinc és Évi regénybeli kapcsolatán?

— Ezt a kapcsolatot nagyon fontosnak tartottam a Lőrinc szempontjából benne rejlő kiteljesedési lehetőség miatt. Az impulzust a cél elérésére a regény utolsó epizódja: Évi és Abramovics története adta, amelyben a lány érzelmei olyan ember iránt lobbannak fel, akit tudatosan soha nem választana partneréül, hiszen szemléletétől, forradalmi gondolkozásától, életelvétől a férfi alapvetően idegen. És ez a szerelem mégis kivirágzik. Ezt az irracionálisan létrejött, váratlanul felizzó, pogányul szép érzelmi-érzéki kapcsolatot emeltem át a filmbe, azaz Évi két szerelmét ötvöztem úgy, hogy a kapcsolat kétoldalúan átélte és beteljesült legyen.

— A film tehát ebben az esetben a regényben diszharmonikus kapcsolatból harmóniát kívánt teremteni?

— A szerelmet gyönyörűnek szántam, de szomorú félbeszakadtsága, azt hiszem, megóv a túlságos harmóniától.

— Lőrinc szemléletével azonosulva vajon a film nem fogadja el Lőrinc illúzióit is?

— Lőrincnek, azt hiszem, nincsenek illúziói. Amik voltak — családjával kapcsolatban — már elfoszlottak. Más irányban

még nem alakulhattak ki. Reményei, kétségei, érzékenységei vannak. Képességei középszerűek. Egyetlen tulajdonsága átlagon felüli: etikuma. Évi is valószínűleg tisztasága miatt szereti meg. Ebben a szerelemben kettejük világa találkozhatna, hiszen a beteljesedés extatikus szakaszában tart kapcsolatuk, amikor Évának hirtelen el kell utaznia; ahogyan utolsó találkozásukkor kiderül: politikai küldetéssel. Nincs kizárva, hogy ha tovább tartana a kapcsolat, Lőrinc eltalálna Évi és barátainak világába. A film Lőrince ebben a tekintetben lényegesen különbözik a regénybelitől. Kritikus pillanatokban határozottabban, karakterisztikusabban foglal állást. Például a Margit hídon játszódo Wavra-jelenetre gondolok stb.

— Vele szemben is határozottabbak az állásfoglalások. Így például megváltozott Rózsáné magatartása is. Miért?

— A végső két látogatás Rózsáék konyhájában szinte szó szerint a regényt idézi, csak erősen tömörítve.

— Hatásában azonban mégis teljesen más. Miért vágja el a film a kommunikáció lehetőségét is kettejük között?

— Mert nincs rá lehetőség. Déry művének különben legfőbb mondanivalója éppen ez, hogy nincs lehetőség az osztályok közti kommunikációra. Nem volt okom ezen a ponton még általánosságban sem vitatkozni vele. De Lőrinc és Rózsáné helyzetében teljes bizonyossággal nincs lehetőség. Rózsáné néhányadmagával a filmben a proletariátust személyesíti meg. Lőrinc a nagypolgárságot. Fényévnnyi távolság. A fiú az asszonyt a csepei tüntetésekor látja meg először, majd tanúja annak is, hogy a kisfiú kiválik a tömegből, és vad gyűlölettel a kardlapozó rendőrnek ront. Az asszony és a gyerek, Rózsáné és Péter kapcsolata a kocsmában lesz Lőrinc számára világossá, anya és fia együtt képviselik számára az egész csepepi nincstelen tömeget. Az ő alakjukhoz kapcsolódik két ponton Fischer, akinek balesete Lőrincet mélyen megrendíti.

— Miért van az, hogy ezt a szerencsétlenséget látva váratlanul keményen és hatá-



rozottan viselkedik a korábban tétova Lőrinc?

— Közvetlenül Évivel való kapcsolatának megszakadása után a baleset élménye a legszenzibilisebb állapotban éri. Csakúgyan keményen, leplezetlen nyíltsággal, s egyben keserű öngúnnyal is vall azokról a felismerésekről, amelyek már régóta érelődnek benne. A főmérnöknek elmondottak azonban még csak születését jelzik annak a későbbi döntésnek, amely anyjával való végleges szakítása, Fischerné látogatása révén végképp kialakul benne: állását felmondja, s ezzel eddigi kapcsolatainak, hovatartozásának teljes megtagadásáig jut el. Így megy azok közé, akiket bár nem ismer, de törvényüket igazabbnak, tisztábbnak, jogosnak érzi.

— *A filmben Rózsáné és Péter döntése Lőrinc számára brutális és igazságtalan.*

— Brutálisnak brutális. Igazságtalan? Attól függ, honnan nézzük. Annak a világnak kieléztet feszültségei Rózsáné szájában az osztálytudat legvégletesebb konzekvenciájával, valóban brutálisan fogalmazódnak. De a teljesen kisemmizettek helyzete adja a jogot, hogy így fogalmazzon. Ez a megnyilvánulás a harmincas évek magyar társadalmi körülményei között hallatlanul igaz, nálunk a társadalmi szélsőségek nagyobbak voltak, mint bárhol Európában. Rózsáné pontosan összegez. Az emberi élet olyan megalázó ellenőrzés alá vetéséről vall, amely törvényszerűen az öntudat erős érzékenységet kell hogy megteremtse azért, hogy mindezt kibírja és ellenálljon. Ellenáll az erőszaknak, erőszakkal. Az erőszak erőszakot szül, ez köztudott dolog. Rózsáné Lőrincben nem láthat mást, mint az őt állandóan inzultáló erőszak pártfogoltját, tehát osztályellenességet, aki ráadásul teljesen érthetetlenül valami obskurus karitatív tervvel be akar avatkozni az életébe. Kirúgja. Ki kell hogy rúgja, ez az igazság. Ezt egyébként Lőrinc is elfogadja, jogosnak érzi, ezért megy vissza este a „diplomáciai tárgyalás” folytatására. Számára nem Rózsáné, hanem a gyerek döntése a tragikus, mert végleg lezár. Nincs folytatás! De a válasz

törvényszerűségét itt is megérti. Az 50 pengő, az alamizsna visszautasításának konzekvenciáját érti meg benne. Csak tudomásul vennie keserves.

— *Nem vétkes-e Lőrinc? Tájékozatlanságával, filantrópiájával, esetleges szűklátókörűségével nem oka-e annak, ami történik?*

— Mindezek sok mással együtt Lőrinc tulajdonságai közé tartoznak, azonban életét nem kizárólag ezek a tulajdonságok határozzák meg. Az összefüggések, azt hiszem, ennél sokkal összetettebbek.

— *Sánta Ferenc Húsz óra történetét írta meg, a filmen húsz év története lett belőle. A film műfaja felerősít, talán mert akusztikája is más, sok vonatkozásban általánosít. Parcen Nagy Lőrinc története is több egy egyszeri esetről. Vajon nem vált-e ez a történet a magyar polgárság keserű igazságává?*

— Bizonyára igen. De talán ezen is túl valami egyebet, még tágabbat is mond. A megértetés szándékáról, a megértés akadályairól, a tartós vagy teljes megértés valószínű képtelenségéről. A cselekvés értékének az idő távlatában többnyire jelentkező viszonylagosságról, ennek ellenére az értelmes cselekvés feltétlen szükségéről, a kudarcok ellenére a remény fel nem adhatóságáról.

— *Mennyiben értelmiségi sors Lőrincé?*

— Lőrinc elsősorban polgár. Belőle értelmiségi igazán a film története után lesz, miután családjával szakított, s maga kell gondoskodjék magáról. Tíz évvel később bekövetkező halála már jelképes. A jószándékú, nyílt, olykor ostobán gyanútlan értelmiségi sors rajzolódik ki benne az erőszakra és előítéletekre épült társadalomban: a fasizmusban.

— *Hogyan kapcsolódik ez a film előző alkotásaihoz?*

— Filmjeim többségében az egyes ember s az őt körülvevő társadalom diszharmóniáiról van szó, amelyek rendszerint konfliktusokban fejeződnek ki, többnyire tragikus, ritkábban feloldó befejezéssel érnek véget, s gondolati általánosításokra

adnak lehetőséget. Ez is ilyen. Formailag, időfelbontásos technikáját tekintve a *Nappali sötétség*, a *Húsz óra*, és az *Utószekon* című filmjeimmal rokonítható.

— Köztudomású, hogy filmkészítéskor igen nagy szerepet tulajdonít a színészvezetésnek és a vágásnak. Miért?

— Színészcentrikus vagyok. A színész munkáját mindennél fontosabbnak tartom, mert bármilyen formát követel is ki magának a film gondolata, annak legfontosabb közvetítője mégiscsak a képen látható ember. Az ő viselkedésének igazságtartalmán múlik úgyszólván minden. Sok mindent utólag is létre lehet hozni a filmben: sorrenden változtatni, rövidíteni, tárgyakkal, tájakkal, ritmussal, hangi effektusokkal, zenével, zörejjel operálni. Azt azonban, ami az ember, az általa, benne kifejeződő gondolat, azt csak abban a varázsos pillanatban: a felvétel pillanatában lehet megfogalmazni, s a színész fogalmazza meg, feszített, ihletet, teremtő koncentrációval.

— Hogyan alakult a szereposztás ebben a filmben?

— Amikor még a könyvön dolgoztam, a szereposztásnak mindössze három pontja volt tiszta előttem. Kezdetről fogva tudtam, hogy Wavra tanárt Latinovits Zoltán játssza, mert Wavrában mindig olyan embert láttam, aki a kaméleon változékonyságát és a jellem gátlástalanságát valami magávalragadó elokvenciával párosítja, mely a felületes szemlélőt büvkörébe vonja. Személyiségének varázsa a kulcsa Laura 20 éve tartó szerelmének. Azt is tudtam, hogy Timmermanné, Vidovics második számú áldozatának szerepében Apor Noémi jó kell hogy legyen. A tárgyalás borotvaélen járó szituációjának megoldásával, de még inkább a kórházi haldoklási jelenet döbbenetes hatású eszköztelenségével messze igazolta reményeimet. Hubka néni kettős szerepében eleve mindig Dayka Margitot láttam, mással elképzelni se tudtam. A szereposztás többi pontja próbafelvételek, töprengések eredménye.

— Nem gondolja, hogy Dayka Margit most a magyar filmben „divatban van”?

— Lehet. Ha így van, nem valami igazságos, mert Dayka olyan zseniális színésznő, akinek mindig divatban kellene lennie. A háború után a Művész Színházban, egy Pirandello-darabban rendeztem őt először. Azóta szeretjük egymást. S mégis hány évnek kellett eltelnie, hogy most újra összekerüljünk, s ehhez Hubka néni is kellett. Az életben az előfordulások csoportosak. Emlékszem, fiatal koromnak egyik tavaszán fél éjszakán át ácsorogtam a Lánchídon. Volt olyan óra, hogy egy lélek nem ment át rajta. S aztán jött öt perc, amikor meg nem szűnt a cipőkopogás. A véletlennek is van törvényszerűsége.

— Milyen időszerkezetet választott filmje struktúrájául?

— Szándékom szerint a nézőnek Parcen Nagy Lőrincével együtt kell átélnie az ő tájékozódásának, útkeresésének pszichológiai folyamatát. A film struktúrájának sajátossága ebből adódik. Az idő — az emlékezet és a köznapi cselekvésekben reprezentálódó értékek viszonylagosságának dialektikáját kerestem a film építkezésében. Bonyolult tartalmak ezek. Az időfelbontás itt nem okvetlenül mindig a cselekményt szolgálja, hanem sokszor inkább az emberi értékekhez kötődve viszonyítási lehetőséget ad. Főleg a fiatalság emlékeinek két rétege. Az egyik: a gyermekkor, a teljes gyanútlanság, a tisztaság korszaka, amikor a mosoly valódi mosolynak, teljes értékű, hazugságmentes mosoly-tartalomnak látszott, s a Czerny-etüd csilingelő, csengőbongó hangjába csak mai fejjel lehet belelátni a „Schule der Geläufigkeit” második, nagyon is aggasztó értelmét. S a másik, az ifjúkor, az érettségi, az indulás, az első szerelmek lebegő mámorának ideje a mazurkás keringő emlékfoslányaival. A múlt mint objektív idő benne él a jelenben, a jelen viszont képessé tesz arra, hogy szubjektíven újraéljük és értékeljük a múltat. A film építkezése a jelenben történő eseményeket a múlt és jövő pólusai

közé ágyazva jeleníti meg. De Parcen Nagy Lőrinc emlékezetében a múlt jelképnek látszó mozzanatai az események, az eltelt idő és az azóta megélt események hatására átértékelődnek: hangsúlyossá válnak, vagy értékükből veszítenek, s a változott tartalmakat nemritkán át-meg-átszövik képzeletének újabb tartalmakat hordozó képei. A néző számára pedig a jelent olykor váratlan mélységbe helyezi a jövő néhány dokumentuma, amelyeket a jelent élő szereplők természetesen nem ismerhetnek. Kezdetből bíztam abban, hogy ez a különös többrétűség nagy tartalmi és érzelmi többletet adhat.

— *Milyen szerepet tulajdonított a montázsnak?*

— Ezúttal megkülönböztetett szerepet. S erre nagyon fel kellett készülnöm. Tudom magamról, hogy nem vagyok rögtönző típus, zavarba jövök, ha rögtönözni kell. A magam érdekében mindig végig kell gondolnom szinte a lehetőségek végtelen alternatíváit, hogy egy feltételezhető optimumhoz viszonyulni tudjak. Ezt az elképzelt optimumot tervezem, mindenkor lehetőséget hagyva arra, hogy bármiféle, a pillanat vagy a színész által kínált plusztartalmat hozzá adhassak. Ennek a filmnek a szerkezete — Lőrinc emlékezetének rétegei mélyén — olyan anyagok felvételeit tette szükségessé, amelyek képi dokumentációt jelentenek korábbi korokról. Ezek lehetőségeit előre számon tartottam és figyelembe vettem, hogy az egyes helyszíneknél mit lehet gazdagításukra felvenni azzal a céllal, hogy majd a vágóasztalon elnyerjék rendeltetésüket.

— *A rendezés melyik stádiumában születtek a film asszociációs, emlék- és fantáziaképei?*

— A forgatókönyv részletesen foglalkozik ezekkel. A felvételkor alternatívák születtek. Végző formájukat, ritmusukat a zene s a vágás adta meg. A zenének két fő motívumát, a Czerny-etűdöt és a mazurkát Vukán György még a felvételek megkezdése előtt komponálta és munkaplay-back-re játszotta. Az érintett jelene-



tek felvételénél ezek bejátszásával dolgoztunk.

— *Milyen szerepet kaptak filmjében a tárgyak?*

— A tárgyaknak mindig nagy jelentőséget tulajdonítok, ezúttal azonban még fokozottabban kaptak hangsúlyt, minthogy Lőrinc emlékezetében a múlt fel-felbukkanó foszlányaiként alakul, változik a jelentésük. Például a csészek különféle helyzetekben jelennek meg reális és képtelen szituációkban. A Nagymama és Laura „kibékülési” jelenetének bevezetőjében Loló bácsi megemlíti a „bidé ügyet”, s miközben beszél, a családtagok teáscsészét kavargató kezeit látjuk. Ezek a csészek újra megjelennek jóval később, azon az ötórás teán, amelyen Lőrincnek kreált állást kínálnak és arra kényszerítik, hogy anyja javára mondjon le az apanázsról. A kezükben teáscsészéket kavargató család képe Lőrinc gondolataiban többször visszatér, végül már olyan émelyítő formában, hogy a zongoránál lejátszódó jelenetben számára a csésze szinte már a bidével azonos tartalmú tárggyá válik. — A tárgyak jelentésének ilyen módon történő alakulását persze nem mindig lehetett előre megtervezni. Néha a véletlen is segítségünkre volt, s gazdagítani tudta a részleteket. A kocsma rekvizitumai között szerepelt például egy hajdani Dreher-plakát. Amikor megláttam, gyerekkorom emlékeiből egyszerre előbukkant ez a csippentő ujjú, bájosolyos reklám férfiarc, s döbenten fedeztem fel, mennyire hasonlít Latinovitsnak hosszú kikísérletezéssel kialakított bodros-fürtös-szakállas maszkjára. Ez az azonosság szinte kínálta a tartalmi kapcsolat megteremtését, amit azonban előre alig lehetett volna a lehetőségek so-

rába kalkulálni. Ez jó játék volt, s remek partnernek kínálkozott hozzá régi munkatársam és barátom: Illés György, akivel már úgy vagyunk, mint az egyetértésben megöregedett házastársak, már szavak nélkül, pillantásokból is értjük egymást, s aki — azt hiszem — a film különleges képi világának megteremtésében szinte megújította önmagát.

— *Mivel magyarázza, hogy az elmúlt évek magyar filmjei szabadabban asszociálnak, vágnak, gyakrabban játszanak az idővel? Divatról, avagy stilisztikai egyezésről van szó?*

— Természetes, hogy minden elért eredmény először tudatosul, aztán már talán reflexként, új formákat öltve él tovább. A divat is sokat jelent, bár úgy gondolom, hogy aki divatból s nem a tartalom törvényéből választ formát, csak nagyon rövid életű eredménnyel számolhat. A magyar filmek egy része analitikus film, amely a jelent a múltból származtatva teszi olykor vizsgálat tárgyává, s ilyen művészi cél esetében a felfejtett idő technikája úgyszólván nélkülözhetetlen. Az időszerkezetben hasonló eszközöket alkalmazó módszer azonban nem hazai eredetű. Alain Resnais volt a felfedező a filmtörténet egy olyan emlékezetes pillanatában, amikor a film az ő jóvoltából birtokába vette a gondolati kifejezés teljességét. A *Szerelmem*, *Hirosimá*-t ezért tartom korszkos műnek, jelentősége a filmtörténetben abszolút és kétségbevonhatatlan. Benne szabadult meg a film az idő ábrázolásának lapos, bemerevült, rossz konvencióitól és a gondolat, a fantázia megörökítésének lehetősége az irodalom kifejezési gazdagságával azonos értékű távlatokat nyert.

(Ember Marianne)

A folytatás hűsége

Fábri Zoltán: 141 perc a Befejezetlen mondat-ból

A művészet újra meg újra bebizonyítja, hogy a lehetetlen vállalkozások az igazi vállalkozások. Így Fábri Zoltán legújabb filmje is, a *141 perc a Befejezetlen mondat-ból*. Bárki elgondolja: két óra látomásba sűríteni egy nagy, háromkötetes regény gondolati, eseménybeli, érzelmi és asszociációs zsúfoltságát; egy regényt, mely körül a magyar irodalomban nem ritkán dúltak kontroverziák, de amelyről már megírásakor — nyolc évvel megjelelése előtt! — megírta Illyés Gyula, s megtudta így a magyar irodalmi világ, hogy a legnagyobb jelentőségű magyar regények egyike; amely fölött vitába bonyolódva is, de egyként állította Lukács György és Németh Andor, hogy világirodalmi jelentőségű és mértékkel mérhető remeklés — mondom, bárki elgondolja, hogy ezt a regényt megpróbálja művészi filmmé varázsolni, eleve visszaborzad a feladat reménytelenségétől.

Nyilván Fábri is visszaborzadt; de éppen e „szent borzadály” csábította még jobban. Mert a csábítás nagy, szinte ellenállhatatlan; mégiscsak ez a regény az, amely a legnagyobb formátumú művészi tükörképe a húszas-harmincas évek magyar valóságának — amely tehát irodalmi nyersanyaggal dolgozni szerető rendező számára a kor (s ne felejtjük: a regény

kora a rendezőnek is gyermek- s kamaszkora!) legadekvátabb képének, érzelmi, erőviszonyokbeli, társadalmi és indulati képének lehetőségét nyújtja. De ugyanakkor minden sarkon veszély leselkedik rá: a túlzott lírizmusé csakúgy, mint az anekdotizmusé; a mozgó könyvillusztrációé, mint a könyvet ürügyül használó rendezői önvallomása; a Déry elképzelte — szinte minden esetben a különösbe, sőt a különöcbe hajló — típusokkal való pepeccselgetés veszélye éppúgy, mint a figurák sorában megnyilatkozó, nagy társadalmi osztály-mozgások tablóvá növesztése, éppen a figurák életszerűsége, hitelessége árán, azok eljelentéktelenítésével. S még sorolhatnánk a veszélyeket és a csábításokat, melyeknek együtthatása okozta, hogy eddig senki, s hogy éppen Fábri Zoltán vállalkozott erre a filmre.

Talán azért is sikerült ez a film annyira, mert szerves logikával nőtt ki Fábri eddigi alkotói útjából, annak mindmostanáig kétségtelenül betetőzése, mintegy művészi összefoglalása. Fábri — divatos filmes-áramlatokkal szemben, azok ellenére, sőt azokat ellenezve — egész eddigi útjával vallotta, hogy a film s az irodalom egymást támogató művészetek, a fiatalabb az idősebbik segítségével emelkedik magasabbra. Ezt ez alkalommal is si-

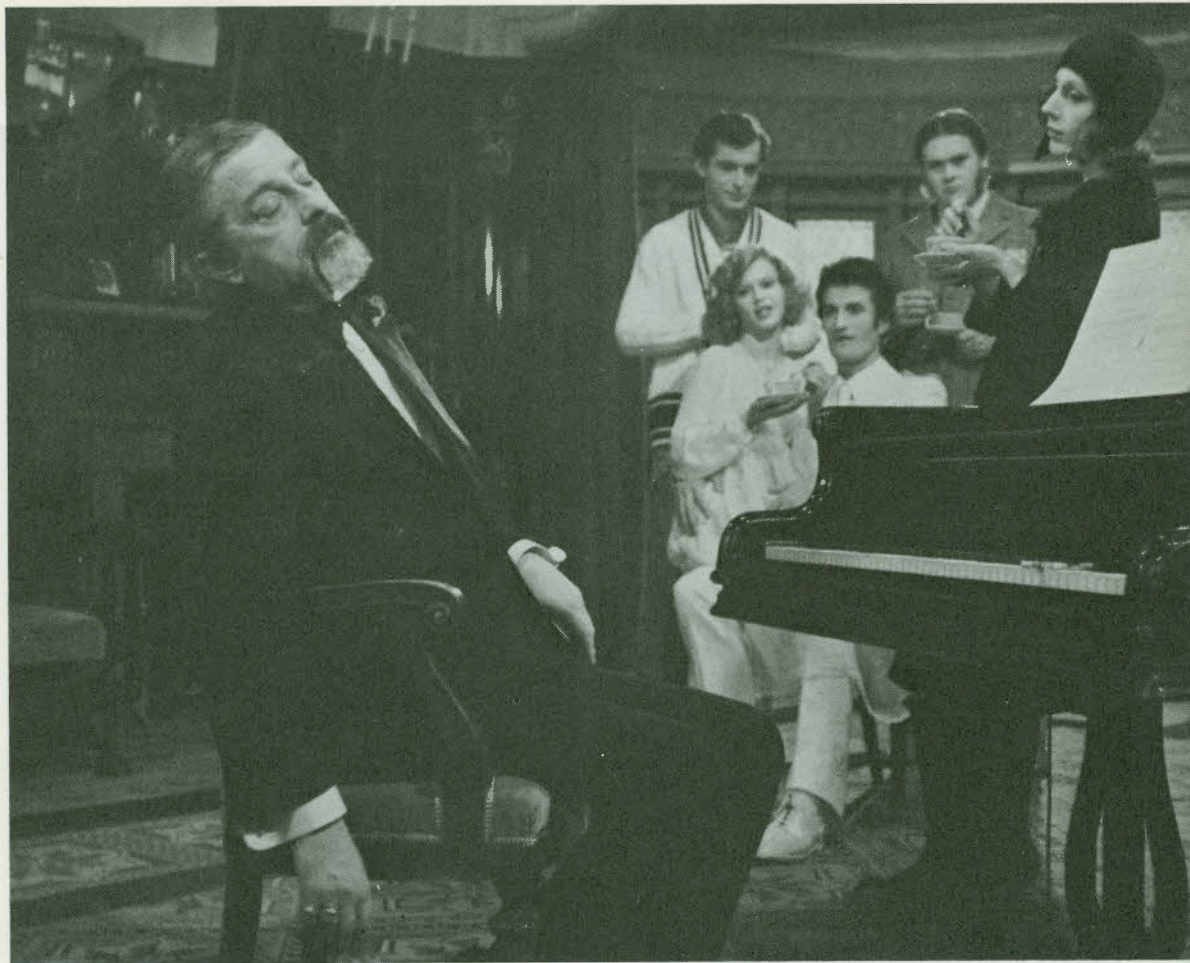


kerrel, sőt diadallal bizonyította — diadallal azért, mert talán még sosem volt annyira látható, mint ebben, hogy milyen mértékig a rendező társalkotó-víziójára van szükség ahhoz, hogy az irodalmi anyag a vetítővásznon nemcsak a fizikai, de a művészi mozgás értelmében is meg elevenedhessék; hogy a rendező fantáziáját nem visszafogja, hanem teljesebb kibontakozáshoz segíti az irodalmi anyag kaputaltja — s hogy milyen filmművészeti jelentősége van annak, ha a szereplők nemcsak a hétköznapi élet esetlegesség-szintjén beszélgetnek, hanem művészileg megformált, jelentős — mert jelentésben gazdag — szöveget mondhatnak.

Érdemes lenne e film okán vagy ürügyén néhány közönség-szociológiai felmérést

elvégezni: hányan ismerik a könyvet, mielőtt bemennek a moziba (s azért mennek-e be, mert ismerik), s hányan akarják elolvasni (vagy újraolvasni) mikor jönnek; akik nem olvasták korábban, mennyire értik az eseményeket, összefüggéseket — s akik olvasták, azoknak mennyire vág össze a film-élmény az irodalmi élményükkel: azt hiszem, egy ilyen vizsgálat sok mindent elárulna olvasmány-élmény és film-élmény viszonyáról. Magam csak a magam olvasói és nézői tapasztalatairól beszélhetek.

A regény, melyet első megjelenésekor lélegzetviesszafojtott izgalommal olvastam, a felszabadulás utáni legnagyobb irodalmi élményeim egyike, melynek a sugárzása a mai napig kihat. Egy kort világitott



meg, melyet már többé-kevésbé értő fővel éltem át, s amely ebben a világításban hirtelen értelmet kapott: saját élményeim, tapasztalataim és véleményeim átrendezéséhez, feltárásához segített hozzá. (Mind ezt csak azért tartom érdemesnek elmondani, mert a magam élménye valószínűleg összevágott nemzedékemével — amelyhez Fábri is tartozik.) A film viszont, amelyet most láttam, érdekes-értethető módon a regény korábban rejtett vagy kevésbé szembetűnő vonásainak jobb megértéséhez, felismeréséhez segített hozzá. Így pl. az irodalmi előképek szerepéhez: hogy a Proust-hatás, mely különösen a könyv első lapjain oly szembetűnő, mily mértékig csak művészet-technikai, míg a lényegi hatás (alak-felfogásban és

szituációteremtésben) mennyivel inkább Thomas Manné (amire Németh Andor már a megjelenéskor utalt — valójában mindmáig visszhang nélkül). S e nagy alkotók és alkotások hatása mellett s ellen is mennyire sajátos, öntörvényű, szuverén ez a mű, mely másból, mint a Horthy-korszak valóságából nem is nőhetett volna ki (amint azt viszont Lukács György hangsúlyozta többször is). S ezt a hangsúly- vagy hatás-eltolódást nem valamiféle rendezői szándék, ravaszság vagy éppen önkény váltotta ki, hanem a lényegi, a lényeghez való hűség: az összevonás, a tömörítés, a döntő tényezőkre koncentráció kényszere.

Ez a műfaji kényszer az, amit Fábri, igazi filmesként, művészete szárnyává tud



tenni. Bámulatos módon változtatja a jellegzetesen epikus elemeket drámaiakká: a Déry e regényére oly jellemző asszociációs-technika és időjáték (melyek közül egyik sem különösképpen „szabad”, ellenkezőleg: nagyon is célszerű és céltudatos) itt drámai eszközzé lesz. Nincs jobb példája ennek emlékezetemben, mint a legfilmellenesebb regénymozzanat, Parcen Nagy Károly búcsúlevelének megfilmesítése. Azzal, hogy szinte szavanként kockára bontotta (s ahogyan ezt a film testében elhelyezte) s e kockákat a gyermekek-szülők, gyerekek-család viszonylatok koordinációs rendszerének tükrévétette, miközben gondolat- és képkapcsolásait látszólag szabadon szárnyaltatta Dubrovnik és Budapest, nagypolgári élet és

nyomor, élethazugság és igazságvágy között — egyszerre filmdrámává változtatta s a filmbeli események és viszonylatok tartóoszlopává, melyhez képasszociációiban, érzelmi vonatkozásaiban újra meg újra visszatérhet erőltetés nélkül, az egész művészi konstrukció természetes lejtését követve.

Sőt azt lehetne mondani, hogy ott a leg-hűségesebb a regény szelleméhez, ahol a saját invenciójával toldja meg — ahol elszakad a szöveghűségtől az érdemi hűség kedvéért. Ilyen — még az irodalom szférájában mozgó — önállóság-szabadosság az, ahogyan az Abramovics-epizód egyes elemeit beépíti Parcen Nagy Lőrinc és Krausz Éva kapcsolatába — különösen a búcsúzási mozzanatot, amivel mintegy



visszafelé értelmezi Lőrinc eddigi életét, és kinyitja jövője perspektíváját. De talán még ennél is meggyőzőbb s fontosabb a teljesen sajátja, a teljesen filmszerű: az „illegális táska” szimbólum- és dramaturgiai szerepe. Ha emlékezetem nem csal, semmi ilyen tárgyi mozzanat nem köti össze Rózsánét és Krausz Évit a regényben; viszont ez a táska — (melynek már alakja s anyaga is telitalálat: ily különös formájú s mégis „szolid” táska felhívja magára a figyelmet anélkül, hogy feltűnő lenne) mely, azt hiszem, a filmen először Rózsáné kezében tűnik fel, hogy hamarosan Évi állandó kísérője legyen — Lőrinc (és a néző) tudatában az illegalitás, a vonzás és veszély — és egyben az érthetetlen hasznosság, a magasabb s távolabbi cél

érdekében való tevékenység és élet szimbólumává lesz, megjelenésével, ide- vagy odahelyezésével drámailag szól bele a szereplők életébe.

A táska és szerepe felveti egyben a mozgalom szerepének kérdését a filmben-regényben egyaránt. E kérdés regénybeli helyéről és szerepéről, azt hiszem, a végleges véleményt Lukács György mondta ki, már többször említett tanulmányában; a filmben az az érdekes, hogy a Lukács kifogásolta szektás szemmel nézett szektarianizmust — egyébként Parcen Nagy Lőrinc központi szerepének megfelelően, sőt abból szinte szükségképpen folyó módon — a film már a rokonszenvező, de lényegében „téridegen” polgár szemével nézi. Ettől válik egyszerre érthetatlenné is,

de értelmezést nem igénylő természeti adottsággá is Krausz Évi mozgalmársága; de ez teszi, és nem pusztán Dayka Margit nagyszerű alakítása, annyival emberibbé, rokonszenvesebbé Hubka néni alakját, mint az egyébként Orosz Lujza által szintoly kitűnően megformált Rózsánét. (A Latinovits Zoltán által szintén pompásan megformált Wavra tanár mozgalmi szerepe is csak innen s így nézve elhíhető: a felelőtlen bohémságnak, a furcsa egzisztenciának és a zavaros kapcsolatoknak ez az egyvelege, mely fellengzős nagyszájúsággal társul, minden minimális illegális tapasztalattal rendelkezően az első pillanatban meg kellett szólaltassa az összes vészcsengőket.)

De azt hiszem, ettől válik oly hangsúlyossá Parcen Nagy Lőrinc tétlensége, tehetetlensége is. Bálint András pompásan ívelő pályáján ez az alakítás jelentős újabb lépés előre; minden eddiginél átéltebb, átértettebb figurát teremt, úgy szólván minden eszköz nélkül: félmosolyokkal, kissé szögletesebb vagy kissé lágyabb mozdulatokkal; de mindezzel csak még jobban hangsúlyozza az alak kétségtelenül már a regényben is meglevő, de itt revelálódó castorpizmusát, azt a polgárságot mind inkább tagadó, de a polgárságból igazán kiszakadni nem tudó „titubáló” értelmiségit, aki éppen e kettős kööttség következtében kerül kívül a társadalmi kötöttségeken, szenved, majd pusztul el a társadalom senkiföldjén, amikor már ez a köztes állapot tarthatatlanná válik.

A Parcen Nagy Lőrinc — s egy ilyen Lőrinc — szemén át nézés teszi azonban lehetővé Fábri számára, hogy a korszak emberi valóságáról minden korábbi, e korról szóló filmünknel gazdagabb és árnyaltabb képet fessen. E képben — s ez Déry korszakos érdeme a magyar regényben — a munkásosztály súlyának és szerepének megfelelő helyet foglal el; de a munkásosztály — s ez Déry és Fábri közös sajátága — kívülről látott, hol csodálkozással, hol bámulattal, hol idegenkedéssel szemlélt társadalmi alakulat. A bensőségesen átélt világ a polgárságé, a már az arisztok-

ráciával érintkező nagybuzsoáziától a lumpen-elemekig. Ennek a rétegezettsége, árnyaltsága jelenik meg eddig nem látott gazdagsággal és hitelességgel a filmen.

S itt kell megemlíteni — mert ennek az ábrázolásnak a során válik tudatossá a nézőben — a kép- és színekompozíciók rendkívüli poézisét, gazdagságát, dramaturgiai funkcióját. Ebben a filmben is világosan dokumentálódik, hogy a jó operatőr — s ebben az esetben több mint jóról: az ország egyik legkiválóbb operatőrjéről, Illés Györgyről van szó — a rendező társközüje. Nehéz is szétválasztani a nézőtéri zsöllyéből sokszor, mi kinek az érdeme: Désirée lángoló pirosa a Parcen Nagy-családi összejövetel fekete tónusában lehet mindkettőjüké, mint a csilingelő altwien csészékre fókuszozott lencse s az ezekről átsikló képasszociáció — s valószínűleg a legtöbb közös érdem is, együtt kialakított koncepció és telitalálat. (Ezek sorában külön kiemelném az Évi izzó sárga rózsacsokrát az utcai jelenetben: többet mond el Évi vonzásáról, Évi és Lőrinc kapcsolatáról, mint Csomós Mari egyébként mindvégig kitűnő játéka.) Ahol a néző inkább az operatőrt véli tetten érni: a látyságok és keménységek váltakozásában és választásában, a valószínűleg tudatos anyagválogatásból is fakadó alapszínváltásokban, az objektív-megválasztásból fakadó kemény vagy elmosódó kontúrokban — ezeknek elemzéséhez a magaménál sokkal komolyabb technikai ismeretek, s az egyszeri moziélménynél nagyobb elmélyülés kívántatnék. De így is, ezzel is megállapítható: az operatőr és a rendező közös munkája ez a film — abban az értelemben is, hogy egyenrangú alkotói mindennek, ami lejátszódik előttünk, s ami képmemlékként belénk vésődik.

Ez a legszembetűnőbb talán abban a nagy montázsban, amellyel a Parcen Nagy család (és valójában Lőrinc) története befejeződik: a szakadékban, az egész film zenei leitmotívjaként szóló Czerny-etűd hangjaira forgó valcerban. Szembetűnő, mert kissé túlhangsúlyozott, valamivel hosszabb, artisztikusabb a kelleténél — de a néző mint zárómotívumot, mint

finálét elfogadná; szinte sokként hat, hogy a film még vagy jó tíz percig tart, a Rózsáné-vonal újrafelvételével, a polgárságból kiesett Lőrinc munkásosztályból való kivettetésével s az erőltetettnek ható párhuzammal, hogy Kesztyűs ugyanazon az utcasarkon veri véresre Lőrincet, ahol az a kezdet kezdetén a munkást vérebe fagyva találta. Az itt feltűnő motívumok, mozzanatok egytől egyig a regényből származnak; de lényegileg hűtlenek hozzá, mert a filmalkotás struktúrájából esnek ki, s azt az érzést hagyják a nézőben, mintha a munkásosztály ügye és világa csak függeléke lenne az egész történetnek. (S itt művészileg strukturálisan bosszulja meg magát a korábban jelzett „kívülről látás” — holott azzal együtt korábban s mindvégig a munkásosztály szereplése fontos és integráns része a filmalkotásnak.)

Korábban Proust és Mann hatásáról beszéltem — hangsúlyozva egyben, hogy e hatások Déryt eszközeire és lehetőségeire ébresztették, de nem ezek a regény meghatározói, mert a *Befejezetlen mondat* öntörvényű és minden ízében eredeti alkotás, mely csak itt s akkor jöhetett létre. Majdnem ugyanezt lehetne elmondani a 141 perc-ről is: Fábri úgy szívta magába az elődök és kortársak tanításait és tanul-

ságait, hogy csak azt vette át s alakította a magáévá, ami művészi alkatával és koncepciójával összefért. Számos képen, képsoron érezni, hogy Antonioni vagy más, idegen vagy magyar alkotás nélkül talán nem így jött volna létre — de egyetlen képen sem, hogy az utánzás vagy idézet lenne; legfeljebb utalás, reminiscencia. S ezt felfokozza az, hogy szembeszökő — mint előljáróban is említettem —, menynyire Fábri egész eddigi munkásságából, az azokban megnyilatkozó formai és tartalmi gondokból nő ki ez az alkotás.

A záróvalcer a *Körhintá*-val tartja a lelki s kissé formai rokonságot, de a *Hannibál tanár úr*-tól a *Hangyaboly*-ig számos képfogalmazás, képsorbeállítás emléke tér vissza — legtöbbször azzal az érzéssel, hogy ami ott még nem volt egészen kiérlelt, szervesen beilleszkedő, itt teljesen és harmonikusan találta meg a helyét. S ugyanez mondható el a nagyszámú színészgárdáról is: az említetteken kívül még Sáfár Anikó, Kern András, Apor Noémi, Bisztray Mária és a névtelen, de kitűnően mozgó, sőt játszó statisztasereg járult hozzá, hogy ez a film az igazán jelentős magyar filmalkotások sorába léphessen.

Nagy Péter

141 PERC A BEFEJEZETLEN MONDATBÓL színes, magyar,
Budapest Filmstúdió, 1975.

R: Fábri Zoltán; I: Déry Tibor *Befejezetlen mondat* c. regénye nyomán Fábri Z.; O: Illés György; Sz: Bálint András, Csomós Mari, Dayka Margit, Latinovics Zoltán, Apor Noémi

Az irónia helikopterén

Jancsó Miklós: Szerelmem, Elektra

Igen, ezzel kezdeném, mert a nézőt is először ez foglalkoztatja: *hol* játszódik Jancsó Elektra-ja? A mának szóló Gyurkóé is, de modernizált helyszíne egyértelműen az antik görög drámáé. Ám kik ezek a filmbeli lovasok, mit jelképez elmosódott sziluettjük fríze a ködös horizonton? S mi ez a különös, furcsa fészter a végtelen pályon? Ez volna Aigiszthosz palotája? A táj sem emlékeztet Hellaszra. Architektúráját sehová, semmilyen korba nem lehet elhelyezni: a városépítő görögökre semmiképp sem asszociálható. S maga a nép? Leginkább azt hinné az ember, hogy valamiféle lovas nomád törzs. Talán honfoglaláskori magyarok?

Játék – térrel és idővel

Szükségtelen pedantéria, merő kicsinyesség ezen megakadni? Hiszen nyilvánvaló volt már a drámánál is, hogy semmi köze bármilyen történelmileg konkrét helyszínhez...? Csakhogy éppen ez az egyik sajátossága a filmnek — a drámától eltérően —, hogy *van helyszíne*: ilyen furcsán kevert, a korokat, népeket, tárgyakat összeviszsa kavarázó mesterséges helyszíne. *Tudatos* művészi koncepciót feltételezve — amire Jancsó érett műveinél van

okunk —, ez nem lehet véletlen. Annál kevésbé, mert nemcsak a film tárgyi világát, hanem egészét ez a „rendetlenség” jellemzi. Jancsó görögjei magyar népdalokat énekelnek, Petőfit és Adyt szavalnak, Oresztész fegyverhordozója hazai beat-et ad elő, gitárkísérettel. A tárgyak is fokozatosan modernizálódnak: a zsarnok Aigiszthoszt még olyan hálóval ejtik foglyul, amelyről bizvást elhinnénk, hogy ezer vagy kétezer éve fonták durva köteleit, de a körötte a földbe szúrt kardok legfeljebb a XIX. századból származhatnak, korábbiakról semmiképp. Azután váratlanul előkerül egy pisztoly... Végül már azon sem csodálkozhatunk, hogy Elektra tűzmadara egy vörösre festett — helikopter...

