

# FILM KULTÚRA 77|6

A SZOCIALISTA FILMMŰVÉSZET HELYE  
A VILÁG FILMMŰVÉSZETÉBEN;  
BEMUTATÓK: KI LÁTOTT ENGEM?; ŐK KETTEN;  
CSATATÉR; MOHÁCSI TITOK; SÁMÁN;  
DUGÓ, A CSODACSATÁR; VÉTLEN BALTAZÁR;  
FEHÉR HAJÓ; ELSŐ FECSKÉK;  
SZÁZ NAP A GYERMEKKOR UTÁN;  
PREMIER PLAN: JACQUES TATI  
A HOLLYWOODI TÍZEK  
CSÉPLŐ GYURI – RENDEZŐI ELŐZETES;  
AZ AMERIKAI SIKER „TÖNDÉRVILÁGA”: ROCKY

# FILM KULTURA 77/6

## **Szerkesztőbizottság**

**Garai Erzsébet szerkesztő**

**Gyertyán Ervin**

**Hegedűs Zoltán**

**Illés György**

**Kovács András**

**Köllő Miklós**

**Makk Károly**

**Nemeskürty István**

**Papp Sándor**

**Sára Sándor**

**Sallay Gergely**

**olvasószerkesztő**

**Ember Marianne**

**belső munkatárs**

**Sebestyén Lajos**

**képszerkesztő**

**1977. november—december**

**XIII. évfolyam 6. szám**

## TARTALOM

- 5 A szocialista filmművészet helye a világ filmművészetében  
*Alekszandr Karaganov előadása*
- 10 Almási Miklós: A magyar film tizenöt évének néhány tapasztalatáról  
*Tézisek és gondolatok a vitához*

### Mérleg

- 15 Alexa Károly: Az évforduló igényei  
*Révész György: Ki látott engem?*
- 18 Ember Marianne: Az emberi kapcsolatok mélyrétegeiben  
*Mészáros Márta: Ők ketten*
- 23 Tamás István: A történelmi emlékezet változatai  
*Rózsa János: Csatafér; Lakatos Vince: Mohácsi titok*
- 27 Szakály Ferenc: „Csatafér”-i jegyzetek
- 31 Váncsa István: Szentháromság, vagy amit akartok  
*Zolnay Pál: Sámán*
- 35 Füleki József: Emberi tisztesség, humánium  
*Szovjet filmbemutatók*
- 43 Szeredás András: Mese a tehetségről  
*Bo Widerberg: Dugó, a csodacsatár*
- 46 Györffy Miklós: Az emberi sors stációi  
*Bresson: Vétlen Baltazár*

### Premier plan

- 53 Jacques Tati (*Szalay Károly*)
- 63 Vallomások és vélemények (*Erdélyi Z. Ágnes*)
- 72 Búcsú Szemes Mihálytól (*Nádasy László*)

### Látóhatár

- 74 A hollywoodi Tízek  
*Jegyzetek a 30. évforduló alkalmából (Soproni János)*

### Műhely

- 83 Cséplő Gyuri  
*Rendezői előzetes (Schiffer Pál)*
- 89 Az előítéletek ellen  
*Egy film társadalmi missziója (Kozák Gyula)*

### Könyvek

- 97 Csala Károly: „Közművelő” esztétika  
*Macseret: A film művészsége*
- 99 Bikácsy Gergely: A filmkritikus Truffaut  
*Truffaut: Életem filmjei*

### Külföldi folyóiratokból

- Egy „utópia” megvalósításáért  
*Beszélgetés a Tavian testvérekkel*
- 103 Az amerikai és az olasz „politikai fantasztikum”
- 107 Az amerikai siker „tündérvilága”: Rocky  
Irodalmi struktúrák nélkül
- 108 *Kawalerowicz Az elnök haláláról*



## E számunk munkatársai

Alexa Károly kritikus  
Almási Miklós kritikus  
Bikácsy Gergely kritikus  
Csala Károly kritikus  
Ember Marianne, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Erdélyi Z. Ágnes, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Füleki József kritikus  
Győrffy Miklós kritikus  
Alekszandr Karaganov (Moszkva) filmesztéta  
Kozák Gyula kritikus  
Nádasy László rendező  
Schiffer Pál rendező  
Soproni János kritikus  
Szalay Károly kritikus  
Szakály Ferenc történész  
Szeredás András kritikus  
Tamás István író  
Váncsa István kritikus

## Következő számaink tartalmából

Magyar Filmszemle, 1978

Bemutatók: Magyarok, Dübörgő csend, Két elhatározás,

Nővérek, Anno Domini 1573, Klein úr, Zsebpénz,

Egy eladott élet, Szót kérek, Sebzett madarak, Kondor három napja

Magyar filmek külföldön

Premier plan: Kawalerowicz, Bunuel, A svájci film

Az olasz filmvígjáték – alkotói szemével

Ifjúsági irodalom – ifjúsági film

Beszélgetés Radványi Gézával

Egy magyar film szociológiai elemzése

Mit jelent önnek a film?

Készült a Veszprém megyei Nyomda Vállalatnál

77. 4750

Felelős vezető: Danóczy Balázs

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 jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, fél évre 30,— Ft.

# A szocialista filmművészet helye a világ filmművészetében

1977. október 24 és 27 között Budapesten tartották a szocialista országok filmszövetségeinek találkozóját. A megbeszélés Alekszandr Karagonovnak, a Szovjetunió Filmművész Szövetsége első titkárának referátumához, valamint az egyes küldöttségek által készített korreferátumokhoz kapcsolódott, tehát egy már kidolgozott vitaprofilból indult ki, azt folytatta. A beszélgetés fő kérdése az a probléma lett, ami Fábri Zoltán megnyitójában, Jerzy Kawalerowicz lengyel rendező, valamint Heiner Karow, az NDK küldöttének felszólalásában kapott hangot: hogyan lehetne a szocialista filmművészet tartalmi és formai hatékonyságát bővíteni, hogyan lehetne tovább bővíteni e filmek tömegbefolyását, vonzerejét — a szocialista országokban és a tőkés országok nézői körében? A kérdést a szovjet filmművészet nagy hagyományai és újabb vívmányai éppúgy aláhúzzák, mint azok az útkeresések, melyeknek hazai filmművészetünkben is tanúii lehetünk. A következőkben A. Karaganov és Almási Miklós előadásának néhány tézisé ismertetjük.

## Alekszandr Karaganov előadása

„Tíz nap, amely megrengette a világot” — így nevezte el könyvét John Reed, amelyet az oroszországi szocialista forradalomról írt. Reed szállóigéje prófétainak bizonyult. Az Októberi Forradalom valóban megrengette a világot, és óriási hatást tett az emberiség sorsára.

Az Októberi Forradalom fényétől megvilágított utakon olyan új filmművészet született, amely lényegileg különbözik a forradalom előtti világ minden filmművészetétől.

A film történetének harmadik évtizede gyökeres változások korává vált. Míg a század elején a film csupán szenzációs technikai újdonság volt, és nagyon gyakran félig attrakciós típusú, szórakoztató látványossággá süllyedt, a húszas években nagy művészetté vált. Ebben a felemelkedésben óriási szerepet játszottak a szovjet filmművészet úttörői: az ő erőfeszítéseik árán valósult meg az, hogy a kinematográf piaci tömegkultúrából humanista, forradalmi kultúrává alakul át. Törvényszerű, hogy a film szociális, ideológiai irányváltását rendkívül radikális esztétikai átalakulások kísérték: amikor a forradalom, mint az ábrázolás tárgya, megjelent a filmvásznon, forradalmat robbantott ki a filmművészetben.

A negyvenes évek közepétől kezdve bekapcsolódik a forradalmi, humanista kultúráért vívott harcba az összes szocialista útra lépő ország új filmművésze. A szocialista filmművészetek aktívan részt vesznek az egyetemes filmművészeti folyamatban.

A szovjet és más szocialista filmművészetek e folyamatra gyakorolt hatásának mértékét és jellegét nem lehet egyedül csak a szűzség, a képek és az eljárások migrációját tanulmányozó összehasonlítás eszközeivel meghatározni: az egyetemes filmművészetben új időszámítás kezdődött, a viszonyok és kölcsönkapcsolatok új rendszere jelent meg, olyan esztétikai pólus alakult ki, amely az összes elem elhelyezkedését meghatározza.

Mindenki tudja, hogy minden filmművészet csak akkor gazdagítja az egyetemes filmművészeti folyamatot, amikor általános érdeklődést kelt, amikor társadalmi és nemzeti tapasztalata egyetemes fontosságu. Ez pedig azt jelenti, hogy általános érdeklődést keltenek és jelentősek azok a konkrét történelmi feladatok, amelyeket megold, valamint a megoldások keresése és maguk a megoldások is. Nem hiszek a speciálisan exportra készült filmek komoly egyetemes jelentőségében.



Forradalmaik tapasztalatának és az új élet építési folyamatainak megtestesítésével a szocialista filmművészetek új módon oldják meg a művészet örök témáját: az ember és a történelem, az ember és a társadalom, az ember és az ember témáját. A néptömegeket a történelem döntő erejeként ábrázolják, az egyes emberek győzelmei vagy drámái összefonódnak a tömegek győzelmeivel és drámáival. Az ember történetét a társadalmi események kellős közepébe helyezik. Az, hogy a jellemeket a társadalmi jelenségek elemzésén keresztül tárja fel, a világ művészi elsajátításának legfontosabb elvévé válik. Az egyéni konfliktusok és szenvedélyek ábrázolása új mélységet kap az emberi gondolkodás és viselkedés szociális meghatározottságának vizsgálatával.

A világ és az ember megismerésének ezek a sajátosságai annyival is nagyobb jelentőségre tesznek szert, mert a burzsoá filmművészet gyakran egyoldalúan, nem teljességében és torzán ábrázolja az embert. Az embert a filmi mítoszok összefüggéseibe ágyazza bele. Az ilyesmi nemcsak a régi Hollywood mintájára épült számos „álomgyárban” történik meg. A hatvanas évek filmhősének kommunikációra való képtelensége és elidegenedettsége is mítosszá vált mindazokban az esetekben, amikor elszakították őket társadalmi eredetüktől.

A szocialista filmművészetek nemcsak hatnak az egyetemes filmművészetre a maguk újtói tapasztalatával, hanem maguk is hatásoknak vannak kitéve. Ilyen körülmények között különösen fontosak számunkra a kölcsönkapcsolatok minőségi jellemzői. Hiszen más az a hatás, amely a modellekhez és a divathoz való alkalmazkodást jelenti, amely gyengíti a művészet nemzeti sajátosságát és az egyéni keresés eredetiségét. És megint más az, amikor az egyetemes tapasztalatot a nemzeti hagyományok fejlesztésére használják fel, ami segít a művésznek új eszközöket találni az életigazság kifejezésére. A divathoz és a modellekhez való alkalmazkodás ugyanolyan provinciális, mint a falusi bezártság. A valóban alkotói kölcsönhatás segíti a

művészet mozgását, minden filmművészetnek segít abban, hogy feltárja az emberiség előtt a maga társadalmi és nemzeti tapasztalatát, a maga igazságát.

A szocialista filmművészetek az ellenfél állandó sortűzében jelennek meg a világ filmvásznain. Most ez a sortűz erősödött. Azok az emberek, akik nap mint nap megsértik a dolgozók millióinak emberi jogait, az „emberi jogok” álszent őreiként lépnek fel a szocialista országokban. A szocializmus megrágalmazása és vonzerejének lekicsinylése érdekében a burzsoá propaganda sok más kliséjét is felhasználják.

A körülmények arra köteleznek bennünket, hogy még energikusabban és okosabban dolgozzunk, hogy a film hatalmas ereje valóban a szocializmus igazának terjesztését, fennkölt eszményeinek megerősítését szolgálja.

Nyilvánvaló, hogy a szocialista filmművészet fogalma túllép a szocialista országok filmművészeinek keretén. A mai eszmei harcban azokkal a külföldi filmekkel együtt küzdünk, akiknek munkássága kialakítja a demokratikus és szocialista kultúra elemeit – szemben a burzsoá kultúrával, amely mindenütt uralkodó, ahol a tőke uralkodik. Még ha ezek az elemek nem fejlődnek is ki teljesen a kapitalista filmgyártás körülményei közt, akkor is sok a közös bennük a humanista irányzat haladó filmeseivel. Közösek az ellenségeink. Közösek a céljaink – az ember védelme, az emberért folytatott küzdelem –, noha másként valósítja meg ezeket a győztes szocializmus filmművészete és az, amelyik a magántulajdon társadalmának bírálatával küzd a társadalmi haladásért.

A gyakorlat megmutatja, hogy a szocialista országok filmjei és az eszmeileg hozánk közelálló külföldi filmek alkotásai ugyanazokba a nehézségekbe ütköznek a forgalmazás terén, melyek nemcsak a burzsoázia politikai intézményeinek nyomásához kapcsolódnak, hanem ahhoz a több éves hatáshoz is, amelyet a hollywoodi normák gyakoroltak az átlagnéző gondolkodásmódjára és esztétikai igényeire.

Hollywood több millió nézőt szoktatót hozzá teljesen meghatározott típusú filmi látványosságokhoz és a közönség éppen az effajta látványosságokhoz kapcsolja a film érdekességének fogalmát, a Hollywood formálta nézői szokások és igények kiszolgálása pedig előnyös üzletté válik. Ebben a helyzetben a szocialista filmeknek most nemcsak azokat a korlátokat kell legyőzniük külföldön, amelyeket a kultúra burzsoá urai állítanak útjába, hanem a nézőknek ezeket a szokásait is.

Amikor az ilyen szokások kialakulásáról szólunk, nem felesleges megjegyeznünk, hogy az élet mitologizálása, amely széles körben elterjedt a harmincas évek burzsoá filmművészetében, szinte tehetetlenségi erő folytán a II. világháború után is tovább élt. A háború félelmetes eseményeiről szóló filmek mellett tucatjával jelennek meg a külföldi mozikban a hagyományos szórakoztató filmek, szép sztárokkal és megnyugtató happy endekkel.

A hatvanas évek sok keresésének ellentmondásosságát még jobban elmélyíti az, hogy drámaian elszakadnak a közönségtől.

Ezt a fajta eltávolodást különféleképpen fogadták a különböző filmesek. Voltak köztük olyanok is, akik azt állították, hogy a filmnek élen kell járnia, senkire sem kell hátranézegetnie, senkivel sem kell törődnie. A közönség nélküli film kellemtelen, de a művészet nélküli film már baj. És ha nem önmaga állandó megújításával törődik, és csak a közönség megnyerésére összpontosítja figyelmét, a film megszűnhet művészet lenni.

„A folyamat kellős közepén” sok filmes ideig-óráig lebecsülte azokat a veszélyeket, amelyek az ilyen koncepciókban rejlenek. A gyakorlat kegyetlen volt. Az „értő nézők” közönségének fokozatos bővülésére számító filmek félig üres mozikban mentek, és nem segítettek sem a fesztiváldíjak, sem a kritikusok lelkes cikkei.

A tény az tény: a hatvanas évek filmművészete – „legfelső emeletén” – sokat vesztett a nézőre tett szellemi és érzelmi hatás terén. Az alsó emeleteken pedig változatlanul folyt az élet. Több száz olyan

film jelent meg, amelyek a nézők szokásain élőködtek. A burzsoá „tömegkultúra” részévé válva kiszorították a filmvászonról a komoly, színvonalas alkotásokat. A helyzet drámaiságát még csak fokozta, hogy a „fogyasztói film” legnépszerűbb modelljeit nagyon gyakran reakciós eszmék propagálására, a kommunistaellenesség terjesztésére használták fel (és használják fel ma is).

A közönséghez való új közeledés kísérletei, melyek a legnagyobb filmművészeket is foglalkoztatták, időben egybeestek azal, hogy az egyetemes filmművészet jelentős része a politikai film felé fordult. Ezt a fordulatot, amely az érdeklődés új hullámát váltotta ki a szocialista filmművészetek tapasztalata iránt, nemcsak az olyan rendezők alkotásai jelzik a világ filmművészetében, mint Francesco Rosi, Guiliano Montaldo, Bernardo Bertolucci, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, Nanni Loy, Damiano Damiani, Costa-Gavras, Bo Widerberg, Stanley Kramer, Stanley Kubrick, Glauber Rocha, Jamamoto Szacsuo, Tadaszi Imai... Erős hatást gyakorol azokra a rendezőkre is, akik a hatvanas években erőfeszítéseiket az elidegenedett ember magányának kutatására összpontosították.

A politikai film irányzata nem fejlődött és nem is fejlődhetett ki teljesen a burzsoá országokban, noha szociális pátoza a legnagyobb filmművészek közül is sokat megragadott: a filmgyártásban és a forgalmazásban változatlanul azok a filmek uralkodtak, amelyek a burzsoá „tömegkultúra” részei. De még ezekre a filmekre is hatott a filmi gondolkodás új áramlata, ha nem is mindre, de sokra. Felzárkóznak mögé és a kommerszfilmek rendezői gyakran integrálni próbálják a politikai film témáit, motívumait és fogásait.

A filmművészet két típusának összeolvadását, közeledését az is erősíti, hogy a nagy mesterek, akiket aggaszt az a probléma, hogy megértessék magukat az átlagnézővel, gyakrabban kezdték alkalmazni a „néző ízléséhez igazodó film” modelljeit olyan alkotásokban, amelyek nemcsak ele-



mi szórakoztatásra tartanak igényt. Ennek a kölcsönös egymásba hatolásnak a során gyakran jönnek létre olyan „kentaur”-filmek, amelyek alaposan megkeverik a „rendszeröző” kritikusok kártyáit, megfosztják értelmétől a megszokott „kommersz” és „művészfilm” felosztást. Ilyen, például Bernardo Bertolucci *Utolsó tangó Párizsban* című filmje, amelyben a burzsoá társadalom romlottságának a burzsoá ember romlottságán keresztül történő ábrázolását a pornográfiát követelő piacnak tett teljesen világos engedmények kísérik. Ilyen Francis Coppola *Keresztapá-ja*, amely egyesíti magában a társadalomkritikus és a gangsterfilm ismérveit.

A filmművészet felosztása művészi és kommersz filmekre nemcsak a fent említett összemosódások miatt nem helyes. Ebből a felosztásból hiányzik a szociális meghatározottság, az osztályirány. Az *éjszakai portás*, a *Lacombe Lucien*, a *Kínaiak Párizsban*, a *Steiner* – vaskereszt a filmművészet különböző szintjén, különböző áramlataiban készült. Esztétikailag összeegyeztethetetlennek tűnnek: egyrészt Az *éjszakai portás* pontos pszichológiai ábrázolása, másrészt a *Kínaiak Párizsban* durva groteszkje. Ideológiailag közelednek egymáshoz a fasiszmus szociális természetének eltussolásában, abban, hogy igazolni próbálják képviselőit, sőt, megpróbálják őket tisztára mosni, a kollaborációt és a fasiszmust segítő alázatot pedig az örök emberi gyengeségek és hibák megjelenési formájára redukálják.

A gyakorlat azt mutatja, hogy a burzsoázia reakciós eszméit hirdető filmművészet minden változatossága ellenére teljesen világos az, hogy az átlagnézőt veszi célba. Ha alábecsüljük ideológiai ellenfelünknek ezt a sajátosságát, sokat veszíthünk ebben a harcban, mely az emberek millióinak eszéért és szívéért folyik. Az ideológiai harc menete, maga a filmművészet fejlődésének logikája tolja most az előtérbe azt a problémát, hogy a magas színvonalú művészet szintjén hódítsuk meg az átlagnézőt. Nekünk is erre kell összpontosítanunk az elmélet és a gyakorlat fő erőfeszítéseit.

Nyugati filmművészeti körökben gyakran hallhatunk ma olyan érveléseket, miszerint a filmművészet válaszüthöz érkezett, mozgása megakadt, és ez az elakadás fenyegetően elhúzódik. A jelenlegi film-repertoárban találhatunk is bizonyítékot és okot az ilyen érvelésre. És valóban. Már több éve hallgat Antonioni. Fellini, aki nagy győzelmet aratott *Amarcord* c. filmjében, vereséget szenvedett a *Casanová*-ban. Ingmar Bergman új filmje, a *Szemtől szembe* nem éri el legjobb alkotásai színvonalát. A *Missouri partomlásai*-ban, ahol még Jack Nicholson és Marlon Brando is gyengén játszik, rá sem ismerünk Arthur Pennre, aki olyan filmeket rendezett, mint a *Bonnie és Clyde* és a *Kis nagy embert*. Stanley Kubrick, aki szinte mindig megragadta az embert társadalmi és filozófiai gondolatainak szellemességével, most egy kifinomultan szép, de hideg és számítóan szerkesztett filmet rendezett a *Barry Lyndon*-ban, mely távol áll a mai világ szenvedélyeitől és ellentmondásaitól. Ha az említett filmekhez hozzátesszük még Schlesinger *Marathóni ember*-ét és Alain Resnais *Gondviselés*-ét, elkerülhetetlenül arra a következtetésre jutunk: a legjelentősebb nyugati rendezők közül szinte mindnek rosszabbak az új filmjei a korábbiaknál. Mindenekelőtt azért mondom, hogy „szinte mindnek”, mert ebben a pillanatban Bernardo Bertolucci erőteljes, epikusán hömpölygő filmjére, a *Huszedik század*-ra gondolok. Társadalmilag kiélezett filmet készített Sidney Lumet *Hálózat* címen. Pszichológiailag és szociálisan hiteles történetet mesél el a hollywoodi „feketelistásokról” Martin Ritt *Stróman* (The Front) című vonzó filmje Bardem *Hétvége*-jében a cselekmény eleven vígjátéki jellege finoman fonódik össze a munkásember társadalmi öntudatának felébresztéséről szóló történet komolyságával.

A felsorolt filmek kétségtelen jelentősége ellenére azonban az a helyzet, hogy 1976 és 1977 nem volt elég termékeny esztendő a nyugati film számára. És ez nemcsak a cannes-i és a moszkvai filmfesztiválokon, hanem a belgrádi „Fest’ 77”-en is érezhető volt, amely mintegy összefog-



lalta az elmúlt év összes fesztiváljainak eredményeit.

E tények fényében nagyon fontos, hogy óvakodjunk az elsietett ítéletek és következtetések egyoldalúságától.

Mint történetéből tudjuk, a film részletekben fedezte fel önmagát. A szemünk láttára fejeződött be a film mint művészet kialakulásának kezdeti szakasza. Esztétikai arzenáljának most már többé-kevésbé teljes a „hadi készlete”, amelynek alkalmazásával igazán kimutathatjuk a film szintetikus erejét az élet megismerésében és az életre gyakorolt hatás terén. És abban is történelmi törvényszerűség rejlik, hogy most a filmművészetben nincs egy korra jellemző stílus, általában szenvedély vagy akárcsak valamilyen uralkodó tendencia. A film tapasztaltabb és bölcsebb lett, és már nem lelkesedik az újdonságokért, nincs meg benne az ifjonti hajlam, hogy minden egyes új felfedezését eltúlozza. A belátható jövőben nem várhatunk éles fordulatokat és olyan újításokat, amelyeket abszolútnak kiáltanának ki, és amelyek sok hívet szereznének.

E tényezőkön kívül társadalmi eredetű bonyodalmak is nehezítik a film új törekvéseit. A fejlett filmművészetek egész sorában ismét tartalmi válság figyelhető meg. Azok a témák, problémák, amelyek az elmúlt évtizedben vonzották a filmet, már fel vannak dolgozva. Új, jelentős témák fel sem merülnek a filmvászonon, vagy ha felmerülnek, igen ritkán. A filmi hozzáértés megnövekedését nem kíséri a társadalmi aktivitás ugyanilyen mértékű fokozódása az új jelenségek vizsgálatában, feltárásában. A külföldi filmművészetben, legalábbis a játékfilmekben, szinte egyáltalán nem tükröződnek az eszmék mai harcának tényei és jelenségei, azok az akadályok, amelyeket a reakciós erők állítanak útjába. A mai filmművészetben nincs elég olyan film, amely az emberi jellemeket és viszonyokat vizsgálja a mai világot jellemző ideológiai és szociális harcok kontextusában. A társadalmi fejlődés legfontosabb

tendenciái, többek közt a kommunista pártok hatásának megnövekedése lemarad a filmvászonról. És nemcsak azért, mert a burzsoá producerek nem ösztönzik az ez irányú alkotói kezdeményezést, hanem azért is, mert sok filmes, többek között a magukat elkötelezetteknek nevezők sem készek belsőleg — eszmeileg és esztétikailag — az effajta realitások művészi elsajátítására.

A külső nyomás és a belső nehézségek következtében a baloldali politikai film lehanyatlott. A fogyasztói film foglalja el a felszabadult állásokat.

A kialakult körülmények között nő a szocialista filmművészetek történelmi szerepe. És nemcsak a régi paraszti elv szerint: „A szomszéd tehene megdöglött, az is jó”, hanem azon elv alapján, hogy egyetemesen érdekeltek vagyunk a filmművészet sorsának alakulásában és a társadalmi folyamatra gyakorolt hatásában. A szocialista filmművészetek a sokat ígérő érettség szakaszába léptek. Rendkívül érdekes tapasztalatot gyűjtöttek össze, nemzetközi, egyetemes jelentőségük van — e tapasztalat elemzésével foglalkoznak azok az előadások, amelyeket minden résztvevő ország közvétsész ezen a konferencián.

Az elért eredmények jelentőségéről szólva, nem akarom eltussolni a hiányosságokat — sok és komoly hiányosság akad még, és nem akarom kicsinyíteni a megoldatlan problémák feszültségét, azokból is van bőségesen. A szerzett tapasztalatok igazán alkotói felhasználásáról beszélek a művészet új előrelendítése érdekében.

Szeretnék reménykedni abban, hogy közös munkánk és harcunk ezen és más feladatainak megvitatása segít gyakorlati megoldásukban, segít abban, hogy fokozzuk a szocialista filmművészetek szerepét az egyetemes filmművészet fejlődésében, segít az átlagnézőre gyakorolt hatásának ki szélesítésében és elmélyítésében.

*(Berkes Ildikó fordítása)*

## **Tézisek és gondolatok a vitához**

1. Ha szétnézünk a szocialista filmművészet értékeinek tárházában, mindenkit meglep az a jelenség, hogy a burzsoá kultúra ennek a gazdag értékarzenáknak milyen kis hányadát tűri meg szellemi piacán. Régóta tudjuk persze, hogy napjainkban ez a probléma a nemzetközi ideológiai harc függvénye, és hogy a hivatalos polgári kultúrpolitikának eddig is az volt a gyakorlata, hogy csökkentse, bagatellizálja, vagy éppen elhallgassa a szocialista kultúra kimagasló eredményeit — elsősorban a szovjet irodalom, film, zene sikereit, de a szocialista országok kulturális vívmányait is. A nyugati propaganda és kultúrpolitika még olyan jelentős teljesítményektől is elzárja a tömegeket, mint a *Rubljov*, vagy a *Vörös kánya*, vagy a magyar filmtermés olyan alkotásaitól, mint a Jancsó- és Kovács András-filmek, vagy Szabó István, Kósa Ferenc, Bacsó Péter alkotásai. Televízió számára még egy-két ország megvásárolja e filmek egy részét, de a mozihálózatba már ritkán engedik be ezeket az alkotásokat. (Igaz, hogy ennek a „kitiltásnak” sokféle eszköze van: az ún. „finom manipuláció”-tól a kitiltásig széles skálája van a karantén módszernek.)

2. Ez a karantén természetesen nemcsak a szocialista országok filmművészetét sújtja: kihat a nyugati országok haladó, baloldali filmművészetére is: szűkíti lehetőségeit, elfojtja kísérletező kezdeményezéseiket. Hiszen a mesterségesen alacsony szinten tartott ízlés-szint, az agyonpropagált nagy produkciók árnyékában a haladó szellemű művészfilmek is háttérbe szorulnak.

Karaganov elvtárs referátuma — elgondolkodtató módon — nemcsak a kiszorítás nyugati politikáját bírálta, hanem azt is érzékeltette, hogy a nyugati, haladó filmművészet — és közönség — ma már igényelné azokat az impulzusokat, melyeket a szocialista filmtől várhatna — annak tartalmi, formai megoldásaitól, történelmi sugalmaitól.

Az is igaz azonban — és ezt kell a mérleg másik serpenyőjében felmérnünk —, hogy a szocialista művészet csak akkor tud igazán elmélyült hatást gyakorolni a mai haladó polgári művészetre, és így a filmművészetre is, ha áttörő erejű alkotásaival, tehát a jelenleginél is korszerűbb, életigazabb, felfedezőbb erejű műveivel keresi a dialógus lehetőségeit. Ha olyan korkérdésekre tud elsőként rátapintani, melyek holnap válnak csak általánossá — esetleg itt is, ott is.

Fordítva is így van az: mi is akkor figyelünk fel a nyugati progresszió filmjeinek tanulságaira, ha azokban valami újat, felfedező erejű korkérdést élvezünk. A gondolatok, a társadalomformáló gesztusok, az eszközök és tartalmak dialógusa is ez a vita — és a szocialista filmművészet jelenléte, helye a nyugati filmművészetben egyúttal azt is jelenti, hogy a két ideológiai rendszer közötti szenvedélyes harc mellett közben egy művészi verseny is folytatódik: ki tudja jobban megragadni a kort, ki tud többet adni a XX. század második felének valóságáról, emberének és viszonyainak megragadásából. S ez a művészi verseny elképzelhetetlen a tényleges összemérődés, a művek, stílusok, megoldások és problémák tényleges cseréje nélkül.

S meg kell mondanunk, hogy a 70-es évekre — legalábbis a mi magyar filmművészetünk fegyvertára — gyengébbnek bizonyult: számos jelentős korproblémát a nyugati progresszió filmjei vetettek fel elsőként — az elidegenedés jelenségeit, a modern házasság válságának lelki-társadalmi szerkezetét, az ipari társadalom betegségeit. A világ filmművészetében való jelenlétünk azon is múlik, hogy vajon sikerül-e visszaszerezni azt a pozíciókat, hogy a nagy történelmi és társadalmi kérdésekről élvezetesen, lebilincselően, és ha kell, önkritikus bátorsággal tudjunk szólni.

A magyar filmművészetről szeretnénk szólni elsősorban. Ennek a filmművészetnek elsődleges feladata kétségtelenül,



hogy *realista* módon adjon számot saját közönségének arról a világról, melyben a néző él, hogy formálja a tömegek tudatát, hogy megnyissa álmaik horizontját — hogy tehát szellemileg is hazájává tegye ezt az országot. Mivel azonban a magyar filmgyártás is része a nemzetközileg folyó ideológiai osztályharcnak, így résztvevője annak a bonyolult folyamatnak is, melyben ezt az osztályharcot a szocialista országok a szocialista értékek fokozódó terjedésének tervévé változtatják. Így számos fontos tapasztalathoz jutott. Ezekből a tapasztalatokból, a magyar film megújulásának tizenöt-húsz éves gyakorlatából szeretnénk közreadni néhány, úgy érezzük, általánosabb jellegű vívmányt.

3. A hatvanas évek magyar filmtermését — mint ahogy a mai legjobbakat is — egy elemi érdeklődés viszi közel a nézőhöz, a szocialista országokban éppúgy, mint a tőkés filmpiacon: *a film információkat is hordozó közeg*. Minden film az — a magyar film viszont, főképp a 70-es években tudatosan kereste az új jelenségek, új társadalmi mozgások nyomvonalát: a *Jelenidő*, a *Horizont*, az *Örökbefogadás*, vagy a Balázs Béla Stúdió rövidfilmjei, vagy legutóbb az *Ékezet* más és más közegben, de arra volt kíváncsi, hogyan élünk az új, szociológiai törvényekkel még le nem írt feltételek között.

S a magyar film hajdani megújulásának is éppen ez az informatív gazdagság volt az oka. A néző, akit a nyugati propaganda-apparátus arra nevel, hogy a szocialista országokban nem lehet feltárni a gondokat, hogy nincs művészi szabadság, hogy társadalmi feszültségek csak zárt ajtók mögött robbanhatnak — lelkesen tapsol azoknak az alkotásoknak, melyek természetes őszinteséggel és elemző mélységgel mutatják be társadalmunk növekedési gondjait. Nemcsak a nyugati baloldalnak jelent segítséget; segít leszerelni a dezinformációt, s oszlatni a ködöt, és egy reálisabb képet kialakítani a szocialista országok belső viszonyairól, művészi atmoszférájáról, kultúrájáról. A közönség észrevette, hogy a művészi hitel, a kíméletlen

őszinteség — az erő jele, a politikai szilárdság bizonyítéka.

Ezt a lehetőséget egy *olyan terepnek érezzük, ahol mi tudunk támadni*, mert az aduk a mi kezünkben vannak. (Feltéve persze, ha színvonalas, magas értékű filmet készítünk.) Ezért azt hiszem, hogy fellazítás nemcsak egy irányban létezik — nemcsak az imperializmus behatolási taktikájának egyik eszközeként működik. A mi tapasztalataink azt mutatják, hogy művészileg eredeti, mert a szocialista valóság felfedezését kínáló alkotásoknak van ilyen „ellenfellazító” szellemi hatása.

Ennek a szellemi és, mint látjuk, politikai hatásnak hátterében a magyar filmművészet közéleti elkötelezettsége áll, mely kezdettől fogva együtt alakult-fejlődött *realista* arculatával. A film benne élt a társadalom gondjaiban, részt kért és részt vállalt a gondok megoldásából — azzal, hogy a szocialista társadalom és tudat átalakulási folyamatát ábrázolta, és ezt az átformálódást gyorsította, elősegítette. Ez a közéleti jelleg szinte kézzelfogható a direkt politikai filmekben, a *Nehéz emberek*-en, Szabó *Apa* című filmjén, Kósa *Tíz-ezer nap* című alkotásán. De ráütötte bélyegét a bonyolultabb emberi sorsfordulókat vizsgáló alkotásokra is, mint Jancsó *Szegénylegények* c. filmje és Bacsó *Nyár a hegyen* c. sokat vitatott alkotása.

5. A magyar film megújulásának — és mai gondjainak is a konfliktusszemlélet nagykorúsítása volt a belső motorja. Az a belátás, hogy a filmek hatóképességét, társadalmi-politikai erejét, művészi mélységét éppen azok a konfliktusok adják, melyre a film *cselekményén belül* — nincs orvosság, nincs megoldás. Ami megoldásért kiált. Ez a szemlélet, kibontakozása idején, a társadalom művészi önkritikáját, előrehaladó önismeretét segítette elő. És nem utolsósorban segített demisztifikálni a zsákutkákat, az egyéni sorsok bukásait. Korábban ugyanis úgy éreztük, hogy a társadalmi fejlődés ábrázolását csak úgy lehet megvalósítani, ha a filmen belül, a történet végére — megoldódnak azok a súlyos konfliktusok, melyekbe a hősök belekeve-

redtek, s melyektől maga a társadalom is szenved. Kiderült, hogy a művészetben nincs ilyen kötelező párhuzam az egyéni sors és a társadalmi felemelkedés között: sőt egy ilyen párhuzamosítás csak rontja a művészi hatást.

Meg kellett tanulnunk, hogy a *hős és a történelem olykor ellentétes utakon jár*: a társadalmi fejlődés előremozdulását úgy is lehet ábrázolni, hogy közben a filmbeli hősök elbuktak, meghaltak, vagy vargabetűkbe kényszerültek. Kósa Ferenc *Tízezer nap* című filmjében egy nagyszerű téeszvezető öngyilkos lesz, miközben a nagy társadalmi feszültségek oldódnak – nem utolsósorban éppen az ő közreműködése által. Mutatva, hogy olykor a jövőt világra segítő ember is megroppanhat. De éppen ezeknek a vargabetűknek vagy egyéni tragédiáknak fényében válik igazán hitelessé és átélhetővé életformánknak az a hatalmas változása, melyet a falusi élet átalakulásában láthattunk.

Persze ennek a szemléletmódnak a forrásai nemcsak saját filmművészetünk vitáiba nyúlnak vissza. Az egyéni bukás és társadalmi progresszió együttes ábrázolásának nagy tradíciói voltak a klasszikus és modern szovjet filmben is, – a *Negyvenegyedik* és a *Ballada a katonáról* c. Csuhráj-film vitáiban is e történelemfilozófiai és etikai összefüggésre ismertünk rá.

A *társadalom művészi önkritikáját* említettem fentebb – ez a hatvanas években kialakult modell áll ma is feladatként előttünk: hogyan lehet ezt a látásmódot a hetvenes évek gondjaihoz, szociális szerkezetéhez újra feltalálni, hatékonyan művelni? Mert ez a politikus látásmód az utóbbi években veszített hatékonyságából és talán vonzerejéből is.

Annak idején Kovács András ezt az önkritikus hangot „kormánypárti ellenzéki-ségnek” nevezte. Ami azt jelentette, hogy nem szertelen lázongás hangjai voltak ezek a filmek, nem is az értelmiségi mindentkritizálás játéka – azoknak a lehetőségeknek világrasegítését célozták, melyek a társadalom méhében készülődtek, s melyek felszabadítására törekedett a maga eszközeivel a politika is és a tudomány is. A

film csak más utakon, a néző felrázása, elgondolkoztatása segítségével kívánta ezt elérni: olyasmit kívánt megmutatni, amiről még nem írtak az újságok, amiről még nem szólt határozat – de ami a társadalom szervezeti életében már holnap napirendre kerül.

6. Egy sor téma, megközelítési mód kimerült, elavult – azok a művészek, akik megpróbálják ezeket az utakat folytatni, megújítani, sajnos középszerűsége kényszerülnek: a társadalom másképp lélegzik, mást gondol és él. Ezért is kerül előtérbe az új filmbeli látásmód igénye is. *A középszerűség helyett a játékosabb előadás, a pátosz helyett az ironia, a direkt felhívás helyett – a groteszk figyelmeztetés.* Ezek a kísérletek nemcsak a filmvígjáték megújításának törekvéseiként születtek, hanem olykor át- meg átszövik a tragikus sztorikat is, (gondoljunk Gazdag Gyula *Választás* c. dokumentum filmjére). Elsősorban persze az élet fricskáit, önmagában is talányos fordulatait, abszurd apróságait kutatják fel.

Ilyen kísérletnek érzem a hatvanas években keletkezett *Gyermekebetegségek*-et (Rózsa János és Kardos Ferenc alkotását), ilyen az *Ismeri a szandi mandit?*, ilyen volt a magyar futballmániát és a harmincas éveket egyaránt finom humorral, ironiával ábrázoló *Régi idők focija*, Sándor Pál hangulatos alkotása. Legutóbb az *Ékezet* és a *A kard* c. film kísérletezett e szemlélettel.

Ez a kísérleti stílus abból a tényből indult ki, hogy köznapi életünkben elég sok „talált” berendezkedéssel találkozunk, melyeket ma még – akár megszokásból, akár közönyből – komolyan vesszünk, találhatunk majdnem abszurd ellentmondásokat is, melyek mellett megszokásból vagy közönyből megyünk el, már észre sem vesszük őket. Ezek a filmek viszont épp ezeket a jelenségeket emelik ki a közönyös háttérből, és állítják a „normális” események sorába.

Ez az ironikus stílus az utóbbi években valahogy a levegőben él: szovjet rendezők, mint pl. a grúz „új hullám”, vagy a haladó



olasz művészek (pl. Elio Petri: *A munkásosztály a paradicsomba megy*) ugyancsak ezzel a kifejezési formával kísérleteznek. Ha a gondolati tartalom, a megoldás iránya különbözik is, az eszközök, a forma nyelv tekintetében valószínűleg létrejöhet a kölcsönös megtermékenyítés. Csakhogy a szocialista film egy forradalmi átalakulás folyamatáról ad hírt, arról a történelmi változásról, melyben Marx szavaival „az emberiség nevetve búcsúzik saját múltjától” – a mi filmművészetünk itt potenciális előnyben lehet: a szocialista filmek ironikus vagy groteszk látásmódja nem a fekete humor, vagy a pesszimizmus jegyében születik, hanem a továbblépés sürgetésének igényéből, esetleg keserűségéből.

Itt még sok kiaknázható lehetősége lehet a szocialista filmművészetnek, ha ezt a stílári lehetőséget bátran meri alkalmazni. Bátran, mert jelenleg még sok minden akadályozza ennek az irányzatnak érvényesülését: részint olyan érvek, miszerint a publikum még nem elég érett ennek a humor-fajtának a befogadására, részint pedig az a felfogás, hogy az ironia csak negatív, destruktív hatású lehet, csak leépítheti az emberek lelkesedését, pátoszáát.

Kétségtelen, hogy az ironia, a groteszk szemlélet kritikus hangot képvisel, és vitába száll a pátosz ma már elavult formáival, – de azt hiszem, ennek a jelenségnek a megítélésében hasonló a helyzet ahhoz a képlethez, mellyel Lenin vitatkozott, amikor a szkeptikus irodalom lehetőségéről beszélt. Lenin ugyanis megkülönböztette a múlt felé mutató, reakciós szkepszist, mely minden jövő felé irányuló törekvés gáncsa és fékezője volt, és kiemelte a pozitív hatású, jövő felé mutató szkepszist, mely a jelenben még élő, de már elavult berendezkedési formákat kritizálta, és így a forradalmi világkép kialakításának fontos segítője lehetett. Az ironiának is ilyen kettős funkciója van: a mai filmtörekvés az elavultat bíráló változatát valósitja meg.

7. A magyar film eleven televénye a stílusok sokfélesége, vitája, szabad versenye volt: a direkt politikai filmtől (pl. a *Falak*) a víziószerű elbeszélésformáig

(*Szindbád*, *Tűzoltó utca 25*), a mesétől a politikai krimiig számtalan megoldás és stílári lehetőség nyílt meg a művészek előtt. Az alkotók oldaláról ez a lehetőség azt jelentette, hogy *autonóm művészi világképekben* is meg tudják fogalmazni mondanivalójukat korunkról, a mai emberről, a világról.

Jancsó Miklós filmjeinek ezért lehetett olyan jelentős hatása itthon, a szocialista országokban és a nyugati progresszióra, mert nem egyszerűen egy társadalmi problémát forgatott filmmé, hanem *saját személyiségének*, látásmódjának, *teremtő látomásának* prizmájába foglalta a világot. Hasonló autonóm művészegyéniség szólal meg Fábri Zoltán vagy Szabó István filmjeiben. A művészi autonómia messzemenő biztosítása, sőt serkentése állt a kulturális vezetés, az alkotóműhelyek munkájának homlokterében, és így tudtak ezek a művészek jelentős egyéniséggé alakulni.

8. Az *autonóm művész alkotása* a nézőtérrel is másképp látszik. A néző ebben az esetben nemcsak egy „társadalmi problémát” lát a vásznon, amit a film akár didaktikus úton, akár célozgatva tudomására hoz, hanem egy ellenállhatatlan egyéniség foglyává válik, és kénytelen vele elmenni az álmok, gondolatok, asszociációk útján az általánosítás oly magaslataira is, ahová a direkt közlés, az egyszerű esetelemzés nem tudná magával vinni. Az autonóm művész megszólal a filmvásznon, és a néző boldogan, élvezettel fogadja el azt a világképet, amit a mű sugall neki. Ehhez persze az szükséges, hogy a művész *valóban súlyos egyéniség* legyen.

Persze az is igaz, hogy az autonóm művész, a súlyos művészegyéniség olykor nehéz ember: hol többet mond, mint amit a pillanatnyi érzékenységeink elviselnek, hol mást, mint amit a kritika vagy a közönség hallani szeretne. Az autonóm művészegyéniség kineveléséhez türelemre is szükség van. De ez a türelem bőségesen megtérül: hiszen ezek az egyéniségek hatnak igazán a nemzetközi filmtermésben.

Ma már művészmozi-hálózatunkban kialakult egy olyan közönség, mely nem

moziba megy, hanem egy Wajda-, egy Kalatozov-, egy Fellini-filmet akar látni, aki tehát nagyjából megtanulta, hogy a filmbeli világkép az alkotó személyes mondanivalója is, és hogy a személyes hangvételnek milyen formarendbeli, filmgrammatikai követelményei vannak.

S így van ez fordítva is. Szabó, Sándor Pál, Kovács és Jancsó neve és formanyelve már behatárol egy sajátos víziót is, egy sajátos társadalmi érzékenységszínvonalat — a szocialista, vagy nyugati haladó közönség tudatában, reakcióiban. Röviden: mennél több nagy művészegyeniség dolgozik, annál hatékonyabbá válik a szocialista nemzeti film is.

Az elmúlt 10–15 év tapasztalatainak fontos elméleti és gyakorlati tanulsága az volt, hogy jelentős művészi szintéziseknek nem a *napi politikai* és taktikai csatározásokat kell összegeznie, hanem a nagy történelmi, stratégiai célokat és tendenciákat kell megszólaltatnia. Történelmi lépetekkel kell mérnie. Számunkra Lukács György volt az, aki Esztétikájában először figyelmeztetett a művészi igazságnak erre a sajátosságára.

Ez azt jelenti, hogy bizonyos emberi és társadalmi kérdésekben a művésznek túl kell lépnie pillanatnyi érdekeken, a mindennapok korlátozó látásmódján és a történelmi tendenciákat kell felkutatnia. Így pl. Kovács András, mikor a *Nehéz emberek* című filmjét készítette, egy sor olyan „esetet” vizsgált, melyben tehetséges felalálók kezét valahogy lefogta az a gazdasági szerkezet, melyben dolgoztak. Ha a napi politikai érdekekből indult volna ki, úgy nem bukkant volna erre a jelenségre, nevezetesen a régi gazdaságirányítási szerkezetben lévő elavult mozzanatokra.

Azt is tudjuk, hogy ezek a lényegi folyamatokat ábrázoló, felelős művészek nemcsak felfedeznek: olykor *kellemtelen művészi igazságokat mondanak ki*, és ezzel vitákat is kirobbantanak. Mégis úgy tapasztaltuk, hogy ezek a viták ún. „divatos” áramlatokhoz kapcsolódó, esetleg szenzációs kísérletek, melyek csak ideig-óráig tudnak a közfigyelem középpont-

jában állni. Szellemi hatásra, határainkon kívüli befolyásra nem tudnak szert tenni.

Fábri Zoltán *Húsz órája* például nem „szenzációs” film volt, a szónak ebben a pillanatot mérő jelentésében — hanem olyan művészi alkotás, mely végül is beigazolta művészi hitelét. Így lett nagy formátumú autonóm művész. Így értelmezzük a filmművészetben az alkotónak a társadalmi valósággal, a történelemmel való összefonódását — és a jelentős művész „valakiságát”. A nemzetközi hatás egyik fontos alkotó erejét. De önkritikusan meg kell mondanunk, hogy van ennek a jelenségnek egy másik oldala is: a filmalkotók néhány szép siker után nem építik tovább saját világképüket, világalkotó képességüket. Nem építik tovább azt, amit fentebb kicsit tréfásan „valakiságnak” neveztem. Nem válnak átütő egyéniséggé, mert nem tudnak saját világképet kialakítani maguknak. Olyan filozófiát, gondolatrendszert, formanyelvet, hatásmechanizmust — tehát egy szerves egységként hatni tudó alkotói közeget —, melyet sehol másutt nem láthatnak, s melyre szomjasan kell várniuk, míg az újabb film elkészül. Pedig igazi nemzetközi hatást csak így lehet elérni: teljes világot adni tudó, egyéni hangú, egyedi kifejezésmóddal: a szocialista táboron belül, de a jóval nehezebb feltételeket szabó burzsoá filmpiacon még inkább.

Tapasztalatainkról, de gondjainkról, munka-, műhely-problémáinkról is szóltunk: mert ezek a művészi, ideológiai vagy kultúrpolitikai problémák nemcsak a hetvenes években foglalkoztattak bennünket, s nemcsak a hetvenes évek elvont gondjai — hanem a mai szocialista, közéleti film élő, minden művészen benne dolgozó gondjai is. Hogyan lehet együtt lépni a fejlett szocialista társadalom megvalósítása felé, hogyan lehet ezt a tudati átalakulási folyamatot magasrendű művészi eszközökkel segíteni, melyet mint célkitűzést a Magyar Szocialista Munkáspárt XI. Kongresszusa tűzött ki a művészetek elé; néhány kezdeti eredményről megpróbáltunk beszámolni.



## Az évforduló igényei

Révész György: Ki látott engem?

Műalkotás mindig megrendelésre születik – társadalmi megrendelésre. Ez a tétel még azokra az esetekre is érvényes, ahol és amikor a művész „programosan” fordít hátat a közösségi kíváncsnak, kora ízlésnormáinak, megtagadva mindennemű befogadói igényt, csak önnön individualitásának kiteljesítésére véelve alkalmasnak a műalkotás kereteit. Mecénás nélkül nincs művészet.

S ez amennyire nyilvánvaló az építészetben, a képzőművészetben és a filmművészetben, olyannyira igaz a zenére és az irodalomra nézve is, hiszen mecénatúrán nemcsak a társadalmi megbízatás intézményszerű formáit kell értenünk, hanem egykor közérzetét is, nyílt vagy csak a művész által megérzett tendenciáit, erkölcsi felismeréseit. Egy ikonosztáz elkészíttetése megrendelés volt, a művész szemével nézve alkalmasság, sőt formai-tematikus kötöttségek kényszerű elfogadása. De a díszítendő templom, templomfal, az összerótt üres deszkalap ugyanakkor egy közösség érzelmi világának objektivációja is. Felhívássá emelkedő alkalom, mely művészetet eredményez, ha az alkotó belső készletével találkozik.

Az évfordulós megemlékezések – a felnőtt korú civilizációk szokásrendjének jellegzetes alkalmi – teremthetnek-e művészetet, egyáltalán készítésnek minősülnek-e? Összeigazítható-e a művészet belső naptára a kerek számokra szabdaltnál nagyobb idővel? Az *hommage* – mint műfaj

– már önmagában is formalitás, virtuális alkalom: hivatalossá nehezítve és kegyelettel súlyozva emelkedhet-e teremtő pillanattá? Egyeztetethetők-e a műalkotás öntörvényűségével az évfordulós gesztusok természetes követelményei: ne legyen leíró és didaktikus, de hiteltelen és végleteken alanyi sem?

Jóllehet, ezek a kérdések sarkítottak és egyértelműen eldöntendő formájúak, sokkal alaposabb mérlegelést kívánnak, mint amire egy filmkritika lehetőséget ad. Az elemi méltányosság tette csupán szóvá, az „évfordulós” aggodalom, amikor az 1977-es év, az Ady-év leglátványosabb, művészileg a legtöbbet ígérő, a legszélesebb publikumra számottartó, s a közművelődés erőforrásait valószínűleg a legjobban megterhelő eseményéről próbálunk számot adni.

Az Ady-év társadalmi megrendeléseivel közül az ismeretterjesztő célzatúak bizonyultak igazán sikeresnek. Egy-két értelmező esszétől eltekintve, az újrafogalmazó, az Adytól ihletet nyerő, tehát az artistikum terepén megnyilvánuló gesztusok már jóval kevésbé. Pátosz és didakszis: ehhez a Szköllához és Kharübdiszhoz csapódott minduntalan a szemét Adyra függesztő művészi emlékezet. Az igazi és alkotás-érvényű megemlékezés mi más lehet – közhely ez, így leírva –, mint a példázattá emelt tradíció jelen idejű ragozása, az, hogy őrzésre érdemes és ezért megtartó hagyományt személyes vállalásként vissz-





hangoztatunk a mában? Nem gyász- és örömodákra van szükség a múlt századi önképzőkörök modorában, nem vajások önfeladásra, hanem a korunkhoz illő tudatossággal elvégzett szembesítésre.

Ennek az igénynek Révész György filmje nem tesz eleget, s ezt akkor is meg kell állapítanunk, ha a fentebb érintett méltányossági szempontokat, a filmet létrehozó szociológiai és alkotáslélektani körülményeket is szem előtt tartjuk. A *Ki látott engem?* című film illusztráció, mégcsak nem is egy nagy élet, egy életpélda, egy eszme, hanem sokszor az az érzésünk, hogy csak egy forgatókönyv illusztrációja. Nem érezzük levegőjét, s nyomát is alig annak az „évezredes dzsungelnek”, amelyről Móricz így írt 1914-ben: „Ahol minden össze-vissza van növe. Egymásba kavarodva-csavarodva, napfény álló bürübe csökönyödve. Ahol halott tetemek lógnak a buján, frissen növe sarjakon, s ahol a vadhajtások szíjják el az életet a termő-  
gyek elől. Ahol se karddal, se kapával nem lehet dolgozni: ahol ekrazit kell, hogy lyukat vágjon az ég felé és pusztulást verjen, amelyen majd nőhet még valami. Ennek a világnak a költője Ady.” A cikk címe: *Ki látott engem...* Ezt az egységet és dualizmust kellett volna újrafogalmazni, filmmé transzponálni: egy kor és költője viszonyát.

A rendező minden bizonnyal optimális feltételek után és között végezhetette munkáját. Az évforduló nemcsak igényeket jelentett be, hanem azok megvalósíthatóságát is kimunkálta, már ami a külső feltételeket illeti. Ihletet és a tárgy iránti figyelmet azonban kívülről sohasem várhatunk.

Kajánkodó egybevetésekre is lehetőséget ad az a tény, hogy Hubay Miklós publikálta a film irodalmi forgatókönyvét (Kortárs, 1977. 3. sz.). Ildomosabb azonban, ha a film alapvető fogyatékoságainak bizonyítására fordulunk hozzá. Hubay jártassága Ady világában példászerűen



alapos, művészi víziója a költőről nagyszabású, számos jelentésréteg ötvözete.

