

FILM KULTÚRA 78|1

„ÉLNI A JOBB LEHETŐSÉGEKKEL . . .”

– AZ ÚJ MAGYAR FILMARCHÍVUM MEGNYITÁSA –

BEMUTATÓK: MAGYAROK; DÜBÖRGŐ CSEND;

KÉT ELHATÁROZÁS; 1977 DOKUMENTUMFILMJEI

ANNO DOMINI 1573; ZSEBPÉNZ;

EGY ELADOTT ÉLET

EIZENSTEIN: A TŐKE MEGFILMESÍTÉSÉNEK TERVÉRŐL

FILMEK VERSBEN ELKÉPZELVE

MIT ADHAT A MAGYAR FILM A VILÁGNAK?

A LÉLEKTAN A TÖRTÉNELMI FILMEKBEN

MIT JELENT ÖNNEK A FILM?

FILM KULTŪRA 78|1

Szerkesztőbizottság

Garai Erzs 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

1978. január— február

XIV. évfolyam 1. szám

TARTALOM

- 5 „Élni a jobb lehetőségekkel . . .”

Tóth Dezső miniszterhelyettes beszéde

a Filmtudományi Intézet új filmarchívumának megnyitásán

- 7 A magyar film külföldön – *Beszélgetés Dósai Istvánnal* (Ember Marianne)

Mérleg

- 13 Szabó György: Korkép és vallomás – *Fábri Zoltán: Magyarok*

- 20 Pörös Géza: A „kint” és a „bent” konfliktusai – *Szíjj Miklós: Dübörgő csend*

- 23 Csák Gyula: Ahogyan az élet rendez . . . – *Kabay Barna–Gyöngyössy Imre: Két elhatározás*

- 25 Bajor Nagy Ernő: A Lidérc-től a Betonkór-ig – 1977 dokumentumfilmjei

- 29 Csala Károly: Legenda, történelem, személyes vízió

Mimica: Anno Domini 1573 (Parasztlázadás)

- 33 Mágóri Erzsébet: „Merészség és óvatosság a hajtóereje”? – *Truffaut: Zsebpénz*

- 36 Maróti Lajos: Kaland – sortűzzel – *Florio: Egy eladott élet*

- 40 80 éve született Eizenstein – *Részletek A tőke megfilmesítésének tervéből* (N. Z.)

Nagyító

- 47 Somlyó György: Filmek versben elképzelve

Terelőutak Huszárik Zoltán kisfilmjeihez

- 56 Horgas Béla: Képköltészet

- 61 Chaplin 1889–1977 (*Karcsai Kulcsár István*)

Hagyományaink

Az államosított magyar filmgyártás 30 éve

- 64 Mit adhat a magyar film a világnak?

Radványi Gézával beszélget Szabó István (Nádasy László)

Látóhatár

- 70 Egy műfaj becsülete – *Az olasz filmvigjáték – az alkotók szemével* (S. G.)

- 80 Halálra táncoltatott lányok – *Tunéziai filmek bemutatója* (Antal István)

A film és közönsége

- 84 Mit jelent önnek a film? – *Válaszol Varga Imre szobrász* (Nádasy László)

Pályázatok

- 90 Csetneki Gábor: Minotaurusz barlangjában – *Kovács András: Labirintus*

- 93 Frisch Róbert: Tétova magány – *Maár Gyula: Teketória*

Könyvek

- 95 Szerdahelyi István: Ízlés és teória – *Gyertyán Ervin: Lumière árnyékában*

- 97 Á. Serey Éva: Találkozások a filmművészet mestereivel – *R. Clair: A film tegnap és ma*

Külföldi folyóiratokból

- 99 „Termelési filmek” a szocialista országokban – *J. Hanjutyin elemzése*

- 101 Új francia filmek, fiatal rendezők

- 103 A lélektan a történelmi filmekben

- 105 Cassavetes' pszichodráája *Asszony befolyás alatt*

- 108 Az 1977-ben bemutatott új magyar játékfilmek filmográfiája

- 111 Contents

E számunk munkatársai

Antal István kritikus
Bajor Nagy Ernő kritikus
Csala Károly kritikus
Csák Gyula író
Csetneki Gábor középiskolai tanár
Ember Marianne, a Magyar Filmtudományi Intézet munkatársa
Frisch Róbert újságíró-gyakornok
Horgas Béla író
Karcsei Kulcsár István, a Magyar Filmtudományi Intézet munkatársa
Maróti Lajos író
Mágori Erzsébet kritikus
Nádasy László rendező
Pörös Géza kritikus
Á. Serey Éva középiskolai tanár
Somlyó György író
Szabó György, a Magyar Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Szerdahelyi István esztéta
Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes

Következő számaink tartalmából

X. Magyar Játékfilmszemle, Pécs
Új filmek: Filmregény, Közös bűn, K. O., Kihajolni veszélyes,
Klein úr, Kondor három napja, Gépzongora, Sebzett madarak
Premier plan: Bunuel, Kawalerowicz, A western
Az államosított magyar filmgyártás 30 éve: Emlékezések, vallomások
Fiatal népművelők, szociológusok egy új magyar film
valóságbrázolásáról
A groteszk új vonásai a magyar filmben
A nyugatnémet új film törekvései
Mit jelent önnek a film?

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 015–1580

Index: 25 306

A kiadásért felel: a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója. Szerkesztőség:
Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi
Hírlap Irodánál (Budapest, V. József nádor tér 1., postacím: 1900 Budapest) és bármely
kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215–96
162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, fél évre 30,— Ft.

„Élni a jobb lehetőségekkel . . .”

Tóth Dezső miniszterhelyettes beszéde a Filmtudományi Intézet új filmarchívumának megnyitásán

Kedves Elvtársak! Kedves Barátaim!

A Kulturális Minisztérium nevében tisztelettel és szeretettel köszöntöm mindany nyiokat, akik erre a mai, a magyar filmkultúra, de azt hiszem, az egész magyar kultúra szempontjából is jelentős alkalomra megjelentek: felavathatjuk a gyűjtött, megőrzött filmeknek ezt a szép, korszerű, új otthonát.

Az emberi fejlődés folytonossága, üteme, s nem utolsósorban az emberiség ismerete rendkívül nagymértékben összefüggött s összefügg ma is az emberi önkifejezés materiális tartósításával, azzal, hogy hogyan maradnak fenn az emberi gondolat írásos, építészeti, képzőművészeti, általában tárgyi-dologi objektívációi. A hangrögzítések, az élet álló- és mozgóképekkel való rögzítése e tekintetben történelmileg új és nagyjelentőségű vívmány. A film különösen az. Karinthy fantáziáját már 1909-ben megmozgatta a mozgóképtörténelmet megörökítő lehetősége. De hát éppen ebben van a közismert paradoxon: minél nagyobb jelentőségű eseményt rögzít a film – szükségképpen a helyszínen és egyidejűleg –, annál nagyobb kötelességgé és gonddá válik ennek a megismételhetetlenül egyszerinek az idő számára, a következő generációk számára történő megőrzése.

A magyar filmművészetnek dicsőségére válik, hogy a XX. sz. első felében nem volt olyan forradalmi megmozdulás, amit olyan gazdagon örökítettek volna meg

filmszalagon, mint az 1918-as és 19-es magyar forradalmak. De őrzi archívumunk az 1912-es véres csütörtökről, II. Rákóczi Ferenc hamvainak hazaszállításáról, vagy az 1896-os millenniumi felvonulásról készített dokumentumokat is. De nemcsak az eseményfilmek, a játékfilmek is szemléletességük révén pótolhatatlan lenyomatai emberi-társadalmi állapotoknak.

A filmarchiválás éppen ezért hosszabb távon történelmi felelősséget is jelent az emberi jövővel szemben. Aminek már ma is hasznát látjuk, s aminek persze közvetlenül a filmtörténet, a filmművészet, egész társadalmunk filmkultúrája látja a hasznát.

A két világháború közt a tőkés producerek és az ellenforradalmi állam nem áldoztak erre a célra, ezért pusztult el a kezdetektől az 1930-ig terjedő időig a filmek túlnyomó többsége.

Szocialista társadalmunknak a holnapal és a mával szemben tanúsított tudatos felelősségére vall, hogy létrehozta a filmek közgyűjteményi megőrzésének ezt a korszerű és célszerű, esztétikailag is igényes épületét.

Igaz, nem egyik napról a másikra.

A felszabadulás után Balázs Béla szorgalmazta elsőként a filmek, forgatókönyvek, a filmre vonatkozó írott dokumentációk gyűjtését és megőrzését. De így is több mint egy évtizednek kellett eltelnie, amíg 1957-ben megalakult a Színház- és Filmtudományi Intézet, amelyből 1959-

ben különvált és önállósult a Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum. Tulajdonképpen ettől kezdve számíthatjuk a Magyarországon gyártott és bemutatott filmek rendszeres gyűjtését, őrzését és feltárását. A már korábban is őrzött, de lényegében „fogyóeszköznek” tekintett filmek felhasználását ekkor váltotta fel a közgyűjteményi jellegű muzeális kezelés és igénybevétel.

Azóta jelentős volt a fejlődés. A kezdeti évek néhány száz játékfilmjével és mintegy másfélezer híradó- és dokumentumfilmjével szemben a Magyar Filmarchívum ma már kb. 30 ezer játékfilmet, dokumentumfilmet, híradófilmet mondhat magáénak. Hazánkban az első filmarchívumi raktár 15 évvel ezelőtt épült, de akkor még magunk sem gondoltunk arra, hogy a gyors fejlődés következtében a 140 tonnás raktár egy évtized alatt szűknek fog bizonyulni.

A Filmtudományi Intézet megalakulásának kezdetétől elsőrendű feladatának tekintette és tekinti máig, hogy az összegyűjtött és gondozott filmeket hozzáférhetővé tegye mind a filmszakma, mind a művelődni vágyó közönség részére. A határainkon túl is megbecsülésnek örvendő magyar filmklub mozgalom a Filmarchívum klasszikus értékű filmjeire épül. Az elmúlt években az Archívum kölcsönforgalma megháromszorozódott. 1976-ban közel 7000 kópiát kölcsönzött a filmklubok, a filmstúdiók, a TV-produkciók számára. A megőrzött filmek emellett más művészeti ágak, ill. tudományágak fejlődését is szolgálják, s szolgálhatják majd különösen is ebben az új épületben meginduló munka során.

Kedves Elvtársak!

Ez az épület az intézet saját erejéből, a Filmfőigazgatóság és a Kulturális Minisztérium támogatásával közel 5 esztendő megfeszített munkájával készült el. Az eredmény bizonyítja, hogy érdemes volt áldozni: az új épület nemcsak idehaza egyedülálló, de európai viszonylatban is kiemelke-

dik korszerűségével, a filmek őrzésére és felhasználására szabott célirányosságával. Nem filmraktár, miként volt a régi, hanem olyan szakszerű létesítmény, amelyben a klimatizált és maximálisan kihasználható tároló épület mellett ott vannak a feldolgozáshoz szükséges vetítők és gépi berendezések, s ott vannak azok a további tá-
rak, amelyek a filmre vonatkozó írásos anyagokat, fotókat, plakátokat őrzik, s amelyek természetszerűen tartoznak hozzá a filmek valóban kulturált közgyűjteményi megőrzéséhez.

Kérem, engedjék meg, hogy a Kulturális Minisztérium, az egész filmszakma nevében szívből jövő köszönetet mondjak mindazoknak, akik ennek az új létesítménynek a létrehozásában közreműködtek. A Középülettervező Vállalatnak, személy szerint is *Siklós Mária* tervezőnek, az ő munkáját dicséri a célszerűség és esztétikum egysége; *Z. Gács György* és *Eőry Miklós* képzőművészeknek, akik az épület szerepéhez alkalmazkodó alkotásaikkal növelték annak esztétikai értékét; *Bedécs Sándor* belsőépítésznek, akinek tervei alapján készült az épület berendezése; a Fővárosi IV. sz. Építőipari Vállalat kollektívájának; a Filmtudományi Intézet vezetőinek, különösen gazdasági igazgatójának, *Császár Miklósnénak* — de ismétlem, mindazoknak, akik közvetve vagy közvetlenül hozzájárultak ahhoz, hogy ilyen szép tető alá kerülhetett ez a fontos intézmény.

Csak annyit tennék mindehhez hozzá: az új, jobb, korszerűbb feltételek köteleznek is. Az Intézet, az Archívum vezetőinek, munkatársainak szép feladata kell, hogy legyen: élni a jobb lehetőségekkel, továbbfejleszteni azt a gyűjtési-megőrzési, azt a szakmai és azt a közművelődési munkát, amelyet eddig is eredményesen folytattak.

Kérem, engedjék meg, hogy ezeknek a gondolatoknak a jegyében a Kulturális Minisztérium nevében átadjam az új létesítményt rendeltetésének.

A magyar film külföldön

Beszélgetés Dósa Istvánnal

A Filmkultúra olvasói keveset tudnak a magyar filmek külföldi fogadtatásáról. Nem egyszerűen az információ hiányáról van szó, hiszen bőven van híradás az eseményekről, gyakran mégsem világos egy kereskedelmi szerződés, fesztiváldíj, vagy magyar filmbemutató morális, kulturális, nemkülönben politikai jelentősége.

Elfogultságtól mentes, átfogó képet szeretnénk nyújtani a magyar filmnek a nemzetközi kulturális életben játszott szerepéről, ezért kerestük meg kérdéseinkkel Dósa Istvánt, a Hungarofilm igazgatóját.

– *Milyen helyet foglalnak el a magyar filmek a világban? Egyáltalában hol láthatók a magyar filmek külföldön?*

– A világnak mintegy 80 országában mutatnak be magyar filmeket, többé-kevésbé rendszeresen, mozikban, televízióban, filmklubokban, nemzetközi fesztiválokon, filmheteken és ünnepi filmbemutatók során. A legnagyobb nézőszámot természetesen a mozibemutatók és a televíziósugárzások jelentik. Ami a filmek nézőszámát illeti, erre elég nehéz választ adni, de megpróbálok. Pontos statisztikákkal rendelkezünk arról, hogy a szocialista országok mozijaiban a bemutatás évében hány néző látja az új magyar filmeket, és ebből nagyjából következtethetünk arra is, hogy utánjátszás során hány nézője van a filmjeinknek. Ami a tőkés országokat illeti, a mozilátogatottságról csak megközelítően pontos számokkal rendelkezünk, a televíziósugárzások nézőit meg tudjuk becsülni. A szocialista országok televíziósugárzásairól, s ezek nézőszámáról nincsenek adataink. Mindezeket megbecsülve azt mondhatnánk, hogy egy évben külföldön mintegy 100 millió ember lát magyar filmet. Hogy jön össze ez a szám? 1975-ben például a Szovjetunió mozijaiban az újonnan bemutatott magyar filmeknek 36 millió nézője volt. Ugyanabban az évben a többi szocialista országban újonnan bemutatott

filmeknek 4 millió nézője volt, számításaink szerint 6 millió nézője lehetett körülbelül a már korábban bemutatott filmeknek, és ez összesen 10 milliót tesz ki. A szocialista országokban a mozikban tehát 1975-ben összesen 46 millió ember látott magyar filmet. 1976-ban a Szovjetunióban 12 új magyar filmet mutattak be, ezeknek a nézőszáma 50 millió volt. A többi szocialista országban az új filmek nézőszáma 3 millió volt, a régebbiekekkel együtt ez 7–8 milliót tehet ki.

– A világ többi országából nem rendelkezünk teljesen megbízható számokkal. Franciaország például nyilvánosságra hozza a filmek látogatottságának adatait, de csak a párizsiakat. Egyes televíziós állomások, például az NSZK-ban, bonyolult módszerekkel követik nyomon, hogy az egyes műsorok alkalmával hány készüléket kapcsoltak be, és ennek alapján következtethetünk a magyar filmek nézőszámára. Mindezeket figyelembe véve úgy számolunk, hogy a tőkés országokban és a harmadik világban évenként mintegy 50 millió emberhez jutnak el a magyar játékfilmek. Így jön ki a 100 milliós szám.

– Már most fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy naponta találkozunk munkánk során azzal a ténnyel, hogy a mozi és a televízió határai lényegesen jobban elmosódnak, mint ahogy azt itthon gyakran hisszük, vagy tudomásul vesszük. Nem akarok a televíziós műfaj meghatározásáról esztétikai fejtegetésekbe bocsátkozni, de érdemes regisztrálni, hogy a tőkés országokban a magyar játékfilmek a televízió közvetítésével jutnak el szélesebb közönséghez, ha úgy tetszik: televíziós filmként, és ugyanabban a műsorban játsszák a Magyar Televíziónál gyártott televíziós játékokat is. Nem biztos, hogy a nyugati televízió nézők például műfaji különbséget tesznek az azonos műtermekben és majdnem azonos alkotógárdával készült művek

között, a határok elmosódhatnak. A nemzetközi játékfilmfesztiválokon ma már egyre gyakrabban mutatnak be televíziós produkciókat, például a legutóbbi cannes-i fesztivál nagydíját egy olasz televíziós film, a *Padre, padrone* nyerte, amelyet 16 mm-es szalagra, tv-adás számára készítettek a Taviani fivérek, és Párizsban most ez a televíziós film az egyik legnagyobb mozisiker. Tehát csak elméletben lehet a játékfilmeket a televíziós filmekről elhatárolni.

— Az említett, évi mintegy 100 milliós külföldi nézőszám egyébként nem foglalja magában például a magyar rajzfilmek külföldi nézőinek számát. Hadd említsem meg ezzel kapcsolatban, hogy a Pannónia Filmstúdióban készült világhírű rajzfilmsorozatokat — például a *Gusztáv*-ot, és a *Peti*-t — csaknem a világ valamennyi televíziója sugározza, és ezeknek a nézőszáma úgyszólván meghatározhatatlanul nagy.

— *Évektehát mintegy 100 millióan néznek magyar játékfilmet. Magas ez a szám, vagy éppen alacsony?*

— Sok is, kevés is. Sok, ha más művészeti ágak tömeghatásával vetjük össze. Azt hiszem, nincs túlzás abban, hogy a magyar művészek alkotásai külföldön nem jutnak el ilyen széles tömegekhez, mint a filmnél — talán a zene kivételével. De kevés is, mert a mozi- és televíziónézők számát a világon évenként csak sok-sok milliárdban számolhatjuk. Még kevesebbnek tűnik akkor, ha arra gondolunk, hogy néhány évvel korábban mennyivel magasabb volt, ugyanis jóval többen láttak magyar filmet, mint mostanában.

— *A szocialista országok mozijaiban több ember látja a magyar filmeket, mint a tőkés világ valamennyi mozijában és televíziójában. Mi az oka annak, hogy a magyar filmek moziforgalmazása a szocialista országokra korlátozódik?*

— A világon ma már évente csaknem 4 ezer film készül, mintegy 200 az Egyesült Államokban, további 150–200 Olaszországban, valamivel kevesebb Franciaországban, és még ennél is kevesebb Angliában. A nem szocialista országok moziműsorainak 60–70%-át mégis az amerikai filmgyártás foglalja el — nem ez a 200 film

természetesen, annak csak egy hányada —, a további 25%-ot francia, olasz és esetleg angol filmek. Az ezek után fennmaradó műsor-lehetőségek jutnak a nemzeti filmgyártásoknak, az olyan sok filmet produkálo országoknak, mint India vagy Japán, az olyan értékes filmművészetnek, mint a svéd. E szűkre szabott bemutatási lehetőségekért versenyeznek velük a szocialista országok, a világ moziműsorainak 5%-áért. Tehát körülbelül 3000 film, köztük az évi 20 magyar film is, a nem szocialista országok bemutatási lehetőségének csupán 5%-át kaphatja meg.

— *A tőkés forgalmazók határozzák meg ezt az igazságtalan számarányt?*

— Ha a tőkés forgalmazóknak vetik fel ezt a kérdést, ők természetesen nemmel válaszolnak. „Azzal érvelnek, hogy nem ők, hanem a közönség akarja ezeket a filmeket. És ebben van is valami igazság. De csak részigazság, mert a teljes igazság az, hogy a nagy filmmonopóliumok, elsősorban az amerikaiak, a mozi születése óta alakítják közönségük ízlését és a mozijárási szokásokat. Nem akarok itt arról beszélni, milyen akadályt jelent a magyar filmek számára a politikai cenzúra, ennél sokkal nagyobb gondunk a piac cenzúrája. Hazudnánk, ha azt mondanánk, hogy a szocialista országokban, így hazánkban is, a tőkés filmmonopóliumok által évtizedek óta kialakított közönségigény már nem hat. A szocialista országokban azonban tudatos kultúrpolitika korlátozza a piac cenzúráját, igyekszik annak ellenére politizálni; ezért ezekben az országokban a magyar filmek befuthatják a maguk útját.

— *Hogyan alakul filmjeink nézőszáma ezek után a szocialista országokban?*

— A magyar filmeknek a Szovjetunióban van a legtöbb nézője, 1976-ban mintegy 50 millió. A szocialista országok közül azonban Bulgáriában viszonylag a legnépszerűbbek filmjeink, jöllehet a nézőszámuk évente csak 1–2 millió között mozog. Évek óta 8–10 új magyar filmet mutatnak be, egyébként a legjobbakat veszik át, és nagy gonddal forgalmazzák azokat. Érdemes hangsúlyozni, hogy Bulgáriában nemcsak azoknak a filmeknek van vi-

szonylag nagyobb látogatottsága, amelyek a közönség számára általában vonzóak. Hadd mondjak néhány példát: a *Szabad lélegzet*-et 358 ezren látták (Magyarországon 207 ezren), a *Ha megjön József*-et 199 ezren nézték meg (Magyarországon 53 ezren), az *Örökbefogadás*-t 155 ezer ember látta (ittthon 105 ezer).

— Ezzel szemben, és ez különösen fájdalmas számunkra, Lengyelországban, ahol korábban a magyar filmeket igen sokra értékelték, jelentősen csökkent a látogatottságuk. 1972-ben 10 újonnan bemutatott magyar filmnek másfél millió nézője volt, 1973-ban 11-nek nem egészen 700 ezer, és 1975-ben 11-nek 500 ezer, 1976-ban 8 magyar filmnek már csak 356 ezer nézője volt.

— *Ez vajon a mozinézők számának általános csökkenésével függ össze?*

— Ilyen mértékben nem csökkent a lengyel mozinézők száma. 1972 és 1976 között Bulgáriában, amelynek lélekszáma Lengyelországnak egyharmada, moziban csaknem 8 millió ember látott magyar filmet, Lengyelországban pedig ez idő alatt 3 és fél millió. Az adatoknak természetesen számos eredője van, érdemes azonban felhívni a tényekre a figyelmet, mert még a magyar filmalkotók sem mindig azokról az országokról beszélnek, ahol filmjeiket a legnagyobb szeretettel fogadják. A magyar filmek nézőszáma egyébként még a kiemelkedő helyen szereplő Bulgáriában is csökkent. 1973-ban 11 új magyar filmnek 2 millió nézője volt, 1976-ban 9 új filmet mutattak be, körülbelül 1 millió néző előtt. Ez a tendencia kétségtelenül függ a magyar filmek műfaji választékának alakulásától is. Egyre kevesebb az olyan magyar film, amely igazi nagy moziközönseget vonzana. A legutóbbi években egy magyar film volt, amelyik általános, nagy mozisikert aratott a szocialista országokban, *A kenguru*..

— Különböző alkalmakkor a magyar filmek sikerét méltatva, gyakran szoktunk hivatkozni arra, hogy a Szovjetunióban például egy-egy magyar film látogatottsága elérheti, sőt meghaladhatja a 30 milliót is. Ez a szám ma már a múlté. A

legutóbbi 5 év adatai mást mutatnak: 1972-től egyetlen olyan magyar film sem volt már, amelyiknek feleannyi nézője lett volna. (14 milliót ért el *A gyilkos a házban van*.) Azok a színvonalas, jó, de „nehézebb” filmjeink, amelyek korábban 3 millió nézőt vonzottak, az elmúlt két évben másfél millió alatti nézőszámot értek csak el (*Holtvidék*: 1 millió 100 ezer, *Magyar ugaron*: 1 millió 300 ezer, *Nincs idő*: 1 millió 300 ezer). Ezek is igen nagy, jelentős számok, azonban gondolkodóba kell hogy ejtsen minket a csökkenő tendencia.

— *Vetítik-e a magyar filmeket a harmadik világban?*

— A tőkés — és elsősorban az amerikai — filmmonopólium a harmadik világ országaiban hat a legerősebben, ott, ahol a kulturális neokolonizáció maradéktalanul érvényesül. Azok az országok, amelyek a neokolonializmussal politikailag szakítani tudnak, és felszabadulnak az amerikai befolyás alól, helyet tudnak adni a magyar filmművészetnek. Két példát említenék, Angoláét és Mozambikét. Ezekben az országokban sincs könnyű útjuk a magyar filmeknek, de a tudatos, haladó állami kultúrpolitika a segítségükre van. Angolában például a televízió úgy mutatta be az egyik, nem is könnyű Jancsó-filmet, a *Még kér a nép*-et, hogy időnként megszakították a film vetítését, és egy jól tájékozott kommentátor információkat adott a politikai és történelmi háttérrel, a konkrét helyzetről. A magyar vonatkozásokban — és a filmművészetben is — egyébként tájékoztatlan közönség a filmet így látva, meg tudta azt érteni, fontos történelmi és politikai információkhoz jutott hazánkról és általában a szocialista forradalmakról.

— Mozambikban, amikor a filmügyeket állami kézbe vették, olyan embereket bíztak meg a vezetéssel, akik korábban Párizsban megismerkedhettek a magyar filmekkel, és most azokat az állami kultúrpolitika részeként kívánják eljuttatni a közönséghez. Olyan filmjeink nincsenek, és ne is legyenek, amelyek a kolonizált izlésnek akarnak eleget tenni. Az az értő, fejlett, jobbra értelmiségi réteg azonban,

amelynek igényeit a fejlett tőkés országokban a magyar filmekkel ki lehet elégíteni, a harmadik világban még nagyon szűk. Ezért nehéz az útja itt is a magyar filmeknek a széles közönséghez.

— *Megelégedhetünk-e azzal, hogy a nyugati tőkés országokban a nézők csak a televízióban láthatnak magyar filmeket?*

— A televízió által a filmek lényegesen több nézőhöz tudnak eljutni, mintha kizárólag a moziban vetítenék azokat. Ami a mozibemutatót illeti, a nagy nyugati bulvármozikban valóban nem játszanak magyar filmeket, nem is hiszem, hogy a közeljövőben erre sor kerülne. A tőkés országokban filmjeink általában art—kino-k és filmklubok műsorán szerepelnek, már ahol ilyenek vannak. Ezek a mozik jóval kisebbek, és az itt elért nézőszám össze sem hasonlítható azzal, amit az amerikai filmek — például a *Csillagok háborúja* — a nagy mozikban elérnek. A magyar filmek közönsége azonban abban különbözik az amerikai filmek nagy közönségétől, hogy bár sokkal kisebb, de a társadalom politikailag és kulturálisan legaktívabb és legfogékonyabb része. Azokból az emberek közül verbuválódik, akik a közvéleményt formálhatják. A nyugat-európai kritika például egy-egy amerikai filmről sem ír bővebben, mint a magyar filmekről. Felerősíti és megsokszorozza a magyar filmek hatását.

— Mindeddig számokról beszéltünk. Olyan adatokat említettem, amelyekről általában kevés szó esik. Arra a kérdésre azonban, hogy a magyar filmek milyen helyet foglalnak el a világban, nem adhatunk választ kizárólag a nézőszámok segítségével. A magyar filmek nagyobb helyet foglalnak el a világban, mint amennyi számarányukból következik, abból, hogy filmjeink a világ filmtermésének még 1%-át sem jelentik.

— *Milyennek ítéltető a világ filmtermése?*

— Ma már egyetlen ember sem képes nyugodt lelkiismerettel megítélni a világ filmtermését, olyan sok országban készül, és annyi a film. Az elkészült filmeket lehetlenség összegezően áttekinteni, hiszen napjaink jellegzetessége, hogy egyre nő a

filmgyártó országok száma. Ahogy említettem már, a világ nagy mozijaiban elsősorban az amerikai, angol, olasz és francia filmek szerepelnek, ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a világ filmművészetében az ezekből az országokból kiinduló tendenciák uralkodnak. Az elmúlt évek során megfigyelhettük, hogy a nagy filmgyártó országokból egyébként is csak elvétve indulnak ki olyan tendenciák, amelyek más filmművészetekre hatni tudnának. Mintegy tíz évvel ezelőtt az amerikai film megújulásáról beszélhettünk, amikor a televízióban nevelkedett új nemzedéket bekapcsolták a hivatásos filmgyártásba, és így Hollywoodnak sikerült „integrálnia a kontestációt”. Újabban ismét az Egyesült Államokból indul ki egy eléggé különös, realistának nevezett irányzat. A nagy filmgyártó országok azonban végül is ritkán okoznak különösebb meglepetést, annál inkább az új nemzeti filmgyártások.

— Hadd utaljak például a szenegáli filmre, amelynek nagy tehetségű rendezőjével, Ousmane Sembène-nel már a magyar közönség is megismerkedhetett. 1976-ban abban a megtiszteltetésben volt részem, hogy egyetlen európai zsűritagként részt vehettem Tuniszban az afrikai és arab országok fesztiválján, ahol számomra teljesen ismeretlen kulturális hagyományokból keletkezett, dadogó, de merőben új hangvételű filmeket volt módomban látni. Egy új filmművészet születésének lehettem tanúja. Az utóbbi években fedezi fel a világ az ausztrál filmet, és jelenleg az ausztrál filmek a nemzetközi fesztiválok dédelgett gyermekei.

— Az ilyen új hullámok felfedezése gyakran nem több divatnál, de egy bizonyos: a világon ma már csaknem mindennütt vannak, akik tudnak jó filmet csinálni, kiválóan fényképezni, igen jó színészek is vannak, és mindenhol akadnak olyan alkotók, akiknek a közléseire érdemes odafigyelni.

— *A magyar filmek nemzetközi elismerése vajon több-e, mint egyszerű divat?*

— Évi 20 filmünk közül 5 vagy 6 kerül a nagy nemzetközi filmfesztiválokra. Ezek a fesztiválok a filmművészet seregszemléi,

szervezőik gonddal alakítják ki a programokat, amelyekbe a kis filmgyártó országoknak ilyen nagy filmszámmal bekerülni megtiszteltetés. A hatvanas évek közepén a magyar film népszerűségében a divatnak is szerepe volt, de divatnak lehet-e nevezni azt, ami már több mint tíz éve tart. . .

— *Mióta „jegyzik” külföldön a magyar filmet?*

— Különbség van a között, hogy egy-egy magyar film sikert aratott, és hogy mióta ismert a „magyar film”. Hadd utaljak néhány példára. 1956-ban nagy nemzetközi sikert aratott a *Körhinta*, nemsokkal utána a *Bakaruhában*, majd a *Hannibál tanár úr*. Elismeréssel írtak és beszéltek ezeknek a filmeknek az alkotóiról, a „magyar film” azonban mint a világ filmművészetének egyik irányzata még nem létezett. A hatvanas évek közepén, nagyjából egyidőben olyan új filmek készültek nálunk, mint például a *Sodrásban*, az *Álmodások kora*, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok*, a *Húsz óra*, *Tízezer nap*, *Apa*. A magyar film berobbant a politikai és kulturális érdeklődés középpontjába.

— Emlékszem egy személyes pillanatra, 1966-ban, már a *Húsz óra* moszkvai nagydíja után Jerzy Plazewsky, kitűnő lengyel kritikussal beszélgettem a cannes-i fesztiválon. Megkérdezte, hogy mi újság van a magyar filmben, én pedig magabiztosan soroltam, hogy nyernünk kell: itt, Cannes-ban a versenyprogramban a *Szegénylegények*-kel, a kritikusok hetén a *Gyermekebetegségek*-kel és a nyáron majd Karlovy Vary-ban a *Hideg napok*-kal és így tovább. Akkor a magyar film kicsi volt, és a lengyel film nagy. Plazewsky udvariasan, de ironikusan jegyezte meg, hogy az optimizmusnál csak egy butább dolog van, a pesszimizmus. Igaz, a felsorolt filmek közül egyik sem nyerte el a várt díjat, mégsem Plazewskynek volt igaza. Tizenkét év távából már ő is megállapította, hogy akkor, 1966-ban már létrejött „a magyar film”.

— Teljesen nyilvánvaló, hogy egy-egy kitűnő alkotás még nem tette volna lehetővé a „magyar film” megszületését. Számos kitűnő film egyidejű jelentkezése volt

ehhez szükséges. Tizenkét év óta változatlanul érvényes az igazság, hogy minden egyes magyar film sikere segíti a következő sikerét. A „magyar film” fogalmát fenntartani is csak úgy lehet, ahogyan létrehozni sikerült, számos értékes, eredeti mű együttes jelentkezésével.

— *Miben rejlik a magyar film „eredetisége”; vajon egzotikuma, folklorisztikus vagy stílárius különlegessége teszi vonzóvá?*

— Minden külföldi tapasztalat azt bizonyítja, hogy szó sincs folklorisztikus vagy stílárius különlegességről. A magyar filmnek nincs egzotikuma. A magyar filmek specifikuma abból adódik, hogy társadalmilag elkötelezettek, közvetlen politizálnak, és széles körű információt nyújtanak egy új társadalom építéséről, többségükben a témához méltó magas művészi színvonalon. Nem népi—nemzeti formájukkal és stílusukkal, hanem az új társadalom sajátosságainak bemutatásával, hiteles politikai híradással keltettek figyelmet filmjeink. Találkoztak az emberekben a világon mindenütt meglévő érdeklődéssel az iránt, hogyan működik az új szocialista társadalom, és mit mondanak el az emberek magukról és történelmükről. „Történelmi” filmjeink is — a *Szegénylegények* vagy a *Hideg napok* — erre az intenzív érdeklődésre válaszoltak. Filmjeink nemzetközi sikereit nemcsak művészi színvonaluk magyarázza, hanem az a rokonszenv, vagy legalább érdeklődés, amely a Magyar Szocialista Munkáspárt politikáját a legutóbbi 20 évben világszerte körülveszi. Filmjeink bemutatásai vitákat váltanak ki, de meg kell mondani, hogy általában nem művészi vitákról van szó, előbb a filmre, majd egyre inkább a filmben ábrázolt társadalmi konfliktusokra vonatkozóan tesznek fel művészeinknek kérdéseket, a válaszok után kialakuló vita pedig már nem a filmről, nem is országunkról, hanem a vitázók saját társadalmi konfliktusairól folyik. A nézők egymással vitatkoznak, saját országuk viszonyairól, és az éppen bemutatott magyar film progresszív érvként szerepel a beszélgetésben. Előfordulhat természetesen az is, hogy a kérdésfeltevők a Magyar Népköztársaság ellen

próbálják filmjeinket kijátszani. Nemrégiben, Velencében, a Biennálé keretében olasz reakciós csoportok „Egyet-nem-értés a keleti országokban” címmel rendezvény-sorozatot terveztek. Nyilvános vitát szerveztek annak bizonyítására, hogy a szocialista országokban a filmművészeknek nincs szabadsága. A vita egyik fő hozzászólója fogalmazta azonban meg, hogy „ha a világnak azt a helyét keressük, ahol a művészi szabadságnak, társadalmi elhivatottságnak és a művészekhez méltó komolyságnak tág tere van, akkor nem Párizsba, Rómába vagy Velencébe, hanem Budapestre kell menni.” Kovács András éppen akkoriban vett részt néhány nyugati országban a *Labirintus* bemutatóján, amikor az emberi jogok védelme ürügyén szerveztek kampányokat, és elmondta, hogy a vetítések előtt nem mindig volt rokonszenvező a hangulat. A vita során azonban sorra álltak fel a hozzászólók és elmondták, hogy ha egy szocialista országban az állam pénzén ilyen filmet lehet csinálni, amelyben a legszélsőségesebb vélemények szabadon konfrontálhatók, mi értelme van az emberi jogokat számon kérni ezektől az országoktól?

– *Véleménye szerint agitatívabbak filmjeink külföldön, mint itthon?*

– Nem hiszem. Más dologról van szó. Magyarországon az emberek nem a magyar filmekből tudják meg, hogyan élnek és mik a gondjaik. Külföldön azonban – s itt most a harmadik világra és a fejlett tőkés országokra gondolok – a manipulált információözön közepette is óriási a szocialista országokkal kapcsolatos információ-hiány, amelyet a legújabb magyar filmek nagy meggyőző erővel képesek betölteni. Nem szeretném a magyar filmek művészi értékeit az információ-hordozó szerepére korlátozni. Arra a kérdésre azonban, hogy mi a magyar film specifikuma, nem tudok mást mondani, mint hogy azokat vitatkozó, politizáló, elkötelezett alkotásokként tartják számon.

– *A „magyar film” fogalma – amely a 60-as években alakult ki, – változott-e az elmúlt tíz esztendőben?*

– Alapjaiban nem változott, de sok vonatkozásban módosult a kép. Már utaltam arra, hogy a szocialista országokban – de nemcsak ott – csökkent a magyar filmek látogatottsága. Ugyanakkor szaporodnak a fesztiváldíjak. Olyan színvonalú filmjeink is díjakat nyernek, amelyekhez hasonlóak korábban nem kerültek a fesztiválok programjába.

– Megváltozott azonban a kép más szempontból is. Nagyon hiányzik Jancsó Miklós, aki már hosszú évek óta nem rendezett magyar filmet. Ugyanakkor új rendezők kerültek az első vonalba, pl. Sándor Pál és Mészáros Márta. Párizsban, ahol a mozikban évek óta nem játszottak magyar filmet, egy éven belül három került bemutatásra: az *Örökbefogadás*, a *Kilenc hónap* és az *Ők ketten*.

