

FILM KULTÚRA 77/2

AZ EMBERFORMÁLÓ FILMÉRT
ÚJ FILMEK: PÓKFOCI; LÚDAS MATYI;
FEKETE GYÉMÁNTOK; ÁFONYA, A VAGÁNY;
KATHARINA BLUM ELVESZTETT TISZTESSÉGE;
SANTIAGO FÖLÖTT ESIK AZ ESŐ
PREMIER PLAN: THEODOR DREYER
HOGYAN SEGÍTHET AZ INFORMÁCIÓELMÉLET
A MŰVÉSZETI TEVÉKENYSÉG MEGÉRTÉSÉBEN?
MIT JELENT ÖNNEK A FILM?
SARTRE — AHOGY ÖNMAGÁT LÁTJA

FILM
KULTŪRA
77|2

Szerkesztőbizottság

Garai Erzsí 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

1977. március—április

XIII. évfolyam 2. szám

TARTALOM

Fórum

- 5 Rényi Péter: Az emberformáló filmért
„Magyar játékfilm ’76”, vitaindító előadás
- 16 Beszélgetések a IX. Filmszemle vendégeivel (*Berkes Ildikó*)

Mérleg

- 21 Almási Miklós: A groteszk pátosza
Rózsa János: Pókfoci
- 27 Kuczka Péter: „Döbrögben vala hát akkor vásár . . .”
Dargay Attila: Lúdas Matyi
- 33 Hámori Ottó: Vigjátékról komolyan
Danyelija: Áfonya, a vagány
- 36 Bor Ambrus: Böllé-e még Katharina Blum?
Schlöndorff: Katharina Blum elvesztett tisztessége

Visszhang

- 40 Nagy Miklós: Jókai színei
Várkonyi Zoltán: Fekete gyémántok
- 45 Árkus István: Egy történelmi dráma mementója
Soto: Santiago fölött esik az eső
- Kritikusok díjai, 1976
- 49 *Olvasók az Amerikai anizs-ról (Redl Károly, Papp Zsolt, Kozma György)*

Műhely

- 53 „Nem vagyok, soha nem is voltam feminista”
Beszélgetés Mészáros Mártával (Földes Anna)

Premier plan

- 59 Theodor Dreyer (Bikácsy Gergely)
- 69 Dokumentumok (B. G.)
- 75 Henri Langlois 1914–1977 (*Gaál István*)

Elmélet

- 76 Hogyan segíthet az információelmélet a művészeti tevékenység megértésében?
Szovjet filmteoretikusok M. Sz. Kagan módszertani elméletéről (Ford.: Berkes Ildikó)

A film és közönsége

- 81 Mit jelent önnek a film?
Válaszol Vas István költő és Szántó Piroska festőművész (Nádasy László)

Külföldi folyóiratokból

- 91 Koncsalovszkij: A modern színésznek intellektuálisnak kell lennie
- 94 Penn az anti-krimiről és az anti-westernről
- 96 Viták az afrikai mozikban
- 99 A színész és kora
Beszélgetés Jack Nicholsonnal
- 101 Sartre – ahogy önmagát látja
- 103 Contents

E számunk munkatársai

Almási Miklós kritikus
Árkus István újságíró
Berkes Ildikó, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Bikácsy Gergely kritikus
Bor Ambrus író
Földes Anna kritikus
Gaál István rendező
Hámori Ottó kritikus
Kozma György egyetemi hallgató
Kuczka Péter író
Nádasy László rendező
Nagy Miklós irodalomtörténész
Papp Zsolt szociológus
Redl Károly filozófus
Rényi Péter, a Népszabadság főszerkesztő-helyettese

Következő számaink tartalmából

Hősiesség és tragikum a szocialista filmben
Új filmek: Teketória, Veri az ördög a feleségét,
Szót kérek, Száll a kakukk fészkére, Parázsló évek krónikája,
A romantikus angol nő
Látóhatár: Új szovjet hullám?
Rövidfilmjeink szemléje
Hogyan forgalmazzuk a magyar filmeket?
A kubai film tizenöt éve
Resnais a *Gondviselés*-ről
Forgatókönyv: Fellini: *Casanova*

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 015–1580

Index: 25 306

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 postautalványon, valamint átutalással a KHI 215–96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, fél évre 30,— Ft.

Az emberformáló filmért

„Magyar játékfilm 76”, vitaindító előadás

Az első kérdés: az évad általános értékelése. Ezzel gyorsan végezhetünk. Hallottam olyan véleményt, hogy a filmművészet átmeneti, utat kereső állapotban lévén, ne is minősítsük az évad produkcióit. Ennyi elnézésre, úgy hiszem, nem szorult a magyar film. Különösképpen akkor nem, ha számba vesszük, hogy a tizenkilenc alkotás között olyan színvonalas klasszikus adaptációk vannak, mint az *Árvácska*, a maga módján a *Kísértet Lublón*, a jelenkor irodalmának olyan igényes feldolgozása, mint *Az ötödik pecsét*, két olyan eredeti gondolati kísérlet valóságunk, jelenünk általánosító összefoglalására, mint a *Labirintus* és a *Budapesti mesék*, ha megállapíthatjuk, hogy kiszélesedett, élénkült a vígjátéki mezőny, vagy arra emlékeztethetünk, hogy néhány igen emlékezetes színészi teljesítményt élvezhettünk, például a *Teketóriá*-ban, például a *Kilenc hónap*-ban, a *Herkulesfürdői emlék*-ben, a *Tükörképek*-ben, az utóbbi filmekkel kapcsolatban azt is kimondhatjuk, hogy a lélektani ábrázolás iránti érzékenység – filmművészetünk eddig nem nagyon erős oldala – fejlődött. Gyertyán Ervinnek a Filmkultúrában megjelent értékelésével abban is egyet lehet érteni, hogy színesebb, sokrétűbb, kísérletekben gazdagabb az idei szemlére beérett termés, mint az egy évvel korábbi. Nemcsak a világ filmművészetében tapasztalható általános pangással összevetve, de saját mércénkkel mérve sem volt rossz az 1976-os év. Arra is hivatkozhatom, és ezt örömmel teszem, hogy azok a kritikusok, akik az egyes művek megítélésénél olykor a kelleténél is

szigorúbb mércét alkalmaztak, most, amikor az egész évet értékelik, elismerőbben nyilatkoznak. Igaz, nem tudom elfogadni, hogy „*a látszólagos ellentmondás . . . abból ered, hogy más feladat az egyes filmeket elemezni, véleményezni, mint az össztermés tendenciáit 'globálisan' felmérni*”, – mint ahogy Gyertyán írja. Úgy hiszem, ez az ellentmondás nem látszólagos, hanem valóságos. De feloldódni látszik, nem érdemes sok szót vesztegetni rá, csak tanulságként említem.

Ennyit az évad általános értékeléséről. Messzire vezetne annak az elemzése, és ezért nem is akarok belebonyolódni, hogy minek köszönhetőek az eredmények. Csak annyit hadd jegyezzek meg – Pécsett is esett erről szó –, nem hiszek abban, hogy a filmgyártás szervezetében végrehajtott, bizonyára szükséges és indokolt változtatások olyan perdöntő szerepet játszottak volna ebben, mint ahogy azt a Filmművész Szövetség legutóbbi közgyűlésén többen állították. Az alapvető okokat én nem az ilyen vagy olyan stúdió-rendszerben keresném, hanem az ország társadalmi fejlődésében, politikai életében, ideértve a kultúrpolitikát is, abban a realizmusban, következetességben, kiegyensúlyozottságban, amely a kultúrában is biztosítja a fejlődést – megőrizve és tisztán tartva azt a légkört, amelyben a művészet szívesen és jó lelkiismerettel vállalja az ügy szolgálatát, együtt gondolkodik a néppel, a párttal, a szocialista rendszerrel, tudja, hogy tisztességes szándékú kísérletei, ezen belül társadalomkritikai törekvései, megértésre és támogatásra és – ha viták

után is — igazságos megítélésre találnak. Egyszóval: olyan közegben élnek az alkotók amelyben lehet dolgozni, érdemes dolgozni. Kádár elvtársnak a Béke és Szocializmus-ban legutóbb megjelent cikkével szólva: „*Allamunk támogatja a szocialista kultúra, az irodalom, a művészetek szabad fejlődését. Tág tere van az alkotói szabadságnak, kísérletezésnek.*” Tudom, hogy ezek nagyon általános feltételek, mégis úgy vélem, hogy ezek a legfontosabbak. És nagyon közvetlenül is közrejátszanak művészetünk, így filmművészetünk alakulásában.

A következő kérdés — s véleményem szerint a legfontosabb —: milyen új feladatok adódnak a magyar filmművészet számára a társadalmi fejlődés jelen szakaszában? A pécsi vitán, más fórumokon, a legutóbbi közgyűlésen is eljutottunk oda, hogy meddő dolog a hetvenes éveken — amelyeknek mellelleg lassan a végére érünk! — folyvást számon kérni a hatvanas évek filmművészetét, annak kétségtelenül meredek emelkedését és jelentős eredményeit. Egyetértés alakult ki abban, hogy a magyar filmnek ez a sajátos szakasza szorosan összefüggött a magyar társadalmi fejlődés akkori sajátosságaival, és hogy kulcsszerepe volt a filmművészet felvirágzásában is a nagy társadalmi reformoknak, a gazdaságirányítási rendszer korszerűsítésének, az egyéni, a csoport- és a közérdek újfajta kezelésének — szélesebb értelemben a szocialista demokratizmus kibontakoztatásának. A szocialista hatalom alapvető fejlődési irányát meghatározó nagy kérdések állottak az előtérben. A magyar film akkori — a szocialista kultúra történetének egyetemes mércéjével is mérhető — érdemének mindenekelőtt azt kell betudni, hogy érzékeltte ezt a folyamatot, érzékenyen reagált rá, és ha nem is vitathatatlanul, sőt, olykor vitatandóan, alapjában mégis helyesen adta vissza.

Most olyan éveket élünk, amikor a reformokat a részletekben, a mindennapi munkában kell megvalósítani, érvényesíteni. Politikai terminológiánk talán leggyakrabban használt kifejezése a *végrehajtás* lett, illetve az ellenőrzése a végrehajtásnak. S ez módosítja a hangsúlyokat, nagyobb figyelem kell hogy jusson a megvalósításra, amely mindig

konkrétabb elemzést kíván, mint az irány meghatározása. Azt hiszem, hogy ez így is van. Mégis szövé szeretnék tenni egy agályt. Köztudomású: nincs az a helyes gondolat, amelyet ha túlhajtják, el ne lehetne torzítani, visszájára fordítani. Az az érzésem, hogy valami ilyesmi történik olykor most is. Itt is, ott is olyan érvelést hallani, olvasni, hogy ezután a makroorganizmusok és a makromechanizmusok *helyett* a mikrovilágok felé kell fordulni, hogy az internacionális és a nemzeti sorskérdések *helyét elfoglalják* a kis közösségek, illetve a család és az egyén problémái, a közélet kérdéseit *felváltják* a magánéleti, a szociális és politikai igazságokat, minthogy evidenciákká váltak, már nem érdemes sokat elemezgetni, kutatni, *helyettük* a pszichológiával, az emberek belső életével kell foglalkozni. Mindezt összekapcsolják az életforma kérdéskörének vitathatatlan aktualitásával, azzal, hogy napirendre került a szocialista életmód kialakítása, amelynek színtere természetesen bizonyos értelemben szűkebb, korlátozottabb, mint a korábbi drámaibb átalakulásoké.

Hol van a veszélye ennek a logikának? Hát gondoljunk csak arra: az életmód, az életforma témáit elsősorban azért feszegetjük, mert azt tapasztaljuk, hogy a mai körülmények között terjed a befeléfordulás, a privatizálás, az a szemlélet (s az ennek megfelelő magatartás is), amely elválasztja egymástól a közéletet és a magánéletet, a nagyvilágot és a kisvilágot, az egyéni élet külső és belső feltételeit. Ha az előbbi módon érvelünk, ha úgy fogjuk fel a fejlődést, mint az események, folyamatok olyan egymásutánját, amelyben a nagy összefüggéseket *felváltják* a kisebbek, az átfogó közösségi problémák *helyébe* lépnek a szűkebb — s persze intenzívebb — kiskollektívák, illetve az individuumok problémái, akkor ugyanazt a hibát követjük el, ami ellen fel akarunk lépni. Volt már próbálkozás, amely ezt a sorrendiséget teoretikus szintre igyekezett volna emelni, mondván, hogy a szocialista forradalomnak vannak távolra néző és közelre néző szakaszai, s hogy a szocialista társadalomépítés, amely otthont teremt a népnek, megköveteli a közelre nézést.

Még azt is állították ezek az elméletek, hogy az előrehaladásnak ma legfőbb gátja az „*ezoterikus baloldaliság*”, amely konzerválja a korábbi idők távolra nézését.

Úgy gondolom, a filmmel kapcsolatos meditációinkba se volna szabad ellenőrzés nélkül átvenni ezt a gondolkodási sémát. Még abban az értelemben sem, hogy ma csak azok a témák, szűzség, mondanivalók méltánylandók, amelyek az emberek mikrovilágával, a testközeli dolgokkal foglalkoznak, a mával, a szó szűk-pragmatikus értelmében, nem volna szabad elfogadni olyan koncepciókat, amelyek szerint ma nem is igen érdemes foglalkozni a nagy fesztávolságú, történelmi dimenziójú folyamatokkal, mivelhogy azok – úgymond – nem nyújtanak újat, vagy mert megoldottak, vagy mert nem változnak . . . Elvi okokból, meg a film sajátos művészi érkeiből, óvakodni kellene az ilyen felfogástól.

Elvileg mindenekelőtt azért, mert itt nem *egymás után* következő, *egymást felváltó* folyamatokról van szó, hanem ugyanannak a fejlődésnek két oldaláról. Így is mondhatnám: arról, hogy az a nagy történelmi fordulat, amelyben élünk, mind érezhetőbben alakítja az emberek közvetlen körülményeit és egyre inkább belső világukat is. Ha így fogjuk fel a mostani váltást – szántszándékkal nem használom a fordulat szót –, rögvést a helyükre kerülnek a dolgok, fel sem merülhet többé annak a gondolata, hogy fordítsunk hátat a makromozgásoknak, az ideologikus, átfogó kérdésfeltevéseknek, világossá válik, hogy az új követelmények nem a korábbiak helyére lépnek, csak kiegészítik, konkretizálják őket. Ebből következik, hogy markánsabban, világosabban kell látni és láttatni a különféle mozgásformák szoros összefüggését, az egész és a rész kölcsönhatását: élesebben a közelit, és ezáltal és ezzel egyidőben pontosabban, plasztikusabban a távolit is, a nagy egészet.

A mai fejlődés egyik legfőbb jellemzője, hogy mind összetettebb, mind összefonódottabb komplexummá válik a társadalom. A kisközösségekben mind szervezesebb az egyének kapcsolódása egymáshoz és rajtuk keresztül a nagyobb kollektívumokhoz. A probléma ott van, hogy ezt az objektív

helyzetet az egyének és a csoportok azonnal nem ismerik fel, ez nem tudatosodik egykönnyen. A tudatformálásnak egyik nagy, központi feladata itt van, annak érzéltetésében, hogyan kapcsolódik egymásba, hogy fűződik össze az egyéni és a közös. Lényegeset a jelen alakulásáról csak az a mű mondhat el, amely e viszonylatokban gondolkodik és gondolkodtat.

Szerencsére nemcsak absztrakt okfejtésekkel lehet ezt bizonyítani, hanem alkotásokkal is, a mostani filmszemlén bemutatott művekkel is. Két film is van, amely tulajdonképpen erről szól, a mai társadalmi jelenségeknek erről az összefonódottságáról, az egyének, a rétegek, osztályok egymásra utaltságáról, korántsem konfliktusoktól mentes, de mégis egy mélyebb és meghatározóbb összetartozásáról. Kovács András *Labirintus*-ára és Szabó István *Budapesti mesék* című filmjére utalok. A *Labirintus*, ha bíráltuk is túlbonyolított dramaturgiájáért, igényes és érdekes kísérlet volt annak az általános dilemmának a bemutatására, amely az elmondottakból adódik. Nevezetesen abból, hogy kezdjük nagyon komolyan venni a társadalom rétegezetségét, az egyéni és általában partikuláris megközelítések sokféleségét, hogy mindegyikre figyelni akarunk, mindegyiket tekintetbe szeretnénk venni, és már-már belezavarodunk a feladatba, annyi felé húznak bennünket az ellentétes, illetve eltérő erők, érdekek, a különböző szemléletek. Az a labirintus, amelyből a filmgyári díszletek között bolyongó rendező a kiutat keresi, nem az egyes konkrét kérdések összetettségét, hanem az *egész* helyzet bonyodalmasságát tükrözi, társadalmi összkép tehát. Természetes, a dilemma állapotát kimondani korántsem azonos annak elfogadásával vagy konzerválásával, ellenkezőleg. Ha valóságos kérdésről van szó, amely a helyzet objektív felméréséből adódik, és azt fejezi ki, hogy az ellentmondások feloldását a szubjektív feltételek gyengesége, fejletlensége, a helyzetelemzés elmaradása a követelményektől akadályozza – és Kovács erről beszél –, akkor már a dilemma pontos megfogalmazása is egy lépés a leküzdése felé, sőt, mozgósító, eligazító erő is lehet.

Ugyancsak egymásba gabalyodott, egymástól elválaszthatatlan, végtelenül sok tekintetben különmemű és mégis összetartozó, egységes képződménynek mutatja be a mai társadalmat a *Budapesti mesék*. Igaz, egészen más oldalról, egészen más eszközökkel és érzelmi töltéssel. Kovács a tőle megszokott szociológizáló-elemző tanulmány-stílusban regisztrál és csoportosít. Azokról a keservekről ad összegző számadást, amelyek ránk várnak, ha folytatni akarjuk — és persze akarjuk! — az egység elmélyítését, fejlesztését. Szabó a maga sokkal érzelmesebb módján azt az *élményt* adja vissza, amelyben ez az egység létrejött — az utat az osztályellentétektől és gyűlölködésektől szétszabdalt, a fasizmustól megmértelyezett, a háborútól szétdúlt ország állapotából a szocialista hazáig, amely már mindnyájunké.

Nehezen tudom meghatározni e film műfaját: nyilván nem történelmi film a szó szokásos értelmében, képzeletbeli tájakon, jelképes helyszíneken játszódik, amolyan parabolisztikus mese, realista fantáziajáték, amely egy kitalált folklór nem is mindig áttetsző szimbólumaiban fejeződik ki. De ez a mese nem naiv és nem is idillikus, a legkevésbé sem. Éppen a legigazibb abban, hogy azt ábrázolja: a közösség, az egység, amelyről ma szó van, mindig változó, mindig más, de *szakadatlan* ellentétek közepette ötvöződik, s nem annyira összeölekezésekben, mint inkább összecsapásokban született. Amit szónoklatainkban összefogásnak szoktunk nevezni, az jobbára az összeverekedések hosszú sorában valósult meg. S nem egyszerűen azért, mert a forradalmárok kigondolták, eltervezték és megvalósították az egységet — persze azért is! —, hanem, mert a történelem kényszerűségei kikövetelték ezt az egységet.

Lehet, hogy abban eltérnek a vélemények, mennyiben sikerült a rendezőnek ezt a hosszú játékot a jelképekkel tartalmassá tenni: roppant nehéz feladat egy egész estét betöltő filmet efféle táradalmi-történelmi analógiákból felépíteni. Én úgy vélem, hogy lényegében még ez is sikerült. Egyes jelenetekben egészen remekül. Mint például a kontinuitás-diszkontinuitás érzékeltetése

a folyóval, amelyen nem vezet át híd, de a vágány mégis folytatódik. Az 1956-tal kapcsolatos problematikát nagyon találóan adja vissza ez a képsor, azzal a próbálkozással is, hogy az utasok odaát egy másik villamoskocsit keresnek, meg azzal a felismeréssel, hogy csak ez az egy van, ezt kell szétzedni és — a túlsó parton — újra összeállítani...

Más jelenetek nem ilyen frappánsak, egyeseket nem is tudtam megfejteni. A részletek sok tekintetben vitathatók. Nem így az alapgondolat igazsága, úgy érzem, mint ahogy az az őszinte érzélem sem, amely e filmből árad. Azt, hogy mindazok, akik hűségesen toltuk ezt a kocsit, és együtt érkeztünk el a remizig, bárhonnan jöttünk is, bármennyit aprítottuk is egymást, immár együvé tartozunk, összerázódunk, jobban mondva egybe kovácsolódunk e három évtized alatt — azt művészi alkotás ilyen tisztán talán még nem is igen fejezte ki. Méghozzá illúziómentesen: egy szóval sem állítja ez a mese, hogy a harmónia teljes, hogy a jövőben nem lesznek konfliktusok. Csak az irány vált visszafordíthatatlanná: arra volt elegendő az eltelt idő, hogy mindenki, aki vállalta megpróbáltatásait, végleg a magáénak érezze ezt a villamost.

Arra idéztem ezt a két filmet, hogy a hetvenes évek második felének is bőségesen vannak átfogó mondandói, össznépi és történelmi élményei, nagy távlatú és társadalmi méretű meglátnivalói. S többet nem is akartam állítani. Ezzel kapcsolatban talán még egy szót a probléma sajátosan filmművészeti vetületéről. A magyar film az elmúlt tíz évben nem utolsó sorban azzal tűnt ki, hogy történelmi-politikai-társadalmi kérdésekben merészen általánosított. Volt ezek között az általánosítások között olyan, amellyel nem mindenki értett egyet (jómagam sem). De azt mindenkinek be kellett látnia (nekem is), hogy közben létrejött nálunk a filmnek egy új idiómája, amellyel kifejezhetővé váltak filmen addig el nem mondható tartalmak. Ezt a vitathatatlan gazdagodását a magyar filmnek — és általa a világ filmművészetének — kár volna elfelejteni, értékeit elvesztegetni. Márpedig ennek

a filmművészetnek csak a történelem tágas boltozata alatt van elegendő mozgáster, levegője. Újdonsága onnan is eredt, hogy korunkat mint nagy, világtörténelmi és nemzeti történeti vonalak találkozási pontját, évtizedeinket mint sorsfordító nagy időket ábrázolta. Ezt a hagyományt érdemes folytatni: ezt folytatja maga a valóság is.

Remélem, nem kell sokat bizonygatnom, mindezt nem olyan értelemben mondtam, hogy ma nem kerültek jobban előtérbe az említett mikrovilágok. Vitatkozni a makrovilággal való szembeállításukkal akartam, azzal a nézettel, hogy helycsere történik, az egyiket felváltja a másik. Látni kell, és ma már a filmek egész során látni is lehet, hogy nagyobb figyelem jut ma az intímabb témáknak, azoknak a konkrét viszonyoknak, amelyek az emberek életét közvetlenül meghatározzák és formálják. Ennek bemutatása üdvözlendő törekvés, ha nem választja el, hanem összeköti a belső, a szűkebb világot a külsővel, a nagyobbal, az egésszel.

Mi az, amire különösképpen fel kell figyelni az ideai szemle alkotásait elemezve? Az egyik tendencia, véleményem szerint, a fokozottabb érdeklődés és érzékenység a lélektani folyamatok iránt. Valljuk be, még ma sem olyan egyszerű erről beszélni, olyan fogalmaknak, mint „pszichológia” „pszichológiai” még van nálunk egy régi, pejoratív csengése. Nyilván ez is egyik maradványa azoknak az időeknek, amikor csak a direkt politikai mondanivalót tekintettük a művészet s különösképpen a film materiájának és mindent, ami árnyalt részletezés, finomabb való, szenzibilitás, elátkoztunk mint polgári nyavalygást, lelkizést, köldöknézést, vájkálást. El kell vetni ezeket az előítéleteket is. Nemcsak a szociológiával szemben, amely az első számú elátkozott tudomány volt, a pszichológiával szemben is változtatni kell magatartásunkon.

Persze, hogy ennek is megvannak a veszélyei, általában mindannak, ami új és szokatlan és kialakulatlan, annak veszélyei is vannak. Nem azzal a bizonyossággal szeretnénk a pszichológia védelmében szólni, hogy holnap – lehet, hogy már ma is – nem kell

majd elmarasztalni az egyik vagy másik művet öncélúan vájkáló pszichológizálás miatt, de a magyar film jogát, sőt kötelességét, hogy ma – amikor társadalmi és történelmi értelemben napirendre kerül a szocialista emberformálás – komolyan foglalkozzék a lélektani folyamatokkal, bátran ki kell mondani. A pszichológia iránti fogékonyság persze nemcsak a jelen témáiban jelentkezik, hanem a múltból szóló művekben, irodalmi adaptációkban is. Példámat sem csak a jelen tárgyú művek közül válogatom.

Lélektani finomságai miatt értékelte a kritika nagy része a *Herkulesfürdői emléket*: én is úgy fogom fel, mint egy nagyon finom eszközökkel, szenzibilisen megcsinált lélektani esszét vagy etűdöt. Igaz, másokkal szemben engem kevésbé foglalkoztatott vagy ragadt meg a főhős – Kövesi János vöröskatona alias Galambos Sárika ápolónő – lélektana, mint inkább az őt körülvevő személyek reagálása. Az igazi izgalmat, feszültséget abban láttam, hogy ki veszi észre a játékot, a trükköt, a szerepcserét, elsősorban az foglalkoztatott, ki lát át a megtévesztésen, ki figyel a másik emberre, és ki van bezárkózva önnön személyiségébe. A megfigyelőképeség itt egy sajátos mércéjévé válik az emberi világ felé való nyitottságnak, a görcsbe rándult, csak önmaguknak élő, mániákus vagy gögös emberek nem vesznek észre semmit – a szexuális zsákmányra éhes fehértest a mohósága miatt, a beteg lány lelki egocentrizmusa miatt. A magának való ember vak, könnyen megtéveszthető, csak önmagát figyel – azt hiszem, hogy ez találó és tanulságos lélektani meglátás.

Egy másik vetülete a pszichológiai izgalomnak, hogy ki szólna, ha felfedezné az igazságot, ki árulná el „Sári nővért”. Az nyilvánvaló, hogy kiállni érte, nemigen állna itt ki senki, még Carla se – a szó politikai értelmében e szanatórium vendégei között nincs szolidaritás. De van általános humanitás, ha nem is szembenállás, de idegenkedés a fehérterrortól, amely nem a cselekvésben, hanem a nemcselekvésben megnyilvánulhatna – azaz a hallgatásban. A néző számára a feszültség egyik forrása,

hogy rá szeretne jönni, kik azok, akik itt tudva hallgatnak. Ez is pszichológiai feladvány. Arra kényszeríti az embert, hogy véleményt alakítson az egyes szereplők egyéniségéről, felmérje, hogy lelki alkata szerint kitől várható el ez a reakció. A történelmi konfliktus valóban csak háttére ennek a filmnek, de nem szervesen, nem odabigyesztett, odaragasztott apropó. Ha nem valamilyen nagy kérdésről, élet-halálkérdésről lenne szó, ha nem tudnánk, hogy egy sorsfordító helyzetben játszódik mindez, nem érdekelnének bennünket annyira ezek a minuciózusan kimunkált, leheletfinom jelzések és reflexek. Vagyis itt van – ha még oly közvetetten is, még oly áttételesen is – összefüggés az egész és a rész között.

Egyenetlenebb, kevésbé kiérlelt, nagy részében feleslegesen elnyújtott film a *Tükörképek*, de Szörényi Rezső munkájának is vannak éppen lélektanilag ilyen figyelemre méltó részletei. Őt nem kerülte el a pszichológiával foglalkozó művészetnek az a csábítása, hogy főként lelki betegekkel, pszichopátákkal foglalkozzék. Nem mintha ez tabu volna, csak hogy a patológikus eseteknél, a kóreseteknél nagyon könnyen eltűnik a látószögből a külvilág. És akkor már egy olyan művészethez juthatunk el, amely többé-kevésbé elfordul a társadalomtól. Pedig a *Tükörképek*-ben erről szó sincs: a film főszereplő „betege” nem pszichopata, nem lelki megbetegedés áldozata, hanem egyedül és kizárólag társadalmi aberrációké: pontos tükörképe azoknak a szociális jelenségeknek, emberi viszonylatoknak, amelyeket a film végén meg is ismerünk. Nem képzelt beteg, nem hipochonder, hanem álbeteg. Egy elkeseredett, kátyúba jutott fiatal nő, aki tanácstalanságában némát játszik. Hogy a film hosszabbik részében efelől bizonytalanságban tartanak bennünket, az kétségtelen hibája a filmnek, amelyre nem egy néző – érthetően – indulatosan reagál. Mégis vannak benne nagyon emlékeztető, főleg lélektanilag érdekes jelenetek.

Gondolok például arra a pillanatra, amikor az orvosnő kijelenti, hogy – hallgatás ide, némaság oda – a lánynak nincs semmi baja, és nem lát okot arra, hogy továbbra is a kórházban tartsa. Ez az, ami a beteget e

szerepből kiborítja! Hogy neki, *neki* nincs semmi baja? Pedig miféle hatalmas, nyomasztó építményt rakott már össze szenvedéseinek tégláiból! Ki ne ismerné saját mindennapi tapasztalatából a sértődött, a sebzett embereknek ezeket a képzelődéseit, azt a lelkiállapotot, amikor mindent, ami bántja őket, úgy fognak fel, mint ellenük kitervelt, rejtett, titokzatos centrumból vezérelt hadjáratot? Azonos okokat keresnek egymástól teljesen független jelenségekre, elvesztik azt a képességüket, hogy a valóságot differenciáltan lássák, a maguk bajait úgy érzékelik, mint konfliktust a világgal általában, mint egyetlen, összefüggő, uniform jelenséget, amelyre egyetlen uniform reagálással válaszolni kell. És persze, kétségbe esnek, amikor mesterségesen összeeszkábált világképük összeomlik! Ezek társadalmilag sem lényegtelen tanulságok.

Ha a *Tükörképek* nézőjének sokáig kell is várnia, amíg ezek a tanulságok megvilágosodnak előtte, nem távozik üres kézzel, különösen ami a film utolsó 15–20 percét illeti, amely nekem – nemcsak, de nem is utolsósorban Bálint András felejthetetlen jelenete miatt – élményként maradt meg. Tömör, pergő, szatirikusan éles képsorai nagyon emlékeztető formában mutatják be, hogyan halmozódik fel egy emberben a keserűség az egymást követő konfliktusok tömegétől, hogyan lesz ezekből az eléggé köznap, mindenki által ismert bonyodalmakból áthághatatlanak látszó akadály; hogyan eszkalálódik a lélektani folyamat, ha nincs tudatos elme, amely képes rendezni és valóságos értékük szerint besorolni a jelenségeket.

Lélektani értékei miatt említést érdemel Maár Gyula filmje is, a *Teketória*. Ebben az esetben persze különösen nehéz elválasztani egymástól a filmet mint egészet a főszereplő színészi alakításától, Törőcsik Mari játékától. Mégis hadd mondjam meg, minden teketória nélkül, hogy nekem az előbbi – a film – csak az utóbbi – a színészi játék – miatt tetszett. Ez persze ellentmondás, hiszen ahhoz, hogy egy filmben kibontakozhasson egy színészi alakítás, ahhoz film is, rendező is kell. A *Teketória* javára – szemben a *Déryné, hol van?* -nal, Maár és Törő-

csik tavalyi filmjével – mindenképpen el lehet mondani, hogy ebben megfelelő, képességeihez méltó teret kap a színésznő, nem suttogó árnyékként ténfereg homályos enteriőrökben, hanem olyan élő figurát alakít, amelyben kibontakoztathatja mind érettebb, mind gazdagabb művészetét. Én már csak azért is hálás voltam, mert ez alkalommal *lát*ni is lehetett Töröcsiket, meg *hall*ani is! Nem vállalkozhatom itt egy Töröcsik-portré felvázolására, stílis eszközeim is szegényesek ehhez, meg talán igazságtalan is lenne, hiszen éppen ami a színészi megvalósítást illeti, az idei évad más alakításairól is kellene szólni. Csak annyit hadd kockáztassak meg, hogy elmondjam: Töröcsik művészetének mai szakaszát leginkább azzal lehetne jellemezni, hogy a legmeggyőzőbben olyan személyiségeket alakít, akik nem játsszák meg magukat, akik vállalják önmagukat, azonosak önmagukkal. Gondolom, hogy Töröcsik válogat is a szerepek között, de úgy vélem, aszerint, hogy melyikben tudja ezt elérni. Az a szerepe, amelyet a *Teketória*-ban játszik, ilyen. Ennek a magára maradt asszonynak az alakjában olyan embert jelenít meg, aki azt teszi és azt mondja, amit gondol. Aki nem játszik szerepet. Nem valami különös lény, nem is nagyon érdekes személyiség ez az asszony: egy asszony, akit elhagyott a férje, akinek a fia felnőtt, aki mellől mindaz eltűnt, ami eddig az életét kitöltötte: itt áll üresen, nincs életcélja, nincs hivatása, nincs rendeltetése. És mégis fel kell rá tekinteni, kimagaslik mindenki közül! Mivel? Egyetlen eggyel: az őszinteségével. Megkezdődik körülötte a kísértetjárás: a fia, a barátnője, a fiatal udvarló és az idősebb, mindenki szerepeket kínál, mindenkinek van egy elképzelése a számára, egy kész konvencionális szerep. Egy kicsit mindegyikbe bele is kóstol, de egyiket sem tudja vállalni. Hogy mi lesz vele, nem is tudjuk meg. De annyira bizonyos: csak azon az úton maradhat vagy járhat, amelyen önmagához hű maradhat. Talán tudna, csak hogy nem akar a bőréből kibújni. Ebben van a heroizmusa, ettől válik hőssé: a *Teketória* tágas és változatos pályát biztosított ennek az eljátszására.

Valahol, nagyon messze, persze jelen van

itt is a társadalom. De ez a távolság olyan nagy, hogy már nem is érzünk vele összefüggést. Azon, ahogy ez az asszony – akarat ellenére – „emancipálódik” (oly módon, hogy eltűnnek az életéből, akikkel eddig kötelezettségei összefűzték, és így szabad lesz, mint a madár), nem lehet átérezni, átélni korábbi létformájának szűkösségét. Annál kevésbé, mivel ez az otthon ülő asszony rendkívül szuverén, önálló lény. A magukra maradt nők társadalmi, szociológiai problémáit ebbe nem lehet beleolvasni.

Hadd említsem ezután – a téma távoli rokonsága és mégis eltérő mivolta miatt – Mészáros Márta *Kilenc hónap* című filmjét. Számomra váratlanul nagy vihart kavart ez az alkotás, a női emancipáció híveinek, de főként ellenfeleinek mindenféle acsarkodó indulata elszabadult ebben a vitában. A filmet elmondták feministának, naturalistának (a szó nemcsak esztétikai értelmében), provokálónak, blaszfémikusnak. Különösen az a jelenet foglalkoztatta a kedélyeket, amelyben néhány pillanatig egy gyerek születését látni. Bevallom, számomra mind a mai napig érthetetlen ez a nagy ingerültség, beleértve a szóban forgó jelenetet, amely igen rövid, jelzésszerű, nem ízléstelen, viszont kétségtelenül van dramaturgiai funkciója, nem önmagáért való, a hatás, amelyet a rendező vele kelteni akart, nem erotikus, hanem etikai.

Abból a vitából se értettem sokat, amely akörül zajlott, hogy Kovács Juli viszonya az egyetemi tanárral miért nem kap magyarázatot, miért nem számol el a film azzal, hogyan is van ez a két ember egymással. Kimondatlanul az a szemrehányás húzódott meg e kíváncsiskodás mögött, hogy ennek a kapcsolatnak a fenntartása erkölcstelen, azt bizonyítja, hogy a lány nem is szereti a férjét, tehát tulajdonképpen indokolt, hogy végül is eltaszítják. Mellesleg nemcsak ilyen „férfipárti” vádak érték ezt a szegény Julit, szigorú bírálatot kapott „nőpárti” oldalról is, nevezetesen azért, mert megszüli a gyereket, noha bebizonyosodott, hogy nem akar együtt élni a gyerek apjával. Mintha olyan még nem lett volna, hogy valaki szeretett valakit, gyereket is akart tőle (mert szerette!), aztán mégsem tudott vele élni...

Hosszú tanulmányt lehetne írni arról, hogy miféle normatívák, miféle etikai elképzelések és indulatok támadtak fel e film körül. Hogy a női egyenjogúság meg a nemek közötti kapcsolat meg a szerelem meg a házasság dolgában hol áll a közgondolkodás, pontosabban: hol tart – hiszen azért átalakulóban van –, azt a *Kilenc hónap* reakcióján, nagyon heterogén visszhangján tanulmányozni lehetne. (A témát érdemes lenne a szociológusoknak ajánlani!) Pedig csak egy kicsit sematikusra sikerült példázat ez a *Kilenc hónap* a női egyenjogúságról, amelynek művészi rangot elsősorban és mindenekelőtt a színészi játék, Monori Lili alakítása és annak rendezése adott.

Nem szeretném elismételni, amit erről az alakításról a kritikák már elmondtak, köztük az enyém is. Csak annyit, hogy a filmet ez az egyedi, a forgatókönyvi sémának meredeken ellentmondó alakítás emeli ki a sematizmusból. Gondolom, nem a rendező akarata ellenére, hanem tudatos szándékából van ez így. Ha nem talált volna egy ilyen karakteres, erős egyéniségű, ilyen szabálytalan, ilyen anti-sematikus főszereplőt, meglehet, nem is vállalta volna a nagyon is szabályos, tanmeseszerű szűzsét. Ezzel az egyénítéssel viszont olyan film került ki a keze alól, amely hitelessé tudott tenni fontos *társadalmi* mondanivalókat is! Például azt, hogy ennek a fiatal, a maga önállóságáért küzdő nőnek természetes szövetségese – jöllehet senki sem jeleníti, senki sem személyesíti meg – a mai társadalom. Mint ahogy azt is elhisszük a filmnek, hogy a női egyenjogúságért folyó harc nem a *nemek* közötti harc, hanem küzdelem a letűnő *osztályok és ideológiák* maradványaival.

A pszichológiai igényű filmekről szólva említettem a *Kilenc hónap*-ot, amelyet persze nem sorolnék közéjük. Annál didaktikusabb, annál jobban épít a cselekményre és a konvencionális típusokra. A pszichológiára itt inkább a hatásnál kellene figyelni, azoknál a jelenségeknél, amelyeket már említettem. Ugyanezt érdemes volna megtenni Ranódy László Móríc-filmjével, az *Árvácska*-val. Bevallom, nagyon szkeptikus vagyok mindennel szemben, amiben szentimentalizmust érzek. Brechten is nevelkedtem,

magamba szívtam mindazokat az ellenmérgeket, amelyeket Brecht fejlesztett ki és propagált a szentimentalizmus ellen. Itt azonban valamit tisztázni kell. Van egy olyan vulgáris felfogása a brechti esztétikának, miszerint Brecht ellenezte volna az *érzelmet* általában, *mindenféle* érzelmet, mintha az ő elidegenítési effektusai azt céloznák, hogy kiöljék az emberből az érzelmeket, trónra ültessék a tiszta, hideg eszt. Ez nem igaz. Brecht többször is kifejtette: ő nem mond le az érzelmekről, az elidegenítési effektus célja nem az érzelmek kikapcsolása, csupán az illuzórikus, hamisan általánosító érzelmi reakciók szétrombolása, és ehhez azt is hozzátette, hogy az analízáló érzelem „közbeszólásai” végeredményben az érzelmek gazdagítását, differenciáltságát idézik majd elő.

Ennyit előjáróban. No már most: az *Árvácska* egyes kritikái azért dicsérik ezt a kétségtelen mesteri tudással megalkotott filmet, mert a forgatókönyv és a rendezés teljes egészében a főhősre, a gyerekre koncentrált, és a társadalmi környezetet vázlatosabban kezelte, mint Móríc maga. Így is van, a kérdés csak az, hogy ezért csak dicséret illeti-e meg. Bizonyos, hogy amit Ranódy ezzel a gyerekekkel elért, és amit a gyerek velünk, a nézőkkel elér, az nem mindennapi. Egy pici gyerek szenvedései, megaláztatásai, végtelen kiszolgáltatottsága mindenkit meghat, nem lehet vele szemben közömbösnek maradni, csakhogy ettől még táplálhatna nyálas altruizmust is. De el kell ismerni, itt másról van szó, Ranódy intenzív, erre koncentrált rendezése remekül érzékelteti ennek a gyerekeknek az ellenállását, a harcát, a cselekvőképességét is. Ez a gyerek nemcsak áldozat, a maga módján hős is. Mégis úgy érzem, hogy kár volt annyira elnagyolni a környezetrajzot, és hogy a figyelem teljes összpontosítása a gyerekre nem hozott annyit a réven, mint amennyit elvesztettünk a vámon, érzelmileg némiképp egysikává tette a filmet, ha elkerülte is a szentimentalizmust.

Úgy látszik, mintha az alkotók azt tűzték volna célul maguk elé, hogy a mi „*érzelemszegény*” korunkban nem árt, sőt, éppenséggel jótékonyan hat egy ekkora érzel-

mi dózis. Ebben a „túlادagolási” programban nem hiszek, akkor sem hinnék, ha elfogadnám, hogy érzelemszegény korban élünk. Abban hiszek, hogy olyan viszonyok között élünk, amikor az emberek gondolat- és érzélemvilágát minden eddiginél többféle hatás éri, és ennek megfelelően nagyon kuszáak a belső reakciók. A feladat: ebben a kavarodásban és homályban, amennyire csak lehet, rendet és világosságot teremteni, de nem azzal, hogy az ÉRZELMET (csupa nagybetűvel) pajzsra emeljük, harcot indítunk csak úgy általában az érzelmek jogaiért. Ezt a szituációt, korunk érzelmi állapotát is reálisan kell számba venni, egy tudományos felmérés feltehetően azt tanúsítaná, hogy bőviben vagyunk mindenféle érzelmi érzékenységeknek és indulatoknak. Ebbe a felettébb ellentmondásos, színültig feltöltött érzélemvilágba csak differenciált eszközökkel lehet behatolni, külön választva azt, ami illuzórikus fogantatású érzélem, ami a valóság fel nem ismeréséből, zavarodottságból eredő hisztéria, rezignáció, érzélgősség, attól, ami tiszta, megalapozott, az értelemmel is kvadráló, humánus. Az érzelmek mai iskolájában, úgy gondolom, ezt kell már tanítani és tanulni. Ebben az értelemben szeretném különválasztani az *Árvácská*-t mint a magyar film nagyon szép, nagyon kulturált alkotását azoktól az interpretációktól, amelyek ebből a filmből iskolát akarnak csinálni, amely óhatatlanul egyfajta szentimentalizmus iskolájává válhatna.

Ha már a múlt témáinál tartunk, hadd szóljak arról a két filmről, amely a fasiszmus időszakával foglalkozik, *Az ötödik pecsét*-ről és *A királylány szármolyá*-ról. Az elsőt, úgy hiszem, leghelyesebb Fábri Zoltán oeuvre-jén belül tárgyalni. Ez a Fábri-életmű a magyar filmben lassacskán már olyan, mint Balzac nagy ciklusa a francia irodalomban, a Comédie Humaine, vagy Zola Rougon-Macquart-sorozata, és úgy is kell vele foglalkozni. Nem foglalkoztam filmtörténettel, de az az érzésem, hogy ritka az olyan rendező, aki Fábrihoz hasonló következetességgel építi egybe a maga filmjeit, mint egy regényfolyamot, egy regényciklust. Persze, a belső összefüggések, a végigmenő szálak ez esetben mások. A szereplők

nem lépnek át egyik műből a másikba, nem ugyanazok a családok folytatják életüket a következő filmben. A folyamatosság nem a szűzsében van — hisz Fábri szinte mindig más-más írók műveit adaptálja —, hanem a rendező eszmei koncepciójában, hozzáállásában a makacsul ismétlődő kérdésekhez, a válaszok egymásra épülő struktúráiban.

Van ennek a Fábri-féle filmciklus-építésnek egy izgalmas belső, alkotói műhelydrámája: a birkózás az irodalmi eredetivel, amely óhatatlanul mindig más koncepciókat is hordoz, más kérdéseket is megpendít, illetve más hangsúllyal, más összefüggésben vet fel, Fábri pedig nem az a művész, aki hajlamos arra, hogy erőszakot kövessen el az eredeti irodalmi materián. Annál kevésbé az, mert minden eddigi alkotása éppen az ellen szól, hogy az emberi értékeken erőszakot tegyenek. Az ő törekvése az, hogy a maga gondolatvilágába, a maga világlátásába integrálja mindazt, amivel az eredeti művekben azonosulni tud, vagy amit megért még ha nem fogadja is el egészében. Ily módon az ő életműve a magyar irodalom korábbi és mai jelentékeny alkotásainak sajátos fajta gyűjtőmedencéje, illetve olvasztókemencéje, amelyben egy egészen sajátos integrációs folyamat játszódik le — Kaffka Margittól Sarkadiig és Kosztolányitól Sánta Ferencig. *Az ötödik pecsét* esetében a konfliktus a rendezői koncepció és az írói fel fogás között talán egy kicsit drámaibb volt, mint más művek esetén, ezzel sokat foglalkozott is a kritika. Mégis azt hiszem: az integráció ez esetben is sikerült. Fábri *Az ötödik pecsét*-re is úgy ütötte rá a maga pecsétjét, hogy nem vált hűtlenné az irodalmi eredetihez. Mintha ezt is tekintené hivatásának: egy olyan fajta szellemi egység építését, amely nem monolitikus, amely tudomásul veszi az irodalom roppant összetettségét, tudva, hogy a humánumban megvan a közös platform, visszaadja azt is, amivel nem teljesen ért egyet. A politika nyelvére fordítva azt lehetne mondani, a Fábri-féle film-oeuvre egyfajta művészetben fogant népfront, amely sokféle irányzatot fog össze, toleranciájával viszont egy ügyet szolgál!

A királylány szármolyá-ról, Dobozy Imre

és Fejér Tamás filmjéről nem tudok nagyon sokat elmondani, átlagos, nem különösen érdekes műnek tartom. Lehet, hogy nem egészen illedelmes az összehasonlítás, de nekem *A tizedes meg a többiek* a komédia nyelvén többet mondott el a háború végnapjairól, és amit elmondott, azt hitelesebben mondta.

Visszafelé menve a témák idejében, szólni kell a *Fekete gyémántok*-ról, a *Kísértet Lublón*-ról és a *Tálpuk alatt fütyül a szél* című filmekről. Várkonyi Zoltán folytatja, és jól teszi, hogy folytatja, a Jókai-regények megfilmesítését. Mesteri rutinja megmutatkozik természetesen ebben a legutóbbi munkájában is, kritikaként csak annyit jegyzek meg, hogy túlságosan is jól tápláltak, meglepően kövérek és sima arcúak ezek a múlt századi, a nyomortól, az alkoholizmustól és a tbc-től sanyargatott bányászok, a miliójuk is egy kicsit fényesebbre sikerült, mint azt akár csak Jókai romantikus társadalomrajza kívánta volna.

A *Kísértet Lublón* méltán aratott sikert, mindenekelőtt azzal, hogy Mikszáth történetében egy mai krimi csíráját fedezte fel és bontotta ki. Kár, hogy nem eléggé, hogy nem bátrabban tette! Hallgattuk volna még sokáig és jókedvvel Strang inspektor filozófálásait, elviseltünk volna még örömmel több bonyodalmat a nyomozásban. De így is élveztük a könnyedséget és a játékosságot, amellyel Bán Róbert és alkotótársai, köztük a kitűnő Garas Dezső, a mikszáthi materiát kezelték – Mikszáth szellemében perszifálva Mikszáthot magát.

Nem sok hozzátenni valóm van ahhoz, amit a kritika Szomjas György filmjéről írt, a műfaji keveredésről, amelyet kollégáim olyan címekkel jellemeztek, mint „Hibrid betyárok”, meg „Galuskawestern karikás ostorral”. Abban is igazuk van, hogy úgy tesz fel a kérdést: vagy-vagy! A filmet látva, és elsőfilmes rendezőről lévén szó, én inkább a westernt vagy ahogy újabban mondják, az easternt ajánlanám a művészeknek. De persze ezt neki kell jobban tudnia.

Négy vígjáték is szerepel az idei szemlén, s ez több, mint a sok évi átlag. Mégsem lehet a műfaj fellendüléséről beszélni. A két legrutinosabb vígjátékrendezőnk, Bacsó Pé-

ter és Szász Péter olyan művekkel szerepelnek, amelyek saját pályájukon sem jeleznek valami különös haladást.