Forgatókönyve pusztán irodalmi szempontból néhány helyen ugyan kidolgozatlan, esetleg megkérdőjelezhető, mindazonáltal kitűnő alapanyagnak tűnt egy filmrendező teremtményéhez. Átgondolt és hatásos a mű alapötlete: az utazástoposzmegfordítása. Nem az eltávozó és a világ új kapcsolatai érdeklik, hanem a távozás utáni űr mibenléte. Konkrét és jelképes síkon egyaránt. Adyval, személyes valójával két formában találkozunk: kiinteget a vonatból egy kéz a váradi állomáson és egy halotti maszk mögül fölsejlik egy arc. A hiányt átizzító jelenlét – ez Hubay témája: az 1900-as évek elején Váradon és a költő halála után Magyarországon, napjainkig. Ez a mitologikus keret úgy érvényesülhetett volna igazán, ha pontos, fegyelmezetten szervezett, konkrét valóságanyag tölti ki. A gyász nagypénteki misztériuma és pünkösdváros bizodalma csak a kívülállók röhögésének és hullagyalázó buzgolkodásának kiemelésével hangsúlyozható igazsággá. S ez az alapképlet a könyvben sokkal plasztikusabban érvényesül – az esszéisztikus betétek és önkomentárok ellenére is –, mint a filmben. A rendező ott vizionál, ahol az egzakta tárgyi rögzítés lenne a dolga, akkor fordul a szürrealizmus nem egészen korszerű eszközeihez, amikor reális, sőt naturális pontosságra volna szükség, ugyanakkor a könyv fogalmi, didaxizmusba hajló részleteit gondosan átemeli művébe.

Elég csupán két mozzanatra utalni. Az egyiket a film elején látjuk: a szecessziós pillanatképek között a stilizált – s oly sok filmben törekke csépelt – „fehér gyász” rítusát szemlélhetjük. Ez a részlet Hubaynál sokkal szürkébb, hangsúlytalanabb, természetesebb, s még így sem biztos, hogy feltétlenül szükséges. A másik képsor a film vége, a drámai csúcspont. Egybemontírozódik itt az Ady szavaival zen-

dítő parasztforradalmár lelövetése egy párbajra várakozó, bornírt katonatiszt pisztolylovásával. Az egyik pillanatban a halott fiút látjuk a piéták mindenkori helyzetében, a ruha hófehér és koromfekete színén egyetlen artisztikus piros folttal, a másikon egy lelőtt fehér madarat. Ami Hubaynál kedélyeskedő, unatkozó gesztus eredménye, az a filmen szimbolikus magyarázat kíván lenni, de rövidrezártsága folytán inkább giccses, mint katartikus.

Egyfelől túlzott, közhelyes és zavaros stilizálás, másfelől felületes, kidolgozatlan ábrázolás: eme két véglet közt vergődik a filmbeli gondolat. S ha látunk is szépen megfogalmazott jeleneteket – egy furcsa kocsiversenyt, egy bordélyházi éjszakát –, azt rögtön feledtetik a rájuk következők, – egy virágkarneválos tüntetés hamis díszletek között, egy éjszakai légyott, kivilágított vízivirágokkal a háttérben.

Ha a rendező a forgatókönyv sarkpontjaira támaszkodik, azokat megerősíti, s elhagyja, ami ott a részletezésben anyagszerűtlen – remekműnek örülhetnénk; ha a rendezőnek lett volna személyes látomása Adyról, s arról, ami ma Ady ürügyén elmondható és elmondandó. Ez a koncepciótlanság és felületesség határozza meg a színészek játékát is, közülük csak Gáti Oszkár, Bujtor István és Lukács Sándor alkotott karaktereset és Latinovits Zoltán versmondása, művészi versértelmezése marad emlékezetes.

Ismeretterjesztő dolgozatként sem emelhetjük felső fokra ezt a filmet. A díszletfalak közt kongó iskolás közhelyeknél méltóbb eligazítók az évfordulóra megjelent könyvek, a versek, cikkek, életrajzok kötetei. Ezekből nemcsak a filmben főcímmé emelt kérdésre kapunk választ, hanem annak továbbragozott formáira is: *Kik láttak engem?*, *Hogyan látjuk Őt?*, *Mit kell tennünk, hogy valóban láthassuk?*

Alexa Károly

KI LÁTOTT ENGEM? színes, magyar, Budapest Filmstúdió, 1977.

R.: Révész György, F. i.: Hubay Miklós, O.: Szécsényi Ferenc, Z.: Mihály András, Sz.: Töröcsik Mari, Lukács Sándor, Gobbi Hilda, Dayka Margit, Hernádi Judit

# Az emberi kapcsolatok mélyrétegeiben

Mészáros Márta: *Ők ketten*

Mészáros Márta filmjeinek megközelítésére két utat is simára koptatott a kritika. Gyanúsan simára.

Az egyik a hitelesség szociológus vizsgálata, amely az ilyen könnyen áttekinthető, szabályos történetelbeszélés esetén igen jól bevált. A világosan követhető és néhány alapvető városi helyszínen – gyárban, utcákon vagy lakásokban – játszódó történet és a tömondatos párbeszédekben fogalmazó stílus ideális terep a szociológusoknak. Az *Eltávozott nap* óta a szorosan vett és következetes „jelenidejűség” egyszerűen kínálja az alkalmat, hogy összevessék a látottakat a valósággal, vagy legalábbis a valóságosnak igazolttal.

Az *Ők ketten* esetében is létezőek, arcok és tárgyak vethetők össze az életben látható vagy statisztikákban szereplő pandantjokkal. A hirtelenül bekövetkező urbanizáció a technikai megújuláshoz alkalmazkodó emberek – itt történetesen asszonyok – életét vidéken is átalakítja. Ez lehetne most a téma, amely elég alapvető a film gondolati térképének felvázolásához. Rögtön bejelölhető a helyszín: a cselekmény középpontját jelentő vadonatúj női munkásszálló, amely sivárságával és ideiglenességével elűt a falusi környezetből. Vagy a filmben szereplő resti, ahol lehet egy sört vagy kávé inni. Munkásnegyedeinkben bizonyára vannak fényesebb bisztrók és mocskosabb lebujok. Talán érdekesen elemezhető a ruhaneműk kellék-tára, a pulóverek, cipők, blúzok, nadrá-

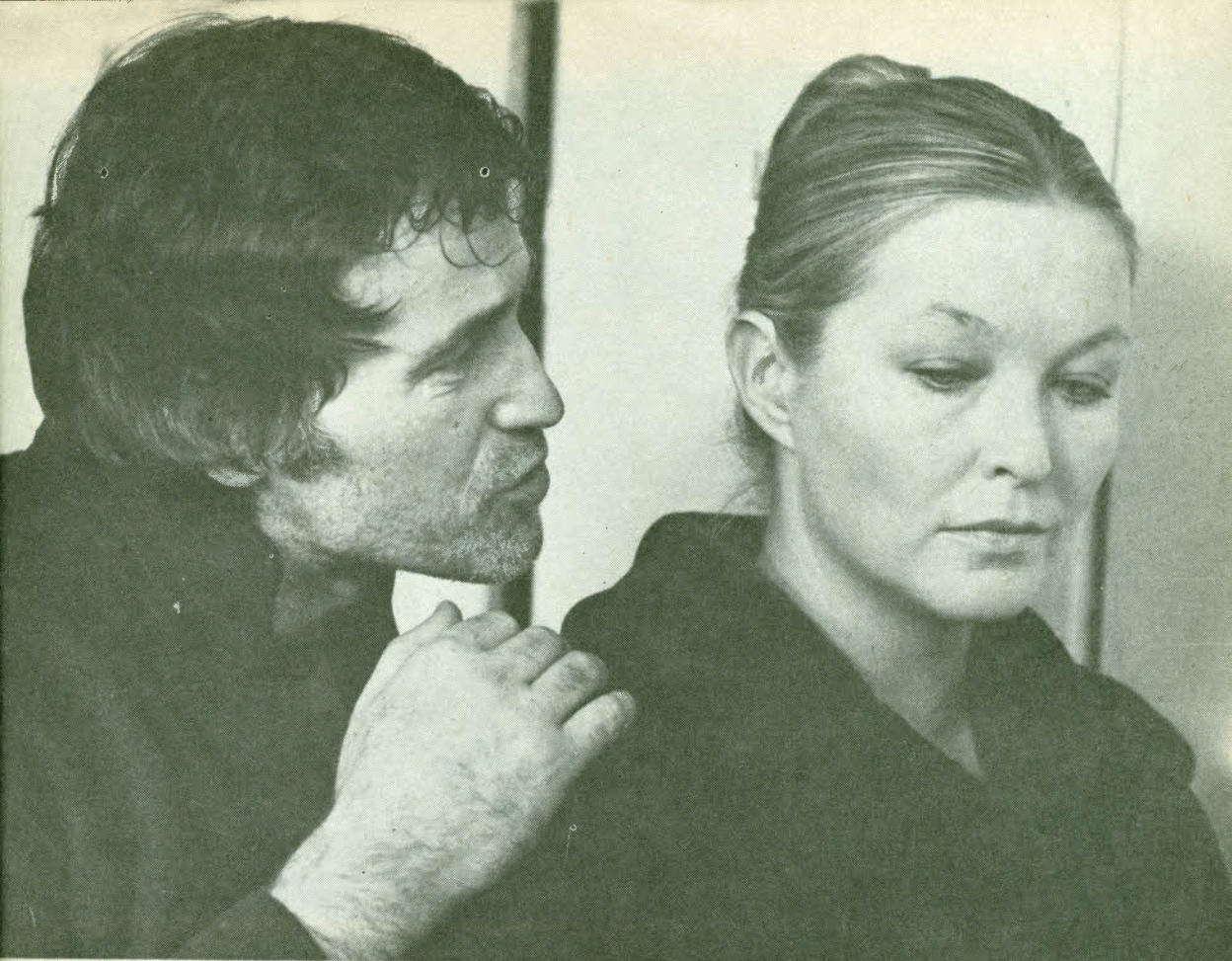
gok, szoknyák és kardigánok, amelyet a szereplők viselnek, hiszen az életformaváltásra jellemző az öltözködési szokások hirtelen átalakulása is.

Ellopnak egy új piros pulóvert, aztán a munkásszálló gondnoka (egyben a film főszereplője) a kollektív lelkiismeretre hagyatkozva sikeresen visszaszerzi a ruhadarabot. Ő lila puha mohair pulóverben jár, magas szárú, drága csizmában és irhabundában. Jelent ez egyáltalán valamit?

A ruhaneműk arra hivatottak utalni, hogy a jobb szociális körülmények közül érkező negyven-valahány éves asszony a családi otthon vattázott melegét hozta ide, ahol parasztból munkássá vedlenek a fizikai és morális rendet szakmájukkal együtt tanuló asszonyok? Majdnem mind-egynek látszik, hogy ki mit visel; hogy régi faragott bútorok és nehézmintás, koptott szőnyegek közül jött valaki a családi házból, vagy egy új lakóház harmadik emeletéről, ahonnan Juli menekült el, a másik főszereplő. Még az olyan szokatlan miliő, mint az alkoholelvonó intézet halvány zöldre mázolt világa is lehetne akár egy átlagos körzeti orvosi rendelő. A szociológiai háttér nem hangsúlyos. Tévedés lenne tehát ennek a filmnek az alapján azt megfejtetni, hogyan élnek ma Magyarországon a munkásemberek.

Dehát minek ide a szociológia? Egy férfi ácsorog a rosszul megvilágított kisvárosi utcán, a távolból a televízió hangja – hokimeccset sugároznak –, később fel-









hangzik egy hangerősítő sláger, és nem érdemes többé magyarázni, hol játszódik a történet és mikor.

Még kevesebb eredménnyel jár feltételezésem szerint az, aki a feminizmus ideológiai vonalán haladva, a nő-kérdést mint politikai témát boncolgatva nyúl Mészáros Márta legújabb filmjéhez. Elég könnyen ki lehet pedig mutatni az *Ők ketten* barátság-történetében a találkozó „tipikus modelleket”. A kiforrott, még szép, de érzelmeiben megfáradt asszony elveszti és megtalálja önmagát egy másik arcban, a fiatalabb és korszerűbb életfelfogásban. Nem túl késő a széthulló család mögött hagyott úrt valami jó és aktív tartalommal feltölteni. Itt az idő a pozitív morális változtatásra! Némi intellektualitással: két szembenéző „personai” arc, két világ találkozása az asszonyi magatartásokban. Mészáros Márta korábbi filmjeiből felidézhető a két arc. Az egyik az ideálkereső, a valósággal megütköző, de annak jelzéseit figyelmen kívül hagyó, önmagában biztos

viselkedés. A másik tétovább, keresőbb, a konfliktusokat mégis sértetlenül túlélő makacs asszony. A *Holdudvar*-ból, az *Örökbefogadás* néhány jelenetéből világosan kirajzolódtak már a figurák.

Milyen kézenfekvő is lenne a feminista képlet, de nem biztos, hogy igaz. Valamivel nehezebb lesz azonban kiolvasni a programot, mint az *Örökbefogadás* vagy a *Kilenc hónap* esetében. A korábbi filmekkel szemben ugyanis az *Ők ketten*-ből hiányzik a recept, a javaslat. Nincs biztos tipp a sérelmekkel szemben, nincs semmiféle gondolati pirula a szenvedések enyhítésére. Az *Ők ketten* nem tendenciózus film. Az emberek magámaradását, a munkásszállás, a kórház vagy a munkahely látszólag társaságot nyújtó közegében, vagy a barátságnak nevezett átmeneti összekapaszkodásban semmi nem oldja fel. Ezért a női sors és női szerző korántsem jelenti azt, hogy feminizmusról van szó.



Az *Ők ketten* tehát nem feminista film, szociológiailag pedig elnagyolt, nem a dokumentatív bemutatás erejével kíván orvosoltatni társadalmi gondokat. Vegyük akkor elő a pszichológiát!

Húsz évi házasság után két gyermekét, mérnök férjét, családi otthonát elhagyja egy asszony, hogy a távoli munkásszálláson gondnoknő lehessen. Az első pillanatra nem érthető Mari döntése, de a történet sodra elfogadtatja a választást. Új munkahelyén olyasmit talál, ami az életéből korábban hiányzott. Méltósággal, biztos léptekkel jár átél és megszerzett posztján. Öntudat cseng szavaiból, amikor a közösségből kiutasítja a szabályokat megszegő Julit, aki jogtalanul idehozta gyermekét, de aztán egy pillanat, és könnyes szemmel átölelve, gondnoki szobájába fogadja a fiatal munkásasszonyt, akinek gyerekével nincs hova mennie.

Életük kétségbeesett sodródás. Juli menekül alkoholista férje elől, aki szereti és üldözi egyszerre; most itt, Mari védőszárnya alatt látszólag nyugalomra talál. Látni sem akarja férjét, mégis titokban hazajár elhagyott otthonát takarítani. Máskor János az éjszaka közepén váratlanul megjelenik a munkásszállón, félőrülsen szeretkeznek a gondnoki lakás konyhájában. Mari pedig az egyre lehetetlenebb helyzetekben kiáll kettőjükért. János, Juli és Mari képtelennek tűnő fordulatokban jelennek meg a filmben.

A pszichológiai tankönyvek lapjairól mindehhez hiába keressük a magyarázatot. Egyáltalán működik-e valamilyen pszichológiai dramaturgia, amely a látottakat mégis elfogadtatja velünk? Más ez, mint amit a hagyományosan motivált történetekben megszoktunk: az üzemi besúgónak Juli csupasz fenekét mutatja, önként visszaadja a tolvaj, amit ellopott, hol veszekednek, hol szeretkeznek az emberek, ütnek és megbocsátanak egymásnak. Marit, Julit és Jánost egyetlen tulajdonságuk alapján kell elfogadnunk. A magyar filmekben szokatlan természetesség uralja az *Ők ketten*-t: az emberi szenvedélyek kerülnek gátlástalan bemutatásra.



Olyasmit látunk, amiről valamennyien tudunk, csak sokféle megfontolásból nem szoktunk róla beszélni: most itt áll ebben a pontatlan, szociológiailag, pszichológiailag elnagyolt történetbe csomagoltan a félmeztelen ösztönvilág.

A szenvedélyek, vágyak, akaratok és lehetőségek dramaturgiája, ha nem is mond ellent, távol esik a besulykolt pszichológiai és szociológiai képletektől. Kívánságaik testi-lelki megvalósításának tehetet-

lenségében szenved három ember. Nemcsak a nők az ösztönök kiszolgáltatott, passzív rabjai ebben a filmben, Marina Vlady és Monori Lili alakításában. A sorával szembeni tehetetlenségben kitűnik János is, aki a lengyel Jan Nowicki végletekre építkező szerepformálásában nőpartnereit is felülmúlja tanácstalanságának érzékeltetésével, ahogyan ösztönök sodorta életét nem képes valami alapvetően fontosra fordítani. Ez a férfi elszabadult szenvedélyeinek rabja. Jó és rossz – számára elveszítették kontúrjaikat, síró gyerek és önző állat egyszerre. Mindent elvenne és mindenét odaadná. A legnagyobb bajban akkor van, ha szeretteinek nincs mit adnia. Így ajándékozza Julinak: az alkoholvonó kúrárt. Féktelen a szerelemben és az alkoholos mámor keresésében. Az önmegtartóztatás perceiben józanul lát, világos és okos gondolatokkal. De nem bír magán uralkodni, érthető hát, hogy legfőbb vágya, hogy másokat hatalmába kerítsen. Ezt teszi feleségével, Julival, aki lázad a teljes szellemi és testi kiszolgáltatottság ellen, és most az asszony barátnőjének, Marinak a meghódítására is vágyik, nem is sikertelenül. Közben pedig látjuk, hogy szenved, fizikailag és lelkileg végleg megalázottan.

Juliban, aki nemcsak papíron, de ösztöneiben is János méltó párja, minden narkotikum nélkül ugyanaz a tűz ég. Elhiszszük neki, hogy ő az oka mindennek. Ez az asszony nem bír önmagával. Aki nem ismeri, joggal ijed meg lázas tekintetétől, és nem tudja eldönteni, hogy megölelni vagy megütni kell-e ezt az asszonyt.

Szerelmében boldogtalanul, érzéseinek teljes intenzitásával gyermeke felé fordul. Indulatai túláradoak: szeretteit imádatban és gyűlöletben egyszerre szeretné – ahogy mondja – szinte megfojtani. Cseppet sincs távol a szándékától.

Juli és János mögött az igazi főszereplő. Mari. Ő az, aki érzékelteti a másik

kettő kapcsolatának vörösizzását. Annyival szerencsésebb, hogy tevékenységigénye a család, majd a munka felé vezet, a mások sorsának és szenvedéseinek megismerésében azonban most mintha elfelejtené, hogy mit akart és eddig ki volt. Naiv jóssággal terhes szépségét valami hasznosra szeretné fordítani. Mohón igyekszik beavatkozni a folyamatba, amely tőle függetlenül létezik. Pedig abban, ami két emberen fordul meg, a harmadiknak semmi keresnivalója. Marit a másikért való képtelen tett foglalkoztatja, öntudatlan jószág és suta segíteni akarás vezeti, érthető hát, ha az ösztönök izzásában egyénisége megolvad. A nyugodt arc sírásba fordul. Úgy érzi, sose élt, nem sírt, nem szeretett. A magabiztos léptek meginognak. Mari olyan szeretne lenni, mint Juli.

Két asszony találkozik ebben a filmben, és nem kétséges, hogy melyik a valódi, szenvedélytől fűtött, átélt és megformált alak. De azért „ők hárman” mindvégig lekötik figyelmünket hétköznapijaik apró pillanataival, vagy szenvedélyes vallomásaikkal és hallgatásukkal, ahogyan egymásnak is jelzik, hogy sorsukban, amely a magányosság felé vezet, hol tartanak. Miért ilyen boldogtalanok ezek az emberek?

Nem intellektuális, tehát stilizált vagy megemelt, bonyolult szociológiai vagy pszichológiai motiváltságú filmről lévén szó, válasz helyett fogadjuk el az elbeszélés leíró őszinteségét. Ez a film az emberi kapcsolatoknak a mélyebb rétegekben alakuló világát, érzelmeink és vágyaink ösztönrétegét kívánja megragadni.

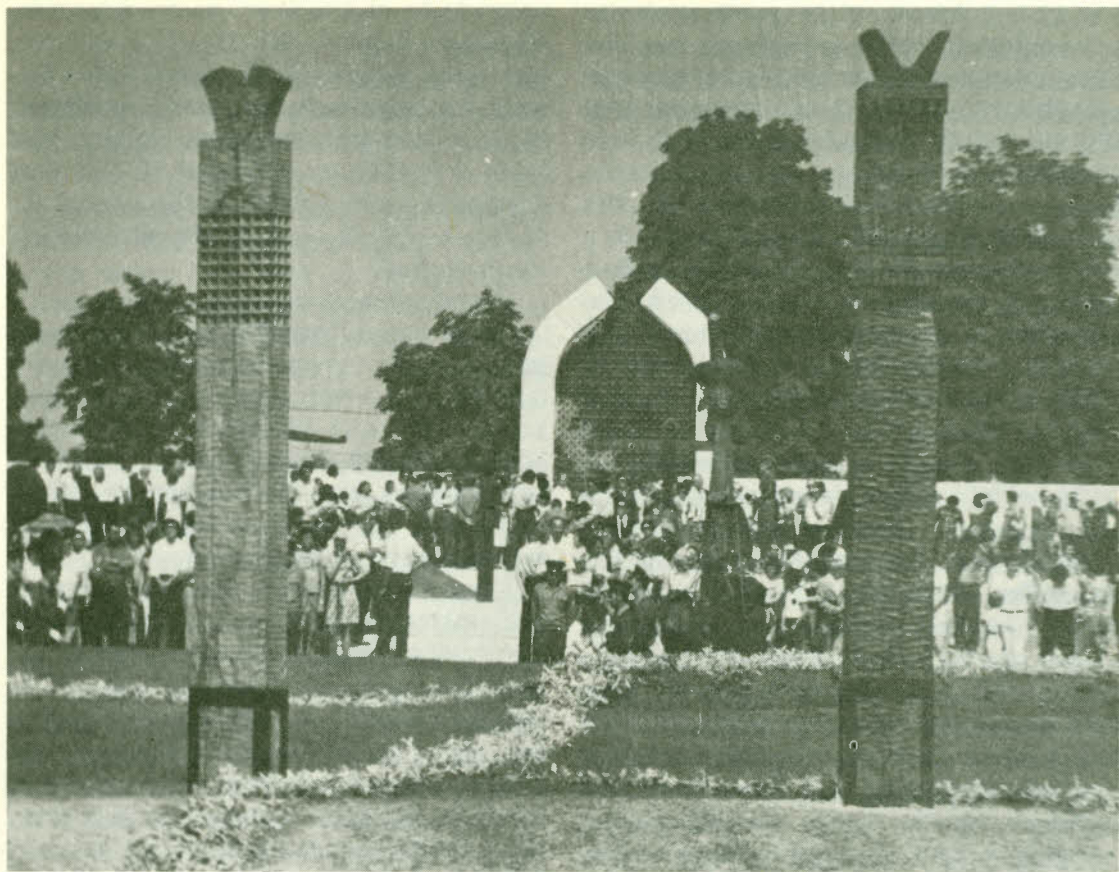
Érdemes lenne megfejteni – valószínűleg hosszabb vizsgálat szükséges ehhez –, hogy az *Ők ketten* rendezője mennyire tudatosan dolgozik, hogyan választ ki egy témát, hogyan keresi meg munkatársait: az író, a színészt, mit bíz a dialógra, a színekre, az operatőri fogalmazásra. Egy biztos: tud atmoszférát teremteni.

Ember Marianne

ŐK KETTEN színes, magyar, Dialóg Filmstúdió, 1977.

R.: Mészáros Márta, F. i.: Koródy Ildikó, Balázs József, O.: Kende János, Z.: Kovács György, Sz.: Marina Vlady, Monori Lili, Jan Nowicki, Czinkóczi Zsuzsa





## A történelmi emlékezet változatai

Rózsa János: Csatatér; Lakatos Vince: Mohácsi titok

Abba a történelmi vitába – vagy nevezzük talán szelídebben eszmecserének –, hogy Mohács Mohácsnál és Mohácskor volt-e, tehát 1526-ban vagy később: nem ez a fórum és nem ez a szerző alkalmas beszélni. Pedig a *Csatatér* ösztönözne ilyenféle gondolati futamra, továbbá – a példájával – arra is, hogy az ilyen laikus elmélkedésektől mégis tartóztassuk meg magunkat. (S hogy a megtartóztatás ne legyen számomra teljesen örömtelen, hadd jegyezzem meg mégis: Mohács-ügyben, meglehet, hogy csak a szuggesztív írói érvelése miatt, Nemeskürty felfogása felé hajlanék – ha valaki megkérdezné. Dehát nem kérdezi senki, magamtól én is csak most az egyszer, s ez elég is.) Ámde akárminthogyunk és vannak mások ezzel a dologgal: a

nemzeti köztudatban Mohács a csatatér, a középkori magyar állam vesztét, a három részre szakadás kezdetét, az ország katasztrófáját jelenti. Jelkép és történelmi valóság azonban úgy összefonódik, hogy lehetetlen kísérlet volna szétválasztani, és nem is szükséges. Megdönthetetlen érvek az egyik oldalon – megdönthetetlen érvek a másik oldalon.

Rózsa János, a *Csatatér* rendezője, amennyire látom, körülbelül ilyenféle alapállásban lehetett, amikor hozzákezdett a filmjéhez. Nemcsak a vita foglalkoztatta, inkább a vesztes ütközet mai emlékezete. Miként él a jelenkori köztudatban? Mit jelent ma e név: Mohács? Mit jelent a régésznek, aki a nagy temető közös sírjaiban nyugvó egykori harcosokat

ássá ki, mit jelent az antropológusnak, aki a csontokból tudományágának megfelelően adatokat akar szerezni az egykori magyarságról, testépítéséről, hovatartozásáról, viseletéről, egészségi állapotáról, szokásairól. Mit jelent egy mai közéleti embernek, mit a nemzeti emlékpark felavatásán a szónoknak, mit a katonáknak, akik a negy százötvenedik csataévfordulón a dísz században tisztelegtek Mohács holt harcosai előtt . . . A „természetvédelmivé” vált területért felelős országos hatóság vezetőjének, az amatőr régésznek s egy-egy mai mohácsi embernek.

A film kerete a nemzeti emlékpark 1976-os felavatása. Ünnepi szavak, katonai „díszelgés” – így nevezik mostanában a díszmenetet, díszszemlét, az egyenruhás ünneplést, az én fülem számára meglehetősen komikusan hangzik –, gyászzene, komor dobok, amelyeknek a szövetén a súlyos dallamot verik a dobverők. Közéleti felvonulás. Nézők. Az emlékpark első látogatói. A szobrok, megdőlt kopjafák, amelyeknek jelenleg még furcsa látványait egyszer – a film egyik riportalánya azt mondta, hogy talán majd ötven év múlva – óriási fák jótékony lombjai takarják.

Nemzeti emlékpark – gondolkodik el Rózsa János. Nemes, kegyeletes; tanulságos létesítmény. De nézzük csak meg – kérdezzük meg –, miféle emléket takar? Miért hozták létre? Gyásztérnek? A megindult emlékezés impozáns szabadtéri színhelyének? Vitézi temetőnek? Hogyan gondolkodnak Mohács felől azok, akikben felöltött a nemzeti emlékpark hetvenes évekbeli megteremtésének a szükségessége?

S erről csinált egy tanulmányfilmet, amelyet a játékfilm játékidéjében játszanak a moziban. Ez volt az eredeti elképzelése, ezt valósította meg.

Nagy csapda lehetősége, amelybe a filmművész, a riport-alany egyaránt beleeshetett volna. Hiszen nem kell más, mint a Mohács nevet kimondani, és áradni kezd a gondolat. Jó és rossz, helyes és nem helyes felfogás hömpölyöghet parttalanul a tragikus földrajzi pont említésére. Erről mindenki, akinek bármilyen szegényke törté-

nelmi lecke él a fejében, ha megkérdezik, alighanem hajlandó beszélni. Hogyan lehetett volna elkerülni? Mit csinált volna Tomori Pál helyében? II. Lajos-e egyáltalán az az ember, akit királyként emeltek ki a Csele árteréből, és akit mind János, mind Ferdinánd király később királyi pompával, nádor, nagyurak, országbírák jelenlétében eltemettettek?

Végtelen lehetőség a sok szóra.

Ámde minek foglalkozzunk azzal, hogy milyen rossz – vagy legalábbis mennyire másféle – lehetett volna a *Csatatér*, amikor jó lett? (Az eddigieket is csak azért, hogy némiképp érzékeltessem a kísértéseket, amelyek egy Mohács-film készítőjét fenyegetik. Ha nincs kemény elhatározása azt csinálni, amit elgondolt.)

Rózsa János Mohács és a mohácsi nemzeti emlékpark ürügyén vagy alkalmából *a jelenkori történeti közgondolkodásról kívánt filmet csinálni*. Tehát egy fontos közéleti jelenségről. (A közéletin, természetesen, nem a megnyilatkozásokat és a protokolláris helyzeteket értve.) Mert az, hogy tudósok, hivatalos emberek, tanácsi vezetők miként gondolkodnak ma egy évszázadok óta érvényes – bár igen sokféleképpen értelmezett –, intelmeket és tanulságokat hordozó történelmi eseményről, közéleti jelenség. Akár emlékpark kialakítása, akár tudományos vita alkalmából nyilatkoznak meg ezek a nézetek.

Mielőtt a tartalmáról és a megoldásáról szólnék, hadd tegyek egy rövid megjegyzést Rózsa rendezői (s ezúttal riporteri) jó modoráról. Amely jó modor művészi eszközöze, enélkül nem lehetett volna megcsinálni a *Csatatér*-t. Ez nem más – ámde ha a megszólaltatottak viszonylagos sokaságát tekintjük, mégsem csekélység –, mint az, hogy végig kell hallgatni mindenkit. Akit vélemény-nyilvánításra kér az ember, annak a véleményét hallgassa meg. Ha nem tiszteli is esetleg, meghallgatni mindenképpen kötelező. Azért kell ezt külön hangsúlyozni, mert a rosszmodorú viták korát éljük: eltorzított idézetekét, elvágott mondanivalókat, utólagos bizonyításokét, hogy az illető nem ezt mondta, hanem azt, nem így, hanem úgy. A *Csata-*



tér-ben mindenki elmondhatta, amit gondol. Természetesen: ez a filmnek nem erénye, hanem szerkezeti és tartalmi és nem utolsósorban *szemléleti követelménye* volt, s hogy e kitérőben mégis külön szoltam róla, legyen mentségem érte sok-sok olyan vitának (igaz, gyakran már futólagos és türelmetlen) átlapozása, amely elmaradhatott volna, ha a felek nem annyira ingerültek, hogy megfélemlenek az eredményes vita egyik nélkülözhetetlen faktoráról, az udvariasságról. Ebben a tekintetben valósággal „tanítófilmnek” tartom a *Csatatér-t*.

A film két tudományos nézet köré csoportosítja magát — ha szabad ilyen nyeglén fogalmazni. (Nem szabad). A részben feltárt, archeológiailag meghatározott tartalmú nemzeti temetőhely fölé emlékparkot csinálni — vagy mielőtt emlékparkot csinálnánk, meg kell vizsgálni, kik is tulajdonképpen az alattuk nyugvók? Az egyik nézetet a legerőteljesebben Kiss Attila régész, a másikat Kiszely István antropológus képviseli. Ők felkészültebben, jobb szavakkal, tudósabban — közérthetően tudósabban, persze — mondják el, amit én itt vázlatosan, tehát tökéletlenül. Azaz mi az előbbrevaló: hogy tudjuk, itt nyugszanak a mohácsi vész elesettjei, s a kutatóárkok, temetők, tömegsírok metszeteit, rajzát megőrizni elég-e az archeológiai publikációkban, vagy tovább kell-e haladni, s a modern tudomány fizikai, kémiai s egyéb technikai eszközeivel tovább vallatni az ősök csontjait, mit tudnak még elmondani, hasznára a történettudománynak.

Nehéz kérdések. Laikus nem foglalhat állást bennük. Itt is, ott is jó érvek tucatjai. Egy részük utólag már felesleges is, például van a csatatérnek olyan tömegsírja, amelynek a csontjait már hiába „kérdéznék”, nem felelnének, mert az építkezés siettében vegyszerrel szétmaratták valamennyit, a vizsgálat tehát lehetetlenné vált. S a tudósok vitája mellett — vagy fölött? — a nemzeti emlékpark kigondolójának, létrehozójának (az Országos Természetvédelmi Hivatalnak, amelyet Rakonczay Zoltán elnök és Kovács Gergelyné

munkatárs képvisel, Mohács város tanácsának, amelyet Gábor Péter kulturális osztályvezető képvisel) a véleménye. Megszóval még mellettük az emlékpark építésztervezője, Vadász György, és az említett amatőr régész, Szücs József vízvezetéksszelő, az ásások kiváló ismerője.

A riportalanyok közreműködésével a rendező gondolatai bontakoznak ki a filmből. Rózsa János, nyilvánvaló, ismét és alaposan végigtanulmányozta az elmúlt évtizedben felébredt Mohács vitát. Átgondolta és értelmezte magában az elhangzottakat. A mindkét (vagy mindhárom, sőt mondhatnám: mind az öt vagy tíz) oldalról elhangzottakat. A kialakult véleménye önálló és kritikai szellemű.

Úgy véli, hogy ez a vita nincs lezárva. Nemcsak a vitázók — érthető — elfogultsága miatt. A vita akkor zárul majd le (ha egyáltalán törekedni kell egy ilyen konstruktív beszélgetés lezárására a szellemi lendület kiapadása előtt, de ennek még sok-sok évtizednyi, ha nem évszázadnyi tartaléka van), amikor a tárgy felől egységes közgondolkodás alakul ki. Ma ez nincs meg. Vegyük tehát elő ismét a Mohács-témát, és közelítsük meg más oldalról. Itt van az emlékpark 1976-os avatása. Kitűnő alkalom. Ez is a Mohács-vita eredménye. Valaminek a megvalósulása, végre. Ha lehet is föléle kritikailag elmélkedni.

Rózsa elfogulatlanul közelíti meg a témát. Nem „érintett”. (Nagyon is érintett mint művész, de a Mohács-vitában nem vett részt, semmi köze sem volt hozzá.) Nem elfogult. Semmilyen irányban nincs elkötelezve. Magnetofonját odatárja a beszélők elő, és kamerájával megközelíti őket (Ragályi Elemér áll a kiválóan működő kamera mögött), hadd konfrontálódjanak a nézetek a nemzeti emlékpark létrehozása alkalmából afelől, hogy kinek mit jelent ma Mohács, a középkori Magyarország bús emlékü csatamezeje? Nyilatkozzék meg a tudományos, a hivatalos, a „népi” (Szücs József) Mohács-szemlélet.

A rendező harmonikus szellemi szövet-ségbe került a szereplőivel. Azok érezték a filmművész nyitottságát. Hajlandó minden szót felvenni, minden érvet meghallgatni,

minden gondolatot a következő vitapartnernek – s áttételével a nézőnek – továbbnyújtani. Emiatt lett ilyen jó közérzetű film a *Csatatér*. A „kihallgatás” magasrendű etikája miatt. A szabadon szólás vonzó lehetősége miatt. Mintha nem lettek volna (pedig nagyon is voltak, tudható) az időbeliségének akadályai. De úgy szerkesztették meg az anyagát, hogy semmi érdemes gondolat nem pusztult és nem csorbult. Ebben a szellemi-hangulati közegetben a felkért résztvevőknek volt kedvük beszélni. A film nézőjének pedig van kedve hallgatni őket.

De közben nyugtalanságok fogják el: kinek van igaza? Mi az előbbrevaló, az emlékpark építése vagy az aprólékos tudományos vizsgálat? Állást is foglal közben, – majd új érvek hallatán visszavonja előbbi állásfoglalását. Azt mindenesetre kedvetlenül fogadja, hogy a további tudományos vizsgálódásnak bizonyos helyeken már nincs is meg a lehetősége. Kedvetlenül mereng el egy-egy mondatfoszlányon, gondolatrészecskén, amely protokollszempontok érvényesülésére utal. Mindenesetre inkább a tudományosság, mint az ünneplés pártján áll. Anélkül azonban, hogy az ünneplés – vagy ünnepélyes emlékezés, mondjuk inkább így – létjogosultságát és szükségességét kétségbe vonná. Kissé szégyenkezik is, amikor Rakonczay elmondja, hogy más országok hasonló nemzeti emlékhelyek kialakításában mennyivel jobban állnak. De végig: felhangoltan hallgatja a riportfüzért, felhangoltan, érdeklődve, teljes szellemével részt vesz benne.

Ezt akarta Rózsa. S amit akart, azt elérte. A tanulmányfilm – moziban vetíthető játékfilm, filmjáték lett. Gondolatokban dús, okos, vonzó film. Amely arról

szól, hogy a történelem eseményei állandó és folyamatos gondolkodásra ösztönöznek. Afelől, hogy dokumentumfilm-e vagy riportfilm, tanulmányfilm vagy kísérlet-e, nem vagyok hajlandó elmélkedni, ez a szakértőbbek dolga. Szívesen néztem, mert jó filmnek találtam, többet aligha mondhatnék.

És utólag és futólag még két Mohács-filmről, illetőleg egy Mohács-filmről meg egy filmhíradó Mőhács-részletéről.

Ugyancsak 1976-ban, Rózsa filmjével egyidőben készítette el Lakatos Vince a *Mőhăcsi titok* címő szép filmjét. Néhány hónapja kísérőfilmként játsszák a mozikban. Ez tudományos ismeretterjesztő film, szakszerűbb nevén: népszerű oktatófilm. Színes, látványos, komoly és halk. Előadja, amit a mőhăcsi csatáról a történelemkönyvek szerint tudni lehet, bemutatja a csatateret, az ásatások kezdetét és folyását. Hozzáértően szigorú kronológiával jut el a mai napig. Lakatos nem ütköztet nézeteke, nem konfrontál (kommentárjaiban azonban ezek tanulsága benne van), mert nem is az a dolga. Tényeket közöl, olykor fenntartással – ha nincs meg a kellő tudományos bizonyítás –, olykor a maga nézeteit is hozzáfűzve, de mindig tárgyilagosságra törekedve.

Őnálló film, őnálló alkotó munkája, és együtt látva a *Csatatér*-rel és látványát kiegészítve a Néphadsereg Filmhíradó egyik – ugyancsak az 1976-os évben készült – részletével (*Mőhăcs, 1526*, Paulusz Alajos munkája) arra figyelmeztet, hogy napjainkban is folyik Mőhăcs tanulságának újragondolása, – s már nemcsak vitákban, tanulmányokban, könyvekben, hanem ezrek és ezrek szeme előtt, füle hallatára, *élményt* adva számukra, filmen.

Tamás István

CSATATÉR (Mőhăcs 76.) Fekete-fehér dokumentumfilm, Objektív Stúdió, 1976.

R.: Rózsa János, O.: Ragályi Elemér

MOHÁCSI TITOK fekete-fehér dokumentumfilm, Népszerű-tudományos- és Oktatófilm Stúdió, 1976.

R.: Lakatos Vince, Felvétel: Lakatos Iván



# „Csatatér”-i jegyzetek

Nincs esztendő, hogy három-négy kiemelkedő történeti, irodalom- vagy művészet-történeti évfordulóra ne emlékeznénk. Emlékbizottságokat alakítunk, tervezeteket készítünk, az évforduló napjának közeledtén valóságos hírlapi cikk-dömping, több rádió- és tv-adás foglalkozik a megemlékezés tárgyául szolgáló esemény vagy személy értékelésével. Aztán hamar feledünk, az elmúlt évforduló helyére az újabb előkészületei lépnek, s rendre-sorra elmulasztjuk felmérni, sikerült-e elhelyeznünk azt történelmünk, hagyományaink, közgondolkodásunk értékrendjében, sikerült-e változtatnunk azon, hiszen ez lenne minden évfordulós emlékezés legnemesebb célja. Sőt, gyakorlattá vált, hogy az évfordulók tudományos előkészítése – mivel az emlékezés tudományos feladatként is jelentkezik – „ünnepek” utánra marad. Hogy csak egy példát említsünk: az 1972-es Dózsa-évforduló tudományos megalapozása, Fekete-Nagy Antal és Barta Gábor teljesen újszerű Dózsa- és parasztháború-képet tartalmazó monográfiája jó egy esztendővel az események után, 1973 végén jelent meg. Akkor, amikor az ünnepségek javarészt Márki Sándor – hatvan-esztendőös és a felülvizsgálat során zömében torznak bizonyult – parasztháború-ábrázolása jegyében már lezajlottak.

Ki tagadhatná hát, hogy kultúrpolitikai, sőt, egyáltalán: társadalmi kérdés, hogyan gazdálkodunk ünnepeinkkel, vajon valóban a kitűzött célt érjük-e el az emlékezések révén? S ki vitathatná, hogy a mohácsi megemlékezéssorozat – amely a jelek szerint a többi hasonlónál jobban megmozgatta a magyar közvéleményt – valóban a legalkalmasabb *ürügy*, hogy ilyfajta rendezvényeink bizonyos tagadhatatlan visszásságaival, hatékonyságának kérdésével egyszer valóban szembenézzünk?

Rózsa János rendező és Ragályi Elemér operatőr most bemutatott filmje, a *Csatatér* – a mohácsi csatavesztés 450. évfordulója kapcsán – évfordulós megemlékezéseink „házatáján” tekint körül.

A film a mohácsi emlékpark 1976. augusztus 29-i megnyitó ünnepségét használja keretül és háttérül, s az előtt ütközteti egymással a megemlékezés- és népművelés-centrikus, illetve a tudományos álláspontot, amelyből néhol valóságos kamara-dráma kerekedik ki. (Mivel a mohácsi emlékpark építése az egész várost mozgósította társadalmi munkára, éppen nem lett volna érdektelen, ha a film készítői azt is megvizsgálják, milyen elképzelések adtak ásót és lapátot száz meg száz mohácsi lakos kezébe.) Bár a film készítői nem igyekeznek sem a néző szájába rágni, sem pedig rákényszeríteni véleményüket, állásfoglalásuk teljesen egyértelmű. A közreműködők szándéka ellenére is könnyen protokollá és ünnepléssé fajuló látványos gesztusok helyett a csendes tudományos műhelymunkára szavaznak.

Mondtam, jómagam Mohácsot „csak” ürügynek – s hozzá jó ürügynek – érzem egy általánosabb mondanivaló kifejtéséhez. S ha alább mégis par excellence szakmai kérdésekkel terhelem az olvasót, csak azért teszem, mert meggyőződésem szerint az általánoshoz itt is csak a lehetségesig feltárt egyedi felől vezet az út. Kétség nem férhet hozzá, a filmben megszólaló szakembereket – a Természetvédelmi Hivatalnak az ügyet először felkaroló s a nehézségeken átsegítő munkatársait, az emlékhely tervezőit, a közművelődés ügyének helyi gazdáit, a feltárásban érdekelt vagy arról véleményt mondó régészeket – mind-mind a jó ügy iránti lelkesedés vezette, s a filmszalagon kibontakoztatott vitájuk némelykor hiteles, drámai szituációt teremt. Őket látva-hallgatva mégis egyre inkább elhatalmasodik a nézőn – s nyilván nemcsak a beavatott nézőn – a feszengő érzés: valaki vagy valami hiányzik a filmből. Hiányzik – az egész film hitelét rontva ezzel – a feltárásokat vezető, különböző oldalról sokat aposztrofált régész, Maráz Borbála, hiányoznak a Hadtörténelmi Intézetnek a terepen hónapo-

kig munkálkodó térképész, geológus és hadtörténész munkatársai s még sokan mások is. Ők minden bizonnyal értéke-  
sebb anyaggal tölthették volna meg azokat  
a kockákat is, amelyeket jelenleg a meg-  
nyitó ünnepség némelykor ismétlődő jele-  
netei töltenek ki. De nem is annyira sze-  
mélyek vagy szakmák képviselői, egy-  
szerűen maga a lényeg hiányzik a filmből.

A filmből úgy tűnik, hogy a vita frontvo-  
nala mentén egy – jobb híján – „kegyele-  
tinek” nevezhető, illetve „tudományos”  
szemlélet harcosai állnak szemben és pe-  
relnek egymással. Az előbbiekhöz az em-  
lékhely létrehozói és azok a régészek tar-  
toznak, akik az emlékhely területén fel-  
tárt tömegsírok megbontása ellen és  
visszatemetése mellett harcoltak, az utób-  
biakhoz pedig azok a régészek és antropo-  
lógusok, akik a sírleletek „felszedése” s  
tudományos feldolgozása mellett kardos-  
kodtak, s akik a sírok visszatemetésével a  
tudományos vizsgálat mindörökre elve-  
szett lehetőségét nehezményezik. E sorok  
írója többször és többhelyütt kifejtette vé-  
leményét: semmi okot nem lát rá, hogy a  
mohácsi tömegsírokban feltárt leletanya-  
got más elbírálásban részesítsük, mint a  
másutt kiásott egyedi sírokat és temető-  
ket, amelyeket a régész gondosan felszed,  
belettároz és az antropológusnak tudomá-  
nyos feldolgozásra átad. S ezúttal töredel-  
mesen bevallja, hogy az ő fejében született  
meg az az – egyébként a filmben is emle-  
getett és elvetett – ötlet, hogy ha már úgy  
döntöttek, hogy a sírokat visszatemetik,  
legalább egyik szelvényüket ki kell emelni  
s be kell mutatni a mohácsi múzeum kiállít-  
tásán. Mindebből azonban nem követ-  
kezik, hogy általában is a másik filmbeli  
„párt” szövivőinek adnék igazat. Nem, és  
pedig egyszerűen azért nem, mert a vitát  
jelen – filmben feldolgozott formájában  
– túlzottan szűkkeblűnek és félrevezető-  
nek érzem. Olyan aránytévesztésnek,  
amely a film alkotóit és szereplőit meg-  
akadályozta, hogy a lényegit és az általá-  
nosat megragadhassák, s a köztük folyó  
vitát *üggé* tegyék.

A történettudomány az utóbbi években

és évtizedekben egyre inkább arra törek-  
szik, hogy az eseményeket minél szélesebb  
összefüggésrendszerbe ágyazva mutassa  
be, s ez a – véleményem szerint: egyetlen  
helyes – megközelítés ma már polgárjogot  
nyert az évfordulós megemlékezésekben  
is. Ha a mohácsi csatáról beszélünk, ma  
már nem annyira az izgatja a szakembere-  
ket, hogy mi történt 1526. augusztus  
29-én a mohácsi csataterén, hanem az,  
hogy miért történt úgy, ahogy megesett.  
Vagyis: a ma történetbúvára számára az  
előre s hátra futó szálak érdekesebbek,  
mint egy-egy esemény leírása, ami termé-  
szetesen nem jelenti azt, hogy tudatosan  
lemondana ezzel magának az eseménysor-  
nak lehetőleg teljes és pontos tisztázá-  
sáról. Számára a mohácsi csataternek – s  
az azon feltárt tömegsíroknak – segédesz-  
közként, orientációs pontként van jelentő-  
sége, amely hozzásegíti, hogy az írásos for-  
rásokból kibontakozó csataképet lokali-  
zálni s a lokalizálás révén pontosítani tud-  
ja. Természetesen egyetlen történész sem  
kívánja elvitatni, hogy az ő szemszögéből  
nézve a segédtudománynak és segédesz-  
köznek minősülő régészetnek ezen belül  
lehetnek sajátos kutatási szempontjai is,  
amelyeket természetszerűleg érvényesíteni  
kíván. Viszont küzdenie kell az ellen a  
felfogás ellen, amely a régészeti feltárá-  
sban öncélt lát, márcsak azért is, mert úgy  
vélem, az ásatástól itt hiába várnánk vala-  
miféle, régészeti szempontból primér ered-  
ményt.

Tisztelettel és megértéssel nézem-hal-  
lom a filmben szereplő antropológus,  
Kiszely István fejtegetéseit, aki szakmája  
szeretetétől fűtve, a filmet néhány percre  
az antropológiai ismeretterjesztés fórumá-  
vá, az antropológiát pedig főszereplővé  
tudta tenni. Sem tiszteiletem, sem megér-  
tésem nem változtat azonban azon a té-  
nyen, hogy elsősorban az ő túlméretezett  
szerepeltetése vitte vakvágányra a filmbeli  
tudományos vitát. Azzal, hogy az ásatások  
történeti funkcionalitását teljesen szem-  
elől vesztette, illetve azt némileg kifogá-  
solható módon táalta.

Kiszely véleménye szerint ugyanis a  
rosszul konzerválva visszatemetett cson-



tok soha vissza nem térő lehetőséget kínáltak a XVI. századi magyar etnikum testalkatának, betegségeinek, táplálkozásának stb. vizsgálatára. Márcsak azért is, mert antropológusnak ritkán adatik meg az a szerencse, hogy napra pontosan datálható anyaggal dolgozhassék. Csakhogy ő ezúttal deduktíve, abból kiindulva közelít a kérdéshez, hogy a tömegsírokban eltemetettek *magyarok* voltak, ami sem nem bizonyos, sem nem valószínű, hiszen tudjuk, hogy a magyar táborban nagyszámú német, cseh, osztrák, lengyel stb. katona tartózkodott. Ahhoz, hogy a feltárt csontanyagból a magyart különválaszthassuk, azt előbb össze kellene vetni a magyar falusi temetők már feltárt csontanyagával, aminek feldolgozottsága viszont jelenleg még nem elegendő ilyen összevetések egzakt elvégzésére. Arról nem is beszélve, hogy ha a mohácsi csontanyag elemzéséhez ilyen megelőző vizsgálat szükséges, az

semmivel sem fog többet mondani a magyar etnikum antropológiai meghatározóiról, mint a falusi temetők kontrollbázisa...

Miközben egy elveszett antropológiai elemzés — látható: meglehetősen kétes — lehetősége ilyként a film központi tudományos problémájává duzzad, egyetlen szó sem esik arról, hogy az 1976-ban felavatott emlékhely nem a csatatéren elesettek földi maradványai, hanem a feldúlt magyar szekértábor árkába temetettek csontjai felett emelkedik. Maga a csatatér ettől néhány kilométerre délre helyezkedik el, egyelőre, sajnos ismeretlen helyen. Mivel a mohácsi csatában több mint tízezer keresztény harcos vesztette életét, valahol itt a már feltártaknál lényegesen nagyobb tömegsíroknak kell megbújniuk. Mivel aligha képzelhető el, hogy az elesettek holttesteit a csatahelyről elszállították, s távolabb földelték volna el, e tömeg-





sírok megeléje pontosan lokalizálná a csatateret, s egyszersmind egy sor fontos történeti következtetés kiindulópontja lehetne.

Nyilván csak idő, pénz, no meg szerencse kérdése, mikor bukkannak rá ezekre, s akkor remélhetőleg Kiszely István is elvégezheti a vizsgálatokat, amelyeknek elmulasztását fájlalja.

A csatater tehát nem ott volt, ahol emlékhelyét felavatták. Ez azonban – ha kegyes csalás is – végső fokon nem tragédia, hiszen a táborhely is a csatateren helyezkedett el, s lényegében véve teljesen mindegy, hogy e hatalmas terület melyik pontját nevezzük ki az emlékezés helyének. Egyáltalán nem mindegy azonban, hogy hogyan rendezzük be azt – s ez a második kérdés, amelyhez a film nem súlyának megfelelően és nem is jó irányból közelít. A mohácsi tanács művelődési osztályvezetőjének, Gábor Péternek kétségtelenül igaza van abban, hogy a népművelés fontos „üzemhelyet” nyert a mohácsi emlékhelyben, amelynek funkciója abban áll, hogy a helyszín varázsa folytán nagyban elmélyíthesse, élményszerűvé tehesse azt, ami a papíron csak holt betű marad.

Sok szó esik a filmben arról, vajon nem lett volna-e célszerűbb az emlékhely kialakítására felhasznált összeget inkább a régészeti feltárásokra fordítani, egyetlen szó sem hangzik el viszont arról, hogy az emlékhely jelen – s kétségtelenül túlméretezett – formájában egyenesen *a neki szánt közművelődési cél ellenében* hat. Nem az esemény hangulatát, hanem a csatavesztés-

hez kapcsolódó – természetes, történetileg meghatározott – modern reflexiókat, hangulatokat közvetíti. Míg a történeti tájékoztatást mindössze néhány – a látványosságok árnyékában megbúvó – tabló és egyetlen, kőbe metszett csatavázlat szolgálja (ezek funkciójáról sem hallunk a filmben), addig a látogatóra csak úgy záporoznak az eseményhez csak többé-kevésbé kötődni képes esztétikai ráhatások. Mivel – főként az impozáns kapukiképzés és Kő Pál nagyszerű, az esemény hangulatával leginkább harmonizáló szobrai – önmagukban is magas színvonalat képviselnek, még fokozottabb mértékben „alkalmasak” rá, hogy elvonják a figyelmet a lényegről, az olvasottakon és hallottakon való – a hely hangulatától felfokozott – csendes meditációtól. Bár egyelőre nehéz megjósolni, mit változtat az összképen a parkosítás, egy azonban így is valószínű: kevesebb több, s mindenképpen funkcionálisabb lett volna.

A nézők és talán a film alkotói is megbocsátják, hogy a fenti reflexióban a szakmai kérdések felől közelítettük meg az önmagában esztétikai egységként is értékelhető alkotást. Mivel reméljük, hogy a jövőben egyre több ily jellegű, társadalmi jelenségeinkről közvetlenül szóló film készül majd, figyelmeztetni szeretnénk volna készítőiket: divergáljanak bár egymástól bármennyire is a tudományos nézetek, ilyfajta film csakis az egész kérdéskör áttekintése, az ötletszerűségek kiiktatása révén lehet igazán általános érvényű, igazán hatékony.

Szakály Ferenc





## Szentháromság, vagy amit akartok

Zolnay Pál: Sámán

1.