– Más is változott. Külföldi barátaink egyre gyakrabban hívják fel figyelmünket a magyar filmekben megjelenő „szépelgésre”. Pontosabban arról van szó, hogy véleményük szerint a magyar filmekre jellemző gondolati tartalmat és politikai szenvedélyt nem helyettesítheti a tökéletes megformáltságra irányuló törekvés. Arra szoktunk hivatkozni, hogy a *Szerelem* nemcsak nagyon szép film volt, hanem néhány alapvető társadalmi – emberi – problémáról is szólt. Egy kitűnő nyugatnémet kritikus, a magyar filmek nagy híve, a Mannheimban tartott 1977-es retrospektív vetítés-sorozat alkalmából a müncheni *Süddeutsche Zeitungban*, azt írta, hogy „... az a stilizáltság, amely a magyar filmek színvonalát adta a 70-es években, gyakran a sterilításhoz vezet. A forma győz a tartalom felett”.

– Az elmúlt néhány évben tehát a magyar filmnek sikerült a korábban kivívott pozícióját megtartania. Nem kis eredmény ez, ha rövidéletű új hullámok – a brazil, a kanadai és a cseh film – sorsára gondolunk. Miért vagyok én mégis nyugtalan? – Az elmondottakon túl hadd idézzem Pascal aforizmáját: „Ha másokhoz hasonlítom magam, elégedett vagyok, ha elemzem magam – elégedetlen”.

(Ember Marianne)

Korkép és vallomás

Fábri Zoltán: Magyarok

Az utóbbi évek igen szép filmje lett a *Magyarok*, s nemcsak Fábri Zoltán életművében, de kiemelkedő a most megint színesedő, témáiban, valóság-megközelítési módozataiban bátran újító hazai játékfilmgyártás egészében is. Úgy tetszik, túlhaladjuk lassan a hetvenes évek elejének bizonytalanságait, az idejétmúlt, erőltetett parabolák helyét a realisztikus törekvések foglalják el, a publicisztikus „probléma-felvetések” divatját az elmélyültebb elemző-igény szorítja vissza, a szépelgés öncélú esztétizálása helyett a megismerő-megnevező esztétikai érték funkcionálizmusa erősödik.

Igaz, a jelennek ez a gazdagodása a mezőny széthúzódásával jár együtt, nagyobb a különbség az egyes produkciók között, nyilvánvalóbbak a bukások, ám a sikerek is. De, végtére, csak örülhetünk neki, ha a rutin és a középszer (s ennek természetes ellentét-párja, a szenvedő „művészieskedés”) filmművészetünket elnehezítő tömbje megbomlik, ha nagyobb teret kap az eredeti tehetség, és – ami talán a legfontosabb – újból méltó helyre jut a *valóság-ismeret*, minden értelmes alkotói megnyilatkozás alfája.

E gazdagodó és – reméljük – nem lanyhuló folyamatban fontos helyet foglalhat el a náci Németországba munkára szerződött hajdanvolt cselédek tartózkodó, feszült dramaturgiájú, minden ízében hiteles története, melynek bonyolításában már nem a spekulatív jelképisége, hanem a tiszt-

tességes ember és világ-ábrázolása a főszerep. A *Magyarok*-ban már alig-alig van nyoma a rendezői önkénynek, annál több a teremtő alázatnak: Fábri Zoltán mer (és tud) azonosulni Balázs József rendkívül gazdaságos, halk szavú regényének szellemiségével, de cselekményének minden fordulatával is; pontosan dolgozik együtt operatőrével, a megejtő biztonságú Illés Györggyel, akit okkal tekinthetünk a költői-drámai kifejező erő mesterének; s ugyanígy – mint a végeredmény mutatja – szót tud érteni remek színészeivel, helyszín- és környezet-megválasztó csapatával; kifogástalan néprajzi-történeti hűségű díszlettervezőjével (Vayer Tamás), a szinte észrevehetetlen (s ezért tökéletes) zene szerzőjével (Vukán György), a hol „keményen” váltó, hol „szöveg alatt” átúsztatott jelenetek vágójával is (Szécsényi Ferencné). Íme, a jól összehangolt csapat, a *team* munkájának értelme: minden szándék, akarat és tevékenység egyetlen irányba tart, feltűnést kereső magán-számok nélkül, a világos, érthető, gazdagon árnyalt, nyílt kifejezés irányába, sorsokat teremteni, hogy majd ezek a sorsok ragadják meg a nézőt, a maguk szinte észrevehetetlenül, ám nagy műgonddal megteremtett szuverén élet-közegéből hassanak rá, mozgítsák ki tartózkodásából, s emeljék a katarzisz ritka pillanataiba.

Pedig látszólag oly kevés történik e filmekben! Valamelyik nyomorgó magyar faluból az Északi-Jeges-tenger közelébe

visz a vonat – éves mezőgazdasági cseléd-munkára – néhány férfit és asszonyt; kemény munkával telik az idő, a szencziók elkerülik őket, a tél nyomában a tavasz jön, aztán a nyár, az ősz, megint a tél – ugyan mi érdekes, sőt, szívszorító kerekedhet ebből? Csakhogy már a film alapjául szolgáló regény is (melyet a rendező írt át filmre) éppen e látványos fordulatoktól, különleges „sztori-elemektől” mentes, egyszerű történetben tudja kifejteni mély, megindult és mégis érzelmesség nélküli mondanivalóját, nem is annyira a furcsa közeget figyelve (1943-ban vagyunk!), hanem azt, hogyan mozognak, léteznek, viselkednek és töprengenek hősei, a *magyarok*, e baljós titkokkal teli tavaszban, nyárban, télben.

Meglehet, ez a „kisemberi” reflexió-nyomozás keltette fel Fábri Zoltán figyelmét, kivált, ha hozzávesszük, hogy ebben a históriában is szerepel *lágér*, bár – szerencsére – mintegy a szemhatárunk peremén (és éppen ezért igazán jelenlevően), de az is elképzelhető, hogy más indítékai voltak. Az mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy szerencsés találkozás történt: az irodalmi anyag tartózkodásra, retorikamentességre, felfokozottság helyett csöndes elemzésre készítetett, szofisztika nélküli (ám korántsem lapos) egyszerűségre, visszaadva az újabban eszközeivel ironizáló szépprózáknak a beszéd, a tett, a viselkedés, a létezés *természetességét*. Minderre egy folyton kísérletező, de érdeklődési körét és humanizmusát tekintve szokatlanul következetes filmművész érett életismerete (és filozófiája) épül rá.

Fábri Zoltán ezúttal rejteztve, majd-hogynem Arany János-ian adta bele magát a történetbe, s ezáltal lett az remek önportréja is: keserűségei, örömei, félelmei és kételyei éppúgy megnyilatkoznak, mint szemléletének szilárd pontjai, így hite az emberi tisztességben és méltóságban. A *Magyarok* ezáltal lehetett és lett egyszerre korkép és vallomás, múlt és jelen, tárgyiasság és szubjektivitás, és lehetett „áthallások”, „üzenetek”, köpeny alá bújtatott „tanulságok” nélküli rögzítése valaminek, amiben egy közép-európai nép

megannyi gondja, gondolata és tulajdonsága nyilatkozik meg, mindenfajta „nemzet-karakterológiai” erőltetettséget elkerülve, olyan közérthető jelrendszerrel, amely (mert a humánumé) remélhetőleg senkitől sem idegen.

A film egyik titka tehát az, hogy – mondandóját tekintve – nincs benne semmi titok, a másik viszont, hogy a mű ugyanakkor, távol a didaxistól, szükség esetén nyugodtan él a titokzatossággal is, tehát nem fogadja el azt a nálunk általános „célratörő” dramaturgiát, mely a bonyolult jelenségeket, még ha sejtelmesek is, vagy magukon őrzik a természetesség hímporát, minden áron lecsupaszít, „racionalizál”, képletté lúgoz. Fábri Zoltán nem magyarázat, nem oktat, nem tudáskodik; bizonyos következményeket homályban hagy, bizonyos szálakat nem varr el. Az egy évre „idegenbe szakadt”, keményen dolgozó magyar cselédek és a velük oly furcsa viszonyt kialakító magyar gazdasízt (Brainer úr) minden mozzanatában realista, tehát véletlenül sem eszményítő, népies, karikírozó, fanyar vagy lenéző históriájába – melynek valamennyi pillanatát (és tárgyát, mondatát, gesztusát) hitelesnek találhatjuk – így játszatja be, éppen a realizmus okán, a végpusztulás felé közeledő náci Németország köznapjainak *talányát*; hogy éppen ennek különösségéből derengjen fel képtelensége, sőt iszonyata. Baljóságát – rendkívüli bravúr! – csupa *akkor és ott* reális elem kelti fel.

A film, hiszen középpontjában a magyarok csoportja áll, szemlátomást azzal törődik, amire embereink szerződtek: tehát a szántással, vetéssel, krumplitöltéssel, almozással, meg hogy sikerül-e szerezni vastag vázú biciklit, hazaküldésre. De ebbe a világba minden szándékoltás nélkül is, egyre idegesítőbben lopakodik be a hitleri praktikum, derülnek ki a bűnök és végzetek, bontakozik ki az *ítélet*, melyet hőseink egyébként a maguk nyelvén, tehát egy fejedelmi hátraarc-cal hoznak a nékik ingyen földet és igát kínáló jóságos gazda tudomására, a kastélyudvaron.

Parashti és éppen ezért (legyen szabad így kimondani) intellektuális film a *Ma-*



gyarok; egyszerre „földközeli” és „nemes” logikával, büszke tartással, gyermeki leplezetlenséggel, norma-rendjében természet-közeli becsületességgel. A film végére ezért nem lesz aztán meglepő, hogy – bármit mond is a mű címe – a legkevésbé az lesz fontos immár, magyarok vagyunk-e, vagy németek, lengyelek, oroszok, franciák (még ha magyar mivoltunk szépen megőrződik, sőt, alkalmanként az ellágyult önirónia fényében villanik meg), hanem hogy emberségünk, erkölcsiségünk milyen. Szemérmes, halk, tartózkodó, csupa illem és megfontoltság építkezésben így kerül a *morál* a fő helyre, a Montaigne-i, azt sugallván, hogy *véletlenül* születünk ebbe az országba, vagy amabba, s beszélünk ilyen-olyan nyelvet, ám *szükségszerűen* vagyunk emberek. És ha nem lehe-

tünk azok, vagy nem engedik, hogy azok lehessünk (s ezt már a szocialista rendezői szemlélet teszi hozzá), felelősek vagyunk azért, hogy az antihumánus korlátok megszűnjenek, hogy az embertelen rendszer leomoljék.

Személyes viszonyaink lehetnek bármilyenek is, a társadalmiakban soha nem alkudhatunk. Jó gazda a német gazda, szomorkás, zárkózott, magánakvaló, a háborúban egyetlen orvos-fiát vesztí el (igaz, egy hódításra szánt hadsereg egyenruhájában ment ez a fiú az orosz mezőkre), és jó gazdatiszt Brainer úr, ráadásul honfitárs, hangos parancsai, de meghunyászkodásai mögött is néha a magány meg a kilátástalanság keserűségét lehet érezni. Mégis egy egész világ választja el tőlük hőseinket, s nemcsak szolgálai beidegződések miatt nem







tudnak egy tálból cseresznyézni velük. Különösen nem akkor, ha mindegyre ott gyanítható mögöttük a *tábor*, melyhez személy szerint semmi közük, meglehet, de amit tulajdonképpen mégis ők, gazda és tisztje, épp úgy a vállukon tartanak, mint a leplezetlen elnyomásra épült szisztéma más haszonélvezői.

Nehéz lenne megmondani, hány film találta el így kontinensünkön azt a dialektikát, mely választ képes adni a „nem tudtam róla”, ámde „mégis részt vettem benne” ismert dilemmájára, a *lágerek mellett* látszólag oly nyugodtan (s mégis állandó idegfeszültségben) élő Németország nagy, helyel-közzel máig ható furcsa skizofréniájára. Nehéz lenne találni olyan művet is, amely ennyire finoman s tartózkodóan ad művészi választ erre a korántsem könnyű kérdésre. Fábri Zoltán nemcsak szereplőit fogja vissza (majdnem mindig) a színpadiasságtól, de a történetvezetésben sem dramatizál erőszakosan (a regényben például néhány kíváncsi magyar bemegy a táborba, itt viszont nem), s ha enged is mint rendező, a látványosság kedvéért, egy-két csábításnak, ezt inkább csak néhány korábbi beidegződés kedvéért teszi.

Ezek az engedékenységek, melyek itt-ott zavarják a mű egységes stílusát, szerencsére nem képesek megtörni a film egészének lendületét, erejét és hitelét. A *flash-*

back-ekre meg az álomképekre gondolok: a korábbi Fábri-alkotások, de mostani alkalmazásuk sem látszik igazolni szerepeltetésüket. Érthető, hogy a „földhözragadtság” veszélyének ellensúlyozására, egy ennyire (mondjuk így:) földműves-történetben szükség van a konkrétumok időnként általánosabb szemléletére, a vegetáció közvetlen szemléléséből a lét filozofikus firtatására, meg annak a tévhitnek az oszlatására is, hogy az úgynevezett „egyszerű ember” lelke differenciálatlan, és a fiatal parasztlegény, Ábris csapongó képzelete, gondolati-érzelmi igényessége csakugyan fontos kiegészítése az összképnek. Látálma viszont már a forrásul szolgáló műben is erőltetett, mi több, érthetetlen volt, s még inkább az lett most, a *látvány* nyelvén. Hasonlóképp idegenek a film egészének testében azok az intarziák, amelyek a főhősnek is tekinthető Fábrián András előéletét és apja történetét idézik fel.

A mű látható dilemmája, hogy magát a csoportot tegye-e meg főszereplőnek, vagy (rég, de ma már nem feltétlenül követendő szokás szerint) egyvalakit emeljen ki, s állítson előtérbe. A döntés végül is felmásra sikerült: egyedül ennél az indulatos fiatal férjnél kísérletezünk egy másik – történelmi – síkkal, noha a film maga egyébként mindvégig a saját jelenében halad, mondhatni horizontálisan.

Ezt a *jelent* azonban minduntalan vertikális „múltak” metszik, fotókkal, jelene-
tekkel, és igaz, hogy balladisztikusan ki-
alakul belőlük Fábián apjának szomorú
sorsa, *emlegetjük* a doberdói frontot (ahol
egy olasz katonát kénytelen volt leszúrni),
látjuk – nyilván 1919 végéről – a fehér
tiszteket, akik arra kényszerítik őt, a pará-
déskoszt, hogy a hintó után kötött vörö-
sökkel száguldozzék, egy pillanatra *feltű-
nik* (rossz maszkban) mint magányos-tépe-
lődő pásztor, aztán *értesülünk* a halála
híreről (felkötötte magát). Félig-hősünket
így tehát a többivel szemben – drámai
háttér előtt – mintegy megemeljük, fel-
tehetően azért, hogy társainál harcosabb
természetét hitelesítsük ezzel.

Csak hogy ez a természet inkább amo-
lyan rendezői instrukcióra bekövetkező
indulati kitörésekben nyilatkozik meg, né-
hány „hallja, Brainer”-ben, amit a kora-
beli viszonyokat tekintve Brainer úrnak
arcába vágni egyébként is lehetetlenség.
Éppen a nekünk legrokonszenvesebb így
éri el akaratlanul is azt a bizonyos „bume-
ráng-hatást”, melyben visszaüt, aminek
máson kellene csattannia.

A *Magyarok* minden más momentumá-
ban magasfokú korhűségének, ezernyi
pontos megfigyelésből épített valóságá-
nak, érzékeny jelrendszerének ezek a mel-
léfogásai, a víziók és visszavillantások erő-
tetését illetően, talán az életmű egészében
megmutatkozó „varázslatos” iránti indo-
kolatlan vonzódással magyarázhatók, de
szerepe lehet itt annak a tétovaságnak is,
mely (általános, de rossz hazai beidegző-
dés szerint) tart attól, hogy a mű talán
mégsem eléggé „politikus”, fejeljük meg
hát, biztos, ami biztos, némi didaxissal.
(Ugyancsak didaktikus – ennél fogva
nem-realista – az a mesterkélt jelenet is,
ahol az orosz hadifoglyok vonulnak el, s
egy német őr megtagadja a parancsot.)

Mindez alkalmanként zavaró csak, a
film egészének eleganciáját és sugárzó ma-

gabiztosságát nem érinti. Úgy tetszik, Fáb-
ri Zoltán most szakad el végleg a néha még
kísértő nyelvi eklektikától, dramaturgiai
túl-építkezéstől, most rendezi át *új minő-
ségbe*, magasabb fokon, *saját* művészi esz-
köztárát, és így juttatja érvényre eddig is
világszerte elismerést kivívó gondolati, ér-
zelmi gazdagságát. Meg hihetetlenül pon-
tos ismereteit is, az emberi viselkedés-
módozatok és körülmények bármilyen
változatának megannyi összetevőjéről. Hi-
szen máskülönben nem volna lehetséges,
hogy a *Magyarok* szókinccse, mindig hű és
pontos dialógusa, gesztusrendje, öltözéke,
idegenben és idehaza egyforma hozzáér-
téssel megteremtett környezete, reflexek-
ben, hangulatokban, arányos szerkesztés-
ben, jó tagolásban, epikus és drámai beállí-
tásban egyaránt megmutatkozó természe-
tessége szinte észrevétlenül teremtsen meg
az egész hitelét.

Ahogy embereink hazulról elindulnak, s
az első tanácskozás nehézkességén túlju-
tottunk, megkezdődik a vásznon egy szív-
szorító, elgondolkodásra és folytonos ér-
zelmi feszültségre készítő történet, mely-
ben költői szerepe lehet egy tűzgyújtás-
nak, egy ablaknyitásnak, egy bakancs-
fűzésnek, egy imának, egy tengerparti fel-
kiáltásnak, egy „kumm, kumm” német in-
vitálásnak, egy franciás latinnal ejtett
„nyugodjék békében”-nek; és kék elsötétí-
tő papírnak a lámpákon, lengyel suttogás-
nak, magyar dohánynak, rohamkésnek,
wágneri zenének, falikútnak, váratlan éj-
szakai golyósivításnak, távoli repülőzaj-
nak, felsejlő hullának, pirospozsgás temp-
lomi szobornak, egyetlenegyszer felhang-
zó nótának, de még egy sáros udvarnak is,
amikor Hitlerről hallunk. És: évszaknak,
tavasznak, télnek, múlt időnek, feltartóztathatatlan végzetnek, sorsunk, létünk,
emberségünk, hazai töprengésünk és jó-
indulatunk minden villanásának, olyan va-
rázsos poézisben, melyre csak a diadalmas-
kodó realizmus képes.

Szabó György

MAGYAROK színes, magyar, Hunnia Játékfilmstúdió, 1978.

R.: Fábri Zoltán, I.: Balázs József regényéből Balázs J. és Fábri Z., O.: Illés György, Z: Vukán György,
Sz.: Koncz Gábor, Pap Éva, Apor Noémi, Szabó Sándor, Bihary József, Gera Zoltán, Molnár Tibor

A „kint” és a „bent” konfliktusai

Sziji Miklós: Dübörgő csend

Kamera által ritkán láttatott, érdes világ köszön ránk Sziji Miklós első játékfilmjének bevezető képsoraiban. Olajbányászok, pontosabban fűrészek munkáját elevenítik meg az expozíció feszesre komponált, erőteljes beállításai. A fűrészek az olajbányászat felderítői. Ahol sátrat vernek, egy kicsit minden más lesz. Messziről látszó fűrésztornyuk átalakítja a táj hangulatát, gépeik évszázados dűlőutakat szabdalnak fel, az olaj pedig munkaalkalmat teremt. Kölcsönhatásba kerül egymással tanya és torony, kapcsolat szövődik ember és ember között. Munkájuk szüntelen vándorlás, százkilométerekre asszonytól, gyerektől, baráttól. Mihelyt „megütik” az olajat, szedik a betyárbútort, hogy helyüket a kitermelők foglalhassák el. Szél, eső, fagy próbálja őket odakinn, idebenn pedig az emberi kapcsolatokat kikezdő idő és távolság. S ha olykor-olykor valamelyikük elől elfogynak hazafelé az utak, az már nemcsak olajat keres ezután.

Mint például Rivó Gáspár, a *Dübörgő csend* fűrészmunkása. Igaz, két fia is van, de ritkán látja őket, mióta felesége elvált tőle. Annak idején minden erejükkel házra gyűjtöttek, Gazsi szorgalmasan küldte haza a pénzt, amíg azonban Irakban dolgozott, az asszony összeállt a kőművessel. Azóta úgy bolyong szeretetre, társra vágyódva olajmezőtől olajmezőig, mint Aldo a Pó mentén abban a régi Antonioni-filmben. Talán nem egészen önkényes az összevetés, elvégre a magyar rendezőt is a

kenyérgondokkal nem küszködő ember belső világa, a kint és a bent harmóniájáért való küzdelem konfliktushelyezetei érdeklik. Gyötrelmes szeretetvágy fordítja a magasban dolgozó Gazsi figyelmét a szomszédos tanya, Ónosék portájának otthonnal, melegséggel ígész apró eseményei felé, s röpti őt a fűrésztoronyból azon az egyszerre valóságos és jelképes menekülőszánon Etához. Magányosan, idős, világtalan apósának gyanakvó, fürkésző jelenlétében él ez az asszony most ezen a tanyán a fűrésztorony lábánál. Férje — ingázó munkás — Pestre jár dolgozni. Gyermeket, bár kétszer is volt rá lehetősége, nem szülhetett; kellett és most is kell a pénz a városban épülő házra. Eta élete a szakadatlan robot folytán éppoly céltalanná és tartalmatlanná szegényedett, mint Gazsié. Kibontakozó szerelmük közös lázadás az embertelen, a bírásra, küszködésre szűkült életforma ellen. Most, a film logikája szerint, boldogságuknak, egymást megváltó emberi kiteljesedésüknek semmi sem áll útjába. Lakni mehetnének Eta anyjához, a férfi pedig — kiváló szakember — bizonyára találna munkát a kitermelőknél. Reménykedésüket azonban váratlan fordulat hiúsítja meg. A hazalátogató férj, érezve felesége megváltozott viselkedését, úgy dönt, hogy abbahagyja az ingázást, beáll dolgozni a kitermelőkhöz; Etában is felébred a férje iránti engedelmisség, Gazsi pedig keserűen ugyan, de sorsát vállalva tér vissza az olajfűrés brigádhoz.

Az eddigiekből is kitetszik: valós emberi konfliktusokat rejtő terepen játszódik a film, s ha a közeg, a puszta témakör önmagában minősíthetné a művet, most felhőtlen örömmel üdvözölhetnénk egy elsőfilmes rendező bemutatkozását. Már csak azért is, mert Szijj Miklós biztató rövid- és dokumentumfilmek után – mindenekelőtt az 1964-es *Számadás*-ra gondolkok – generációtársaihoz képest némileg megkésve jutott játékfilmkészítési lehetőséghez.

A *Dübörgő csend* forgatókönyvét Mocsár Gábor Ég alatt, föld felett c. kisregénye alapján maga a rendező írta. Mocsár Gábor regénye két ember (Eta és Gáspár) termékeny – mert életük egy töről fakadt tartalmatlanságára rádöbrentő, azon közösen változtatni akaró – szerelmébe ágyazottan ábrázolja különböző életformák kölcsönhatását. A *Dübörgő csend*-ben az iparosítás által elindított, Gáspár és Eta szerelmében közvetítődő folyamatok, mindenekelőtt pedig Ónosék megromlott házasságának újjászületése kerülnek premier plánba.

A filmben a katalizátor funkciót betöltő Gazsin, valamint Etán kívül kitüntetett szerep illetné meg Ónos Jánost, a változó hőst is, ugyanis éppen az utóbbi visszatérésébe sűrűsödnek az imént említett folyamatok. Hiszen az a tény, hogy Ónos abba hagyhatja az ingázást, és beáll az olajosokhoz, nemcsak egy családi konfliktus feloldásához biztosít lehetőséget, hanem általában is érzékelteti a vidéki ipartelepítés jelentőségét az ingázás, kétlakiság okozta emberi nehézségek leküzdésében. Sajnos, a film kissé elnagyoltan fogalmaz ott, ahol érzékeny elemzésre volna inkább szükség. E takarékos ábrázolásmód következtében nemcsak a férj visszatérése nem eléggé kidolgozott, sokkal inkább az Eta és Gazsi emlékeztető szakítása. „Nem lehetett ez másképp” – mondja Dan Gazsinak a film befejező képsorában, jöllehet a mű egésze a két ember találkozása, kibomló szerelme korántsem hitelesíti a fűrómester szájába adott ítéletet. Amiért és ahogyan elválnak, az ellentétben van addig megismert személyiségükkel. Az asszony változott volna



meg férje közeledésének hatására? És vajon mi magyarázza Rivó gyengeségét? Azét a Rivóét, aki pár snittel korábban még arról faggatta Dant, mikor lesz itt munkát biztosító termelőüzem. Ónos visszatérésétől ijedt meg? Vagy csak egyszerűen higgyük azt el Dannak, hogy Gazsi képtelen tulajdon érdekeiért harcolni? Nehezen áll össze ez a kép róla, különösen ha arra gondolunk, milyen határozottan védte érdekeit, amikor fűrómesterré akarták előléptetni.

Így azután óhatatlanul azt érezzük, mintha az iparosítás forradalmasító hatásának tétele, pontosabban e tétel formailag hibátlan levezetése kedvéért viselkednének saját természetük (és érdekeik!) ellenében a szereplők. Ezt leginkább az összeütközés tetőpontjának szánt konyhai



jelenetben érezzük, amelyben Eta és Gazsi sorsát az „akárhová – valahová” fogalmi konfliktusa rendezi el, a mélyebb jellemábrázolás helyett, ami egyben meggyőzőbb, átélhetőbb fedezetet is nyújthatna ehhez a költőivé stilizált helyzetmegoldáshoz. Noha szakításukkal nyugalom költö-

zik az Ónos tanyára, Rivó Gáspár élete, úgy tűnik, megoldatlan marad. Megkockáztatom: talán termékenyebb lett volna az objektívet teljes egészében feléje fordítani. Sorsa több igazi konfliktust hordoz, mint Ónosék családi problémája. Minden valószínűség szerint többet, mélyebb igazságokat tudott volna a rendezés elmondani vele a munkásságnak erről a kevésbé ismert rétegéről. Mert így érzékletesen látjuk ugyan a fűrotornyos dolgozók nehéz munkáját, a munka utáni életük egyhangúságát, bezártságát, ám önmagukban ezek a képek csupán érdekes, eddig kevésbé ismert háttérrel képeznek. Hogy valóságos és súlyos gondok mozgatják itt az embereket, s hogy ez nagyon is érdekli a rendezőt, azt a film kitűnő bevezető képsoraiból tudjuk. Ezért is állunk kicsit tanácstalanul a film további menetével szemben, amely nagyjából érintetlenül hagyja az előtér történéseit, ha nem éppen függetlenedik azoktól.

A színészi alakításokból Siménfalvi Sándor megrendítő vak apósa emlékezetes marad. Madaras József Gazsi és a vonzóan érzékeny arcú Ladik Katalin Eta szerepében helyenként képesek felvillantani az általuk megjelenített hősök belső világát, az igazabb, őszintébb élet iránti vágyaikat.

Lőrinc József operatőr akkor van elemében, amikor hiteles, valóságos dolgokra tudja kameráját fordítani. Ahogy a csupaideg Gazsi kutató szemével láttat mezőn futó nyulat, magatehetetlen öregembert, kötelességeibe fulladó asszonyt, az érzékeny szituációértelmezésre vall.

Pörös Géza

DÜBÖRGŐ CSEND színes, magyar, Budapest Filmstúdió, 1978.

R.: Szíjj Miklós, I.: Mocsár Gábor „Ég alatt és föld felett” c. regényéből Szíjj M., O.: Lőrincz József, Z.: Durkó Zsolt, Sz.: Madaras József, Ladik Katalin, Szabó Gyula

Ahogyan az élet rendez...

Kabay-Gyöngyössy: Két elhatározás

Szerencsém volt, hogy egyedül ülhettem a vetítőben, amikor Kabay Barna és Gyöngyössy Imre Két elhatározás című dokumentumfilmjét megnéztem. Szabadon sírhattam. És most is, amikor magam elé idézem a filmet, le kell tennem időnként a tollat, hogy könnyeimet törölgethessem.

Nyilván szokatlan, hogy egy filmről szóló beszámolót valaki ilyen intim vallo-mással kezdjen, dehát az is szokatlan, hogy megkérgesedett idegeinkre, érzelmi-leg megszegényedett lelkületünkre egy filmalkotás ilyen közvetlen és hatalmas erővel hasson.

A film „főszereplője” egy rimóci öreg parasztasszony, Kiss Istvánné Kántor Veronika. A „cselekmény” pedig ennek az asszonynak a mindennapja. Kenyeret süt, meszel, kapál, cipekedik, kendert áztat, jószágot etet, és melenget egy gondolatot, hogy meglátogatja Londonban élő fiát.

S a filmalkotók legfőbb érdeme, hogy a lehető legkisebb mértékben avatkoztak bele ebbe az életmenetbe. Az igazi film-művészet iránti érzékenységük, tehetségük bizonyítéka, hogy „nyersanyagot” keresve, felismerték a csodát, azt, hogy ez az öregasszony maga a legtökéletesebb mű-alkotás, az Élet, a Sors remeke, amin csak ronthatna minden mesterséges beavatkozás; ezért megtorpantak a Jelenség előtt s alázattal lefilmezték azt, amit láttak.

Eredetileg nyugatnémet rendelésre készítették a filmet, a nyugatnémet televízióban be is mutatták Egy egyszerű élet címmel, véletlenül éppen azon a napon, amikor az államügyészt és sofőrjét meggyilkolták. S a civilizációs örület és a ban-



ditizmus béklyóiban vergődő értelmes németek számára döbbenetes élményt jelentett ez a kelet-európai magyar öregasszony, aki a maga természetességével, az ő szemükben végtelenül szegényen, de hozzájuk képest lelkiekben végtelenül gazdagon él, az Isten háta mögött, de az Isten tenyerén, olyan méltósággal és fájdalmain, szomorúságain is átsütő derűvel, hittel, élet-szeretettel, amely előtt csak hódolni lehet.

S ezt igazolták vissza a német lapokban megjelent kritikák is. Egy térben távoli világ időben is távoli ember-alakját csodálták meg elsősorban: a folklórt, az embert, s benne a hősiességet.

Nekünk mást is mond a film.

Számunkra is fontos dokumentum-értékkel bír persze a tény, hogy a múlandósággal eljegyzett magyar paraszti életsors egy jellegzetes képviselőjét örökítették filmre az alkotók, úgyszólván az utolsó percek-



zajlásához. Ők óvnak, ők bátorítanak, ők vigasztalnak, ők gyógyítanak, ők táplálnak.

S különleges szerencséje volt a film készítőinek, hogy megtalált hősük mindezt nem csupán arcával, nem csupán kezeivel, nem csupán sírásával és nevetésével, nem csupán munkába görnyedésével tudta elmondani, hanem irodalmi nagyságokat idéző szépszávuágával is. Tárgyilagos, precíz, és tele metaforákban gazdag költészettel

Áztatja, tilolja, tapossa, töri-zúzza-tépi a kendert, hogy hasznossá változtassa a maga számára, „mert a kender jobb mint a nylon. Felszívja az izzadtságot, és nem veri vissza”. De egyszer csak azt mondja: „Kender, kender, de sokat kell szenvedned.” Felmászik a szilvafára, lerázza a gyümölcsöt, hogy „ne érezze magát az öreg fa látatlannak”.

Általában tegezi a természetet és a kezügyébe kerülő tárgyakat. Birkózik is velük, de jóban is van velük. Vágja a kapát a földbe, kifordítja a krumplikat, aztán örvendezik és azt mondja nekik: „Olyan szép pirosak vagytok, akár az alma.”

„Hibás dolog a temető szélén legeltetni – mondja –, mert felfalják a libák a muskátlikat, amiket más ültetett.” „Nem tesszel ki velem, még én erősebb vagyok” – mondja a sárba ragadt talicskának, amelyen a nálánál nagyobb krumplis zsákot tolja. Anglia felé utaztában a repülőgépen eszegetni kezd egy almát, és azt mondja neki: „Jajj, alma, de magasra ugrottál velem együtt.”

Szó és tett gyönyörű harmóniája árad minden pillanatból. Nincsen üresjárat, állhat vagy mozoghat a kamera – csinálja a filmet a néni úgy, ahogyan a világ legjobb rendezői megirigyelhetnék. Úgy, ahogyan az élet rendezi az életet.

Csák Gyula

ben. Ámde Kántor Veronika, ez a hetvennégy éves parasztasszony nem csupán a paraszti múlt néprajzi értékeinek hordozója, hanem a jövőt is jelenti, mert örök emberi értékeknek is a hordozója.

Bátyját, férjét, három fiát sírba vitte két világháború, a tizenkilenc utáni fehérterror, legkisebbik fia pedig ötvenhat után fogott vándorbotot. Angliába ment, de nem alakult jól a sorsa, s az anya ereje kell az útiköltséghez, hogy szülő és gyermeke találkozhasson.

S az öregasszonyban megvan a szükséges erő.

Az anyák, a mindenkori anyák fényes jelképe ő. Az anyáké, akik a történelem cifra terepén hadakozó, törtető, versengő, verskedő, háborúzó világ háttérében állnak, alig-alig látszanak, de ők jelentik a biztos bázist minden emberi színjáték le-

KÉT ELHATÁROZÁS (Ein ganz gewöhnliches Leben) dokumentumfilm, fekete-fehér, Provobis televíziós cég (Hamburg) 1977.

R.: Kabay Barna és Gyöngyössi Imre, O.: Szabó Gábor, Főszereplő: Kiss Istvánné rimóci parasztasszony

A Lidérc-től a Betonkór-ig

1977 dokumentumfilmjei

Fonnyadt, filmtörténeti közhely ma már Sadoul könyvének az a mondata, miszerint a dokumentumfilm nem más, mint méterhosszában megnövelt híradó? Elvitakozgathat ezen a kérdésen akár egy konferencia is. A magyar televízió legnépszerűbb műsorszámái közé tartoznak a Kisfilmek a nagyvilágból sorozat darabjai – azok a szó hagyományos értelmében vett dokumentumfilmek. Sok bennük a riportszerű elem, általában könnyedén kitapintható bennük a válasz azokra a kérdésekre, melyekre minden valamire való riportnak felelnie kell: hol, mikor, kivel, mi történt.

És azt is mondhatjuk, az ilyesfajta dokumentumfilm ma már csak annyira korszerű, mint a Csárdáskirálynő a musicalek korában. Ezt sugallta számomra annak az öt dokumentumfilmnek a többsége is, melyet együttlőmben volt alkalmam megtekinteni. (Az öt mű: *Lidérc*, rendező Gárdos Péter, operatőr Máthé Tibor; *Város-térkép–Budapest*, Szabó István–Szabó Gábor; *Távolodóban*, Szabolcs Béla–Gulyás János; *Anyuka*, Csőke József–Lakatos Iván s végül a *Betonkór*, melynek rendezője is, operatőre is Knoll István.)

Közülük talán a *Lidérc* távolodott el legjobban a hagyományos dokumentumfilmektől. Ha a konvencionális kérdéssel közeledem hozzá, vagyis azt veszem szemügyre, hogy „miről szól”, nehéz volna egyértelmű választ kapnom. A képzőművészeti absztrakció barátai ugyanazzal fo-

gadnák az ilyesfajta faggatódzást: a kép önmagát is ábrázolhatja.

Nos, a *Lidérc* azért nem megy el eddig. De kétségtelen, hogy lemond az egyértelmű, konkrét hatás eléréséről. Az a lidérces monotonia, mely megragadó képekkel táplálja a nézőben fölbuzgó képzeletünket. A csukódó ajtók, nyíló ablakok szinte zenei ritmusa, a mélybe zuhanó lift gyötrő szimbóluma, a megkönnyebbülés sóhajaként is fölfogható tavaszi erdő látványa mind-mind mást mond az öregnek, mást a fiatalnak, mást annak, aki negyvennégy szorongásteli decemberét élte át Budapesten, és mást annak, aki máskor érezte mindenre kiszolgáltatottnak önmagát.

Elképzeltető, hogy valaki a pusztulás pszichológiai hitelű vízióját olvassa ki a filmből, van, aki az emberi lét atomkori fenyegetettségének „filmeletét” látja benne. Dús képzeletű rendező és nagyon tehetséges operatőr közös munkája ez a film, melyre – ha ragaszkodunk a dokumentumfilm megjelöléséhez – azt a műfaji címkét illeszthetjük: egy lelkiállapot dokumentuma.

... Írt valaha Márai Sándor egy könyvet Krúdy Gyula utolsó napjáról – Szindbád hazatér címmel. A szerző annyira azonosult hősével még előadásmódjában is, hogy megszületett az ironikus ítélet: elég, ha elolvassa az ember a Szindbád hazatér-t, s akkor Krúdy minden munkáját olvasta.



Szabolcs Béla: Távolodóban

Szabó István mostani kisfilmje, ha némi túlzással is, de hasonló ítélkezésre csábítja a nézőt... Egy utca színének változásai, fájdalmasan üres pad egy parkban, ódon csoportképek és vörösen lüktető május elsejei felvonulás, háborús dokumentumfilm-részletek, egy rozoga vén ház az óbudai házkolosszusok tövében, egy utca nappal – zászlódíszben – este tétova világításban... Ez a film helyenkint meg is szólal. Tépett szerelem tépett mondatai szítálnak a képekről és józan hűvös szavak, olyanok, amilyenek egy apróhirdetésben is jól megférnének.

Olyan ez a kisfilm, mint az operakeresztmetszet-hanglemezek. Azok a mű legnépszerűbb áriáit, kettőseit, közzenéit idézik föl a hallgatónak. Ez a film mindazt fölillantja, ami méltán teszi jelentős, a közönség szeretetét elnyert rendezővé Szabót. Találkozunk benne Brueghel-i képzeletével, élvezzük az előadásmódján el-

áradó romantikát, valamint az édesből és keserűből elegyített humort, elbűvöl bennünket a mód, ahogyan a legfullasztóbb érzelmekről is a mélyhegedűk szemérmes szavával szól. Szabó Istvánról nem mond újat. Budapestről is keveset. Jobbára olyat, amit Szabó Istvántól már úgyis tudunk.