Bacsó könyökéből rázta ki ezt a filmet, és ez bizony meg is látszik rajta. Szász Péter a *Szépek és bolondok*-ban mintha azokra a kritikákra akart volna reagálni, amelyek előbbi filmjét érintették, az *Egy kis hely a nap alatt* című komédiát. Azt kifogásoltuk akkor, hogy túl sok a geg, egymás sarkába lépnek az ötletek, s van köztük mesterkéltség is. Elismertük viszont, egynéhányan valósággal ünnepeltük a film hőseit, ezt a kommunista párttitkár-Figarót, aki mindenkivel szót tud érteni, mindent el tud rendezni, a legvacakabb emberekből is a legjobbat tudja kihozni. Ez volt annak a filmnek a telitalálata. Nem vitathatjuk persze a rendező jogát, hogy ugyanezt a figurát, az elkötelezett kisembert a fonákjáról mutassa meg, és inkább tragikus, mint komikus oldaláról. A *Szépek és bolondok*-ban mint annak a becsületes igyekezetnek, kötelességtudásnak a megtestülése lép elénk, amely halálosan komolyan vesz minden feladatot, hiánytalanul eleget tesz minden „elvárásnak” – csak éppen olyan jelentéktelen ügy érdekében, mint egy harmadrangú futballmeccs pályabírói tisztsége. Szásznak ehhez kétségtelenül van joga, a kérdés csak az, hogy tehetségét, képességeit jobban vagy rosszabbul tudta-e kamatoztatni ebben a tragikomédiában, mint a legutóbbi komédiában. Én úgy érzem, hogy rosszabbul. Akkor túlsziporkázta az alapötletet, a bőség zavarával küzdött, ez a film viszont nehézkessé, komolykodóvá, helyenként kicsit érzelmössé vált. Hasonló dolog jut eszembe, mint a *Kísértet Lublón* esetében: ha egyszer sikerült megtalálni egy figurát, egy hangütést, egy eredeti megközelítést, akkor nagy luxus, mondhatnám, pazarlás olyan gyorsan túladni rajta. A szűk, korlátozott kötelezettségek gúzsába kötött kisember siralmas sorsa valahogy ismerősebbnek hat, mint annak a mai forradalmár Arlecchinónak az alakja, akit Szász előző filmjében megrajzolt.

Dömölky János *A kard*-ját elég melegen fogadta a kritika, úgy tudom, a közönség is. Nekem ebben különvéleményem van, nem

Dömölky képességeit illetően, amelyeket a veszprémi tévéfilmszemlén én is elismeréssel méltattam. A problémát ott látom, hogy Csurka István Kard-jának rendezőjeként nem tudta elhatározni magát, mi is legyen az ironia, a szatíra iránya, célpontja: a túlbuzgó, a hagyománytiszteletet félreértő hazafiaskodás, vagy pedig a társadalom, amely nem tud mit kezdeni egy történelmi ereklyével, mert nincs történelmi tudata, mert közönyös, mert csak a jelen és az anyagi boldogulás érdekli. Persze, van kétélű ironia is, kétfelé vágó szatíra is. De ennek filmi megjelenítésére még nem futotta Dömölky tudásából. Amihez sietek hozzátenni, hogy azt hiszem, Haumann Péterből futotta volna, ha a rendezői koncepció egybe tudta volna fogni a két szálát! Ehelyett most két vígjátékot látunk, két párhuzamosan futó felfogást – mindkettő önmagában elfogadható –, amely együtt semlegesíti egymást. Ha egyszer igaz, hogy az a kard érdektelen vasdarab, és hogy csak a mi buzgó hősünk lát benne nemzeti relikviát, akkor miért olyan nevetségesek azok, akik ezzel a tárggyal nem tudnak mit kezdeni? És fordítva: ha ez a jóember valóban a hazának tett szolgálatot, miért mulattatnak az ő rovására? Finomabb ironikus eszközökkel kellett volna dolgoznia Dömölkynek, sokkal precízebben tisztáznia, ki miben túloz, ki miben korlátolt, hogy mindkét kritika érvényét *egyszerre* el lehessen fogadni.

Még két szót a *Pókfoci-ról*, Rózsa János munkájáról. Tehetséges, friss szemű, egy jó adag tiszteletlenséggel megáldott művészként lép elénk. Hogy a magyar pedagógus társadalom nem fogja majd különösen tiszteletre méltónak tartani ezt a tiszteletlenséget, azt nem nehéz megjósolni. Bármilyen más környezetben játszódtott volna, a pedagógusok is jól szórakoznának rajta, róluk lévén szó, biztosan nagy érzékenységgel fogják fogadni. Tudjuk, elég nehéz feltételek között végzik dolgukat, és attól fognak félni, hogy ez a film a mi drága gyermekeinket, ezeket a „büdös kölyköket” csak újabb szemtelenkedésekre fogja buzdítani. De azt hiszem, nem lesz igazuk, ha így reagálnak. A gyerekekre is áll, különösen

ma, az akceleráció korában, ami a felnőttekre: amit kimondanak, amiről leszedik a fátylákát, azt nem érezzük többé titokzatosnak, kiszámíthatatlannak, fenyegetőnek, azt meg is lehet érteni, azzal meg is lehet barátkozni. És arról se feledkezzünk el, hogy ezt a pókfocit is két kapura játsszák, gólokat kapnak a tisztelt diákok is. Ennyit a vígjátékokról. Az a benyomásom: eddig csak a számszerűségek javultak e műfaj javára, az igazi fordulat még várat magára. Befejezésképpen és összegezően csak azt tudom megismételni, amit bevezetőül is említettem: játékfilmgyártásunk sokoldalúan fejlődik, legfőbb jellemzője az új utak, témák, eszközök és mondanivalók keresése, a magyar játékfilm természetes módon, organikusan és nyugodtan fejlődő művészeti ág, minden okunk megvan, hogy művelőit arra ösztönözzük, még több bátorsággal, még több kezdeményezőkedvvel folytassák tevékenységüket. Az az érzésem, hogy ez a filmszemle a film és a filmkritika viszonyában is bizonyos pozitív változást fog hozni. Úgy értem, hogy az évad összképe meg fogja erősíteni a bizalmat a magyar film iránt, mint ahogy ez a bizalom erősödik a közönségben is. Remélem, nem vagyok túl optimista, ha azt mondom: kezdjük magunk mögött hagyni azt az időszakot, amikor a szakmai és nem-szakmai viták középpontjában az úgynevezett közönségfilm és az úgynevezett művészfilm ellentéte állt. Oldottabbak, természetesebbek lettek a viszonyok e tekintetben is. Mindinkább általánosan elfogadottá válik az a szemlélet, amely szerint a mi gyakorlatunkban nincsenek olyan éles határok. Sokféle törekvés, irányzat, felfogás együttese a magyar film, s ez a spektrum nem hogy szűkülne, hanem még szélesedik is. És ennek csak látszólag paradox módon éppen az az alapja, hogy egyre egységesebb a szándék és az akarat, hogy ugyanazt az ügyet, a szocializmus ügyét szolgáljuk. Akárcsak a *Budapesti mesék*-ben azok, akik együtt eltolták a villamoskocsit a remizig. Azt a „villamoskocsit,” amelynél, mint a filmben is mondják, „nem tudunk jobbat”.

Rényi Péter

Beszélgetések a IX. Filmszemle vendégeivel

A februárban megrendezett IX. Magyar Játékfilm-szemlé-nek, mint ismeretes, számos külföldi filmkritikus vendége volt, akik közül többen kifejtették véleményüket a sajtó és a rádió nyilvánossága számára a látott magyar filmekről, a magyar filmművészet értékeiről, fejlődésének eddig megtett útjáról. Irina Rubanova szovjet, John Gillet angol és Ulrich Gregor nyugatnémet filmkritikus és filmtörténész, akiknek a Filmkultúra olvasóközönsege nevében tettük fel kérdéseinket, a látott magyar filmek értékelésén kívül más érdekes tájékoztatással is szolgáltak, így a magyar filmek náluk folyó forgalmazásáról, ezek visszahangjáról, valamint a filmsajtó és a filmtudomány ottani helyzetéről.

Irina Rubanova

– Már tíz éve érdeklődöm a magyar film iránt. Minden alkalmat megragadok, hogy magyar filmet láthassak. Háromszor jártam már Magyarországon, de először láttam egy teljes év termését, még ha némi válogatással is. Így általánosabb képet kaphattam a filmek rétegződéséről is.

– Mindenekelőtt arról szólok, ami tetszett. Tetszett Mészáros, Kovács és Fábri új filmje. Fábri ugyan kissé visszalép a *141 perc*-hez képest, amit csodaszépnek találtam, aszketikussá, már-már szegényessé vált, főként a párbeszédre és a belső drámaiságra épít, de a felvetett probléma nagyon komoly.

– Mészáros Mártát általában szeretem, bár az *Örökbefogadás*-t jobbnak tartom a *Kilenc hónap*-nál. Megnyerő az az elvhűség, amellyel témáját követi, és az életnek az a tisztelete, amellyel átlagember-hőiséhez közelít. Ezért dolgozik látszólag nem szép színésznőkkel. Kevés rendezőnek sikerül feltárni egy szürke élet színeit, még hozzá mindenki számára érthetően. Valószínűleg ezzel magyarázható sikere, hiszen nem valami sajátosan nemzeti jelenséget vizsgál, hanem általános érvényűek mikroszkopikus filmművészetének megfigyelései. Nincs benne semmi nagyképszerűség; nem értelmiségi filmek ezek, hanem a művészet jó értelemben vett demokratizmusát bizonyítják: tudja, mit akar mondani, és azt vasakarattal el is mondja. Nála az elképzelés és a megvalósítás mindig összhangban van, ami világos, tiszta filmeket szül.

– Nagyon megragadott Sándor Pál új filmje, pedig nem az én ízlésem. A *Herкулесфүрдői emlék* a *Szindbád*-hoz hasonlít,

amelyet remekműnek tartok. Nem tudok betelni képi világának öntörvényű felépítésével, költőiségével, sajátos dallamosságával. Persze Sándor filmjének megvan az a fogyatéka, hogy inkább a szemnek szól. De nem akarok ítéletet mondani arról, hogy jó-e ez vagy rossz, a lényeg, hogy új és érdekes. A stilizáció nyilvánvalóan szándékos, a film fényképezése pedig csodaszép.

– Szabó István filmje, a *Budapesti mesék* szimbolikus film, de az allegória csak akkor lehet sikeres, ha a valóságból nő ki. Ez a film azonban sajátos senkiföldjén játszódik, pedig jól kezdődik: világosan kiderül, kik ezek az emberek, honnan jönnek, világos a történet helye és ideje. Később azonban homály borul az egészre, a történet nem fejlődik tovább. Az egész túl elvontnak tűnik számomra, és éppen az a könnyedség, az a szabad lélegzet hiányzik belőle, ami olyan elragadóvá tette Szabó filmjeit, különösen a *Szerelmesfilm*-et.

– Rokonszenvesnek találtam viszont *A kard*-ot, amely nagyon igaznak hat. Ügyesen ragadja meg a situációt és leplezi le a bürokráciát. Vidám és éles kritika. Nagyon jó film a *Jutalomutazás* is, remekül bánik anyagával, hiteles az, ahogy a szereplők beszélnek.

– Érdekesnek találtam az *Amerikai anizs*-ot is, ami tiszta kísérleti film, technikaiilag is jó, csak hosszabb a kelleténél.

– A magyar filmek forgalmazása a Szovjetunióban nem kielégítő. A statisztika jó, de még mindig nem azokat a magyar filmeket vesszük meg, amelyeket kellene, ahogy itt sem a legjobb szovjet filmek mennek. Sok kosztümös magyar filmet mutatnak be

nálunk, méghozzá nagy sikerrel, pl. az *Egri csillagok*-at. Ezekre a filmekre is nagy szükség van, de a társadalmi problémákat felvető filmekre még inkább.

– Fábrit jól ismerjük, minden filmje ment nálunk a *Dúvad* kivételével. A szaksajtóban a legnagyobb visszhangja a *Hűz órá*-nak volt. Szabó filmjei közül csak az *Apá*-t játszották, azt viszont nagy sikerrel. Bemutatták nálunk Kovács *Hideg napok*-ját, Mézszáros *Örökbefogadás*-át, *Szabad lélegzet*-ét, sőt talán korábbi filmjeit is. Jancsótól az *Így jöttem*, a *Szegénylegények*, a *Csend és kiáltás* és a *Csillagosok, katonák* című filmeket láthatta a moziközönség. Ment nálunk a *Sárika, drágám* (a forgatókönyve most jelenik meg oroszul), a *Régi idők focija*, megvettük a *Labirintus*-t, a *Budapesti mesék*-ről pedig most folynak a tárgyalások.

– Ennek ellenére a szovjet közönség nem ismeri eléggé a magyar filmet, ami szinte minden filmvitán kiderül. A *Szegénylegények* mindig erős hatással van a nézőkre, de egyben olyan reveláció is, mintha most hallanának róla először.

– Az itteni Filmmúzeumnak megfelelő moszkvai Illuzion moziban kétszer rendeztek sorozatot magyar filmekből, bár gyakran szerepelnek más műsorokban is. Kétóránként van előadás, szinte mindig teltházzal és a film előtt bevezetővel. Persze ide speciális közönség jár.

– *Milyen helyzetben van a filmtudomány a Szovjetunióban?*

– Két éve alakult meg a Goszkino mellett a Filmelméleti és -történeti Kutató Intézet 200 státusszal, amiből eddig 150-et sikerült betölteni. Nagyon nehéz ennyi megfelelő szakembert találni. Külön szekció foglalkozik itt a marxista esztétikával, a filmelmélettel, a mai szovjet filmmel, a szovjet film-történettel, a nyugati filmmel, a szocialista országok filmművészetével (J. Hanjutyin vezetésével), a filmszociológiával és külön osztálya lesz a fejlődő országok filmművészetének is. Emellett működik a tájékoztató szolgálat és a könyvtár.

– A Művészettörténeti Intézetben csak kevesen maradtunk filmtörténészek, és ezzel munkánk jellege is megváltozott. Kuta-

tási területünk beépült a tömegkommunikációs eszközök (tévé, rádió, lemez stb.) művészi problémáiba. Országokra bontva folyik itt az illető ország minden művészetének komplex kutatása.

– Ami a szaklapokat illeti, a havonta megjelenő Iszkussztvo Kino és a kéthetente megjelenő Szovjetszkij Ekran mellett tervezünk egy gyakrabban megjelenő filmújságot. A könyvkiadás terén elég jól állunk: az Iszkussztvo kiadó filmrészlege évente 500 szerzői ívet jelentet meg, ehhez járul még a leningrádi részleg és a Nauka kiadó jóval kisebb kapacitása.

– Az archívum, bár jó messze van Moszkvától, nagyon gazdag gyűjteménnyel rendelkezik, ami elősegíti a kutatást. Sok filmet látunk a különböző fesztiválokon és filmnapokon is, az ősszel például angol, kubai, iráni, bolgár és olasz filmhét volt Moszkvában. A szemináriumok is vetítésekkel járnak.

– *Jelenleg min dolgozik?*

– Most jelenik meg kis könyv formájában az a három cikkből álló sorozatom a nyugati filmszínészekről, amelyet az Iszkussztvo Kino közölt. Egyébként „Az antifasizmus és a film” címen készülök könyvet írni, de az antifasizmust nemcsak a háborúhoz és az ellenálláshoz kapcsolom, hanem komplex politikai, társadalmi, esztétikai, morális jelenségnek tekintem. Félelmetesen nagy munkának ígérkezik, mert Fritz Lang *Metropolis*-ától kezdem.

John Gillett

– A látott magyar filmeket két kategóriába sorolnám: a kosztümös történelmi filmek és a társadalmi vígjátékok kategóriájába. A kettő közül az utóbbit találtam érdekesebbnek. Különösen *A kard*-ot szeretném kiemelni, amely nagyon élesen vet fel komoly problémákat. A színészek természetesen játszanak. Bár a főszereplő komikus színész, mégsem játssza túl szerepét. A film egyébként is nagyon jól van megírva. Mulatós, de nem úgy, mint például a *Zongora a levegőben*, ahol a komikumot eltülozzák, és a szereplők karikatúrákká válnak.

– Ugyancsak a közvetlen színészi játék-

kal tűnt ki a *Jutalomutazás*, amely egy közösség igen érdekes portréját rajzolta meg. Tetszett a *Pókfoci* is, bár a sok beszéd súlya kissé lehúzza. Igaz, nemcsak verbális eszközökkel dolgozik, van benne vizuális humor is, például a ketrecben tartott macska.

— A kosztümös filmek közül a legjobban Sándor Pál *Herkulesfürdői emlék*-e tetszett. Nagyon érdekesnek találtam azt a kétértelmű helyzetet, amelyet a film bemutat. Megragadóan szép film: a díszletek, a fényképezés, a színészi játék színvonala kiemelkedő. Külön szeretném kiemelni az operatőrök, Ragályi elemér és Koltai Lajos munkáját, akik többet is fényképeztek a filmszemlén szereplő filmek közül. Koltai például a második kategóriába tartozó, keserűes *Szépék és bolondok*-at, mely ugyancsak tetszett a jó történet és a kitűnő színészi játék miatt.

— Szabó Istvánt általában szeretem, de utolsó filmje vegyes érzéseket keltett bennem. Kétségtelenül költői és szép film, de nem sikerült végigvinnie az allegóriát. A *Labirintus* sem tetszett maradéktalanul, bár elég érdekes film. Kicsit álintellektuális. Viszont meggyőző tanulmány a filmkészítésről: sikerült megteremtenie a filmstúdiók légkörét, és a készülő filmjén gyötrődő rendező lelkiállapotát is érzékelteti.

— Általában azt mondhatom a magyar filmekről, hogy jók a színészek, kitűnő a fényképezés, de a forgatókönyvek gyakran ellentmondásosak és furcsák. Talán túlságosan is gondosan írják meg őket. A filmek többsége a párbeszédre támaszkodik, még akkor is, amikor a történet valami egyszerű momentumát kell kifejezni. Némi hátránya ez a magyar filmeknek, ami talán az erős irodalmi és színházi hagyományokkal magyarázható. Ez persze nem vonatkozik a *kard*-ra, ahol a párbeszédnek nagyon jók és élvezetesek. Mégis szeretném kiemelni Sándor Pál filmjét, amely vizualitásával s rendezőjének „filmérzékével” tűnik ki.

— A másik általános probléma az, hogy elhúzzák a filmeket. Például a *Szépék és bolondok* is jobb lett volna, ha 10–20 perccel rövidebb. Ilyen az *Amerikai anxix*, ez az érdekes, igazi kísérleti film is, amely jó anyag lett volna egy 30–40 perces filmhez.

— *Milyen magyar filmek jutnak el Angliába, és hogyan fogadja őket a közönség?*

— Jancsó Miklós minden filmje ment nálunk, méghozzá nagy sikerrel. Őt ismeri a legjobban az angol néző. Utóbbi filmjei természetesen mások: az a veszély fenyegeti, hogy stílusa akadályává válik számára.

— Bemutatták Angliában Szabó István, Gaál István több filmjét is, kb. hat hónapja ment a tévében a *Régi idők focija*.

— Természetesen több filmet kellene bemutatni, de a lehetőségek korlátozottak: nagyon sokba kerül a kópiakészítés, a fordítás stb. A tévé mellett a független forgalmazók és a Brit Filmintézet mozija, a National Film Theatre játszik magyar filmeket. George Hoellering Academy Cinemá-it és Derek Hill Essential Cinemá-ját kell megemlíteni, ahol hamarosan bemutatják Kézdi Kovács Zsolt *Ha megjön József* című filmjét. A National Film Theatre-ben három éve nem volt kifejezetten magyar műsor, már ideje lenne egy magyar filmhétnek.

— *Néhány szót munkahelyéről, a Brit Filmintézetről...*

— A Brit Filmintézetet negyven éve alapították, és azóta gyűjti a filmre vonatkozó anyagokat. Ennek eredményeképpen óriási — betűrendes mutatókba sorolt — dokumentációnk van, ami a kutatók rendelkezésére áll. Egy példa: ma már 150 filmfolyóirat jár intézetünknek. Nem csoda, hogy kinőtünk jelenlegi épületünket, és hamarosan újba költözünk, ahol egy szinten helyezhetjük el az anyagokat. Az Intézeten belül nem folyik tulajdonképpen szervezett kutatás, feladata inkább a kutatás elősegítése a megfelelő adatok és szakkönyvek biztosításával. Ezt a segítséget gyakran igénybe veszik a szakdolgozatukat író egyetemisták, az újságírók és írók, a rádió és a televízió munkatársai stb. Vagyis kicsit a British Museum szerepét játssza az Intézet a film terén.

Ulrich Gregor

— Először is el kell mondanom, hogy a hatvanas évektől figyeljük nagy érdeklődéssel a magyar filmet. Ez az érdeklődés olyan filmeken alapul, mint a *Húsz óra*, az *Apa* és

Jancsó filmjei, amelyek mind szinte a reveláció erejével hatottak. Azóta a helyzet megváltozott, és a mostani szakaszt talán az akkori fellendülés „utószakaszának” nevezhetnénk.

– A most látott filmek közül nagyon tetszett Szabó István *Budapesti mesék*-je, mert logikus előrelépést jelent a rendező pályáján. Itt a forma, az előző filmjeiből ismert képi világ (pl. a villamos) nem válik börtönné, hanem éppen ellenkezőleg, kitágul és új megoldásokat szül.

– A legérdekesebb irányzatnak a mai magyar filmben a dokumentumfilmeket találtam. Láttam Elek Judit két filmjét, az *Isztemzezején*-t és az *Egyszerű történet*-et. Nagyon tetszett a *Nevelésügyi sorozat*, természetesen nem a forma szempontjából, mert az egyáltalán nem filmszerű, hanem a szereplőkkel kialakított viszony miatt: ahogy a szemünk láttára folyik belső harcuk, és ahogy eljutnak a problémák kimonadásáig. Nagyon érdekesen veti fel a film a nevelés fontos kérdéseit és általában az élet problémáit a szocializmusban. A film olyan komoly társadalmi problémákról szól, amelyeket nem lehet rövidebben feltárni, tehát szükség van erre a hosszúságra. A *Nevelésügyi sorozat*-ban az igazság feltárása az alapvető törekvés.

– Hangsúlyozni szeretném még a Balázs Béla Stúdió érdemét abban, hogy lehetőséget biztosít a kísérletezésre és olyan igazi kísérleti filmek készítésére, mint az *Amerikai anizs*.

– Ami pedig a mai magyar film egészét illeti, két veszélyre szeretném felhívni a figyelmet: egyrészt a filmek általában nagyon bőbeszédűek, túlságosan is a párbeszédre épülnek, másrészt pedig túl szépek, túlságosan kifinomult a formaviláguk.

– A játékfilmes rendezők közül érdekesnek találom még Mészáros Mártát, főként témája és koherens filmi világa miatt. Az *Örökbefogadás* nagy sikerrel ment a nyugatnémet mozikban.

– *Hogyan történik a magyar filmek forgalmazása Nyugat-Németországban?*

– Viszonylag sok magyar filmet láthatunk a tévében. A mozihálózat nem olyan fejlett. Kétségtelen előnye a tévének az, hogy jóval

nagyobb közönség látja a filmet, viszont gyorsan el is felejtik. A Német Filmarchívum Barátai elnevezésű társaság nyugat-berlini művészmozijában, az Arsenal-ban nemrég mutattuk be a *Labirintus*-t. Ez a mozi naponta három különböző filmet játszik, és a program általában naponta változik. Nagy siker esetén is maximum hét napig megy egyfolytában egy film. Ez persze főként nem kommersz forgalmazást jelent. A mozi ötlete abból született, hogy a különböző fesztiválokon a kritikusok a jó filmek egész sorát látják, ezek azonban később nem jutnak el a nézőkhöz a forgalmazás megszokott csatornáin. Ma már az Arsenal-nak sikerült elérnie, hogy a fesztiválfilmek háromnegyedét bemutatja közönségének.

– Persze számos – főként anyagi jellegű – probléma van még ezen a téren. Például Maár Gyula *Végül* című filmjét, amely nekem nagyon tetszett, nem tudtuk bemutatni a kópia és a feliratozás nagy költségei miatt. Ezért az általános gyakorlat szerint a tévében összpontosul a magyar filmek forgalmazása.

– Itt a piac feltárása lenne a feladat, ami természetesen több éves kitartó munkát igényel. Ebből a szempontból hasznos lenne egy 5–6 filmet bemutató magyar filmhét. Tanulságos a szovjet filmek forgalmazásának példája. A Szovjetunióban külön társaság foglalkozik az NSZK-beli forgalmazással.

– *Mint „A film világtörténete”-nek egyik szerzője, hogyan látja a nyugatnémet filmtudomány helyzetét?*

– Nincs rendszeres filmkutatás. Elméleti tevékenység főként a filmfőiskolákon folyik, magam is tanítottam filmtörténetet és filmelméletet a nyugat-berlini filmfőiskolán. Elég nehéz helyzetben voltam. Amióta 1968-ban a diákok a kezükbe vették az oktatás irányítását, talán túlságosan is nyílt és „rugalmas” rendszerben dolgozunk: nincsenek órarendszerű előadások, nincs vizsga. Ez persze nem kedvez az elméletnek, mert a diákokat főleg a gyakorlat érdekli, és inkább speciális, mint általános problémákkal fordulnak a tanárokhoz.

– Az egyetemeken folyik még némi kutatás, de a film eléggé periférikus helyzet-

ben van. Nincs külön tanszéke — szemben a színháztudománnyal. Általában az irodalomhoz, a színháztudományhoz vagy az újságíráshoz kapcsolják. Talán ez abból is fakad, hogy a filmtudomány még nagyon fiatal, és különböző tudományágak — szociológia, pszichológia, szemiotika stb. — módszereire épül. A filmelmélet nehéz helyzete azt is tükrözi, hogy a film még mindig nem foglal el olyan helyet az NSZK kulturális életében, mint például a színház.

— Pedig már meglenne az alap a film központi, rendszeres és tudományos kutatásához. Wiesbadenben komoly archívum működik, bár maga az intézet inkább a filmparral áll kapcsolatban, a filmügyekkel foglalkozó minisztérium folyamatos tájékoztatását látja el, és a filmcenzúra központja. Viszont értékes, nagy könyvtára van, ahol újságkivágásokat is gyűjtenek.

— Nagyon rosszul áll a filmfolyóiratok ügye. Az eddigi egyetlen — elméleti jellegű — filmfolyóirat, a „Filmkritik” elszakadt a közönségtől, teljesen szubjektívvé vált témaválasztása, és nem aktuális dolgokkal foglalkozik. Így paradox módon a katolikus, illetve az evangélikus egyház havonta megjelenő folyóirata tölti be ezt a szerepet: a „Kirche und Film” és a „Filmkorrespondenz”.

— A könyvek terén lényegesen jobb a helyzet. Komoly német nyelvű filmszakirodalommal lehet már számolni, hála elsősorban a müncheni Hansa kiadónak. Megjelentek például Eisenstein írásai és több monográfia, amelyek részletesebbek, elméletibb jellegűek, mint francia megfelelőik.

— Általában az a benyomásom, hogy a szocialista országokban, pl. a Szovjetunióban, Bulgáriában kedvezőbb körülmények között folyik a filmelméleti kutatás, mint nálunk — már azért is, mert főállású kutatók vannak.

— *Jelenleg min dolgozik?*

— Most fejezem be filmtörténetem második kötetét, amely 1960-tól napjainkig tárgyalja az egyetemes filmművészetet. Ezt most

egyedül írom, nem Enno Patalasszal. Nem is tudtam, milyen nagy munkára vállalkozom. Rengeteg új történet azóta, pl. az avantgarde-ban, és megjelent a színen a harmadik világ. Mégis, nagyon érdekes volt megbirkózni ezzel a hatalmas anyaggal. A könyv, akár az előző kötet, a földrajzi felosztást követi (a jelentős nyugati filmgyártó országok, a szocialista országok, a fejlődő országok). Kellemes meglepetés volt számomra, hogy a nyugatnémet filmmel foglalkozó fejezet ugyanolyan hosszú lett, mint a francia és olasz filmművészetet tárgyalók. Könyvem májusban jelenik meg.

— Egyébként az Arsenal mozi szervezőbizottságában dolgozom, ahol pl. januárban az amerikai filmről állítottunk össze egy szorozatot. Tehát csak „mellékállásban” foglalkozom filmtörténeti kutatással.

— *Hol tart az új nyugatnémet filmművészet?*

— A mai nyugatnémet film lassan fejlődött ki. Általában az 1962-es Oberhauseni Manifesztumtól számítják, pedig valójában csak 1965-ben indult el Schlöndorff filmjével, *Az ifjú Törless-szel*. A fő probléma a filmkészítés anyagi alapjának biztosítása volt. Ma azonban már 4–5 olyan pénzforrás áll rendelkezésre, ami elég rugalmas gyártási feltételeket teremt ahhoz, hogy ezek a filmek ne a közönségsikertől függjenek, amit általában nem tudnak elérni.

— Két fő vonalat különböztethetünk meg: az egyik népszerűsége törekszik, közeledni próbál a közönséghez (pl. Fassbinder, Schlöndorff), a másik viszont ezoterikus, csak a beavatottak számára érthető. Az utóbbiak közé tartozik Alexander Kluge, aki nagyon érdekes, de nehéz rendező. Ezenkívül számolnunk kell a par excellence kísérleti filmmel, melynek szintén vannak jelentős képviselői. Az alkotók nem tömörülnek csoportokba, hacsak nem valami politikai vagy egyéb jogait érintő kérdéssről van szó, pl. a filmtörvényről. Talán csak a nyugat-berlini filmfőiskolán van egy realista munkásfilmeket készítő csoport.

(Berkes Ildikó)

A groteszk pátosza

Rózsa János: Pókfoci

Szándékában, elemeiben, sőt mi több, pátozában is megkapó, kemény film a *Pókfoci*. És mégis, bármennyire szégyenlem is a dolgot, engem kielégítetlenül hagyott. Annyi-féle rezonanciát indított el, és oly keveset használt ki igazán ezekből, olyan sokrétűen indul, és olyan egyoldalú lett a kifejtésben. És egyoldalú a modellszerűségben is. Ezért nem tudtam igazán vele menni. Pedig hívott.

Modellt írtam, bár tudom, hogy ez igazságtalan feltételezés. Egy iskola zárt világa a téma, pontosabban a tanári szoba, igazgatóval és lázadó, meghunyászkodó, kiszolgáltatni kész vagy tartózkodó beosztottakkal. S a horizonton az „emberanyaggal” a gyerekekkel. Ez a film kerete és belseje, s mégis, bármint leplezzük is, ennek a maximális pontossággal festett minivilágnak szinte kézzelfogható átsugárzása van a nagyobbra, a kintire, a társadalomra.

Mégsem itt születtek hiányérzeteim, nem a párhuzamok zavartak: Ezekből még többet is szívesen végigizgultam volna. Engem ennek a kisvilágnak az aránytalanságai bántottak: a beállítás egyoldalúsága vagy a pátosz túlméretezettsége, amit alig tud leplezni, és képtelen kiegyenlíteni az ironia meg a groteszk komikum, melyet a színek közé kever az író (Kardos István) és a rendező (Rózsa János). A pátoszé, melyet a pedagógiának mint művészetnek, mint a jövőért felelős gyémántcsiszolásnak a féltése vezet, s mely az iskolai állapotok közbetegségeire akar reflektorfényt bocsájtani. Keserűen,

valóságfeltáró igazmondással, de – mint a pátosztól megtermékenyített művek oly sokszor – mindent egyetlen modellbe akar belegyömöszölni.

Rossz érzéseim az igazgató alakjánál kezdődnek. Ez a fehércabátos egy negatív übermensch: *csak* rossz tulajdonságai vannak. Minden ügyet csak fals módon tud kezelni, véletlenül sem csinál valamit, ami önmagáért-önmagában megállná a helyét, hasznos lenne. Akkor sem, ha kifárad, akkor sem, ha téved. Tévedhetetlenül gonosz. Rózsa óriási találmánya viszont, hogy ez az igazgató állandóan mosolyog, hogy sima modora van. (Igaz, ettől a sima modortól kinyílik a bicska az ember zsebében.) Nem az ordibálós főnök típusa ő, hanem a ma divatba jött nyájas felettes, aki egy konyak mellett tolja le beosztottjait, mosolyogva intézi fegyelmi ügyeiket. A manir találó – a mögötte megrajzolt ember viszont túlrajzolt és üres.

Jobb lett volna ezeket a negatív karakterjegyeket vagy vezetői képességeket néhány mellette szóló érv, pozitív ügyintézés tükrében látni. Márcsak a dramaturgiai ábécé kedvéért is! Többszínű lenne a kép. S látnánk, hogy bizonyos esetekben valóban lavíroznia kell egy intézménynek, ha több pénzt-paripát-fegyvert akar magának kiharcolni. Mi azonban nem látjuk ezeket a „háttérigényeket,” csak azt tudjuk, hogy ez az igazgató manipulálja a beosztottakat, hogy ennek fejében magának jobb előmenetelt vívjon ki.



Az ábrázolat mellett szól viszont a kép groteszk körvonala. Az igazgatót nem a *do-log maga* (az iskola, a tanítás, a gyerekek) érdekli, hanem a dobbantódeszka: innen akar magasabb osztályba (főosztályba) lépni. De ez a „dobbantódeszka” erre alkalmatlan: piti kis iskola ez, ezzel – bármennyire új is az épület – nem lehet villogni. Az igazgató mégis megpróbálja: sőt erre teszi fel életét. Ez a felállás a groteszk hatás külső köre. Megszállottsága, ügyeket kitalálni és menedzselni képes buzgalma a másik komikus elem: mint egy nyomozókutya, úgy sétál folyosón, tantermekben, nem is él máshol, csak az intézményben. Oda-nőtt, odaragadt. És közben úgy érzi, nagy tétben pókerezik. Tikk-es ember – csak ez

a tikk nem látható mindjárt, eltakarja a paranoia, amit egyesek hasznos időtöltésnek, mások a funkció működésének néznek. Rózsa itt egy korszerű típust fogott meg, a mai karrierista alig-alig kirajzolódó figurájának egyik változatát. S mint groteszk-valós képet mutatja fel: a baj csak az, hogy Madaras ezt a groteszk töltést nem tudta igazán „áthozni”. Még mindig túl félelmetes, agresszív, nem érződik a figura bumfordi kisszerűsége, pitísége. Ezért aztán a groteszk ábrázolásmód akadozik, sőt, a film második részében le is ül: nem tudja átlekesíteni a történetet. Pedig itt lenne a nagy lehetőség: groteszkból indított szatíra még nemigen sikerült.

A második tétel: a tanári kar. Itt megint kísért az egyoldalúság. Csupa ellenszenves alak, még azok is gyengék, akikben valami pozitív erkölcsi erő pislákol. (Egy tanárnő nem fogadja el az igazgató manipulációit, Halász Judit alakításában.) Mit tehet azonban egy ember? Veszi a munkakönyvét, és máshová megy. A többiek: acsarkodnak egymásra, vagy közönyösen hallgatnak. Vagy: semmit sem értenek az egészből. Végül természetesen jónéhányan vannak olyanok is, akik részt is vesznek a manipulációban, sőt maguk is javasolnak néhány ravaszabb fogást... (A film ismét talál egy komikus gyöngyszemet: azt a tanárt, aki nyilvánosan javasolt egy ilyen manipulációs módszert, és ezzel „nehéz helyzetbe” hozta az igazgatót; súlyosan megrendszabályozza a diri...) A tanári értetlen benuhálynak persze dramaturgiai oka is van: az igazgató „kitalál” egy ügyet, hogy mentse szénáját (kiderül, hogy a tanulmányi átlag minden korábbi érték alá süllyedt iskolájában a sok „egyéb” kampány miatt, ezért valamilyen csinált ügygel akarja elterelni a figyelmet szakmai kudarcáról). A kitalált ügyet viszont a többiek, a tanárok nem tudják kitalálni: az igazgató minden lépése meglepetésszerűen éri őket, rögtönözniük kell, és természetesen ez még inkább erkölcsi defenzívába kényszeríti őket. Nem lehet „átgondolni” egy-egy válasz, közvetett feljelentés, inszINUÁCIÓ stb. következményeit.

De akkor is: ez az egységes massa, melyből egyedül Halász Judit alakja emelkedik

ki, (ő is csak egy kicsit!) megintcsak leegyszerűsíti a film erőviszonyait, feszültségeit. Ha karikatúra akar lenni ez a kép, úgy túlságosan szolid, félig-meddig valóságos, ha viszont valós csoportképnek szánták, úgy túlságosan egyenemű, dramaturgiailag fékező hatású. Más szóval: a film képtelen mozgásba hozni az igazgató lehetséges ellenzékét, egyáltalán azt a közeget, melyben az igazgató manipulációi kialakulnak. Ennek az egyeneműsítésnek nyilván az az alkotói motívuma, hogy az alkotók a bajokra akarták felhívni a figyelmet. Csakhogy az életben a bajoknak az a logikája, hogy nemcsak a rosszak, hanem a jószándékúak és a gyengék is termelik. Egyáltalán: az életben színesebb a közeg, amely ezeket a rémségeket szüli és elviseli.

Mindez látszólag szociológiai kérdés, vagy csak az eszmei tartalom szféráját érinti: valójában az az érzésem, hogy ezen a ponton esik szét a film. Mert végül is az igazgató és a tanárok viszonyrendjében kellene a leglátványosabb mozgásvariációknak kibontakozniuk. Ennek eredményében derülne ki, hogy a többség nemcsak tehetetlen, hanem akár jószándékaival is csak ront az ügyön, mert rossz sínrendszeren futnak már ezek a tételek, itt kellene fénynek esnie a fásultság okaira, a tehetetlenség motívumaira, a felgyülemlett rosszindulatok hátterének jelzéseire, hogy mindez együttesen egy mozgásképletbe foglaltan bénítsa meg a testületet a cészaromániás direktorral szemben. Itt azonban nincs sakkjátszma, a behódolás különböző típusait látjuk ugyan, de ezek alig ütnek el egymástól. Így a szereplők passzív, szenvedő hányada nem is érdekes: a film figyelme a tikkes igazgatóra koncentrál, és elfelejtkezik arról, hogy partnereinek árnyalt és színes ellenjátéka nélkül az igazgató maga is gyengébben vizsgálzik – mint figura.

Ehhez járul még, hogy a direktor és a testület surlódásai a gyerekek jelenlétében bontakoznak ki. Erről azonban alig tudunk valamit: *a gyerek-közeg alig vesz részt a játékban*. Pedig naivitás azt hinni, hogy a tanulóknak fogalmuk sincs, mi történik a tanáriban, mint ahogy kicsit furcsállom azt a hipotézist is, miszerint a gyerekek nem



ismerik fel az igazgató mosolygó jóindulata mögött az ellenszenves nullát. (Többször is más tanár jelenlétében ad ki megszégyenítő utasításokat, melyek ráadásul értelmetlenek is. A gyerekek közismert igazságszeretete és ösztönös emberismerete ezt azonnal lereagálná . . .) Az iskolában – valójában – tehát három közeg játszik egymásba: az igazgató és képzelt hatalmi szférája, a tanári és a diákok. Ennek a három közegnek egymásra hatásából azonban csak töredékeket látunk: egy diákparlamentet, ahol a tanárok majdnem felsülnek, mert alig tudják kikerülni a kényes kérdéseket, egy megvadított gyereket besúgásra dresszíroznak, meg látunk néhány ipari tanulót, aki gúnyt űz idősebb tanárjából. Mivel nem talál szerve-



sen egymásra ez a három réteg, így centrum nélkül marad a film, és a sok kedves, ötletes epizód olykor magára marad. Ezt értem azon, hogy szétesik a film.

Az az igazság azonban, hogy a film végén újra sikerül összehozni ezt a három réteget, és a film végre saját, komoly és élvezhető hangján szólal meg. A gyerekek néhány kegyetlen pofon árán megtanulják, hogy nem érdemes sem besúgónak, sem áldozatnak lenni, a tanárok rájönnek, hogy jóllehet kár volt bénultan túrni az igazgató trükkjeit, most azonban már ki vannak neki szolgáltatva, mert cinkosai lettek. Csak az igazgató hordja körül továbbra is mosolymaszkját a folyosókon. Itt az utolsó 5–10 percben érezzük, hogy ennek a kis társadalomnak rétegei vannak, melyek hatnak egymásra, egymásban élnek, félreértéseikkel, surlódásaikkal. S hogy egy rossz szerkezet szenvedői és építői is egyben. Magukat is roncsolják, de segítenek is ennek a roncsoló gépezetnek építésében. Itt tehát egységgé

válík az ábrázolási folyamat, filmmé a történet, mert a poén kitűnő dramaturgiai rendezőelv. Markáns és groteszk jelenetek sorában érik képszerűvé a struktúra elhibázottsága. A film és a probléma itt ötvöződik egységessé.

Még egy gondolat erejéig visszatérnék a groteszk ábrázolási mód akadozására. A filmgroteszk ma már elfogadott nyelvi konvenció. Talán ezért is kerülnek előtérbe e nyelvi forma finomabb nehézségei. (A nyelvtanulásnál is akkor érezzük úgy, hogy semmit sem tudunk, mikor már túljutottunk a középfokon és a bonyolultabb-kecsesebb kifejezési formákkal nem boldogulunk.) Vajon a groteszk-e az, amit ez a film célba vesz? Az igazgató beszédét csak akadozva tudja közvetíteni a frissen felszerelt iskolarádió: valahol ugyanis – a kapkodásból kifolyólag – elszakadt a drót, és így a gyerekek csak hosszú szünetek közé iktatott makogást hallhatnak osztálytermeikben. A mikrofon, melybe a felszólalók lel-



kes szavainak kellene beletalálniok, minduntalan lekonyul: rosszul erősítették fel az asztalra. Eredetükben ezek hagyományos vígjátéki elemek, a „tárgyak bossúja” címen ismerjük őket. Rózsa azonban groteszkre veszi őket, mégpedig azzal, hogy mindenki rezzenéstelen arccal ügyködik ezekben a kínos helyzetekben, mintha ennek így kellene lennie, így lenne rendjén. Csak a kívülálló és a néző mosolyog az erőlködésen. A groteszknek azonban csak előkészítő, hangulati alaprezege sszáma adódhat ezekből az apróságokból. Hatni csak akkor tud igazán, ha az egész történetet átítatja. S itt már csikorog az ábrázolás. Olykor nagyszerűen bejönnek a vágások: az igazgató fenyegető expozéja alatt a tornatanár – stopperrel a kezében – arra kíváncsi, mennyi ideig tudja visszatartani a lélegzetét. Ez ízig-vérig groteszk kép és vágás, mert a dolog lényegét villantja fel, a struktúrát érinti. De mikor a „Pelikán-anyuka” egymás után többször is hajszolja a tanáro-

kat a folyosón, tanáriban, iskola előtt – ez megtöri a kiépülni készülő groteszk hangulatot, és visszaejti a hagyományos vígjátékba. Madaras – mint említettem – csak félig tudja követni a groteszk koreográfiai előírásait, viszont az ötlet – hogy egy kitalált ügyvel védjék meg az iskola becsületét, és hogy a tanárok, anélkül, hogy tudnák miről van szó, pontosan végig is csinálják – megingt groteszk találmány.

Az az érzésem, hogy ez a felemás hangulati-látásmódbeli közeg abból született, hogy Rózsa tovább akart lépni a groteszk hagyományon, a szatirizálhatóság irányába. Eddigi groteszk kísérleteinkben ugyanis valóban érződik egy bizonyos lezser, megbocsájtó-megértő látásmód, ahol egy jó poénért sok mindent elnéz a publikum is. Rózsa ezzel a „megértő” groteszkkal akar szatirizálni, de úgy, hogy használható vívmányait megtartsa, és továbbemelve a szatíra szintjére. Nem tehetett mást: a páto sz, mely vezette, a javítási szándék hevesseége

nem fér meg a „tisztán” groteszk látásmóddal. Keményebb hangon akar szólni, és vissza akarja menteni a pátosz ma már meglehetősen lejáratott gesztusát is. S ha ebben az esetben nem sikerül is teljesen az újra-ötözés, a groteszk és a szatíra találkozása, mégis filmtörténeti szempontból is fontos ez a találkozás: végre megtörtént az a lépés, mely már ott érett néhány korábbi filmünkben is, a divatszerű ironizálástól, a felszínes groteszkeléstől való elszakadás gesztusa. Végre valaki kimondta: vegyük komolyan a problémát, amit megragadunk, mert csak így lehet komikusan ábrázolni, legyen bennünk pátosz, ha az élethez nyúlunk, mert csak így lehet szatírárt csinálni. Rózsa — talán mint mindenki, aki először mond ki egy komoly és súlyos szót — túlhangsúlyozza a pátoszt, visszafogja a dramaturgiai gépezet működését is. De amit mond, — nemcsak társadalmi jelzésként, de művészi filmstílusként is — figyelemre méltó.

A társadalmi jelzés: talán itt fut fel a film igazán, s hatni is tudna vele, ha nem fékeznek a művészi csiszolatlanságok. Az a jelzés, mely a „meg nem felelő ember” struktúrateremtő szerepéről mondatik el a filmben. Ez az igazgató teljesen törvényes eszközökkel, sőt a demokratizmus formális játékszabályainak kihasználásával fűrészeli el a legnemesebb ügyeket, akadályozza meg, hogy az iskola iskola legyen, s kény-

szerít rá egy testületet, hogy feladja önmagát. Rózsa nem egyszerűen a karrierista ellen emeli fel szavát. (Ezt már különben is sokszor hallottuk.) Többet akar: a karrierista szabad futásának, társadalmi lehetőségeinek beépített és ezért elavult, kiiktatandó támogatóit keresi, valamint azokat a következményeket, melyeknek segítségével egy ilyen megelevenedett funkció körterjesztőként rossz irányba mozdítja ki a társadalmi struktúra jelentős körét. Szociológiai nyelven szólva olyan funkcióvá változik az általa betöltött pozíció, ami a rendszer diszfunkcióját okozza, azaz rendeltetésével éppen ellentétes hatást fog kifejteni. Tehát: részben e típus születésének, túrt, esetleg „futtatott” mivoltának okait keresi, részben megerősödött típusain azt a káros hatást akarja — az elrettentés pátoszával — bemutatni, melyre társadalmilag ráruházott hatalmánál fogva képes. S ezt a strukturális kérdést még nem vizsgálta meg magyar film, Rózsa itt olyan problémába ütközött, mely fejlődésünk egyik legfontosabb kerékkötője, de melynek szerkezetével csak felszínesen vagyunk tisztában: ő a mélyebben rejlő motívumokat és hatásokat is kutatni akarta, a film, minden megoldatlanságával egyetemben, ezért izgalmas. Meggyőződésem, hogy megnyitja a továbbgondolás csatornáit. S itt van a *Pókfoci* — nem látványos, mert javarészt láthatatlan — szellemi vívmánya.

Almási Miklós

PÓKFOCI színes, magyar
Objektív Stúdió, 1976.

R.: Rózsa János, I.: Kardos István, O.: Ragályi Elemér, Z.: Bródy János — Fonográf Együttes, Sz.: Madaras József, Rajhona Ádám, Halász Judit, Koltai Róbert

„Döbrögben vala hát akkor vásár . . .”

Dargay Attila: Lúdas Matyi

1.

Jó hangzású szó ez a Döbrög. Hangulatot áraszt, színhelyet teremt. Kihallatszik belőle a dübörgés, benne van a „rög”, a „döböz”, a borzongás „br” hangja. Remekül kiválasztotta – ha volt valaha ilyen helység-név Magyarországon –, vagy még inkább kifundálta főhadnagy Fazekas Mihály úr. Valószínűbb a kifundálás, hiszen ki tudja, hol esett a történet, ha megesett, és ha megesett, akkor is jobb titokban tartani a falu nevét, mint ahogy arról is többszörösen biztosítani kellett a korabeli olvasót, hogy „hajdan” történt, ami történt, „vad időkben”, amikor még „ütlekkel magyarázták a mi atyáink, hogy mi az alsó rend törvényne”.

Egyébként az egész Lúdas Matyi feszül a jóízű, barbár hangzású szavaktól, mintha egész szókincse a nyelvújítás finomságaival vitázna, bizonyítva Fazekas ars poétikájának igazát, magatartásának „plebejus népiességét”, példázva a tartalom formateremtő erejét, vagyis azt, hogy egy kacagató, vaskos anekdotát nem a szalonok, hanem az útszéli vendégfogadók nyelvén kell elmesélni.

Bárhova is nézünk a költeményben, illetve a „regében”, aktív, a képzeletet megmozgató kifejezésekkel, szóképekkel találkozunk, a hegyek „dalmahodnak” az ég karimáján, a lustálkodók „karikába hasalnak”, Matyi „nagy nyers nyakason” válaszol a földesúrnak, s ludainak párját „még az apja lelkének sem adná alább egy kurta

forintnál.” Hát még a verés szinonímái! Matyit vérlázító egyszerűséggel „a kastélyba cibálják, . . . és a kapu közt hevenyében ötvent vágnak rá,” majd „agyba-főbe” verik. Felpiszkált igazságérzetünket milyen jól csillapítja, amikor a „megcsapatott” és a „visszapüfölgetést” beígérő Matyi „tarkótól talpig meghányja keményen” Döbrögöt, aztán „vert testét megdöngeti rútul”, hogy „szánakozás nélkül megverje utolszor” is a rémülettől összerogyott és elájult gonosz földesurát.

Bizony goromba a történet, négy megcsapatás históriája négy „levonásban” (nagyszerű telitalálat ez a „levonás” is a „fejezet” vagy „ének” helyett!), nincsenek kacsaringói, kitérői, epizódjai, csörtet előre, nagy léptekkel, toronyiránt, akár a jogos, bosszúra vágyó indulat. Volt egyszer kezében a tiltott könyvek jegyzéke azokból az évekből, több hatalmas fóliáns, a francia forradalom eszméi elé emelték pajzsul a hatalom birtokosai, elutasítva néha még a forradalmat gyalázó pamfletet is, mert még az is fertőzhetett, gondolatokat ébreszthetett. Hogyan jelent meg ez a „rege”? Talán a hexameterek eltakarták a mennydörgést? Vagy Napóleon leverése után csak ártalmatlan szúnyogzűmmögésnek hallotta a megnyugodott és megerősödött reakció? Megelégedett a kegyesen hazudott múltidővel, az esemény terének és idejének bizonytalan meghatározásával? Vagy elaludt a kedves, öreg cenzúra?