„Doppel-ich. Több-én. Az adottnál több organizációs lehetőség hordozva-átélése.

Felbomlás – illetve, mássá is levés.

Teljes felbomlás: amiben optimálisan a legtöbb organizációs lehetőség van jelen, rendezetlenül.

De nem *minden* lehetőség – ezért nincs teljes felbomlás?

Van alaprendezettség, ami az organizációs lehetőségek *lehetőségét* biztosítja?

A maximális több személyiségre szét-hullás – mint éber öntudatlanság?

Személyi jelleg nélküli belebomlás a sokba.

Mystica unio.

Herz–hullámok.”

2.

A fentebbi idézetet mintegy találomra választottam Mészöly Miklós most megjelent esszékötetéből (*A tágasság iskolája*). Hogy ez a szöveg mikor keletkezett, azt nem tudom. Bizonyára rég. De: ha elhagynám az idézőjeleket, s az egészet beilleszteném a *Sámán*-ról szóló eszmefuttatásomba, senki nem vehetné észre, hogy ez a pár mondat inkompetens. Mert nem az. (Sőt: lényeglátóbb, mint egyik-másik idevágó filmkritika.)

Mondom: a citátum esetleges. Ugyanilyen joggal idézhetnék – többek között – Platónról és Weörestől, Jungtól és Kodolányitól, Spenglertől és Hamvas Bélától – a névsor folytatható. A *Sámán* annyira





körvonalazatlan jelentésű műalkotás (annyira „nyitott”), hogy – ha épp ehhez támadna kedvem – akár a Tibeti Halottaskönyvvel is rokoníthatnám, s még csak erőszakot se kéne tennem rajta. Kevés film van, amely ennyire csábít homályos interpretációk fogalmazására, mint ez. (Similis simili . . .) Sőt nemcsak csábít, hanem egyenesen kényszerít, úgyhogy helyenként magam is a metafizika ködlepte mocsaraiban fogok bolyongani. De csak akkor, amikor ez elkerülhetetlen.

### 3.

Úgy gondolom, a film értékeit illetően nincs szükség enigmatikus fordulatokra. Vannak a *Sámán*-nak olyan snittjei, melyekre a magyar filmművészet jó darabig

büszke lehet. Továbbmegyek: ez a produktum minden idők egyik legjobb rövid-filmjét tartalmazza – oldott állapotban. Ugyanis amit Zolnay itt elmond, ahhoz hat-nyolcszáz méter elég, és ez a hat-nyolcszáz méter benne is van a filmben. Csakhát egyéb is van benne. Így aztán érthető, hogy a közönség és a kritika zavarba jön: íme egy rossz film, amelynek remekmű-szaga van. Valójában persze a *Sámán* nem „rossz”, de nem is jó és nem is közepes. Az efféle jelzők itt értelmüket veszítik. Egyetlenegy (értelmesnek tűnő) meghatározást fogadhatunk el vele kapcsolatban kiindulópontként, nevezetesen azt, hogy ez a film szerfelett unalmas. De nem azért, mert nincs cselekménye, mert akciószegény, mert elvont, mert filozofikus, egyáltalán: mert „*avantgarde*” – de-



hogy. Ettől még lebilincselő is lehetne. A *Sámán* önmagához képest halovány. Van benne valami nehezen megfogható, de rokonszenves gondolatcsíra, viszont ez nem kellőképp explicit. Elfödik az esetlegességek, mintha nem is szándékosan, hanem véletlenül és utólag csöppent volna a filmbe. Mintha Zolnay eredetileg valami mást akart volna csinálni, csak aztán ez sikeredett. Egyszóval kilóg az improvizáció lólába, sajnos, a nézőnek olyan érzése támad, hogy ezúttal nem a film készült egy előzetes koncepció alapján, hanem megfordítva. S nem az a baj, hogy így történt, hanem az, hogy rájövünk.

#### 4.

Mondhatnánk persze, hogy balgaság itt logikát keresni, hiszen a *Sámán* – tudatfilm. Szabad asszociációk parttalan áradása, kauzális összefüggések nélkül, laza érzelmi kapcsolatokkal. Filmlíra. Igen ám, de helyenként ez a tudatfolyam gondosan kidolgozott szimbolikával bír, néhol egyenesen didaktikus, ily módon tehát arra buzdítja a nézőt, hogy logikailag felfedhető jelentést keressen ott is, ahol ennek nyoma sincs. Egy példa: a film azzal kezdődik, hogy egy ifjú, akit bezártak a lakásába, nem tud beengedni egy titokzatos küllemű hölgyet. (Végső soron ennyi a cselekmény.) A néző ezt értelmezheti köznap történésként, de – ha óhajtja – úgy is, mint az anyagba börtönzött Szellem szimbólumát, a hölgy pedig kinek-kinek az egyéni ízlése szerint lehet a Logosz, lehet a kísértő, vagy lehet – mondjuk – a neokolonializmus. Nyugodt lelkiismerettel választhatjuk a legrokonszenvesebb variánst, a film értelmén ez mitsem változtat.

Ami ezután jön, az még homályosabb. Bebörtönzött ismerősünk szentháromsággá lényegül át, ugyanis két projektív lény társaságában látjuk viszont, egyikük aktív, kreatív, férfiúi princípium, a másik passzív és természetesen női. Felfoghatók bizonyos általános elvek antropomorf vetületeiként, de úgy is, mint a meditáló ifjú személyiségének emanációi. A legvalószí-



nűbb az, hogy mindkét meghatározás érvényes rájuk, de nem valamiféle közbülső helyzetre kell gondolnunk, hanem arra, hogy bennük az egyes és az általános közvetlenül és differenciálatlanul egybeesődik.

Adva van tehát három lény, egy aktív és szellemi (az Atya), egy aktív és anyagi-szellemi (a Fiú), továbbá egy passzív és szellemi (a Szentlélek). Más szóval a főhősünk egy személy, de ugyanakkor három. Ebből az következne, hogy háromságként viszont egylényű, holott mint kiderül, ilyesmiről szó sincs: az Atya egy ízben a Fiúval törli fel az udvart, a Fiú ezek után köveket vág a Szentlélekhez, majd alaki foglalkozást rendel el az Atyának – ami azt illeti, nem minden indok

nélkül, ugyanis az Atya a *jobbba át!* vezényszó hallatán rendszerint balra fordul, tehát a gyakorlás igenis helyénvaló. – A Szentlélek személyazonosságához még annyit, hogy egy alkalommal az Anya idejeként jelenik meg, s ebben a minőségében átmenetet képez a termékenység istennője és a Szűz között, mégpedig anélkül, hogy a háromságban betöltött pozícióját feladná. – Ezzel egyidejűleg a lélek preegzisztenciájáról is említés tétetik, ugyanis az ifjú meditációiban prenatalis emlékek jelennek meg, látjuk, amint a háromság (akkor még mindenestül szellemi) kötelékéből kiszakad, hogy egy ideális és egy reális anya közreműködésével anyagi testet öltson.

## 5.

Hát ilyen dolgokat látni a *Sámán*-ban. Nehéz beszélni erről a filmről, ugyanis különféle Szküllák és Kharübdiszek fenyegetnek, egyfelől félő, hogy az ember követhetetlenül homályos fejtegetésekbe bonyolódik, másfelől alig tudom kiküszöbölni az iróniát a beszámolómból. Pedig most ropant méltánytalanság volna visszaütni a minduntalan feladott labdákat, lévén, hogy – nem győzöm hangsúlyozni – Zolnay szándéka (amennyire kideríthető) rokonszenves.

Próbálok ezt megfogalmazni.

A bezárt fiú (sejtésem szerint Zolnay alteregója) mély- és őszinte részvéttel szemléli az anyagiség sarában hentergő világot, és szeretné valamilyen úton-módon a szellemibb régiók felé közelíteni. Hivatottnak érzi magát erre, mert ő a Sámán, a felső szférák földi ügyvivője. Teendőit nem aktív, materiális cselekvésben határozza meg – ami reménytelen volna –, hanem valamiféle tisztán mentális, intuitív, misztikus folyamatban – ami szintúgy reménytelen.

A film summája tehát a következő: *meg kéne váltani a világot, de ez az istennek se sikerül. Ennyi.*

## 6.

A fentebb ismertetett gondolat – hogy is mondjam – kissé kamaszkori. Ezen a legtöbb ember tizenhat-tizenhét éves korában jut túl. Csakhogy Zolnay és Ragályi mindezt nem fogalmilag rögzíti, tehát nem ilyen banálisán; s ami kimondva közhely, az képpé transzponálva reveláció is lehet. Ragályi víziói néha tényleg az utóbbiak. Az igazsághoz tartozik, hogy sok öncélú fény- és formajáték látható itt, dehát ez adódik a szerkezet lazaságaiból. Vannak viszont ragyogó kulminációs pontok, amikor az operatőri bravúr pontosan – bár meglehet, véletlenül – interferál a lényeggel, ezekre mondtam fentebb, hogy a filmművészetünk büszke lehet rájuk. S azt hiszem, ez a megfogalmazás nem túloz.

Képileg két réteg különíthető el, egyfelől van az anyagi világ, a maga reális – Ragályinál helyenként éteri – rútságaival, és van az ideák paradicsoma, testetlen fényekkel, immateriális formákkal és egyebekkel. A filmben tehát a dokumentarizmus és a trükk keveredik. Nem tudnám megmondani, melyik a hatásosabb, s azt hiszem, kárbaveszett fáradság volna sokat beszélni a *Sámán* képi világáról, ezt látni kell. Számomra a legemlékezetesebb talán egy nagyototál marad, völgyben álló templommal, leírhatatlan színekkel, ellenfényben; az volt a benyomásom, hogy az a templom lebeg.

## 7.

Összefoglalás helyett: úgy gondolom, a *Sámán* értéke nem önmagában van. Ez a film – mi tagadás – emészthetetlen, viszont olyan értékeket tartalmaz, amelyeknek örülhetünk. Továbbá nem haszontalan dolog számításba venni, hogy Zolnay–Ragályi műve *leplezetlenül kísérleti* ugyan, mégis játsszák, a közönség mégis püsszenés nélkül nézi, s – tudomásom szerint – mindössze egyetlen kritika követelte a film azonnali betiltását. S ez azért megnyugtató.

Váncsa István

SÁMÁN színes, magyar, Hunnia Filmstúdió, 1977.

R.: Zolnay Pál, O.: Ragályi Elemér, Z.: Sebő Együttés, Sz.: Jobba Gabi, Jordán Tamás, Zala Márk



# Emberi tisztesség, humánium

## Szovjet filmbemutatók

Az ünnep elmúlt, ám a szovjet filmművészet jelenlétének fontossága ezáltal mit sem csökkent. Minél nagyobb seregszemlére vállalkoznánk képzeletben (amely mintegy mennyiségileg és minőségileg a statisztikailag hiteles képet mutatná a világ filmterméséről), annál riasztóbb lenne az általános benyomás. Mert a filmipar kommersz termékeiben talán még sohasem dühöngött jobban, nekilendültebben a primitivizmus, az olcsóság, a talmi, az üres hatásadás. S e tekintetben áttörtek a műfaji határok is. A tömegkommunikációs üzleti hajsza szétrágja, megemészti az emberi tisztesség és humánium írott és íratlan szabályait... Érték alapon persze megtagadhatjuk a fércművek ez áradatát. De letagadni őket a világ moziműsoraiból nem lehet. S *ebben a kontrasztban* még jobban lehet bűszülni az emberséget, humánumot, értéket és művészetet őrző tendenciákat. A teljesítményt – és a szándékot is.

Ebből az áradatból szigetként magasodik ki a progresszív filmművészet – igaz, országhatárokhöz nem pontosan alkalmazkodva. Minden nagy érték ezen a „szigeten” születik, s jelentős részük éppen a szocialista művészet törekvéseiben. A szovjet filmművészet kontinuitása (amelyet nem a naptári, az éves mérlegek, hanem maga a *folymat* hitelesít) ezen belül és ebben a megközelítésben teljesíti történelmi-társadalmi funkcióját.

Ezt a kontinuitást észleljük a szovjet

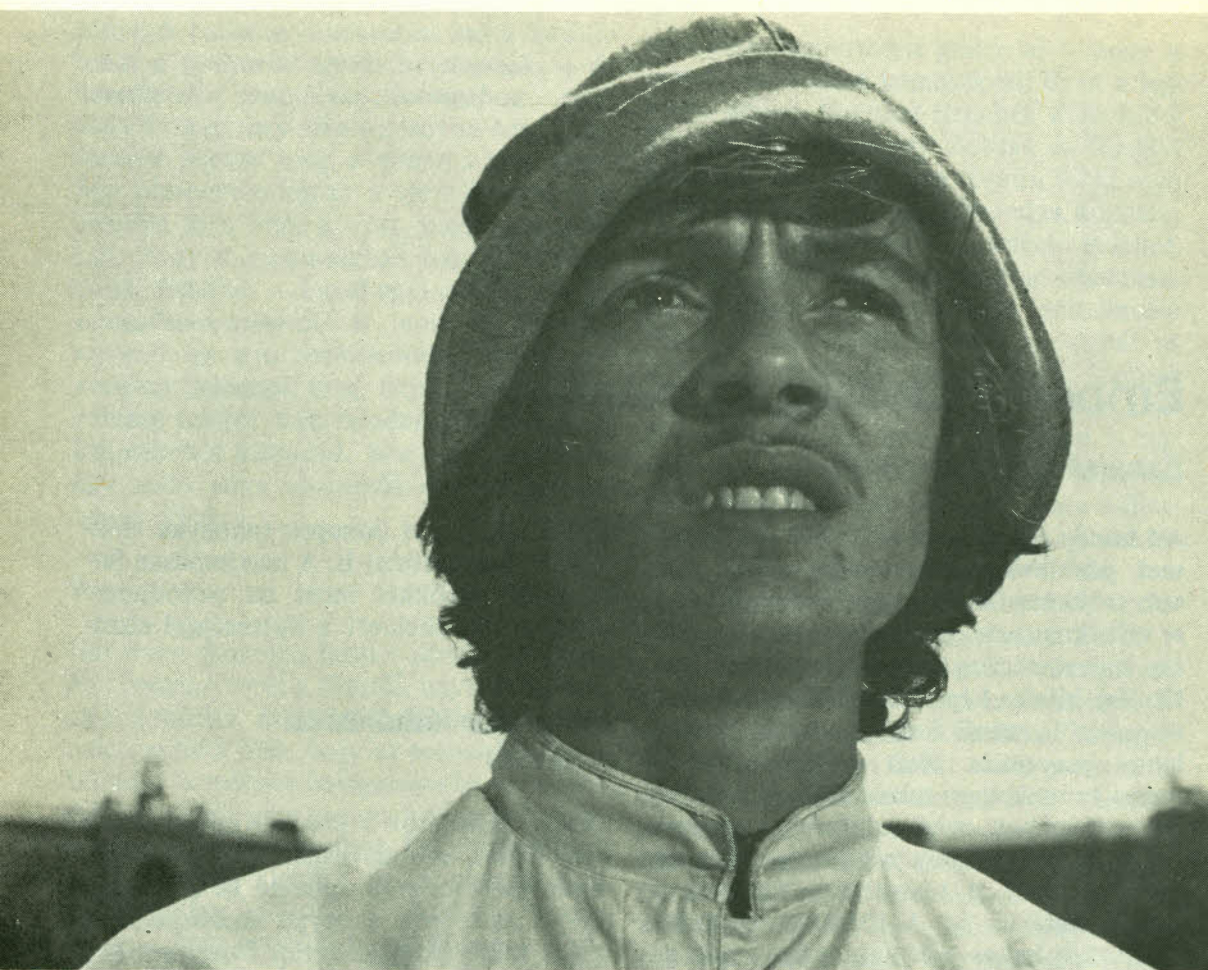
filmek 1977. évi ünnepén (ahogyan elneveztük: fesztiválján) is. A maximálisan fokozott jelzőkkel most ne bajlódjunk. Erdemesebb ehelyett a nyereséggel elszámolni.

## Az ember létkérdései

(Fehér hajó)

Csingiz Ajtmatov a távoli Kirgizia embezeit, életét, mondavilágát, emberi sorsait olyan észrevétlenül építette be a világirodalom szövetébe, ahogyan Shakespeare az angol királyokat, ahogyan Dosztojevszkij kétes egzisztenciájú, tört lelkű figuráit vagy Thomas Mann gondolkodó polgárait. S hősei a maguk természetességével léptek–lépnek át a filmek képi világába. Ajtmatov filmes funkciója nem egyszerűen „megbízatus” vagy „tiszttségvállalás”, hanem egy olyan művész igen-je, aki alkotómódszerének belső lényegében teremtette meg a két művészet lehetséges szintézisét, belső egységét. S a *Dzsamila szerelme*, *Az első tanító* után most a magyar közönség elé került a *Fehér hajó* is. (Csak kevesen láthatták régebben Uruszevszkij zseniális fényképezésében az Isten veled, Gülszari – vagyis *A versenyló halála* – című alkotást.)

Minek kell történnie ahhoz, hogy a világra éppen hogy rácsodálkozó, tisztalelkű emberpalánta meneküljön az életből és az élettől? Mitől válhat az élet elviselhetetlenné? Kézenfekvő párhuzamként talán



*Samsijev: Fehér hajó*

az ősi elemekbe menekülő Árvácska jutna az ember eszébe, talán még azért is, mert Cinkóczi Zsuzsa is ritkán megtalálható gyermekfigura volt, akárcsak az itt főszerpet alakító frunzei kisfiú, Nugrazi. S párhuzamra csábít az a probléma is, hogy meddig lehet megalkuvás nélkül elviselni – akár gyermekként is – a megpróbáltatásokat, az élet kihívásait.

Valójában a párhuzam csak felületi azonosításra enged lehetőséget. A *Fehér hajó* főhősének bonyolultabb a konfliktusa, árnyaltabb a közege, s ha úgy tetszik „intellektuálisabb” az életfelfogása, mint Árvácskának. Őt is sanyargatja a hiányérzet távolélő szüleiért, édesapjáért – ám nagyapjában, Momunban megtalálja a szeretet, az emberség forrását és támaszát. S ami a leglényegesebb: a Koronás Szarvas

Anya legendája – amelyet nagyapjától tanult – benne konkrét eszmévé érik, a jó és a rossz küzdelmében a jó kulcsává, amelyre bizton építeni lehet. S amilyen erővel idézi fel a legendát – sodró képeiben – a rendező, Bolot Samsijev, olyan elemi erővel rendíti meg a kisfiút a rég eltávozott és végre visszatért szarvasok kíméletlen lemészárlása. S végül is így válik számára elviselhetetlenné a melléállt tiszta emberek (a nagyapó, valamint a vele belső szót értő fiatalasszony vagy a hirtelen apjának vélt sofőr) szövetsége ellenére az értetlen, a *külső*, a gonosz emberek világa: a megkeseredett, zsémbes mostoha nagyanyáé, s a természettel és emberekkel hadilábon álló helyi hatalmasé, Orozkulé.

A nagyívű filmdráma az ember és a természet, a hagyomány és az élet jelen-





*Ozervo: A szabadság katonái*

valósága ellentmondásos közegébe ékelődik. Gondolatilag és képileg is. Köszönhető ez a kitűnő operatőrnek – Monaszbek Muszajevnek – is. Aki ismét bizonyítja, badarság azt hinni: a gyermeki szemmel láttatás egyszerűen „látószögek” és optikák kérdése, sokkal inkább valamilyen lényegi azonosulásé, ahol nem kettőződik meg a látott világ, csak éppen kibővül, kiteljesedik, akár a gyermeki képzeletben „mozgásba lendült” zuhatagi sziklákról, akár az emberi tulajdonságok „felnagyítva” láttatásáról legyen is szó.

## **Határesetben**

(A szerelem rabja)

Nyikita Mihalkov rendező filmje az új hulámok örököseként is (milyen paradox!)

– meglepetés. Ez utóbbit úgy értelmezve, ahogyan hétköznapijainkban szoktunk kedveskedni azoknak, akiket szeretünk, tisztelünk. Meglepetés nekünk, nézőknek.

*Örökös*, mert a régi és az új világ (a forradalom) mezsgyéje régóta a művészet kedvelt közege, ahol a „még és már” határesetében keményebben, élesebben, metszőbben villan fel az emberi magatartás, próbára tevődnek az eszmék és a jelleme, tartalommal töltődik fel a cselekvés, más megvilágításba kerül az élet értelme.

*Örökös*, mert a „játék a játékban” szadunk bőven kimerített ábrázolási módszere, mert a filmkészítés a filmben már oly sok alapszituációra adott teret műfajoktól és értékektől is függetlenül.

*Örökös*, mert már olvastuk, láttuk és hallottuk; nemcsak a történelmi sorsfor-





### *Mcselidze: Focizzon, aki tud*

dulók élezik ki a művészet dilemmáit (történetesen az álművészet és a világot változtatni akaró művészet ellentmondásait), hanem *a művészet dilemmái is* közegeül szolgálhatnak a történelmi sorsforduló megragadásához (mint például Mitta: *Ragyogj, ragyogj csillagom* című művében).

*Meglepetés* a film, mert egy igen egyszerűen megfogalmazható cselekményszálon az ábrázolásnak olyan *gazdagságával* élnek az alkotók, amelyre őszintén vágyunk. A cselekmény nem több ennél: 1918-at írunk, Oroszország központi területein már szovjethatalom van, itt Gyenyikin az úr. *Látszólag* minden a régi: egy forgatócsoport régivágású, butácska filmet készít, minden olyan, mint a *néma* filmekben, valójában a kor már *belebeszél* a játékba. És ezáltal még üresebbnek, közheylesebbnek és még inkább idejétmúltnak látszik az, amit csinálnak, és az, ahogyan csinálják... A hősnő, a filmcsillag Olga Voznyeszenszkaja (Jelena Szolovej alakítása) életébe az operatőrrel kibontakozó

szerelem révén belép az élet: társa lesz a titkos kivégzésekről készült filmdokumentumok rejtegetésében, és a véres megtorlások elől már nincs kiútja az üldözőbe vett, vezető nélkül robogó üres villamoson.

A film alkotói az ábrázolásban kiaknázták a feszültség felszíni és rejtett lehetőségeit. A forgatócsoport *szeretné* zavartalanul képzelni a megszokott, sablonos, igénytelen munkát. Nostalgiajuk is ebben támaszuk. Nem akarják, mert nem merik vállalni a realitásokkal való szembenézést. Ám ez már nem rajtuk múlik. Ezt a mesterséges lebegést tölti meg és zúzza szét az emberi magatartásban a kíméletlen valóság. S ez a kontraszt ad a filmnek emelkedettséget, varázst.

### **Határesetben – 2**

(Száz nap a gyermekkor után)

Szergej Szolovjov ifjúsági filmje más – mindenképpen hétköznapiabb – határesetben ütközteti hőseit: a gyermek- és a fel-





*Szolovjov: Száz nap a gyermekkor után*

nőttkor mezsgyéjén, akkor, amikor lompos gyermekgesztusok félelmetesen érett, felnőtt érzelmeket takarnak, s amikor férfias tartások mögött még gyermeki félelmek lapulnak.

Ha ilyen témáról van szó, bírálói szigorunk legtöbbször megkettőzi magát. Összevont szemöldökkel, tanítóbácsis kézmozdulattal hiányoljuk a moziműsorokból (és hazai filmgyártásunkból) a kamaszokról és kamaszoknak szóló filmeket (tehát keveselljük a meglévőket), és még szigorúbban ítélkezünk csacsкасágaikról, ha olykor mégis a szemünk elé kerülnek (tehát sokalljuk a meglévőt is).

S mit kezdünk most hagyományos szigorunkkal, amikor hagyományosan „kétlaki” kamaszlányokat és kamaszfiúkat látunk egy nyári úttörőtáborban, ahol a konfliktusok nem terjednek túl azon a körön, hogy ki lesz a rajvezető, a megpróbáltatások a napszúrással? Mit kezdünk főhősünkkel, a kedves Lopuhinnal, aki konok elszántsággal pont abba a kislányba

szeret bele, aki viszont mást szeret. Aki ezt még nem tudva, tehát előbb, csak azért gipszelteti be titokban a lábát, hogy feltűnjön? Ha nem tetszik nekünk, hogy a nagyjelenetre nincs más mód, mint Lermontov Álarcosbál-jának műkedvelő színrevitele, viszont tetszik a filmzene és néhány epizódszereplő telitalálatyszerű felfedezése? S ismét csak mit kezdünk ezzel a kamasz Lopuhinnal, aki (megtorlásból? bosszúból?) szintén kikosarazza az őt ugyancsak egyoldalúan szerető kislányt, ám barátságára hivatkozik, s arra, hogy majd *emlék marad az egész!* Mit tegyünk? Valószínű, hogy egy kicsit még szigorúbbak leszünk, és újfent követeljük a kamaszkorosztálynak szóló új filmeket...

## **Homo ludens**

(Focizzon, aki tud)

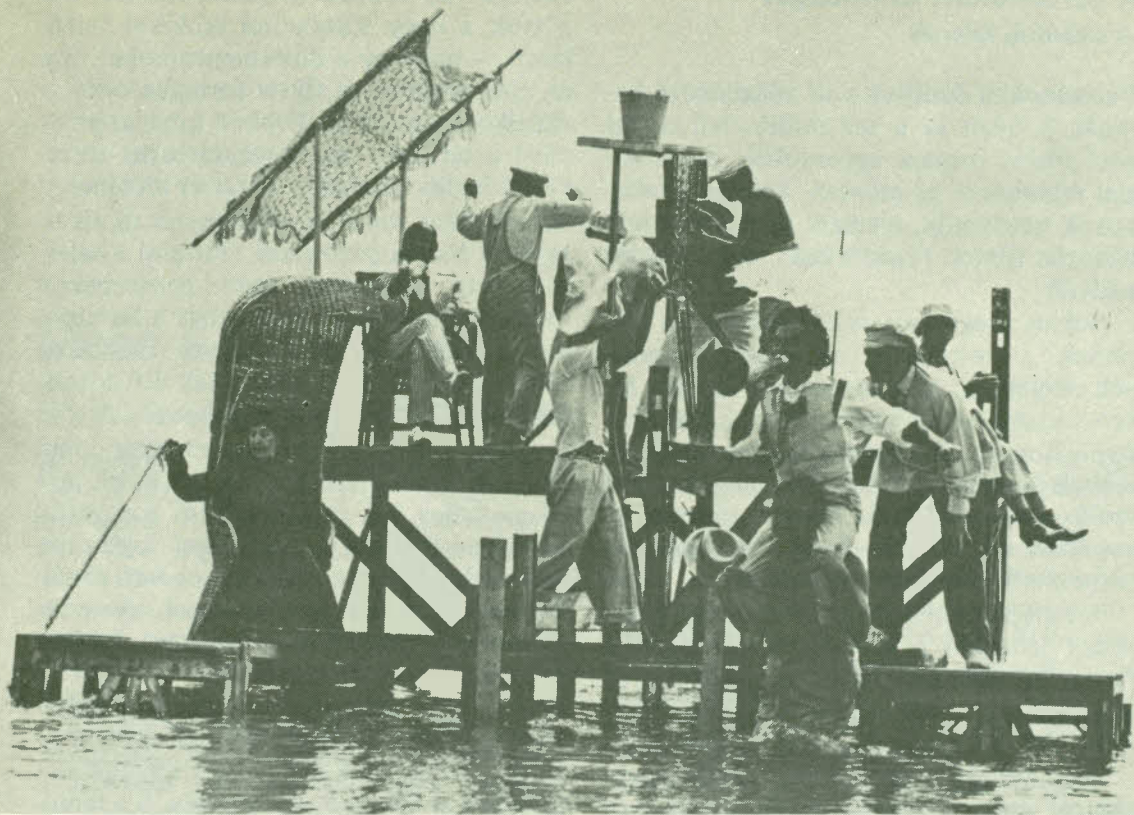
Már régen sejtjük, hogy jókedvért a grúzok nem mennek a szomszédba. Sőt: aki erre vágyik, annak érdemes lenne hozzá-





*Szolovjov: Száz nap a gyermekkor után*





### *Mihalkov: A szerelem rabja*

juk ellátogatni... Márpedig ha jókedvűek, életvidámak vagyunk, akkor azzal is tisztában kell lennünk: nem kell minden kudarcot túlságosan mellre szívni... Csak a felszínt szemlélve a film annak a feltartóztathatatlan „világfolyamatnak” egy epizódját vállalja fel, amikor a századelőn a nemzetek megértették a „nagy kihívást”, és a magukévá tették a labdarúgást. Eleinte megszállottként huszonketten együtt és egy kupacban (és civilben: éppen a napi viseletben, csizmában, kucsmában) üldözve a fránya, kiismerhetetlen labdát, majd egyszerre szervezettebben és szakszerűbben.

Valójában persze többről van szó Nana Mcselidze rendező és Georgij Cselidze operatőr filmjében.

Például arról, hogy a játészó – játékos ember is társadalmi ember. Játékában is történelmi ember. Meg kell tanulnia, hogy feltételekben gondolkozzon, hogy a fel-

emelkedést ne képzelje kudarcok nélkül, hogy „csapatban” érezze magát, hogy jó vezetőkről is gondoskodjék.

S míg e magvas gondolatokat kicsiholja a film, sehol sem kísérti meg a szájbarágás, a didaktika árnyéka, annál inkább a vérbő komédiázás, a belülről jövő felszabadult öröm görgeti, szinte röpíti (mint a labdát) a képsorokat, ráébresztve a nézőt: jó kedvet csinálni is lehet, de még jobb átélni és kiváltani.

S ha a film indulásakor valami népmesei vagy Kakuk Marci-s hangulatot vélünk felfedezni, akkor később e harsány jókedv mögött némi korrajz is feltűnik, nem több, mint amennyire ebben a közegben kíváncsiak vagyunk... S képzeletben könnyű szívvel mártjuk meg testünket a győztes csapattal a hűs hullámokban, és együtt dalolunk velük felszabadultan. Még akkor is, ha éppen mérközést vesztenénk.

## A történelem tanulságai

(A szabadság katonái)

Veteránokká öszültek a II. világháború katonái. S talán az a sok millió civil is, aki nem öltött magára egyenruhát. Szociológiai felmérések és művész–közönség találkozókat mérlegelik, elemzik az úgynevezett háborús filmek fogadtatását, a befogadás esélyeit.

Sokan megfogalmazták már: nem szeretnek a rettenetre emlékezni, szeretnék elfelejteni. Még magvasabb kérdés: *lehet-e, szabad-e felejtetni?* Nem is beszélve arról, hogy a művészetnek nem lehetnek időbeli korlátai, határai. Nemcsak a máról szóló – szól a mának. Minden józan megfontolás azt sugallja, hogy a legnagyobb világégésről nem lehet nem szólni.

Ez a felismerés és elkötelezettség különösen jellemző a szovjet filmművészetre (talán az áldozatvállalás nagyságának az arányában is!), bár például a nyugati filmművészetben is újra és újra ihlető téma.

Más kérdés, hogy a vállalkozások nagysága és mélysége nem mindig azonos módon leírható „művészi koordinátákat” tartalmaz – ismét csak bárholonnan véve is a példákat. Megrendítő élmények emlékeit máig is a *Ballada a katonáról*, az *Emberi sors*, a *Szállnak a darvak* – és a *Fekete tollú fehér madár* foglalják le maguknak. Úgy vélem, hogy mégsem lehet kizárólagosságot tulajdonítani e remekműveknek, mégcsak a felejthetetlen dokumentumösszeállításoknak sem, mint amilyen Mihail Romm *Hétköznapi fasizmus*-a volt.

Létjoga van sokféle megközelítésnek, köztük a nagy történelmi tablókat felvilágosító – mintegy a dokumentumokat újra és újra rendező és fiktív formába öntő – vállalkozásoknak is. Többek közt azért is, mert a látványt egy meghatározott történelmi logika alapján – konkrét történelmi adalékokkal, tehát a *megismerés* új alkalmaiként tudják párosítani. (Például a háborút már láthatóan átélte nemzedékek mennyit keseregnek azon, hogy a fiataloknak egy-egy esemény, dátum, név nem mond semmit, mert éppencsak átfutották azokat a történelemkönyvekben!)

Jurij Ozerov – a *Felszabadítás* című sorozat után néhány évvel – most újra ilyen széles ívű és kitekintésű sorozattal jelentkezett, ahol a történelmi logika vezérfonalának a már döntő csapások (Sztálingrád, Kurszk) utáni hónapok, évek kelet-európai ellenállási mozgalmaát tekinti. Főképpen a kommunista pártok, illetve a kommunista ellenállók küzdelmét, helytállását, mártíromságait. Mindez már történelem. A harcosok egy része a történelmet a mában is formáló személyiség. S a tanulság: sokkal messzebbre szóló.

Az újabb filmekről szoltam, amelyeknek többsége a szovjet filmművészet századunkon átívelő folytonosságának szülötte és továbbvivője. Figyelmeztetőül ott áll a felújítások sorában egykori felejthetetlen élményünk, Panfilov *A tűzön nincs átkelés* című remeke. Figyelmeztet és mértéket szab.

Füleki József



# Mese a tehetségről

## Bo Widerberg: Dugó, a csodacsatár

Bo Widerberg új filmjéről sokkal biztosabban állíthatjuk azt, hogy nem sikerült, mint azt, hogy nem tetszik. Fogyatékoságai túlon túl nyilvánvalóak ahhoz, hogy különösebb elégtételt érezzünk leleplezésüket, „elmélyült”, poétikus naivitásával pedig úgy vagyunk, mint régi ismerőseinkkel, akiknek megrögzött felnőttkora egyre inkább arra emlékeztet minket, hogy mi lehetett volna belőlük.

Kezdjük egy művön kívüli, de figyelemreméltó szemponttal. Hosszú idő után, a századforduló és a harmincas évek munkásmozgalmi múltjában tett nosztalgikus–impresszionista kalandozása után ezzel a mesefilmmel tér vissza Widerberg a mai Svédországba. S hogyan? A mesei hangvétel ártatlansága alig álcázza a választott téma ironikusságát. Egy pöttömnyi hatéves kisfiú vívja ki a nagy nemzeti célt, a svéd (futball) dicsőséget: a közép-európai selejtezőből való továbblépést. Hüvelyk Matyi mint Svédország titkos csodafegyvere! Játéka tűzbe hozza a stockholmi Rasunda-, a bécsi Práter- s a moszkvai Lenin-stadion zsúfolt lelátóit. Bene, Illovszky, ismert tévériporterek és újságírók nyilatkoznak róla elragadtatva. S jöhetnek a magyar, az osztrák, az angol, a francia, a szovjet válogatott izmos és aranylábú hátvédei, a borsszemnyi csatár könnyed eleganciával rúgja mellettük a gólokat.

Látható: reális és irreális, dokumentumszerű és képzelti, megvesztegető, sőt pimasz módon kopirozódik össze ebben a történetben; egyszerre biztosít teret és lehetőséget mai gyerekekhez forduló fabulázó kedvnek s felnőttekhez címzett ironiának.

Aztán egy jellegzetes és ismét csak figyelemre méltó Widerberg-csavarás: a derűs sportkarriert ne úgy tessünk nézni, mint a gyermeki álmok megvalósulását, hanem mint izgága felnőttvágyak beteljesülését. Nem a gyerek szomjazik a felnőttek dicsőségére, hanem a felnőttek csapnak le

mohón a grundfoci géniuszára. Dugó (kit egy Johan Bergman nevű bájos és nagyon tehetségesen futballozó kisfiú játszik) anyagi nemtörődomséggel veszi tudomásul egyre fényesedő hírnevét. A felnőttek (edzők, játékosok, pedagógusok és tévériporterek) viszont kezüket-lábukat törik a romlatlan futballzseniért. Ki jóindulatú szeretettel, ki önmutogató lelkesedéssel, ki önbizalmát veszítve, ki szenzáció után futva, – de mindenképpen értetlenül és értelmetlenül válszol a csodagyerek megjelenésére.

Gyerekérettség és felnőtt infantilizmus e – köztudat számára bizarr ellentétéinek – találkozásából mások nyilván fölényes biztonsággal kevernék ki a szatíra merészebb és pikánsabb ízeit. Widerbergnek nem ez a szándéka, és főleg nem ez a legerősebb oldala. Ha fel-felillant is egy-egy harsányabb színt, bátortalan karikatúrát, siet azon nyomban kiigazítani, meglágyítani. A groteskség, a bizarr kontrasztok szelíd, poétikus párába mosódnak össze nála.

A Dugó, a csodacsatár-ban a lírai atmoszférát a dolgok alapvető és vissza-visszatérő anakronizmusai, idő- és aránytévesztései hozzák létre. Arasznyi futballcipő a félelmetes focicsukák között. Csodát ígérő bébitápszer a válságba került, bús csatár asztalán. Stockholm legvénebb taxijának csigamozgása az idegbeteg fővárosi forgalomban. Világraszóló csodák és kicsinyes hétköznapiak.

Widerberg időjátékának, koravén gyerekségről és gyerekded öregségről szóló (látszólag mesészerű) eszmefuttatásának mélyén azoknak a félelmeknek és örömeknek kissé elvarázsolt tükörképeit láthatjuk meg, melyekkel mi magunknak is öntudatlanul, de akár naponta szembe kell néznünk, a valóságos időben élve. Képtelenek vagyunk az idő birtoklására. Hol sürgetni szeretnénk, hol megállítani. Hol türelmetlenkedünk, hol elcsüggedünk. Mikor elveszítjük helyünket,





megtaláljuk. Mikor megtaláljuk, elveszítjük. Kapkodunk. Egyszerre kell együttélnünk azzal, ami elmúlt, és azzal, ami majd lesz. A kettő pedig csak nagy ügyel-bajjal illeszthető egymásba.

Kevesen vannak, akik azt a mindennapos krízist bölcs türelemmel képesek tudomásul venni. Kevesen vannak, de vannak, mondja Widerberg. Közülük való Stockholm már emlegetett legvénebb taxijának öreg sofőre, aki azt a rövid kényszermegállást használja fel élettapasztalatainak összefoglalására, amíg a hidat föl- s levonják egy hajó elhaladásakor: „Vagy a hidat építették túl alacsonyra, vagy a hajót túl magasra. Nézőpont dolga. De sebj, mindjárt továbbmehetünk.”

Az időválságot feloldó optimizmus nemcsak ebből derül ki, hanem a mese olykor homályosan összefüggő, mégis biztos célba futó egyéb fejleményeiből is. Minden viszontagság s a természetes állapotokat felforgató szenzáció ellenére ugyanis három (a végső tisztázás szempontjából) fontos esemény történik a film végére: 1. Kinyílik Dugó kedvenc macskakölykének a szeme. 2. Mackan, a válságba jutott futballszár a menyasszonyával végzett közös, szívós tréningek után – újra formába lendül. 3. Dugót pedig autogram-

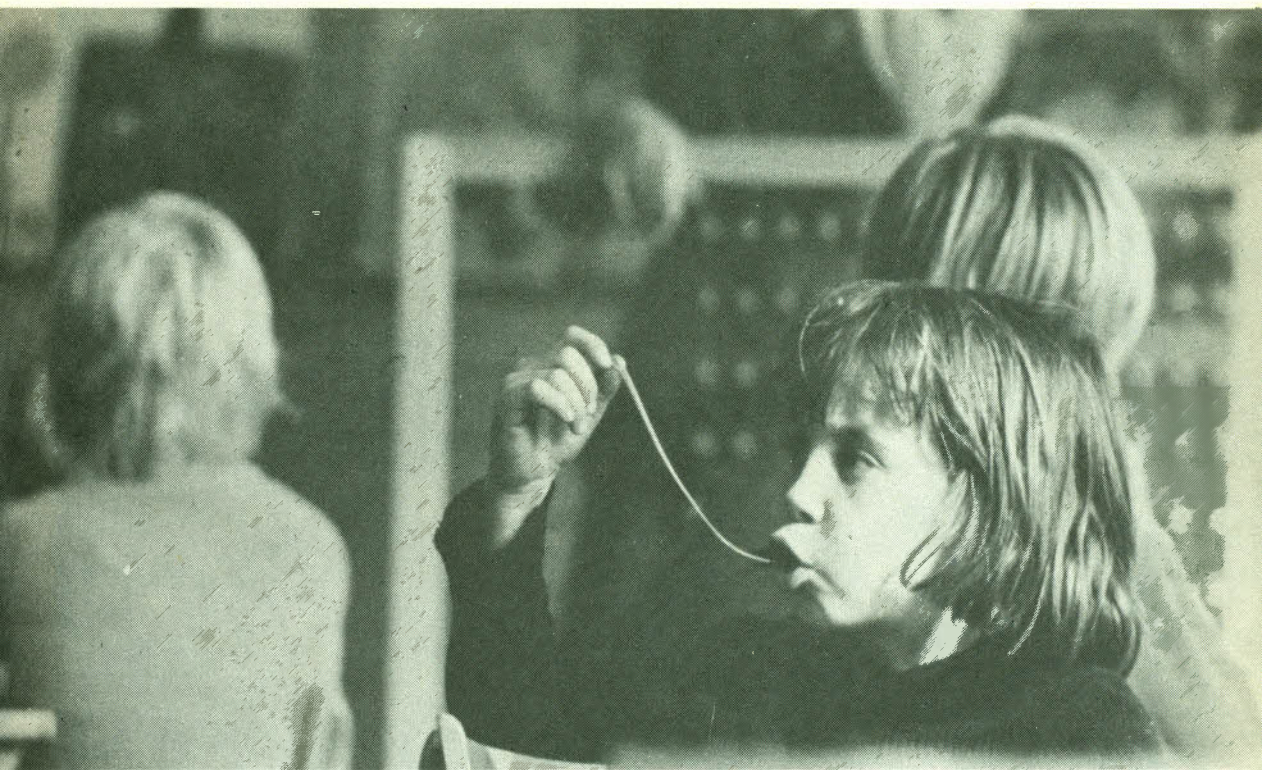
írás-képtelensége ráébreszti arra, hogy tanácsos lesz, ha a közeljövőben általános iskolai tanulmányainak kívánja szentelni az életét.

Didaktikus, kiábrándító konklúzió? Dugó és a tanító néni végső eszmecseréje, az elemi matematika tárgyában folyó vitája nem hagyja ennyiben a dolgot, s nem a középszerű megalkuvók javára dől el. Kimondatik: a kétszer kettő nem mindig négy.

Widerberg tehát – a mese nyelvén – nemcsak az emberi élet természetes törvényei mellett tesz hitet, hanem a csoda – a tehetség, a zseni csodája – mellett is, melyet ismert törvények, eljáritható szabályok alátámaszthatnak ugyan, de meg nem magyarázhatnak.

Ezzel a megnyugtató befejezéssel mi is beérhetnénk, ha a tehetség rejtélyén kívül feleletet nem várnánk arra a rejtélyre is, hogy a fent elmondottak miért nem fogalmazódnak meggyőzőbb világossággal, azaz: mitől lett mégis halvány ez a filozófiai sugallatokkal és lírai bájjal oly gazdagon átszőtt film? Először a meseszövés – Widerbergtől szokatlan – nehézsége, ritmikai bizonytalankodása tűnik föl. A részek (a Widerbergtől megszokott mozaikok) kapcsolódásában





nem érezzük a korábbi filmek határozott vonalvezetését, természetes logikáját. Egyes motívumok önállósulnak, aránytalanul felduzzadnak, tartalmatlanul térnek vissza. Ennek egyik oka, mint láttuk, hogy a kis Johan mindvégig passzív marad. Ám a passzivitásából származó groteszk lírai téma (a megzavarodott felnőttek s a természetesen viselkedő kislány világa) sem fejlődik tovább, hanem statikusan elterpeszkedik.

Másik észleletünk: a mese felszabadultabb realizálásának technikai akadályai. Bármennyire jó fociista is a kis Johan, természetesen nem bírhatta szusszal a felnőttek elleni játékot. Ami a mesében csoda, az a filmen trükk. Hogy ez mégse legyen feltűnő, az operatőr kénytelen Dugót unos-untig hiteles, de sztereotip képsorokban bemutatni.

Ha ennél is tovább kutatjuk elégedetlenségünk okát, úgy érezzük, eljutunk Widerberg tehetségének sajátos csapdájához.

Durva leegyszerűsítéssel azt lehetne mondani: Widerberg első filmjétől fogva a hitelesség, természetesség és egyszerűség megszállott kutatója és újraalkotója. Minél inkább eléri azonban ezt a célját, annál inkább kell törekednie arra, hogy a

mindennapi, aprólékos naturalizmustól eljusson az élettények általános, összefoglaló jeleihez. A lírai metaforák, kosztümös történelmi „maszkjátékok” után Widerberg itt a valóságot és képzeletet egyesítő mesében találta meg ennek módját. Sajnos már első filmjében, a Gyerekkocsi-ban is mutatkozott azonban hajlama a hígabb és elkoptatott líraiságra. Arra, hogy költői eszközeit is abból válassza ki, ami hétköznapi. Itt ez a hajlam már teljes kibontakozásában áll előttünk. Újra meg újra belebukni látjuk abba a reménytelen vállalkozásba, hogy közhelyekből fabrikáljon átütő erejű jelképeket. A film meséje ily módon egy-egy sikeresebb szárnypróbálgatás után egyre reménytelenebbül huppan vissza a földre, a mindennapok hiteles banalitásába.

Az elkészült film mérlege: láthatunk egy bájos kislányt, láthatunk egy ironikus-groteszk futballriportot. S láthatjuk egy öregedésről, fiatalyságról, tehetségről, formaingadozásról, hírnévről, világról és Svédországról szóló vallomás – ígértét.

Szeredás András

DUGÓ, A CSODACSATÁR (Fimpen) színes, svéd, 1973

R.: Bo Widerberg, F.: B. Widerberg, O.: John Olsson, Sz.: Johan Bergman, Inger Bergman, Anne Bergman, valamint a svéd, a magyar, a szovjet, az olasz és a francia labdarúgó válogatott játékosai és edzői.





## Az emberi sors stációi

### Bresson: Vétlen Baltazár

A hetvenedik éve felé járó Robert Bresson is azok közé a rendezők közé tartozik, akiket még alig ismerünk. Tíz-tizenöt évvel ezelőtt, az új hullám térhódítása idején emlegettük ugyan mint Godard-ék mesterét és példaképét, egy filmje is eljutott akkor hozzánk, az *Egy halálraítélt megszökött* (1956), de azóta újra feledésbe merült. A Filmmúzeum műsorán később feltűnt ugyan a *Jeanne d'Arc pere* (1962), majd nemrégiben a televízióén a *Mouchette* (1967), de szinte minden visszhang nélkül, és velük is még mindig csak három film az eddig elkészült tizenegyből. Persze harmincnégy év alatt (Bresson 1943-ban készítette első önálló filmjét *A bűn angyalai* (címmel) tizenegy film sem sok, nemegyszer 4–5 év választ el két filmet Bresson pályáján, és ez a szüksézsavúság is közrejátszhatott abban, hogy Bresson háttérbe szorult, nemcsak nálunk, hanem

másfelé is. Igazán érdemei szerint eddig csak hazájában, Franciaországban ismerte el a szűkebb filmértő közönség, az ő véleményüket tolmácsolhatta André Bazin, amikor kijelentette Bressonról: „Robert Bresson a „legritkább” rendezőnk, két értelmében is a szónak: egyrészt műveinek minősége, másrészt filmjeinek kis száma folytán.” És csakugyan, Robert Bressont azért volna érdemes nekünk is jobban ismerni, mert korunk legnagyobb filmrendezői közé tartozik, és egészen egyéni filmtípust hozott létre.

A *Vétlen Baltazár* („Au hasard, Balthazar” volt a film eredeti címe, ami körülbelül annyit jelent: „Például Boldizsár” vagy „Legyen, mondjuk, Boldizsár”, és a francia címben rejlő szójátékot a magyar cím furcsa módon mintha az *hasard* szó szó véletlen jelentésére való utalással próbálná visszaadni a *vétlen* szóval, bár ép-



penséggel a *vétlen* szó önmagában véve nem rossz választás, kétségtelenül a film egyik jelentésrétegére utal), egyszerűen a *Vétlen Baltazár* (lehetett volna Boldizsár) 1965–66-ban készült, a *Jeanne d'Arc pere* és a *Mouchette* között, és teljes vértetében állítja elénk Bressont.

Kertelés nélkül mondjuk ki máris annak, aki még nem tudná, hogy Baltazár, a korábban Jeanne d'Arcot vagy egy halálraítélt francia ellenállót filmje főhőséül megtevő Bressonnak ez a hőse: egy számár. De azt is tegyük hozzá mindjárt, hogy se nem ezópuszi tanmese, se nem érzelmes kalandos állattörténet a *Vétlen Baltazár*, hanem szamarastul is az aszkétikusan racionális és egyszersmind spirituális előadásmódú Bresson jellegzetes alkotása. A számár a *Vétlen Baltazár*-ban számár, úgy, ahogy annak mutatkozik meg, akinek egy számár a mindennapi élet közönséges, természetes velejárója. Hogy kerül hát akkor annak a rendezőnek a filmjébe, aki számára, mint maga mondja: „... az egész világ keresztényi. Nem tudok olyant témát elképzelni, amely kevésbé volna keresztényi, mint egy másik.” Éppen ezért? Mert miért ne lehetne a világ keresztényi voltát egyszer egy számaron tanúsítani? Egy számár krisztusi kálváriáján? Hiszen a számár, ha úgy vesszük, nem is esik olyan messze a kereszténység mitológiájától, gondoljunk csak arra a számarra, amelyen Krisztus bevonult Jeruzsálembe. De Bressontól idegen a mitológikus jelbeszéd. Az ő számára a dolgok önmagukat jelentik. A dolgokon túlmutató spirituális jelentést nála a forma sugallja.

De milyen is ez a „keresztényi témát” feldolgozó, formateremtő Bresson-film? Jelzőkkel hamarjában így írhatnánk körül: hűvös, aszkétikus, meditatív, visszafogott stb. Többnyire egy magányos ember lelki válsága-megpróbáltatása áll az előterében, a háttér semleges, puritán, funkcionális. Az előadásmód kerül minden tetszetős, attraktív filmes eljárást, a dokumentumfilméhez áll közel, de megkülönbözteti attól, hogy esetlegességeket sem ismer. Bresson mindenekelőtt távolsághozteremtésre törekszik. Ezt azzal éri el, hogy kiküszö-



ból a filmjéből mindent, ami elősegíthetné az érzelmi azonosulást. Távolsághozteremtő törekvéssel nem áll egyedül a modern filmművészetben, de a többiek, pl. Godard annak idején, Resnais a *Hirosimá*-ban vagy a *Marienbad*-ban, Bergman a *Personá*-ban vagy a *Szenvedély*-ben stb. úgy idegenítették el a nézőt, hogy valamilyen módon megtörték vagy feltörtelték a filmjüket, közbeékeltek valamit, hozzáadtak valamit a narrációhoz. Bresson úgy teremt távolságot, hogy nem tesz semmit az érzelmi azonosulásért, sőt, elvonja, visszafogja még azt is, ami mintegy automatikusan ebbe az irányba hatna: elsősorban a színészi játékot. Nem lépteti ki a színészeit a szerepükből, mint Godard, hanem egyszerűen





lemond a színészekről, megszünteti szereplőinek színész-mivoltát, civileket léptet fel civilekként. Meggyőződése ugyanis, hogy „a színjátás a színházba tartozik”, míg „a film igazi művészet lehet, mert a szerző részleteket (töredékeket) ragad ki a valóságból, és olyan módon rendezi el őket, hogy egymás mellé rendelésük révén azok átalakuljanak”. A civil szereplőnek egyszerűen föl kell mondania a szövegét minden átélés, értelmezés nélkül, mert a szereplő személyiségének és a szövegnek magának kell szolgáltatnia külön-külön azokat a valóságelemeket, amelyeket azután a rendező egymás mellé rendelésükkel átalakít. „Megtanítom a szereplőimnek, hogy teljesen mechanikusan mondják fel a szöveget, ahogy egy zongorista végez egy zongoragyakorlatot. Így mechanikusnak is fogják érezni ezt a szöveget, mikor a kamera elé kerülnek, és pontosan azt a hatást érik el, amelynek meg kell jelennie a filmvásznon. . . Pontosán ugyanaz történik ugyanis így, mint ami egy nagy zongoristával történik. Minden érzés a mechanikából származik, a mérsékletből és nem

valami mesterséges izgalomból, amellyel a színházi színészek töltik meg a szövegüket.”

Az „érzést” végeredményben tehát nem utasítja el Bresson, sem mint emberi megnyilvánulást, sem mint a művészi hatás tárgyát és eszközét, csak éppen a maga módján értelmezi. Az az „érzés”, amelyet filmjei sugallnak, tulajdonképpen a forma üzenete: a visszafogottságé, az önmegtagadásé, az aszkézisé, az „érzés”, a tartalom tehát az azonosulást megghiúsító formán keresztül válik átélhetővé.

A katolikus vallás zord aszkézisét hirdetné Bresson? Spiritualizmusa számára a katolikus vallás inkább csak nyelv, amelyen sok más kortársához hasonlóan az emberi lélek kiteljesedésének, önmagán való túllépésének módozatait próbálja elmondani. Simone Weil, a katolicizmuson iskolázott francia misztikus *Gravitáció és kegyelem* című könyvére hivatkozva Susan Sontag így értelmezi egyik esszéjében Bresson „antropológiáját”: „Vannak nehéz lelkek, vannak könnyűek, vannak, akik megszabadulnak, vagy képesek arra,





hogy megszabaduljanak, s vannak, akik nem. Az ember csak egyet tehet: türelmes és „üres”, amennyire csak lehetséges. . .