A Távolodóban? ... Ezekre a pillanatokra emlékszem: béna férfi átbiceg a tájon – egy pap fölolvass az evangéliumból – talicskával kínlódik egy vénember – tanyaszínház a tanyák tejútrendszerében – tanyaszínház a szüretelők között...

Nem értem pontosan, milyen távolodásra utal a film. Az ember távolodik a tanyától? A tanyai élet a belterületitől? A tanyák népe tegnapi önmagától?

Fiatal újságíró éveimet idézte föl bennem a dokumentumfilm kínálta látvány. Akkor, Pesttől fél óra autójárásnnyira is a fekete elmaradottságot jelentette a tanya-



Csőke József: *Anyuka*

világ. Csak fél napos kiruccanás kellett ahhoz, hogy analfabétákra leljünk, a bontakozó szocialista nagyüzemek tövében is cselédekkel találkozunk, vitázzunk javasasszonyokkal, figyeljük, miként faragja-szővi-kovácsolja a tanyai ember használati tárgyait.

Ma már – jóllehet a tanyavilág változatlanul él, s létezni fog még az ezredfordulón is – más szinten jelentkezik a tanyákkal kapcsolatos gondok. Jobbára üzemszervezési, oktatásügyi, közellátási, kommunális problémák tárulnak a tanyai élet analízis előé. A *Távolodóban* alkotói korrekt módon beszélnek filmjükben arról, amit már tudunk. Ahhoz, hogy a meg tudni érdemes-ig eljussanak, a téma további körüljárása szükséges. Egy új tény, egy új szociológiai összefüggés felmutatása új minőséget jelent az ilyen munkában.

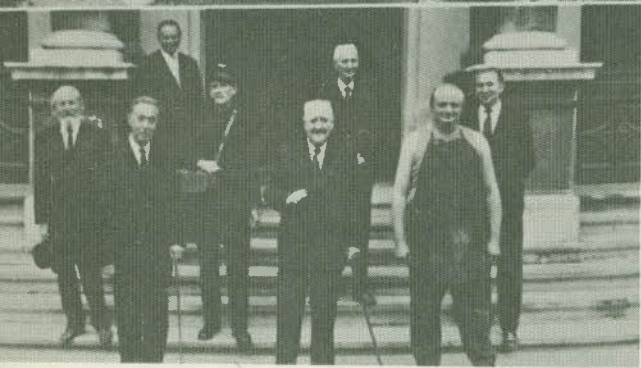
... A szó hagyományos értelmében csak az *Anyuka* volt dokumentumfilm az

öt közül. Csőke úgy készíti filmet, ahogyan a millió kilométert abszolvált sofőr vezet: már nem keresi a kuplungot, nem mondja önmagának „most sebességet váltok”. Csak a szándék fogalmazódik meg benne, s a többi már majdhogynem a reflexek dolga.

Ez a munkája fontos társadalmi kérdéshez nyúl. Az állami gondozott gyermekek sorsával foglalkozik – napjainkban anynyian vannak, mint egy kisebb megyeszékhely népessége –, s Jászdózsa gyermekszertő-népét állítja elének mint példát. Ott az elmúlt harminc évben több mint hétszáz állami gondozott apróság lett otthonra.

Már a póre téma is érzelmeinkre apellál.

Csőke elmegy a szentimentalizmus háttáráig, de nem válik érzelőssé. Nem Fellinihez szól a filmje, hanem azokhoz, akiknek a szívét és az otthonát szeretné kitárni „az élő szülők árvái”, a magukra hagyott gyerekek előtt.



Szabó István: Városterkép – Budapest

Vannak rendezők, akik abból is drámát csiholnak, ha valaki tíz deka savanyúcukrot vásárol a KÖZÉRT-ben. Csökének ebben a munkájában az is tetszik nekem, hogy nem „tupírozza föl” mondanivalóját. Nem óhajt nagyobb feszültséget kelteni, mint amit a tárgy kínál, nem utazik a

néző könnyeire. Még humorát sem palástolja a fájdalmas gyermekorsók fölvilantása közben. Azt mondja az egyik kisfiú, amikor a jövőjéről faggatják: „Ha nem vesznek fel földrajztudósnak . . . akkor elmegyek kőművesnek . . .”

Végül a *Betonkór* . . . Knoll Istvánnak ez a filmje nagy kérdőjelet rajzol új lakótelepeink szürke falaira.

Nem tudom, hogy az alkotó mit ismer a mai lakásszociológia öngyötrő tépelődéseiből. Hogy az építők milyen méretű és összetételű háztartásokhoz teremtsenek otthont. Hogy egy korszerű lakásnak milyen életmódhoz kell keretet nyújtania. Hogy mi módon egyeztethető az egyazon épületkolosszusban élő egyetemi tanár háromezer kötetes könyvtárának helyszüksége a vele egy folyosón élő kötő kisiparos helyszükségletével. Továbbá, hogy mennyire determinálják egy lakótelep képét, belső rendjét, az építés során használatos építőanyagok, az építés-technológia, a településstruktúra, a városiasodás foka és így tovább.

Knoll kérdőjelei kihívják maguk ellen a tervezők és az építők indulatos ellentmondásait. A film alkotója ugyanis nem kevesebbet állít, mint hogy a régi körfolyosós házak jobban kedveztek a meleg emberi közösségek kialakulásának, mint a ma épülő betonmonstrumok.

A film képi anyaga ehhez nem ad elegendő bizonyító anyagot. Talán nem is adhatna. Viszont még túlzásai is jó alkalmat nyújtanak arra, hogy a városépítés szakemberei, de a laikusok – ám a legmélyebben érintettek – tovább folytassák a tömeges lakásépítéssel kapcsolatban régtől folyó és abbahagyhatatlan vitát. Ez nem csekély érdeme a publicisztikus indulatú filmnek, amely a tévedés kockázatát is vállalva, elegáns képi megoldásokkal fejez ki valami izgalomba ejtőt az építkezés és az életstílus összefüggéseiről.

Bajor Nagy Ernő

Legenda, történelem, személyes vízió

Mimica: Anno domini 1573 (Parasztláadás)

Az 1945-től napjainkig készített horvát játékfilmek jegyzékében – a Splitben megjelenő irodalmi-művészeti folyóirat, a Mogučnosti 1966/8–9., filmművészetnek szentelt kettős számában található ilyen filmográfia – Vatroslav Mimica filmje, a *Parasztláadás* a százhatodik. Ezt a százhatodik horvát filmet vagy száz olyan előzte meg, amely főleg városi környezetben játszódik, s ráadásul többé-kevésbé *kamara jellegű*. Egy biztos: minden *jelentékeny* korábbi horvát játékfilmre áll ez a megállapítás – amit egyéb iránt nemcsak hogy nem az ujjamból szoptam, de még csak nem is a magam kútfejéből merítettem, hanem Mira Bogličnak a Mogučnosti említett számában közölt, terjedelmes elemző tanulmányából vettem.

A jugoszláv filmgyártáson belül tehát a horvát filmre mindeddig jellemző volt a városiasság és a kamarajelleg, s ami velejárójuk: a pszichologizáló tendencia. Vatroslav Mimica kivette részét korábbi filmjeivel ennek az uralkodó jellegnek a megteremtéséből. S még valamiből – ami fontosnak látszik most, új alkotása szemlélésekor –: a világhírű „zágrábi iskola” rajzfilmművészetéből. Mimica, 1958 és 1964 között rendezett rajzfilmjeivel, a zágrábi animációs csoport egyik legmarkánsabb alakjaként tűnt föl (és tündökölt, bízvást mondhatjuk). A rajzfilmrendezéssel 1964-ben szakított, s visszatért a játékfilmhez (forgatókönyvet viszont még utóbb is írt egykori rajzfilmes munkatár-

sainak és barátainak). Azért említem ezt az életrajzi adalékot, mert a *Parasztláadás* – Mimica és operatőre, Branko Blažina, valamint nem utolsósorban a forrásaim hiányossága miatt itt, sajnos, megnevezhetetlen díszlet- és jelmeztervező közös munkájának eredményeképpen – éppúgy elemezhető a képzőművészet sajátosságos alkotásaként is, mint akármely animációs filmtermék.

Képzőművészeti oldaláról nézve Mimica új filmje a *freskó* műfajához áll közel. Ez a meghatározás egyelőre semmiféle minősítés nem kíván lenni. Sem Mimica, aki tudatosan dolgozott a történelmi tárgyú falképek részletező ábrázolásmódjával, sem pedig e sorok írója nem tehet róla, hogy a „freskó” szónak a filmkritikában rosszféle csengése van manapság: az elnagyolt, de nagyigényű fércfilmeket szokták imigyen illetni, főképpen, ha történelmi tárgyat dolgoznak föl. Vatroslav Mimica történelmi filmet készített: vászonra vitte az 1573. évi horvát parasztláadás történetét, amelyet a mi történelemkönyveink Gubec Máté felkeléseként emlegetnek, de művének semmi köze az idézőjeles „történelmi freskókhoz”.

Severin M. Franić horvát filmkritikus (ügyszintén a már említett Mogučnosti különszámában) „ideológiai freskónak” nevezi Mimica alkotását. „Ideológiainak” azért, mert mindvégig érezhető benne a rendezőt izgató absztrakt probléma szerkezetalkotó funkciója. S ez a probléma

nem más, mint a forradalom *szükségszerűségként* és *szükségletként* való tudatosodása az emberekben, a vezetőkben és a közemberekben egyaránt.

De szögezzük le mindjárt: a film nem „absztrakt” illusztrációja e problémának, hiába érződik ez az „ideológiai probléma” ügyszólván minden jelenetben, elismerésünket és csodálatunkat éppenséggel az váltja ki, amit Mimica és alkotótársai ennek az absztrakciónak az *ellensúlyozására* tesznek. Vagyis: a képi konkrétság, hitelesség a tárgyokban, eszközökben, ruhákban, egyszerűen a korfestésben, a történelmileg hű élet-rekonstrukcióban. E tekintetben valósággal páratlan teljesítmény a film, nem is tudok hirtelenében hozzá foghatót. (Történelemtanárok, történelem iránt érdeklődők, múzeumbarátok: fáradjanak a moziba, Vatroslav Mimica filmjéhez! Itt a megelevenedett XVI. század! Bizony mondom, érdemes alaposan szemügyre venni!)

De ezzel együtt igaza van Franićnak. Ez a freskó — ideológiai. A rendező elvont gondolkodásra való hajlama az eleven élet minden káprázatos rekvizitumával fölruházott alakokat és jeleneteket is kiszámítottá, spekulatívvá „varázsolja”. A szándékosság mindenütt érezhető. A szándékosság — a lenyűgözően okos kiszámítottság.

Vatroslav Mimicának ez a filmje fordulatot jelent a horvát filmművészet fejlődésében. Mimica föllázadt a városiasság, a kamarajellel és a pszichologizálás ellen. Tettének teljes tudatában. Kiszámítottan, ha úgy tetszik. Lehet, hogy a magyar nézők egyikének-másikának — e kiszámítottság éreztén — éppen a teljes élet elevenése fog hiányozni ebből a filmből annyira, hogy talán félidőben ott is hagyja a vetítést, mert egyébként sem érdekli nagyon a parasztháborúk története, s kiváltképp nem köti le figyelmét az a művészi lázadás, amelynek itt tanulságokat levonó tanúi lehetnek, de amelyről mit sem tud, nem is köteles tudni. De megálljunk, ne vegyük egy kalap alá a történelem iránt közömböseket a filmművészeti szakproblémák iránt nem érdeklődőket: bízunk egy kicsit a történelem ígézetében, s lás-

suk, mit és hogyan jelenít meg Mimica filmje az Úr 1573. esztendejének eseményeiből. (*Anno Domini 1573* — valóban ezzel a „táblával” kezdődik a film.)

Verancsics Antal esztergomi érsek azt írta egyik levelében a parasztokról Habsburg Miksa magyar és horvát királynak: „velük a horvátországi urak rosszabbul bántak, mint a marhákkal”. A horvát parasztfelkelés fő-fő előidézőjeként a pimasz nyúzó Tahi Ferencet emlegetik a kortársak. Az ő birtokán szerveződtek először titkos szövetségbe („pund”-ba, a német „Bund”-ból) a sanyargatott jobbágyság és szabad parasztok. A szövetség vezető tanácsa: Matija Gubec, Ivan Pasanec, Ivan Mogaić. Ez a titkos „parasztkormány” választotta a fölkelésre készülő paraszti hadak fővezérévé Ilija Gregorićot, s nevezett ki alája még 12 kapitányt. Gregorić jó haditervet dolgozott ki, amelyet azonban nem sikerült megvalósítania. Lényegében három ütközet döntötte el a háború sorsát, gyors egymásutánban; a fölkelés 1573 januárjában kezdődött, s február 9-én már véget is ért a Gubec vezette parasztcsoport vereségével. Djuro Drašković (Draskovics György) zágrábi püspök és horvát bán február 11-i levelében kéri Miksa hozzájárulását, hogy „izzó vaskoronával koronázzák meg” a parasztkirályt, Matija Gubecet, ugyanúgy, mint egy híján hatvan évvel azelőtt Dózst. Február 15-én Zágrábban végrehajtották Gubec és Pasanec kegyetlen kínzással előkészített kivégzését (Mogaić elesett az utolsó csatában). A „parasztkirályság” legendáját inkább csak a nemesség terjesztette: a fölkelő parasztok hűségnyilatkozatot tettek Miksának, tehát a tényleges királyban reménykedtek. Más különben az általános egyenlőséget és szabadságot (vagyis a jobbágysági kötelezettségek és a nemesi kiváltságok eltörlését), általános adó- és hadkötelezettséget, a vámok és a kereskedelmet korlátozó egyéb pénzterhek megszüntetését tűzték ki céljukul.

Ezek, röviden, a történelmi tények. Mint ilyenek, két okból sem vethetők össze közvetlenül a filmábrázolattal. Először azért, mert ha valaki azt hallja Horvátországban: *Seljačka buna*, vagyis *Parasztláza*



dás, akkor annak éppúgy a múlt század második felének romantikus írója, a horvát regény megteremtője, August Šenoa jut eszébe, mint – mondjuk – Magyarországon *Az aranyember* hallatára Jókai Mór. Vagyis nem lehet következmények nélkül egy klasszikus regénycímmel elnevezni egy filmet – ezt nyilvánvalóan jól tudja Vatroslav Mimica is. Ilyenkor vagy a klasszikust kéri számon, vagy a vele folytatott polémiát. Mimica nem Senoa száz évvel ezelőtt (1877-ben) írott regényét vitte vászonra. Már csak azért sem, mert – furcsa dolog ez! – a romantikus regényíró szigorúan ragaszkodott az ismert történelmi tényekhez, művében hiteles magának a parasztháborúnak a leírása; Mimica viszont (s ez a második oka, hogy közvetlenül nem kérhetjük számon rajta a történelmet), ahogy Franić is megállapítja említett írásában, három sikot olvaszt össze a forradalom szükségességéről végzett művészi vizsgálódásában: „legendát, történelmi

tényt és a szóban forgó probléma szerzői vízióját”. A realista Mimica – ebben a filmjében maradéktalanul az kíván lenni – fűtyül azokra a történelmi tényekre, amelyekhez aggályosan ragaszkodott a romantikus képzeletű Šenoa. Ezáltal, bár mindig kimondatlanul, természetesen, polémiát folytat a romantikus művészi történelemszemlélet – 1573 Šenoa ecsetjével megfestett, diákkorban elsajátított, népszerű ábrázolása – ellen.

Mindenekelőtt visszaneszti, ha szabad így mondani, a parasztháborút eredeti árnyaira. Olyanra, mint amilyenként annak idején Horvát- és Stájerország lakosai szemében föltűnhetett. Azért van erre szükség, mert – említettük – a Gubec vezette fölkelés meglehetősen rövid idő alatt vereséget szenvedett, s egyebek közt éppen ez a körülmény is tette lehetővé Senoának, hogy a maga romantikus esztétikája szerint épített regényének háromnegyedében az urak intrikáiról szóljon, s csak a regény

végén beszéljen a címül is választott parasztlázadásról. Mimicát nem érdeklik Tahi Ferenc és Henning Orsolya birtokperei, a báni hivatal betöltésének problémái stb. — végig a parasztlázadásról, végig az érlelődő, kitörő, majd vereséget szenvedő, ámde a túlélő résztvevőkben kitörölhetetlenül továbbélő forradalomról beszél. Igaz, absztrakt jellegű gondolatmenete gyengíti a filmet a *jellemfestésben*, egy olyan filmet, amely viszont — a tárgyi megjelenítésnek szinte naturalista módon aprólékos kidolgozásával — páratlant nyújt a *korfestésben*. Voltaképpen sajnálhatjuk, hogy Mimica filmjének megformálásában — indirekt módon bár, de mégis meghatározóan — belejátszik a Senoagregénnyel folytatott polémia. Mert adva van egy romantikus regény, amely hű az eseményekhez — igaz, azon az áron, hogy az urak intrikáinak ábrázolása és a szerző paternalista parasztabrázolósa tolakszik benne az előtérbe. Másfelől meg adva egy film, amely nem hű az eseményeknek — viszont aprólékos, realista környezet- és társadalomrajzot képes nyújtani. Az igazi a kettő szintézise lett volna. Így csupán egy antitézis-filmet láthatunk.

Az antitézis is tézis, mondjuk ki végre: Mimica alkotása tézis-film is. Maga a főszereplőül választott fiú, Petrek figurája, akiben lassan elhivatottság ébred a nagy ügy szolgálatára, s aki a vásári csepűragóktól a betyár-vezérből népi hadvezérré lett Ilija Gregoricig, a hadak nyomában (két-séggkívül Brecht ihletésére) kullogó hivatásos hullarablóktól a forradalmi háború nagytanácsáig, Gubec Mátéig, minden reprezentáns személyiséggel és réteggel érintkezésbe kerül a cselekmény folyamán, s még egy kamasz-szépségű „hadiszerelemre” is marad alkalma a szép komédiáslánnyal — tehát Petrek figurája is olykor a kísérleti nyulat juttatja a gonoszkodó

néző eszébe: arra szolgál, hogy mindenek véigmenjen, hogy minden tapasztalatot magába és magára-sűrítse, amúgy dramaturgiailag és filozófiailag. Ő az, akiben megérlelődnek Vatroslav Mimica eszméi a forradalmi szükségszerűségről.

De a képeknek mégis nagy erejük van! (Ha ilyen szuggesztív alapossággal képes valaki, vagy inkább: képesek valakik megtervezni és kivitelezni őket, mint ebben a filmben Mimica és művésztársai.) Hiába tudjuk, hogy Matija Gubec kivégzése nem úgy történt a valóságban, ahogyan a népképzelet megörökítette, és továbbadta a századok folyamán, hiszen a nagy horvát történész, Ferdo Šišić szavaival: „Mindez nem a Márk-téren történt, s nem is ültették [Gubecet] semmilyen izzó vastrónra, ez mind a zágrábiak képzeletének a terméke, a XIX. század első feléből” — Mimica filmjében borzongató realitással elevenedik meg éppenséggel ez a népi képzelettermék. Korántsem naiv legendaként: mellbeverően kegyetlen valóságként. A rendezőnek egyébként, leszögezhetjük, nagy szüksége volt erre a jelenetre: voltaképpen ez az egyetlen, amelyben a parasztlázadás vezére igazából főszerepet játszik, amikor bensejéből megnyilatkozhat előttünk. Főlemelő, nagy jelenet. Egyike azoknak, amikor nem a filozofáló Mimica szól hozzánk, hanem a láttató művész. Itt ugyanis valóban szintézisbe sikerült olvasztania azt a három dolgot, amelyről Franić idézett mondata tesz említést: a legendát, a történelmi tényt és az ideológiai probléma szerzői vízióját. S itt a pszichológiai mélység is újra mehökkentően érzékelhetővé lett — szintézise sejlik föl a Mimica és a horvát film által korábban járt útnak ezzel a mostani próbálkozással, e kiszámítottan kísérletező lázadással. Vagyis valami abból, amit még csak a jövőben várhatunk igazán Vatroslav Mimicától és a horvát filmművészettől.

Csala Károly

ANNO DOMINI 1573 (Seljocka buna 1573) színes, jugoszláv

R.—I.: Vatroslav Mimica, O.: Branko Blazina, Z.: Alfi Kabiljo, Sz.: Fabijan Sovagovic, Bata Zivojinovic, Pavle Vujicic



„Merészség és óvatosság a hajtóereje”?

Truffaut: Zsebpénz

Truffaut állandó versenyben áll önmagával. Minden új filmje ellentéte, s valamilyen képpen kritikája is a megelőzőnek. Mintha a rendező önmaga ellen lázadna, és arra törekedne, hogy régi és új művei szembeállításával a filmek helyette vitatkozzanak a kritikával, a közönséggel, az egész világgal.

A realista, melankolikus *Bársonyos bőr* a költői, légies, bizarr *Jules és Jim* ellenképe. A *Fahrenheit 451*-ben fantasztikus-utópisztikus történetet mesél el líraian, meghitten, azon igyekezve, hogy a furcsaságokat banálissá tegye, a hétköznapi eseményeket pedig természetelleneseknek tüntesse fel. A keserű humorú *Lőj a zongoristára!*, a regényes, sűrűszövésszerű *Amerikai éjszaka* egy érett és tudatos rendezői egyéniség stíluskísérleteit tükrözik. De mintha a kritikusból lett filmrendezőt va-

lami nyugalanság hajtana az álomból a valóságba, és oda-vissza: a realitásból a képzelet, vagy az érzelmi kalandok világába.

Mostani filmje, a *Zsebpénz* is elkülönül régebbi gyermeki témájú filmjeitől. A hajdani *Négyszáz csapás* lázadást fejezett ki, *A vad gyerek* a pedagógia és a türelem csodája. A *Zsebpénz*-ben a rendező nem titkolja vonzalmát, elfogultságát, sőt elbüvöltségét a gyerektársadalommal szemben. Ő maga mondja, hogy amint az *Amerikai éjszaka* a filmforgatás munkájának felmagasztalása, úgy a *Zsebpénz* a gyermeki lét tudatos – és bizonyára nosztalgikus – dicsőítése.

De szerencsére Truffaut-ban nemcsak az eltemetett, intelligens kritikus, de egy szenvedélyes pedagógus is rejtőzik. Von-

zódásában a gyermeki világhoz nyoma sincs semmiféle hatásvadászatnak. Ellenkezőleg, filmjei hadüzenetet jelentenek mindenféle szokványos, édeskés filmes gyermekábrázolásnak.

A rendező egészen közelférkőzik kis szereplőihöz, és olyan otthonosan mozog közöttük, mintha a fivérük vagy az apjuk lenne. Talán hibája is a filmnek, hogy sokkal komolyabban veszi a gyermektársadalmat, mint a felnőttek világát. A felnőtt apák, anyák, de még a nagyon rokonszenves tanító is kissé kiszolgáltatottak, félszegen, figurájuk sokkal elnagyoltabb, kidolgozatlanabb a filmben, mint a gyerek szereplőké. Truffaut a felnőtteket is a gyerekek szemével nézi és mutatja be nekünk, és ez olykor mulatságosan ironikus perspektívát ad a filmnek.

De a gyerekek társadalmának ez a szuverénitása, belülről való ábrázolása a film egyik legnagyobb értéke is. Valódi iskolásokat, valódi kisgyerekeket, kamaszfiúkat és lányokat látunk egy *igazi* francia kisvárosban. Ez a kisváros se nem nagyon szép, se nem nagyon érdekes. A háttér a rendezőt láthatóan hidegen hagyja, vagy éppen séggel tudatosan törekszik bizonyos szürkeségre. Őt az érzelmek, a belső tájak megmutatása, bekalandozása érdekli. És ebben valóban utolérhetetlen. Nemcsak tudjuk, de elhiszük, átéljük, hogy egy francia kisváros hétköznapijainak részesei vagyunk. Egy olyan városkában, ahol a felnőtt világ önmagában nem túl érdekes, és inkább a gyerekekkel kapcsolatban válik számunkra izgalmassá.

Bár az izgalom szó erről a filmről beszélve talán nem is helyénvaló. A *Zsebpénz* voltaképpen se nem túl izgalmas, se nem igazán érdekes – mégis valahogyan több önmagánál. Több, mint a híven, dokumentumszerűen visszatükrözött valóság. Hitelessége folytán mélyebb, rejtettebb értelemben igaz és poétikus. A valóság költészete árad a mozaikszerűen összekapcsolt filmjelenetekből.

Truffaut elérte, hogy a gyerekek – akik sokszor rögtönzik párbeszédeiket – valóban önmaguk legyenek. Ezek a fiúk, lányok nem különösen vásottak, nem is an-

gyalian jók, és a gyermeki kegyetlenség ábrázolása meg éppenséggel teljesen hiányzik a filmből.

Igazi gyerekek. Élik a maguk szuverén, a felnőttek életével összefonódott és mégis élesen elkülönülő gyerekéletüket. Igyekeznek – több-kevesebb sikerrel – túljárni a felnőttek eszén. Erejük abban van, hogy sokkal többet tudnak a felnőttekről, mint azok őrlük. Ettől a rejtett tudástól kapja a film alig leplezett, ironikus belső ragyogását. Viszont a „hátrányos helyzetű” felnőttek éppen ebből a perspektívából válnak olykor önmaguk karikatúrájává.

Hogyan bosszulja meg például a rajta esett sérelmet az édes kis nyolcéves csöpp-ség, a kislány, akit büntetésből, mert nem akarta felvenni ünneplő ruháját, szülei otthon hagynak, míg ők vendéglőbe mennek ebédelni. A kislány előveszi a papa – a rendőrbiztos – megafonját, odaáll a lakás nyitott ablakába, és közhírré teszi a lakótelepen: „Éhes vagyok! Éhes vagyok!” Az ablakokban csodálkozó és méltatlankodó felnőttek jelennek meg, és megindulnak a kötéllel leeresztett élelmiszerkosarak a szegény, magárahagyott, bezárt, mártírkislány ablakába.

Egyébként gonoszkodásuk egymás ellen is irányul, így a bűbajos kamasz-jelenetekben, amikor az osztály külön-külön kiküldi a kisfiút és kislányt csókolózni az iskolaudvarra. Amikor a távirányított szerelmespár külön-külön visszatér – mint akik vizsgát tettek le valamilyen ismeretlen tantárgyból – az osztály gúnyos üdvözléssel ünnepli a sikeres akciót.

A filmben egy egész kisváros szerepel, mégsem dokumentumfilmet látunk, hanem dokumentumszerűen láttatnak velünk egy kitalált történetet. Truffaut nem leplezi vonzódását a meséhez, fontosnak tartja – legalábbis nyilatkozataiban – a sztorit, ebben a filmjében azonban sodró erejű történetek nincsenek. Megelégszik az egymáshoz fűzött mozaikszerűen összerakott részletekkel, a dokumentális hitelességgel. De a kamera kutató szeméhez hozzáadja saját fürkésző, intelligens és gyöngegd tekintetét.



A természetesen mozgó gyermekcsapatból a film vége felé kiválik két élesebben körvonalazott gyermekalak. Julien (Philippe Goldmann), a csavargó, zsebpénzt sose látott, züllött anyjával élő, testi és lelki nyomorát gondosan takargató kisfiú, és az anyátlan, tolószékben élő apját ellátó Patrick (Gregory Desmouceaux). Őket az teszi barátokká, hogy a felnőtt élet gondjait, azokat, amikről a többieknek csak sejtelmük lehet, közlelről is ismerik, napról napra átélük. Amikor a titokzatos, hallgatag Julien testén az iskolaorvos felfedezi a szülői fenytések véres, kegyetlen s a gyerek által gondosan palástolt nyomait, a felnőttek, szülők és pedagógusok megdöbbenéssel és szegyenkezve veszik tudomásul: erről a kisfiúról *semmit* sem tudtak, amikor ugyanúgy bántak vele, mint a többi gyerekkel.

„Merészség és óvatosság a hajtóereje Truffaut munkásságának” – írják róla a vele rokonszenvező francia filmesztéták. Másoknak viszont az a véleményük, hogy a kritikus Truffaut sokat árt, olykor el is rontja a filmrendező Truffaut-t. Mit vetnek a szemére? Azt, hogy „túl franciás, túl intelligens.” És hogy ezért képtelen meglepetést okozni. Annyira bölcs, hogy az már-már unalmas.

A *Zsebpénz* nem alkalmas François Truffaut sokoldalú kvalitásainak sem a bizonyítására, sem a cáfolatára. Legfeljebb arra a furcsa ellentmondásra hívja fel a figyelmünket, hogy a hajdani ragyogóan érvelő, kegyetlenül ítélkező kritikus filmjeit *ma* – az igazság szeretete mellett – elsősorban a gyöngédség és a türelem humanista erénye jellemzi.

Mágori Erzsébet

ZSEBPÉNZ (L'argent de poche) színes, francia, 1975.

R.: Francois Truffaut, I.: Susane Schiffmann, F. Truffaut, O.: Pierre Glenn, Z.: Maurice Jaubert, Sz.: Gregory Desmouceaux, Philippe Goldman, Jean-François Stevenin stb.

Kaland – sortűzzel

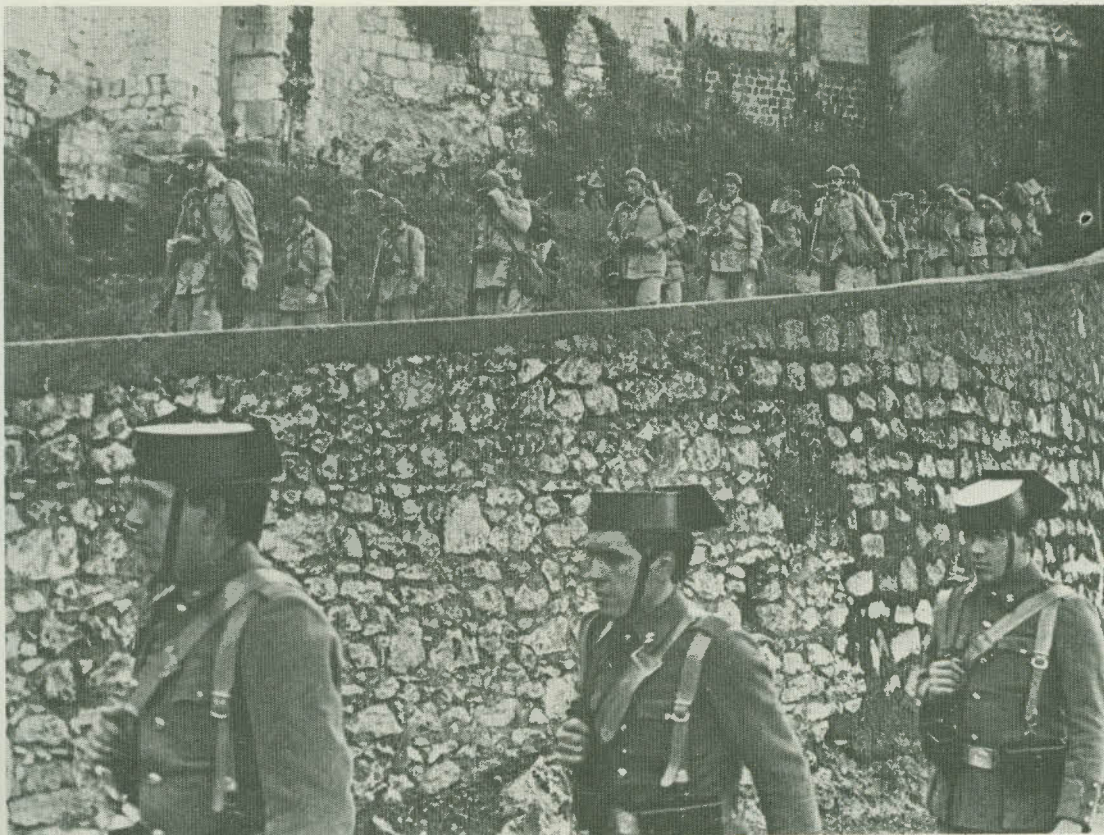
Florio: Egy eladott élet

Arcok. Ez rezzenetlen, beletörődő, az rémült, emez apatikusan nyugodt, egy parasztforma, egy diákgyerek, ez talán munkásember, egy nő... nyolc arc egymás után. Aztán a gép kicsit hátrál, előtűnnek az arcokhoz tartozó alakok is, életnagyságban. Egy fal előtt állnak. Velük szemben a kivégzőosztag (a változatos egyenruhák talán a dicséretes tevékenységben tanúsított fegyvernemi össz-buzgalmat jelzik és jelképezik), a fegyveresek mögött az utca népe: a bábéskodók nézik a kivégzést, zavartan vagy kíváncsian, alkatuk és pártállásuk szerint szánalommal vagy kárörvendőn: egy csipkegalléros idős hölgy tolószékéből látcsővel, mint a színházban egy nem kedve ellenére való szórakoztató színjátékot. A sortűz eldördül, az élettelen testeket földobálják egy teherautóra, jön a következő nyolc. Mindig nyolcasával – mondja társának egy olasz fiatalember, maga is katona, de ettől a szcénától valahogy borzad, ott is hagyják a véres mulatságot a helybélieknek. A jelenet különben Spanyolországban játszódik a polgárháború idejében; akik a fal előtt állnak: elfogott köztársaságiak...

Ezzel a kis eseménysorral indul Aldo Florio filmje, az *Egy eladott élet*. Egyik hőse a kivégzéstől undorodó, jóképű olasz önkéntes, másik hőse a társa, ő már érettebb, kopaszodásnak indult, zömök férfiú – mindketten a Franco megsegítésére küldött Mussolini-féle intervenciók légio harcosai. Helyzetük szerint mindketten pro-

fesszionista fasiszták, vagy legalábbis annak kellene lenniük, és professzionista katonának immár, vagy előbb-utóbb azok lesznek ebben a „mocskos háborúban”, zsoldosok a szó szoros értelmében: az idősebb (és értelmesebb) érthetően el is magyarázza kis komájának és védencének: katona – olaszul *soldato*, a pénz: *soldo*, *soldato* az, akit pénzzel megfizettek (ez különben még nyelvtanilag is kijön)...

Figyelemre méltó egyéniség ez a kis kopaszodó. Nagy vagány, Luigi Venturának hívják, s beszélő név ez (*ventura* = sors, kaland, szerencse). Kaland Lajos keményöklű fickó, tud ütni, közelharcban személyesen ölni, rohamkessel, a sorozáson eljártssza a habzó szájú fasisztát (egy szemvillanásra előugrik ez a kép a múltból), hogy feledtesse a nyolchavi börtönt, amit korábban kirótt rá valamelyik olasz bíróság – és nyilván nem politikai okból. S az ökle mellé még humora is van, mégpedig pokoli humora: az olasz fasiszta legionáriusban – minden okkal – elvbarátot sejtő spanyol kocsmárost rászorítja, hogy Sztálint éltesse. És mindenén túl: tudja, honnan fúj a szél, egy pillanatra sem áztatja magát azzal, hogy eszméért harcol, s főleg azzal nem, hogy igazságos ügyért. De csinálja, mert így hozta a „ventura” – és főképp mielőbb le akar lécelni, át az amerikaiakhoz, akik állítólag csapattestekben harcolnak „odaát”, a köztársaságiak között... (Ez a Luigi Ventura Dobozy Tizedesével tart távoli rokonságot, csak a



vagányságába valamivel több társadalmi tudatosság vegyül, mint amannak, minek következtében – furcsa módon – cinikusabbnak hat és kevésbé rokonszenves).

Fiatal társát és védencét, az ifjú legionáriust egészen más fából faragták. Szicíliai parasztfiú ő, akinek gyerekfejjel még azért is kezet kellett csókolnia, hogy beengedjék dolgozni egy bányába (egy pillanatra ez a jelenet is visszavillan); a bánya persze afféle primitív szicíliai kisüzem volt, biztonsági berendezések nélkül, s hősünk ifjúvá cseperedve az első kiadósabb sújtólégrobbanás és bányatűz után úgy határoz: jobb lesz valami kevésbé veszélyes ám jobban fizető foglalkozás után néznie, s bekopog a helybéli fasiszta pártirodára (annyira nem illik oda, hogy a fasiszta pártfunkcionárius nem is tud vele mit kezdeni). Egyébként áldott jó gyerek, a zsoldját az utolsó vasig hazaküldi az anyjának, s könnybe lábad a szeme, ha egy szántogató parasztot lát: a föld, igen, a föld... ez az álma. Egyszóval balek, aki azt képzei,

hogy túljárt a sors és a társadalom eszén azzal, hogy bevált fasiszta önkéntesnek, pedig a sorsa, a nyomorúság diktálta végzete épp ezzel teljesedik be rajta. „Ebből az egész háborúból sose fogsz megérteni semmit” – legyint rá Ventura, miután elmagyarázta neki, hogy ők itt Spanyolországban a többség, a nép ellen harcolnak, s éppen azokért, akiknek olasz megfelelői otthon, Szicíliában fereg-sorban tartják őt, az anyját... S inkább védő szárnya alá veszi ezt a naiv kis balekot, másképp az első kanyarban otthagyná a fogát – ami különben igaz is.

Az *Egy eladott élet* ennek a két embernek s köröttük a fasiszta légió egyik alakulatának kalandfüzére, hosszú menetelések, lövöldözések hullákkal és borzalmakkal szegélyezett laza sorozata, mint általában a háború, amelynek nincs dramaturgiája, csak az esetlegesség. A lényeges változás nem is a helyszínekben vagy a hadicselekményekben mutatkozik, de a szicíliai parasztfiú lelkében, aki kalandról kalandra

haladva egyre tisztábban látja szennyessé voltát e háborúnak (amelyhez ráadásul semmi köze, de amelybe úgy avatkozott bele kényszerrel és önként). És egyre kevésbé bírhatja a kivégzéseket, amelyeket nem lehet nem látnia, habár az egész olasz légió igyekszik nem odanézni, ha a spanyol szövetséges az elfogott köztársaságiakat gyilkolja éppen . . .