Fazekas nem sokat foglalkozik a hősköltemény alakjainak aprólékos jellemzésével,

s még azzal sem, hogy Matyit megnyerővé, vagy Döbrögit ellenszenvenné tegye. Matyi nem szent, özvegy anyjának „rossz fija”, csak lustálkodik, „tunya életet él”, konok és nyakas. Kupec, vagyis kereskedő akarna lenni. Emberi öntudata különbözteti meg Döbrögi jobbágyaitól. A Lúdas Matyi a megsértett önérzet és a megtorlás éposza. Ezért halhatatlan.

2.

Közben azonban nagyot változtak az idők. Az egykori „hajdan”-ból valóban hajdan lett, már régen nem „ütlekkel” magyarázza az „alsóbb rend törvényét”, aki erősebb, és a „lepocsékolt nép” sem „kanóccal adja jelét bosszújának”, a figyelmeztetés régen elvesztette aktualitását.

Szelídebb, pallérozott korban élünk, az önérzet ritkábban sérül, és ha sérül, nem kívánja hátfomszor visszafizetni a megcsapást. Az egykor kemény emlékeztető még olvasmány formájában is csak a kort jellemző dokumentumnak tűnik, a példabeszéd mesévé szelídedül. Olvassuk és csak tanuljuk, és nem tanulni kívánunk belőle. Örömünk nem jogosan érzett káröröm már, esztétikai gyönyörre finomodott. Nem tudjuk átélni az érzelmeket, amelyek egy felvilágosult főúrbán, valami titkos jakobinusban, Döbrögihez hasonló kiskirályban, vagy egy megbántott jobbágyban születtek a hősköltemény olvasásakor. Bizonyos körülmények között – ahogy ezt sokszor elmondtam már – a tragédiából komédia, a hőskölteményből bohózat, a katarziszból csiklandozás, a tanításból szórakoztatás lesz. A szórákkoztatás gépezetének éppen úgy nyersanyag Homérosz, mint Dumas, Swift, mint egy kabarétréfa.

Elmerenghetnénk azon, hogy milyen modern forma lenne alkalmas a Lúdas Matyi tartalmainak közlésére, ha már az eredeti formáról ilyen-amolyan okok miatt lemondunk, de spekulációink üresek maradnak. Sorolhatjuk az érveket és ellenérveket, csak oda lukadunk ki, hogy jól döntött a Pannónia Filmstúdió, amikor elhatározta az egész estét betöltő rajz-játékfilm készítését Fazekas főhadnagy úr hőskölteményéből.

Megfontolva minden megfontolandót, talán maga a szerző is helyeselné a döntést, hiszen ő is „körülcsinosította” művét a második kiadáshoz.

Más a rézkarc, mint a festmény, más a fametszet, mint az akvarell. Nem kell bizonygatnunk, hogy az áttétel egyszerre hoz nyereséget és veszteséget, Rembrandt festménye rézkarcon, Doré akvarellje fametszeten több is és kevesebb is az eredetinel. A döntő a végeredmény: az eredeti mű szellemének csorbítatlan megőrzése. Néha azonban még ez sem fontos. Van Gogh másolt, de művei eredeti Van Gogh festményekké alakultak. Másrészt a kultúra nagy alkotásai közkincsnek számítanak, bárkinek jogában áll folytatni a Gullivert, a Don Quijotét, az Isteni Színjátékot, vagy adaptálni, átírni, átdolgozni Shakespeare-t, Molière-t, vagy Lope de Vegát.

Bátran vállalták az átdolgozást, a korszerűsítést és csinosítgatást a *Lúdas Matyi* alkotói is. Az eltérés nem sok, de megérdemli, hogy beszéljünk róla, hiszen jellemzi a szemléletet, a kort, a választott műfajt, az alkotókat, legalább annyira, mint bármely választás vagy döntés jellemez.

A rajzfilm mesét kívánt. Nem az eredeti költemény tényeket közlő, visszafojtott haragját, hanem tündérmesét, sok humorral, kedvességgel, vidám meglepetéssel. Nyilván volt gondjuk a film alkotóinak a cselekmény hosszúságával. Az eredeti költemény felolvasása nem töltené ki egy játékfilm idejét, de jóval tovább tartana egy kísérő rövidfilmnél. A történetet inkább nyújtani kellett és nem kurtítani. Félreértés ne essék, a hosszabbítás nem jelent lassítást, nem eredményez unalmat, az alkotók képzelete kitölti a kereteket, Fazekas egy-egy sorából epizódot kerekít, vagy eljátszik a szívesen előadott részletekkel. Döbrögi vadászata, a Lúdas Matyit kereső lándzsások és az ispán kalandjai a vásárban, a meglazsnakolt Döbrögit sikertelenül gyógyítgató csodadoktorok, vagy az építkezés humoros epizódjai bővítik ugyan a történetet, de nem viszik mellékvágányra még akkor sem, ha egyszer-egyszer Naszreddin Hodzsa jut eszünkbe. Nagyon valószínű, hogy a XIX. század eleje magyar környezetének reális, vagy reá-



lisabb ábrázolása nem adott volna annyi színes lehetőséget, mint az átköltés, mesévé alakítás.

Az elképzelés, illetve a koncepció meghatározta az alakok jellemzését is. A mesében semmi esetre sem lehetett anyjának rossz, lusta fia Lúdas Matyi, hiszen nincs a világon olyan mese, amelyben a legkisebb királyfi-nak ellenszenves, vagy annak érezhető tulajdonságai is lennének. A bevezető részt tehát elhagyták a film alkotói, s megváltoztatták – véleményem szerint megintcsak a mese kedvéért – Matyi és Döbrögi első találkozását is. Matyitól a gonosz vadászok elveszik lúdját, Döbrögi le akarja lőni a „vadállatot”, ezt megakadályozza a fiú, ezért húzzák deresre. Az új változat talán jobban megfelel a mese dramaturgiájának, de a cselekmény rugóját cserélték ki, mert nem a megbántott önérzet, az emberi egyenjogúság megszemélyesítője lesz Matyi, hanem a megbántott ártatlanságé. És – úgy hiszem – van némi különbség a kettő között.

Az eredeti történet szerint Döbrögi sem

egyszerű kényúr, hanem a régi – mondjuk csak ki! –, a feudális törvények képviselője. „Fegyverrel nyert ősi jussát védi” – írja Fazekas a konfliktust nem szűkítve, hanem inkább kiszélesítve. Tehát nemcsak két ember ütközik össze a költeményben, hanem két világ, két törvény. Valószínű, hogy a rajzfilmet, a mesét ez a tartalom elnehezítette volna, ezért helyezték át más szintre az alkotók a konfliktust. A konfliktus megváltoztatása a jellemek átalakítását vonta maga után, és még azt is meghatározta, hogy Matyinak csak egy lúdja legyen, némi-
leg a kommentátor és narrátor szerepében, és hogy az egyébként bűbajos állat végigkísérje az egész történetet. A mesehős még szándékában sem lehet kupec vagy kereskedő, céljai biztosan csak átszellemülte-
bek, elvontabbak lehetnek. Rajzolt figurája is csak karcsú, vonzó, fehér és rózsaszín lehet, serkedő bajusszal, nagy fekete szemmel, Döbrögit viszont kövérnek, nagybajszúnak, vörösképűnek, tohonyának kell ábrázolni. A stilizálás kétirányú: a jók szépek, a gonoszok csúnyák, a skála egyik végén

szentképek eszményítése, a másikon a karikatúrák torzítása. Fazekas alakjai darabosabbak, csiszolatlanabbak, mégis gazdagabbak, erőteljesebbek, mint a mesefigurák.

Van a filmnek egy epizódja, amely jól megvilágítja a különbséget. Fazekasnál a lóvásárban bolyong Matyi, mielőtt harmadszor is elpáholná Döbrögit. Találkozik egy lovas sihederrel, megalkuszik vele Döbrögi beugratására. Ilyen egyszerű az egész. A

film ezt a részletet bonyolultabbá teszi, nem a legénykével találkozunk Matyi, hanem egy öreg csikóssal. Csakhogy az öreg csikós nem állíthatja magáról, hogy ő Lúdas Matyi, tehát helyettest kell találnia. A bonyolításra szükségük volt a film alkotóinak, hiszen a vásárban éppen Lúdas Matyit keresték Döbrögi fogdmegei, s egy hozzá hasonló alak bizonyára feltűnt volna nekik. Mintha a film hosszabbításának kedvéért bekerülő epizód győzött volna a drámaszerkesztési elvek és megfontolások felett, és itt már nem az eredeti nyílegyenes szerkezetére, hanem a mese kacskaringósabb vonalvezetésére gondolok. A film Matyija ettől az epizódtól – és más részletektől is – túlzottan ravasszá, körmönfonttá válik.

Hasonlóan meghatározó, majdnem kényszerítő erővel hat a film szemléletére, világképére a színes rajztechnika. Fazekas – csak egy példát említek – mindössze néhány szóval jelzi a háttereket s köztük az erdőt. „Roppant tölgyes”, „sűrű völgy”, az erdő „rengett a sűrű kopogástól s a rohanó fák vad morgásaitól”. Ennyi az egész. De akadna-e rajzoló vagy filmművész, aki e néhány jelzéssel megelégedne, s akadna-e néző, akit kielégítene a látvány? A rajzfilm lehetőségei végtelenek, s a lehetőségek csábítanak. A képzelet megindul, s egyre több részlettel gazdagítja az amúgy is színes és gazdag képet. Döbrögi „füstös nagy háza” és a helyén emelkedő „pompásabb palota” is átlényegül, gótikus valódi vár lesz belőle, tornyokkal, felvonóhiddal, bástyákkal. Olyan, amilyennek a mesés képzelet kívánja. Az erdő, a vár, a vásár „hívószavai” a rajzfilmek megszokott, bár újszerűen megjelenített képeit ugratják elő, szükségképpen megváltoztatva tartalmat és mondanót.

Fentebb mondtam már, hogy a figyelemzavaró és fenyegető példabeszéd a változott korban mesévé szelidülhet, néha még az átdolgozói, adaptációs szándék ellenére is. A *Lúdas Matyi* esetében nincs szó belső ellentmondásról. Forma és tartalom, mondanó és művészi koncepció, világszemlélet és technika egymásra talált.



Felejtsük el tehát Fazekas mord humorát, tekintsük az új *Lúdas Matyi*-t önálló és minden ízében eredeti alkotásnak, ahogyan a mozi nézőterén látjuk, feledve a párhuzamot, felszabadultan és minden előítéllettől mentesen, gyerekszemmel, vagy olyan valakinek a szemével, aki most találkozik először a históriával.

A cselekmény sémája egyszerű. A világra bámuló tiszta ártatlanság kerül szembe az erővel, vagy még inkább a szervezett erőszakkal, majd bántalmazása után visszaüt. Kacéran a lélektanra pislantva azt mondhatjuk, hogy frusztráció (akadályoztatás) történt, és a frusztráció agressziót vált ki, mégpedig ebben az esetben olyat, amely társadalmi normáinknak megfelel, hiszen a jogot és az erkölcsöt érvényesíti. Nincs néző, az ötévestől a nyolcvanöt évesig, akinek idegen lenne az élmény, nincs néző, akinek érzelmeit ne kavarná fel a mese. Mindnyájan ártatlanok voltunk – illetve vagyunk! –, mindnyájan találkoztunk már akadályoztatással, mindnyájan éreztük már az agresszió utáni vágyat, vágyakoztunk a visszaütés örömére, bár legtöbbször elhalasztottuk, vagy elmulasztottuk. Magyarán: tartalmát tekintve sokmillió elégedett és boldog nézőt, tehát igazi sikert jósolhatunk a filmnek. A visszaütés megvalósítása, a bosszú előtt álló akadályok elhárítása csak fokozza a néző örömét. Lúdas Matyinak le kell küzdenie az egyenlőtlenséget, amely Döbrögit fölébe helyezi, olyan fegyvert kell alkalmaznia, amely az erőszaknak sohasem áll rendelkezésére: az ész erejét, az ügyességet, a ravaszságot, a gondolkozást. Sikere a néző sikere is, hiszen tehetetlen agresszivitásunkat többnyire gondolatban, fantáziaképekben éljük ki. Gyógyító, feloldó, megnyugtató hatása van tehát a filmnek. A bemutatott világ kibillent egyensúlya helyreáll, belső világunk is megszilárdul.

Érdekes ebből a szempontból megnézni a film feszültségteremtő és feloldó eszköztárát. Fentebb említettem már a jó és a rossz alakok megrajzolásában, grafikai felfogásában észlelhető különbséget, mitikus egyszerűsítést és az ebből eredő feszültsé-

get. Hasonló ellentétet találunk általában az alakok vonalas, szándékosan és talán szükségszerűen elnagyolt ábrázolása és a finoman kidolgozott, sok részlettel gazdag hátterek között. Érdekes lenne például külön beszélni a filmben megjelenő erdőről. Az erdő – mint tudjuk – a mesékben és a mítoszokban legtöbbször a félelem helye, amolyan labirintus, amelyben az ember eltevédhet, és amelyben veszélyek leselkednek ránk. A Lúdas Matyi erdeje, bár veszély leselkedik benne, sokkal inkább idilli, maga a szépséges természet, bükkfáival, gombáival, fényeivel, lombjaival. Más rajzfilmesek – gondoljunk csak Walt Disney-re – biztosan felhasználták volna az erdőt a rémítgetésre, ijesztésre, ugyanúgy, ahogy felhasználták volna a gonosz Döbrögi várának képét is a megrettentésre. A *Lúdas Matyi* alkotói elkerülték ezeket az effektusokat, náluk a világ általában szép és jó, ahogy ezt a hátterek sugallják, és csak az ember lehet rossz a gyönyörű környezetben. Ezt az érzésünket erősíti a főszereplők kapcsolata a természettel. A vadászó Döbrögi mészárszékké változtatja az erdőt és mezőt. Lúdas Matyi és hűséges lúdja a virágok, lepkék szépségében gyönyörködik. Külön öröm az óriási, égignyúló fa, Döbrögi első megbüntetésének színhelyén. Színei, méretei, formái a törvény és a jog emberfeletti nagyságáról beszélnek, nagy távlatokat adnak az egyébként ravaszul kifundált igazságszolgáltatásnak.

Jók a film visszafogott és mégis mesébe illő túlzásai, a favágás, a várépítés, a gyógyítás, a gyógynövénygyűjtés, a vásár, a lovas-hajszja ötletei és képei. Tudós kutatók biztosan megmérték és kiszámították már, hogy a rajzfilmben milyen gyakorisággal kell megjeleníteniük a meglepő ötleteknek. Nem ismerem ezeket a számításokat, de a *Lúdas Matyi* 1993 méterét biztosan mindenki kielégítőnek találja, nincs pillanata, amely ne kötné le teljesen a figyelmet.

Filmekről beszélve gyakran elfeledkezünk arról a hatalmas munkáról, amely a bemutatót megelőzi, a művészi élményt megteremti. Soroljuk fel a *Lúdas Matyi* készítésének beszédes adatait.

A film rajzainak darabszáma 50 000, a

képkockák száma 103 680, a hátterek száma 170. Gondoljuk csak meg, hogy hány vonalat húztak, hány mozdulatot rajzoltak, hány foltot festettek a film alkotói. 1975 szeptemberében kezdődtek a próbarajzolások, 1975. december 1-től kezdtek rajzolni a háttereket, hét hónapig, 1976. február 1-től, szeptember 1-ig tartott a rajzolás. És nem beszéltünk a felvétel munkájáról, a hangfelvételtől, a zenéről, a rendezésről, a vitákról, tépelődésekről, az alkotók kínlásáról, vajúdásáról. Hetvenkét perc a moziban és sokezerszer hetvenkét perc a stúdiókban, a rajzasztalok és a felvevőgépek mellett.

4.

Közönség és kritika igen gyakran elégedetlen a magyar filmekkel. Joggal vagy jogtalanul, az más kérdés, eldöntését bizzuk az illetékesekre, a zsűrikre, a Filmművész Szövetségre, vagy a filmszemlékre, esetleg a mozik pénztárosaira. Ritkán esik szó a Pannónia Filmstúdió munkájáról, érdemeiről. Észre kell vennünk, hogy az utóbbi néhány évben mekkora fejlődésen ment át a magyar rajz- és animációs filmgyártás és filmművészet, észre kell vennünk a produkció mögött megjelenő szellemi nyitottságot, széles látókört, az újszerű kezdeményezések és kísérletek bátor vállalását éppen úgy, mint a hagyományosabb formák megtartását, a művészi és közönségigények koránt-

sem eklektikus, inkább szintézisre törekvő egyeztetését. Kulturális életünk sok területén érezzük a verseny hiányát, a Pannónia tevékenységében inkább a verseny ébrentartásának szándékát, a pálya nyitottságát láthatjuk. Egyik kezével olyan filmeket nyújt felénk a rajz és animációs stúdió, mint a *Holdmese*, a *Babfilm*, a *Helység kalapácsa*, vagy a *Mézes-táncos*, másik kezével a *János vitéz*-t, vagy most a *Lúdas Matyi*-t, nyújtja. Képzeljük el azt a jelenleg elképzelhetetlen folyóiratot, amely egyszerre állít oltárt a legmagasabb rendű művészetnek és a legszínvonalasabb szórakoztatásnak. Csak rokonszenvünkről és egyetértésünkről biztosíthatjuk a Pannónia filmjei mögött érzékelhető szándékot és akaratot, szemléletet és tervszerűséget.

A *Lúdas Matyi*-t Dargay Attila tervezte és rendezte, őt dicséri a film igényes, emberi mondanivalója, az alakok elevensége, az epizódok humora és vidámsága, a cselekmény megújított érdekessége, az ötletgazdagság, a film elandalító és felemelő szépsége. Nem hagyhatjuk említetlenül Nepp József kitűnő, az alaphangulatot meghatározó, a konfliktusokat megértető és elmélyítő, mesés szép háttérfestményeit, sem a színészeket – Geszti Pétert, Kern Andrást, Csákányi Lászlót és Agárdi Gábort –, akik a rajzolt figuráknak „hangjukat kölcsönözték”, játékukkal megteremtették a nagyszerűen sikerült film harmadik dimenzióját.

Kuczka Péter

LÚDAS MATYI színes, magyar
Pannónia Rajzfilmstúdió, 1976.

R.: Dargay Attila, I.: Fazekas Mihály, F. i.: Dargay A., Nepp József, Romhányi József. A film szereplőit tervezte: Jankovics Marcell, a háttereket: Nepp József. O.: Henrik Irén, Z.: Pethő Zsolt, Sz.: Geszti Péter, Kern András, Csákányi László, Agárdi Gábor

Vígjátékról komolyan

Danyelija: Áfonya, a vagány

Jobban szerettem volna, ha ennek a filmnek a magyar címe nem magyarázkodik, merthogy ugyanis eredetileg semmiféle vagányról nincs szó – egyszerűen csak Áfonyáról. S ez nagyon fontos, hiszen Áfonya (Afanaszij Borscskov) nem vagány: egy fiatal munkás valamelyik gyorsan fejlődő orosz városban. S a film ereje, jelentősége éppen abban van, hogy arról beszél, amiről ritkán esik szó. Nevezetesen, hogy a szocializmus körülményei között is jelen lehet egy olyasfajta személyiségzavar, amelynek oka, forrása nem feltétlenül alkati, hanem inkább a közösség és egyén diszharmonikus viszonya. Erről beszélni éppen ennek az olykor hiányzó harmóniának lehetséges megteremtése érdekében szükséges.

Pontosabban szólva: nem gondolhatjuk, nem hihetjük, hogy társadalmunk – a felidézett történetre utalva a szovjet-szocialista társadalom – konfliktus nélküli. Az efféle tévhit béklyózná nemcsak az irodalmat, a művészeteket, de az önépítő társadalmat, annak tudatát is.

Mindezt már előljáróban jelezni kellett, hogy megérthessük, miért olyan irritáló ez a címbéli „magyarítás”. Áfonya – e film központi személyisége – nem „vagány”. Ha az volna: érdektelen, egyedi esetté redukálna. Története nem hordozna semmiféle általánosabb érvényű gondolatot. Mi azonban – ki tudja milyen meggondolásból, tán nézőcsalogatónak, vagy csak azért, mert a becézett orosz név megtévesztően vígjátékot ígér – a cím révén lefokozzuk egy

vagánytörténétté ezt a társadalmi gondolkodásban ugyancsak fontos és melleleg remekül megcsinált filmet. Éppen mi, akik olyan szíves érzékenységgel reagálunk világunk, korunk mindenfajta – akár ennél kisebb jelentőségű, de megoldandó – gondjaira.

Sokat foglalkozom a címadással. Tán nem véletlen. Nekünk ugyanis – sajnálatosan – régi, rossz szokásunk, hogy hamis tisztelettudatból összekeverjük az értelmes szót a magyar szóval. Mindig is gyanakodva tekintettem az olyanféle fogalmazásokra, amelyek azt sugallták, hogy persze nálunk másként van. Nem tisztelni, de megérteni kell barátaink gondjait. Minthogy azok többé-kevésbé a mieink is. Áfonya története végül is erre tanít.

Ám mi mégis – megmagyarázzuk, összekevervén az értelmes szót a magyar szóval. Tessék csak elgondolkozni ezen az értelmezésen: *magyarul* – *magyaráz*.

Nyelvileg – tökéletes. Csak szemléletben kérdéses. S épp ennél a filmnél: egy ember, aki – történetesen egy vízvezeték-szerelő – nem találja helyét, iszik, verekszik, a nagykeblű nőket és a sörívő cimborákat kedveli, majd egy reménytelen szerelem mámorában lop, csal, hazudik, rongálja önmagát és környezetét, képtelen beilleszkedni a szakszervezeti gyűlések rendjébe, ahol amúgy is rutindöntések születnek, vagyis neveletlen, hiszen rosszul nevelték, s melleleg – fájdalmasan magányos.

Régi történet ez. Eszményi, optimális



formáiban elképzelt társadalom, személyiség-formációban visszásan tükröződő história, amely éppen „magyarázza” nekünk s általában nézőinek, hogy a „dolog nem olyan egyszerű”, hogy tudniillik a forradalom győzelme után hatvan év elteltével még mindig lehetséges egy olyan élet – életforma –, amely nem illeszthető bele a „rendes ember” szabványéletének normáiba.

Végül is szeretem ezt az Áfonyát, s nem egyszerűen azért, mert története rendhagyó. Nem is azért, mert a film utolsó perceiben – amikor már megjárta ifjúságának szép-szegény faluját, ahol még utoljára boldog volt, s ahol az emlékek földézése ráébresztette a maga érzelmi árulására, közönyére – önmaga bírása lesz.

Az önítélésre képes ember egyébként is valamiféle morális mérték. Minél nagyobb társadalmi felelősséget hordoz, annál inkább. Különös ellentmondás ez éppen itt, éppen ennél a filmnél. Hiszen Áfonya társadalmi felelőssége, ha történelmi mértékkel

mérjük, voltaképpen jelentéktelen. Végül is mit ronthat a világon egy vízvezetékszerelő? Úgy tűnik, nem sokat. Egy ellopott mosdó, egy fölületesen szerelt vízcsap igazán kicsiny dolog a történelem méreteiben. De mi, mai sorsunkat élve, már tudjuk, hogy egyetlen rossz mozdulat – a maga kisszerűségében is – voltaképpen társadalmi tudatunkat, közérzetünket, ha csak órákra, napokra is, befolyásolja, szabályozza.

Egy rossz döntés, egy hamis adat, a „hivatal” valamilyen rendetlen eljárása kétségbe ejt. Milyen jelentéktelen dolog ez ahhoz képest, hogy háborúban millió – húszmillió ember pusztul el.

Nos, hát már csak azért is szeretem Áfonyát, mert *erre a különbségre ébreszt*. Pedig különben komisz fráter. Amúgy személyében. Ám minthogy ilyen gondolatokat hordoz, mégsem lehet egyszerűen egy „vagány”.

S hogy mentségére fölhozzak valamit:



hát gyenge ember ugyan, de — ébredni tud. S nemcsak a film utolsó, tán romantikusan elképzelt — esetleg valóban a stílus egészéből következő képzelet-álmom váltakozásából eredő — befejezése, vagyis a mégis boldog vég, a megtalált társ, a szelíd és ragaszkodó szerelem elfogadása mondatja ezt, de a film első kockáitól kísérő — a karakterben jelzett — remény is.

Hát ilyen ez a nagy gondolatokat hordozó, amúgy meg egyszerű képlet: Áfonya. A nem-vagány.

S hogy még e filmtől egyébként idegen elemet is hozzátegyek a történethez: hazai filmkritikánk némely megszólalásai valóban arról adnak szomorú tanúvallomást, hogy a kor igazi kérdéseivel való együttgondolkodást még gyakorolnunk kell.

A filmet egyébként Danyelija rendezte — Suksin gyönyörű, igaz hagyatékának örököséként, mesteréhez méltóan — főszerepét pedig Kuravljov játszotta: mindketten nálunk jobban értve a földézett történet igazi jelentőségét.

Hámori Ottó

ÁFONYA, A VAGÁNY (Afonya) színes, szovjet

R.: Georgij Danyelija, I.: Alekszandr Borogyanszkij és G. Danyelija, O.: Szergej Vronszkij, Z.: M. Vajnberg, Sz.: Leonyid Kuravljov, Jevgenyij Leonov, Jevgenyija Szimonova, Nyina Maszlova



Böllé-e még Katharina Blum?

Schlöndorff: Katharina Blum elvesztett tisztessége

Vagy a kitűnő rendezőé, Volker Schlöndorffé? Az, aki ismeri Heinrich Böllt, és olvasta a „Katharina Blum elvesztett tisztessége”-t, végül miután megnézte a filmet, amelynek szintén *Katharina Blum elvesztett tisztessége* a címe, csak a címbeli kérdésre adandó választ keresi.

És úgy tetszik, hogy a filmbeli Katharina már nem Böllé, mert hiába azonos az elbeszélés címe meg a regény címe, Schlöndorff filmjében a teljes, a moralitás–drámakéra emlékeztetően hosszú cím megfordult. Az eredeti műé „Katharina Blum elvesztett tisztessége, vagy: miből lehet erőszak, és mit tehet velünk,” a Schlöndorff-film címe inkább: „Miből lehet erőszak, és mit tehet velünk, vagy: Katharina Blum elvesztett tisztessége.”

Amit mondathat éppen a Böll nőalakjai, egész életművén végigvonuló főtémája iránt elfogult szubjektivitás is velem. De aligha-

nem tárgyilagosan is megállapítható, hogy Böll az emlékezetes Ulrike Meinhof-cikkét követő bulvár- és szennysajtó-hecc után egyáltalán nem a bulvár- és szennysajton állt írói bosszút, hanem csak a hecc viharában látta meg, hogy íme, ismét egy terrorgépezet erőszak-megnyilvánulása – szervezett elnyomás, mint a háború, mint a nácizmus, mint a reakciós nagytőke-uralom, mint a dogmákba merevült katolicizmus főpapi álerkölc-parancsai, mint a kispolgárság pusztító konvenció-erőszakja, az álszentség – és ismét szembesítette ezzel örök főalakjait, a két szerelme, akiket az erőszak majd elválaszt egymástól, illetőleg oly mélységes gyöngédséggel szeretett főfőalakját, a nőt, akit elveszejt vagy eltorzít, vagy boldogságában gyötrelmesen késleltet a mindenféle erőszak. Volker Schlöndorff megtartotta, tisztelte, a maga írta forgatókönyv zárójelenetében szimbólum-magasba

emelte Katharina Blumot, de mégsem az ő tisztessége és holdogulása kérdéséről készített filmet, hanem az erőszaknak a mai Nyugat-Németországban aggasztóan aktuális megjelenési formáiról. Filmje elsőslegesen politikai, aktualizáltan politikai: sajgóterroret és rendőrterroret leplez le, terror-szervezetek cinkos együttműködését leplezi le, az együttműködés hátterében a jóléti-nagyitőkés társadalmi osztály támogatását leplezi le.

Heinrich Böll 1975 márciusában három-délutáni nagyinterjút adott Christian Lindernek (*Drei Tage im März – Három márciusi nap*). Ebben mondta az elbeszélés keletkezéséről:

„Azt hiszem, az is tévedés vagy félreértés, hogy ezt a könyvet a Baader–Meinhof-üggyel kapcsolják össze. Az akkori vitán, amennyiben az az alapcikket, az egésznek a kiváltó okát illette, egyáltalán nem ámultam el, és a dolog nem is viselt meg olyan nagyon, hiszen tudtam, mit teszek, és azt is tudtam, melyik konszernt ingerlem föl.

... az egész BM-ügynek csak nagyon kevés a köze Katharina Blumhoz. Megkértem egy alkalmi munkatársamat, hogy egy ideig figyelje a *Bild-Zeitung*-ban meg más bulvárlapokban ismeretlen és ismert személyek eklatáns megrágalmazásait. Mondjuk: X színésznő tegnap Hogyhíjják rendezővel hált, férje rajtakapta s a többi. Szóval, a kolportázs legpocsecabb fajtáját, legtöbbször névvel vagy képpel. Aztán eltűnődtem rajta, hogy mi lesz ezekkel az emberekkel. Valaki megjelenik egy ilyen bulvárlapocskában, hirtelen egy-két napig szenzáció, és senki se tudja, mi történik az ilyen ember életével utóbb. Szabályosan tanulmányoztam ezt az ügyet, anyagot gyűjtöttem, aztán végül megcsináltam belőle egy olyan teljesen ismeretlen és érdektelen kortársnő történetét, akire hirtelen rázúdul egy ilyen rágalom. Ennyiben természetesen van benne egy önéletrajzi elem meg egy életrajzi vállalkozás. Amiben az a legfontosabb, hogy én viszonylag védekezhetek, én még mindig írhatok cikkeket, és megpróbálhatom valahol elhelyezni őket, de az ábrázolt helyzetben levő ember ezt végképp nem teheti, ő tökéletesen védtelen. Ez volt a motívum.”



Ehhez az írói indítatáshoz kapcsolhatja – kapcsolja majd, ha megnézte a filmet – bárki, aki alaposabb ismerője Böllnek, az örök témát, a tömeges erőszak és az ezzel szemben tehetetlen egyén bölli szembesítésének akárhány példáját, az 1949-ben írt *Der Zug war pünktlich* (A vonat pontosan jött) című kisregénytől a *Gruppenbild mit Dame*-ig (Csoportkép hölgyel) vagy a *Hausfriedensbruch* (Magánlaksértés) című rádiójátékig és az *Ansichten eines Clowns*-ig (Egy bohóc nézetei), vagyis húsz-huszonöt évvel később írt művekig. A példák azonosságán vagy az alapkonfliktus alapvető hasonlóságán kívül egyébként még azt is észleli a Böll-olvasó, ami szintén jellemző tulajdonsága – többször kifejtett írói programja is – Böllnek, hogy nem zárja le főhősei sorsát, mert a sorsok folytatódnak és folytatandók, továbbírandók. „*Fortschreibung*” – továbbírás –: bölli műhely- és programfogalom. Könyv és film összehasonlítása dolgában azért fontos, mert ha épp ennek a könyvnek az esetében mondott is az író annyit – az említett interjúban –, hogy ezt a folytatást, Katharina további fejlődését már nem akarta megírni, azt is mondta, hogy „a könyvbeli történetnek vége, de a személy továbbfejlődik.”



Honnan? Böllnél egy érzelmes, megcsöndesedett szituációból. Fénnyel kifejezve: a reflektorok kialszanak, opálos homályban ül Katharina. Hanghasonlattal: a ricsaj elhalkul, az ügynök visszhangja vész, csak Katharina halk beszédét hallani. (Nem érdektelen még az sem, hogy az író ugyanúgy beleszeret Katharinába, ahogy a nagy Leniregényben Lenibe, akit csak helyettesít az apácaruhájából kivetkőző Klementinával – ott mint Szerző, itt mint Blorna ügyvéd, aki lecsúszik, akit mint Katharina pártfogóját lecsúsztat a nagy társadalom, s aki pártfogoltja kezét simogatja, ha bemegy a fogházba, védencével beszélőn találkozni. S még a simogatás sem érdektelen, ha az írói mondanivalót keressük, hiszen az elbeszélésnek kulcsszava a „Zärtlichkeit”, gyöngédség, és Böll azt tartja – mint egyházával igencsak hadilábon álló katolikus –, hogy az Újszövetségben ott búvik a gyöngédség istentana, a mindig gyógyító hatásúé, „szavakban, kézrátétellel, amit nevezhetek simogatásnak is, egy csókkal, egy közös étkezéssel – ezt szerintem mind tökéletesen elfuserálta és megcsökevényesítette a törvénybe foglalás . . . dogmákká, elvekké tették, katekizmusokká . . . ráripakodássá, ráförmedéssé tettek mindent, pedig biztosan van ember, akit egy hang . . . meggyógyíthat, vagy egy közös étkezés . . . nálunk biztosan nem fedezik föl a gyöngédség teológiáját, de talán másutt. És most képzeljen el valami olyat, mint szocialista gyöngédség. Nem dogmák vagy elvek mentik meg az embert a kétségbeeséstől” . . .) Böll érzelmes-szerelmes-ösztönös egyéniség, minősít-

se bármi logikus elmének. Katharina Blum történetének végén kizárólag Katharina érdeklí, egy csend- és gyöngédség-szituációból volna lehetséges folytatnia a történetet.

Schlöndorff nem folytatja, lezárja. Ő a heccterror és rendőrterror ellen mozgósító filmet készített. Alighanem nagyon jól. A film elején kitűnően brutális jelenetté komponálta Katharina letartóztatásának lezajlását. Böllnél ez három sor: . . . „Nyolc állig fölfegyverzett emberrel behatolt a lakásba, szabályszerűen, a legszigorúbb óvatossági előírásokat betartva megostromolta, átkutatta, Göttent azonban már nem találta” . . . – Schlöndorffnál nesztelenül lopakodó sisakosok, vasálarcosok, géppisztolyosok, aztán reccsenő-beszakadó ajtó, üvöltés, dübörgő csizmák, egy garzonlakást szétrobantani látszó masszív hadművelet, dőlő bútorok, röpködő ruhadarabok, leszakadó függöny meg egy meztelenre vetkőztetett csodaszép nő, akinek a motozó rutinpillanattal belenéz a fenekébe, nincs-e benne – mérge? plasztikbomba? És Schlöndorff – mert keményen célra tör – végig nyersebb rendőrökkel dolgozik, típusvázlataikkal (jellegzetes, de csak kinagyolt figurákkal) viszi előbbre a cselekményt, még a Katharina szerint „kedves” Moeding sem kedves.

A heccsajtó figurái Schlöndorffnál olyan pocskék alakok, amilyen pocskék szövegek Böllnél a heccclap-szövegek. A rendezőnek ez az áttétele sikerült. S nem ezeknek a figuráknak a jellemzése, hanem Katharina gyilkos tette megítélése dolgában helyeselte Böll – a többször idézett nagyinterjújában –, hogy a rendező más befejezést lelt a film-

nek: „... szerintem nagyon jó, mert a történet továbbgondolását teszi lehetővé: Schlöndorff azt mondhatja az újságíróval Katharinának, hogy: No, tulajdonképpen mit izgulsz, mikor én az egészről nem tehetek, hiszen a címsorokat mások csinálják, én csak a sztorit szállítom, a többiek találják, én igazában semmi károdat nem akarom... — Vagyis ez az újságíró a filmben vaskos cinizmussal deklarálja, hogy ő ártatlan, és nagyon logikusan üzletet ajánl... — Ide figyelj te lány, egy marék pénz néz ki neked ebből, megírod a sztoridat, aztán kapsz érte tízezer márkát... — A filmnek ez a befejezése szerintem még jobb is, mint a könyvé, ahol bűn és ártatlanság és jogos tisztesség látszólag integer vagy nem integer módon ütközik össze. Nem hiszem, hogy bárki gyilkossággal visszaszerezhetné a tisztességét és az integritását. Katharinának ezt kell cselekednie. Neki. Mégpedig úgy, ahogy eleven alakjához illik. Emellett kitaratok... De hiszen folytatódik ez, következő ményei vannak. Utóbb a sitten látom Katharinát, amint sokat, nagyon sokat töpreng... Az sem integritás éppenséggel, hogy nyilvánvalóan elrejt, aztán futni hagy egy bűnözőt. Nekem mint szerzőnek ez fantasztikus, ezt tisztellek. Ennek így kell történnie. Ezt végsőkéig állom. De ez nemcsak ereje, ez a gyöngeségét is megmutatja, hálístennek, s hogy nem integer, hálístennek... igazán nem látom olyan nagyon tisztának.”

Az akkor épp készülő filmet dicsérte Böll. Nem tudom, lelkesen fogadta-e Schlöndorffnak azt a jelenetét, amely páratlanul hatásosra sikerült, Katharina apoteózisának is, a bölli alaptéma szimbolmának is? A könyv csöndbe és gyöngédségbe sikló, opálos fényű lezárásában Katharina nem találkozik szintén letartóztatott szerelmesével, a filmben igen. Véletlenül, egy kongó beton-alagsorban, géppisztolyosok

kíséretében, megbilincselve. Aztán tizenhat markos legény brutalitása kell, hogy az egymásnak rohanó, összefonódó szerelmeseket elválasszák egymástól, a férfit egy vasajtón belökjék a sötétbe, a sikoltozó nőt a betonon elvonszolják a sötétbe.

Schlöndorff végestelen-végig kemény, éles, támadó. Aktuális. Böll, amikor a könyvet írta, már nem volt az.

Nyilvánvalóan ebből adódnak a — mégis igen jó, mert művészi eszközökkel agitáló — film gyöngéi is. Néhol olyan mértékű a sűrítés, hogy az egyes képek közt megszakad az asszociáció-lehetőség (csak az tudja, például, hogy kinek a revolverét szerzi meg Katharina, és honnan, vagy miért bukkan föl egyszerre jelmezben, aki a könyvet is olvasta). A hatásos zárójelenet után pedig kár volt a rendezőnek fölírnia, hogy „Utójáték”, s kissé direkt propagandisztikus céllal legeslegvégül eljátszatnia a megölt hecczsurnalista temetését, a sajtószabadságról komponált álszent álszónoklatot eldörögtetve. Böll ennek a temetésnek csak a történet elején — igaz, hogy időjátékos az elbeszélés — szentel némi gúnyos figyelmet, álszónokot nem dörögtet. A film végén ennek a jelenetnek már semmi funkciója.

Mindez csak összehasonlítás, és elfogult, Böll javára. A film jól közölte Böll egyik szándékát, ábrázolta az erőszak mai megjelenési formáit, a gyilkos vagy gyilkosságba hajszoló terrort. Az oly esendő és ezért oly szépséges Katharinát csak egy kivételes szépségű (görög tragédiákba is illő arcú) főszereplővel meg egy maga megírta szimbolikus zárójelenettel tudta szolgálni.

Többet talán nem is tehetett. Böllről német kritikusaik némelyike azt mondja, hogy szószátyár, fecseg, pongyola, rosszul meg henyén szerkeszt. Kevés író ír olyan sűrűn, annyi réteget egymásra rakva, olyan szigorúan szerkesztve a műveit, mint Böll.

Bor Ambrus

KATHARINA BLUM ELVESZTETT TISZTESSÉGE (Die Verlorene Ehre der Katharina Blum) színes, NSZK, 1975.

R.: Volker Schlöndorff, I.: Heinrich Böll regénye nyomán H. Böll, V. Schlöndorff és Margarete von Trotte, O.: Jost Vacano, Peter Arnold, Z.: Hans Werner Henze, Sz.: Angela Winkler, Mario Adorf, Dieter Laser

Jókai színei

Várkonyi Zoltán: Fekete gyémántok

Berend Ivánt „mágnes lovagnak” keresztezik el a pesti arisztokrata ifjak, de Berend megálmodójára, Jókaira ez az elnevezés még sokkal jobban ráillene. Műveinek óriás gazdagságával, újra meg újra feltámadó, elemi erejű népszerűségével mágnesként vonzza magához a rádió, színház és film szakembereit. Meseszövéseinek fordulatossága, a gyorsan változó színterek, s a tán még élénkebben változó-felfokozódó érzelmi töltés mintha eleve filmszalagra kíváncznék. Fürkésző szemmel nézve aztán feltárulnak a veszélyek is, amelyek kedvét szeghetik a rendezőnek. Nehéz a korlátlanul áradó epikumot pár óra kimért keretei közé szorítani, még nehezebb a kiválasztottak sorsának vargabetűit megmagyarázni, a mai nézővel elfogadtatni váratlan és gyakran különc tetteiket. Eltöprenghet azon is a megfilmesítő, kinek, milyen rétegnek szánja elsősorban művét. Bármily kézenfekvő itt a fiatalságra s a kevésbé intellektuális mozilátogatókra gondolni, akad bőven ellentmondó jelenség is. Hiszen a java Jókai-regény nem élvezhető történelmi ismeretek nélkül, s ugyancsak fejlett ízlés kellene a minduntalan felbukkanó jelképekre, mítoszi és világirodalmi célzásokra való rezonáláshoz.

Várkonyi Zoltán gyakorlott e sajátos területen, de az is bizonyos, hogy korábbi produkcói során a kiválasztott mű kisebb nehézségek elé állította, mint a Fekete gyémántok. Könnyű volt észhez és szívhez közel hozni Széchenyi korát vagy a szabadságharcot, ám mit mondjunk a regény minden

szögletét átjáró Schmerling-korszakról? Megérdemelt történelmi jeles birtokában se sokat tud nemzeti életünknek erről a válságos fejezetéről napjaink diákja vagy felnőttje!

Ritka írói erények ragyognak e regényben, ugyanakkor kifogásolható vonásairól is bőven esett szó egy évszázad kritikai irodalmában. Mikszáth jóindulatú fejcsoválással az Ezeregyéjszaka dzsinneihez hasonlítja a túlfokozott, mindentudó Berend Ivánt. A főhős pesti korhelykedését éppúgy az írói következtelenség számlájára írták, mint Sámuel apát hatásos búcsúvételét, vagy Evila diadalmasan megőrzött ártatlanságát és romolhatatlan munkaszeretetét. Sokan francia utánérzést emlegettek a tőzsdei háború, korrupció, színházi félvilág láttán, sajnálták, hogy Komárom szülőtte elszakadt a bensőségesen átélt kisvárosi környezettől. Csak a nagy természeti freskók kaptak osztatlan elismerést minden időben. A pliocén leírása, Delejország, a rettenetes bányaégés mind alkalmat adott „bódító erejű, plasztikus fantáziájának” magasztalására. Mindez persze korántsem megnyugtató a filmátírás szempontjából. Elvégre ősvilági vagy észak-sarki utópiás jeleneteket megörökíteni még hollywoodi pénzforrásokkal sem lenne könnyű, viszont töréstől, zavaró ellentmondásoktól mentes jellemekre fölöttébb nagy szüksége van a filmkompozíciónak.

Erdődy János és Várkonyi Zoltán közös forgatókönyve sokat tett azért, hogy eltűnjenek a kiélezetten regényes meglepetések,



s a rendkívüli is magyarázatot kapjon. Míg Jókainál Sámuel apát végül is lemond magasröptű egyházi karrierjéről, mert nem akarja további veszélynek kitenni Evila női tisztaságát, ezúttal nincs szó szentimentális ellágyulásról. Céljai érdekében senkit és semmit sem kímél a főpap. Hideg képmutatással veszi tudomásul legfőbb fegyvertársa öngyilkosságát is. Elmaradt Evila hihetetlenül hullámzó pályájának végső görbülete is: a csalódott és tönkretett primadonna nem lesz ismét csilléslány, nem robotol egy álló esztendeig rangrejtve, fölismeretlenül Berend tárnájában. Mindössze Bondavárra visszatérését látjuk a vásznon, s fölcsendülő szerelmes népdalok melódiája sejteti a kibontakozást. Iván boldog lesz, s ezt meg is érdemli, mert talpig becsületes ember. Annyira derék és egyenes férfi, hogy ezúttal nem vállalhatja a Jókaitól ráosztott különös pesti szerepeket: nem iszik asztal alá léha aranyifjakat, nem mutatkozik szemkápráztató kardvívónak sem. Bányában, laborban nem lehet ilyet tanulni!

Csak sajnálhatjuk, hogy ez az egyszerűsítés nem volt következetesebb, sőt olykor a filmadaptáció még növelte is a megmagyarázatlan kettősségek, öncélú érdekességek számát. Evila–Evelina a költő szemében igazi szfinksz: „A kurtizán és az immaculata.” Várkonyi elfogadta a merész antitézist, sőt odáig vitte a dolgot, hogy a gyermekien ártatlan leányzó valóságos sztriptíz-táncosnő lesz, a múlt században elképesztően nyílt erotikával. Ki kényszeríthetett effélékre anno 1860 egy bátor, önálló, nehéz életben megedződött nőt? Legföljebb a hitese ura. Jókai nem is tagadja meg Kaulman Félixről (neve egy n-nel írandó, nem kettővel, mint a moziban láthatjuk) a családfő nimbuszát, ám az átdolgozás elveti a szerencsés ötletet. Ennek aztán meg is vannak a keserű következményei. A regénybeli tőzsdelovag, mikor végső megszorultságában a szépasszonyt ismét csalétekként kívánja felhasználni, még némi alappal kezd el követelőzni: „Franciaországban vannak kellemetlen törvények, amelyek kényszerí-



tik a feleséget arra, hogy törvényes férjénél lakjék, neki engedelmeskedjék.” Ellenben mihez kezdhet a forgatókönyv Kaulmanja? Neki csapdát kell állítania, harmadrangú beszélyek kopott sablonjai szerint! Egy francia impresszárió koholt levelével Párizsba csalta Evelinát, majd kibérel egy lokált – álneven, –, s a nem sejtett meglepetés sokkjával próbálja rákényszeríteni akaratát a leányra. Nem ér célt. Engedelmesnek vélt eszköze hatásos kis szónoklatban bélyegzi meg a színpadról mindazokkal együtt, akiknek „istene a pénz”. Bizony nemcsak Félix úr vesztett rajta ezen az ötleten, hanem az Erdődy–Várkonyi szerzőpár is, azzal a különbséggel, hogy *nekik* még lehet egy vigaszuk. Létrejött ily módon Riccione párizsi lokáltulajdonos alakja, akit jól kipróbált komikus eszközeivel Várkonyi Zoltán személyesít meg...

Ami Evila meg Szafrán kapcsolatát illeti, ott is kimutatható a racionalizáló szándék, de a megoldás ezúttal sem kielégítő. Jókai Szafránját egy fantasztikus lelki sérülés roncsolja. Valaha emberhúst falt hajótöröttként, s azóta mindig megrohanja az állati ösztön. Gyűlöli és üldözi a kisgyermek-

keket, köztük Evila nyomorék öccsét is, ami gyakori oka lesz a veszekedésnek közöttük. Pedig különben okos, békés természetű, a kocsmát mindig elkerüli. A nyomorék fiúcska különönc romantikáját elvetette a filmváltozat, helyette Evilát küldte el a kantinba pincérnőnek. Péternek nem tetszik az új hely, félti mátkáját az ittas bányászok ölelgetésétől. Féltekenységében le-részegedik, tör-zúz, immár nemcsak menyasszonyával verekszik, hanem a fél bányateleppel. Ökölcsapás az érve, ital a tanácsadója, nem lép ki a „falu rossza” lejáratos pózából, amíg csak él. Pedig az író fontos üzenetet bízott rá, emlékeztetőnek szánta a kétkezi munkás kisemmizettségére. Erdődy–Várkonyi átírása azonban annyira siet korhelyt faragni belőle, hogy még saját kezdeti tervére is rácáfol. Bár Evila megszöktetése után így beszélgetik Berend színe előtt: „Egy kortyot sem iszom többé. Csak majd egyszer. De akkor Isten irgalmazzon nekem és a világnak.” Ebből később semmi se lesz. Péterünk négyheti (!) részeges munkakerülés után, elcsapottan szánja rá magát arra, hogy eszőszakkal betörjön a robbanásveszély miatt lezárt bányába. Most már a



leghalványabb rokonszenvünk is eloszlott iránta, legföljebb a gyermeki lelkek örülhetnek a tárnakapu előtti parázs „bunyónak”. Közismert, hogy Jókai művészetének aranykorában sok – bár elkerülhetetlenül illúziókkal kevert – igazságot mondott el a nemzeti sorskérdésekről, társadalmi bajokról, a magyar vidéki életnek pedig mindvégig nagyszerű krónikása volt. Ezúttal sem maradt hatástalanul a gúny, amellyel a tözsdeügynökök trükkjeit, a mágnesok már akkor jól érezhető korszerűtlenségét nézte. A börzések karikatúrájáról Márkus László meg társai sikerrel gondoskodnak, a szép palota-interiőrök, nagyszabású estélyek kezdettől fogva fő erősségei a Várkonyi rendezte filmeknek. Jegyezzük még ide Inke László nevét, aki a tőle megszokott biztonsággal formálja meg a nagy ragadozóktól tönkretett régimódi uzsorás tragikomikumát.

A filmszakemberek gárdája nemcsak a vonzó, hanem a korhű környezet megteremtésére is feltűnő erőfeszítést tett. Rendre felbukkannak Salgótarján évszázados bányaszemlékei. Azonban a múzeumian pontos telepet nem mindig 1861–65 országos

atmoszférája veszi körül. A fényes díszmagyarok, csárdásszerű kotillonok érzékelteik az 1861-i országgyűlés bizakodó hangulatát, az újabb önkényuralom sötétségére mindössze futó mondatok utalnak, az összbirodalmi eszme bukását végképp semmi sem jelzi. Holott az eredeti történet nagyon is szoros szálakkal fűzi Kaulman diadalmas emelkedését az új abszolutizmushoz. Mind Sámuel kezében futnak össze a fonalak, aki ravasz kormánytámogatásáért bankár barátjának vasutat, magának püspökséget jár ki. Kettejük bukása se pusztán a bányatűz következménye, része van benne Schmerling menesztésének, a kiegyezés előszelének.