Az ideális állapot a semlegesség, a transzparencia. . . Az én tudata a „gravitáció”, amely megterheli a lelket: az én-tudaton való túllépés a „kegyelem” vagy a lelki könnyűség.” A hősokeket valamilyen „terv” fűti: az *Egy vidéki plébános naplójá*-ban a papot és a *Zsebtolvaj* főhősét önmaguk legyőzése, az *Egy halálraítélt megszökött* rabját a kiszabadulás, a *Jeanne d'Arc pere* és minden esetben személyiségüket kell valamilyen ügynek feláldozniuk, hogy a „terv” valóra váljék, s ők ott állhassanak szabadon, „üresen”, azaz készen, életük értelmét betöltve. Bresson nagyon tágran értelmezhető spiritualizmusába a humanista helytállás „terve” is belefér, és legfeljebb azt vethetnénk ellene, hogy az embert mindig csak önmagában szemléli, soha nem társaival való együttélésében, s így számára a „terv”, az úgy konkrét tartalma közömbös, s csak a mindenkori egyes ember magán-erőfeszítése érdekli,

legyen az papé, ellenállóé, zsebtolvajé vagy mártíré.

Mit kezdünk hát ezek után Baltazárral? „A számár — mondja maga Bresson — ugyanazokat a szakaszokat éli át, mint egy ember: gyermekkorában a becézgetést, érett korában a munkát, a tálentumot az élet feleútján, s a végső misztikát, mely a halált közvetlenül megelőzi. A számár hordozza a relikviákat, s meghal aztán, mert az emberek bűneit hordozza.” Baltazár volna ezúttal a beteljesülés, a felszabadulás, a megváltás felé törekvő hős? Akinek azáltal jutna osztályrészül ez a felmagasztosulás, hogy hordozza az emberi bűnök terhét? Mégiscsak valamiféle együgyű krisztusi példát állítana elénk Bresson?

„A számár — mondja megintcsak Bresson — különféle emberekkel találkozik, akik külön-külön mind valamilyen emberi bűnt testesítenek meg: a gögöt, az iszákosságot, a lustaságot stb.” Baltazár a film során többször gazdát cserél, az ő odüsszeiája, szolgálatainak sora adja a film dramaturgiai szerkezetét. Mintha csak véletlenül ismerkednénk meg különféle em-

berekkel, aszerint, hogy egy szamarat merre vet a sorsa. Először Marie-é, a film leány-főhőse és apjáé, a gögös haszonbérleőé, aztán a suhanc Gérard-é és munkaadójáé, a péké, majd Arnoldé, a féleszű csavargóé, cirkuszi mutatványosoké, egy farkas gazdáé, aki szivattyút hajtat vele, végül megint Marie-é, hogy egyetlen hű gazdájának halála után Baltazár újra Gérard kezére kerüljön, és egy csempészúton pusztuljon el értelmetlenül.

Vagy Baltazár szerepeltetése mintegy véletlenszerű volna – gondoljunk a címre –, és csupán ürügyül szolgál arra, hogy Bresson embereket mutathasson be, mégpedig gondosan és tudatosan megválasztott típusokat: különféle bűnök hordozóit, akár valamilyen középkori moralitás-ban? És így a számár életútja csak amolyan keret volna, díszítőelem, vagy fonal, amelyre felfűzhetők a lazán összefüggő jelenetek? Mi sem állna távolabb Bresson kopár, ökonomikus módszerétől, mint az effajta ornamentika. Baltazár, akárhogy nézzük is, a film egyik hőse, mégpedig állati mivoltában, története önmagában érthető, mint egy eleven, védtelen és vétlen teremtmény története.

Eleven, védtelen és vétlen teremtmény Marie is. Kettejük sorsa párhuzamos. Marie is áldozat, ugyanúgy, mint védenca, Baltazár. Áldozata Jacques-nak, gyerekkori szerelmének, aki kompromisszumokat kereső fiatalemberként tér meg a múltból az elvadult birtokra; áldozata gögjebe dermedt apjának, áldozata az eldurvult, garázda Gérard-nak, áldozata a kéjsóvár, farkas gazdának. A leány és a számár sorsa összekapcsolódva végződik az értelmetlen halálban. S e két végpont között a megaláztatások stációi. E megaláztatások nemcsak a vétleneket érik. Meghurcolják a gögös apát is, megalázzák az iszákos Arnoldot is. Csak a gonosz Gérard-on nem fog ki semmi, még a határőrök golyója sem őt éri, hanem Baltazárt. A bűnösök mind menthetetlenül bűnök rabjai. Marie apja mániákusa a gögjeének, Arnoldon még egy váratlan örökség sem segít, Gérard-t aligha fogja bármi is visszatartani attól, hogy börtönben végezze. Holott mindnyá-

juknak alkalma volna „megváltozni”. Az apa szépen boldogulhatna az ölébe hullt birtokkal, ha tudna egyezkedni Jacques-kal. Arnoldnak szinte a csoda jön segítségére, Gérard-t pedig szerető és ragaszkodó nők veszik körül. Mégis minden elromlik.

Miért? kérdezhetné a néző. De valahogy nem kérdi. Ahogy Baltazár, a számár sem kérdi. Csak hordozza a terheket, tűri a szolgálatot és a verést, aztán kimúlik, értetlenül. Ez a számár szerepeltetésének titka a *Vétlen Baltazár*-ban. A tökéletes értetlenség szemszögét nyitja a filmre. Akarva-akaratlanul az ő értetlenségével, a kamerához hasonlítható nem-emberi semlegességével figyeljük az eseményeket. És ez a formai-dramaturgiai megoldás, mint a korábbi Bresson-filmekben, ezúttal is tartalmi jelentőségűvé válik. Baltazár sorsának értelmetlensége, jelentés-nélkülisége (mert hiszen mi értelme lehet egy számár sorsának magának a számárnak a szemében?) rávetül Marie sorsára és a többiekére.

A *Vétlen Baltazár* Bresson értetlenségét sugallja. Korábbi filmjeihez képest némileg módosult, komorabb, de egyszersmind összetettebb világképet fejez ki. Az emberi sors számára mintha itt nem kínálkozna már a megváltás lehetősége, ugyanakkor az értetlen semlegesség nézőpontjába belejátszik a leheletfinom együttérzés. Bresson nem tudja a magyarázatát, miért romlik el minden, sőt, kétféle, hogy létezik egyáltalán magyarázat, de szinte észrevétlenül odaállítja a nézőt Marie pártjára, és a bűnösökben is képes megéreztetni az emberi esendőséget, nemegyszer valami hallatlanul finom, kecses ironia-rezzenéssel. Ilyesmit érzünk Gérard egyik-másik alpári „csínyje”, Arnold csetlésebotlása, Baltazár egyik másik „kalandja” láttán, vagy például amikor Marie, korábbi énjéhez képest kicsit megkeményedve már, ellentmondást nem tűrően falatozni kezd a zsugori gazda lekvárjából. A világ értelmetlensége, az ördögi „rossz” nem megsemmisítő kinyilatkoztatás formájában fejeződik ki, hanem éppen az aszkétikusan tárgyilagosnak ismert Bresson filmjében: élettől átjárt hangnemben. Sem pá-





nikba nem ejt, sem harcra nem szólít, csak beszél hozzánk, halkán, szűkszavúan, szagatottan.

A *Vétlen Baltazár*-nak ezek a tartalmi sajátosságai nemcsak a már említett dramaturgiai megoldásaiból következnek, hanem képsorainak töredezettségéből is. Ahogy a számár szemszöge bizonyos fokig a korábbi Bresson-filmek dokumentumfilm-objektívjének felel meg, úgy ez a töredezettség is korábbi sajátosságok továbbfejlésze. A gesztusok, tárgyak, arcok, foglalatokodások minuciózus megfigyelése itt is tovább él, de mintha minduntalan széttöredezne vagy eltévedne. Közelik és félközelik tévelyegnek bizonytalanul, látszólag „találomra”, valójában persze Bressonra valló szigorú kompozíciós elvek szerint, tárgyról tárgyra, részletről részletre, jelenetről jelenetre. A törtézésnek mindig csak töredékeit látjuk, sokszor látszólag lényegtelen töredékeit, míg a lényeges

darabjai a képen vagy a jeleneten kívülre esnek, hangok jelzik őket vagy a megmutatott töredékekből lehet következtetni rájuk. Egyetlen egyszer nyit ki a film igazi totálra, a végén, a hegyi levegőn kimúló számárra. Mintha egyedül ebben volna biztos, ezt állítaná határozottan: a halállal a magyarázat keresése is elfoszlik.

A szereplők itt is azonosak önmagukkal, ki-ki személyiségének immanens tulajdonságaival „játszik”. Bresson vitatható doktrinája ezúttal is elfogadtatja magát. Az alakokról, sorsukról szerzett benyomásunk nem olyan, mint a színészi alakítással ható film láttán, de Bresson nem is erre törekszik. Mintha kinek-kinek az azonoságát, az életbeli „szerepét” is véletlenszerűnek tüntetné fel ez a recitáló, mechanikus „színészi játék”. A mintegy találomra kiszemelt sorsok nyomon követése semmi biztosról nem tudósít, de távlatot nyit rájuk.

Györfly Miklós

VÉTLEN BALTAZÁR (Au hasard Balthazar) fekete-fehér, svéd–francia, 1966.

R.: Robert Bresson, F.: R. Bresson, O.: Ghislain Cloquet, Z.: Schubert 20. szonátája, Jean Wiener, Claude Miller, Sz.: Anne Wiazemsky, Francois Lafarge, Philippe Accelin, Nathalie Joyaut







## Jacques Tati

1949-ben Jacques Tati szinte előzmény nélkül, valósággal berobban a nemzetközi filmvilágba. A *Jour de fête* (Kisvárosi ünnep) művész-siker, közönség-siker, kasszasiker. A némafilm nagy korszaka óta nem akadt komikus, aki ilyen átütő hatású és újszerű megoldásokkal lepte volna meg a nézőket. Pedig a java csak ezután következett. 1953-ban a *Les vacances de M. Hulot* (Hulot úr nyaral) megerősítette azt a föltételezést, hogy Tati – kihagyva, elfeledve a harmincas és a negyvenes évek bulvár filmvígjátékainak eredményeit, vívmányait, fittyet hányva a hangos filmvígjáték törekvéseinek, s leginkább a locsó-fecsegő, kornyikálgató, táncos-lötyögős üzleti vígjáték követelményeinek – az ősi filmburleszk hagyományaihoz nyúlt vissza. A siker most sem maradt el. A *Mon oncle* (Nagybácsim – 1958) pedig azt is kétségtelenné tette, hogy Hulot úr személyében filmtörténeti jelentőségű komikus hőst teremtett, s ezzel Tati besorolt a komédiatörténet nagy alakteremtői közé. A szakirodalom nevében Cauliez fogalmazta meg az egyenesági leszármazást, állította ki a nemesi oklevelet és a családfát: „Griffith az én apám, mondta Eisenstein. Mesterem Max Linder, mondotta Chaplin. Buster Keaton pedig Tatiban az ő szellemi gyermekét látta. . .”

A szakmai minősítés félreérthetetlen. Már a *Kisvárosi ünnep* bemutatója óta érezte majd mindenki, hogy Tati egészen más stílust képvisel, más mércével mérén-

dő. Igényessége, mondanivalójának jó értelemben vett írói kiérlettsége, filmművészeti elképzeléseinek forradalmi újszerűsége (legalábbis a komédia műfajában), nem volt hasonlítható más kortársi komikusokéhoz.

Először úgy tűnt, hogy Tati csupán a néma filmburleszk eszményeinek a folytatója. Később azonban látnunk kellett, hogy a néma-burleszk metodikáját és művészetbölcseletét továbbfejlesztve, logikusan jutott el nemcsak a hangos, hanem a néma filmkomédia korábbi vívmányainak, jellegzetességeinek a tagadásához is. Aki tehát Tatiban a néma filmburleszk eszményének a reinkarnációját véli csak fölfedezni, az téved. Ennek a tévedésnek a legmarkánsabb bizonyítéka az 1967-ben készült *Playtime* (Szabad idő).

### Túllépve a néma filmburleszk hagyományain

A húszas évek végének Chaplinje óta senki sem mert ilyen következetesen szembefordulni a szabvány-igényekkel, a közízléssel, a hangosfilm felhígulást hozó művészi etikájával, mint Tati a *Szabad idő*-ben. Chaplin is sokáig vállalta a kihívást a beköszönő hangosfilm-divat ellenében, kezdetben nemcsak beszéd, hanem ének és zene, sőt hanghatások nélkül. De aztán lassan engedett. A zörejt, az aláfestő zenét, majd a dalt is átvette. És így fordult szembe a fecsegő és kornyikáló mozival. Átellenben

az első hangosfilmet játszó filmszínházzal, fölemelt helyárrakkal is állta a versenyt; mielőtt megbukott volna, megalkudott.

Tati helyzete bonyolultabb. A *Szabad idő*-t megelőző hatalmas filmsikerekből csak Hulot alakját, életfilozófiáját, jellegzetes magatartását vitte át új filmjébe, nevezetesen azt, hogy bölcs, de nem hivalkódó fölényrel próbálja magát kivonni az őt környező világ értelmetlen lótás-futásából, és még ha kudarcot vall is, azt is szelíd gunyorral veszi tudomásul. A korábbi filmekben azonban mindig futotta az erejéből egy hatalmas, ötletgazdag gegben kibontakoztatott „bosszúra”; a *Kisvárosi ünnep*-ben (ahol még csak Hulot előképe, Francois a főszereplő), vagy a *Nagybácsim*-ban még sikerült tréfára fognia a dolgot, s harsányat lehetett nevetni a világ értelmetlen nyüzsgésén, a percmemberkéik ügyködésén, a technikai civilizáció megistenülésén. Ám a chaplini etetőgépben kfigurázott praktikista szellem tovább tökéletesedett Tati idejében, az ezt leleplező művésznek is tovább kellett tehát finomítania szatirikus-ironikus eszközeit.

A néma burleszk szerkezeti rendje szerint a cselekmény nagy-gegtől nagy-gegig haladt, a köztük levő eseménysor ezeket a gegeket készítette elő. Ez az építkezés jellemezte Tati filmjeit is. Máig feledhetetlenek a Tati-gegek, éppen olyan klasszikus értékűek, mint Keaton vagy Chaplin gegei. Ezek a gegek részben a néma-filmburleszk hagyományait folytatták. Tati azonban átfogalmazza ezeket a geg-fajtákat; megváltoztatja például a burleszki rohanás és üldözés mikéntjét is. Nála az üldözés értelmetlenné válik, mert nincs kit üldözni. Ez fejezi ki kritikai véleményét is kora életformájának értelmetlenségéről.

A *Szabad idő*-ben még tovább megy, s eljut az ősi, néma burleszk legfontosabb jellegzetességeinek a tagadásáig. Teljesen elveti a burleszki cselekményt, amire már tett kísérletet korábbi filmjeiben is. Tökéletesen „hétköznaposítja” a történetet. Az ember ember ellen folyó burleszki küzdelem helyébe az embernek egy – önmaga által életre keltett – fantom elleni küzdelem lép. A *Kisvárosi ünnep*-ben már

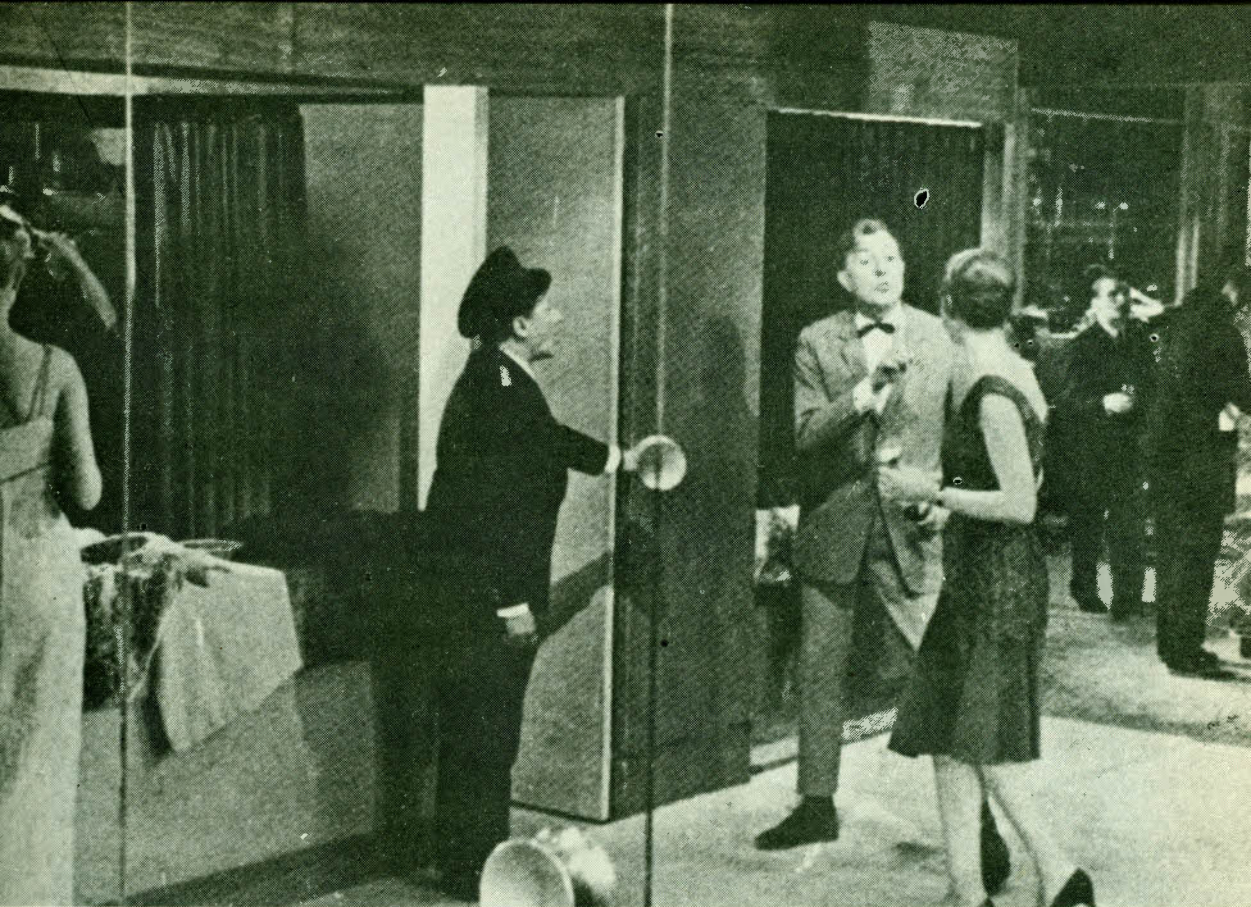
François is egy Amerikából átplántált rögeszme, a minden áron rohanás fantomja ellen kapálózik. Francois a saját kárán érti meg a modern életvitel oktalanságát. Hulot már tisztában van ezzel, már amikor megjelenik az első filmkockán. Az ő vízözön előtti automobilja, vagy segédmotoros mopedje: jelkép. Tiltakozás az autók értelmetlen luxusa, a közúti csatahajók és cirkálók ellen. Tati nem a technikai civilizációt, hanem ennek túlzásait s az elgépiesedett életformát tagadja.

## A jövő karikatúrája

Valóságglátása, a valóságról alkotott véleménye következtében alakítja át filmjeinek szerkezeti rendjét is. A *Szabad idő*-ben már a fele sem tréfa annak, amikor kinevet valamit. S ha a *Kisvárosi ünnep* még életképek sorozata volt, ha az *Hulot úr nyaral* és a *Nagybácsim* még realista burleszkek voltak, amelyben a társadalom gondolkodásmódjának a szatíráját gegekbe sűrítette, akkor a *Szabad idő* majdnem-fantasztikus filmszatíra, a jelenből logikusan kikövetkeztethető jövő karikatúrája. Egyfelől tehát olyan ez a film, mint egy science-fiction, másfelől azonban olyanok a képsorai, sok-sok szereplőjének ábrázolatai, mintha rejtett kamerával vette volna fel őket. Tati már a korábbi filmekben is szeretett helyben, természetben, eredeti díszletek között, lehetőleg minél több odavaló, természetesen élő és mozgó civillel és neni hivatásos színésszel dolgozni. A *Szabad idő*-ben ezt a dokumentatív jelleget tovább hangsúlyozza, noha szereplői között bőséggel akadhatnak hivatásosak is.

Mindennek megvannak a maguk filmsztétikai, kifejezésbeli következményei. A nagy Tati-féle jelképek (gyerekek és kutyák például) helyett apró jelek sorozata ez a film. A nagy gegek helyett apró komikus ötletek és gegek vesznek át a szerepet. Nem is lehet ez másként. Hiszen Tati szerint olyan kiürült, közhelyszerű, uniformizált, monoton lett a modern civilizáció, hogy már látványos bukásokra is képtelen, ami pedig a klasszikus értelemben vett nagy-geg éltető eleme.





## Szabad idő

A *Szabad idő* a hosszabb lélegzetű, a cselekményt irányító gegek helyett ezer apró komikus, szatirikus ötletből, sziporkából, villanásból, gegből tevődik össze. Tati tehát valóban nem az ősi néma burleszket folytatja. Hiszen nincsenek itt látványos gegek, nincsenek végletekig fölfokozott üldözések, káprázatos burleszk-attrakciók, amelyek különböző katasztrófákkal kapcsolatosak, hanem „rejtett” kamerákkal rögzített hétköznapi élet van.

Mi maradt meg akkor a régi Tatiból a *Szabad idő*-ben? Már korábban jeleztem, hogy megmaradt Hulot úr, hatalmas gegjei nélkül. Két jellemző sajátosságát azonban tökélyig fokozta: a mozgás pantomimszerűségét, s a komikusan jellemfestő és gondolat kifejtő ötletek finomságát.

A korábbi Tati-filmekben a pantomim mozgás — ha nem is kizárólag, de — elsősorban Hulot urat jellemezte. A *Szabad idő*-ben minden és mindenki e mozgásrend

ritmusában ügyködik. A mozgásnak ez a gondolatot szatirikusan kifejező összehangoltsága már az első képsorokon megfigyelhető. Egy óriási, modern, csupaüveg, acélszürke fényben derengő csarnokban vagyunk: a repülőtér épületében. A képbe két egyforma apáca rugózik be a Tati-filmekről már jól ismert Hulot-féle mozgással. És jönnek-mennek az emberek, kissé lebegő, álomképszerű stílusban, mulatságosan settenkednek és fontoskodnak.

Ennek az összehangolt pantomimnak az ad enyhe humoros jelleget, hogy karakterükben egymástól elütő s a helyszínen különféle okból tartózkodó alakok mozgása válik hasonlóvá. A mozgások lelki vagy fizikai oka tehát eltérő, a mozgások mikéntje mégis nevetségesen egyforma: az apácák mozgását méltóságuk és ruházatuk szabja meg, a kis emberkéét (akit örökké fényképeznek és különböző időpontokban később is föl-fölbukkan) az, hogy



öreg és beteg, meg hogy valamilyen notabilitás, van, akit tétovasága és tájékozatlansága, félénksége és megilletődöttsége mozgat; és van, akit az, hogy örökké gyanakszik a jövő-menőkre (a kövér, kék ruhás repülőtéri alkalmazott), megint más az, hogy egyszerűen nem tud mit kezdeni az idejével, és ténferegve várakozik. Ezt tőzi be aztán a mozgólépcső hasonló tempójú csordogálása. Mennyire más itt a mozgólépcső komikus hatást keltő szerepe, mint Chaplin nagyáruházi gegjében! Ott viharos üldözést kavart, itt együtt lebeg a szereplőkkel, mintha álmainkból jött volna elő.

A filmben az első pillanatoktól kezdve **fontos szerepet játszik a zajhatás**. Mivel repülőtéren vagyunk, a repülőzaj. Aztán a hangosbemondó. Eszünkbe jut azonnal az *Hulot úr nyaral* pályaudvari megafonja, a panzió lengőajtója, az automobil durrogó motorhangja: ezek mind szervesen kapcsolódnak a képi eseményekhez, és fokozzák a komikus hatást. A *Szabad idő*-ben azonban nem ilyen harsányak a zaj-kép komikus szerkezetek. A ritka szövegkomikum viszont harsányabb és egyszerűbb. (Art Buchwald írta a szöveget, lévén hogy jobára amerikai turisták csacska locsogásairól van szó itt, s Buchwald mindenkinél jobban ismeri az annyit karikírozott amerikai tucatember gondolkodásmódját. Ilyesmiket mondanak az amerikaiak: „Nahát, nagyszerű, hogy eljöttünk. Akárcsak ott-hon lennénk.” Meg ilyesmit: „Milyen érdekes, hogy itt csak pici autók mászkálnak.”)

Az amerikai turistanők egyike aztán összetalálkozik Hulot úrral, aki éppen egy modern üveghivatalban keres egy tisztviselőt. Mert a cselekmény csupán ennyi: Hulot keresi a tisztviselőt, közben az amerikai hölgy kissé eltéríti, majd Hulot-t összetévesztik egy minden bizonnyal ipari kémme, aztán áruházi eladónak nézik, majd elrabolják lifttel. És az emberek eltűnnek, meg újra előbukkannak az üveglabirintusban. Hulot nagy jelenetsora ebben a modern irodaépületben játszódik. Egy üvegalitkában várakozik a hivatalnokra. De az egész épület egy mulatságos,

apró atrocitásokkal teli, óriás üvegketrec-hez hasonlatos. És ezt tölti meg Tati szinte másodpercenként csattanó, apró komikus ötletekkel.

## Nagy gegek nélkül

Ezek az apró ötletek lehetnének hatalmas gegek elindítói is. Hulot, a maga tartózkodó, kissé előrehajló pózában kíváncsian benéz egy liftbe, majd belép, s valaki elviszi. Épp akkor ér oda persze Giffard úr, az a tisztviselő, akivel találkoznia kellene. Ez azonban reménytelennek látszik. Kívülről látjuk, hogy a lift a szédítően magas felhőkarcolóban le s föl száll foglyával, Hulot-val. Ezek az apró epizódok, mozzanatok összességükben alakítanak ki bennünk komikus képet e modern világ hétköznapjairól.

Tati tulajdonképpen nem túloz el semmit a komikum érdekében. Csak alig észrevehetően fölnagyítja egy kicsit a jelenségeket, a hangokat, a zörejeket. A hivatali folyosót megnyújtja, a modern berendezést a szokványosnál egy hajszállal jobban uniformizálja. És az az Art Buchwald-i szöveg, amely korábban meglepően jellemezte az amerikai turistákat, hamarosan szinte beleolvad a zajokba, s a komikus szöveg úgyszólván észrevétlen marad.

Ebbe az uniformizált világba azután megpróbálnak az emberek mesterségesen valami szírt belevinni. De micsoda ötletekkel! Világító partvis, szemétláda görög szobortorzó formájába rejtve, átlátszatlan napszemüveg, ami alatt festeni lehet a szempillát – erősen karikírozott jelképek ezek a tárgyak az áttetsző és mégis zárt monstrum-épületekben. És az is – talán kissé közhelyszerű – jelkép, hogy a nyílózáródó hatalmas ajtók üvegszárnyain viszatükröződnek a „rég” Párizs híres épületei, fehér kupoláikkal, emberléptékű tornyaikkal, oszlopaikkal, ajtajaikkal és ablakaikkal. Olcsó lenne, ha mindezt Tati kilovagolná, ezek a jelképek, vagy inkább jelzések azonban éppen csak megvillannak az üvegen, és a kamera máris lekapja róluk a szemét, hogy *valami mást* mutasson.





## Szabad idő

Ezt a rideg üveg-, beton-, alumíniumvilágot betöltő embereket.

Tati minden egyes szereplőjét karikírozva, ám pontosan és részletezve rajzolja meg. Ha az a benyomásunk a film egészéről, hogy ez egy lelassított, intellektualizált burleszk, akkor az alakokról is azt kell hinnünk, hogy örültek, bohócok, komédiások vagy éppen torz vicclapi figurák, akik azonban most hétköznapi életüket élik, kilépve szerepkörükből. Csakhogy a szerepkörük okozta beidegzésektől dél előtt sem tudnak szabadulni, s így minden megnyilatkozásuk finoman, enyhén ironikus.

Tati karakterteremtő fantáziája kimeríthetetlen. De ne a színpadi vígjáték eltűzött, fölérősített komikus karaktereire

gondoljunk, hanem a bennünket körülvevő mindennapi élet természetes komikus karaktereire. Azokra az alakokra, akikkel együtt élünk, de kapkodó figyelmetlenségünk következtében nem fedezük föl komikus vonásaikat, vagy belső tulajdonságaikat, szellemi törpeségüket, hiúságukat, rátartiságukat, úrhatnámosságukat kifejező gesztusaikat.

Tati ezekről a dolgokról legalább annyit beszél a *Szabad idő*-ben, mint uniformis szürke környezetünkről.

A filmnek lényegében három fejezete van. A turisták ténfergése, a bennszülöttek hivatalos ügyködése, tehát a közönséges munkanap, s végül a délután és az éjszaka, a mindenki számára szabad idő.

És ez az időszak egy „Ma este nyitunk”



feliratú modern étteremben telik el. A film befejező szakasza már inkább földézi a klasszikus burleszkot. A tortacsaták, a törések-zúzások, az ügyetlenkedések, a kényelmetlen nyüzsgések és lökdösődések, a tárgyakkal összeütköző emberek burleszk-jét. Sordinóban.

Alapjában csupa apró bosszúságok és kényelmetlenségek komikus rajzolata ez a befejező eseménysor is. S noha az egész filmben itt történnek a legsúlyosabb atrocitások, még ezek sem közelítik meg a szokványos burleszk-katasztrófák alsó szintjét sem. Ha pedig Tati többi filmjével hasonlítottuk össze őket, akkor azt kell mondanunk, hogy az *Hulot úr nyaral* és a *Nagybácsim* történéseinek közepes atrocitás-szintjét képviselik. Nemcsak azt jelzi ez, hogy hallatlanul egységes hangvételű film a *Szabad idő*, hanem azt is, hogy itt jóval nehezebb a művész feladata.

## **Komikus pantomim – hétköznapi környezetben**

Tati következetesen lemond a nevetetés majd minden könnyű és hatásos eszközéről, ám mégis nevetetnie, szórakoztatnia kell a nézőt. Ezt csak úgy érheti el, ha szakadatlanul ontja a finom komikus fordulokat. Ez az ötletziporkázás az éttermi jelenetsorban a legvillogóbb. De ahogyan a film első kétharmadában, úgy itt is tánczik a gegektől. A nevetés fő forrása a tárgy és hang kapcsolata, a látványban rejlő komikus lehetőségek kiaknázása, s főként a filmben szereplők viselkedése.

Viszik az ajtóban álló bábút, amely az éttermi miliőben azt a benyomást kelti, hogy hullát cipelnek. A látvány bizarr, enyhén komikus, hiszen mi tudjuk, hogy bábúról, s nem holttestről van szó. A vendégek azonban nem, s a zabálástól réveteg arcukra fagy a mosoly. Ez a komikus képsor nem geg, noha összetett valami, és csak apró láncszeme mindannak a téboly határán végbe menő kapkodásnak, amit az új üzem megindulása és félig kész állapota idéz elő.

Vagy emeljünk ki egy másik ötletet. A

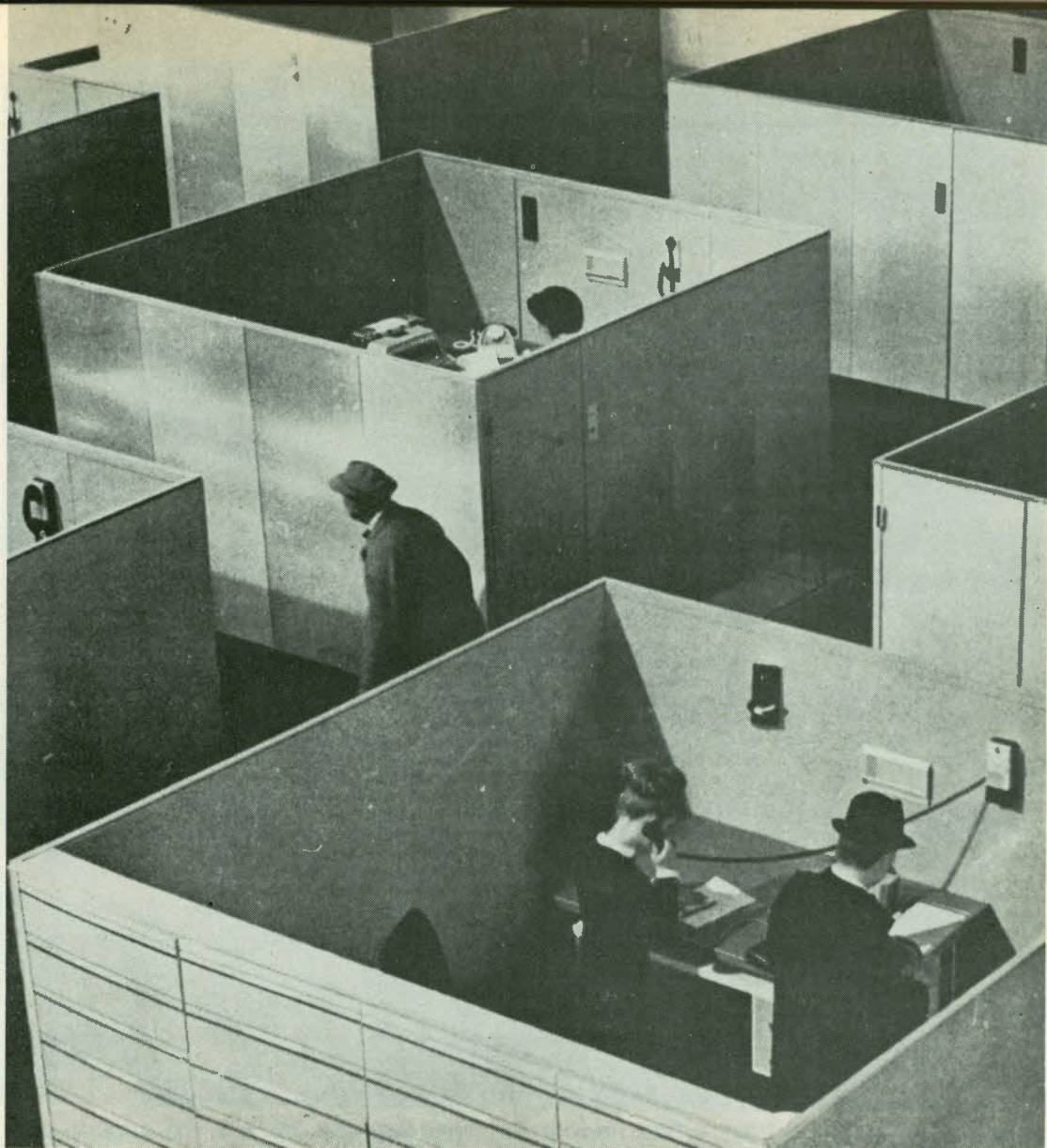
bejárati ajtó egyik csupaüveg szárnya összetörik. A kilincs a portás kezében marad, aki ijedtében úgy tartja azt továbbra is a kezében, mintha az üveg félajtó a helyén lenne. Elhiszi ezt a főnök is, az érkező, távozó vendégek is. A portás tehát nyitja-zárja a levegő-ajtót, és megy minden a maga rendjén. Amíg aztán egy részeg át nem vág a nem létező üvegajtón. Ez sem geg, hanem mindvégig humoros pantomim. Mint ahogyan az sem, hogy az apró kockára törött üvegcserepeket jégkockaként szórják az italokba a megkergült pincérek.

Eljutottunk a lényeghez. Tati a klasszikus filmburleszknek legalábbis a chaplini típusából megőrizte és továbbfejlesztette a komikus mozgás, a *komikus pantomim* fontosságát. A Hal Roach-i (Harold Lloyd, Stan és Pan stb.) irányzatból pedig a *hétköznapi környezetet és embertípusokat*. Kihagyva ezekből a klasszikus geg-helyezteteket. Ami logikus következménye Tati szándékának, s annak, hogy nem ismételní, átvenni, hanem továbbfejleszteni akar.

A film egyre inkább az emberi viselkedésformák karikatúrája lesz. De nem direkt szatírája. Ebben az étteremben a legkülönbélebb emberek a legkülönbélebb okból vannak jelen. Harsány, részeg ifjú, melankolikus idősebb házaspár, vidám, féktelen kedvű társaság, ügyetlen, kezdő pincér és rutinos vén róka, üzletvezető és díszletező munkások, belső építész, tervező, portás és persze a ténfergő Hulot úr, aki elhiteti velünk, hogy pusztán az ő tevékenységének van itt értelme. Könnyű lenne különféle társadalmi, jellemtani panoptikumot összeállítani az étteremben megrajzolt karikatúrákból. Tati azonban ezt nem teszi, mert a panoptikum nem az ő műfaja.

Nem tesz egyebet, mint az ítéletmondás különösebb vágya nélkül fényképez, s – hangsúlyozom – mintha rejtett kamerával dolgozna. S eközben válik nevetségessé a félig kész étterem hevenyészett volta, a vendégsereg korlátozott önteltsége, a fől szolgáló személyzet reménytelen ügyetlensége. Egyszóval minden és mindenki.





## Szabad idő

A film szatirikus mondanivalója a részletekből összeálló kép egészében bontakozik ki. És ez nagyon fontos eleme Tati művészetének, hiszen mindvégig a trivialitás veszélye kísért, s ha Tati „direktben” bírálna, ha kapna az alkalmon, és tanmesét adna az epizódokhoz, óhatatlanul az olcsó, rosszul értelmezett kabaré-humorba fulladna művészete. Annál is inkább, mert noha Tatinak határozott véleménye van a bennünket körülvevő világ téveszméiről, és ezt érzékelteti is, nincs szándékában a szatírával pálcát törni a kisember fölött.

Márpedig az ő filmjeinek a világát a *kisemberek* népesítik be. A kisember, aki ebben a modern, szürke, benzinfelhős, üveg és alumínium környezetben nevetséges kis figura. S ez a vélemény legfőlőbb csak az Hulot és az amerikai lány közti kapcsolat szex-mentes líraiságában és az üveglakokban (az autóbusz üvegein is) visszatükröződő képek nosztalgikus hangulataiban oldódik föl – humorba.

Amit értelmezzünk úgy, hogy a *Szabad idő* a művészi állásfoglalás, a kritikai magatartás, a hangulatteremtés és mindenek-





## Nagybácsim

előtt a valóságlátás és megjelenítés tekintetében is bonyolult, összetett, hallatlanul gazdag műalkotás. A tucatfilmtől, de még a jó, sőt néha a kiváló mai filmek többségétől is abban tér el, hogy a triviális igazságokat sem fejt ki leegyszerűsítve. S ami még fontosabb talán, hogy a film minden egyes kockája, minden egyes mozzanata, a szereplők kiválasztása, minden gesztusa egységes, központi művészi akarat eredménye. A véletlen száműzve van a *Szabad idő* képsoraiból. A néző éppen ezért egyszeri megtekintés után nem is tudja fölfogni mindazt, amit Tati filmjébe sűrített.

## A kritikátlan alkalmazkodás kritikája

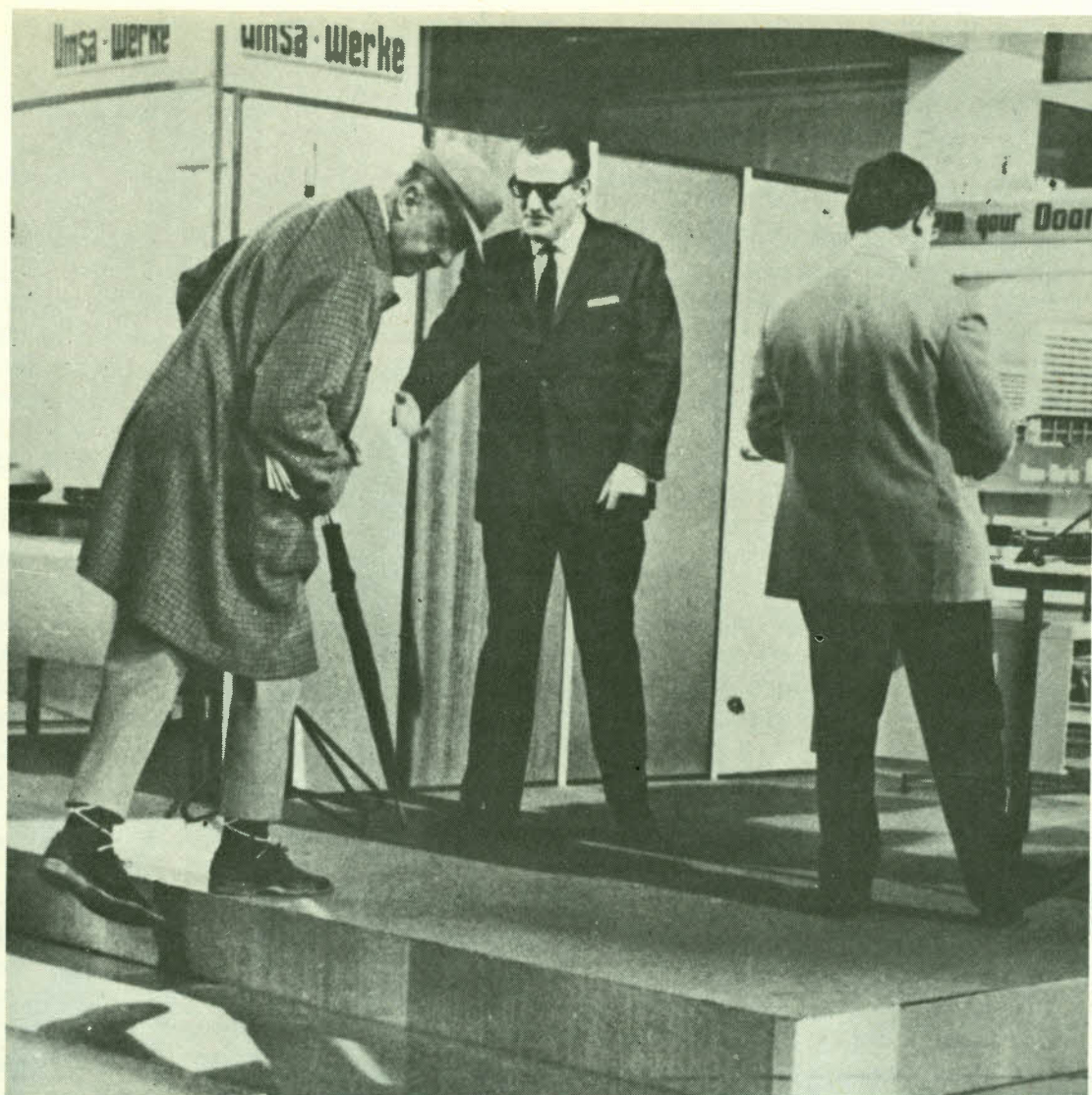
Tati nem dramatizálja a jelent borzalmassá, s a jövőt a tudományos fantasztikum olcsó receptjei szerint kietlenné, riasztóvá, de nem is tagadja képtelenségeit. Jól látja, hogy az ember alkalmazkodóképes, alkalmazkodik az önmaga ál-

tal megváltoztatott külvilághoz. Ez az alkalmazkodás ésszerűnek látszik, s végső soron az is. Életünk komikumát azonban éppen abban fedezi föl, hogy egy ésszerűtlen, oktalan életformához, életszemlélethez alkalmazkodunk ésszerűen.

Úgy vagyunk mi is a mai modern életfölfogással, mindennapjaink berendezkedésével, mint az éttermi portás az üvegajtóval, aki a levegőhöz fogja hozzá a kilincset. És Hulot úr az a jelképes részeg ezúttal, aki fittyet hányva a konvencióknak, átgyalogol a nem létező üvegajtón. Mert a portás üvegajtaja föltételezés, konvenció, amit a kilincs hatására, jelzésére az emberek tudomásul vesznek. És alkalmazkodnak ehhez. Senkit sem érdekel, hogy mennyi valóságtartalom, mennyi ráció van ebben a konvencióban.

Tati nem politikai szatírárt, nem társadalomkritikát fogalmaz meg a *Szabad idő*-ben, hanem az emberi magatartásformák rugói közül a nyájösztönt, a kritikát-





## *Szabad idő*

lan alkalmazkodást, a lassú értelmi leépülés változatait nevelteti ki. Az ésszerűség és a célszerűség jelszavával kialakított, célszerűtlenné vált modern életformát, amelyhez a legkülönbélebb embertípusok egyformán alkalmazkodnak. Mindezt azonban nem úgy, hogy alapjaiban rázza meg vele a világot, hogy minden áron gondolkodásra késztesen, hogy példázatok,

triviális igazságokat harsogjon. Tati ennél rezignáltabb. Persze, a néző gondolkozhat is, ha akar, föl is lázadhat, ha akar, de az ellen sincs kifogása, ha úgy véli, hogy a *Szabad idő* csupán egy különleges agytorna eredménye, egy mozifilm, két óra húsz perces mosoly vagy nevetés, kinek-kinek temperamentuma és humorérzéke szerint.

**Szalay Károly**





*Szabad idő*



# Vallomások és vélemények

## Ars poetica

### A hivatás

Minden olyan filmkomikus, aki valóban méltó erre a névre, cirkuszokban és mulatókban nevelkedett. Lehetetlen komikus filmet csinálni anélkül, hogy az ember ne a világot jelentő deszkákon tanulta volna a mesterséget, kapcsolatban a közönséggel. Ha nem így volt, akkor csak irodalmias komikumot tud létrehozni.

(Ciné-Club, 1950. márc.)

Megnevettetni az embereket — szép mesterség. Hiszek a szórakoztatásban, de teljes mértékben visszautasítom, hogy lealacsonyított eszközökkel, durvaságokkal nevettessek. Nem szabad lebecsülni a közönséget. Van ízlése és jóérzéke, végtelenül több, mint azoknak, akik az ellenkezőjét feltételezik. A közönség jól fogadja azokat a filmeket, amelyek szórakoztatni akarják, anélkül, hogy lealacsonyítanak.

(Les Lettres Françaises, 1953. febr. 12.)

Nézem az embereket, sétálok, meccsre járok, elmegyek a Versailles-i kapuhoz a kiállításra, elfogadok meghívásokat, órákat töltök az autósztúdióban, hogy lássam egymás után sorjázni az autókat. Meghallgatok beszélgetéseket, megfigyelem az arcándulásokat, a részleteket, az életmódot, amelyben minden embernél megmutatkozik a személyiség. Megfigyelem, hogy az autóvezetők sokkal mogorvábbak, mint a járókelők, mert úgy érzik magukat a volánnál, mint egy bajnokságon. Akár Simcában, akár Peugeot-ban utaznak, mindig érződik rajtuk, hogy kiválasztottnak érzik magukat, és mélységesen tisztelik a sebességet.

Nem keresgélem a mondanivalót, egyszerűen az emberek, a családok, a gyerekek érdekelnek — minden olyan kis esemény, amely egy egyre inkább betervezett, gépiesedő világban történik az emberekkel.

(Le Monde, 1962. február 17.)

### Az emberek

Az emberek elbűvölőek! Szeretem az embereket, minden embert, mindenfajta embert. Szeretem, ha a kávéházban a pincér beszélgetni kezd velem, amikor kihozza a kávé. Manapság az emberek nem beszélgetnek már eleget. Nincs mit mondaniuk egymásnak. Ez súlyos baj! De vannak súlyosabb dolgok is. Dicsőítik azt a német tábornokot, aki Hitlerrel szembeszállva megakadályozta Párizs lerombolását, és közben mást sem tesznek, mint Párizst rombolják. Megszüntetik a kertjeit, tönkreteszik, szisztematikusan elrontják azt, ami báj és egyéniséget adott neki. Nem vagyok a magas épületek ellen, de az ellen igen, hogy miközben egész városrészeket emelnek belőlük Párizs kapuinál, takarékoskodnak egy olyan kis XVI. Lajos korabeli épület esetében, mint amilyen az utcánkban is áll. Legyen minél több komfort, vezessék be a központi fűtést, de őrizték meg a köveket és a falakat is. Fejlesszenek, de ne romboljanak. A komfort ürügyén olyan abszurdítások érik az embert, mint például az, hogy ha egy párizsi vasárnap friss levegőt akar szívni, akkor négy órát kell utaznia oda is és vissza is. (...) Itt vannak például azok a nagy épületek, amelyeket a város szélén emeltek. Körülvették őket gyeppel, de megtiltották a gyerekeknek, hogy játsszanak rajta. Ennek az eredménye, hogy a srácok, mint régen, ma is az üres telkekre mennek játszani. És ha már nem lesz több üres telek? Egy igazi srácnak szüksége van arra, hogy betörjön egy ablakot, hogy a házmaster meghúzza a fülét. De ha így megy tovább, akkor a holnap srácai kis szörnyetegek lesznek.

(Les Lettres Françaises, 1958. május 2.)

### Filmipar?

Azt mondják: „Tati több mint két évig piszmog egy filmmel.” Állítom, hogy ez



### Kisvárosi ünnep

alatt az idő alatt nem vesztegetem az időmet. Minden nap dolgozom. Szálguldnának olyan tempóban is, mint az új autóbusz: ebben az esetben egy film elkészí-

tése mindössze három hetet venne igénybe. De nem hiszem, hogy a *Nagybácsi*-at három hét alatt meg tudnám csinálni. Még három hónap alatt sem! (. . .)

Ma a film iparrá vált. Igen: olyan iparrá, mint az autógyártás. Valaha 26 cég gyártott autót, ma csak négy. Amerikában már így van: csak négy vállalat gyárt filmet, és Franciaországban is nemsokára már csak három lesz. S akkor aztán majd azt mondják: „Ime a jó film receptje: vegyen egy jó témát. Ehhez legjobb egy sikeres regény, mert akkor a „story” már eleve biztosíték. Adj a oda X. úrnak, hogy írja át filmre. Aztán bízza meg T. urat, aki kiváló operatőr. Majd szerezze be a legjobb vágót, aki az elkészült anyagot nagyszerűen megvágja. S amikor minden kész, szerződtesse egy jó zenészt, aki sikeres dalokat komponál.” Mindez érvényes lehet az autógyártásban: ott, ha mindenből a legjobbat veszünk, biztos hogy az autó menni fog. Csakhogy a film nem ez!

(*Cahiers du Cinéma*, 1958. május)

Sokat dolgozom a témáimon. De a forgatásra már forgatókönyv nélkül megyek. Fejből tudom a filmet és fejből forgatok. Esténként elismétlem magamban a témát: látom magam előtt elfutni a képeket és tanulom a filmet. A forgatáson már pontosan tudom, hogy mit kérek a színészektől, s hogy én mit fogok csinálni, nem kell apró papírok és feljegyzések után keresgelnem. S miután mindent tudok kívülről, elengedhetem magam és teljesen elmélyülhetek a történetembe.

Nem improvizálok, mindent előre tudok. A vágást szintén fejből csinálom. S állíthatom, hogy a filmemben mindent megcsináltam, amit akartam. És ha a film nem jó, azért csakis engem lehet felelőségre vonni.

(*Cahiers du Cinéma*, 1958. május)

### A stílus

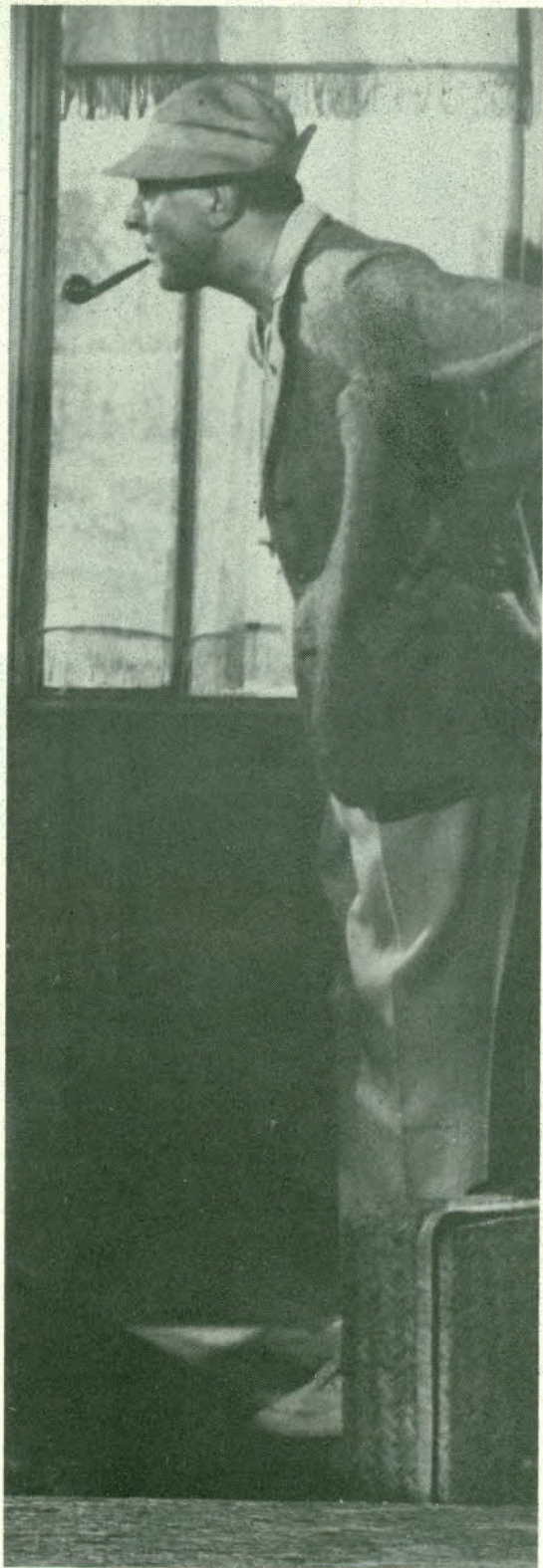
Természetes, hogy ha az ember szórakoztató dolgokat művel, legalábbis szándéka szerint, akkor előbb-utóbb összefüggésbe hozzák Chaplinnel. Ez Chaplin ötven-va-



hány sikeres filmjét tekintve, nem is csoda. De gyakran beszélnek össze-vissza, gyakran keverik össze a stílusokat, és ez már baj. Példaként említhetem az *Hulot úr nyaral* egyik jelenetét: Hulot úr egy temetőbe érkezik. Be akarja indítani a kocsiját, a hátsó csomagtartóban keresi a kurblit, és mialatt keresi, elszabadul az egyik kerék, leesik a földre, a levelek ráragadnak. S miután teljesen úgy néz ki, mint egy koszorú, az egyik alkalmazott azt hiszi, hogy Hulot éppen a temetésre hozta. Azt mondhatnák: „Hulot nem tudta kívágni magát ebből a helyzetből.” S pontosan így van: nem tudta. Ugyanaz történt vele, mint bárki mással, aki szeles és nem talál ki semmi komikusát. A komikum itt a forgatókönyvből és a helyzetből ered, de ami Hulot-val történt, még rengeteg emberrel megtörténhet. Az életben alapjában véve nagyon sok Hulot van.