De mi a célja, mi az átvitt értelme ennek a kihívó „történelmietlenségnek”? Ám előbb arra keresnék választ: sikerült-e Jancsónak művészi egységet teremtenie ebből a látszólag nagyon is eklektikus kellék- és idézettárból, nem provokálja-e öncélúan a nézőt, nem tereli-e el a figyelmét a mondanivalóról? Bevallom, amikor az egyik snitt elején gyanítani kezdtem, hogy az a fémesen csillogó valami a háttérben alighanem egy repülőgép — csak az operatőr tapintata választott olyan képkihágást, hogy ne vágja az



embert rögvest mellbe a felismerés —, kicsit felszisszentem: ez mégis csak sok a lezserségből, így mégsem lehet velünk „játszani”... Feltéve persze, hogy a művészek mégiscsak komoly igazságokat akarnak elmondani, hogy jelképeiket ezeknek kifejezésére válogatták össze, nempedig a pusztá meghökkentésünkre. De másodszori megtekintésre már nem így hatott rám ez sem.

A film ugyanis valami olyan sűrű szövete a jelképeknek, olyan szakadatlan folyama az allúzióknak, olyan halmaza a szimbólumoknak és szimbólikus jelenségeknek, hogy a kérdést nem lehet erre az egy motívumra kielezni. Csak egészében lehet mérlegelni: kifejezi-e, kifejezheti-e ez a stílus a *Szerelmem, Elektra* mondanivalóját. Vagy így is fogalmazhatnám: ez a *hézagtalanul* egybefolyó szimbólumsor, amely pillanatra sem szabadítja fel a nézőt a fejtörés alól, s a jelképek *permanens* értelmezésére, a rébuszok tömegének megfejtésére kényszeríti — erősíti-e, elmélyíti-e a mű eszmei üzenetét? Az antik görög és római világ formáit felhasználva, a klasszikus ókor nyelvén és figurái által szólni a jelenhez, tudjuk, egész művészettörténeti korszak elfogadott módszere volt. A klasszicizmus nem volt az egyetlen múltidéző, de intenzitását tekintve különösen megszállottan historizáló irányzat, és nem is akármilyen alkotók bújtak az antik kosztümökbe — Racine-től Byronig és Goethétől Hölderlinig, mint ahogy nem akármilyen művek születtek abból a szándékukból, hogy utánózva egy rég letűnt, a magukéval semmiképp sem összevethető kort, létrehozzanak képzeletükben egy francia, egy angol, egy német Hellaszt, amelyben elmondhatják, ábrázolhatják a maguk polgári, társadalmi eszményeit. Marx a Brumaire-ban még panaszkodva azt fejtegette, hogy minden halott nemzedék tradíciója lidércként megfekszi az élők agyát. „És amikor láthatóan azzal vannak elfoglalva, hogy önmagukat és a dolgokat felforgassák, valami még nem létezőt teremtsenek, éppen a forradalmi krízis e korszakaiban, féltősen a múlt szellemeit hívják szolgálatukra, tö-

lük kölcsönöznek nevet, harci jelszót, kosztümöt, hogy aztán ebben a patinás-méltóságos álruhában, ezzel a kölcsönkért nyelvezettel az új világtörténelmet adják elő.”

Ha ezzel a fajta tradícióébredéssel vetjük össze Jancsó görögizálását, nyomban szembetűnik: itt nemcsak valami másról van szó, hanem voltaképpen az ellenkezőjéről: a kosztümök fellebbentéséről, a múlt kulisszáinak felhasogatásáról, a történeti párhuzamok persziflálásáról, vagy — hogy a Jancsó-kritika fogalmaihoz kapcsolódjak — egyfajta *antiparaboláról*. Egy példa: Khrüszothemisz azt magyarázza nővérének, Elektrának, a meggyilkolt Agamemnon király lányának, hogy a trónt bitorló Aigiszthosz zsarnokságát is el lehet viselni, ha az embernek van gyermeke, aki reggel ránevet. De eközben azt látjuk és halljuk, amint a helybéli hellén óvodások (sic!) körbe trappolnak és azt éneklük, hogy „*Szita, szita péntek, szerelem csütörtök/ Dob szerda...*”! Ki gondol ilyenkor arra, hogy itt az antik múlt üzen a jelennek, hogy a történelem *parabolája* ível át a jelenbe?

Ilyen goteszk váltás, a helikoptert leszámítva, nincs még egy a filmben. De azért a többi jelképben is van groteszk elem: kit emlékeztetnének például ezek kard-, ostor-, meg bottáncok valóságos kardcsapásokra, vesszőzésekre, botütésekre, ha a kórus-narrátor nem ezt magyarázná? S ki ne gondolna a népi táncegyüttesekre (legfeljebb a *Fényes szelek* heccelődő kollégistáira), amikor Elektrát a félrevezetett tömeg csüddöngölővel üldözi, egyik sor jobbra, dobantás, másik sor balra, dobantás...? Ez a népi balett, a maga félreismerhetetlen hazai, sőt mai asszociáció-körével ugyancsak játék az idővel, a korral, a helyszínnel.

A műfaj legitimitása

A lényeg persze az: mit fejez ki, milyen irányban gondolkodtat el ez a játék. Mindenképpen más irányban, mint a *Huszonötödik Színház* Elektra-előadása, ahol a kis



termet valósággal szétvetették a vad dob-
bantások, ahol egyébként sem jutott idő
és tér a nézőnek, hogy szemlélődjön, mint
a film tágas, dekoratív látványain. Ott szo-
rongtunk, féltünk, körülöttünk mintha el-
szabadult volna a pokol. Itt gyönyörköd-
hetünk, szemünk élvezheti a mozgást, a
kavargást. Jancsót már régóta kísérti a
balett, a kritika legalábbis a *Fényes sze-
lek* óta meg-megszólja is érte. Dehát ho-
gyan vonhatnánk kétségbe a műfaj legi-
timitását? Firtatni csak azt lehet, hogy a
mondandóhoz illeszkedik-e ez a forma: a
filmnek ez a problémája.

De mit takargassam tovább; azért já-
rom körül ilyen körülményesen a helyszín
és a kor kérdését, mert az a véleményem:
a filmnek nemcsak a formája más, hanem
a tartalma is. Gyurkó drámája halálosan
komolyan veszi Elektrát, a vitát Elektra
kérelmelhetlen moralizmusával, a bűnt so-

ha meg nem bocsájtó lelkiismereti konflik-
tusát a valósággal, az élettel, amely hogy
újra meg újra születhessen, újra meg újra
meg is adja magát. „Stirb und werde”,
(*halj meg és legyél újjá*) — írta Goethe,
az örök „megalkuvó” dialektikus. Gyur-
kónál Elektra tragédiája egészen odáig
éleződik, hogy nemcsak a zsarnokságot tá-
madja, nemcsak az elnyomás szorítása
alatt lelkileg, gondolatilag eltorzult népet
ostorozza, hanem már a társadalmi fejlő-
dés, sőt, minden mozgás elemi törvényei
ellen fordul, olyan követelményeket állít
fel, amelyek konzervativizmusa, ha érvény-
re jutna, magát az életet ölné meg. Gyur-
kó a drámát ebben, tehát Elektra és Oresz-
tész konfliktusában látja: megküzdeni
Elektra szellemével, számára ez a tovább-
haladás élet-halálkérdése.

Hadd idézzem fel a dráma pontos és ta-
láló értelmezését Pándi Pálnak, a Népszá-

badtságban 1968. március 13-án megjelent kritikájából: „*Elektra megszikkadt a hosszú gyűlöletben — írja Pándi —, lelke megkeményedett és meggörcsösödött a bosszúvárásban. Oresztészt váró, Agamemnon gyilkosának a halálát áhító várakozásában elvesztette magát az életet. Érzelmek közül egyetlenegy maradt csak meg a visszaütés vágya, az igazságszolgáltatás vágya. Elektra lelke összeszáradt a nagy idő nyomása alatt.*”

Amikor apja gyilkosát holtan látja maga előtt, amikor magáénak érezheti az erkölcsi és fizikai győzelmet, s magát a hatalom részesének — akkor hirtelen kiütököznek a lélek és a látás korlátai Elektra magatartásán. A bosszú megszállottja már ő, mindenkit felelősnek tart a történekeért, képtelen a különbségtételre. Ölni, csak ölni akar. Nagy színpadi hatása van annak a jellemérzékeltető megoldásnak, amelynek lényege az, hogy a zsarnok ellen harcoló Elektra a zsarnok halála után úgyszólván megismétli a zsarnok szavait a városalakókról, a népről. Aigiszthosz mindenkit disznónak tart. Elektra szemében mindenki bűnössé és büntetendővé sötétül. Elektra a nagyszerű igazságakarás, a hajlíthatatlanság jelképeként áll előttünk a dráma első felében, de amikor Oresztész karjai közt aláhanyatlik, már eltávolodott tőlünk. Már nem az igazság megszállottjának látjuk, csak megszállottnak.

Ekkorra már fölébe nőtt Oresztész, aki Aigiszthosz megölésével megbosszulta apja halálát, s aki jogos örökösként elfoglalta a zsarnok trónját. De ő a trónt s nem a zsarnokságot tekinti örökségnek. Az ő következetessége ismeri a megbocsátást, a józan mérlegelést is; jó értelemmel tudja a felelősség fokozatait. Nem pusztítani jött, hanem életet alkotni, megérteni és nem eltaszítani akarja az embereket. Szívében eleven az élet, a szépség, a harmónia vágya. Eleven és józan ez a vágy. Oresztész tudja a legfőbb „titkot”: mikor kell gyilkol, mikor jó szó az élet, az igazság védelmére. Elektra tragikumának éppen az a lényege, hogy jellemében, életében megvoltak azok az erkölcsi vonások, amelyek képessé és alkalmassá tették

volna az oresztészi program vállalására. De a valóságos arányok eltorzulása lelke tükrében, jellemében tragikus belső aránytalanságot okozott. S ez lett Elektra vesztesége.”

Elegendő egy pillantást vetni a mű megszületésének idejére, hogy megértsük: a színdarab azokra az évekre visszatekintve született, amelyekben a magyar társadalom úrrá lett egy súlyos krízisen, akkor, amikor az előrehaladás akadályává lett az a szemlélet, amely az újjáéledt, természetesen bontakozó emberi-társadalmi kapcsolatokban, a szabadság szülte rendben is a túlhaladott múltat szerette volna tetten érni; amely a maga mindent-vagy-semmit-radikalizmusában a jelen oresztészi felszabadítása ellen fordult volna. Gyurkó ennek a problémalátásnak a rigorozításával ítélkezett Elektra pusztító bosszúvágya felett.

S nem is ítélkezhetett másképp, akkor. Ennek felelt meg a forma szigorúsága is; a dráma komolyan vette az antik tragédia keretét, nemes veretű szövege belőle szólt a mához; akárcsak Marx definíciójában a klasszicizmus: történelmi hivatástudattal a patinás-méltóságos köntösből. A film viszont ki-kiszól ebből a keretből, ki-kilép belőle, stílusokon, korokon át táncol, hogy azután — egy utolsó nagy tréfával — még a levegőbe is szökelljen. Dehát miért teheti meg a film azt, aminek a gondolata sem vetődhetett fel a drámánál? Mert a film lényegesen másról beszél, és lényegében is mást mond, mint a dráma. Jancsó és Hernádi forgatókönyve csak addig követi Gyurkót, amíg Oresztész és Elektra útjai egymásba fonódnak: a köztük kibontakozó konfliktust — más szóval: Elektra tragédiáját — egészében félretolták: ehelyett Elektra és Oresztész — ki gondolhatna másra a helikopter láttán? — időgépre szállnak, a forradalom tűzmadarán a jövőbe szállnak...

A parabolától az antiparaboláig

Nesze neked, tragédia! — méltatlankodhat, aki a színdarabot kéri számon. De ne



kövessük példáját, mert csak meddő vitákba keverednénk. Jancsó filmje nem antik és nem sorstragédia. Az a laza, rögtönzéses játék, amelyet a jelképekkel folytat, bizonyos logikával vezet el időgép-tűzmadarához, a lírai utópiához, Elektra himnikus záró monológjához a csodálatos madárról, amely minden este elpusztul, hogy másnap még gyönyörűben újjászülessen, és amelynek áldott neve: forradalom. Mi sem nyilvánvalóbb, mint az, hogy ez a szöveg, amely népmesét, Marx- és Petőfi-szöveget vegyít egybe, éppen az ellenkezőjét mondja annak, amit Gyurkónál Elektra hirdet: a mindig újjászülető, a lebírhatatlan élet apoteózisa. (A goethei „*halj meg és legyél újjá*”-t is bele lehetett volna idézni!) Jancsó Elektrája — így is mondhatnánk — olyan Elektra, aki megszívlelte Gyurkó ítéletét a megcsontosodott, kiszikkadt Elektra, a bosszúvá fagyott morál felett, aki magához öleli az embereket, a természetet, a mindenséget. Tragédiának itt nyoma sincs.

Hogy ebben a filmben is, mint Jancsó más műveiben, az *életet* nevezik forrada-

lomnak, hogy azokra a *konkrét* bonyodalmakra, amelyeket az első rész érzékeltet, nem lehet konzekvens és kényszerítő erejű válasz a jövő *kozmikus* szuggerálása, hogy forradalom és ellenforradalom harca nem analóg élet és halál ellentétével, az persze igaz. A Jancsó-filmek koordináta-rendszeréből nem lépett ki a *Szerelmem*, *Elektra* sem. Mégis valamiben más, mint sok előbbi alkotása.

Ha már azt a kifejezést használtam, hogy *antiparabola*, hadd próbáljam meg ehhez kapcsolódva elmondani, hogy mi-
ben látom másnak. Jancsó szorongatóan komor parabolái mélyén is mindig ott volt az utópizmus: a társadalmi mozgások konkrét, szociális, politikai motívumaival sosem szeretett bajlódni, a történelmi fordulatokat, a forradalmi változásokat mindig csak a végcélhoz, a messzi jövőhöz mérte. Ebből a madártávlatból is kivehető volt, hogy *melyik oldal* ügye az igazságos, *melyik* viszi előbbre a világot, de a részletekben sokszor csak az összeecsapások kegyetlenségét éltük át, a miértek belemosódtak a hatalmi mechanizmusok har-



cának iszonyatába. Ezeknek a paraboláknak a jelenre utaló analógiái, tanulságai is ilyenek voltak: az utópikus cél mellett érveltek, de úgy vonták meg az odavezető ívet, hogy az ember, aki arca verejtékében e célokért fáradozott, csak a gyötrelmes fonákja felől kaphatott impulzusokat.

A *Még kér a nép*-ben, de még inkább ebben a művében azt érezni: Jancsó más-képp, másfelől is képes érzékeltetni azt, amit érzékeltetni akar. Csakhogy ennek nem eszköze az az ábrázolási mód, amit parabolának szoktunk nevezni. A történelmi parabola addig-addig absztrahálja az ábrázolt kort, amíg kitetszik belőle az, ami egy másik korra, vagy a korok egész sorára asszociálható. A parabola argumentációja akkor erős, ha ez a hasonlóság

meggyőző: így lépi túl az ábrázolt kor határait — időgépe: az absztrahálás. A *Sze-relmem*, *Elektra* argumentációja a parabolisztikus érvelés ellenkezője, a műfaj persziflázsa — valósággal a bolondját járatja azzal a nézővel, aki túl komolyan veszi az analógiákat.

Lírai utópia

Várható is volt, szinte meg lehetett volna jósolni, hogy egy művész, aki annyira bezárkózott egy meghatározott formába, aki mint Rilke párduca, úgy járt körül e manír ketrecében, hogy szeme a rácsok rúd-jai mögött már nem fogadta be a világot, egyszer csak kiszakítja magát a megszo-

kottból, megkísérli legalábbis ironikus meghaladását. A *Szerelmem, Elektra*-ban valami ilyesmi történik vagy kezdődik. Ezért jár majd pórul az, aki egy-az-egyben, a kialakult normák szerinti Jancsó-filmet keres benne és nagy komolyan elkezd jelenetről jelenetre kibontani a jelképek isten tudja micsoda lényeglátó értelmét. Az *Elektra*-film — úgy érzem — önironikus mű. De még azt is megkockáztatnám feltételezni, hogy a művész beugrató játéka eddigi fetisizálóival, dogmatizálóival. A jelképek túlburjánzása, mértéktelen halmozása, a kompozíciók, amelyekben egyszerre négy-öt sikon különféle szimbolikus cselekvések, figurák, tárgyak jelennek meg, nem értelmezhetőek „geometrikus” felbontásban, csak mint kavargó komplexum. Mint karnevál, ha úgy tetszik. Eszmeileg ennek megfelelője, hogy Jancsó — és nyilván Hernádi, a társalkotó is — nyíltan vállalja az eddig szégyenlősen takargatott utópizmust: mint színes mesét, mint a képzelet szép játékát, mint óperencián túli fantáziavilágot, ahol minden lehetséges...

Így, de csakis így, élveztem is ezt a filmet. Csak addig idegesítettek a rébuszai, amíg rájöttem, hogy a nézőt itt szándéko-

san héklizik. Ahogy kiszabadultam az „értelmezési” görcsből, ahogy világossá vált, hogy nincs az a komputer, amely ennyi interpretálási feladványt ennyi idő alatt meg tudna oldani, más szóval: ahogy ízlelni kezdtem a játék *ironiáját*, magával sodort a mese. Mert mese ez, ahogy mese az utópia, a felnőttek meséje.

De mint Jancsó pályájának egyik alkalmi kritikus-krónikása másnak is örültem. Mintha a múlttól szabadulni nem tudó, a számonkérés megszállottjává vált Elektra tragédiájának „túlhaladásával” Jancsó maga is túllépett volna alkotói tevékenységének egyik szakaszán. Tudjuk, roppant bonyolult, rengeteg új kérdést feszegető időket élünk; a művész dolga ma különösképpen nehéz. De kitől, ha nem olyan problémaérzékeny, annyi vizionárius és lényeglátó képességgel megáldott alkotótól várhatjuk, hogy a maga eszközeivel segítsen választ találni, mint Jancsó Miklós? Nemcsak tőle, de az elsők között tőle, aki az utóbbi évtizedben nemcsak a film esztétikai történetében, hanem fontos szemléleti kérdések exponálásával a társadalmi fejlődésben is hivatást teljesített — a művész hivatását.

Rényi Péter

SZERELMEM, ELEKTRA színes, magyar, Hunnia Filmstudio, 1975.

R: Jancsó Miklós; I: Gyurkó László és Hernádi Gyula; O: Kende János; Z: Bartók Béla, Cseh Tamás; Sz: Törőcsik Mari, Cserhalmi György, Madaras József, Bajcsay Mária, Balázsovits Lajos, Jobba Gabi.

Két pogány közt...

Kardos Ferenc: Hajdúk

1. Ez volna hát a történelem? Hogy Bécs vagy Velence felé indítanak-e útnak egy gulyát a Hortobágyról? Igen, ez a történelem. És nemcsak azért, mert ezt a gulyát nem hajcsárok, hanem katonák tereplik; aki rendelkezik az útirányról, nem tőzsér, hanem kapitány; s a gulya útját más katonák állják el. Nem is csak azért, mert e gulya árával Bocskai István Vencétől megrendelt fegyverekért fizet; fegyverért — a német ellen...

A szarvasmarha szerepét a magyar történelemben elsősorban a Zrínyiekkel kapcsolatosan szoktuk emlegetni. Sajnos, olykor ízetlenül. Hogy lám, ez volt a híreshírhedt, félig horvát, félig magyar oligarcha család „hazafisága” mögött: a marhakereskedelem hasznán, monopóliumán különböztek össze a némettel, annak zavartalanságát óvták a töröktől, ott a délnyugati végeken, ahonnan a legrövidebben vezetett az út az olasz piac felé...

Holott a magyar Alföldön felnevelt rideg gulyák évszázadokon át nemcsak a velük közvetlenül foglalkozóknak, hanem az egész országnak szolgáltak egyik fő jövedelmi forrásul. A középkori Magyarország aranyat, ezüstöt és rezet exportált tetemes mennyiségben, később azonban bányái kezdtek kimerülni, miközben a spanyol és portugál gyarmati hódítások nyomán ren-

geteg „olcsó” nemesfém áramlott Európába. Ekkor vált a szarvasmarha, később, a Rákóczi-szabadságharc körüli időben a tokaji bor, és e sorban utoljára a gabona hazánk fő kiviteli cikkévé.

A német nem tudta, hogy ez a gulya, amiről filmünk szól, ellene szánt fegyverek csereértéke. Talpasokat csak azért küldött útjának eltérítésére, mert szükség volt a húsrá; katonasága a csempésztést, ezt a gazdasági bűncselekményt indult megtorolni... Később a Rákóczi-szabadságharc anyagi alapjait nem utolsósorban a tokaji bor haszna teremtetette meg... Még később a magyarországi iparosodást nem annyira azért hátráltatta Bécs, hogy az „örökös tartományok” iparát védje a versenytől, hanem inkább azért, mert félt, hogy a munkaerő átáramlása a manufaktúrákba csökkenti a magyar agrártermelés feleslegét, beszűkíti az olcsó élelmiszerek forrását...

Történelmünk gazdaságtörténeti alapjait, az eszmei küzdelmek és a harctéri összeütközések mögött meghúzódó érdekellentétek anyagi, gazdasági hátterét régóta vizsgálja a magyar történetírás. S a marxista történettudománynak az ilyen kutatások kiterjesztése és elmélyítése lényegéből fakad. Azok a közvetítő közegek azonban, melyek a tömegek történeti tu-



datát kialakítják, formálják — a tankönyvektől a művészetekig —, még mindig túlságosan rabjai vagy a romantikus, a hadtörténeti elemek és a személyiségek szerepét eltúlzó, vagy a vulgáris, a haladás és reakció ellentétpárt elvontan tárgyaló iskoláknak.

Amikor tehát Kardos Ferenc egy reálisabb, összetettebb, korszerűbb történelemszemlélet szolgálatába szegődött filmjével, politikailag is fontos, aktuális feladatot vállalt. A *Hajdúk* — dezilluzionizál? Kétségkívül. De legalább nem úgy, hogy valakit, aki eddig szobormerev hős volt csupán, most oly módon mutat meg „a másikat” oldaláról, hogy megismerkedhetünk a

személyiség „visszájával” is — de az emberrel inkább, mint indítékaival.

2. Ez volna hát a Bocskai-felkelés? Hogy Bécs helyett Velence felé indítanak útnak egy gulyát a Hortobágyról? Igen, ez volt a Bocskai-felkelés. Vagy legalábbis a kezdete. Amikor a hajcsárok szerepét nem is katonák, hanem néhány rettegett végvári „vagány” és egy sereg gyanús múltú fickó, alkalmi vagy hivatásos martalóc vette át. Olyan „szabad” hajdúk, akiknek a szabadsága jórészt éhezés és sodródás volt. Akik a változó erőterű Kárpát-medencében, Erdély, a török és a császáriak között, a törékeny politikai szövetségek és a forogó hadiszerencse közepette a számukra



nemigen érthető célú fegyveres küzdelmekhez csapódás és a fegyveres útonálás egymástól nem is távoli lehetősége között választhattak.

Kardos Ferenc egy realisabb, összetettebb, korszerűbb történelemszemlélet szolgálatába szegődve, azt is eldöntötte, hogy a „két pogány közt” korszak katonáinak és harcainak sem a romantikus, hanem minél valóságosabb képét igyekszik rekonstruálni. Így lett nagyon, néhol borzongatóan, sőt viszolyogtatóan kegyetlen ez a film. Nem ott, ahol átlótt torkokon sugárban ömlik a vér. Hanem ott, ahol tegnapi bajtársak, mai ellenfelek holttestétől búcsúznak a félrészeg győztesek. Hiszen az országban váltakozva és egymást keresztezve dúló sokféle harc nem kis része egy vérből valók között folyik. Ne mondjuk azt, hogy magyar és magyar között. Mert a hajdúk, a végvári katonák, a császári talpasok mind: sokféle náció, sokféle nemzetiség. S a zsold ígérete, a hadiszerecse kergetése, zsákmány remé-

nye, az urak szövetségkötése és szövetség-törése kit erre, kit arra visz.

A rideg marhát terelőik sorában akad, aki tudja, hogy fia az ellenfelet szolgálja. Akad, aki megszökik és visszaszökik, homályos indítékok alapján. Teljes öntudattal talán egyedül a kapitány járja az útját. A többit egy úrhoz, néhány bajtárhoz fűzi a hűség — vagy pusztán a maga rövidebb vagy hosszabb távú érdekei szerint cselekszik. Gyülevész csapat ez. Egy-másra is gyanakvó, acsarkodó. És kapitányuk, a Nagyságos Úrnak hittel is, nemcsak szolgálai hűséggel elszánt embere irtalmat, istent nem ismer, csak a célt. Korra gyermeke: ösztönös machiavellista.

3. Van tehát a gulya, és vannak, akik hajtják. Menet közben bővül és meg-megfoggyatkozik; szenved, harcol, kovácsolódik a csapat. Rab prédikátor kerül a kezükre, aki bár ellenfelük ellenfele, először hitét sem tudják, és eladnák bárkinek „piaci áráért”; később fanatikus buzdítójuk lesz, protestáns Savonarola és Kapisztrán.



A történelem azonban történet nélkül csak soványan ábrázolható. Kardos Ferenc tehát természetes akadályokat állít hősei elé. Folyót, mocsarat, élelem nélküli pusztaságot a gulya útjába. (Irónia nélkül jegyzem meg: a *Hajdúk* ellen az Állatvédő Egyesület alighanem tiltakozni fog. És bármennyi trükkje is van a filmforgatásnak, amit a Hortobágy — egy majdnem kipusztult fajból egyedül megőrzött — szürke marha gulyájának és a stáb hátsólovainak el kellett viselni e film készítésekor, az talán nem egészen ok nélkül váltja ki az állatvédők ellenkezését. Az ember, a kor kegyetlenségét nem lehetett volna úgy érzékeltetni, hogy az kevésbé váljon e jószágok kárára?)

A két fő akadály pedig: a folyó, aminek vonalát végig őrzi a török, mert a hídnál az szed hídpénzt, fűpénzt, annyiféle vámot, amennyit csak tud; és a lest vető, kegyetlen és elszánt császáriak.

A találkozás a törökkel, a több síkon folyó és többmenetes alku: a *Hajdúk* forga-

tókönyvének legjobban kidolgozott része. Kardos István a lefokozott bég, e gögös és megalázott, ravasz és pontosan informált, a hosszú szolgálatban minden politikai és katonai rutint megszerzett, de kegyvesztettségét túlbuzgósággal nem rekvampenzáló, inkább bölcsességre és kiegyezésre hajló török végvári tiszt személyében végre — a film felén már túl — partnert állít a hajdúk kapitányának. Aki addig csak parancsokat oszt, hangoskodik — nincsen alkalmja eleget mutatni magából. (A török béget Avar István játssza, egy avar kagán keleti temperamentumával...)

A német talpasok kapitánya viszont már egyáltalán nem ellenfél, sem akkor, amikor úgy látszik, hogy ő kerekedett felül, sem akkor, amikor másodszor fordul a kocka, a hajdúk javára. S ezt azért is említeni kell, mert közvetlenül érzékelteti a történet és az emberábrázolási lehetőségek szűkösségét.

Forgatókönyvíró és rendező megtalálta e nem könyű tematikájú film jó közegét,

a súlyos és keserű történelmi lecke „vivőanyagát”. Kidolgozták egy általános történelmi szituáció bemutatásának lehetőségét néhány izgalmas, konkrét motívummal; s egy kis közösség hányattatásai, kálváriája megadná a sorsok, az emberi arcok megrajzolásának alkalmait is. Az utóbbiak azonban részben kidolgozatlanok maradtak.

Közelítsük meg ugyanezt a színészválogatás, a szereposztás felől. Kardos Ferenc több alig vagy nem ismert, markáns színészegyeniséget hívott meg a szomszéd országokból. Ám ha méltatni akarnám őket, rögvést át kellene térnem a szinkronhangoknak, Kristóf Tibornak, Kern Andrásnak és másoknak derék teljesítményére. Alig volt ugyanis mód, hogy a főszereplők lovaglásokon és csatározásokon kívül másban is jeleskedjenek. Lásd ehhez: dublőrök, kaszkadőrök, az egész öttusa-válogatott... Vagy ők ezúttal nem is kerültek bevetésre? Mindegy. Amit netán a neves színészgárda maga csinált végig bravúrosan, annak funkcionális értéke nem több, mintha ott sem lettek volna a veszélyes jelenetek forgatásakor... A túlságosan soványra szabott, mozaikosan elaprózott cselekmény, az ennek során eléggé egyénivé, izgalmas sorsúvá, vele vagy ellene drukkolásra méltóvá nem vált figurák miatt marad a *Hajdúk* saját lehetőségei alatt.

4. Akadhatnak, akik majd Jancsó-utánzatot emlegetnek. Merőben tévesen. Mert a tágas, egyszerre a végtelenbe nyíló, és szigorúan határolt teret a puszta adja? (Amit ezúttal is Kende János fényképezett, a lombtalan évszakok pasztelljeivel,

szigorú egyszerűséggel...) Mert egy-két jelenetben a szereplők szinte koreografált mozgással keringenek egymás körül? Szép testű lovak és pendelyes lányok feltűnése? De Jancsó egész leképezési rendszere és dramaturgiája mélységesen más. Ami kölcsönzés tőle a *Hajdúk*-ban akad, éppen ezért jogos: egyes filmi eszközök közhasználatúvá válását jelzi, semmi mást.

Nagyon is egyéni, próbálatlan filmtípus, filmstílus az, amivel Kardos Ferenc jelentkezett. S hatalmas feladat lehetett állatok és emberek seregének tartós együttmozgatása, a filmnek nemcsak külsőségeihez szükséges „összjátéka”, amiben igazán ritkán hívta segítségül a vágás illúzióteremtő trükkjeit. Ezért is érthető, ha a rendezés az apró részletekben talán kevés egyéni leleményt mutat, s ha nem vette észre idejében, hogy a bevallottan célul tűzött kalandossághoz nem elég a néhány harctéri és egyéb összecsapás — folyamataiban is kidolgozottabb, az éppen csak felvillanó különféle egyéniségeknek nagyobb játékkeret engedő cselekményre lett volna szükség.

5. Végezetül: a Zrínyi-nevet hiba volna itt csak a marhakereskedelemmel kapcsolatosan emlegetni. E sorok írójának legalábbis oka van rá, hogy más szempontból is idézze — nemigen fontolgatva, hogy illendő-e ez? A *Hajdúk* vetítéséről hazaérve, elővettem a *Valóság* 1971. 4. számát. Benne Kardos Ferenc — Kardos István: *A háború lelke* (Irodalmi forgatókönyv Zrínyi Miklósról).

A szálak, mondhatjuk, ide vezetnek. Ez az öt év előtti forgatókönyv olvasva jobb. Milyen film lett volna belőle?

Lázár István

HAJDÚK színes, magyar, Budapest, Filmstúdió, 1975.

R: Kardos Ferenc; I: Kardos István; O: Kende János; Z: Szörényi Levente; Sz: Dzoka Rozic, Doyne Bird, Avar István, Madaras József, Oszter Sándor

Az emberi minőség visszaszerzése

Averbah: Monológ

Elmélyült, jó film, bántó szépséghibákkal.

A rendező — Ilja Averbah — egy élet-probléma mélyére néz: egy félig-meddig elrontott, vagy legalábbis holtvágányra jutott élet rendbehozásának lehetőségeit kutatja, s nem merül el a felszínes társadalmi, vagy pszichológiai apróságok előszámlálásában. Szretyenszkij akadémikus, biokémikus, ötvenéves is elmúlt már, és az elismerés párnáin nyugodhatna — mikor is egy fiatalember tör be dolgozószobájába, azzal a szemtelen követeléssel, hogy változtassa meg életét. Toljon félre minden „felesleges” foglalatosságot, és azzal a felfedezésével foglalkozzék végre, melyet még diákfejjel vett papírra, csak későbbi bokros teendői miatt maga is elfelejtette. Csakhogy a „felesleges foglalatosságok”, melyeket le kellene építenie — egy intézet igazgatását jelentik, fontos társadalmi megbízatások menedzselését, a közösségi munkát. A fiatalember erőszakossága nemcsak szemtelennek, de individualistának is tűnik. S mégis: ő az, aki azt követeli ettől a tudóstól: támadjon fel a tudományon kívüli, tetszhalott állapotából. Vállalja önmagát.

De lehetséges-e idős korban feltámadni? — kérdezi először is a film. Lehetséges-e emberileg elfogadni ezt a pimasz ki-

hívást, melyben húsz-harminc esztendő munkáját felesleges apróságként tolja félre egy majdnem egyetemista. Szretyenszkij ugyan meglepi ez a követelés, mégis valahogy már felkészült rá. Magányosan élő ember lévén sokat töprengett már életén, tudományos munkálkodása valóságos értékén, s talán ezért sem dobja ki a fiatalembert. Sőt: vállalja a kihívást, lenyeli sértettségét, az elrontottnak látszó élet keserű önvallomását. Újrakezd: öregén, megtörtén.

De mit is jelent ez a feltámadás? Honnan kell feltámadni? A napi robotból, egy intézet szerteágazó munkájából? De miért hiábavaló ez a munka? Vajon nem azoknak van-e igaza — néhány kollégájának —, akik azzal vádolják, hogy hátat fordít a kollektív feladatoknak, a hazai tudomány szolgálatának — pusztán azért, hogy egyéni rigolyáinak élhessen. Individualista? Önmagának akar feltámadni?

Igen — válaszolja a film, feltámadni, legalábbis a tudományban, csak a tudós autonóm személyiségének vállalásával, „individualista” módon lehetséges. Ebben a válaszban van a film merészsége és gondolati mélysége. A tudós individualizmusa ugyanis sohasem csak „önkifejezés”, sohasem önző visszavonulás: szolgálat ez is, csak éppen más formák között. Olyan

szolgálat, ami bizonyos feladatok esetében csak rendhagyó módon, csak egyedül — esetleg éppen a többség véleményével ellentétes úton — járható. Olyan szolgálat, mely csak akkor sikerül, ha a gondolkodó képes kiszabadítani magát az előítéletek, szokvány gondolatok, valamint a köznapiság hálójából, s meri vállalni saját zsenialitását. Averbah filmje ezt a dialektikát ragadja meg, s igencsak gyanakszom, hogy először a szocialista filmművészetben. Ráadásul az egyéni kutató magámaradt harcának ábrázolását egy olyan korban vállalja, mikor már javarészt csak teamek, kutatócsoportok léteznek, mikor az egyénileg „kísérletező” tudós éppúgy kiment a divatból, mint a tudományos közvéleménnyel ellentétes vélemény fenntartásának hóbortja. S mégis: a filmnek van igaza: bizonyos tudós-etikához szorosan hozzátartozó emberi vonások csak ezen az úton tarthatók fenn. (A hazai nézőnek bizonyára eszébe fognak jutni Szentgyörgyi Albert nyilatkozatának szavai: ő is egy ilyen „elavult” tudós-magatartást képviselt — azzal a korszerűséggel, mely minden „divatjelenséget” képes túlélni.) E magatartás-vita ábrázolása a film egyik legrokonzenvesebb vonása.

Mert miután önmaga belső ellenállását legyőzte, vállalta a feltámadás cseppet sem vidám kálváriáját, a kollégákkal, sőt a hatóságokkal is meg kell küzdenie. Mert a tudományos eredmények természetesen nem azonnal jelentkeznek. A kutatómunka, melyet egyetlen segítőjével, az izgága fiatalemberrel végez, egyelőre nem hoz eredményeket. Három év is elmúlik, és a kutatási szabadság lejár. A bizottságnak elfogy a türelme, s nemcsak akadékoskodni kezd, hanem felmerül annak a veszélye is, hogy leállítják a feleslegesnek látszó pepecselést. Az öreg tudósnek itt kell másodszor is helytállnia: megint nem elsősorban tudói minőségében, hanem emberként, mint a gondolkodói feltámadásához ragaszkodó, kutatásában feltétlenül hinni képes, újjászületett etikai lénynek: akkor is folytatni fogja ezt a munkát, ha nem járulnak hozzá, mert meg van győződve saját tudományos igazságáról.

Vagyis: a rendező rájött arra, hogy a kérdés Szretyenskij számára nem is a tudományos hatékonyság — vajon sikerül-e az új találmányhoz eljutni vagy sem —, hanem az *emberi minőség* visszaszerzése, ami viszont többé-kevésbé független is az eredményességtől. Aki ötvenéves korában képes arra, hogy új életet kezdjen, hogy visszatérjen fiatalkori ideáljaihoz, hogy visszaszerezze akkori rugalmasságát, az egy önmagában is értékes etikai szinthez érkezett. Még akkor is, ha nem sikerül neki befejeznie a felfedezést, vagy ha a film csak sejteti, hogy jó nyomon jár. Sajnos ezt az alapproblémát nem tudja következetesen végigvinni a film: belebonyolódik a happy endek sorozatába.

Először is a bizottság szabad utat ad a további kutatásokhoz, majd pedig — és ez talán még inkább gyengíti az etikai tartalom kizárólagosságának hatóképességét — az eredmény sem várat magára: nemcsak a felfedezést sikerül tető alá hozni, hanem a nemzetközi tudományos közvéleményben is úgy értékelik a kutatást és a végeredményt, mint az év legjelentősebb kémiai vívmányát. A teljes győzelem pompáját aztán még magánéletének, házi gondjainak megoldódása is emeli: az öreg tudós életéből egyszerre egy szupersztár sikerekben gazdag panorámája kerekedik.

Pedig a film alapszöveve érdekes és végig vonzó marad. Ez az akadémikus nem az elit életét éli — olyan köznap gondokkal küszködik, melyeknek megoldása olykor nehezebbnek tűnik számára, mint a laboratóriumában felmerült kérdések. Feleségétől elvált, lánya hozzá költözik. Csakhogy a lány széteső egyéniség, máról holnapra éli életét, már harmadik házasságát zilálja, s képtelen elviselhető hangot találni saját gyermekével — akit hosszú ideig az öreg akadémikus, a nagyapa nevelt. Így aztán lakása három külön világra oszlik: a nagyapa, a lánya és az unoka egymástól teljesen külön életet él, s az öreg képtelen valamennyire is segíteni, vagy védelmet nyújtani a két fiatalabb élet számára. Annyit már megtanult, hogy nem avatkozhat bele ezeknek a sorsoknak ku-

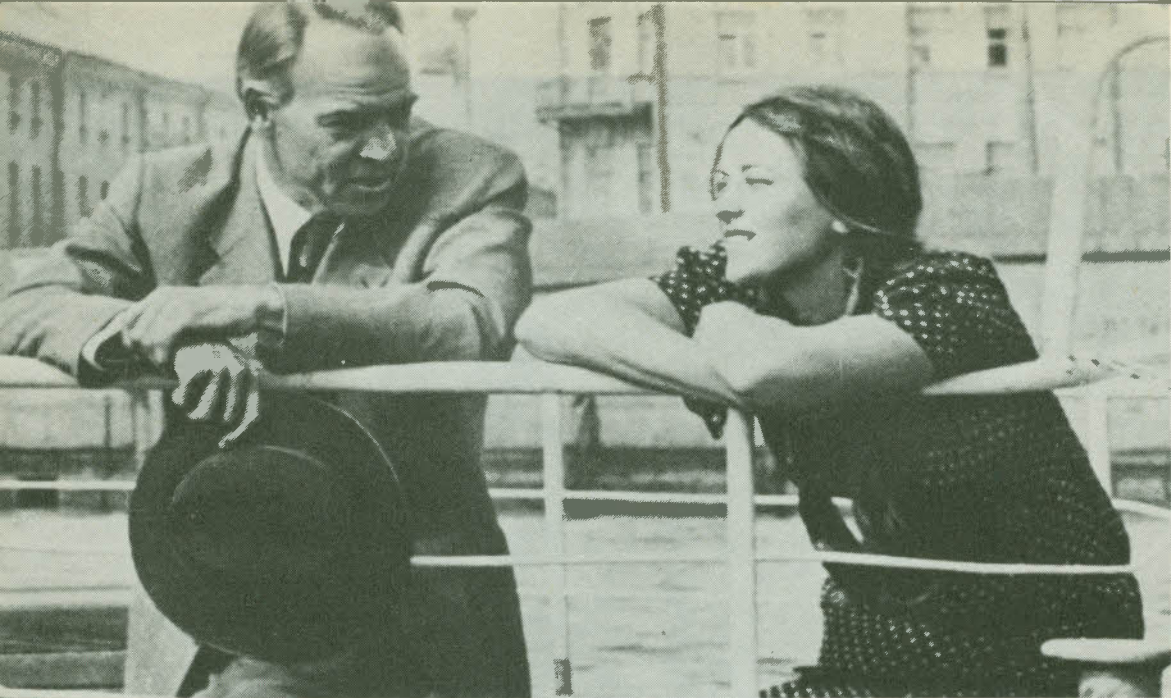


szaságába, de néha mégis úgy alakulnak a dolgok, hogy az élet rákényszeríti a részvételre. Lánya pl. egy gyerekkel állít haza, majd újra eltűnik, és az öregnek — akár akarja, akár nem — bele kell avatkoznia ebbe a szövevénybe. Fel is neveli az unokát, mígnem ennek a kislánynak az életébe is belép a szerelem, és Szretyenszkij újra ott áll egy megoldatlan probléma előtt, tehetetlenül. A lány csalódik első szerelmében, s az öreg csak otromba módon tud segíteni rajta, minek következtében majdnem elveszíti ennek az egyetlen ragaszkodó emberkének a szeretetét.