De hátha inkább dicséretet érdemelnek a film alkotói ezért, megrovás helyett? Az aprólékos összefüggések mellőzésével jobban kirajzolódhat az alkotás ma is időszerű mondandója: nem az elpuhult szédelgőké a jövő, hanem a néphez húzó, tudós és fáradhatatlan értelmiségé. Berend Iván megfelel nyereségét munkásaival – demokratizmusát, haladó mivoltát mégsem az efféle alig elképzelhető reformok igazolják, sokkal inkább előadása a Delejországról. A nyereségosztás: jószándékú kispolgári álomkép,

amely legfőljebb egy kivételes telep életét javíthatja meg. A Delejországi — látomás a faji és vallási gyűlölködés nélküli korról, utópia, mely állami kézbe összpontosítja az ipart és kereskedelmet. Nagy kár, érezhető hiány, a mozivászon Berendjének nincsen a víziói a társadalom holnapjáról, legfőljebb a technika gyors kifejlődésében bízunk. Vitehatatlan, hogy a dobogón tartott felolvasás nem filmszerű, ám egyáltalán nem kellett volna ragaszkodni a regényhez e ponton. Elmondhatja jövőt kutató gondolatait volt tanárának, a Várkonyiék mellé állított Gyula bácsinak, vagy belső monológ is maradhatott volna az egész.

A belső monológ, s ami vele összefügg: a lélek ösztönöktől, sejtelmektől kormányzott régiója nyugtalanítóan hiányzik a mozgóképből. Mintha a filmesek — régiek s maiak egyaránt — hitelt adtak volna a felületes vélekedésnek, hogy Jókai csupán a külső élet írója. Nem szakmája, nem művészi erőssége a lélekelemzés, zseniális rögtönzéssel sokszor mégis meglepően mélyre ás. Amikor az Evilába beleszerető mérnökről ír, igen jól meg tudja mutatni, mennyi átalakulásra képes e lobogó szenvedély. Hol átszellemül jósággá, a félárva leányon segítő szándékká, hol kegyetlenségbe fordul, szadizmus lesz belőle. Ilyenkor töpreng szerelmese megölésén, holtteste titkos elhamvasztásán. Azzal, hogy a forgatókönyv szerzői kilúgozták Berendből az ösztönlényt éppúgy, mint a látnokot, egy derék, kissé egyikű alak került a szemünk elé. Ez a hős egyik felével a tűzoltás megszállottja, a másikkal kamaszeszmény: keményöklű cowboy.

Talán nem is lenne érdemes sok szót vesztegetni minderre, ha elszigetelt esettel állnánk szemben. Sajnos evvel nem áltathat-

juk magunkat. Azt, hogy a költőietlenül „józan” átalakítás hová vezethet, riasztóan tanúsítja Az arany ember megfilmesítése. Gertler Viktor átirói és rendezői tévedéséről találóan állapította meg annak idején Létay Vera (Filmvilág, 1962. dec. 15.): „... az egyszerűsítésre és tömörségre való törekvés közepette az aranyember vívódásának, belső drámájának érzékeltetése háttérbe szorul, adós marad lelkipurdalásának (...) ábrázolásával. S ezzel a nagyszabású figura a leleplezéstől reszkető csalóvá törpül, kit szánunk bár, de megrendülni nem tudunk sorsán.”

Az újabb lengyel klasszikusok, Reymont, Zeromski, Wyspianski, egészen a kortársakig Andrzej Wajdának köszönhetik, hogy értékükből nem veszítve szólalhattak meg a film nyelvén. Jókainak még nem akadt hozzá hasonló tolmácsolója. Az *Egy magyar nábob* és *Kárpáthy Zoltán* után úgy látszott, hogy Várkonyi Zoltán ilyené válhat, de mostani rendezése nem igazolja várakozunkat. Lehetséges, hogy a félsiker okát nem annyira benne kell keresni, hanem a regény, meg gyakorta a színészi alakítás gyengéiben? A *Nábob* Bessenyei—Darvas—Latinovits—Ruttkai kvartettje szuggesztívebben játszott, mint ezúttal a Huszti—Haumann—Sunyovszky—Koncz—Bánsági ötös, mégsem hisszük, hogy innét kellene kiindulni. Csupán egy lehet a Jókai-filmek emelkedésének útja: levetni a kalandfilmek szűrítő beidegzettségét, azokat az alkotásokat, helyzeteket, vonásokat hangsúlyozni ennek a nagy mesternek életművéből, amelyek korunk összetettebb, belső életre és költőiségre alapozó stílusirányának megfelelnek.

Nagy Miklós

FEKETE GYÉMÁNTOK I-II. színes, magyar

Budapest Játékfilmstúdió, 1976.

R.: Várkonyi Zoltán, I.: Jókai Mór regénye nyomán Erdődy János és Várkonyi Z., O.: Illés György, Z.: Petrovics Emő, Sz.: Huszti Péter, Sunyovszky Szilvia, Haumann Péter, Szabó Sándor, Koncz Gábor, Páger Antal, Tolnay Klári, Tordy Géza, Miklósy György, Márkus László, Bánsági Ildikó, Somogyvári Rudolf

Egy történelmi dráma mementója

Soto: Santiago fölött esik az eső

1973. szeptember 10-én éjszaka az El Siglo, a Chilei Kommunista Párt központi lapjának szerkesztőségében – Santiágóban dolgozó több tudósítótársammal együtt – a mind válságosabbá váló helyzetről kaptunk híreket. A lap vidéki tudósítói mindenhol gyanús csapatmozdulatokról számoltak be, s a hadügyminisztérium szóvivője az akkor már pokolgépes merényletekre vete-medő jobboldali terroristák elleni akcióknak próbálta feltüntetni a történeteket. A helyzet pattanásig feszült volt: az ország közellátását már hetek óta megbénította a teherautófuvarozók és a kereskedők kormányellenes sztrájkja, és a nagyvárosokban nemcsak a cukor, a hús, az olaj, a liszt volt hiánycikk, hanem már kenyeret sem árúsítottak. Eközben az ellenzék rádióadói nyílt felhívásokat intéztek a hadsereghez: döntse meg az egyesült baloldal kormányát, folyamodjon a katonai puccs Latin-Amerikában oly általánosan bevált receptjéhez. Késő éjszaka azonban ott, a szerkesztőségben felengedett a feszültség, mert Valparaísoból hírül adták: a chilei flotta egységei kifutottak a tengerre, hogy csatlakozzanak az Unitas elnevezésű hadgyakorlatban az amerikai flotta egységeihez. Tekintve, hogy ez a hadgyakorlat néhány napos volt, és a haditengerészet főtisztjeit tartották a „fő puccsistáknak,” úgy vélték, hogy a haladó kormány néhány napos lélegzetvételi szünetet kapott, és ez elég lesz ahhoz, hogy a végső alkotmányos lehetőséghez folyamodjanak: feloszlassák a reakciós többségű par-

lamentet, mely lehetetlenné tette a kormányzást, és népszavazáson kérjék a dolgozó milliók támogatását.

Ez az alaphelyzet elevenedett fel elemi erővel, amikor Helvio Soto *Santiago fölött esik az eső* című filmjének képsorai peregtek előttem, és láttam a kikötőbe visszaérkező chilei hadihajók fényjelzéseit, az összeesküvők katonai gépezetének első akcióit, az egységek felsorakoztatását a laktnyákban, a fasiszta parancsnok beszédét a „marxista métely kiirtásának” szükségességéről. Mindez annyira elképesztően hiteles az események szemtanúja számára, hogy alig tudja elhinni: ezek a filmkockák nem Chilében, hanem Bulgáriában készültek, ahol mesteri tökélytel alakítottak ki tipikus „santiagói környezetet,” mozgatták a forgatókönyv előírásai szerint a chilei egyenruhák pontos másába beöltöztetett bolgár katonai egységeket.

Miközben csörömpölnek a tankok láncfalpai, visszavált a kép egy három esztendővel azelőtti helyzetre: 1970 szeptember elejének egyik éjszakáján szintén páncélosok vonultak fel, hogy puccsot hajtsanak végre. Ezen az éjszakán az elnökválasztással kapcsolatban leadott szavazatok összeszámálása már végső szakaszába jutott, s kirajzolódott a kép: a szocialista, a kommunista, a radikális párt és további két baloldali szervezet egységfrontjának elnökjelöltje, Salvador Allende annyira vezet, hogy valószínűleg ő kapja meg a szavazatok relatív többségét. Ekkor azonban az eredmények közzé-



tételének hirtelen felfüggesztése rendkívüli zavart és idegességet keltett.

Mint a Népszabadság frissen érkezett, állandó santiagói tudósítója ekkor már ott lehettem a Népi Egység választási főhadiszállásán, s láthattam a Soto-filmben megjelenített eseménysort. Az aktivisták az utcára akartak özönlenni, hogy kikényszerítsék a választók akaratának érvényesülését. „Nem engedjük, hogy a szavazócédulákkal kivívott győzelmet elrabolják tőlünk!” – adták ki a fő jelszót. A Népi Egység vezetői viszont tudták, hogy a választás napján érvényben levő gyülekezési tilalom megszegése miatt a népi erők összeütközésbe kerülhetnek a hadsereg egységeivel, amelyek őrzárazottak az utcán, hogy a „választások tisztaságát” biztosítsák. A jobboldal éppen arra törekszik – tartották vissza, mind nehezebben, a tömegeket –, hogy véres összecsapást, reakciós katonai puccsot provokáljon. S eközben a Moneda-palotában Frei elnök és kormánya, továbbá a hatalmas észak-amerikai cég, az ITT helyi főmegbízottja azt fontolgatta: hamisítsák-e meg az eredményt, vagy azonnali puccsot hajtsanak végre a Népi Egység hatalomrajutására

nak megakadályozására, vagy pedig halaszszák későbbre ezt az erőszakos akciót?

A puccshoz már akkor, 1970-ben rendelkezésre állt a katonai erő, s a páncélosok fel is vonultak az elnöki palotához. Csakhogy akkor még a hadsereg főparancsnoka az alkotmánytisztelő Schneider tábornok volt. Ő nem habozott, amikor Allende, a választási győzelemhez közel álló elnökjelölt megbízottja felkereste és közvetítette a kérést: intézkedjen, hogy vonják vissza a páncélosokat a Moneda-palotától. Talán ez nem lett volna döntő, és a készülő katonai hatalomátvételt vagy a szavazás eredményének meghamisítását nem akadályozta volna meg. Amint azonban a filmben is látható, a végső lökést az akkor történetekhez az adta meg, hogy Tomic, a kereszténydemokrata párt balszárnyához tartozó elnökjelölt elismerte Allende győzelmét, és gratulált neki. Frei és miniszterei dühödt szavakkal nevezik árulónak a filmben Tomicot, és szinte fogcsikorgatva adják ki az utasítást a számukra oly kedvezőtlen választási eredmény közzétételére. Megkezdődik a közben a hatóságok által engedélyezett örömtüntetés a baloldal győzelmének megünneplésére. Tíz-

ezrek vonulnak fel vörös és chilei nemzeti zászlók alatt, a Népi Egységet éltető jelszavakkal a santiagói utcákon, s Allende beszédét hallhatjuk, melyben az alkotmányos keretek közötti békés forradalmi folyamat kibontakoztatását hirdeti meg.

Tovább pereg a film: az egyik május 1-i ünnepséget láthatjuk az államosított textilgyárban. S a dolgozók előtt a Vuskovic gazdasági minisztert megismertető Riccardo Cucciola és az üzem munkásigazgatója – akinek egyéni története párhuzamosan fut a valóságos eseményekkel – az ország fő természeti kincsének, a réznek chilei kézbe vételéről beszél és arról, hogy ez mennyire döntő előfeltétel az ország felemelkedéséhez és az észak-amerikai mamutcégek elleni sikeres küzdelemhez. Ezután a miniszter együtt táncol a dolgozókkal. Ezek a képsorok azonban a munkásigazgató visszaemlékezései nyomán elevenednek meg, s az átvezetést a puccs napjáról a korábbi május 1-re az ünnepségen egy pillanatra a falon felvillanó naptárlap jelenti, s ez a hirtelen visszakapcsolás ezúttal zavart okozhat a nézőben.

Tovább folytatódik a puccsisták felvonulása, s letartóztatják, majd kivégzik a kaszárnyákban az alkotmányhoz és esküjükhöz hű tiszteket és katonákat. Allende elnök a Monedába hajtat. A jobboldali rádióadók beolvassák a puccsisták nyilatkozatát, s a körülrzárt elnöki palotából Allende beszédet intéz a dolgozó néphez a baloldali rádióadók útján, melyeket már támad a fasiszta junta hadserege. Emlékszem, mint zúgtak mélyrepülésben a bombázógépek Santiago centruma fölött, s mint menekültünk a házak falaihoz lapulva, kapualjról kapualjra futva, amikor megkezdődött az utcai harc. A Népi Egység aktivistái, már akiknek volt fegyverük, megkísérelték felvenni az egyenlőtlen küzdelmet a fasiszta hadigépezet ellen. A tankok és repülőgépek ellen azonban mit sem ért a néhány puska, s a kövekből, fákból emelt torlaszokat a páncélosok hernyótalpai szinte játszi könnyedséggel törték át, és gépágyútűzükkel rettenetes vérontást okoztak. Ez történt a gyáraknál, a Műszaki Egyetemen, úgy, ahogy a filmen is látható, és a Népi Egység



elfogott vezetőit ugyanúgy a helyszínen kivégezték, mint a filmen szereplő munkásigazgatót.

A Moneda ostromának nagy teret szentel a film. Amikor délelőtt 11 órakor a légierő elkezdte az elnöki palota bombázását, a város centrumában már csak katonai járóőrök cirkáltak. A repülőgépek ott köröztek a fejünk felett, hogy azután a város belseje felett mélytámadásba forduljanak, és rakétáikkal lőjék, bombáikkal árásszák el az elnöki palotát, melyet a páncélosokkal és a gyalogsággal rohamozó puccsisták addig képtelenek voltak bevenni. Füstfelhők szálltak magasra minden légi bevetés után, de a Monedánál még jó ideig tartott a küzdelem. Mint később a junta rádiója is be-

ismerte: a puccsistákat szinte minden lépcsőfordulóban, minden teremben heves ellenállás fogadta, amikor sikerült benyomulniok az elnöki palotába. A filmen látjuk, mint sebesülnek meg és halnak hősi halált Allendével az élen a védők.

Majd látható Pinochet első sajtóértekezlete, melyen annak idején magam is részt vehettem, mert a junta eleinte engedélyezte azoknak a külföldi tudósítóknak a működését, akik Allende megválasztása előtt érkeztek Chilébe. Emlékszem, hogy milyen rezzenéstelen arccal jelentette ki Pinochet, hogy alig száz körüli a halottak száma, holott akkor már mindenki tudta, hogy több ezer baloldali aktivistát gyilkoltatott halomra. S azonnal a puccs utáni első napokban már biztosította az észak-amerikai cégeket, nem kell aggódniok az államosított bányák és gyárak miatt: vagy visszakapják azokat, vagy a junta magas kártérítést fizet nekik.

Mennyi szörnyűséget láttam ezekben a napokban, míg módom volt újságírói munkára, s amíg nem kellett elhagynom Chilé! Láttam, hogy éjszakánként mint festi vörösré az ég alját Santiago körül a tűzvész, amikor a junta bombáztatta a munkáslakta elővárosokat, mert ott szerinte antifasiszta ellenállókat rejtegettek. Láttam, hogy a katonai őrzérek mint járnak házról házra, és miként hurcolják el a gyanúsaknak talált személyeket. Ott voltam a hírhedt santiagoói stadionban is, ahová a junta azért vitt bennünket, tudósítókat, hogy rajtunk keresztül megpróbálja félrevezetni a világ közvéleményét, azt hitetvén el velünk, hogy „tisztelenben tartja az emberi jogokat”. A megtevéstésre szánt akció azonban rendezői ellen fordult, s leleplezhettük, mint kínozzák, éheztetik a foglyokat. A temető környékén láthattam a katonai kordont áttörni igyekvő kétségbeesett nők ezreit, akik a halottas házakba való bebocsátásra vártak, hogy megkeressék és azonosítsák „eltűnt” férjeik, testvéreik, fiaik holttesteit, melyek

magukon viselték a kínzások félreismerhetetlen jeleit. Bár a junta megfenyegette őket, sokan közülük azzal, hogy úgy sincs már több veszténivalójuk, elmondták a külföldi tudósítóknak mindazt, amit láttak, átéltek.

Harmincezer hazafit ölt meg eddig Pinochet terrorgépezete, ezek vannak még mindig koncentrációs táborokban. Mivel is zárulhatna méltóbban a film, mint azzal a jelenetsorral, mely Chile kommunista Nobel-díjas költőjének, Pablo Nerudának temetését ábrázolja, melyet a puccsista katonák jelenléte ellenére a Népi Egység melletti tüntetéssé változtattak?

A Santiago fölött esik az eső a játékfilm eszközeivel állít emléket a chilei tragédiának, és rázza fel újra a világközvéleményt. Még akkor is, ha az igaz történeti események hiteles felidézése és a forgatókönyv által teremtett képzeletbeli személyek külön története nem mindig ötvöződik harmonikusan egybe, ha a chilei nép iránti szolidaritástól őszintén fűtött neves színészek (Jean-Louis Trintignant, Bibi Anderson, John Abbey, Laurent Terzieff, Riccardo Cucciola, Annie Girardot) számára a forgatókönyv nem mindig biztosította a tehetőségük kibontakoztatásához szükséges játékteret, és az általuk megszemélyesített valóságos alakok nem mindegyikét ismerték annyira, hogy azonosulni tudjanak gondolat- és érzésvilágukkal – mint arra egyes külföldi kritikusok rámutattak –, a film nemcsak annak, aki a chilei eseményeket a helyszínen élte át, hanem azoknak is, akik csak a hírközlő eszközök tolmácsolásában kísérték nyomon, maradandó, mélyen meg rázó élmény. De mégsem a tragédia miatti kétségbeesés vagy apátia hatalmasodik el az emberen, miközben az utolsó filmkockákat látja, hanem a biztos tudaté, hogy a megkínzott chilei nép felülkerekedik majd és győzedelmeskedik a fasiszta diktatúrán.

Árkus István

SANTIAGO FÖLÖTT ESIK AZ ESŐ (Il pleut sur Santiago)

színes, francia-bolgár, 1975.

R.: Helvio Soto, F.: H. Soto, Georges Conchon, O.: Georges Barsky, Z.: Astor Piazzola, Sz.: Bibi Anderson, Annie Girardot, Maurice Garrel, Jean-Louis Trintignant, Laurent Terzieff, André Dussolier, Ricardo Cucciola, Nicole Calfan, Matcho Petrov, Henri Poirier

Kritikusok díjai, 1976

Olvasók az Amerikai anizs-ról

Mint arról a napi sajtóban értesülhettünk, a kritikusok 1976. évi díját

*a játékfilm kategóriájában Ranódy László Ár-
vácska c. filmje,*

*a legjobb első film különdíját Bódy Gábor Ame-
rikai anizs c. filmje,*

*a legjobb forgatókönyv díját Csurka István és
Dömölky János A kard c. filmjének forgatóköny-
ve,*

*az operatőri díjat az 1976-ban fényképezett
filmjeiért Ragályi Elemér,*

*a legjobb női alakítás díját Monori Lili,
a legjobb férfi alakítás díját Cserhalmi György,
a legjobb férfi, illetve női epizódalakítás díját
Bálint András és Temessy Hédi kapta.*

*Ebből az alkalomból az alábbiakban részleteket
közlünk azokból a Szerkesztőségünkhöz beküldött
elemző írásokból, amelyek Bódy Gábor első ren-
dezésével, – a lapunkban már méltatott Amerikai
anizs-szal – foglalkoznak érdekes, új megközelítés-
sel. Az alább közölt írások szerzői: Redl Károly,
Papp Zsolt és Kozma György.*

„Ha szívünk mozdul, eszünk kerekei összezavarodnak”

A téma. A „logique du coeur” és a „logique de la raison”, a szív és az ész logikája – olyan ellentét, melyet az újkori fejlődés makacs következtetéssel újra meg újra antinómiává feszített. A polgári lét ez ősanitnómiáját ritkán sikerült feloldani. Talán csak rövid történelmi pillanatokra: a forradalmak izzó kohójában, ahol a meginduló vegybomlás egy pillanatilag sejteti engedte új szintézisek lehetőségeit. De az izzás éppen kihunyóban, a forradalmi ár elvonulóban van. Újra a szétválás és divergálás, a szakadás és az ellentétek megmerevülésének kora járja. Ez az *Amerikai anizs* témája. A magyar szabadságharc emigráns tisztjei 1865-ben az amerikai polgárháború utolsó napjaiban, az északiak egyik táborában, Észak-Karolinában. Három ember, akinek személyes hajlama – kioldódva az egykori, már megvalósíthatatlan, nagy közös cél amalgámjából – az új közeg, a megváltozott történelmi erők hatására sorssá kövesül. A válaszüton találkoznak velük, ahol sorsuk beteljesedése felé, immár végleg egyedül, nagy erők lökésére megindulnak. Fiala János őrnagy a gondolat, a megfigyelés, a logika embere, mérnökelve, aki feltalálja a teodolit nevű távcsövet. Boldogh kapitány, az őrnagy segítőtársa a mérnöki munkában, a reménykedő

reményvesztett, aki teljes szívével a szabadságharc ügyén csügg, s az érzelmek dadogó, de őszinte nyelvét beszéli. Vereczky Ádám huszárfőhadnagy, aki életét a halál kihívásával izzítja fel, újra és újra kockára dobva önmagát. A hármójuk közötti finom feszültségek mögött érződik a felmorajló történelmi erők dinamikája. Csak Fiala útja vezet a jövőbe: technikai tehetségét felszippanntja az önhitte magabiztos, diadalmasan előretörő amerikai kapitalizmus – a transzkontinentális Pacific vasút jólfizetett mérnöke lesz. Egy Walpurgis-hangulatú éjszakai jelenetben tábornokával beszélgetve így tárulkozik fel: „Ha az ember egyszerre akarja megtartani a katonás viselkedés és az emberi tisztesség szabályait, könnyen olyanná válik, mint egy keserű bolond.” A tábornok kommentárja a lényegre tapint: „Ha szívünk mozdul, eszünk kerekei hamar összezavarodnak.” Fiala az ész útját választja. A mélyérzésű Boldogh, aki reggel még az általános európai forradalmi háború mellett tesz hitet, estére már csak az általános amnesztiába veti reményét: haza vágyik – halni. Vereczky, aki módszeresen és kiszámítottan hajszolja a véletlent, az ésszerűtlenséget (és épp ebben poláris ellentéte a mérnök kiszámított racionalizmusának), végre a megkísér-

tett véletlen karjába hull: egy hintáról zuhanva végzi.

A módszer. A téma szabja meg a rendező metódusát. Feldolgozott tárgyából meríti a feldolgozás módszerét. A kettősség és széthasadás mint ábrázolt tartalom és mint az ábrázolás módszere összefonódik, egységbe simul. A geometrikus racionalitás, a tárgyvilágos szemlélet, a távolságtartás (melynek szimbóluma a mérnöki szerszám: sokszor ennek látómezejében merülnek fel a képek) és a távcső keresztfonalai által behatárolt vergődő, eleven emberi sorsok közötti feszültség – ez az az alkotói lelemény, amely a filmet különösen egyénivé teszi. A szenvtelené váló ésszerűség és az ésszerűtlenné váló érzelem ötvöződik, egymást fokozva növeli az ábrázolás erejét. (Flaubert korában vagyunk, s szinte érezzük a flaubert-i feszültségek sajátos ízét: a hűvös nyugalom erőszakolt fegyelme mögött a szenvedélyek hánykódását.)

Az alapellentét különböző síkokra transzponálódik, a koncepciót uraló fő gondolat áthatja a részleteket, az egyes jeleneteket, az egész felépítést

(melyben a szükségszerűség és véletlen rokon-ellentéte konstitutív szerepet játszik), s forrása a film költőiségének is. Ennek fontos eszköze a fény- és hanghatások viszonylagos elkülönülése, kiválása a szokványos közvetlenségből. A látási és hallási közeg önálló életre kel, sajátos játékok, kombinálódásuk különleges költői effektusokat eredményez. A látási dimenzióban a távcsövön keresztül megjelenő képsorok distanciáltsága termékeny elmentmondásban áll az ún. „fényvágásokkal”, amelyek különös vibrálást, lobogást visznek a képek egymásutánjába – mintha a forradalmak és háborúk villódzó visszfényei reszketnének a közvetlen történések prózája felett. A késleltetett hanghatások (lövések, becsapódásuk zaja, nyögések, sikolyok) beidegzett asszociációs kapcsolatokat fellazító technikája is felfokozza a látási élményeket. A kísérőzene váltásai szintén lényeges módon funkcionálisak: éreztetik a forradalmi vihar elvonulását, mennydörgésének távolodó robaja átmegy a fátum sötét zúgásába.

Redi Károly

Honfibú és csereérték

... Hárman a bugyorban. A filmben a Kelet-Európából exportált cellának három lakója van. A történeti továbbélés alternatíváltanságának szárai – rajtuk példázódnak. Valamennyien „akadályokkal telt műfajt” művelnek. Nevezzük meg őket. Az egyik a Szakértő, a másik a Hős, a harmadik a Habogós. Ott rekednek a polgárháború – a polgárháborúk! – hullámainak a visszavonulásával a parton. Hogyan vethetik meg itt a lábukat? Lehet-e, szabad-e ezt tenniük? Idegenben, amikor a kapitalizmus éppen a rakéta sebességére kapcsol át? Hogyan lehet felzárkózni a világtörténelemhez? Lehet-e innen – Kelet-Európából – érkezve történetileg „teljes és empirikus” individuummá válni? Lehet, de óriási áron – mondja a film. Nem lehet, és a próbálkozás nem is kerül semmibe, legfeljebb az életünkbe – mondja a film. Hiszen a Szakértő – felzárkózhat. A szakértelem – beváltható. A képzettségnek van csereértéke. Csak éppen a szakértelem „hordozójának” konkrét minősége, nemzeti köldökszinórja semmisül meg benne. A szakértő így aztán szomorú. Találmányával beszállhat a Pacific építésébe. Kezet foghat a világtörténelemmel. Meg is fizetik érte. Arcának rezzenéstelensége tanúsítja: el van ragadtatva e lehetőségtől. A pillanat tört részeit kitevő arcizomrándulásai a hazatérés üdvös lehetőségét kommentálják. S neki még jó a helyzete. Mert mihez kezdjen a Hős? A rettenthetetlen bajvívó, a parádés sorskihívó? Egy szilárd pontja van a billenő világban. Minősége, létlehető

sége a kardforgatás. Lehetőleg lovon. Ha nem lehet kardot forgatni, nincs létlehetőség. A háborúnak pedig – vége. És a hősiességnek nincs csereértéke. A Hős – beválthatatlan. Egykedvű tehát. Bástyaépítéskor – jól kivehetően – már nélkülözhető az „egy szál karddal a bástyák ellen” rettenhetlensége. Hősünk megérett a zuhanásra. Karbafont kezű, önfojtó tehetetlensége csak a világ eszement meglódulásával együtt lendülő hinta nyaktörésébe fordulhat át. Illőn bele is táncol a pusztulásba. Aztán – ki tudja, valóban hős volt-e a Hős? Pontosabban: komolyan lehetett-e valaha is venni oromvívó esztelen vakmerőségét? A valóság ironiája, amikor a film a Hős hősiességének megerősítését – egy szemtanú műszemének engedi át.

Az ironia teljes, amikor a Habogós téved a kamera elé. Ő a Szakértő tisztí segítője. Haza akar menni, amint időnként dadogva közli főnökével. Mit is tehetne? Neki se szakértelme, se hősiessége. Ő az emocionális, vívódó emlékezet. Honfibúja van. Ez pedig végképp beválthatatlan. Ő a nemzeti „letét”. Egyéb minőségek, ergo ekvivalenciák nélkül. Ha Görgey akkor és ott... S ha Görgey akkor nem és ott nem... Kapitalizmus? Háborúk? Eszmék? Találmányok? No nem. De emigráció sem! Van otthon elég vívódni való. Haza kell menni, ki kell egyezni. Csinálunk majd „függetlenségi politikát”, aztán gründolunk kapitalizmust is. Persze kelet-európai módra, dadogósan. A habogós – nagy paradoxon – nem „szakad le” a történelemtől.

Sőt, várhatóan ő „zárkóztatja fel” szűkebb pátriáját a világtörténelemhez. Kevés szakértelemmel, kevés hősiességgel, kevés tőkével, kevés szabadsággal. Miatta kerül idézőjelbe a „felzárkózás”. Csak hát: van más megoldás?

A filmben néhány perc, amikor szétfoszlik a Szakértő szomorúsága és felreped a Hős egykedvősége. Ez a néhány perc: véletlen számba menő egymásra-vonatkozásuk. Két arc moccanatlanságát áttöri az egymás felé forduló mosoly, a közös érdeklődés homlokráncolása. A Szakértő elmagyarazza találmányát a Hősnek. A Hős odafigyel. Egy csapszék asztalán lejátsszák a háromszögelés új lehetőségeit. Bekönyökölnek, ingujjat tűrnek fel, koncentrálnak. A háttér: a nekiszabadult, nekikiktartorgó, győzelem- és alkoholmámoros Amerika. Ám mintha egy pillanatra át tudnák törni a bugyor „leleményes méreteit”. A környezet másvilágiságát. Mintha a kölcsönös megértés és megértetés egy pillanatra égboltot, horizontot teremtené. De hát a Hős – hős, a Szakértő – szakértő. Viszi őket a méretek nyomatéka. Az utak elválnak. A Hős elpusztul, a Habogós elmegy. A Szakértő maga marad – a szakértelmével. Járása pánikszerű, szorongó futásba csap át. Hátán a találmányával. Kiderül, hogy szakértelmét – a másik két pont adja. Egyedül értelmetlen. Csak a parádés helytálláshoz és a vívódó valahova kötődéshez *képest* betájolható. Pontosabban: az lett *volna*. Dehát a helytállást felette a parádé, a valahova tartozás pedig dadogás nélkül nem megy. Marad: irány nélkül. Görnyedt értelmetlenségként lépeget eszköze osztatlan súlya alatt egy szagztatott jövőbe. „Háromszögelési pontok” nélkül. Szintézis non datur.

Papp Zsolt

Film idézőjelben

(. . .) Ez a történet önmagában is sok kérdés felvetésére ad alkalmat: halál, magány, idegenség, értelem és érzelem, forradalom és reakció, történelem és sors kontra egyén, közép-európai céltalanság és amerikai „céltudat”. És e sok felvetett, majd elejtett kérdés sűrűjében egyensúlyozás a rezignáltan „csakazértis” döntés és a rezignált döntésképtelenség között. Mivel a táborban és a mezőn kóválygó kamera nem talál sok érdekeset, s a kevés szereplő is oly szűkszavú, sok minden hárul a formai eszközökre, hogy legalább valamit megérezzünk e gazdag, de potenciális tartalomból, s az eszközöknek lehetőleg újszerűeknek kell lenniök, eltérő mivoltukkal felhíva figyelmünket arra, hogy jelentést hordoznak. A film időszerűsége nyilvánvaló: a forradalmak elzúgtak, a háború (Fiala számára is, lévén mérnök) messze van, ha van, s a lényeg a mindennapi munka és a belső döntések.



Fiala sokszorosan idegen, s így Bódynak alkalmatlan a legkülönbözőbb eszközöket kipróbálni. Az film gyakran angolul beszél felirattal. Az egyes részek, előre megfontoltan, hol sokkal hosszabbak, hol sokkal rövidebbek a film-köznyelv szerint vártánál, ritmusa tehát nagyon érdekes. Látjuk a harcot, nyugtalanul ugráló képeken, látjuk az arcokat, Fiala „idegen” szemével. Lényegesebb szempillantásoknál többször is visszavágódik ugyanaz a mozdulat néha lelassítva (pl. mikor Vereczky tántoríthatatlan keménységgel karbatett kézzel tántorog a golyózáporban, lovát is elvesztve). Megismerjük a tábori életet is, bár ez egy kicsit a háttérben zajlik, és ez nem véletlen: a főszereplők előtérben beszélgetnek, s a háttérben gyakran verekedés tör ki, máskor búcsúzkodás, szóval az élet. Sebesülteket hoznak, lányok érkeznek (mellettük metafora céljából épp egy állat bőrét nyúzza a szakács). A katonák dulakodnak a lányokkal, mialatt Fiala az erotikus ritmusára durranó győzelmi játékot nézi — melyet ovális keretben látunk, mint máskor az amerikai zászlót. Vége megint egy háborúnak, ahol volt cél, ismét a durva és véletlenszerűen gomolygó földi lét... Fiala mérnök, aki tudását a forradalmak szolgálatába állítja, és amit elveszít: a múltja. És most megint olyan pillanatban látható, amikor vége egy „munkának”, és körülötte zajlik az élet, illetve a film végén a véletlenségében megrázó halál — s ő ezt is elveszíti, csak a teodolitját nem. A segédtsízt haza vágyik, a rendíthetetlen forradalmiságot sugárzó Vereczky szomorú véget ér, csak a főhős él tovább a bizonytalan mindennapokban.

A film állandóan kifehéredik, mintha maga sem lenne biztos abban, hogy létre kell jönnie szemünk előtt. Minden eleme határozatlanságot és nosztalgiát sugall, miközben a főhős rendkívül határozottan dönt. Az eszközök, amelyek az elvont Döntésről szóló „üzenetet” elvonttá teszik, narcisztikussá alakítják a filmet. A film filmiségére figyelünk (hogyan csúszik konkrét realitásból irreálisba, létmódja hogyan tapad a múlthoz stb.). Az ilyen elidegenítés általában nemes célt szolgál, a film ne kábítószer legyen, hanem gondolkodtasson.

A frontvonal tájának képsora fehér keretben van: Fiala „idegen” a háborúban, e háborús filmben

úgy nézi a háborút, mint mi egy háborús filmet. Más módokon is idézőjelbe teszi magát a film, mintegy magára mutatva: „én film vagyok”. Néha mintha a filmszalag szakadt volna be, mert a filmanyag is idegen, vagy mert Fiala annyi szakadt papírral dolgozik. Ilyenkor csak egy ponton marad meg a kép, a többi fehér. Mindezek az érzelemtelelítő eszközök gyakran drámai érzelmekkel teli jelenetek aláhúzására szolgálnak, máskor érzelmek látványba fordítását kísérik meg. Mivel Fiala — mérnök (és a film anti-szентimentális), érzelmei a távcső fekete keresztjéhez vagy a térkép szaggatott egyeneseihez rendelődnek, s valami kegyetlen hidegséget hoznak létre, szubjektív kamerával rávetülve a szemlélt tájra vagy arcra. Ilyen jellegzetesség a film időnkénti kifehéredése is: Fiala áll a dombon, a vásznon fúj a szél, s a kifehéredéstől szinte úgy érezzük, keresztbe is fúj. És az időre utal. Hiszen a régi filmek villognak ilyen furcsán. Talán a technikailag tökéletlen képek is az emlékezet vagy az idő ezen megjelenítését szolgálják. Az idővel, a döntéssel, a nosztalgiával áll kapcsolatban az is, amikor az amerikai zászló ovális keretbe kerül. Ovális keret, régi album... Ami ovális keretben van, az egyszersmind premier plánba kerül, és mint a zászló, a tűzijáték is ünnepélyességet sugall. Amerikára utal, mely a mérnöki pálya itteni folytatásának választását jelenti. A film többi premier plánja is gyakran utal döntésre (Vereczky kiválasztása, a Pacific 100 dolláros előlege stb.)

A kifejezési mód hangsúlyozása az *Amerikai Anzix*-ot közelíteni látszik az avantgarde olyan tendenciáihoz, melyek az új regény szemléletmódjával is rokoníthatók: nézzük új módon az életet (a tárgyakat), ami bármilyen jelentést kaphat ez által. Bódy filmjében azonban minderről nincsen szó, a felületesen öncélúnak nevezhető technikai játékok többnyire a jelentés részesei és hordozói. Mégpedig annak a filmnyelvi sajátosságnak megfelelően, hogy minden egyes film maga teremti meg saját „nyelvét”; a saját kontextusával támogathatja, semlegesítheti, vagy ellensúlyozhatja az ábrázolt tárgyak és cselekvések eredeti kulturális jelentését (...)

Kozma György

HIBAIGAZÍTÁS

Az 1977/1. számunkban az elmúlt évben bemutatott magyar filmek filmográfiájában a *Segesvár* c. film néhány adatát tévesen közöltük. A rendező által közölt adatok szerint a film zenéjét Papp Zoltán komponálta, illetve állította össze, a forgatás első napja 1974. március 13. volt, a standard kópia 1975. januárjában készült el, a filmet az

1976. július 31-i bemutató előtt már 1975. október 18-án vetítették a Budapest Művészeti Hetek alkalmával.

Ugyancsak az 1977/1. számunkban a *Valahol Európában* c. filmről közölt megemlékezésben — technikai okokból — a Somlay Artúr által alakított zeneművész neve tévesen Simon Tamásként szerepel Simon Péter helyett.

„Nem vagyok, soha nem is voltam feminista”

Beszélgetés Mészáros Mártával

Kevés film váltott ki olyan szélsőséges szenvedélyeket, mint Mészáros Márta *Kilenc hónap*-ja. A kritikusok a legelső perctől kezdve két táborra oszlottak. Nemes Károly összefoglaló cikkében teljességgel elutasítja a *Kilenc hónap*-ot: „A gyermekét minden áron megszülő nő pozitív hőssé emelése, pusztán és motiválatlanul, a maga általánoságában felfogott anyai vágynak az alapján, már eleve álkonfliktusra mutat” (Filmvilág). Hegedűs Zoltán elismerve a rendezői állásfoglalás következetességét, megállapítja, hogy a film „fokozatosan didaktikus tételdrámává merevszik, kihűl, az újabb és újabb konfliktusok gondosan összerakott példatárrá sorakoznak” (Népszabadság). Sas György a Magyar Hírlapban odáig megy el, hogy Mészáros Márta „részrehajló a nők mellett, a nők érdekében.”

Homlokegyenest másként látja a *Kilenc hónap*-ot és hőseit Rényi Péter, aki már cikke címében is – Emberpárti film – állást foglal. Nem vitatja a film irányzatosságát, de nem érzi férfiellenesnek, és megvédi a feminizmus vádjával szemben. Más érvekkel, de hasonló lelkesedéssel szól a filmről Mágori Erzsébet, aki szerint „Kovács Juli attól válik érdekessé, hogy úgy tesz, mintha a női egyenjogúság nemcsak elvben, de a gyakorlatban is megvalósult volna...” (Filmvilág).

Én magam a Nők Lapjában egy polemi-
kus nyílt levélben bíráltam részben a filmet
mint műalkotást, de nagyjából Kovács
Juli Mészáros Márta által elfogadott, sőt

eszményített magatartását. Nem is sejtetem, hogy a cikk milyen heves, sőt eltúlzott helyeslést, milyen szenvedélyeket felkavaró vitákat fog ébreszteni a nőolvasók körében. Később vissza is kellett térnem a közvélemény polarizáló állásfoglalásaira.

Mindez együtt eléggé nyomatékos ok arra, hogy megkeressük a vitában érdekelt alkotót, és elbeszélgessünk Mészáros Mártával arról, hogyan látja ő legújabb filmjét, és az általa kiváltott szenvedélyeket.

– *Mióta a pályán vagy, lényegében egyetlen téma foglalkoztat. Filmjeid eléggé következetesen haladnak egyetlen irányba. Hogyan kötődik a Kilenc hónap a korábbiakhoz?*

– Azt hiszem, ez a kapcsolat nyilvánvaló. Legalábbis, ami a női témát illeti. Minden filmem a nő helyét kutatja a világban. És az izgat, hogy milyen választ adnak a nők a kor kérdéseire. De egyre világosabban látom, hogy ma már nem elég azt az *érzelmi* igazságkeresést ábrázolni, ami az *Eltávozott nap* idején foglalkoztatott. Akkor a két generáció kapcsolatát és ellentétét is érzelmi kérdésnek fogtam fel. Még a *Holdudvar* hősnője is elsősorban saját múltjával néz szembe. Most viszont a *cselekvő ember* problémája foglalkoztat. Mert azt tapasztalom, hogy a körülöttem élő, dolgozó, gyereket nevelő asszonyok között egyre több az ilyen teljes értékű társadalmi lény. Már az *Örökbefogadás* munkás hősnője is közülük való. Amikor felismeri, hogy boldogság-

keresésével egy másik család érdekeibe ütközik, arra is rájön, hogy szeretője családjának szétrobbantásával valójában nem jut közelebb a vágyott teljes élethez. Ezért választja a nehezebb, de humánusabb megoldást – az örökbefogadást. És ezzel túllép a hagyományos, passzív női magatartás-képleteken, és elindul a maga útján.

– *De a Kilenc hónap hősnőjének elhatározása más természetű.*

– Kovács Juli továbblép ugyanezen az úton. Ezért ütközött bele a konzervatív kritikába.

– *Vajon az apa nélkül vállalt második gyermek világrahozatala, ami ennek a filmnek nagyon is lényeges tétele, előrelépés lenne a női egyenjogúság útján?*

– A film ennél többről szól. Arról, hogy egy bizonyos férfinak és az életútját keresztező, szerelemmel megszeretett nőnek is van egy kialakult világképe, életesménye. Ez a két elképzelés azonban szinte semmiben nem fedí egymást. Érzelmileg és szexuálisan vonzódnak egymáshoz, de ez nem elég ahhoz, hogy a felfogásbeli szakadékot áthidalja.

– *A kritika nem is ezen a ponton vitatja a film hitelét.*

– De nem mindenki fedezte fel, hogy számomra ez a legfontosabb. És hogy emellett olyasmiről is beszélek – a szexuális igényről, összehangoltságról, a szexualitás kultúrájáról –, amiről nálunk nem szoktak beszélni. Az emberek, a kritikusok egyszerűen nem veszik tudomásul, hogy az utánunk következő nemzedék egészen másként áll ezekkel a kérdésekkel. A válaszok növekvő száma is azt bizonyítja, hogy ma már a nők sem fogadják olyan alázatosan a boldogtalanságot, ők is megkövetelik a maguk emberi, asszonyi jogait. Annak örültem, hogy külföldön erre sokkal érzékenyebb volt a kritika, és talán a közönség is.

– *Ezt példának, leckének szánod?*

– Az igazság az, hogy az ember elsősorban annak az országnak készít filmet, amelyben él. De bebizonyosodott, amit eleve is tudtam, hogy az engem izgató problémák – világméretű kérdések. Minden országban foglalkoztatják a nőket.

– *Csak a nőket?*

– Nyilván nem. De nekem, nő létemre, a nőket izgató kérdésekről kell a magam női látásával filmet csinálnom. Vállalom, hogy a nőkről és a nők mellett, a nők érdekében szólok. Meggyőződéseim, hogy ma egy nő (ha egyébként tehetséges és van mondani-valója) többet tud a nőkről, teljesebb, mélyebb képet adhat világukról. Szécsi Margitnak még sohasem hányták a szemére, hogy másképp látja az életet, mint Nagy László.

– *Ezzel nem vitatkozom. És azt is elfogadom, amit Simone de Beauvoir vallott, hogy az első dolog, amit önmagáról el kell mondania, hogy nőnek született. Mégis, más dolog a női téma és a női érzékenység – és más az a fajta többek által feministának nevezett (szerintem is erősen vitatható) állásfoglalás, ami a Kilenc hónap-ot áthatja.*

– Hadd válaszoljak ebből az alkalomból minden vitapartneremnek: nő vagyok és alkotó, ez pedig azt jelenti, hogy ha két hősöm van, akkor én a nő oldaláról, az ő szemével látom a konfliktust. De nem vagyok és soha nem is voltam feminista. Különösen, ha ezen egy mozgalommal való azonosulást értünk. Nem értek olyan sérülések az életben, sem munkámban, sem magánéletemben nem kerültem olyan konfliktusokba, amelyek férfiellenessé keserítettek volna. És nem tudnám elképzelni férfiak nélkül az életünket. A feminizmusban éppen a férfiak kizárására vonatkozó nézetek taszítanak. De azért nem csodálom, hogy a mi világunkban és szakmánkban is van talaja a feminista nézeteknek. Még azokat is megértem, akik a modern világ, Európa és Amerika néger-kérdésének tekintik a nőkérdést. Mert az egyenjogúság elismerésétől még nagyon hosszú út vezet a megoldásig. Sokszor a legdemokratikusabb, legfelvilágosultabb férfiakból is kitör magánéletükben a despota. Terveim között szerepel ennek a konfliktusnak, a fennen hangoztatott demokratizmus családon belüli csődjének a bemutatása is . . . Ami a probléma szakmai részét illeti, kiváló rendezőnőkkel beszéltem, akik sorra elpanaszolták, hogy nők lévén, kétszeres energiával tudnak csak pénzt szerezni a filmjeikhez, mert a producerek nem bíznak bennük. Nem bíznak a tehetségükben, kitartásukban, munkabírá-



sukban. És ez Agnès Vardára, Mae Zetterlingre, a legjobb amerikai rendezőnőkre is vonatkozik! Mae Zetterling azért vált el a férjétől, hogy saját lábán állva, inkább elfogadtassa magát a szakmában. Mások producernőket, milliomos-asszonyokat keresnek filmjeik finanszírozására. A szakmai egyenjogúság hiánya, az elszenvedett kudarcok tapasztalata és a munkalehetőséget biztosító szövetség keresése elegendő ok ahhoz, hogy jobb sorsra érdemes, okos nők is a feminizmus zászlaját lobogtassák. Nálam azonban – talán mondanom sem kell – egyik indok sem áll fenn. Egészséges ember, anya vagyok, sőt nagyanya. Nem hordozok magamban traumákat. Pályámon, ha voltak is nehézségek, nem súlyosabbak, mint a korombeli férfikollégáknak. Számomra az jelenti a legteljesebb elismerést, hogy dolgozhatok: általában másfél évenként lehetőséget, pénzt kapok egy-egy új filmre. És ha az a film akkora vihart kavart, mint a *Kilenc hónap*, akkor már elégedett vagyok.

– *Többünkben eléggé határozottan az*

foglalmazódott meg, hogy a Kilenc hónap – tételdráma. Hogy Kovács Juli eszményítésével bizonyos értelemben hiteltelenné válik a film, kétségesse a mondanivaló.

– Végső soron minden műalkotás egy tétel szolgálatában áll.

– *De itt a történet logikáját, törvényeit nem mindig a valóság irányítja, hanem néha a tétel szolgálatába állított alkotói önkény. Ezért kellett Julit is piederasztálra állítanod.*

– Juli valóban nem átlagos figura. Tudatosan olyan hőst kerestem, aki alkalmas a film mondanivalójának kifejezésére. De ez azért nem jelent eszményítést. Én csak azt mutatom meg, hogy ez a lány – ilyen. Ez egyáltalában nem jelenti azt, hogy mindenben, mindenkor neki adok igazat! Van, amikor döntései szerintem is ellenszenvesek.

– *Kár, hogy ez a bírálat nem jön le a vászonzóról.*

– Szerintem a film megmutatja, hogy a kompromisszumok elvetésében a hősnő túloz. Hogy nem érti meg a szeretett férfit. Amikor legjobban szereti, akkor is marad

benne valamiféle gyanakvás. Viszonyukra mindvégig a vonzás–taszítás kettőssége jellemző.

– *Csak hogy a filmben a taszítás meggyőzőbb és hitelesebb. Nem is igen derül ki, hogy mi köti össze – a szexen kívül – ezt a két embert.*

– Nem hiszed el, hogy szeretik egymást? A szerelem – alapvető érv. De egyébként, amikor a férfi megtudja, hogy Julinak gyereke van, feladja a maga elképzeléseit, és vállalja szerelmét olyannak, amilyen. Vállalja, hogy a gyereket is magukhoz veszik . . .

– *Ez csak később fogalmazódik meg, de semmiképpen sem ok arra, hogy Juli bele-szeressen . . .*

– János, amikor vállalja ezt a korábbi feleség-ideáljától mindenben különböző lányt, akkor felad valamit önmagából. Kapcsolatuk kilenc hónapja alatt még védi ugyan a Juli által lerombolt világképet – ezért is zavarja őt el a végén –, de azért az ösztönös vonzódás, egy hús-vér nő szerelme, már megingatta korábbi biztonságát. Egy kapcsolat kezdeti szakaszán magától értetődőek a súrlódások. Egyébként sem hiszek az abszolút harmonikus kapcsolatokban. Ahol abszolút harmónia uralkodik, ott gyakran hiányzik az őszinteség és a szenvedély. Legújabb filmemben egy ilyen formális, kiürült kapcsolat anatómiáját vizsgálom. Juli és János jövőbeni kapcsolata, házassága, másmilyennek ígérkezik.

– *A filmből úgy tűnik, hogy ennek a kapcsolatnak nincs nagy jövője.*

– Márpedig én hiszek benne, hogy a későbbiek folyamán még megtalálják egymást. És akkor már más alapon köthetik össze az életüket, és lecsiszolódnak a közük levő ellentétek is.

– *A szakítás után?*

– A történet egy későbbi szakaszában. Hiszen Juli azért szüli meg Jánosnak a gyereket, mert alapjában szereti, és folytatni akarja a kapcsolatot.

– *Szóval Juli Jánosnak szül?*

– Jánosnak is. A gyerekszülés Juli érzelmeinek legtisztább záloga. Hiszen elvetethetné . . . De ő szereti a férfit, gyereket akar tőle, és azért is szüli neki, mert tudja,

hogy János ellenkezése csak indulat, és a születendő gyerek egy a férfi által is áhított család magja lehet . . .