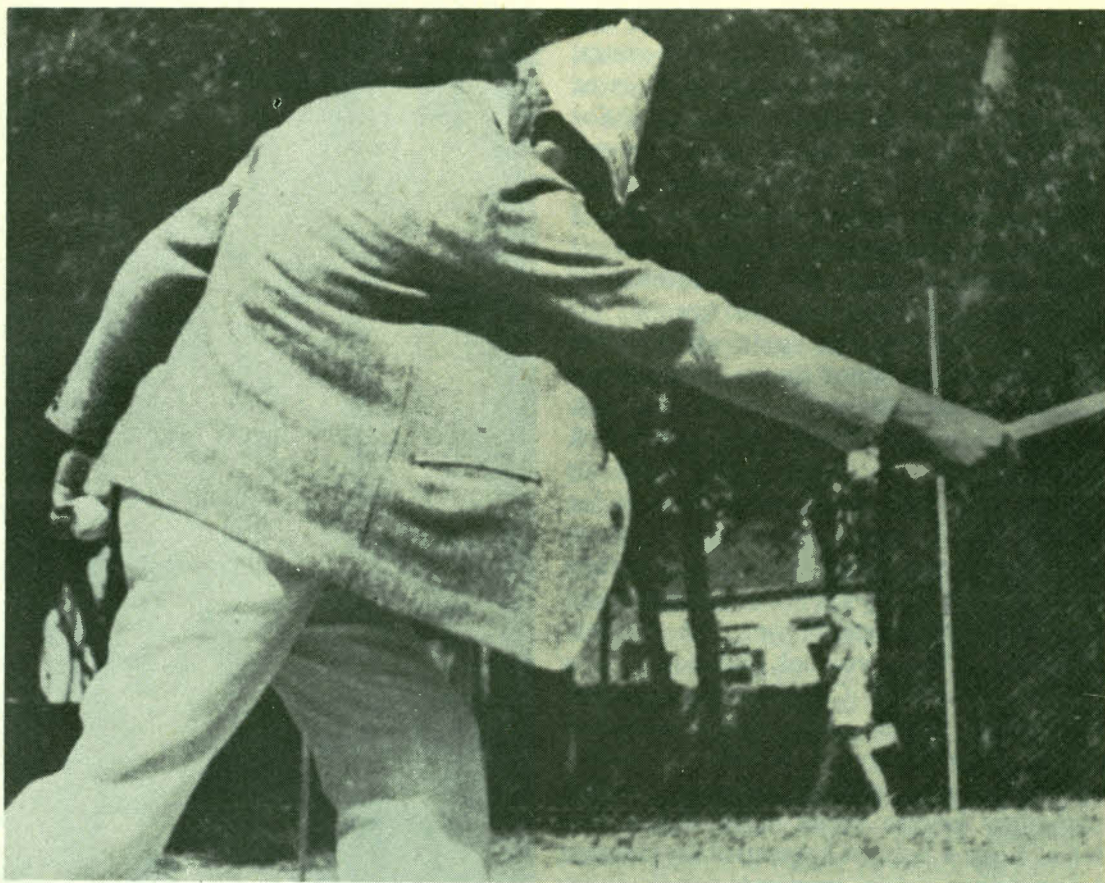
S most nézzük Chaplint. Ha Chaplin elég jónak találta volna ezt a jelenetet ahhoz, hogy betegye a filmjébe – amiben egyébként nem vagyok biztos –, akkor ugyanúgy kezdte volna, mint Hulot. De látva, hogy a helyzet katasztrofális (hiszen a temetőben vallási szertartás folyik, és az autó megzavarja ezt), hogy a kerék elszabadult stb., maga ragasztaná rá a leveleket, formálna belőle koszorút, és adná oda a temetői alkalmazottnak. És ettől a nézők el lennének ragadtatva, hiszen kívágta magát egy olyan helyzetből, aminek a megoldását hirtelenjében senki nem tudta elképzelni. Ez a geg váltja ki a nevetést, és ilyenkor mondják az emberek: „Nagyszerű volt”. Mindezt Hulot-ról nem lehet elmondani, ő nem volt nagyszerű, mert ami vele történt, mindenkivel megtörténhet: belebújhat a kocsijába, leejthet valamit, ez természetes. Ebben ragadható meg a két iskola teljes különbözősége, ellentétessége, minthogy Hulot soha nem talál ki semmit.

Amit kezdettől – vagyis a *Kisvárosi ünnep*-től, sőt első rövidfilmjeimtől kezdve – megpróbáltam, az az, hogy a komikus személyiségét a lehető leghitelesebbé tegyem. Valaha a filmvígjátéknak meghatározott szabályai voltak: a szereplő bizonyos eti-



*Hulot úr nyaral*





### *Hulot úr nyaral*

kett szerint megjelent, és így szólt: „Hölgyeim és uraim, ma este mulattatni fogom önöket. Rengetegféle dolgot tudok: zsonglőrködöm, táncolok, rendkívül jól komédiázom, jó pantomimszínész vagyok, jó geg-eket találok ki.” Ez volt a régi cirkuszi vagy mulatóbeli iskola. Én azt próbáltam meg bizonyítani, hogy alapjában véve mindenki mulatságos.

Nem kell ahhoz nagy komikusi személyiségnek lenni, hogy valamilyen komikus szituációba keveredjünk. És minél merevbb egy szervezet, minél több a rangkóráság, annál mulatságosabb dolgok történhetnek.

Csinálhatnék Hulot-nak a filmekben ún. „számokat”, de éppen ellenkezőleg, arra törekszem, hogy egy szintre helyezzem – természetesen nem viselkedésében, mert azért őt más fából faragták –, mondjuk, Arpel úrral, hogy a *Nagybácsim* esetét em-

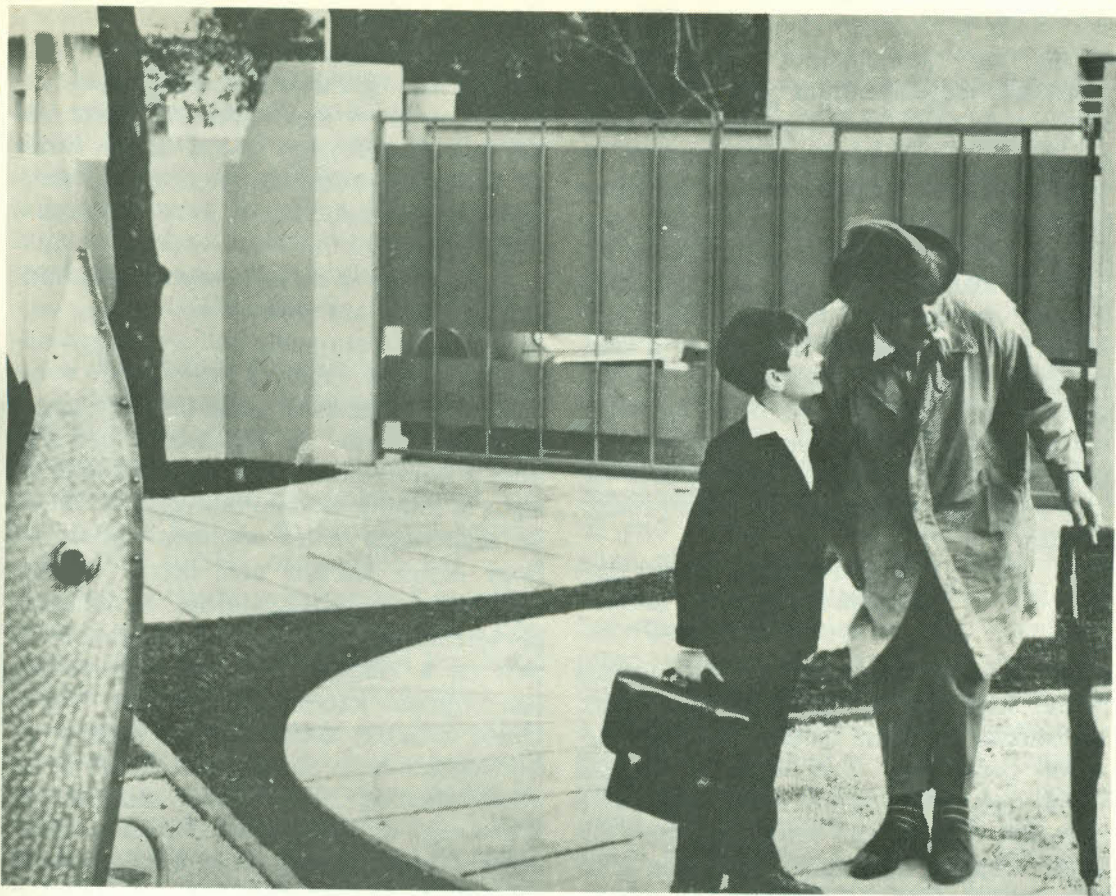
lítsem. (...) Szeretném, ha a közönség nem cirkuszi figurának érezné ezt a nagybácsit, hanem valódi nagybácsinak.

*(Cahiers du Cinéma, 1958. május:  
A. Bazin és F. Truffaut interjúja)*

### A kor

A *Forgalom* (Trafic) témája az autóőrület és súlyos következményei. A cselekmény folyamán Hulot új típusú autót talál fel. A kocsit mindennel felszerelték, ami az élethez szükséges: televízió, rádió, villanyborotva, tus, ágy, nyárssütő található benne. Ez nem csupán lázálom, én magam alakítottam át a kocsimat ilyen négy keréken gördülő csodává. Ezt a mesés szerkezetet Hulot az amszterdami Futurista Szalón alkalmából kívánja bemutatni. Sajnos – és ez a film története –, az autótutakon a vállalkozás számos komplikációval jár.





*Nagybácsim*

– Olyan világban élünk, amelyben csak az első három helyezett számíthat sikerre. Az első három repül a Holdra, az első három kerül be a „Ki mit tud?” döntőjébe stb. Én azokról készítek filmet, akik a negyedik, ötödik, n-edik helyen állnak. Akik hamar belefáradnak a rohanásba, bár rohannak az események után, de folyton lemaradnak.

– A kedvenc filmem? *A Playtime*. Talán azért, mert megbukott. Az emberek nem értették meg, Hulot-t akarták viszontlátni benne. Anyagilag tönkrementem belé. Hogy lassan dolgozom?! Igen, de hát elvégre nem vagyok pék, aki futószalagon gyártja a kenyereket.

(*L'Express*, 1970. aug. 10–16.)

## Filmről filmre

### Kisvárosi ünnep

Ami megjelenésétől kezdve lenyűgözött a *Kisvárosi ünnep*-ben, az az új és különös komikum volt: éppen annyira távol áll a verbális komikumtól – amelyben ritka kivételektől eltekintve a francia film mindig is tetszelgett –, mint attól a ritmusos,

eleven nyelvtől, amely az amerikai komikus film legbiztosabb sikereit ihlette. (. . .) Ennek a filmnek az eredetisége a fantázia és a valóságosság, a költészet és a megfigyelés, az abszurditás és a logika áradó keverésében van. (. . .) Tati valóban igyek-

szik életre kelteni egy kis falut, a kivételes napot, az „ünnepnapot” megelőzően, igyekszik megeleveníteni jelentéktelen és festői alakjaival, nevetséges és fura incidenseivel. Aprólékosan leír mindent: a mutatóvanyosok megérkezését, a körhinta felállítását a téren, a pletykálgatást, ami ezt az eseményt kíséri, aztán a „nagy napon” a községi harsonát, az ünneplőbe öltözött parasztokkal teli kocsmát, a zongoraverkli fülhasogató hangját és a szerpentinek, konfettik repülését... Valószínűleg közhelyek ezek, de olyan impreszionista, bájos és finom jelzésekkel jutnak kifejezésre, hogy ez megmenti a filmet a túlzott festőiségtől és a leíró realizmustól.

(*Théodore Louis: Jacques Tati.  
„Les grands créateurs du cinéma”  
sorozat 1959. 26–27. sz.)*

Ami különös érdekessége: a humor forrása szinte kizárólag a *képen belüli mozgás*, elsősorban a színész csetlése-botlása, valószínűs pantomim. Tati ezzel a fogással olyan hagyományokhoz nyúlt vissza, amelyeket Chaplin óta senki sem mert követni. Chaplin alkalmazta merészen a képen belüli mozgást, egészen az artista-produkciókig, szinte még a képek egymáshoz-következésének meghatározásával sem törődött különösebben. Ehhez persze színészi képesség kellett, s az Tatiban megvolt. Így hát ő játszotta a falusi postást, aki mélabús kötelességtudással hordja szét biciklijén a postát, miközben a falu lázas izgalommal készülődik a vasárnapi búcsúra. Ez a készülődés, a postás komikus harca hol biciklijével, hol a körülötte dongó léggel: mind tipikus vígjátéki mozzanatok ugyan, mégis oly erősen, s oly direkt módon kapcsolódnak az adott francia valósághoz, hogy a határokon túli néző némelyik célzását már nem is igen értheti.

(*Nemeskürty István:  
A filmművészet nagykorúsága*)

#### Hulot úr nyaral

Tati, mint minden nagy komikus, nemcsak megneveltet bennünket, hanem egész világot teremt. Olyan világot, amely a fő-

hős köré rendeződik. A Tati által teremtet személyiség csak mellékesen mulatságos, de mindig ahhoz a világhoz képest az, amelyben él. A legkomikusabb jeleneteknél nem is kell jelen lennie, hiszen Hulot úr olyan összevisszaság metafizikai megtestesítője, amely akkor is létezik, ha ő már nincs jelen.

S ha mégis a személyiségből indulunk ki, legelőször azt vesszük észre, hogy eredetisége – a *commedia dell'arte* hagyományához képest, amely a burleszkben folytatódott – leginkább valamiféle befejezetlenségben rejlik. A *commedia dell'arte* hőse a komikumot képviseli, funkciója világos és mindig hasonló önmagához. Hulot úr sajátossága ezzel szemben éppen az, hogy olyan, mintha nem merne létezni. Tehetetlen és kiszolgáltatott. A félénkséget lételemévé emeli. De természetesen éppen ez a világgal szembeni könnyedség lesz minden katasztrófa okozója, hiszen Hulot sohasem alkalmazkodik semmilyen konvencióhoz és szabályhoz. Hulot úr az alkalmatlanság zsenije. Nem mintha balkezes vagy ügyetlen lenne. Éppen ellenkezőleg: Hulot úr maga a báj, ő a Szeleburdi Angyal; és az összevisszaság, ami kíséri, a szeretet és a szabadság zűrzavara.

(*André Bazin: Qu'est-ce que le cinéma?*  
*Éditions du Cerf, 1958. Párizs*)

Hulot úr stilizált megtestesítője egy bizonyos embertípusnak, akit mindnyájan ismerünk, s akit sokan baleknak tartanak. Tati védelmére kel ennek a félreismert és megrágalmazott személyiségnek, a rokonszenves „élhetetlennek”, s úgy mutatja be nekünk, mint egy tisztalelkű nagy gyereket, aki örök derűvel a saját útját járja, és soha nem tántorítja el a valószínű környezet, amely szüntelenül csapdákat állít neki.

Gondtalanságával, találékonyságával és jó humorával végül mindig felülkerekedik, s mert Tati a cinkosa, furcsa geg-eket teremtet.

Hulot ártatlanul jár-kelet a világban, a tiszták megváltoztathatatlan optimizmusával.

Csodálkozó és kíváncsi tekintettel néz



mindenre, ami körülveszi. Holot magát nyos és társas életre vágyik. Fáradhatatlan kísérletei, hogy beilleszkedjen a közösségbe, eredménytelenek maradnak. Természetes és esetlen udvariassága, hátsó szándéktól mentes nagylelkűsége gyanússá teszi az emberek szemében. Készségessége, hogy valamilyen szolgálatot tegyen, ügytelenségnek és zavarónak bizonyul . . .

(Gilbert Salachas. *Télé-Ciné*, 1953.)

. . . a hangosfilm történetének nagy eseményéről van szó. A hangosfilm ugyanis két évtizedig képtelen volt megoldani a filmburleszk problémáit; mindaz, ami a némafilmekben olyan ellenállhatatlanul mulatságosnak hatott, dialógusokkal, szöveggel kísérve sutább, otrombább lett . . . A csetlések-botlások, a hasraesések és rohangálások elvesztették naiv bájukat, s a környező világ naiv reális zajaitól körülveve idétlen cirkuszi mutatványokká váltak . . . A társadalmi körülmények sem kedveztek: a háború s az azt követő évek szórakozási igényét inkább a zenés revük szolgálták ki. Ebben a filmtörténeti periódusban jelentkezik Tati *Hulot úr nyaral* című vígjátékával, mely a sajátos figurán, e figura burleszkszerű mozgásán és viselkedésén kívül a hanghatásokat is mondandója szolgálatába állította a maga egyéni módján.

(*Le Monde*, 1962. február 17.)

### Nagybácsim

Ultra-modern villa, a jövő „ideális háza” emelkedik mértani alakzatban, szokatlannul, láthatóan ridegen. Ez az Arpel család otthona: egy gyárosé, aki a „Plastac” művek tulajdonosa és műanyag csöveket gyárt. Élete teljesen beszabályozott: könnyedén és fantáziátlanul mozog a termelékenység fogalma és a „pletykák” miatti aggodalom között. Felesége buzgó háziasszony, nejlonköténybe és kesztyűbe burkolva, aki mesteri tudással vezényli a háztartási műveleteket a kevés bútorú, de túl célszerű szobákban és a konyhában, a legújabb típusú készülékek között. Fiuk, Gérard (9 éves) ezek között a kondicionált körülmények között él, természete-

sen nem nagy örömmel. S itt él még a szobalány, aki könnyen zavarba jön gazdái újításaitól, és a kis kutya, aki éppúgy áhítja a szabadságot, mint a kisfiú.

(A.-J. Cauliez: *Jacques Tati*. „*Cinéma d'aujourd'hui*” 7. 1968.)

Tati harmadik nagyfilmje bizonyos értelemben a *Kisvárosi ünnep*-nek és az *Hulot úr nyaral*-nak a szintézise. Ez a film két végletes világot foglal egybe, és szembeállítja őket egymással: egyfelől bemutatja a jómódú Arpelékat, akiket teljesen felszívna társadalmi kötelezettségeik, s akik gyermekükkel, Gérard-ral együtt hallatlan fényűzésben élnek. ( . . . ) A két világ közül az első (Arpelék) szatirikusan, kegyetlen gúnnyal és groteszkül van ábrázolva a filmben, a másik világ (Hulot-é) költői és hóbortos képekben jelenik meg. S amilyen maró gúnnyal nézi az alkotó az elsőt, olyan rokonszenvvel és gyengédséggel szól a másodíkról. Leplezett gyengédséggel: hiszen Tati nem ismeri az érzelmek áradását, művészete maga a szemérem, s a benne megjelenő „érzelmek” gyakran öltik magukra a csúfondáros kedvesség formáját.

(*Théodore Louis: Jacques Tati*)

Mindezeknek az eszközöknek komplex felhasználásával e filmben (*Nagybácsim*) Tati mélyen, eredendően művészi, sőt filmművészi módon tud nagyon lényeges dolgokat elmondani a mai nyugati polgári életformáról. E mondanivaló nem forradalmi: nem érinti a társadalom alapkérdéseit. (Ennyiben is mögötte marad Chaplinnek.) De mert humánus és a mai polgári világ antihumanizmusának szatiráját adja, mélyen és őszintén haladó, ennek következtében tudja ennek a világnak lényeges vonásait megragadni és azokat művészileg is mélyen és hitelesen ábrázolni.

Sok mindenről kellene és lehetne e film kapcsán még beszélni, a többi színész kiváló munkájáról, akik egy-egy jellembábót töltenek meg élettel, megőrizve azok bábszerűségét, a képbeállításról és a vágástechnikáról, melyben Tati mindvégig kerüli a technika előtérbe tolakodását, de biztos kézzel a legjobb technikai megold-

dást választja, egyáltalán nem technikailag – vágással vagy montázzsal – oldja meg a tempó felfokozását, hanem primér rendezői munkával: a játék felgyorsításával. Mindezek az eszközök együtt: a mélyen humánus, haladó mondanivalóra épülő, átgondolt és minden ízében elsőrendű művészi munka segítségével hozhatta létre az utóbbi évek egyik legjelentősebb nyugati filmalkotását – olyan művet, amelyet mindenkinek látnia kellene, s amelyet soha nem felejtethünk el, ha láttuk.

(Nagy Péter, *Filmvilág*, 1959/24. sz.)

A világ tehát elembertelenedett, s ami a nyaraló Hulot úrnak még csak személyesen volt kellemetlen, az itt, a városban már kibírhatatlan, s majd mindenkinek az, e civilizáció állítólagos élvezőinek és létrehozóinak is, mert hiszen a garázsajtó hiába önműködő, mégis újra meg újra rabul ejti a tulajdonost, de még a halból mintázott szökőkútnak is rabjai a villa gazdái. A szökőkutat örökösen működtetni ugyanis költséges multság, különben sem azért működtetik, mert tetszik nekik, hanem azért, mert így drága, így előkelő, így illik... De ezek a gyárosok a maguk vacak kis szökőkútját csak akkor kapcsolják be, amikor vendéget várnak, vagy csöngetnek, s ha történetesen a csöngetés után a kapuban Hulot úr bukkan föl, a cseléd rögtön és megvetőleg kikapcsolja. Emiatt aztán, valahányszor Hulot úrral lépünk a villába, mindig egy vízköpést éppen undorral abahagyó bronzhal groteszk látványába ütközünk. Ez a képen belüli mozgás – amit geometriai pontossággal komponált meg a rendező – s e mozgás ritmikus ismétlődése az, ami nevetésre ingerel, ráadásul egyre fokozottabb mértékben.

(Nemeskürty István:  
*A filmművészet nagykorúsága*)

### Playtime (Szabad idő)

Minden igaz a legapróbb részletig. Tati csaknem végletesen szigorú az igazság megfigyelésében. Komikuma ebből a szórakoztató, elérzékenyült, mosolyogtató felfedezésből ered – majd később a felfe-

dett részlet még megkapja az utolsó simításokat. Pedig Tati nem túloz és nem karikatúrát fest: igazabb, mint maga az igazság – s még „szépít” is az igazságon. Annyira jól, hogy amerikanizálódott, uniformizált modern civilizációnkról szóló szatírája nem válik kegyetlen torzképpé, hanem állandóan keveredik egy elszomorító szépségű Metropolis gyönyörű látványával.

Végül is szív kell hozzá – egész egyszerűen. Szív kell ahhoz, hogy *mosolyogva* állapítsa meg, hogy Párizs, a régi Párizs már csak az üvegajtók tükörképeként létezik. Szív kell ahhoz, hogy *mosolyogjunk* a divatjamúlt Hulot úr ügyetlen igyekezetén, aki túlradó rokonszenvvel viseltetik minden felebarátja iránt...

(Jean-Louis Bory,  
*Le Nouvel Observateur*, 1967. dec. 27.)

### Trafic (Forgalom)

A főcím alatt üzemek képét látjuk, futószalagon készülő autókat, majd egy óriási parkolóhelyet telis-tele autókkal.

Amsterdam: munkások hatalmas „O” betűt ragasztanak az EXP illetve az AUT szavak után, e feliratok egy óriási csarnok homlokzatára kerülnek, amelyben kíváncsian nyüzsögnek az emberek.

Párizs: az Altra üzemből mindenféle rendű és rangú munkás az utolsó simításokat végzi egy új autón, a „camping-car”-on, amely majd részt vesz az amszterdami kiállításon.

Mikor minden kész, az autót egy kamionba emelik, azzal a díszlettel együtt, amellyel majd kiállítják. Egy sportkocsi volánjánál egy hóbortos reklámszakember ül, ő vezeti a menetet, amely kigördül az autóútra. Az utazás résztvevői: a kamionszofőr, François úr, az eladó, a reklámszakember, és Hulot úr, a „camping-car” felfedezője. Párizstól Amszterdamig váratlan események és balesetek követik egymást. (. .)

Az autók „magatartása” miatt Tati filmjét *anti-Week-end*-nek is nevezhetnénk. Godard legutóbbi filmje ugyanis példája volt a társadalmi kritikának (különösen a „motorizált civilizáció” metsző



bírálata), míg a *Trafic* egyáltalán nem társadalomkritikai film (legalábbis nem abban a szigorú értelemben, hogy politikai állásfoglalást tartalmazna). Tati filmjében a társadalom nem olyan, mint a valóságban, hanem amilyennek a képzelet feldolgozta. Az üzemekben, ahol Hulot „repdes”, nincsenek kizsákmányolt munkások, szociális konfliktusok, az autószerződésen nincsenek halálos balesetek, csak egy kis csapat és egy anakronisztikus autó van, és ők nem hajlandók a sorban haladni... még ha ezzel felfordulást okoznak is az autószerződésen. (...)

Általában elmondhatjuk, hogy „a társadalom” a film szövegében a *morál* (és a költészet) szempontjából jelenik meg, és nem politikai szemszögből, ez persze nem jelenti azt, hogy a film ne tartalmazna ideológiai, tehát politikai mozzanatokat, de ezeket csak a hosszabb elemzés tárhatja fel.

(Octave Burnett,  
Téléciné, 1971. okt. – nov.)

## Életrajz

Jacques Tati 1908-ban született a franciaországi Pecq községben. Orosz származású, eredeti neve Tatisev, nagyapja a cár párizsi nagykövete volt, apja (a dedapa foglalkozását követve) képkerepező. Tati – szülei kívánságára – katonai pályán indult el, majd ezt otthagyva, beállt apja műhelyébe.

Mindig nagyon szerette a sportot: futballozott, boksztolt, lovagolt, teniszezett. De nemcsak sportolt, hanem – társai mulattatására – utánozta, karikírozta is a sportolókat. Ilyen számokkal lépett fel először közönség előtt is 1931-ben. Akkor sikere volt, hogy úgy döntött: ezen a pályán indul el. Elkezdte a cirkuszosok fáradtságos életét: a vándorlást városról városra, színházról cirkuszba, cirkusból kabaréba. Először csak vidéken, később Párizsban is egyre többször fellépett.

Később felfigyelt arra, hogy az a műfaj, amit ő csinál, egyenesen filmre kívánczik. 1931 és 1946 között több rövidfilmet készített. A háború után továbbra is többször fellépett színpadon, és játszott Claude Autant-Lara két filmjében, a *Három fantom* (1945) és *A test ördöge* (1946) c. filmekben. Amikor René Clément megbetegedett, a forgatókönyvíró és színész Tatira bízták a *Postások iskolája* c. film megrendezését. Tati in-

nen számítja filmes pályafutását. A *Postások iskolája*-ból született később a *Kisvárosi ünnep*. A filmnek sikere volt, s a producerek, akik eleinte fanyalogtak, most már sürgették Tatit, hogy készítse el a *Kisvárosi ünnep* folytatásait, pl. „A postás megnősül”, vagy „A postás Párizsban” címmel. Tati nem vállalkozott erre, mert úgy érezte, hogy a postás figuráját már nem tudja új vonásokkal bővíteni. Megteremtette Hulot urat, aki további filmjeinek főalakja lett. Tati világszer- te elismert, Oscar-díjas filmrendező. 1974-ben éppen ezért, a filmsajtó döbbenet vette tudomásul, hogy Tati filmjeit előverezik. A Specta-film, a Tati-filmek gyártó cége, amelynek Tati is fő-résztvényese volt, a Playtime szokatlanul magas költségei miatt csődbe jutott, s a kereskedelmi bíróság 120 000 frankban állapította meg az összes Tati-film kikiáltási árát. Vajon lehet-e pénzben kifejezni Tati filmjeinek értékét? – kérdezték az újságcikkek. A rendező azonban nem vult vissza, nem keseredett el – új filmek forgatására készülődik.

## Filmográfia

*KISVÁROSI UNNEP* (Jour de fête) 1949.

R.: J. Tati, F.: J. Tati, Henri Marquet, O.: Jacques Mercanton, Marcel Franchi, Sz.: J. Tati, Guy Decomble, Paul Frankeur, Santa Relli, Maine Vallée, Roger Rafal

*HULOT ÚR NYARAL* (Les vacances de Monsieur Hulot) 1953.

R.: J. Tati, F.: J. Tati, Henri Marquet, O.: J. Mercanton, Jean Mousselle, Sz.: J. Tati, Nathalie Pascaud, Louis Perrault, Michele Rolla, Suzy Willy, André Dubois, Valentine Camax

*NAGYBÁCSIM* (Mon oncle) 1958.

R.: J. Tati (asszisztensek: Henri Marquet, Pierre Étaix), F.: J. Tati, Jacques Lagrange, Jean L'Hôte, O.: Jean Bourgoïn, Sz.: J. Tati, Jean-Pierre Zola, Alain Bécourt, Lucien Frégis, Dominique Marie, Betty Schneider

*PLAYTIME* (Szabad idő) 1967.

F. és R.: J. Tati, O.: Jean Badal, Andreas Wind-ing, Sz.: J. Tati, Barbara Dennek, Jack Gauthier

*TRAFIC* (Forgalom) 1970.

F. és R.: J. Tati, O.: Marcel Weiss, Edouard Van den Enden, Sz.: J. Tati, Maria Kimberley, Marcel Fraval, Honoré Bostel

Válogatta és összeállította:  
Erdélyi Z. Ágnes

## Búcsú Szemes Mihálytól

Egy-egy társunk elhulltán – mint a csatában – egy pillanatra döbbenet megtorpanunk – hát ő is elment? –, de nincs időnk az elmélkedésre, lábunk-agyunk visz tovább. Azon az úton haladunk, melyen az első lökést, a kezdő sebességet a történelem adta meg: nemzeti létünk legsúlyosabb válsága, legkínzóbb görcse, legdrámaibb megpróbáltatása, egy évezred nyomasztó terhei alóli felszabadulásunk ujjongása és szorongása – nemzedéki sorsvállalása.

Az a nemzedék, amelyhez Szemes Mihály is tartozott, megélte a második világháború apokalipszisé, együtt vett nagy lélegzetet a felszabadult nemzettel. Szemes Mihály a nemzedék java részével, a sorsvá!alókkal tartott, aktív részt vállalt a történelmi érvényű cselekvésből, olyan harcos volt, aki nehezen teszi lábhoz a fegyvert, olyan tengerész, aki annyira megszokta a vihart, hogy már szélcsend idején is hallucinációk gyötrik. Végzete korán betelt. Mégis azt mondhatjuk: boldog ember volt, mert rajta hagyta keznyomát közös művünkön, amit úgy hívunk: új magyar társadalomban megújult magyar filmművészet. Az átalakulás elkövetője, a megújulás követelményének hirdetője volt.

Emlékképek megfakult lemezeiről próbálom előhívni alakját. Sívölvény koromban – mielőtt közelebről megismertem volna – gyakran láttam őt első asszisztensként dolgozni; némi irigységgel vegyes el-

ragadtatással figyeltem. A legelismertebb, legkeresettebb asszisztensek egyike volt. Munkastílusának legfőbb jegyei a pontosság, a felkészültség biztonsága, a célszerű fegyelem és szervezethez, a példás ütem-érzék, összpontosítási készség és művészi alázat voltak. Mindent tudott, amit a filmről akkor tudni lehetett. Mielőtt Nádasdy Kálmán meghívta volna a Föltámadott a tenger társrendezőjének, már volt vágó, dramaturg, híradószerkesztő, kisfilmosztályvezető, szinkronrendező, moziüzemvezető, számos filmben segédrendező. Közelebbi megismerkedésünk ebből az időből datálódik; a Föltámadott a tenger című film három esztendeig tartó munkálatai során lettünk munkatársak és barátok.

Nem feladatom most, hogy Szemes Mihály művészi pályaképét megrajzoljam, önállóan megvalósított filmjeit értékeljem. Ezt másoknak – nálam illetékesebbeknek – kell majd elvégezniük. Én csupán az életmű néhány, általam fontosnak vélt vonására hívnám fel ezúttal a figyelmet. Bár Szemes előtte már néhány rövidfilmmel bemutatkozott, s a Föltámadott a tenger társrendezőjeként is tanúbizonyságot tett képességeiről, voltaképpen művészi pályafutását mégis az 1955-ben készült, Szánkó című rövidfilmjétől kezdődően számíthatjuk. Ez a film, amely Móra Ferenc azonos című novellájának kongeniális filmi megjelenítését valósította meg, s amely az első nemzetközi sikert hozta meg számára – a Velencei Filmbiennálén két díjat nyert –,



adta meg a nélkülözhetetlen bizalmat és önbizalmat a folytatáshoz: 1955-től a hetvenes évek elejéig – mintegy másfél évtized leforgása alatt – Szemes Mihály 13 filmet rendezett. Szinte példátlan teljesítmény ez; mintha érezte volna, hogy sietnie kell, mert kevés idő adatott neki.

Az életmű első és utolsó darabja Móra-adaptáció: a Szánkó és a Kincskereső kis ködmön – nincs jobb szavam erre – filmre varázsolása, Móra nevéhez fűződött volna az Aranykoporsó megfilmesítése is, az a terve, melynek megvalósítására – annyi mással együtt – már nem futotta erejéből és idejéből. Megítélésem szerint ez fontos jellemzője az életműnek, mely a Móra-adaptációkon kívül még olyan emlékezetes filmeket foglal magába, mint a Dani, a Kölyök – amely Törőcsik Mari művészetének új színeit villantotta fel –, a Bóka László regénye alapján készült Alázatosan jelentem!, a Moszkvai Filmfesztiválon díjat nyert Alba Regia, az Uj Gilgames. És akkor még nem említettem az Édes és keserű merész formai kísérletezését, vagy az Érik a fény – utolsó előtti filmje – szuggesztív képsorait, melyek újra tanúságot tettek Szemes Mihály művészetének közéleti indíttatásáról.

Mi jellemző összefoglalóan ezekre a filmekre? En úgy érzem: a Móráéhoz hasonló üdítő mesélőkeds hatékony tanítás az életről és az emberekről. Ugyanaz a látszólag igénytelen, valójában sokatmondó, mert költői és emberi vallomás, ami Móra írásaiban tetten érhető, ugyanaz a humanitástól áthatott szemlélet, szelíd kedély és tiszta lelkiület. Szemes is – akár Móra – sokat tudott rólunk, éles tekintettel figyelte világunkat, kritikusan tárta elénk gyöngéinket, ám rendületlenül hitt az emberi természet javíthatóságában, az

emberiség és a magyarság jövőjében, megmaradási képességében. E hasonló adottság és szemlélet magyarázza Szemes Mihály affinitását – vonzalmát és különleges érzékenységet – Móra világa iránt, azt, hogy a Móra írásaiban rejlő könnyed derűt és mély humánusmot oly maradéktalanul és hatékonyan tudta a filmszalagra átmenteni. Ez maga is fontos tett, kulturális misszió volt. Emberi és művészi hitvallását, életigenlését halálon túli gesztussal hirdetik helyenként megrendítő, kataraktikus erejű képsorai.

Milyen ember volt? Szelíd és szenvedélyes, töprengő és határozott, őszinte, néha már szinte gyermekesen naiv – talán ezért tudott olyan jól gyermekszereplőkkel bántani. Eszméihez, családjához, barátaihoz mindvégig hű maradt. Gesztusaiban, megnyilvánulásaiban egyszerű, sallangmentes volt, megfigyeléseiben éles szemű, munkájában igényes és odaadó. Életvitelét a pontosság, fegyelmezettség, tervszerűség jellemezte. Jó közösségi ember volt. Kevesen tudják róla – szerénységből nemigen beszélt erről –: annak idején, szabadságunk hajnalán a demokratikus néphadsereg – a II. Vasútépítő Hadosztály – egyik első politikai tisztje volt. Művészi ambícióit mindenkor a nagy közösség: a megújult magyar társadalom szolgálatába állította. Sokoldalú volt, nyitott érdeklődésű, minden érdekelte, és mindennek, ami érdekelte, igyekezett utánajárni. Kitűnő személyes kvalitásokkal rendelkezett; elméletileg is tájékozott filmművész volt, de olyan, aki egész szervezetével alkotott. Mindent, amit értéknek tudott magában, igyekezett a műbe menteni. Ezért, hogy legjelentősebb művei maradandó értéket képviselnek.

Nádasy László

## A hollywoodi Tízek

### Jegyzetek a 30. évforduló alkalmából

Az amerikai képviselőház Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottsága (a továbbiakban ATVB) 1947. októberben – súlyos bírság terhe mellett – úgynevezett tanúkihallgatásra idézett meg több hollywoodi filmest. Az eljárás módja szokatlan volt, jogi szempontból alkotmányellenes. De nem előzmény nélkül való. Jellemző mozzanatként illeszkedett a kor politikai életébe.

Miért éppen Hollywood lett az egyik célpont? Mert nyilván a film volt a legjelentősebb véleményformáló médium, mert itt éltek a legnépszerűbb művészet haladó képviselői, sok író, rendező, producer, színész; itt szilárd szakszervezetek, erős szakmai szövetségek működtek. Így a csapást nemcsak személyekre mérték.

Hollywood különös, szinte történelmi szerepet játszott ekkor. Nem önként vállalt szerepet, hiszen a hidegháború jeges áramlatai kényszerítették reprezentánsait a tárgyalóterembe.

A hidegháborús évek Amerikájáról rengeteget írtak, könyvtárnyi az irodalom. A főbb történelmi tények ismereteseek, itt mindössze utalásokra szorítkozunk.

Jósz szerint még véget sem ért a II. világháború, a reakció erői támadást intéztek minden haladó mozgalom, csoport, egyén ellen. Aki kritizál, az felforgató, az ellenzéki pedig elnémitandó. A kommunistákat a Szovjetunió irányítja a különböző országokba. Nem politikai párt tagjai, hanem idegen hatalom ügynökei.

A Truman-kormányzat meghirdethette a „keresztshadjárat a kommunizmus el-

len” elnevezésű kampányát, majd 1947. március 12-én az ún. Truman-doktrínát: pár nap múlva pedig kiadtak egy rendeletet az állami alkalmazottak megbízhatóságának, politikai múltjának kivizsgálására. E rendelet alapján 308 embert bocsátottak el fegyelmi úton, 3000-egynéhányan a vizsgálat befejezése előtt önként lemondtak. A megfélemlítés, az üldözés fokozódott. A konstruált perekben szaporodtak a hivatásos besúgók, egyre gyakoribb lett a hamis tanúk szerepeltetése, a sajtóban és a rádióban kémhistóriákat gyártottak a szenvedélyek felkorbácsolására stb. Éppen egy bíró, a Legfelsőbb Bíróság tagja, W. O. Douglas állapította meg: A félelem fekete függőnye ereszkedett le Amerikára.

Amerika demokratái, a „jobbik” Amerika bátrabbjai ellenálltak. Ebben a küzdelemben szép példa a hollywoodi Tízek politikai és emberi-művészi helytállása.

### Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottságot

1938-ban hívták életre. Eleinte nem túl jelentős bizottságként működött. 1945. január 1-től „állandó bizottság” a rangja, megnőtt a súlya. A bizottság 1945–57 között 3000 „tanút” hallgatott ki. 135 esetben mondta ki a „tiszteletlenség a kongresszussal szemben” (szó szerint: a kongresszus megvetése) elnevezésű elmarasztalást, ami bírói ítélettel jár. Ezt a cselekmény-meghatározást már régóta főleg arra használták, hogy parlamenti döntéssel bíróság elé állítsanak olyanokat,



akik ellen nem volt bizonyíték, sőt bűncselekmény vagy vád sem forgott fenn, mindössze nem vallották azt, amit ki akartak húzni belőlük.

A bizottság 1946-ban felforgatónak, „veszélyes szervezet”-nek minősített mintegy 600 társadalmi és magánszervezetet. Egymás után marasztalták el, küldték bíró elé pl. az Antifasiszta Menekültek Bizottsága, az Amerikai–Szovjet Barátság bizottságának, az Alkotmányos Jogok Védelmére alakult szervezet stb. vezetőit.

Az 1947-ben részben újjáalakult képviselőház új bizottságot választott. Az elnök J. P. Thomas lett (eredetileg biztosítási ügynök), a régi tagok: Mundt, Rankin, Wood és Petersen, az újak: McDonnell, H. Bonner, R. Vail, és egy fiatal kaliforniai képviselő, Richard M. Nixon.

A bizottság egyik legsürgősebb feladatának tartotta a hollywoodi filmesek elleni fellépést. Thomas elnök néhány társával már 1947. máj. 7-én Hollywoodba érkezett, hogy kihallgatásokat tartson, felméréseket, nyomozásokat végeztesen. Zárt üléseken 12 embert hallgattak meg. Utána Thomas több nyilatkozatban ítélte el a viszonyokat. Megállapításai: Hollywood a vörös propaganda melegágya; a kommunisták beszivárogtak a filmiparba; a stúdiók legfontosabb posztjait párttagok foglalták el; domináltak a Filmírók Szövetségében és másutt; sikerült nekik felforgató propagandát csempészni a filmekbe, és megakadályozni egy csomó igazi amerikai film elkészítését; a Fehér Ház illetéktelen nyomást gyakorolt a filmszakmára a pro-szovjet filmek érdekében. Mindezek alapján javaslatot tesz, hogy nyilvános vizsgálatot folytassanak le Washingtonban.

Thomas nyilatkozatai természetesen országszerte szenzációt keltettek. Az amerikai film virágkorát élte, a mozikban hetente 75–80 millió jegyet adtak el, a sztárok népszerűsége tetőpontján volt. Most a hollywoodi intimitások közé jó vastagon politika keveredett. A vélemények megoszlottak. A sajtó és rádió nem foglalt állást, de fő helyen „tálalta” a szenzációt.

Értelmiségi körökben meglepetéssel, Hollywoodban megdöbbenéssel reagáltak a nyilatkozatokra. Még a szakma vezetői is

illetéktelen beavatkozásnak tartották a vizsgálatot. A Filmgyártók Szövetségének elnöke, Eric Johnston levelet írt a bizottságnak, amelyben elítéli a vizsgálatot, és felajánlotta, hogy évtizedekre visszamenően bármely filmet levetített, állapítsák meg, melyikben van kommunista propaganda. „... Hollywood az ideológiától és prédikációktól mentes szórakoztatással jó munkát végzett. . .”

A művészek körében nagy volt a méltatlankodás, sőt felháborodás. Különösen a rendezők és írók között. Sok filmsztár is éles hangon nyilatkozott a bizottság fellépéséről, mint pl. Judy Garland, Frederic March, Gene Kelly, Frank Sinatra és mások. A bizottsággal nyíltan rokonszenvező alig akadt. Az első napokban úgy tűnt, hogy a filmszakmát egyetemlegesen érte durva támadás, ami ellen egységesen kell felsorakozni.

Hollywood művészeinek egy része nem is maradt tétlen társaik ügyében. William Wyler, John Huston és mások szervezni kezdték az ún. Első Módosítás Bizottságot.

(Az amerikai alkotmányt már a 18. század végén módosították-kiegészítették. A módosítás egyes pontjai határozottabban körülírták a demokratikus szabadságjogokat. Az Első Módosítás: „A kongresszus nem hozhat törvényt vallás alapítása ellen, s nem tilthatja meg annak gyakorlását, nem korlátozhatja a szólás- és sajtószabadságot, vagy a békés emberek gyülekezését, és a kormányhoz intézett kérést a sérelmek orvoslására.”)

Ez a Bizottság, továbbá a Filmrendezők Szövetsége, a Filmírók Szövetsége, az Amerikai Szerzők Szövetsége (színműírók, rádiós szerzők stb.), a zeneművészek és még sokan mások alkotmányellenesnek minősítették az ATVB eljárását.

A tanúként megidézték alkotásait, régi és új filmjeit mind a sajtó, mind a szakmai közvélemény a legjobbakkal emlegette: *Kenyer és kő*, *Hotel Berlin*, *Magas Fal*, *Ismét együtt*, *Keresztűz*, *A mezeten város*, *Kereszt és nyíl*, *Az év asszonya*, *A ház, amelyben lakom*, *Ellentámadás*, *Szahara*, *Hét mérföldre az Alcatraztól*, *Harminc másodperc Tokió felett*,

*Öten jöttek vissza* – és még sorolhatnánk a filmeket, amelyek magas díjakat kaptak, s egyúttal nagy közönségsikert is arattak.

Ideológiai, esztétikai-filozófiai alátámasztást az ATVB álláspontja tulajdonképpen senkitől sem kapott, ha eltekintünk a napi szempontú, politikai töltésű újságcikkektől. Írók, filmművészek támogató írásokkal nem jelentkeztek. Magának a bizottságnak sem volt „esztétikai vonala”. Nem is helyeztek súlyt erre. Roy Brewer, a hírhedt szakszervezeti funkcionárius, aki minden vitában feltűnően a nagy cégek mellett foglalt állást, évek múlva – amikor már maga is filmgyári igazgató lett – írta meg az indítékokat. Gondolatmenete röviden: A filmet kizárólag szórakoztató médiumnak kell tekinteni. A kommunisták első győzelme az volt, hogy munkájukkal és befolyásukkal elérték: a filmnek eszmeisége van, társadalmi üzenetet kell hordoznia. Következő lépés, hogy a filmnek az élet realitásaival kell foglalkoznia. Hogy ezekkel a realitásokkal jól foglalkozzanak, azt mondták, el kell menniük gyárakba, tüntetésekre, kórházakba, csapszékekbe stb. Ismerkedtek az élet piszkos oldalaival, amiből az a tendencia fakadt, hogy a filmek erőszakkal, válással, prostitúcióval stb. is foglalkoztak, sőt túl sokat mutattak belőlük. Rokonszenves jellemeket, sőt hősöket csináltak olyanokból, akik társadalmilag elfogadhatatlanok voltak. Vagyis ezekkel az alaptémákkal azt szuggerálták, hogy az USA a dekadens burzsoázia országa. Ez persze nem tisztán kommunista propaganda, de Hollywood kommunista művészeinek a befolyásán alapult. A legtöbb filmíró követte vezetésüket, mert ravaszul dicsértek, skrupulus nélkül támadtak, és jó kapcsolataik voltak a sajtóval.

## Az Első Módosítás Bizottság

egyre nőtt, és október elején kiadta első nyilatkozatát, amelyet a közélet, a kulturális-tudományos élet és a filmszakma jelei közül sokan aláírtak. Négy amerikai szenátor: Albert Thomas, Harvey Kilgore, Claude Pepper, Glen Taylor, továbbá Tho-

mas Mann, Albert Einstein, Irwin Shaw, Leonard Bernstein, Eddie Cantor, Gregory Peck, John Huston, Gene Kelly, Rita Hayworth, Mirna Loy, Katherin Hepburn stb.

A megidézett „tanúk”-ról előre lehetett tudni, hogy – akkori szóhasználattal – „baráti” vagy „nem-baráti” tanúk lesznek-e. A „barátiak” az ATVB-gal együttműködők: ennek az együttműködésnek széles volt a skálája, egészen a denunciacióig terjedt. S azok a „nem-barátiak”, akik alkotmányos jogukra hivatkozva egyes kérdésekre nem válaszolnak. A nem-baráti tanúk eredetileg 19-en voltak, de nyolcnak a kihallgatására már nem került sor. Ahogy akkor mondták, a 10 között a 11. Bertolt Brecht volt, aki mint külföldi állampolgár más elbírálás alá esett.

*A hollywoodi Tíz: Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, ifj. Ring Lardner, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samel Ornitz, Adrian Scott, Dalton Trumbo.*

Hét író, két rendező, egy író-producer. Mindjárt hozzá kell tennünk, hogy Edward Dmytryk később, büntetése letöltése után, önként jelentkezett az ATVB-nál, és „baráti”, együttműködő vallomást tett.

A kihallgatások előestéjén, október 19-én, együtt ült a 19 „nem-baráti” tanú – 12 író, öt rendező, egy producer és egy színész –, és várták a híreket arról a tárgyalásról, amelyet ügyvédek folytattak a filmgyárak vezetőivel. A szállongó hírekre, hogy fekete listát állítanak össze, Eric Johnston indignálódva válaszolt: „Amíg én élek, sose egyezem bele fekete listába, amely Amerika-ellenes... Mondd meg a fiúknak, ne aggódjanak...”

## A washingtoni tárgyalást

illetve kihallgatásokat óriási érdeklődés előzte meg. Nagy mérkőzésre volt kilátás, nagy tétre ment a küzdelem. Már az első napokban híres filmcézárak és még híresebb filmsztárok jelentek meg az ATVB előtt. A sajtót a legjobb erők képviselték, a napilapok különtudósítókat küldtek ki. A kihallgatások kapcsán sajtótörténeti rekord született: a lapok 12 napon át hoztak elsőoldalas tudósításokat, sztorikat.



A termet a közönségen kívül fotóriporterek, filmhíradósok, tévések és újságírók légiója töltötte meg. 94 újságíró, 30 híradós, számtalan rádiós, technikus.

Természetesen a „baráti” tanúkat veték előre, hogy megalapozhassák a vád állításait. Parádés felvonulást láthatott a közönség. Jack L. Warner (a Warner Bros. társtulajdonosa), és Louis B. Mayer (a Metro-Goldwyn-Mayer tulajdonosa) valomásának lényege: a kommunisták és útitársaik beszivárogtak a szakmába, és megpróbáltak kommunista propagandát lopni a filmekbe. De mi ügyesen elhárítottuk.

Másnap Adolph Menjou-ra, az 1930–40-es évek híres színészére került sor. Szélsőségesen reakciós nézeteket adott elő. Szakértőnek tartotta magát, 350 könyvet olvasott Oroszországról, tehát ő megszi-matolja a legkisebb propagandát is.

R. Nixon mint a bizottság tagja, megkérdezte:

– Mr. Menjou, van-e valami módszere vagy bizonyítéka, amelynek alapján valakit kommunistának tart?

Menjou: Azt hiszem, az, aki részt vesz olyan összejöveleteken, ahol Paul Robeson megjelenik, meghallgatja kommunista dalait, és tapsol neki. Szégyelleném magam, ha ott lennék a hallgatóság közt.

Az elnök módszerére jellemző párbeszéd.

Elnök: Ismeri John H. Lawsont?

Menjou: Nem.

Elnök: Hallotta, hogy ő a hollywoodi kommunisták vezetője?

Menjou: Igen.

Elnök: Vezetőként foglalkozott az ügyeikkel?

Menjou: Hallottam, de nem tanúsíthatom, mert nem ismerem.

Elnök: Tudja-e, hogy részt vett a Warner Bros. filmgyár előtti tüntetésen, ahol autókat borítottak fel?

Menjou: Nem tudom, sajnálom.

Az elnök több ízben is rákérdezett a „baráti” tanúkra, hogy ismerik-e Lawson-t, tudják-e róla, hogy kommunista, sőt hogy ő volt a vezető Hollywoodban. A 19 „nem-baráti” tanú közt ugyan Bertolt

Brecht és Albert Maltz voltak a „nagy nevek”, de Lawson, maga is sikeres forgatókönyvíró, jobban előtérben állt. Kitűnő szervező volt, tekintélyét színművei és elméleti munkássága is alátámasztották. A denúncians tanúk hol azt mondták, hogy Lawson Hollywood kulturális komisszárja, hol azt, hogy ő a párt „dalai lámája” stb.

(John H. Lawson elméleti munkáinak egy részét a magyar filmközvélemény is ismeri. A Filmtudományi Intézet kiadásában megjelent a Filmdramaturgia (1962), A film az eszmék harcában (1964), A filmalkotás I–II. (1968) c. munkája.)

Amikor Robert Taylor-nak, az amerikai filmek híres hősszerelmesének a kihallgatására került sor, rendőrök tartották fenn a rendet, sok százan kiszorultak a teremből. Készséges volt, együttműködött, denúnciált. Arra a kérdésre azonban, hogy kényszerítette-e a Rooseveltkormány, hogy eljuttassa az *Oroszország dala* c. film főszerepét, nemmel válaszolt, mondván, hogy senkire se lehet egy szerepet rákényszeríteni.

Majd kijelentette, ha rajta állna, minden kommunistát visszaküldene (!) Oroszországba.

Az elnök így fejezte be a kihallgatást: „Mr. Taylor, gratulálunk önnek őszinte nyilatkozatáért. Megkérjük a hallgatóságot és a fotóriportereket, maradjanak a helyükön, míg a tanú elhagyja a termet.”

Fenti szellemében, de intelligensebben tett nyilatkozatot Ronald Reagan (van-e, ki e nevet nem ismeri?), akkor a Filmszínészek Szövetségének elnöke. Két elődje e tisztségben (Robert Montgomery és Georg Murphy) kb. ugyanazokat mondta, majd Walt Disney és Gary Cooper is.