Itt tör be aztán másodszor, vagy már harmadszor a happy end: a lány — bár megtagadja, sőt kidobja a nagyapját — egy átzokogott éjszaka után mégis felkeresi őt dolgozószobájában és kibékül vele. Mennyivel jobb lett volna, ha legalább az egyik happy end elmarad, ha az öreg, a maga jószágával, ügyetlenségével olyan

hősként állna előttünk, akinek ugyan sikerült önmagából újra embert, mégpedig etikai súlyában, tudományos kapacitásában is jelentős embert faragnia, csak közben a körülötte zajló élettel veszíti el kapcsolatát. Ez a halmazati happy end ugyanis lerombolja ezeket az etikai építményeket, mert eltereli a figyelmet a tudósetika kíméletlen puritanizmusáról és tragikumáról.

A film érdeme, hogy a fő vonalat — az akadémikus harcát önmagáért — e konvencionális közegben is fenn tudja tartani: a happy endeken is áttör a *tudósegénység* rajzának markáns, filmszerűen kibontakozni képes lényege. (Nem utolsósorban Mihail Gluzszkij nagyszerű, eszköztelen alakformálása révén.) Ez az akadémikus — élete nagyobbik hányadában legalábbis — nem lett világhírű, tudomány-ágot megalapozni képes tudós. Ő maga is tudja ezt, s a diagnózis, melyet saját sor-



sáról, karakteréről ad, meglepően pontos: a világrengető felfedezésekhez — mondja Szretjenszkij — több egzaltált-ságra lett volna szüksége, csak hogy ez a vonás kezdettől fogva hiányzott karektéréből, emberi alkatából. Mert csak az egzaltált, „lázadó” típusú tudósok képesek arra, hogy a tudomány már elért vívmányaira is úgy tekintsenek, mint megdöntendő rekordokra, vagy éppen mint avulóban levő féligazságokra. A nagy tudós szellemi építőmunkájához óhatatlanul hozzátartozik valami természetes rombolókészség, ahogy a már kialakult rendszereket egy mozdulattal félre tudják seperi, hogy saját változatukat fel tudják építeni. Ezek a ritka nagyságok, a mindent „felrúgó” könnyelműség és teremő felelősség dialektikus feszültségében élnek. Szretjenszkijből ez a vonás hiányzik, nem is biztos, hogy teljesen. Csak ezt a képességét sok minden egyéb, a tudós autonómiájához képest mellékes tevékenység

fedte el: az öreg akadémikus hosszú időn keresztül maga is azt hitte, hogy a tudós egzaltáltság valami kóros individualizmus, leküzdendő vonás, amit a múltból hozott magával. S csak ötvenéves korában ébred rá, hogy ez az a belső feszültség, mely a nagy felfedezésekhez vezet — ma is. Vagyis a film arra jött rá, hogy a tudományos teljesítmény nem a tiszta tudás szférájában születik, nem tételek és ellentételek párharcaként születik — hanem elsősorban emberi, etikai *magatartás* kérdése. Elsősorban etikai közeg, melynek természetesen egyik megjelenési formája a kezdetben hihetetlennek, elképzelhetetlennek tűnő hipotézis védelmezése, a reménytelen vállalkozás végigharcolása, a közegellenállás leküzdése és végül az új igazság kimondása. De enélkül az etikai alapállás nélkül — ami a film hőst is jellemzi — nem megy a dolog. S ez a felfedezés emeli túl e filmet szépséghibáin.

Almási Miklós

MONOLÓG (Monológ) színes szovjet, Lenfilm Stúdió, 1972.

R: Ilja Averbah; I: Jevgenyij Gabrilovics; O: Dimitrij Meszhiev; Z: Oleg Karavajcsuk; Sz: Mihail Gluzszkij, Margarita Terahova, Marina Nejolova, Sztanislav Ljubsin

A ki nem teljesedett ember

Rényi Tamás: Makra

Makacs ember Makra Ferenc. Makacs életében, halálában is; és szívós jelenlétével, derékbátort sorsával lassan már négy éve nyugtalanít, gondolkodtat bennünket. Egy évtizeddel ezelőtt éppen így foglalkoztatott Elnök Jóska, a nagy indulatú, kemény és következetesen kommunista parasztember, ingerelt vitára Hábetlerné szül. Pék Mária, riasztott cinikus önpazarlásával Szabados Gábor. Vannak ma is Elnök Jóska és Hábetler-családok meg Szabados Gáborok; jó könyv ma is — és nem elsősorban a „továbbélő” figurák miatt — a Húsz óra, a Rozsdatemető, a Próféta voltál, szívem. Mégis izgatóbb most a *Makra* és Makra: a ki nem teljesedett ember története.

Kertész Ákos regénye 1971-ben jelent meg könyvalakban; ezt alig egy esztendő múlva követte a József Attila Színház-i dráma-bemutató; 1974 novemberében pedig a mozikba került a harmadik *Makra*, Rényi Tamás filmje (a negyedikről, a talán legjelentősebb tömeghatású rádióváltozattól ezúttal eltekinthetünk: ennek ki-fejezőeszközei ez esetben szükségszerűen szűk körre korlátozódtak).

Irodalmi alkotás dramatizálásának vagy megfilmesítésének előnyeiről és hátrányairól hosszas fejtegetésbe bocsátkozni nem szükséges; a Filmkultúra 1974/5.

számában — a *Macskajáték* ürügyén — Somlyó György foglalta össze tömören ezt a kérdést. A *Makra* az általa említett „első fajta csere” típusába tartozik: nem újjáteremti, többnyire csupán fölhasználja — és a használat során (minden jószándék ellenére) általában devalválja az eredeti mű elemeit; hű kíván lenni a regény-alaphoz, de természeténél fogva nem lehet az. A kritikusnak mindenestre így is kötelessége tudomásul venni a filmnek a regénytől való különbözőségét, másságát, ám az alkotók vállalkozásának jellege fölhatalmazza az alkalmankénti összehasonlításra.

Mindjárt összehasonlítással kell kezdenünk: a regény szabad időkezeléséhez, montázstechnikájához képest nem bizonyult szerencsésnek a film lineáris cselekményvezetése, az író és a rendező szigorú ragaszkodása a kronológiához. Az időben távol eső, de lényegükben szorosan összetartozó események így messzire szakadnak egymástól. Nem villan föl — a jelent értelmezve — a múlt egy-egy epizódja, nem előlegezik képi félmondatok az egyre félelmetesebben közelgő jövőt.

A bonyolult egyéniségű Makra sokszor nehezen megfejthető cselekedetei mögött nem rajzolódik ki az érvek és indokok szövevénye: a Makra elképzeléseit, céljait,

döntéseit motiváló múlt, neveltetés, gyermek- és ifjúkor. „Készen kapjuk” a film Makráját, korábbi életének legcsekélyebb ismerete nélkül. Céltudatos és kétségbeesett igyekezetét, hogy életét minden föltűnés nélkül, mindenben a kispolgári átlageszményhez (békés otthon, kicsi feleség, gyerek, takarékbetét) igazodva élje — beteges vagy ostoba elhatározásnak, esetleg érthetetlen és képességeihez méltatlan nekigyürkőzésnek kell tekintetnünk. Csak-hogy Makra egyáltalán nem ostoba — sőt! Idegrendszeri zavarokban sem szenved; józanul szánta magát erre a sorsra. Egy netán érthetetlen kísérlettel pedig nincs mit kezdenünk.

A filmben indokolatlanul szegényessé, fölszínessé lettek azok a szituációk, amelyekben föltáruulhatna hősünk igazi éne, a személyét uraló sajátos gyávaság természete. Egy példa: Makra elmondja Valinak, hogy mindig szőke és kékszemű szeretett volna lenni; Vali pedig ilyesmit válaszol: ne hülyéskedj, nagyon klassz srác vagy. Így csupán hóbort vagy hiúság marad a könyv Makrájának túlkompenzált-ságában is reális, érthető, mondhatni *történelmi* vágyakozásából.

Mert „aki fekete, az *cigány*. És milyen a cigány? Lop, hazudik, muzsikálni tud, alázatos és alattomos.” Makra félelme jogos: tényleg cigánynak nézik, a zenészek ingyen is játszanak neki. Épp így fél attól, hogy zsidónak nézik. S ha történetesen az igazság derülne ki — hogy nagyapját, az istentelen Zsernica Milánt nyughatatlan délszláv vére hajtotta Lőrincre a montenegrói hegyek közül —, Makrának akkor is félnie lehetne, hiszen az ötvenes évek elején vagyunk, s a déli határon katonáskodó Makra ugyancsak megtanulta, hogy nem épp előny a Crna Gora-i nagyapa.

Ha csak ennyit tudnánk, máris jobban értenénk hősünket. Hiszen Makra a nagybetűs fogalmak és a hozzájuk tapadó előítéletek elől menekül. Végül is ezért nem akar Művész lenni, ezért irtózik attól, hogy minta-Munkásként mutogassák. Ezért él abban a tragikus tévedésben: lehetséges a tökéletesen szürke, tökéletesen

föltűnés nélküli, tökéletesen átlagos élet; s éppen akkor lesz öngyilkos, amikor rájön: egyre burjánzóbb, egyre méltatlabb hazugságokba kényszerítette, egész értékes emberségét, hajdani tehetségét fölfalta a szemellenzős hűséggel szolgált Átlag.

Mindennek hiányában Makra egyszerűbb — mégis zavarosabb „képletté” válik. De a filmet nemcsak azért kell bírál-nunk, amire *nem* vállalkozott, hanem, sajnos, részben azért is, amire vállalkozott. Még mindig maradna ugyanis egy jól kiaknázható lehetőség: Makrának a külvilággal, az emberekkel, az eseményekkel való kapcsolatán keresztül jellemezni, megértetni a főhőst. De nem sikerül ez sem.

A film kb. másfél évtizedet fog át — az ötvenes évek elejétől a hatvanas évek közepéig —, de a történelem szinte teljes egészében kiszorul belőle. Személyi kultusz, ellenforradalom, konszolidáció, világpolitika — mindez úgy repül el Makra feje fölött, ahogyan pl. Hábetleréket is érintetlenül hagyta két világháború, Horthy-korszak stb., ...nem vesz tudomást róla. Igaz ugyan, hogy Makra nem politizál (egyáltalán: „Makráéknál Lőrincen nem politizálnak”), az is igaz, hogy 1956 októbere a tudószanatórium tétlenségében — vagy menedékében — éri a férfit. De Makra azért nem csukott szemmel járkál a világban, elejtett szavaiból kiderül, hogy pl. 1954 körül tisztában van a helyzettel, a fontosabb társadalmi jelenségekkel, bár távol tartja magát tőlük. Semmi esetre sem olyan ember, ki meg sem rezdül, ha a rádió bemondja Kennedy elnök meggyilkolásának hírért. (A film választotta megoldás ezen a ponton durván leegyszerűsítő: a rádióból a megrendítő hír hallatszik, rögtön utána Magdus, a feleség elűjszólja: gyermeket vár; Makra összevissza csókolja örömeiben. Az utóbbi mozzanat hiteles, Makra öröme — egész életterve és a Vali-szerelem ismeretében — érthető és jellemző; de az előbbi — a hír meg-sem-hallása — primitívvá és kiszűrévé fokozza le ezt az indokolt és való-ságos boldogságot. Ha a gyermekáldás Makra számára részben a „révbe-érést”,



gyáván kitűzött céljai „megkoronázását” jelenti is — ez a gyávasága a politikai érdektelenségben hamis indokot kap.)

A főhős és a történelem között gyakorlatilag semmilyen kapcsolat sincs — ebből következően nincs igazi kapcsolata a történelemmel a többi szereplőnek sem. (Magam csak nagyon homályosan emlékszem az ötvenes évekre — összehasonlítási alapul és tanulságul kínálkoznak azonban pl. az akkoriban készült, vagy az újabb, s ezt az időszakot megelevenítő filmjeink.)

A történelem, a társadalom és Makra túlságosan ellazított kapcsolata azt eredményezi, hogy a későbbi öngyilkosságért csakis elkövetője és közvetlen környezete felelős. S ez a közvetlen környezet a Makra életét meghatározó nőalakokat jelenti: feleségét, szerelmét, szeretőjét (s negyedikként a sorsfordító húsvéti verekedéskor a megerőszkolástól akarva-akaratlanul megmentett lányt). A munkatársak és családtagok is csak Makrának a nőkhöz vagy nőktől való útját egyengetik.

Kétségtelen, hogy a film itt adja a legtöbbet: Magdus, Vali és Sztanek bemutatása — a magánélet szintjén — jól sikerült.

Mindjárt kezdetben kitűnő dramaturgiai leleménynek bizonyult Szanyi Zsuzsa „eltüntetése”. Makra — a könyvvel ellentétben — már az említett verekedés idején is későbbi feleségének, Kerék Magdusnak udvarol. Így a Vali-szerelem lezárulta után gyávasága, árulása még nagyobb: Magdusról már tudja, hogy hozzá méltatlan társ (bármennyire szánivaló és ragaszkodó is), mégis ereje, hogy legalább új kapcsolatban igyekezzék megtalálni a maga feleség-ideálját.

A központi figura természetesen Vali. Makra lappangó képességeit, erőnyeit és hibáit ő mozgósítja, hozza fölszínre; a szerelmes, a szerető és a pedagógus hármas hitével formálja-alakítja a férfit. Jó, hogy Vali nem művész-önjelölt, nem megszálaltott festő. Így szóba sem jöhet, hogy netán saját maga helyett akarna művészt faragni Makrából; s szüntelen lobogásának, kegyetlen (gyereket, kötöttséget nem akaró) céltudatosságának is egyetlen oka: az

állandó változtatás, javítás igénye, a forradalom — sőt a forradalmárság — imádata. Féloldalas, torz emberségében is nagyszerű nőalak Vali; boldog lehet Makra Ferenc, hogy összehozta vele a sors. S tulajdonképpen az ő elvesztésébe, hiányába hal bele kb. egy évtizeddel elválásuk után: végül is azt a gázcsapot nyitja ki társbérletük konyhájában, amely tíz évvel korábban (Makra kikoszarzásakor) Vali szolgálati lakásában kezdett kattogni. A film fő ötlete ez — kár, hogy kevés hasonló akadt.

Sztanek Edit mellé Vali átkával-jóslattal megverve sodródik hősünk. „... ne felejtse el, be vagy már oltva, benned vannak a baktériumok. Egyszer kitör rajtad, és akkor nehezebb dolgod lesz. Ezen nem tudok segíteni” — valahogy így búcsúzott Vali, tudva: Makrának ezt a mecszet — csak elvegyülni-bátor, de kiválgyáva életét — egyedül kell lejátszania.

Sztanek is határozott karakteres figura — de kérdés: ez a vonzó és léha, fiatal nő alkalmas-e arra, hogy egy Vali ígéretével nyűgözze le Makrát? Lehetséges-e, hogy Makra neki mondja el Vali „ars poeticáját”, az „enni, inni, aludni, szeretkezni jó”-t, s lehetséges-e tőle hallani vissza — persze jóval primitívebb szinten — Vali ítéleteit?

Ha a négy főszereplő jellemével kapcsolatban maradnának is kétségeink — eloszlatja azt a színészi játék. A kitűnő színészválasztás nagy erőnye a filmnek! Juhász Jácint talán az egyetlen igazán alkalmas művész Makra szerepére; pusztá megjelenésével, takarékos színészi eszközeivel, okos, vívódó tekintetével, a megéjtő kisfiúság és a kemény férfiasság ötvözésével formálja meg a figurát. Néhol még az alak következtelenségeit is el tudja hitetni (mert nem valószínű például, hogy ez a minden föltűnéstől irtózó férfi a munkatársak sorfala közt döngetné végig lépteit, satu-kézszerítással leckéztetni meg egy csaló könyvelőt.)

Csomós Mari néhány kezdeti fals hang után sikerrel lényegíti sajátjává Vali szinte eljátszhatatlanul összetett figuráját. Valijának kivételességében, különös nagysze-

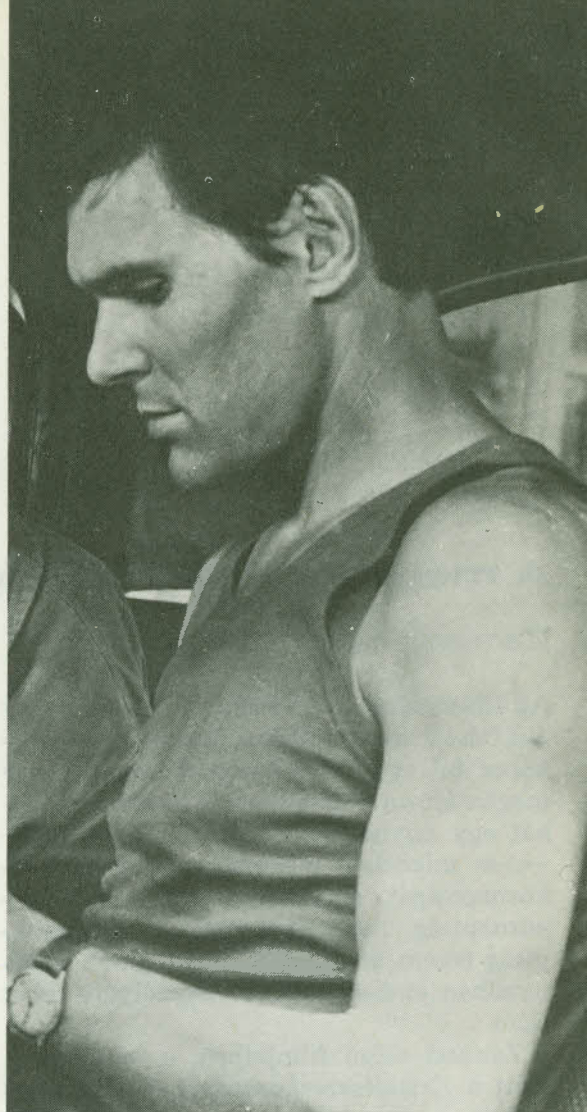
rúségében egy pillanatig sem kételkedünk, de bele tudja keverni a szerepbe a negatív vonásokat is: a nagy energia mögött a hirtelen összeroppanás esélyét — nem mentve, de indokolva így a lány disszidálását 1956-ban.

Molnár Piroska (Magdus) és Bánsági Ildikó (Sztanek) jól szolgálják a rendezői elképzelést. Magdus — korlátolt szeretetével, kiszolgáltatott ragaszkodásával, csak csip-csup dolgokra figyelni képes természetével válik mind kibírhatatlanabbá; Sztanek temperamentuma és gyakorlatiassága ellenére sem a Makrának kellő (illetve nem kellő) teljes ember.

E négy színész érdeme, hogy — ha már a magánéleti eseménysor nyomult a film előterébe — ez az eseménysor érdekessé, tartalmassá tudott válni. Mellettük Koncz Gábornak még mindig van kedve — és vannak új színei — a jópofa, vagány melós megformálásához; kitűnő epizódalako-
kat villant meg Orosz Lujza, Szabó Lajos, Horváth Sándor, Horváth László és Piróth Gyula (aki színpadon Makrát is játszotta).

Rényi Tamás rendezői munkájáról eddig (látszólag) alig esett szó — de az elmondottak indirekt módon jelzik koncepciójának erőnyeit és fogyatékoságait. Az alkotó folyamatban bizonyára nem lehet élesen elválasztani az író, Kertész Ákos és a rendező, Rényi Tamás tevékenységét: nem először dolgoznak együtt, jól ismerik egymást. Egyenrangú alkotótársuk a fekete-fehér színeket a szokott művészi biztonsággal felhasználó operatőr, Zsombolyai János. Meghitt szobabelsői jó és érzelemgazdag helyszíneket teremtenek a film legfeszültebb párbeszédeihez; és épp ennyire „otthonos” a tágas téreken is (pl. Makra és Magdus, ill. Makra és Sztanek ligeti jelenetei).

Hogy a film hatósugara, mondanivalója mégis leszűkülött, az nagyrészt abból következhethet, hogy Kertész és Rényi pl. a *Sikátor* módszerét követték ezúttal is; de



ami helyénvalónak bizonyult ott, kevésnek itt — más volt az anyag természete. Nem sikerült megtalálni azt az adekvát formát, az öntörvényű kifejezésmódot, amely a film-Makra-t is a maradandó mű szintjére emelné. Így azután Makra Ferenc harmadik élete és halála a remélnél sokkal kevesebb tanulságot, csekélyebb katartikus élményt eredményezett.

Tarján Tamás

MAKRA fekete—fehér, magyar, Hunnia Játékfilmstúdió, 1974.

R: Rényi Tamás; I: Kertész Ákos; O: Zsombolyai János; Z: Berki Géza; Sz: Juhász Jácint, Csomós Mari, Molnár Piroska, Bánsági Ildikó.

A megértés viszontagságai

Zanussi: Illumináció

Az *Illumináció* attól válik jelentőssé, hogy miközben szociográfikus pontossággal térképez fel egy meghatározott réteget egy meghatározott társadalmi közegben — tehát egy úgynevezett „mai témát” ad elő —, és miközben megőrzi anyagának hétköznapiságát, alkalmassá teszi azt a hétköznapiság meghaladására. A mindennapiság résein át néha, a film legjobb pillanataiban emberi létünk legmélyére lehet látni...

Zanussi előző filmjeiben, s mindenekelőtt a *Kristályszerkezet*-ben is arra törekedett, hogy egységet teremtsen filozófia és a felszíni érzékelhetőség szintjén tapasztalható gyakorlat között. Ezért itt is a lehető legegyszerűbb történetet, ismert, mindennapi, banális szituációk sorát választja. Egy fiatalember az élet kapujában... Pályaválasztás, egyetemi felvétel, szerelem, csalódás, újabb szerelem, házasság, gyermek, egzisztenciális gondok, majd végül, ahogy lenni szokott: némi konszolidáltság. Zanussi szándékosan gyűjti egybe a fiatalokról szóló átlagfilmek átlaghelyzeteit, céljának leginkább ezek felelnek meg. Módszerének lényege ugyanis, hogy a „mese”, a film cselekményét felépítő helyzetek láncza csak háttér, díszlet, eszköz.

Franz, a fizikus-hallgató felvételizik,

diákbulikra jár, műhelygyakorlaton vesz részt, vagy egyszerűen csak az utcán sétál — a mindennapiság automatizmusának engedelmessé válik, de amit átél, ami valójában „történik” vele, az nem ez az automatizálódott cselekvéssor. Egy közönséges orvosi vizsgálat szembesíti őt a saját testével, amely tőle függetlenül és befolyásolhatatlanul létezik, fel- és leépül, alkalmassá vagy alkalmatlanná válik bizonyos funkciók ellátására, átéli, hogy keze, lába és szeme van, hajlamai és képességei, amelyekkel kezdhet valamit...

Egy lány, egy megismert, megszeretett lány, akit magáénak tudott, váratlan irtozással néz rá, és már egy másik emberhez tartozik, egy másikhoz, aki megpofozza. A találkozás—szerelem—válás hétköznapi ritmusából az ösztönök mindent szétfeszíteni akaró dobolása hallható ki. A szavak mindebből semmit sem közvetítenek, mint ahogy minden más — a fűvel borított mező, a magas hegyek, az idegenekkel és barátokkal zsúfolt szobák, az egészség, a betegség, a veszekedés és a megbékélés — hordoz valami „egyebet” is, valami lényegesebbet, valami „legfontosabbat”.

Franz hétköznapi helyzeteket végigjáró hétköznapi hős. Egyetlen vonással teszi Zanussi alkalmassá arra, hogy a célul kitűzött, új filmtípus ideális központi figu-



rája legyen: úgy jár-kezel a világban, mint-ha egy különleges szemműtétet hajtottak volna végre rajta — ugyanis *lát*. Látásának különössége, hogy miközben szeme az *egész*et akarja befogni, — talán épp ezért — rendkívül érzékenységgel rögzíti a *részleteket*.

Egy kiránduláson szemügyre vesz egy halottat, egy balesetet szenvedett alpinistát, de nem a szituációban rejlő általánosságot, a részvét vagy a megrendülés kész, klisészerű érzelmeit éli át, hanem megkísérli felfogni a felfoghatatlant, érzékelni a különbséget az élő ember és az átalakult sejtek halmaza között.

Aztán otthagyja az egyetemet, pénzt keres, szenved az anyagi gondoktól, nyomasztja a rossz lakás-helyzet, de valójában nem ezek a dolgok érintik meg. Mint-ha ő maga élne abban az állapotban, amit a film elején egy neves lengyel filozófus elmagyaráz: „Az illumináció Szt. Ágoston óta ismert terminus, amely végigkíséri a középkor összes tudományos kutatóit. Egyfajta megvilágosodást, befogadást jelent, de semmi köze az extázishoz, a

transzhoz. A szív képessége az értelemmel összefogva. Az agy legfontosabb funkciója és a szív tiszta állapota. . .” — mondja.

Zanussi az illumináció képességével ajándékozta meg hőseit, s ezután löki bele a mindennapiságba. Ez a kettősség s az ebben rejlő feszültség eredményezi azt a filmmodellt, amelynek ugyan lényege maradt a filozófia, de megszabadult az ezzel járó ünnepélyes emelkedettségtől és sterilizációtól.

Zanussinak sikerült, ami keveseknek: olyan agyagot gyúrt alkalmassá arra, hogy hordozzák súlyos bölcséleti kérdéseit, amelyből mások már annyi „konfekciórúhát” szabtak ki. A szociográfiai közvetlenség eredményeként a film gondolati anyaga viszonylag könnyen „felszívódik”, többnyire képileg megfogalmazott hanglejtésekben fejeződik ki, s nem tételesen.

Mindez azonban csak bizonyos megszorítással igaz. A rendező nem vállalja következetesen a saját, nehezen kiküzdött hangvételt és filmkészítési módszerét. Egyrészt Edward Klosinski operatőri mun-

kájának segítségével meg tudja mutatni a világot a maga hétköznapiságában s ugyanakkor mégis az „illumináció állapotában”, másrészt az így megteremtett egységet riport-elemekkel szétveri. A cinema direct egyébként is agyonhasznált eszközei visszagyömöszölik a filmbe azokat a hibákat, amelyeket addig jó művészi ösztönnel sikerült elkerülni. Zanussi rendezői művészetének legfőbb ereje az, hogy — mondjuk ki: a kelet-európai kommersz film „visszaköszönő” figuráját, a pályakezdő értelmiségit sikerült szenvedőküzdő, az élet teljességét átélni akaró és tudó felnőtté, a kor emberévé emelnie, magas intellektuális színvonalon, de érzelmileg telítetten ábrázolnia.

A riportbetétekben Zanussi elmagyarázza, hogy miről is akart filmet készíteni, illetve sikeresen megvalósított célja helyett egy egyszerűsített, primitívebb, sematizáltabb feladathalmazt fogalmaztat meg riportalányaival.

Franz a huszadik század második felének gyermeke, a szocializmus gyermeke szembetalálkozik az emberi felelősség és a tudomány felelősségének kérdésével, keresi a hivatás és a magánélet összeforrasztásának lehetőségeit, vívódik élettel és halállal, hit és racionalizmus dilemmájával, a tisztességes, teljes és harmonikus élet keresésének kényszerével, de ez a film legszerencsésebb pillanataiban szinte az elemi érzékelhetőség szintjén jut el a nézőhöz, s nem igényel szavakat.

Zanussi egy műtőasztalon kiterítve fekvő emberi testben, egy akváriumban tehetetlenül tátogó halakban, egy emberi mozdulatban, a minden pillanatunkban jelenlevő, élő-pusztuló-újraszülető világ lélegzésében megtalálja azokat a motívumokat, amelyek a szavaknál mélyebb, differenciáltabb kommunikációra alkalmasak.

S mikor mindez — ha nem is egyenletes színvonalon, de — sikerült neki, akkor megszólaltat enyhén kincstári óvatossággal fogalmazó, ifjabb és idősebb intellektueket, hogy azok beszéljenek a tudós felelősségéről, a hivatás és az egzisztenci-

ális érvényesülés konfliktusairól és az értelmiség szerepéről, s mindazokról a kérdésekről, amelyekről mostanában annyira divat vitatkozni. . .

Furcsa paradoxon, hogy a film belső törése attól olyan szembeszökő, hogy egészében formai és gondolati egységbe érett alkotás. Pedig Zanussi sokféle ízt kever egybe, s fausti szenvedélytől űzött hőség egészséges iróniával szemléli. Filozófiai dilemmáinak egy részében érzékelteti, hogy mindez természetes rácsodálkozás a világra, s a kérdések súlya csak attól olyan nagy, hogy a hős először szembesül velük. . . Zanussi egyszerre képes érzékelteni az ifjúság fájdalmának mámorítóan jó ízét, s az ebből életre szólóan megmaradó, feloldhatatlan emberi szenvedések terhét. Hőse egyszerre képviseli az emberiséget és az ifjúságot, s mint ilyen alkalmas rá, hogy ne csak mint társadalmi, hanem mint biológiai lény is átélje konfliktusait.

A film elején Franz egy orvosi vizsgálaton testével szembesül, de ez végigkíséri szinte minden helyzetben. Mint biológiai kísérleti alany, tudomásul kell vennie, hogy álmai is egzaktan kiismerhetőek, s költészetük mögött élettani folyamatok prózája húzódik meg: tapasztalja, mint vesztik el a neurótikusok a hatalmat önmaguk fölött: s gyermekének születése is kiráncigálja intellektuális világának sterilitásából. S a film utolsó kockáin kényszerű mosollyal pancsikol családjával egy folyóban, mert hiába szeretne csak és kizárólag a világ megváltásával foglalkozni — az orvos tanácsára pihennie kell, mert a szíve — rendetlenkedik.

Franz körülnéz, s megpróbálja látni érezni az egész világot: a fákat, a folyót, a napfényt és az embereket. A világot, s benne önmagát. . . S a film végén már tudja, hogy helye és feladatai nem jelölhetők ki egyszer s mindenkorra, a megválaszolt kérdések helyére holnap újak tolakodnak, s a megválaszolatlanokat lehet, hogy lényegtelenné degradálja valami. . .

Szántó Erika



Egy főhős két szerepben

A főhős egyféleképpen értelmezhető adatokat szeretne szerezni a valóságról, ezért fizikus akar lenni. De mihelyt beleszagul a tudományba, sokféleképpen értelmezhető és magyarázható problémák garmadája ütközik. Kiderül, hogy nemcsak a megismerés lehetőségei és korlátai vitatottak, hanem a haszna és az értelme is. Tisztázatlan, hogy mi a tudós funkciója a társadalomban. És mi a felelőssége? Mit várhat a (népi demokratikus) társadalomtól? Mivel fizethet ez neki? Ha húsz évenként új fizikai világkép alakul ki, akkor miként remélhetjük a fizikától, hogy egyfélekép-

pen értelmezhető adatokat nyújt? Ha nem nyújt akkor érdemes-e feltenni rá az életünket? És ha a fizikára nem érdemes, mit nyújthat a többi természettudomány? A főhős figyelme a biológia, az agyvizsgálatok, az ideggyógyászat felé fordul — ha már a világot nem térképezhetjük fel, legalább az emberi agy birodalmát hódítsuk meg. Csakhamar kiderül azonban, hogy a biológus felelőssége korunkban nagyobb a fizikusénál: még gyógyítani is csak úgy képes, hogy durván beavatkozik a paciens személyiségébe, emberi szuverenitásába, jóvátehetetlen elváltozásokat idéz benne

elő. A főhős, aki nemcsak a megfigyelő, hanem a kísérleti alany szerepét is vállalja, riadtan kérdezheti magától, hogy hol kell határt szabni az ilyen beavatkozásoknak.

Zanussi tehát nem egyszerűen gondolati filmet akar készíteni, hanem olyat, amely a gondolkodásról szól. A film és az intellektualizmus ilyen összeházasítása örvendetes és sajnálatosan ritka esemény. Már a pusztá kísérletet is kalaplengetve kell üdvözölni, főként nálunk, ahol olyan szívesen ugratják egymásnak a gondolatíságot és a képszerűséget. Zanussi a gondolati igényességet olykor meghökkenítő képi leleménnyel párosítja, és vágási technikájában kifejeződő merész asszociációival, pompás ritmusérzékevel bővítelesen kitágítja és érzékletessé teszi azoknak a kérdőjeleknek a hatókörét, amelyeket izgága ismeretelméleti kételyei ültettek körénk. Jó ösztönnel vegyít egybe fikciót és dokumentumot, a főhős töprengéseit neves legyél tudósok nyilatkozatai és vitái szegélyezik, ami mellesleg arra is jó, hogy a film középpontjában álló és ezért szükségképpen felnagyított ifjú hős a maga valóságos méreteire zsugorodjon össze. De amikor így módon felépül szemünk előtt a rendező problémáinak terepasztala, akkor tán bocsánatos, de mégiscsak bűnös csábításnak engedve, átkalauzol bennünket egy másik, meglehetősen ügyefogyott, idézőjelek közé kívánczoló „játékfilmbe”, mely nem a saját lábán áll, hanem az eredeti, filmesszé-formájú játékfilm tyúkszemét tapodja.

A két film főként a forradási pontokon árulja el, hogy nem valók össze. Ezért az *Illumináció*-t nem hasonlítanám öszvérehez: a ló és a szamár közös szülöttjének ugyanis nincsenek forradási pontjai. A szerves életben két különböző minőségből létrejöhet egy harmadik — a művészetben ez képtelenség.

A főhős — Franz — a tudomány megszállottja. Igaz: látjuk sziklára mászni, sőt szerelmeskedni is, de mindez alig érdemli meg a figyelmünket. A sziklamászási jelenetekből például csak az a pillanat táborozik le emlékezetünkben, amikor éjjel

kioson, hogy szemügyre vegye egyik lezuhant társának borzalmasan eltorzult temét. Ezen a ponton ugyanis újból kiütözik elementáris megismerési szenvedélye. Ugyanez a Franz habozás nélkül, sőt lelkesen otthagyja az egyetemet, mihelyt teherbe ejt egy lányt, elszegődik családapának, pénzkeresőnek, és még azt sem tűri el, hogy felesége munkába álljon. Tudvalevő, hogy az erős hivatástudat más vonatkozásokban szükségképpen embertelenné szokta tenni megszállottját. Zanussi teljességgel figyelmen kívül hagyja ezt a tolaodó konfliktust, az „Élet”-be löki a boldog Franzot, és így módon megkezdí a „játékfilmet”. Még arra sem ügyel, hogy ez a fordulat akkor következze be, amikor a tudomány kérdéseinek hurka már túrhételtenül fojtogatja a főhóst.

Franz persze kenyérkeresőként sem tudja elfojtani tudásvágyát, nem sokáig dolgozik üzemben, olyan munkahelyet keres, ahol közvetlen kapcsolatba kerülhet a tudománnyal. Előbb kísérleti alannak csap fel, pénzért álmodik, miközben mindenféle vezetékek lógnak ki belőle, majd kórházi asszisztens lesz. Zanussi — feltehetően rejtett kamerával — megles a kedvéért néhány skizofrént, tanújává teszi egy elektrosokkos kezelésnek, borzalmasan kegyetlen agy-ingerlő kísérleteknek és végül egy halálos agy-operációnak is. Ezek az epizódok olykor kiragadják a főhóst a mondvacsinált „játékfilmből”, és a kezdeti „esszéfilm” világához közelíti; de innen már hiányzik a problémák töménysége, vegyítetlen tisztasága. Például: Franz rejtelmes okból egy szerzetes-kolostorban is felbukkan, hogy a „végső kérdések” ügyében tájékozódjon, de csak arra jön rá — mire is? Hogy a szerzetesek is meghalnak? Ehhez a kiránduláshoz el kellett vesztenie eredeti tudásvágya minden konkrét ismérvét, és olyan elvont-általános tudásvágyat kellett helyette beszereznie, amelynek semmi talaja sem volt személységében. És közben persze családi jelenetek is tapasztalhatók: a gyerek sír, az asszony ideges, Franz hűséges, elmegy, visszajön, kidobják, marad.

A két film következő forradási pontja



ügyetlen hókusz-pókusz. Franz úgy tér vissza a fizika — és az esszé — világába, hogy voltaképpen nem tér vissza belé. Folytatja ugyan egyetemi tanulmányait, noha professzora annak idején figyelmeztette, hogy eddig egyetlen évhalasztónak sem sikerült visszakerülnie, ő gyereke növekedéséből ítélve legalább négy évet hagyott ki, mégis éppolyan problémátlanul látogatja újból az egyetemet, ahogyan faképnél hagyta, és természetesen újból kiváló tanuló lesz, kiugró tehetség. Hogy módolta ezt ki? És hova tűntek azok az in-

tellektuális problémák, amelyeknek mágneses körében élt első egyetemi éveiben, és olykor a biológia terepén megtett tanulmányi kirándulásainak során is? Valójában az esszé-film kellékeinek felhasználásával szabályszerű „játékfilmes” happy end csírája bontakozik ki, már csak az hiányzik, hogy Franz új Einsteinné cseperedjék — ekkor azonban orvosbarátja figyelmezteti, hogy a hajszás élet kikezdte már a szívét. Ismét az élet és a hivatás konfliktusa áll előttünk; Franzból lobogva feltör régi tudásvágya — de aztán úgy

oldja meg a dilemmát, mint házasságkötése idején: a tengerparton pihen családja körében, és szerfölött boldog.

Persze az ilyesfajta illumináció — megvilágosodás — teljességgel logikus: miért törjük túlzottan magunkat, ha a tudomány számára nem vagyunk nélkülözhetetlenek; viszont számunkra nélkülözhetetlen az élet. Ebben nem volna hiba, ha nem olyan embernek ismertük volna meg a főhőst, akinek a számára nélkülözhetetlen a tudomány. És mindig olyankor áldozza fel a kompromisszum oltárán hivatását, amikor a leginkább betölti a megismerés szenvedé-

délye. Ebben az áldozatban forr egybe a két film, a szegény Franz számlájára: az ő jelleméből, alkatából, szemüveges páto- szából egészen más megvilágosodások következnenek, de belecsöppent egy közép- műfajú filmbe, amely mélyrehatóbb nyomokat hagyott az agyában, mintha se- bész késsel vagy elektrosokkal gyógyították volna. Nézi jóalakú nejét és pancsoló gyermekét, a szemüvegét törölgeti — az élet megy tovább, csak le kell mondani nagyratörő terveinkről. Rendben van, mi már tudjuk ezt — de vajon ő, Franz, a kutatás megszállottja honnan tudja?

Eörsi István

ILLUMINÁCIÓ (Illuminacja) színes, lengyel, Zespoly Filmowe
„TOR” alkotóközösség, 1972.