– *Ha ez így lenne, akkor jogos gyanú ébredne sokunkban: vajon nem eszköz-e ez a gyerek Juli számára János kibékítésére, megnyerésére?! Megvallom, a film után én az új élet világrahozatalát Juli felelőtlenségének éreztem.*

– Én pedig azt tartom felelőtlenségnek, ha a nők egy rossz kapcsolatba, kiürült keretek közé hozzák a gyereket. Boldogtalanabbak azok a gyerekek, akik egy „kvázicsaládban” nőnek fel, mint akik mellett egy öntudatos, teljes értékű anya áll. Aki hisz is abban, hogy el tudja tartani, fel tudja nevelni a gyermekét. Az Örökbefogadás és a Kilenc hónap hősnőit én ilyeneknek látom.

– *Volt, aki a hónap asszonyát látta Juliban. Nekem erős kételyeim vannak . . .*

– Számomra a legfontosabb az, hogy olyan nőket ábrázoljak, akik nem egy férfin keresztül akarnak előbbre jutni, hanem önmaguk megvalósításában keresik a boldogságot.

– *Önmegvalósítás – két gyerek által?*

– Ez csak az egyik eleme. De az én hősnőim kivétel nélkül úgy dolgoznak, mint akik nemcsak kenyérkeresetnek tartják a munkát. Egyébként, amióta a fogamzásgátlás lehetősége a mi kezünkben van, és a nő maga dönthet a családtervezés kérdéseiben, azóta a szülést sokkal inkább önmegvalósításnak tekintem, mint azelőtt.

– *Sok nézőt felháborított a film utolsó képsora. Mások viszont elragadtatással szóltak a premier plan-ban ábrázolt szülésről.*

– A felháborodás értetlenség, konzervatívizmus. Mostanában egy Karenina Anna utolsó napját ábrázoló film terve foglalkoztat, és a Tolsztoj-irodalomban beleütköztem egy meglepő analógiába. Hogy tudniillik a korabeli kritika milyen szenvedélyesen támadta Tolsztojt – Kitty szülésének leírása miatt. Azzal az igazsággal vádolták az író, hogy valójában a felesége szülésének titkait teregeti ki. Lehet, hogy ma ugyanott tartunk, mint Tolsztoj korában?

– *Én nem a felháborodókkal értek egyet, hanem azokkal, akik a képsor tartalmi, lélektani, jellemábrázoló funkcióját*

hiányolták. Valamelyik kritikusod azt írta, hogy a szülés biológiai eredetű érvét társadalmi érvényűvé akarod tenni. Szerintem ez az élettani folyamat önmagáért jelenik meg a vásznon, nem változtatja meg, nem teszi teljesebbé a hősnő jellemét.

– A szülés – egykor misztériumnak látták – az élet legszebb, legköltőibb szakasza. Nem tudom elfogadni azt az esztétikát, amely eltűri és megköveteli a halál, a gyilkosság százféle változatának ábrázolását a művészetben, de elveti az életadás témáját. Én nem öncélúan döntögetem az ezzel kapcsolatos tabukat, hanem mert hiszem, hogy eljött az ideje. A szülés, a születés számomra – és minden nő számára – az élet természetes és elválaszthatatlan része. És talán ez a hat közeli kép hozzásegíti a férfiakat is ahhoz, hogy átéljék ezt az élményt. Ha Bergmannak joga van elemeire bontva, premier planban bemutatni a haldoklást, miért ne ábrázolhatnám én a születést? Sőt, szeretném egyszer majd a kezdetektől, a szerelemtől a szülésig végig kísérni az anyává válás folyamatát. Az a kilenc hónap, amíg egy asszony a gyereket hordja, nemcsak élettani, de pszichológiai változásokat is hoz minden emberi lénybe. A terhesség lebegésében a nőnek az egész világképe átalakul. És ezt a folyamatot még soha nem ábrázolta a filmművészet.

– *Beszélgetésünk arról tanúskodik, hogy nem ingatott meg a kritika.*

– Már a forgatás után általában túl vagyok a filmen. A kritikát elolvasom, de ma már nem foglalkoztat annyira, mint kezdő koromban. Ilyenkor már mindig a következő feladat izgat.

– *S ha újra forgathatnád valamelyik filmedet, nem csinálnál valamit másképp?*

– Szakmai szempontból előfordulhat. Lehet, hogy más gépmozgásokkal még mélyebben belemehettem volna két hősöm kapcsolatába. De ez nem tartalmi, nem is dramaturgiai, hanem technikai probléma.

Ha több nyersanyagom lenne, és nyolc-tíz-szeres túlforgatással dolgozhatnék, valószínűleg gazdagabb és biztosabb lenne az eredmény is. Meggyőződés, hogy ilyen nagyszerű színészekből még többet is ki lehetne hozni, ha lenne időm és módom a kivárára. Hiszen minden szituáció, minden gesztus tízféleképpen eljátszható, és ők el is tudnák játszani. Nekem pedig akkor módom lenne a leforgatott variációk közül mindig a legjobbat, a film összefüggésében legértékesebbet választani. Ez azért is hasznára válna az elkészült alkotásnak, mert egy ilyenfajta, intimitásra törekvő filmnél minden egyes szemrebbenésnek jelentősége, súlya van.

– *Legtöbb filmed forgatókönyvét jórészt magad írtad. Hogyan vélekedsz az írói közreműködésről ebben a munkában?*

– Általában nem egyedül dolgozom. Most is sok segítséget kaptam Kórody Ildikótól és Hernádi Gyulától. A dialógusokat a filmjeimben rendszerint írók írják. Az *Ők ketten*-nek Balázs József is munkatársa. De a nagy írók nemigen írnak igazán jó, használható forgatókönyvet. Többszöri kísérlet kudarcából azt szűrtem le, hogy a jó írók legfeljebb „átengedik” a novellájukat, regényüket a rendezőnek, és a film műfaja már nemigen érdekli őket. Tény, hogy az írónak is, a rendezőnek is megvan a maga szuverén világképe, és a kettő ritkán találkozik. Azokkal, akik ennek tudatában, vagy ennek ellenére vállalkoztak a filmírásra, rendszerint idő és térzavarba kerültünk. Nemcsak a technikai jártasság, de a szükséges alázat is hiányzott az írókból. Lehet, hogy egyszer még megtalálom az eszményi irodalmi munkatársat, azt az író, aki filmben gondolkodik és úgy látja a világot, ahogy én, de addig hasznosabbnak érzem, ha magam próbálom munkatársaimmal kialakítani filmjeim forgatókönyvét. Témám, élményem és mondanivalóm van éppen elég. Talán egy egész életre is.

(Földes Anna)



Theodor Dreyer

(Szavazatok). Ma már egyre ritkábban emlegetik, pedig annak idején minden filmbarát, legalábbis a tájékozottak kívülről tudták a „végeredményt.” Az 1958-as brüsszeli világkiállítás alkalmából 118 levélben felkért filmesztéta és -történész szavazott „minden idők legjobb filmjeire”. 601 film kapott szavazatot. Carl Theodor Dreyer dán rendező 1928-ban francia produkcióként készült, *Jeanne d'Arc szenvedései* című alkotása 78 vokssal a negyedik helyen végzett.

Remekművek futama? *Patyomkin* – *Aranyláz* – *Biciklitolvajok* – *Jeanne d'Arc* ... Már akkor is volt ebben a versenyben valami ellentmondásra ingerlő. A „nyertes” tizenkettőt azóta is kiemelten tárgyalják, filmtörténeti sorozatok darabjai, stílus- és korszakhatároló jelzőkövek, holott a tizenkettedik film, a *Dr. Caligari* csak egy szavazattal kapott többet, mint John Ford *Érik a gyümölcs-e* s csak néhányval többet Kurosava *Rashomon*-jánál (*A vihar kapujában*). Meglehet tehát, hogy a sorrend bizonytalan. Azt azonban mindenki érezte, hogy ez a zajos hírverést kapott szavazás nagy nézőfőmegek számára is felhívta a figyelmet a film múltjára. S arra, hogy ennek a perc-életűnek hitt művészetnek is vannak halhatatlanjai.

(Az ismeretlen Dreyer) Ki volt a *Jeanne d'Arc* előtti Dreyer? Létezett-e egyáltalán?

Bár a vitathatatlan remekmű mindig elhalványítja maga körül egy alkotó többi

művét, sőt Dreyer esetében előéletét és későbbi pályáját is – a fenti, provokatív kérdésre igennel kell felelnünk. Nyolc játékfilm áll már mögötte, mikor elkezdte a *Jeanne d'Arc* forgatását. Mindentudó filmtörténészek kedvvel boncolgatják ezeket az alkotásokat. A zsenialitás szikráit keresik, remekművet előlegező felvillanásokat.

De aki csak leírásokból ismerheti ezeket a korai műveket, annak is tanulságos a történeti buzgolkodás és nyomkeresés. Dreyer első nyolc filmjében titkolt bűnökről, lappangó és elmérgesedő hazugságokról, elfojtott, majd kirobbanó indulatokról van szó. A mitikus gonoszságról – sőt a testet öltött, köztünk lépdelő Gonoszról.

Jean Sémolué, a legjobb francia Dreyer-monográfia írója könyvének elején rögtön felveti (majd elutasítja) az életmű megközelítésének néhány kézenfekvő módját. Legelsősorban az életrajzi-pszichológiai megközelítést. S igaza is van abban, hogy a művek mellett másodlagosak az életrajz adatai, mégis, idézzünk el kicsit az életút tényeinél.

Carl Theodor Dreyer Koppenhágában született 1889. február 9-én. Korán árvaságra jutott, és nevelőszülőknél, puritán evangélikus vallásos légkörben nőtt fel. Esztétikát tanult, színházi és filmkritikus lett, majd a forgatókönyv-írás révén jutott el a rendezés küszöbéig. 1919-től forgat Dániában, Svédországban, Norvégiában és Németországban.

A *Jeanne d'Arc* világsikere után négy év-

vel rendezí első hangosfilmjét. A *Vampyr* sikertelen vállalkozásnak minősül, s Dreyer tizenkét évig nem csinál új filmet. 1943-ban mutatják be Dániában, majd a háború után egész Európában *A harag napját* (*Dies Irae*). Egy jelentéktelen svéd kitérő után újabb évtizednyi szünet következik. Az *Ige* (*Ordet*) bemutatóját 1955-ben viszont már a nagyoknak kijáró nemzetközi figyelem kíséri. Díjakat kap, ünneplik. Ismét egy évtized új premier nélkül, majd 1965-ben utolsó filmjének bemutatása (*Gertrud*). Három évvel később hal meg. Cikkeinek, filmkritikáinak összegyűjtött kötete több nyelven is megjelent.

Kanyarodjunk most vissza az induló rendezőhöz. Dreyer első filmjeiben főként a tizes években vezető művészi szerepet játszó dán filmiskola eredményeit hasznosítja. *A Sátán könyvének lapjai* négy epizódból álló története viszont Griffith *Türelmetlenség*-ének mintáját követi. Némely más korai művében a német Kammerspiel hatását vélük felfedezni.

Mindenesetre ezeknek a filmeknek már a témái is figyelemreméltóak: inkvizíciós vallatások, a vallási türelmetlenség sokféle változata, a Gonosz földi diadalútja (*A Sátán könyvének lapjai*), zsidóüldözés a cári Oroszországban (*Szeressétek egymást*)... Ez utóbbiról francia monográfusa így ír: „A gátjavesztett, őrző tömeg képe, változtatva a megrémült emberi arcok nagyközeliével a *Patyomkin páncélos* egyes képi megoldásait előlegezi. Dreyer a fekete és fehér tudatos koloristája már, s ez csak kiteljesedik majd *A harag napját*-ban.”

A ház ura című filmje, bár Dreyer megint csak bibliai idézetet választ alcímül, jelenkori történet, korabeli dán színmű adaptációja. Leginkább erre nyomta rá bélyegét a német kamara-játék, Carl Mayer, Lupu Pick és főként Murnau hihetetlenül gondos, apróságokig kimunkált műhely-stílusa, lélektani igényessége. A film éppen Franciaországban aratott feltűnő sikert, így hát francia producerek ajánlottak a rendezőnek új szerződést.

Dreyer Párizsban, a *Jeanne d'Arc* kamerája mögött. Évtizedekkel később majd megkérdezik tőle, hogy mi volt a döntő

különbség addigi művei és a „Johanna” között. Így válaszol:

„Filmjeim addig is mindig érdeklődést keltettek, gyakran meglepetést okoztak, de ritkán ragadták torkon a nézőt. Egy hang suttogott a fülemben: Csupán technikai probléma mindez? Nem: a szellem hiányzott még...”

2.

Godard egyik korai, nálunk is emlékezetes visszhanggal vetített filmjének van egy rövid, alig felejtethető jelenete. Nana, az akarat-talan, sodródó prostituált beül egy moziba: kopaszranyírt nagyszemű fiatal lány közelképei. Jeanne a vállatói előtt, megcsúfoltan, megkínzottan, mégis szabadon. Nana nem tudja levenni szemét a vászonról. Sírni kezd, arca olyan tiszta most, mint Jeanne-é. Nemcsak két jelentős színésznő, Maria Falconetti és Anna Karina találkozása volt ez Godard – Dreyernek hódoló és filmtörténeti idézeteket amúgy is kedvelő – rendezői stílusában. Nemcsak a film, az *Éli az életét* egyik rejtett kulcsa. Több is volt: a remekműveknek végül is legbelső, megfeyt-hetetlen és továbbsugárzó belső magjára, lényegére csodálkozhattunk.

Mi a varázsa Dreyer filmjének? Hogy a legegyszerűbb, legképzetlenebb, de fogékony nézőt is megbilincseli, s a legfásltabb, legtudósabb kritikust meg filmtörténészt is csodálatra, feltétlen tiszteletadásra készíti. A *Patyomkin*-tól Chaplinig, minden filmtörténeti nagyságnak vannak tekintélyes és súlyos érvű ellenzői, vélt vagy valódi álságukat leleplezői, értéküket megkérdőjelezői. Dreyer *Jeanne d'Arc*-jának utóéletéből valahogy ez a polemikus hang hiányzott. Itt senki sem kiáltotta, hogy „A király meztelen!”

Talán azért nem, amiért a kora-középkori festményeket nézve sem lehetne ámulatunkat megzavarni azzal a felismeréssel, hogy kidolgozásuk „fejletlen”, sok tekintetben kezdetleges. Talán azért nem, mert a perugiai vagy az esztergomi múzeumban sem bírálgatunk. Talán mert a naiv festők vagy egy Henri Rousseau lefegyverez. Az „Alvó cigánylány” vagy bármelyik más Rousseau-kép.



Az Ige

Talán mert ez valóban egy meztelen film.

A forgatókönyv Joseph Delteil regénye alapján készült. Ez azonban csak lexikonadat: a sötét-fantáziájú, kegyetlen-víziójú író művéből alig maradt valami a filmvászonon. Csak egy idevonatkozó példa: Delteil-nél az inkvizíció egyik fiatal papja, Massieu szadista kéjjel a nőt látja a zsákruhába öltöztetett, rabláncon csoszogó, megcsúfolt Jeanne d'Arcban: „Jó bőr” – mondja viszolyogtató örömmel. A filmben ezt a Massieu-t a francia avantgarde egyik legkülönösebb fényű költője, az arkangyali Antonin Artaud játssza. Átszellemült arca, nagyranylt szeme maga a krisztusi önfeláldozás: a Szűz párja, a vallatók közt is megbúvó jószág-tisztaság jelképévé magasodik.

(A film szövege) Dreyer az eredeti per dokumentum-anyagára építette a dialógust. Összevonta a több napos kihallgatást

egyetlen, hosszú kihallgatásba. A vallástani rabulisztikából, a ravaszul feladott kérdésekből az lett, amivé azokat a valódi perben a domrémy-i parasztlány tette. Naivnak tűnő, mégis a vallástani csapdákat mesterialien kikerülő egyszerű válaszok: A legismeretebb: „Kegyelmi állapotban vagy?” Csend. Jeanne bírái arcáról próbál olvasni. Az arcok kifürkészhetetlenek. Így válaszol: „Ha nem vagyok, kérem Istent, hogy részesítsen benne, ha abban vagyok, arra kérem, tartson meg benne továbbra is.”

Dreyer, hasonlóan a némafilm néhány más mesteréhez, fontosnak vélte a jól megírt s jó helyre bevágott szöveget. Itt azonban ez sokszor felesleges, mivel a rendező azt is megkövetelte, hogy valódi szöveget mondjanak a szereplői, sok esetben csupán a szájáról is leolvasható „Igen”-t vagy a „Nem”-et. Ami kissé megakasztja a film ritmusát. Dehát ez elsősorban mai reak-

ciónk: elpanaszoljuk más némafilm vetítésekor is.

Igaz, ennél a filmnél különösen érezzük, hogy nincs szükség semmi másra a képen kívül, hogy az emberi arcok mindent kifejezhetnek. Izgalmasak a vádlók ravasz kérdései, és szabadító erejük Jeanne egyszerű, de a hivatásos gonoszok ravaszságán mégis túlragyogó válaszai, szép ez a rövid dialógus-sorozat, s fűti a dokumentum-hitelesség is, de hiába: az első perctől kezdve az arckat és csakis az arckat akarjuk látni. Dreyer nem fukarkodik a közelképekkel: épp ez a szándéka.

(*A némaság pere*) Az orléans-i szűz tárgyalása ez volt: a némaság pere. A film így törvényszerűen a hallgatás filmje. Ha Jeanne nem tud válaszolni, akkor válaszol igazán. Akkor omlik össze a hazugságok vallásjogi építménye, ha nem szól. Ha elmosolyodik. Ha legördül egy könnycsepp a szeméből, vagy visszanéz egy bírára. Ez a legigazibb némafilm-téma. Hogy mennyire, azt Bresson 1961-es feldolgozása is igazolta. Az ő intellektuális, „kontesztáló” Johannája dacosan, komoran hallgat. Elvből. Mint ahogy legtöbbször hallgat Maria Falconetti is Dreyer filmjében. Naiv tekintettel, még könnyezve is mosollyal az arcán.

Igen: aki belső hangokat hall, akit isteni szövatok érnek, az aligha figyelhet törpe vádlók üres és fenyegető handabandázására. Aki a madarak röptét, a mezők tágasságát akarja, akinek az igazság a levegővétel igazságával egyenlő, az bilincsek között sem a bilincsek gazdáit látja. Dreyer hőse ilyen. Mindenfajta művészi szemlélet a néma Jeanne, a hallgatag Jeanne képét idézi fel. Fecsegő Jeanne d'Arc nemcsak történelmi, de esztétikai tévedés. Az ellenkezőjéről még G.B. Shaw sem tud meggyőzni.

(*Díszletek és realizmus*). A nagy szemű, kifestetlen arcú lány, a durván levágott hajú vádlott kortársunk, barátunk. De díszletek között áll és mozog. Finoman, ízléssel stilizált ez a díszlet-világ, de mégiscsak díszlet. Csakhogy Dreyer eltökélt következetességgel szorítja a háttérbe, teszi alig érzékel-

hetővé a stúdió ál-valóságát. Alig emlékszünk a középkort imitáló bolthajtásokra. A szereplők majd mindig fehér fal előtt állnak, s ez a fehérség nem a falat, hanem épp a fal, vagyis a díszlet *hiányát* sugallják.

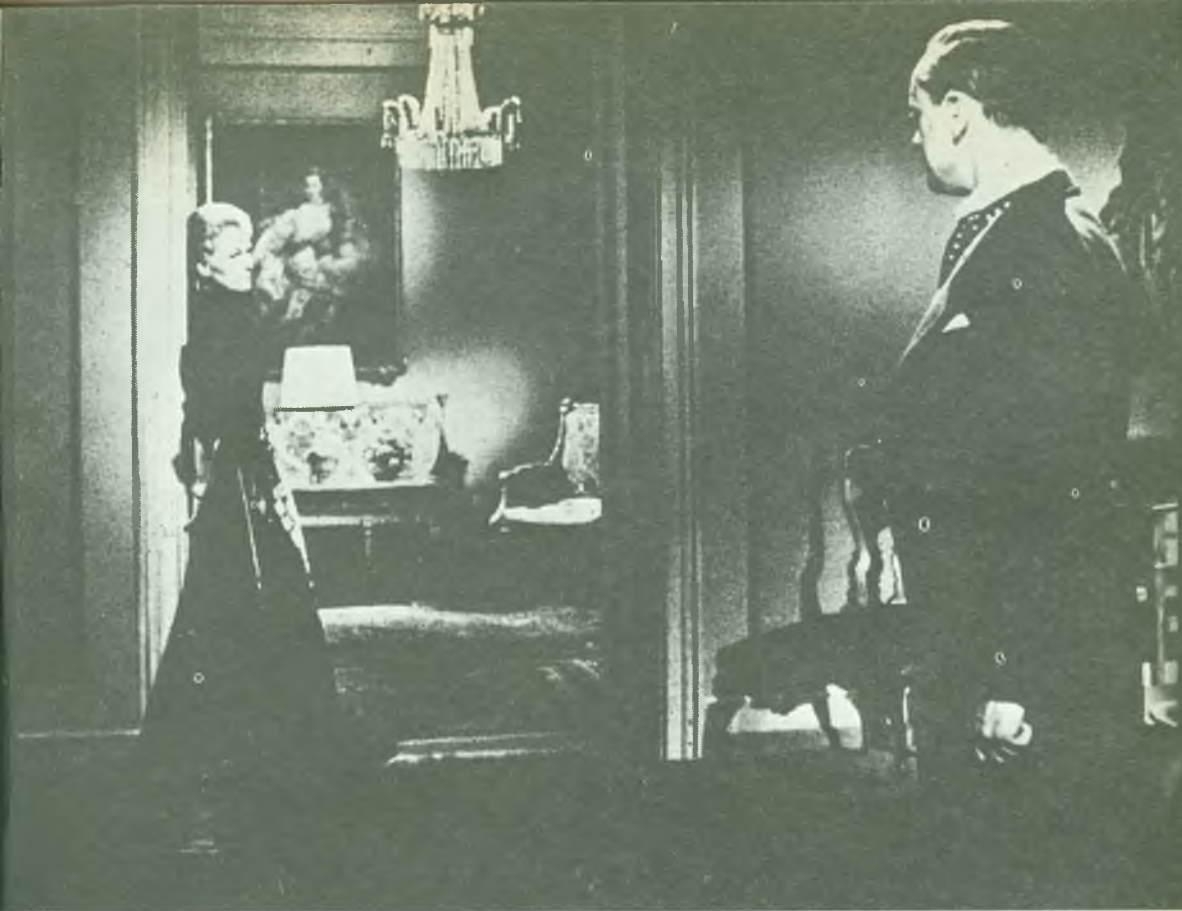
André Bazin egyik tanulmányában felhívja a figyelmet a film egyik kulcsjelentére. Jeanne-t a temetőben próbálják nézeteinek visszavonására bírni, s aláíratni vele egy előre megírt beismerő nyilatkozatot. Mindenki más stúdióban forgatta volna ezt a jelenetet, mondja Bazin. Hiszen a jól megépített díszlet kifejezhetné a középkor lényegét. A színházakból és a díszes miniatúrákból ismert középkorét. Dreyer azonban az apró, valóságghű részletek, a természetes fény segítségével fordult: „ezek az apró részletek, melyek tulajdonképp ellene szoltak a film színházian megkonstruált fő vonalának, a mindennapiság, sőt a *jelenvalóság igazát* kölcsönözték a jelenetnek.”

A szürrealista művészcsoporthoz közel álló Valentine és Jean Hugo artisztikusan szikár díszletet és jelmezeket készített. Csak éppen Dreyer nem sokat törődött ezzel: neki még ez sem volt elég letisztult. A smink nélkül játszó szereplők mögött újra meg újra a fehér szín világosodott. A kortalanság színe és csendje. A perek és a csöndek örökléte.

Megint csak a kora-keresztény és a naiv művészet párhuzama ötlük fel a nézőben.

(*A közelkép lírikusa*) A Jeanne d'Arc a közelképek filmjeként marad meg emlékeztünkben. Itt mindent a premier plan határoz meg. Karakteres arcok. Csúf, riasztó arcok. Nagyközelik. Dreyer már 1920-ban az amerikai film felszabadító hatására hivatkozott: a közelképet ők merték először használni.

És talán bátorították a szovjet némafilm eredményei is, Eizenstein és Pudovkin montázs-rendszere, a közelképek egymásra vágásának általuk kidolgozott gyakorlata. A *Patyomkin* szörnyű-sikolyú nagyközelije, *Az anya* premier plánjai kezekről, tárgyakról. Ha a német Kammerspieltől a részletrajzot tanulta, s a francia avantgarde művészi-irodalmias kísérleteitől sem maradt érin-



Gertrúd

tetlen, — még döntőbb hatás lehetett számára az „orosz montázs” elmélete és gyakorlata.

Különösen a szuperközel felvételek bőrsége járul hozzá a film feszültségének fenntartásához, egy-egy arc olykor már eltorzítottan látszik: részletei elhatalmasodnak a vásznon. De a képek java részén mégsem egyetlen arc, hanem kettő vagy három látható. Közeliben s szigorú mértani elrendezettségben. Filmesztéták ma már úgy elemzik ezeket a beállításokat, mint kezdő művészettörténészek Leonardo képein a háromszög-komponálást. A film beállításainak szöge rendkívül változatos. Sohasem „kénfekvő”, nem „éppen adott” vagy „kínálkozó”. Mindig meglep és mindig tudatosan lep meg a rendező. A képsík majdnem minden alkalommal elmozdított, nem a köznapian megszokott. Legtöbbször alulról vannak ezek az arcok fényképezve, ám még

emlékezetesebbek a ferde síkra komponált beállítások.

A közeliak végig vágásokkal vannak elválasztva, a kamera viszonylag ritkán mozdul meg. Ritkán, de például rögtön a film elején Dreyer rendkívül dinamikus, vízszintes irányú kameramozgással (kocsizással) mutatja be a per vérbíráit. Expozíció, a színhely, a filmi tér közvetett bemutatása — hogy aztán a főtéma valóban az emberi arc maradjon.

Ezek az eszközök teremtik meg a film ritmusát. A végén tetőpontjára jut a feszültség, felgyorsul a ritmus. Az eddigi premier plánok helyett most totálképekben látjuk a máglya körül kirobbanó zendülést, melyet a katonák szétzavarnak. Mindezt eltolt, „elbillentett” képmezővel.

(*Falconetti*) Aki nem látta a filmet, ezek után talán művészkedéssel, keresett képi





megoldásokkal, excentrizmussal gyanúsíthatná. Dreyer műve éppen ellenkező élményt ad. Csak annyira keresett és művészkedő, mint mondjuk Henri Rousseau bármelyik festménye. Ezt a párhuzamot, vagyis a kora-keresztény művészet meg a naiv festők párhuzamát nem először írom le, de nem hiszem, hogy jobban meg lehetne közelíteni a *Jeanne d'Arc* lényegét.

A film hihetetlenül egyszerű és tiszta. Mert végül is nem a beállításokra és a képsíkokra emlékszünk. Minden elhalványodhat a nézőben, csak Maria Falconetti arca nem.

Az ő Johannája aligha tudatos ellenfele kínzóinak, őreinek, bírának. Ő konok és makacs, mint Bresson hőse. Van a filmben egy különösen emlékezetes képsor. A lányt töviskoszorúval (drótkoronával) éktelenítik el, kezébe „jogart” adnak, körbeállják, ki-nevetik. Ezek a nevető katonák nagyon szánalomraméltóak. Rongyosak, buták, szerencsétlenek. Ahogy ráncos-torz arccal, fogatlanul hahotáznak, könnyük csurog buta jókedvükben. Falconetti Jeanne d'Arc-ja sajnálja őket. Olyan közöttük, mint a testvérük. Nem, nem lehet igazán gyűlölni e durva zsoldosokat. Annál inkább a bírákat, a „Testületet”, a hatalom embereit, a jogbitorlókat. Akiknek a nyála is ráfröccsen Jeanne arcára az egyik felejthetetlen premier plámban.

Falconetti, ez az ismeretlenségből kiemelt színésznő a filmtörténet egyik ritka csodáját teremtette meg a vásznon. Lexikonokban (így a magyar Új Filmlexikonban sem) nem szerepel a neve. Azoknak az emlékeiben él, akik láthatták Dreyer filmjét.

3.

(*A Vampyr és a művészet*) Dreyer azért is kedveltje a filmtörténészeknek, mert a *Jeanne d'Arc* óta minden filmje annyira elüt egymástól, hogy e stílusfejlődésbe különböző mélyértelmű külső és belső okokat, lélektani és társadalmi titkokat magyaráznak bele. Dreyer útja valóban nem szokványos, ám kár lenne mondvacsínált, nem mélyen szántó, de üresen kongó elméleteket gyártani.

Mindenesetre volt ideje a stílusváltásokra. A forgatások közti hosszú években ő is változott, körülötte a világ s a filmművészet is. Az expresszív, robbanóerejű képi megfogalmazás mindinkább háttérbe szorult. A hangosfilm egycsapásra lerombolni látszott a „néma” mindmegannyi nagy eredményét.

Mikor Dreyer nekifogott a *Vampyr*-nak 1932-ben, aligha sejtette, hogy a művészi igényű, artisztikus gonddal kidolgozott „horror” ideje is leáldozott egy időre a néma filmmel együtt. Míg a húszas években Murnau *Nosferatu*-ja (Drakula), a *Dr. Caligari*, vagy a francia Epstein *Az Usher-ház bukása* című filmje nemcsak „szörny-mozi” volt, hanem előretörés a filmművészet egyik útján, kísérletezés a filmnyelvvel — ekkor már a Frankenstein-sorozatot gyártják. Ezen a Frankensteinen már csupán a csökkentértelmű gyermekek fantáziáján lelkesedő néző borzongott.

Dreyer természetesen inkább Murnau lidérces képzeletével mérkőzne: a *Vampyr* roppant becsvágyú alkotás. Sejtelmes ködben úszó képei, igényes irodalmi alapszövege (az angol Sheridan Le Fanu jól ismert a magyar olvasó számára is), több irányba nyitott, továbbgondolható meséje inkább érzékeny ínyenceknek kínált rafinált szó-rakozást, mint a „kikapcsolódni” vágyó tömegeknek. A húszas évek német kísértetfilmjeinek, a „démoni filmkockáknak” egy elkésett darabja született tehát meg.

A mai néző viszont sok minden mást is belelát még: elsősorban Bergman néhány filmje fog eszébe jutni. Amikor a *Vampyr* hőse végignézi saját temetését, *A nap vége* annak idején „kafkainak” mondott hangulata idéződik fel. Kafkai világ? Szívesebben mondanánk, s azt hiszem, pontosabb is így: dreyeri világgal találkozunk jónéhány Bergman-filmben.

(*Az érettség*) *A harag napja* (Dies irae) a művészi érettség bizonyítéka. Dreyer legsajátabb filmje.

Egy évszázaddal a rouen-i máglya fellobbanása után játszódik a történet, Dániában. A kezdő képsorban boszorkányégetésre készül és uszít a csöcselék, de aztán mindvégig

egy család belső, zárt és csendesen, titkon füstölő drámáját követjük. Ez a nyomott, levegőtlen világ olyan elviselhetetlen, hogy a néző azon kapja magát, inkább nézné egy kicsit Jeanne d'Arc hőhérait és kinszenvedéseit. A puritán Észak vallási bigottsága, a fegyelmezett arcok mögött dülő elfojtott indulatok – Dreyer fokozhatatlanná teremti a filmi feszültséget: ez a csendes, monoton hang a felsőfokok, a fehérizzás hangja.

Máglya persze itt is fellobog, de a rendező végig hűvös marad. Még a boszorkányvarázserő lehetőségét is elfogadja. Nemigen sajnálja és sajnáltatja a csúf öregasszonyt sem, akit ártatlanul égetnek el, s akit a film idős pap-hőse gyávaságból vagy korlátozottságból nem próbál megmenteni. A *Dies Irae* hősnője, ennek az időződő, fáradt és korlátozott papnak a fiatal felesége nem a fekete taláros, bibliai emberek közé való. „Bűnbe”, szerelembe ragadja férjének vele egykorú fiát. Élni akar, habzsolni az életet, de végül is beismeri, hogy anyjától (akit szintén meg akartak égetni) valóban örökölt rontó, halálos erőt. Vallomását nem kicsikarják: őszintén teszi.

Dreyer mintha mégis rokonszenvezne vele: ez az ölni is kész, rontó erő maga a Szépség. Így is inkább az életé, mint a gyáva, látszatéletre kényszerült, homlokig begombolkozott, gyilkolni csak törvényes ceremóniával merészlő puritán társadalom. A filmből mindenesetre hiányzik a Jó. Csak Gonoszak vannak, Tudatlanok és Gyávák. Dreyer szemléletmódja egyre komorabb lett az elmúlt, néma évtizedben . . .

S lemondott a közelképekről. Lemondott a vágás meghatározó szerepéről. Kidolgozott viszont egy szimbolikus képi hatást elérő stilizált fény-árnyék effektust: ez csak még jobban kiemeli a fekete talárok s a hősnő fehér ruhájának egyszerű kettősségét. Egyszerű jelképiségből gazdag, nehezen megfejtethető, rejtettebb jelképiség felé halad Dreyer. Filmjének legfőbb jellegzetessége a lassú gépmozgás. Furcsa dolog: itt még rá lehet ismerni a *Jeanne d'Arc* rendezőjére, de mintha másik nyelven beszélne. Mintha ez is anyanyelve lenne: a végtelenül hosszú kocsizások, a pásztázó, a türelmes kamera filmnyelve is. „Expresszív” korszakából

csupán a párhuzamos építkezés maradt meg. Egyik jelenetében váltakozva látjuk a „bűnbe esett” fiatalokat, kint a napfényes réten – s a fojtott légkörű, fekete fényű lakást, ahonnan kiszöktek.

Legérettebb filmje *A harag napja*. De nem az ernyedt izmok, a fáradt idegek és a tompult fantázia „érettsége” ez. A kegyetlenségé, a tisztánlátásé, a csalódásoké. Azaz, hogy ez a film megelőzte korát, nem mondanánk semmit. Még ma sem érte utol a filmművészet.

(Dreyer és Bergman „ontologikus magánya”) A hivatkozódó tudósi terminust a marxista olasz filmesztéta, Aristarco nyomán merem csak leírni. *Il dissolvimento della ragione* (Az értelem felbomlása) című könyvében (mely magyarul *Filmművészet vagy álmogyár* címen jelent meg 1970-ben) hosszú fejezet foglalkozik a két nagy skandináv rendező fejlődésével. Aristarco kevésbé az esztétikum, mint inkább az ideológia, a művek eszmeisége felől vizsgálódik. Aristarco így látja Dreyert: „Az persze nem meglepő, hogy Dreyer az őskereszténységhez való visszatérésre buzdít, hiszen ezt éppen legújabbban mások is hirdetik, miközben korunk válságát érezve a lelkiélet új formáit keresik. A kiábrándító inkább az, hogy Dreyer lebecsüli az értelmet, az ésszerűséget, nem hisz a történelmi-társadalmi haladásban és olyan feltétlen vallásosságot hirdet, mely a tudományt korlátozná”.

Az olasz kutató persze nem a *Jeanne d'Arc*, hanem a *Dies Irae* és *Az Ige (Ordet)* című kései Dreyer-művekből von le ilyen tanulságot (melyet nyilván árnyaltabb, az esztétikumot sem elhanyagoló elemzésnek kell majd követnie). Amit részben maga Aristarco is megtesz: felhívja a figyelmet Dreyer utolsó filmjeinek a *Jeanne d'Arc*-tól olyannyira elütő képi világára. Felfigyel arra, hogy ezek a hősök belső fáradtságot vonszolnak magukkal, s ezt a nehézkes lassúsággal gördülő cselekmény is hangsúlyozza: a hosszadalmas beállítások, az óvatos gépmozgások.

Mégis, azt hiszem: egy igazi művész sohasem „buzdít” és sohasem „hirdet” semmit. Dreyer esetében is azt érdemes inkább vizs-

gálni, milyen művészi eszközökkel milyen új felismeréseket tud közvetíteni az emberől, a világról.

Dreyer utolsó filmje, a *Gertrud* már steril példa a rendező utolsó korszakának alig elviselhető képi „visszafogottságára”. A *Gertrud* negyven-egynéhány éves hősnője beleszeret egy fiatal zenészerzőbe, de mind a férjében, mind a fiúban csalódva, megpróbál egyedül élni. Ezt az igazán Ibsen korában élő és zaklató témát valami aggastyáni hidegséggel és érdektelenséggel ábrázolja. A szereplők, akár csak a kamera, mintha ólomlábakon vánszorognának. Különös értékű filmnyelvi stilizáció helyett elavult színházi adaptációkra, fantáziátlanul fényképezett – és ráadásul semmitmondó – színműre emlékeztet. Nem eszméisége – a művészi megvalósítás szürke erőtlensége miatt érzem értéktelennek. A nemzetközi kritika és a filmtörténet persze a rendező iránti tiszteletből „kesztyűs kézzel” bánt vele.

(*Dreyer ma és holnap*) Mi marad végül Dreyer művészetéből? A *Jeanne d'Arc*-ra ne térjünk vissza, annyira egyértelmű, hogy fönnmarad. Pusztán technikai kérdés, hogy a megőrzött és jó állapotban tartott kópiát vetíteni tudják-e szerte a világon. Laboratóriumi gond, archívum-vezetők problémája. Helye végleges a huszadik század nagy értékei között.

De mi marad a *Johanna* utáni Dreyerből? Láttuk, a „naivok” mindent átragyogó természetessége, a képek féktelen hitű sodrása eltűnt: helyette gyökeresen más, lassan ömlő formanyelvet dolgozott ki „ontológus magányában” (hogy a hőseire aggatótt minősítést most saját magára alkalmaz-

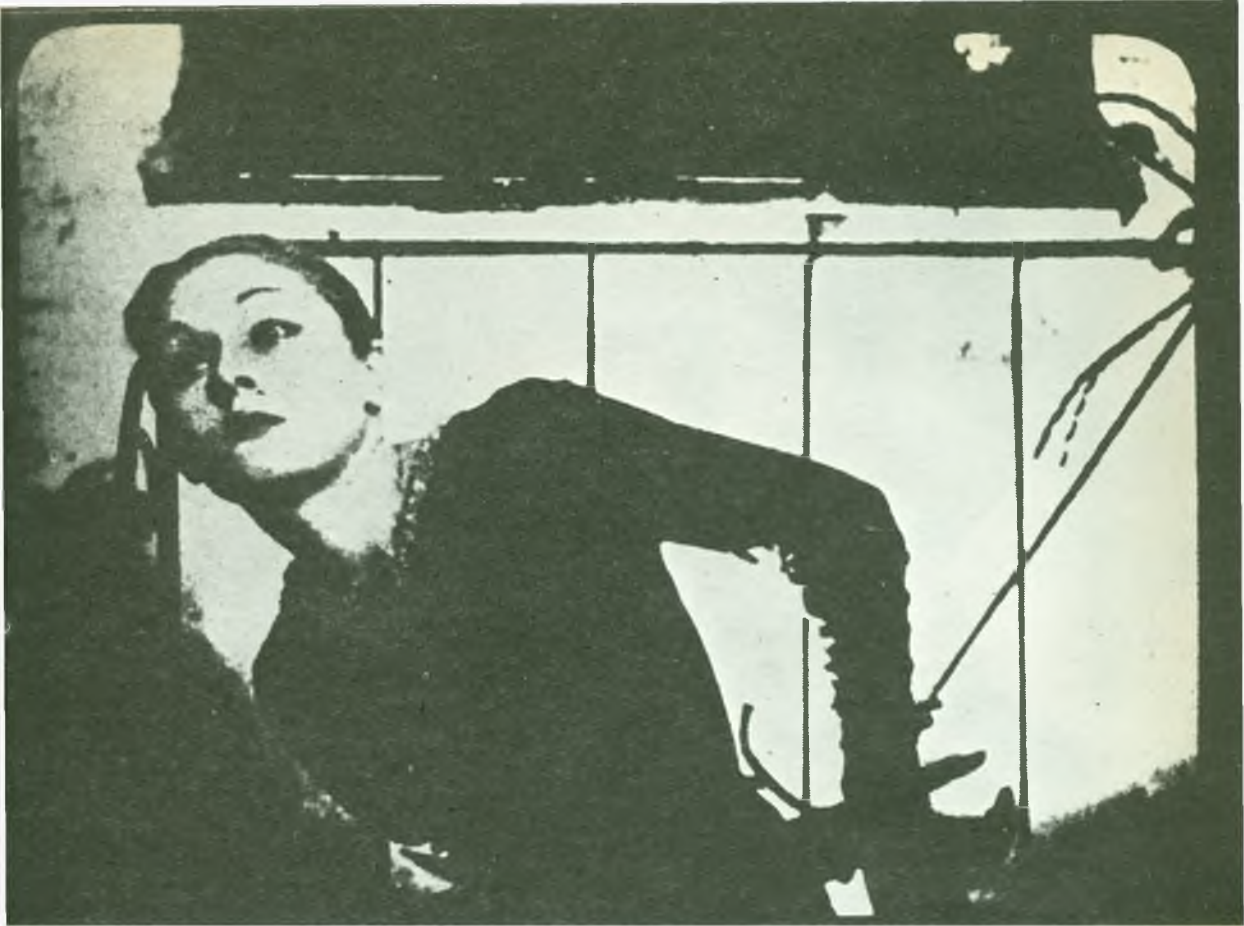
zuk). Közben a filmművészeti stílusok változása úgy hozta, hogy a hatvanas évek elejétől a hosszú beállítások, a lassú kameramozgás, a vágások lehetőség szerinti csökkentése – épp a Dreyer által már sokkal előbb „felfedezett” filmnyelv – általánosan használt eszközzé vált. Csakhogy amit Dreyer magányos évtizedeinek csendje után felmutatott, nem volt igazán új. Antonioni már frissebben, erőteljesebben, szélesebb közönséget érintve ábrázolta ezt a világot és életérzést.

S ha a formanyelv helyett a dreyeri tematikára vetünk pillantást, megint csak egy másik, ugyanezt hasonlíthatatlanul erőteljesebben kifejező rendező, Bergman jut eszünkbe. A visszafojtott érzelmek, a rideg kapcsolat-nélküliség, a kierkegaard-i filozófiához visszanyúló látásmód: mindez Bergman filmjeiben változatosabban és gazdagabban jelenik meg. Persze: Dreyer kezdeményezései után . . .

Kiteljesítő és előfutár volt egyszerre a dán filmművész. A némafilm minden esztétikai eredményét össze tudta foglalni a *Jeanne d'Arc*-ban. Messze kanyarodó pályáján később a *Vampyr*-ral és a *Dies Irae*-vel megelőzött sok mai mestert, és felfedezett igazán csak ma élő társadalmi, lélektani problematikát. A filmgyártás folyamataiból, a filmművészet mindennapjaiból kikapcsolva, elfeledték. Felfedezőből *elkésztett* lett: meghaladott.

Művészi pályája méltó volt szigorú művészet- és világszemlélethez: roppant gazdagágú életművének önmagáért kell helyt állnia: sem csoport, sem kritikai irányzat, sem „iskola” nem tűzte nevét zászlajára. Még az utókor sem változtat magányán.

Bikácsy Gergely



Vampyr

Dokumentumok

Az ars poeticából

Egy műalkotás és egy emberi lény közt szoros a hasonlóság. Mindkettőnek van lelke, ami a stílusban nyilvánul meg. S ahogyan emberi lélekről beszélünk, beszélhetünk a műalkotás lelkéről, egyéniségéről is. Hogy a művész ihlete egy műben ölthessen testet, szükség van a stílusra, mely révén a művész eléri az egységet s azt, hogy mások az ő szemével lássanak.

A stílus elválaszthatatlan a műalkotástól. Bensejéig áthatja és alakítja, rányomva a maga megismételhetetlen és félreismerhetetlen arculatát. A műalkotás mindig az egyén munkája, még ha a film egy közösség egyesült erőfeszítésének eredménye is.

Az első lépést a film megteremtése felé a

forgatókönyvíró teszi meg, az ő munkája alakítja ki a film alapját. Am rögtön színre lép a rendező is, aki mindvégig megmarad az egyedüli igazi alkotónak: csak ő tudja megadni a filmnek azt az arculatot, ami az ő személyes kezenyoma lesz, csak ő lesz képes felkelteni a nézőben azokat az érzelmeket, amelyek hasonlóak lesznek az általa érzettekhez.

A stílussal a rendező belelehel a műbe önnön lelkét, s művészi alkotást hoz létre.

Éppen ezért terhel minket, rendezőket nagy felelősség; kezünkben a lehetőség, hogy felemeljük a filmet az ipar szintjéről a művészetére. Hogy ezt elérjük, *akarnunk* kell valamit, *mernünk* kell valamit. Nem szabad beérnünk azzal, hogy átugorjuk a sövényt, mikor az kellőképpen alacsony.





Hogy a filmben mint művészetben ne legyen pangás, olyan filmeket kell alkotnunk, melyek magukon viselik egy stílus, egy személyiség nyomát. Csak ez újíthatja meg a filmet. (. . .)

(*A film stílusa – Lo stile del film*, Politiken, 1943. január 6.)

A rendező az az ember, akinek keze nyomával meg kell adnia a film jellegét, ha műalkotást akar létrehozni. Ezzel nem akarjuk kisebbiteni a forgatókönyvíró szerepét, de még ha Shakespeare lenne is a forgatókönyvíró, az irodalmi ötlet nem elég ahhoz, hogy egy filmet műalkotássá tegyen. Tehát a rendező, akinek az alkotás folyamataiban az író közreműködése ihletet és támogatást ad, elengedhetetlen. Én nem bagatellizálom el a technikusok, operatőrök, színtechnikusok, berendezők munkáját . . .; de ennek a közönségnek a rendező kell legyen a feje, ihletadója, az akciót vezető ember, aki feltárja előttünk a forgatókönyvíró szavait, érzelmeket és szenvedélyeket ébreszt, meghat és megindít. Nos, ebben érzem én a rendező jelentőségét és felelősségét.

Hogyan határozható meg a filmalkotás? Először is keressük meg, melyik másik művészeti forma közelít legjobban a filmhez. Én úgy látom, a legtökéletesebb forma az építészet, mert az nem a természet utánzása, hanem tisztán az emberi képzelőerő terméke. A nagy építészet minden alkotásában a legapróbb részlet is úgy van meghatározva és kiszámítva, hogy eggyé olvadjon az egészszel. Egyetlen részletet sem lehet módosítani anélkül, hogy olyan benyomást ne keltenénk, mintha hamis hang szólna az akkordban.

Így a filmben is: csak ha a film *minden* művészeti eleme olyan bensőségesen ötvöződik eggyé, hogy egyet sem lehet onnan elvenni vagy megváltoztatni anélkül, hogy az egészzet tönkre ne tennénk, csak akkor hasonlíthatjuk a filmet kisebbfajta architektúrához. Azok a filmek, melyek ennek a feltételnek nem tesznek eleget, az olyan baná-

lis házakhoz hasonlítanak, amiket a járókelő észre se vesz. Az architektonikus filmben a rendezőé az építész szerepe. Lehetséges-e a filmművészetben művészi megújulás? Csak a magam nevében válaszolhatok, s én erre csak egy eszközt látok: az *absztrakciót*. Hogy jól megértessem magam: az absztrakció olyasvalami, ami megköveteli a művésztől, hogy – művének művészeti tartalmát megerősítendő – képes legyen önmagát is elvonatkoztatni a valóságtól. Röviden: a művésznek a belső, nem pedig a külső életet kell leírnia. (. . .)

Az emberek képekben gondolkoznak, egy filmnek pedig a képek a fő tényezői. A legkönnyebb módszer a leegyszerűsítés. Minden alkotó ugyanazt a kérdést teszi föl magának. A valóságból kell merítenünk az ihletet, majd elszakadni tőle, hogy saját művünket a saját ihletünk szerint alakítsuk ki. A rendezőnek szabadon kell alakítania a valóságot mindaddig, amíg a valóság azonnossá nem válik azzal a leegyszerűsített képpel, melyet szelleme kínált és sugallt neki. A valóságnak engedelmesskednie kell a rendező esztétikai érzékének.

Hogy ezt a modellt világosabbá és közvetlenebbé tegyük, ennek a leegyszerűsítésnek meg kell szabadulnia minden olyan elem ihletésétől, ami nem alkotja részét a központi eszmének. (. . .)

Az absztrakció egyetlen szóként hangozhat a filmesek fülének. De én csak azt szeretném megmutatni, hogy létezik egy világ, túl a megfakult és unalmas naturalizmuson is: a képzelet világa. Bizonyos, hogy az átalakulás végbe mehet anélkül is, hogy a rendező elvesztené áttekintését a való világ fölött. Az ő újramintázott valóságának mindig olyasvalaminek kell lennie, amit a közönség fel tud ismerni és el tud hinni. Az absztrakció felé vezető első lépéseket tapintatosan és diszkréten kell megtenni. Sohasem szabad megsérteni a közönség érzékenységét, hanem mindig finoman kell új utakra vezetni.

(*Képzelet és szín – Immaginazione e colore*, Politiken, 1955. augusztus 30.)