Míg nem azután egy napon, pontosabban hajnalon, egész éjszakai menetelés után ők kerülnek abba a kínos helyzetbe, hogy foglyot kell ejteniök: három köztársasági adja meg magát, két végsőkéig csigázott férfi és egy nő, leteszik a fegyvert. Az egység parancsnoka, egy fiatal hadnagy intézkedik: Ventura (aki közben tisztessé avanzsált) vegyen maga mellé pár embert, kísérjék vissza a foglyokat a törzshöz . . . Már éppen indulnának, amikor motorkefépárján bepöfög egy magasabb parancsnok, egy ezredes. Letolással kezdi: hol kóborognak? És foglyok? Szó sem lehet fogolykísérgetésről: a helyszínen kell elintézni . . . Az éjszakai gyaloglástól hullafáradt emberek nemigen titkolják, hogy semmi kedvük hóhért játszani. Az ezredes fölkaprikázódik: márpedig itt kivégzés lesz – most már presztiziskérdést csinál a dologból. Nincs mit tenni, Ventura a hadnagy parancsára kezdi kiválogatni a kivégzőosztag embereit. Természetesen találmomra. És ez a baj. Mert a sors szeszélye és a sor rövidege folytán barátja és védenca, a szicíliai parasztfiú is belekerül a kivégzőosztagba. A szituáció sokkolja a kivégzéstől amúgy is borzadó, megviselt idegzetű fiút, ő nem lő fegyvertelen emberekre, az ezredes – ugyancsak hisztériás – elköveti azt a számárságot, hogy taszigálni kezdi a renitens katonát, akinek fegyvere a huzakodásban elsül. Rálőtt a feljebbvalójára – az ezredes máris egyszemélyes katonai bírósággá alakul át, s kihirdeti az ítéletet, s a szicíliainak oda kell állnia negyedikként a fal elé, a kivégzőosztag puskaövei elé. Luigi Ventura mindent elkövet az őrjöngő parancsnok leszerelésére, de csak annyit ér el, hogy a barátjára neki kell fegyvert fognia . . . Az egység parancsnoka, a hadnagy – ugyancsak kellenetlenül

– kiadja a tűzparancsot, a kivégzőosztag nem lő. Egy töredék pillanatig a lázadás pengeélén táncol a helyzet, az ezredes előhúzza a revolverét. Aztán felülkerekedik a besúlykolt katonafegyelem, s visszabillen minden a rendes kerékvágásba: a második tűzparancsra eldördülnek a pusák.

A film csattanója ez a végső sortűz. Jelentése, s egyben az egész film „üzene- te” (hogy a divatos kifejezéssel éljünk, az iskolásnak minősülő „mondanivaló” vagy „tanulság” helyett) pórán egyértelmű: aki a korpa közé keveredik, megeszik a disznók. Aki vállalja a fasizmust, akár csak színleg és hátsó szándékból bár, az a dolgok logikája szerint vagy maga is fasisztává, vagy a fasizmus áldozati birkájává lesz: ha vagány, kivégzővé, ha balek, kivégzetté.

Eddig film, az *Una vita venduta*, Aldo Florio rendező alkotása.

Az elmúlt nyáron Olaszországban olyan fama járt, hogy a Cannes-i Fesztiválon díjat vártak tőle. De nem kapott. (Akárcsak a másik titkos esélyesnek vélt film, az *Un borghese piccolo, piccolo* sem – helyettük viszont, bizonyos mértékig meglepetésként, a Taviani fivérek filmje „jött be” s lett nagydíjas, a *Padre padrone* . . .) Most, hogy láttam, bizonyos mértékig megértem a díj elmaradását.

Pedig: kétségkívül jó film az *Una vita venduta*. Másfél órára a székhez nyugodott, kellőképpen mozgalmas volt, nem hiányoztak belőle a remek jelenetek, és nem hiányoztak belőle a megrendítő pillanatok sem (hosszú ideig emlékezni fogok például a szicíliai parasztfiúból lett fasiszta önkéntes iszonyú tehetetlenségére, egy spanyol fiú holtteste fölött, akit meg akart menteni, de jónéhány emlékezetes pillanat akad még). A téma érdekes és a terrorizmus évadján, a fasiszta módszerek és mozgolódások elpofátlanodása miatt – sajnos – némiképp időszerű is a nyugati világban. És számunkra is érdekes, akik ezt a világot – szerencsénkre – nem ismerhettük. Hiteles is, emberileg, mert belülről ábrázol, s társadalmilag is hiteles, gazdag árnyaltsággal, szinte szociológiai igénytelenséggel rakja föl a vászonra a típusokat, a



fasiszta legionárius típusait, és ezek motívum-rendszereit, ki honnan jött, miért lett azzá, amivé lett, s hogyan determinálja az egyéni döntést a múlt, előélet, előítélet... Egyszóval érződik, hogy nemes irodalmi anyagból építkeztek a forgatókönyvírók (a neves olasz író, Leonardo Sciascia, a szicíliai szegényparasztság krónikásának egyik művéből).

A rendező, Aldo Florio nevével – filmvásznon – most találkoztam először (habár meglehet, ez csupán mozi-műveltségem hiányosságainak egyik újabb bizonyítéka). Az *Una vita venduta* mindenesetre szakmájának mestereként mutatja be, aki biztos kézzel játszik a néző érzelmi húrait, az izgalom skáláin, tudja adagolni a humort, a meghiúsultságot, a rettenetet, érzi a ritmust, a feszültséget és feloldódás színeszögörbét. Egyébként lineáris szerkesztés, semmi rendezői hókusz-pókusz – viszont elvitathatatlanul minden pontosan a helyén: profi munka. Akárcsak az operatőr Franco delli Colli képei, amelyek poetikusak, ahol költőinek kell lenniök, és tárgyyszerűen realisták, (helyel-közzel naturalisták is), ahol tényszerűség kívánta-

tik, de mindig a mű szolgálatában... És akárcsak a színészi alakítások – és itt nem csupán a két főszerepet alakító színész, Enrico Maria Salerno és Geraldo Amato figurateremtő készségére, valóban hibátlan és lenyűgöző szakmai biztonságára utalunk: az utolsó epizodista is a helyén volt, s nyújtotta pontosan azt és annyit, amit és amennyit nyújtania kellett.

Egyszóval: profi munka. „Milyen jól van megcsinálva” – ez jut eszünkbe, ahogy utólag felidézünk egy-egy képet, jelenetsort, megoldást... Csak talán egy valami hiányzik belőle: a meglepetés. Egy fordulat, ami legalább olyan vaslogikával következik helyzetből és jellemből, társadalomból és pszichológiából, ahogy ennek a filmnek a mozzanatai általában – csak éppen nem számíthattunk rá. Igen, azt hiszem egyetlen baja van az *Egy eladott élet*-nek: még a kiszámíthatatlan elemei sem igazán váratlanok. Talán ezért lett belőle „csupán” kitűnő, s nem kiugróan nagy filmalkotás. És talán ezért maradt el a díj Cannes-ban. Ami persze, másfelől, mit sem von le az értékéből.

Maróti Lajos

EGY ELADOTT ÉLET (*Una vita venduta*) színes, olasz, 1976.

Z.: Aldo Florio, I.: Leonardo Sciascia „Szicíliai nagybácsik” című műve alapján A. Florio, Bruno Gerónimo, Fluvio Gizza Palli, O.: Franco delli Colli, Z.: Ennio Morricone, Sz.: Enrico Maria Salerno, Geraldo Amato

80 éve született Eizenstein

Részletek A tőke megfilmesítésének tervéből

Sz. M. Eizenstein, a filmművészet nagy klasszikusa születésének nyolcvanadik évfordulójára emlékezünk az alábbi figyelemre méltó dokumentumok közreadásával; művészi hagyatéka legszemélyesebb részének, az alkotói tervezetéseket, töprengéseket magába foglaló naplófüzetek egyik legizgalmasabb darabjának kiválasztásával azt kívánjuk bemutatni: hogyan született, alakult, bontakozott benne egyik legkonceptiózusabb terve, az „intellektuális film” műfajával kísérletező vállalkozása, A tőke megfilmesítésének gondolata. A naplójegyzeteket (némileg rövidítve) az Iszkussztvo Kino 1973. januári számának publikációja alapján közöljük, a hagyaték gondozóinak bevezetőjével, illetve saját megjegyzéseinkkel együtt.

Bevezető

„Az Eizenstein által véghezvittek igazi értékét mi még nem ismerjük.” – Ezek a szavak G. M. Kozincev „A filmvászon mélysége” c. könyvéből valók, amelyben még nem kevés ilyen értelmű megállapítás található, akár olyan új területekről esik szó, amelyeket a művész ismert alkotásaiban korunk fedez fel, akár örökségének olyan oldalairól és összetevőiről, amelyek mind ez ideig feltáratlanok maradtak.

Eizenstein hagyatékában, amelyet a CGALI-ban [a Központi Állami Irodalmi és Művészeti Archivumban] őriznek, olyan anyagok egész sora található, amelyeket igazán szenzációsak lehet nevezni. Ezek közé tartoznak azok a *munkafüzetek*, amelyeket Szergej Mihajlovics több mint két évtizeden át vezetett – néha nagy megszakításokkal, néha napról napra. Ezek a művész és gondolkodó eredeti naplói. Az alkotói folyamat „intim részletei” tárulnak fel bennük. Eizenstein munkafüzeteinek főleg azok a részei ilyenek,

amelyek korunkig elkerülték a tudományos feldolgozást. Az olvasónak most az 1927–28-as füzetekből mutatunk be részleteket, amelyeket Eizenstein az *Október* c. film montázsának készítésével párhuzamosan jegyzett fel. Ezek a feljegyzések elsőnek adnak konkrét képet arról, milyen volt „A tőke” c. film eizensteini elképzelése, amely a mai napig csak a legáltalánosabb vonásaiban volt ismert, és időnként a kutatók értetlenségével találkozott. Feltételezték, hogy a rendező a marxi műszövegének megfilmesítésére gondolt. Igaz, ilyen feltételezésekre maga Eizenstein szolgáltatott alapot: „A mi „Októberünk”. Túl a játék- és nem-játékfilmen” c. kiáltványában, amelyben az „intellektuális film” elveit hirdette meg . . . Valójában az alkotói elképzelés más irányba vezette a művészt, arra kényszerítve, hogy az eredeti elméleti elképzeléseit is módosítsa.

A „megtanítani a munkást dialektikusan gondolkodni” feladata – erről most



meggyőződhetünk – egyáltalán nem feltételezte Marx könyve filozófiai és gazdasági kategória-rendszerének közvetlen átültetését filmre. A legfontosabb és legvonzóbb ebben az elképzelésben a társadalmi valóság legáltalánosabb dialektikus összefüggéseinek képszerű ábrázolása, azoknak az utaknak és módszereknek a felkutatása, amelyeket Marx tárt fel „A tőke”-ben. Nyomon követhetjük, hogyan haladt Eizenstein az *új típusú szűzsé* felé, amelyben feltárulkoznak a mindennapi elemi összefüggések, és a közvetlenül megfigyelt hétköznapi valóság – a szorosan vett összekötő láncszemekeken keresztül – beletárogódik a történeti és valóban globális

Az 1927–28-as munkafüzetekből

1927. X. 12.

Elhatároztam „A tőke” megrendezését K. Marx forгатókönyve alapján – ez az egyetlen formai eredmény.

27. X. 13.

... Folytatni a dialektikus fejlődés sorát (s azt fokozatosan kifejteni) dolgaiban – emlékezzünk csak:

összefüggések rendszerébe, ez az összefüggésrendszer alkalmas arra, hogy az osztályharc és a társadalmi fejlődés valóságos dialektikáját érzékletesen megjelenítse.

Eizensteinnek ez az elképzelése elszákhátatlan megelőző munkáitól és az ezt követő terveitől és rendezéseitől. Elég a *Fővonal-at* (*Régi és új*) megemlíteni, ahol a művész azt a célt tűzte maga elé, hogy képszerűen értelmezze a lenini tételt a gazdaság ötféle szektoráról – arról az „öt korszakról”, amely az orosz valóságban együttesen létezett a szocialista forradalom megvalósulásának időszakában. Elég a mexikói filmen végzett munkájára emlékeztetni, ahol a szűzsé még nem látott történelmi feszültséget és mély filozófiai értelmezést tárt fel.

Minden szokatlansága mellett „A tőke” elképzelése nem áll távol a korszak szovjet filmművészetének más újító kísérleteitől. Hasonló problémákat vetett fel Pudovkin a *Szentpétervár végnapjai*-ban és Dovzszenko az *Arzenál*-ban . . . Úgy gondoljuk, ez a publikáció a mai filmművészeknek is sokat adhat – azoknak, akik a mai világban lezajló hatalmas konfliktusok teljes, általánosított képeinek újraalkotását tűzik maguk elé feladatul.

Az itt bemutatott anyagok elmélyült és figyelmes tanulmányozása még nem történt meg. Kétségtelenül figyelembe kell venni, hogy ezek Eizenstein gondolatainak kezdeti stádiumát tükrözik. De még ez a kezdeti stádium is magában foglalja a fontos felfedezések csiráit, méghozzá teljesen felismerhetőeket. (. . .)

Sz. M. Eizenstein alkotói hagyatékának bizottsága nevében

Naum Klejman, Leonyid Kozlov.

1. A Sztrájk – irányzatosság: az illegális harc és az osztályharc módszerei és termelési folyamatai szerinti tudományos-technikai film. Ezért van a sorozatszerűség és a nem egyetlen helyhez kötöttség (a terv szerint az egész sorozat szökevényekből, a börtön-mindennapokból állt volna – lázadás, házkutatás etc.)

2. A Patyomkin – dialektikus result [eredmény], hangsúlyozom, az irányzatosság folytán, mindennapi, pszichológiai patetikusság (konkrét patetikusság – vitorlavászon; a gyász – par excellence). „Váratlanul” – az oroszánok absztrakt patetikája: [ugrás] a mindennapi ábrázolástól az általánosított, nem-mindennapi képszerűséghez.

[3.] Az Október – oroszánokkal befogva: mensevikek beszédei; (. . .) Az Október eseményeit (minden részében) nem eseményként érzékeljük, hanem a tételek sorának végkövetkeztetéseként – nem az a lényeg, hogy a mensevikek abban az időben „énekelnek”, amikor már folyik a harc (tisztán filmtörte út), hanem – a mensevizmus történelmi szűklátókörűsége. (. . .)

A dráma, a poéma, a ballada után a filmben az Október a filmalkotás új formáját jeleníti meg: „esszé”-gyűjtemény az Október-t alkotó témák sorára. Az irányzatosság mellett minden dologban a következők tehető ítéletek a fontosak, a beszélő film formája, az eljárások érdekes megújítása mellett még azok racionalizmusát is adja az obenerwähnter [fent említett] irányzatosságban. Itt már teljesen új filmperspektívákkal van érintkezés és ezek olyan lehetőségek felvillanásai, amelyek egy új alkotásban, „A tőke”-ben tetőződnek, Karl Marx librettója alapján.

III. 8.

Tegnap sokat gondolkodtam „A tőke”-ről. A téma felépítéséről, amely majd a most (. . .) feltárulkozó filmszó, filmkép, filmfrázis metodikájából indul ki.

Átmeneti munkavariáns.

Vegyük bármiféle cselekmény kibontásának triviálisan fokozatos láncát, pl. egy ember napját. Minutieusement [figyelmen] kifejtve mint magot, amely azt az érzést kelti, hogy innen távolodunk majd el. Csak ezért. Csak azért, hogy ez ürügyül szolgáljon „A tőke” tételei, általánosításai és szociális meghatározásai asszociatív elágazásainak kifejtéséhez.

Egy adott véletlenszerűség fogalmi általánosításai. (Ez teljesen primitív lesz, különösen, ha a kenyér hiányáról a kenyérvál-

ságra és a spekuláció mechanizmusára tér át. A gombtól a túltermelés témájára, már elegánsabban és tisztábban.)

Joyce-nál az „Ulysses”-ben van egy figyelemreméltó fejezet, amely skolasztikus jelleggel íródott. Kérdéseket tesz fel és válaszol rájuk.

Arról a témáról, hogy hogyan kell meggyújtani a petróleumfűzőt.

Válaszai viszont a metafizika területéről valók. (Eloolvasni ezt a fejezetet. Módszer-tanilag hasznos lehet.) Köszönet Ajva Valterovna Litvinovának.

28. III. 17.

A mára irányuló „történelmi materializmus” keretében („A tőke”-ben) meg kell találni az elpusztult korszakok egyes pillanatainak mai ekvivalensét. Pl. A szövöszékek és gépromboló takácsok esetét konfliktusként kell bemutatni: villamos Sanghájban, minek folytán a kenyérüktől megfosztott kulik ezrei a villamossínekre fekszenek – meghalni.

(. . .)

28. IV. 4.

„. . . Az ironikus rész túlsúlyban van a patetikus felett. Az iróniának a pátosz feletti elsőbbségét már a német romantikusok is ismerték. A pátosz fokozásához azt fantasztikussá és hiperbolikussá kellett tenni. Ezt azonban nem engedte az eleven történelmi anyag. Ezért a film töredékessé vált.” (A leningrádi „Kino” c. újság, vita az Október-ről, M. Blejman cikke.)

„A tőke”-vel kapcsolatban szükség van az „ingerekről”, az izgalmat keltő témákról szóló részre. Így pl. Blejmannak ez az idézete gerjesztő elemeket ad „A tőke” pátoszához” (mondjuk, az utolsó „fejezet”-hez – dialektikus módszer az osztályharc gyakorlatában).

Ezekben a „nagy napokban” egy papírdarabkára feljegyeztem, hogy: az új filmművészetben az „örök témák” trónját (a „Szerelem” és „Kötelesség”, „Apák és Fiúk”, a „Jócslekedet Diadala” etc. akadémikus témáit) az „alapvető módszerek” témáira vonatkozó filmek sorozata veszi át. Ma megfogalmaztam „A tőke” tartalmát („A tőke” irányzatossága): megtanítani a munkást dialektikusan gondolkodni.

Megmutatni a dialektika módszerét. Ez (durván) öt, nem-ábrázoló fejezet lehetne (vagy hat, vagy hét etc.). A történelmi jelenségek dialektikus analízise. Dialektika a természettudomány kérdéseiben. Az osztályharc dialektikája (utolsó fejezet).

„A selyemharisnya centimétereinek analízise”. (A selyemharisnyáról mint olyanról Grisa [G. V. Alekszandrov] írt valahol: a selyemgyárosok harca a rövid szoknyáért. Hozzátettem: a konkurrenské, a hosszú szoknya anyagának „mestereit”). (. . .)

Még nagyon bonyolult „valamelyest is” „szűzsén-ktvűli” képszerűségben gondolkodni. Ez azonban nem baj – ca viendra [eljön az ideje]!

Nagyon érdekes – a terjedelem ügye. Az anyag változatosságának teljesen új mennyiségi kölcsönviszonya van a film hosszúságával. (. . .)

Emitt azon attrakciókról van szó, amelyeket egy osztályjellegű, sűrített fogalom kiprovokálására gyűjtöttek össze, amott azon attrakciókról, amelyeket egyetlen sűrített, osztályirányultságú emóció kiprovokálására szántak. (. . .)

Az érzelmi attrakciók egy és ugyanazon érzelm kiváltásának jegye alapján halmozódnak fel („szomorú öreg” + „leereszkedő vitorla” + „fókusz nélküli sátor” + „sapkát megérintő ujjak” + „könnyek a szemben” etc.) (. . .)

Az egy montázsba kerülő intellektuális attrakciók között „a hasonlóság” nem érzelmi vonatkozásban áll fenn, hanem abszolút módon, és nem a külsőségben. Ezek a részek a feltételes reflexek szintjén „használóak”, azaz jelentésük szintjén, a barokk Krisztus és a fabálvány egyáltalán nem hasonlóak, de egy és ugyanazt jelentik. A balalajka és a mensevik nem fizikailag „használóak”, hanem elvontan.

Kína, a piramisok, New York, amelyek megijesztették Grisát, lényegük szerint nem témák, hanem montázs-részek a gondolat megformálásához. Ezek egy esemény nagy és kis totálplánjainak felelnek meg. (. . .)

Azt mondjuk: egyetlen részlet – „Kína” – megfelel a hídon lévő ló „totál”

plánjának. Természetesen, ez öt-hat (vagy több) részlet lesz. De emlékeznünk kell arra, hogy ezeket nem Kína megmutatásának vonatkozásában vettük, hanem egy gondolat bemutatására, e részlet más részletekkel – New York, Egyiptom – való összefüggéseinek keresztül.

Ez a rész ugyanúgy szó szerint egyjelentésű itt, ahogyan a szomorú öreg emocionális képe egyjelentésű. (. . .)

28. IV. 6.

„A tőké”-hez készült első strukturális fogalmazvány teljesen összefüggéstelen események banális kibontásából áll. Azt mondjuk: „egy ember napja”, de lehet, hogy még köznapibbat. És ennek a láncszemei válnak kiinduló momentumokká az asszociációk képzéséhez, s csak ezeken keresztül lehetséges a fogalmak játéka.

Az asszociáció egy kiinduló ingert tétel fel. Olyan láncszemeket kell nyújtani, amik nélkül „nincs miről” asszociálni. Az előadott fogalom maximális elvontsága reliefszerűen jelenik meg, mint eltérés az alantasan-banálístól, a maximálisan konkrétól.

Magához a megformáláshoz valamelyest segítségül szolgál az „Ulysses”-ből:

„ . . . Nem elég! Egy fejezet a fiatal lányok számára írott könyvek stílusában van megírva, a másik kérdésekből és válaszból áll a skolasztikus értekezések mintájára: a kérdések úgy vonatkoznak a művészetre, ahogyan a teáskanna a főzésre, a válaszok pedig a világmindenség, a filozófia titkain merengenek” (Ivan Goll: Irodalmi Világ. Berlin.) Joyce segíthet szándékomnak – a tányér levestől az Anglia által elsüllyesztett hajókig.

A továbbiakban „A tőke” irányzatossága a dialektikus megközelítés szemléletes oktatásaként jelenik meg.

Stilisztikailag ez szűzszerűen zárt kör, amelynek minden egyes pontja kiinduló pontként szolgál egy eszmeileg zárt, de anyagiságában maximálisan különböző tárgyiasság számára – ezzel is maximális kontrasztivitást ad.

Az utolsó fejezetben, a valóságos témától függetlenül, a történelem dialektikus feltárását kell adni. (. . .) Ezzel egészében

megvalósul a műalkotás „szép” stilisztikai szervesége.

Az attrakciók összekapcsolása egészen más módon is történhet. Az utolsó fejezet – az osztályharcról, arra van szükség, hogy a hétköznapi történelmének a bemutatását a dialektikus feltárás maximális előnyére építsük.

Igy a hétköznapi történetének az elemei mindenekelőtt az elvonatkoztatás és az általánosítás tréfásan sokkoló elemeiként (...) vannak jelen. A hétköznapi története egészében véve – a gigantikus szenvedélyesség végső formájának dialektikus feltárására szolgáló anyag. És ezért méginkább maximálisan banálisan és szürken kell azt felépíteni...

Például ahogy a német munkás feleségének a „háziassága” – Németország viszonyai között – a legnagyobb rossz és a legerősebb ellenhatás a forradalmi robbanással szemben. A német munkás felesége soha nem hagyja férjét valamilyen meleg étel nélkül – örökké éhezőnek. És ebben van a szociális fordulat létrejöttét nagymértékben akadályozó, negatív szerepe. A szűzsében ezt „meleg leveseként” lehetne megmutatni, és hogy mit jelent ez „világmeretben” (...)

Ma munka-hipotézisként kifejtettem Grisának „A tőke” témájának a fortélyát az „A” villamoson a Sztrasznajától a Péter-kapuig (lehetséges, hogy a Nyikityinszkájától – nem emlékszem...), Subtól utazva, ahol csokoládét ittunk pászkával és hásvéti kaláccsal...

Voici:

Az egész film folyamán a feleség levest főz a hazatérő férjnek. NB. Az asszociációk számára két egymást keresztező téma lehetséges: a levest főző feleség és a haza igyekvő férj. Egészen kreténül (a munka-hipotézis első időszakában lehetséges): asszociáció pl. a harmadik részben a borsból van, amellyel a férj borsoz: Bors. Cayenne. Az Ördög-sziget. Dreyfuss. A francia sovinizmus. A „Figaro” Krupp kezében. A háború. A kikötőben elsüllyesztett hajók. (Természetesen nem olyan terjedelemben.)

NB. A sablontól eltérő módon jó az

átmenet: Bors – Dreyfuss – „Figaro”. Az elsüllyedt angol hajókat (Kusnyiv: 103 nap külföldön c. könyve alapján) jól be lehet fedni a lábas fedőjével. Ez is lehetne a bors helyett, petróleum a petróleumfőző számára, és átvezetés az „oil”-hoz. (...)

Az utolsó részben a leves kész. Üres leves. Megérkezik a férj. „Szociálisan” elkeseredett. A forró vízcseke – megalkuvóan elmossa a pátoszt. A véres összecepsások perspektívái. A legszörnyűbb – a szociális közömbösség, amely egyenlő a szociál[is] árulás[sal]. A vér, a katalizma tüzeiben lévő világ. Üdvhadsereg. A harcoló egyház etc. A férfi a felesége csontvázát öleli meg. Az akkurátusan megfoltozott takaró megfeszül. (...) Az egész borzalom befejezésében a szentimentalizmus még lidércesebb. A takaró megfeszülve. Az ágy alatt – fazék. Letört füllel. De mégiscsak fazék... (...)

Az anyag terjedelmének a kérdése... Valószínűtlen lakonikussággal is minden egyes részt egészen sajátosan kell megoldani. Az egyik részt akár kétszemélyes „játékfilm”-ként – ganz fein. Egyet teljesen híradókból. Etc.

A bemutatandó anyag jellege a gazdaságosság mellett szól. Az „antik” film egy cselekményt sok nézőpontból vett fel. Az új – egy nézőpontot sok cselekményből montíroz. (...)

„A tőke”-t – hivatalosan – a II. Internacionálénak szenteljük! Hű de „örül” Hisz nehéz elképzelni „A tőke”-nél kegyetlenebb támadást a szociáldemokratizmus ellen.

A formális oldalt Joyce-nak ajánljuk.

A jelenség leírása történelmi sorban. Például, a farce-jellegű részben szétágasztás a mai Püspökségtől a boccaccio-i és a lafontaine-i – a rabelais-i szellemiségbe. Korántsem „következtesen”, hanem durcheinander [összevissza]. Hiszen a díszlet és a kultusz öltözéke máig is mereven középkori, mint minden tanítás.

A részek folyamatossága egyáltalán nem szükségszerű, mint a szűzsében való „folyamatosság” – logikailag előrehaladó kibontakozás etc. Asszociatív – fokozatosan előrehaladó. (...)

„A tőke”-ből vég nélkül lehetne a témát megfilmesíteni („értéktöbblet”, „ár”, „járadék”) – mi a Marx módszeréről szóló témát kívántuk megfilmesíteni.

„A tőke” a meglévő vázlatos tervekben még nem végső határa az új lehetőségeknek. Erre nagyon határozottan kell emlékezni. Ezt azonban talán még ebben a szakaszban kell kifejleszteni. Grisa azt mondja, hogy a mi vázlatos tervünk ebben a „szűzies” formájában még rendkívül

közérthető. Azután kezdjük majd azt pour les raffinés közérthetővé fonni. Azután talán lehetségessé válik racionálisan nem teljesen tótágásra fordítani. Ezt azonban később kell elvégezni. (. . .)

A filmkép problémája egészen sajátos lesz „A tőke”-ben. Az egyjelentésű filmkép ideológiája is koncentrált felülvizsgálatra szorul. Hogyan – azt még nem tudom. Szükség van kísérleti munkára.

Még néhány megjegyzés

annak érdekében, hogy a magyar olvasó számára érthetővé tegyük „A tőke” megfilmesítésének tervével kapcsolatos problémákat:

Eisenstein a szocialista forradalomban, a forradalom által vált művésszé, ez egész életére szólóan meghatározta művészi pályáját, elméleti tevékenységének irányát. 1920 őszétől a polgári színházzal szemben új típusú, a forradalmat szolgáló színház megteremtésén fáradozott, ezért csatlakozott Meyerholdhoz, az ő „biomechanikus mozgás”-ról szóló elméletét is felhasználva fogott hozzá az attrakciók montázsra gyakorlati és elméleti problémáinak kidolgozásához. Felfogásának a lényege az, hogy az attrakciók montázsával, az akrobatikus, táncos, cirkuszi, bohóc stb. elemek sajátos, attraktív szervezésével, olyan fiziológiai sokk-hatást hozzanak létre, amelyben az érzelmek, indulatok felkeltésével és tudatos irányításával a személyiség érzéki, érzelmi világát, habitusát a szocialista forradalom érdekében meghatározott politikai-világnézeti irányban alakítsák át.

Eisensteinnek ebben az időszakban mindinkább az a véleménye, hogy az akkori színház nem alkalmas céljai megvalósítására, helyét a filmnek, az új típusú, szocialista filmművészetnek kell átvennie. E meggyőződés következtében kezdett hozzá 1924 közepén a *Sztrájk* c. film megrendezéséhez, amelyet 1925 januárjában mutattak be.

Első filmjében új közegben, határozottabban, osztályharcos tartalommal foly-

tatta az attrakciók montázsával kapcsolatos elképzelésének a megvalósítását; a film híres „vágóhídi” jelenete pregnánsan mutatja szándékát a fiziológiai sokk-hatás érzelmet kiváltó-alakító szerepével kapcsolatban.

Az attrakciók montázsra nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, ezért második filmjében, a *Patyomkin páncélos*-ban az érzelmi és értelmi vonatkozások „hagyományos” egységét teremtette meg.

Alkotói munkásságában a következő szakasz az intellektuális film kidolgozásának az időszaka, ehhez kapcsolódik „A tőke” megfilmesítésének a terve is.

Az intellektuális filmhez a *Fővonal* jelentette az első, majd az *Október* a második lépést.

E filmekben (s azok különböző variációiban) az intellektuális filmmel kapcsolatos elképzeléseit Eisenstein csak részben valósíthatta meg, ezek az eredmények nem elégitették ki, ezért határozta el „A tőke” megfilmesítését, illetve kezdett hozzá elméletileg is intenzívebben foglalkozni az intellektuális film problémájával. A publikált munkafüzetek tanúsága szerint „A tőke” megfilmesítése kapcsán elgondolt intellektuális film lényege – ellentétben a csak fiziológiai sokk-hatást kiváltó attrakciók montázsával – az, hogy megtanítsa a munkást (a nézőt) dialektikusan gondolkodni, a marx elmélet és módszer, a dialektikus és történelmi materializmus alapján állva megérteni és alakítani mind a természet, mind a társadalom folyamatait.

Ez alapvető feladat megoldásának formai kérdései egyáltalán nem lényegtelenek, mégis alárendelt mozzanatok. A bálnás hétköznapiok bemutatása nem önmagukért (valamiféle előre megálmodott olasz neorealizmus szellemében) voltak számára fontosak, hanem mert az általuk keltett asszociációk lehetővé tehetik, hogy az érzéki tárgyas világ képét az intellektuális film segítségével a fogalmi általánosítást megközelítő szintre emelhessék. Az itt közölt jegyzetek e feladat megvalósítására irányuló heroikus küzdelemnek írott bizonyítékai.

Nincs terünk annak részletes kifejtésére, hogy e küzdelem s az ebből fakadó mű egyrészt a filmművészeti kifejezés határainak olyan kitágítását jelenthette volna, amelyet a filmművészet eddigi fejlődése máig sem valósított meg, másrészt olyan ellentmondásokat, amelyek „A tőke” megfilmesítésének elképzelésében *contradictio in adiecto*-ként (a világ érzéken tárgyas képe a fogalmi általánosítás szintjére emelkedjék) is jellemezhetőek (amelyet Eizenstein is érzett, s amelynek e jegyzetekben is hangot adott); ezt az ellentmondást később maga Eizenstein tudatosan oldotta fel az intellektuális film koncepciójából születő, és azt meghaladó filmi belső monológ, a szenzuális gondolkodás elmélete kidolgozásával.

„A tőke” megfilmesítésével kapcsolatos megfontolásait Eizenstein elméletileg is igyekezett általánosítani; ennek első jelentős megnyilatkozásai az 1929 márciusában írott „Perspektívák” című tanulmánya, amelyben — többek között — a következőket írta:

„A formai önkénynek meg kell adni az ideológiai megfogalmazás pontosságát.

Ez a mi kihívásunk. Ezeket a követelményeket állítjuk a művészet beköszöntő korszaka elé.

A művészet melyik ágának lesz ehhez ereje?

Egyesegyedül a film eszközeinek.

Egyesegyedül az intellektuális filmnek. Az emocionális, a dokumentális és az abszolút film szintézisének.

Csak az intellektuális filmnek lesz ereje ahhoz, hogy a filmdialektika nyelve alapján véget vessen a „logika nyelve” és a „képek nyelve” között dúló viszálynak, a soha nem látott formával és nyílt társadalmi funkcióval rendelkező intellektuális filmnek, a maximális megismerőképesség és a maximális szenzualitás filmjének, amely a vizuális, auditív és biomotorikus ingerek egész határszerénájával rendelkezik.”

Eizenstein „A tőke” megfilmesítésének terve után sem adta fel az intellektuális film koncepciójában megfogalmazott törekvéseit, elképzelése ugyanakkor állandó változáson, „tisztuláson” ment keresztül — egészen az intellektuális film koncepciójának a feladásáig, úgy, hogy a koncepció magját — az érzelmi és értelmi oldal szintézisének szükségességét — megőrizze.

Eizenstein rendkívül intenzív elméleti tevékenységet folytatott, egész addigi alkotói tevékenysége és elméleti eredményei alapján fogalmazza meg és különböző jelentős tanulmányokban fejti ki a filmi belső monológ és a szenzuális gondolkodás elméletét. Ebben leküzdötte az intellektuális film koncepciójának túlzásait, s megteremtette a filmi „gondolkodás”, a filmművészetben megvalósítandó érzelmi és értelmi vonatkozások filmművészeti szintézisének az elméletét.

(N. Z.)

Filmek versben elképzelve

Terelőutak Huszárik Zoltán kisfilmjei felé

1. Ha minden művészetet egy *művészetnek* tekintünk – amire közös eredetük, közös funkciójuk és közös történetük ad is némi alapot –, a filmet akkor is *különdollónak* kell tekintenünk, éppen azért is, mert valamiképpen mind a többinek a szintézise és utódja. S főként, mert története különbözik mindegyikétől.

A film az egyetlen művészet, amelynek eredete nem a felderíthetetlen őstörténetbe vész, hanem szinte dátummal meghatározhatóan a mi korunk szeme előtt született. Első nyomait nem egymás után feltáruló barlangfalakon kell kutatnunk, nem örökre eltűnt ősköltészetek kétes rekonstrukcióiban kell sejdítenünk. Egyszerűen ki kell vennünk néhány tekercset a minden nagyvárosban megtalálható filmarchívumokból. A film az egyetlen művészet, amely eleve a sokszorosíthatósággal kapcsolódott össze. Az egyetlen művészet, amely nem csupán az ipari forradalommal egy időben, hanem annak közvetlen következményeként, elszakíthatatlan részeként keletkezett. Fejlődésének egésze – amelyet itt meg se kísérelhetek akár vázolni is – összeforrt a modern ipar és kereskedelem technikai és adminisztratív viszonyaival, az egyetemes árucseré hálózatával.

Másrészről pedig: egy olyan pillanatban és olyan közegben született, amelyben a többi művészet már több ezer éves történetre visszatekintve virágzott, már fogantatásában ezek utódjaként jött létre, s egész története állandó körkörös lengés

közöttük, a regénytől a freskóig, a zenétől a színházig, a költészettől a táncig vetődve keresi a maga útját, miközben a produkció túlnyomó része mindezeknek a legalacsonyabb és legkonvencionálisabb megnyilvánulásaihoz tapad. A film paradoxona ott kezdődik, hogy a legmodernebb technikai feltételek között (a produkció túlnyomó részét tekintve) általában a legkonvencionálisabb és legkonzervatívabb esztétikai értékekkel dolgozik, amelyeket a többi művészet már az átlagában is meghaladt. Az a viszonylag új terminológia, amely – kiváltképp a mi filmkritikánkban – a „művészfilm” és „közönségfilm” elnagyolt kategóriájába sorolja a filmeket, voltaképpen a film kezdetétől fogva adott problémájára utal, csak a merev ellentét tételezésével eltorzítja ezt a problémát. Tény az, hogy a fent vázolt szituáció – mindazzal a tulajdonságával, amit itt lehetetlen részletezni, mindenekeelőtt előállításának nagyüzemi és forgalmazásának nagykereskedelmi jellegével –, miközben elidegeníthetetlen természete a filmművészetnek, állandó akadályja is annak, hogy a film valóban művészetté váljék. „Egyetlen hagyományos művészetben sem találkoztunk ekkora aránytalansággal a benne rejlő lehetőségek és megvalósulások között” – írja korunk egyik legnagyobb filmművésze, Luis Buñuel. A filmművészet legnagyobb alakjainak pályája állandó drámai küzdelem ennek az aránytalanságnak a fel számolására.



A piacere

2. Zárójelben, vagy kitérőként, megint csak nagyon futólag, említeni kell azt a paradox helyzetet is, hogy ez az aránytalanság kisebb volt a filmtörténet botladozó kezdetein, mint amekkora későbbi széldületes fejlődése során lett. Ahogy termelése egyre inkább átment a kezdeti kisüzemi formákból a nagy- és egyre nagyobb üzemekbe, ahogy kis üzletből egyre horribilisabb üzleti lehetőségei tárultak fel, úgy esett áldozatul saját technikai és anyagi feltételeinek. Minden újabb technikai vívmány, amely gazdagítani volt hivatva – hangosfilm, technicolor, szélesvászon, panoráma –, a letagadhatatlan gazdagítás mellett mindig újabb alkalommá vált a művészi degradációra.