I. és R.: Krzysztof Zanussi; O.: Edward Klosinski; Z.: Wojciech Kilar; Sz.: Stanislaw Latallo, Malgorzata Pritulak.

Máriássy Félix

1919 — 1975

Azt kérdezte egyszer régen:

— Mondd, meddig él egy filmrendező?

Negyven éves lehetett akkor, vagy csak kevéssel több. Egy barátság és annyi közös munka éve, dátumai összemosódnak az emlékezetben. Ha jól emlékszem, a Csempészek forgatása után, a nyersen összevágott filmet nézve kérdezhetette. Frissen, a jól sikerült munka leplezett örömevel, de mégis némi szkepszissel. Akkor még nem járt sarkában hűsölgő és engesztelhetetlen kísérlők, a halál. Felelhettem volna, tétován, persze, de a válaszomra nem volt kíváncsi. Nagyon jól tudta — ismertem jól —, erre a kérdésére ő maga már régen megtalálta a választ. Így hát én is azt felelhettem volna:

— Meddig él? Amíg végig nem mondta, ha volt, a mondanivalóját.

És ezt próbálta, makacsul — végigmondani. Mindig gyanakodva, kételkedéssel, sokszor bizonytalanságnak tetsző öngyötréssel.

1951 őszén kerültem a filmgyárba. Kora őszi volt, az udvaron a nagy fa alatt ott ültek a már filmtörténeti nevek: Keleti Márton, Bán Frigyes, Gertler Viktor, Kalmár László, Eiben István, Hegyi Barnabás. Aztán beléptem a műterembe, ismerkedve a munkával, a légkörrel. Éppen a Teljes gőzzel-t forgatta. Figyeltem az ismeretlent, akiről annyit tudtam csak — egyik bátyját ismertem —, amolyan kisinasként kezdte a pályát, voltaképp díszlettervező akart lenni, Jaschik Álmossal tanult, egy időben Oláh Gusztáv mellett az Operában segédkezett, majd — nem ő volt az egyetlen, a 40-es évek, ifjúsága kezdetén — besodródott a filmgyárba. Nem a filmművészetbe, a filmüzletbe — hisz mi más is volt akkor a magyar film? Lent, a nulla pontról kezdte, akárcsak a többiek, akárcsak Keleti Márton, aki egyszer valakire, egy elégedetlen fiatalra, füstölögve haragjában azt mondta: „a filmet igenis úgy



kezdni az ember, hogy feketét hoz a rendezőnek. És közben odafigyel, hogyan is csinálja? Aztán, ha tudja, csinálja később ő is". Se Keletinek, se neki — mindketten kiváló tanítványokat neveltek később a főiskolán — nem volt „iskolája”. Kileste ő is, Sipos László mellett, miből is lesz a film? Mert, ahogy mondta, odasodródott. Mielőtt a filmgyárba került, nem a filmeket nézte, ezért-azért, hanem moziba járt. Aztán magával ragadta ez a bonyolult műfaj, irodalomnak, képzőművészetnek, zenének, technikának, üzleti alkudozásnak, az időjárás viszonyosságainak, sztárok fennhéjázásának ez a különös egyvelege.

És ott maradt, és alighanem más sosem tudott volna többé lenni.

— Mondd, meddig él egy filmrendező?

Ezt hallottam most is, szemben koporsójával, a tisztelet, megbecsülés, hála köszorúival, szemben kitüntetéseivel, hallgatva a búcsúztatókat. És újra láttam. Nem a koporsóban, örökre elzárva, hanem egy-egy forgatásnál, gyanakvó-méricskélő tekintettel olvasva készülő forgatókönyvet, vagy Máriaassy Judit valamelyik forgatókönyvét, melyeknek dramaturgjaként bábáskodtam. Újra ott tusoltunk a filmgyár leányfalusi otthonában, kora reggel már, várva hogy kinyíljon az emeleti ablak, és felesége-munkatársa meglobogtassa annak a jelenetnek a kéziratát, melyet mi ketten, rendező és dramaturg akartunk, és amely ellen foggal-körömmel tiltakozott. És ott voltam vele újra Szabó Pál téli verandáján, hamubasúlt pogácsát eszegetve, valami hazai kisüstit kortyolgatva, csiszolgatva a Csempészek-et. Újra végigéltem közös gyötrődésünket a Budapesti tavasz forgatókönyvén, kirándulva Karinthy Ferenchez, egyszer fellelkesülten, máskor amolyan örök-haragban, ami elkerülhetetlen, de rövid ideig tart rendező és író között. És láttam magamat alig kicsomagolva valamelyik hosszú út után, ahogy felhív, barátságosan, de kicsit ironikusan: nem konzultálnék-e az Imposztorok forgatókönyvi munkálatainál? Honnan sejtettem volna: ez lesz az utolsó munkája?!

Meddig él egy filmrendező? Gondolom, mint mindenki más, amíg végig nem mondta, amiért született, amíg le nem számolt a múlttal, nem vallott a jelenről, nem sietett elébe a jövőnek. És ő megcselekedte, vállalta mind e három követelményt. Azt írja majd róla a magyar film-történet, hogy ő volt az első magyar neorealista filmrendező. És ezt joggal írja majd, hisz a Rokonok, a Budapesti tavasz, az Egy pikoló világos, a Külvárosi legenda, a Csempészek rendezőjéről írja majd. De úgy érzem: joggal és mégis — tévedve. Jogosabb, szebb lenne, főleg pedig igazabb azt mondani: felfedezte és közzölte a valóságot. Utána járt, lenyomozta, megkereste, szembe nézett vele, kifaggat-

ta. Alig járta valaki annyit az országot, a külvárosoktól Csepelen át eldugott falvakig, Bábolnáig, Leninvárosig — találkozni a valósággal —, mint ő.

A múltat nem kellett lenyomoznia, azaz leszámolni kellett. Ez volt első közös filmünk, a Rokonok.

Egy Móricz-remek, egy nagyszerű, vad indulattal, szinte megszerkesztés nélkül, lávaként kiömlött mestermű. Hogy mi volt Magyarország e században, míg az utolsó Hitler-katona is megadásra nem tartotta fel a két kezét — erről nem írtak hitelesebbet. És filmen sem jelent meg hitelesebben ez a világ, mint Máriaassy Félix első, egy nagy korszakot megnyitó remeklésében. Minden ízében hiteles volt, hiteles a légköre, az emberei. Azt mondta erről egy nyilatkozatában: „... én is nagyon jól ismertem ezt a dzsentrí világot, miután magam is részben abban nőttem fel, és nagyon meg volt a véleményem róla”. Majd kimondott valami lényegeset — és ezt korai és késői filmjei alkalmával is elmondhatta volna — „nyilván, ahhoz, hogy egy ötlet megszülethessék, kell hogy az emberben felhalmozódjék mindenféle vélemény és tapasztalat”.

Úgy emlékszem, mindketten gyanakodva méregettük egymást, amikor a forgatókönyvírásra sor került. Ő aligha ismert tőlem valamit is, újonc voltam a filmgyárban, én kissé elkedvetlenedtem korábbi filmjeitől. A Szabóné, a Kis Katalin házassága, a Teljes gözzel — ezeket mint a „szocialista sematizmus” utolérhetetlen példáit szokták emlegetni. Nyilván nem jogtalanul. Ilyennek láttam őket akkor, frissen, mintegy tájékozódásul a közös munkához megnézve. De egy valami akkor is megragadott. Hitelesnek éreztem — bármennyire is lakkozva volt a kor baljós igénye szerint — a légkört. Természetesen a külső szemlélő elfogulatlanságával, az igazi valóságot nem ismerve. Később megtagadta ezeket a filmjeit, kétségbe vonta légkörük hitelességét is. De egyet megállapíthatunk akkor is, most is — ebben a három sematikus filmben kezdett kialakulni a jellegzetes Máriaassy-féle légkörteremtés. És a kísérlet arra, hogy kialakítsa a szo-

cialista magyar filmművészet, mintegy a kor nehezen áttörhető bilincseibe szorítva ugyan, és megtegye első lépéseit későbbi, a munkásokat, a munkáséletet annyi hitellel feltárási remeklései felé.

Újra — a Rokonok, a késznek hitt, Bán Frigyes számára készült forgatókönyv. És Máriássy Félix.

— Vigyázz! — óvott valaki. — Nehéz ember.

Nem csaptak be — az volt. Nehéz, nehezen kifürkészhető, gyanakodó, tétovának is tetsző ember. Állandóan azt éreztem — és ezt érezhették többi munkatársai is —, mintha nem bizna önmagában. Sokat vitatkoztunk, ő jóformán egy-egy mondattal, én a védekezés szóba hozásával. Biztos a dolgában? — kérdeztem önmagamtól. Ennyire magabiztos? Vagy az is lehet, hogy ennyire nem bízik önmagában? Aztán rájöttem — vitákban él, így provokálja ki munkatársaiból, mi az igaz, és mi nem az? Hogy elutasítja az olcsót, a készenvetett. És hogy munkatársainak éppúgy nem teszi könnyűvé a munkát, mint önmagának. Kétkedő, gyanakvó volt, a szó önkínzó értelmében. És egyik legszebb emberi, művészi értéke: önmagunknak sem tenni könnyűvé a munkát, mindig kétkedni, gyanakodni, de nem a bizonytalanság esettségével, hanem a szándékukban biztosak eltökéltségével, azokéval, akiknek egy-egy művük után, legyen a legsikerültebb is, az a továbbra, jobbra, még különbre sarkalójuk, hogy — nem elég! nem elég!

Egyik kedves tanítványa megkérdezte tőle: érzése szerint, van-e a művészetnek, a filmművészetnek feladata, rendeltetése vagy társadalmi szerepe? A kérdésre így válaszolt:

„Hiszek abban, hogy a filmnek és a művészetnek van társadalmi szerepe, sőt, abban is hiszek, hogy van egy bizonyos »emberalakító« szerepe...» — Véleménye szerint pályaindulásakor túlbecsülték a film agitatív, közvetlen hatóerejét. Akkoriban hitt ezekben a korai filmekben. De most

hozzátette: „Ugyanakkor nem tagadom, most is hiszek abban, hogy a filmnek lehet közvetlen, agitatív ereje”.

Ez az interjú-töredék akár művészi hitvallásnak, tanító elvnek is felfogható. Hisz egyik tanítványa kérdezte nehezen megközelíthető, önmagáról alig-alig szóló mesztérét, akinek nem a gyónás volt a legfőbb ereje, hanem a gyóntatás, nem a tetszetős önvallomás, hanem a kérdezés. És mért nevezem ezt tanító elvnek? Mert úgy tanított, hogy tanítványai elfogadják a film közvetlen hatásába vetett hitét — ugyanakkor pedig hagyta, hogy azok legyenek, akik, és azt valósítsák meg, a maguk tehetségével, útján-módján, amit ők akarnak vallani az életről, valóságról. S mint minden jó mestert, őt is azért kell becsülni, hogy tanítványai csak tanultak tőle, és nem utánozták. Kell-e jobb példa erre, mint néhány tanítványának a neve? Szabó István, Gyöngyössy Imre, Gábor Pál, Rózsa János, Kardos Ferenc... — semmi-
ben sem hasonlítanak hozzá. A jó iskola nem más, mint a megtanulás, a szakma elsajátításának iskolája, a tanítvány önmagává való nevelése. Ilyen iskola volt az övé.

És még egyszer — a kétkedése. Menynyire jellemző az emberre, az alkotóra! A Szovjetunióban bemutatták java filmjeinek sorozatát. Nem hitte el, hogy ilyen őszinte a sikere, gyanakodott, kétkedett — ez csak „protokoll-siker”. Aztán elvegyült Rigában a közönség közé, úgy nézte meg néhány filmjét. És boldog volt, rövid és gazdag életének utolsó heteiben bevallottan boldog — sikere volt az ismeretlen közönségnél is, és sikerét annak köszönhet-
te, hogy — hadd idézzem — hitt „a cselekvő filmben”, hitt abban, hogy a filmnek lehet „közvetlen agitatív ereje”.

— Mondd, meddig él egy filmrendező?

Többé nem kérdezheti. Az orv halál, mely öt éven át a sarkában járt, s leste: mikor viheti el? — már nem adott több haladékokat.

Thurzó Gábor



Roberto Rossellini

A filmművészet fiatalságának figyelemre-méltó paradoxona, hogy minden egyes múzeumi séta után, amelyet a tegnapi nagyságok szoborcsarnokában tettünk, egyre csalódottabbak leszünk. Az elődök technikai, dramaturgiai, színészvezetési, gondolati stb. naivitásai egyre jobban elfedik az „egy centiméter igaz költészet”-et. Mindez természetesen nem vonatkozik az állócsillagokra, Eizensteinre, Chaplinre és másokra, akik azonban inkább kivételek, mintsem ellenpéldák. S az is tény: Roberto Rossellini nem a kivételek számát szaporítja. Csak a film körüli botrányokat. Mert botrányos ember Rossellini.

Már az is botrányos, ahogy a nagypolgári családból származó fiatalember pályáját amatőrként kezdte, majd Vittorio Mussolini kegyeltje: fasiszta propaganda-filmek mesterember-rendezője lett. Botrányok kísérték legnagyobb korszakának filmjeit, a ma is eleven *Róma, nyílt város*-t és a *Paisà*-t. Sohasem nyughatott. Nyílt levelekkel ostromolta a felelős kormánytisztviselőket azért, hogy a hidegháború olasz vezérkara kultúrpolitikájával anyagi-szellemi válságba sodorta minden itáliai filmes jogos büszkeségét, a neorealizmust. Botrányosak voltak házasságai, mint például Ingrid Bergmannal, a híres amerikai színésznővel való világcsavargá-

sa. Látványosan tudott szakítani produce-reivel, akiknek nem tetszett, hogy filmjeit „tervszerűtlenül” improvizálja. Botrányos katolicizmusa is, amely a hit és az egyház között határvonalat húz, akárcsak legjelentősebb tanítványa, Federico Fellini... Egy szóval: botrány és botrány.

A bulvárlapok többet foglalkoztak személyével, mint a szaksajtó. Franciaországban és Amerikában nagyobb tekintélynek örvend, mint Itáliában, ahol egyes esztétáknál szinte kínos feszengést okoz az a tény, hogy a neorealizmus tényleges születése egybeesik a *Róma, nyílt város*-sal. Mert Roberto Rossellini nem olyan „művelt”, mint Luchino Visconti, nem olyan „érzelmes”, mint Vittorio De Sica, nem annyira „fejlődőképes”, mint Federico Fellini, nem annyira „mély”, mint Michelangelo Antonioni... Mert Rossellini következetlen, ingadozó, egyenetlen, hatásvadász, olcsón szórakoztató, félművelt, ideológiailag obskurus, és titka „csak” annyi, hogy elementáris érzéke van a filmcsináláshoz. Ráadásul ahhoz a filmkészítési módhoz ért igazán, amely az új és még újabb filmes nemzedékeket mindannyiszor óhatatlanul rabul ejti: a kötetlen, előítéletektől mentes, improvizáló dokumentarizmushoz.

Érdemes áthatalni a valóságos legenda-

körre szerveződött botránykrónikákon, hogy megsejthessük az igazi botrányt: azt a bukásokon, tévutakon, pálfordulásokon túli csökönyösséget, amelyhez — a művészi hitelesség érdekében — Rossellini mindig is ragaszkodott. Igen, határtalan csökönyösséggel találjuk magunkat szemben az olasz mester pályáján: számára a filmművészet elsősorban nem művészetet jelent, hanem olyan eszközt, amellyel széleskörűen hatni lehet, alakítani a társadalmat valamiféle harmonikusabb létállapot irányába.

Más, „elméletibb” értelmű szavakkal megfogalmazva: Rossellini pályája a filmművészetté válásának folyamatában azt az ellentmondásos pontot jelenti, amikor a didaktikus célzatosság érdekében a film lemond a művészet rangjáról. S ez olyan kérdés, amely egyaránt vonatkozhat a brazil cinema nővóra, a new american cinemára, a francia új hullám egyes törekvéseire... s a sorból talán a magyar film sem maradhat ki.

Rossellini előtti Rossellini

Rögtön a pálya kezdetén az első botrány. A magyar kultúra szempontjából érthetetlen, sőt döbbenetes tény, amelyet elhallgatni vagy megkerülni lehetetlen: Rossellini a műkedvelő rövidfilmek után három fasiszta propagandafilmet forgat. A filmek, a *Fehér hajó* (1941), az *Egy pilóta visszatér* (1942) és *A keresztes ember* (1942) a fasiszta propaganda kulcsszavaira épülnek: „ideológiájuk” a hadsereg, a haza és az egyház szentháromságából fakad.

Természetesen nem az a csodálatos, hogy ezek a filmek elkészültek, hanem hogy rendezőjük készíti majd az egyik leghatásosabb antifasiszta filmet, alig két-három év múlva.

Itt olyan ellentmondással állunk szemben, amely esetleg megkérdőjelezi Rossellini antifasiszta ideológiai-etikai komolyságát.

A helyzet tisztázásához elengedhetetlen lenne az olasz fasiszmus természet-

rajzának beható vizsgálata, az olasz értelmiség illúziókergető csatlakozási és elszakadási kísérleteinek történeti elemzése a fasiszmus hosszú évtizedei alatt. Olyan vizsgálatról lenne szó, amely — túl Rossellini egyéni sorsán — azt is bemutatná, hogyan volt képes Umberto Barbaro, a *Cinema* című folyóirat köre és a Centro sperimentale di cinematografia a fasiszmus éve alatt marxista alapokon kidolgozni viszonylag szabadon (a filmmecénási szerepben tetszelgő Vittorio Mussolini árnyékában és fedezésével!) a neorealizmus esztétikáját és gyakorlatát.

Most azonban meg kell elégednünk egy utalással. Luigi Preti, a kortárs költő, író és jelenlegi politikus krónikaregényére, az *Ifjú lélek, ifjú lélekre* kívánjuk felhívni a figyelmet.

Ez a regény, amely magyarul is hozzáférhető, éppen annak a nemzedéknek a sorsát mutatja be, amelyhez lényegében Rossellini is tartozik. Azt a külső-belső szükségszerűséget elemzi gazdag emberanyagon, amely érthetővé teszi: a fasiszta rendszer leghűségesebb támogatói miért vettek részt mégis az olasz Ellenállásban, mi fordította szembe őket „eszményeikkel”; más szavakkal: a szociális demagógiától, a nagyhatalmi illúzióktól, a fasiszta „küldetéstudattól” megfertőzött fiataloknak milyen *katartikus* élményeken kellett átmennie, hogy a felszabadulás pillanatában megértse a munkásegység, a baloldali kommunista—szocialista politika igazi távlatait.

Természeteszerűleg Rossellini fasiszta filmjei, amelyeket ma már csak közvetett forrásokból ismerhetünk (az *Egy pilóta visszatér* összes kópiája megsemmisült), ideológiai szempontból nem mérhetők a korszak két jelentős ellenzéki szándékú filmjéhez, Luchino Visconti *Megszálltság*-ához és Vittorio De Sica *A gyermekek figyelnek bennünket*-jéhez, noha mindkét film esetében a szándék szót kell hangsúlyoznunk. Az azonban figyelemre méltó, hogy a korabeli kritika pozitív és negatív értelemben egyaránt elutasítóan foglalkozik a három filmmel.

Roberto mester propagandafilmei nem





Róma nyílt város

hozták meg rendezőjének azt az elismerést, mint amit a korszak két „hivatalos” rendezője, Alessandrini és Genina élvezett. A „hivatalos” kritika számára ezek a filmek túlságosan „hidegek” voltak. A *Cinema* és a *Bianco e Nero* köre ezzel szemben olyan képi erényeket tulajdonított e műveknek, hogy Rossellinit méltónak tartották arra, hogy filmjeivel kapcsolatban — e tekintetben — Pudovkin nevét is megemlítsék. Sőt, *A fehér hajó* esetében a központi hős nélküli, korális ábrázolás szemléleti újdonságát is dicsérték, bár Giuseppe De Santis, a fiatal kritikus, a későbbi rendező megrovóan fejti ki, hogy Rossellini világa polémia-mentes, vagyis ideológiailag haszontalan.

Ezekután az egész olasz filmvilág meglepetésére Rossellini készíti el azt a filmet, amely nemcsak egy irányzat kirobbanó erejű nyitányát jelenti, hanem gondolati elkötelezettségével, egyértelmű

szemléletmódjával, fenntartások nélküli csatlakozásával ahhoz a népi politikához, amely fél évszázados késéssel Itáliában is hangot kapott, egyértelműen ideológus bété is vált.

A trilógia

Még Észak-Itáliában folynak a harcok, amikor Rómában egy jól összehangolt filmes csapat Rossellini vezetésével hozzákezd a németek által megszállt „szabad város” drámai eseményeinek rekonstrukciójához. A modern kori „Sacco di Roma” eseményei, Róma kifosztása, amelyhez fogható valóban csak 1527-ben sújtotta az „örök várost”, amikor is V. Károly rázúdította kiéhezett zsoldosait a reneszánsz Rómára, nemcsak megrendítik a rendezőt és forgatókönyvíró társait, Sergio Amideit és Federico Fellinit, hanem mély önvizsgá-

latra is kényszerítik. A film, a *Róma, nyílt város* (1945) arról tanúskodik, hogy az önvizsgálat valóban alapos volt, és feltétlenül őszinte.

Sajátosan Janus-arcú mű a *Róma, nyílt város*. Noha a közelmúlt eseményeit ábrázolja 1945-ben, s a fasizmus végvagnaglásának hiteles pillanatait mutatja be, a rettegésnek azt a légkörét, amelyben a „fortélyos félelem” koreográfálja az eseményeket, mégis a film fő gondolata egy erkölcsi-politikai „Legyen!”, amely határozott óhajként, sőt: követelésként a jövőt körvonalazza. Az antifasiszta erőknél az a széles egységfrontja, amely a filmből kibontakozik: a kommunista ellenállótól az apolitikus háziasszonyon át a hitében kikezdetlenül papig, természetszerűleg történelmileg hiteles, emberileg mélyen átékelhető humanista tartalmak tükrözödése a filmben. S még azt is hitelesíti az olasz felszabadulás utáni rövid időszak, hogy ez az egység ideig-óráig fenntartható. A film azonban határozottabb: ezt az egységet fenn *kell* tartani! Csak így oldhatók meg azok a társadalmi kérdések, amelyeket a fasizmus évtizedei demagóg ködfelhőkbe burkoltak, illetve — még közelebb az egyes emberekhez — csak ez az egység biztosíthatja a megrendült erkölcsi tudat helyrebillentését, megszilárdulását. Rossellini nyíltan vállalja: példát mutat, és a dokumentarista rekonstrukció csak eszköz, adekvát burka a prédikátori retorikáról lemondó új tartalmi-etikai törekvéseknek.

Talán furcsa, hogy egy korszakos jelentőségű filmről szólva nem azt próbáljuk szavakba önteni, hogy mennyire élő és megrázó mű még ma is. Hogy páratlanul tiszta formanyelvének, vállaltan egyszerű atmoszférikus eszközeinek, a két csodálatos színész, Aldo Fabrizi és Anna Magnani játékának hatása még ma is a legkülönfélébb összetételű közönséget tudja megérinteni és magával ragadni. Mindez számunkra vitathatatlan, de mindezek elemzése nem vezet közelebb ahhoz a kérdéshez: miért bukott oly hatalmasat a film megjelenésekor, s miért akadnak egyes kritikusok még ma is, akik mind-

ezeket az erényeket újra meg újra elvitatják a filmtől.

Hogy csak egy jellegzetes álláspontot mutassunk be, idézzük Eric Rhode ítéletét a filmről: „A *Róma, nyílt város*-ban bár a meseszöveg dinamizmusának következtében világos a jellemek »tipizáltsága« (a pap, a háziasszony, az ellenállók mind valóságos emberek szintézisei), de ez mégsem vezet semmire, mert Rossellini — úgy látszik — képtelen kihasználni a különböző viszonylatokban benne rejlő ellentmondásokat.”

Az effajta vélekedések és hasonlóké (az olasz kritika első reagálása: a film figurái papírosból vannak és politikai szócsövek) gyökere abban az ideológiai „Legyen!”-ben van, amelyet a rendező és munkatársai nyíltan vállaltak, s amely — éppen nyílt ideológiai tartalma miatt — nem művészileg, hanem politikailag nem tetszhetett bizonyos „esztétikailag képzett” köröknek, akik inkább az antifasiszta egység ellentmondásait szerették volna látni, s nem az összetartó erőt. Természetesen, ami politikailag, ideológiailag helyes, az még nem biztos, hogy művészileg is az.

Rossellini azonban ebben a filmjében valóban a *Cinema* 1943-as neorealista kiáltványának szellemében dolgozott. Megszabadult azoktól a naiv és modoros sablonoktól, amelyek még a *Megszállottság*-ban is ott kísértettek, és főleg megszabadult attól a retorikától, amelyet — propagandisztikus és illúzióépítő okokból — a fasiszta rezsim, élén a Ducéval, mint az „olasz nemzeti karakter” alapvonását reklámozta. Fontos vonás a filmben ez az antiretorikus motívum; nem véletlen, hogy Carlo Lizzani filmtörténetében az olasz értelmiség retorika-ellenes eszmélkedése jeleként tartja számon a *Róma, nyílt város*-t: „Az értelmiségiek soraiban érlelődő türelmetlenség a retorikával szemben, az élő események krónikájának szeretete kétségkívül hatott Rossellinire is, és lehetővé tette számára, hogy minden előítélet nélkül álljon a felvevőgép mögöge”.

Az elfogulatlanság hangsúlyozása kap szerepet Carlo Lizzani értékelő megjegy-



Paisà

zéseiben is: „A *Róma, nyílt város* ereje abban rejlik, hogy az emberi érzelmek sokféleségét magasabbrendű egységbe ötvözte.” De végső soron ezt a magasabb egységet ő is úgy tekinti, mint az állásfoglalás, az ideológiai tisztaság eredményét, mint a valósággal szembeni magatartás *realizmusát*: „A film frissesége, spontenaritása, újszerűsége abból a világos állásfoglalásból adódott, amely Rossellinit és munkatársait (elsősorban Amideit, aki sok más filmben is mellette maradt) arra készteti, hogy azonosuljanak a valósággal, amelyet azokban a hónapokban miliónyi olasz együttesen élt át.”

A következő évben Rossellini — Umberto Barbaro friss reagálása filmtörténeti alapigazsággá vált! — sportnyelven szólva megdöntötte saját rekordját: vagyis az előző filmjénél, a *Róma, nyílt város*-nál művészileg összetettebb, értéke-sebb filmet alkotott.” Ez a mű a *Paisà* (1946), amelyben a rendező filmnyelvi, módszertani kísérleteinek legszélső pontjáiig ér el, ugyanakkor szemléleti-gondolati polifóniára való törekvései is itt a legsikeresebbek.

A két óra négy perces film a naiv és modoros sablonokról való lemondást addig viszi, hogy elveti a *Róma, nyílt város*-ban még meglevő drámai sodrású központi cselekményt is. A film hat epizódban villantja föl a háború alatti és utáni Itália világát. S ami a motívumok rendszerezését illeti, a rendező nagyon egyszerűen sorra veszi — felszabadulásuk sorrendjében — Itália különböző vidékeit: Szicíliát, Nápolyt, Rómát, Firenzét, Romagnát és a Pó vidékét, s mindegyik epizód „cselekménye” az olasz és angol—amerikai hősök találkozásait variálja, nem fukarkodva egyébként a drámai és a komikus színekkel sem.

Az epizódok azonban mélyebb okokból állnak össze egységes egésszé: a gondolati anyag és dokumentális feldolgozása egymást segítve-erősítve teszik nyilvánvalóvá, hogy Rossellini szeme előtt a korai eizensteini, pudovkini korális ábrázolásmód lebegett, amely egyszerre népi és művészi. Jellemző — és művészileg emlé-

kezetes — példa erre az utolsó epizód, a partizánok kivégzésének képsora a foglyulejtett amerikai katonák előtt. Az esemény brutalitása, az amerikai katonák tehetetlensége, a tömegből kiemelkedő partizán és a kivégzés ellen tiltakozó amerikai tiszt, Dale emberi arca és ennek a két embernek a közös sorsa valóban minden külső dramaturgiai mesterkedés nélkül sugallja az elítélés és felmagasztosulás emberileg, történelmileg hiteles pillanatait.

Rossellini átadja magát az események drámaiságának — sokszor hirdetett szenvtelenségére rációfólia —, és nem külső szemlélőként rögzíti a „dokumentumokat”, hanem azzal az indulattal, hogy minden egyes néző gondolatai ugyanabba az irányba induljanak el, mint az övéi. Saját személyiségét közvetlenül a közösségként felfogott közönség köréből kiemelkedőnek vallja, aki éppen ezért képes átérezni, és ezúton irányt szabni ennek a közösségi tudatfolyamnak. Ez a hit a *Paisà* esetében nem csupán illúzió. A rendező lemondása a „művészetről” az igazság nevében paradox módon új *művészi* távlatokat nyitott. Ha a *Róma, nyílt város*-t a neorealizmus irányzatkezdő művének tekintjük, akkor az is nyilvánvaló: a *Paisà* az irányzat legjobb műve.

Ráadásul több szempontból is összefoglaló mű, vagy talán helyesebb lenne azt mondani: *keresztmetszet*-mű. A legközvetlenebb értelemben: Itália földrajzi-etnikai arculatának legváltozatosabb képeivel találkozunk. Rossellini mintegy összefoglalja mindazokat az eredményeket (a megszületetteket és a közeljövőben megszületőket), amelyeket a neorealista *irodalom* hódított meg a kor uralkodó retorikájával szemben. Ebben az értelemben önkéntelenül is Elio Vittorini korszakos regényének, a Szicíliai beszélgetés-nek varázsos és fenyegető szépségű tájaira gondolunk a *Paisà* szicíliai epizódjának képeit látva. Nápoly úgy elevenedik meg, mint ha Carlo Bernari vagy Eduardo De Filippo irodalmi programját követné a rendező.

A zeg-zugos utcák még nem merevülnek a későbbi neorealista filmek „védjegy”-fotóivá. S a filmen ugyanúgy nyüzsög Ró-

ma, mint Alberto Moravia római elbeszéléseiben; igaz, ez a nyüzsgés valamivel szelídebb, mint az egy évvel korábbi filmében, de így is sokkal karakterisztikusabb, mint a tizennégy évvel későbbi *Rómában éjszaka volt* kockáin. Firenze azonban már ismét olyan mély izzású hitelességgel jelenik meg szemünk előtt, hogy csak Vasco Pratolini Szegény szerelmesek krónikájában találkozunk hasonló teljesítménnyel. Nem véletlenül: a *krónika* Rossellinivel és a firenzei írónál a szemléleti azonosság „fedőneve”. S végül a Pó deltavidéke csak Riccardo Bacchelli egy némely lapjain ennyire mélyen atmoszférikus.

A *Paisà* ürügyén az olasz neorealista irodalom felsorakoztatása, hacsak futólagosan is, talán képes érzékeltetni, hogy bizonyos tendenciák együttes jelentkezéséről van szó: a neorealista film — s ezen belül különösképpen a *Paisà* — olyan „szövegkörnyezetben” született meg, amely nemcsak a filmművészet eredményeinek felfutása, hanem más művészeti ágazatok, elsősorban az irodalom összehátasát is feltételezi. Ugyanez érvényes a neorealizmus válságának idején is; a neorealista irodalom kifulladását megelőzte a filmét.

A „keresztmetszet”-jelleg azonban nemcsak ezen a szinten nyilvánul meg; talán még fontosabb az a változatosság, amelylyel a film az emberi lelket járja körül. Ha érhetik a *Róma, nyílt város*-t olyan hiperkritikus vádak, hogy figurái tételszerűek, s a lélekrajz külsődleges, ez a kritika csupán a *Paisà* fényében jogosult. A rendező itt sem mond le a tendencia érvényesítéséről, de csodálatos dialektikával azt mutatja ki, hogy a tendencia nem lélektelen kivonata a valóságnak, hanem bizonyos esetekben egybeesik magával a valósággal.

Gondoljunk a néger katona és a tolvaj kisfiú epizódjára. A „tendencia” szinte durva meztelenséggel jelentkezik. Egyfelől a „csúnya Itália”: a nyomor, másfelől a felszabadító hadsereg egy „Marsból” Nápolyba csöppent néger katonájának embersége — olyan képlet, amely a sablonok csábításának csak ritkán tud ellenállni.

Rossellini a képletet olyan érzelmi motívumokkal, emberi gazdagsággal dúsitja föl, hogy egy pillanatig sem érezzük a valóságba való beavatkozás kínos mozzanatait. A rendező azt a bonyolult állapotot képes ábrázolni, hogy a néger katona nem jótékonykodlik, hanem *azonosul*. A bőrének színével hangsúlyozott idegensége bensőségessé válik, olyasféle művészi katalizátorrá, mint Othello bőrének színe Shakespeare-nél.

Végül a *keresztmetszet* a szellemi arculatok lépcsőzeteiben is pontosan kitapintható. A rendező ebben a filmjében ritkán mutat be fejlődő jellemeket, inkább tudatállapotokat. A mérce nagyon világosan és egyértelműen: a fasizmushoz és az Ellenálláshoz való viszony. E tekintetben Rossellini azt a dialektikát juttatja érvényre, hogy a hétköznapiak és esetlegességek világa — ahol rejtve maradnak a legfontosabb kérdések — a történelem csapásai alatt leveti burkát, és meztelenül a létkérdéseket mutatja meg. A rendező azt ábrázolja: a fasizmus vagy Ellenállás választása nem csupán politikai döntés, hanem *etikai* magatartás is, az emberi érték egyik legfontosabb tényezője.

Brunello Rondi Az olasz neorealizmus című nevezetes könyvében olvasható lelkesült értékelés mai szemmel sem tartalmaz túlzást: „Kevés alkalommal találkozunk egy filmen belül ennyire egységes közösségi szellemmel, ilyen tágas perspektívákkal. Ritkán sikerült eddig hasonlóan értékes műalkotást létrehozni az ilyen fokú vállalt egyszerűséggel... Ez a film a legközvetlenebb formanyelvet használja az igazság feltárásához. Az igazság és a költészet forrásai egy közös folyamatban egyesülnek ebben a műalkotásban.”

Ehhez a filmhez képest „visszaesésnek” látszik a háborús trilógia záródarabja, a *Germania, anno zero* (Németország nulla év — 1947). Sok tényező járul hozzá: a leginkább szembeszökő, hogy — talán Walter Rutmann itáliai munkásságának viszonzásaképpen — Rossellini maga mögött hagyja Olaszország társadalmi valóságát, és a *Tevere* Film meg a *Sadfilm* korai koprodukciós vállalkozásában, vizsgálatának színter-



Németország, nulla év

rét német utcákra, terekre teszi át. Szá munkra, magyarok számára azonban már csak azért is érdekes ez a film, mert ugyanabba a világba visz el, mint a *Valahol Európában*.

A háború erkölcsi pusztításának ábrázolására valóban a gyermeki világ látszik az egyik legdrámaibb környezetnek, és amikor Rossellini hozzákezdett filmjéhez, már számot vehetett Vittorio De Sica talán legegységesebb művének, a *Fiúk a rács mögött* tapasztalataival is. A lehető legjobb előjelek között kezdett munka azonban végül sikertelen maradt. Érdekes módon nem a háború utáni német világ atmoszférikus

jelzései hiteltelenek ebben a filmben. A rendező érzékenysége, valóságfeltáró szenvedélye képes német talajon is megteremteni a háború utáni köznapi világ jellemző tablóját, sőt az anyagi pusztulás külső képeit az erkölcsi pusztítás belső rajzával tudja kiegészíteni. A sikertelenség okai között azonban feltétlenül az élen az áll, hogy Rossellini ebben a filmjében lemondott a korális ábrázolásnak a *Paisà*-ban elért eredményeiről. Most szinte egy figurára, a tizenöt éves Edmundra koncentrált, akinek olyan szélsőséges lélektani helyzeteket kell megoldania, mint — a náci szellemet a jelenbe is átmentő volt



Szerelem

tanárának hatására — beteg apja „társadalmi” fölöslegességének felismerése, és ennek következményeképpen: az apa megmérgezésére való készülődés, majd a visszavonhatatlan tett elkövetésekor a nagy fordulat: az öngyilkosság.

José Luis Guarner friss Rossellini-könyvében a film kapcsán némileg ironikusan a háború utáni olasz filmművészet társadalmi sémáit emlegeti: a beteg apát, a prostitúció határán szédelő lányt, a politikailag „fertőzött” idősebb fiút és a gyermekkor hímporát szerteszóró gyermeket. Azt azonban neki is meg kell állapítania: „Ezt a családképletet Rossellini emlékeztető módon tölti meg élettel, a kamera a legnagyobb figyelemmel követi sorsukat, aprólékosan vizsgálja rezdüléseiket, és sohasem hagyja cserben őket.” Végeredményben csak a korábbi korális ábrázolás fényében válik ez a film kevésbé jelentősé a rendező pályáján. Egyáltalán nem túlzó Carlo Lizzani kissé elfogult vélekedése — a forgatókönyv társírója volt — a film befejező képsoráról: „A kezdeti lassúságot később a képek élénkebb ritmusa és

tömörsége váltja föl, majd a magányos gyermek tisztaságát bizonyító jelenetsor ott éri el csúcspontját, ahol a fiú lépésről lépésre, játékról játékra elérkezik képtelen ugrásáig a semmibe. Ezek a képek alkotják a háború utáni — és nemcsak az olasz — filmművészet legszebb jelenetét.”

Valóban, a mély pesszimizmust sugalló befejezés: ugrópont Rossellini pályáján. Carlo Lizzani elfogultsága természetesen nem olyan mély, hogy — éppen a közösen végzett munka hatására — ne ismerné fel rendezőjének belső alkotói konfliktusát a *Németország, nulla év* elkészítésekor. Fontos megállapítás, amely lényegében az elkövetkező esztendőök problematikáját is magyarázza: „Mint Rossellini munkatársának, alkalmam volt megfigyelni, hogy a filmalkotáshoz nem logikai folyamat eredményeképpen jut el, hanem a benne élő két egyformán fontos tényező ösztönzésére: az egyik — mondjuk így — a dokumentarista elhivatottság, mely a De Robertisszal folytatott közös munka során a *Cinema* köré csoportosult fiatalokkal való érintkezés által mélyült el benne 1943 előtt, a má-



Vanina Vanini

sik tényező a finom érzékenység mindazokkal a drámai eseményekkel szemben, amelyek a következő években felforgatták országunkat és Európát.” — Ez az érzékenység azonban olykor közvetlenül társul az értelmezés és a megoldás mozzanataival, olyan esetben is — mint látni fogjuk —, amikor a magyarázat eleve szűkkörű marad, a megoldási javaslat pedig egyenesen apolitikus vágányokra fut a feltárt valósággal szemben.

Az „isteni kegyelem” árnyékában

Eddig nem beszéltünk Rossellini filozófiájáról. Nem is volt szükség rá, mert bár a *Róma, nyílt város* tartalmazott egy filozófiai „Legyen!”-t, ezt a történelmi háttér — külön filozófia nélkül is — hitelesítette. Most azonban pályájának olyan szakasza következik, amikor a „filozófia” nyíltan színre lép, világmagyarázattá, üdvtanná és „megváltássá” lép elő.

Már az 1948-ban forgatott *Szerelem* második epizódja, *A csoda* is érzékelteti, hogy

miről van szó. A Federico Fellini ötletéből — sőt az ő főszereplésével — készült film rövid cselekményvázlatából is kitűnik, hogy a rendező az „együgyű hit” sáncai közé vonult vissza. Nanina, az együgyű falusi lány találkozik egy fiatal vándorral, akiről azt hiszi, hogy Szent József. Enged a vándor csábításának, majd bejelenti a falu népének a csodát: ő fogja megszülni az Isten Fiát. A falu természetesen kineveti a szegény idiótát, aki egy elhagyott, magányos kápolnában szüli meg gyermekét. A történet — mint látható — a profanizálás és a „csoda” lehetősége között ingadozik, az „örült vagy szent” neoromantikus gondolatkörét idézi fel; igaz, könnyű kézzel, hiszen a *Szerelem* végül is megfelel annak az igénynek, amelyet a főcím után megjelenő felirat így jelent be: „Ez a film tiszteletadás Anna Magnani művészetének.”