(ford. Schéry András)

Tükörképek

A *Jeanne d'Arc*, a francia némafilm utolsó kimagasló csúcsa összefoglalója mindazoknak a filmszerű stíluseredményeknek, amelyek a francia némafilm utolsó tíz esztendejében kiérlelődtek. Formai sajátosságairól, merész újításairól már szó esett: elejétől végig közeli síkokból épült, nagyrészt premier és second planokból, legfeljebb kis totálokból. Mindegyikbe belesűrítve egy-egy súlyos, szenvedélyes mozdulat, egy-egy mindent tudomásul adó mimikai villanás, egymásutánjuk hatalmas láncolatából pedig a lebírhatatlan dinamikájú lendület. Beigazolódott, hogy totál planra, nagy színterekre még értelmezésül, tájékoztatóul sincsen szükség, a közeli síkok olyan belső összefüggéssel, olyan tiszta rendben kapcsolódhatnak egymás után, hogy félreértés, zavar az összetartozásukban egy pillanatra sem támadhatott, a néző időbeli és térbeli orientációja mindig hibátlan, mindig hiánytalan maradt.

A zseniális rendező programja: megmutatni a lélek hatalmát a test felett – győzelmesen vált valóra ebben a páratlan szuggesztivitású műremekben, és ugyanígy a másik szándék is: a testet öltött misztikum művészi elhitése.

(Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895–1929.*)

... Mennél nagyobb helyet és időt foglalt el a filmekben a mikrofiziognómia által feltárt belső dráma, annál kevesebb maradt a film két és félezer méternyi megszabott hosszúságából a külső cselekményre. A némafilm így elmélyülhetett, bensőségessé válhatott. Megadatott neki az a lehetőség, hogy egy szenvedélyes élethalálharcot szinte kizárólag arcokon ábrázolhasson.

A dán Carl Dreyer francia filmje, az Orléans-i szűz (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) mutatott erre meggyőző példát, megdöbbentő, hatalmas és hosszú inkvizíció-jelenetében. Ötven férfi ül ott az egész idő alatt egy helyben. Sok száz méteren egyebet nem látni, mint fejek, fejek, fejek, fejek hatalmas közelképeit. Csak a kifejezések szellemi dimenziójában mozgunk. A teret,

melyben ez a jelenet valósággal lejátszódik, nem látjuk és nem érzékeljük. Itt nem vágatnak lovasok, nem viaskodnak boxolók. Szilaj szenvedélyek, gondolatok, érzések, meggyőződések viaskodnak itt, anélkül, hogy valamilyen térben tülekednének. És mégis az arckifejezések, tekintetek sorozatos párviadala, melyekben nem kardok, hanem szemek csapnak egymásra, másfél óráig nem lanyhuló feszültséggel, el nem eresztvi a közönség izgatott érdeklődését. Ennek a harcnak minden támadását és parádját az arcon látjuk, minden cselét és rajtaütését mimika mutatja. Ime, a némafilm teljesebben megvalósíthatta a *szellemi dráma* egy kísérletét, mint az írott színdarab.

(Balázs Béla: *A filmkultúra, Budapest, 1948.*)

Amikor a filmet először láttam, meg voltam győződve róla, hogy egyszeri alkotás, a tehetség magános kísérlete, az út, amelyen elindult, járhatatlan, a kezdemény folytathatatlan. S most, hogy több mint három évtized tapasztalataival gazdagabban újra láttam, meg kellett vallanom, hogy tévedtem: az egész filmgyártás tanult ettől a filmtől. Vannak, akik csak technikát, hatásos képkivágást s hasonlókat, a nagy alkotók a méltó tárgy méltó művészi megközelítését: következetességet egy-egy jelentős alkotó gondolat végigvitelében.

Megrendülten néztem végig újra a filmet. Megindultságomat nemcsak a szomorú történet, Falconetti törékeny, csodálatos alakítása váltotta ki, hanem legalább annyira a művészet hatalmának eredménye. Dreyer műve csorbitatlan szépséggel élte túl a filmművészet átalakulását, a művészi alkotás megtörhetetlen erejét bizonyítva.

(*Filmvilág*, 1963. augusztus 15. Keresztury Dezső)

Már a belsőkből használt merész beállítások készítették elő a lázadás jelenetének megoldását. Ott Dreyer a dinamika fokozására teljesen alulról is fényképezte a dula-kodó angol katonákat, a futó tömeget meg felülről, de a függőleges iránytól elbillentett géppel, úgyhogy az a hatás keletkezett, mintha az emberek egy ferde lapról csúsznának le.

Külön ki kell emelni ebben a teljesít-

ményben Máté Rudolf operatőr szerepét, aki Krakkóban született, de Budapesten tanult, és pályafutását a Hunnia Filmgyárban Eiben István mellett kezdte.

(Filmbarátok kiskönyvtára: „A brüsszeli 12”: Nemes Károly: Jeanne d'Arc szenvedései.)

„Dreyer világában mindenekelőtt egy téma uralkodik: a szenvedés. A szenvedést nem negatív értelemben látja, szerinte az ember részt vállal Krisztus szenvedéséből. (...) Krisztus szenvedésében osztoznak a mártírok, a Dreyer által megformált Jeanne d'Arc, a *Vámpyr* orvosa, aki belefullad egy malomban a lisztbe, Anna *A harag napja* „boszorkánya”, akit – akárcsak Johannát – megégetnek, *Az Ige* fiatal özvegye, aki elvetél és ebbe belepusztul. A *Jeanne d'Arc*-ban, *A harag napja*-ban és *Az Ige*-ben nem annyira szembeszökő ez, mert itt az E. A. Poe által megteremtett hagyomány stílusában megírt rémtörténet elfedi. Dreyer kereszténysége egyéni kereszténység, nincsen

szüksége az egyház közvetítésére, sőt, többnyire az egyházzal való szembeszegülésbe torkollik – Kirkegaard befolyása, amelyre *Az Ige* hőse is hivatkozik, félreismerhetetlen Dreyer műveiben. A *Jeanne d'Arc* teológusai és egyházfejedelmek, *A harag napja* inkvizitorai, *Az Ige* jámborai – mindmegannyian a Gonosz ügynökei. *Az Ige*-ben az, aki kimondja „az Igét”, és feltámasztja Ingert halottaiból, egy mindenki által kigúnyolt bolond, aki Krisztusnak hiszi magát, és elátkozza „az Egyházat, amely saját nevében ölt meg engem”, csakis azért képes csodatételre, mert egy gyermek hisz a csodában. A Gonosz éppannyira valóságos erő, mint a Jó, a korai misztériumfilm hőse maga a sátán, aki láthatatlanul jelen van Dreyer minden filmjében. Az ördög éppen azokat kaparintja meg átmenetileg, akik a szenvedésben Krisztus húgaivá válnak: a boszorkányokat és a szenteket, akiket az inkvizíció máglyáin égetnek meg.

(Ulrich Gregor–Enno Patalas: *A film világtörténete*)

Filmográfia

1918/20: *Praesidenten* (Az elnök).

Írta Dreyer, K. E. Franzos regénye nyomán.

1919/21: *Blade af satans bog* (Lapok a sátán könyvéből) I.: E. Höyer, M. Corelli regénye nyomán.

1920: *Prastankan* (Marguerite asszony negyedik jegyessége) I.: Dreyer, K. Janson elbeszélése nyomán.

1921/22 *Die Gezeichneten* (Szeressétek egymást)

Írta Dreyer A. Madelung regénye nyomán.

1922: *Der var engang* (Volt egyszer...)

Írta Dreyer és P. Rosencrantz, H. Drachmann színműve nyomán.

1924: *Mikael*

Írta Dreyer, Herman Bang reménye nyomán. Operatőr: Karl Freund és Rudolph Máté. Sz: Benjamin Christensen, Walter Slezak, Nora Gregor.

1925: *Du skal aere din hustru* (A ház ura – Tiszteld feleséged)

Írta Dreyer, S. Rindom színműve alapján)

1925/26 *Glomdalsbruden* (Glomdali jegyesek)

1926/28 *La Passion de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc szenvedései)

Írta Dreyer és Joseph Delteil. Operatőr: Rudolph Máté. Diszlet: Jean Hugo és Herman Warm. Kosztüm: Valentine Hugo. Szereplők: Maria Falconetti (Jeanne), Eugene Silvain (Cauchon érsek), Maurice

Schutz (Loyseleur), Michel Simon (Lemaitre), Antonin Artaud (Massieu).

1932: *Vampyr* (Vampyr, avagy David Gray különös kalandjai)

Sheridan Le Fanu (In a glass darkly című) novellájából írta Dreyer és Ch. Jul. Operatőr: Rudolph Máté és Louis Née. Szereplők: Julian Vest, Nicolas de Gunzburg (David Gray), Maurice Schutz (a várúr), Sybille Schmitz (Léone) Rean Mandel, Jan Hieronimko.

1942: *Mødrehjælpen* (Segítsd az anyákat) – dokumentumfilm

1943: *Vredens dag* (Dies Irae) – (A harag napja)

Írta J. V. Jensen Anne Pedersdotter című színművéből Dreyer, Skot-Hansen és P. Knudsen. Operatőr: Karl Andersson. Szereplők: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neijendam.

1944/45: *Tva Manniskor* (Két lény) – Svédország

1946–1954 Hét dokumentumfilm (Koppenhága)

1954/55 *Ordet* (Az Ige)

Kaj Munk színműve nyomán írta Dreyer. Op: H. Bendtsen Sz: Henrik Malberg, E. H. Cristensen, Preben Lerdorff.

1964/65 *Gertrud*

Hjalmar Söderberg drámája nyomán írta Dreyer. Op: H. Bendtsen. Sz: Nina Pens Rode, Bendt Rothe, Ebbe Rode, Baard Ove.

Henri Langlois

1914—1977

Ismét elköltözött egy „nagy öreg”, az egyetemes filmművészet arkangyala, a boszorkányos ügyességű mágus, a párizsi Cinémathèque alapítója, haláláig animátor-főtitkára.

Alig negyven esztendő telt el a Lumière testvérek látványosságának megjelenése óta, amikor a fiatal Henri Langlois elkezdte a vetés gazdag termésének sietős betakarítását. Éppen ideje volt. A harmincas évek elején egyre nagyobb teret hódított a hangosfilm, a forgalmazók és a laboratóriumok raktáraiban a mennyezetig tornyosultak a haszontalan, vetítésre immár alkalmatlan némafilmek tekercei. Vártak a sorsukra, hogy elszállítsák őket valamelyik vegyüzembe, ahol a celluloid visszanyerése érdekében először az emulziót oldották volna le. Azt a réteget, amely szemcséi között őrizte a mozgásban kifejezett emberábrázolás merev fázisokra bontott képeit. Langlois agitált, szervezett, rábeszél, meggyőzőtt és pénzt szerzett, hogy ezeket a némafilmeket megvásárolhassa. „Szerettem ezeket az öreg filmeket és sehol sem lehetett látni őket. Ezért kezdtem el a gyűjtésüket” – mondotta.

Természetesen nem rejtegette féltékenyen a dobozokat. 1935-ben a Cercle du Cinéma szervezetén belül megkezdtek ezeknek a filmeknek a rendszeres vetítését. Nem nyereszkeskedési szándékból. A méltányos belépődíj arra szolgált, hogy abból újabb kópiákat szerezzenek be, a meglevőket konzerválják, és forgassák a szükséges adminisztráció gépezetét.

Egy esztendővel később megalakult a Cinémathèque. Langlois azóta sem hagyta abba a szenvedélyes filmbarát-képzést, a régi kópiák felkutatását. Edzett munkatársaival (Mary Meerson, Lotte H. Eisner, Marie Epstein) szívós következetességgel építette ki a kapcsolatait állami és egyéni forgalmazókkal, olyan cserehálózatot szervezett, amely jogosan kelti bámulatra mindazokat, akik a Cinémathèque jelenidejű programját átlapozzák, a választék rendkívül gazdag. Könnyű dolguk volt a Bazin körül kialakult fiatal kritikus-csoport tagjainak, akik később a „nouvelle vague” rendezői lettek.

Langlois lehetővé tette számukra, hogy az addigi filmtörténet minden irányzatának jelentős filmjeivel megismerkedhessenek.

Tevékenysége nem merült ki pusztán ebben. Falstaffi testalkatát meghazudtoló fürgeséggel bukkant fel a világ legkülönbözőbb pontjain, hol Tokióban, hol Karlovy Varyban, hol Montrealban. Kópiákat szerzett, cseréket szervezett, kitűnő érzékkel fedezte fel a friss kezdeményezéseket, új tehetségeket. Alig készültek el a Balázs Béla Stúdió fiatal művészeinek rövidfilmjei, 1964-ben Budapesten termett, és vitte is magával a kópiákat, két hét múltán már műsorra tűzte a Cinémathèque mindkét vetítőtermében, elsőként kapcsolva be azokat a nemzetközi filmkultúra vérkeringésébe.

1968-ban el akarták mozdítani az Intézmény éléről. A francia filmművészet és filmipar népes serege egy emberként állt ki mellette, az egész világ filmbarátai hozzá csatlakoztak. Ekkor még a laikusok is megtanulták a nevét. Langlois győzött. A helyén maradt, elhivatottsága történelmi volt.

1970-ben hozzákezdett régi álmának megvalósításához. Megszerezvén a Chaillot palota egyik szárnyát, hatalmas energiával gyűrűközött neki Filmmúzeumának berendezéséhez. Ismét kilincsel, kért, vásárolt, kunyerált. És a logikusan felosztott tér lassan benépesült rekvizitumokkal, felbecsülhetetlen értékű, árnyakat idéző dokumentumokkal, filmforgatókönyvekkel, ősmasztondon felvevőgépekkel, világhírű sztárok egykor viselt jelmezeivel, gyönyörű mestersegünk szükséges kellékeivel.

Századunk filmtörténetének Pantheonjában – bizonyos vagyok benne – Langlois is helyet kap. Az ő emléke is, aki egyszemélyben volt megszállott, rafinált ízlésű műgyűjtő, kincsfelhalmozó és forgalmazó, a filmtárosok között gyűjteményével a leggazdagabb, a filmművészet szolgálatában a legaktívabb.

Henri Langlois átköltözött. Az általa alapított Filmtárból az általa teremtetett Filmmúzeumba. A nagy árnyak közé.

Hogyan segíthet az információelmélet a művészeti tevékenység megértésében?

Szovjet filmteoretikusok M. Sz. Kagan módszertani elméletéről

A Filmkultúra 1976/4. számában részleteket közöltünk M. Sz. Kagan szovjet filmteoretikusnak az Iszkussztvo Kinóban megjelent, A művészeti tevékenység mint információrendszer c. tanulmányából. M. Sz. Kagan írása – mint arról ugyancsak az Iszkussztvo Kinóból értesülhetünk – élénk vitát váltott ki a szovjet filmesztéták és teoretikusok körében; a tanulmány megvitatására azon a szovjet filmfolyóirat által megrendezett konferencián került sor, amelynek feladata a közelmúltban napvilágot látott filmelméleti írások megtagyalgása volt. Az itt elhangzott megnyilatkozások közül ezúttal J. V. Vajszfeld, J. Sz. Gromov, A. V. Novikov és L. K. Kozlov – M. Sz. Kagan megállapításaival vitázó – felszólalását közöljük némi rövidítéssel, illetve Kagan válaszát ismertetjük.

I. V. Vajszfeld

... M. Sz. Kagan tanulmánya, „A művészeti tevékenység mint információrendszer” szerint rendkívül tartalmas – néhány benne megfogalmazott tétel nyilvánvaló vitathatósága ellenére.

Kagan cikke általában a művészeti tevékenység struktúráját határozza meg és ezen belül a film terén új szintet, új megközelítést jelez, amely elősegítheti a filmtudomány fejlődését, a filmalkotás és az egész filmfolyamat tökéletesített elemző módszertanának kidolgozását.

Azt hiszem azonban, hogy ebben az írásban, amely éppen most említett erényei miatt rokonszenves nekem, van néhány vitás, nem megvilágított momentum, amelyekről feltétlenül el kell gondolkodnunk.

A szerző az alkotó folyamat öt szintjét különbözteti meg, és ennek megfelelően adja meg a tehetség jellegének, a művész alkotásának meghatározását. Míg a szerző az általános meghatározások terén mozog, az általa javasolt meghatározások meggyőzőnek tűnnek. Valóban anyagot adnak a

vitához és a további alkotó kutatásokhoz. Mihelyt azonban átviszi strukturális elvét a *műalkotásra*, azonnal kérdések és ellenvetések merülnek fel. Idézem ezt a részt: „A megismerő szint például a filmművészeti alkotásban a mű *témájaként* jelenik meg, az értékelő mint a mű *eszméje*, és a téma és az eszme dialektikus egysége alkotja a film *művészi (vagy költői) tartalmát*. A modellező, a szellemi átalakító tevékenység szintje a filmművészeti alkotás esetében annak *belső képi formájában* fejeződik ki, ahova a szereplők jellemei és *cselekvő kölcsönkapcsolatuk* (szűrsé) tartozik. A konstruktív és a jel-kommunikációs szint a mű *külső formájában* ölt testet, a mű „testében” és szövegében, vagyis a – látható és hallható – *materiális konstrukcióban*, amely tárgyiasítja a művészi információt, és a *jelrendszerben*, amely ennek a konstrukciónak a segítségével kódolja a mű szellemi mondanivalóját, hogy azt aztán a nézőknek közvetítse.”

Ebben a sémában, mihelyt valamilyen konkrét műre próbáljuk kivetíteni, olyan ellentmondások merülnek fel, amelyeket a

javasolt séma keretein belül nem lehet megoldani.

Kétségeket támaszt, amikor azt mondja, hogy a megismerő szint a témában jelenik meg, hiszen nemcsak a téma, hanem a jellemek és a szűzsé is megismerő jellegű. Mit érnek a jellemek, ha nincsen megismerő értékük? Később a fejtegetésben elhangzik, hogy az *értékelő* szint a film *eszméjeként* jelentkezik. De meg vagyok győződve arról, hogy értékelő momentum rejlik mind a plasztikában, mind a szem kifejezésében, mind a színészek mozgásában, mind a szereplő jellemében, vagyis mindabban, ami nem fér bele az eszme merev meghatározásába Kagan struktúrájában. Feltételezem, hogy a „művészi tartalom” sem *csak* a téma és az eszme összekapcsolásából születik meg: ez a fogalom a mű többi strukturális elemét is érinti, mindenekelőtt a jellemeket és a szűzsét.

Nem fordítanék figyelmet ezekre a finomságokra, ha nem lenne meg filmművészetünkben a tematikus tervezés gyakorlata, amikor néhány filmalkotó naivan azt feltételezi, hogy a téma különálló, hogy a képi világon, a jellemeken és a szűzsén kívül létezik. Elméleti kutatásainkban semminek sem szabad ürügyet adnia az alkotás folyamatáról alkotott, effajta „megkönnyített” elképzelés igazolására.

Nekem úgy tűnik, hogy az adott esetben módszertani zavar támadt, az öt szintre osztás érvényes a művészi alkotás *egész folyamatának* kutatására, de nem elég meggyőző *a mű* strukturális sajátosságainak, a filmi *kép-rendszer* mozgásának elemzéséhez.

Ezeknek a finom gondolati határoknak nagy jelentőségük van a „mindennapi” kritika számára, sőt—mint már mondtam — „nem közömbösek” a reális filmgyártó tevékenység szempontjából sem: az ajánlott módszertan, mint minden művészettörténeti módszertan, meghatározott tájékozási pontokat ad mind a kritikának, mind magának a filmalkotási folyamatnak. Természetesen meg kell kérdeznünk M.Sz. Kagan: amikor a téma és az eszme írásában szinte önálló életre kel, nem csökkenti-e ez a film jellemeinek, tartalmának, formájának esztétikai értékét?

J. Sz. Gromov

... Szerintem éppen a történetiség hiányzik Kagan emlegetett tanulmányából. Véleménye szerint a XX. századig a művészet történetének tanulmányozása végzetesen egyoldalúságra ítéltetett... Amikor ezt a tételt érvekkel támasztja alá, nem annyira a tényekhez folyamodik, hanem a tisztán elméleti számításokhoz. Engem azonban nem győz meg egy utalás annak a módszertani alapnak a metafizikus jellegére és idealizmusára, ahonnan a nem marxista tudósok közelítették meg a művészi tevékenységet a múltban. Idealizmusuk ellenére, a metafizikát legyőzve, gyakran eredményesen tettek kísérletet arra, hogy koruk objektív lehetőségeinek keretei között elérjék a teljesség valamilyen fokát. Már Arisztotelész műveiben találkozunk a művészi tevékenység belső kölcsönkapcsolatukban vizsgált, alapvető összetevőinek elemzésével. Emlékezzünk Arisztotelész koncepciójára a művészről mint univerzális mesterről, vagy a költészetről és a történelem híres összevetésére, amelyen belül vizsgálja a művészi általánosítás módjainak kérdését, a művészeti ágakat és műfajokat. És végül, a befogadásra áttérve — a katarziszról szóló tanítása.

Arisztotelész mellett sok más nevet említhetünk még, a reneszánsz esztétáit és művészettörténészeit... Emlékezzünk Spinozára, a biblia tudományos elemzésének megalapítójára... Már nem is szólok Hegelről, aki a művészet történetét és gyakorlatát egyáltalán nem a káotikus ismeretek leltárának mutatta be, hanem sajátos, szigorú, sőt mereven zárt rendszer formájában, ami (a zártságra gondolok) egyébként már ellent is mond a teljesség gondolatának. És Immanuel Kant a szépségről, a zseniről és az ízlésről szóló tanításával? ! Végül pedig Belinszkij és Csernisevszkij, akik sok szempontból teljes és hiteles képet tudtak adni az irodalmi folyamatról a XIX. századi Oroszország társadalmi-szociális fejlődésével kapcsolatban.

Éleesebben fogalmazok. A teljességre törekvés az egész klasszikus esztétika nagy eszméje volt. Erről az eszméről a modernista esztétika mond csak le, amely tagadja

a művészi tevékenység szemléletes, képszerű természetét. Van még mit tanulnunk a klasszikusoktól, ami különösen fontos a filmtudomány számára, amelynek szervebben bele kell épülnie az esztétika történetébe . . . Világos azonban az is, amire M. Sz. Kagan hívja fel a figyelmet: a marxizmus megszületésével minőségileg új szakasz nyílik az esztétika és a művészet tudományának történetében . . .

Kagan feltételezi, hogy a teljesség elérésére tett egyik első kísérlet a pszichológia segítségével történt a XX. században. Beavatkozása általában hasznos volt az esztétika számára, de a fő módszertani feladat megoldására a pszichológia nem bizonyult elég erősnek. Ezért jelenik meg egy új jelölt – a szemiotika. Nagy reményeket fűznek hozzá, ezeket részben be is váltja, de csak részben: kiderül, hogy alkalmazásának területe korlátozott a művészet tudományában. És akkor a kutató új „jelölttel” áll elő. Rámutat annak „óriási módszertani jelentőségére, hogy az esztétika az információelmélethez fordul” és lényegileg fő helyet biztosít neki a művészeti tevékenység elméleti kutatásában alkalmazott módszerek és eljárások lehetséges hierarchiájában, amelyet ezért a tanulmányban információs rendszerként is ír le.

Itt már az információelmélet úgyszólván közvetlenül a szemiotikával, a hagyományos művészettudománnyal és a hegeli filozófiával illeszkedik. És rendkívül merev, direktívaszerű normát javasol, amelynek a cselekvés irányítása a rendeltetése. Ez a szókonstrukció azonban nagy ellenvetésekre ad módot. Egyrészt nem fogja át a mű egészét. Hiányzik például a művészi-érzelmi tevékenység „szintje”, amely lehetővé teszi azoknak az eszközöknek és eljárásoknak a konkrét művészettörténeti elemzését, amelyek segítségével a művész „megfertőz” bennünket érzéseivel és gondolataival. Ebben a konstrukcióban nem maradt hely sem a kompozíció, sem a konfliktus számára.

Másrészt az ajánlott normatívák minden kategorikusságuk és merevségük ellenére elég önkényesnek tűnnek. Miért zárja ki például a jellemet a tartalom területéről, és vizsgálja belső formaként? Hiszen éppen a

jellemben rögződnek a világ művészi megismerésének legfontosabb eredményei. Semmi értelme sincs annak, hogy a megismerő szintet a témához köti. A művészi megismerés területére tartoznak az eszmék is, mégpedig éppen annyira. A „szöveg” irodalomtörténeti terminusát annyira homályosan határozza meg (mint „látható és hallható materiális konstrukció”), hogy nem lehet használni a filmtudományban.

Igaz, Kagan megemlíti, hogy további kiegészítő munkára van szükség ahhoz, hogy koncepcióját a konkrét művészettudományban használni lehessen. Félek azonban, hogy ez a munka terméketlennek bizonyul: túl gyengék, kilátástalanok és deklaratívak a kiinduló posztulátumok. Betartásukkal felszabdalhatjuk a művészet eleven szövetét, de nem érhetünk el teljességet.

Amikor mindezeknek a megfontolásoknak hangot adok, távolról sem akarom kétségbe vonni annak a szükségességét, hogy új utakat keressünk az esztétikában és a filmtudományban. E kutatás során azonban nem érdemes zárt elméleti rendszerek és történelmen kívüli, kötelező sémák konstruálásával foglalkozni. Láthatóan célszerűbb a mai módszertan reális és aktuális problémáira koncentrálni . . .

A. V. Novikov

... „A művészeti tevékenység mint információs rendszer” szerzője hangsúlyozza, hogy megközelítése az izomorfizmus gondolatán alapul. Ez nyilván azt jelenti, hogy a „művészi információ”, mely valamilyen közlés, egy sor átalakuláson megy át, míg eljut a művésztől a nézőig: az alkotás folyamán kódolják, a befogadás során dekódolják. Ha következetesen betartjuk az izomorfizmus kibernetikában használatos elvét, vagyis hogy az egyik rendszer minden egyes eleme kölcsönösen és egyértelműen megfelel egy másik rendszer minden egyes elemének, akkor a művészi befogadás ideális esetének azt kellene tartani, amikor a művész képi elképzelése teljesen egybeesik a néző tudatában megszülető képpel. De elég korrekt-e ebben az esetben az informá-

cióelmélet fogalmi apparátusának bevonása a művészeti tevékenység értelmezésébe? Nem veszítjük-e el eközben a művészet specifikumát, ami megkülönbözteti a kommunikáció tudományos-fogalmi formáitól? Ez utóbbiak ugyanis feltételezik a közlések küldője és címzettje által használt terminusok szigorú egyértelműségét. Hiszen közismert, hogy a művészi kép szervesen magában foglalja azt, amit a néző személyes és társadalmi-történelmi tapasztalata alapján képzel és gondol hozzá. Kagan maga is hangsúlyozza a művészi befogadás értelmező jellegét, az esztétikai élmény heurisztikus aspektusait, a műalkotás értelmezésének több lehetséges változatát – és ebben igaza is van. Ezek az ítéletei azonban nehezen egyeztethetők össze a tanulmány kiinduló tézisével. Láthatóan bizonyos következtetlenség rejlik benne.

Miközben azt a közöset hangsúlyozza, ami a művészetben és az információs tevékenység más formáiban is megtalálható, a szóban forgó koncepció szerintem egészében véve nem fordít elég figyelmet éppen a *művészeti* tevékenység sajátosságára.

Képes-e az információelmélet abban a formájában, ahogy Kagan írásában megjelenik, megmagyarázni a jólismert műalkotások ismételt, sokszoros befogadásának igényét?

Az „izomorfizmus elvének” fényében megfelelő magyarázatot kap-e az esztétikai értékelések konfliktusa, a művészi ízlések és ideálok történelmi mozgása?

Anélkül, hogy tagadnám annak célszerűségét, hogy kiegészítő segéd eljárásokként bevonjuk a művészet komplex tanulmányozásába a szomszédos tudományágak (szociológia, pszichológia, információelmélet stb.) fogalmait és módszereit, azt hiszem, hogy a kutatás tárgyának lényegével összhangban lévő, helyes alkalmazásukra vonatkozó figyelmeztetések még ma is teljesen aktuálisak. Kagannak minden oka megvolt rá, hogy veszélyesnek tartsa az ismert esztétikai fogalmak divatos kibernetikus ruhába öltöztetését, és hibásnak azt, amikor az információelmélet – különböző művészeteken kívüli rendszerek tanulmányozásából nyert – általános tételeit egyszerűen extrapolál-

ják a művészetre. De vajon a művészetről „kibernetikus szempontból” író szerzők mindig tartózkodnak-e a vulgarizálástól, az esztétikai kategóriák és az információelmélet fogalmainak eklektikus összekeverésétől? . . .

L. K. Kozlov

M. Sz. Kagan konferenciánkon, mondhatnám, privilegizált helyzetbe került. Olyan gyakran beszéltek róla, mint a vita egyetlen más részvevőjéről sem. Gondolom, ennek az az oka, hogy Kagan rendkívül következetesen ment végig a választott úton: felvetette a módszertan néhány kérdését és logikusan annyira kiélezte őket, ahogy ezt a vita egyetlen más részvevője sem tette. Ezért az a kritika, amelyet kiváltott és magára vállalt, közös érdekeinket szolgálja, hiszen az igazság érdekében folyik. Egyetértek J. Sz. Gromov kritikai megjegyzéseivel. Ezt a kritikát enyhíteni vagy megédesíteni mindekelőtt magával Kagannal szemben lenne hálátlanság. Ezzel kapcsolatban még egyszer idézni szeretném tanulmányát.

„A tehetség sajátos szűrő, amelyen a művész egész élettapasztalatát átengedi, és ezáltal az művészi információvá alakul át . . . Természetesen az élethelyzetek mindegyikében nem „ugrik be” ez a szűrő, és a művész mindennapi, nem művészi módon gondolkodik, érez és érintkezik a többi emberrel: Goethe beszélgetéseiben Eckermannal, Sztanyiszlavszkij memoárjaiban, Dovsenko leveleiben, Jane Fonda beszéléiben a logikus, nem művészi gondolkodás megnyilatkozásait látjuk, a mindennapi, nem művészi nyelvet.”

Ez az egész bekezdés – a belőle levont összes következtetéssel – nagyon tanulságos. Csodálatosan világos példája annak, hogyan juthat valószerűtlen eredményekhez az önmagában vett elméleti okoskodás. Hiszen eddig senkinek sem jutott eszébe, hogy Goethe „tehetségét kikapcsolva” beszélgetett Eckermannal! Nem fogom magyarázni, miért tartom ízlésbeli hibának Jane Fonda beiktatását ebbe a sorba, de el kell mondanom, hogy egyszer alkalmam volt hallani egy beszédét, és tanúsítom,

hogy semmi köze nem volt a „mindennapi beszédhez”. Jane művészi, színészi adottságainak teljes fegyverzetében adta elő. Miért nemcsak a művészettörténet és az alkotás pszichológiájának adatai mondanak ellent a Kagan által javasolt elméleti beállítottságnak, hanem az elemi esztétikai érzés is? Mi történt itt, a tanulmány e pontján?

A vaskövetkezetességgel végigvitt elvont gondolat itt „kimeréskedett magához az anyaghoz” – és . . . éles összeütközésbe került ezzel az anyaggal. Talán a túlságosan is nyílegyenes következetességgel van a baj? Talán az lenne a megoldás, hogy enyhíteni kellene az elméleti absztrakciót, le kellene kerekíteni és az „empíriára vonatkozó” magyarázó megjegyzésekkel kellene retusálni? Néha ez még hasznos is . . . De aligha lehet ilyen magyarázó megjegyzésekkel igazolni az elméleti gondolat lényegét. És adott esetben a gondolat hibája nem az egyenes levezetés, hanem az, hogy a gondolat szegé-

M. Sz. Kagan válaszában

a tanulmányával kapcsolatos kifogásoknak csak némelyikére reflektál. Szerinte az ún. „módszertani aritmia” magyarázza, hogy egyes szakaszokban előtérbe kerülnek a módszertan elméleti kérdései. Erre a film terén már régóta szükség volt, tekintettel a többi tudomány ugrásszerű fejlődésére. Természetesnek tartja azonban az új módszerektől való idegenkedést is. Szerinte inkább Gromov esik a pánesztétizmus hibájába, amikor a négy tevékenységfajta egységét nem tekinti a művészeti tevékenység specifikumának. Ő maga a művészeti tevékenységet nem tartja jobbnak a többinél, csak másnak, specifikusnak. Egyetért Vajszfelddel abban, hogy a művészeti tevékenység megismerő és értékorientációs szintjei egymásra rakódnak, de a mű más részeiben csak annyira találhatók meg, amennyire a forma minden eleme a tartalmat testesíti meg. Novikovnak válaszolva kijelenti, hogy nincs ellentmondás a befogadó alkotó aktivitásának elismerése és a befogadás és alko-

nyes és módszertanilag természetlen előfeltételből indul ki: igen – igen, nem – nem, ami pedig ezenfelül van, az az ördög játéka. A szerző merev és áthághatatlan határokkal különíti el a műalkotást és a verbális alkotás más formáit, a képi és a logikus gondolkodást, a művészi és a mindennapi beszédet – és ráadásul ezeket a határokat egyetlen, már teljesen áthághatatlan határrá egyesíti.

Természetesen lehet elméletet építeni ennek az előfeltételnek az alapján, méghozzá nagyon is terjedelmeset. Ennek az elméletnek azonban semmi köze sem lesz a mai esztétika számára elsőrendűen fontos problémák óriási köréhez, mint amilyen pl. a művészi kitalálás és a dokumentum, a művészet és a fénykép, a játékfilm és a híradó, a filmművészet és a televízió. Valamennyi megnevezett „érintkezési ponton” kidolgozásra és megoldásra váró kérdések merülnek fel . . .

tás izomorfizmusa között, mert az izomorfizmus nem azonosságot, hanem strukturális hasonlóságot jelent (ld. tehetség – ízlés). Helyt ad Gromov ellenvetésének, miszerint ez a rendszer semmit sem ad az egyes művek elemzésében, de kétli, hogy ez lenne a filmtudomány egyetlen feladata.

Majd felvázolja modelljét a film kutatásáról. A filmtudósok körében megkülönbözteti az adott filmet vizsgáló, értékelő kritikust és a filmet vizsgáló kutatót, aki lehet teoretikus és történész is. A művészi alkotás és befogadás folyamatát a filmpszichológiának kell vizsgálnia, a művészi információ átadásának módját a filmszemiotikának, a művészi termelést pedig a filmszociológiának. A visszacsatolást a kritika jelenti. A művész és a néző formálásának kérdésével a művészetpedagógia foglalkozik. Ehhez járul végül az esztétika mint a művészet filozófiája. Tehát az összes módszernek nem komplex, hanem rendszerbe foglalt összekapcsolását javasolja, vagyis egy módszerrendszert.

(ford.: Berkes Ildikó)

Mit jelent önnek a film?

Válaszol: Vas István költő és Szántó Piroska festőművész

– Tudom, hogy az ember és a művész nem, vagy csak nagyon nehezen választható el, mégis van a művésznek is magánemberi szférája. Első kérdésem az volna: mit jelent önöknek a film közvetlen élményként, mint magánembereknek?

Szántó Piroska:

– Sajnos én szerelmes vagyok a filmbe . . . Nekem mindegy, mi mozog előttem a vásznon, abban a pillanatban, ha ott valami mozog, ha ott emberek vannak, az maga a csoda, és máig nem tudok betelni ezzel a csodával. Gyerekkoromban, Kiskunfélegyházán, a film a legkíváncsabb, a legnagyobb csoda volt a világon. Jól emlékszem még a nem beszélő, vagyis a némafilmekre is, a rángó járásokra. Az is gyönyörködtetett, élveztem, elbűvölt, hogy a filmen kiloccsan a víz és mégse loccsan a szemembe, hogy a fürdőző emberek teste éppen úgy csillog, mintha elevenen látnám őket, s mindezt kritika nélkül, ítélet nélkül, tátott szájjal néztem. Nekem ez volt a film. Lényegében ma is ez. Filmrajongó maradtam, nekem a tévé – furcsa módon – nem pótolja a mozit. Sokáig azt hittem, csak az én mániám, hogy ilyen fontosnak és gyönyörűnek érzem a filmet, de mióta elolvastam Mándy moziról szóló írásait, a Régi idők moziját, megnyugodtam, hogy más is valószínűleg tartja ezeket az álomalakokat, játszik velük és megjeleníti őket, ugyanúgy, mint én.

Vas István:

– Hogy a mánál kezdjem: nagyon keveset

megyek moziba. Mert az ember kifogy az idejéből, semmire sincs ideje . . . mit részletezzem ezt? Az ember sajnos arról kénytelen lemondani, amit öncélúan, vagyis igazán szeret, önmagáért, haszon nélkül, ami nem munka, ami passzió. Mindinkább ezt nyírálja meg az idő, sajnos . . . A mozi rám is hihetetlen hatással volt. Negyven évvel ezelőtt írtam egy verset – Elégia a moziról, ez a címe –, ebben megírtam, hogy mit jelentett nekem a film, hogy az első hatás volt, ami ért:

„Miként megőrizünk ködös gyerekmeséket,
És nem felejt szívünk néhány varázsigt,
Úgy bennem él a láz, mely kiskoromban égett,
Gomolygó hősvilág, sok régi mozikép.
Miként megőrizünk ködös gyerekmeséket . . .

Így nőttem nagyra én, efajta ócska ponyván,
Petőfi és Arany csak azután nevelt.
Ha jött a délután, hazulról elosonván,
Ott ültem és szemem mindent magába nyelt.
Így nőttem nagyra én, efajta ócska ponyván.

Ki emlékszik ma még a régi, híg zenékre?
Emlékük néha még szívembe visszajár.
S a vásznon megjelent – a nők rajongtak érte –
Vállán sötét köpeny, Psylander Waldemár.
Ki emlékszik ma még a régi, híg zenékre?

Remegni idegem nem szűnt egy pillanatra,
A cowboy jó lován repült, akár a nyíl,
És ugrott vakmerőn gépkocsiról vonatra
Az ördögi merész kalandor, Harry Piel . . .”
Az én élményeim régebbre nyúlnak visz-

szá, mint a Mándy Iváné, első nagy mozi-
 élményem Harry Piel volt . . . Harry Piel és
 Psylander Waldemár, a széles gallérú fekete
 köpenyével, cilinderével. Ő volt a férfiideál-
 lom, amilyen én – esetlen kamasz – lenni
 akartam, amilyennek álomban elképzel-
 tem magamat. Mindez onnan jutott most
 eszembe, hogy tegnap hosszú idő múltán
 véletlenül újra moziba mentünk, *A háború-
 nak vége* című filmet láttuk, és ennek a
 főszereplője, Yves Montand is olyasfajta
 férfi-eszménykép volt, mint az én időmben
 – mondjuk – Jean Gabin . . . Szóval, ami-
 kor kimentünk a moziból – éjszaka volt,
 villamosra kellett fölszállni –, valami ré-
 gi, ősrégen tapasztalt érzés vett rajtam
 erőt hirtelen: önkéntelenül úgy mozogtam
 – belülről, magamban úgy tűnt –, mint
 Yves Montand. Úgy éreztem, mintha az
 Yves Montand ballonjában járnék . . . Ak-
 kor támadt az a gondolatom, hogy épp
 az én gyerekkoromban volt a váltás – ha
 nagyképűen és modernül akarnám fogal-
 mazni, azt mondanám: az emberi viselke-
 désmodell egyik nagy váltása. Ami valaha a
 színház volt, a mozi kezdte pótolni. Régi
 regények, emlékiratok igazolják, hogy az-
 előtt a színház volt a modell, az emberek
 onnan vették a viselkedési mintákat, a lá-
 nyok, a nők igyekeztek úgy viselkedni,
 mint – mondjuk – Déryné; talán az utolsó
 ilyen nőideál Bajor Gizi volt nálunk. De az
 én időmben ez már inkább csak vidéken
 hatott, a pesti gyerekeknek – és nemcsak a
 gyerekeknek – már a mozi lett a modell.
 Ha meggondoljuk, hogy Greta Garbo mit
 jelentett a nőknek . . . ő volt a kor hősnője.
 Aztán követték őt a többiek, jött a Sophia
 Loren-korszak . . .

Szántó Piroska:

– Emlékszem egy régi rajzviccre: jönnek ki
 a nők moziból, valamennyi föltartja a fejét
 és hátrarázza a haját, ott áll egy férfi és azt
 mondja: Greta Garbót látták a hölgyek . . .
 Vas István:

– És a mozi, a szép női test látványa volt
 az első erotikus élmény. Annyira gyerek
 voltam, hogy még iskolába se jártam, a sze-
 relmi érzésnek még a csírája se mozgolódha-
 tott bennem, de már akkor örülten hatott
 rám Putty Lia vagy Laura La Plante, már

valahogy megvolt bennem az, hogyan kell
 „szeretni”. Tehát az emberek – a nők is –
 a moziban kapták, a filmekből vették a
 mintákat: hogy kell csókolni, hogy kell egy
 nőt átkarolni, mi a szerelem . . .

Szántó Piroska:

– Vagy mi a hősiesség. Ki mire figyelt. Én
 a hősiességre figyeltem . . .

Vas István:

– Azon tűnődtem tegnap, hogy vajon ez
 van-e még ma? Létezik-e még ez a hatás?
 És ha igen, akkor viszont azon kell elgon-
 dolkodnom, hogy ma kik-mik ezek a mo-
 dellek? Fellini vagy Bergman hősei? Nehéz
 elképzelni . . . Tegnap ez a Montand . . .
 hogy ez is micsoda férfitípus volt!

– *Mi a véleményük erről a filmről – és
 általában Resnais filmművészetéről?*

Vas István:

– Láttam Resnais-től a *Szerelmem Hirosi-
 má-t* annak idején. Izgalmas volt, zseniális
 volt – nagyon nem szerettem. Ezt én meg-
 írtam egy cikkben, voltaképpen nem erről
 írtam, hanem egy szovjet filmről, ami az
 utóbbi években a legjobban tetszett ne-
 kem . . .

– *Melyik volt az?*

Vas István:

– A *Ballada a katonáról*, Csuhray filmje. A
 kettőről együtt írtam, avval kezdtem, hogy
 összevetettem a háború e kétfajta ábrázolá-
 sát. Mindenekelőtt szemléleti vitám volt
 Resnais-vel, nekem már az is visszatetsző
 volt, hogy filmjében a hirosimai bombázás
 „an und für sich” – önmagában és önma-
 gáért – szerepelt, az egész háborút jelké-
 pezte. Ezzel nem azt mondom, hogy helye-
 seltem a hirosimai bombázást, de hát azért
 Kattowice és Krakó bombázása vagy Bel-
 gium és Hollandia megszállása is volt olyan
 felháborító gáztett. És a szerelemnek ilyen-
 féle apoteózisa, hogy üszkösödő, radioaktív
 sebek váltakoznak valami hullótekeré-
 gesel . . . Ha azt mondja, hogy „omnia vincit
 amor” – mindent legyőz a szerelem –,
 azzal egyetérték. De ezt egy német meg-
 szálló katonára és arra a gyönyörű nőre
 parabolizálni: azzal már nem. Rossz mo-
 dernkedésnek éreztem mindezt, inkább mű-
 vészkedésnek, mint művészetnek.

– Ugyanakkor persze nyilvánvaló volt,

hogy Resnais nagyon tehetséges. Most azt látom, hogy *A háborúnak vége* távolról sem olyan sikeres, pedig nekem sokkal jobban tetszik. Talán nem annyira érdekes – előfordult, hogy az órára néztem, itt-ott lehetett volna tömörebb –, de ez egy keserű, becsületes, igaz film. Olyannak mutatja meg a mozgalmat, amilyen, benne van mindenestül, mégis nagyon finoman, elegánsan, ugyanakkor hitelesen, mert a spanyol kommunista mozgalomnál szebb az utolsó évtizedekben nem volt. És mint film is nagyon becsületes. Ha választanom kellene Resnais e két filmje közül, sokkal inkább ezt választanám, mint am azt.

Szántó Piroska:

– Voltak benne percek, amikor borzongtam a déja vu-tól. A saját mozgalmi élményeimre gondolok, meg a filmbeli pártaktíva ülésre, a filmbeli Yves Montand-ra, akire azt mondják, elvesztette a tisztánlátását, nem tudja megítélni a helyzetet, mert túl közelről látja . . .

Vas István:

– És a másik összetűzése is hiteles volt, avval a radikális csoporttal, a túlzó balosokkal, akik kissé linkek, de közben bizonyos dolgokban mégis igazuk van. Nagyon jó a film, nagyon igaz. Képileg is igaz.

– *Vannak-e, s ha igen, kik a kedvelt „filmszerzőik”?*

Szántó Piroska:

– Én „mindenevő” vagyok, és sajnós – talán ezért – rendszerint nem figyelem meg, kik a filmek szerzői. Tudom, hogy ez nagy vétség, főleg a rendezőkkel szemben, de mentségemre szóljon, hogy én az irodalommal is így vagyok. És nincs olyan irodalmi mű, ami az én fejemben ne moziként játszódna le. Az is előfordul, hogy találkozom egy emberrel és nem tudom, miért annyira ellenszenves, aztán rájövök, hogy a saját privát moziomban ilyennek képzeltem el egy ellenszenves irodalmi alakot . . .

Vas István:

– Én se lennék képes pontosan meghatározni, kik a kedvenc szerzőim. Minden kiemelés igazságtalan volna, mert száz filmet is tudnék olyat mondani, ami fontos volt számomra, és nem emlékszem a rendezőjére. De ha mégis egyetlen rendezőt kellene

kiemelni – ami épp olyan abszurdum, mint megmondani, ki a legnagyobb vagy a legkedvesebb költő – , azt mondanám: énnekem Ingmar Bergman a legfontosabb filmrendező.

– *Miért?*

Vas István:

– Az a döbbenetes Bergmannál – aki a legmodernebb is, mert lényegileg modern és nem külsőségekben –, hogy mennyire svéd, nem úgy értem, hogy ő maga, hanem az egész filmművészete mindenestül, *A nap végé-től a Jelenetek egy házasságból-ig*. És hogy minden filmje mennyire strindbergi, hogy Strindbergre épül az egész életműve. Ez döbbenetes. Én Strindberget véletlenül mindig nagyon szerettem. A téveszméivel, a neurózisaival, a képtelenségeivel együtt óriás volt, már gyerekkoromban hatott rám. De ha nekem valaki akkor azt mondja, hogy ebből az irodalomból, ami már gyerekkoromban is, amikor olvastam, „vieux jeu” – nagyapáink izgalma – volt, hogy ebből fogja valaki majd negyven év múlva a modern filmet megcsinálni, hát elképedtem volna . . .

– *Hatott-e Bergman az ön világképére? Jelen-e annyit ebből a szempontból, mint a legjelentősebb kortárs-írók?*

Vas István:

– Nagyon kevés modern író van – úgy értem, a század utóbbi évtizedeiben –, aki nekem annyit jelentene, mint Bergman. Nem is tudnék hirtelenében egyet sem megnevezni. Hatott rám filozófiailag és mindenképpen. Kortársaim közül – ha a legjobbakat veszem is sorra – a legmélyebben ő hatott rám.

– *Ugyanakkor azonban szemléleti vitája is van vele, ha jól értettem . . .*

Vas István:

– Nincs. Bergmant elfogadom úgy, ahogy van.

– *Nem érzí túlságosan kiábrándítónak?*

Vas István:

– Most nagyon nehéz kérdésbe ütköztünk: a pesszimizmus minősítésének a kérdésébe. Nem tudom, hogy maga Bergman kiábrándult-e, hogy van-e egyáltalán kiábrándult, pesszimista művészet? Aki pesszimista és kiábrándult, az nem ír, nem csinál olyan

műveket, mint Bergman. Aki ilyen műveket csinál, abban iszonyú erő van és hit. Nem megyek el odáig, mint Gorkij, aki azt mondta, hogy Csehov optimista – mert Csehovhoz képest az egész modern irodalom és film limonádé, Csehov maga a feneketlenség –, de odáig elmegyek, hogy állítom: aki olyat ír, olyan filmeket csinál, olyan költői erővel, mint Bergman, az nem lehet kiábrándult, mert akkor minek ír, minek csinál filmet? A nagy művész, az olyan nagy művész, mint Bergman vagy Strindberg – aki azért nem volt akkora, mint Bergman –, leteszi élém a valóságot. Az én dolgom, hogy mit érzek ki belőle. Ő nem akar kiábrándítani. Eleinte mégis azt érzem: ennél kiábrándultabb már nem lehet az ember. De aztán mindinkább megértem, hogy aki ilyen szépséget tud létrehozni, az nem leverni akar, hanem fölemelni.

– Hiszen *A nap vége*-nek abban a hosszú, szorongató, szörnyű útjában valami goethei életbölcsség is van. A *Csend*: a borzalmak borzalma – és közben mégis fölemelővé válik, isten tudja, mitől. Nem olyan egyszerű ez, hogy kiábrándult vagy nem kiábrándult... Én azt hiszem, mi túl nagy fontosságot tulajdonítunk annak, hogy valaki éppen kiábrándult vagy bizakodó hangulatban van-e. Hát József Attila kiábrándult volt-e vagy pedig optimista? Ki mondja meg? Én ebben a keresztényi eszmét valom: „dum spiro, spero” – amíg lélegzem, remélek. Vagyis ameddig valaki teszi a dolgát – méghozzá úgy, mint Bergman –, addig hisz a megváltásban.

– *Antonioni*?

Vas István:

– A *Nagyítás*-t nagyszerű filmnek tartom, nagyon nagy élményem volt. De már a többi filmje nem nyújtott maradéktalan élményt, azokban már többnyire valami művit érzek, általában nincs bennük annyi tartalom, amiből a túlzott művésziességre tellenék, kissé túlteng bennük a dekorativitás. Talán *Az éjszaka*-t említeném még, szép film volt, megbámultam. De a *Nagyítás* valóban nagyszerű, mindenben nagyszerű film. Nekem nagyon tetszett a Londonja...

Szántó Piroska: – ... a karnevál végén ...

Vas István:

– ... igen, a karnevál, és főleg a teniszjáték. Az a legemlékezetesebb.