A népszerű művészek ilyen „fellépése” arra készítette a haladó sajtót, hogy felelevenítse a Németországban alig egy évtizede történeteket. Az analógia kísérteties. Werner Krauss és Emil Jannings az 1930-as években csatlakozott Hitlerhez. Váratlan lépésüket azzal indokolták, hogy így harcolnak a kommunizmus ellen, a

zsarnokság ellen, amely fenyegeti hazájukat és a világbékét.

Az Első Módosítás Bizottság tagjai és hívei, elsősorban a hollywoodi művészek nagy figyelemmel kísérték a kihallgatásokat. Különrepülőgépet béreltek Washingtonba, hogy morális támogatást nyújtsanak veszélyeztetett kollégáiknak. Ugyanakkor kibéreltek két rádióvonalat, hogy saját információkat adhassanak. Ezeknek a megszervezése nem volt könnyű és nem volt olcsó, de vállalták az áldozatokat.

A 27 hollywoodi művész a második felvonás nyitányára, éppen az első „nem-baráti” tanú, John H. Lawson kihallgatására érkezett Washingtonba. Ez október 27-re esett.

Egyszerre megváltozott a légkör. Szokás volt, hogy a tanú, közvetlenül az eskütétel után felolvassa előre megírt nyilatkozatát. Lawson is ezt akarta. Az elnök elkérte tőle a teleírt lapokat, belenézett, majd mindjárt vissza is adta azzal, hogy nem engedi felolvasni. Erre a következő párbeszéd zajlott le köztük.

*Lawson:* Ön már egy hete ócsárol engem az amerikai közvélemény előtt –

*Elnök:* Egy percre –

*Lawson:* – és most visszautasítja kérésemet, hogy nyilatkozatot tegyek, amihez pedig mint amerikai állampolgárnak jogom van.

*Elnök:* Visszautasítom nyilatkozatát az első mondat miatt. A nyilatkozatnak nincs köze a vizsgálathoz. Nos, ez törvényes kongresszusi bizottság. Szabályos eljárást kell lefolytatnunk, és arra is készülünk. Mr. Stripling, azonosítsa a tanút.

*Lawson:* Az amerikai polgárok jogai fontosak ebben a teremben, és én kiállok ezekért a jogokért, Thomas képviselő úr.

Később, többek között, még ezeket mondta: „Elnök úr, nem én állok itt vád alatt. Az ATVB áll itt vádlottként az amerikai nép előtt. . .” „. . .E vizsgálat célja a film kordában tartása, és támadás az amerikai emberek alapvető jogai ellen. . .”

Az elnök 16-szor szakította félbe, 16-szor használta az elnöki kalapácsot. Végül erőszakkal távolíttatta el a tanúi székéből.

Ezután deklarálta, hogy a bizottság egyhangú véleménye szerint Lawson tiszteletlenséget tanúsított a kongresszussal szemben. Rögtön utána behívták Louis B. Russel-t, aki elmondta, hogy 10 éven át az FBI-nél dolgozott, most pedig a bizottság nyomozói stábjának a tagja. Kilencoldalas elaborátumot tett a bizottság asztalára, amelyben részletesen szerepeltek Lawson kapcsolatai, tagsága a különböző szervezetekben, cikkei stb.

Hasonló eljárás ismétlődött meg a többi kilenc tanú esetében is, akik megtagadták a vallomást a fő kérdésre (ebben kulminált a kihallgatás): Tagja-e ön, vagy tagja volt-e a kommunista pártnak? Majd eltávolították őket, azzal az elnöki szóval, hogy „tiszteletlenség”-ért elmarasztalják, perbe fogják. Ezután jött Russel, és elmondta-dokumentálta a tanú egész életét. Mind ezt tízszer.

Eric Johnston mint tanú ismét felajánlotta, hogy a bizottság válasszon, és nézze meg a kiszemelt filmeket. Kijelentette, nem engedheti meg, hogy diktálják, milyen filmet készíthet a filmipar. A bizottság folytassa csak munkáját, a kommunisták leleplezését. „. . .Leplezzék le őket, de a hagyományos amerikai módon.” (?)

Dalton Trumbo elvitte a kihallgatásra 20 forgatókönyvét, hogy mutassák meg, melyikben van kommunista propaganda.

*Elnök:* Megkérdezhetem, hány oldal egy ilyen forgatókönyv?

*Trumbo:* Az átlagos forgatókönyv 115 oldaltól 160–170-ig terjed – és rámutatott a széke mellett felhalmozott méter magas iratcsomóra.

*Elnök:* Túl sok oldal és elutasította a javaslatot.

Trumbónak sem engedték meg, hogy nyilatkozatát felolvassa. Érdekes, hogy Albert Maltznak ezt megengedték, Alvah Bessie pedig engedélyt kapott, hogy nyilatkozata első és utolsó bekezdését felolvassa. Talán azt remélték, hogy a nem-baráti tanúk csapdába esnek egy-egy kijelentésükkel. Maltz élesen kifogásolta, hogy felforgató tevékenységgel vádolják, s az a joga sincs meg, hogy szembenézzen az ellene tanúskodókkal. Bessie is határozott



volt: „Tíz évvel ezelőtt Spanyolországba mentem, hogy amerikai önkéntesként fegyverrel harcoljak a demokrácia fennmaradásáért – csak nem gondolják, hogy Amerikában lemondok a demokráciáról?”

Az Első Módosítás Bizottság kétszer egyórás rádióadást szervezett, amelyben 60 ember szerepelt. Neves politikusok, híres írók rendezők, színészek. A négy említett szenátor mellett John Huston, Charles Boyer, William Wyler, Paulette Goddard, ifj. Douglas Fairbanks, William Holden, Rita Hayworth és mások. Egyikük *Thomas Mann* volt. Ma is érdemes elolvasni az író rádiónyilatkozatát. A teljes szöveg:

„Van szerencsém leleplezni magam mint ellenséges tanút.

Tanúsítom, hogy a film nagyon is érdekel, s ezért kilenc éve, amióta az Egyesült Államokban élek, egy csomó filmet láttam.

Ha valamelyikbe kommunista propagandát csempészték, azt alaposan elrejtették. Én sosem vettem észre ilyesmit.

Tanúsítom továbbá, hogy szerintem egy politikai és gazdasági eszme híveinek buta és babonás üldözése – amely eszme végül is nagy szellemek és nagy gondolkodók műve – nemcsak magukat az üldözöket alacsonyítja le, hanem nagy kárt is okoz az ország kulturális tekintélyének. Végül mint német születésű amerikai állampolgár tanúsítom, hogy túl jól ismerek bizonyos politikai irányzatokat. Vallási türelmetlenség, politikai inkvizíció és hanyatló törvényesség, s mindez a „szükségállapot” nevében . . . ugyanígy kezdődött Németországban. Ami követte, az a fasizmus volt, s a fasizmust követte a háború.”

Az Első Módosítás Bizottság 28 tagja petíciót küldött a kongresszushoz, hogy az alkotmány alapján a sérelmek orvoslását kérje. Ám az egyik aláíró, Humphrey Bogart már másnap visszavonta aláírását, önmagát vádolva, hogy balek volt, hagyta magát rászedni. Ezzel pánikot keltett másokban is, ami hamarosan szétzilálta a bizottság sorait.

Október 30-án Lester Cole volt a Tizek tizedike. Utána Bertolt Brecht jött, végül ismét L. Russel.

Ezután az elnök váratlanul befejezettnek nyilvánította, illetve elnapolta a tárgyalásokat. Így elmaradt a többi nyolc nem-baráti tanú kihallgatása. Elnöki végaszavában elmondta, hogy 39 tanút hallgattak ki, és még sok van hátra. A bizottságnak sikerült fényt deríteni a hollywoodi állapotokra, 10 prominens személyről az ATVB bizonyítékokkal rendelkezik, hogy kommunisták, vagy azok voltak. A filmipar meg söpörjön a saját háza előtt, ne várja meg, amíg a közvélemény kényszeríti erre.

## A kihallgatások után

sokáig találgatták, mi is volt az oka a kihallgatások hirtelen elodázásnak. Sosem derült ki.

Valójában az ATVB időleges kudarcáról beszélhetünk. Mit akartak bizonyítani? Hogy „a kommunisták beszivárogtak a filmszakmába”, erre semmilyen konkrét bizonyítékot sem produkáltak. Hogy „több filmben speciális propaganda volt”, erre sem merült fel adat. „A Roosevelt-kormányzat beavatkozott, hogy szovjetbarát filmek készüljenek”, ezt senki sem vallotta. Mindezek mellett a közvélemény, ha nem is volt kifejezetten ellene, de mellette sem állt a bizottságnak. Erre a Hearst-lapok cikkei meg a propaganda egyéb eszközei nem voltak elegendők. Az ATVB megfélemlítési akciója „túl jól” sikerült. A bizottság durvasága, nyers bánásmódja a tanúkkal, akik elveikhez hűek maradtak, több rokonszenvet keltett irántuk, mint megérdemelték – írta az egyik lap. A Tizek jó benyomást tettek. Az érdeklődők annyit láttak, hogy következetesen kiálltak elveik mellett. Ha nem osztották is ezeket az elveket, a fellépés imponált (a jobboldali sajtó „agresszív”-nek nevezte). Időnkint nevetségessé tették az elnököt és bizottságát. Kirívóan megrendezettnek tűnt Russel gyakori szerepeltetése és i.t.

Furcsának, ellenszenvesnek hatott, hogy még azokat a filmeket se kímélte a bizottság, amelyeket 1942–43-ban készítettek, a Szovjetunióval kötött legszorosabb háborús szövetség idején. Ezek: *Moszkvai kül-*

*detés*, írója J. Davies, az USA egykori nagykövete Moszkvában; a már említett *Oroszország dala*, amelyben a főszereplő amerikai karmester beleszeret egy szovjet zongoraművésznőbe. Meséjének lényege, hogy a nő a kölcsönös szerelem ellenére sem tart a férfivel, mert hazáját kívánja védeni; az *Észak csillaga* tárgya a németek 1941-es inváziója egy kis ukrainai faluban, s az ottani parasztok háborús erőfeszítései. Az emberek csodálkoztak: hogyan lehet ilyen filmekbe belekötni – nem is tartoztak a legjobbak közé.

Akik figyelemmel kísérték a per eseményeit, jól tudták, hogy a Tízek helytállásának mekkora értéke van: fény a sötétségben. Politikai-művészi múltjukkal, elvhűségükkel vállalták a veszélyt, a börtönt is. Úgy vélték, ha vallanak, ez alkotmányos joguk szálnalmas feladása lett volna. Ha nemet mondanak, néhány „baráti” tanúval rájuk bizonyítják a hamis tanúvallomást, amiért akár 5 év is járhat. Ha valaki akkoriban azt mondta magáról, hogy sose volt ügynök, hanem meggyőződéses kommunista – máris egy szemantikai csapdába esett. Hiszen marxista vagy kommunista egyet jelentett a kémnél. Ott ült az ATVB-ban az a Richard Nixon, aki úton-útfélen hirdette: ha találsz egy kommunistát, ott van a kém is.

Pár hét múlva, november 24-én a képviselőház elé került az ügy. A Maltz és D. Trumbo esete volt a próbaper. Nyolc ügyben vita nélkül szavaztak. Az ellenséges hangulatban csak néhány képviselő igyekezett védeni őket, illetve az alkotmányt. Mindhiába. Óriási többség, 364 szavazott 17 ellenében, majd Trumbo ügyében 240 : 16 volt az arány.

A filmipar vezetői már másnap kapituláltak az ATVB előtt. Eric Johnston: „... Rosszalljuk a hollywoodi Tízek eljárását, akiket perbe fogtak tiszteletlenség címen; nem védjük őket, rossz szolgálatot tettek munkaadóiknak, és elvágják magukat...”, „... A tíz férfit elbocsátjuk vagy felfüggesztjük minden kártérítés nélkül...”, „... Nem alkalmazunk kommunistát, vagy olyant, aki erőszakkal meg akarja dönteni az Egyesült Államok kor-

mányát. Őszintén elismerjük, hogy ez a politika veszélyt és kockázatot jelent. Tudjuk, hogy intézkedésünk nyomán ártatlan emberek is szenvedhetnek...”

A kulisszák mögött titkos alku született: a Filmgyártók Szövetsége ígéri, hogy nem alkalmaz kommunistát, vagy olyan személyt, aki nem vallja eskü alatt, hogy nem kommunista. Az ATVB mondja meg, kiket nem lehet alkalmazni. Viszonzásul megígéri, hogy felhagy minden további hollywoodi vizsgálattal.

J. P. Thomas nyilatkozatából: „... Ezek a hollywoodi nagygyuk hatalmasok voltak. De leszálltak a magas lóról, rendben van. Talán még egy-két ilyen lecke, és képesek lesznek munkájukat egészséges amerikai alapon folytatni.”

A filmgyárosok visszakozása és főhajtása elsősorban azzal magyarázható – bármiilyen sematikusnak tűnik –, hogy a nagybankok, biztosító társaságok, tehát az igazi főnökség „szót küldött”.

A filmmágnások, akiknek a jövedelme 100 000–1 000 000 dollár között mozgott, nem kockáztattak. S amíg kifelé sajnálkoztak, hogy bizonyos tehetségekről le kell mondaniuk, örültek, hogy megszabadultak politikailag megbízhatatlan művészekről, egyes alkalmazottaktól. Ezzel is gyengültek a szakszervezetek, a szakmai szövetségek. S amíg egyik kezükkel az idill vonalát erősítették, a másikkal már megrendelték az uszító filmeket.

## A hollywoodi Tízet

1948 novemberében elítélték, újrafelvételi kérelmüket a Legfelsőbb Bíróság 1950 júniusában elutasította (5:4 arányban). 1950 júliusában már börtönben is voltak. Nyolcan a maximális büntetést – egy év börtön, 1000 dollár pénzbírság – kapták, Biberman és Dmytryk büntetése (más bíró elé kerültek) hat-hat hónap és 500–500 dollár.

Az ítélet ellen özlönlöttek a tiltakozások. Olyan személyiségektől, mint G. B. Shaw, A. Einstein, P. Picasso, M. A. Nexó, Frederic Joliot-Curie, V. de Sica, R. Rossellini és másoktól, az olasz, az angol, a



francia filmdolgozók szövetsége, magából Hollywoodból 209 író, rendező, színész és producer.

Gordon Kahn: „Feláldozták a Tíz-et a reakció és hisztéria oltárán . . .” „. . . Feltétel nélküli behódolást vártak azoktól, akik ellenőrzik a filmszakmát, a tábornokoktól. De az emberek leigázását, akik itt dolgoznak, még nem érték el. Ők tovább küzdenek. . .”

Még sokan jutottak a Tizek sorsára. „Nem-együttműködő magatartás” és más címeken 380–400-an kerültek fekete listára. Legtöbben nemcsak állásukat veszítették el, hanem kereseti lehetőségüket is a pályán. Csak néhányan tudtak (főleg az írók) négerként tovább dolgozni. Sokan átképezték magukat sofőrnek, pincérnek, csaposnak, áruházi eladónak stb. Egyesek – nem kevesen – szívinfarktusban haltak meg, néhányan öngyilkosok lettek. Szívrohamban halt meg John Garfield, Mady Christians, John Brown, Edwin Rolf színészek. Öngyilkos lett Frances Young színésznő, Madelyn Dmytryk, a rendező első felesége, Philip Loeb és mások.

A kor atmoszféráját emlékezetesen vázolja fel Martin Ritt rendező 1976-ban készült *Front c.* filmje. Ritt és stábjának egy része annak idején ugyancsak fekete-listán volt.

A filmipar tehát söpört a saját portájára előtt. A Tizek pere után buzgón kezdték gyártatni az alantas szellemű filmeket. Eről is ír B. Brecht 1950-ben:

„. . . Két és fél éve ott ültem velük a vádlottak padján. . . (A filmgyárosok) kérték a művészeket, hogy írjanak, készítsenek szovjetellenes filmeket. Nagy pénzt szántak erre, sok forгатókönyvre adtak megbízást. Furcsa, de nem valósultak meg. Mert a jó filmírók nem akarták, a gyengék nem tudták megírni. Nem minden jó író progresszív, de akkor sem az írók, sem az amerikai emberek nem engedhették, hogy Sztálingrád hőseit a sárba rántsák. . .”

Otromba tartalmú gyenge művecskék mégis születtek, javarészt kémhistóriák. A kor termékei közül: *A vasfüggöny*, *Szófia*, *A vörös fenyegetés*, *Yukon rózsája*, *Az X-terv*, *A vörös Duna* és i. t.

## Epilógus

J. P. Thomas, az ATVB elnöke, 1948-ban közönséges bércsalás miatt lebukott. 6–18 havi börtönre ítélték, együtt ült R. Lardnerral és L. Cole-lal is. Thomas munkája: a csirketelep kifutóját tisztogatta. Kilenc hónap után Truman megkegyelmezett neki.

Az ATVB 30 évig tevékenykedett. Az 1960-as években egyre rosszabb lett a név csengése. 1968-ban átkeresztelték Belső Biztonsági Bizottságra. Ez a bizottság már nem idéz meg nem-baráti tanúkat.

Végül hadd álljon itt néhány részlet *John H. Lawson nyilatkozatából*, amelyet az elnök annak idején nem engedett felolvasni. Ezeket a gondolatokat azóta is a haladó filmesek Credo-jaként emlegetik.

„Ez a bizottság egy hete törvénytelen és erkölcstelen eljárást folytat amerikai állampolgárok ellen, akiket nyilvánosan megszégyenít és pellengérré állít. Nem azért vagyok itt, hogy védjem magam, vagy hogy válaszoljak a tengernyi rágalomra, amiket összehordtak ellenem; azt hiszem, ezt a jogászok „másodkézből való értesülés”-nek nevezik. Az amerikai nyilvánosság előtt ennek rövidebb neve van: szemét. Okos emberek nem vitatkoznak szeméttel. Úgy érzem magam, mint akire vagonnyi mocskot szórtak, most meg arra kérnek, álljak a lábamon, és beszéljek, miközben újabb vagonokból még több mocskot zúdítanak rám.

Nos, az ember nem vitázik a szeméttel. De megpróbálja kitalálni, honnan jön. És megpróbálja megállítani a gonosz áradatot, mielőtt téged – és másokat is eltemet. A közvetlen forrás kézenfekvő. Az úgynevezett bizonyítékok forrása: egy sereg besúgó, idegbajos, nyilvánosság után áhitozó pojáca, Gestapo-ügynök, fizetett kém, meg néhány tudatlan és megfélemlített hollywoodi művész. Nem vitatkozom hamis tanúkkal. Csak éljenek ezek az emberek a saját lelkiismeretükkel, azzal a tudattal, hogy megsértették hazájuk legszengebb elveit.

Ezek az egyének nem fontosak. Mint egyén, én sem vagyok fontos. Nyilvánvaló

tény, hogy a bizottság megpróbál engem személy szerint és hivatásomban tönkre tenni, megfosztani megélhetésemtől és — ami sokkal drágább nekem — mint amerikaiakat a becsületemtől.

Mindez azzal nyer jelentőséget, hogy utat nyit bármelyik állampolgár hasonló tönkretevéséhez, akit csak a bizottság ki-szemelt erre.

Nem érintem az Egyesült Államok alkotmányának durva megsértését, különösen annak Első és Ötödik Módosítását. A bizonyíték annyira evidens, hogy nem kíván kifejtést. Az ATVB bűnösnek áll itt a közvélemény ítélőszéke előtt.

Mint író és állampolgár kívánok szólni.

Nem véletlen, hogy írókat és művészeket választottak erre a szemérmetlen rágalomhadjáratra. A demokrácia ellenségeinek mindig írók, művészek, tudósok és nevelők az első áldozatai. Az írónak speciális a felelőssége a demokrácia megőrzésében, az eszmék szabad áramlásának az előmozdításában. Büszke vagyok, hogy engem szemeltek ki a támadásra azok az emberek, akik — maguk is elismerik — megfojtják az eszméket, és cenzúrázzák a szabad érintkezéseket. . .

. . .Politikai és társadalmi nézeteim jól ismertek. Mélységes hitem a filmben mint népművészetben szintén ismert. Nem „lopok be” eszméket a filmbe. Sose szerződöm, amíg nem vagyok meggyőződve, hogy az a film a demokráciát és az amerikai nép érdekeit szolgálja. Sose fogom megengedni, hogy amit írok és gondolok, tárgya lehessen önjelölt diktátorok, becsvagyó politikusok, gestapósok szellemi irányításának, vagy a cenzúra bármely formájának, amit csak az ATVB megkísérel kiagyalni. Írás- és szólásszabadságom nem

eladó egy papírfecniért, amit J. P. Thomas viszonzásul aláír, hogy . . . ’Oké, további észrevételekig alkalmazható.’

. . . A filmeket, amiket írtam, látták és helyeselték az amerikaiak milliói. Ha engem fenyegetéssel ide idéztek, ez azoknak is szól, akik élvezték filmjeimet, s elismerték az amerikai élet becsületes ábrázolásának.

Így hát írói integritásom nyilván állampolgári integritásom lényeges része. Mint állampolgár nem állok itt egyedül. Nemcsak egy vagyok a 19 férfiből, akiket megidéztek. Kényszerítettek, hogy itt megjelenjek; . . . a bizottság törvénytelen magatartása összekapcsolt valamennyi állampolgárral. Ha engem elpusztíthatnak, egyetlen amerikai sem lehet biztonságban. . . .megfoszthatják őket a megélhetésüktől, megfoszthatják a tisztességüktől, mint amerikaiakat. . .

. . . Mint a legtöbb amerikai, visszaautsítom, hogy beleavatkozzanak lelkiismeretembe és meggyőződéseembe. Mint a legtöbb amerikai, ragaszkodom jogaimhoz, hogy olyan módon szolgáljam hazámat, ami nekem a leghatásosabbnak tűnik. Mint a legtöbb amerikai, érzéseimben lojális vagyok az Egyesült Államokhoz, büszke hagyományaira, s ez életem vezető elve. . .

. . .Mélységes meggyőződésem, hogy éppen ezekért az elvekért ráncigáltak e törvénytelen testület elé.

. . .Az amerikaiak tudni fogják, hogyan válaszoljanak erre a támadásra. Erőre kapnak, mint ahogy mindig is erőre kaptak, amikor meg kellett védeni velük született jogaikat.”

Soproni János



## Cséplő Gyuri

### Rendezői előzetes

Nem tudom, hol is kezdjek hozzá. Nem bízom abban, hogy a film készítésének módszere, helyesebben módszerei leírhatók lennének. Ugyanakkor félek is, hogy ha leírom (már amit le tudok írni belőle), akkor ezzel megszűnik a „mágia”, amely forgatás közben időnként akaraton túl rendezte el a dolgokat. Tudtuk, hogy mit akarunk csinálni, de soha nem tudtuk pontosan tisztázni a módszert, amellyel dolgoztunk. Valószínűleg, mert nem is volt az akkor még módszer, — menet közben, a film forgatása során vált azzá. Talán éppen attól félek, hogy a leírás, a szóba foglalás során éppen az derül ki, hogy ez a módszer nincs is: hallom Jancsó figyelmeztetését a riporternak: „Soha ne higgy a filmrendező nyilatkozatának! Csak a filmjének szabad hinnit!” Részleteket idézek tehát a film két forgatókönyvéből. Megpróbálom így utólag szembeírni a tényekkel: a forgatás eseményeivel és a kész filmmel.

A cigányok munkavállalásáról, munkalehetőségeiről és foglalkozási struktúrájáról szóló filmünk harmadik és egyben befejező része annak a sorozatnak, amely a magyarországi cigány lakosság életével foglalkozik. Ily módon a film logikus folytatása a *Faluszéli házak* és a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* c. filmjeinknek.

Eredetileg úgy terveztük, hogy filmünk módszerében az előző két filmhez fog hasonlítani (bár azoknál is volt szerkesztési és stílári eltérés). Hamarosan rájöttünk

azonban, hogy ezt a témát másféleképpen kell megközelíteni, — eddigi gyakorlatunk nem alkalmas e széles problémakör feldolgozására. E felismerésünk találkozott a dokumentumfilm formanyelvének továbbfejlesztésére irányuló törekvéseinkkel. Eljutottunk ahhoz a felismeréshez, hogy az eddig alkalmazott, alapvetően az interjúra épített, egy problémát a téma egyidejű körüljárásával feltérképező filmkészítési módszerünket tovább kell fejleszteni, illetve át kell alakítani.

Amikor a film forgatókönyvét írtuk, már három éve foglalkoztam a cigánykérdéssel. Először csak mint szociológusok alkalmi sofőrje és mikrofonosa, 1972-től azonban már filmesként is. A *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* minden sikeres fogadtatása ellenére is egyfajta csődöt jelentett. A film forgatása, majd vágása során megéreztem-megértettem, hogy a mindenre kiterjedő, gondos előtanulmányok, a pontos analízis ellenére is valami hiányzik a filmből. Valami, amit éreztem a putrikban, a cigánycsaládok között, a beszélgetések során, és amit korábban nem tudtam beleépíteni a filmbe.

A két cigány-dokumentumfilm számomra annak a módszernek a végét jelentette, amellyel addig filmet csináltam. Tudtuk, éreztük (Andor Tamás operatőrrel és Kemény István szociológussal, a film írójával): a már hagyományossá váló interjú módszer, a cinéma-vérité általunk művelt verziója nem adhat többet, mint



amit addigi filmjeinkben sikerült megvalósítani.

A *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* forgatása során egyszer megkértem egy gyermeket, hogy hozza elő iskolai füzetét. A gyerekek egyik testvérével átment a szomszédos helyiségbe, keresni kezdték a füzetet. Találtak egyet, de nem tudták eldönteni, hogy az melyiküké az iskolába járó négyöt gyerek közül. Visszajöttek a konyhába, és veszekedni kezdtek, hogy kié is az a füzet. A vitába beleavatkozott az apa és a többi testvér is. Pillanatok alatt elfeledtek a kamera jelenlétéről. Ma is ez az egyik legkedvesebb jelenetem ebből a filmből: többet árul el a cigánygyerekek tanulásának helyzetéről, mint tíz interjú.

A *Faluszéli házak*-ban hat különböző cigánycsalád életén keresztül mutattuk be az életforma-váltás hat különféle fokozatát. Így végül egy folyamatot kaptunk a most költöző cigány állapotától a már félig-teljesen asszimilálódott család státusáig.

Egyre határozottabban éreztük azonban, hogy ez így nem igazán átélhető, a néző számára nem alakul folyamattá, és nem lehetséges az azonosulás a filmek szereplőivel. Ezért is határoztuk el, hogy „olyan filmet próbálunk készíteni, amely egy ember sorsáról szól, egy ember útját követi, olyan dokumentumfilmet, amely dramaturgiájában nagyon emlékeztet a játékfilmre (sztorija van, ha nem is írható le előre, főszereplője, aki valahonnan elindul és valahová eljut, miközben ő maga is megváltozik), mégis dokumentumfilm; valóságos szereplők, valóságos helyszínek, valóságos, *nem-fiktív* történet, amely *hitelesen* dokumentál egy meghatározott szociális jelenség- és problémakört.” Ez persze ezen a szinten nemcsak dramaturgiai kérdés. Sokal inkább gyártástechnikai, pénzügyi feltételei vannak. Filmgyártásunk — dokumentumfilmgyártásunk — kevéssé van berendezkedve az ilyen filmekhez szükséges hosszú átfutásra, állandó készületi állapotra.

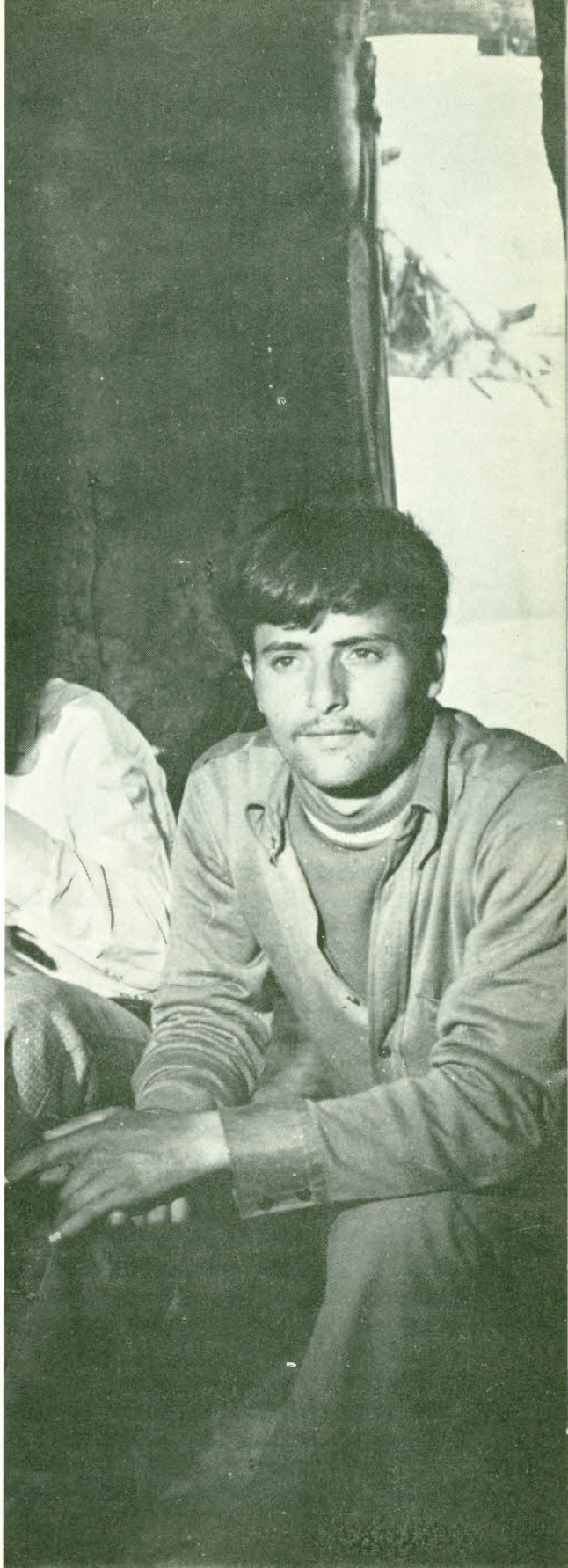
Megfelelő színészt találni egy játékfilm főszerepére — játékfilmes kollégáim tapasztalatai szerint is — elég nehéz. Nekünk



azonban még ennél is nehezebb leckénk volt. Olyan főszereplőt kellett találnunk, aki életében, sorsában, helyzetében hordozza a leforgatandó filmet. Nem volt ez ilyen tiszta és egyértelmű számunkra, amikor elindultunk „terepszemlére”, tehát anyagot, helyszínt, helyzetet keresni — egyelőre még csak a harmadik cigány-filmhez. Inkább csak sejtettük, megfogalmazatlanul éreztük, hogy mit is keresünk.

Szerencsénk volt? Így is lehet mondani. Ha szerencse az, hogy kéthónapos csavargás, 30–40 cigánytelep alapos feltérképezése után eljutottunk Németfalura. „A németfalusi cigánytelep *hagyományos* közösség. Hazugság lenne, ha a hagyományos telep életét a züllöttség és a törvénytelenység állapotának mutatnánk be. Aki ilyen telepről indulna, nem lehetne hős, legfeljebb megtérő bűnöző. A hagyományos telep a maga idejében erőt és emberi melegséget adó közösség volt, s bizonyos mértékig ma is az. De elavult: tagjainak még fennmaradását is csak fogyatékosan képes biztosítani, művelődését, a társadalomba való integrálódását semmiképpen. Fel kell bomlania: tagjainak a hagyományos közösségből a nagy társadalomba kell átlépniük.”

Az évek során megtanultuk, hogy minden telepen van egy férfi, aki tárgyal az „idegenekkel”. Itt most egy alacsony, izmos legény volt a szóvivő: Cséplő Gyuri. Ő üdvözölt minket, és kezdte meg az óvatosságot jövetelünk célját illetően. Bizalmatlansága hamar feloldódott, szívesen, érdekesen kezdett mesélni a telepről, az emberekről, önmagáról. Meglepett beszédének ízes magyarsága (a németfalusi cigányok a cigány nyelv vend változatát beszélik anyanyelvüként), fogalmazásának pontossága, az elmesélt történetek drámai előadása. De Gyuri tele volt panasszal és reménytelenséggel is. Újító, jobbító törekvései sorra kudarcot szenvedtek. Szinte véletlenül kérdeztem meg csak tőle: „És azon még nem gondolkozott, hogy esetleg felmegy Pestre?” — „Már sokszor akartam, csak hát nehezen indul el az ember” — hangzott a válasza. Egy villanás volt az egész, és tudtam, róla kell filmet csinálni!





Erről a fiúról, életéről itt a telepen, és arról, ahogy elindul Pestre, arról, ami ott történik vele. Cséplő Gyurinak annyit mondtam, hogy még várjon egy kicsit, és csak akkor menjen Pestre, ha majd én szólok neki. Ezzel elkezdődött a film rendezése. . . Ezután másfél év telt el a forgatás tényleges elkezdéséig. Ez idő jelentős részét töltöttük Németfalun, és élénk levelezés alakult ki Gyurival.

Amikor elkezdtünk forgatni, a németfalusi telepről tudtuk a legtöbbet. Tudtuk, hogy ott milyen jeleneteket akarunk felvenni, és tudtuk, hogy ott mire számíthatunk. Egyhetes közvetlen előkészítéssel próbáltuk meg a telep lakóit hozzászoktatni a kamera és egy szűkebb stáb jelenlétéhez. A telep lakóival az évek során jó kapcsolatot, helyenként barátságot sikerült kialakítani. Megbízta bennünk, és ami legalább ilyen fontos: jó heccnek tartották a filmezést.

„Filmünk hőse nem átlagos, hanem különleges képességekkel megáldott cigányfiatal. Igaz, csak három osztálya van, de ott, ahol lakik, többet nem végezhetett. Olvas, művelődik, gondolkodik, meg akarja érteni a világot, amelyben él. Ha nem papíron mérjük, a szó legigazibb értelmében értelmiségi. El kell hagynia a közösséget, amellyel egybeforrt, mert tanulni akar. Iskolát is akar végezni, de elsősorban tanulni akar: érteni akarja sorsát, és még inkább a cigányságát.”

Tudtunk Gyuri testvérének, Laci-Józsának tüdőbetegségéről. Korábban már egyszer felkerestük a Megyei Tüdőgondozó főorvosát, aki szóvá tette, hogy Laci-Józsai 34 idézés után se jött be felülvizsgálatra. Elhatároztuk, hogy erre a motívumra építjük a film bevezetésének egyik vonalát. Megbeszéltük a tüdőgondozó főorvosával, hogy mikor küldjön újabb idézést, és mikorra idézze be Laci-Józsit. A község postásával megállapodtunk, hogy mikor hozza ki az idézést a telepre. Az elemek tehát mind valóságosak, hiszen a tüdőgondozó különben is idézte volna betegét, a postás különben is kihozná az idézést. A mi szerepünk itt az volt, hogy a *valóságos elemeket időben és térben „ka-*

*merára’ szervezzük.* Az már teljesen biztos volt, hogy az írni-olvasni nem tudó testvér Gyurival fogja felolvasztatni magának az idézést, és a kamera jelenlétében, a stáb előtt Gyuri végképp nem fogja hagyni, hogy bátyja ne menjen el a tüdőgondozóba.

Az első két napon forgatott anyagban Cséplő reménytelenül szürke, merev, ellenzenyes volt. Napokig kínlódtunk, már-már azon voltunk, hogy föladjuk. Törtük a fejünket, hogyan lehetne megmenteni az ügyet. Később már tudtuk, hogy mi volt itt a baj, de akkor értetlenül álltunk a jelenséggel szemben. Egyszerűen arról volt szó, hogy Gyuri nem tudta, mit is kívánunk tőle. Igyekezett kitalálni, igyekezett különféle szerepeket „alakítani”, többféle hangot megütni, hátha az lesz jó. Azután egy délután beültünk Gyuri putrijába, és megkértük, hogy meséljen nekünk. Meséljen a többiekéről, a falubeli magyarokról, önmagáról, erről a putriról, a feleségéről, szüleiről. És Cséplő mesélt. Meséjében néha összekeveredett a valóság a képzelettel. De ahogy mesélt, az megkapó volt. Felvettünk negyven percet Cséplő meséjéből. A kész filmben talán két perc ha van ebből a negyvenből, amely számunkra mégis a legfontosabb anyaga volt a filmnek, éreztük, hogy Cséplő jó választás, és ami a legfontosabb: ő is rájött, hogy mit várunk tőle. Érezte elégedettségünket, és megérezte, hogy neki csak saját magát kell játszania. Ez persze nem kevés, csak kivételesen nagy tehetségű színészek és rendkívül érzékeny amatőrök tudják ezt produkálni. A film forgatásának több hónapos folyamata során persze Cséplő Gyuri egyre „profibb” lett. Nemcsak azt tanulta meg, hogy nem szabad a kamerába nézni, de megtanulta, megérezte, hogyan kell helyezkednie egy-egy jelenetben. A legfontosabb azonban az volt, ahogy ráérezett arra, hogyan bánjon jelenetbeli partnereivel.

Minden „profizmusa” mellett azonban megmaradt Cséplő Gyurinak, ugyanis nem lehetett vele soha, egyetlen pillanatra se eljátszatni olyan helyzetet, elmondatni olyan mondatot, amely idegen volt számá-





ra. Tökéletes színészként *játszott* minden olyan helyzetben, amelybe különben is belekerülhetett volna. A mi feladatunk tehát az lett, hogy ezeket a helyzeteket megkeressük, megteremtsük, előhívjuk Cséplő Gyuri számára.

Amikor Németsfalun elkezdünk forgatni, Gyurival megbeszéltük, hogy most jön fel Pestre. (Korábban már ismételtlen jelezte e szándékát, de önző filmes megfontolásból lebeszéltük erről.)

Gyurihoz ketten csatlakoztak: öccse, Pista és unokaöccse, Sárközi István, a filmben Putyu, ill. Putra néven említett kamaszfiú. A Pestre érkezés pillanatától kezdve a forgatókönyv is, mi is bizonytalanabbak lettünk. Sokkal több lett az előre nem kiszámítható, váratlan elem.

A forgatókönyv írása, a film előkészítése során alaposan utánanéztünk a Pestre kerülő vidéki cigányok lehetséges és tipikus útjainak. Kiderült, hogy nagy részük

kerül az építő-, ill. építőanyag-iparba. Azt is tudtuk, hogy ez nem feltétlenül egyenes út, próbálkoznak más helyeken is, de iskolázottságuk, szaktudásuk hiánya szinte törvényszerűen vezeti őket ezekre a „tipikus” cigány munkahelyekre. Tudtuk, hogy a munkakeresés folyamatát nem forgathatjuk le „éles”-ben: egy-az-egy-ben. Így hát más úton kellett eljutnunk a valós helyzet megteremtéséhez.

Négy munkahelyet keres fel Cséplő Gyuri. A Cordatic Gumigyárat még ott-hon hallotta valakitől, az Újlaki Téglagyárat a környék egyik kis maszek téglagyárának tulajdonosa ajánlja neki.

A Cordatic gyár vezetői úgy tudták, hogy dokumentumfilmet készítünk a budapesti munkaerő-helyzetről. Ennek egy jelenete lenne az ő munkafelvételi irodájuk. Gyuriék Pestre érkezésekor már ott álltak a lámpák, forgatásra készen. Órákon keresztül forgattunk üres kamerával mun-



kásfelvételt a Cordatic (Taurus) irodájában. Azután kiüzentem a Kerepesi úton várakozó Cséplőnek, hogy jöjjenek be. Számukra nem volt más instrukció, mint az, hogy kérjék felvételüket. Szerették is volna, ha ide kerülhetnek. A munkaügyisek nem tudták, hogy ez a három fiú a mi szereplőnk. Kicsit viselkedtek a kamerának, de végül is eltanácsolták Gyuri testvérét és unokaöccsét. Gyuriék pedig úgy viselkedtek, ahogy a helyzet diktálta, számukra most nem a filmezés, hanem a munka lehetősége volt a fontos. Azt is tudtam, hogy a cigányok általában, különösen pedig a németfalusiak szédülösek, félnek a magasságtól. Ez tehát oka lehet egy meglévő munkalehetőség visszautasításának. Minket azonban nemcsak ez érdekelt, hanem az adott helyen dolgozó nem-cigány munkások, vezetők reagálása.

Több alkalommal felmentem a Karinthy Frigyes utcai építkezés ácsaihoz. Mindenfelől beszélgettünk órákon keresztül, míg szóba kerültek a cigányok is. A filmben később szereplő két ácsot ezeken a beszélgetéseken ismertem meg. Megkértem az építésvezetőt, ha valaki a forgatás ideje alatt jelentkezik munkára, akkor oda vezesse, ahol ez a két ács dolgozik. (Az építkezés vezetőit is „munkaerő-filmről” tájékoztattuk. Minket az érdekelt elsősorban, hogy a két ács hogyan reagálja le, hogyan fogadja Cséplőék viselkedését. A három cigány fiú itt se kapott konkrét instrukciót. Sejtettük, hogy a tízemeletnyi magasság visszariasztja őket. A két ács természetesen még kevésbé kaphatott instrukciót, itt is csak arra alapoztuk reményeinket, hogy ismertük őket, és ennek alapján számíthattunk egyfajta reagálásra.

E két példából talán kiderül: módszerünk, technikánk lényege volt, hogy a jelenetben szereplő egyik fél általában nem tudta, miről lesz szó (vagy nem azt tudta, amiről szó volt). Igyekeztünk egy-egy jelenetet úgy megszervezni, hogy a szereplők váratlanul kerüljenek kontaktusba egymással. A módszer alapja azonban az volt, hogy mi ismertük a szereplőket, helyzetüket, várható reakciójukat. Az esetek többségében nem informáltuk előre a sze-

replőket. Szeretném ezt még a film bemutatása előtt közhírré tenni. Nincsen semmiféle lelkiismeretfurdalásom emiatt, még annak se látom szükségét, hogy magyarázkodjak, indokoljak. Aki látja a filmet, annak nyilvánvaló lesz, hogy etikailag semmiféle inkorrektiséget nem követtünk el a szereplőkkel szemben.

Természetesen voltak olyan helyzetek, időszakok, amikor a történet, Cséplő Gyuri története a valóságban keresztülhúzta számításainkat, amikor számunkra váratlan, új elemeket produkált az élet. Nem terveztük, nem is tervezhattuk, hogy Gyuriban ilyen gyorsan és ilyen elemi erővel tör fel a honvágy. Ekkor meg kellett tanulnunk alkalmazkodni Gyuri spontán reakcióihoz, azokhoz, amikre nem számítottunk. Ezek pedig általában nem a kamera előtt zajlottak le. Így alakult ki a filmnek az a sajátos szerkezete, amely nem a fordulatok rögzítésére koncentrál, hanem az azokat megelőző vagy követő helyzetekre.

A legjobb jelenetek, úgy érzem, azok lettek, ahol a váratlan, előre nem tudott elemek léptek be. A Rézműves Jóskaival való beszélgetés általunk tervezett, szervezett találkozás eredménye volt. Viszont a cigánylány megjelenése teljesen a véletlen műve. A jelenet szépségét azonban éppen az adta meg, hogy megjelenik a lány, beszélgetni kezd a két férfival, pontosabban a két cigányférfival, majd ahogyan jött, ugyanolyan váratlanul eltűnik. Én semmi mást nem csináltam, csak odasúgtam Andor Tamásnak, el ne eressze a gombot. (Felesleges instrukció volt.)

Cséplő Gyuri egészséges, igazi partnerrünk volt. Mindazt, amit vártunk, reméltünk tőle, kitűnően oldotta meg. Akkor volt a legjobb, amikor váratlan, nem is sejtett fordulattal – spontán gesztusaival – önállósította magát.

A munkásszálló étkezőjében forgatott jelenetben mi elsősorban az öreg cigányember sorsát akartuk felvillantani, megismertetni Gyurival és a nézővel. Már majdnem kikapcsoltunk, amikor Gyuri elkezdte ugratni az öreget. Külön kis jelenet kerekedett ebből a hármasság párbeszből, amelyen Gyuri játékos kedve, humora, fel-



szabadultsága egyaránt megnyilatkozott. Soha nem tudtunk volna kitalálni egy ilyen jelenetet.

Hasonló „rendezői” ötlete volt még a film elején, amikor feleségét írni tanította. Ott Gyuri kényszerűségből találta ki „képben” az írni tanítás ötletét. A film vége felé azonban már játékból, örömmel improvizált. Az utolsó forgatási napokban már nyugodtan tudtunk vele jeleneteket ismételni, képes volt kétszer, háromszor „lejátszani” ugyanazt a jelenetet, három-

szor három variációt „hozni”, de csak a számára igaz, elfogadható, elképzelhető helyzetekben.

Főszereplőnknek a filmben is, de első sorban saját életében saját szuverenitása, autentitása van. Hatással van az emberekre, hatással van a környezetére. Ez a hatás egyéniségéből, intelligenciájából sugárzik. Ha volt módszerünk, akkor az az volt, hogy megpróbáltunk átmenteni ebből a személyiségből valamit a filmvásznonra.

Schiffer Pál

## Az előítéletek ellen

### Egy film társadalmi missziója

#### A téma

Amikor először hallottam, hogy Schiffer Pál dokumentum-játékfilmet készül forgatni egy vidéki cigányfiú fővárosba kerüléséről, kételkedéssel fogadtam a vállalkozás hírét, annak ellenére, hogy korábbi „cigány-témájú” filmjei és a forgatókönyvíráshoz társszerzőnek megnyert Kemény István személye (aki a korábbi két cigányfilmben a *Faluszéli házak*-ban és a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* -ben is közreműködött) kellő garanciát ígért a sikerhez. A kétkedés nem az alkotók személyének szólt, sokkal inkább a szerteágazó, bonyolult – és ne szégyelljük kimondani – kényes témának.

Schiffer filmje, jól kitapinthatóan, tudományosan megalapozott tényanyagra épül, egy-egy jelenete, de az egész szerkezet mögött is nagy mennyiségű ismeret húzódik meg, ám mégis túl tudott lépni a szájbarágó didaxison, felül tudott emelkedni az olcsó „népművelésen”, az ismeretterjesztés direkt formáin, s önálló esztétikai entitássá vált. A film minden jelenete egyszerre az elvont, általános cigány-sors paradigmátikus megnyilvánulása, ugyanakkor azonban ezekben a jelenetekben Schiffer sikeresen találta meg az egyedi és az általános közötti arányt, s ezzel eljutott a *különöshöz*, amely nemcsak híd Cséplő Gyuri és a szociológiai tények között, hanem arra is alkalmas, hogy a téma iránt különösebb fogékonyságot nem mutatókat is megragadjja.

Schiffer filmjének a művészet–tudomány elentét feloldása mellett az előítéletek ellen is küzdenie kellett, mégpedig az előítélet sajátosságának megfelelően nem racionális érvekkel, hanem

az „emóciók manipulálásával”. S itt a manipulálás nem pejoratív kategória, hanem misszió vállalása egy népcsoport érdekében.

Kemény István szerint (A magyarországi cigányok helyzete, Szociológiai Kutató Intézet, 1976) azok a cigányok, „akiket a nem-cigány környezet cigánynak tekint”. Ez a tudományos kutatáshoz nélkülözhetetlen operacionális közelítési mód a határesetekben (tehát a magyar környezetéhez integrálódott cigányok esetében) okozhat félreértést, azonban a cigányság problémáinak elemzéséhez tökéletesen alkalmas. Rupp Kálmán, a cigányságot az önálló kultúra megléte – meg nem léte felől közelítve, így fogalmaz A magyarországi cigánykérdésről c. tanulmányában: „A cigányság mai kultúrájának (kultúráinak) minden bizonnyal nincsenek, vagy csupán nyomokban léteznek eredetinek nevezhető elemei; lakásuk, foglalkozásaik, tárgyi kultúrájuk, szokásaik nagy része pontosan nyomon követhető a 10–50–100–200 évvel ezelőtti magyarságnál, mindenekelőtt a parasztságnál.” E gondolat a film egészének értelmezéséhez, ha nem is az egyetlen, de mindenképpen szükséges kulcs.

Schiffer filmjének „hőse” a saját nevén szereplő, Németfaluból, a cigánytelepről származó Cséplő Gyuri. Cigányságához „nem fér kétség”, saját magát is cigánynak tartja, s mindazokban a szituációkban, amelyekbe élete során belekerült, a társadalmi környezete is cigánynak tartotta.

Tisztáznunk kell azonban, hogy Cséplő Gyuri mennyiben reprezentálja a cigányságot, a cigány sorsot? Ugyanis a film hitelességének *conditio sine qua non*-ja, hogy Cséplő Gyuri önmagán túl mit jelent? Úgy gondolom, a film elkészítésének

módszere és a főszereplő kiválasztása elválaszthatatlan egymástól. Mindenekelőtt le kell szögez-nem, hogy Cséplő Gyuri, ez a 21 éves írni-olvasni tudó, ambiciózus, jó fellépésű, a környezeténél messzebb látó cigányfiú nem a cigányság matematikai átlagát képviseli. Átlag feletti tulajdonságai, korához képest érett személyisége, komolysága és felelős gondolkodása azonban azért tette alkalmassá sorstársainak reprezentálására, mert bár a cigányközösségen belül kiemelkedik, a számára idegen, új környezetben ugyanazokkal a problémákkal kell megküzdenie, mint „átlagos” társainak. Az átlag feletti képességű Cséplő Gyuri képes volt a *tipikus* cigánysors végigélésére, és a tudatos szembenézésre. Igazságtalanok lennének a filmhez is, Cséplő Gyurihoz is, ha nem vennénk észre azt a különleges aurát, amely Gyurit övezi. Ennek a légkörnek, ennek az emberi plusznak a verbalizálása csak megközelítően lehetséges, hiszen a személyiség legmélyén megbúvó tényezők együttes megjelenését kellene körülírni. Gyuri mindannyiunkban őszinte rokonszenvet ébreszt, mert rákényszerít bennünket a megalázottakkal és megszomorítottakkal való együttérzésre, s képes emberi méltóságunk gyakran rég elfeledett vonatkozásait mozgásba hozni, képes a szeretetnek és az érdek nélküli vonzódásnak ma már nem divatos rétegeit előhívni, képes olyan indulatokat kiváltani, amelyek nyomán létrejön – ha csak pillanatokra is – Gyuri sorsának átvállalása. S mindezt a bonyolult hatást mosolyával és póztalan méltóságával éri el, s talán nem is tudja, hogy milyen hihetetlenül erős eszközök birtokosa. Gyuri mosolyog, a méltóság mosolyával, amelyen nem törhet át a megalázás, amely megvédi a lelki sérülésektől, olyan mosollyal, amellyel csak nagyon régi, szinte már más világból származó fényképeken találkozhattunk eddig, archaikus mosollyal, amely egyszerre bocsánatkérő és magabiztos. De ez a magabiztosság nem a külvilágnak szól, hanem önmagának, s ezért nem ingerli azt a külvilágot, amely oly könnyen válik agresszívvá. Mintha azt mondaná ez a mosoly: tiszteljétek bennem az Embert, a nehéz sorsút, a jóért küzdőt. S az emóciók mentén eljuthatunk ahhoz az intellektuális felismeréshez, hogy Gyuri problémái, Gyuri sorsa nemcsak az övé, hanem a miénk is, mindannyiunké. Konfliktusai transzponálhatók minden közegre, mert azok nem cigány, hanem emberi problémák.

## A módszer

S itt térjünk vissza a módszerhez, amely segítségével Schiffer (és a film alkotóközössége) létrehozta mindazokat az élet-szituációkat, amelyekbe

minden, a falusi cigánytelepről a fővárosba kerülő cigány szükségszerűen belekerül.

A filmkészítés csak felgyorsította a folyamatokat, anélkül, hogy erőszakosan beleavatkozott volna hőse életébe. A film miatt Cséplő Gyuri nem került előnyösebb helyzetbe, jobb munkakörbe, nem keresett többet, mint hasonló indítású társai, csupán a falusi alkalmi mezőgazdasági munkából ipari – építőipari – munkássá válás emberileg, fizikailag iszonyú terheket jelentő út stációit járta be társainál egy kicsit gyorsabban.

A hová még?, hová tartasz? kérdés csak akkor nyer igazi tartalmat, ha a honnan jössz? kérdést is megválaszoljuk.

Cséplő Gyuri a németfalui cigánytelepről indul. „Országos viszonylatban a cigány lakosok kétharmada lakik telepen...” Milyen ez a cigánytelep? A film első jelenetei a cigánytelepről egyszerre tárgyilagos és életszerű információt közölnek. Az exteriőr ismerős: távol a falutól, egymásra épített vályogviskók alkotják a telepet („... a cigányok döntő többsége településileg izoláltan él, sokszor jelentős távolságban a falutól...” és „A cigányok több mint 2/3-a vályog-, vertföld- vagy sárfalú kunyhóban lakik, és nagyobb fele olyan kunyhóban, amelynek alapozása sincs”).

És az interiőr? „A cigányok 39%-ánál az egy helysége jutó személyek száma 4–5 vagy annál több... rendszerint maga a helyiség is olyan kicsi, hogy mérete még két embernek sem lenne alkalmas.” Cséplő Gyuri körülményei sem jobbak. Gyuri monológja és a postás érkezése nyilvánvalóvá teszi, hogy koherens közösség él ezen a telepen. Gyuri azonban akkor válik számunkra egyénivé, amikor testvérével megbeszéli a tudógondozó idézését. A jelenet a film egészében a főhősré való ráközelítést jelenti.

Egyrészt azt tudjuk meg, hogy Gyuri családjában tbc-s beteg van. Másrészt Gyuri felelősségteljes kiállását „... nem baj, valahogy megoldjuk, úgy, hogy lesz annyi. Én is be fogok veled menni. Kérünk kölcsön pénzt” – mondja bátyjának, Laci-Jóskának, aki az idézést kapta.