Az ugyancsak 1948-ban készült *Gonoszokat pusztító gép* azonban már tovább megy ezen az úton... és egyértelműen kudarcba fulladt kísérlet. Rossellini *történet* mesél el, majdhogynem kegyes szán-

dékú anekdotát, amelyben ugyan ismét feltűnik a „Legyen!” Erkölcsei imperatívusza, de milyen sokat mond az a tény, hogy ehhez már nem a történelmi valóságból merít anyagot a rendező, hanem a fantasztikus irodalom motívumtárából. A „gonoszokat pusztító gép” poétikusan önironikus gesztusként: egy fotomasina, amely elé azonban sorra odakerülnek egy jellegzetes olasz kisváros jól megrajzolt arcai, mindazok, akik majd Pietro Germi filmjeiben kapják meg kifejezőbb ábrázolásukat.

A film sorsa világosan tükrözi a rendező őszinte kétségeit a forgatás folyamán. Sokféle tényező játszott közre, köztük emberi, politikai és művészi jellegűek is, de tény: a filmet nem fejezte be; a „kész” film elsősorban két asszisztens: Massimo Mida és Renzo Cesana érdeme. A transzcendencia kihívása azonban komolynak bizonyult az olasz mester pályáján; következő filmje, a *Stromboli, Isten földje* (1949) ezt az irányvételt teljes érettségében mutatja meg.

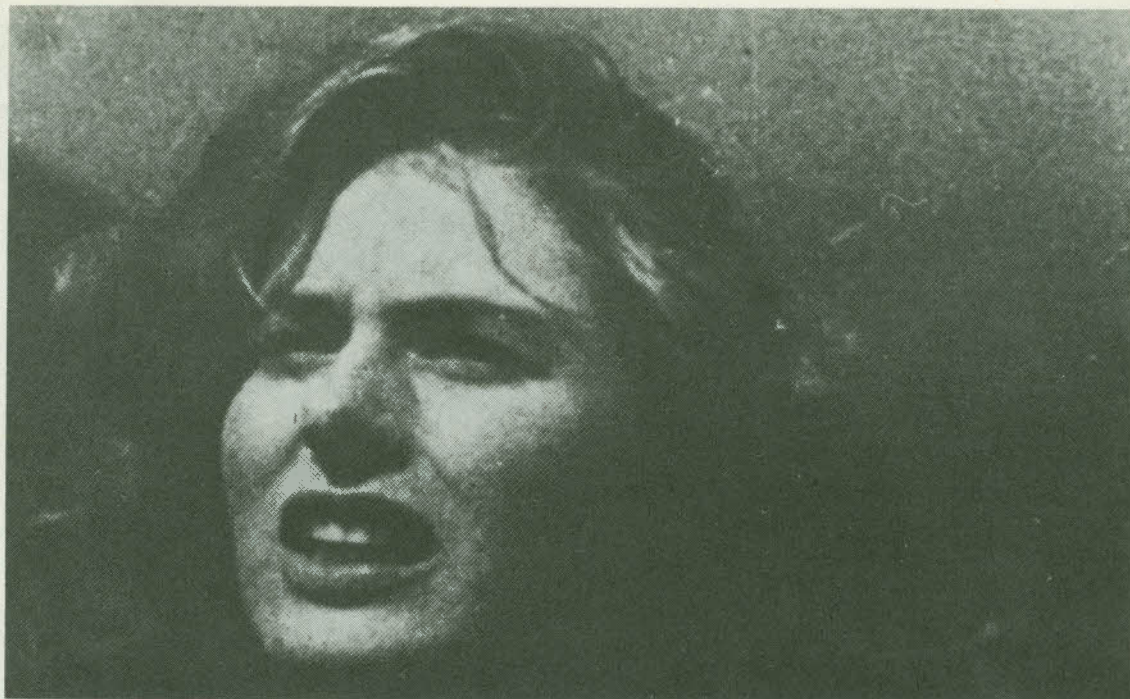
A film a Be—Ro „vállalat” produkciójában készült. S ez a cégjelzés nem kevesebbet jelent, mint hogy a mű elkészítésére két nagy egyéniség, az amerikai filmszillag, Ingrid Bergman és az olasz rendező, Roberto Rossellini szövetkezett. S ez a szövetség már ebben a filmben baljóslatúnak mutatkozik. Két élesen elkülönülő világra bomlik a film képi szövete. Egyrészt a legjobb formájában alkotó dokumentarista rendező munkájára, amely az olasz tájat és embereit csak Robert Flaherty-hez mérhető szinten állítja a nézők elé, másrészt arra a misztikummal kibélelt történetre, amelyet Ingrid Bergman egy internálótáborból kiszabadult litván lány és Mario Vitale, a Stromboli szigeti halász szerepében játszanak. Jellemző módon a forgatókönyvnek teológus munkatársa is akadt Felix Morlion jezsuita páter személyében, s a film egészének azt az Ézsaiás könyvéből vett gondolatot kellene tükröznie, hogy Isten azoknak tesz tanúbizonyságot létezéséről, akik nem hívják őt, és azok találják meg, akik nem keresik.

A *Stromboli* vegyes fogadtatásából Rossellini nem filozófiájának törekénységére

következtetett, hanem dokumentarista módszerének elégtelenségére. S valóban, következő jelentős filmje, a *Ferenc, Isten lantosa* (1950) szakít a dokumentarista feldolgozásmóddal. A népszerű olasz szent és költő, Assisi Szent Ferenc legendakörét megelevenítő filmen éppen ezért a legkevésbé tükröződik a neorealizmus első nagy válsága. Nem a módszeren belül keres ugyanis új utakat, hanem az „együgyű hit” és az „isteni kegyelem” ábrázolásának útját követve, a *Róma, nyílt város* és a *Paisà* vonatkozó vallásos motívumait kibontva (Don Pietro figuráját és a kolostor-epizódot például), a *történelem* atmoszféráját és nem a történelem csontrendszerét idézi fel (mint majd Luchino Visconti az *Érzelem*-ben).

Fontos azonban hangsúlyoznunk a történelem szót is. A film hatásának legfőbb titka abban van, hogy Rossellini — akár csak majd másfél évtizeddel később Pier Paolo Pasolini a *Máté evangéliumá*-ban — a kézenfekvő látványelemeket alárendeli a történelem atmoszféráját megidéző komoly törekvésnek, vagyis *belülről* próbál közeledni a számára oly kedves korhoz: embereket lát és nem freskókat. Mert igaz, amit Carlo Lizzani mond a filmről: „egy tiszta és érintetlen világ látomása, amelynek a háború által előidézett katasztrófákban hajótörést szenvedett földi embert kellene megnyugtatnia”, de ugyanúgy igaz az is, hogy a „megnyugtató” a megrendült ember létfeltételeinek perspektíváját kutató rendező őszinte kétségbeeséséből fakad. A filmből kisugárzó harmónia: fájdalmas és törékeny harmónia. A harmónia vágya csupán, s mint ilyennek nem lefegyverző, hanem éppenséggel aktivizáló hatása van.

Az *Európa '51* (1951) mutatja meg leginkább, hogy valóban csupán a harmónia vágyáról van szó, s nem a meglett bizonyosságról. Amint Rossellini az isteni kegyelem munkálkodását modern színtéren mutatja meg, az imént felderengő történeti érzéke hagyja cserben. A film Irene Girard-ja pusztán a Simone Weil-i karitás szócsöve, amit mindössze az „örü” vagy szent” korábban megismert motívuma „éle-



Stromboli

tesít". A rendező dokumentarista reflexei működnék Irene unokatestvére, a kommunista Andrea alakjának felépítésében. A körülötte kirajzolódott „neorealista” világ azonban mindössze az „élettel való találkozás” címszóval ellátható dramaturgiai fázist jelenti, s kohéziós ereje még kevesebb, mint a *Stromboli*-ban volt. Egy kérdésben Rossellini képtelen átszínezni az *Európa '51*-ből kirajzolódó elvontan teologizáló világot: a harmóniát, a perspektívát ismét nem leli meg, csupán az erre való törekvést hangsúlyozza.

Rossellini egész ötvenes évekbeli munkásságát a válság jellemzi. Filozófiájáért, amelyről Carlo Lizzani találóan jegyzi meg: alig több mint „elvont és prédikáló emberszeretet... az ember és ember, az Isten és ember közötti viszony történelmen kívüli vizsgálata” — feláldozza legértelmesebb művészi képességeit, dokumentarista elhivatottságát. Ez vonatkozik az 1953-as *Hol van a szabadság?* című „filozófiai” tanmeséjére is, ami azonban — másfelől — csodálatos játéklehetőséget biztosított a zseniális olasz komikusnak,

Totonak. Az „isteni kegyelem árnyékában” alkotott filmek közé tartozik a Vitaliano Brancati társaságában írt *Utazás Itáliában* (1953) is, amely egyébként Godard-ra hatott jelentékenyen. A sort a továbbiakban már csak olyan „kismesteri” művek jelzik, mint az olasz—francia—angol koprodukcióban készült *Szent Johanna a máglyán* (1954), amely nem több, mint az általa színpadon is megrendezett Honegger—Claudel mű korrekta filmváltozata, valamint a Stefan Zweig novellából készült *Rettegés* (1954), amely — az olasz kritika szellemes megállapítása szerint — témájában, feldolgozásmódjában csak annyi újdonságot tartalmaz az *Európa '51*-hez képest, hogy leghelyesebb lenne „Európa '54-nek nevezni.

A művek száma — első pillantásra is feltűnik — nincs arányban azzal, hogy Rossellini mély alkotói válságot él át. Különösen szembeötlő ez a termékenység, ha arra gondolunk, az ötvenes években a legjelentősebb neorealista rendezők nem kapnak lehetőséget, például Luchino Visconti, aki 1953 és 1960 között mindössze egy —



Félelem

szerény költségvetésű — filmet rendezett. A magyarázat erre az ellentmondásra Ing-rid Bergman személyében van. Az amerikai filmszillag-feleség személye lehetőséget és biztosítékot jelentett a rendezőférj számára az alkotásra. Ám hamarosan kiderült, nemcsak a magánélet útvesztőiben nem talált egymásra a két jelentékeny művész, hanem alkotás közben sem; az amerikai lélektani komédián és drámán iskolázott diva képtelen volt alkalmazkodni a Rossellini-filmek megkövetelte természetességhez, dokumentarista életközvetlenséghez.

A bulvárujságok hasábjain széles körben szellőztetett válás után Rossellini kapva kap az olasz televízió ajánlatán, és hosszú indiai útra vállalkozik, ahonnan egy tízrészes tévésorozaton kívül új feleségét, az indiai Sonali Senroy das Guptát is hazahozza. A tévésorozattal párhuzamosan készíti el *India* című dokumentumjellegű filmjét, amely négy olyan epizódot gyűjt össze másfél órás filmmé az indiai kontinensről, amelyek sok tekintetben az „indiai Paisà” jelentékenységet érdemlik ki. Különösen az első epizódon, egy indiai es-

küvő bemutatásán érződik a valóságra újból előítéletek nélkül rácsodálkozó rendező elemi erejű dokumentarizmusa.

A visszatérés filmjei

Az igazi visszatérést a forrásokhoz mégsem az India-filmek jelentik, hanem az Ellenállás népi élményeinek újból való felfedezése. Az 1959-es *Rovere tábornok* megosztotta Itáliát. A vetítések politikai tüntetésekké váltak: Rossellini jobb- és baloldali bírálatok keresztüzébe került. Nem véletlenül, filmje a legérzékenyebb ponton támadja az olasz nemzeti lelkiismeretet. Vádolja mindazokat, akik — éppen a *Róma, nyílt város*-ban ábrázolt — népi egységet eltékoztalták, széthúzássá forgácsolták. A bonyolultabb kor követelményeinek megfelelően az olasz rendező bonyolultabb hőst ábrázol, mint 1945-ös filmjében. A Vittorio De Sica nagyszerű megformálásában a kisstílusú genovai szélhámos, Vittorio Emanuele Bardone, más néven Grimaldi felmagasztosulásának, a kény-



Itáliai utazás

szerből vállalt szereppel, az ellenálló Rovere tábornokkal való azonosulásának története sokértelmű példával szolgált és szolgál még ma is.

Mit hoztak fel vádként a film ellen, amely egyébként külföldön, így Magyarországon is nagy közönségsikert aratott? Főleg azt vitatták, sőt vádolták is a filmet azzal, hogy a nemzeti érzést teszi nevetség tárgyává, amikor az ellenállás hőségévé avatja a Bardone—Grimaldi-féle elbűvölő latin szélhámosokat. Nem látták be még egyes jóhiszemű baloldali kritikusok sem, hogy Rossellini antiretorikus kutatásainak eredményeit hasznosítva az Ellenállás olajnyomat-ábrázolása ellen lép fel, s a szélsőségesen egyénített történetben fölfokozottan képes bemutatni az ellenállási mozgalomban kikovácsolódott népi etikát, amely alól — lám! — a királyi keresztnevű Bertone sem tudta kivonni magát. Természetszerűleg a neokatolicizmus áramlata sem tudott lelkesedni azért a fordulatért, hogy a rendező — korábbi filmjeinek misztikus „kegyelmi” fordulatával szemben — itt a „megváltás” isteni művét

nagyon is konkrét történeti okokkal magyarázza. Érdekes módon, az újfasiszták érezték meg leginkább, hogy ez a film az ő bőrükre megy, és botrányos tüntetésekkel fejezték ki „elismerésüket”.

Rossellinit ez a támadássorozat csak harcosabbá tette: példa rá következő filmje, a *Rómában éjszaka volt* (1960), amely újból a megszállt Róma félelemmel és reménységgel teli világába viszi el a nézőt. A rendező már a három férfi főszereplő kiválasztásával, a fogolytáborból megszökö orosz, angol és amerikai katona nemzetiségével is jelezni kívánja, hogy lelkesen csatlakozik a hatvanas évek elején kibontakozó nemzetközi enyhülési folyamathoz, amely az olasz filmművészet számára is lehetővé tette a korábbi „tilos témák” neorealista szellemben való felelevenítését. A *Rómában éjszaka volt* mint műalkotás azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket: szinte katalógusszerűen tartalmazza a rendező „nagy” korszakának motívumait, a némileg extrém témában ezúttal nem találja meg a Bertone-féle jellemfejlődés lehetőségeit.

Sokkal jelentősebb mű az 1960-as év másik Rossellini-filmje, az *Éljen Olaszország!*, amely — amint a Paese sera 1961. januári—februári számaiban folytatott vita tanúsítja — ismét a polemizáló rendező alkotása. Most nem a saját korábbi filmjeire utalt vissza, hanem a neorealizmus kiemelkedő, marxista történetszemléletű művére, az 1953-as *Érzelem*-re. Rossellini filmje, akárcsak Viscontié, az olasz újjaszületés, a Risorgimento időszakában játszódik. Keményen antiretorikus alkotás („magyar” fogalmak szerint: dezilluzionáló), amit jól érzékeltet a film befejezése: noha az itáliai egység szempontjából döntő évben, 1860-ban játszódik — Szicília és Nápoly meghódításával az addig helyi jelentőségű szárd-piemonti királyságból ekkor válik nemzeti állam —, és így joggal válhatna „retorikussá”, mégis az olasz mester történelmi valóságérzéke befejezés gyanánt azt a mozzanatot ragadja meg, amikor Garibaldi, az olasz egység útjának képviselője, diktatori címéről — és tényleges hatalmáról — lemondva önkéntes száműzetésbe indul Caprera szigetére. Különösen megrázó ez a befejezés abból a szempontból, hogy a több mint kétórás film szinte minden kockája az *aktív hős* figuráját rajzolja Garibaldi alakjában. A film feldolgozásbeli újdonsága, hogy a nagy csatajelenetek drámai mozgását, a tablók lényeges figuráinak kiemelését a gumioptika alkalmazásával követi hajlékonyan a kamera, s ezáltal a látvány és a lényeg egyensúlya csak ritkán bomlik meg.

Az *Érzelem* útmutatását követi Rossellini másik Risorgimento-filmje, a *Vanina Vanini* (1961) is. Az ismert Stendhal kisregényre épülő film azonban mintha csak a „szerelmi” vonulatot venné figyelembe. Pietro Missirili, a fiatal carbonari és Vanina, a művelt arisztokrata lány szerelme ugyanis — nem kis mértékben a nemzetközi sztárookra épülő szereposztás „antirealista” következményei miatt — csak pillanatokra tud kiemelkedni a romantikus cselekményből. A rendező láthatólag lemond arról, hogy a történelmi filmet a Lukács György-i értelemben „történelmi regénnyé” formálja, amire Luchino Visconti

tett kísérletet. Megmarad a történelmi rekonstrukció szép részeredményeket hozó műveleténél és nem kíván — mint az *Érzelem* — közvetlenül beleszólni kora ideológiai harcaiba. Nem „mentség”, de feltétlenül el kell mondani: a *Vanina Vanini* mozilban látható változata a koprodukciós partnerek munkája, amely sok tekintetben eltér a rendező szándékaitól, aki a hiábavaló vitákba belefáradva nem vett részt a film utómunkálataiban.

A három ász és a negyedik...

Az olasz filmművészet három „áza” — így írja a már címében is aggódó könyv, a Hová tart az olasz filmművészet? szerzője, a Cinema és a Bianco e Nero munkatársa, Mario Quargnolo — Visconti, Fellini és Antonioni. A felsorolásból — mint látjuk — hiányzik Roberto Rossellini, aki mozifilmes pályáját 1962-ben fejezte be egy közepes Guiseppe Patroni-Griffi-szindarab, *A fekete lélek* megfilmesítésével. Az 1959—60-as év nagy fellángolása után ismét visszatért prédikátori, tanítói hangja, s képtelen volt követni azt az utat, amely olyan filmeket hozott létre, mint a *Rocco és fivérei* (1960), a *8 és fél* (1963) vagy a *Blow up* (1967). Alapvetően dokumentarista eszközei elégtelennek bizonyultak a valóság fő tendenciáinak kiemelésére... filozófiája kevés volt a hatvanas évek ideológiai válságában való tájékozódáshoz. Az egyre inkább intellektualizálódó film világában Rossellini hovatovább jámbor iskolamesterré szürkült... De nem adta fel...

Meghalt a filmes Rossellini, éljen a televízió-rendező Rossellini! 1964-ben még unokaöccse, az ifjabb Renzo Rossellini szignálja rendezőként a *Vaskorszak* általa írt és „felügyelt” ötrészes, egyenként egyórás tévésorozatot, az 1968-as *Apostolok cselekedetei* és az 1970-es *Szókratész* azonban már a rendező nyíltan vállalt munkája. Még 1964-ben, a *Vaskorszak* elkészítése körüli időben így magyarázta a filmmel való szakítását: „Az a véleményem, hogy rendkívül súlyos kulturális válságot élünk

át, és ezért a válságért bizonyos értelemben a film is felelős... Ezért szakítok a filmmel, legalábbis annak mai értelemben vett mindenféle fajtájával." S ugyanekkor fogalmazta meg új ars poétikáját: a múlt számbavételével egy olyan „film-enciklopédiát” készíteni, amely a történelem világán okítva kalauzolja át nézőit, mert — mint mondotta — „törkig vagyok a mai témákkal”.

Rossellini népnevelői, pedagógusi erényei jól érvényesülnek a tévé képernyőjén. Kulturált múltidézése, atmoszféra teremtő ereje még az olasz tévé közismerten jó ismeretterjesztő műsorai közt is megkülönböztetett, rangos helyet biztosítanak számára. Ezzel szemben vall az imént idézett

Mario Quargnolóval együtt: „a televízió nem film”, még akkor sem, ha a Rossellini-féle tévéműsorokból moziban forgalmazandó változatot is készítenek.

1964-ben új fejezet kezdődött Rossellini pályáján; megújulás, mint a „három ász” filmes pályáján... Az olasz és a világ filmművészete nagy kárára ez a megújulás botrányos módon nem a filmművészetben *belül* következett be. Olyan botrány ez, ami mégis megbocsájtható. A kultúra egésze nem vesztett, hiszen az utóbbi évtizedben Roberto Rossellininak olyan új arca bontakozott ki, aminek esztétikai minősége ma még csak nehezen mérhető fel. Ideje lenne megkísérelni. Ez azonban már új történet...

Marx József

Ars poétika

Kifejezetten tagadom az előzetes forgatókönyv szükségességét, amint már százszor is elmondtam:

a) minthogy valódi belsőbben és „átalakítás” nélküli külsőbben forgatok, csak improvizálni tudom rendezői munkámat, annak a helyszínek megfelelően, ahol dolgozom. A forgatókönyv bal oldala — ha mégis csinálnom kellene — feltétlenül üresen maradna.

b) a szereplők többségét a helyszínen válogatom ki a forgatás pillanatában; és mielőtt nem ismerem meg őket, nem tudok dialógust sem írni, mert az szükségszerűen színpadias és hazug lenne. Így tehát a forgatókönyv jobb oldala is üresen maradna...

c) Végül, meggyőződéssel hiszek a pillanat ihletében.

(1949)

Rendező vagyok, nem esztéta, és nem hiszem, hogy teljes pontossággal meg tudnám határozni, hogy mi a realizmus és a

neorealizmus. Azt azonban el tudom mondani, hogy milyennek gondolom a neorealizmust, milyen fogalmat alkottam magamnak róla, bár lehet, hogy erről másvalaki jobban tud beszélni mint én. Tehát a neorealizmus — szerintem:

— Nagyobb érdeklődés az egyes ember iránt.

— A modern ember igénye, hogy úgy szóljunk a dolgokról, mint amilyenek azok, hogy számot vethessünk a valósággal olyan könyörtelen konkrétsággal, amely megfelel a tipikusan mai statisztikai és természettudományos érdeklődésnek.

— Összinte igény arra is, hogy alázattal figyelve fedezzük fel az embereket olyanaknak, mint amilyenek, anélkül, hogy a rendkívüli kitalálásának módszeréhez folyamodnánk.

— A rendkívüli a figyelmes kutatás útján tárul fel.

— Végül az a vágy, hogy jobban ismerjük önmagunkat, és ne hagyjuk figyelmen kívül a valóságot, bármilyen le-

gyen is az. Arra kell törekedni, hogy eljussunk a dolgok megértéséhez.

Mindig vannak olyanok, akik azt hiszik, hogy a neorealizmus külsőségekben nyilvánul meg: elveti a műtermet, és a nyomort meg a szenvedést eredeti helyszínén szemléli. A neorealizmus számomra nem más, mint az igazság művészi formája. Ha az igazságot megtaláljuk, megeljük kifejezésmódját is. Ha látszatigazsághoz jutunk, rögtön érezzük a csalást és a kifejezés lehetetlenné válik. Ezek a gondolatok természetesen nem teszik lehetővé számomra, hogy higgyek a szórakoztató filmben, úgy, ahogy azt bizonyos filmgyári körökben — még Európán kívül is — elképzelik, mivel a szórakoztató filmet olyan műfajnak tartom, amely csak részigazságok kifejezésére alkalmas.

A neorealista film témája a világ, nem a történet, nem az elbeszélés. Nincsenek előregyártott elméletei, mert azok a művekkel együtt születnek. Nem szereti a szószaporítást és a felesleges látványosságot, sőt el is veti őket: a lényegre tör. Nem marad meg a felületen, hanem a lélek legfinomabb árnyalatait kutatja. Elveti a recepteket és formulákat, és a mindannyiunkra jellemző indítékokat kívánja feltárni. Egy szóval olyan film, amely kérdéseket vet fel önmagának és másoknak is; olyan film, amely elgondolkodtat.

(1952)

Mindig megpróbálok szenvtelen maradni. Úgy gondolom, az a csodálatos, a rendkívüli, a megható az emberekben, hogy a nagy tettek és cselekedetek ugyanúgy mennek végbe, ugyanolyan kísérőjelenségek közepette, mint az élet közönséges dolgai. Ugyanazzal az alázattal mindkettőt leírni: ebből fakad a drámai érdekesség egyik forrása.

(1954)

A szép beállítások! Ez az, ami beteggé tesz. Hogy egy film jól legyen megrendezve, ez a legkevesebb, ami egy filmrendezőtől elvárható. Ám egy beállításnak, önmagában, nem kell szépnek lennie.

Az egyetlen dolog, ami fontos: a ritmus, és ezt nem lehet megtanulni, az ember ezt magában hordja. Hiszek a jelenet fontosságában. A jelenetnek eleje van, kibontakozik és egy ponton befejeződik. Általában túldramatizálják ezt a befejező pontot. Ami engem illet, ezt hibának tartom. A neorealizmus abban áll, hogy egy embert követ szeretettel, minden rezdülésében. Ez az ember kicsiny pont a világban, amely ránehezedik és akkor töri össze, amikor a legkevésbé sem várja, amikor szabadnak érzi magát.

(1955)

Milyenek az igazi problémák? Mindenekelőtt az emberi lényeg megismerése. Nagy alázattal kell közeledni az emberhez, és tárgyilagosan szemlélni őket, előítéletek, erénycsöszködés nélkül, és főként így kell tenni a kapcsolatfelvétel pillanatában. Én mély tiszteletet érzek az emberek iránt. A legszörnyűsebb emberben is van emberi. A fontos az, hogy megtaláljuk szörnyetegségének okait. Nem engedem meg magamnak, hogy ítélkezzem...

(1959)

Nem tudok hagyományos módon filmet forgatni. Az ihletet a helyszíntől kapom. A *Rovere tábornok* forgatókönyvi munkálatai abból álltak, hogy nagy vonalakban felvázoltam a történetet, és csupán a főszereplő jellemében mélyedtem el. Nincsenek előregyártott ötleteim, mielőtt forgatni kezdek: a film első beállítása határozza meg az egész művet. Akkor érzem meg valójában a mű ritmusát, és a ritmus idézi föl bennem azután azt az ezer meg ezer dolgot, ami lényeges lesz majd a filmben. A forgatás helyszínére nyitott érzékekkel akarok kimenni.

(1959)

Azért forgatok filmet a megszállás alatti Rómáról (*Rómában éjszaka volt*), mert a mai ifjúság alig tud valamit róla. Nemrég tizenöt fiatalot kérdeztem meg Franciaor-

szágban, hogy ki volt Hitler. Csak ketten tudtak helyesen válaszolni. Viszont tizenöt közül tizennégy nem is sejtette, hogy ki volt Mussolini, a tizenötödik pedig azt hitte, hogy olasz filmrendező.

(1960)

Az a véleményem, hogy rendkívül súlyos kulturális válságot élünk át, és ezért a válságért bizonyos értelemben a film is felelős. Hiszen a film roppant széles tömegek előtt taglalja napjaink kultúrájának problémáit, és én nem tudok belenyugodni abba, hogy korunk művészete kizárólag elvont eszmények illusztrálására szorítkozzék. Ezért szakítok a filmmel, legalábbis annak mai értelemben vett mindenféle fajtájával. Egyáltalán nem érdekel többé mindaz, ami dramatizálás, és torkig vagyok a mai témákkal...

Van mesterségem: többé-kevésbé tudok bánni a kamerával és a filmszalaggal, és ezt a tudást olyanra akarom felhasználni, ami élesen elválzik az eddig ismert látványos filmtől, és teljes mértékben mai kulturális világunk problémáinak felülvizsgálatát szolgálja. Mert a film, és véleményem szerint az egész művészet, sőt a mai intellektuális tevékenység is megrekedt a jelenségek megfigyelésénél. Én viszont vissza akarok nyúlni e jelenségek összetevőire.

(1964)

A *Szókratész* elkészítése megerősítette számomra, hogy a televízió a legértékesebb eszköz, amellyel a mai filmművészetről szóló vitákba beleszólhatok. Amióta rendező vagyok, először voltam abban a helyzetben, hogy teljesen szabadon választhattam. Ezt a *Szókratész*-t úgy kell tekinteni, mint amely részt vesz a közlés és nevelés nagy művében, amelyet néhány év óta a televízió át kísérek meg véghezvinni.

(1970)

Életrajz

Roberto Rossellini 1906. május 8-án született Rómában. Apja neves építész volt, aki részt vett a modern Róma városrendezési terveinek kidolgozásában. Rossellini gyermekkorában szenvedélyesen érdeklődött a technika „csodái” iránt, úgy, hogy apja műhelyt rendezett be számára, ahol egymás után alkothatta fantasztikus szerkezeteit. A mozi iránti érdeklődését „otthonról” hozta magával, már amennyiben apja építette Róma két elegáns cinema-teatróját, azaz „filmszínházát”, a ma is működő Corsót és Barberinit. Ezután került kapcsolatba a római filmvilág legismertebb személyiségeivel, akiknek hatására — szülei pénzén és Róma-környéki villájukban, Ladispoliban — kicsiny „filmstúdiót” szerelt fel, és 1936 és 1940 között hat kisfilmet készített, többségükben természetfilmeket. Mint forgatókönyvíró debütált a hivatásos filmesek között. Munkatársa volt Goffredo Alessandrinnak, a *Luciano Serra, a pilóta* (1938) c. film forgatókönyvének megírásában, sőt a forgatásokon már mint reménybeli rendező vehetett részt, hiszen a Duce mecénási babérokra törő Vittoria fia — aki Alessandrini filmjét is finanszírozta — neki is kilátásba helyezte, hogy hozzásegíti egy „igazi” filmhez. 1942–43-ban három filmet rendez, sőt Marcello Pagliero *Vágyakozás* c. filmjének is társrendezője. A legnagyobb hatást azonban ezekben az években Francesco De Robertis teszi rá, akivel együttműködhetett a rendkívül jelentős *Emberek a mélyben* elkészítésekor (1941). 1945–47: Rossellini nagy korszaka, ekkor rendezi a *Róma, nyílt város-t*, a *Paisà-t* és a *Németország, nulla év-et*. Ezután az útkezesek, kísérletek, a „képes enciklopédiák” (tv), botrányok, válságok, bukott és elvetélt művek hosszú esztendei következnek, amelyekből magányos csúcsként emelkedik ki 1959–60, a *Rovere tábornok*, és az *Éljen Olaszország!* megalkotásának éve. Rossellini 1942 és 1974 között 21 nagyjátékfilmet, 3 filmepizódot és 7 tévéfilmet illetve -sorozatot rendezett, és további 2 tévé sorozat főmunkatársa volt.

Filmek *

A FEHÉR HAJÓ (La nave bianca) 1941.

EGY PILÓTA VISSZATÉR (Un pilota ritorna) 1942.

A KERESZTES EMBER (L'uomo della Croce) 1943.

RÓMA, NYÍLT VÁROS (Roma, città aperta) 1945. I: Sergio Amidei, Federico Fellini és R. Rossellini. S. Amidei és Alberto Consiglio történetéből. O: Ubaldo Arata. Z: Renzo Rossellini. Sz: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Maria Michi, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Alberto Tavazzi.

PAISA 1946. I: Federico Fellini, R. Rossellini — Victor Haines, Marcello Pagliero, Sergio Amidei, F. Fellini, R. Rossellini, Casco Pratolini története alapján. O: Otello Martelli. Sz: Carmela Sazio, Robert van Loon, Dots M. Johnson, Maria Michi, Gar Moore, Harriet White, Renzo Avanzo, Bill Tubbs, Dale Edmonds, Cigolani.

NÉMETORSZÁG, NULLA ÉV (Germania, anno zero) 1947.

A GONOSZOKAT PUSZTÍTÓ GÉP (La macchina ammazzacattivi) 1948.

STROMBOLI, ISTEN FÖLDJE (Stromboli, terra di Dio) 1949.

FERENC, ISTEN LANTOSA (Francesco, giullare di Dio) 1950. I: R. Rossellini, Federico Fellini, Felix Morlion, Antonio Lisandro. O: Otello Martelli. Z: Renzo Rossellini. SZ: Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre, Fra Nazario.

EURÓPA '51 (Europa '51) 1952.

HOL VAN A SZABADSÁG? (Dov' è la libertà) 1943.

UTAZÁS ITÁLIÁBAN (Viaggio in Italia) 1953.

JEANNE D'ARC A MÁGLYÁN (Giovanna d'Arco al rogo) 1954.

RETTEGÉS (Die Angst — La Paura) 1954.

INDIA '58 1958.

ROVERE TÁBORNOK (Il generale della Rovere) 1959. I: Indro Montanelli novellájából Sergio Amidei, Diego Fabbri, I. Montanelli és R. Rossellini. O: Carlo Carlini. Z: Renzo Rossellini. Sz: Vittorio De Sica, Hannes Messmer, Sandra Milo, Giovanna Ralli, Anne Vernon.

RÓMÁBAN ÉJSZAKA VOLT (Era notte a Roma) 1960.

ÉLJEN OLASZORSZÁG! (Viva l'Italia!) 1960.

VANINA VANINI 1961.

FEKETE LÉLEK (Anima nera) 1962.

A dokumentumokat összeállította:

M. J.

(*A felsorolás nem tartalmazza a filmpézódokat és a tévéfilmeket)

A Szovjetunió Állami Filmbizottsága Filmelméleti és Film-történeti Tudományos Kutató Intézete 1974. október 28. és november 2. között elméleti konferenciát rendezett Moszkvában „Filmművészet és ideológiai harc” címmel. A konferencia anyagát könyvben a közeljövőben megjelentetik. Előzetes információként közöljük az ott elhangzott magyar felszólalás — Gyertyán Ervin felszólalásának — rövidített szövegét.

Filmjeink az eszmék küzdőterén

Moszkvai ideológiai tanácskozás

Az ideológiai harc nem újkeletű a munkásmozgalom történetében. Nem ma és nem tegnap kezdődött. Ami új, azok a feltételek, amelyek között ezt a küzdelmet napjainkban folytatnunk kell: a különböző társadalmi rendszerek békés egymás mellett élésének politikai feltételei. Az a sajátos helyzet, amelyben gazdasági (s bizonyos vonatkozásokban nemcsak gazdasági) partnereink politikai ellenfeleink s ideológiai ellenségeink is egyben, s amelyben az ideológiai harc jelentőségét és sajátosságát éppen az eszmei harcnak és a gyakorlati együttműködés különböző formáinak, a mind állandóbbá váló közvetlen konfrontációnak együttes jelentkezése adja meg.

Vannak, akik bizonyos tartózkodással, a beidegzett reflexek elzárkózó gesztusával fogadják ezt az új szituációt. Pedig

a békés koegzisztencia

— amelyet Lenin hirdetett meg — a mi győzelmünk és a mi lehetőségünk. A szocialista országok és mindenekelőtt a Szovjetunió többévtizedes szívós és következetes politikájának az eredménye. Elég egy pillantást vetnünk a nemzetközi helyzetre és összehasonlítanunk a húsz év előttivel, hogy nyilvánvalóvá váljék ez a nagy vál-

tozás. Húsz esztendeje még az ENSZ az Egyesült Államok szavazógépezete volt, ma sorozatban marad megsemmisítő kisebbségében. Húsz éve még elképzelhetetlen volt a legnagyobb tőkés országok vezetőinek az a moszkvai vendégjárása, aminek napjainkban tanúi lehetünk. És folytathatnám a példákat. Az a tény, hogy a roll back, a visszaszorítás és elszigetelés politikáját a nemzetközi reakció a fellazítás politikájával kényszerült felváltani, arról is tanúskodik, hogy mindenekelőtt ez a politika maga lazult fel. Ez persze nem azt jelenti, hogy veszélytelenné vált, hogy — éppen mert „kifinomultabb”, ravaszabb formában jelentkezik, gyakran már a baráti együttérzés álruháját ölti — nincs szükség fokozott elvi éberségre vele kapcsolatban. De mindenképpen jelzi, hogy a nyílt antikommunizmus, szovjetellenesség egyre kicsorbultabb fegyverré válik, mindinkább defenzívába szorul.

Ma a fellazítás taktikájának egyik leggyakrabban hangoztatott jelszava az *eszmék szabad áramlása*. Am éppen a közelmúltban olvastam egy ismertetést a Népszabadságban egy UNESCO-felmérésről, amely a szocialista és a kapitalista országok sajtóját vetette egybe abból a szempontból, hogy melyük hogyan foglalkozik a másik táborral, s ezen belül annak szel-

lemi életével. A két vizsgált ország Anglia és Magyarország volt. S ebből a felmérésből is világosan kiderült, mennyire hipokrita jelszó ez, s hogy mi vagyunk azok, akik nyitottan állunk szemben a tőkés világ valóságos értékeivel, haladó teljesítményeivel, és ők azok, akik a valóságban elzárkóznak a mi eredményeink, értékeink előtt. Nem kívánom ezt a helyzetet eszményíteni sem, nem mondom azt, hogy e tekintetben minden rendben van nálunk, de az alapállás vizsgálata a mi javunkra üt ki, akik nyíltan bevalljuk, hogy bizonyos eszmék áramlása elé igenis sörömpókat állítunk.

Elég csak a nemzetközi filmforgalmazást szemügyre venni ahhoz, hogy nyilvánvalóvá váljék: az eszmék szabad áramlása bizonyos tőkés körök szótárában a burzsoá eszmék szabad áramlásának igényét jelenti, miközben ők maguk a mi filmjeinkkel kapcsolatban szinte a hidegháború viszonyait tartják fenn. A monopolizált filmforgalmazó vállalatok — s köztudott, hogy ezek Európa nagy részében amerikai kézben vannak — egy-két kivételtől eltekintve remekműveink forgalmazása elől is elzárkóznak, miközben a tőkés vállalatok legértékeltenebb férce művei is korlátlan nemzetközi piacot kapnak a tőkés világban. E tekintetben bizony igen messze vagyunk még a „legnagyobb kedvezmény” elvének, az egyenlő elbírálásnak az alkalmazásától, ami alaposan megkérdőjelezi eme jelszó őszinteségét, és — éppen a tettek hiánya ébreszt gyanút, hogy egyszerű manipulációról van szó.

S itt érkezünk el azokhoz a problémákhoz, amelyeket az ideológiai harc új, nagyobb és magasabb szintű aktivitást kívánó feltételei és igényei állítanak elénk. Csak néhányat szeretnék most ezek közül kiemelni.

Az első kérdésem: vajon

elég offenzív-e

a mi ideológiai küzdelmünk? Harcolunk-e kellő szívóssággal a mi eszméink — a mi filmművészeink — „szabadabb áramlá-

sáért”? Beleértve ebbe a kritikának és filmtudománynak azt a küzdelmét, hogy élenjáró eszméink valóban s a szó minden értelmében élenjáró képviselőket nyerjenek filmművészeti alkotásainkban is, s azt a küzdelmet is, amellyel értékeinket, eredményeinket a békés együttműködés nemzetközi fórumain képviseljük. Gyakran tapasztalom, hogy a különböző értekezleten, szimpóziumokon nagyobb hangsúlyt kap vitáinkban a védekezés gesztusa bizonyos nyugati tendenciákkal szemben, mint az ideológiai támadás, több figyelmet szentelünk olyan irányzatok kivédésének, amelyek nem érnek el a mi filmmező tömegeinkhez (és a mi szavunk sem ér el a szóban forgó filmek híveihez), mint azon jelenségek elemzésének, amelyek a mi filmgyártásainkban — eredményként vagy problémaként — jelentkeznek. Távol áll persze tőlem, hogy ennek a kritikai attitűdnek és éberségnek a szükségességét kétségbe vonjam — ez is része ideológiai harcunknak —, de tudatában kell lennünk annak, és érzékeltetnünk kell azt, hogy az eszmék küzdelmétől nem minekünk van félni valónk.

S ehhez a kérdéshez kapcsolódik az is, vajon

elégé alkotó jellegű-e

a mi ideológiai harcunk? S most elsősorban nem arra gondolok, hogy vitáinkban gyakran egy-másfél évtizedes késés mutatkozik az időszerű kérdésekhez viszonyítva — most vitatkozunk Marcuséval, amikor a nyugati szociológiának már Ivan Illitsch és társai a „csillagai”, vagy Sartre-ral, amikor már Wittgenstein és a bécsi kör került az ideológiai divatok középpontjába, vagy Fellini, Bergman, Antonioni tizenöt éve készült, filmtörténetté vált alkotásaival, amikor azok már kikerültek a közvetlen érdeklődés fókuszából. Elsősorban arra gondolok, kihasználják-e filmművészeink és filmtudományaink azt a lehetőséget, hogy a mi társadalmi bázisunkon és a mi ideológiánk fényében a szocialista „modell” alapján válaszolhatóak csak meg azok a problémák, amelyeket

az úgynevezett ipari társadalom és a belőle kinövő életforma vet fel — kezdve az elidegenedés kérdéskomplexumával és végezve a környezetvédelem, az energetikai válság stb. problematikájáig. Vajon eleget tesz-e a szocialista filmművészet azért, hogy életünk valóságos kérdéseit alkotó módon, felfedezőn tárja fel, és a szocialista filmelmélet, hogy a maga elméleti tisztázó munkájának új és korszerű kérdésfeltevéseivel ebbe az irányba ösztönözze? Azt hiszem, ebben a vonatkozásban is bőséges tennivalónk van még.