A film óriási nemzetközi nagyüzemében tehát a film *művészete* állandó kibúvókat, kerülőutakat, hátsó- és kisajtókat keres magának. Külön tanulmány – s

micsoda tanulmány – tárgya lehetne a film és a beléfectetett tőke viszonya. Csupán jelzésként a – szerintem – fő (művészi) problémát. Egyes esetekben a belefectetett pénz nagysága nyomja össze szinte a filmbe fektetendő művészi törekvést, más esetekben viszont a művészi megvalósításhoz szükséges pénz hiánya jelent leküzdhetetlen akadályt. Ebből a szinte megoldhatatlan circulusból a legkisebb anyagi követelmény elve irányában próbáltak kitörni sokan: a túlméretezett profizmusból az amatőrizmus felé. De a film „lényege” valahogy minden adott eshetőség keretében nehezen tud felszínre bukkanni. Megint csak Bunuel teszi azt a megállapítást, hogy „a film lényege néha szokatlan módon valamilyen jelentéktelen filmben, bohózatban bukkan elő”, és Man Ray-nek azt az „igen jelentős megjegyzését” idézi, amely szerint az a legrosszabb filmekben

is talált mindig csodálatos öt percet, de a leginkább dicsért nagy filmekben se tudott általában öt igazán értékes percnél többre bukkanni. A filmet valóban a maga igazi nagy lehetőségeihez elvezetni kívánó művészek megpróbálnak olyan filmeket csinálni, amelyekben ezek az „öt percek” válnak folyamatos egésszé.

3. Az előbbiekhöz még egy kitérőre visszakanyarodva, meg kell jegyezni a filmművészet szituációjának egy másik alapvonását. Azt az – egyébként magától értetődő – helyzetet, hogy miután a film mint olyan nem létezett, természetesen nem „filmművészek” alkották meg. A művészet több ezer éves fejlődése során az emberben eredendően meglévő „művészi” tehetség lassan differenciálódott irodalmi, zenei, színházi, képzőművészeti stb. tehetségekre. Mindig voltak, akik ilyenekkel „születtek”. „Filmművészi” tehetséggel azonban senki sem születhetett addig, amíg film nem létezett, s még azután is természetesen csak fokozatosan fejlődött ki és vált külön az a „hajlam” vagy „adottság”, amely éppen a filmre irányul. A film hőskorának máig meghatározó alakjai – nagyon is sokatmondóan egész további fejlődésére – olyanok lettek, akik egyszerre több művészethez is kapcsolódó tehetséggel bírtak. Chaplin vagy Eisenstein valamiképpen egyfajta „Gesamtkunst” adottságaival közeledtek a filmhez: egyik a színésztől az akrobatikáig, a zenétől a táncig húzódó skálán, a másik a képzőművészet, zene és irodalom hármasságában. De a film mai legnagyobb művészei közül még mindig túlnyomó azoknak a sora, akik eredendően nem filmművészi tehetséggel és irányultsággal indultak el pályájukon. Fellini a karikatúra, Bergman a színház, Resnais vagy Truffaut a kritika és elméletírás felől indultak.

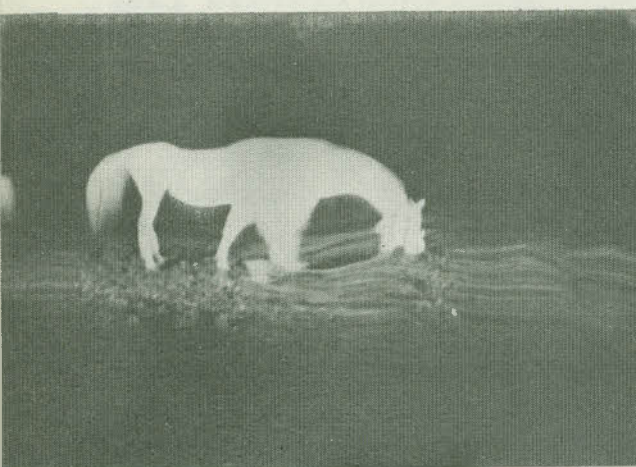
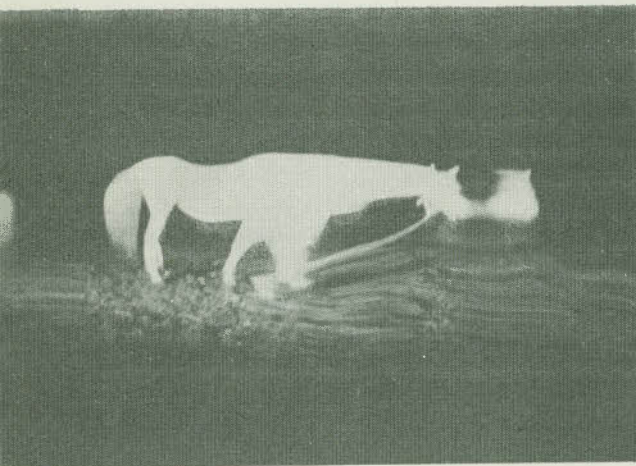
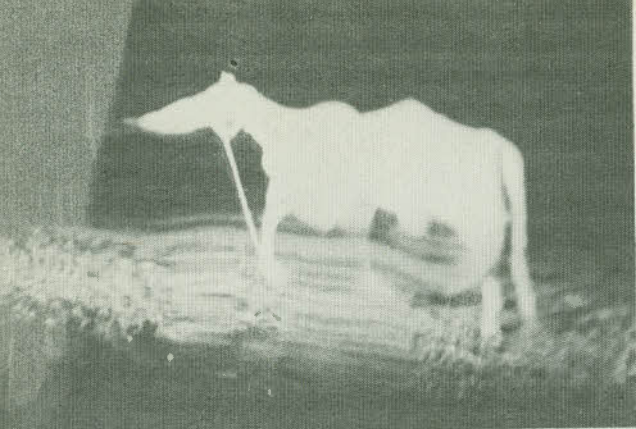
Huszárik Zoltán eredendő tehetsége és indulása is a képzőművészethez kapcsolódik.

4. Megint csak paradox módon – de az előbbieket nyomán nagyon is érthetően: a magyar filmgyártás viszonylag kis volumenű s a jelentkező filmművészeknek ki-

vált az utolsó két évtizedben növekvő száma eredményezte, hogy létrejöhetett a fent említett „kibúvók, kerülőutak stb.” egy sajátos magyar lehetősége. Megalakult a filmelmélet egyetlen jelentős magyar képviselőjéről, Balázs Béláról elnevezett „Stúdió”, amelynek keretében mód nyílt a „normális” gyártási és forgalmazási feltételeken kívül filmeket készíteni. Kétségtelen, hogy ez az időszak egyben a magyar film nagy fellendülésének korszaka is, amikor a „normális” filmgyártás is alkalmat nyújtott, kivételképpen, egy olyan rendhagyó filmművész gyors, látványos és sikeres kibontakozására, mint Jancsó Miklós.

De az is kétségtelen, hogy Huszárik Zoltán ugyancsak rendhagyó, de másképp rendhagyó tehetsége már nemigen talált volna módot a neki megfelelő kibontakozásra másutt, mint a stúdió-keretek között. Egy interjúban maga mondja, hogy az *Elégia*, a *Capriccio* nem valószínű, hogy elkészülhetett volna a filmgyárban is. „Nehéz lett volna a forgatókönyvet elfogadtatni, mert nem rokonítható az általában elfogadásra kerülő könyvekkel. A gyári munkamódszerek is nehezítették volna az *Elégia* létrejöttét, kis stábbal, elég hosszú ideig készült. Mindazt, ami a témával kapcsolatban összegyűlt bennünk, igyekeztünk elég pontosan megkeresni, és amennyire tudtuk, művészileg kifejezni. A gyári átfutási lehetőségek ezt a munkamódszert nem tudták volna lehetővé tenni.”

Sokféle csábító külső és belső lehetőségről való lemondás, bizonyos aszkézis, céltudat és eltökéltség kell ahhoz, hogy valaki „főműsor” helyett eleve a „kísérőfilm” alacsony sorsára (vagy esetleg még arra se) kárhóztassa ihletének javát. Csak távoli reménnyel arra, ami most megvalósult, hogy ezek a „kísérőfilmek” majd egy öttételes „nagyfilmmé” álljanak össze, még így sem vetekedhetvén azonban hírből, dicsőségben a nagy játékfilmekkel, még ha közben, „művészfilmként”, esetleg nagyobb közönséget vonzanak is, mint nem egy agyonpropagált „közönségfilm”.



5. Az *A piacere* címen most összefoglalt – és végül is egy műnek ható – öt kisfilm, a közben elkészült egyetlen „nagy” filmmel, a *Szindbád*-dal együtt, a művész tíz évi alkotómunkájának terméke, és kétségtelenül az év magyar filmtermésének *művészi eseménye*.

Öt strófa egy költeményből? Öt tétel egy zeneműből? Öt szárnya egy modern és profán oltárképnek? Valóban: a filmek – vagy a film? – mindhárom oldalról megközelíthető, a zenével, a verssel és a képpel egyaránt érintkezik. Érintkezési pontja csupán a legtöbb játékfilm két vonatkozási rendszeréhez, a regényhez és a színházhoz nincs. Ez látszólag csupán külső jellegzetessége, valójában azonban legbensőbb természetére utal. A modern fejlődés során éppen a színház és a regényirodalom törekszik a legerősebb ingerrel kibújni a maga bőréből, a film óriási termésének legnagyobb része viszont éppen a színház és a regény levedlő régi bőrébe bújik bele. Ha nem is teljesen úgy, mégis igen hasonlóan ahhoz, ahogy a fejlődésvonalat Lukács György *Gondolatok a mozi esztétikájához* című 1913-as cikkében felvázolja. Vannak a jövőbe vetített gondolatmenetek, amelyeket a jövő a tények síkján nem igazol, de amelyek a tendencia mélyebb rétegében mégis igazolódnak. Ilyen Lukács ez ifjúkori cikke is. Az a várakozás ugyan éppenséggel nem igazolódott, hogy a mozi – átvéve a színháztól „a legszubtilisabb és legrafináltabb és egyúttal a legbárdolatlanabb és legprimitívebb szórakozás” feladatát – „a színpad szórakoztató irodalmát e konkurrencia agyonvágja”, s a színpadot arra fogja kényszeríteni, hogy újra azt művelje, „ami valódi hivatása: a nagy *tragédiát* és a nagy *komédiát*”, szabaddá téve az utat „a dráma számára”. Sőt: a mozi konkurrenciája a színházat inkább még tovább vitte a szórakoztatás üresebb, sokszor éppen a mozi által is ihletett formái felé, az igazi drámát azonban mégis közelebb vitte újra önnön lényegéhez, mint amilyen a mozit megelő-

ző, naturalista-szimbolista időszakában lehetett.

S a mozi valóban a színház és a regény silányabb, kommersz formáit vette át, mint ahogy Buñuel majd ötven évvel Lukács után megállapítja: „... a film arra korlátozódik, hogy a regényt vagy a színházat utánozza, azzal a különbséggel, hogy eszközei kevésbé gazdagok a pszichológia kifejezésére, unos-untalan azokat a történeteket ismétli, amelyeknek elbeszélésébe már a XIX. század is belefáradt, s amelyek még a mai regényekben is tovább élnek.” A filmmel, ezzel az „új” művészettel az a paradox fordulat esett meg, hogy – többségében, és természetesen a kiemelkedő nagy kivételekkel – más művészetek régi, cafatokban vedlő bőrét vonszolja tovább magával, mindig újra megtagadva hőskorának, kezdeti időszakának valóban „mindenestül modern” természetét, amelynek egyik pólusán a bórleszk Chaplin és Buster Keaton zsenijével jelezhető műfaja, a másik oldalon Eisenstein zseniális expresszionizmusa áll.

Azok, akik – olykor a főútvonalat is meg tudva maguknak hódítani, legtöbbször azonban az így vagy úgy kínálkozó mellékutakon – a filmnek ezt az eredendő modernségét, vagyis igazi művészi funkcióját akarják megőrizni és megújítani, mind a film általános fejlődésében kulcsszóvá és kulcsfogalomká, par excellence film-terminussá előlépett *sztoritól* való elfordulásban keresik az utat. A neorealizmus epizódja utáni fejlődés legkiemelkedőbb alkotói, Fellini, Bergman, Jancsó és a többiek – más-más úton, de mind a sztori-struktúra helyett – lírai, zenei vagy képi struktúrára építik filmjeiket.

Huszárik egyetlen nagyfilmje, a *Szindbád*, és a kisfilmekből most összeálló szvitje a vers és a kép között keresi útját, csaknem azt mondanám, a zenei szerkesztésű képers irányában. A közismert Greguss Ágost-i meghatározás mintájára ezzel a műfaji meghatározással kísérletezhetnénk: „Filmek versben elképzelve”. Az egyes darabok témáját pedig, tovább játszva ugyanezzel a formulával, így jelölhetnénk meg: „Ember lóban kifejezve”. „Ha-

lál hóban eljátszva”. „Gyász giccsben leplezve és felmagasztalva”.

6. A költészetre, pontosabban a versre való kritikai hivatkozás se nem túl merész, se nem túl eredeti gondolat. Maga Huszárik többször is beszél erről: „Olyan mértékig vonzódok a költészethez, hogy a következőkben azt tervezem, versekre írok majd filmeket.” Egy nyilatkozatában közelebbről is meghatározta, nem kis izgalammal, hogy először Fernando Pessoa által fordított *Trafik* című versét szándékszik választani. Ez mindjárt azt is mutatja, másról van itt szó, mint amikor ezt vagy azt a rendezőt „a film költőjének”, ezt vagy azt a filmet „költőinek” vagy netán „poétikusnak” nevezik. Ez utóbbi esetekben a költészethez tapadó elavult képzetek, a ködös líraiság, idillikus vagy látványos „szépség” analógiáját használják, amely magát a költészetet is visszaminősíti egy régi vagy sosem is volt szintjére.

Huszáriknál a líra valóságos modern formái alakulnak át a film transzformációjában. Oly módon is, hogy a költészetben már idejétmúlt struktúrákat visz át meglepően modern hatással a filmre. A fent megkockáztatott tréfás cím- és téma-meghatározások a balladát idézik, nem teljesen indokolatlanul – bár a ballada a legkevésbé sem tartozik a modern költői műfajok közé. De a „balladai homály” ezekben a filmekben nagyon is modern és szokatlan, ugyancsak a „sztorival” szembehelezhető szerkesztési módként jelentkezik.

Huszárik nyilatkozatában még ez is olvasható: „Jó lenne filmen felidézni az olvasás mechanizmusát.” Korunkban minden művészet eljut saját műfaji törvényeinek megkérdőjelezéséhez. Ha a film hosszú időn keresztül – legjava képviselőiben – azt kereste, miként juthat el a „filmszerűség” határáig, Huszárik azt keresi, miként játszhatja ki a filmet a filmszerűség ellenében, más művészetek természetét véve kölcsön olyan hatások kialakítására, amelyekre azonban csakis a film képes.

A film minden technikai újítása, s ez újítások nyomán mindig újra megerősödő kommercializálódása előbb vagy utóbb



A piacere

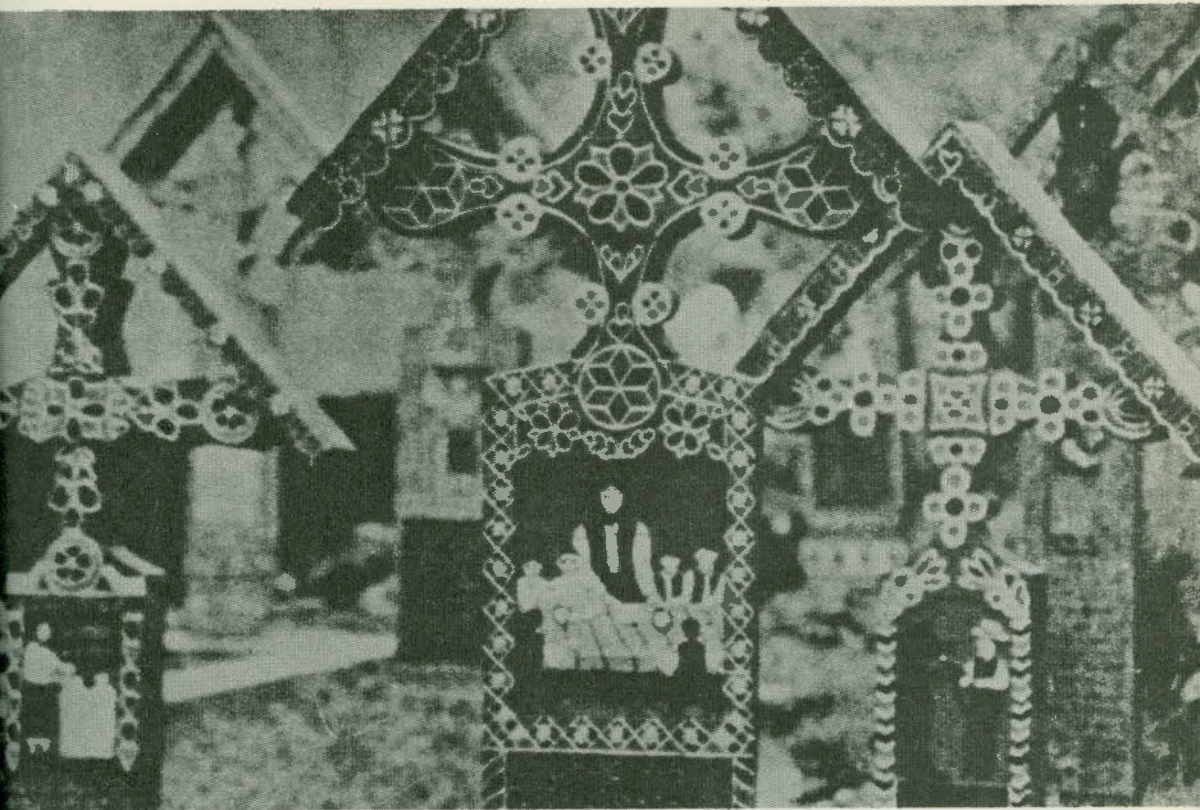
magával vonta a kísérletező művészek ellenállását. A hangos film mindent elsőprőszenzációja után el kellett jönnie azoknak a művészeknek, akik lemondanak a filmbeli beszédről, a színes film térhódítása törvényszerűen kényszerítette ki a fekete-fehérhez visszatérő filmeket.

Huszárik – maximálisan kihasználva a színes film képzőművészeti effektusait – teljesen lemond a beszélő film lehetőségeiről. Öttételes szvitje egész hosszan egyetlen értelmes szó sem hangzik el, fogalmilag érthető szöveg csak egy-egy sajátos helyzetben megjelenő feliraton s egyetlen siratóének szavaiban jelenik meg. A vers tehát semmiképpen sem külső anyagával, a szóval ihleti Huszárik filmalkotó módszerét, hanem az anyag elrendezésmódjával. Azzal fejez ki mindent, ami a modern vers fő alkotóeleme: zenével és képpel. A filmnek, a versnek, a képzőművészeti tárgynak asszociatív módszereit egyszerre

használva: montázst, kollázst, idézetet. Elemeinél és motívumainál valóban „meg kellene állni”, mint „a nyitott könyvnél” – ahogy ő maga mondja –, hogy teljes értelmüket és tartalmukat felfogjuk, hogy időnk legyen végigjárni mozgásuk belső tekervényeit.

6/1. Mikor a nyomtató lónak az optika trükkjével mitikus saurussá nyúlósított döbbenetes „ringlispilje” áttűnik a pesti vurstli szeccszíziós giccs-lovaiba – nem egy történet egyik mozzanatáról váltunk át egy másikra, hanem a történelem koncentrikus köreiben forgunk szédítő intellektuális sebességgel; s mint a ringlispilen ülő előtt tárgyak, emberek, itt az évszázadok mosódnak egybe mindig egy helyre visszavivő sebes körforgásunk előtt.

6/2. Az igazi költői „nagymetaforák” közé tartozik a vagináját két kézzel feltáró



A piacere

prekolombiánus halál- és termékenység-istennő-ábrázolás idézése – párhuzamosan a friss sírhant fölé hajló nőnek a fekete gyászruha alól obszcénül kivillanó piros bugyis hátsójával, majd tovább Delvaux torzul szürrealista, szemérmetlen arcaktájával. Élet és halál közönséges közelsége, a közelségnek a vallásos kultúrákban csak istenalakként felfogható volta és a vallástól kiürült mai szertartásokban profánul megvillanó mindennapisága: az *A piacere* fő (vagy egyik fő) témája e három kép összevillanásában egyetlen, csakis ma tudható tudással forr össze.

6/3. A szobrász keze skurcban kinagyítva nyúlik felénk az asztalon, a rászáradt gipsszel bevonva, maga is szoborként. De ez a látvány, amely – az Alkotó Kéz – alkalmas csodálatunkat kiváltani, ebben a kinagyításban groteszkké válik, azzal pedig, hogy groteszk ábrázolásában egy még

groteszkebb forrásra utal, az ismert fényképre, amelyen Picasso két kezét látjuk hasonlóan elrajzolt nagyításban, egyszerre monumentálissá nő: tömpén és munkától koszosan a Teremtés Nemtőjévé, s ugyanakkor mindnyájunk mindennap elpiszkoló kezévé, az alatta felidézett tréfa teljesíti be végső komolyságát, mint ahogy ez a komolyság visszamenőleg új értelmet ad az ismert tréfának is.

6/4. Mi van a hóember hasában? Mi van a hóember szemében? Mi van a hóember kezében? Idézet, idézet, és megint csak idézet. Magritte híres kalickás emberének kalickája: Az *andalúziai kutya* buñueli bogárja, Cocteau *A lány és a vadállat* című filmjének félelmes karos gyertyatartói. És a remineszcenciák sorát folytatják az ön-idéзések. Visszatér a *Capriccio*-ba az *Elégia* félholdja, előrevetül az *A piacere* temetője, megjelenik Amerigo Tot groteszk-



Tisztelet az öregasszonyoknak

monumentális szobrász-keze, a szobrot gyúró ügyetlen-lelkes gyerekkezek egész sorában, mintegy sokszorosítva. Az is a vers természetéhez sorolja e filmeket, hogy egymástól függetlenül születve is egymás folytatását alkotják — előre és vissza utalnak egymásra, egymást értelmezik, kiegészítik, módosítják és alakítják, mint egy verskötet sokszor igen nagy időkülönbséggel születő darabjai. Mint ahogy, mint láttuk, önmagukon kívüli vonatkozásrendszereket is szervesen magukba építenek.

7. Miért nyúlt Huszárik a vers módszereihez? Azon a már említett okon kívül, hogy a regény és a színház kiüresedett formáit tovább játszó tömeges filmezéssel szemben kívánt egy más ihletéshez kapcsolódni, elsősorban azért, mert mondani-
valója tragikus. És, úgy látszik, korunkban a tragikum a színpadról egyre inkább a vers színpadára költözik át. Huszárik

tragikus látásmódja és mondanivalója mindenestül korszerű, az átmeneti kor sajátos tragikumát, a nagy sorsfordulók katalizmáit ragadja meg. A robbanásszerűen születő új fonákját, amely akkor is kikerülhetetlen feltétele a színének, ha nem fordítjuk meg, és nem veszünk róla tudomást: a tragikus gyorsasággal pusztuló régít. Azon kívül, hogy, mint a nagy tragikus költők mindig, a halál vetületében látja az életet, ezért is koncentrálni oly elementárisan az elmúlásra.

De ezért keveredik is nála az elmúlás, a halál legbrutálisabb képe a groteszk feloldásokkal. Ezért válik filmjeiben, ezekben a minden ízükben emelkedett kompozíciókban a giccs az egyik fő motívummá, állandóan zengő ellentponttá. Mert semmi nem vonzza úgy a giccset, mint a közös megrendülés, a halál, a gyász, a tragikum. S mert a művész a megidézett giccs ellenvarázslásával küzd önmagában is az ellen, hogy érzelmes sajnálkozással nézze azt,



Tisztelet az öregasszonyoknak

ami elkerülhetetlen. És mert, úgy tetszik, sehol sem gyűlöletesebb a giccs, a felületes, a „tárgyi korrelatíva” nélküli érzelm kifejezés, mint éppen embervoltunk értelemmel legkevésbé belátható és megváltoztatható tényével, a halállal kapcsolatban, de, megint úgy tetszik, mégis itt a leginkább megbocsájtható is: ott, ahol *mással* sem tudunk a giccsnél többet mondani. Ilyen módon használtatik fel Huszáriknál a giccs, mint elviselhetetlen reakciója annak, amit mindenképp el kell viselnünk. Mert a legkomikusabb fájdalom is fájdalom. Az ideológiailag legigazolhatatlanabb (vagy éppen legigazolhatóbb) szenvedés is szenvedés. A legmagasabb intellektuális erőfeszítéssel is tudomásul vehetetlen végségre adott mindenfajta emberi választ éppen ezért tudomásul kell venni.

8. Az ember őstörténetbe nyúló közösége a lóval korunkban, úgy látszik, vélegesen és visszavonhatatlanul véget ér. Vé-

getérte nem az ilyen vagy olyan rendszerű társadalmak szerkezetéből következik, hanem a modern élet egészéből, nem a társadalmi, hanem a technikai forradalom természetéből. Miért lehetett, miért volt szükségszerű mégis, hogy ezt a kettős tragédiát — a lóét és az emberét — éppen a szocialista viszonyok között szocialista művész (sőt művészek) fejezzék ki? Azon az ugyancsak nem teljesen elhanyagolható mozzanaton túl, hogy a magyar nép ősi totemállata a ló, s ennek máig tartó atavisztikus, ösztönös és érzelmi viszonyulások a következményei a magyar társadalomban, más is indokolja, hogy az *Elégia* nem francia vagy amerikai filmként jött létre. Az újnak és a réginek ez a tragikus váltása, amely nem egy társadalmi formának, hanem a történeti ember életformájának a végét jelzi, a technikai forradalom klasszikus országaiban fokozatosan, konfliktusmentesebben, tragikum nélkülibben ment és megy végbe, mint azokban a fej-

letlenebb társadalmakban, ahol a lóhoz kötődő paraszti – és általában feudális – életforma brutálisabb, hirtelenebb váltással megy át az új életformába, méghozzá a szocializmus építésének forradalmi körülményei között.

Éppen harminc évvel ezelőtt, ifjonti merészségemben Lukács György tekintélyével szemben és vele vitázva fejtettem ki, hogy az új, a forradalmi művésztől nem állhat távol, ahogy akkor fogalmaztam, „a lehanyatló társadalom melankóliájának s az *egyénben olykor* nemessé nőhető tragikumának átélése”, sőt, hogy ez az új művészet kikerülhetetlen tárgyává válik. Először Nagy László *A Zöld Angyal* című nagy versében, majd Huszárik filmjeiben, a szocialista magyar művészet e remekeiben, szinte tárgyi bizonyítékát fedezhettem fel akkori gondolatomnak.

Ezért is mondhatom, hogy az *Elégia* – és Huszáriknak benne kikristályosodott, de kisfilmjei teljes szvitjére jellemző – tragikus látása nagyon is a mi átmeneti viszonyainkat tükrözi, nincs „elvonatkoztatva” attól a környezettől, amelyben létrejött. Mint a nagy művészi alkotások kivétel nélkül, a saját, sehol másutt és senki más számára nem így adott, sajátos, vagy akár partikuláris körülményeinek mélyére ásva jut el az általánoshoz, az egész emberi fejlődés egy lényeges mozzanatának egyszeri kinagyításához. E filmek által oly plaszticitással és képi remekléssel, mint az *Elégia* végén a sokezeréves lópatkó hosszan kitartott, a végtelenbe elzengő akkordja.

Somlyó György

Képköltészet

Huszárik Zoltán öt kisfilmjét megnézve vegyes érzésekkel távoztam a nézőtérről; az *Elégiát*-t most is remekműnek láttam, és a hideglelős humorú *Capriccio*-t is teljes azonosulással követtem, de már az *Amerigo Tot* csak részleteiben ragadott meg, a *Tisztelet az öregasszonyoknak* egy-egy képsora és alapeszméje, a *A piacere (Tetszés szerint)* pedig, amely három tekintélyes díjat is kapott már az idén, inkább zavarba hozott; erős sodrása hatott rám, de kétségeket is ébresztett bennem, s nem azért, mert „tetszés szerint” értelmezhettem. Sietek megjegyezni, hogy én Huszárik Zoltán művészetét ezzel együtt nagyra tartom: *Szindbád*-ját a magyar filmek legjobbjai közé sorolom, és képi látásmódját nagyon is közelinek, sokszor a sajátoméval azonos jellegűnek érzem – ezért próbálom megfogalmazni hiányérzetemet is, jól tudva, hogy a közelségből adódóan nagyobb a téves értelmezés vagy akár az érzéketlenség lehetősége.

Az *Elégiá*-ról szólva csak ismételni tu-

dom, amit mások is leírtak már: remekmű, melyet Huszárik Zoltán rendező, Tóth János operatőr és Durkó Zsolt zeneszerző a látomás, hallomás és mozgás ritka egységévé gyúrt. Konkrét, szinte szociografikus kordokumentum, azzal együtt természetesen, hogy lóember hőseinek vádló tekintete az egyetemes pusztulás ellen is tiltakozik; hogy ezek a feledhetetlen lóarcok, lóikonok az időtlen szenvedés tájaira és a fájdalmas tudat mutatványaira látnak; hogy a sorra bezáruló falusi deszkakerítés ajtók a halál ősi kapuzárását is idézik – és még mennyi is a filmben: a kultúra és a történelem eseményei, gesztusok, tárgyak, kivégzés és haláltánc, munka és gyönyörködés, végül is a lótárs kényszerű elárulásának folyamata a mitikus gépesedés, az áldásaival és átkaival előretörő civilizáció szorításában.

Az *Elégiá*-ról írva az embert újra elragadja a film fenyegetően fölgyorsuló ritmusa, a képek tárgyas pontossága, egyegy motívum fölbukkanása, visszatérése-



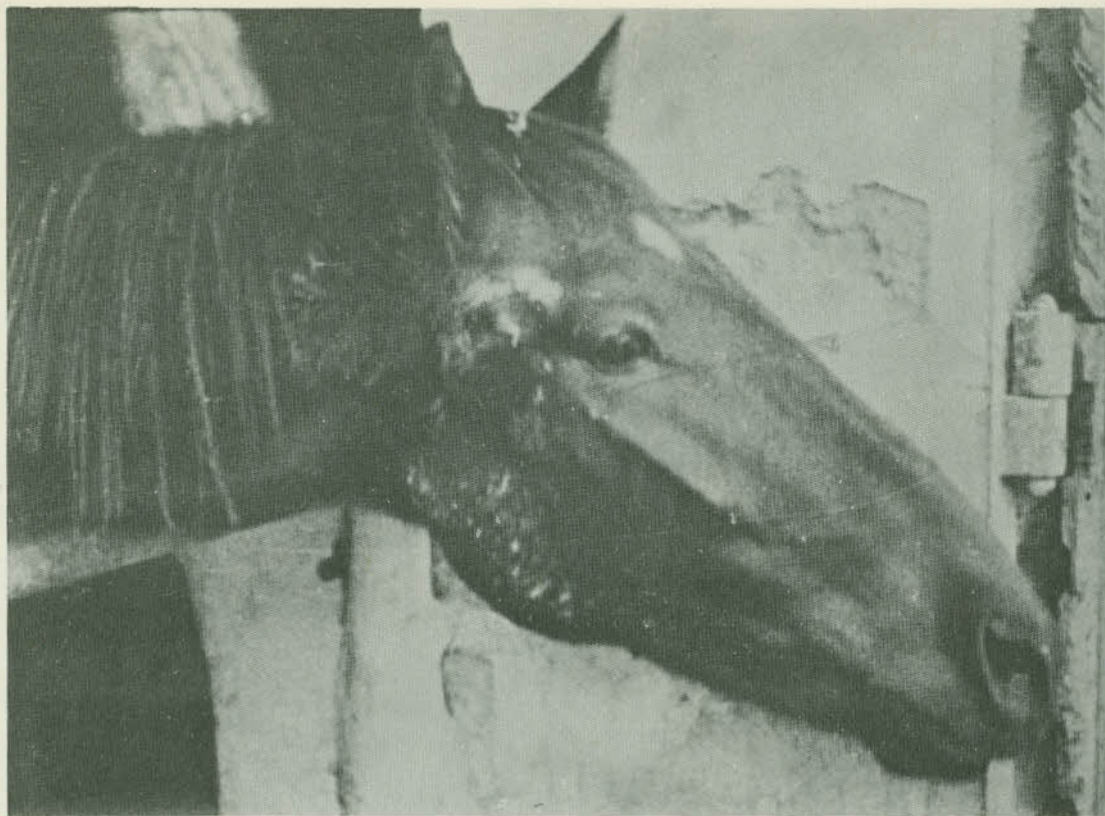
Amerigo Tot

nek és kibontakozásának teljessége, a finom rétegződés és a brutális végletesség, az eszközök, a képzőművészeti ihletésű modern metafora magabiztos kezelése, az artisztikus, érzelmesen harmonikus kompozíciók és a zaklatott, meghökkentő, torz vagy akár naturális képek aránya, a ritmusváltások, ellentétozások természetes létezése, amelyben azonban az önsúly kimérte szerkezetbe, formába öntő tudatos művész jelenlétét, erőfeszítését is szüntelenül éreztem és csodáltam.

Minden kép a helyén van és minden lehetséges hely maximálisan kitöltött az *Elégiá*-ban. Gyönyörűséggel elemezhető az első kockától az utolsóig, de hasonlatokat is kereshetünk rá, hogy élményünket érzékeltesük, és így a filmet is jobban megközelítsük: olyan, mint az előre feszített

acélból, vasbetonból készült lengőhidak – a legtöbbre azonban akkor megyünk, ha nézzük, újra megnézzük az *Elégiá*-t; nem túlságosan gyakran persze, mint ahogy Jó-zsef Attila Nagy on fáj című versét sem mondogatja vagy olvasgatja az ember egyre-másra; különösen akkor nem, ha van valami kapaszkodója, ürügye akár, egy hajszálrés talán, vagy csak a réskeresés ösztöne; van valami vágya, szemben Lao-ce „szalma-kutyáival”, van egy parányi pontja, amely a viláfgorgatáshoz talán nem elég szilárd, de a naponkénti önfeltámasztáshoz igen; valami aprócska jó, lehet dühroham is, fájdalom, utálat vagy más szenvedés, csak körvonala legyen. Az *Elégia* rendezőjétől távol állnak – s hogy előre jelezzem ellenvetéseimet: az *A piacere* rendezőjét mintha elkábították volna az előjel nélküli „szalma-kutyák”.

Előbb azonban a *Capriccio* groteszk



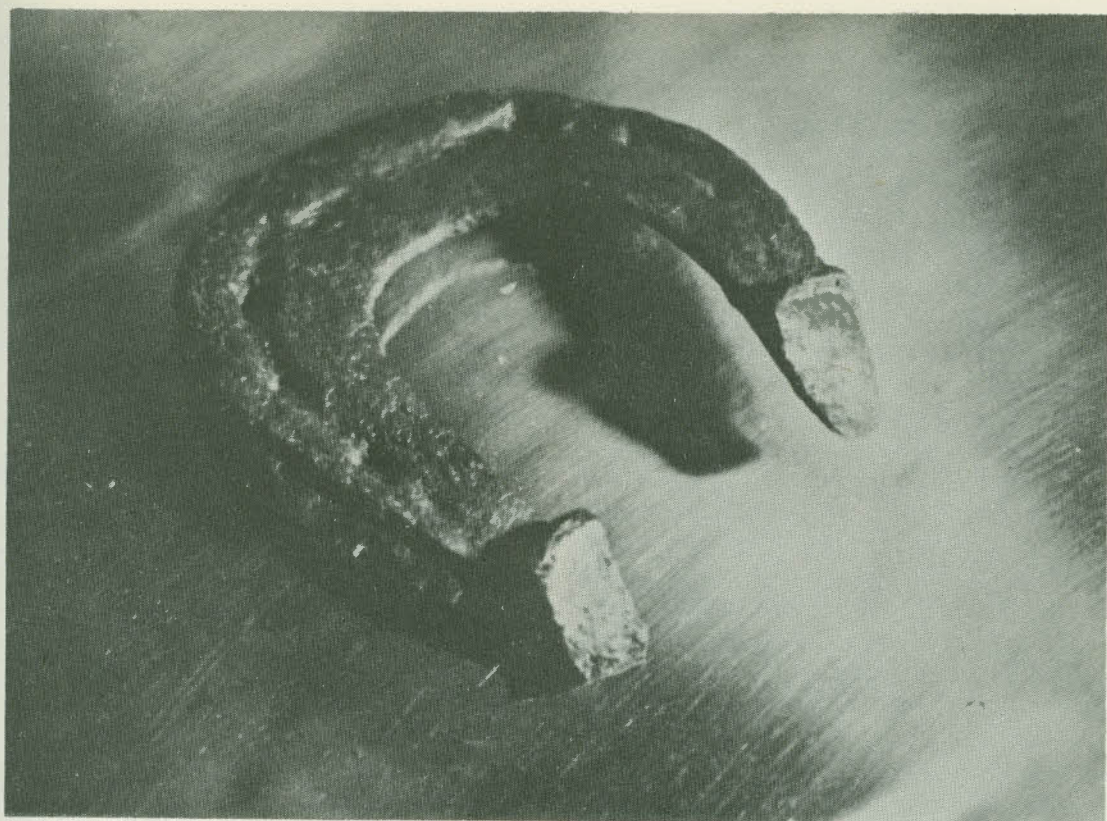
Elégia

borzongatását idézem, a hóember-élet-halál babonás belvilágát, ezeknek a különös hübriszeknek és a körjük szőtt, melljük társított képeknek és képleteknek a filmjét. Halál-változat a *Capriccio* is, a lóember után itt a hóember pusztulása a fő-téma, vagyis a konkrét tárgy, az ürügy-tárgy, amelyen Huszárik Zoltán és Tóth János képzeletének természetét, működését megmutatja. Meglehet, így volt ez már az *Elégiá*-ban is, de ott olyan erős a konkrétum, hogy az általánossággal teljesen összeolvad, fölösleges és lehetetlen is szétválasztani.