„A cigányok életét elsősorban a hiány jellemzi, a megfelelő kereset és jövedelem, a jó lakás, a kielégítő ruházkodás és étkezés, az egészséges ivóvíz, az iskolázottság és a nem cigányokkal való versenyképesség hiánya. De nemcsak hiányt tapasztalhatunk körükben, hanem többletet is, amely egész életünkre szóló élmény marad: a személyes kapcsolatok melegségét, a személyiség spontaneitását, a pillanat örömeinek való élni tudást.” S ezt még kiegészíthetjük azzal, hogy a fizikai közelségből és az életformából következő egymásrautaltság, egymás életébe való állandó,



aktív beavatkozás jellemzi a telepen élő cigányságot.

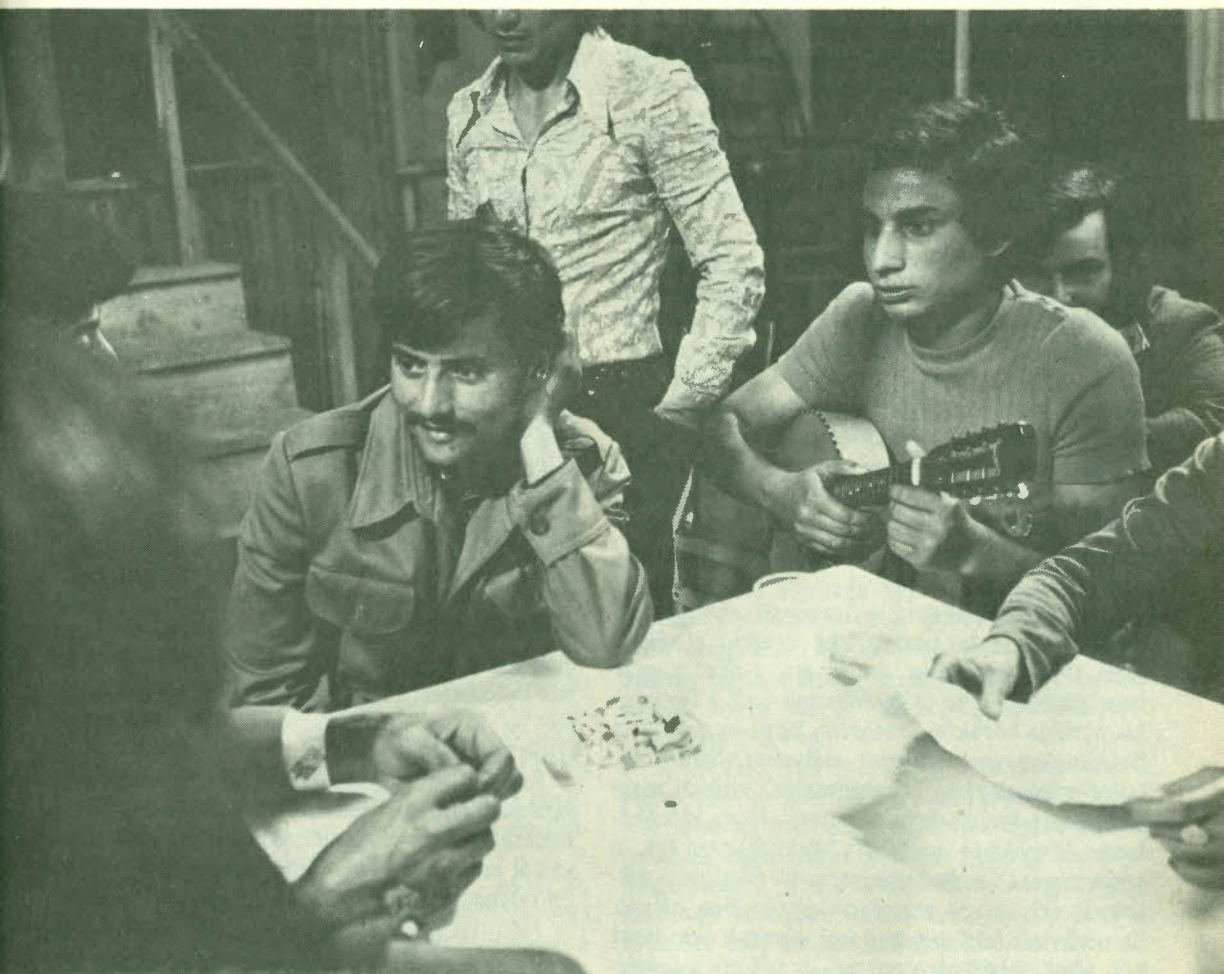
A cigányok és a környező világ viszonyát pontos, dramaturgiailag kidolgozott jelenetekből ismerjük meg, s ezek után a jelenetek után következik Gyuri döntése: elmegy Pestre dolgozni. Cséplő Gyuri monológja alatt a cigánytelep aprajánagyja igyekszik a megácsolt gerendavázra fölfeszíteni egy óriási nylont. A szakadó esőben különösen nehezen sikerül ez a művelet, agyonáznak a telepi cigányok, s így ázottan hallgatják Cséplő Gyurit (s vitáznak is vele alkalmasint), hogy miért akarja otthagyni a telepet?

Mit jelent egy ilyen nagy horderejű döntés a falusi cigányfiú életében? Nyugodtan mondhatjuk (még akkor is, ha tudjuk: a folyamat, amely a telep elhagyásával indul, rengeteg buktatót tartalmaz), a társadalmi és földrajzi mobilitás, a felfelé mozgás első lépése, bár nincs arra garancia, hogy a megkezdett úton a cigányfiú végig is tud menni.

Az időnymunka helyett – állandó munka, a helyi szűk lehetőségek és a kiszolgáltatottság helyett – a választás lehetősége és egy másfajta, könnyebben megszüntethető kiszolgáltatottság, viszont a jól ismert családi, rokoni védettség, az ismert világ helyett – a bizonytalan, idegen nagyvárosi kallódás, a társtalanság várja a távolban munkát keresőt. A döntés tehát nem könnyű, hiszen valami fontosat kell odaadni, más, szintén fontos „életelemért”, az ismerőst az ismeretlenért, abban a reményben, hogy a változás mérlege pozitív lesz.

A döntés megszületett, a sorsdöntő lépés elhatározottat, Cséplő Gyuri-életének első szakasza lezárult. Ebbe a döntésbe azonban a cigánytelepek is beegítettek, egyesek vitáztak vele, mások megerősítették.

A film első fejezete ezzel véget is ér. Bár éles cezúra nem határolja el a folytatást, a rendezői szemlélet megváltozik. A hátralevő részekben (ki-



vége azokat, amelyek a cigánytelepen játszódnak) „megkeményedik” az anyag kezelése, s bár az empátia nem csökken, a képek objektívebbek, s éppen a tárgyilagosság fokozódása hangsúlyozza majd Cséplő Gyuri helyzetét, egy számára teljesen idegen és ellenséges közegben, amelyben a „harci” eszközök nem állnak hősünk rendelkezésére.

## Kiemelkedési lehetőségek

Mit csinál egy cigányfiú, ha életében először Pestre kerül, mégpedig azzal az elhatározással, hogy itt is marad? A kérdés így absztraktnak is izgalmas, és a lehetséges alternatívákat érdemes végig zongorázni. Hol alszik? Hol keres munkát? Kihez fordul tanácsért? Hogyan igazodik el egy világvárosban? Tud-e villamosjegyet venni? Tud-e telefonálni? Ismeri-e a közlekedési lámpákat? stb., stb.

Mindezekre a kérdésekre és ezek emocionális konzekvenciáira is bőséges válaszul szolgál a film. A megpróbáltatások úgy követik egymást, mint a mesében. Cséplő Gyuri a számára idegen és – egyelőre – kezelhetetlen hatalommal ütközik össze, szerencsére ezek az ütközések nem tragikus kimenetelűek.

Két fiatalabb társával érkezik meg a Déli pályaudvarra, de még el sem hagyták az állomást, amikor találkoznak a szolgálatukat teljesítő rendőrökkel.

A cigánytelepre rávágott szupermodern pályaudvar még kontrasztosabbá teszi Cséplő Gyuri és két társa kiszolgáltatottságát. A rendőrök és a cigányfiúk közti párhuzamos dialógus (az egyik rendőr felvilágosítja Gyurit, hogy hol található meg a Cordatic Gumigyár, ezalatt a másik rendőr Gyuri társát igazoltatja) a társadalom cigányokkal szembeni ambivalenciáját szimbolizálja: a segítségi szándék és a gyanakvás egyidőben jelenlevő kettőssége ennél tömörebben a legjobban szervezett játékfilmben sem lett volna kifejezhető.

A következő állomás a Gumigyár, ahol a munkásfelvételi iroda tisztviselője utasítja el őket, mert Gyuri két társa analfabéta, s őket a gyár nem alkalmazhatja. Alig érkeztek meg a fővárosba, s máris bőrükön érezhetik, hogy ez a világ az ő számukra nem tartogat esélyeket. Szerencse, hogy a gumigyári „felvételiztetés” emberi megaláztatását (az irodista olvastatja őket, kipróbálódó, hogy ki az analfabéta közülük) nem élik át tragikusan, s az elutasítás mögötti érvet nem dolgozzák fel. „... a szabályok értelmében nálunk az orvos azt, aki nem tud írni, olvasni, nem veszi föl. Mert nehézipar vagyunk, és nálunk a nehéz-

iparnál írni-olvasni köll tudni, hát ennél fogva önt nem tudjuk fölvenni.”

A következő kudarc a gépműhelyben éri Gyuriékát. Itt szívesen maradnának, föl is vennék őket, de a kölcsönös „vonzalom” nem realizálódhat, mert az üzemnek nincs munkásszállása.

Gyuriék nem tudják, amit a szociológiai kutatások föltártak, hogy a faluról a fővárosba kerülő cigányok munkába állásának első állomása az építőipar, illetve az építőanyag-ipar. Nem tudják, mert nem olvastak szociológiai műveket. Mert ha tudnák, nem próbálkoznának olyan helyeken, ahol igen kicsi az esélye, hogy felvegyék őket. („Az iparba áramló cigányok több mint negyed része – 26%-a – az építőiparban, illetve az útépitésben talál helyet magának... Csaknem 30%-ot tesz ki a cigány keresők körében a rakodó- és szállítómunkásként, takarítóként és segédmunkásként elhelyezkedett cigányok aránya.”)

A film a logikus és „természetesen” következő lépést nem hagyja ki: Gyuriéknak valahol el kell tölteniük az éjszakát. Milyen lehetőségeik vannak? Behúzódhatnak az egyik pályaudvar várótermébe, ez reális lehetőség, elmehetnek a rokonaikhoz (ha lennének rokonaik), bérelhetnének IBUSZ-szobát (ha egyáltalán tudnák, hogy ez az intézmény létezik), végül választhatják a legköltségesebb megoldást, a hotelt. A Keleti pu. melletti Park szállóhoz vetődnek, itt a portás képviseli a hatalmat. Nem agresszív, nem előítéletes, sőt nagyon is tárgyilagos, csak közli a szoba árát egy éjszakára: 325 Ft.

Gyuriék összeadják a pénzüket, kiveszik a szobát, alig marad hármójuknak együtt 50 forintjuk.

A következő kudarcnak ők is okai. Magasnak tartják a 10. emeletet, ahol munkába kellene állniuk. Pedig elérkeztek a munkakereső Canosajárás során a reális megoldáshoz. Az építőipar várja a kvalifikálatlan cigány fiatalokat, örömmel foglalkoztatja őket, nem baj, ha analfabéták is, ha alultápláltak is, csak jöjjenek. Az idősebb szakmunkás, aki a 10. emeleten marasztalná őket munkára, itt már „drága gyermekeimnek”, „arany gyermekeimnek” szólítja őket, s a biztatás sem marad el... „megszokod egy héten belül, már mink vigyázunk rád, mer nézd meg, körül van korlátozva, arany gyermekem...”, „maradjatok itt az építőiparban, mert nagy szükség van rátok végeredményben”.

Ez az utolsó gondolat egyszerre közhely és gazdaságpolitikai relevancia. Azonban a szíves marasztalás sem elegendő; de nem is a fiatal munkástól származó gúnyolódás riasztja el őket: „Az való neked, a ganajlapátolás. Az igen.”

Gyuriék tehát továbbállnak. Az építőiparban előítéletük, múltjuk, félelmeik akadályozták meg



őket a munka felvállalásában. A földről, a mezőgazdasági munkából az iparba kerülő ember féltme az újtól, a bonyolulttól, a veszélytől, amelyet itt a magasság testesített meg. Az utolsó stáció: az építőanyagipar, közelebbről a csillaghegyi téglagyár.

Ide már csak ketten érkeznek meg, van munka és munkásszálló is, ha ugyan annak lehet nevezni a gyár területén álló, századfordulóról ittragadt kalyibát. A munkakeresés itt befejeződik: Gyuri elégedett, biztosítva van a munkája, a szállása, a kosztja, és nem éreztetik vele, hogy cigány, befogadják.

Az ideiglenes révbeéréssel ér véget a film második fejezete, s egyben kezdődik el Gyuri új élete: az ipari munkás-élet. Cséplő Gyuri nem teszi fel magának a kérdést – nekünk azonban válaszolnunk kell a föl nem tett kérdésre is: jó-e Cséplő Gyurinak ez a munka, megoldódott-e a problémája, elérte-e azt, amiért otthagyta a falusi cigánytelepet, s Pestre jött?

A rosszul táplált, gyenge fizikumú Cséplő Gyurinak igen nehéz fizikai munkát kell végeznie: előbb a szalagról szedi le a kiégetett téglákat, később a rakodóhoz kerül. Ő azonban szívósan dolgozik, nem panaszkodik, eszébe sem jut panaszkodni. A sorsában bekövetkezett változást – ha ezt nem is fogalmazza meg, a képek, Gyuri gesztusai, a tekintete sugallják – felfelé mobilitásként éli át. A bizonytalan, rendezetlen munka helyett, biztos, rendszeres munkát kapott, emberszámba veszik a munkatársai, garantálva látja a jövőjét.

## A film építkezése

A film sajátos és következetesen végigvitt szerkezet szerint építkezik, átgondolt dramaturgiát érzékeltet. A dinamikus storyt a szituáció megértését, elmélyítését támogató intermezzók szabdadják szét. Schiffer a Gyuri számára fontos állomást körüljárja, elvezeti hőstét helyzete tudatos megfogalmazásáig, olyan szociológiai konzekvenciák levonásáig, amelyek még a tudományban is novumként hatnak.

A csillaghegyi téglagyár több, mint egy gyár: egy szubkultúra gyűjtőhelye, egy életforma (elavult és emberhez méltatlan életforma) konzerváló helye. A téglagyári közös udvar, ahol több tucat család lakik a századfordulón épített, istállóból átalakított „lakások”-ban, Gyurit elemmentális felismerésre készíti.

„Ugyanolyan szegénységben laknak, amint én lakom. Ugyanúgy, mint otthon, Németfalun. Hát mondjuk, ugyanazt a viseletet tartás itt is, azt a cigánymódot. Elsőbe azt hittem, hogy valami ci-

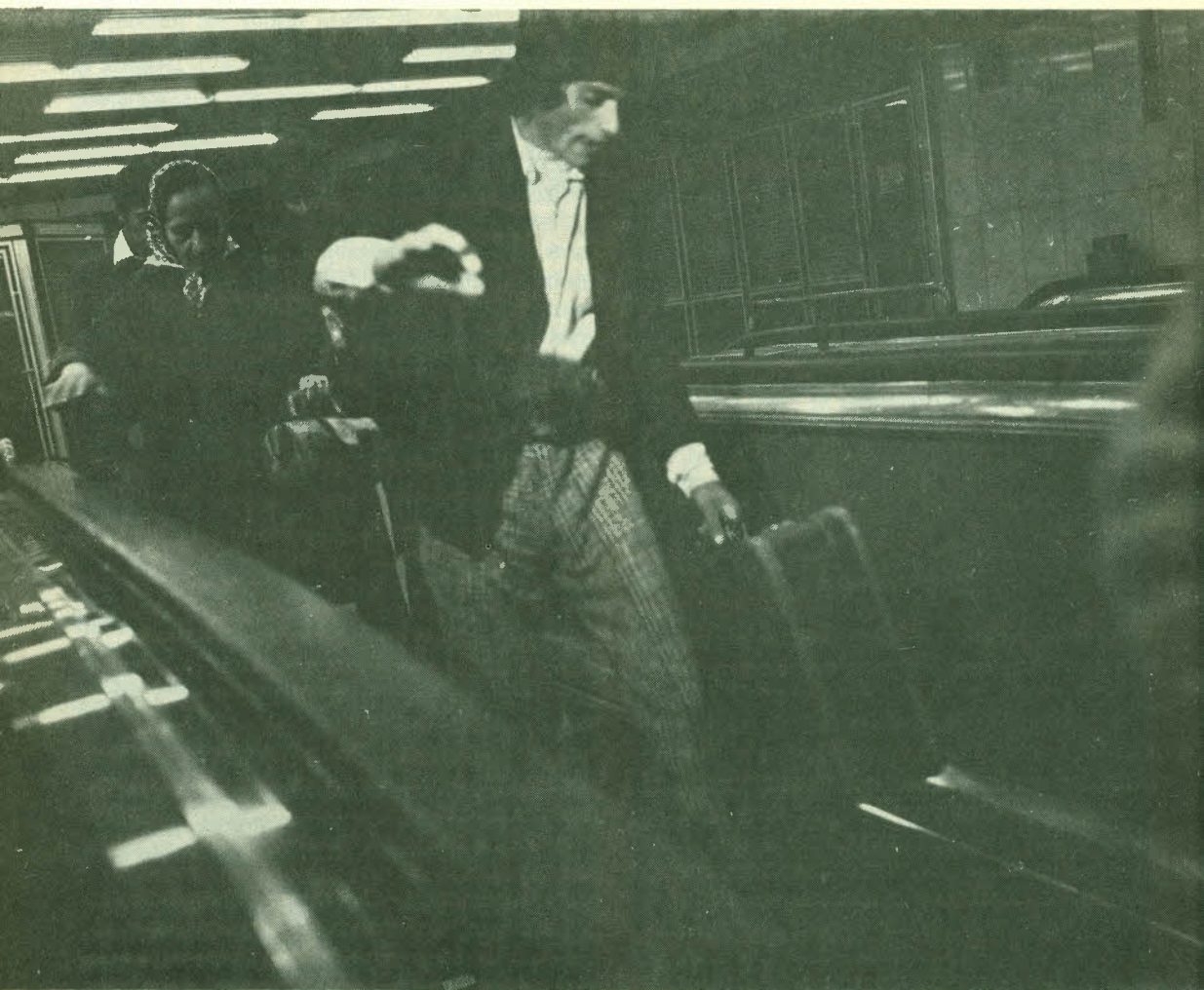
gányok laknak itt, mikor elsőbe ide jöttem, de hát mégis kisült, hogy magyarok laknak itt, nem cigányok.”

Gyuri mindezt azután mondja el, hogy a közös udvart meglátogatja a fővárosi tanács embere, s az ott lakók, kihasználva az alkalmat, elmondják évtizedes sérelmeiket. Gyuri csak szemlélője a „kiborulásnak”, egykedvű szemlélője, aki tudja, nem „illik” más dolgába beavatkozni. A súlyos emberi indulatoktól terhes jelenet után fogalmazza meg a fentieket, amelyek a szociológia nyelvére visszafordítva azt a tudományos felismerést takarják, hogy a cigányprobléma nem oldható meg faji alapon, mert az nem faji kérdés. A cigány és a nem-cigány lakosság legszegényebb, legelesettebb csoportjai – mint a téglagyáriak – azonos módon élnek, gondolkoznak, tehát a társadalmi rétegződés felől kell a cigánykérdéshez közelíteni.

Ez az állásfoglalás – természetesen – egyszerű a film alkotóinak és Cséplő Gyurinak az állásfoglalása. A film készítésének módszeréből következik, hogy már a főszereplő kiválasztásával döntött a ciganológus Schiffer, hogy a rendező Schiffer számára milyen gondolatok megfogalmazására nyílik majd lehetőség. Az igazság és annak helyi (filmbeli) és abszolút (tudományos) értéke azonban a módszertől függetlenül igazság marad. S Cséplő Gyuri nem a forgatókönyvben leírt mondatokat mondja vissza, lévén, hogy ilyen előre megírt szöveg nem is volt, tehát az alkotók vezették el hőüket a felismerésig, amely a pontos fogalmazás nélkül is csúcsa lenne a filmnek. Így azonban Cséplő Gyuri filmbeli fejlődésének felpontja, önmagát és társadalmi csoportját itt fogalmazza meg először – nem-faji alapon. Itt lép túl ez a 3 osztályt végzett cigányfiú saját partikularitásán, itt jut el először olyan absztrakt igazságok felismeréséhez, amelyek túlmutatnak személyes sorsán.

Már sok minden történt a fővárosban, a főszereplőnek ismerősei is vannak, barátai azonban nincsenek. A legérzékenyebben fotografált jelenetben ismerkedik meg Gyuri a csillaghegyi HÉV-megállóban egy nála sokkal karakterisztikusabb cigánykülsőjű, szénfekete bőrű, csillogó szemű, csupa tűz és vállalkozás fiatalemberrel, Rézműves Józsival.

A két fiú (férfi?) enyhe gyanakvással, de sok szeméremmel méri föl egymást. Kipróbálják egymás nyelvtudását, ezzel ellenőrzik egymást, bizonyítanak egymásnak: valóban cigányok. S ebbe a beszélgetésbe szinte álomszerűen libeg be egy lány, egy ünnepőbe öltözött cigánylány (szabad szombat van, hiszen hétközben e két fiú nem töltheti idejét a megálló büféjében!). Alig szól,



kissé gunyoros tekintettel méri föl a két fiút, aztán futólépésben távozik, s amilyen váratlanul jött, úgy is tűnik el, fölszáll a HÉV-re. E poétikus betét, amely csak egy villanás a filmben, nagyon sok rejtett üzenetet tartalmaz, s ezek közül most csak egyet dekódolunk.

A lány megjelenése és eltűnése a cigányok közötti kapcsolatteremtés könnyedségét példázza. A közös sors feltételezése, a faji közösség és a szokások megengedik, hogy a cigánylány ugyanolyan természetességgel kapcsolódjék bele a cigányfiúk beszélgetésébe, mintha már régi ismerősök lennének.

Ez az intermezzó azonban a fiúk beszélgetését nem tereli mellékvágányra. Rézműves Józsi rábeszéli Gyurit, hogy menjen ahhoz a vállalathoz, az építőiparba, ahol ő is dolgozik. A telefonszámot is fölírja egy darab papírra.

Gyuri gyorsan dönt, annál is inkább, mert a már-már nem is embernek való téglagyári munka aláásta amúgy sem stabil egészségét.

Ha Cséplő Gyuri első döntését (hogy ott-hagyja a falut, a cigánytelepet) tekintjük a nagy ugrásnak, a sorsdöntőnek, akkor ezt a második elhatározását (hogy új munkahelyet keres) már nem tekinthetjük minőségi változást előidéző döntésnek, azonban egy lényeges mozzanatra fel kell figyelünk. A falu elhagyásakor a negatívumok elutasítása volt a döntő motiváció, az új munkahely keresésére azonban nem a menekülés készteti, hanem a kitapinthatóan jobb, ami bekövetkezik, ha tervei sikerülnek.

Gyurit fölveszik a Fővárosi 1. sz. Építőipari Vállalathoz, bekerül a Vállalat viszonylag korszerű munkásszállására, s ezzel a fővárosba szakadt cigányok egy kis csoportjának is tagjává válik. Bár Gyuri eddigi fővárosi tartózkodása során nem engedte el magát, ám rá is érvényes Kemény megállapítása: „... a falu világából való elszakadás a legtöbb cigányt (...) teljesen talajtalanná, gyökértelenné teszi ... kapcsolatuk régi környe-





zetükkel megszakad, de az új környezettel sem tudnak azonosulni.”

Gyuri számára a szállóban lakó, vele azonos életkori csoportba tartozó cigányok a lehetséges kereteken belül közösséget jelentenek. Ezek a cigányokra jellemző nyíltsággal fogadják őt, így Gyuri megismerkedhet más vidékeken élő cigányok életlehetőségeivel is. A mozgás, a story lassul, a motivációs jelenetek uralják a film e fejezetét.

Hősünk továbbra is a társadalom periferiáján él, munkásszállón, távol a családjától, távol az őt megvédeni képes közösségtől, azonban ebben a nem ellenséges közegben már „haverokra” is talál. Igaz, ezek az új haverok nem szorítják ki a németfalusiakat Gyuri szívéből, de mégis a kommunikáció normális, az emberi igényeket kielégítő szintjét jelentik.

Gyuri a napi munka mellett új haverjaival már szórakozni is jár. Modern, divatos ruhát vesznek neki, s bevonják szokásos programjaikba. Milyen

lehetőségei vannak egy fővárosba szakadt, falusi cigányembernek, ha szórakozni vágyik? Kocsmá, mozi, Vidám park, tánc, lötyögés.

A cigánytelep kollektív mozgásai, együttes szórakozásai, mulatozásai Budapesten nem reprodukálhatók. Egyrészt itt, az egy-egy munkásszállón összeverődött cigányok nem jelentenek olyan homogén közösséget, mint a telepen élők, másrészt a fizikai feltételek is hiányoznak. Nyilvánvaló, hogy a pseudo-tevékenységek kerülnek túlsúlyba. A családjától távol élő, az intellektuális tevékenységekre nem fogékony, iskolázatlan, rossz lakáskörülmények között élő ember, legyen az magyar vagy cigány, a közösséget keresi, és ezt gyakran csak a kocsmában találja meg. Schiffer filmjének különleges érdeme, hogy vitába száll a formális közművelődési formákkal. Cséplő Gyuri világát nem idealizálja, s bár felvillantja, hogy Gyuri tanul, esti iskolába jár, de ezt nem „tupirozza fel”, szinte csak jelzi, hogy ez is van, erre is sor kerülhetett. A közösséget, a falusi élet iránti



őszinte és mély nosztalgiát olyan szituációban érzékelhetjük, amelynek Gyuri nem is résztvevője, hanem ugyanolyan szemlélője csak, mint mi, a film nézői.

A napi munka után, a nő munkásszálló előtt ácsorgó cigány és nem cigány fiatalok tanúi lehetnek, hogy a közeli játszótér padjait elfoglalják a cigányok, úgy ülnek ott, mint a cigánytelepen, a putrik előtt, s gitárkísérettel énekelnek.

Akár intermezzóként is értékelhetjük ezt a jelenetet, hiszen a cselekményt nem viszi előre, azonban többről van szó, mint egy szituációt jellemző epizódról. Ebben a jelenetsorban szakad el Gyuri véglegesen korábbi közösségétől, s ha számára még nem is válik nyilvánvalóvá, a néző már tudja, hogy Gyuri elérkezett a legnehezebb stációhoz, amikor már nem falusi, de még nem is városi. Már megkapaszkodott a munkásközegben, már talált haverokat, már keresi új élete eseményeit, de még erősen kötődik a falujához, kultúrájához is.

Ez az ambivalencia, ez a szorongató kettősség erősödik azután fel a film utolsó fejezetében, otthon, Németfalun. A sáros pataokban fürdő gyereket Gyuri kiemeli a vízből, s ez a gesztusa nagyon árulkodó. Egy telepi cigánynál elképzelhetetlen ez a mozdulat, de a hideg-meleg zuhanyhoz szokott Cséplő Gyurinál már természetes.

Amikor beszámol fővárosi életéről, nem túloz, nem nagyoz, nagyon őszintén fogalmazza meg sikereit is, problémáit is. „Csak tudod, egy ember, ha faluhelyről fölmegy Pestre, honvágya van, gondjai, mi lehet itthon . . . Az asszony (hiányzott) a legjobban, . . . én ezt bevallom.”

Az emberi kapcsolatok hiánya volt a legfájóbb Gyuri számára. A telep védő, óvó melege hiányzott neki. „Haverság is hiányzott már nagyon a tanyáról, hozzá voltam szokva a tömeghez, és belegondoltam, jaj istenem, miért kell nekem egyedül lennem? Amikor lehetnék én tömegben is?” S hogy ezek mennyire nem üres szavak, azt Gyuri fogadtatása bizonyítja. A taxit, amellyel Gyuri a telep széléig tud csak menni, felnőttek és gyerekek hatalmas ovációval fogadják. Az őszinte lelkesedés, a visszaváró szeretet szívzaggatóan igazolja a közösség hiányáról panaszkodó Gyurit.

Ez a jelenet a film egyik lehetséges befejezése. A legkisebb fiú elment szerencsét próbálni, és a sikerek és kudarcok után megerősödve visszatér szerettei körébe. Nem bukott el az övétől eltérő értékek mentén szerveződött más világban, de megelégtelte azt, s a zárt, körülölelő közösséget

választja, a másfajta és ingerekben gazdagabb város helyett. Így is igaz, hiteles emberileg, szociológiailag megalapozott, kerek történetet kapnánk.

Jogos azonban a kérdés: így mit sugallana a film? Ez a hurok jellemzi-e a faluból városba vándorló cigányságot? Az integrációtól, a munkássá válástól megriadva visszatérnek azok az ezrek, tízezrek, akik a Cséplő Gyuriéhoz hasonló utat járják be?

Természetesen vannak, akik visszatérnek, akik rész céljaik elérése után (ház, lakás, anyagi jobblét stb.) meghátrálnak. De még többen vannak, akik egy életre kénytelenek vállalni az átmenetiséget, az útonlevés állapotát, hogy az őket követő generáció már törzsökös városi, törzsökös munkás legyen, hiszen mint Kemény István írja: „... általában igaz az, hogy a magyar munkás kevesebb előítélettel, idegenkedéssel nézi a cigányokat, mint a magyar paraszt, ennek folytán az ipar társadalmában a cigányoknak inkább van lehetőségük arra, hogy megbecsült helyet szerezzenek maguknak, mint az agrár társadalomban. Számolnunk kell tehát azzal, hogy ez a tendencia a jövőben folytatódik.”

Gyuri választásait, döntéseit a film egésze kell hogy igazolja.

A film sommásan összefoglalható újítása, hogy a cigánykérdésben úgy foglal állást, hogy nem idealizál, nem erőszakoskodik, az érzelmekre a rációval is – s a rációra az érzelmekkel is – kíván hatni. A film alkotói módszere és a film szemlélete egymást definiálják. A szemléletmód követelte a módszert – de: a módszer mögött ott kell húzódnia a szilárd véleménynek, a szociológiai felkészültségnek. Egymás nélkül elképzelhetetlen lett volna az eredmény.

Schiffer érdemeit nem csökkenti, hogy Kemény István, az első országos reprezentációjú cigánykutató vezetője, a szociológia nemzetközi hírnű művelője aktív alkotótársaként vett részt a film előkészítésétől a forgatások befejezéséig minden munkafázisban. Ez a tény inkább azt bizonyítja, hogy a két irányból való közelítés olyan szintézist eredményezhet, amely a hasonló indíttatású filmek alkotóinak példaképül szolgálhat. Kemény a tudomány felől közelítve vált a műalkotás társszerzőjévé, Schiffer viszont megtanulta a tudóstól mindazt, ami nélkül a művészi hitelesség ilyen szintű megjelenítése elképzelhetetlen lett volna.

Kozák Gyula



## „Közművelő” esztétika

### Macseret: A film művészsége

Alekszandr Venyiaminovics Macseret egy világ-szerte sokszor megkísérelt műveletre vállalkozik: elmagyarázni az átlagos, laikus közönségnek, hogy mitől is jók a jó filmek, s mitől rosszak a rosszak. Vagyis: megmagyarázni azt, hogy miben áll a film művészsége. Közművelődési feladat ez, mondanánk manapság elterjedt kifejezéssel, s Macseret valóban a „köz”-t kívánja művelni: esztétikai elemzést ad anélkül, hogy az esztétikai szakirodalom zsargonját lépten-nyomon használná. Él, természetesen, néhány fontos esztétikai kategóriával, de nem mulasztja el, hogy amellet egészen sajátos módon „hétköznapi” fordítsa le – a magyarázat során – a bevett esztétikai fogalmakat. Illetve – s ezzel máris érdemben beszélhetünk erről a maga nemében kiváló könyvről – a legtöbb esetben csak látszólagos ez a „fordítás”. Ürügy. Ürügy arra, hogy a szerző örömet vágja sutba az esztétika terminus technicusait, s „házi sütetű” elnevezéssel, fogalommagyarázattal, körülírással helyettesítse. De meg azért sem mindig „fordítás” itt ez a köznapira-fordítás, mert hisz más szavakkal elég nehéz ugyanazt mondani: egy kicsit legalábbis mindig „más” lesz az az „ugyanaz”. Kérdés mármost: vajon a szerző az esztétika „hétköznapi” közben mennyiben képes – vagy képes-e egyáltalán – eredetit, egyénit, valóban „mást” mondani?

Az olvasó sejti már, nyilván, a választ: Macseret bravúrosan véghez viszi kitűzött feladatát. Nem csupán esztéta és kritikus lévén – rendezői és forgatókönyvírói múltja is jelentékeny –, a szándékolt „fordítás” legtöbbnyire tényleg jól beváló és csaknem művészi eszköz a kezében arra, hogy segítségével új, eredeti módon *ábrázolja* választott problémáit. Persze azért nem mindig sikerült neki ez az egyéni árnyalatú „hétköznapi” esztétika teremtésével egybekötött, bravúros ismeretterjesztés. Vannak – néhol terje-

delmes – részei könyvének, amelyekben a szokásos magyarázat, a szokásos tanulságlevonás dominál. De egyrészt ezeken a helyeken sem érdektelen a gondolatmenet, másrészt meg egészében véve nem ez a fajta fejtegetés alakítja ki az olvasóban a végső, kedvező benyomást, hanem az író egyéni mondanivalóját és „közművelő” leleményeit fölvonultató részek és fejezetek.

Minthogy a könyv a nagyközönségnek – a szovjet mozik átlagos közönségének – szól, természetes, hogy javarészt ismert, illetve legalább viszonylagosan friss szovjet filmek kerülnek Macseret gyűjtőlencséje alá. Mindjárt a fő probléma exponálása egy jó és két hasonló témájú közepes-átlagos film összevetésével indul: Geraszimov *Szeretni az embert* című alkotását hasonlítja össze a szerző Moszkalenko *Fiatalok* és Sztasevszkaja *Fiúk* című filmjével. A lényeges és érdekes az: *miért* tartja fontosnak az ilyen összehasonlítást?

Gorkij egykor összevetette a francia és az orosz vígjátékirást azzal a konklúzióval, hogy Gribojedov, Gogol vagy Tolsztoj komédiáit bátran Molière és Beaumarchais művei mellé lehet állítani, de az orosz színműirodalomból hiányoznak „az olyan ügyes és okos darabgyárosok, mint Scribe, Sardou stb.” És Macseret hozzáteszi:

„Talán épp így volt ez rendjén? Nem, Gorkij nem így vélekedett róla.

Valami hasonló áll elő a filmgyártásban is. S hogy a mi élvonalbeli és átlagos filmjeink között – sőt még az egyes műfajok között is – rendkívül éles minőségi határvonal húzódik, az negatív jelenség.”

Irodalmi mintára belletrisztikának, filmbelletrisztikának nevezi Macseret azt az átlagos filmtermost, amelynek általános színvonalával bizonyára nem csupán ő, hanem a szovjet mozinézők nagy része is elégedetlen. Ezért is írhatja le a következő sorokat:

„Amiben a nézők egyetértének, jöllehet nem mindig tudatosan, az a követelmény, hogy a filmek, még ha nélkülözik is a mélységet, legyenek ügyesen, tetszetősen, ötletesen megcsinálva, és hogy elég őszintén és lebilincselően egyengessék az utat a haladó eszméknek. De a filmbelletrisztikának éppenséggel jelentékeny, ha nem kimondottan a nagyobbik része súlyosan adós marad mind a tetszetősséggel, mind a lebilincselő vonzerővel, mind az ötletességgel. Nélkülük pedig a legnemesebb eszmék és szándékok is elhervadnak, elvesztik lelkesítő erejüket.

Következésképp, ha az általános művészi színvonalat kívánjuk emelni, nem érhetjük be egyenahány ritka kivétel eszmei mélységével és művészi tökélyével. Feladatuk kell kitűznünk a filmbelletrisztika esztétikai minőségének határozott javítását. Mindenekelőtt nem szabad menedékül szolgálnia a silány fércmunkáknak. Ez utóbbiaknak egyáltalában nincs helyük a szovjet mozivászonon.

Mellesleg szólva, viszonylag nem nehéz ránézéssel megállapítani egyik-másik film alacsony színvonalát, észrevenni kirívó művésziatlanságát. Ez megkönnyíti a harcot. Sokkal nehezebb néha megtalálni a határt, amely elválasztja egymástól az ügyesen megcsinált belletrisztikus munkát és a valódi művészi filmet. Márpedig elengedhetetlen, hogy kellő becsben tartsuk e határ fölismerésének képességét. Máskülönb az kockáztatjuk, hogy elveszítjük a művészet és a mesterség megkülönböztetésének képességét.”

A műalkotás művészségét a művész teremti meg. „A valódi, valóságos világban minden egyenrangú, a porszemtől a csillagig. A művész gorombán megsérti ezt az egyenrangúságot. Az anyag kiválogatásával és értékelésével különleges jelentéssel ruhazza föl minden elemét: megemberesíti a világot, kiszabadítja érzékelését az empiria hatalmából. Magában véve az életanyag... nem kínál művészi szerkezetet. Megformálásához valamiféle művészi szerkesztésre van szükség. A művésznek sok és sokféle lehetősége van e cél megvalósítására. Melyiket és milyen indítékból választja?”

Macseret a *Műfaji formák* című fejezet elején, könyve vége felé közeledve írja ezt (bátran vehetjük a „művészség” kategóriája egyik sajátos definíciójának). De voltaképpen erről szól az egész mű. Csak éppen nem ilyen módon, ahogyan most idézzük – ezek az idézetek inkább téves képzetet kelthetnek a könyv egészéről, mintsem a stílus, az elbeszélő mód, a fejtegetés mintául szolgálhatnának. Nem az ilyen elméleti jellegű összefoglalások jellemzők a könyvre, hanem az eleven történetek, markáns szembeállítások, a konkrétumok.

Amilyen például a novellának is beillő fejezet arról, hogyan változtatta Jurij Olesa, a kiváló író „a vizet borrá”. Vagyis: Macseret *Walther* című, régi, háború előtti forgatókönyvének történetét meséli el azért, hogy száraz definíciók helyett eleven anyagon mutathassa be, mi is a nagy különbség a mégoly jószándékú, de művészietlen „agymunka” (a jelen esetben az ő sikertelen forgatókönyv-vázlata) meg az igazi művészi jellem- és jelenetalkotás között. A dolog lényege: hosszas kínlódás után úgy döntött a szerző, hogy elviszi történetét Olesához, és segítségét kéri hozzá. Olesa, a tipikus „kávéházi író” – Macseret nagy megrökönyödésére – ott helyben, a kávéházi asztal mellett, zívajban, köszönetekes közepette lát hozzá, hogy átírja a forgatókönyvet, apró fecniken, jelenetenként. De ahogy íródnak ezek a jelenetek – most, az évtizedek múltán készült beszámolóit olvasva – tanúi lehetünk a gondos szövegösszevetés révén annak a látszólag egyszerű, de valójában nagyon is sokrétű és nehéz munkának, amellyel Olesa a művészietlen anyagból művészi anyagot gyártott! Ez a rész bizonyosan számot tarthat az irodalomtörténetesek érdeklődésére is, túl azon, hogy e filmszakkönyvnek is egyik legérdekesebb fejezete.

Az irodalom „mankóját” – ha szabad ezt a szót itt használni – egyébként is gyakran veszi elő Macseret: közönsége nyilvánvalóan nagyobb irodalmi és kisebb filmesztétikai műveltségére számítva. A filmpikát így mint a regényforma filmi alkalmazását tárgyalja. A kalandfilm műfaját – mi sem természetesebb – a spanyol picaroregényeknél kezdi taglalni. A képiség megmagyarázásakor Borisz Paszternakot citálja: „A képiség az ember kurta létének és hosszú időre kitervelt, hatalmas feladatainak természetes folyománya. E meg nem felelés miatt kénytelen sas módjára éles tekintettel nézni a dolgokra, és pillanatnyi, tüstént érthető villanásokkal kifejezni magát. Ez a költészet. A képiség: a nagy személyiség sztenográfiája, szellemének gyorsírása.” S a Paszternak-idézet után azt idézi föl, hogyan írja le Bulgakov a Színházi regényben a regényírásnak veselkedő hős, Makszudov kínlódását, amint megkísérli leírni a lámpaernyő alól kiszűrődő fényt.

S milyen filmekről, milyen alkotókról esik szó részletesebben Macseret fejtegetéseiben? Magában véve is árulkodó lenne ez a lista a szovjet film ismerőinek, még inkább az, ha fölsorolásunkba belefoglaljuk, hogy milyen esztétikai témához veszi szerzőnk ezt vagy azt a filmet, ezt vagy azt a rendezőt.

A rendező mint a filmalkotó kollektíva meghatározó-irányító egyénisége szerepének bemu-



tatásához – épp azért, mert azzal is foglalkoznia kell: kié voltaképpen a filmben kifejezésre jutó mondanó, gondolat – Andrej Mihalkov-Koncsalovszkijt választja Macseret, azt, aki a szellemében leghűségesebb, de a fabulát illetően a leghűtlenebb Turgenyev-földolgozást (*Nemesi fészek*) és Csehov-adaptációt (*Ványa bácsi*) készítette.

A lélektani realizmus mintája: Julij Rajzman.

A regényforma filmi alkalmazása: Szergej Geraszimov.

A „valóság-esztétika” varázsára példa a valóság költészetének kiaknázója: Marlen Hucijev.

A „dokumentszerűség esztétikájára” – érdekes – nemigen talál szovjet példát, külföldieket választ.

A művészi „feltételeesség” példái bőségesek: Kozincev és Trauberg, Jutkevics, Alov és Naumov, Motil, Mitta, Panfilov, Danyelija.

A műfajok keveredésére és „tisztán tartására” két Ilf–Petrov földolgozást elemez a szerző: Mihail Szejcer *Aranyborjú*-ját és Leonyid Gajdaj *Tizenkét szék*-jét.

A kalandfilmekről szólva, Penn *Bonnie and Clyde*-ja mellett Jevgenyij Taskov *A kegyelmes úr szárnyságé* című munkájával, mint a véleménye szerint legsikerültebb szovjet kémfilmmel foglalkozik Macseret, míg a detektívfilm ügyében – amelyet határozottan más kategóriának tart, mint a kalandfilmet – inkább csak negatív példát mutat be. (Szavva Kulis: *A 19-ek bizottsága*). Persze, ezt is igazi tanulsággal teszi: a művészi egész („magyarán” azt mondhatnánk: totalitás) megsértésének következményeit, a műalkotás

harmóniájának létre-nem-jöttét elemzi e meglehetősen jelentéktelen film ürügyén.

Végére is, miért ez az egész fejtegetés-sor, milyen célkitűzést kíván szolgálni ezzel a kitűnő esztétikai-ismeretterjesztő-közművelő könyvével Macseret? Gátat vetni a „szabályosan” megírt forgatókönyvek alapján „korrektül” leforgatott filmek áradatának, vagyis a többnyire különféle „eszmei” indokokkal is álcázott, lélektelen művésziatlenség, formalizmus, fércmű-készítés újrameg újratermelődésének.

„Ha ez a baj elharapódzik – írja arról a jelenésről, hogy számos filmalkotó nem hogy nem tudatosítja művészi kudarcát, hanem épp ellenkezőleg, rejtegeti saját maga elől is, sőt elviselhető, megfelelő eredménynek, mi több: művészetnek igyekszik föltüntetni –, és kezd eltompulni a néző művészi fogékonysága, nehezebben gyógyíthatóvá lesz az esztétikai süketség, mind gyakrabban adja majd ki magát az üzleties cinizmus az alkotás fölött gyakorolt értelmi kontrollnak, s szép számmal akadnak olyanok, akik rákapnak arra, hogy a művészet csodáját együgyű mesterkedéssel cserélik föl.

Hogyan lehet harcolni ez ellen? Tömeges népi ellenőrzéssel a művészi tisztesség fölött, föltétlen betartásának követelménye s megszögőinek megbüntetése fölött.”

Ezt elősegítendő íródott ez a könyv.

Csala Károly

*Alekszandr Macseret: Hudozsesztvennosztyj filma. Moszkva. „Iszkussztvo”. 1975. 256. p.*

## A filmkritikus Truffaut

### Truffaut: Életem filmjei

„Mindenki véletlenül válik kritikussá, miután csődöt vallott az irodalomban, a tanárságban, a hirdető-szakmában vagy az autogénhegesztésben. Ha a kritikus foglalkozás egyáltalán elfogadható, csak azzal a feltétellel, hogy ideiglenes munka, átmeneti állapot... Az ideális az lenne, hogy csak arról a filmről írunk, amelyik tetszik, amelyet szeretünk. (...) Mégis, fel kell hívnunk a figyelmet az őszinteséget nélkülöző filmek közönségességére, butaságára és alacsony sugallataira. (...) A kritikusnak rendszeres összekötővé kell válnia az alkotó és a közönség között.”

A francia filmkritika és általában a film-élet fenegyereke, egy huszonöt éves fiatalember írja ezeket a szavakat 1957 tavaszán. François Truffaut-nak hívják, s négy-öt éve rendszeresen publi-

kál, mégpedig jelentős lapokban, az Arts-ban és a Cahiers du Cinéma-ban. Ez utóbbiban jelent meg 1954 legelején „A francia film bizonyos irányzata” című írása, mely hamissággal, sőt hazugsággal, alapvető őszinteség-hiánnyal vádolta a háború előtti fényében sűtkérező, valójában elavult, irodalmias álomba sülyedt francia filmet, annak legismertebb rendezőit: Marcel Carné-t, Delannoy-t, Duvivier-t, René Clément-t és Claude Autant-Lará-t. De még inkább a „hagyomány-ápoló” filmírókat, Aurenche-t és Bost-ot, a negyvenes-ötvenes évek legfoglalkoztatottabb szcenaristáit. Akik ellen fellázadt a „nouvelle vague”, s akiknek álmatag szorításából kitörve, valami újat, esztétikában – tematikában – filmnyelvben frisset hozott a fiatal francia rendezőnemzedék.

A javítóintézetet megjárta, katonai börtönből épphogy kilépő Truffaut-t André Bazin fedezte fel – ma már legendává nemesedő, közhelyé fakuló, jólismert történet ez. Bazin maga is mélyen elégedetlen a francia film helyzetével, hol az étellel, filmi izgalommal teli amerikai, hol a klasszikus szovjet, hol a neorealista olasz filmet állítja például. De Bazin csak látszólag napi kritikus. Ő esztétikát épít és körvonalaz, másrészt meg rendkívül finoman és udvariasan fogalmaz – Bazint már életében is szent csodabogárnak, nem is a filmért, hanem a *film szelleméért* életét is feláldozó jelenségnek tartják –, Bazin támadhatatlan, Bazint el kell viselni.

Nem így védencét, a kétes ifjúkorból előbukkanó fiatalembert. Néhány minősítés a napilapokból: „sajtóba tévedt huligán”, „a producerek és forgalmazók fekete báránya”, „a francia film sírásója”.

Tíz-tizenöt év sem kell, hogy a francia film sírásója a producerek és forgalmazók egyik kedvence legyen. Ma Truffaut minden új filmje nagy anyagi siker, nem filmbolond egyetemisták, hanem fesztiválrendezők és amerikai forgalmazók figyelnek rá. Az új hullám rég „elsimult”, a filmbolond egyetemistáknak ma bizonyára egész más kedvencei vannak, s ha maradt még valaki Truffaut nemzedékéből, akire „esküdnek”, az inkább Rivette, mint ő.

Mindez bevezető, mindez múltbapillantás, s mindez azért szükséges talán, mert e rövid visszapillantás nélkül fel sem érdemes ütni Francois Truffaut „Életem filmjei” (Les films de ma vie) című vaskos könyvét. Ez a könyv egykori kritikáiból válogat, s bár néhány rövid írás szerepel benne még a hatvanas évekből is, a fontosabbak mind-mind régebbiek, 59/60 előtt íródtak.

Vessünk előbb, ha csak futtában is, egy pillantást a kötet szerkezetére. Ime a fejezetcímek: I. A nagy titok (A némafilm mesterei, mondja eligázitól; ám nem szigorúan következetes, hiszen inkább „a múlt klasszikusai” cím illene ide; Truffaut Abel Gance-tól egészen Howard Hawks-ig és Hitchcockig terjeszti ki a „nagy titok” tudóinak névsorát.) II. A hangosfilm nemzedéke (amerikaiak). III. A hangosfilm nemzedéke (franciák). IV. A nagy kívülállók (Szabadon, szebben fordítva talán: „akiket nem lehet besorolni” – Bergman, Bunuel, McLaren, Fellini, Orson Welles, James Dean). S végül V. az „újhullámos” társak.

Szubjektív válogatás ez, mint kiderül, de hiszen Truffaut nem filmtörténetet ír, hanem egykori napi kritikáit adja közre, kiegészítve a gyűjteményt néhány, a filmklubok számára írt összefoglalóbb jellegű cikkel, vagy kiadatlan tanulmány-, megint máskor megemlékezés-részlettel.

Első meglepetésünk az, hogy milyen udvarias ez a válogatás! Hírhedett, nagy vihart kavart, a papa moziját oly megsemmisítő gúnnyal támadó kritikáit nem vette föl. Mutatóba is csak kettő maradt, René Clément *Monsieur Ripois*-járól és Albert Lamorisse világszerte, így nálunk is ünnevelt *Piros léggömb*-jéről. Mindkét filmet irodalmias prekonceptciókkal vádolja: hamisságukat ebből eredezteti. Tanulságos bírálatok, azonban a kötetben kivétel-mivoltukkal tűnnek fel. A jövődó Truffaut-monográfusnak, vagy a háború utáni francia film (netán filmkritika) búvárlójának a folyóiratokból kell majd kikeresnie a rossz filmeket támadó cikkeket, ott kell megismernednie a „papa moziját” ostromozó, új koncepciókat sürgető Truffaut-val.

Ő maga is tisztában van azzal, hogy ebből a válogatásból inkább az „érett”, a mai rendező áll előttünk. Egyebek közt ennek okairól beszél a „Miről álmodnak a kritikusok?” című, kötetnyitó-bevezető esszében. „Azok a rossz filmek, melyeket annak idején olyan hevesen támadtam, ma nem láthatók, eltűntek” – jegyzi meg, hozzátéve, hogy nem szeretné, ha épp az ő könyvében maradnának fenn. Kegyes hazugság ez, hiszen a „papa mozija” sem vesztett ki igazán, s jónéhány támadott rendező ma is dolgozik – hasonló módon. André Cayatte-nak például még a közönsége sem csökkent. Úgy véljük, inkább arról van szó, hogy – integrálódva a francia film fővonalaiba – Truffaut nem akarta feleleveníteni a régi vitákat, könyvéből kirekesztette a pamfleteket. Egykori átkainak visszhangjaként talán a mai fiatalokat hallgatná szívesebben – s ez nem is olyan ellen-szenves magatartás.

Világosan látja azt is, hogy időközben a kritikus helyzete is megváltozott. Szerepe nem könnyebb, jóval bonyolultabb, mint húsz éve.

„Elérkezett a pillanat, hogy bevalljam: úgy lát-szik, ma jóval nehezebb filmkritikusnak lenni, mint annak idején, olyannyira, hogy az a fiatal fiú, aki én voltam, aki írás közben tanult meg írni, s inkább ösztöneire hagyatkozott, mintsem igazi műveltségre, ma talán meg sem jelentethetné cikkeit” – írja.

Mint sejthető is, abban látja ennek okát, hogy azóta fontos jelenséggé vált a közönséget megosztó *rétegfilm*, s hogy napjainkban még Hollywood is sokkal „intellektuálisabb”, „műveltebb”, mint az ötvenes években. Akkor a mozi mintha elmaradva a világtól, az élet mögött kullogott volna, még mindig érezve népszórakoztató, gyerekjáték-jelleget, ma egyenesen megelőzi korát, s intelligensebb, mint a nézőtér. Ezért nem lehet a mai kritikust összehasonlítani a „papa moziját” felhőtlen boldogsággal gúnyoló, vagy az őskort



továbbvivő amerikai western nagy alakjait ünneplő régi műtétessel.

Truffaut nem tagadja meg múltját, ma sincs elvtelenül a rendezők pártján. Védi a sokat támadott (sőt megvetett) műfajt, melynek sokszor még létjogosultságát elvitatják.

Közvetítő, a perbenálló feleket egyaránt megértő, a gondokat belülről ismerő békítő szeretne lenni. A legsiralmasabb – mondja – az a divatos alkotói póz, mely a kritika megvetésével kérkedik, sőt azzal, hogy a bírálat nem is érdekli.

Furcsa talán, ha egy ismert filmművész írásainak gyűjteményes kötetében elfajta iskolás alapigazságra kénytelen hosszú oldalakat pazarolni, s arra, hogy bebizonyítsa a kritika létjogosultságát; ám bárki, aki a „szakma” közelében van, s ismeri hangulatát, járatos gondolataiban, aligha csodálkozik ezen. Ez a régen eldöntött, ma fel sem vethető, álproblémává sekélyesedett kérdés még mindig előtérben áll, még mindig kedélyborzoló, valós vitatéma. Egyrészt minduntalan esztétikai kérdéssé válik, hiszen hullámai idáig csapdosnak, másrészt meg arra világít rá, milyen messzire kisugárzik a film ipari-kereskedelmi jellege. Ugyanis ők, a producerek, forgalmazók a kritika született, foglalkozásukból következő ellenségei, ők, a filmcenzúrák azok, akik bírálat címen csak reklámot tűrnek. Az alkotó, ha átveszi érveiket, rossz és komikus kölcsönruhában tetszeleg. Truffaut-nak ezek a fejtegetései tehát – még ha ismert dolgokat tárgyal is – soha nem unalmasak, sőt sorai a hazai alkotó–kritikus kapcsolatra, a kritikai fogadtatás magyar betegségeire is érvényesek lehetnek.