Szántó Piroska:

– Ahogy azok a festett, mozdulatlan arcok kavarnak ...

– *Fellini*?

Vas István:

– Fellinié – úgy vélem – gazdagabb világ. Ő is, akár Bergman, attól világklasszis, hogy „provinciális”, minden ízében olasz, sőt latin – vissza egészen Petroniusig.

– Az én esztétikám mindenben – tehát a moziban is – az, hogy „a művészetnek is legfőbb becse, ha úgy elbú, hogy észre sem veszik” – ami Bergmanra áll, nála nincsenek nagy trükkök, egyszerű a technikája. Persze tudom, hogy ezt az elvet azért nem lehet diktatórikusan érvényesíteni, és ha például a költészetből kitiltanók a „művészkedést” – a nagy költészet felét kitiltanók. És ez minden művészetre áll. Igen ám, de akkor aztán művész legyen a talpán, akitől eltűröm. Fellinitől se mindig, van, amikor bosszant, a *Júlia és a szellemek*-ben például, abban már túl sok a trükk, a tartálmatlan, semmitmondó „művészet”. A *Róma* viszont olyan, hogy „bele kell pusztulni”. ... igazi gyönyörűség.

– *A Nyolc és fél*?

Vas István:

– Azt nem szerettem. Az *édes élet*-et, azt igen! És méginkább a *Satyricon*-t. Az *Amarcord*-ot sajnos még nem láttam ...

– *A Nyolc és fél* – sokan ezt a filmet tartják az életmű eddigi csúcspontjának – miért tetszett kevésbé, mint a többi?

Vas István:

– Ha ezt meg akarom magyarázni, egy mai kulcs-szóra hivatkozom: manapság – furcsa módon – összeillik a személytelenség a költészetben, és az „önmegvalósítás” a filmművészetben. Isteni a modern logika: a líra legyen személytelen, a film legyen önmegvalósítás.

– Én egyébként is idegenkedem ettől a fogalomtól, ha az emberek megvalósítják magukat, abból nem sok jó sülni ki ... Nekem ahhoz, hogy egy művészetet elfogadjak, mindenekelőtt személyiség kell, jelentős személyiség, amilyen Fellini is, de nem

az „önmegvalósítása” érdek, hanem a Világ – ahogy Valaki nézi, látja.

– *A Nyolc és fél*-l az a bajom, hogy nem sokat mondott nekem a világról, de túlságosan is sokat a Fellini idioszinkráziáiról, öntetszelgéséről. A legkedveltebb Fellini-filmjeim a *Róma* és a *Bohócok*. Az *Országúton* is nagyon szép volt. Benne azt szeretem, ahogy az életet szusszal győzi, ahogy ontja az adut – nem harminckettőt, hanem még és még és még . . .

– Szántó Piroskától kérdezem: *hat-e – s ha igen, hogyan – a filmélmény a képzőművészeti munkásságára, beszűrődik-e valamilyen képpen alkotásaiba?*

Szántó Piroska:

– Mindenekelőtt mint ismeretanyag. Mint ismeretanyag a film rendkívül fontos, nélkülözhetetlen. Nem beszélve arról, hogy a filmekben látott tájak, emberek, helyzetek, mozgások egyszerűen gyönyörködtetnek és élvezem őket, és ebből is folyton tanulok. Egy tisztességes festő állandóan „skalázik” – még ha nonfiguratív is –, értem ezen a mindennapi krokizást, az életnézést és a rajzolást. A film – a benne megfigyelt emberek, állatok, tájak, helyzetek és csoportok – az életnézés egyik formája, és mint ilyen nagyon sokat segít. Egyébként a film maga is mindig él a képzőművészet eszközeivel, s ezt, ennek a fejlődésvonalatát is tanulságos megfigyelni.

– Néha alkalmam nyílik rá, hogy egészen régi filmeket láthassak, legutóbb egy klaszszikus német némafilmet, az *Elza kisaszszony*-t láttam. Elbámultam, hogy a korai film mennyire nem szakadt el még a pikturától! Észrevettem, hogy a férfi-szereplő nyakába kötött kockás sálának semmi más funkciója nincs, mint hogy folt legyen a képen. És a levelet, amit fölolvastam – némafilmben! – bámulatomra úgy tartja a kezében, hogy annak a képkompozíció szempontjából funkciója van. – Úgy látom, a film eleinte tapadt a képzőművészeti képhez – méghozzá az impresszionistákhoz –, később – a hangos technika kifejlődésekor – a realista fotóhoz alkalmazkodott, és most, az utolsó tíz évben, a színes technika fejlődésével megint a képzőművészeti hatás érvényesül, de ez már inkább freskószerű.

– *Most Vas Istvánhoz fordulok a kérdéssel: mit jelent a film élménye költői munkásságában?*

Vas István:

– Nagyon sokat. Több versem van – nemcsak az *Elégia* a moziról –, ami filmről szól. Például az *Utazás*, a *Technika* – ez utóbbi egy 44-beli vers, a technika iránti akkori nosztalgia fejeződik ki benne:

„. . . *S szeretném, ha az evező pihen,
A hangraforgó hangját a vizen*

S ha télen Greta Garbót újra látnám . . .”

Szóval ahogy a film, a mozi hozzátartozik az élethez, úgy áramlott be a verseimbe. Külön hangsúlyoznám, hogy rám a filmhíradó is mindig hatott, minden filmbeli híradás és dokumentálás. Nagyon örülök most ennek a *Századunk* sorozatnak, fontosnak tartom, szeretem nézni. Mindez százféle úton van benne a verseimben.

– *Művészi kifejezés, műalkotás lehetőségének tartják-e önök a valóság közvetlen lefilmezését, a dokumentumfilmet?*

Vas István:

– Igen. Miért ne? Csak hát – alkotó kell hozzá.

Szántó Piroska:

– Tegnap – *A háborúnak vége* kísérőműsoraként – láttunk egy dokumentumfilmet, az volt a címe: *Magányosok klubja*. A férjem a következő megjegyzést tette rá: „még azt mondják, hogy Kafka pesszimista”. . . .

Vas István:

– A maga nemében jó film. Nyugdíjasokat mutat be, lelkileg szerencsétlen, elesett embereket . . . Erről a dokumentumfilmről eszembe jutott most az utolsó évtizedekben átélt egyik legnagyobb moziélményem, egy „óriási film”, amerikai film, cseh rendező munkája . . .

– *Bizonyára Milos Formanra gondol, Száll a kakukk fészkére című filmjére . . .*

Vas István:

– Nemrég láttuk ezt a filmet. Az említett dokumentumfilmről jutott eszembe, az abban látott szerencsétlen arcokról, mert Forman aztán igazán szerencsétlen embereket, bolondokat, torz alakokat mutat be, és mégis – mivel tartózkodik a „rájátszástól”, a rossznak a hajszoásától – a film nem hat gúnynak, tragikussá válik, Racine tragédiái-

ra emlékeztető klasszikummá, magától értődő nagy művészetté, amelynek nagysága a mértéktartása. Örülök, hogy korunkban, amikor „a lehető legrosszabbnak a követése” szinte divattá vált — és ez nemcsak a filmre vonatkozik, hanem a költészetre, a prózára, minden művészetre. —, ebből a témából ilyen filmet lehetett csinálni, az élet feneketlen mélységéről, az agy elborulásáról, az örületről, a végső nyomorról, s olyat mégis, hogy klasszikus és fölemelő: az élet-öröm diadala az a jelenet, amikor a bolondok megkaparintják a hajót! Ezt nevezem én egészséges művészetnek.

— *Hadd tegyem föl most azt a kérdést: mit jelent önöknek a magyar film? Kezdjük talán ezt a témát is „a régi idők mozijával”: a felszabadulás előtti magyar film hogyan, mennyire játszik szerepet az önök emlékeanyagában?*

Szántó Piroska:

— Az enyémben alig. Be kell vallanom. Magyar filmeket régen alig láttam, nem sznob-ság volt ez, hanem az az igazság: akkoriban a moziba járás nekem anyagi kérdés volt. Nem is tudnék most hirtelenében egyet se mondani... de egyet mégis — igaz, hogy már felújításban láttam —: a *Hyppolit*, a *lakáj*-t. Csontos és Kabos isteni játékát persze élveztem, de egyébként nem sokat mondott nekem. Őszintén szólva avultabbnak hatott, mint akár az *Elza kisasszony*...

Vas István:

— A *Hyppolit*-ot még szeretni is lehetett, mert az ember annyira szerette Kabost, hogy akármilyen volt a film, amiben játszott, az ő kedvéért megnézte. A legostobább filmet is, ha Kabos szerepelt benne. Még föl se tűnt, egy ajtó mögött állt, csak sejteni lehetett, hogy nemsokára belép, és mi már előre neveltünk... De különben még a legjobb magyar színészek is — például Törzs Jenő, akit a színpadon nagyon szerettem — borzasztóak voltak filmen... nem tudták, hogyan kell a filmen beszélni, mozogni. Szégyellni kellett, hogy a magyar filmek silányak, rosszak, technikailag is. Hozzájuk képest az osztrák film afféle művészi magaslat volt. Egy azért most eszembe jut, ami tetszett: a *Lila ákác*-ot még filmen

is kedveltem, annyira szerettem Szép Ernő regényét.

— *Szántó Piroskától kérdezném: említette, hogy az elolvasott irodalmi művek moziként játszódnak le a tudatában; mi történik, ha aztán a mozi vásznán is találkozik ezekkel? Hogyan hatnak, állják-e az összehasonlítást a „privát mozijával”?*

Szántó Piroska:

— Általában csalódást okoznak. Az én mozim általában jobb. De nem mindig! Néha kiegészül, amit elképzeltem, néha az egész is jobban képzei a rendező, mint én... Vagyis van, lehetséges kongeniális interpretáció. Sőt az is előfordul, hogy a film jobb, mint a könyv, amelyikből készült.

Vas István:

— Ha már a magyar filmeknél tartunk, hadd említsek egy újabb és nagyszerű példát: az *Árvácská*-t. Egyike a nagy, nemesen szép filmeknek.

Szántó Piroska:

— Én nem néztem meg, szándékosan nem, mert félttem, hogy fölidézi a regény gyötrelmes iszonyatát...

Vas István:

— Hát fölidézi, de az is nagyon bölcs benne, amiben nem követi teljesen a regényt, vagyis hogy nem annyira borzalmas, mert a vásznon „direktben” nem lehetne kibírni mindazt a borzalmat, amit a regény föltár. Nagyon bölcsen, mértéktartóan járt el Ranódy, hüen, mégis visszafogottan interpretálta Móriczot.

Szántó Piroska:

— Én Ranódy Kosztolányi-filmjeit is szerettem, különösen a *Pacsirtá*-t. Nem lehetett mindent beletenni, de azért tökéletesen visszaadta a regény hangulatát. A regényben azt jegyzi fel az újságíró, hogy „szegény Pacsirta a szüleivel éjfél után megy”. Hát a filmben nem éjfél után, hanem fényes délben, napernyővel és a szüleibe karolva megy át azon a kisvárosi téren, de ez így is — sőt éppen így — maga a szívszorító pokol. Sokkal inkább, mint az, hogy meghal a madár a végén... azt egy kissé túlzó szimbólumnak éreztem. De ettől eltekintve nagyon tetszett nekem a film. Ahogy azt a

mohos követ láttatja, amibe a kisajtó bele van építve . . . Hát ehhez vidékinek kell lenni, hogy az ember érezze – nem tudom, pesti ember érzi-e – azt az iszonyú, lélegzetelszorító kisvárosi poklot . . . ahogy Vajkay előveszi a kulcsot, ahogy a kisajtó nyikorog . .

– Az *Aranysárkány*-ba is, bár az szerintem kevésbé sikerült filmje Ranódynak, valahogy „belecsúszott” – talán Mensáros alakítása révén – Kosztolányi szelleme . . .

Vas István:

– Én éppen azt hiányoltam a filmből: Kosztolányi eleganciáját . . .

Szántó Piroska:

– Sokat vitatkoztunk ezen, mint ahogy – most jut eszembe – Huszárik *Szindbád*-járól is. Én nagyon szerettem, hitelesnek éreztem, a férjem nem annyira . . . Igaz, nem egészen a Szindbád-hangulatot adta vissza, de a Krúdy-hangulatot, Krúdy világát annál töményebben, már csak az a kép maga is, ahol a fehér ló megy azon a sárga tájon . . . Nagyon szeretem Krúdyt, meglehetősen ismerem, tudom, hogy például „Az élet álom” című novelláskötetéből a zabálás, meg még egyéb Krúdy-darabkák hogyan vannak beillesztve a filmbe. Engem ez nem zavart, nekem a film teljes élményt adott, teljes Krúdy-élményt . . .

Vas István:

– Nem vitatom, hogy a *Szindbád* nagyon tehetséges rendező zseniális filmje, és szerintem se fontos, hogy nem éppen a Szindbád-ot látjuk viszont benne. Amit vitatok: a legelegánsabb, „legsírtalanabb” magyar író világába – akiről Kosztolányi azt mondta, hogy „mutatis mutandis a magyar Proust” – Huszárik beletette a „magyar zsírt”, a magyar „kraftosságot”, „tökösséget”. Ez ugyan tényleg magyar tulajdonság – ha nem is a legrokonszenvesebb –, de Krúdyra a legkevésbé jellemző, ha ő leír egy zsíros ételt, azt olyan finoman, légiesen teszi – épp ez az isteni, az utánozhatatlan benne –, hogy nem érezzük a zsírosságát . . . Hogy az iménti ellenpéldával éljek: Ranódy *Árvácská*-jában éppen az volt a szép, hogy Móriczot, akiben pedig megvan ez a „magyar zsírosság”, anélkül is híven tudta interpretálni.

– Attól tartok, kissé egyoldalú megítélés, ha az említett filmeket kizárólag mint interpretációkat szemléljük, hiszen azok szuverén alkotások. Úgy vélem, Ranódy és Huszárik csak inspirációért, életanyagért fordult Kosztolányihoz, Móriczhoz, illetve Krúdyhoz, mert – ahogy Lukács György írta – „az irodalom annyi életanyagot tartalmaz, mint maga az élet”. . . .

Vas István:

– Szerintem is itt a probléma gyökere: szuverén alkotások, de mégiscsak interpretációk . . . Mi valahogy nem merünk a klasszikusok fogódzója nélkül jellegzetesen magyar filmeket csinálni, mert mi mindig attól félünk, hogy provinciálisak vagyunk, azt gondoljuk, hogy ami jellegzetesen magyar, az provinciális. A svédek nem félnek ettől. Volt-e provinciálisabb valami annál a Svédországnál, amit Strindberg leírt? Különösen mielőtt leírta volna . . . Mert az a létforma épp azáltal emelkedett ki a provincialitásból, hogy Strindberg megírta, attól egyszerűen „világ” lett. És ahogy Bergman támaszkodik Strindbergre anélkül, hogy adaptálná: miért nem képzelhető el nálunk egy film-oeuvre, amelyik ennyire alapszik – mondjuk – Móriczon vagy akár Mikszáthon? . . .

Szántó Piroska:

– . . . holott ha két táblabíró ül a Koronában és isszák a sört, az semmivel sem provinciálisabb, mint ha két leánytestvér szelmes egymásba!

Vas István:

– Igen. Tudomásul kéne vennünk, hogy a magyar anekdota semmivel sem alábbvaló a svéd idegbajnál. Ideje volna tudomásul vennünk . . .

Szántó Piroska:

– Ez elvezet ám Jancsóhoz, a *Szegénylegények*-hez . . .

Vas István:

– Igen –, azt a filmjét nagyon szerettük.

– A többit? . . .

Vas István:

– A többi szintén zseniális, de valahogy már nincs meg bennük az a szellem . . . valami mechanikus ismétlődést érzek . . . de ezzel együtt azt mondom: hála isten, hogy van egy Jancsónk, hogy az emberek külföl-

dön néha már nemcsak Puskást emlegetik, ha magyarokról van szó, hanem őt is . . .

— *Visszatérve a magyar jelleghez: hogyan kapcsolódott „anekdotikus” és „provinciális” íróinkhoz Jancsó neve, művészete? Hiszen úgy tűnik, őrá nem jellemző sem ez, sem az, még idézőjelben sem . . .*

Szántó Piroska:

— A *Szegénylegények* magyar jellege tagadhatatlan. Ahogy a füvet és az asszonyok kendőjét egyszerre fújja a szél, amikor lerakják az ételt és ott állnak, azt az alacsony sztyepei füvet, amit én annyira szeretek, és a kendőjüket ahogy fújja . . . És az egésznek az a dühítő volta: hogy kitörnék, mint ló a karámból, de nem bírok kitörni . . . Szóval feszeget valamit, amibe be vagyunk zárva mindnyájan, a kerítést egészen pontosan megmutatja, minden szögével és minden erével együtt, aminek a szarvunkat nekivetjük, nekifeszülünk és szét akarjuk vetni . . . és történelmi nekifeszülés ez. Nagyon magyar dolog. Minden ízében az.

Vas István:

— A *Szegénylegények* remekmű. Nagyon nagy film, talán nem is csináltunk még hozzá hasonló nagyot. Hihetetlen erő van benne, de ugyanakkor ökonomikus, nem teng túl benne a „művészet”, nem uralkodik el a tartalom fölött — ezen nem a „mesét” értem, hanem a mű valódi tartalmát. Bár — hozzáteszem — nem azt az oldalát reprezentálja a magyarságnak, ami hozzám a legközelebb áll. De: nagyon magyar és lenyűgöző. Hogy mondjak még magyart, amit én nagyon szeretek, ami hozzám közelebb áll, és amit szintén nagyon magyarnak érzek: ez a Szabó István filmrövidje . . .

Szántó Piroska:

— Jaj, az a Budapest-film . . .

Vas István:

— Azt hiszem, afféle előtanulmánya volt ez a rövidfilm néki a *Tűzoltó utcá*-hoz: Budapestről. Hát abban annyira benne van Budapest lelke . . .

— *Minden filmjében benne van Budapest, a magyar nagyváros lírája . . .*

Vas István:

— Igen, de ebben az a különleges, hogy nincs semmi, csak a hidak, a házak, és amit ő ezekből a tárgyi dolgokból kihoz . . .

Szántó Piroska:

— A telefonfülke és a Duna, ahogy összemósódnak . . .

Vas István:

— Ez igazán nagy élményünk volt. Aztán egy másik, amit szeretek, ami furcsa módon magyar — és furcsa módon alig van benne művészet, mégis nagyon szeretem —: *A sípoló macskakő*, Gazdag Gyula és Györffy Miklós filmje. Nem azt mondom, hogy a legjobb vagy a legszebb magyar film, de hozzám nagyon közel áll. Valami olyat mutat meg — demagógia nélkül —, ami nagyon mélyen jellemző erre a mi magyar világunkra. Kesernyész önismerettel teszi ezt, szarkazmusra hajló vénával, de nem „játszik rá”, nem ellenzékieskedik, nincs benne semmi hordószónoki . . . Aztán egy másik furcsa és jó magyar film, amit szerettem, emlékezetes élményem — noha régen játszották már, Makk Károly filmje volt, de az írójának, Tatay Sándornak is érdeme —: *a Ház a sziklák alatt* . . .

Szántó Piroska:

— Már csak azért is, mert nagyon ismerjük a helyet, ahol játszódik, a hely atmoszféráját, s azt aztán eltalálta . . . A *Ház a sziklák alatt* megint egy egészen másik oldala a magyarságnak: Badacsony legősibb részét mutatja meg, a Badacsonynak a tetejét, ahol görög tragédiák szereplői — gyilkosok és hősnők, istenek és ördögök — szaladgálnak, kapával a vállukon vagy fejkendőben, szőlőiket művelve — és néha elvágva a szomszéd szőlőtőkéjének a gyökerét, ahogy ez már az antik isteneknél szokásos. Vajon ma miért mellőzik, miért hagyják ki ezeket a jellegzetességeket a magyar filmekből? Ez a fajta erő, düh, indulat valahogy hiányzik manapság . . .

Vas István:

— . . . holott valójában nem az a provinciálizmus, ha magunkat megmutatjuk, hanem ha másokat utánzunk.

— *Önök szerint mihez áll közelebb a film művészete, a képzőművészethez vagy a költészethez, az irodalomhoz? Miben látják esztétikai sajátosságát, elhatárolhatóságát?*

Vas István:

— A film különálló művészet, mind a képzőművészetnél, mind az irodalomnál univerzá-

lisabb. Ki is beszélt – talán Balázs Béla? – a tizedik múzsáról... Éppúgy mindent lehet vele csinálni, mint ahogy ma már a regénnyel: belefér a riport, a dokumentum, az esszé... De a regénynél is tágasabb terű, mert van benne tánc is, zene is, minden művészetnél univerzálisabb.

– Hadd említsem meg – tudom, hogy ez is közhelynek hat, mert annyit darálják, de nem lehet eléggé hangsúlyozni –: mindez a forradalmi orosz filmmel kezdődött. Az utóbbi években gyakran esett szó – mint a szovjet film nagy teljesítményéről – a *Rubljov*-ról, Tarkovszkij alkotásáról... Valóban nagyszerű teljesítmény, nem vonom kétségbe. De hol van attól – akár forradalmiságát, akár művészi újító merészségét tekintve –, amit Eizenstein az *Október*-ben vagy Pudovkin a *Szent-Pétervár végnapjai*-ban megvalósított?... Akkor, a húszas években, ezekből a filmekből már ki lehetett olvasni mindazt, ami azóta a filmművészetben megvalósult, vagyis hogy a filmben „minden benne van”, a filmből „mindent meg lehet csinálni”, és hogy ez nemcsak vizualitásának köszönhető – bár a modern filmképi látás is az oroszoktól indult ki –, hanem főképpen a társadalmi forradalom valósága és a mozgókép forradalmasította szemlélet találkozásának, egységének. Eizenstein és Pudovkin korai munkáiból egyszerűen kiderült, hogy a film kifejezőeszköze mindent átfog, az egész élet belefér... Nagyon sokat jelentettek nekem az első szovjet filmek – Bécsben láttam ezeket először, még diákkoromban –, emberi fejlődésemre, irodalmi munkásságomra egyaránt meghatározó erővel hatottak. Hogy mást ne mondjak: ezek a filmek a maguk látvány-erejével jobban hatottak rám, mint akár Majakovszkij, akár Ehrenburg vagy Babel írásai, pedig ők akkor nagyszerű írók, az irodalom óriásai voltak.

– *Osszegezve mindezt, hogyan látják a film – az audiovizuális médium, beleértve a televíziót is – jelentőségét korunkban? Mit jelent ez az ember, az emberiség jövője szempontjából, mind jó, mind esetleges rossz oldalait tekintve?*

Vas István:

– Annyi mindent ad az emberiségnek: nem

tudnék olyat mondani, ami rossz oldala. A televízió... hát azt még ne vessük egybe teljesen a filmmel, mert az még gyerekcipőben jár, ott tart most, ahol a film akkor tartott, amikor elkezdték rángatni a homályos alakokat a vásznon... A televíziót még csak nézzük, okosat, véglegesen nem tudunk még róla mondani, vagy ha mondanánk, csak azt mondhatnánk: nagyon hasznos ott, ahol nincs se irodalom, se film, mert hírt ad a világról. De csak hírt a világról, és nem magát a világot! Sokan úgy vélik – és ebben rejlik a televízió veszélye –, hogy a világot látják a képernyőn. Azt gondolják, hogy láttak egy balettot, egy indiai táncot, egy kiállítást...

Szántó Piroska:

–...vagy hogy látták a *Háború és béke*-t...

Vas István:

–...pedig hát nem *azt* látták, hanem csak hírt kaptak felőle. Éppen ezért a televízióban az a legjobb, ami igazán *híradás*. A már említett Századunk című sorozatot például nézem a televízióban, mert nagyon érdekes, és másutt nem nézhetném, de játékfilmet a lehető legritkábban nézek meg a képernyőn, mert azt már lefokozza, és – hozzáteszem – a szemem se bírja, de ebben is van valami degradáló, hogy a televízió egyelőre sokkal inkább rontja a szemet, mint a film...

– A televíziót még nem lehet megítélni, nem lehet róla semmit se mondani, mert még nem lehet tudni, hogy mi lesz, mivé fejlődik, mire használja majd az emberiség. A film, az voltaképpen hamar kibontakozott, és ma már bizonyos, hogy nagy művészet lett. Csak abba ne hagyják... Volt már arra példa, hogy csináltak művészeteket, aztán – isten tudja, miért – abbahagyták. Szerencsére a filmgyártásban olyan apparátusok vannak, hogy ezt nem lehet csak úgy egyszerűen abbahagyni... igaz, abbahagyhatják úgy is, abban az értelemben, hogy a lélek elmegy belőle. Nem tudom. Egyelőre a film nagyszerű művészet, potenciálisan „minden benne van.”

– *Hogyan látják a mi filmművészetünk mai arculatát, helyzetét? Különös tekintettel arra, hogy sokan válságról beszélnek...*

Vas István:

— Én nem beszelnék válságról. Már csak azért sem, mert nagyon kevés filmet látunk — ezen belül magyar filmet még kevesebbet —, és a világ filmtermésével még megtehetem, hogy felelőtlenül beszélek róla, általánosítva abból a néhány filmből, amit láttam, de itthon, Magyarországon, a magyar filmművészettel ezt nem tehetem meg. Egész sor filmünk van, ami nagy sikert aratott, amit dicsérnek, és mi nem láttuk, nem láttam. Véletlen, hogy mit láttam, és csak arról szólhatok, amit éppen láttam. De nem beszelnék válságról azért sem, mert ha elgondolom, hogy hol tartottunk régen — volt erről szó —, hogy 45 előtt milyen szé-

Szántó Piroska 1913-ban született Kiskunfélegyházán. Az Iparművészeti Iskolában, majd a Képzőművészeti Főiskolán tanult, ahonnan „állami és társadalmi rend elleni felforgató tevékenység miatt” kizárták. Ezt követően Szőnyi István és Vaszary János magániskolájában dolgozott. 1935-ben a Tamás Galériában szerepelt először kiállításon. Tagja volt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának, az Európai Iskolának, kapcsolatban állt a szentendrei Vajda-körrel. 1939 óta a szentendrei festők csoportjához tartozik, annak jellegzetes képviselője. 1970-ben gyűjteményes kiállítása volt a Műcsarnokban, 1972-ben grafikai kiállítása a Helikon Galériában, és 1977-ben ugyancsak a Műcsarnokban voltak láthatók újabb képei. 1966-ban Párizsban A magyar művészet ezer éve, 1967-ben Londonban A XX. századi magyar képzőművészet című kiállításon szerepeltek művei. 1948 óta könyvillusztrátori tevékenységet is folytat. 1958-ban és 1971-ben Munkácsy-díjjal tüntették ki, 1973 óta érdemes művész.

Vas István 1910-ben született Budapesten, a Berzsenyi Dániel Gimnáziumban érettségizett,

gyenletesen rossz volt a magyar film, és hogy 45, a szép kezdet — Balázs Béla és Radványi Géza *Valahol Európában*-ja — után micsoda akadályok tornyosultak még elébe, mennyire nem lehetett a jó kezdetnek egyenes folytatása, hát akkor azt kell mondanom, hogy a magyar filmművészet ma egészséges és nagyszerűen fejlődik. Én — mint említettem — legfőljebb azt kívánám, hogy a magyar szellem, a magyar jelleg különössége átütőbb erővel jusson benne kifejezésre, vagyis hogy még markánsabban *magyar* filmművészet legyen. Azáltal lehet igazán egyetemes érték.

— *Köszönöm a beszélgetést.*

majd Bécsben, kereskedelmi főiskolán tanult. 1929 és 1944 között különböző vállalatoknál magántisztviselő volt, a háború után, 1945-ben a Belügyminisztérium számvevőségén dolgozott. A húszas évek végétől jelenek meg versei. 1946 óta könyvkiadói lektor: a Révai, a Szépirodalmi, az Új Magyar, majd az Európa Könyvkiadónál. Első versei Kassák Lajos lapjában, a Nyugat és a Válasz című folyóiratokban jelentek meg. Kiterjedt műfordítói tevékenységet folytat, színműveket, tanulmányokat is ír. Főbb művei: Mit akar ez az egy ember? (összegyűjtött versek 1970), Nehéz szerelem (önéletrajzi regény 1974), Trisztán (színmű Illés Endrével 1957), Egy szerelem három éjszakája (zenés színmű Hubay Miklóssal és Ránki Györggyel 1961), Hét tenger éneke (válogatott versfordítások 1972), Az ismeretlen isten (összegyűjtött tanulmányok 1974), Itt voltam (válogatott versek 1976). Háromszoros József Attila-díjas (1951, 1955, 1961), Kossuth-díjas (1962), a Pro Arte érem (1972) és a Palmes Académiques Françaises (1973) tulajdonosa.

(Nádasy László)

Koncsalovszkij: A modern színésznek intellektuálisnak kell lennie

A Mihalkov-Koncsalovszkij készülő könyvéből adott közre egy fejezetet az Iszkusstvo Kino. A rendezői ars poetica különböző problémáit tárgyaló írásból a színészvezetés gondjával foglalkozó részt közöljük.

A színházban és a filmben egyaránt igen élesen vetődik fel napjainkban a színész problémája. A formátlanság uralma a rendezésben, az egyszerűség sablonja az „életigazság” ürügyével, az értelmetlen mormogás a kulturált beszéd helyett azt hozta magával, hogy a hivatásos munka váltságba került. Azt tartják tehetséges színésznek, aki igazi könnyeket tud sírni. Pedig ez még nem művészet. Semmi sem könnyebb, mint hisztériázni – holtan az igazi könnyeknek a nézőtérre kellene hullani, nem pedig a filmvászonra.

Színésznevelésünk alapja a színházi átélés művészete, ami egészében véve helyes. De nem szabad megfélemlenünk a színház bemutató funkciójáról sem, a kifejező formáról, a plasztikus testről. Azok a színészek, akikkel Eizenstein bemutatta „A lónak is négy lába van”-t, tudtak kötélen járni, zsonglörködni, szaltót vetni. Ma alighanem csak a Taganka Színházban akadnak olyan előadók, akik képesek ilyen feladatokkal megbirkózni. Színészeink túlnyomó többségükben csupán arcukkal játszanak, a mozdulat és a plasztika kultúrája teljesen háttérbe szorult.

Az olyan színészt, aki tökéletesen birtokában volt teste lehe-

tőségeinek, Tairov egy Stradivari-hegedűhöz hasonlította. És valóban vannak olyan nagy művészek, akiknek számára fizikai lényegük látszólag már nem emel semmiféle gátat... Sok olyan színészünk van viszont, akiknek az ilyen stradivariusi magaslatok még álmukban sem jutnak eszébe. Ha testüket valamilyen hangszerhez kívánjuk hasonlítani, a háromhúrú elhangolt balalajka jut eszünkbe, amelyből még a „Boci-boci tarká-t” is alig lehet kicsalni. A színészek úgy mozognak, ahogy már az életben megszokták. Voltak olyanok, akikkel a munkát kénytelenek voltunk a színpadi mozgás ábécéjének oktatásával kezdeni. Többségük még kiabálni sem tud, a magas hangról nyomban a fejhangra térnek át. Egyszóval, színészeink technikai képzése tanintézeinkben nyilván lehetne jobb is.

Másrészt rendezőink közül sem mindegyik dicsekedhet azal, hogy tud a színészekkel dolgozni. Ezt mi sem tanultuk annak idején, emellett a színházi főiskolákon Sztanyiszlavszkij rendszerét – mindennek az alapját – gyakran olyan emberek oktatják, akik távol állnak a gyakorlattól, dogmatikusan értelmezik, és képtelenek ezt a nagyszerű tudományt a művészet jelen-

legi eredményei felől értelmezni. Pedig Sztanyiszlavszkij rendszerét az egész világon alkalmazzák, és kiváló eredményekkel igazolja magát.

Mi viszont a főiskolán úgy véltük, hogy Sztanyiszlavszkij rendszerével foglalkozni már-már a „rossz ízlés” jele. Számunkra ez „meghaladott szakasz”, „skolasztika” volt. Csak később, néhány film elkészítése után kezdtem komolyan foglalkozni ezzel a rendszerrel (éspedig azért, mert megérezttem, mennyire szükségem van arra a tudásra, melynek segítségével komoly színészekkel művészetük szintjén folytathatók párbeszédet) és megértettem, hogy az általam felfedezett bicikliket már rég feltalálták – csak éppen el kellett volna olvasni Sztanyiszlavszkijt. Így például a fizikai állapotok problémája (mint a szereplők által a cselekmény pillanatában átélt pszichofizikai és fiziológiai érzések komplexuma), amellyel oly gondosan foglalkoztam az *Aszja* felvétele közben, mint kiderült, már komolyan foglalkoztatta Sztanyiszlavszkijt és Nyemirovics-Dancsenkót is tevékenységük utolsó periódusában. Tehát sokat nyerhettem volna, ha rájövök, hogy idejében bele kell olvasnom munkáikba.

A főiskolai nagyképűségnek az a szomorú következménye, hogy alázuhant a rendezői kultúra színvonala. Ha napjainkban egy hivatásos, hozzáértő színész eljön a felvételre és megkérdi: „Mi a szerep magva?”, akkor némelyik rendező inkább egy másik színészt kér fel, aki majd nem mond neki ilyen ósdi kifejezéseket, hogy „mag”, „szuperfeladat”, „közbülső cselekmény”, hanem egyszerűen tesz néhány lépést az ablaktól az asztalig, megfordul, és már mondja is a szükséges szöveget. És ma már a színészek sem kívánnak a beszélgetésekkel időt tölteni.

És az is hányszor fordul elő, hogy a színészt beleerőltetik a tőle idegen személyiségbe. Már maga a felvételi gyakorlat is, a padlóra húzott krétavonalakkal, amelyek jelzik, hogy a színésznek innentől idáig kell mennie, majd pedig premier planhoz a kamera elé, lényegében alig különbözik a forradalom előtti forgatástól, amikor a rendező a kamera mellől kiabálta felvétel közben: „Menjél közelebb, lélegezz mélyebben”. Mert voltaképpen ez is, az is egyformán erőszakot tesz az eleven lelken, a színészi önmegvalósítás szabadságán.

Éppen ez a gyakorlat, a rendszerre növelt nem-hivatásosság okozza, hogy olykor nagyon nehéz „rehabilitálni” egy komoly, kulturált színész szemében a rendezői mesterséget. A színész már eleve arra számít, hogy dilettánsal kell beszélgetnie, olyan emberrel, aki a színészi szerepelemzés alapjait sem ismeri. Márpedig a párbeszédre szükség van: hiszen mindketten – a színész is, a rendező is – saját szerepfelfogásukkal jelentkeznek, ami épp úgy lehet helyes, mint helytelen. Tehát meg kell találni a közös, egységes álláspontot, vagy legalábbis meg kell próbálni, hogy a különböző álláspontok közelítsenek.

A kölcsönös megértés kialakí-

tása a színész és a rendező között olyan folyamat, amely jóval a felvétel előtt kezdődik, és a próbák, beszélgetések során érik be. Természetesen reménytelen dolog lenne minden alkalommal azt remélni, hogy létrejön ez az őszinte kölcsönös megértés: minden színésznek saját jelleme, egyénisége van. Van olyan, aki állandó figyelmet követel, a másikat jobb békén hagyni. Van olyan, akit dicséretekkel kell lelkesíteni, a másikat bosszantani kell, kihozni a sodrából, egészen a tiltott fogásokig, sértésekig el kell menni. A színész pedig szívesen fogadja ezt, mert tudja, hogy másképp nem tudja megcsinálni. Az egyikkel rengeteget kell próbálni, a másik csak egyszer játszik, mindent belead, és ismétlésre már nem futja az erejéből.

Számomra, úgy vélem, az a legjobb változat, ha okos színésszel dolgozhatom. Pedig még a hivatásosok között is előfordul az a vélemény, hogy „az ész csak zavarja a színészt”. És valóban, egész sor olyan nagy színész volt, aki nem tündökölt ebben a vonatkozásban. Én mégis meg vagyok győződve róla, hogy a modern színésznek intellektuálisnak kell lennie. Az ész nem akadályozhatja abban, hogy emocionális legyen, meg őszinte és mégis egyszerű az emberi kapcsolatokban. Például ilyen Nyikolaj Trofimov, a leningrádi nagy drámai színház művésze. Külsejét tekintve ugyancsak jámbor ember, naiv és végtelenül szerény. Emellett azonban ragyogó színész minden vonatkozásban: lelki alkatát, intellektuális színvonalát tekintve éppúgy, mint abban, ahogyan fel tudja tárni az általa megtestesített személyek lényegét.

Olykor megnézünk egy-egy filmet: a forgatókönyv unalmas, mintha nem is rendezte volna senki, a színész élettelen szavakat mond és elkésérítően üres. Ott van azonban mellette egy

másik színész, aki az általános unalom és szürkeség ellenére mégis él. Még azok az értelmetlen szavak sem hervadnak el, amelyeket a forgatókönyvíró ráerőszakolt. Még fel is izgatnak. Hiszünk az ő igazságában, mert megtöltött bennünket személyiségének kisugárzásával, közelített bennünket az általa megtestesített emberi lélekhöz.

Az élet a maga sokféleségével, konfliktusainak végtelen sokaságával, lehetőségeivel mindig gazdagabbnak bizonyul a legoldottabb szerzői fantáziánál is. Egy tehetséges, életerős személyiségű színész mindig többet hoz a filmbe, mint az, aki kutyahűséggel néz a rendező szemébe, és igyekszik annak „zenitális” elgondolásait megismételni. A rendező és a színész kölcsönviszonya kölcsönös gazdagodást tételez fel. Hiszen csupán hisszük azt, hogy pontosan tudjuk azt, amit akarunk – felvétel során aztán tisztázódik, mennyi mindent nem tudunk még az adott részletekben. Ezért olyan fontos minden, ami a rendező és a színész kölcsönös előzetes munkája során történik.

E munka során feltétlenül meg kell értenünk, milyen viszony fűz bennünket az általunk megtestesített személyhez. Ez a legfontosabb momentum. A modern filmben feltétlenül kell lennie távolságnak a színész és nőse között – enélkül nincs művészet. A színész ismerheti hőséneket minden gyengéjét, és közben szeretheti, védheti, hiszen másképp védtelen lenne. Vagy éppen fordítva, miközben megmutatja a megtestesített jellem minden érdemét, mégis bírása lehet, igényes és nem részrehajló bírása. ha viszont a szerepet „egyenesben” játssza, távolságtartás nélkül, az erőszakolt sablonná válhat.

A színész és a rendező előkészítő munkája a filmben sajnos nagyon gyakran beszűkül egy sor

ok miatt. A többi között azért is, mert nem veszik komolyan. Általában is felháborítóan, fogyasztói módra kezeljük a színészeket. Ne csodálkozzunk hát, ha aztán a színész felkészületlenül jön a felvételre!

Gyakran irigylem a színházi rendezőket — az ő munkájukban jóval nagyobb az alkotó elem, mint a miénkben. Egy levegőt szívnak a színésszel, napról napra próbálnak vele a színpadon, és a teremben senki sem meri megzavarni ezt a „szent” aktust. A színház elképzelhetetlen a színpad, a művészet — tehát a színész — tisztelete nélkül. A felvétel színhelyén viszont állandó a zsivaj, láрма, mindenki veszekszik mindenkivel — a világosító az operatőrrel, a kellékes a rendező asszisztensével, az öltöztető a színésszel, a színész ott magolja be végleg a szerepét, és befal egy vajjas kenyeret, a rendező szeretne vele valamit elpróbálni — megmondaná neki, hová álljon, merre menjen. Aztán elhangzik az asszisztens rémült kiáltása: „Csend!”, majd mások ordítanak: „Adj fényt ide!” „Balra a világítást!” Végre elcsendesednek, a színész orra előtt lecsapják a táblácskát, és kezdődhet az „alkotás”. Egy perc múlva a variáns elkészül, az „alkotás” véget ér, és újra létrejön a megszokott légkör, a film káosza, és a már-már normává váló tiszteletlenség a színész személyisége iránt.

A színházban a színész még az előadás előtt nyugodtan ráhangolja magát az alkotói folyamatra, és aztán, amikor a kulisszák mögötti sürgés-forgás elcsitul, és a teremben megszületik az áhítatos csend, megjelenik a színpadon. Egy egész felvonás elteltéig senki sem zavarja, nem téríti ki abból a hangvételből, amelyre rátalált. A filmben már a felvétel váratlan megkezdése, az atmoszféra pillanatonkénti változása is kizökkenti a színészt alaphangulatából, amelyet olyan kínosan

talált meg. Olyan embernek érzi magát, akit levetkőztettek, majd kilöttek az utcára egy csomó bémészködő közé. Begubózik, minden reakciója lelassul, és mindaz, amit a próbákon már megtaláltak, nemegyszer nyomtalanul eltűnik. Az alkotás levegőjét megfojtja a környezet vulgáris rendetlensége.

A színészek, a komoly színházi művészek a maguk módján már szintén hozzáidomultak az „ellenművészet” eme stílusához. Emlékszem, hogyan dolgoztam Vaszilij Vasziljevics Merkurjevvel, a nagyszerű emberrel és művésszel, aki Gegyeonovszkijt játszotta a *Nemesi fészek*-ben. Volt egy ragyogó monológja, amely sajnos végül nem került bele a filmbe. Nos, Merkurjev eljött a stúdióba, és az volt az első dolga, hogy ezt mondta az asszisztensnek: „Írd fel nekem a szöveget a táblára minél nagyobb betűkkel.” Tiltakoztam. Azt mondtam: „Nem, Vaszilij Vasziljevics, nem írunk fel semmit. Tanulja meg a szöveget.” „Már hogy teném, öregem — mondja —, én ehhez nem szoktam hozzá. Én mindig olvasok.” A színházban már rég betanulta volna, dehát ez csak film, azaz zsibvásár, iparosmunka. Azt, amit a színpadon hosszas próbákkal érnek el, azt itt „kerekekről” kell a kamerára adni. És az a törekvésem, hogy a munka ugyanolyan alapos legyen, mint a színházban, ezúttal nem segített, inkább akadályozott. Merkurjev megtanulta a szöveget, de a feszült magolás, az attól való rémülete, hogy elfelejti a szavakat, mindent tönkretett.

Szergej Fjodorovics Bondarcuknak tartozom köszönettel azért, hogy megtanított komolyan gondolkodni, a szükséges légkört biztosítani a színész számára. Megjött a stúdióba, meglátta az állandó bolondokházát, és azt mondta: „Ma nem játszom”, ezzel elment. Neki volt

igaza. Mert ha nem tiszteljük a színészt, akkor nem tiszteljük az alkotást, a filmművészetet sem.

Ma már én is pontosan ugyanúgy járok el: nem lépek be a stúdióba és nem viszem oda a színészeket sem, amíg véget nem ér az egész műszaki zűrzavar. Felvétel közben mindig a művészet szellemének kell uralkodnia: nem lehet törés a próbák légköre és a felvétel atmoszférája között. Ha maximális figyelmet tanúsítunk a színész iránt, az egész munka más színezetet nyer. Joggal, ha a színészben csupán a felvevő kollektíva egyik tagját látjuk. Ő a legfontosabb. Az ő mélysége, őszinte átélése nélkül a vászon üresen marad.

Francis Ford Coppola érdekes kísérletet végez: kicsiny színházat hozott létre, amelyben a kezdő rendezőknek módjuk van rá, hogy a színészek segítségével színpadra vigyék az általuk elgondolt filmek forgatókönyveit, ellenőrizve képességeiket. Megvizsgálhatják a drámai megoldás pontosságát, a nézőre tett hatását. (Természetesen nem minden filmet lehet előzőleg színpadon játszani — mondjuk Fellininél ez aligha sikerülne, de az a stílus, amelyben Coppola dolgozik, ezt a lehetőséget megengedi.) És ez nem csupán egy rendkívül sikeres mester jótékonyági akciója. Coppola nagyszerűen megértette, hogy ha a színpadi előadás sikerül, akkor tíz nap alatt ennek alapján felveheti a filmet — a színészek már átérték szerepüket, minden lecsiszolódott, most már csak át kell vinni a cselekményt a stúdióba.

Ebben a vonatkozásban Coppola okos, jól kiszámított akciót kezdett. Ennek a filmrendezőnek egyébként is az az alapelve, hogy mindent a színészi munkának rendel alá, hogy minden erejével igyekszik azt megkönnyíteni.

(*Iszkussztvo Kino*, 1976. dec.)

Arthur Penn, a Bonnie és Clyde, A kis nagy ember stb. rendezője néhány éves szünet után két „műfajon kívüli” filmmel jelentkezett, amelyek a krimi, illetve a western sérthetetlennek állított szabályait lépik át. A rendező e „műfajértésekről”, valamint személyes válságáról, hallgatásáról vall az interjúban.

– Max Tessier A szökés-ről írott kritikájában „üzemzavar”-nak nevezi A kis nagy ember és A szökés közti hallgatását. Tulajdonképpen mi történt 1970 és 1973 között?

– A kis nagy ember után rendkívül nehéz idők következtek. Három éven át egyetlen nagyfilmet sem forgattam. Csak az 1972-es müncheni olimpiai játékokról szóló kollektív filmnek, az Így látták ök-nek egyik epizódját készítettem el. Egyetlen tévéfilmet sem forgattam, egyetlen színdarabot sem rendeztem. Három éven át semmit sem csináltam, pedig ez hosszú idő... Tulajdonképpen elvesztettem önmagam. Kiálltam a játékból, elvesztettem a lábam alól a talajt. Három éven keresztül nem azt csináltam, ami tetszik, amit szívesen csinálok... Levertségemnek és válságomnak kizárólag személyes okai voltak. Bonyolult erről beszélni. Talán egyszer majd csinálok erről egy filmet, most nem tudom elmondani.

– Miért éppen A szökés-sel törte meg a csendet? A három évnél semmittevés alatt nyilván más forgatókönyvet is kapott...

– Tulajdonképpen hirtelen elhatározásból, szeszélyből tettem... Ez alatt az idő alatt sok forgatókönyvet kaptam, de mindet visszautasítottam. Amikor pedig elhatároztam, hogy ismét forgatok, az első kezem ügyébe kerülő forgatókönyv mellett döntöttem.

– Ezért bukott akkorát a film az Egyesült Államokban? Vagy azért, mert nem volt jó a forgatókönyv?

– Nem, én nagyon meg voltam elégedve Alan Sharp munká-

jával, s továbbra is azt tartom, hogy A szökés jó film, érdekes film. Csak az volt a baj, hogy elhamarkodtam a dolgot, összecaptam a rendezést, és ráadásul nem készítettem elő megfelelően. Azt is el kell mondanom, hogy óriási problémákkal kerültem szembe. Épp az után, hogy elhatároztam, hogy forgatni fogok, kitört a forgatókönyvírók sztrájkja... A sztrájk egészen a forgatás napjáig eltartott, s amikor véget ért, sietve láttunk munkához. Én jobban szerettem volna, ha a film megfelelően elő van készítve.

– Azt hiszi, hogy a bűnügyi filmek önnek valók?

– A szökés inkább a műfaj elmentettje, anti-krimi. A filmművészet „naiv” korszakában a thriller egy névtelen szereplőn, a Marlowe-féle „magádetektíven” alapult. Mindenről tudott, agyafúrt s személytelen volt, s a film végén sem tudtunk róla többet, mint az elején. Filozófiai szempontból érdekesnek találtam, hogy Harry Moseby (Gene Hackman) személye befolyásolja a vizsgálat menetét. A rejtély megoldása a magádetektív jó és rossz tulajdonságaitól függ. Megkértem Alan Sharpot, hogy útmutatásaim és elképzeléseim szerint változtassa meg a szerepet. Harry Moseby féltékenykedő, kolerikus természetű lett. Így vált a mitológiai alak egy nem mindig rokonszenves embertípussá. – Nálunk a közönség nincs felkészülve rá, hogy olyan filmet is befogadjon, amely megszegi a reneszánszát élő műfaj szent és sérthetetlen törvényeit. Néhány évet elkéstünk. 1973-ban, a Watergate-ügy idején már

felbukkant a hős. Az anti-thriller kiment a divatból.

– A The Missouri breaks (A Missouri zügói) olyan film, amit okvetlenül meg akart csinálni?

– Nem, egyáltalán nem. A szökés-hez hasonlóan a The Missouri breaks is teljesen a véletlen műve. Hollywoodi „happening”. Elliott Kastner producer, aki valóban kezdeményező szellem, elküldte nekem Thomas McGuane forgatókönyvét. Érdeklődéssel olvastam, de nem volt kedvem megfilmesíteni. Kastner elküldte a forgatókönyvet Brandónak, aztán Nicholsonnak, s mindhárman egyformán reagáltak: érdekes, de nem lehet megfilmesíteni. Kastner nem vesztette el a bátorságát, s mind-egyikünket külön-külön felkéréselt. Azt kérdezte: „Ha Brando elfogadja a szerepet, Ön elvállalja?” Én azt mondtam, hogy igen, erre ő elment Nicholsonhoz és megkérdezte: Ha Brando és Penn hajlandó... stb. Azzal a feltétellel mentünk tehát bele a dologba, hogy ha a másik kettő is elvállalja. S mindenki igent mondott. De végeredményben nem is maga a film érdekelt bennünket, hanem a másik kettő személye. Ami nem valami remek indíték egy ilyen vállalkozáshoz. Tulajdonképpen nem is tudom, hogy miért csináltam meg a The Missouri breaks-t...

– De legalább meg volt elégedve a forgatókönyvvel?

– Nem... Az eredeti forgatókönyvben a Brando és a Nicholson által játszott figurák csak egyszer találkoztak egy rövid jelenetben. Ez volt minden. Amikor viszont a szerződésben két ilyen névvel álltunk szemben, rájöttünk, hogy ez vajmi kevés. Így aztán lázasan átirtuk a szerepeket, hogy négyszer találkozzon egymással Tom Logan (Nicholson) és Lee Clayton (Brando).