A harmadik kérdés:

eléggé elyszerű-e

a mi ideológiai küzdelmünk? Megfelel-e mindig a kritika-önkritika ama magas mércéinek, amelyet marxista világnézetünk állít elénk. Szeretném egy példával, egy személyes élménnyel érzékeltetni, mit értek ezen a problémakörön. Gyakran van alkalmam nyugati országokban különféle magyar filmnapokon, szimpóziumokon, vitákon részt venni, filmklub-rendezvényeken, ahol különféle nézetekkel és magatartásokkal kerül szembe az ember — rokonszenvezőkkel és nyílt ellenségekkel, jobboldalakkal, liberálisokkal, maoistákkal. stb. A vita elején nemegyszer éreztem fagyos, ellenséges légkört a résztvevők bizonyos csoportjai részéről. Amikor azonban bevezetőül elmondtam, hogy filmkritikus vagyok, aki eszméket védelem és nem egyes alkotásokat, s aki külföldön sem hajlandó más álláspontot elfoglalni filmjeinkkel kapcsolatban, mint odahaza cikkeiben — a hangulat egyszerre feloldódott. Úgy éreztem, hogy filmjeink elemzésén, vitáján keresztül partnereim közelebb kerültek a szocializmus valóságához, jobban megértették azt, sőt arra is volt példa, hogy ők nyitották fel szememet olyan értékek előtt, amik előttem rejtve maradtak. Mindezt azért mondom, mert úgy vélem, rossz munkamegosztás az, ha mi az apologetikára korlátozzuk szerepünket filmjeinkkel — vagy akár életünk egyéb vonatkozásaival — kapcsolatban, és ellenfeleinknek engedjük át a

kritikát; mint ahogy rossz az a munkamegosztás is, ha csak a kritika feladatára vállalkozunk a nyugati filmművészet káros tendenciáival kapcsolatban, és nem adjuk meg a kellő támogatást, biztatást azoknak a részben vagy egészben előremutató törekvéseknek, műveknek, amelyek a mi ideológiai harcunk szövetségeként lépnek fel a burzsoá országok életében. Mindenütt azt tapasztaltam, hogy amit a nyugati néző a legjobban tisztel és szeret filmjeinkben — talán éppen azért, mert a honi kommersziális filmek dömpingjében olyan kevés része van benne —, az a társadalmi önkritika őszintesége, komolysága, felelősségtudata, amelyben filmjeink eszmeisége, szocialista elkötelezettsége, magasabbrendűségének bizonyítékát látja.

S itt említem meg, hogy érzésem szerint a szocialista film nem használja ki eléggé azt a lehetőséget, amit nyugaton a filmklubmozgalom jelent számára, s ami a jelen pillanatban szinte az egyetlen lehetőségünk arra, hogy áttörjünk a forgalmazási monopóliumok falán. Pedig mindenütt igen nagy érdeklődést tapasztaltam filmjeinkkel, kultúránkkal, életünkkel kapcsolatban. Hogy csak egy példát mondjak, Reggio di Calabriában, amelyet nem ok nélkül tartanak az olasz fasizmus centrumának, a magyar filmhét alkalmával meghívott olasz-szovjet baráti társaság helyi szekciója, hogy a szovjet filmekről, a Szovjetunióról is beszéljek nekik. Megindítóbb találkozásban, melegebb fogadtatásban kevésszer volt részem. Ezek az emberek szinte ki voltak éhezve minden hiteles információra, ami a mi életünkre vonatkozik.

Végezetül még egy problémát érintenék, ideológiai

harcunk népi jellegét

Fiatalkoromban olvastam Georgi Dimitrovnak egy gondolatát, ami nagyon megragadott. Pontosan nem tudnám idézni, de a lényege az volt, hogy évszázadokon át a művelt nyugatról és az elmaradt Balkánról beszéltek. A mi feladatunk, hogy a

jövőben a művelt Balkánról beszéljenek. Sokat tettünk már ennek érdekében, de még sok tennivaló áll előttünk. Pártunk közművelődési határozata — amelyhez hasonló elvi állásfoglalással minden testvérpárt rendelkezik — nyomatékosan aláhúzza, hogy ideológiai harcunk elsődleges célja, legközvetlenebb terepe saját népünk kultúrája, korszerű szocialista műveltségének és ideológiájának állandó emelése, hiszen a mi társadalmunk teremtette meg először a lehetőséget történelmünkben, hogy népünket — egy múltszázadi nagy magyar reformpolitikus, Széchenyi István szavaival élve — a kiművelt emberfők sokaságává tegyünk. Ez teremti meg a társadalmi alapját, a gyakorlati igazolását annak az ideológiai küzdelemnek is, amelyet a burzsoá nézetek különféle megnyilvánulásai ellen kifelé folytatunk.

Ez az ideológiai küzdelem valóságos harc, ami nagy feladatokat állít eléink. Ne legyünk hát elégedettek sem filmművészetünkkel, sem filmtudományunkkal vagy filmkritikánkkal. Csak az *alkotó elégedetlenség* ösztönözhet minket valódi eredményekre, csak a még megoldatlan feladatok világos és önkritikus áttekintése viheti előre harcunkat. Amikor itt elégedetlenségről beszélek, persze nem arról van szó, hogy nem látom a fejlődést, az eredményeket, hogy a szovjet vagy a magyar, lengyel, bolgár film pillanatnyi helyzetével vagyok elégedetlen, bár minden művészi munkában fellelhető a színvonalhullámlás, a jobb és kevésbé jó esztendő váltakozása.

A szovjet filmművészetnek van egy igen tehetséges, fiatal gárdája: Tarkovszkij, Ioszeliani, Mitta, Panfilov, Sengelája, Okejev, Szmirnov, Zalaakeviciusz és folytathatnám a felsorolást — akik jogos optimizmussal töltene el a szovjet film jövőjét illetően. Minden tiszteletet megadva az öregebb nemzedéknek, a hagyományoknak, mégis ők azok, akik talán nagyobb figyelmet, elemzést és támogatást igényelnek tőlünk, a kritika és a filmelmélet munkásaitól, akik a jövő filmművészetének — ideológiai harcaink megvívásának, napjaink problémái korszerű megválaszolásának élvonalában harcolnak.

Tudom, hogy felszólalásom, feltett kérdéseim akár szónokiaknak is minősíthetők. Végül is lehet-e eléggé offenzív, alkotó, elvszerű az az ideológiai küzdelem, amelyet eszméinkért folytatunk? Úgy érzem mégis, hogy reális és konkrét hiányosságokról van szó. S abban a tényben, hogy a Szovjetunió Minisztertanácsa Állami Filmbizottsága időszerűnek és szükségesnek érezte a Filmelméleti és Filmtörténeti Intézet életrehívását, amelynek első és programot adó konferenciáján most részt vehetünk, megerősít ebben a véleményemben. A pozitív választ e kérdésekre végül is nekünk, a szocialista filmművészet, filmelmélet területén dolgozóknak kell megadni, amihez ez az izgalmas, anyagában gazdag és sokrétű konferencia és az intézet egész programja máris fontos segítséget nyújtott; ideológiai harcunk offenzívabbá, alkotóbbá, elvszerűbbé, tömegesebbé és népibbé tevését, magasabb színvonalra emelését szolgálva.

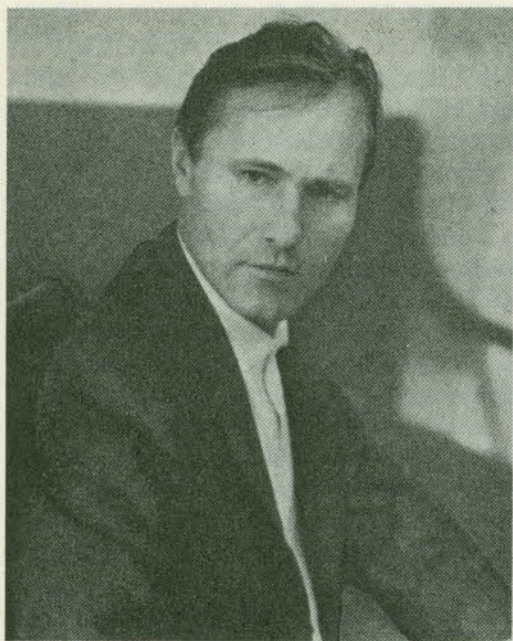
A költői film módosulásai

Látogatás szovjet filmművészeknél

Moszkva változásait bizonyára az is észreveszi, aki nálam jóval gyakrabban jár a szovjet fővárosban. A legszembeötlőbb változás: szinte máról holnapra nőnek ki újabb és újabb építmények a bontásra ítélt városrészek helyén. Moszkva az olimpiára készül, és mintha — a versenyek szellemének megfelelően — az életritmus is meggyorsult volna, az utcák forgalmasabbak lettek, az emberek is sietnek. Érdekes módon, a modern építészet vélt sivárságát sem érzékelni sehol; színesebb lett a város. Ami nem változott — az a kulturális érdeklődés. Tíz esztendővel ezelőtt is épp ilyen sorok álltak a múzeumok bejáratánál, ugyanilyen nehéz volt egy színházi előadásra bejutni, ugyanígy előre kellett biztosítani a helyet a mozikba, más programokra. Kétszer voltam a tagankai színházban: mindkétszer legalább száz ember — ülőhely híján — állva nézte végig az előadásokat. (Amit láttak, azt állva is érdemes volt végignézni.) Így is sokan rekedtek kint, akárcsak a Filmművészetszövetség egyes rendezvényeiről, pedig ugyancsak hatalmas vetítőterem próbál megfelelni az igényeknek. (Előterét Fernand Léger Két lány című üvegbe áttett hatalmas s szép kompozíciója díszíti. Akinek nem jut hely, legtöbbször joggal bánkódhat: jelentős élménnyel maradt le.

Az érdeklődés tehát nem változott a filmek iránt sem, de vajon hogyan alakul a filmművészet? Természetesen, ezt a kérdést nem tudom teljességgel megválaszolni; egyetlen aspektusból azonban megkísérelném a közelítést. Az általam megismert filmekből mintha olyan tendencia bontakoznék ki, hogy az új szovjet filmek jelentős része a hagyományosabb (noha kétségkívül értékeket fölvonultató) ábrázolási módszertől valamiféle költőiség felé mozdul el. Míg az előbbi inkább a valóságos élet valóságos jelenségeit, viszonylatait veszi inkább észre, az utóbbi szívesebben indul ki az egyén, a személyiség belső világából, érzelmi élete, a világ etikai megélése, esetleg esztétikai befogadása izgatja. Erről faggattam Alekszandr Mita filmrendezőt is: „Valamikor filmjeinkben a társadalom nézőpontja háttérbe szorította a személyiség problémáit. Most másra van szükség. Meg kell mutatnunk az emberi kapcsolatok sokaságát, hiszen olykor még a családról is hajlandók voltunk megfeledkezni. Így nem lehet élni. Az etikai kérdések szükségesek a jövő megéléséhez” — fejtette Mita.

Az elmondottak, persze, csak nagyon általánosan érvényesek, hiszen a művészet mindig több esztétikai tételek illusztrálásánál, tehát nem jelentkezik egyetlen



Vaszilij Suksin

filmen belül tisztán az említett mozzanatok. Mégis, ha az elmozdulás irányát rendezők nevével kellene jeleznem, akkor Suksin lehetne a kiindulópont, Mihalkov-Koncsalovszkij az elmozdulást jelző nyíl hegye. Pontosabban: Suksin filmjeire inkább jellemző a hagyományos realizmus, de legutolsó filmjében, a *Vörös kányafá*-ban bizonyos költői hajlandóság is fölfedezhető. Mihalkov-Koncsalovszkij pedig egyértelműen költői, sőt, kifejezetten lírai filmet csinált a *Szerelmesek románcá*-val. A filmek, amelyeket a két végpont közé szorítottam, a vonulat egyes szakaszai. Félreértés ne essék, ez nem értékrend, és áttekintésnek is inkább csak vázlat.

Suksin

Suksint, persze, akkor sem kerülhettem volna meg, ha netán más aspektusból közeledem a témához, mivel ez a nemrég olyan fájdalmasan fiatalon elhunyt író, rendező, színész ma talán előbb alakja a szovjet művészetnek, mint valaha is volt. Egymást érik a megemlékezések, az estek, ahol ő a főszereplő; decemberben a

Majakovszkij Színház két produkciója is Suksin-bemutatót ígért. Jeles filmművészek, írók nyilatkoznak róla, vesznek részt Suksin-műsorokon. (Ahogy Mittától elváltam, ő is ilyen estre igyekezett a Lenin-hegyre.)

Vaszilij Suksin elbeszélései gyakran kavartak vitát a szovjet irodalmi életben, értett hozzá, hogy formai újításokra nem vállalkozó, de mindig igényes írásait egy egész társadalmat érintő aktualitásokkal telítse. Filmjei hasonló karakterűek, nem orosz néző számára gondot is okoz megérteni, mitől az a nagy reneszánsz, amely a Suksin-művek utóéletét jellemzi. Gondot okoz, mert nemcsak témaválasztásában, de hangjában is kifejezetten és sajátosan orosz alkotóról van szó: mást jelentenek — teszem föl — szójátékai számomra és mást egy orosz számára (még a mimikája is hordozza ezt a sajátságot).

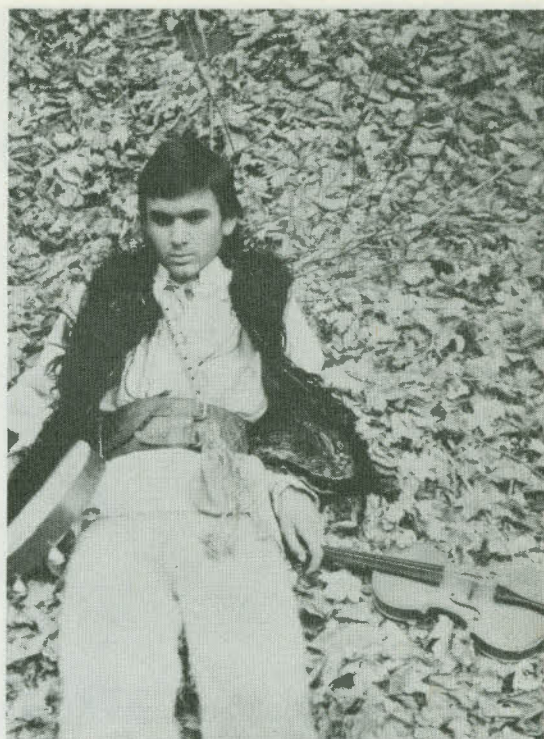
Tere-fere (talán így lehetne visszaadni a címét) című filmjében egy kolhozparaszt házaspár kalandos üdülőútját meséli el. A házaspárt maga Suksin és felesége alakítja. Az utazás minden bizonnyal csak ürügy, amely arra jó, hogy a hőseket kapcsolatba hozza a társadalom szinte minden rétegével, s így átfogó képet adjon a mai szovjet életről. Suksin nagyon ironikus. A paraszti környezetet sem idealizálja, éppen ellenkezőleg, gúnyolja konzervativizmusát, visszahúzó szándékát. Egyetlen pontja van ennek a világnak, amelyet ellágyuló, az iróniát is finom humorra váltó líraisággal közelít meg: a házastársak kapcsolata. (Érdemes már itt megemlíteni, hogy a *Vörös kányafá*-ban majd éppen egy ilyen kapcsolat ábrándja köti le a főhős minden érdeklődését. Mi több, a partnerek sem változnak — Suksin és felesége játszik abban is.) A házaspáron kívül Suksin már a vonatra föltett szinte mindenkit, aki a mai élet arculatához hozzátartozik. Tétova tétlenséggel szemlélik hősei ezt a világot, olykor-olykor majdnem áldozatul is esnek neki. De mert annyira megbízható társai egymásnak, mégis biztosan megállhatnak a forgatagban. Suksin rendezői bravúrja éppen az, hogy ennek a két embernek a normái-

hoz viszonyítva mutatja be a jelenségeket; nem kétséges: számára rokonszenves emberekéhez viszonyítva. Suksin színésznek is ragyogó, arcjátéka a klasszikus premier plánokba illik. (Egyébként szívesen él is ezzel a filmi lehetőséggel.)

A *Tere-fere* ritmikailag azért mégsem egészen megoldott film, csakúgy mint a *Vörös kányafa*. De aligha ez a lényeges ezekben a művekben. Sokkalta fontosabb például az a bátorság, amivel legutolsó filmjében egy olyan témához közeledik, amely jó ideje úgyszólván tabu volt a szovjet filmművészetben. Egy kiszabadult elítélt útkereséséről, tragédiájáról szól a film. De ahogy szól, az sem mindennapi. Az első képsorban a szabaduló rabok kórusát látjuk, amint érzélgősen bim-bamoznak egy nyárspolgári dalocska melódiájára. Döbbenetes groteszsége volta-képpen az egész filmnek mottója lehetne. Suksin elmond egy történetet, amely egészében nem általánosítható. Nem is próbálkozik vele. A jellemek plasztikus rajzával azonban tovább lép a jelenségek-től, mivel egyébként is a karakterizálás a legerősebb oldala. Erre az erejére szükség is van, mert itt még inkább leszűkül az aspektus egyetlen figura, a főhős személyére, Suksin pedig történetének kibontásával párhuzamosan belső életét is föltárja. Mégis a líra inkább egy mellékszálon, a választott társ érzelmeiben jelentkezik, sőt, Suksin hangneméhez képest szokatlanul föl is erősödik a főhős halálakor.

Pátosz és extremitás

Suksinnál teljes mértékig hiányzik a pátosz, realizmusa inkább a tárgyyszerű bemutatást igényli. Ami kis hely marad, azt az irónia, a groteszk vagy a vékonyan csordogáló líra foglalja el. A türkmén Borisz Kimjagarov *Egy élet kevés* című munkájában a tárgyyszerű realizmust nemcsak a központi hős érzelmvilágával egészíti ki, hanem még valamiféle hősies pátoszt is belevisz. A mai szovjet filmtől ez már meglehetősen idegen elem. Mégis, Kimjagarov nem itt téved igazán, hanem



Lotianu: Vándormuzsikuskok

ott, amikor nem vállalja hősét érzelmeinek minden szélsőségével egyetemben, nem tárja föl személyiségét a maga bizonyultságában. A moldvai Emil Lotianu viszont ezzel is megpróbálkozik a *Vándormuzsikuskok*-ban (ez is csak megközelíthető cím), noha fő célja érezhetően más. Nagyszabású közönségfilmet, superprodukciónak csinált, amelynek kiállítása vetekszik a világ bármely pontján készült hasonló munkával. A költői film szempontjából vizsgálva tematikailag mégis érdekes a film egy ilyen áttekintés számára is, hiszen éppen az esztétikai létezés, a művészetben való teljes föloldódás képezi tárgyát. Helyenkénti érzelmessége, az extremitások iránti vonzalma alighanem a céllal magyarázható inkább, mintsem a rendező látásmódjának tisztázatlanságával. Lotianu akár költői szépségű filmet is csinálhatott volna szerelemről, szenvedélyről, művészetről, ha az a szándéka. Ezúttal inkább ilyen jellegű jelzéseket kapunk tőle, és egy jól megcsinált mozit.

Talán egyoldalú a költőiséget csupán az



Mihalkov-Koncsalovszkij: Szerelmesek románca

egyen belső vívódásainak, életének, szenvedélyeinek megmutatásában keresni, hiszen ez még lehet csupán egyszerűen pszichológiai érdeklődés is. Való igaz azonban, hogy a szovjet filmek általában is kerülnek — egyetlen szembeszökő kivételt ismerek Tarkovszkij személyében — a kifejezetten pszichologizáló, filozofáló ábrázolást. A költőiség külső megnyilatkozása, a hangvétel érzelmi föltöltése, a lírai szervezethez — a kitapintható és alapos cselekményvonal helyett — azonban olyan filmekben is megtalálható, amelyek őrzik a hagyományosabb realista kötődést is. A kirgiz Tolemüs Okejev *A fenevad*-jában nagyjából egyenlő arányban van jelen mindkét szándék, noha témájában — egy különös barátság története — inkább a költői lehetőség van jelen. Kurmas, a főhős kisfiú egy hegyekben talált farkaskölyökben akad rá barátjára, magához szelídíti, fölneveli. Ennek a barátságnak a bemutatása, a kisfiú ragaszkodó szeretete önmagában is szép lírai lehetőséget kínál. Okejev azonban még a világra ki-

táruló gyermeklélek örömeit, keserű csatlódásait is meg tudja mutatni. Ilyenképpen a történetet bizonyos értelemben allegorikusan kell értelmeznünk. Még hozzá kettős allegóriát alkalmaz a rendező; sőt, az áthallásokat is engedi egymásba játszani. Egyfelől a kezessé szelídített farkas hálátlan szembefordulásáról van szó apolójával, a kisfiúval szemben, másfelől a rabbá tett vadállat szabadságvágyáról is.

Okejev realizisztikus kötődései viszont a háttér, a történelmi miliő megteremtésében mutatkozik meg. Azt kell azonban mondani, hogy a kisfiú belső világában otthonosabban mozog, pontosabban tudja irányítani a nézőt is. Hogy a történelmi háttér inkább csak jelzésekkel van fölvezetve, arra látszik utalni, hogy a rendező is közelebbinek érzi Kurmas kamaradrámáját, mint a tablót. A film megformálása is ez utóbbi föltevés mellett szól. Mert jóllehet a téma egyre-másra kínálna a kuriózus képek lehetőségét, Okejev visszafogja hangját és érzelmekkel töltött közeli, félközeli képekre helyezi a hangsúlyt a totállal szemben. A film nagy része belsőben játszódik, kevés mozgás, de erőteljes képszerkesztés a jellemző. Lotianu esetében már utaltam rá, Okejevnél is szeretném megerősíteni: a szovjet nemzeti filmeket fölényes szakmai biztonság is jellemzi a tágkörű érdeklődés mellett.

Szépségeszmény

Ábrándokról is szóltam, de talán pontosabban fogalmazok, ha azt mondom, hogy e filmek nagy részében bizonyos — minduntalan előbbre futó, megfoghatatlan — szépségeidőlokkal találkozunk, valami nyilvánvaló nosztalgiával az ember esztétikai kiteljesedése irányába is. Suksin hőseiben ugyancsak ott motoszkál egy ilyen eszmény, a *Vándormuzikusok* meg éppen központi témaként kezeli, de kitapintható *A fenevad*-ból is. Olyan pregnánsan megfogalmazva azonban sehol sem találkoztam vele, mint az örmény Dmitrij Keszójan *Ember az Olymposzról* című filmjében. (A cím ezúttal szójáték: az Olymposz



Mitta: Szerelmem, Moszkva

egy divatszalon és a művészet otthonát is jelenti.) Nos, ha a moldavai film (*Vándormuzsikások*) főhőse — elvesztett illúzióit hajszolva — haláláig rója a tájat, az örmény film hőse igazi fellegjáró. Abbéli szándékában, hogy a legigényesebb művészetet juttassa el az emberekhez, szinte minden valóságérzékét elveszti. Igaz, környezete sem érdemli őt, mivel képtelen fölfogni értékeit. Divatkölteményei, muzsikája (szeret fuvolázni is, sőt, éppen e fuvola hivatott érzelmi viszonyulásainak jelzésére, ahogy a trombita a *Szerelmesek románcá*-ban hasonló szerepet tölt be) mind-mind érthetetlenek, nehezen elfogadhatók. Makacsul ragaszkodik viszont ahhoz, hogy a szép elfoglalhassa az őt megillető helyet a társadalom, az ember életében. Logikus következmény tehát, hogy ezt az általa érzéketlenné, minden fogékonyságot nélkülözőnek tartott valóságot elhagyja, netán éppen az Olymposzra térjen vissza. Mert a hiányát már ké-

pesek fölfogni, azt már érzékelni tudják — s átérzik annak veszélyeit is.

A rendező bizonyos ambivalenciával közelít hőséhez. Megszállottságát bizonyos mértékig komikusnak tartja, szerepét, funkcióját azonban alapvetően lényegesnek. Talán éppen ezért sem akart valóságos hőst alakítani a divattervező figurájából, inkább csak egy átgondolt tételt illusztráltatott személyével: az ideát helyezte a valóságba. Az eredmény meghökkentő: a költőiség az ideához való viszonyulásából bomlik ki, nem egyetlen ember belső világának föltárása eredményezi. Sőt ebben a filmben nem is igen van ilyen ember, hiszen a divattervező figurája ennél súlyosabb gondolatokat hordoz.

Képek és dallamok

Mihalkov-Koncsalovszkij viszont az elvont szépségeszmény helyett valóságos embe-

rek világában akadt rá a költőiségre, a lírára. Szerelemről, ifjúságról, hűségről kíván beszélni a *Szerelmesek románcá*-ban, méghozzá valamiféle költői nyelven, a költészet megemelt stílusában. Egy fiút és egy lányt ismerünk meg, akik valami egészen naiv, paradicsomi boldogságban léteznek egymás számára, és a valóság, a hétköznapi élet csupán a fiú katonai behívójával, elutazásával tör rájuk. Ennek a szerelemnek a felhőtlen szépségéhez Mihalkov-Koncsalovszkij sokkal teljesebb szerelemábrázolást választott, mint azt eddigi szovjet filmekről megszoktuk. A tájjal, a természettel (esővel, napsütéssel) harmonizáló fiatal testek szépsége, a hangulatos fényképezés már a bevezető képsorokban érzékelteti ezt a lírát. A rendező nem riadt vissza azoktól a formai kísérletektől sem, amelyek filmjének különleges lírai légységát még jobban aláhúzzák, vagy olykor éppen magyarázzák.

Mihalkov-Koncsalovszkijnek nemcsak a szerelem szépségeinek bemutatásához vannak meg az eszközei, érzékeltetni tudja a gyászt, a fájdalmat, az indulatokat is. Hallatlanul elegánsan csinál filmet. Elhagy mindenféle dramaturgiai konvenciót, akár az operába is képes átváltani, ha szükségesnek érzi. Ez a költői-zenei szerkezet tette lehetővé, hogy a cselekményt is lazábban kezelje, és inkább egy érzelmi ív kiteljesedésére vállalkozzék. Kiváltképpen az első részben sikerült megvalósítania szándékait: formai újításai további lehetőségek felé nyitnak utat, jelezvén, hogy a költői film térhódítása a szovjet filmművészet újabb értékeit alapozhatja meg.

Az említett filmekben többnyire az ember érzelmi életének motívumai kerülnek előtérbe, erről beszélt szokatlan nyíltsággal Mihalkov-Koncsalovszkij, de rokonítható vele a Suksin-hősök idea-világa is. (Persze, Suksin — és talán ez is egyik fő erénye — ügyesen egyensúlyozza ki a groteszkkal.) Az érzelmek megjelenítése — bizonyos értelemben — mintegy kiemeli a témákat a tárgyi valóságból, már-

már a realitások fölé is. Vagy éppen megütözteti a realitásokkal, ahogy időről időre Koncsalovszkij teszi. A *Szerelmesek románcá*-ban szereplő trombitás szimbolikus figura is: ő trombitálja el Moszkva fölött a tavasz, a hajnal, a szerelem, a fájdalom stb. szépségét, ő az, aki hangsúlyt ad a filmhősök érzelmi életének. De lényegében ezt teszi az *Ember az Olymposzból* divattervezője is — következésképpen nem is kíván több lenni egy szimbólumnál. De nemcsak nyíltabbakká, leolvashatóbbakká váltak az érzelmek — hitesebbekké is. Nyugodtan elmondhatjuk, hogy olyan szerelemábrázolásra, amilyenekkel Koncsalovszkij él, példa sem volt az eddigi szovjet filmművészetben. Az érzelmi élet árnyaltsága íróhoz méltó színességgel jelentkezik Suksin filmjeiben is. Talán megkockáztathatók egy olyan általánosítást is, amely ezt a tételt az egész művészeti élet területére érvényessé szélesíti. Csak utalásszerűen említve: a Tagankán látott darab, amely John Reed „Tíz nap, amely megrengette a világot” című munkája alapján készült, a hősiesség, az érzelmek és az ironia bámulatosan adagolt keveréke.

Filmben azonban még nem mindig sikerült megtalálni azt az újat, ami biztonszágot ad — mondjuk — megintcsak a Tagankán, Ljubimovnak egy modern Hamlet-rendezéséhez. A szovjet költői film formanyelvében mégis Mihalkov-Koncsalovszkij figyelemre méltó változásokat jelez. Ennek a formanyelvnek talán szerves része lehet majd egyszer a suksini groteszk is, a suksini ellenpontozás. Koncsalovszkij már-már filmverset készített, viszonylag pontosan elemezhető poétikai rendszerrel. Mint mondtam, egyetlen aspektus természetesen nem kínál módot a szovjet film teljes gazdagságának bemutatására; remélhetőleg alkalmam lesz más jelenségekről is szólni még. Mert vonzó ez a sokszínűség, amely valószínűleg mégis egységes arcot mutat.

Fábián László

Utazás az angol dokumentumfilm körül

A magyar—angol kulturális csereprogram keretében utaztam Londonba kéthetes tanulmányútra. A korábban megfogalmazott munkatervben utazásom céljaként az angol dokumentumfilm, különösen a klaszszikus angol dokumentalista hagyományok továbbélésének tanulmányozását jelöltem meg.

A British Council előzetesen elküldött kérdőívébe nagyképpően beírtam azoknak a személyeknek és intézményeknek neveit, akiket, ill. amelyeket meglátogatni szándékoztam, hadd lássák, milyen tájékozott vagyok.

Azután Londonban megfizettem ezért a nagyképpiségért. Ők komolyan vették, és majd mindegyik címre szerveztek találkozást. A kéthetes program minden napján két-három vizit szerepelt filmes és televíziós cégeknél, kulturális intézményeknél, forgalmazóknál, főiskolákon, műtermekben.

Eltűnt ismerősök

Az eredeti listán megjelölt nevek közül végül mégis hiányzott néhány név.

Nemcsak az időközben elhunyt klaszszikus, J. Grierson hiánya volt fájdalmas. Hiányoztak olyan barátaim, ismerőseim is, akik az elmúlt években kényszerültek el-

hagyni Angliát és a dokumentumfilmkészítést. Vincent Porter és Dereck Knight — mindketten dokumentalisták — hét éve könyvet írtak „Egy hosszú pillantás a rövidfilmre” címmel (A long look at the short film). Az akkor megrajzolt helyzetkép sötét és riasztó volt. Arra akartak figyelmeztetni, hogy milyen veszélyek fenyegetik az angol rövid-, különösen pedig a dokumentumfilmet.

Keresem Portert, kiderül, hogy már nem csinál filmet. Jelenleg a Polytechnic of Central London filmiskoláját vezeti. D. Knight számos díjnyertes dokumentumfilm producere, rendezője volt. Néhány éve egy ENSZ—UNESCO—FAO-filmso-rozat elkészítésére vállalkozott. Hiteleket vett fel a filmek elkészítésére, a megrendelők azonban késve fizettek, hosszú volt az elfogadási procedúra is. A kamatok közben egyre jobban terhelték a kis filmgyártó cég számláit. Végül kénytelen volt csődöt kérni maga ellen. Így szűnt meg a D. Knight and Partners Ltd.

Knight-nak most egy kis forgalmazó vállalata és egy játékboltja van a Soho-ban. A kis üzletben sakkot, backgammon-t, kártyákat, mindenféle egzotikus türelemjátékot és társasjátékot lehet kapni. A bolt nagyon jól megy, a forgalmazó vállalat nem annyira. Knight a játékbolt

bevételeiből támogatja a forgalmazó vállalatát. Időnként jut egy kevés pénz arra is, hogy egy-egy fiatal filmrendező dokumentumfilm-tervéhez hozzájáruljon. V. Porter és D. Knight életének alakulása jelzi, hogy mi történt a angol dokumentumfilmmel. Az elmúlt hét év nem hozott javulást, sőt... A független gyártók és forgalmazók legnagyobb része felszámolt, a filmszínházak szinte egyáltalán nem vetítenek rövidfilmet, legfeljebb olyan félig-egészen reklám jellegű filmeket, amelyeket a játékfilm forgalmazója olcsón megvett. Mivel a forgalmazott játékfilmek legnagyobb része amerikai, általában amerikai rövidfilmeket vetítenek kísérőműsorként. Ezek legtöbbször idegenforgalmi propagandafilmeik vagy egy-egy nagy cég (IBM, Shell) public-relation filmjei.

Nem találtam régi barátomat, Peddy Wannelt sem, aki most Chicagóban tanít.

Az a tehetséges fiatal dél-afrikai rendező pedig, aki hét éve a krakkói fesztivál nagydíját nyerte el, ma a D. Knight féle játéküzletben elárúsító.

— A filmszakmában ma 40%-os munkanélküliség van — mondja V. Porter. — Az egykori dokumentalisták egy része elment Amerikába vagy Kanadába, mások tanítanak a három filmiskola valamelyikében (bár a London Film School most olyan súlyos anyagi válságban van, hogy kétséges, megnyitja-e az új tanévet). Sokan helyezkedtek el a nagy konzorciumok filmrészlegeinél, ahol ún. „training” filmeket készítenek (oktató, betanító és public-relation filmekről van szó). A legtöbbben azonban a televíziónál dolgoznak. Illetve a televízióknál, a BBC-nél és az ITV-t alkotó önálló televíziós vállalkozások valamelyikénél.

Látogatás a televízióknál

Hogy az angol dokumentumfilmet megismerjem, a televíziókhöz kellett elmenem.

A BBC mellett még két televíziós vállalatot látogattam meg, a londoni Thames és a manchesteri Granada TV vállalatok dokumentumfilm-részlegeit.

A tv-dokumentumfilmek igen népszerűek Angliában. A BBC évente 60, a Thames 52, a Granada 40—45 dokumentumfilmet készít. Filmjeik fő műsoridőben, rendszerint a hét azonos napjain kerülnek sugárzásra. Általában a dokumentumfilmek valamilyen közös műsorcím alatt futnak. A BBC műsorcíme a „Thusday documentary” (Keddi dokumentumfilm), a Thames-é a „This Week” (A hét), a Granada sorozata már évek óta a „The World in action” (A világ mozgásban) címet viseli.

Az angol közönség rendkívül kedveli a dokumentumfilmeket, a televíziósok kimutatásai szerint egy-egy műsorukat a nézők 30—50%-a nézi (tekintve, hogy 3—4 műorból lehet egyidejűleg válogatni, ez az arány igencsak jónak számít, hiszen négy párhuzamos műsor esetén a 25% már jó átlag).

Mi a magyarázata a tv-dokumentumfilmek népszerűségének? Az egyik ok valószínűleg az, hogy az angol, különösen a londoni közönség dokumentumfilmet csak a televíziók képernyőjén láthat.

A másik ok, hogy ezek a filmek igényesen, színvonalasan elkészített alkotások. Kivétel nélkül mindegyik színesfilm, szépen fotografálva, kifogástalan hangminőséggel, gazdag trükk-anyaggal. Témaválasztásuk aktuális és mindig érdekes. Muszáj érdekesnek lenni, hiszen versenyeznek a filmek, illetve a tv-társaságok. A kereskedelmi tv-állomások műsorait pedig a hirdetőik finanszírozzák — a nézőszám arányában. A kevésbé „nézett” műsorokra kevesebbet fizetnek be a hirdetőik.

Hogyan készül egy dokumentumfilm a BBC-nél, vagy a Granada TV-nél? A dokumentumfilm-részlegek ún. producer-director rendszerben dolgoznak. Minden rendező mellett találunk egy ún. researchert. Pontos fordításban ez kutatót jelent, funkciójában megfelel a mi dramaturgi vagy szerkesztői munkakörünknek. A researcher végzi a megfelelő szakértők és szakanyagok felkutatását és a szervezői munka jelentős részét. (A BBC-nél különben production secretary-nak, tehát

produkciós titkárnak nevezik ezt a munkakört.) Egy-egy 50 perces dokumentumfilmre általában nyolc hét előkészítés, négy hét forgatás és nyolc hét vágás jut. A túlforgatási arány átlagosan 14:1.

A BBC évi hatvan filmje között persze sok a sorozat jellegű. Az elmúlt évek sikerei közül megemlíteném az Európa történetéről szóló, az I. világháborút feldolgozó, vagy a vallások történetével foglalkozó 13 részes sorozatokat. Állandó sorozatuk a „Tegnapok szemtanúi” c. filmsorozat. Londoni tartózkodásom idején forgatták és sugározták az angol egészségügyet bemutató háromrészes filmet. Forgatták és sugározták, mivel az egészségügyi dolgozók sztrájkja, majd a kormány béremelési intézkedései azt követelték meg a stábtól, hogy filmjük „friss” legyen. Így a vasárnapi forgatást követő kedden már sugározták a sorozat harmadik részét. Ezt úgy tudták elérni, hogy négy vágóasztalon vágtak párhuzamosan hétfő reggeltől kedd reggelig. Kedd délelőtt készült el a film negatívvéágása és standard-je. Irigylésre méltó gyorsaság!

A BBC legérdekesebb filmje az elmúlt évben a 12 félórás részből álló, *The Family* c. sorozat. Paul Watson filmje egy vidéki munkáscsalád életéről szól — azt hiszem egyedülálló módon. Watson hirdetés alapján választotta ki 70 családból a filmben szereplő egyet. Két és fél hónapig lakott a családdal együtt, majd amikor már mindent tudott róluk, és a család tagjai befogadták, elkezdődött a forgatás. A stáb mindössze egy operatőrből és egy hangmesterből állt. A színes filmhez semmiféle világítást nem használtak, csak a lakásban meglevő „saját” fényeket. 12 hétfő forgatták filmjüket, végtelen türelemmel kivárva az eseményeket, szituációkat. Az eredmény szenzációs lett. Még sohasem láttam filmet, melyben a „szereplők” ilyen természetességgel viselkedtek volna a kamera előtt. A család tagjait egyáltalán nem zavarta a stáb és a felvevőgép jelenléte, éltek mindennapi életüket, megtárgyalták gondjaikat, veszekedtek, civakodtak, örültek, szórakoztak. És közben ténylegesen betekintést nyerhettünk egy

angol munkáscsalád életének anyagi, egzisztenciális, morális és kulturális problémáiba.

A Granada TV dokumentumfilmjei *A világ mozgásban* (The World in action) sorozatcím alatt, hétfőnként kerülnek adásra. Itt teljesen természetes, hogy pénteken még vágják az anyagot, szombaton keverik és vasárnap már látják az első standard-et. A félórás filmekre az előkészítési idő itt két hét, a forgatásra és vágásra szintén két-két hét jut, a túlforgatási arány 13:1.

Negyven filmjükből 13-at saját stábjuk készít, a többi szabadúszó csapatok vállalják föl.

A Granada egyik vágóasztalán meglepve fedeztem fel egyik filmem angol változatát. Brian Blake is a totónyertesekről készített filmet, mely szinte teljesen azonos volt az általam a totónyertesekről készített filmmel. Nincs új téma!

Néhány cím a Granada dokumentumfilmjei közül: Vendégmunkások Európában, Atombomba, Élelmiszerárak, Watergate, Neo-nácik, Homoszexualizmus, Rendőrségi korrupciók, Oktatásügy a Szovjetunióban, Chilei kegyetlenségek, Olajváltás 1—5.

Nem láttam még megrázóbb filmet az amerikaiak dél-vietnami kegyetlenségeiről, mint a Granada TV e témában készült filmje; nem láttam meggyőzőbb, alaposabb filmet a szennyeződés kérdéséről, mint a Thames TV filmjét, mely a híres amerikai tudós-jelentés, *A növekedés határai* alapján készült az USA-ban.