Létrejön az egyensúly a *Capriccio*-ban is, mert itt a konkrétum természetéből — hogy a hóember tavasszal elolvad — eleve kiadódik a groteszk halál-változat művészi szerkezete, és ami az egyensúlyhoz talán még fontosabb, új elem bukkan fel: az irónia. Az esetlenségükben fenyegető, mulatságos vagy borzongató figurák (Anna

Margit festészetének egyik vonulatára emlékeztettek), a néhány rekvizitummal jelegette, állóképpé komponált helyzetek szinte egymást szülik, vezetik a nézőt a hóember-lét képtárában — alkalmanként szívesen meg is állna, elgyönyörködni, tűnődni vagy röhögcsélni némelyik kép előtt, de erre persze nincs idő, megy a film, történik az élet; az égboltnak felhős isten-arca van, rikogat a madársereg, a bronzszobor bornírt állandóságával szemben pillanatnyi csak a szánnivalóan esendő, nevetségesen nagyképű, szörnyűséges hóemberélet, a fűzvevesszőt föltámasztja, a hóbabát megsemmisíti a ritmikusan fel-felbukkanó arany nap (az *Elégiá*-ban a jegeces holdat láthattuk „ezen a helyen”); beteljesedik az élet-halál, amit már a film elején jeleztek a hóembert gyártó, vidáman piros gyerekkezek is, mikor hirtelen megmerevedtek, belefagytak a fehér anyagba.

A harmadik kisfilmet idézve a gyerek-



Elégia

kezekről *Amerigo Tot* önálló lényként heverő, márványporos, karórás kezére ugrik emlékezetem, a magyar–olasz szobrászművész arca, nyitott vagy lehunytt szeme az *Elégia* lovainak arcát, szemét idézi: Huszárik jellegzetes képmotívumai ezek. A társítást az előző két darabbal persze az is befolyásolja, hogy egy műsorban láthatók a filmek. Valójában az *Amerigo Tot* portréfilm, s még ha kísérletezik is Huszárik a műfajjal (dramatizál, bevonja tárgyát a történésbe, az öntörténet szereplőjévé teszi), nem hasonlítható többi filmjeihez. Kár, hogy ezek a kísérletek abbamaradtak, amennyire tudom, sem Huszárik, sem más nem folytatta ezeket a kezdeményezéseket. A film számomra töredékes és esetleges, bár azt sejtem, hogy a portré körein túl valamiképpen az ellenálló erő, a megmaradásért folytatott küzdelem filmje, amelyben a szülőföldre való hűség és az időben folyamatos emberi, történelmi lé-

tezés gondolata, a hagyomány és az újítás kapcsolata is jelen van, de mindez következtetés inkább, vagy nagyon is közvetlen kimondás, az önmagában gyönyörű népdal felcsendülésével például.

Kevésbé tudtam kapcsolódni a *Tisztelet az öregasszonyoknak* képi általánosságához is, a gyertyafényben csillogó temetők és színpompás őszi tájak szépségéhez, mert nem találtam bennük elegendő konkrét jelentést – tévedés ne essék: képi jelentést. Ezt a mellérendelő jelleget erősítik a kiváló operatőr, Jankura Péter talán egyetlen fokozattal édesebb színezése, komponálása, mely a film keserű panaszától különválva létezik. (Az „elegendő” és a „fokozat” persze amolyan társalgási fogalom, jelzésnek használok, nem értékítéletnek.) A film érzésem és értelmezésem szerint a túlélő, a túléléssel is megterhelt öregasszonyokról szól, és ott a legerősebb, ahol feltűnnek benne a férfiak és a történelem

a háború emlékképei, ahol az élet elviselhetetlensége és az öregasszonyok kiszolgáltatottsága konkrét képekben, és nem jelképes, líraian „megemelt” kompozíciókban ölt alakot.

Az ötödik film, az *A piacere* átfogó jellegű, most már nincs konkrét tárgy vagy ürügy-tárgy, illetve a halál a tárgy, a fő-téma, és a cím ígérte esetlegesség nemcsak a szerkezetre jellemző: az egész filmet áthatja. Az eszközt, a különféle eredetű képek, képsorok összevágását, fölfűzését most is virtuóz módon alkalmazza Huszárik Zoltán, de ő maga kilép az egész konstrukcióból, pontosabban: ott van ő fekete humorával, borzongó kíváncsiságával, félelmével és kegyetlen ironiájával, érzelmes ellágyulásával – de nincs ott egy határozott iránnyal, személyiséggel. Fogalmazhatom ezt így is: sok részlet mond ellene a cím sugalmazásának, hogy a filmet tetszés szerint értelmezhetem – ellenkező értelemben is! Sok részlet vitatja azt a különben sem eredeti gondolatot, hogy a halál egyetemességével szemben az ember tehetetlen, hogy a halál, a halott felől nézve az élők ténykedései nem minősíthetők, hogy végül is mindennek egy a vége, mint a film záró képe is tanúsítja: a tenger hullámai koponyákat görgetnek.

Hiszen amíg az élők, a túlélők tetteit, gondolatait, pózait ironizálja a film, amíg megmutatja a halállal és a halottal kapcsolatos ízlések, hitek, hiúságok kisszerűségét, megható, elkeserítő vagy döbbenetes tényeit az első részben, addig minden rendben van. Addig is, amíg a nevetést sírásba fordítja, és az előző filmekben már megismert érzéssel és erővel bevágja a másféle halálképeket, azzal a gesztussal, szándékkal, vagy akár néma „kísérő szöveggel”, hogy nézzétek, milyen iszonyú – és ezzel is: milyen hatalmas, milyen döbbenetesen erős és lendületes. A különféle „halálos mozgások” szorongatóan remekművű sorozatai peregnek, például: a más-más irányban száguldo-zúduló repülők, síelő katonák és vágató lovasok. A részlet

keményen áll a talpán, szép és erős, de nem tudom, hogy miképpen kötődik az egészhez.

A több alkalommal is visszahozott, át-tűnő polgári temetés képei a kövérkés, ájldozó asszonnyal azt sugallják talán, hogy mindegy, hol és hogyan hal meg az ember, hogy tömegsírba talicskázzák vagy gyászoló társai temetik? Vagy a polgári, ájldozós temetés hőseit ítéljem el talán? Itéljem meg fájdalmukat, tartsam visszatszőnek, ízléstelennek viselkedésüket? Vagy keressem a különféle pusztulásokban, temetkezési látványosságokban az élők esendőségeit, groteszk félelmét? Ezt megtehetem, de akkor mi lesz az összehozással? Nemcsak az enyémmel, a nézőével – hanem az alkotókéval? Zavaram és kétségeim forrása ez az eldöntetlen, uralkodó mellérendelés, ami a film szerkezetét is föllazítja, menetét az első rész után ide-oda rángatja.

Visszatérve előrevetett megjegyzésemhez, olyan ez, mintha Huszárik Zoltán „szalmakutyáknak” látná a dolgokat, csakhogy ez a látás „nem emberi”, márpedig az *A piacere* sok rétege nagyon is mélyen és fájdalmasan (és keserűen, ironikusan) a vággyal, tudattal megáldott és megvert ember nézőpontjából lát, s úgy lát, ahogyan csak Huszárik Zoltán képes látni. Ez a „tetszés szerint” megzavarja az önmagában érvényes részleteket, s csak arra jó, hogy elleplezze a személyes véleményét, elodázza a variációk összefoglalását, végül is kitérő, groteszk finton legyen csupán.

Huszárik Zoltánról azt írta egyik méltatója, hogy két nagy filmet csinált, a *Szindbád*-ot és ezt az ötöt ugyanakkorára. Bizonyára készül már a harmadik is, ha más-hol nem, hát a rendező képzeletében, és én az összemérés helyett erre fordítom kíváncsiságomat, mint Huszárik Zoltán közeli – remélem, ezt fölösleges bizonygatnom – „nézője”, drukkere.

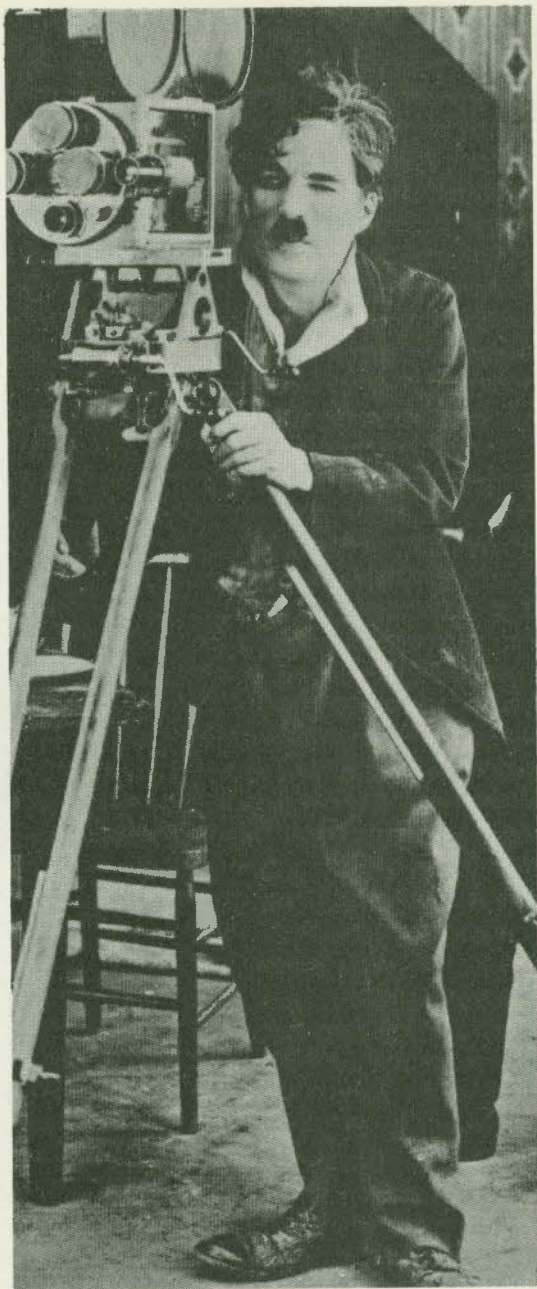
Horgas Béla

Chaplin

Nyolcvannnyolc éves volt. A mozi, halálakor, csak nyolcvankettő. Hat évvel a film születése előtt jött a világra Charlie Chaplin. Kicsiny gyermekként körülbelül abban az időben lép először színpadra, mikor Lumière-ék mozgóképei az újdonság erejével hatva peregnek egy párizsi kávéházban. Mire a film, tétova képek után, először válik az egész világot elárasztó, informáló, szórakoztató eszközzé, vagy éppenséggel művészetté, a műfaj kialakítóinak, útja egyengetőinek sorában ott találjuk őt is.

Alig néhány év, és a Chaplin által megteremtett figura a film szimbólumává válik. Bárhol a világon, ha megjelenik a keménykalap, a sétatápca és az ormótlan pár cipő együttes képe, mindenki a filmre asszociál. Így él évtizedek óta a mozgóképpel azonosulva az emberiség tudatában a filmművészet egyik legnagyobb alkotója. Érezhetjük, hogy ebben a megállapításban semmi túlzás, meghökkentésre való törekvés nincsen. Chaplint valóban a világ minden részén és valóban mindenki ismeri. Ez a közismertség, ez a siker ugyanakkor páratlan művészi demokratizmussal jár együtt. Országvezető egyéniségek, a művészet és a tudomány lángelméi éppen úgy rajongói sorába tartoznak, mint a kismozik filléres helyekre szorult közönsége.

Művészetének titka az igazán nagy alkotóknak az a varázsa, ami elillan, ha nagyon részletesen próbáljuk elemezni. Mert hiszen eszközei a legősibb komédiás trük-



kök tárházából kerülnek ki. Világa, az emberi méltóságra törekvő, de mindig orra bukó, ám a harcot soha fel nem adó kisember sorsa, akár közhely is lehetne. Filmjeinek története mindig naivan egyszerű. És mégis, 1914. február 28-án, mikor először jelent meg a mozivásznak érzelmességből és humorból ötvözött, pokolian mulatságos és költőien megható, csám-pás, keménykalapos, szűk kabátot és har-

monika-nadrágot hordó, vékony kis nád-
botra támaszkodó pamacsbaíszú figurája,
olyan hangot ütött le, mely azóta is zeng
és visszhangra talál egyre újabb és újabb
mozinézők és a televízió közönségének
millióiban.

Korai alkotásaiban Mack Sennett volt a
mestere. Innen, a groteszktól indulva te-
remtette meg a tizes években mind jobban
a tragikomédia felé hajló egyéni stílusát.
Nem tagadta meg elődeit, sem Sennett
hatását, sem a még korábbi, színpadi mül-
tat, Fred Karno híres pantomim társulatá-
nak iskoláját. Mint színész, innen hozta a
nagyszerű mozgáskultúrát, a tárgyakkal
való kapcsolat rendkívül fontos mozzana-
tát. Azt, hogy környezete minden elemét
azonnal és a legmulatságosabb formában
be tudja kapcsolni a játékba, átszellemíti,
ellenségesse vagy barátivá varázsolja a kör-
nyező világot. Ezt a képességét állítja az-
tán egyre inkább mondanivalója szolgálá-
tába.

Tántoríthatatlanul és következetesen
törekszik a humánus, a kisemberek, a kí-
zsákmányoltak világát ábrázoló, igazságu-
kat hirdető filmművészet megteremtésére.
Nem választja az egyszerűbb utat, pedig
népszerűsége már a tizes évek derekán
szinte páratlan. Utánzóinak serege tűnik
fel, és süllyed el dicstelenül. A közönség
nyomán a kor legkiválóbb elméi fedezik
fel, Picasso, Apollinaire, Aragon... Útjai,
személyes megjelenései során világszerte
szinte hisztérikusan lelkes tömegek ünnepl-
lik. Joggal írta róla 1916-ban, némi iróniá-
val a fiatalon meghalt, kitűnő francia esz-
téta és rendező, Louis Delluc: Ő a leghíre-
sebb ember az egész világon. Már is elho-
mályosítja Jeanne d'Arc, XIV. Lajos és
Clemenceau dicsőségét. Nincs is más, csak
Jézus vagy Napóleon, akit hozzá lehetne
hasonlítani...

A húszas években ez a világhírű komi-
kus a film költőjévé válik. Megszületik A
kölyök, az Aranyláz, a Cirkusz, a Nagyvá-
rosi fények... Az ötlet, a gag átszellemül
ezekben a filmekben, a mondanivaló hor-
dozójává válik. Ahogy a híres zsömle-tánc
az Aranyláz-ban. A villára szúrt cipőcskák-
nak ez a bolondos polkája, melyet Charlie

járat velük, a boldogságot áhító kis csavar-
gónak a vágyát fejezi ki. Kedves lányokat
vár ütött-kopott szobájába, Szilveszter éj-
jelen. Elképzeli, hogyan is szórakoztatná
majd őket. A várakozás felszeg, féktelen
boldogságában táncoltatja a zsömléket.
Aztán már csak az asztalra borult borzas
fejet látjuk: a lányok becsapták, az álmo-
dozásban, a hiábavaló várakozásban Char-
lie elaludt...

Nem véletlen, hogy a húszas években is
költők sora válik Chaplin hívévé. Radnóti
Miklós így ír 1928-ban a Cirkusz-ról: Char-
lie Chaplin ma talán egyetlen művésze a
filmnek. A némaság és a mozgás művésze
és a rendezés, a technika ördögi mestere
ez a furcsa, szomorú ember. Mert kicso-
dák a többiek? Jó alakú és szép vagy
érdekes arcú férfiak és nők, akik igen stí-
lusosan tudnak mozogni a rendes, de dísz-
letekkel alátámasztott hétköznapi vagy –
ez a filmtől függ – ünnepi világban. És
igen jól értik a csók technikáját s külön-
féle módozatait. De ezt érti minden tehet-
séges szerelmes is. Mégis hol vannak ezek
tőlünk? És hol van Chaplin? Bennünk
van. Bennem is, és ott van az előadás után
szembejövő első idegenben is. (...) Az
életünk kegyetlen szimbóluma ez a film és
ez a művész.

Majakovszkij pedig ugyancsak a húszas
években írja le egyik versében:
Chaplin bajuszkái

Őriznek ma mindent,
mi Európa arcán
még európai.

Ez a különös művész még mindig tarto-
gat meglepetéseket. Napjainkban kezdik
felfedezni egyik, ebben az időszakban ké-
szült munkáját, melynek csak rendezője
volt (egy villanásszerű inas szerepet leszá-
mítva). Ez a film a Bohémvér (A Woman
of Paris). 1923-ban készült. A „szerzői
film”, az „új hullám” korai elődjét látják
benne igen sokan. A zseniális René Clair
persze már 1931-ben felfigyelt erre. Chap-
lin – írta – ezzel a filmjével bebizonyí-
totta, hogy mindenekelőtt szerző... Min-
denütt jelen van, ő maga teremti meg az
alakjait... A Bohémvér az első film,
amelynek jelentőségét nem hangsúlyozták

elégge . . . Mindig megcsodálom (pedig tízszer, tizenkétszer is láttam őket), ezeknek a jeleneteknek könnyedségét, szoros egységét, mértéktartó pontosságát.

Kezdetben, több nagy filmművészhez hasonlóan, Chaplin is idegenkedett a hangosfilmtől. Csak fokozatosan alkalmazta a hangot mint kifejezési eszközt. De ebben a korszakban is két keserűen humoros remekművel ajándékozta meg a világot. 1935-ben készül el a *Modern idők*, a kapitalizmus maró szatírája. A kisember csetlése-botlása az elidegenedett, ridegen gépies világban megint csak sokat idézett, legendás jelenetek forrása lett. Tulajdonképpen sírnunk kellene a hatalmas fogaskerekek közé csúszott, a gépies csavarhúzógatásba beleőrülő, vagy az etetőgépnek kiszolgáltatott Chaplinen, ha mindez nem lenne olyan képtelenül, olyan ellenállhatatlanul nevetséges.

A diktátor 1940-ben a fasizmust állítja pellengérre, az emberi méltóságot védelmezi, chaplini eszközökkel.

André Bazin ragyogó kis tanulmányban elemzi, hogyan szerezte vissza ebben a filmben, Hinkel alakjának megteremtésével Chaplin a bajuszát, melyet Hitler ellopott tőle . . . A film befejezése, mikor a vérszomjas diktátor helyett a rá rendkívül hasonlító kis borbély kerül a szónoki emelvényre, Chaplin szavakban is megfogalmazott egyéni vallomása, hitvallása az

emberség, a szabadság, a boldogság iránti vágy legyőzhetetlenségéről.

A művészek életében ritka az igazán sikeres pillanat. Csak mikor töretlen remekművet alkothattak. Nézzük meg a filmtörténet nagyjait, hány valóban kiemelkedő alkotás jut egy mégoly termékeny életre is? Chaplin alkotó évtizedeket mondhatott magáénak, a tizes évek derekától sorra születtek nagy alkotásai az 1940-ben elkészült *A diktátor*-ig.

Mikor a második világháború után levette a kisember maszkját, felretette a botot és a keménykalapot, akkor is igyekezett továbbvinni kíméletlen szatíra (M. Verdoux, Egy király New Yorkban), vagy érzelmes melodráma (Rivaldafény) keretében humánus mondanivalóját. Hű volt önmagához. Ahhoz a művészhez, aki egyszer így nyilatkozott: Hiszek a könnyek és a nevetés hatalmában, mint a rettegés és gyűlölet ellenszerében. A jó filmek nemzetközi nyelven szólnak, az embereknek a humor, a részvét, a megértés utáni vágyakozását fejezik ki. Segítenek, hogy elosszassuk a gyanakvásnak és a félelemnek a hullámát, mely ma az egész világot eltölti. (. . .) Bár azokat a filmeket forgalmaznák, minél nagyobb mértékben, az egyes nemzetek között, amelyek nem az erőszak hírvetését jelentik, hanem egyszerű férfiak és nők nyelvén szólnak . . . Ez talán segítene abban, hogy megóvjuk a világot.

Karcsai Kulcsár István

Mit adhat a magyar film a világnak?

Radványi Gézával beszélget Szabó István

Szabó István:

— *Mondana-e valamit kezdő koráról, kik-től tanult a legtöbbet fiatalon, hogyan került a filmhez, hogyan sajátította el ezt a mesterséget?*

Radványi Géza:

— Azért nehéz erre egészen pontosan válaszolni, mert nem hiszem, hogy az embernek a mestersége különválasztható attól, amit mint ember élt meg. Én azt hiszem, Jaspersnek igaza van abban, hogy olyan embereknek a munkásságát, akiknek a semmiből kell valamit csinálni — művészekét, filozófusokét, zeneszerzőkét —, nem lehet megérteni, ha az ember nem ismeri egész élettörténetüket. Mert az a mód, ahogy a világot visszaadják — még ha teoretikusan is —, mélyen összefügg azzal, amit megéltek. Tehát azért nem bánom, hogy későn kezdtem — körülbelül 30 éves koromban kezdtem a film-munkát —, mert előzőleg meg kellett élnem azokat a dolgokat, amit aztán a film által szuggérálni akartam a közönségnek. Különben, ha nem éltem meg valamilyen formában azt az érzést, történetet vagy kompliká-

ciót, amit át akarok adni a film által a többieknek, akkor az nem is hat. Ez furcsa dolog. Soha a *Valahol Európában*-t nem tudtam volna megcsinálni, ha nem éltem volna meg a *Valahol Európában* atmoszféráját. Az teljesen lehetetlen lett volna. Szóval hogy hol kezdődött a filmezés? Újságírással kezdődött. Riporterséggel kezdődött, riporter voltam. Francia, bécsi és magyar újságoknak dolgoztam, azonkívül a prágai Magyar Hírlapnak is, ez annak idején a magyar kisebbség lapja volt Prágában. Többnyire riportokat írtam. Vezércikket írni nem szerettem, azt nem is tudtam. Még interjút is nehezen csináltam. Megfigyelni, amit egy riporter észrevehet egy helyzetről, egy országról: ez érdekelt. A riporterség aztán lassan átment forgatókönyvírásba. Én nem akartam rendezni, én csak írni akartam. De volt egy pillanat: egyszer írtam valamit — közel állt hozzám a történet —, és aztán a moziban valami egészen mást láttam. Dühös lettem, és azt mondtam: ha ez így megy, akkor sokkal egyszerűbb, ha magam rendezem meg, amit írok. Azt hittem, hogy egyszerűbb. Egyszerűbb is. Sokkal nehezebb írni, mint rendezni. Sokkal fárasztóbb írni. Azóta az én mesterségem az, hogy mint filmrendező a világot észrevegyem, megfigyeljem. Nem véletlen, hogy ebben a kamerában, ami itt bennünket fotografál, egy lencse van, amit úgy hívnak: objektív . . . Ugyanis objektíven kell nézni a világot, és felnagyítani az ember és ember, ember és világ

A magyar filmgyártás államosításának harmincadik évfordulója alkalmával sorozat indul a Filmkultúra hasábjain, mely filmtörténeti érdekességű beszélgetésekből közöl részleteket. A szemelvényeket a MAFILM Objektív Stúdiójának megbízásából készülő munkám, a magyar filmgyártás és filmművészet történetét bemutatni szándékozó film anyagából választottam. — *Nádasy László*

közötti összefüggéseket — a láthatatlan összefüggéseket is. Majdhogynem mikroszkóppal kell nézni a világot, hogy valahogyan megismerjük azt, ami az emberek arca és a tájak mögött van.

Szabó István:

— De vajon lehet-e objektíven nézni?

Radványi Géza:

— Látod, ez nagyon helyes kérdés. Az objektivitásra is csak törekedni lehet, akár a szabadságra. Ahogy nincs tökéletes szabadság, csak szabadság utáni vágy, úgy nincs tökéletes objektivitás sem. A szabadság — vágy, kékmadár, ami után szaladunk, szaladni is kell utána, különben feladjuk önmagunkat. De elérni nemigen fogjuk. Igazad van, nem tudunk a saját bőrünkéből kimászni, persze, hogy „szubjektív-objektívek” vagyunk. Mert hiszen az objektívet átszűrjük magunkon, és úgy adjuk tovább. Mi, gyarló, sokféle befolyásnak kitett, sokféle meghatározottságú emberek. Az objektív tehát mindig szubjektív-objektív. Egészen objektívek sosem lehetünk. Azt hiszem, akkor unalmasak is volnánk . . .

Szabó István:

— Talán az a szerencse, hogy ahány ember, annyiféle objektív.

Radványi Géza:

— Igen, ez a szerencse.

Szabó István:

— A filmfőiskola megalapítói közé tartozik, a filmfőtanács első vezetője volt, a mai magyar filmrendezők közül sokan a tanítványai, s ők szinte legendás alaknak tartják.

Radványi Géza:

— Itt inkább a legenda segít . . . nem az, ami tényleg volt. Én nagyon hálás vagyok a sorsnak, hogy annak idején az a szép és remek dolog történt az életemben, hogy rám bízta a filmfőiskola megszervezését; örömmel csináltam. Ha ez nem lett volna, akkor soha nincs a *Valahol Európában*, és nincs Radványi sem. Ez mind szorosan összefügg.

Szabó István:

— Hogyan függ ez össze? Én ezt így nem látom át pontosan.

Radványi Géza:

— Ez úgy függ össze, hogy először is determinálta az életemet a gyerekkorom, egy olyan városban, mely a szívügyem: ez Kassa. Furcsa város volt, determinálta a gondolkodásmódomat egész fiatalságomban. De utána, a következő időszakot — hogy úgy mondjam a felnőtt időszakot, a beért időszakot — a *Valahol Európában* körül zajló dolgok determinálták, nemcsak a felszabadulás megérése, és nemcsak az, ami előtte volt és utána volt, hanem az az atmoszféra, amit — bár nem élted meg —, te meg tudtál teremteni . . . csináltál egy filmet *Budapesti mesék* címmel, és ebbe „be volt fogva” az az atmoszféra, amit olyan nehéz elmondani. Az a villamos, amit teljesen naivan elkezdenek tolni az emberek, mert ki akarnak menni abból a semmiből, amiben vannak: jelkép, mint ahogy jelkép lett a *Valahol Európában* is, mert mindannyian összeálltunk, és „toltuk a filmet”, gyerekek, felnőttek, munkások, mindenki egyformán. Senki nem érezte, hogy ez milyen fáradsággal jár, senki nem törődött vele, hogy mit kap érte, ez mind nem volt lényeges, „toltuk a filmet”. Ezt az atmoszférát ismerni kell ahhoz, hogy meg lehessen érteni, miért determinálta a további életemet. Nemcsak azért, mert egy csodálatos véletlen folytán ez a film az egész világon jól ütött be, és általa nemcsak a magyar film kapott egy sanszot, hanem én személyesen is kaptam, és az egész karrieremet ennek a filmnek köszönhetem. Ez csodálatos dolog, de nemcsak ezért. Én már régen tudom, hogy nem a filmről volt szó, hanem volt valami, ami ezt a filmet tartotta, szinte függetlenül attól, hogy jó vagy rossz . . .

Szabó István:

— Mi az, ami a filmet tarthatta?

Radványi Géza:

— Megmondom, mi tartotta. Lehet, hogy tévedek. Van egy szellemi mozdulat a filmben, aminek én csak részese voltam; ez volt a film atmoszférája. Ez volt a film időszerűsége. Az emberek egy borzalmas — te nem tudod, mert nem élted meg —, egy rettenetes pokolból jöttek egy reneszánszba, amiről még senki sem tudta, ho-

gyan fog alakulni. Az emberek még féltek. Félték attól, amit megéltek, félték attól, hogy mit hoz a jövő, félték attól, lesz-e még emberi élet a világon. Ez a félelem keveredett a felszabadulási érzéssel. Szegények voltunk, nem volt semmink, és volt bennünk egy életfélelem, nem tudtuk, elindul-e megint a villamos. A *Valahé! Európában* akkor azt az érzést adta, ami kellett, összeszedte a szétdobott világot. A *Valahol Európában* ereje nem maga a film, ami elkészült, hanem a filmben lévő érzés, az az érzés, ami olyan, mint egy simogatás, mintha megsimogatná az ember a többiek fejét és azt mondaná: nem kell félni, nincs mitől félni, rendbe fog a dolog jönni. Van jövő. Rendszerben lesz a dolog, nem kell kétségbe esni. És tekintve hogy azóta is olyan világot élünk, amelyben az embereknek van mitől félniök, él a film tovább. Nem is a film, az az érzés, atmoszféra, amely a filmet élteti.

.....
Radványi Géza:

– Egy pillanatra kitérnék arra, hogy amikor és először jöttem haza Magyarországra...

Szabó István:

– 1939-ben?

Radványi Géza:

– Igen, 1939-ben. Meglepett, hogy az a filmpiac, filmgyártás, amit akkor találtam itthon, milyen furcsán kis körberit mozgott – ennek bizonyára volt egy sor szociális és politikai oka is –, voltaképpen – amennyire visszaemlékszem – az egész valahol a Teréz Körúti Színpad, a Budai Színpad és a Feszty-körkép között volt elhelyezve. Úgyhogy sokan éreztük már akkor is, hogy ezen valamit változtatni kell. De hogyan? Először is nem lett volna közönségünk, ha merőben újat hozunk, mert tulajdonképpen a közönségnek tetszettek azok a filmek. Arról, hogy szellemi forradalmat csináljunk, szó sem lehetett. Én azt a kiutat kerestem és találtam meg a magam számára, hogy ha már nem tudtam a filmvilágot átalakítani, megpróbáltam az emberek belső világát, egymás közötti viszonyát kutatni, úgynevezett – buta szó, de nem tudok jobbat – „ka-

marafilmet” csinálni. Kamarafilmet, ami intenzív, csak azt hozza, ami az embereket eltaszítja egymástól, vagy vonzza egymáshoz. Privátsorsok világát. Így készült el annak idején a *Zárt tárgyalás*, az *Egy asszony visszanéz*.

.....
Radványi Géza:

– Visszatérve a főiskolához. Az volt a helyzet, hogy elindultunk, és nem tudtuk, mit kell csinálni. Hogy is mondta Karinthy? Az isten kezünkbe adta a tárogatót, és nem tudtuk, mit kezdjünk vele. Megmondom őszintén: arra, hogy filmet tanítsak – amikor magam is csak tanultam még –, én sose gondoltam, így hát nagy zavarban voltam. Megint csak az atmoszféra játszott szerepet abban, hogy mégis megpróbáltam, mert éreztem, hogy abban az atmoszférában a lehetetlent is lehetővé lehet tenni, ha muszáj. És éreztem, hogy ez az a pillanat, amikor ha nem jön itt egy új generáció, akkor nagy baj lesz, mert folytatni fogjuk azt a kis horizontú filmgyártást, ami azelőtt volt. Nem voltak új emberek, és a régiektől nem lehetett elvárni, hogy merőben újat csináljanak. Így aztán nekifeküdtünk, nagy tanakodás után... főként Balázs Bélával vitatkoztunk rengeteget. Ezek a viták nagy segítséget nyújtottak nekem. Sokat voltunk együtt, néha összejöttünk egy félórára, és hajnali négykor még vitatkoztunk. Ma már látom, hogy nagyrészt téves álláspontokat védtem vele szemben, de a vitákból rengeteget tanultam. És ami a legfőbb: én voltaképpen Bélának köszönhettem, hogy sikerült – elég hamar – átlendülnöm abba az új levegőbe, nem tudom, hogy ez nélküle – minden jóakarat ellenére – sikerült volna-e. Ezt, ami a legfontosabb volt, Balázs Bélának köszönhettem, aki költő volt, és a világ talán egyetlen igazán nagy filmesztétája. A vele kialakult kapcsolat adta meg a biztosítékot, hogy szabad tanítanom. Ez volt az alap. Na most, tanítani... Tulajdonképpen nekem tanítás közben kellett tanulnom. Meg kellett tanulnom, hogyan lehet egyáltalán filmet tanítani. Akkor még nem voltak kialakult szisztémák. Lassan rájöttem arra, hogy filmet tanítani nagyon

nehéz, majdnem lehetetlen. Majdnem olyan nehéz, mint szerelmet tanítani. Talán a legfontosabb fölfedezésem az volt: filmet tanítani csak akkor lehet, ha filmet csinál az ember. Így született a *Valahol Európában* című film, voltaképpen azért csináltam, mert megbeszéltem az illetékesekkel, hogy én másképp nem tudok filmet tanítani, csak ha a diákokkal együtt vállalkozunk erre a nagy kalandra, és ők egy konkrét film elkészítésének közepette érthetik meg minden részletében, hogyan „csinálódik” a film, hogy mindig improvizálva csinálódik, és mindig ezer akadály van, amit napról napra le kell tudni küzdeni. Ezt nem lehet teoretikusan megmagyarázni, ezt csak akkor lehet megmagyarázni, ha az ember nap mint nap együtt dolgozik a tanítványaival. Én nem voltam „tanár”, csak „primus inter pares”, vagyis az a valaki, aki talán valamivel többet sejt, mint a többiek, de ezt a többletet is csak vitában, dialektikusan közvetíti. A jól bevált szókratészi szisztéma volt ez: van egy papa, és körülötte vannak a fiúk, akik okosabbak tán a papánál is. Különben rossz ez a hasonlat. Szókratész esetében másról volt szó, ő nagyon okos volt, hiszen nem írt le soha egyetlen sort sem, és ez borzasztó bölcsességre vall.

.....
Szabó István:

— Térjünk vissza a *Valahol Európában* létrejöttének körülményeire. Hogyan született meg a film?

Radványi Géza:

— Erre visszagondolva — egy emberöltő telt el azóta —, voltaképpen meg kellene próbálni nagyon igazságosan ítélni. A *Valahol Európában* megszületésének egyetlen lehetősége volt, hogy az akkor volt MAFIRT — a Magyar Kommunista Párt filmvállalata — csinálja meg, a többi filmvállalat nem csinálta volna meg. De nem volt olyan egyszerű ez a lehetőség sem, mert „ellenszél” ott is volt. Volt azonban a MAFIRT-nál egy ember, aki szerényen meghúzódva a háttérben, titokban mindent megtett, hogy a film létrejöjjön: Kondor István. Segített ebben Hont Ferenc, a főiskola igazgatója, aki

hitt abban, hogy ezt kell csinálni: egy filmet a főiskolások részvételével. Nagyon sokat segített Révai Dezső, a laboratóriumnak a vezetője. És a háttérben voltak még olyan jó lelkek, akik ellen nem lehetett küzdeni akkor, mert erősebbek voltak, mint egy vezérigazgató, például Orbán László, aki a háttérből diszkrétan egyengette a film útját. És hogy a film végül létrejöhetett, és megkapta az állami támogatást a Belügyminisztériumtól, az nem kis mértékben az akkori belügyminiszternek volt köszönhető, akit úgy hívtak, hogy Rajk László... Én őt nem ismertem, a film premierje után beszélgettem vele először. Azt hittem, azért hivattott, mert valami cenzúraneheztség van, valamit ki kell vágni a filmből, vagy hasonló okból. De éppen az ellenkezője történt, megadta a telefonszámát, és azt mondta: maga szabad művész, azt csinál, amit akar. Nem fog mást csinálni, mint amit kell, azt tudom. Aztán... jöttek azok az évek, amikor itt egy kicsit nehéz volt a helyzet. Közben én ott kinn meghonosodtam. Voltaképpen mindig „valahol Európában” voltam otthon, végül végképp Európa lett a hazám. Mert nem lehet kimenni egy olyan malomból, amelyikben az ember már nyakig benne van, „bele van fogva”, akkor már éli az ember azt az életet, ami élnie adatott.

Szabó István:

— Kérdezhetek az emigrációról? Arról, miért döntött úgy, hogy nem Magyarországon él tovább?

Radványi Géza:

— Ezt kérdezhetné tőlem a többi európai ország is, melyekben honos vagyok. Franciaország például olyan rendesen viselkedett velem, mint senkivel. Azt hiszem, a *Valahol Európában* után az egyetlen őszinte filmet, amit életemben még csináltam — nem, kettő volt; az egyiket mindenesetre ott csináltam. Furcsa dolog ezen elgondolkodni. Visszaemlékszem például a *Valahol Európában* egykori magyar kritikáira, alig jött ki a film, máris azt harsogták, hogy „hazaárulás”, „kozmozopolizmus”, minek adtak erre nyersanyagot... Ezek a kritikák megvannak nyom-

tatásban, elolvashatók. Aztán jött még egy sereg tűszúrás . . . Pedig a film jól ment az egész világon, nem azért, mert jó volt, hanem mert – ahogy már említettem – itt egy érzés, egy atmoszféra szólt az emberekhez. A legnagyobb sikere a filmnek Tokióban volt, még a franciaországinál is nagyobb. És amikor a magyar filmnek megadatott ez a nagy elindulási lehetőség, akkor ez itthon nem volt aktuális, nem akarták, valami másról volt szó abban az időben. Rengeteg támadás ért. És hát – ahogy mondani szokás – olyan szekér után, ami nem vesz föl, ne szaladj . . .

Szabó István:

– *De a Talpalatnyi föld munkálataira visszajött, és úgy tudom, ez a cím is Géza bácsitól származik . . .*

Radványi Géza:

– Hogy kitől mi származik a filmben, lényegtelen. A lényeges a film, az, hogy jól sikerült. Én nagyon örültem, hogy lett egy ilyen folytatás, mert a veszély mindig fennállt, hogy visszaesünk a régi hangnembe, arra kellett akkor vigyáznunk, hogy az új hangnak legyen kontinuitása. A *Talpalatnyi föld* a kontinuitás lehetőségét bizonyította, nagyon szép sikere volt. Hogy ki mit tett a film érdekében, azt nem tudom, az bizonyos, hogy a film létrejöttét kollektív munka előzte meg: talán azért sikerült olyan jól.