– *Segített Brando és Nicholson a szerepek átírásában?*

– Nem éppen, de olyanokat mindvégig mondtak, hogy „mi lenne, ha a szereplő ezt tenné?” vagy „mi lenne, ha a szereplő ezt mondaná?”... Különösen Brandónak volt rengeteg ötlete. Tulajdonképpen többet dolgoztunk ezen, mint egy olyan filmen, amelyben hisz az ember, s amelyet alaposan ismer. S annál is nehezebb volt, minthogy ésszel s nem szenvedéllyel dolgoztunk.

– *Tudna mondani néhány példát arra, hogy mivel járult a filmhez személy szerint Brando és Nicholson?*

– Brando vizuális képekből kiindulva játszik. Azt mondtam neki, hogy Lee Clayton szerintem olyan, mint a remeterák, olyan ember, akinek nincs saját külső megjelenése, aki másoktól kölcsönzi az álruháit. Claytonnak nincs olyan egyenruhája, amiről fel lehetne ismerni. Brando rögtön kapott az ötleten, s elhatározta, hogy minden alkalommal, amikor megjelenik, más jelmezt vesz fel. S neki jutott eszébe az öregasszony-jelmez. Brando jogosan állította, hogy Clayton egy „tengely nélküli, középpont nélküli” ember, akit végül is arról lehet felismerni, hogy szüntelenül változtatja a személyiségét... Végül is e kölcsön vett személyazonosságok alapján ismerhető fel. A színész zseniális intuíciója így vált gyakorlattá a filmben... Jack másféppen járult hozzá a filmhez. Különleges kapcsolatot tartott fenn filmbeli bandájának a tagjaival: Fred Forresttel (Cary), Harry Dean Stantonnal (Cal) és Randy Quaidel (Little Tod). A forgatás alatt mindvégig együtt voltak, együtt jártak szórakozni, s így vitték bele a filmbe a szavakban, magatartásformákban, tréfákban megnyilvánuló összetartozásukat. Nem cowboyok ők, hanem olyan vadnyugati városokban élő pasasok, akik min-

den módszer nélkül elkezdnek lovakat lopni, s akik ezen a téren sem nem túl ügyesek, sem nem túl gyakorlottak. Jack nem született bandavezér, csak azért lesz az, mert a többiek nem valók annak. Ami a szerepét illeti, rengeteg mindennel járult hozzá a banda párbeszédeihez és légköréhez. Rendkívül találékony színész... Tulajdonképpen a legnagyobb örömet az szerezte a *The Missouri breaks* forgatása alatt, hogy ezzel a két színésszel dolgozhattam együtt.

– *Mi a véleménye Brandóról és Nicholsonról mint színészekről és mint emberekről? Mi a különbség köztük?*

– Nicholson rendkívül módszeresen, ésszerűen és logikusan közelíti meg és készíti elő a szerepét. Ez azonban nem jelenti azt, hogy játéka is módszeres és ésszerű. Szüksége van egy intellektuális kiinduláspontra, amelynek alapján már ösztönére hagyatkozhat. De soha nem távolodik el az általa felfogott és megértett szereplőnek a „tengelyétől”. – Brando más. Nem szereti megtervezni a szerepét. Nem szereti előre meghatározni, inkább képekből kiindulva dolgozik. A kagylóról kagylóra vándorló remeterák példája jól jellemzi Brandót. Valóban nagy színész. – Tulajdonképpen ha nem tisztelte volna kölcsönösen egymást a két színész, leküzdhetetlen nehézségekkel kerültünk volna szembe. De ők nemhogy szembe helyezkedtek volna egymással, hanem inkább meghallgatták egymást, figyelembe vették a másik véleményét. – Örültem, hogy ismét együtt dolgozhatom Brandóval. Ami Nicholsont illeti, személyében újabb barátra tettem szert, akit nagyon tisztelek.

– *Gondolja, hogy ön megzavarta az amerikai közönséget a maga ízlésében a The Missouri breaks-szel?*

– Először is az amerikai közönség nincs hozzászokva ahhoz,

hogy olyan filmet lásson, amelynek a végéről elmarad a nagy revolverpárbaj-jelenet. Másodszor, szerintem a filmet könnyebben meg fogják érteni Európában, mert az amerikaiaknak nincs közvetlen tapasztalatuk a gyarmatosítást illetően. Az amerikaiak még naivok. Azt hiszik, hogy jó ötlet a befolyás szférájának a kiterjesztése. Én ezzel nem értek egyet, s azt hiszem, hogy a *The Missouri breaks* olyan képet mutatott az amerikaiaknak saját magukról, amelyet nem akarnak megnézni. Ami a kritikákat illeti, kellemetlen volt a reakciójuk. Az európaiak azonban tudják, hogy mit jelent a gyarmatosítás.

– *Ön szerint ez a The Missouri breaks alapjelentése?*

– Minden gyarmatosítás során bekövetkezik az pillanat, amikor a gyarmatosítók kialakítanak egy olyan törvényrendszert, amely a saját javaikat védi. A *The Missouri breaks* annak a Vadnyugatnak a története, ahol minden figyelmeztetés nélkül egyszer csak új parancsszavakat kezdenek osztogatni. Ez pedig automatikusan maga után vonja a választóvonalak, az egymással szembenálló táborok kialakulását. Egy western esetében ez nem felel meg a hagyományoknak. Mint ahogy *A szökés*, a *The Missouri breaks* is olyan film, amely a műfajjal ellentétes irányban dolgozik, tehát *anti-western*. Már a *Gaucher*-rel kapcsolatban kitört a botrány, ugyanis a western – mondják – szent és sértethetetlen műfaj, s nekem nincs jogom hozzányúlni. El kellene olvasnia az 1957-es kritikákat: csipős hangon írdtak, megalázóak voltak. A *The Missouri breaks*-szal kapcsolatban azt írta Andrew Sarris a „Village Voice”-ban, hogy nekem sohasem lenne szabad westernt csinálnom, hogy én nem értem a westernt. Mint-hogy talán csak két ember van a világon, aki érti a westernt: John Ford és Andrew Sarris...

– Jelenleg színdarabot rendez. Olyasvalami a színház az ön számára, ami nélkül nem tud meg-
lenni?

– Már nyolc éve, hogy nem dolgoztam színházban: először a három éves tétlenségem, aztán *A szökés* és a *The Missouri breaks* ideje alatt. Most fejezem be Volpone Sly Fox-a Larry Gelbart által írt új adaptációjának a próbáit... Egyébként végre tanítok... a New York-i Actors Stúdióban dolgozom, ahol Lee

Strasberggel és Elia Kazannal együtt előadásokat tartok. Hentente kétszer van előadásom, amelyre 20–40 színész jön el. Körülbelül 400 színész van az Actors' Stúdióban.

– *Szóval nem lesz több bűnügyi film meg western?*

– Valljuk be, hogy személy szerint nem vonzódom *A szökés*-hez és a *The Missouri breaks*-hez. Túlságosan messzire kerültem velük New Yorktól, és túl közel Hollywoodhoz. Nem szeretem az

ottani stúdiók légkörét. Azért nem olyan jó a két legújabb filmem, mert túl sok engedményt tettem Hollywoodnak. Le kell állnom, s azt hiszem, hogy erre képes vagyok. Meg fogom változtatni életem és filmjeim körülményeit. Nem azért, hogy visszatérjek ahhoz, ami a „válságom” előtt voltam, hanem azért, hogy a magam igazságát, az általam kedvelt dolgokat kövessem, és ezentúl csakis szenvedéllyel dolgozzak.

(Écran, 1976, dec.)

Viták az afrikai mozikban

A fejlődő afrikai országok nagy részében születőben, illetve felnövőben van egyfajta afrikai filmművészet. Míg korábban, a gyarmatosítás időszakában az amerikai és az európai filmgyártástól való teljes függőség jellemezte az itteni filméletet – a western-, a gengster- és a pornófilmek egyedurialma –, mintegy másfél évtizede mind több országban jelentkeznek az önálló afrikai film úttörői. Megkülönböztetett figyelem illeti meg ezek között az országok között Szenegált, ahol – mint a Jeune Cinéma c. lap megállapítja – észrevehető fejlődést is tapasztalhatunk, ha a legújabb szenegál filmeket összehasonlítjuk a tíz évvel ezelőttiekkel. E fejlődés legfontosabb vonása – a nagyobb fokú mesterségbeli érettségen kívül –, hogy az újabb filmek tematikailag mind jobban az ország alapvető nemzeti problémáihoz, illetve ezek lehetséges megoldásához kapcsolódnak, ezekben gyökereznek, szemben az első kísérletekkel, amelyekben leginkább a mulatságos néger figurája volt látható.

Az említett fejlődést illusztrálja az a három szenegál film, melyet a közelmúltban mutattak be Franciaországban, s amelyeknek rendezőivel ebből az alka-

lomból a lap munkatársai beszélgetést folytattak. A három rendező: Mahama Traoré, Safi Faye és a már világszerte, hazánkban is ismert Ousmane Sembene. A beszélgetésekből az alábbiakban részleteket közlünk.

Mahama Traoré

filmje (*N'Djan Gane*) a mohamedán papság, papi szervezet intézményét helyezi vád alá egy kisfiú története révén, akit vallásos apja Korán-iskolába ad egy neves papi iskolamesterhez, de akinek a betűvetésre nem sok ideje marad, mert koldulnia kell tanítója számára, és hiába szökik meg innen, erőszakkal visszaviszik, s csak halálos autóbalesete vet véget kiuzsorázásának. A film a rendező szerint valóságos tényeken alapul, műfajilag se nem riport, se nem játékfilm a szó szoros értelmében, inkább cinémavérité, de nem* európai módra. Olyasmiről szól, ami valójában Szenegál múltjához tartozik, de néhány évtizedig még ezután is számolni kell vele.

– Mi olyan filmeket igyekszünk csinálni, amelyek az aktuális szociális, politikai, gazdasági és kulturális problémákat segítenek megoldani – mondja Traoré. – De közben arra is emlékeztetjük az embereket, hogy

ősi kultúránkban van olyasmi, amire a jövőépítésben támaszkodhatunk, noha ezt a kultúrát a gyarmatosítás beszennyezte.

– *Filmjében azonban elveti ezt a kulturális alapot.*

– Ha a gyerekek Korán-iskolában való nevelésére gondol, ezt valóban elvetjük. Itt azonban az új ember nevelésének a programjáról van szó. A Korán-iskolában ugyanis azt mondják a gyerekeknek: „Majd megtanuljátok a Koránt, jó muzulmánok lesztek, s amiben nem lehet részetek ebben az életben, azt az Isten a túlvilágon fogja nektek adni.” Itt már a kulturális gyarmatosítás esetével van dolgunk. Nem szabad elfelejteni, hogy a mohamedán vallás nem afrikai eredetű, az arab országok révén jutott el hozzánk, a lelki gyarmatosítás eszközeként, ahogy a politikai-gazdasági gyarmatosítást Franciaország végezte. Akiknek az volt a hivatása, hogy a mohamedán vallás szellemében neveljenek – a mohamedán papok, tanítók például –, elsősorban ők határoztak a társadalom javai felett, és a burzsoázia első számú képviselői voltak. Az én filmem tanítója is valójában az új burzsoázia képviselője, az új burzsoáziáé, amelynek tagjai tulajdonképpen kispolgárok, hiszen

nálunk nincs nyugati értelemben vett nagypolgárság. Kereskedőkről, papokról, kisebb funkcionáriusokról, kishivatalnokokról van szó, ezek alkotják a mi ún. állami burzsoáziánkat, egyszerűen azért, mert az államgazdaság rájuk támaszkodik mint pillérekre; a muzulmán vallás az afrikai államok egyik legszilárdabb támasza. S azt is tudni kell, hogy a mohamedán papi személyek földbirtokosok is, akiknek a földjeit – ha elég tekintélyesek – a hívek ingyen megművelik, a paradicsomi jutalom reményében.

– *Milyen fogadtatásra talál a hazai közönségnél egy ilyen film, amely egy konkrét problémával foglalkozik?*

– Az afrikai közönséget meglehetősen elrontották másféle filmek, amelyeknek semmiféle kapcsolata nem volt saját kultúrájával, civilizációjával. Az új közönség, amelyet kialakítani igyekszünk, kétféle színvonalon jelentkezik: vagy csak azért néz meg afrikai filmeket, mert azokat afrikai rendező csinálta, afrikai színészek játszanak benne, afrikai nyelven beszélnek benne, tehát mert önmagát láthatja viszont a filmvászonon, vagy pedig – ahogy ez újabban, filmművészetünk fejlettebb szakaszában tapasztalható – azokat a filmeket követeli, amelyek az ő problémáit tárgyalják.

– Nekünk Szenegálban van egy nagyon jó szondázási módszerünk: amikor filmjeinket vetítik a mozikban, legfontosabb napilapunk, a Le Soleil (A Nap) helyet ad a nézők véleményének, és minden néző ír, szabadon írhatnak és bírálhatják a filmeket. Úgyhogy számunkra, a szakkritikusok jelentik a legfőbb hivatkozást, hanem maguk a nézők... A közönség véleményt nyilvánít, mi, filmművészek olvassuk ezeket a bírálatokat, és ezekre a véleményekre alapozva próbáljuk orientálni filmművészetünket.

– *Vannak más eszközeik is a nézők reagálásának megismerésére?*

– Európában a filmklubok alkotják a filmnevelés egyik bázisát. Nálunk nincsenek európai értelemben vett filmklubok, s én személy szerint nem is szeretném, hogy legyenek ilyenek. A filmklubokba járóknak ugyanis legtöbbször már kialakult kánonjaik vannak, s ha egy filmet egy bizonyos rendező készít, s egy bizonyos színész játszik benne, arról már előre tudják, hogy jó film, és fordítva. Mi arra törekszünk, hogy a filmet a maga igazi értékei alapján becsüljük fel, azaz a nép szolgálatába állítsuk ezt a kifejezőmódot.

– Nálunk a filmmel kapcsolatos viták két „szinten” jelentkeznek. Nem a zártkörű vetítéseken, hanem a nyilvános mozikban, illetve azon kívül. Bent a moziban maga a rendező folytatja a vitát, de mivel sokan nem akarnak vitatkozni a nagy nyilvánosság előtt, a moziban – kívül egy színész vagy egy műszaki ember próbálja szóra bírni a nézőket, természetesen magnetofonnal. A vitákon elhangzott kérdések és válaszok alapján igyekszünk aztán összerakni – ha nem is a kollektív, de legalábbis – az összesség nézetét tükröző nézői állásfoglalást.

– *Sikerült-e elérni filmjeinek jó forgalmazását Szenegálban?*

– Egy év óta igen. Miután a szenegál kormány létrehozta a forgalmazás gyakorlati rendszerét, forgalmazzák filmjeinket, minden szenegál filmet legalább egy évig. Ez nagyon fontos tényező, mert bár tíz év óta csinálunk filmeket, de sohasem forgalmazták azokat korrekt módon. A kormány végül is belátta, hogy kézbe kell vennie a film ügyét. Ezzel megtörtént az első lépés.

Safi Faye

filmjének a címe: *Paraszi levél*, és egy szenegál falu lakóinak az életét láthatjuk benne, nem ri-

port, s nem is tisztán etnográfiai ábrázolás formájában, hanem egy elkötelezett rendező tanúságtételeként. Középpontjában a földi mogoró, illetve annak monokultúras termesztése áll, ami Szenegál mezőgazdaságának egyik fontos problémája, hasonlóan más monokultúras mezőgazdálkodást folytató afrikai országokhoz, pl. Malihoz vagy Elefántcsontparthoz. A földimogoró világpiaci ára nevetségesen alacsony, a gyarmatosítás örökségeként azonban az ország mezőgazdasága mégis rá van kényszerítve termesztésére. „Franciaország mindent megtesz annak érdekében, hogy a bordeaux-i és a marseille-i olajgyárak termelhesse- nek.”

– Hajdan, azaz jóval a gyarmatosítás előtt, az évi termés elegendő volt a parasztok élelmére mind a 365 napon – mondja Safi Faye. – Jelenleg a pénz kényszeríti őket a földimogoró termesztésére, mivel megtanították őket a pénz értékére.

– *A filmben egy asszony cserébe vásárol egy kereskedőnél*

– Igen, amikor a parasztoknak nincs pénzük élelemre, de van nélkülözhető termékük, elmennek cserélni a falu egyetlen boltjába. Ez a csere azonban mindig hátrányos számukra, mert a kereskedők nem az érvényes áron veszik meg tőlük áruikat.

– *Van probléma a földimogoró árának megtérítése körül is...*

– Itt egy európai elgondolásról van szó. A parasztok el kell hogy adják földimogorójukat az államnak (ha ehelyett Gambiában adják el és rajtakapják őket, börtönbe kerülnek), az állam azonban csak egy átvételi jegyet ad nekik az eladáskor, a pénzüket csak öt-hat hónap múlva kapják meg. Ám ezalatt a parasztok éheznek, tehát eladják átvételi jegyüket nevetséges áron a kereskedőknek, vagy akiknek pénzük van.

– *Hogyan keletkezett a film?*

– Én elsősorban etnológiát művelek. Megpróbálom az országot jobban megismerni. A gyűjtőmunka azt mutatta, hogy e téren még sok a tennivaló. E munka közben kezdtem el a filmmel foglalkozni, de már ezt megelőzően is csináltam egy rövidfilmet, miután Párizsban filmtanfolyamot végeztem. Ezt a filmet hárman forgattuk: egy kameramann, egy hangtechnikus és én, kis stábbal tehát és szűkös költségvetéssel. Minden plant csak egyszer vettünk fel, nem alkalmaztunk színészeket, helyüket a parasztok töltik be, mert ők a legalkalmasabbak arra, hogy saját problémáikról beszéljenek. A megkönnyebbülés pillanatának neveztem azt, amikor ki-ki szabadon beszélhetett az őt érintő kérdésekről. Nem volt nehézségem a film forgatásánál a parasztokkal, mert tudtam, hogy mit csinálnak. Véleményem szerint ma az afrikai filmesek legfőbb problémája a filmhez szükséges pénzügyi fedezet előteremtése: ha lennének anyagi eszközeink, csinálhatnánk olyan filmeket, amelyek megmutatnák Afrikát olyannak, amilyen az valójában.

– *Megmutatta a filmet a parasztoknak?*

– Nem mutattam meg, mert a cenzúra nagyon szigorú Afrikában, bár azt hiszem, hogyha az elnökünk látná a filmet, talán nem is cenzúrázná. Nem úgy az alárendeltek, őmiattuk nem akarom, hogy filmemet bemutassák otthon, mielőtt találkozni az elnökünkkel, mert ő még inkább paraszt, mint én magam.

– *Gondolja, hogy jól fogadják majd?*

– Nem tudom; nem láthatnak semmi rendkívülit benne, csak szokásaik, életmódjuk tükröképet. Sajnos van egy réteg, amely annyira egyszerű, hogy nem fogja megérteni a film lényegét, ami éppúgy érinti a vezetőket, mint a föld népét, s arra kellene hogy

ösztönözzön, hogy újból megvizsgálják a földművelés-dolgát. Az én célom ez volt evvel a filmmel. Hogy azok az emberek, akik a földcen dolgoznak, bátortást kapjanak munkájukban: hogy a földnek megvan a maga értéke, amelyet igyekezni kell megőrizni, amíg csak nem iparosodunk és nem rendelkezünk ásványi kincsekkel. Mert addig Afrika jövője – a föld.

Ousmane Sembene

a legtöbb sikeres filmmel a háta mögött kétségtelenül a legfigyelemreméltóbb alakja a szenegál filmművészetnek. Legújabb műve, a *Xala* (Az impotencia) – az új afrikai burzsoázia egyik tipikus alakjával a középpontjában – egy metaforikus történetben, karikatúrisztikus hangnemben bélyegzi meg azt az osztályt, amely a maga előnyeit keresi, akár a hagyomány megőrzéséről van szó, akár a társadalom új életének feltételeiről.

– *A Xala-t forgalmazzák Szenegálban?*

– Igen, sőt a legnagyobb látogatottsága volt az afrikai és az európai filmek között. Egy év óta változatlan sikerrel vetítik. Nyilván azért, mert alkalmat ad szembenálló nézetek összevetésére. Vitát vált ki társadalmunk problémáiról: az új burzsoázia kialakulásáról, a koldusok ügyéről – akik a képzettség nélküli munkások gondjára utalnak –, a munkanélküliség kérdéséről. Ez adja meg a film jelentőségét. A mi országunkban ugyanis kevesen olvasnak újságot, az analfabéták aránya 80%, meg aztán drága is az újság. Moziba azonban inkább elmennek az emberek, legalább egyszer egy héten, különösen a fiatalok és a nők. Ez a film is a mi ideológiai harcunkhoz tartozik: nem érhetjük be a névleges függetlenséggel.

– *Ez az első eset, hogy ilyen messzire ment a politikai kritikában...*

– Talán személyes fejlődésem és az ország előrehaladása tette ezt lehetővé. Afrikában jelenleg komoly politikai fejlődés van folyamatban: a tömegek kezdenek ráébredni, hogy egy új burzsoázia van kialakulóban, amely a gyarmatosítók helyébe igyekszik lépni. A film elején bemutattam ezt a változást, de nem akartam ezen a hangon folytatni, nem akartam intellektuális, elméleti filmet csinálni. Olyan országban élünk, ahol az írástudatlanok vannak túlnyomó többségben, ahol az emberek évente csak három hónapig dolgoznak, és arra kényszerülnek, hogy kolduljanak, segélyekért könyörögjenek. A jó svádájú új burzsoázia pedig nem kevésbé reakciós, mint elődjei, a gyarmatosítók.

– *Ez a karikatúra-stílus érthető népi körökben?*

– Igen, nevetést vált ki, de el is gondolkodtat. Az emberek inkább megjegyzik maguknak, ami megneveltette vagy megkönnyeztette őket. Amikor pedig kijönnek a moziból, sokat vitatkoznak. Az a közönség, amelyhez mi fordulunk, pallérozatlan a filmművészet terén, cowboy-filmekhez, gengszter- és western-filmekhez van szokva, amelyeknek nincs sem politikai, sem szociális tartalma. S mi most ennek a közönségnek csinálunk filmeket: meg kell találni a módját, hogy érthetően, megemészthetően tudjunk elmondani egy történetet. Én mindig a mesemondóhoz hasonlítom magam, akinek olyan emberekhez kell szólnia, akiknek nehézségeik vannak a film nyelvének a megértésében. Olyan világos kifejezőmódra van tehát szükség, amelyben a helyzetek könnyen átláthatóak, hogy a nézők azonosulni tudjanak a szereplőkkel... Elmondhatom, hogy amikor a filmet bemutatták Dakarban, az első három hónapban a Mercedesek tulajdonosai gyalog jártak, különben min-

dig akadtak, akik rájuk kiabáltak: „Felkapaszkodott, impotens, tolvaj!”

— A *Xala* egyfajta metafora. Ha közvetlenül támadtam volna benne, talán betiltották volna a filmet. Ez a kifejezőmód viszont megszokott nálunk, s az emberek megértik.

— A burzsoáziával együtt egyzersmind a poligámia afrikai intézményét is támadja.

— A mi fekete burzsoáziánk sok mindent felhasznál a hagyományból, ha az számára előnyös lehet. A mi filmművészetünk — az én stábomé — szocialista filmművészet, a saját kultúránkra építünk, de nem minden megőrzésre méltó ebben, mint ahogy a nyugati kultúrában sem minden elvetendő. Mi a szintézisét keressük annak, ami mindkét oldalon pozitívnak számít.

— Amikor az ember nyugati tanulmányai után visszatér Afrikába, nem kis mértékben kell adaptálódnia. Vissza kell térnie önmagához, különbséget kell tennie pozitív és negatív dolgok között. Nyolcévesek vagyunk, amikor tanulni kezdünk a francia iskolában, és harminc éves korunkig szenvedjük az európai

kultúra fonákságait. Vannak, akik megragadnak ebben, ők a mi burzsoáziánk utánpótlása, és vannak, akik küzdenek azért, hogy kiláboljanak belőle, ám ezt a harcot mindenkinek magának kell megvívnia.

— A *filmben a fekete főhős lánya képviseli az ön álláspontját?*

— Ez a lány eljutott az említett szintézishez. Elutasítja apja újabb házasságát, tehát a poligámiát, amibe pedig anyja kénytelen-kelletlen beletörődik. Bár egyetemre jár, mégsem beszél apjával franciául. Egészében nem veti el a francia kultúrát: ami hasznos, magáévá teszi, mindennapi életében is igényli a modern dolgokat. Az ő magatartása apjával szemben kezdetben sokakat mebotránkoztatott Szenegálban, de aztán láthattuk: a fiatal nemzedék egyre inkább mer dacolni az apával, amikor annak nincs igaza.

— *Hol tart a filmművészet jelenleg Szenegálban?*

— A múlt évben 16 nagyfilmet gyártottunk, és nagy lépést jelent, hogy az állam kezébe vette a gyártást és a forgalmazást. Terveink: szaporítani a vetítőtermek számát, szigorúbban válogatni a

behozandó filmek között. A filmügyeket irányító szervezetben filmművészek is vannak, mindenbe beleszólhatunk, ami Afrikában még nem általános.

— *Hogyan képezik filmművészeit?*

— Operatőrjeinket munka közben, ők eredetileg fotósok voltak. A rendezők többnyire Párizsban vagy Olaszországban tanultak. Én Moszkvában tanultam. Jelenleg egy brüsszeli főiskolával tárgyalunk, hogy oda küldhessünk néhány embert. Természetesen jobb lenne, ha volna saját főiskolánk. Mi, filmművészek azoknak igyekszünk segítséget nyújtani, akiknek már van néhány évi gyakorlata, szeretik a filmet, és akiről biztosak vagyunk, hogy van mondanivalójuk. Tíz év alatt munka közben öt évfolyamot képeztünk ki oly módon, hogy minden filmművész két fiút vehetett magához, hogy tanítsa őket. 3–4 film után igyekszünk őket elküldeni Európába ösztöndíjjal, hogy gyakorlati munka közben kiegészítsék tudásukat. Gondolnunk kell a jövőre.

(*Jeune cinéma*, 76 dec., 77. jan.)

A színész és kora

Beszélgetés Jack Nicholsonnal

Egy színész sikere attól is függ, sikerül-e egy adott pillanatban — tehetsége, fizikuma, vagy az eljátszott figurák segítségével — megéreztetnie valamit a kor levegőjéből. Jack Nicholson tizenöt éve törekszik ezt megvalósítani. A magyar nézők a *Szelíd motorosok* című filmben ismerték meg, majd az *Öt könnyű darab*, a *Foglalkozása: riport* és *Az utolsó szolgálat* című filmekben láthatták. Legközelebb a *Száll a kakukk fészkére* c. filmben találkozhatunk vele McMurphy szerepében.

Nem ő az első amerikai színész, aki eljátszza ezt a szerepet. „Többször láttam a regény színpadi változatát — mondja a Positif interjújában —, Amerikában elég gyakran bemutatták, s mindig nagy sikere volt.” Ken Kesey regényét megjelenése óta ismerete, s mindig nagy szerep-lehetőséget látott McMurphy alakjában, olyat, amit minden színész szeretne eljátszani. Elsősorban ezért vállalkozott a filmszerepre.

McMurphy azonban csak egy a sok közül, s a Nicholson által megzemélyesített figurák rend-

kívül sokfélék, különbözőek. Nicholson bevallottan törekszik is erre a sokszínűsége, még azzal is, hogy például átveszi a megformált alak nyelvi sajátosságait, mondjuk valakinek a délnyugati akcentusát. „Mindig megpróbáltam új módszert találni — mondja. — Ez persze csak akkor lenne észrevehető, ha egymás után néznék meg a filmjeimet. Minden új figurához megpróbálok valami új hangot találni. Hiszen azok az emberek, akiket eljátszottam, különböző helyekről jönnek, és Amerika különféle részein más

és más módon beszélnek az emberekről. Ezt mindig figyelembe veszem a szerep megformálása-kor, és ha részletkérdés is, szívesen foglalkozom vele.”

Tehetségének eredetisége azonban többet jelent ennél: szerepeinek értelmezését érinti. A *Száll a kakukk fészkére* esetében McMurphy „őrültségének” megítélésén, hagyományos vagy kritikai megítélésén fordult meg a szerep, sőt a film értelme.

„Úgy gondolom, hogy az őrültség teljesen téves elnevezés, mint azt a *Száll a kakukk fészkére* is igyekszik bizonyítani... Nem tudom, hogy az emberek tudják-e valójában, mi is az őrültség vagy az elmebaj. Úgy gondolom, hogy a jelenlegi társadalom túlságos nyomást gyakorol rájuk ahhoz, hogy fölismerhetnék a határt, ahol az kezdődik vagy végződik. A *Száll a kakukk fészkére* közvetlenül kapcsolódik az elmebetegségekhez — de mégis minden attól függ, hogyan ítélik meg az emberek ezt a kérdést. Azt hiszem, voltak olyanok is, akik a filmet valamifajta lázadásnak tekintették. McMurphy alakját pedig úgy ítélték meg, mint valamilyen anti-hőst, besorolták mindenféle kategóriába. Azt hiszem, ezek mind hamis kategóriák. Hiszen annyi mindegy van kategória!... Az én munkám célja nem az volt, hogy valami ilyen módon meghatározhatót hozzak létre. Az elme egészségéről vagy betegségről az emberek legtöbbször aszerint alkotnak véleményt, hogy az adott pillanatban mit tartanak betegségnek. Munkámban mindig az az érzés vezetett, hogy nem fogadhatom el ezt a felfogást. S azt hiszem, a regénynek is ez az alapállása: nem tekinti céljának, hogy egyértelműen egészségesnek vagy egyértelműen betegnek állítsa be McMurphy-t. Természetesen én is így fogtam fel a szerepemet.”

S hogy szerepei változón

mentek keresztül? Hogy egyre többször alakít olyan embereket, akik mások érdekében cselekszenek? „Ez elsősorban attól a kortól függ, amelyben a film megszületett. Az *utolsó szolgálat*-ot vagy a *Száll a kakukk*-ot tíz évvel ezelőtt nem lehetett volna megcsinálni, mert nem jellemezték volna az akkori dolgokat. Azt hiszem, ennek a magatartásváltozásnak az oka nemcsak bennem keresendő, hanem azokban a művészekben is, akikkel együtt dolgozom. E filmek nagy részét például abban a korszakban forgatták, amikor nagyon sok ember részt vett a vietnámi háború elleni mozgalomban. S közvetlenül ez előtt volt az a korszak, amikor az intézményekkel fordultak szembe, hogy meglássák, hogyan reagálnak ezek az intézmények arra, ha nem támogatják őket azok, akiket eddig — ha nem is kényszerítettek erre, de — a rendszer természetének megfelelően erre indított neveltetésük, társadalmi életük, főként pedig az üzleti és a hivatással járó dolgok. Az idők tehát változnak, s azt hiszem, a film legfontosabb feladata, hogy leírja mindezeket a változásokat, és amennyire lehetséges, jelezze az események következményeit. S azt hiszem, hogy ez az oka szerepeim változásának is, nem pedig az én személyes érdeklődésem alakulása... Tudom, hogy mire futja a tehetségemből, de mégsem egyedül attól függ minden, hogy én mit veszek észre, hanem a többi művész érzékenységtől is.”

Nicholson játékában mindig van valamennyi ironia is. „Ez azt jelzi — mondja —, hogy valóban él bennem a vágy, hogy megőrizzem a humort az életben, mert azt hiszem, a humor segíthet az emberiség fennmaradásában. Szeretem a komédiát. Mivel nem én vagyok a szerzője azoknak a filmeknek, amelyekben játszom, úgy gondolom, hogy ezzel járulhatok hozzá a munka egészéhez,

a kidolgozáshoz, a forgatókönyvhöz, a rendezéshez, és örülök, ha olyan témákat ajánlanak fel, amelyeknek nincs nagyon specifikus iránya, és amelyek lehetővé teszik, hogy nagyon komoly helyzetben is helye legyen a nevetésnek. Természetesen az ilyesmire akkor kerülhet sor, amikor nyomás alatt, feszült állapotban vagyunk, amikor az élet legkönnyedebb értékeit felejtjük el leghamarabb. Az ilyen feszültség a színész legnagyobb ellensége. Tartozunk tehát azzal, hogy a nehezebbet próbáljuk meg, úgy gondolom, azért, hogy képesek legyünk humort vinni egy adott helyzetbe, miközben arra törekszünk, hogy hazug körülmények között igazi valóságot teremtsünk. Ez történik a *Száll a kakukk*-ban McMurphy megérkezésekor az elmeosztályra.”

„Magának az életnek a problémáit próbálom megjeleníteni a vásznon, pontosan úgy, ahogy a valóságban találkozom velük. Én gyakran teljesen más módon reagálok a dolgokra, mint az átlag-amerikai. Ez is az egyik oka annak, miért nem akarom, hogy pontos kategóriák szerint soroljanak be egyszer s mindenkorra, ami egyébként nem is lehetséges. Nem tartozom egyik klikkbe sem. Egyébként nem hiszem, hogy a művészet területén dolgozó embereknek feltétlenül valamilyen meghatározott táborba kellene tartozniuk. Ez talán modern törekvés és más területeken is fellelhető. Sokszor leírták és megállapították más területekkel kapcsolatban: a csoportokba szerveződés jelenkori tendencia. Mégis: engem az is érdekel, amit az egyén tesz. Hiszek az emberben mint egységes egészben, tudva, hogy rendszerint egy adott helyzettel szemben kisebb a cselekvési lehetősége, mint egy csoportnak. Mégis nagyon gyakran csak az egyes ember képes ezt a lehetőséget megragadni, de ez olyan tulajdonsága, amelyet ép-

pen napjainkban művel a legkevésebbé. Szeretném, ha munkám révén részt vehetnék e tulajdonság fejlesztésében.”

Munkamódszeréről a következőket mondja: „A mérték megteremtése számomra azt jelenti, hogy egy jelenetet részleteire bontok, és megtervezem a játékot. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy a terv szerint fogok játszani, de jó tudni, hogy milyennek gondoltam el. Vegyük egy jelenet egy adott részletét: az ember bizonyos erőfeszítéseket tesz, hogy valamit egy bizonyos módon megvalósítson. Aztán valami új tényező lép be a jelenetbe, s akkor már más módot kell választani, hogy tervünket teljesíthessük. Ezt szoktam én „ütemezésnek” nevezni, s gyakran esze-

rint bontom fel a dialógust, mert az a véleményem, hogy a színész számára a játék a zene dinamikájához hasonló: a kidolgozottság, az árnyalatok, a tetőpont lehetnek leginkább azok az elemek, amelyek a szerepformálás egész hangzását biztosíthatják... Olyan ez, mintha egy zenedarab dirigálására készülnek föl. Egyre bensőségebb kapcsolatba kerülök vele, minden benne rejtőző tartalommal. A tervet végül mégis elvetem. Mert a szereppel való igazi belső kapcsolat akkor alakul ki, amikor az anyagnak már sikerült olyan szerkezetű formálódnia, amelyet a tudatalattim is elfogad”.

„A színjátszást tanító tanárok nagy része úgy képzei, hogy elég ha megtanítja a mesterséget, s a

stílus már magától jön. Valójában az a mesterség, amit megtanulunk, csak akkor tesz szolgálatot, ha ösztönösen nem sikerül „ráérezni” a szerepre, ha valami nem megy. A színészképzés általában arra törekszik, hogy kifejlessze a mesterségbeli trükkök olyan gyakorlatát, ami a színész munkája során mindenféle helyzetben hasznos szolgálatot tehet. Azok a tanárok viszont, akik iránt igazán bizalommal voltam, állandóan hangsúlyozták, hogy a mesterség trükkjeit akárki megtanulhatja, de tanításuk célja végső soron az, hogy e trükkök révén is mindenkinek a maga sajátos stílusát és egyéniségét segítsék kibontakozni.”

(Positif, 1976. november)

Sartre — ahogy saját magát látja

Látszólag egyszerű jó filmet csinálni: felállítjuk a kameránkat valakinél, s meginterjúvoljuk az illetőt, aki barátaitól körülvéve ott ül előttünk, és beszél: mi pedig forgatunk, majd összevágjuk a filmet, és kész. Legalábbis ezt érezzük, amikor Alexandre Astruc *Sartre par lui-même* c. filmjét nézzük... De vigyázat! A megkérdezett személynek olyannak kell lennie, mint Sartre, ami ritkaság...

Háromórás Astruc filmje? No, lám csak... Azzal az érzéssel távozzunk a moziból, hogy csak egy óráig tartott az egész, s ráadásul az a boldog érzés tölt el bennünket, mint amikor négy szemközt beszélgettünk egy rendkívül okos és hozzánk nagyon is közel álló ismerősünkkel.

Sartre nem úgy beszél előttünk, mint egy professzor, hanem úgy, mint egy jóbarát... Dolgozószobája — amely inkább egy diák könyvekkel telezsúfolt szobájára emlékeztet — a Montparnasse-temetőre néz, háttérben a városnegyed új felhőkarcolói-

val. Sartre kissé görnyedten ül egy széken, az évek óta megszokott világos színű kiskabátban. Mellette örök barátai, hű társai: Simone de Beauvoir, Jacques Laurent Bost (volt tanítványa a Le Havre-i gimnáziumból), André Gorz és Jean Pouillon. Keveset beszélnek, figyelmesen hallgatják Sartre vallomását, mert jelenlétük teszi lehetővé, hogy Sartre nyugodtan beszéljen az életéről, hogy pontosan és rendkívül egyszerűen adjon magyarázatot kötelezettségeire.

Mindenki előtt ismert „az egzisztencializmus pápájának” útja: mindenki tudja, hogyan lesz a polgári filozófusból világhírű író, mindenki tudja, hogy egy darabig a marxizmussal kacérokodik, hogy aztán megátalkodott ultrabalossa váljon... A film természetesen néhány újdonsággal is szolgál Sartre életéről, főleg a la Rochelle-ben töltött gyermekévekkel (anyjával, majd nagyapjával való „szakításai”), Le Havre-i tanárkodásával kapcsolatban. Bővebben kifejti és

megmagyarázza a már ismert epizódokat, így Nizanhoz fűződő barátságát, a sajtóval való összecsordulását a „Saint-Germain-des-Prés”-i híres periódus idejéből. De a film legnagyobb érdeme, hogy a maga összetettségében, mindenféle didaktikusság nélkül mutatja be Sartre-t, akit egyrészt polgári származásából eredő ízlése, másrészt az a morális szükségérzete tart hatalmában, hogy elkötelezettnek érezze magát, mihelyt valamilyen igazságtalanságról, méltánytalanságról hall. Mert legalább két Sartre van a filmben. Az egyik az, aki Bergsonon keresztül jutott el a filozófiához („Abban az időben — vallja — sem a marxizmus, sem a pszichoanalízis, sem a szürrealizmus nem hatott rám”), s aki „Az undor”-t, „A Lét és a Semmi”-t és a „Szavak”-at írja, s aki 1972-ben — amikor a film készült — némi lelkiismeretfurdalással bár, de folytatja a Flaubert-ről szóló tanulmányát. S Sartre mintegy mentségül mondja e foglalatosságával kapcsolat-

ban, amely polgárinak tűnhet, hogy „talán egyszer a tömeget fogja majd szolgálni e tanulmány”...

De jelen van a filmben a másik Sartre is, „korának tanúja”, aki mindig is úgy érezte, hogy politikailag el kell köteleznie magát, bár ez nem ment mindig simán. Igaz ugyan, hogy csak kívülről szemléli a Népfrontot, s nem találja magát alkalmasnak arra, hogy Spanyolországban harcoljon, mégis bemutatja „A legyek”-et, ami óriási kockázattal járt a megszállás alatt. Ugyanilyen ellentmondásokkal találjuk magunkat szemben a háború után is: először nyíltan szembe száll az FKP-vel. Szerinte „a kommunisták egy kanál vízben megfojtották volna, mert megakadályozta, hogy a fiatalok belépjenek a pártba, s mert egy harmadik utat képviselt”. Aztán az RDR (Forradalmi Demokrátikus Gyülekezés) bukása után, amelyet David Rousset-val együtt vezetett, 1952-től a kommunistákkal vállalt közösséget. Egészen 1968-ig, amikor az ultrabal felé veszi útját... Bár látszólag nehezen lehet összeegyeztetni Sartre politikai hovatartozásait, kétségtelenül becsületessége és rendíthetetlensége alkotják magatartásának az alapját.

Helyét ugyanis másként találja meg... Világhírért kihasználva szövődjé lesz azoknak a politikai kampányoknak, amelyek az algériai háború és kínzások, valamint a „gaullista összeesküvés” ellen irányulnak. Az ilyen leleplezések nem szűnnek meg, sőt idővel egyre gyakoribbá válnak: a vietnami háború ellen irányuló Russel-vizsgálóbizottság mellett foglal állást, majd támogatja a francia maoistákat, a Sens-vizsgálóbizottságot, az Overnoy-ügyet stb. Ezzel eljutottunk Sartre legfőbb ellentmondásához: a tömegekhez akar kötődni, mégis fölébük kerekedik, s a cenzor kiváltságos szerepében tet-

szeleg... Nyilván igaza van Astrucnak és Contat-nak, amikor úgy határozzák meg, mint „az utolsó – a szó klasszikus értelmében vett – intellektüelek közül”. „Ő utána – jegyzi meg Astruc – az olyanok, mint Foucault, Deleuze stb. olyan intellektüelek, akik alapjában véve tagadják a XIX. századi intellektüel, például Zola szerepét...”

A filmnek van egy másik érdeme is, az, hogy megismertet bennünket a magánemberrel... Sartre megmagyarázza ugyan a különböző állásfoglalásait, de saját magáról bizonyos távlatból, humorral, egyszerűen beszél. Beszél a csúnyaságáról, arról, hogy kedveli a nők társaságát, távol a magasroptú vitáktól, beszél a Simone de Beauvoirhoz fűződő kapcsolatáról (a munkáikkal kapcsolatos viták különösen érdekesek). Ily módon képet kapunk egy életvitelről, a mindig nagylelkű, de mindenféle kötelezettséggel szembeszegülő örök diák életstílusáról...

Sartre – szavain túl – a nyelvbottlásaival is sok mindent elárul magáról: Descartes „Gondolkodom, tehát vagyok”-ját egy egzisztencialista „Vagyok, tehát gondolkodom”-má alakítja át, s a Nobel-díj helyett kétszer is Goncourt-díjat mond. Amikor azt magyarázza, hogy miért utasította vissza a svéd díjat, kijelenti: „A Nobel öl... A Nobel-díjasok mind hamar meghaltak. Kivéve Mauriacot, aki elég sokáig húzta. Azt hiszem, hogy azért élek még, mert visszautasítottam!”

Végül meg kell jegyeznünk, hogy a filmet 1972-ben forgatták, s hogy magán viseli e kor nyomát. Sartre az akkori elfoglaltságairól beszél: Flaubert-ről, „a szavakról”, a politikai elkötelezettségről, de létének nagy eseményei árnyékba borulnak. Alig kerül szóba „A Lét és a Semmi”, holott számos ember életére hatott. Camus-vel és Merleau-

Pontyval való vitáiról sem beszél, s arról sem ejt szót, hogy az 50-es években vonzotta az amerikai civilizáció.

A rendkívül mértéktartó rendezés jól illik a mondanivalóhoz. A korabeli híradókból vett részletek jól támasztják alá Sartre mondanivalóját (például amikor a szabadságról beszél, a megszállt Párizsról készült fényképeket láthatunk)... Ugyanígy meg kell említenünk két csodálatos képsort, amelyek Sartre írásait kísérik: az elsőben a kamera egy fatörzset pásztáz végig, miközben egy hang „Az undor” elejét olvassa, de ennél is felkavaróbb az a plán, amelyben egy magnetofont látunk – egy üres színház üres színpadán –, s közben Az Altonai foglyok befejező monológját halljuk: „Századok, íme a vádlott, az én magános, szörnyeteg századom”.

A Sartre – ahogy önmagát látja-t eredetileg a tévében akarták bemutatni. Most néhány stúdiómoziban játsszák, kis számú közönség előtt, ami kár, mert a film megérdemelné, hogy több millió néző lássa. De még ha az egyik csatorna meg is venné, Sartre nem engedné, hogy bemutassák. Ugyanis tervbe volt véve, hogy készít egy sorozatot „A világ története az alatt a hetven év alatt, amit átélt” címmel az Antenne 2 számára, de a terv nem valósult meg. Sartre szerint a kormány akaratából. Ezek után tehát elhatározta, hogy többé nem jelenik meg a televízióban, „hacsak az nem változik meg teljesen”.

A film utolsó plánja Sartre üres dolgozószobáját mutatja. 1972 és 1976 között gyakorlatilag teljesen elvesztette a szeme világát. A „Flaubert”-t, amelyről olyan lelkesen beszélt annak idején, valószínűleg már soha nem fejezi be... Ezért is pótolhatatlan dokumentum a *Sartre par lui-même*.

(Image et son, 1976. dec.)

CONTENTS

5 Péter Rényi: For the kind of film that makes men

Opening the discussion at the „The Hungarian feature film '76 " review

At the customary review of a year's crop of Hungarian films Péter Rényi concentrated on István Szabó's *Budapest Tales* and András Kovács's *Labyrinth*, stressing however that other worthwhile films were made as well.

16 Visitors from abroad at the Budapest film days (Ildikó Berkes)

Numerous critics from abroad turned up for the Budapest film days. Irina Rubanova from the Soviet Union, John Gillet from Britain, and Ulrich Gregor from West Germany discussed Hungarian films, and their distribution in the critics' home countries, as well as the situation of the film there.

Balance

Miklós Almási: The pathos of the grotesque

21 János Rózsa: *Spider-football*

Rózsa, one of the directors of *Grimaces*, here holds up a grotesque mirror to a headmaster, showing the cunning methods he uses in abusing his powers. This is comedy, but the message is taken seriously and lent the power of pathos.

Péter Kuczka: "There was a fair once at Döbrög . . ."

27 Attila Dargay: *Mattie the Goose-boy*

Mihály Fazekas's early 19th century classic has inspired many works of art since. On this occasion it was turned into an animated cartoon. Changes were made in the tale and some of its themes in the course of adaptation, but it proved successful both as a work of graphic art and as an animated cartoon.

33 Ottó Hámos: Seriously about a comedy

Danieliya: Afonia

This comedy raises serious questions, primarily as regards the character of the eponymous young man whose strength it is that he manages to wake up to himself, and become aware of his responsibilities.

36 Ambrus Bor: Is this still Böll's Katharina Blum?

Schlöndorff: Katharina Blum's lost honesty

As Böll himself accepted Schlöndorff's film gives one a good idea of the working of an aggressive organization, the story is dramatically told, but there are series of frames, particularly at the end, that appear to be superfluously didactic.

Echo

40 Miklós Nagy: Jókai's colours

Zoltán Várkonyi: Black diamond

Várkonyi is an experienced adaptor but the unfortunately turned this curious story into an adventure film, thus inevitably producing of the colours.

45 István Árkus: A souvenir of a historical tragedy

Soto: Il pleut sur Santiago

Árkus was an eye-witness of most of the events on which Soto's feature is based. In his view the film is totally credible and authentic.

- 49 The critics' special prize, 1976: American torso
Readers' observations (Károly Redl, Zsolt Papp, György Kozma)
The critics awarded last year's first film prize to Gábor Bódy. It is here discussed in three unsolicited contributions.

Workshop

- 53 "I do not support women's lib, and never have"
A conversation with Márta Mészáros (Anna Földes)
Márta Mészáros's *Nine months* led to controversy amongst critics. The director here answers, laying stress on the fact that though she looked at things from a female angle, it was not a women's lib point of view.

Close-up

- 59 Theodor Dreyer (Gergely Bikácsy)
69 Documents (G. B.)
A paper, supported by a documentary compilation, on the Danish classic.
- 75 Henri Langlois 1914–1977 (István Gaál)

Theory

- 76 Does information theory help one understand artistic activity?
Soviet film theorists on M.S. Kagan's methodological theory (transl. Ildikó Berkes)
A section from M.S. Kagan's methodological work was printed in an earlier issue. Its essence is that information theory can help a great deal to understand artistic activity. We here publish the objections and reservations expressed by a number of Soviet theorists at a theoretical conference.

The film and its public

- 81 What does the film mean to you?
István Vas, the poet, and Piroska Szántó, the painter, answer (László Nádasy)
In this series it is now the turn of one of the most respected Hungarian poets, and his wife, who also paints. to express their opinions on the cultural value of the film and television, and their own experience as film-goers.

From periodicals abroad

- 91 Konchalovsky: Modern actors must be members of the intelligentsia
94 Penn on the anti-thriller and the anti-western
96 Arguments in African cinemas
99 The actor and his age
A conversation with Jack Nicholson
101 Sartre — par lui-même

FILM KULTÚRA 77/2

AZ EMBERFORMÁLÓ FILMÉRT
ÚJ FILMEK: PÓKFOCI; LÚDAS MATYI;
FEKETE GYÉMÁNTOK; ÁFONYA, A VAGÁNY;
KATHARINA BLUM ELVESZTETT TISZTESSÉGE;
SANTIAGO FÖLÖTT ESIK AZ ESŐ
PREMIER PLAN: THEODOR DREYER
HOGYAN SEGÍTHET AZ INFORMÁCIÓELMÉLET
A MŰVÉSZETI TEVÉKENYSÉG MEGÉRTÉSÉBEN?
MIT JELENT ÖNNEK A FILM?
SARTRE — AHOGY ÖNMAGÁT LÁTJA