Nyilván itt olyan adottságokról van szó, amelyekkel mi nem tudunk versenyezni. Nevezetesen: az angol tv-társaságok stábjai pillanatok alatt ott teremnek, ahol valami érdekes történik a világban. Ez sok pénzükbe kerül. Mi azonban viszonylag olcsón juthatnánk a már bemutatott filmekhez.

Nem-kereskedelmi filmhálózat

Tudom, eléggé idétlen ez a fordítás és nem is elég pontos. Azokról a független

gyártó és forgalmazó cégekről van szó, amelyek nem profitra dolgoznak (non-profit company). Ide tartozik a British Film Institute forgalmazási hálózata is (évente több ezer vetítéssel), valamint a kis- és középforgalmazók tucatjai is (évi 50—60 vetítéssel).

Nálunk „társadalmi forgalmazásnak” nevezik ezt a filmterjesztési módot, és a közelmúltig némi pejoratív csengése volt a filmkészítők számára. A többi között angliai tanulmányutam győzött meg arról, hogy ez egyáltalán nem lebecsülendő formája a filmterjesztésnek. Ezen a csatornán keresztül egy-egy dokumentumfilmet néha többen néznek meg, mintha moziban forgalmaznák, és majdnem annyian, mintha a televízió sugározná. Forgalmazásuk azonban célirányos, meghatározott igényeknek megfelelően kerülnek a film közönsége elé.

Az Arts Council filmrészlege természetesen elősorban művészeti filmeket (nemcsak képzőművészetieket) mutat be jól szervezett tour-jain — főleg középiskolák, főiskolák és egyetemek, valamint művészeti klubok és egyesületek számára.

A BFI az Angliában nagyon kiterjedt hálózattal rendelkező filmklubokat látja el, nemcsak archív filmekkel.

Végül a „függetlenekről”. Azért függetlenek, mert nem kapcsolódnak egyetlen nagy céghez, érdekszövetséghez sem. Általában baloldali csoportosulások, filmek, írók, szociológusok szövetkezése bizonyos típusú filmek körül. Két ilyen forgalmazó (és részben gyártó) társulást látogattam meg, a „The Other Cinema” és a „The Liberation Films” elnevezésű vállalatokat.

A „The Other Cinema” nevének megfelelően arra törekszik, hogy olyan filmeket terjesszen, amelyek nem jutnának el az érdeklődőkhöz a hagyományos, kereskedelmi csatornákon. Katalógusában szerepelnek a fejlődő országok, Ázsia, Afrika, Dél-Amerika fiatal filmművészetének alkotásai, baloldali francia, svéd, svájci, amerikai filmesek hosszú és rövidfilmjei, valamint a szocialista országok közül szovjet, lengyel és kubai dokumentumfilmek.

Természetesen szerepelnek a The Other Cinema katalógusában angol filmek is, hiszen ez egyike azon kevés számú lehetőségnek, ahol még piacra talál az angol dokumentumfilm.

Hasonló jellegű tevékenységet folytat a „The Liberation Films Ltd.” is, azzal a különbséggel, hogy ők gyártanak is.

Mindkét csoport vallja, hogy a televízió és a hagyományos filmgyártás-forgalmazás manipulálja a közvéleményt, tőkés érdekeket és célokat szolgál. Ezért olyan filmeket igyekeznek gyártani, melyek az angol társadalom igazi problémáit mutatják be.

A Liberation munkatársai egy dél-londoni munkáskerület lakóinak együttműködésével készítettek filmet *Starting to happen* címmel. Önként jelentkezők között szétosztottak néhány videorecordert, azzal a feladattal, hogy készítsenek videóműsört kerületük életéről, gondjairól. A film nem a video-anyag feldolgozását tűzte ki feladatul, hanem azt a nagyon izgalmas folyamatot követte végig, ahogy a recorderrel dolgozó munkások, háziasszonyok, diákok megváltoztak e feladat végzése közben. Ez a húsz-huszonöt „amatőr-filmes” elkezdett komolyan gondolkodni saját környezetéről, helyzetéről, a közösség gondjairól. És bár maga a film nem mondható igazán sikerültnek, ezek a szereplők megváltoztak emberi, szociális magatartásukban.

A „The Other Cinema” filmjének címe: *A lakbérstrájk mögött.* (Behind the rent strike) A filmet különben a National Film School hallgatói készítették.

Ez a film azért volt nagyon tanulságos, mert a lakbérstrájk szenvedélyes résztvevői (szintén egy munkáskerület lakóiról van szó, Liverpool mellett) rendkívül őszintén beszélnek a film, a televízió és egyéb médiák szerepéről az angol társadalomban. A film munkásszereplői ki is mondják: „Meg lehet változtatni az angol munkássztrájk helyzetét. Meg is kell változtatni... De ne számítsunk arra, hogy ebben nekünk akár a filmesek, akár a televízió, vagy bármely média segíteni fog...”

A szereplőknek majdnem igazuk van. Azért csak majdnem, mert éppen ezek a kis, független, gyakran komoly anyagi gondokkal küszködő filmvállalatok jelentik a kivételt. Ők azok, akik komolyan veszik a film szerepét a munkássztály helyzetének megváltoztatásában, akik megpróbálnak tenni valamit azért. Egyelőre még keveset tudnak tenni, de törekvéseik tisztelendőek.

Mert végül is nem egyszerűen a forgalmazás egy második vagy harmadik csatormájáról van szó, hanem alapvető ideo-

lógiai különbségekről. Hiszen nem hagyható számításra kívül, hogy az angol televíziók meghirdetett politikai semlegessége, pártunkivülisége vagy pártnefelülisége is végeredményben az uralkodó osztályok érdekeit szolgálja. A baloldali filmesek csoportjai éppen ezt az „objektivitást” tagadják, leleplezve annak hazug voltát. És éppen azért keresnek új csatornákat, hogy a tv-hálózatok megkerülésével tudják közölni mondandójukat a közönséggel. Az általuk forgalmazott filmek — szerencsére — nem mindig objektívek.

Schiffer Pál

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

Mozi–vidéken

A Filmkultúra 1974/4-es számában a budapesti mozihelyzetről adtunk tájékoztatást. Most két megyei mozivállalatot kerestünk meg, hogy képet kapjunk a vidéki helyzetről is. Ez a helyzetkép talán túlságosan optimistának tetszik mindazok számára, akik régen fordultak meg vidéki mozikban. Igaz, a két megye kiválasztásában inkább a véletlen, mintsem az eredmények előzetes számbavétele játszott szerepet, de az kétségtelen, hogy rosszabb példákra is könnyen akadtunk volna. Rejtő Jánossal, a Baranya megyei Moziüzemi Vállalat igazgatójával Pécsen, Pók Lajossal, a Heves megyei Moziüzemi Vállalat igazgatójával pedig Egerben beszélgettünk, de az egyszerűség és a rövidség kedvéért, most együtt tesszük közzé az azonos kérdésekre adott válaszait.

— Milyen a megye moziellátottsága? Milyen a 35 és a 16 mm-es mozik aránya? Mi a helyzet a kis települések mozijaival és a társadalmi intézmények kezelésében működő filmszínházakkal?

Pók Lajos:

— Heves megyében 126 állami és 15 társadalmi mozi működik. A 126-ból a normál mozik száma 44, a keskenyeké 82. A társadalmi mozik közül csupán három a normál és 12 a keskenyfilmes. Ezekhez a számokhoz persze azt is tudni kell, hogy Hevesnek mindössze 347 ezer lakosa van. Ez azt jelenti, hogy ezer lakosra 60 ülőhely jut nálunk. Ez nagyjából az ország

átlagnak felel meg. A társadalmi mozik közül csak egy nyilvános — Petőfibányán —, a többi intézményekben működik, külső néző nem látogathatja.

— Az elmúlt években viszont növekedett az előadások száma, mintegy 3—4 ezerrel. Mozit nem szüntettünk meg. A megye településviszonyai ezt nem indokolják. Inkább építünk mozikat. 1970-ig ugyan a mi megyénkben nem épült új mozi, azóta azonban két — kizárólag mozi céljaira készült — épületet adhattunk át rendeltetésének, tíz új mozi pedig a művelődési otthonokban kezdte meg a működését. Ezenfelül húsz mozi teljes rekonstrukcióját végeztük el. Az elmúlt öt évben 30 millió forintot kaptunk a helyi tanácsoktól, és mi is ugyanennyit adtunk mozik építésére, rekonstrukciójára, tehát összesen 60 millió forintot költhettünk a filmszínházakra.

Rejtő János:

— Baranya megyének 425 ezer lakosa van. 34 normál és jelenleg 205 keskenyfilmes mozi, illetve vetítési hely működik a megyében. Ez utóbbiak száma nem állandó: egyes kis lélekszámú helyeken elnéptelednek a vetítések. Szociális otthonokban, munkásszállásokon, kollégiumokban, iskolákban viszont vetítéseket indítunk.

Az elmúlt időben több helyen a vetítések újraindítását kérték.

— Szélesvásznú 16 mm-es vándormozijaink rendszeresen vetítenek 60, mozival nem rendelkező településen. 35 mm-es vándormozink is van, amely Pécsett és vidékén, több mint 90 óvodában vetít mese-műsorokat és az általános iskola első osztályára felkészítő műsorokat; vetítünk üzemekben, pártiskolákon, mozin kívüli filmkluboknak is.

— Magyarországon a mozihálózat fejlesztésének idején a települések nagyobb részét 16 mm-es vetítőkkel látták el. Ezek a gépek már meglehetősen elavultak, hiszen már annak idején elmaradtak fény- és hangleadás dolgában a normál vetítőktől, s ezért az ország mozijainak szám szerint nagyobb felében — férőhely szempontjából persze ez a kisebb fele — jóval gyöngébbek a vetítési körülmények. Ráadásul az évi 160—180 új filmből csak 100-at keskenyítenek. Nem okoz ez műsorpolitikai gondokat?

Rejtő János:

— 1974-ben, több mint tíz év megfeszített ütemű építése és felújítás után, befejeztük moziparkunk korszerűsítésének első fázisát. Ez évben már megkezdődött a „második forduló”, amelynek célja a mozipark technikai, esztétikai és kényelmi körülményeinek a lehető legigényesebb megoldása. Az első fordulóban mintegy 80 millió forintot költöttünk. (Ez nem tartalmazza az új filmszínházak építésére fordított tanácsai összegeket.)

— Mintegy 150 művelődési ház építését, felszerelését segítettük jelentős összegekkel. Moziparkunk a megye népsűrűségéhez alkalmazkodik, figyelembe veszi a távlati fejlesztési terveket. A fejlesztésre kijelölt települések mozijai nagyrészt teljesen korszerűek, vagy rövidesen azok lesznek. A kisebb mozik is mindent megkapnak, ami akadálytalan működésükhöz szükséges.

— Maguk a vetítőgépek csakugyan nem a legkorszerűbbek. Már régóta ígéri a Filmtechnika az új, ún. „nehéz” 16 mm-es vetítőgépeket, de sajnos egyre késnek.

— A keskenyfilmes mozik általában heti két filmet mutatnak be, ami az igénye-

ket többnyire kielégíti. Ha egy-egy csak normál változatban vetíthető film iránt érdeklődés mutatkozik, azt a vándormozikkal bárhol megoldjuk.

Pók Lajos:

— Egyetértek Rejtő Jánossal: nagy gondot okoz nekünk az elavult, 16 mm-es géppark. Külön mozgó műszaki brigádot hoztunk létre, hogy az állandó technikai hibákat gyorsan javítani tudjuk. Komoly műhelyt is fel kellett szerelnünk, hogy a gyakran hiányzó alkatrészeket magunk is előállíthassuk. Az évi 100 keskenyfilm kiválasztása a 160—180-ból általában elfogadható, megfelelőek az arányok is, de azért akad példa, amikor sajnáljuk, hogy egyik-másik nagy igényű, de a falusi közönség számára is hatásos mű kimarad a programból.

Rejtő János:

— Szeretnék kitérni valamivel bővebben a társadalmi mozik helyzetére. Mi ugyan is ebben az évben végleg megszüntetjük ezt a mozitípust. A folyamat korábban kezdődött. Mintegy tíz mozit — valamenyny 16 mm-es volt — a fenntartó társadalmi szervek megszüntettek. 1965-től fokozatosan mi vettük át ezeket a filmszínházakat, szám szerint a megmaradt hetet. A legjelentősebb átvételre 1974 január 1-én került sor Komlón, ahol addig a város mindkét mozija társadalmi kezelésben volt. Valaha a társadalmi szervezetek azért kezdtek el rendszeresen mozizni, mert a közönség szórakoztatásán túl anyagi forrásnak is tekintették a vetítéseket. Sok egyéb feladatuk mellett azonban mellékérdésként kezelték a vetítéseket, technikailag, műszakilag is egyre rosszabb körülmények között dolgoztak, pénzük pedig nemigen volt a korszerűsítésre. Tulajdonképpen gondjaiktól szabadítottuk meg ezeket a művelődési intézményeket, vállalatokat, amikor a technikai felszerelést megvásároltuk és azonnal korszerűsítettük. A ránk eső rezsinn kívül még tetemes bérleti díjat is fizetünk, így még gazdaságilag is jobban járnak ezek az intézmények, mint amikor maguk kezelték a mo-

zijaikat. Egyébként nemcsak a technikai berendezéseket korszerűsítettük, hanem falburkolatokat létesítettünk, világítást, előcsarnokot, portákat alakítottunk át, hogy ezek a helyiségek valódi mozivá váljanak. Talán ennél is lényegesebb, hogy most saját üzemvezetőink vannak, akiket tanfolyamon tudunk képezni. A változások eredményei máris mérhetők a műsorpolitikán és a nagyobb látogatottságon egyaránt.

— A bérleti díjakkal azonban nem vagyok egészen kibékülve. Bár nálunk a komlói mozin kívül ez az összeg nem jelentős, országosan, a szakma együttesen nagy összegeket fizet ki ilyen címen. Ha a bérleti díjakat eltörölnék, ezt a pénzt a mozik nagyon is szükséges további korszerűsítésére fordíthatnánk. Arról van szó, hogy nagy összegekkel segítjük a művelődési házakban mozik létesítését, korszerűsítését. Fedezünk a vetítésekkel kapcsolatos minden személyi és dologi kiadást, a vetítéseket pedig az állami ártámogatás mellett veszteséggel látjuk el. Bért fizetünk a portálókért, az általunk korszerűsített előcsarnokért, a székekért, a falburkolatokért, a fűtőberendezésekért, amelyeket mi létesítettünk, javítunk, és amelyet rendezvényeiken a művelődési házak is használnak. Ezt az ügyet tisztázni kellene, mert a korszerűsítéshez a mozivállalatok nem rendelkeznek elegendő pénzzel.

— És ha már itt tartunk: feltétlenül fontos lenne, hogy a Filmfőigazgatóság — mint korábban — rendelkezze mozifejlesztési alappal. Ebben az esetben — átgondolt országos koncepció alapján — rendszeresen támogathatná a nagy népsűrűségű helyeken e filmszínházak korszerűsítését, budapesti és vidéki új városrészekben filmszínházak építését, amire a mozivállalatok ma nem tudják megteremteni a fedezetet. A pécsi Uránváros mintegy negyvenezer lakosának például nincsen mozija. A Kertvárosban ugyancsak mintegy tizenötezer ember él mozi nélkül. A város fejlesztési terveiben már gondoltak erre, de a változtatásokra túl későn kerülhet csak sor. Helyes elv, hogy a mozi együtt legyen a közművelődési intézmé-

nyekkel, ezek azonban nem pótolják mindenütt a könnyen elérhető, kiskérőhelyes lakótelepi mozikat.

Pók Lajos:

— Nem mindenben érték egyet Rejtő kollegával. Az új pénzügyminiszteri rendelet — a korábbi jelképes bérleti díjak helyett — valóban komolyabb összegek fizetésére kötelez bennünket ott, ahol nem a saját épületünkben vetítünk. Van, ahol ez a pénz nagyobb, mint amit az illető intézmény egész évre kap állami támogatásként. A mi megyénkben azonban rendkívül jó tudunk együttműködni a tanácsokkal, és így sikerült elérni, hogy minden pénzt, amit mi befizetünk, azt ránk, pontosabban a moziknak is helyet adó intézményekre költik. Sőt, jóval többet. Így kaphattunk — mint már erről szó esett — öt év alatt 30 millió forintot. Arra egyébként ugyancsak határozata van a megyei tanácsnak, hogy a jövőben új mozik csak művelődési centrumokkal együtt hozhatók létre. Sőt, a tervek szerint egy településen az iskola is ugyanabban az épületben kap majd helyet, a tornateremmel, s talán az uszodával együtt. Feltétlenül ez a jövő útja.

— *Végül is mit szólnak a mozinézők ehhez a nagyarányú fejlesztéshez? Honorálják-e jegyvásárlásaikkal a vállalatok igyekezetét?*

Rejtő János:

— Feltétlenül. Pécsen, ahol a Magyar Játékfilmek Szemléjét is rendezzük, s ahol talán először tudtunk hathatós beruházásokkal lényeges mozirekonstrukciót végrehajtani, már hat év óta megállt a látogatószám csökkenése, ebben az évben pedig a megye egész területén növekedés tapasztalható. Az 1974. január 1 — augusztus 31. közötti adatok szerint, az előző év hasonló időszakához képest, 170 ezerrel több látogatónk volt, s mintegy egymillió forinttal növekedett a bevételünk. Jellemző egyébként, hogy a komlói „hatalomátvételünk” óta, tehát január 1-től ugyancsak augusztus 31-ig a két moziban majdnem 15 ezerrel volt több a látogató,

mint az előző esztendő megfelelő nyolc hónapjában. Időközben egyébként Komlón is megindultak az Art Kino vetítések.

Pók Lajos:

— A mi megyénkben 1968 óta nem csökkent a látogatottság, az idén azonban kifejezetten nagy a növekedés. 1973-ban kilenc hónap alatt egymillió-négyszázkétezer látogatónk volt, 1974-ben ugyanígy az első 9 hónapban egymillió-hatszázhuszezer volt a jegyvásárlónk. Ez 224 ezerrel több nézőt jelent. Szeretnék emlékeztetni arra, hogy megyénk egész lakossága 347 ezer 270 fő. A mozik kihasználtsága 4,3 százalékkal nőtt, most 48,8 százalékos. Egy előadásra a falusi 16 mm-es hálózatban átlagosan 60 néző jut, s ez úgy hiszem, országos összehasonlításban nagyon jelentős szám. Azt is szeretném megemlíteni, hogy a kékestetői tv-adó itt van a közeliünkben, ami azt jelenti, hogy a televízió vételi lehetőségei igen jók; tehát nem azért tudunk több nézőt a moziba csábítani, mert rosszak a vételi viszonyok.

— *Mint ismeretes, Baranyában még jobb a lehetőség, több ország adásait nézhetik a jó antennával rendelkező tévé-tulajdonosok, mégis, mit gondolnak, Baranyában és Hevesben minek köszönhető az érdeklődés ilyen jelentős megnövekedése?*

Rejtő János:

— Természetesen nem egyetlen oka van a helyzet ilyen változásának. A mozik állapotának jelentős javulását mégis talán az első helyen kell említeni. Ám a mozik korszerűsítésével azonos fontosságot tulajdonítok a múlt évben tapasztalható egyenletesebb, tervszerűbb filmmegjelenésnek.

— Arról van itt szó, hogy a közönségsikerre számot tartó filmeket egyenletes elosztásban kapjuk egész évben, és ennek jóval nagyobb pszichés hatása van, mint sokan gondolnák. Kialakul az egyenletes látogatottság, amit talán így lehetne definiálni: ilyenkor jó a „mozibajárási hajlam”. Mindez pedig lényegesen jobb felteteleket teremt a művészileg, politikailag értékes filmek forgalmazásához.

— A helyzet javulásának okai között említeném, hogy a televízió kezd a közgondolkodásban — s ami még fontosabb: a minden esti gyakorlatban — a helyére kerülni. Már nem néznek mindent az emberek; válogatnak, és néha a tv helyett is a mozit választják. Aztán fontos oknak tartom azt is, hogy kezd beérni az a sok-sok munka, amit eddig végeztünk. A viták, a külön vetítések, a filmkultúra megteremtésére irányuló erőfeszítéseink kezdik meghozni az eredményeiket. Jelentős az az egyre növekvő segítség, amit az állami és társadalmi szervezetektől, a párttól kapunk. (Jellemző például, hogy a pártoktatás programjaiba beépítették a témához vágó filmek vetítését is.)

— Fontos ok, hogy az új, ösztönzőbb dotációs rendszer jobban lehetővé teszi a hozzáértő, lelkes munkatársak megfelelő anyagi honorálását. Így sikerült stabilizálni egy további fejlődésre is képes üzemvezetői gárdát, itt a központban pedig olyan rugalmas brigád dolgozik, amelyik minden nap, minden este valahol kint van a területen, és segíti az üzemvezetők munkáját. Ennek is köszönhető, hogy jobbak a kapcsolataink az üzemekkel, vállalatokkal, intézményekkel. Azt hiszem, hogy ez a sokféle ok együttesen játszik közre a javuló eredményekben.

— Szeretném azonban hozzáfűzni, hogy a forgalmazás ilyen fellendülése senkiben sem keltheti azt a hitet, hogy most a minden feltétel nélküli, állandó emelkedés, a megnyugtató stabilitás korszakához érkezünk. Ez ennél komplikáltabb dolog. Megvitatására itt nincs most hely.

Pók Lajos:

— Én talán első helyre azt a nagyfokú szemléletváltozást tenném, amely ma végre a mozit nem egyszerűen tömegszórakoztatást szolgáltató, hanem mindenekelőtt közművelődési intézménynek tekinti. Ennek megfelelően ma egyértelműen fogalmaznak a megyénél, a városokban, a községekben. Végleges felismeréssé lett, hogy a mozi a közművelődés semmivel nem helyettesíthető része. Ennek egyik kézzelfogható eredménye volt, hogy a me-

gye tanácsának meg kellett tárgyalnia mo-
zizai helyzetét, még hozzá éppen a közmű-
velődés aspektusából.

— Tárgyalták a mozikat a településfej-
lesztési tervekkel kapcsolatban is, s min-
den bizonnyal ennek a figyelemnek kö-
szönhető a már sokat említett harminc-
millió támogatás. (Meg kell azonban je-
gyezni, hogy a járási tanácsok hivatalok-
ká történt átalakítása csökkentette ezt az
intenzív támogatást.)

— Az okok között kell felsorolni a párt
megnövekedett figyelmét, s például azt,
hogy nálunk is a pártbizottság a téli poli-
tikai tanfolyamok tematikájában kötelező
jelleggel két film vetítését és megbeszélés-
ét is felvetette. A párttitkárok megyei ér-
tekezletén ugyancsak külön szó esett a
mozipolitikáról és annak támogatásáról.

— Több mint száznegyven iskolával
van együttműködési szerződésünk. Kitű-
nő kapcsolatunk van a KISZ-szel, a Szak-
szervezetek megyei tanácsával, a megyei
művelődési központtal. Én is úgy gondo-
lom: megjavult a filmmegjelenés összeté-
tele és tervszerűsége, és ez nagyon komoly
segítség a jobb propagandamunkához, a
jobb előkészítéshez.

A két igazgatóval folytatott beszélgetés
győzelmi jelentésnek tűnhet. Minthogy
valójában az is. Több mint tíz esztendő
egyre szomorúbb mozisztatisztikái alap-
ján szinte már nehéz elhinni, hogy válto-
zott, vagy legalábbis változik a kép.

Nem mindenütt, hiszen olvashattuk, hogy
éppen a fővárosban mennyivel rosszabb a
helyzet, ha nem is látogatottság, de min-
denekelőtt a mozik állapotának dolgában.

Mégis, a két megye sikereinek tapasztalatai igen biztatóak. Pedig az így is ter-
jedelmessé duzzadt leírásból el kellett
hagyni olyan fontos, ugyancsak kedvező
adatokat tartalmazó részleteket, mint a
Filmbarátok Köre hálózatának növekedése,
a művészmozik egyre javuló forgalmazási
statisztikái, a filmvetítéssel egybekötött
rajzórák a mozikban, általában az iskola-
mozi sikere, a pécsi Klub Mozi nagyszerű
kihasználása a jól irányzott propagandá-
ban. Szó eshetett volna ugyan a növekvő
nyomdaköltségekről is meg a kis települé-
sek üzemvezetőinek nagyon alacsonyra
szabott tiszteletdíjáról is, amely éppen a
legkíváncsabb személyeket — a pedagó-
gusokat és a népművelőket — nem vonzza
ehhez a fontos munkához.

A lényeg talán mégis az, hogy azok a
tendenciák, amelyek két megyében érvé-
nyesülnek, egyáltalán nem csak a két me-
gyére érvényesek, s hatásuknak kisebb
vagy nagyobb mértékben jelentkeznie kell
az ország valamennyi megyéjében és tele-
pülésén. Ha nem is lehet mindenhol
ilyen győzelmi jelentést írni, reális re-
mény, hogy a hetvenes évek második fe-
lére, majdnem másfél évtizedes visszaesés
és pangás után, a mozinézők fokozódó ér-
deklődésére lehet számítani.

(Bernáth László)

(A beszélgetések 1974 végén folytak, azóta közzétették a múlt év látogatottsági adatait, amelyek országos méretekben is érvényesnek mutatják a két megye tapasztalatait. — B. L.)

KÜLFÖLDI FOLYÓÍRATOKBÓL

Tarkovszkij a nézővel való kapcsolatáról

„A rendező és a néző — a kapcsolatteremtés problémája” címmel közöl interjút Andrej Tarkovszkijjal, a neves szovjet rendezővel a Molodoj Kommunyiszt 1974. júniusi száma. Az alábbiakban az interjú legfontosabb részleteit adjuk közre, a kérdések elhagyásával, Tarkovszkij válaszainak összefüggő előadásával:

Nagyon szeretném, ha munkám utat találna mindenki lelkéhez, de világosan látom, hogy ez lehetetlen. Bizonyos vagyok abban, hogy rengeteg ember van, aki megérti filmjeimet, és korántsem tartom tragikusnak, hogy a nézők egy adott csoportjától én mint művész távol maradok...

A művészetnek talán az az egyetlen, aligha vitatható tulajdonsága, hogy különféleképpen hat. A tudományos igazság mindenki számára kötelező. Ezzel szemben: bármennyire is ismételtetik az egyes nemzedékek, hogy Homérosz nagy, ha egyszer valakit nem tud meghatni, akkor az illető számára Homérosz művészete úgyszólván elérhetetlenné válik. És ha ez még azokkal a művészekkel is

megeshet, akiknek tekintélyét évszázadok erősítették meg, mit mondhatnánk napjaink művészeinek objektív értékeléséről? A művészet átélése, még olyan „kollektív” formáiban is, mint a színház vagy még inkább a film, mindig és mindenekelőtt személyes élmény. És úgy tesz, a művészet annál erősebb, minél inkább képes arra, hogy a személyes élményt koncentrálja, az emberi lelket megrázza.

Gyakran beszélünk a művészet nevelő szerepéről, de teljesen leegyszerűsítve a „pozitív példa” megkövetelésével helyettesíthetjük; „hogy legyen kit utánozni”. Ilyenkor mindig meg akarom kérdezni: kedves barátaim, és ugyan hol találunk „utánzásra méltó példát”? Puskinnál vagy Tolsztojnál?! Ugyan kit kellene utánozni: Anyegint, Tatjánát vagy Natasa Rosztovát? A gyerekek azonban mégis csak tanulmányozzák ezeket a műveket az iskolában, tehát feltételezzük, hogy valamiképpen nevelő hatásúak, és helyesen gondoljuk így. Arról van szó, hogy a művészet nevelő funkciójának megvan a maga sajátos specifikuma, amely

számomra abban áll, hogy képes megneemesíteni az embert, lehetővé teszi a legmélyebb és legjobb érzések felbukkanását. Ez a lehetőség, amit a művészet ajándékozik az embernek, lényegét tekintve sokkal fontosabb a személyiség kibontakozása szempontjából, mint a közvetlen ráhatásra tett kísérlet „a pozitív példa meggyőző erejével”.

Nem hiszek abban, hogy a művészet közvetlenül átnevel. Reménytelen butaság lenne a művésztől ilyesfajta hatást elvárni. A művészet szerintem csak arra képes, hogy emlékeztesse az embert lelki nemességére. Mégpedig úgy kell emlékeztetnie, hogy egyúttal megrázza. Szerintem így hat a művészet az emberre. Lehet, hogy vannak nézők, akik követésre méltó példát keresnek a filmben, de nemcsak belőlük áll a közönség. Vannak olyan nézők is, akiknek számára a művészet a valóság bonyolultabb megközelítésének módja.

A rendezőnek tehát arra kell számítania, hogy filmjét különféle módon fogadják be majd a nézők, és ez normális je-

lenség. Egyébként elfogadott dolog, hogy egy mű „sikerét” abból állapítják meg: hány néző tekintette meg. Úgy vélem, hogy a sikernek ilyesfajta „számítási” felmérése legalábbis meggondolatlan — engem nem érdekel ez a fajta „siker”. Persze, azoknak a művészeknek sem hiszek, akik kijelentik, hogy számukra teljesen közömbös a nézők véleménye. Ki merném mondani, hogy minden egyes rendező abban reménykedik és hisz, hogy éppen az ő filmje kerül majd legközelebb a nézőkhöz, szeretni fogják azt. Nincs ellentmondás korábbi gondolatom és e kijelentésem között; arról van szó, hogy nem készítek filmet azért, hogy minden áron sikere legyen, és ebben a vonatkozásban valóban közömbös számomra — a mű készítése idején —, hogyan fogadják majd a nézők; viszont mindig reménykedem abban, hogy megértik és szeretik majd. Lényegében ennek a megállapításnak a kettős egységében látom a művész és a néző kapcsolatának lényegét. Mindenestre megpróbálom elmondani, mit jelent ez a számomra.

Azt a körülményt, hogy a rendezőt nem mindenki értheti meg egyformán, hogy megvan-e a „saját” — néha nagyszámú, néha kisebb csoportból álló — nézői, a művészi egyéniség normális létfeltételének tekintem. Persze mindegyikünk szeretne minél több emberhez közelíteni, de egyetlen művész sem tudja „kiszámítani” sikerét, nem tudja megválasztani azokat az alapelveket, amelyek maximális közeledést biztosítanának. Mindegyik művész a saját világérzékelésére van „kárhóztatva”. Így például ismeretes, hogy Cézanne, akit egyes kollégái elismertek és magasztaltak, mégis szerencsétlennek tartotta magát, mivel szomszédai újra és újra nem értették

— de mégsem tudott változtatni stílusán, bármennyire kívánta is. És ez így van rendjén, különben nem lett volna Cézanne... A művész saját anyagérzékelését keresi, és értelmezését igyekszik a lehető legpontosabban visszaadni. Kutatásait ez az örökös közeledés ösztönzi, amely azonban sohasem meríti ki az alapgondolatot. Emellett a művész a legegyszerűbb, legrövidebb kifejezési módot kutatja.

A művész legbonyolultabb, gyötrelmes-kifárasztó feladata mindig ebben a — ha úgy tesszük, erkölcsi — szférában található, ami mindenekelőtt azt követeli meg tőle, hogy maximalisan őszinte és becsületes legyen, főként önmagával szemben. Legyen őszinte és becsületes azokhoz az életfontosságú problémákhoz, amelyeket művészileg megragadni kíván.

Ezért a rendezőnek — nézetem szerint — nincs joga ahhoz, hogy „megtetsszék” a nézőnek. Nincs joga hozzá, hogy munkája folyamán ebből a szempontból ellenőrizze önmagát, mert ezért könyörtelenül fizetnie kell: azzal, hogy elvileg más kapcsolata lesz magával az alapelvekkel és annak kivitelezésével is. Csak akkor tisztázódik, hogy izgatja-e a többi embert vagy sem, ami az alkotót izgatja — ha a film már a vásznon került. A rendező nem tudja befolyásolni, hogy nézőközönsége növekszik-e vagy sem.

Nem véletlenül írta Puskin „Egy költőhöz”:

*Király vagy, légy az! Él
magadban! Élj szívednek:
Figyelj némán az ő titkos
jeleire,*

*Vésd a szobraidat szent
szépséggel tele,
Bátran, keményen, ahogy
parancsolja a lelked.*

*Benned a jutalom, legfőbb
bírád magad vagy!*

*Köpdössék össze bár tüzét
oltáraidnak,*

*És sújtsa művedet kifogás,
szitok, átok...
(Szabó Lőrinc fordítása)*

Következésképpen abban látom művészi feladatomat, hogy megtegyem a dolgomat, elkészítssem a filmet, igyekszem ebbe minden erőmet beleadni, amennyire csak képes vagyok.

Akadnak nézők, akiket nem szeretek... A lelkes bakfisokat, akik a filmszínészek fényképeit gyűjtik. A mamáikat, akik a film megtekintése után csak azt tudják megkérdezni a rendezőtől, hogy Natalja Bondarcuk vajon Bondarcuk lánya-e? És nem kevésbé idegesítenek az „elit” nézők, akik mindig megjelennek a Filmművészet Házában, az Írók, a Színészek Klubjában. Ezek mindent tudnak előre, meg vannak győződve szellemi fölényükről, ítélezéseik modernségéről, bár ezek csupán divatos, környezetük által elfogadott közhelyek. Tegnap Doronyina érdekelte őket, ma Jane Fonda. Ha dicsérik Tarkovszki, ők feltétlenül szidni fogják, ha pedig szidják, akkor majd ők dicsérik... Ebben látják nézeteik „függetlenségét” — de ugyan mi közöm hozzájuk?

Persze vannak olyan nézők is, akik egyáltalán nem tudják befogadni filmjeimet, mint pl. az egyik elvtárs Petrozavodszkából, aki ezt írta nekem: „Ön semmit sem mutatott meg a *Solaris*-szal, 7—8 percig földalatti alagutakat fényképezett, ezért kellett a filmnek ilyen hosszúnak lennie?” Akadnak, akik „a nézők többségének”, vagy éppen a „népnek” a nevében ítélnék el... Sokszor előfordul, hogy a film még nem is kész, de már elment a híre: „érdekes” mű készül, de nem a nézőknek... Egyesek szájában ez dicséret, másokéban figyelmeztetés: ha érdekes is a film, de azért a rendező naplopó, aki államkölt-

ségen készít filmet a saját kedvére. Ilyenkor előjön az is, hogy „a nép nem érti”. Tehát ő állítólag érti, de nyugtalan a nép miatt. Nem is veszi észre, hogy ily módon saját magát zárja ki a nép fogalmából. Én viszont a nép részecskéjének tartom magam. „Saját” eszméim ugyanazok, amelyek kortársaimat izgatják, úgy vélem, hogy a nép eszméit fejezem ki. Remélem, hogy megfogom a nézőt, de nem fogok neki hízelegni, mivel mélyen tisztetem, és kapcsolatunk a kölcsönös bizalmon nyugszik.

Persze a rendező és a néző kapcsolatának megteremtéséhez közös nyelvre van szükség; a nézőnek meg kell értenie a rendező mondanivalóját, az általa felvetett problémákat. Pusztán olvasni tudás még nem elégséges ahhoz, hogy megbírkózzunk egy okos könyvvel — sokat kell még tudni, hogy megérthessük a szó nagy művészeit. De nem hinném, hogy a filmnek is meg kellene már azok a művészei, akiket egy sorba lehetne állítani Puskinnal, Dosztojevszkijjal, Thomas Mannal. A film saját specifikumát keresi, és egy sor győzelem és vereség után is még csak közeledik hozzá. De a filmkészítők előrelépését megnehezíti, hogy a film kétértelmű helyzetben van a „termelés” és a „művészet” között — vásári születtese eredendő bűnének büntetéseként.

Még a legfejlettebb ízlésű emberek is nagyon különböznek aszerint, hogy mit várnak a művészettől; ennek megfelelően választják ki, hogy melyik filmet nézik meg. De ha egyszer a nézőnek joga van hozzá, hogy kiválassza a neki tetsző rendezőt és filmet, akkor a rendező is kijelentheti, hogy számára érdektelen a nézők egy bizonyos csoportja, mint ahogy érdektelen számomra a filmeseket körülvevő „elit”, amely az egyes filmeket azzal az intel-

lektuális és szellemi ráfordítással fogadja be, amelyre például a dominózáshoz van szükség. Rengeteg olyan néző van viszont, akiket nemcsak tisztelek, de akiknek kedvéért tulajdonképpen filmjeimet készítem. Úgy szerzek tudomást róluk, hogy találkozom velük a film megtekintése után, leveleket kapok tőlük. Ezekben olyan részletes és finom elemzés is akad, olyan váratlan értelmezéssel és következtetéssel, hogy egyik-másik hivatásos kritikus is megirigyelhetné. Vannak tehát olyan emberek, akiknek számára nélkülözhetetlen, hogy velem gyümölcsöző beszélgetést folytassanak. És ezek is nézők; remélem, hogy megértene, és nem hiába. Ugyan miért kellene abbahagynom ezt a beszélgetést a saját nézőimmel, csak azért, hogy „érdeklődést keltsek” a nézők egy másik csoportjában?!

Rendkívül tisztetem a film megszállottjainak és ismerőinek odaadó felvilágosító munkáját. Ne feledjük azonban, hogy az őszinte, őnzetlen, nevezzük így: lovagi megközelítés mellett léteznek más nézetek is a filmről. A film ugyanis nemcsak művészet, hanem termelés is, méghozzá erőteljesen jövedelmező. Emiatt megjelenhet az a nézet, amely a film értékelési kritériumává még csak nem is az „önköltséget” teszi (nyilván nincs olyan film, amelynek költségei ne térülnének meg), hanem a szerzett többlet mennyiségét. Ha csupán annyi volna az egész, hogy a gépész vetít és a néző néz, akkor a filmhez elég lenne a gépész és a pénztárosnő. Persze, rajtuk kívül még sokan vannak... De ha aztán az a dolog vége, hogy az egyszer kibocsátott film nézőterét figyelve megállapítják, hogy kevés a néző, és másnap a filmet már le is veszik a műsorról, akkor nem tudom, mi-

nek vannak ezek a többiek... És ugyan milyen a mi reklámmunk! Sokszor egyáltalán nincsen, vagy pedig olyan szörnyűségesen alacsony szinten leledzik, hogy csupán az ízléstelenség, értelmetlenség és banalitás mintájának tekinthetjük!

Még az sem elegendő, ha a filmet forgalmazásra elfogadják. Ez még nem garantálja, hogy az érdekeltek ötleteseknek, találékonyak mutatkoznak, és megszervezik a kazanyi, tbilisi, voronyezi vagy brjanszki néző megfelelő találkozásait a filmmel. Pedig még a szűken vett kereskedelmi érdekek is meg kellene tanítania a forgalmazót arra, hogyan is kell dolgoznia. Amikor a nyugati producer keresni akar a filmen, iszonyú sok energiát, fáradságot, ötletet és végül pénzt fektet a reklámba, a sajtóba, a néző ízlésének tanulmányozásába! Bevallom, megdöbbsenem, amikor megláttam, hogy egy svéd újság hogyan reklámozta a *Rubljov-ot*: egyebek közt leközölték Oroszország akkori térképét...

Azt szeretném tehát kijelenteni, hogy bizonyos erőfeszítéssel minden egyes művész nézőközönsége növelhető, csak akarni kell és érteni kell hozzá. De ha mi minden további nélkül, kritikátlanul elfogadjuk a nézői kritériumokat mint végső igazságot, és csupán rögzítjük azokat, akkor ahelyett, hogy nevelnénk a nézőt, a nevelő „nevelődik”, és a néző megelégedetten veszi tudomásul, hogy tévedhetetlen — pedig az igazsága gyakran nagyon is kétséges. Ha nem neveljük fel a nézőben azt a képességet, hogy kritikusán vizsgálja saját véleményét, akkor végső soron éppen a néző iránt maradunk teljesen közömbösek.

(*Molodoj Kommunizist*
1974. jún.)

A filmkritikusok Karel Zeman-t a „hetedik művészet varázslójának”, az „új Meliész”-nek kiáltották ki. Zeman *Ördögi találmány* (1958) c. világsikert aratott filmje váltotta ki ezt az egyöntetű lelkesedést.