A bevezető esszében másutt saját filmkritikusí nézeteiről szól. Itt azonban már elhagyhatjuk ezt a terjedelmes előszót, hiszen a könyvben szereplő egyes írásokból mindennél jobban megismerhetjük az egykori s a mai Truffaut-t.

Elsősorban színész-központú kritikus volt, az is maradt. Michel Simon éppoly stílussteremtő erő a francia filmtörténetben, mint a legjobb rendezők, s hatása akár Renoir-hoz mérhető. James Dean Truffaut-nál is egy egész korszakot kezd az amerikai filmben – Dean nem csupán a tömeghisztéria, de az esztétikum mércéjével is jelentős egyéniség.

A legjobban sikerült filmek mindig a rendező és a színész lehetőségeinek egymásba-sugárzása alkalmával születtek – írja, például hozva *A nagy ábránd*-ot, a Renoir és Stroheim közös munkájából a kamera előtt formálódó remekművet. Nincs érvényes filmbírálat ennek tudomásulvétele nélkül.

A másik elengedhetetlenül fontos követelményt nem fogalmazza ugyan meg, de a kötet

minden írásán átsugárzó, átszűrődő szemléletből könnyen kikövetkeztethetjük magunk is. Truffaut-nak rendkívül alapos filmtörténeti ismeretei vannak. Ez a jártassága teszi lehetővé, hogy tudóskodó erőltettség nélkül, szinte a lélegzetvétel természetességével illeszthessen be egy-egy bírált filmet a nagyobb folyamatokba, hogy ne statikusan nézze, hanem a múlt (a filmtörténeti előzmények) tudatosításával, s így, paradox, de nyilvánvaló módon – éppen a jövő, a nyitott lehetőségek felől.

Tudjuk, hogy az új hullám későbbi rendezői szarkasztikus öngúnnyal „a Filmmúzeum patkányai”-nak csúfolták magukat. Ez volt rendezői előiskolájuk: Henri Langlois intézményének s saját eltökélt kíváncsiságuknak köszönhetően Lumière-től saját nemzedékükig az egész filmtörténetet végignézték. A legtöbb filmet többször: történeti ismereteikből lassan más lett: máshogy látták filmet, mint a mesteremberek, előre sejtve-sejtetve, hogy másképp is fognak filmet csinálni.

Truffaut írásain átsüt az élő filmtörténet. „Is-tenem – kiált föl egy helyütt –, ha belegondolok, hogy filmről mindenki írhat, az is, aki egyetlen Murnau-filmet nem látott.” De akár ki-egészíthetné azzal is, hogy filmet még ma is rendezhet olyan valaki, aki nem látott Murnau-filmet, vagy mondjuk: Dreyer *Jeanne d'Arc*-ját. Hogy ismét kitekintsünk: ez sem utolsó tanulság hazai tájainkat tekintve...

Így érthetjük meg igazán friss párhuzamait, gyakori képzettársításait is. Egy-egy alkotásról szólván szinte csapong a képzelete. „Louis Lumière, mint ismeretes, a neorealizmus feltalálója” – írja, s mindez egy George Cukor-film kapcsán ötlük fel benne. James Dean halálakor Cocteau-ra, a *Vásott kőlykök*-re hivatkozik, a ma már klasszikussá nemesült western, a *Vera Cruz* pedig Victor Hugo némely sorát juttatja eszébe. S mindez csöppet sem önkényes: a filmek „hátszágai” világosodnak meg ez által, egy-egy motívumot, mely mellett esetleg elsiklanánk, kitűnő érzékkel tud ekképpen kiemelni.

Igen nagyra értékeli például Max Ophüls életművét, különösen a *Lola Montes*-t. S úgy halad végig e „kosztümös” film jelenetein, hogy mindvégig a balzac-i példára utal, a balzac-i realizmusra. Ophüls Truffaut számára a XIX. század rendezője: nem úgy, hogy idejétmúlt, hanem olyanképpen, mintha egy Balzac korában készült, a jelen társadalmát tükröző film alkotója volna.

Egyébként sem a hagyományhoz ragaszkodik. Bármennyire múlttá vált „újhullámos” lázadása, ma sem konzervatív, még kevésbé retrográd szemléletű az egykori „fenegyerek”. James Dean korszakos jelentőségét például éppen abban látja,

hogy gyökeresen szakított az amerikai filmszínházi játék addigi hagyományaival. Nem, a film-történeti (s irodalmi) előzményeket csupán megkerülhetetlennek tartja – korántsem vakon követendő példának.

Bátran át meri értékelni saját korábbi nézeteit Bressontól sokáig idegenkedett. Amikor azonban mozivászonra került az *Egy halálraítélt megszökött*, két elemző írást is szentelt ennek az új utakat vágó alkotásnak, s szerét ejtette, hogy Bresson korábbi filmjeinek egy-egy annak idején kevésbé értékelt megoldását is felelevenítse.

Könyvének egyik legmegkapóbb fejezete, amelyben emlékezetből elmond egy Bunuel-filmet (*Archibald de la Cruz bűnös élete*). Beszámolóját azért követjük egyre nagyobb kedvvel, mert rádöbbenünk: menet közben tudja értelmezni a fordulatokat, s mindezt úgy, hogy nem esik ki egy „ideális néző” szerepéből. Könnyen megteheti, hiszen maga is az, amikor filmet néz. Ám közben árulkodó módon meg-megáll, elbizonytalanodik egy-egy bonyolultabb fordulatnál: itt meg a forgatókönyvíró Truffaut-t érhetjük tetten. Így válik film-elmesélése műhely-tanulmánnyá.

A könyv záró része viszont csalódást okoz: furcsa módon épp az egykori küzdőtársakról, a „nouvelle vague” ifjairól nem közöl igazán új felismerést. (Bár – hogy igazságtalanok ne legyünk – kiemelkedő, amit Jacques Rivette első filmjéről, a *Párizs a miénk!*-ről ír.) Úgy gondolom, rendkívül egyszerű ennek a magyarázata. Azokban az években, mikor társainak a filmjeiről írhatott, már a kritikánál fontosabb feladat megvalósításánál tartott: maga is kamera mögé állt, s a filmkritikus Truffaut lassan átadta helyét a filmrendezőnek.

Keveset szóltunk a könyvből kitetsző esztétikáról vagy elméleti szempontokról. Tettük ezt azért, mert Truffaut értékelései mögött nem áll esztétikai fogalomrendszer. Hogy mégsem válik eklektikus, a szónak ezúttal rossz értelemben használt „impresszionista” kritikussá, ezt a fentebb már említett néhány fogódzónak köszönheti (melyekhez viszont következetesen ragaszkodik) – a történetiséghez, a színész-centrikus filmszem-

lélethez, s harmadikként a film és a közönség kapcsolatának a gyakorlatban tapasztalt dialektikájához.

Ez utóbbiról figyelemreméltó sorokat ír már említett bevezetőjében.

Józanul jegyzi meg itt, hogy minden kritikai megdicsőülés ellenére Alain Resnais *Éjszaka és kód*, vagy Nelson Pereira *Vidas Secas* című filmjének nézőtere üres marad. Egy film elemzését, értékeinek megvilágítását igényelhetjük a kritikától, de a mozik benépesítését aligha. Remekművek bukásából azonban a magányos alkotó is levonhat bizonyos tanulságokat. Truffaut szerint elsősorban azt, hogy a filmlátvány eleve magába foglalja az *öröm ígését*: a látvány az emberi élet hanyatló ívével szembeállítja az öröm felfelé szálló ívét. Ha úgy tetszik, bizonyosfajta hazugságot tartalmaz tehát: igen, de az igazán nagy filmművészek sohasem estek a hazugság csapdájába, s ez a bizonyos örömmel teli *látvány* mégis belengte filmjüket. Truffaut egy Bergman-filmet hoz például: a *Suttogások és síkolyok* igazán nem hazudik semmi vigasztalót, s Bergman számos remekművének bukása után ezt az alkotását a nagyközönség is szívesen fogadta. S éppen azért – folytatódik a gondolatmenet –, mert a film képi megvalósulása, különösen a vörös színre épülő díszlet létrehozta azt a fajta öröm-elemet, mely ellensúlyozta, kiegyenlítette, elfogadhatóvá, „nézhetővé” enyhítette a sokkoló hatású agónia látványát, a film mondandójának komor környezetességét.

Itt sem fedez fel semmi új esztétikai alaptörvényt a *Jules és Jim* rendezője, hiszen az *érzékletesség* fogalma jólismert széptani kategória. Truffaut kritikáinak és fejtegetéseinek az a legnagyobb értéke, hogy közel marad a praxishoz, hogy mindent a gyakorlatban hasznosítható, vagy legalábbis közvetlenül a gyakorlathoz mérhető emberközeltől (kameraközeltől) vizsgál.

Száma is, mint a „hetedik művészet” *igazán értő és érző alkotó, néző, kritikus* számára a filmben kizárólagosan a „látvány logikája” fontos és perdöntő. Minden egyéb: filmen kívül, idegen anyag, rossz pótlék.

Bikácsy Gergely

*François Truffaut: Les films de ma vie*  
(Flammarion, 1976.)



## Egy „utópia” megvalósításáért

Beszélgetés a Taviani testvérekkel

A Taviani testvérek legújabb filmje, a *Padre, padrone* (Atyám, gazdám) 1977-ben Cannes-ban elnyerte az Arany-pálma-díjat, s egyöntetű vélemény szerint a fesztivál kimagasló értékű filmje volt. A beszélgetés a film alkotóival a fesztivál után, a kritika első elismerő elemzéseit követően készült.

– *Korábbi filmjeikkel összevetve a Padre, padrone elsősorban abban hozott újat, hogy ez a film nem a múlthoz fordul a jelen ábrázolása céljából, hanem egy korunkbeli szardíniai pásztorfiú sorsából és önmagáról leírt gondolataiból merített. Hogyan kapcsolódnak egymáshoz előző filmjeik és az új utat jelentő legújabb?*

– A *Padre, padrone* abból az igényből született, hogy konkrét képet mutassunk be a merész álomról, az „utópiáról”. Előző filmjeinknek az *Allonsanfán*-nal végződő ciklusa után (ez utóbbi film végén a jelent nem az illuzórikus, hanem a megtervezett jövő nevében tagadtuk) szükségét éreztük, hogy megvizsgáljuk: hogyan válhat valósággá ez az „utópia”. Ennélfogva gondosan ügyeltünk arra, hogy csak a konkrét, aktuális, dokumentális valóság legyen a kiindulópontunk. (..)

– Gavino Ledda könyvében,

illetve a pásztorfiú konkrét esetében olyan helyzetet ismerünk meg, amely pontosan megfelelt szándékainknak, elképzeléseinknek. Az, hogy ez a pásztorfiú teljes alárendeltségből és elszigeteltségből ki tudott szakadni és eredményt tudott elérni, megragadott bennünket, s ezt tettük filmünk kiindulópontjává.

– Egyébként nem véletlen, hogy Gavino történetében is, de a könyvben is, amelyet írt, felmerülnek olyan gondolatok, amelyek a mi filmjeinket is átmelegítségűttek. Azzal a különbséggel persze, hogy Gavino gondolatai megélt tapasztalatokból sarjadtak. Más gondolatokkal együtt egyetlen ember történetét mondja el, hogy bizonyítsa: magának az egyénnek nincs története, az egyén története csak társadalmi környezetével összefüggésben válik érthetővé, és hogy érdeklik az egyén és a társadalom, az egyén és a természet, a történeti és biológiai factor kapcsolatai. Mindezek a mi filmjeinknek is témái és előjönnek Gavino Ledda történetében és könyvében is. (..)

– *Lehet-e ez esetben valamilyen sajátos adaptációról beszélni?*

– Amikor elolvastuk ezt a könyvet, nem kis megilletődöttséget, egyfajta félelmet

éreztünk. Olyan mehökkentő erőt, érzelmi szuggesztivitást képviselt a maga irodalmi formájában, nyelvében, ami hozzáférhetetlennek tűnt számunkra. Ebből szinte kirekesztve éreztük magunkat. Egy már lezajlott, szinte távoli dologról volt szó, ami a maga zárt irodalmi formájában létezett. Ahhoz, hogy filmre vigyük, le kellett rombolni és újra felépíteni.

– A könyv elbeszélsmódja kronologikus, anekdotikus, lineáris és horizontális. A film viszont erősen szintetizáló, néhány képsorba sűrített szerkezetet alkalmaz, tehát a könyvtől nagyon is eltérő. Olyan személyeket és helyzeteket iktattunk be, akik és amelyek a könyvben nem szerepelnek. Az anyát például, akivel nem találkoztunk a könyvben. Az viszont, hogy Gavino Leddat személy szerint bemutatjuk a filmben, azt jelenti, hogy deklaráljuk: a film egy adott valóságból indul ki, konkrét életlélményből, ami számunkra nagyon fontosnak látszott szándékaink megértetése szempontjából.

– *Mennyiben lép túl a pásztorfiú története egy egyszerű ember életének keretein, a példászerűség, az általánosítás irányában?*

– Röviden azt mondhatnánk,

hogy az elszigeteltség, a csend témája révén. Az elszigetelődés és a csend nemcsak ennek a szardíniai pásztornak tipikus és különleges helyzetére vonatkozik, hanem mindazokéra, akik – ha nem is olyan tragikus módon, mint ez a szardíniai pásztor – alárendelt helyzetben vannak. A szabad kommunikáció nemcsak pásztorok esetében lehetetlen. Így van ez az emberiség azon részében, amelyik elidegenedtségben, elszigetelten, visszautasítva él, anélkül, hogy úrrá tudna lenni a társadalmi törvényeken. Ebben az értelemben közelít meg a film – véleményünk szerint – általános igazságokat.

– A film az apa és a fiú kapcsolatának bemutatását állítja előtérbe. Ez a sajátossága. De ezen belül Gavino és apja konfliktusa általánosabb konfliktus felé is mutat: mégpedig olyan konfliktus felé, amelyet Szardínia objektív körülményei határoznak meg. Az innen való kiszakadás perspektíváját Gavino egy kollektív megoldás függvényeként fogadja el. Nem hirtelen születik meg a gondolat, hogy kiszakadjon innen, hogy felszabaduljon apja uralma alól. Személyes elhatározás ez, de egy kollektív helyzetben született. Gavino akkor dönt így, amikor kapcsolatba kerül a többi pásztorral. Végül is ők határoznak, ők értetik meg Gavino-val, mi a saját emancipációjának a megoldása. Ha Gavino nem lett volna együtt a többi pásztorral, egyedül talán nem jutott volna erre az elhatározásra. De az a tény, hogy kapcsolatot talált velük, hogy tagja lett egy közösségnek, lehetővé teszi, hogy szembeleyezkedjen az apjával, és elinduljon a megoldás felé.

– Mindez világosan megmutatkozik az olajütés jelenetében, amely azt jelzi, hogy Gavino apja jócskán elmaradt

attól a gazdasági valóságtól, amely létrejött körülötte. Fiával való kapcsolatában gyengének mutatkozik, mert nem tud válaszolni az elébe torló problémákra. Nem tud válaszolni, mert megrekedt a szigorú, archaikus, patriarchális gazdasági berendezkedésnél, és fogalma sincs arról, ami mondjuk a Közös Piac – tehát az általános gazdasági valóság – szintjén történik, nem ismeri ennek a valóságnak a törvényeit. Gyengeséget árul el tehát, és ezt fia észreveszi. S ez újra olyan pont, ahol az apa és a fiú kapcsolata olyan összefüggések részévé válik, amelyek túlmutatnak kettejükön, szélesebb valóságot fognak át, s ha a fiú nem is érti jól ennek összetevőit, mégis érzékenyebben reagál rá, mint az apja.

– Hasonlóképpen úgy érezzük, hogy amikor Gavino beáll a hadseregbe, az is olyan változásokat idéz elő, amelyek túlmutatnak a pusztán apa–fiú kapcsolaton. Gavino a katonaságnál barátságot köt egy értelmiséggel, méghozzá egy munkanélküli értelmiséggel, aki tehát szintén valamilyen módon kiszolgáltatott helyzetben van. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy Gavino lassanként ráébred, hogy az ő helyzete nem egyszerűen egy fiú helyzete, akit az apja kizsákmányol, hanem hasonló sok más ember helyzetéhez is.

– Úgy érezzük, hogy a film ezekre a mozzanatokra támaszkodik, s ezeknek köszönhető, hogy nemcsak egy apa és egy fiú közti konfliktus történetéről van szó. S ezek a mozzanatok szolgálnak alapjául annak is, hogy Gavino erőt merítsen az előbbrejutáshoz, s hogy arra az elhatározásra jusson, amire jut. Ezért mondhatja később az apjának: „Közelebb érzem magam sokakhoz, akik semmilyen rokoni kapcsolatban nincsenek

velem, s akik segítenek.” Gavino a saját fogalmai szerint megérti, hogy a valóság nemcsak az apa–fiú kapcsolatából áll, hanem viszonyok összességéből, amelyek kölcsönösen meghatározzák egymást.

– Gavino története, tudatosodása, lázadása tehát együtt alakul ki azzal a tudattal, hogy megfosztották valamtól, s együtt alakul ki azzal az igénnyel is, hogy megszerezze, ami el volt zárva előle. De mindez nem azt jelenti, hogy a felszabadulás Gavino-féle útja volna az egyetlen út. Ez csak az egyik lehetőség a többi közül. Más körülmények, más meghatározottságok között élő emberek más módokat találhatnak ahhoz, hogy küzdjenek egy olyan jelen ellen, amely maga alá gyűri őket. Gavino, a némaságra ítéltetett pásztorfiú számára a felszabadulás szükségképpen a szavak, a nyelv, a beszéd újra-elsajátításával történik, vagyis a kulturális emelkedéssel. De ez nem azt jelenti, hogy a film a kultúrában jelölné meg az egyetlen és általános utat a felszabadulás felé. Hanem, hogy abban a történetben, amit a film feldolgoz, a felszabadító szerep természetesen a kultúrának jutott.

– A Padre, padrone *ezer szerint nem regionális érdekért emel szót. Mégis mi a véleményük általában a tartományi követelésekről?*

– A Padre, padrone Szardíniában játszódik, de nem Szardíniáról szól. Ami az olaszországi tartományi követeléseket illeti, kulturális szempontból nem értünk egyet ezekkel, provincializmusnak tartjuk, amely lényegében még jobban korlátozza a sajátos érdekeket. A politika szempontjából azonban, éppen ellenkezőleg, úgy gondoljuk, hogy a területi önállóság javítaná az állam politikai életét. Ma minden a



központi hatalom kezében van. De ha a hatalom decentralizálna, megoszlaná a tartományok között, lehetővé válna a tömegek aktívabb részvétele olyan eszközökön keresztül, amelyek immár nemcsak rómaiak lennének, de szicíliaiak, lombardok stb. Nem arról van szó, hogy külön-külön tartományi politikát kell csinálni, hanem hogy ez lenne a *nemzeti politika*, amely nemcsak Rómban készülné, de egész Olaszországban. Ezen a téren az olaszországi baloldal valóban a hatalom decentralizálása mellett áll, mert ez elengedhetetlen feltétele annak, hogy a tömegek saját történelmük főszereplőivé váljanak.

– Persze annak, hogy a film Szardíniában – Délen – játszódik, mégis van némi jelentősége. A déli országrészek helyzete számunkra mindig alapvető hivatkozási pontot jelentett első filmünk óta: Dél, amely szüntelenül vívja a harcát és nem nyeri meg soha.

– Az iparosított Észak gyar-

matosította Délt, és uralkodó osztályunk soha nem oldotta meg az ellentmondásokat a fejlettség és a fejletlenség, az ipar és a mezőgazdaság, a város és a falu között. Dél helyzete ebből következően a központi magva válságunk és az abból kivezető út megértésének. Számunkra Dél azt a helyet jelenti, ahol meg kell keresnünk – inkább, mint bárhol másutt – államunk ellentmondásait. (...)

– Másrészt a jelenlegi olasz politikai helyzetben új perspektívák nyílnak Dél számára is. Itt van például Nápoly, ahol az olaszországi politika történetében először győzött a baloldal. Ez a politikai esemény nagyon meglepte mind az olaszországi, mind az európai közvéleményt, mert ebben a súlyos válságban mindenki kíváncsi arra, mi fog történni baloldali vezetés esetén.

– Valószínű, hogy volt összefüggés az események ilyen menete és a között a mód között, ahogy Dél problémáit filmünkben megközelítettük.

Annyira, hogy még a *Padre, padrone* előtt szándékunkban állt filmet készíteni – hogy játékfilmet vagy dokumentumfilmet, azt akkor még nem döntöttük el – éppen Nápolyról.

– *Hogyan kapcsolódik tehát a film a mai Olaszország általános szociológiai, politikai és kulturális valóságához – különös tekintettel az erőszakos cselekményekre, a bizonytalanságra és a perspektívák hiányára?*

– Egyáltalában nem értünk egyet a „perspektívák hiánya” kifejezéssel, mivel az 1976. júniusi választások folytán – amelyet a baloldal előretörése jellemzett – egész nemzeti politikai életünk a perspektívák keresése felé fordult. E választások után a baloldali politikai erők a perspektíva konkrét problémáit vetik fel. Jelenlegi politikai helyzetünket éppen az jellemzi, hogy a perspektívák napról napra konkrétabbá, megfoghatóbbá válnak.

(Cinéma 77.  
augusztus–szeptember)

## Az amerikai és olasz „politikai fantasztikum”

Yates *Bullitt* című filmje tulajdonképpen új műfajt teremtett. Nyugaton eddig ismeretlenek voltak az efféle alkotások, az irányzatnak aligha van már neve, mégis létezik, tapasztalható, és különösen amerikai, francia és olasz változatai ismereteseek.

Ezekben a művekben a Machiavelli-féle „cél szentesíti az eszközt” jelszóhoz talán hozzátehetnénk: a jó cél. Persze, e filmekből olykor nem is derül ki, mi az a jó cél; elég az hozzá, hogy a rendőrség, vagy jószándékú, erősakarátú (és szerencsére javarészt keményöklű) civilek szállnak harcba valamilyen kiterjedt összeeskü-

véssel, más szóval egy város néhány polgára, gengszterek, maffia, vagy akár egy egész ország „igazság-szolgáltatásával”. Ilyen harcok természetesen szünet nélkül folynak a nyugati világ kulisszái mögött – ami szokatlan mindebben, az éppen a *Bullitt*-tal vette kezdetét: a filmművészet felfedezte magának ezt a témát. Rögtön hozzá kell tenni: az alább említett filmekben főként olyan játéknak vagyunk tanúi, amelyekben az igazi főszereplők a háttérből mozgatják a szálakat, és a film végén sem lepleződnek le, a tanúk és a résztvevők nagy része az életével fizet közreműködéséért, és – itt jön Machiavelli –

a jót akarók is csak törvénytelen, erőszakos eszközökkel védhetik meg magukat, csak így szállhatnak szembe ellenfeleikkel.

Érdekesen állítható itt szembe a műfaj amerikai és olasz rendezőinek egymástól eltérő koncepciója. Az olaszok – Petri, Damiani, Rosi – tudják, hogy országuk katasztrofális gazdasági, közbiztonsági stb. helyzetéért a koalíciós kormányzat felelős, és marxista elemzéssel vizsgálják a tapasztalható társadalmi jelenségeket, hűvös és intellektuális álláspontot foglalnak el, elméletük (ami nem egyezik persze a gyakorlattal) számukra magától érte-

tődőnek tűnik. Az amerikaiak – Pakula, Penn, Coppola – jobb megfigyelők, elveik magyarázatakor kevésbé retorikusak, ugyanakkor nem lépik át a moralizálás határát, sőt pesszista sugalmazással fejezik be azt. Mindezen nem is lehet csodálkozni, hisz az olasz film régtől fogva törekszik társadalmi szolgálatra, míg az amerikaiak jobban szeretik a való helyzet ábrázolását, az elért eredményeket.

Szerencsére az utóbbi tizegy-néhány évben történt Amerikában egy és más, ami megingatta az amerikai társadalomnak a demokráciába vetett föltétlen hitét. A sokkok sora 1963-ban kezdődött Dallasban, aztán jött King meggyilkolása, majd a Watergate-ügy, hogy csak a főbb mérföldköveket említsük. Voltak filmek, melyek akkoriban készültek, és jó ideig „politikai fikciónak” hitték őket, aztán lassan lehullott a fátyol a CIA praktikáiról, és a tömegek akkor értették meg, hogy azok a gyilkossági „trükkök” (golyóstollakból kilőhető mérgezett nyilacsákák segítségével, például), amiket ezekben a filmekben láttak, a valóságban is megtörténtek, nem is egyszer, kényelmetlen ellenfelek vagy tanúk eltüntetése céljából. Coppola *Magánbeszélgetés-e* ugyan nem jelentett már sokkot – de még mindig viszolygva nézték, és a kisemberek örültek, hogy kisemberek – nem tör hát senki az életükre, nem hallgatják ki üzleti és szerelmi titkaikat. Ezek az események és a rájuk reagáló filmek nagy változásokat idéztek elő az amerikai társadalomban; míg 1972-ben a közvéleménykutatók által megkérdezetteknek csak 39%-a vélekedett úgy, hogy a kormány állandóan hazudik a népnek, addig ezek aránya 1975-ben elérte a 68%-ot!

Mi itt Európában sokáig nem

különböztettük meg a „politikai fantasztikum” néven ismert filmeket – a science-fiction egyéb termékei közé soroltuk őket. A műfaj első fecskéje az 1959-ben forgatott *Utolsó part* volt, akkoriban az egész műfaj az esetleges atomháború elleni tiltakozás jegyében született. Aztán a nemzetközi enyhülés és a sok belső konfliktus nyomán ezekben a filmekben az ellenséget már nem Keleten keresték, hanem a kapitalista államok belső rendjének visszasságaiban. (1964-ben Frankheimer *Hét nap májusban* c. filmjében feltételezte, hogy ha az USA aláírja a Szovjetunióval az atomsorompó-szerződést, akkor a Pentagon héjai hét nap alatt államcsínyt hajtanak végre...) Ezekben a politikai színezetű fantasztikus filmekben már régóta nem a „felelőtlen” tudósok a célpont, hanem mindenféle rosszindulatú uralom, a felelőtlen hatalom, mely megsemmisíti az egyént.

Ezekután talán nem meglepetés a *Keresztapa* és a *Keresztapa II* sikere. Az állampolgárok azelőtt is tudtak a maffiáról, de nem is álmodták volna, hogy az ennyi szállal kapcsolódik az amerikai közélet és hatalom képviselőihez.

Az olasz problémakör annyiban különbözik az amerikaitól, hogy az olaszok úgy látják (és minden bizonnyal igazuk is van), hogy vagy maga a maffia (és ezen nem csupán az általunk ismert „fekete”, sötétcélú bűnszövetkezetek értik), vagy a maffia-módszerek terjedtek el az egész országban, és ebben látják a veszélyt.

Az amerikai rendezők nem koncentrálnak annyira a hatalom kritikájára – talán azért, mert nincs szembeállítható alternatívájuk a maffia-közigazgatás képletével szemben. Az olaszoknál ez kézenfekvő: vagy maffia, vagy baloldali ellenzék.

Talán hihetetlennek hangzik, de bonyolultan felépített jelképrendszerekkel is találkozunk egynémely filmben. Penn *Az éj sötétjében* c. alkotásban magányos detektív száll szembe a Mexikóból régészeti műemlékeket csempésző, igen fejlett módszerekkel dolgozó gengszterekkel. Semmit sem ért (és szinte végig sem ért meg), küzdelme eleve reménytelen, mert a jók már régen kevesen vannak, a rosszak pedig összetartanak, szervezettek, és sikerült atmoszférát teremteniök, ahol minden a kezükre játszik. És éppen ez a jelkép: a magányos detektív az amerikai társadalom kisembere, aki egyre kevésbé érti, mi is történik hazájában, amelyről pedig mindig azt mondták neki: ez a szabadság és a demokrácia igazi, egyetlen hazája. „Már késő töprengeni – mondja Penn –, akkor kellett volna elgondolkozni, mikor a Kennedyket megölték.” „Hyper-machiavelli”-nek nevezett filmek: Coppola *Magánbeszélgetés-e* és Cayatte *Nem zörög a haraszt*...-ja. Mindkettőben van egy olyan kicsengés, hogy a technika már most odáig fejlődött, hogy becsaphatja a legkitűnőbb szakértőt, és hamarosan erősebb érv lesz (vagy máris az?), mint a logikus érv vagy erkölcsi meggyőződés.

Végül el kell mondani, hogy mindezek a fentebb ismertetett megoldások félmegoldások csupán, üres térben függőben maradt, elvetélt javaslatok, hiszen elvonatkoztatnak a dialektikus okoktól, individuális konfliktusokat ábrázolnak, vagy az egyén konfliktusát egy-egy maffiával – ellenben hiányzik belőlük a társadalmi csoportok alapvető konfliktusának ábrázolása. Ezt a hibát már nem követik el az olaszok, akik az amerikaiak pesszimista, beletörődő, „a hatalom szükséges rossz” elméletével szemben



kérdéseket tesznek fel, ezek a kérdések pedig igencsak elgondolkoztatják a nézőket. Az amerikai „Ki?” és „Miért?” kérdésekkel szemben ők a hatalom megjavítását tárgyalják, ezért kérdésük mindig egy és ugyanaz: „Hogyan?” Ennek az áramlatnak a legjelentősebb filmje, a Rosi rendezte *Kiváló holttestek* (1976) elméletileg

egy közelebbről meg nem határozott X. államban játszódik, de magyarázólag hozzátesszik, hogy „ezt az országot harminc éve rosszul vezetik a kormányokon levő pártok” – amiről minden olasz (és nemcsak olasz) néző tudja azonnal, melyik országról van is szó... Rosi filmje politikai pamflet a koalíciókora, az ultrabaloldali

kezdeményezéseinek listája, a Nyugat államainak belső fejlődéséről készített találó parabola. És végül: inspiráció a legfontosabb dologról szóló vitához: milyen legyen a változás. És itt lép ki az olasz film Rosival a pusztta megállapítások korából – végre kezdeményez, gondolkodásra késztet, javasol, sőt – talán még lázít is.

(Kino (Varsó) 1977/8. sz.)

## Az amerikai siker „tündérvilága”: Rocky

1977 márciusában, Los Angelesben kiosztották az idei Oscar-díjakat. Az év legjobb filmjének a *Rocky*-t minősítették, az év legjobb rendezőjének a film rendezőjét, *John Avildsen*-t.

A két díj a film vitathatatlan közönségsikerét szentesítette, kritikai visszhangja, ha nem is ilyen egyértelmű, szintén kedvező.

A londoni Films and Filming a mű népszerűségét, kirobbanó sikerét mindenekelőtt arra vezeti vissza, hogy a Watergate-ügytől megcsömörlött amerikai közönség áhítja az egyszerűséget; a senki kis boxoló története, aki az ismeretlenségből, amint alkalma nyílik rá, szinte emberfeletti magasságokba emelkedik, jellegzetesen amerikai sikertörténet, és tökéletesen kielégíti az amerikai közönség ilyen irányú igényeit. Annál is inkább, mert a filmen játszódó sikertörténet mögött egy valószínűs siker rejtőzik: az alig ismert színész, az olasz származású Sylvester Stallone, aki a filmet írta és főszerepét játssza, maga is megragadta az isten lábát: ezzel a filmmel a majdnem hogy ismeretlenségből egyszerre az amerikai méretű siker ormára emelkedett. S e két siker: a filmen látható és a filmmel igazolt, megerősíti a nézőben a reményt, hogy nem értelmetlen az erőfeszítés, ha világbajnok

nem is válik mindenkiéből, az „első osztályba” bárki bekerülhet.

Rocky afféle együgyű boxoló, szelíd, mint az erős emberek általában, félszeg is, visszahúzódo is, szereti a madarakat, izmos, de hízásra hajlamos, s hogy ezt megelőzze, szorgalmasan boxol. Megélhetésének forrása: egy uzsorás mafioso pénzbeszedője – s bár veréssel fenyegeti a késedelmes adókat, szíve mélyén poéta.

Amilyen nagydarab ember ő, olyan kicsi a lány, akit szeret. A lány egyébként egy díszhal- és madár-kereskedésben dolgozik. Szerepét a Katherine Hepburn-re emlékeztető Talia Shire játssza, igen finom eszközökkel.

Avildsen, a rendező, a film színeinek megválasztásával, tartózkodó szürkéivel, amelyeket csak egy-egy váratlanul felragyogó vörös vagy napfényárága élénkít, Rocky és Adrian szerelmének szegénylős-szemérmes félénkségét hangsúlyozza. Kapcsolatuk törekenységét, visszafogott pátoszáat a halk és harsány hangok, színek ellentétével érezteti, s csak a film második, immár Tündérországra átváltó felében alkalmaz ríktó, tarka képeket.

A sikert, akaratlanul, az ellenfél nélkül maradt nehézsúlyú boxvilágbajnok szállítja Rockynak. S néhány szerencsés

véletlen: hogy az Egyesült Államok kétszázadik évfordulóján a világbajnok *fehér és helyi* ellenfelet keres, hogy Rocky neve alkalmas a reklámcinnadrattára. És bekövetkezik, amire senki sem számított: a biztos vereségre kijelölt ismeretlen kis boxoló, az érzelmes és félszeg kis mafioso felülmarad. Visszanyeri önbizalmát, átöleli szerelmét, s első ízben szerelmet vall neki. Minthogy a film minden képsora épp oly hajszálpontosan veszi célba a nézőközönség érző szívét, mint Rocky ökle az ellenfél testének érzékeny pontjait, a hatás nem marad el, s a nézőt a nagy ellágyulásban már nem is érdekli, hogy Rocky mit kezd majd a százötvenezer dollárral, amit a mérkőzésért kapott.

A londoni Sight and Sound kritikusa, John Pym megállapítja, hogy az efféle sikertörténetek az egykori „amerikai álmod” igyekeznek életre kelteni, amely szerint minden született vesztes egyben potenciális győztes is. Lám, Rockynak nemcsak a fekete nehézsúlyú bajnokot sikerült legyőznie, amit senki se hitt, de a szemérmes Adrian szerelmét is sikerült kagylóhéjából előcsalogatnia.

A film egy pillanatra sem titkolja, hogy mindenekelőtt tetszeni akar: szégyentelenül érzelmes (vegyünk csak egyetlen

mozzanatot: Rocky, a kis mafioso, egyszer kiszabadít egy lányt a vagányok karmai közül, s erkölcsprédikációt tart neki a tiszta élet szépségeiről, ám amikor a lány egy ironikus-trágár gesztussal kiadja az útját, Rocky elgondolkodik, hogy amilyen életet él, voltaképpen nincs is joga senkinek tanácsot adnia).

A film tehát, mint látjuk, habkönnyű, mint a vattacukor. Avílszen több örjítően romantikus kliséit kapcsol össze. Rocky és Adrian viszonya szintisztta, szégyentelen giccs.

Tény viszont, hogy Stallone kemény és kurta dialógusai a

New York-i utca nyelvének alapos ismeretéről tanúskodnak, s a szereplők jellemrajza is mélyebb, mint a szándékosan felületes mese. Stallone pedig, a színész, elég megnyerő, hogy elfelejtsük a film eredetiségének hiányát, rózsaszín érzelmességét, s hogy ugyanolyan elszántan igyekszik megmelengetni a néző szívét, mint ahogy a *Love Story* megrikatni igyekezett.

A film eltökélt optimizmusát, az amerikai álom feltámasztására irányuló igyekezetét, a *Love Story*-val való rokonságát a francia kritika is aláhúzza (*Cinéma*, 1977. június –

Jean-Loup Passek, *Ecran*, 1977. május – Paul-Hervé Mathis, *Sequences*, 1977. április – Janick Beaulieu).

A *Rocky* Oscar-díjjal is megkoronázott kirobbanó sikere nyomán most már csak az a kérdés, hogy Stallone képes lesz-e ellentállni a ránehezedő szörnyű nyomásnak, s ahelyett, hogy a *Rocky* megismétlésével kísérleteznék, figyelemreméltó és eredeti tehetségét, a komikum iránt oly érzékeny látásmódját olyan filmtörténet megírásában próbálja-e hasznosítani, ami előrelépést jelent, s nem az érzelmes sémák kitaposott ösvényét követi?

(*Films and Filming,  
Sight and Sound*)

## Irodalmi struktúrák nélkül

### Kawalerowicz Az elnök haláláról

– Utolsó filmjének bemutatójától – nem a *Játék-ra*, hanem a *Lengyelországban ismeretlen, Olaszországban készült Magdalénára gondolok* – csaknem hét év telt el. Ez igen hosszú idő, ha figyelembe vesszük, hogy azt megelőzően ön két-három évenként készített egy filmet. Valami oka lehet a hosszú hallgatásnak.

– Több különböző oka van. Kissé megváltozott a filmhez fűződő kapcsolatom. Egyszerűen rájöttem, hogy már nem érdekel az, amit „filmmesének” neveznek: az a mesterségesen felépített történet, amelyeget tesz az összes racionális feltételnek, jellemzi a hősöket, motiválja cselekedeteiket, sőt lélektanilag is megalapozza e hősöket (úgy mondanám: „ügynevezett” lélektanról van itt szó csupán, hiszen a valóságban nagyon kevés séma alkalmazható), narrációt ad, stb. Mindettől el akartam távolodni. – Bármít is csináltam eddig, mindig sokat gondoltam a for-

mára. A *Játék* és később a *Magdaléna* – ezek olyan filmek voltak, melyekben le akartam valamit rombolni, változtatni akartam az elbeszélés menetén, módján, próbáltam olyan dramaturgiai megoldásokat találni, amelyek természetesebbnek tündek, közvetlenebbül kapcsolódtak a befogás pszichológiájához. Elértem ezt? Nem tudom. Mikor később anyagot kerestem következő filmemhez, egyszerűen csak megértettem, hogy minden forgatókönyvíró és író, akikkel addig együtt dolgoztam, nagyon is hajlik az irodalmi elbeszélésmód felé – nem pedig a filmi mód felé vonzódnak, végső soron ebből áll az, amit én „filmmesének” nevezek.

– Úgy véli, hogy ha elhagyja ezt az „irodalmisságot”, akkor közvetlenebb módon, mintegy riport- vagy tényirodalom, tényfilm módján mutathatja be a dolgokat?

– Ezt nehéz szavakkal kifejezni; nem magának a forgató-

könyvnek az irodalmiságáról van szó, nem annak nyelvi ambícióiról, hanem arról, hogy a forgatókönyvből bizonyos irodalmi struktúrák szivárognak át a filmbe, sémák, olyan gondolkodás, amely fogalmakban és nem képekben fejezi ki magát. Másképpen szólva: arról van szó, hogy egy gondolat vagy indulat közvetlenül filmbeli képé váljon.

– Talán éppen ezért fordult ön nem egy hivatásos forgatókönyvíróhoz, hanem filmkritikushoz, Boleslaw Michalekhez, mikor megszületett döntése, hogy filmet készít Narutowicz elnökről?

– Az egész vállalkozásba beszámítottam eleve azt a tényt, hogy Michalek filmes ugyan, de nem hivatásos forgatókönyvíró. És most úgy tűnik, helyesen számítottam. Az, amit csinálni kezdtünk, évek óta az egyetlen dolog, ami tényleg érdekel. Ez adott lehetőséget, esélyt arra, hogy tényleg eltávolodjak attól, ami irodalom a filmen.



Például a dramaturgia. Tanulmányozva a dokumentumokat, bizonyítékokat, munkánk első szakaszában megállapítva az események pontos időrendi sorrendjét, rájöttünk, hogy a történelem dramaturgiája, a megtörtént események dramaturgiája tökéletesebb, mint amit ki lehetne gondolni. Az események menete — előbb Gabriel Narutowiczot váratlanul elnökké választják, aztán az ellene indított kampány, végül halála a legváratlanabb percben —, mindez igazi arisztotelészi dramaturgiai modellé alakul! De ebben az esetben nem akartuk a „növekvő feszültség” dramaturgiáját alkalmazni, az volt a kiindulópontunk, hogy Narutowiczot meggyilkolták, ez egyezik a moziba érkező nézők tudatával. A történetet úgy alakítottuk, hogy bemutassa azokat a dolgokat, melyek ezt a tényt megelőzték, ehhez vezettek. És hogy bemutassuk, hogyan halt meg, mindenképp előtt pedig — miért halt meg? Mindez annak a módszernek az elemei, amelyik eltávolodik a forgatókönyv irodalmi hagyományaitól... No, de elsősorban a témáról volt szó.

— *Narutowicz elnök ügyében mi volt az, ami önöket leginkább érdekelt?*

— Más oldalról közelítem meg a kérdést. Úgy vélem, szükség van most politikai filmekre, olyan filmekre, amelyek — nevezzük így — világnézeti kérdéseket képviselnek. Más kaliberű filmekre, mint azok, amelyek kizárólag pszichológiai problémákkal foglalkoztak, vagy egy érdekes, avagy kevésbé érdekes anekdota ismertetésére szorítkoztak.

— A két háború közti húsz év történetében három pillanatot, három eseményt lehet feljegyezni, amelyek szerintem a legjelentősebbek voltak. 1922: Gabriel Narutowicz el-

nökké választása és halála — 1926: a májusi fordulattal befejeződő Pilsudski-ügy és végül a harmincas években a breszti per és ami utána következett. Az első téma számomra rendkívül gazdagnak tűnik történelmi, emberi, politikai aspektusokban. Abban a percben, közvetlenül a függetlenség visszaszerzése után, hirtelen olyasmi történt, ami váratlan, szörnyű, de egyben mélyen indokolt is volt.

— A „Narutowicz-ügyben” van néhány olyan szál, amelyek rendkívül érdekesek, és Lengyelország történetében valahogy egyedülállóak. Narutowicz volt történelmünkben az első elnök, akit a Nemzetgyűlés választott meg, választása azt jelentette, hogy a nemzet a haladó erőkre szavazott. Tehát azok győzelme volt ez, akik ki akarták vezetni az országot a káoszból, akik demokratikus nézeteket képviseltek, tehát a május 3-i Alkotmány demokratikus hagyományaira hivatkoztak. (Az 1791-es alkotmányra — a ford. megj.) Maga Narutowicz, aki olykor radikálisnak nevezte magát, máskor pedig liberálisnak — alapjában véve mérsékelt ember volt, olyan demokrata, aki meg volt győződve az állam nagy szervező szerepéről, hitt abban az „államisági” eszmében, amely akkoriban oly nehezen nyert teret. A kompromisszumok embere volt, a jobboldalt sem akarta bojkottálni, hanem — az államiság eszméjéhez híven — tartós intézményeket akart adni a fiatal államnak, stabilizációt — az állam és a társadalom stabilitását — olyan állapotot hozni létre, amelyben mindenféle pártállású lengyel egyaránt hozzászólhatna a dolgokhoz. Ez persze illúzió volt, nemes illúzió, és Narutowicz valahogy maga is ennek az illúziónak az áldozatává vált. Sorsát

— itt politikai sorsára gondolok természetesen — úgy is felfoghatjuk, mint egy politikailag sebhová sem tartozó ember (hisz egyetlen pártnak sem volt tagja) bukását.

— Ehhez kapcsolódik a második dolog, nevezetesen az ország helyzete, amely százötven éves rabság után nyerte vissza függetlenségét. Káosz volt itt, mindenféle osztály — nemzetiség — és egyéb érdekszférák ütközete — mindezek megnehezítették, vagy talán lehetetlenné tették egy új államiság kialakulását. Nem felelhetjük el, hogy akkor határainkon belül nyolcmilliónyi nemzetiségi kisebbség élt, ami az összes állampolgárok egyharmadát jelentette! Ez mind-mind kedvező helyzetet teremtett egy nemzeti-nacionalista ideológia kialakításához, mely eljutott egészen a szovinizmus határára.

— És éppen ehhez kapcsolódik a harmadik probléma, melyről szól a film, és amely rendkívül fontos: feltűntek az első fasiszta tendenciák, a faszizálás első jelei. Lengyelországban 1922-ben nem volt fasiszmus abban az értelemben, ahogyan azt később értették. De mindez már a Mussolini-féle „római menetelés” után történt, bizonyos fasiszta jelszavak és elméletek kedvező talajra találtak. A filmben hallható „Éljen a fasiszmus!” és „Éljen Mussolini!” kiáltásokat a korabeli krónikások jegyezték fel. Nem volt hát Lengyelországban fasiszmus, de létezett a kedvező talaj. És létezett a gyilkos, Eligiusz Niewiadomski, akinek ideológiáját a néző maga állapíthatja meg: a filmben idézünk számos, nagyon jellemző mondatot, amelyeket ő maga jelentett ki. Ebből kiderül, ki is ő és mit akart véghezvinni.

— A film, bemutatva az eseményeket, pontosan sorban,

napról napra, óráról órára, előbb arra a kérdésre akar feleletet adni, hogyan volt egyáltalán lehetséges ez a bűntény, miért volt lehetséges? Igyekszem itt megrajzolni az egész akkori történelmi-politikai hátteret, a társadalmi feszültségeket, a nacionalista történelem felélénkülését. Másrészről pedig, közvetlen válasszom a gyilkos autentikus monológia, aki – és ezt tudjuk a dokumentumokból – semmiféle politikai csoport utasítására sem cselekedett, nem voltak cinkosai, de nem volt örült sem. Szóval ebben a monológban – ezt a gyilkos a valóságban is elmondta annak idején a bíróság előtt – Niewiadomski nyíltan kijelenti: 'ha a köztársaság elnökévé Pilsudskit választották volna, akkor Pilsudskit ölte volna meg; hogy megölte Narutowiczot, bár tisztelte és ártatlan, nemes embernek tartotta; hogy mindezt azért hajtotta végre, mivel Narutowicz elnökké válva egyben bizonyos politikai körök jelképévé is vált, akiket Niewiadomski a maga elvakult politikai fanatizmusával nem tudott elfogadni. És talán éppen ez ebben a legmeggrázóbb.

– És ezért alkalmaztuk ezt a megoldást, a gyilkos monológjával, amely a történet egyes pontjain belevág a cselekménybe, és lassanként kiderülnek a gyilkos indítékai. Az előbb beszéltünk az „irodalomságról,” amelytől el akartam távolodni... Ha mindezt „azon a filmyelven” akartam volna bemutatni, kénytelen lettem volna megrajzolni Niewiadomski alakját, jellemét, meggyőződését, reagálásait, a feleségét, gyerekeit, még azt is, hogyan issza a teát, stb. Egyszóval mindent, amiből egy ember áll

– holott erre egyáltalán nem volt szükségem. Mert csak egyre van szükségem: az ő szerepére ebben a politikai drámában, gyilkos tettének politikai indítékaira. Ezeket az elemeket pedig a maguk teljességében és világosan láthatjuk a tettesnek a bíróság előtt elmondott beszédében – nem kell őket mesterségesen „átformálni” irodalmivá. A gyilkos jellemének ilyen alakítása persze a narráció szempontjából veszélyes, kockázatos játék, sőt idegesítő és agresszív is. Niewiadomskit a maga teljességében az egész film alatt csak háromszor látjuk, akkor is szinte csak véletlenül – a harmadik eset az, mikor eldördül lövése a Műcsarnokban. De ezt a jelenetet is úgy mutatjuk be, mintha egy véletlen résztvevő szemével láttatnánk – és nem úgy, ahogy klasszikus film módján szokták mutatni: bejön a merénylő, közeledik, kibiztosítja a revolvert, hosszan céloz, nagyon hosszan, míg az elnök feje a célgömbre kerül... az ilyen elbeszélésmód – szintén irodalom. Mellesleg hozzátehetem: egy alak megformálása itt is nehézséget okozott. Narutowiczról van szó, az ő esetében sem akartunk játékfilm-alakot formálni. Igyekeztem mégis bemutatni Narutowicz magatartásának három szakaszát, arra vonatkozóan, hogyan viselkedett a körülötte zajló eseményekkel szemben: először vonakodott a jelöltségtől, később – mikor vihart kavartak személye körül – hirtelen határozott, makacsság vett rajta erőt, aztán a bizonytalanság pillanata jött el – végül pedig a megnyugvás. És ekkor dördültek el a lövések. Tehát az alak fejlődésének ezt a „sémáját” sem mi gondoltuk ki önhatalmúlag, ahogy

Narutowicz ezekben a napokban viselkedett, az pontosan ilyen hiteles evolúcióra vall.

– Az elnök halála dokumentumokon alapuló film ugyan, rekonstruálja az eseményeket – de szubjektíven „látta”. A felvétel során mozgó kamerát alkalmaztam. A kamera mindig az események közepén van, és olyan nézőre emlékeztet, aki részt vesz az eseményekben. Ezért van ennyi „svenk” ebben a filmben, ennyi hirtelen panorámakép, a kamera váratlan nézőpontja – ami végül is, úgy érzem, igen dinamikus, élő narrációt eredményez.

– A filmet egy olyan személy kommentálja, aki nem szereplője a drámának, sőt nem is jelenik meg a vásznon. Ez a módszer egyrészt objektív beszámolóra készíttet, hűsége a történelmi tényekkel szemben, másrészt viszont lehetővé, sőt szükségessé tesz bizonyos fajta politikai interpretációt.

– Ebben a küzdelemben – különféle eszmék, különféle konvenciók találkoznak itt egy új állam létrejöttékor – melyik oldalon áll a film narrátora?

– Természetesen Narutowicz oldalán, a baloldalon, az alkotmány oldalán. Ez ugye világos. De én igyekszem megvilágítani az ellenkező oldalakat is, összeütközésbe hozni a más érdekeket; összeütközést provokálok az események és eszmék között... Ebben a történetben van valami, ami csodálatraméltóan és erősen kapcsolódik Lengyelország történelméhez. A merénylet után mintha az egész ország hirtelen felocsúdott volna, még azok is, akik Narutowiczot a legerősebben támadták előzőleg. Ez a temetési jelenet értelme...

(Kino (Varsó), 1977. 7. sz.)



## CONTENTS

- 5 The place of the socialist film within the world's cinema

*A lecture by A. Karaganov*

- 10 Things experienced by Hungarian film-makers over the past fifteen years

*Theses and ideas contributed to the debate (Miklós Almási)*

The two lectures were held at the Budapest meeting of socialist cinematic artists.

### Balance

- 15 Károly Alexa: What the anniversary demands

*György Révész: Who's seen me?*

György Révész is perhaps the most literary of Hungarian film-makers. On the occasion of the centenary of Endre Ady's birth he made a film that evokes the great poet. In the critic's view the script does a better job, the film itself shows itself less competent at giving some idea of Ady's importance.

- 18 Marianne Ember: Swept by instincts

*Márta Mészáros: The two of them*

Márta Mészáros's new film once again looks at human relations with a questioning eye. Ms Ember argues that Ms Mészáros's point of view is neither that of a sociologist, nor that of a feminist. What she endeavours to do in this film is to bring out the nature of instincts and emotions.

- 23 István Tamás: Variations of historical remembrance

*János Rózsa: Battlefield, Vince Lakatos: Mohács mystery*

- 27 Ferenc Szakály: Notes on a battlefield

János Rózsa's and Vince Lakatos's documentaries are linked to the consecration of a historical memorial. It tries to establish what it is that lends meaning to the remembering of historical events.

- 31 István Váncsa: Holy Trinity, or as you like it

*Pál Zolnay: Shaman*

Pál Zolnay's film is a poetic experiment in the depiction of self-recognition. The film's novelty is of interest, the critic however draws attention to a certain cloudiness in the argument.

- 35 József Füleki: Human honesty, and humaneness

*An autumn Soviet film panorama*

A propos the November showing of new Soviet films Füleki compares the shallowness of box office successes and the noble morality, replete with humaneness, of the message of Soviet films.

- 43 András Szeredás: A tale of talent

*Bo Widerberg: Fimpen*

In the light of Widerberg's earlier films, Szeredás feels constrained to express his disappointment.

- 46 Miklós Györffy: The stations of a man's life

*Bresson: Au hasard, Balthazar*

The article appears on the occasion of the showing of the film by the Budapest Film Museum.

### Close-up

- 53 Jacques Tati (Károly Szalay)  
63 Statements and opinions (Ágnes Z. Erdélyi)  
An article, and documents, bring to life Tati's career.
- 72 Good-bye to Mihály Szemes (László Nádasy)  
Mihály Szemes, who made *Sleigh*, *Alba Regia*, and *New Gilgamesh*, died recently.

### Horizons

- 74 The Hollywood Ten  
*Notes a propos the 30th anniversary (János Soproni)*  
A commemorative article based on documents, some of which are cited.

### Workshop

- 83 Cséplő Gyuri  
*A director anticipates (Pál Schiffer)*
- 89 Against prejudices  
*The mission of a documentary (Gyula Kozák)*  
Pál Schiffer made a documentary on the life a young man who moved the Gypsy section of a village to Budapest, in search of work. His person and experiences reflect the nature of the problems Gypsies have to face.

### Books

- 97 Károly Csala: Artiness in films  
*Macheret: The art of films*
- 99 Gergely Bikácsy: Truffaut the critic  
*Truffaut: Les films de ma vie*

### From periodicals abroad

- 103 To make a „utopia” come true  
*A conversation with the brothers Taviani*
- 105 Italian and American political fantasy
- 107 The fairy-tale world of an American success: Rocky
- 108 Without literary structures  
*Kawalerowicz on The death of the president*



10,—