Szabó István:

– *Azóta nem gondolt rá, hogy magyar filmet csináljon?*

Radványi Géza:

– Gondoltam rá. Nem is kellett volna nagyon rábeszélni. De, bevallom . . . először volt egy buta, sértett hiúság részemről. Pedig bolondság megsértődni. Ha egy rendező meg van sértve, és elhiszi, hogy jó, amit csinál, már el is van veszve . . . De voltak privát okai is az emigrációnak, erről nem akarok beszélni. Azóta sokat kerestük – azokkal, akik a magyar filgyártást ma irányítják –, hogy mi az a közös téma, amely mint magyar film önállóan is jó, de ugyanakkor van rá sansza, hogy odakint is jó legyen, „valahol Európában” is lehessen valamit kezdeni vele. Mert különben minek jöjjenek én haza Dunába vizet

önteni, amikor itt remek rendezők dolgoznak. Ha adódnék egy olyan alkalom, egy olyan téma, amelyik itt is, ott is érdekli az embereket, akkor igen. De ezt az alkalmat, ezt a témát nehéz megtalálni.

Szabó István:

– *Mit adhat a magyar film a világnak?*

Radványi Géza:

– Természetesen a magyar film első-sorban azt kell adja, hogy magyar. Ezt nem afféle nemzeti színű zászló alapon mondom. A magyar emberek gondolkodásmódját, problémavezetését kell filmen visszaadni. A magyar nyelv „madárnyelv”, amit senki nem ért meg rajtunk kívül, de amit a filmmel mondunk, ha úgy mondjuk el, őszintén, ahogy éljük, akkor az a világon mindenkit érdekel. Volt egy pár vetítés, amikor magyar filmeket láttam külföldön, és úgy álltam fel, hogy azt mondtam: nem igaz, hogy ezt tudják, nem igaz, hogy már itt tartanak! Rettenetesen boldogan álltam fel a vetítőben például Jancsó Miklós *Szegénylegények* című filmje után, elragadt az a remek, nagyszerű, új hang . . . És hasonlót éreztem sok más filmnél is. Én mindig azt mondom: Magyarországon a filmek – amiket láttam – remekül vannak megcsinálva, rengeteg tehetséggel, tudással – csak „túl becsületesen”. Szóval nincs meg az a könnyelműség bennük, az a kis kaland, ami pedig a filmcsinálás sajátja. Nézetem szerint a film a rendezőtől megkívánja, hogy egy kicsit kalandor legyen – remek könyveléssel. Egy kalandor, remek könyveléssel: ez a filmrendező. És ez a kis szépséghiba, azt mondhatnám: magyar tragédia. Mert nemcsak tehetségesek a magyarok, megvan ennek a tragikus oldala is, nemcsak a filmgyártásban. Mi magyarok mindig valami nagy dologra vállalkozunk – nem véletlen, hogy az első földalatti vasút Magyarországon készült –, mi mindig valami nagy dolog után nyúlunk, rengeteg tehetséggel és lelkesedéssel. És valahogy mindig egy kis „pechünk” van, egy egész kicsi pech mindig közbejön. Például: amikor még senki sem repült át az óceánon Lindbergh-en kívül, akkor két magyar beült egy rozoga gépbe, és átrepülték az óceánt.

Mindenki arra gondolt, hogy az egész világ csodálni fogja őket, és ők megérkeztek – nem a budaörsi repülőtérre, ahol az egész ország várta őket, hanem – Bicskéig. Az utolsó harminc kilométerre már nem telt a nagy elindulásból. Amit most láttam – a legutóbbi magyar játékfilm-szemlén –, nem harminc kilométer, hanem harminc év távlatából szemléltem. S az volt az impresszióm: harminc kilométernél már jóval kevesebb, ami a végleges céltól elválaszt, már kezdünk megérkezni pontosan oda, ahol várnak bennünket.

Szabó István:

– *Hogyan summázná filmrendezői életének tapasztalatait?*

Radányi Géza:

– Hálás vagyok azért, amit az élettől kaptam, jót-rosszat, ez mindegy, ahogy volt, úgy volt élet ez. Érdekes élet. Úgy-hogy bármely pillanatban befejezhetem, minden bántódás nélkül. Amit az élet egyáltalán adhat, az nekem érdemen felül megadatott. Minden, amiről álmodtam, amit szerettem, amit kerestem. Persze vannak dolgok – a nagy kérdések –, amelyekre nem tudok magamnak választ adni; hogy mi értelme volt az egésznek, helyese értelmet tulajdonítanunk az egésznek, ennek a vendéjátéknak ezen a földtekén. A

Valahol Európában mellett – ahogy talán már említettem – egy francia filmem: *Az idegen neve Mr. Bard* című áll hozzám személyesen a legközelebb. Ez valami válszadás-félével próbálkozott, arról szól, hogy... én nem értettem meg, amikor megszületett a kislányom, azt a csodát. Egyszerűen nem értettem meg, hogy mit jelent egy új élet, ami megjelenik a Földön, mit jelent az, hogy először kiált egy újszülött. Ennek a kiáltásnak az értelmét próbálta megfejtetni a film. De ilyenkor – amikor ezeket a kérdéseket fölteszem magamnak – sokszor eszembe jut az is, mit gondolhatnak az asztronauták, amikor fönről nézik ezt a kis golyóbist, a Földet, ahogy ott lent forog. Ha az ember több-száz kilométernyire távolságról látja a Földet, akár egy csillagot, bizonyára megkérdi magától: mi a legfontosabb ezen a földtekén, mire jó a vendéjáték? Amire természetesen én nem tudnék válaszolni.

Szabó István:

– *Mégis, van-e valami kézzelfogható értelme ennek a vendéjátéknak?*

Radányi Géza:

– Azt hiszem, mi túlságosan nagyké-pűek és beképzelték vagyunk: az életnek mindig értelmet akarunk adni, holott meg-van annak a maga immanens értelme.

(Nádasy László)

A felvétel 1977 februárjában készült.

Egy műfaj becsülete

Az olasz filmvígjáték – az alkotók szemével

A filmvígjáték – mint színpadi elődei sem – nem éri be azzal, hogy olcsó mulatság legyen: társadalmi szerepet igényel magának és a műfajok között is egyenjogúságot, ugyanannyi megbecsülést. Miért, hogy éppen ez a sokak által jogosnak ítélt igény oly hevesen vitatott egyes országokban, s ezek között az egyik legtöbb vígjátéki hagyománnyal bíró országban is, Itáliában? Miért kell a filmvígjátéknak elemi jogait, becsületét védelmezni, amikor valójában fontosabb feladata lenne, hogy időről időre megújuljon, felismerje időszerű mondanivalóját, elvesse szűkre szabott korlátait, silányabb módszereit, és erőteljesebben ható vonásokkal, kifejezőeszkö-

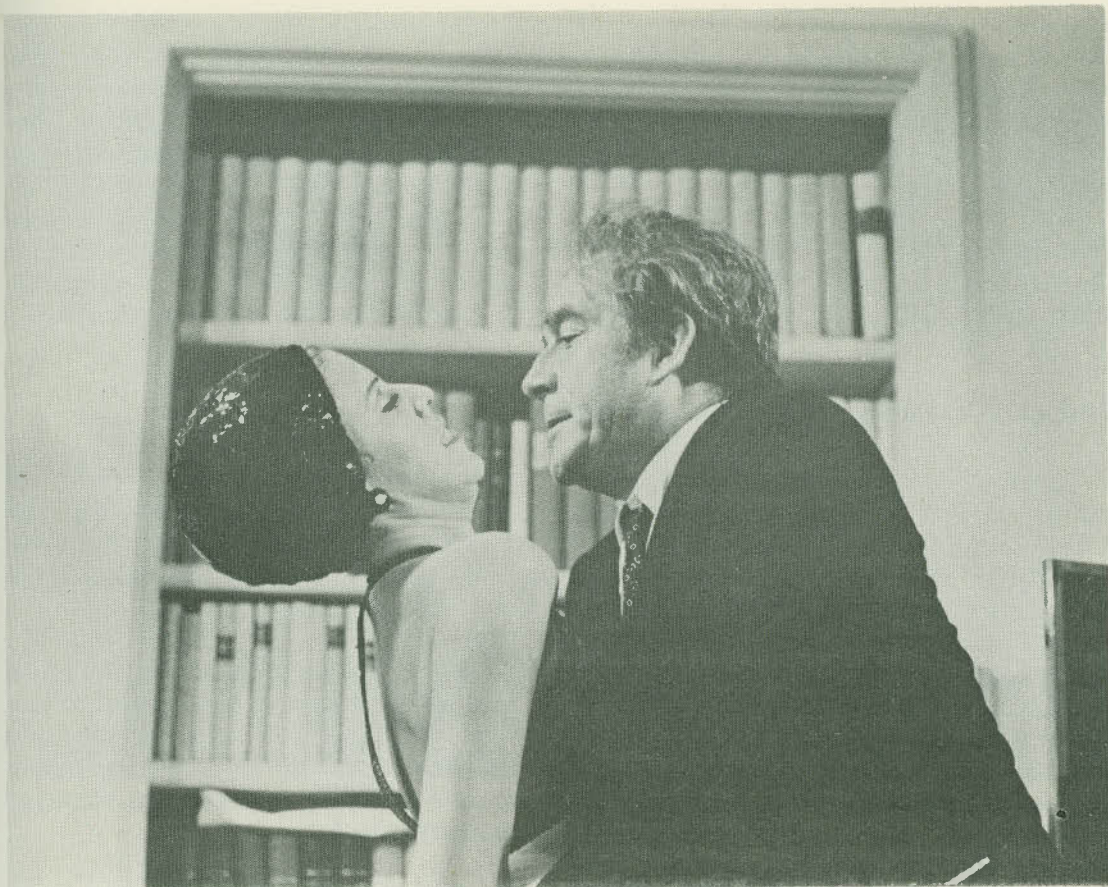
zökkel gazdagodjék. Ezekkel a kérdésekkel viaskodnak alábbi nyilatkozataikban a megkérdezett neves olasz filmművészek, az olasz filmvígjáték tegnapi és mai alkotói. S bár egy-egy válasz aligha némíthat el minden kérdést és kétséget, a válaszok összessége mégis eloszlat hat sok téveszmét és tisztázatlanságot. Összeállításunkban – e fiktív „kerekasztal-beszélgetésben” – az Image et Son c. folyóirat alapján szólaltatjuk meg Dino Risi, Mario Monicelli, Festa Campanile, Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Nanni Loy, Ettore Scola rendezőket; Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli és Cesare Zavattini forgatókönyvírókat, Nino Manfredi, Alberto Sordi és Monica Vitti színészeket.

A lenézett vígjáték

Dino Risi:

Ideje lenne abbahagyni a vígjáték emlegetését úgy, ahogy az nálunk szokásos: „vígjáték olasz módra”. Miért ez a lekicsinylő megítélés? Az Amerikában készült vígjátékokat egyszerűen amerikaiak nevezik, azokat tehát, amelyeket nálunk, nemzeti körülményeinkről és problémáinkról csinálnak, nevezzük olasz vígjátékoknak és kész. A kritikusok szeretik a címkéket, ha mégoly ártalmasak vagy alkalmatlanok is. Szerintem annak a lekicsinylésnek – ha

nem megvetésnek – az oka, amiben a vígjáték Olaszországban részesül, az iskolai oktatással van kapcsolatban. Ez szoktatott hozzá bennünket, hogy osztályozzuk a műfajokat, aminek aztán az lett az eredménye, hogy az unalmas műfajokat tekintjük nemeseknek. Öntudatlanul is oda jutottunk, hogy összekeverjük a nagyságot, a művészetet – az unalommal. Nekem viszont, mint Voltaire-nek, minden műfaj jó, feltéve, ha nem unalmas.



Monicelli: Az ezredeseket akarjuk

Mario Monicelli:

Az olasz vígjáték a legutóbbi idők felfedezése, holott régóta létezik; ez volt az az állványzat, ami az olasz filmet megtartotta. A legjobb recepteket adta neki, lehetővé tette számára, hogy megteremtse saját kádereit, kialakítsa a maga struktúráit. Ennek ellenére mindig megvetésben volt része az olasz kritika részéről. Vajon miért? Sohasem értettem ezt meg. Az én véleményem szerint az olasz vígjáték az ország tükre volt fejlődésének egész ideje alatt. Jóval inkább, mint a többi kulturális tevékenységünk, segített megváltoztatni az olasz polgár mentalitását, hogy félre tudja tenni elfogultságait, előítéleteit és tabuit. Példa erre az a változás, ami a legutóbbi politikai választások során mutatkozott meg, vagy a válás ügyében indított kampányban.

Festa Campanile:

A humorisztikus irodalmi hagyomány hiánya magyarázza az olasz kritika előítéletét is mindazzal szemben, ami neveltet. „Holott semmi sem igazán komoly, ami nem komikus is ugyanakkor”, mondta Voltaire. A mi hermetikus és formalista tradíciónkból fakad szerzőinkben és értelmiségeinkben az attól való félelem, hogy mulatságosat alkosson.

Alberto Sordi:

A realista erkölcsszatíra – én jobban szeretem ezt az elnevezést a „vígjáték olasz módra” helyett – rendkívüli adomány, amit kevés ember mondhat magáénak. Talán ezért van az, hogy akik erre nem képesek, száműzni akarják a ritka kivételeseket. A kritikusok neheztelése azokra, akik ösztönzik a nevetést, nagyon is érthető: a

kritikusok ugyanis per definitionem szellem és humor nélküli emberek. Én viszont úgy vélem, hogy aki nevetést fakaszt, olyan jótevője az emberiségnek, akinek emlékművet kell állítani. Ez társadalmi szolgálat.

Monica Vitti:

Az egyik ok, ami magyarázhatja, hogy az olasz kritikusok miért kedvelik inkább a

drámát, mint a vígjátékot, az iskolai nevelés lehet, amiben részünk volt. Risinek is ez a véleménye. A katolikus nevelés, mely mindig önsanyargatást prédikált, és lebecsülte a nevetést, hozzájárult ahhoz a meggyőződéshez, hogy a könnyek sokkal nemesebbek, mint a nevetés. Aki nevet, az valamilyen módon vétkezik. Szerintem viszont a komikum nélkülözhetetlen az életben; ráadásul igen nemes kifejezőmód.

Mit ér a vígjátéki társadalombírálat?

A filmvígjáték lekicsinylése a kritikusoknál a legtöbb esetben az ún. elkötelezett filmekkel való összehasonlításakor jelentkezik. A vígjátéki szerzők legjobbjai viszont éppen a társadalombírálat eleven voltában

Furio Scarpelli:

Mekkora súlya volt az olasz vígjátéknak a nemzeti filmművészetben és a közerkölcsök terén? A filmművészetben megújulást hozott létre. Együtt a neorealizmussal, „atyjával”, és a népi farce-szal, „anyjával”, az erkölcsi vígjáték bevezetett benünket a nép családi otthonaiba, akkor, amikor a háború után a proletariátust és a kispolgárságot kenyérgondok nyomasztották. Az erkölcsi vígjáték a neorealizmus fonákjaként született meg, már amennyiben a neorealizmust drámai művészetnek mondjuk.

Ami viszont a közerkölcsök lehetséges fejlődését illeti, be kell vallanom keserűen, hogy a vígjáték hatása minimális volt. Néhány értékes mű mellett kommersz filmek tömege került a nézők elé, amelyek „kanalizálták” a közönséget. Az erkölcs-szatíra végül is elveszett a szórakoztató, az alantas vagy az időtöltésnek szánt filmek tengerében. Általánosítani persze nem szabad; az tény, hogy a 200–250 vígjáték között születtek értékes művek, olyanok, amelyek maradandóak lesznek. Sajnos azonban sok más tényezővel is számolni kell: pl. „a piac biztonságával”, amelynek nevében a producerek megkövetelik, hogy megfeleljünk a közönség igényének, s ez az igény – Isten tudja, miért – eleve alantas

látják a műfaj erejét és igazi értékét. A vitát nemcsak a kritikus elfogultság teszi eldönthetetlenné, hanem az is, hogy a vígjátékok olykor beérik a társadalombíráló szatíránál kevesebbel is.

kell legyen. Sajnos, az a közeg, amelyben a filmművészet mozog, a gazdasághoz van kötve. Micsoda ostobaságokra készítette a producereket az az előítélet, amely szerint a közönség nem ért meg bizonyos dolgokat!

Ettore Scola:

A különböző irányzatok között, melyek az olasz filmművészetben a neorealizmus óta feltűntek, az olasz filmvígjátéknak igen nagy volt a jelentősége. Számos tabut semmisített meg, elavult intézményeket tett jó érzékkel nevetségessé. Talán a válás ügyében folytatott és győzelemmel végződött harcban a vígjáték is megtette a magát...

Megváltoztatta-e a vígjáték a nemzeti valóságot? Nem nehéz rájönni, hogy ez a feladat rá is tartozik. A film a kultúra eszköze, egyebek között neki is bele kell szólnia a társadalom ügyeibe. Azt hiszem, a legjobb olasz vígjátékok hűek voltak e hivatáshoz. Itália nagyon katolikus, zárkózott ország, ahol még mindig nagy számú privilégium van érvényben; nos, az olasz vígjáték bizonyára szétzúzott néhány tévhiedelmet a nemiség és a katolikus értelmezésű, „aszociális” család és más válságba jutott intézmény körül. Hozzájárult bizonyos társadalmi győzelmek-



Germi: Válás olasz módra

hez, és érzékennyé tette a közvéleményt némely problémák iránt. Miután az olasz vígjáték „irányzata” a legrégibb a többi között (32 éve létezik), végzetes baj, hogy a filmvígjátékok közül egyesek „*qualunquismo*”-ba esnek (azaz: nem veszik komolyan a társadalmi problémákat. — A szerk.), és így degradálják a műfajt.

Dino Risi:

Az olasz vígjáték ellen gyakran hangoztatott vád, hogy közönségének elfogult véleménye ellenére valójában nem volt befolyása a közérkölcökre; amire én egy kérdéssel felelek: ha a közönség azonosulni tudott vígjátékaink képmutató hőseivel, ha önmaga tükörképét vélte látni hibáik megtestesülésében, nem volt-e ez máris pozitív tény?

Alberto Lattuada

Nem tudom, miért ne kellene komolyan venni a filmvígjátékot. Nem látom be, miért kellene Molière-t kevésbé komolyan

venni, mint Racine-t? A humor, ami megsemmisítő erővel támadja a dolgokat, a legjobb eszköz arra, hogy „korrodálja” a társadalmat. A művész kötelessége megvilágítani annak a társadalomnak a hibáit, amelyekben él. Nem hiszem, hogy a direkt beszéd tartós nyomot hagyna. Mindazt, ami direkt, félvállról vesszük. A dolgok humoros megvilágítása viszont lehetővé teszi a nézőnek, hogy haza térve újból átgondolja azt, amit látott. Egy olyan film, mint a *Kiváló holttestek*, nagyszerű dolog. De meg kell kérdeznünk magunktól, vajon a nézők többségében hagyott-e olyan nyomot, ami egy vígjáték hatásához lenne hasonlítható?

Age:

Történeteket találunk ki, forgatókönyveket írunk azzal a céllal, hogy olyan filmeket csináljunk, amelyek társadalmi és politikai síkon hasznosak lesznek. E célból igyekezni kell a lehető legtöbb ember figyelmét megragadni, különösen azokét,

akik eleve nem értenek egyet a film tartalmával. A benyomásunk szerint akkor csináltunk valami hasznosat, ha egy bizonyos néző-típusban sikerült nyugtalanságot keltetni, ami arra kényszeríti őt, hogy kérdéseket tegyen fel magának: olyanokat, amelyeket egyébként nem szokott, s amelyeket más filmek sem sugalmaznak neki. Kétséget, gyanút próbálunk ébreszteni. A kényes feladat: egyensúlyt teremteni a komikum és a vád között. „Elmélyíteni a

dolgokat” – ez esetleg olyan steril kifejezésmóddal járna, ami a nézőknek csak egy szűkebb körét érintené meg. Az igazán hatásos fegyverek: az ironia, a satíra. És akkor követünk el hibát, amikor ezeket megkülönböztetés nélkül használjuk, a dolgok nivellálásának a kockázatával. A nevetés bizonyos veszélyt rejt magában; mi tudatában vagyunk ennek, és mindig megpróbálunk a nevetés révén bizonyos eszméket belevinni a filmbe.

Egyébként a vígjáték olaszországi történetében arra is volt példa, hogy nem az ideológia hiánya tette kétségessé a műfaj értékeit, hanem a szűk ideológiai szemlélet.

Nanni Loy:

A háború utáni antifasizmus – éppen mivel reakció volt a fasizmusra – sajátos, szűk tematikai szemléletet képviselt. Ez a szemlélet deklasszálta a vígjátéki műfajt is, amikor szigorúan megszabta azokat a témákat, amelyeket a filmekben tárgyalni lehetett. E kritikai álláspont szerint például Toto filmjeit – amelyeket most ismét felfedezünk és újraértékelünk – sohasem lett volna szabad megcsinálni.

Nekem igencsak meg kellett fizetnem ezért a szűk szemléletért, ezekért az ideo-

lógiai szemellenzőkért. Oly módon például, hogy amikor a *Felnőtt játékok* vagy *A fogoly ítéletre vár* c. filmjeimben vígjátéki színészeket alkalmaztam (Manfredit vagy Sordit), az ilyen filmet nyomban a C-kategóriába sorolták... Csak újabban, amikor ezt a két filmet ismét műsorra tűzte a televízió, vették észre a kritikusok, hogy ezek a filmek az olasz társadalom égető problémáit tárgyalták, olyanokat, mint a nő szerepe a családban és az olasz igazságszolgáltatás lehetetlen helyzete.

Mikor siker a siker?

Ettore Scola:

Nem az a probléma, hogy mely témák dolgozhatók fel vígjátéknak és melyek drámának. Chaplintól egyetlen kritikus sem merészné elvitatni a jogot a társadalombírálathoz. Számomra a probléma másban van. Igazában azt az egyetlen problémát célszerű és becsületes dolog felvetni, vajon sikerült-e a film, vagy nem. Mert ha a film sikerült, akkor ez azt jelenti, hogy a felvetett téma hatásosabb kifejezést talált, mint amire más vizuális műforma vagy az irodalom lenne képes.

Ami engem illet például, csináltam egy olyan filmet (*Trevico Torino*), amelyben a társadalmi probléma – drámai film lévén – nyilvánvalóbb volt. Dél-Olaszország munkanélkülieinek helyzetét tárgyalta, azokét, akik északon a gyárakban keres-

tek munkát. A kritika igen értékelte ezt a filmet. Csakhogy ez a film szűk körű közönségnek szólt. Örülök, hogy megcsináltam; engem is érlelt, megértetett velem néhány dolgot. Ez esetben azonban szigorúan személyes elégedettségről van szó. Ezért nekem úgy tűnik, hogy amikor egy a kritika által kevésbé kedvelt műfajt választunk, tehát szélesebb közönséggel kerülhetünk párbeszédbe, ez önmagában is fontos eredmény... Az, hogy e nagyobb közönség számára „kevésbé” sikerült ezekben a filmekben valamit kifejtennem, éppen a nagyobb közönség tényében nyer kárpótást, amellyel ezek találkoztak.

Az olasz vígjátéknál az a veszély áll fenn, hogy a satíra, a minden áron való nevettetés igyekezetében elfelejtkezik az ideológiáról. Véleményem szerint nem

szabad hajszozni a nevetést bármilyen áron; nevetethetünk persze még a legtragikusabb dologon is, hiszen az örömré, a szatírára való képesség emberi jellemvonás. Ám azt mégis szem előtt kell tartanunk, hogy a nevetés ne szolgáljon mentségül valamilyen kétes ideológiának, és hogy a rendező társadalmi és politikai szándéka nyilvánvaló legyen. Az igazi különbséget tehát a valódi és az olcsó olasz vígjáték között éppen ez jelzi: egy ideológia jelenléte vagy hiánya.

Luigi Commencini:

A kritika abban a meggyőződésben, hogy a nehézség és a mélység szinoním fogalmak, egyedül azokat a filmeket támogatja, amelyeket nehéznek ítél. A hermetizmus, az elitkultúra egy fajtáját művelte, elfelejtve, hogy nem az a feladata, hogy az elithez szóljon, hanem hogy a közönséget segítse a jobb megértésben. Ennek eredménye aztán, hogy a kritika végül is közvetve a könnyű művek felé orientálja a nézőket.

Nem értem, miért állítják szembe a „szerzői” és a „kommersz” filmet. A film lényegénél fogva látványosság. Nincs szerzői meg kommersz film, csak sikerült meg elhibázott filmek vannak. Nem látom be, hogy Monicelli *Az elvtársak*-ja miért ne lenne éppoly fontos film, mint a Rocco és fivérei. Sőt a politikai műveltség szempontjából, azt hiszem, még fontosabb.

Nino Manfredi:

Én mindig próbáltam valami jelentést, tartalmat adni a komikumnak. A nevetés önmagában nem elég nekem. Próbáltam javítani a nevetés mikéntjén, ami a szokások,

az életvitel megváltoztatását is jelenti. Vegyük például az első „szerzői” filmemet – *Csoda olasz módra* (1971) –, ami annak az évnél egyik legnagyobb sikere volt Olaszországban. A film komikuma mögött egy komoly probléma húzódott: egy bizonyos katolikus nevelés szabályainak a problémája, amelyeket a film megbélyegzett. Az első aki polemikus szándékot észrevette, a producer, Rizzoli volt, akkor már 82 évesen. Elolvastam a forgatókönyvet, hivatott és azt mondta: „Még az Örökkévalóval is kikezdesz? Hogyan lehetnék a producere én, aki már ott tartok, hogy hamarosan megjelenek Előtte? Nem szeretném, ha még azt a vétet is a szememre vetné, hogy megcsináltattam veled ezt a filmet!”

Alberto Sordi:

Természetesen sokféle nevetetési mód van, és meg kell mondani, hogy Olaszországban e téren gyakran közönségességbe süllyednek. Hiba ez, azért is, mivel utólag a közönség is újra átgondolja a dolgot, és sajnálja, hogy nevet a durvaságon. Én sohasem folyamodtam durvasághoz a nevetetés érdekében. Teljes szerénységgel mondhatom, hogy sohasem könyvekből vagy kész modellekből merítettem inspirációt alakjaim megalkotásához, hanem mindig az életből vettem azokat. Valahol láttam, és aztán ennek alapján ábrázoltam őket. Mielőtt a figurát meg nem alkottam, sohasem konstruáltam meg a történetet, éppen ellenkezőleg: mindig egy egyénből indultam ki, s ökörlötte jött létre a történet és az atmoszféra. Ez az oka annak, hogy az én alakjaim annyira hasonlítanak az emberekre... Körülnézni magunk körül, meg figyelni: íme, ez a titok.

A provincializmus bélyege

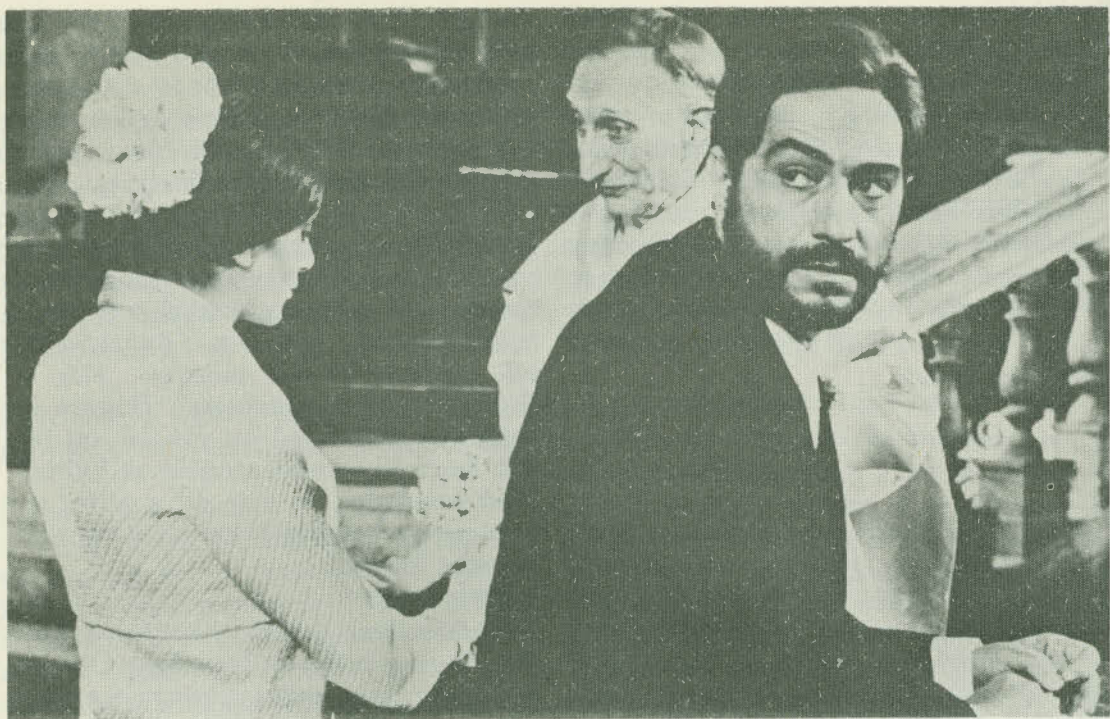
Hol van a határ a komikum eredetiségét hitelestető népi jelleg és a filmvígjátékot olcsó mulatsággá tevő, kisszerű vidékiesség

Festa Campanile:

Az olasz filmvígjáték túlságosan szűk határok közé zárt, kissé „provinciális” témá-

között? – ezzel a kérdéssel meg kellett harcolni az olasz vígjáték alkotóinak is.

kat tárgyalt (pl. a férfiasság komplexusát stb.). Bizonyos sémák között rekedt meg, ami nem mondható el például az éppen



Manfredi: Csoda olasz módra

ezért többre becsült amerikai vígjátékról. Még egy olyan film is, mint *A szájhős*, provinciális ízlésű jelenetekben tetszeleg az első részében. Az „életkép” csak addig érvényes, amíg egy táj népi lelkületének gyökeireit akarja bemutatni. Amikor azonban az ábrázolás a konvenciók csapdájába esik, az ál-folklór manirizmustá válik. Az olasz ember hajlik e felé a kisigényű művészi kifejezés felé, mert hiányzik nála a szilárd nemzeti irodalmi hagyomány. Nálunk nem volt nagy regényirodalom; a mi kulturális tradíciónk regionális, nyelvjárási (nápolyi, velencei, római, toszkán stb.) korlátú. A nagy regények, a nemzeti téma hiánya pedig a nyelvjárásnak a nemzeti nyelv rovására élvezett elsőbbségéből ered, ami nem így van más nemzeti filmművészetek esetében, amelyek szilárd regényhagyománnyal bírnak.

Így érthetjük meg, hogy az olasz filmvígjáték akkor teremtett jelentős, egyetemes jelentésű műveket, amikor szélesebb érvényű témákhoz nyúlt (a magány, a megjavulásra való képtelenség stb.), és amikor a komikum mögött észrevehattuk

a keserűséget, a tragikumot, tehát a kritikát.

Alberto Lattuada:

Én nem értem a novellizmus (novellaszerűség) vádját, amit az olasz vígjáték ellen hoznak fel. Életünk dimenziója vezet ehhez a novellizmushoz. Olaszországban nincsenek nagy távolságok. Még Dante Alighieri is kis novellistaként végezte, amikor az Isteni Színjáték-ban megbosszulta magát a szomszédain. Dante „Pokla” – egyfajta családi portré-összeállítás, kis portrék, egyetemes összefüggésbe helyezett novellák sorozata.

A humornak az a fajtája, amit én művelek, keserűbb, maróbb. Risi humora nekem vidámabbnak tűnik... Szerintem az északi rendezők (Risi, Commencini, Germi) humora tipikusabban olasz, mint a déli rendezőké. Talán azért, mert mi, északiak eleve komolyabbak, keményebbek vagyunk, és mi úgy reagálunk a dolgokra, hogy nem engedjük felülkerekedni természetünk szigorúbb oldalát. Míg Délen a



— Dino Risi: Szörnyetegek

klasszikus „füttyölök rá”-val szemben kell reagálni, mi, északiak a bennünket felkavaró pillanatokban, érzelmeink elfojtásakor, felháborodásunkban reagálunk nevetéssel. Bár egy olyan rendezőnél, mint

Germi, van egy csepp méreg, szarkazmus is. Filmjeit látva az ember összeszorított fogakkal mosolyog, nem nevet. Majdnem úgy, ahogy Germi rágta állandóan a cigarettáját.

A provincializmus problémája egy másik vígjátéki irányzattal való összevetésben kerül új megvilágításba: az olasz és az amerikai vígjáték összehasonlítását – mindkettő eredetiségén és eleveenségén kívül – társadalmat tükröző szándékuk, ám mégis egymástól eltérő humorok kínálja.

Dino Risi:

Az olasz és az amerikai vígjáték hasonlít abban, hogy mindkettő a maga ironikus módján megfigyeli a valóságot. Ami más, az főleg a társadalmi háttér. Az amerikaiak például sokkal többet foglalkoznak a fiatalokkal. Az ifjúság kitűnő megfigyelési terület. Amerikában az ifjúság sokkal többféle színezetű, változatos. Elegendő azokra a divatokra gondolni, amelyek az USA-ból eljutnak hozzánk. Nálunk nincs igazi fiatalok-társadalma: csak csoportok vannak, amelyek időről időre felbukkannak.

Korábban az USA filmművészete előre-

gyártott jellegű volt, az ipari termékekhez hasonlóan. A válság arra kényszerítette őket, hogy elhagyják Hollywood stúdióit, és kimenjenek az utcára. Számunkra ez a fajta, sémáktól mentes filmművészet a háború után vált kényszerűen szükségesé... Ily módon az amerikai film újraéledéséről beszélnek az utóbbi időben. Igen, újraéledés van, de felsőbbrendűségről nincs szó. Az olasz film ma sem alacsonyabb rendű az amerikainál.

Mario Monicelli:

Régebben azt mondtuk magunknak: reméljük, hogy az amerikai rendezők to-

vábbra is a stúdiókban fognak filmet csinálni, mitologikus filmeket; reméljük, hogy nem a valóságból merítenek filmjeikhez, nem forgatnak az utcán, mert különben — számításba véve az ő eszközeiket — végül is kiszorítják az olasz filmet. Sajnos félelmünk nem volt alaptalan. Schlesinger kezdte az *Éjféli cowboy*-jal, aztán követ-

keztek a *Könnyű motorosok*, *A taxisofőr*, a *Nashville* . . . Az amerikai problémák bizonyára jelentősebbek és egyetemesebbek, mint amelyekkel mi néztünk szembe a háború után. Ott egy kevésbé provinciális valóságról van szó. És főleg nemzetközibb nyelvről. Ezért hódították meg a közönséget az egész világon.

Mai-e a mai olasz vígjáték?

A kérdés távolról sem elméleti: részben közvetlen forgalmazási gondokkal kapcsolatos, részben maguk az alkotók érzékelik

Ettore Scola:

Az olasz film két-három év óta nem a legjobb időszakát éli. Mégpedig azért, mert nem tud lépést tartani annak a társadalomnak a fejlődésével, amelyet ábrázolnia kell. A filmművészet egyik célja az kellene legyen, hogy előre jelezzen, nem hogy kommentáljon: nos, az olasz film nem előzte meg az olasz társadalmat, nem tud vele lépést tartani, egy kissé kifutott . . . Mi az orvosság? Újból azzal foglalkozni, ami időszerű. A filmművésznek mindenképpen az a kötelessége, hogy szorosban kapcsolódjon a nemzet kollektív munkájához.

Furio Scarpelli:

Nekünk, filmszerzőknek is elkerülhetetlenül szükséges önkritikát gyakorolnunk. Amikor a vígjáték — ahelyett, hogy nagy célpontokat támadna, mint azt pl. Molière és Gogol tettek — csupán általános témákat vesz célba, mint pl. a kispolgárság problémája, akkor valójában engedményeket tesz, és a szatíra is erejét veszti. Jó dolgokat is csináltunk, néha még jelentőseket is, de csináltunk kevésbé jókat is. És főleg a filmgyártás zöme volt döntően rossz minőségű. Az én keserűségem egy olyan emberé, aki nem tagadja meg, amit csinált, de aki most azt mondja, hogy messzebb kellett volna menni. Például végigkutatunk, felboncoltuk a nép életét, de semmit sem tettünk azért, hogy megvizsgáljuk a társadalom testének azt a részét, amit a burzsoázia jelent.

a filmjeiket körülvevő légkör megváltozását, lehűlését. Ebből a tapasztalatból fakad önkritikájuk.

Cesare Zavattini:

Az olasz vígjátékokból hiányzott egy dimenzio: csupán azt tükrözték, ami benne volt az olasz társadalomban, de nem vitték végig az elemzést, a kutatást. Valamit mindig eltakart. A nézőnek mindig az volt a benyomása, hogy „megúsztá”; nem vették őt célba eléggé, nem ejtették csapdába, nem kerítették be a leírt eseményekkel. Nem lehetett igazán szoros a háló, ha a néző kiszökhetett belőle. Talán az önkritikára való képtelenség tipikusan olasz fogyatékoságáról van itt szó, arról, ahogyan másokra szoktuk hárítani saját felelősségünket.

Igaz, az olasz vígjáték által összegyűjtött anyag megvan, és ez pozitív tény, sőt sok minden meghökkentő lehet benne a jövőbeli filmtörténészei számára. De mennyire jelentős ez az anyag? — ez a kérdés véleményem szerint.

Age:

A film lassú és agyonterhelt gépezet, gyakran elakad az első nehézségeknél, amikor pedig újból megindul, az a jelenség, aminek nyomába szegődtünk, már messze van. Mire a filmet bemutatják, gyakran feledésbe merült már. Mindenesetre nekünk néha sikerült nemcsak „kapcsolódni” az eseményekhez, de meg is előzni azokat.