Az ötvenes évek vége filmtörténeti szempontból inkább a nagy készülődések, mintsem a kiforrott alkotások kora. A „papa mozija” már nem kell, de még az új film iránti igény sem realizálódott. Zeman filmjeinek ilyen szempontból úttörő, kísérleti jellegük van: egészében ugyan nem veti el a hagyományos filmkészítést, de a filmezést már szuverén módon értelmezi, amivel egy kötetlenebb filmkészítési felfogást készít elő. Filmes eszközeivel még nem tud a mindennapok szintjén is ott-honosan mozogni, trükkökhöz kell folyamodnia, hogy a fantázia birodalmát a jelenkor harcainak szintereként tudja ábrázolni: az *Ördögi találmány* c. filmje a fantasztikum segítségével az esztelen háborús örület ellen lépett fel.

Zeman reklámrajzolóként ismerkedett meg a bábfilmmel, amelyben fantáziáját a bábok „életrekeltésének” lehetősége ragadta meg. Kísérletezései során a bábfilm képzőművészeti felfogására törekedett, mint a bábok mozgásfázisának, a háttér stilizált rajzainak és az élő színész alakításának összemontírozását jelentette. A film ilyen értelmezése vezette őt a realizmus határain túli állandó kísérletezések felé. (Nála a trükkök alapját mindig a fantázia szabad csapongása szolgáltatta, a bábfilm másik nagy megújítója Jiri Trnka ellenben a mondánivaló költői ábrázolása érdekében stilizálta figuráit.)

Zeman a filmre ma is egy 10 éves gyerek szemével néz, megőrizte magában a világ gyer-

meki csodálatát, melynek alapját a XX. századi technika világraszóló élményei képezik. Célja az, hogy bevonva a gyermeki álmok világába, mindenki „felnőttként” érezhesse át a soha vissza nem térő gyermekkor csodálatos illúzióját.

Első bábfilmjei agitkák (*Hörcsög*, 1946; *Szerencsepatkó*, 1948), melyekben vezércikk-témákról is szórakoztatva tudott beszélni. A tipikus kispolgári mentalitás megszemélyesítőjeként vált híressé Prokouk úr alakja, aki filmek hosszú során át harcolt minden új ellen és bukásával juttatta diadalra az új szemléletet. (Más felfogásban, de a magyar rajzfilmsorozat Gusztáv hőiséhez hasonló jelleggel.)

Zeman tovább kísérletezett a stilizálás irányában: *Ihlet* (1949), c. filmjében egy formálódó üvegfigura költészetét, a *Lávra király*-ban (1950) a történelmi karakterű bábok groteskségét ábrázolta. A *Kincses sziget* (1952) forgatásakor kezdett kirajzolódni Zeman sajátos képzőművészeti stilizálású játékfilm-stílusa: közel-keleti miniatúrák színterében mozogta bábjait színészi közvetítéssel, de itt még törekvése a stilizálás merevsége és a dramatizálás gyengeségei miatt nem lehetett sikeres.

Az *Utazás az őskorba* (1954) c. filmjében tovább erősítette a képzőművészeti stilizálást. Itt is szórakoztatva akart tanítani, végigvezeti gyermekhősét a növény- és állatvilág törzsfajlásának szakaszain. A trükkmarkettek naturalista jellege azonban a bábót még elbírta, de az élő ember megjelenését már nem.

Filmről filmre több kifejezési eszközt alkalmazott a filmi ábrázolásmód kiterjesztése és a fantázia határainak kitágítása érdekében. Kísérletei azonban

öncélúak maradtak, amíg az egyes trükkszintek kapcsolatát az egész filmben nem sikerült összehangolnia. A stilizált rajzháttér mellett a drámai anyag intenzívebb kifejezése érdekében az élő színész alakításának kellett feloldania az egyes technikák öncélúságát. S ez legjobban akkor sikerült, amikor ehhez a kifejezési formához megfelelő irodalmi anyagot is hozza tudott kapcsolni.

Verne *Ördögi találmány* c. regényének megfilmesítésekor az volt a nagy feladat, hogy átlentse a ma túltechnizált világ számára a fantasztikum magával ragadó báját — vagyis milyen módon tudná ezt a legillúziótkeltőbben visszaadni és Verne korát a mi korunkkal összekapcsolni? Zeman így ír elgondolásáról: „Az évek során rájöttem, hogy a Verne-regények varázsa a romantikus-fantasztikus kalandosság sajátos világában rejlik, mely közvetlenül kapcsolódik azon képzőművészeti elképzelésekhez, melyeket az olvasók képzeletében a regények első illusztrátorai, Riou, Bennet stb. keltettek életre. Ez illusztrációk jellege ugyanis amennyiben hűségesen megőrizik Verne világának sajátos képét — egyszer s mindenkorra meghatározza kivitelezésük technikáját is.”

A könyvekben ezek az acél-metszetek a fénykép megjelenéséig valóban mintegy kibővítették és konkretizálták Verne fantasztikus elbeszéléseit, és minden olvasó képzelete számára meghatározott irányt szabtak meg. „Meggyőződésem ezért, hogy Verne megfilmesítésének nemcsak művei szelleméből, hanem első illusztrációinak jellegzetes alakjaiból kell kiindulnia, ahol külsőleg is meg kell tartani az acél-metszetek formáját”.

Zeman tehát nagyon szerencsésen a két kor közötti *közvetítő közeget* ez illusztrációk „életrekelésében” látta meg, s így érthette el, hogy a filmben mindenki a benne élő Vernehősökkel találkozott, azok világát teljesítette ki a modern kor „fantasztikus” világképében.

Itt Zeman minden trükkje, stilizálása a „helyén van”, nem hat természetellenesnek, sőt költőien a természet újrafelfedezéseként gyönyörködtet. A cselekményt közvetetten adja elő: szinte Verne filmjét pergeti le, amelybe belevágja a saját filmjét a modern világból; s mivel az már immanensen tartalmazza az „ördögi találmányt”, az események egyidejűségével felfokozza az eredeti mű mondanivalóját. Nem titkolja rokonszenvét a múlt iránt, a visszaemlékezéseket melan-kólia lengi be, csodálat az egyszerűbb élet, a gyermekkor iránt, ahol még nagy hőstettekről, az emberiség jótevőinek világmegváltó kalandjairól ábrándoznak... s aztán megmutatja kiket kell megmenteni a távoli jövőben — azaz a mi jelenünkben...

Rendkívül gondosan stilizálja

az egyes részeket, poentíroz, hogy állandó feszültségben tartsa a nézőt (a képi megjelenítés intenzitása érdekében minimális a szöveg): „A néző gyorsan megszokja a technikai trükköket és ha nem ériik állandó meglepetések, unatkozik. A feszültség megteremtéséhez nem kell mindig trükkhatás, lehet az hangeffektus vagy színészi ötlet is. Minden gagnak pontosan meg kell felelnie a jelenet tartalmának, tempójának, hangulatának. A gag tulajdonképpen zsonglőrmutatvány: pontosan kell ülnie.”

A *Münchausen báró* (1961) c. filmje a romantika korát kapcsolja össze a meglehetősen mechanikusan megjelenített modern korekkel (melyben stilizációs eszközként még az asztronauták mozgását is feldolgozta), s mivel a modern kor lel-két nem sikerült frappánsan megragadnia (ami lényegében előfeltétele módszerének!) a múlt is megfoghatatlanná vált. Új stilizációs eszközként jelentkezett a színek intenzív felhasználása.

Ebben a stilizált közegben a színész rendkívül nehéz munkájáról vall Milos Kopeczky:

„Ott ültem a tenger felszíne alatt, de még megközelítő elképzelésem sem lehetett arról, hogy milyenek lesznek a társaim. Mégis játszadoztam a tengeri halakkal, fogadtam a tengeri sellőket, megköszöntem a Halmak, hogy elhozta a köpenyemet... És mindez egy üres műteremben játszódott le, ahol teljesen egyedül voltam, körülöttem mindenütt fehér falak... Így még elképzelni sem tudtam, hogy fog kinézni ez a jelenet végleges formájában, a trükkrészekkel kiegészítve.”

Zeman képzőművészeti stilizálású játékfilmjében, az *Ördögi találmány*-ban kiteljesedett módon igazolta a kísérleteket. Nyilvánvaló azonban e módszernek a filmkészítés szempontjából való „összeférhetetlensége”; ez a módszer csak egy bizonyos tartalom megjelenítésére használható fel eredményesen. Még Zemannak sem sikerült módszerét tovább folytatni, így egyedi kvalitásain túl jelentősebb hatást nem fejtett ki a filmművészetre. Mindez azonban semmivel sem csökkenti az *Ördögi találmány* már klasszikussá vált értékeit, rendezőjének filmművészeti érdemeit.

(Film a Doba, 1974. 1—2.)

Interjú az olasz filmvígjáték megteremtőjével

Monicelli, az olasz filmvígjáték megteremtője, a műfaj egyik legmarkánsabb egyénisége A. Tassonénak adott nyilatkozatában abból indul ki, hogy a filmvígjáték... Olaszországban alsóbbrendű műfajnak tekintik, maga a sajtó is szívesebben foglalkozik a drámai filmekkel, pedig a komikus filmek készítése több figyelmet igényel. A vígjátékok ennek ellenére jelentősen befolyásolták az olasz erkölcsöket és szokásokat: az 50-es évektől kezdve a nemzeti hibák kifigurázásával elősegít-

tették a demokratizálódást, bár a cenzúra akkoriban rendkívül merev volt. Monicellinek harcolnia kellett, hogy bemutassák *Guardie e Ladri* (Rendőrok és tolvajok) c. filmjét, mert már azt is forradalminak találta a cenzúra, hogy egy őrszem és egy tolvaj barátságot köt. Veszedelemes dolog volt abban az időben a hadsereg mítoszát érinteni. Az *Armata s'agapo* két forgatókönyvíróját bebörtönözték, mert azt merték mondani, hogy a katonák nem tudják, miért mennek a frontra; hogy

csak azért mennek, mert kényeszerítik őket.

Monicelli a dolgokat komikus oldalukról szereti bemutatni, a műfaj segítségével mégis olyan kérdéseket tudott felvetni, mint a háború frázisai, a munka és a munkanélküliség problémái. A rendező Dickenset tekinti példaképének, aki harcra szállt az igazságért, eleven képet festett koráról, s közben mestere volt a humornak és a komikumnak. Monicelli a francia és az olasz filmművészet közti különbséget éppen abban látja,

hogy ők, olaszok foglalkoznak saját társadalmi, politikai problémáikkal, hagyományaikkal, míg a francia filmesek nem (kivéve Godard-t és Resnais-t). Ha a jövőben Franciaországról nem maradna más emlék, csak a filmművészet — mondja —, senki sem tudná meg, hogy mi is történt valójában az utóbbi években. Az algériai háború, de Gaulle, az 1968-as májusi események nem voltak hatással a francia filmművészetre. A filmesek, az írók, a kiváló színészek megelégedtek Renoir-nak és a háború előtti filmművészetnek a tanításáról. Egészen más a helyzet Olaszországban, folytatja Monicelli. „Filmművészetünk húsz év óta elkötelezett filmművészet, amely harcol minden és mindenki ellen (cenzúra, bíróság, producerek, kormány...), hogy elmondhassa, amit el kell mondania társadalmi, politikai téren és a magánélet területén. Az olasz filmalkotók között erős az egység és a szolidaritás: együtt tüntetnek az utcán, hogy megvédjék a betiltott filmeket (*Canterbury mesék*, *Az utolsó tangó*), a saját költségükre szerveznek meg olyan rendezvényeket, mint a velencei olasz filmnapok, hogy tiltakozzanak a fasiszta szellemben megszervezett fesztivál ellen. Az olasz filmesek egész évben kifejtett politikai tevékenysége szükség-szerűen visszatükröződik filmjeikben. Következésképpen, még ha nem is közvetlenül elkötelezett filmekről van szó, az alkotásokban mindig van valami, ami megkülönbözteti őket, amittől nem lesznek fölöslegesek.”

Amikor a műfaj jelenlegi képviselői kerülnek szóba, Monicelli az olasz filmvígjáték másik nagy mesterével kapcsolatban azt emeli ki, hogy Dino Risi szabadabban mozog, mint ő, aki ragaszkodik téziseihez. Éppen ezért előfordul, hogy Ri-

si akaratlanul is több mindent fejez ki, míg neki gyakran megköti a kezét a kifejezni kívánt gondolat. Dino Risi filmjeiben lényeges összetevő a könnyed szórakozás, ő viszont képtelen elengedni magát. Jó színésznek és intelligens szerzőnek tartja Woody Allent, aki ironikus helyzeteket teremt a mai problémákból kiindulva. Komikuma mindig a helyzetekből, és nem a mozdulatokból ered. A franciák közül Jacques Tatit, főleg első filmjeit szereti. Tetszik neki a mimika franciás hagyománya, a test és a mozgás komikuma, és az a keserű szatíra, amellyel a modern társadalmat ostromozza. Jerry Lewis viszont nem szórakoztatja. Mint szerző nem tetszik neki, inkább kabarészínésznek tartja.

Az olasz filmvígjáték történetében jelentős esemény volt az *Armata Brancalone* (Brancalone ármádiája) c. film bemutatása. Az alkotás elindított egy sorozatot, amely legutóbb a *Decameron*-hoz vezetett el. Erről ezt mondja a rendező: „Állandó forgatókönyvíróimmal, Scarpellival és Ageval arra gondoltunk, hogy érdekes lenne realista módon rekonstruálnia a középkort. Adatgyűjtés közben rájöttünk, hogy a középkor hagyományos képe: a lovagi tornákkal, a hölgyekkel és a lovagokkal — egyáltalán nem felel meg a valóságnak. A barbárság kora volt ez, a civilizáció még csak akkor tette meg az első lépéseket. Így születtek meg azok a mókás szereplők, akik annyira tetszetek a gyerekeknek, amikor levetítettük a filmet az iskolákban. A viták során a tanulók elmondták, hogy többet tanultak a filmből, mint a hivatalos tankönyvekből. A tanárok viszont megbotrántoztak.”

Az *Armata Brancalone* sikere után a producer a film folytatását kérte, de a rendező

csak öt év múlva szánta rá magát, hogy elkészítse a *Brancalone alle Crociate*-t (Brancalone a keresztes háborúban). A beszélgetés során ezzel kapcsolatban felmerült a középkor különféle értelmezése, hiszen Pasolini is a középkorral foglalkozik a *Decameron*-ban és a *Canterbury mesék*-ben. Monicelli szerint Pasolini számára a középkor az abszolút szabadság korszaka. Őt viszont a középkori pogányságból egyáltalán nem a szexuális szabadság érdekli, hanem a haláltól és a pokoltól való félelem vallási nyomásával szemben jelentkező szabadság. Monicelli szerint a középkor világában az egyház a maga rettegéseivel, a bűn és a halál értelmezésével csak színfolt volt az általános anarchiában. A rendező elmondja, hogy filmjéhez felhasználta Paolo Diaconónak a longobárdok történetével foglalkozó könyvét és más, a középkort bemutató munkákat. A keresztes hadjáratok ábrázolásánál viszont az arab történetírókra támaszkodott, mert „az araboknak sokkal kifinomultabb volt a civilizációjuk, és a keresztes hadjáratokat valóságos barbár invázióknak tekintették. A lovagokat megvetéssel kezelték”.

A beszélgetés során szóba kerülnek az olasz színészek. Monica Vitti a *La Ragazza con la pistola* (Lány a pisztollyal) c. filmben nagy sikert ért el. Gian Maria Volonte viszont, aki az első *Brancalone*-ban játszott, csalódást okozott. „Nem felelt meg a szerepnek. Nem Volonténak való az ilyen. Én egy olyan bizánci embert képzeltem el, aki belefáradt az évezredek arisztokrata hagyományokba, ő viszont ennek pontosan az ellenkezőjére gondolt. Volonténak a fizikuma sem illett a szerephez” — mondja Monicelli. Brancalone-t mindkét filmben Gassman alakítja. „Gassmanra

pontosan ráillik a szerep. Az önróniával rendelkező színésznek remek a technikája, rendkívüli a felfogóképesége. Gassman nélkül nem tudtam volna elkészíteni a két *Brancaleone-t* — hangoztatja a rendező. A többi olasz színészt így jellemzi: „Sordi azonnal eljut a közönséghez. Manfredi nagy figyelemmel dolgozza ki a szerepeit, egészen addig, amíg le nem bennük, amíg fel nem hozza az összes lehetséges hatást. Tognazzi pedig a három színész között áll. Megvan benne a személyiség intuitív, mély intelligenciája, ami a másik háromnál hiányzik. Rendkívül ügyes színész, a legügyesebb egész Olaszországban. Bár a music-halltól jött, tehát nem tanult,

mindenki másnál jobban sikerül kifejeznie az árnyalatokat.”

Monicelli legújabb filmje, a *Vogliamo i Colonnelli* (Az ezredeseket akarjuk), amely az olasz történelem megtörtént eseményein alapul, nevetségessé akarta tenni az olasz hadsereget, be akarta mutatni, mennyire pojják az ezredesek. A rendezőt éppen ezért meglepte, hogy a cannes-i fesztiválon a közönség szórakozott a filmen, holott tipikusan olyan olasz műről van szó, amely tele van nehezen érthető politikai utalásokkal. A film megfelelő hangnemének kialakítása gondot is okozott Monicellinek. „Rám az jellemző, hogy a szereplőim kedvesek, és mindig mélyen emberek (*Soliti Ignoti*,

Ismerős ismeretlenek), *La grande guerra* (A nagy háború), *I Compagni* (Eltársak). Most először voltam kénytelen olyan szereplőket megrajzolni, akik egy adott pillanatban nevetést kell hogy kiváltanak (mert nevetségesek), és ugyanakkor ellenszenvesek (mint a fasiszták). Sokat dolgoztunk a forgatókönyvön, hogy kiemeljük igazi korlátoltságukat, ostobaságukat, konformizmusukat. Úgy látszik, hogy ez sikerült, a közönség tényleg nem érez rokonszenvet a főszereplők iránt; de ez a kellemetlen oldal lett az oka annak, hogy a közönségnek nem nagyon tetszett a film.”

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

Az „őrület” változatai az amerikai filmekben

A pszichoanalízist 1930 körül amerikai orvosok „importálták” Európából, és az 1940-es években már az amerikai élet egyik legfontosabb alaptényezőjévé vált, érthető tehát, hogy az amerikai közönséget állandóan meg lehet fogni a pszichológiával foglalkozó, vagy orvosokat szerepeltető filmekkel. A *Shock Corridor* c. filmben például a rendező egy elmeorvosintézet belső világát, életét tárja a néző elé, mert mint mondja: „ez az, amit az emberek megnéznek” — vagyis nem tartott sokáig, míg az amerikai producerek rájöttek, hogy mennyire jövedelmező ez a téma a filmművészet számára.

Az amerikai filmek egész sora vizsgálja az új értelemben vett elmebetegséget, a mentálhigiénia hiányának nevezett őrületet. A rendező többnyire valódi patológus eseteket vagy telepatikus kezeléseket mutat be. A világháború előtt az őrület egyszerűen szörnynek hittek, és ennek megfelelően az

elmeorvosintézeteket valamiféle szörny-galériának tekintették. Az amerikai filmművészet az 1940-es években ezt a szemléletet változtatta meg alapvetően azzal, hogy az intézetek belső életét a maga valóságában mutatta be.

Tod Browning demisztifikálta elsőként ezt a szörnyet. *Freaks* című filmjében például a főbb szereplők fizikailag torz emberek, törpék, cirkuszi mutatványosok, akiket azonban a film olyan emberien mutat be, hogy a néző megfedezkedik a szereplők fizikai abnormitásáról. A kritika „antihorror” filmnek nevezte a *Freaks-t*, amelyet a kedvezőtlen fogadtatás miatt csak 1963-ban mutattak be Európában. A *Freaks* után a gonosz szörnyek, a vámpírok és más képzelet szülte teremtmények világát szinte csak a gyermekfilmek veszik komolyan.

Freud felfedezéseit Hollywood lassan beépítette mindennapos gyakorlatába. 1948-ban a

Times-ban jelent meg az alábbi kijelentés a *Snake Pit* c. film bemutatásával kapcsolatban: „Az ember cselekedeteit ma divatosabb a tudatalattival magyarázni, mint Istennel vagy az ember akaratával, ahogy korábban tették.”

Az első olyan filmet, amelyben a rendőrségi nyomozást mélylélektani analízis egészíti ki, Hitchcock csinálta 1945-ben (*Dr. Edwards háza*). Hitchcock a beteg szorongásos világát, a tudatalatti által létrehozott hallucinációkat jeleníti meg. Hitchcock filmjeiben az őrület „szörnyetege” emberi arcot ölt, de rémisztő hatása és az általa keltett félelem megmarad. (*Psycho*) Számos szexuálpatológiával foglalkozó film bizonyítja, hogy az ebben a betegségben szenvedő ember nem tekinthető egyszerűen szörnynek, hanem olyan egyénnek, aki borzalmas betegséggel viaskodik (*Psycho*, *Bostoni fajtogató*, M.), ugyanakkor azt is bemutatják ezekben a filmekben, hogy a bűnös-

ség nem egyetlen, hanem több személyt terhel egyszerre.

Az 1945-ben forgatott Hitchcock-film után Anatole Litvak már említett *Snake Pit* című filmje az első, amely komolyan foglalkozik az elmebetegség „rehabilitációjával”. A film egy elmeegógyintézetben játszódik, amelyet a rendező minden szépség nélkül mutat be. A filmnek majdhogynem kibírhatatlan jelenetei vannak. A Litvak rögzítette például az intézet esti hangjait, kiáltásait. Az intézet dolgozóinak A. Litvak külön bemutatta az elkészült filmet, amelyet ők nagyon jónak és érdekesnek találtak, de Hollywood nem hitt benne, és mindenek elkövetett, hogy megnehezítse a film befejezését, majd bemutatását. A film végül is hatalmas siker lett Amerikában, jóllehet, botrányos körülmények között mutatták be, és az USA egyes államaiban ma is tilos vetíteni.

Megtörtént esetet dolgoz fel a *Dávid és Liza* c. film, amely szintén elmeegógyintézetben játszódik és ahol két beteg gyógyulását az egymás iránt érzett szerelmük segíti elő.

Ez a két film a normális és patológiás eset közötti határvonalat próbálja meghúzni. Végül is arra az eredményre jutottak, hogy az „őrült” nem tesz mást, mint magára vállalja, kinyilvánítja mindnyájunk örületét. Ez a gondolat fogalmazódik meg a *Shock Corridor* és a *Dávid és Liza* c. filmekben. Az életundor, a kiábrándultság hangulata a rossz társadalmi közérzetben, az Amerikát teljesen átható válságban gyökerezik. A *Shock Corridor* c. film például úgy mutatja be az elmeegógyintézetet, mint az amerikai tár-

sadalom műkövívágát, és Johnny-n, a főszereplőn át azt bizonyítja: ilyen környezetben az ember csak örültté válhat.

Az 1960-as évek után készült filmek egy másfajta örületről a civilizáció ellen forduló „örületről” szólnak. Ez is abból a válságból fakad, amely a hatvanas években az „amerikai álom” illúziójának szertefoszlása után alapjaiban megrázta az amerikai társadalmat. Az „amerikai álom”, amely a boldogulás jogát hirdette meg, valójában kíméletlen kizsákmányolást leplezett, végső soron szélhámosságnak bizonyult. Ezt felfedezve egyre többen hátat fordítottak ennek a társadalomnak, és nemet mondtak annak a logikának és az ésszerűségnek, amely a jelen elember-telenedett társadalmát létrehozta. Az amerikai és a nyugati ifjúság „örülete”, amely leginkább a hippi-mozgalom néven ismert, pozitív értelemben vett örület: az álmodozáshoz, az illúziókhoz való ragaszkodás. Ez az örület, amelyet gyakran a kábítószeres vagy a pszichodelikus zene idéz fel, azt a vágyat tükrözi, hogy az utcán ahhoz szólhassanak, akihez alkarnak, vagy hogy pillanatnyi hangulatuknak megfelelő ruhába öltözhessenek. Ez már nem is annyira örület, mint inkább egzaltáltság. Tehát az érdekek felcserélődéséről van szó. A szkizofrénia a valóság visszautasításának szimbólumává válik, egy jobb, másfajta valóság akarását jelképezi. A filmvászonon az egyetlen személyben megnyilvánuló örület a kollektív örület tükröződése, s ennek egyik fajtája a civilizáció ellen irányul. Az ellen a civilizáció ellen, amely az embert teljesen

elzárja alapvető igényeitől, s hogy ezt újra megtalálják, gyakran a miszticizmust hívják segítségül (Zen, Jézus, a keleti vallások iránti érdeklődés), vagy a primitív népek világát, amely, úgy gondolják, közelebb áll a valósághoz.

Az amerikai underground filmművészet egyszerre foglalkozik az elmebetegséggel és a gyermekkor világával, amely szerinte szorosan összekapcsolódik. Az underground filmművészet minden költői kifejezőeszközt mellőz, egyedül a spontán megnyilvánulások érdeklik az örületben éppúgy, mint a gyermekek világában. Ez a program bizonyos fokig meg-egyezik a szürrealizmus törekvéseivel, amelyet szintén a hallucinációk világa foglalkoztat. Az underground filmművészet célkitűzése ugyanakkor az, hogy pontos határt húzzon az illúzió és a realitás között. A valóságot akarja újból fölfedezni és így egy jellegzetes fantasztikus légkört teremti. A hagyományos értelemben vett kultúrán kívül helyezi magát, vagyis „kultúraellenes”. Az előre kitervelt örület érzetét kelti pl. a *Senseless*, a *Flaming creatures* és a *Little stabs a hapiness* c. filmekben.

Az elmebetegséggel foglalkozó amerikai filmek a pszichológia iránt már régóta érdeklődő közönség igényét elégítik ki. Ma azonban olyan „örülteket” mutatnak be, akik fenyegetik és veszélyeztetik a jelenlegi amerikai társadalmat. Ez a bemutatás talán magában hordozza a megoldás kis reménysugarát azáltal, hogy az érdeklődő amerikai nézők mint tükörben szemlélhetik önmagukat.

(Cinéma '74 — július, augusztus)

Daniel Olbrychski, az ismert fiatal lengyel színész, aki 1964-es televíziós bemutatkozása óta — színpadi alakításain kívül — mintegy harminc különböző szerepben volt látható a mozi-vásznon, illetve a tv képernyőjén, és aki viszonylag rövid pályája során számos fesztiváldíjat, kitüntetést — köztük a legmagasabb lengyel művészeti kitüntetést: az Állami Díj II. fokozatát — nyert el, a lengyel Kino c. lapnak adott interjújában figyelmet keltő vallomásokkal tesz pályafutásáról, legfontosabb szerepeiről, színészi felgőssáról — önmagáról.

Bevezetőben a színészi játékról a következőket mondja: „Pályafutásom során a film-vásznon, majd később pedig a színpadon, minden egyes alkalommal bizonyos értelemben önmagamról nyilatkoztam. Természetesen ismereteimet, érzésvilágomat mindenkor az akkori színészi és egyéni életpaszttalatom határozta meg. Játéktechnikám sok kívánnivalót hagyott maga után, de a hiányosságokat gesztusaim spontán jellegével, friss reagálással pótoltam. A rendezők gyámoltalanságomat és védtelenségemet tették meg legfőbb ütkártyámnak. Később az idősebb hölgyeket megindító naivságot és a velem egykorúak között elismerést és utánzást kiváltó hánnyavetiséget — ahogy mondani szokás — „a felnőtte válás keserű érzése” váltotta fel. Rendezőim következő specialitásomnak ezt tették meg. Pályafutásom elején naiv módon úgy képzeltem, hogy mindig azt fogom játszani, amit érzek, vagyis nemes és egyenes hőseket, akiknek a kultuszában nevelkedtem. (...) A későbbiekben azonban éppen azt igyekeztem megragadni és ábrázolni, ami régebben idegennek, elfogadha-

tatlannak tűnt számomra, és így új emberi tulajdonságok ábrázolásával, új színészi kifejezőeszközökkel bővítettem lehetőségeimet.”

Olbrychski ezután legfontosabb filmszerepeiről beszélt. Elmondta, hogy a *Minden eladó*-ig főleg „kosztümös” szerepeket játszott, más korszakokban élt embereket alakított, akikkel minden igyekezete ellenére nehéz volt teljesen azonosulnia. A *Minden eladó*-ban viszont önmagát játszotta, szinte teljesen a saját nevében beszélhetett, sőt még Danielnek is hívták. Természetesen nem pontosan róla volt szó; egy magánál fiatalabb szereplőt alakított. Huszonkét évesen egy tizenhét éves fiút kellett játszania, hogy élesen kirajzolódjék a különbség Beata, Elzbieta és az ő nemzedéke között. Akkor már jóval érettebb volt ebben a szerepben.

Olbrychski ehhez hozzászól, hogy más szempontból is rendkívül fontos volt számára a *Minden eladó*. A filmben megformált figurák világosan megrajzolt alakja, magas érzelmi hőfoka ugyanis megmutatta, hogy milyen nagy szükség van a mai témákra a lengyel filmművészetben. Elég volt őszintén megszólalni, első személyben, szenvedéllyel és haraggal beszélni, hogy ez a nézők visszhangját váltsa ki, hogy párbeszéd és megértés alakuljon ki az alkotók és a közönség között.

A riporter Olbrychskinak a *Tájkép csata után*-ban nyújtott alakításával kapcsolatban megjegyzi, hogy érzése szerint ez nagy befolyással volt később Hamlet szerepének a megformálására. A színész egyetért ezzel a megállapítással, mondván, hogy valószínűleg nem lett volna képes megbirkózni Hamlet

szerepével, ha előzőleg a *Tájkép csata után* — ha nem is színészilag, de — morálisan és intellektuálisan nem kényszerítette volna jóval nehezebb feladatok megoldására. Lehet, hogy ez első hallásra furcsának tűnik, mert Hamletra, erre a fiatal, érzékeny fiúra egész súlyával nehezedik rá a világ, de tulajdonképpen kegyetlen sorsa nem lép túl az ismert, elképzelhető kategóriákon, annak ellenére, hogy természetfeletti erők beavatkozásáról is szó van. Ezzel szemben mindaz, ami Tadeusz körül játszódik, s amiben részt vesz, olyan kategóriába tartozik, amelyről Shakespeare azt mondta: „filozófusaitok sem álmodtak róla”. Olbrychski megjegyzi, hogy ezzel nem értékítéletet akart mondani, csupán szerette volna hangsúlyozni, hogy színészi szempontból Hamlet problémái érthetőbbek, egyszerűbbek voltak számára.

A *Tájkép csata után*-t a *Nyírfaliget*-et, majd pedig a *Menyegző*-t követte. Ez utóbbról Olbrychski részletesebben is megemlékezik. Elmondja, hogy azok közé tartozott, akik megpróbálták Wajdát lebeszélni Wyspianski drámájának filmreviteléről, mivel annyira hermetikusan zártnak, jellegzetesen lengyelnek tartotta ezt az alkotást, hogy félt, külföldön teljesen értetlenül fogadják majd. Ezenkívül úgy érezte, hogy Wajda már számos filmjében megvalósította a *Menyegző* egy-egy részletét, és attól tartott, hogy az ehhez a forráshoz való visztorérés nem hozhat kiemelkedő eredményt, csak leleplezi a rendező munkásságát, és egyúttal megfosztja Wajdát attól a lehetőségtől, hogy továbbra is inspirációt merítsen ebből a gazdag anyagból.

Olbrychski beismeri, hogy té-

vedett, amikor azt hitte, hogy a *Menyegző* megközelíthetetlen, érthetetlen lesz az idegének számára; még ma is nehezen tudja megmagyarázni a film meglepő sikerét, amelynek Olaszországban és San Sebastianban maga is szemtanúja volt. A lelkes, elragadtatott nézők azt hangsúlyozták, hogy megértették, magukhoz nagyon közelállónak találták a filmet. Olbrychski feltételezi, hogy a sikerben az is közrejátszott, hogy a *Menyegző*-nek az egyetemes szimbolikától távol álló szimbólum-rendszere, amelyet még a lengyelek maguk is nehezen tudnak megfejtetni, a ködös látomásszerűsége és a furcsa, semmi máshoz nem hasonlító mitológiája — egyszóval a *Menyegző* egész talányossága — egyfajta „irigységet” váltott ki a nézőben: íme, a lengyelek valamiféle titokkal rendelkeznek, amelyet ugyan mi, külföldiek észreveszünk — gondolhatták a nézők —, de megfejtetni nem tudunk. Wajda filmjének sikere mégis valószínűleg abból eredt — hangsúlyozza Olbrychski —, hogy a lengyel történelem bonyolultságából következő zártsága ellenére egy mesteri alkotással állunk szemben, amely különálló világgal, meghökkentő szépséggel, logikus dramaturgiai felépítéssel, a költői képzettársítások meglepő erejével rendelkezik. A film — sajátos lengyel vonásai mellett — általános emberi jellegre tesz szert azáltal, hogy az ember, a történelem a társadalom helyzetét egy jelentős fordulat pillanatában ábrázolja.

A továbbiakban Olbrychski a filmhősről és a színészeiről, azok

fogadtatásáról beszél. Véleménye szerint napjainkban a nézők java része nem azonosulni akar a filmhősökkel, sokkal inkább vitapartnernek tekinti őket. A nézők ma egyetlen hőst sem fogadnak el teljesen, hanem csupán olyan vonásaikat, amelyeket erre érdemesnek tartanak. Sok néző — főleg a fiatalok — a színészt szerepében potenciális ellenfélnek tekinti, akivel már csak azért sem ért egyet, hogy saját szuverenitásában megerősítve érezze magát. Ennek ellenére a színészi hivatás — a korunk valós formáit meghatározó politikai tevékenység mögött — az egyik legfontosabb foglalkozás, amelynek ugyan nincs lehetősége a világ közvetlen alakítására, de munkája révén a színész befolyásolni tudja az uralkodó erkölcsöket, szokásokat. Színésznek lenni — Olbrychski szerint — annyit jelent, mint tudatosan tevékenykedni. E tevékenység révén állást lehet foglalni amellest, amit az ember fontosnak, helyesnek, elfogadásra és támogatásra érdemesnek tart.

A riporter megjegyzi, hogy Olbrychski szerepei a *Légió* Rafal Olbromskijától *Az ígéret földje* Karol Borowieckijéig a lengyel sors problémái között vergődő fiatal hősnek az irodalomból és a történelemből jól ismert képét adják. A remek figurák galériájából csupán a korok hőseinek mai megfelelői hiányoznak. Olbrychski elismeri — ahogy ő mondja — azt a „keserű igazságot”, hogy sohasem kapott olyan szerepet, amely lehetővé tette volna számára, hogy — mint Cybulski a *Hamu és gyémánt*-ban mai tár-

sadalmi igényeknek tegyen eleget, és válaszoljon azokra a fontos kérdésekre, amelyeket az emberek önmaguknak tesznek fel. Sajnálja, hogy nem válhatott a hatvanas években felnőtté ért nemzedék kétségeinek és drámáinak kifejezőjévé, ügyük szószólójává — pedig úgy érezte, hogy azzá válhatott volna.

Befejezésül Olbrychski legújabb szerepéről beszélt. Jelenleg Andrzej Wajda *Az ígéret földje* c. filmjének főszerepét, Karol Borowiecki figuráját alakítja. Elmondja, hogy már régóta nem érezte magát ilyen bizonytalanoknak. Ennek oka véleménye szerint az, hogy az író — a film Reymont hasonló című regénye alapján készül — nem ruházta fel jellegzetes vonásokkal ezt a szereplőt. Nincs meg benne egy filmhős lehetősége, és félt, hogy keveseket fog érdekelni egy hős nélküli film. A másik ok az, hogy a színész rendkívül fáradt: a *Vízözön* c. film főszerepének formálása több mint két éves megfeszített munkát jelentett számára, s most nem tud annyit adni önmagából, amennyit kellene. A Sienkiewicz-regényből készült *Vízözön* főszerepe rengeteg időt és energiát vett el tőle, de nem sajnálja ezt, mert eljátszhatta kedvenc hősét, és sem egyénileg, sem pedig művészi szempontból nem csalatkozott: állítása szerint egyetlen lengyel filmben sem volt dolga ilyen nagyszerűen megírt párbeszédekkel, s ritkán vett részt ennyire pasztikusan és ilyen fantáziával megrajzolt jelenetek megvalósításában.

(Kino, 1974. október)

CONTENTS

5 Reports from the front line (*István Molnár*)

The war in Hungary came to an end thirty years ago. Soviet cameramen, many of them members of the Red Army, were the only ones who reported on hostilities and shot the events that were part of the new life of the country. This anniversary article tells not only of events but also of the work of Soviet cameramen and newsreel producers.

Workshop

12 „What and how much can a man do for or against his fate?”

A conversation with Zoltán Fábri (Marianne Ember)

Fábri made *Roundabout*, *Twenty Hours* and many other film. His latest, *Unfinished Sentence* is based on Tibor Déry's famous novel. Here he discusses, the problems of adaptation, and the close links he has felt with the novel since it first appeared. His principle was that of „disloyal loyalty”, using flash-backs, as the novel did it itself, employing certain classic techniques of film-making to achieve his ends.

Balance

21 Péter Nagy: The sequel is true

Zoltán Fábri: The unfinished sentence

Nagy recognises a unity of a double influence in Zoltán Fábri's film, that of Proust and Thomas Mann, who affected both the methods of Déry the novelist and Fábri, the director of the film.

28 Péter Rényi: The storm-bird of revolution

Miklós Jancsó: Elektra

Miklós Jancsó's latest film is an adaptation of a well-known modern Hungarian play, *Electra, my love*, by László Gyurkó. The adaptation essentially differs from the work it is based on. It tells of revolution triumphant over tyranny in the language of a poetic utopianism, Jancsó's idiom is even fuller than usual but often somewhat capricious.

36 István Lázár: Between two heathens

Ferenc Kardos: Unruly Heyducks

Kardos made *Infantile disorders* and *Petőfi '73*. His current film is based on 16th century events, on the preparations made for Prince István Bocskai's revolt. The film shows Jancsó's influence, but what is even more important is its attempt to avoid moral contrasts and to make of current attitudes to history.

41 Miklós Almási: Reacquiring human qualities

Averbach: Monológ

The film tells of a scholar who finds that the service of his discipline places him in a conflict situation with his own life. The problem is not really fully worked out, but the actor playing the professor lends persuasiveness to the film.

Echo

45 Tamás Tarján: Unfulfilled man

Tamás Rényi: Makra

First Makra appeared in a novel, then in a stage adaptation, now he turns up for the third time, as the hero of a film, all this to the accompaniment of growing public interest. He is recognised as a human type, that of a man who does not find fulfilment. Unfortunately the film tends to oversimplify things, and the acting is only a partial countervailing force.

50 Erika Szántó: The troubles of understanding

53 István Eörsi: A hero in two parts

Zanussi: Illuminacja

The well-known young Polish director deals with an exciting problem, which is truly that of the philosophical meaning of our being. It is apparent though that the double method employed does not fulfil the attached hopes: the documentary inserts do not really fit into the feature film.

Close-up

61 Roberto Rossellini (József Marx)

From his *ars poetica* (J. M.)

A compilation covering Rossellini's career from the initial turnings to the parting of ways when he abandoned films.

Horizon

81 Our films in the ideational arena

The Moscow ideological conference (Ervin Gyertyán)

At their most recent Moscow meeting theoreticians and critics of the film from socialist countries looked at films in order to discover to what extent films helped the propagation of socialist ideals.

85 Changes in the poetic film

A visit to Soviet film-makers (László Fábián)

Fábián visited Moscow recently and looked at a bunch of Soviet film. He feels that a poetic trend in Soviet films is getting stronger. In this report he lists the sources and signs of this poetic attitude.

91 Taking a trip around the British documentary (Pál Schiffer)

Schiffer, taking a trip to the United Kingdom, found that few of the old documentary crew still carried on. Documentaries made for showing on television are looking up, however.

The film and its public

96 The flicks in the provinces (László Bernát)

Two interviews that deal with the situation in a county each, the path travelled so far, and the plans awaiting implementation.

From periodicals abroad

101 Tarkovsky on links with the public

104 Experiments in the stylization of feature films in a fine arts manner

105 An interview with the man who created Italian film comedy

107 Variations on „madness” in the American film

109 Olbrychski: „Being an actor means knowing what you are doing.”

10,—