A görög államcsíny után, 1967-ben megpróbáltuk elképzelni, mi történne, ha Olaszországban is katonák kísérelnék meg



Dino Risi: Előzés

kezükbe kaparintani a hatalmat? Aztán el kellett ejteni ezt a filmtervünket. Borghese herceg államcsíny-kísérlete után azonban ismét elővettük. Bár keveset tudunk abból, ami valójában történt, mégis sikerült egy történetet megszerkeszteni, ami utólag pontosnak bizonyult. Egyfajta prófécia lett végül is. A film, *Az ezredeseket akarjuk* 1972-ben került be-

mutatásra, mielőtt a bíróság informálta volna a közvéleményt, hogy mi is történt 1970-ben. A filmet vígjátéki tónusban csináltuk, ám a közönség megértette, hogy a jobboldali államcsíny reális veszély lehetett. Ezt igazolta két évvel később a bírósági jelentés, amely az 1970-es események leleplezésével kimutatta elképzelésünk pontosságát.

A mai olasz vígjáték sorsa nem kis részben a fiataloktól függ, akik... hiányoznak: többször felhangzó panasz, hogy lényegében ma is a háború után indult nemzedék vállára nehezedik a társadalmi szatíra, a nevetetés dolga.

Dino Risi:

A fiatalok nagyon ügyesek, amikor munkát kell találni, de amikor új gondolattal kellene előállni... A vígjáték dolga rosszul áll, elöregedett, új gondolatokban szegény. A rendezők éppúgy megöregedtek, mint a színészek. Több olyan íróra lenne szükség, akik valóban a film számára írnak. A mai olasz film fogyatékosága, hogy nem előzi meg a valóságot, ahogy régen tette. A történeteknek tükrözniük kellene a mai tragikus világot, úgy, hogy a közönség is felismerje magát bennük, ahogyan ez a hatvanas években történt. Bár el kell ismerni, hogy napjaink valósága annyira széttöredezett, és ez a folyamat oly sebesen folytatódik – néhány hónap is nagy változást jelent, ami pedig a legrövidebb idő egy film elkészítéséhez –, hogy valósággal futni kell az igazi problémák után.

Mario Monicelli:

A háború óta már legalább háromszor elparentálták az olasz vígjátékot. És mégis mindig meg tudott újulni olyan utakon, amelyek lehetővé tették, hogy felkeltse a közönség figyelmét, rombolja a mítoszokat, a tabukat, a szokásokat. Ám a társadalmi helyzet közben megváltozott. Ha a vígjáték továbbra is együtt akar haladni korával, feltétlenül új témákat kell találnia, új színészeket, új szerzőket, főleg olyanokat, akiknek ösztönösen van érzékük az új helyzethez... Az olasz embert gyakran nevezték konformistának, szervilisnek, könnyen alkalmazkodónak, ál-demokratának, bigottnak, szélhámosnak, elnyomottnak, egyszóval olyannak, amilyennek a kereszténydemokrácia akarta és formálta. Ma olyan vígjátékot kell létrehozni, amelyben a mai olasz ember felismerheti, hogyan kell megváltoznia. (S. G.)



Khlift: Kiáltások

Halálra táncoltatott lányok

Tunéziai filmek bemutatója

A legutóbbi évek különböző rangú és jelentőségű filmfesztiváljairól írott beszámolók, a nemzetközi szakfolyóiratokban megjelent rövidebb-hosszabb tanulmányok és a világvárosok moziműsorai egyaránt arról tanúskodnak, hogy a harmadik világ filmeseinek alkotásai az érdeklődés középpontjába kerültek.

A hullám elindítója még a hatvanas évek végén a brazil Cinema Novo volt, ezt az irányzatot váltották fel időben a mexikói művészek sajátosan szürrealisztikus alkotásai. Afrika csak jóval később jelentkezett, és filmeseinek helyzete sok tekintetben különbözött latin-amerikai kollégáitól. Az erről a két földrésről kikerülő filmek közös vonásai azonnal felismerhetők: számunkra szokatlan, tudatosan vállalt didaxis, puritánul dokumentarista szemlélet, amit minden látszólagos ellentmondás nélkül képesek hozzáidomítani a népük folklórjából és vallási tradíciójából kialakított sajátos, néhol szürrealisztikus formához. Még nyilvánvalóbb azonban a művészek egyértelmű radikalizmusa, közvetlen politikai érdeklődésük,

egyértelműen deklarált célkitűzéseik, amelyek sohasem sterilen művészetcentrikusak.

A magyar néző a filmes világ „vérátömlesztési kísérletéről” sajnos lényegében csak közvetve – azaz a sajtóból – értesül, filmforgalmazásunk nemigen teszi lehetővé, hogy ennek a folyamatnak aktív szemlélője lehessen. Ez ad különös jelentőséget – a filmek esetleges fogyatékoságai ellenére is – annak, hogy módunkban áll megnevezni az algériai Parázsló évek krónikáját vagy a szenegáli Halálra táncoltatott lányokat, és ezért öröndetes, hogy a Lenin körüli Művész mozi november 24 és 30 között, egy teljes hétig volt otthona a Tunézia filmművészetének legújabb törekvéseit reprezentáló sorozatnak.

Nem tudom, hogy egy átlagos magyar mozi látogató mennyit tud Tunéziáról. Aki azonban végignézte ezeket a filmeket, lényegesebb és közvetlenebb információkhoz jutott: megtudta, hogyan élnek, illetve hogyan éltek a közelmúltban a tunéziaiak, melyek legfontosabb megoldásra váró problémáik, mennyiben viselik még a hosszú

gyarmati korszak utólagos terheit, és miként vetődnek fel ezek a kérdések az átlagemberek életében. A látott filmek őszintén feltárják népük életének nehézségeit, de nem szenvednek, és főleg nem fordítanak hátat annak a művészi meggyőződéseknek, amely szerint a filmalkotók alapvető kötelessége a társadalom mindennapjaiban való közvetlen részvétel. Láthattunk a sorozatban naiv, esetleg még elhibázottnak is minősíthető filmet, de öncélú művészkedéssel nem találkozunk.

Ezek a fiatalok, akiknek a filmjei eljutottak hozzánk, kivétel nélkül a fejlett nyugat-európai országok (elsősorban Franciaország) filmes főiskoláin szereztek diplomájukat. Ők is ugyanazoktól a mesterektől tanulták mesterségük alapvető fogásait, mint francia és olasz kollégáik, sőt egyeseknek közülük még arra is lehetősége nyílt, hogy ezeknek a híres művészeknek valamelyikével együtt dolgozhassanak. Rámutathatunk filmjeikben azokra a jegyekre, amelyeket fiatal rendezők Pasolininél, Resnais-nél vagy akár Rossellininél fedeztek fel, amelyeket Európában tanultak, és csak itt tanulhattak. Ezeket az „elsett” jegyeket azonban egy sajátos nemzeti stílusba igyekeznek beépíteni.

Összesen hét egész estét betöltő filmet láthattunk, amelyeknek témái a következők voltak: a Franciaországban élő arab vendégmunkások helyzete (Nagykövetek), a megmerevedett családi hierarchia, a kisebb emberi közösségekben és az emberi lelkekben tragikus elferdüléseket okozó belső korlátok emberrnyomó szerepe (Kiáltások és részben a Sejnane, az Ilyen egyszerű történet és a Tararani földjén középső epizódja); az 1952-ben fellángolt sztrájkmozgalomnak, illetve a gyarmati korszak illegális szervezkedéseinek a Sejnane állított emléket, de ugyanebben a filmben még markánsabb képsorok ítélik el a tehetetlen nemzeti burzsoázia népet cserbenhagyó, lavírozó taktikáját és a nyugat-európai életforma külsőségeit majmoló életvitelét, jelezve, hogy ez a mentalitás még a mai Tunéziában is gondot okoz. – Ugyanezt a réteget tette neveltségessé a Tararani földjén harmadik epizódja; az Ilyen egyszerű történet egy Franciaországban tanult filmrendező „visszailestekedésének”, illetve francia élettársnője integrálódásának nehézségeiről szóló megdöbbentő őszinteséggel, de láthattunk filmet a mérsékelt éghajlati övbe tartozó északi területek és a csapadékból szegény, elmaradott déli vidék közötti, egzisztenciális válságokat kiváltó különbségekről, a gondjaik elől az északi városokba menekülő déliek kilátástalan helyzetéről is (És holnap).

A nálunk már korábban is bemutatott Kiáltá-

sok-at az az Omar Khelifi rendezte, akinek Hajnal című alkotása a tunéziai filmművészetet elindította: egy jómódú falusi gazda szépséges leányának és egy jóképű, de szegény parasztfiú szerelmének tragikusán végződő története. Khelifi – akárcsak a most megismert tunéziai rendezők mindegyike – rendkívül tudatosan és hatáson bánik a hangulati tényezőkkel. Nem annyira a történet egésze az, ami számára lényeges, mint inkább a szereplők viselkedése, a szembeállított magatartásformák összeütközése. Egy olyan zárt – de hazájában nagyrészt általánosnak tekinthető – közösségi életformát mutat be, amelynek keretében az emberi önmegvalósítás lehetősége kizárt. Hősei megmerevedett társadalmi szokások rabjai, amelyeket többségükben már ők maguk is feleslegesnek érznek, de amelyek a kollektív tradíciók erejénél fogva még kötik őket.

Khelifi jól példázza ezt a tudati kettősséget a főhősnő, Salva megerőszkolt nővérének igazságtalan halálával. A faluban mindenki tudja, hogy egy idegen vándor úgy erőszakolta meg a szerencsétlen lányt, hogy ő mindent elkövetett ártatlansága megvédése érdekében, sőt végső elkeseredésében le is lőtte a férfit. A családi tanács mégis halálra ítéli őt, mert magatartásától függetlenül, ártatlansága elvesztésének tényével szégyent hozott a családi közösségre. Láthatjuk a feketébe öltözött asszonyokat, akik a szokásokhoz híven a háttérbe húzódnak, várva, hogy a kijelölt férfi végrehajtsa az embertelen ítéletet, s hogy majd a puska eldördülésének pillanatában jajveszékelve rohanjanak a holttesthez, és megkezdhessek a halott ilyenkor szokásos elszórtatását. Omar Khelifi nem az asszonyok fájdalomának őszinteségét vonja kétségbe, hanem annak a közösségi létformának az érvényességét, amelyiknek ilyenek a belső összetartó normái.

Szimpatikus jellegzetessége a tunéziai filmek alkotói módszerének, hogy bátran használnak fel olyan népszokásokat, hagyományos kollektív megnyilvánulási formákat, amelyek még ma is széles körben, elevenen élnek; mondandójukat így honfitársaiknak azok a rétegei is megérthetik, akik esetleg még sohasem voltak korábban mozi-ban. Néhány példa: a tunéziai falvak életében gyakoriak a monoton ritmushangszerekkel kísért, primitív, évszázados koreográfiával megrendezett extatikus ceremóniák. Ezek a szertartások a bemutatott filmek legtöbbször fontos dramaturgiai szerephez jutottak, és ami ennél jóval érdekesebb: ugyanazzal a kollektív megnyilvánulási formával a rendezők mindig más gondolatokat tudtak velünk közölni. A már említett Kiáltások-ban a szerelmétől végérvényesen eltiltott leány elkeseredését fojtja bele extatikus táncába egy családi



Tararani földjén

összejövetele. A tánc végén a lány habzó szájjal eszméletét veszti; a rendező bírálata itt a nemek közötti egyenlőtlenséget éri, amit a barbár, elembertelenítő ceremónia hangsúlyoz.

Egészen más a helyzet a *Sejnane* (Abdellatif Ben Ammar) esetében. (*Sejnane* egy bányászváros, az egyik legjelentősebb, az 1952-es tüntetés színhelye.) A gyarmatosítók elleni küzdelem tudatosodó harcosává, majd mártírává váló középiskolás főhős, Kemál mindennapi olvasmánya édesapjának egykori naplója, akit a franciák politikai tevékenysége miatt meggyilkoltak. A naplóban talál rá arra a megállapításra, ami az egész film gondolati kulcsát adja: a gyarmatosítás utolsó éve csupán egyetlen osztálynak kedveztek, mégpedig a kis számú nemzeti burzsoáziának. Ez azonban sem a külföldi tőke versenytársa nem tudott lenni, sem a nemzeti felszabadító mozgalmak nem építhettek rá igazán; törvényszerűen kellett eltűnnie.

Ben Ammar elsődleges célja ennek a kettőségnak az érzékeltetése volt. Kemál szerelmes lesz tunéziai munkaadója lányába, akit apja egy idősebb, de gazdag férfinőz kényszerít. Itt az extatikus ceremónia a lány esküvőjén megy végbe, ahol elhízott asszonyok ringatják magukat a monoton

zenére, mi pedig a párhuzamos montázs segítségével felváltva látjuk ezeket a képeket a sejnane-i bányásztüntetés véres elfojtásának jeleneivel, ahol társaival együtt Kemál is meghal.

A jellegzetes kollektív ünneplési forma megjelent az ilyen egyszerű történetben is – megint egészen más jelentéssel. A film főhőse egy fiatal filmrendező, aki Franciaországban végzett tanulmányai befejeztével visszatér hazájába és követi őt francia élettársnője is. Ben Ammar – ritkán tapasztalható bátorsággal – azt mutatja be, hogy az arab családi közösségek merev, anakronisztikus hierarchiája és az idegenektől való beteges elzárkózás hogyan teszi lehetetlenné a tunéziai társát őszintén (sőt önfeláldozóan) szerető francia lány számára, hogy közöttük éljen.

Brahim Babai És holnapja az ország délkeleti részén játszódik, ami Tunézia csapadéokban legszegényebb és egyébként is legelmaradottabb területe. Az itt élő lakosság legnagyobb része földjét műveli, így minden eltékozolt cseppnyi csapadék pótolhatatlan veszteséget jelent számukra. Az egyik napról a másikra öntözési lehetőség nélkül maradó falusiak közvetlen életveszélybe kerülnek, hiszen víz nélkül földjeik kiszáradnak, sem kereskedni, sem táplálkozni nem tudnak.



Ben Ammar: Sejnane

Ebben a filmben azért gyűlik össze a falu aprajagyja, hogy egy ilyen szituációban istenükhöz könyörögjenek vízért. Ez a kollektív extázis talán a legfájdalmasabb az összes közül: a természeti népek kiszolgáltatottságát, a sors csapásaitól való tehetetlen félelmüket jeleníti meg hiteles erővel.

Talán a fentiekből is kiderült, hogy a tunéziai rendezők alapvető dramaturgiai módszere mennyire egyszerű, és tulajdonképpen nem is új: lényeges társadalmi folyamatokat és sorsdöntő történelmi eseményeket ábrázolnak oly módon, hogy ezek jelentőségét hőseik sorsának alakulásával, jellemük, tudatuk fejlődési vonalával érzékeltetik nézőikkel. Az egyéni sors és a történelem menetének szembeállítás: nem eredeti módszer, számtalan művészeti irányzatot jellemez. Az teszi filmjeiket ennek ellenére jellegzetesen és egyedien hitelessé, hogy hőseik és a filmekben ábrá-

zolt társadalmi szituációk is azok. Megélt sorsokról beszélnek, arról, amiről csak ők tudnak. Ezek az életek többnyire mind fájdalmasan tragikusak, sokszor kilátástalanok. Szokatlanul sok a halál: a hét filmben összesen tizenegy lényeges szereplő halálát számoltam össze, és ezek közül csak négy volt emberhez méltó. Mégsem pesszimisták ezek a filmek; éppen alkotóik felelősségérzete, segíteni akarása miatt lehetetlen annak tartani őket. Mint-ha készítőik Luchino Viscontival együtt vallanák: „Pesszimizmus? Nem! Mert az én pesszimizmusom csak az intellektus pesszimizmusa, soha nem az akaraté. Minél inkább pesszimizmusból táplálkozik az intellektus, hogy az élet igazságáig hatolhasson le, véleményem szerint az akarat annál inkább felfegyverkezik a forradalmi optimizmus erejével”

Antal István

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

Mit jelent Önnek a film?

Válaszol: Varga Imre szobrász

— *Mit jelent önnek a film? Mennyire foglal helyet kulturálódási, szórakozási, érdeklődési körében?*

— Elég nehezen válaszolok a kérdéseire, elsősorban azért, mert úgy ítélem meg: a film a szükségesnél kevesebb helyet kap az életemben. A mesterségem elfoglal, olyannyira, hogy még az olvasásra is csak az éjszakai órák maradnak. Így — ismeretek híján — az ítéleteim hamisak lehetnek. Túl kevés anyagra támaszkodom bennük. Másrészt igazat mondani nemcsak szándék, hanem képesség kérdése is. Nekem van egy mesterségem, amelyikre már kidolgoztam magamban ezt a képességet, de ugyanez nem áll föltétlenül más szakterületekre. Az ember ilyenkor csak sarkítottan tud fogalmazni, holott közben paralel igazságok is felötlenek benne, anélkül, hogy hangot kaphatnának.

— *A riporter feladata annál könnyebb, minél keményebb körvonalakkal rajzolódik ki „áldozata” személyisége és mondanója. Kezdjük a statisztikával. Havonta hányszor jár moziba?*

— Nagyon ritkán járok moziba. Azt nem merném mondani, hogy havonta. Általában két havonta. Előfordul, hogy gyakrabban. A képernyőn persze sűrűben megnézek filmeket, de azokat is válogatva. Meg kellett tanulnom nagyon kevésből felismerni a szeretni-, tisztelni- vagy félretennivalót. Egyik-másik filmet a valóságban nem is láttam, de beszéltek róla, olvastam róla, olvastam a forgatókönyvét,

esetleg láttam néhány fotót belőle, és ma már magam sem tudom biztosan, hogy nem láttam-e.

— *Forgatókönyveket olvas?*

— Igen. Amihez hozzájutok.

— *Hogyan jut hozzájuk? Baráti köréből?*

— Nagyon ritkán a baráti körömből is hozzájutok néha egy-egy forgatókönyvhöz, de inkább olyasmira utaltam itt, ami könyvalakban megjelent, aminek irodalmi értéket tulajdonítanak, például a *Nyolc és fél-re* vagy Ingmar Bergman forgatókönyveire. Ezeket, ha csak tehetem, elolvasom. Néha jobban informálnak a szerző szándékairól, mint maga a film. A film szükség-szerűsége ugyanis, hogy az egyik pillanat után kérlelhetetlenül következik a másik...

— *...nem lehet visszalapozni.*

— Úgy van. Ezért nem lehet irodalmi művet adekvátan áttenni filmre, legfőljebb egy ekvivalenst lehet csinálni, ami nem ugyanaz. Krúdynál — teszem azt — az ember visszafordít, újraolvas, egy-egy mondatnál megáll, eltűnődik. A film nézése közben nem lehet megállni.

— *Mi a véleménye a Krúdy-filmről, látta-e Huszárik Zoltán Szindbád-ját?*

— Láttam Huszárik Zoltán filmjét, és nagyon tetszett. Elmélyült, kitűnő munkának tartom. Ha egyáltalán lehetséges az irodalom film általi megközelítése, neki ez sikerült. Ami még e filmmel kapcsolatban fölmerül bennem, az nem a *Szindbád* sajátossága, általános kérdés, mely így hang-

zik: nem túl színpadias-e nálunk a filmszínészi játéktípus? Én legalábbis a színpad hangosabb gesztusait vélem látni-hallani néha a filmekben is. Ez nem ítélet, inkább kérdés. Úgy érzem, a kialakult színész-személyiségek értékes formái néha átütik a szerep filmvalóságát. Lehet, hogy tévedek, és bizonyos, hogy ez nem minden film esetében igaz. Hiszen remek „profik” alakításokat ismerünk. De az igazi professzionista szerintem az, akiről nem veszem észre, hogy az.

– Nagyszerű keret a színház az elvonatozáshoz. Kiemel bennünket a való világból, metamorfózisunk során korokat, világokat váltunk. Érzékeny emberek mindig óvták a többiekét a színházi játék példájának az erejétől, mert olyan intenzíven éltek át a látottakat, hogy szinte fájt. Ilyen átélést gyakran tapasztaltam magamon is gyerekkoromban, egy-egy nagy fordulaton könnyek szöktek a szemembe. És valahogyan még ma is ezt várom: a nagy, katartikus élményt. És meg is jön néha. Bizonyára én vagyok a hibás abban, hogy nem gyakoribb az élmény. Igyekezem is – a magam módján – segíteni az élményt ígérő játékot: nyílt szívvel várom a megérintő pillanatot, és annak érdekében elnézem a nem ritkán hamis, nem általánosítható, nyakatekert indítást is. De annál inkább rosszul esik, ha hiába tettem mindent. A szerepek mögüli kikacsintás mára játékirói modorra vált. Legendás, nagy színészek akadtak, akik a szerep álarcát leengedték, de ez csak akkor lehetséges, ha e pillanatok között ott az ellenpont: az elhithető erejű más-lét.

– A film a színháznál még kötöttebb, amennyiben eszköztárába belépett a természet – az emberi természet – képe is. Nem lehet, nem szabad a színpadi-színészi – egész világot föltárázó, éppen ezért a költeményig sűrített – játékot a kamera nyújtotta óriási mozgáslehetőséggel párosítani. Hiszen a hangtalanul növekvő virág kibomlását is követni tudja a kamera. Némely túl hangos színészi gesztust is rá lehetne hagyni a kamerára... De hát vannak jó példáink, szép számmal.

– Mindebből – ha jól értettem – az is

következik, hogy a televíziós közvetítés nem pótolja a színház, de talán még a mozi közvetlen élményét sem...

– Nem pótolja. A színház is, a mozi is csak látogatva mond valamit, közvetlen élményként. Tudom, magam ellen beszélek, de az enyém – bizonyos értelemben – kényszerhelyzet, ugyanis vasárnap is dolgozom, esténként is dolgozom, ezért nem áll módomban színházba és moziba járni. De az igény él bennem, egyfajta vágy, nosztalgia – akár az őszi napfény után – az iránt, hogy „csak úgy” beüljek egy nézőtérre.

– *Előfordul, hogy „csak úgy” – hangulati tényezők hatására – beül egy moziba?*

– Nem. Ez kizárt dolog.

– *Akkor különösen érdekes, – mondhatnám: teszt-értékű –, hogy mifajta filmeket néz meg. Kérem, próbálja meg elsorolni, miket látott az elmúlt évek során.*

– Nagyon kevés filmet láttam, ahogy már mondtam. Két okból nézek meg egy-egy filmet, vagy azért, mert a baráti körömből csinálta valaki, és érdekel az illető életműve, vagy mert olvastam a film forgatókönyvét, olvastam róla kritikákat, hírért hallottam. Természetesen: megnéztem annak idején a *La strada*-t és a többi hasonló „alapfilmet”, a legfőbb alapfilm a *Csoda Milánóban* volt számomra. Az egész nagy olasz sorozatot végignéztem, Visconti *Rocco és fivérei* című filmjével bezárólag. Láttam Resnais *Szerelmem*, *Hirosima* és *Tavalay Marienbadban* című filmjeit, Fellini *Nyolc és fél-jét*. Így hirtelenében ezeket említeném. Nyilvánvaló, hogy ezeket nem lehetett „kihagyni”. Szóval megnéztem én a legfontosabb filmeket, de nem azért, mert „éppen ráérek”, ellenkezőleg: éppen azért, mert nem érek rá, és bizonyos filmeket mégis látnom kell.

– *Az utóbbi idők filmélményeiből mit emelne ki?*

– Alekszandr Mita *Ragyogj, ragyogj csillagom* című filmjét. Ezzel rokonságot tartó, ehhez hasonló, hozzá stílusosan vagy más módon kapcsolható filmet még nem láttam, csak irodalmi megfelelőjét ismerem, engem legalábbis Bulgakov hangvétele emlékeztet. A folytatását sem találom

a filmművészetben, pedig annál emelkedettebben, mint ahogy ez a film teszi, nem lehet ünnepelni a nagy oroszországi forradalmat, azt a kort, amikor Chagall, Kandinszkij, Liszickij és a többiek – akiknek a munkáit ma Londonban, Párizsban, Rotterdamban, mindenütt a világon a modern művészet legnagyobb ritkaságaiként becsülik – közös elhatározással vállalták a forradalmi gondolat szolgálatát. Ez többek között abban nyilvánult meg, hogy vállalták munkáslakások, munkaruhák, teáskanna, kés–villa–kanál tervezését, hogy vonatok és hajók oldalára festettek, és ráfestették, hogy „kulturvonat” „kulturhajó”. . . A *Ragyogj, ragyogj csillagom* azért volt nekem rokonszenves, mert ezekkel a történelmi tényekkel összezsengett, hitelesen idézte föl a kor érzületét.

– *Azt hiszem, ezzel a szovjet új hullám kérdését érintjük. Hadd említsem meg Suksin nevét . . .*

– *Láttam A vörös kányafá-t.*

– *Különösnek tartom, milyen óvatosan kezeljük mi ezt az új hullámot; hogy Suksint is csak a halála után fedeztük fel . . .*

– *Ez nevetséges. Az is, hogy a Ragyogj, ragyogj csillagom-at olyan rövid ideig játszották a mozik, és aztán már csak a televízióban, ott is éjfél után adták.*

– *A szovjet nemzetiségi filmgyártások műhelyeiben készült újabb filmeket – például a fiatal grúz rendezők munkáit – csak a televízióban lehetett látni, a késő éji órákban . . .*

– *A grúz filmek gyönyörűek! A Tanító című filmjük engem egyenesen a japán filmművészet kimagasló remekére, a Kópár sziget-re emlékeztetett.*

– *Mi a film? Művészet? Információ?*

– *Ez is, az is. Annál inkább, mert a művészet is sajátos információ, és az információ is eljuthat a művészi általánosításig. Ha korábban feltalálták volna, szerintem Lionardo egészen bizonyosan filmrendező lett volna, és Breughel tizenhat milliméteres kamerával járta volna a világot. A film az ember meghosszabbított szeme–keze–lába, természetes, normális „szervünk”, nem valami testidegen dolog. Azt a kérdést föltenni ma: szereti-e valaki vagy nem*

a filmet, primitív, nevetséges kérdés; a film elemi erővel hat korunkban, akár tetszik, akár nem. Persze azért meg kell különböztetni a művészetet és a hírközlést . . .

– *. . . és talán még a tömegszórakoztatást is.*

– Sajnos, hogy azt is meg kell különböztetnünk. Engedje meg, hogy erről én ne vegyek tudomást, tudniillik az a meggyőződésem: ha a tömegszórakoztatást a nyomdaipar úgy vállalta volna a korábbi időkben, mint ma a filmipar és a televízió, akkor Erasmus nem jelenhetett volna meg, nem jutott volna számára nyomdai kapacitás és papír, tehát a balgaságot nem dicsérte volna senki, mert a nyomdaipar mással lett volna elfoglalva. Mindezzel azt akarom mondani: nem hiszem, hogy ne lehessen jól szórakoztatni. Mert én jobb krimi, mint Shakespeare Richard-ja, életemben nem láttam! Malváziába fojtatja a bátyját. Nem gyönyörű? Megölet két gyereket. Valóságos horror! Ha valaki filmen megmutatná, hogy boroshordóba fojtanak valakit, gyermekeket ölnek meg a nyílt színen: nem engednék a filmjét bemutatni . . . Vagyis nem igaz, hogy ne lehetne krimi shakespeare-i szinten csinálni, hogy a krimi például „eleve” színvonalvesztést jelentene, tehát hogy a műfaj determinál. Mindenik műfaj művelhető a legmagasabb színvonalon, és csak egyetlen tényező determináns: a tehetség. A többi nem igaz, a többi álság, a tehetségtelenek önvédelme.

– *Másrészt talán annak a következménye, hogy a film nagymértékben üzlet is, nagyon sok pénz kell hozzá, a tehetségtelenek ezért képesek hatékony önvédelemre.*

– *Ez igaz. De nem csupán erről van szó. Egy-egy nemzet kultúrája nemcsak mint minőség értendő. A kultúra „mechanizmus” tartalmaz nem ritkán olyan eszközöket, amelyek korántsem szépek – a szó esztétikai értelmében –, de szükségesek, mert alkalmasak jelnek a kifejező és a befogadó között. És ez a jelrendszer mindig sajátosan nemzeti. Ha igazán fontos a mondanivaló, nem törődünk az írás vonalának finomságaival, ellenkezőleg: meszelővel a falra, az az igazi! És szeretjük, nem*

szeretjük: a falra meszelés is szerves része lesz a nemzeti kultúrának, jelképpé válik, ormótlan formáival együtt. Nem más a sorsa a szecessziós Párizs sokáig lenézett, félvilági díszletének, vagy a „nem-kultúra” sommázással elintézett, alapjában a pénz hatalmára épült hollywoodi tömeggyönyörnek sem. Ez is, az is szerves része a ma francia, illetőleg amerikai kultúrájának. Nem kerülhető meg semmi, ami volt. Helyteleníthetjük – érettebb ésszel, jobb történelmi pillanatban – a személyi kultusz korának művészetét, túllépni azon mégis csak úgy lehet, ha a benne élt időről tudjuk, hogy az múlt – a mi múltunk is –, és mint ilyen minden beavatkozási lehetőségen túl van már. Mi több, eszközei-formái beépültek a tudatba, és tudattartalmat csak megváltoztatni, másítani lehet, kitörölni nem. Az idő kontinuitása tőlünk független tényező.

– *Noha – mint a Ragyogj, ragyogj csillagom példája mutatja – az avantgarde-hoz is visszanyúlhat a mai filmművészet.*

– Visszanyúlhat bárhová, ahová csak akar, de nem hagyhatja tekinteten kívül azt, hogy mi volt a beépült jelrendszer. Ezért tartom nevetségesnek, ha valaki a mellét döngeti: majd ő megmondja, mit kell csinálni. Semmi egyebet nem lehet csinálni, mint alázattal figyelni önmagunkra, a saját lehetőségeinkre, nem megalkuvással – úgy mondanám: kompromisszumkereséssel. Ez – gondolom – mindnyájunknak – szobrászoknak, filmeseknek, más hasonló mesterségekben tevékenykedőknek – egyaránt gondunk. Itt vagy purifikátor valaki, örült, és a falnak megy, vagy megérti ezt, és akkor magára vonja az ódiumát annak, hogy „megalkuvó”. Pedig tudnunk kellene, hogy a szabadság a fölismert szükségszerűség, és szükségszerűség az, hogy az aperceptor, a kommunikációs partner – tehát a közönség – min művelte ki az agyát. Ezért nem lehet elvárni például Amerikától – noha a legmagasabb szintű technikával dolgozik –, hogy elszakadjon a hollywoodi alapformulától. Mindez azt is jelenti: a nemzeti kultúra determinál. Egy jel mást jelent ott, és mást itt. Eltéror a jelrendszerünk, még a

gesztusrendszerünk is. Ezért, hogy az importált filmek bizonyos értelemben hamisak, hamisságuk az értésben, illetve félreértésben rejlik. Furcsa dolog, hogy egy jelrendszert, amely az objektív valóságnak mégiscsak valamifajta jelképe, olykor hamisan kódolunk le. Tudja, mi hiányzik nekem? Az a kereső elemzés, amivel utoljára B. Nagy László posztumusz kötetében találkoztam. Roppantul hiányoznak manapság az ilyesfajta elemzések.

– *Sokfelé ágaznak el gondolatfutamai, érdemes volna ezek egyikét-másikat közelebbről, önmagában is megvizsgálni. Hadd tegyem föl most úgy a kérdést: kik a kedvelt filmszerzői?*

– Nyilván a több-filmes szerzők. Például Jancsó Miklós, akinek az első filmje, amelyik jelentékeny sikert hozott neki, a *Szegénylegények* volt. Ez roppant érdekes – tartalmas és szuggesztív – belső szerkezeti beállást hozott létre, amely azóta minden filmjében eszköze. Mégis bajban vagyok, ha kedvelt filmszerzőkről kell beszélnem, inkább egyes filmeket tudok említeni. Nem tudom például, mit rendezett még Alekszandr Mita, vagy Sindo Kaneto, a *Kopár sziget* alkotója...

– *Például az Onibaba című filmet.*

– Láttam. Mégis, ha jól meggondolom, talán csak Bergmant nevezhetem főnntartás és gátlás nélkül kedvelt filmszerzőnek. Filmjei közül a *Persona* és a *Suttogások és sikolyok* jut most hirtelen az eszembe. Azt szeretem ezekben, hogy tulajdonképpen nem „filmsztorik” nem annyira történetek, mint inkább egy-egy ember belső ügyei. Vagyis olyan történetek, amelyeket bárhol abbahagyhatunk, ha úgy tetszik, amelyeknek bármely részletét bármikor fölidézhethetjük. És Fellinit kell még megemlítenem, akinek a *Nyolc és fél-jét* megelőző „hét és féljére” is gyakran visszagondolok, akinek a filmművészeti gesztusai épp oly izgalmasak nekem, mint az olasz szobrászat új reneszánsza; valahogyan párhuzamosnak érzem a kettőt. Hogy csak egyetlen példát mondjak: a *Júlia és a szellemek* – ez a film modern eszközeivel vert ódon csipke – a múlt és jelen összejátszásával, a tudatalatti mozgás

kivetítésével, a tehetetlenné váló, sorsának mindinkább kiszolgáltatott ember érzékeny ábrázolásával számomra hasonlóképpen izgalmas volt, mint az olasz szobrászatban a reneszánsz reneszánsza, Marino Marini vagy a svájci Giacometti művészte.

– *Miben érzi a párhuzamosságot?*

– A szituációteremtésre való hajlandóságban, abban, hogy mind Fellini, mind az új olasz szobrászat mesterei fölhagytak a sokáig szükségszerűnek bizonyult elemző egyszerűsítéssel, a dolgokat és mozgásokat elemi részekre lebontó törekvésekkel, és ismét szintézisre, kisugárzó szituációk műveszi megvalósítására vállalkoztak.

– *Az ember eltehetetlenedésének ábrázolását fontosnak tartja a modern művészetben-filmművészetben?*

– Rettenetesen fontosnak, lényegesnek. Ugyanis az ember társadalmi lény. Alapvető kérdés: meddig tart a szabad akarata? Roppant nehéz erre válaszolni. Hiszen tulajdonképpen az ember önmagában hordja a szabadságot. Ez nem azt jelenti, hogy a külső, a jogi szabadságról lemondhatunk, de az igazi szabadságunk mégiscsak a belső. Jó példa erre: szabad időt követelünk, s miután kivívtuk, nem tudjuk, mit kezdjünk vele. Vagyis fundamentálisan a kultúra az, ami hiányzik. A kultúra szerepe korunkban megváltozik, óriásivá nő, hovatovább az egyetlen tényező marad, amely az ember és ember közötti viszonyokat belülről, meghatározó erővel befolyásolni képes. Ennek teljes fölismerése hiányzik még. Hiába próbálnak más eszközökhöz nyúlni, az anyagi érdekelttség is ideig-óráig hat csak; a kultúra az egyik legfőbb eszköz, amely társadalomépítő erő.

– *Ezen belül mi a film szerepe?*

– Ugyanaz, mint a művészet bármelyik ágáé. A film – ha jó – költemény. És – mint ilyen – szerves része a kultúrának. Bármennyire különösen hangzik: a nemzeti kultúrának.

– *Ha a költészettel egyenértékű...*

– Az kell hogy legyen. Gondolja meg: minden áldott este az ország lakosságának harminc százaléka egy kasztni előtt ül, és

düledt szemmel nézi. Ha ez a kasztni dögunalmas középszert bömből minden este, akkor ez a szuggerált standard, ehhez képest mérnek föl és le.

– *Mi a televízió? Elsősorban információ?*

– A televízió tulajdonképpen a legnagyobb dolog: az egyidejűség csodája, a kiterjesztett világ. Azt hiszem, a televízió feladata elsősorban az egyidejűség, információ-tartalmú egyidejűség. Tehát nem a táncdalfesztivál és a reklámműsor. A televíziónak ott kell lennie mindenütt, ahol csak lehet, minden szenzációt nemcsak „szabad”, hanem kötelessége is volna közölni, azonnal. Kétségtelen, hogy az egyidejűségnek a szórakoztató műsorok is velejárói...

– ...ám ebből – mert ez specifikuma a televíziónak – lehetne talán művészetet is csinálni.

– Bizonyára. Hiszen az improvizálásművészeténél nagyobb művészet talán nincs is.

– *Mindent egybevetve: a televízió inkább információ, a film inkább költészet?*

– Nem választanám szét a kettőt ilyen mereven, a költészet lehetőségét én a televízió egyidejű játékában is látom. Néha költészetként hat nekem, ha egy-egy olyan riporterszemélyiséggel találkozom a képernyőn, akinek a kedves-blazirt magatartása átsegít némely nemzeti csapásként fölmérhető sporteseményen, az ilyesminek is megvan a maga költészete. És ha mélyebbre ásunk: például a század elején a magyarországi napilapok riporterei olyan emberek voltak, mint Ady Endre, Szép Ernő, Móricz Zsigmond és más hasonló „csenevészek”. Állítom: az ő egyidejű információ-tartalmú cikkeiket ma – összegyűjtve – költészetként olvashatjuk.

– *Hadd firtassam tovább a legutóbbi filmélményeket...*

– A *Száll a kakukk fészkére* című filmet említhetem még, melynek az ajánlása is emlékeztet: „X. Y-nak, aki meggyőződött engem arról, hogy sárkányok nincsenek, aztán elvezetett a barlangjukhoz”. ... Olvastam Ken Kesey regényét, mielőtt a filmet láttam volna. A könyv teljesebb élményt adott, de a film is – hozzá képest – adekvát jelentőségű volt; Milos Forman-

nak sikerült, ami másoknak alig-alig szokott sikerülni – legfőljebb Huszárik említett vállalkozását tekinthetem hasonló sikernek –, hogy az irodalom eszközeivel ábrázolt világgal egyenértékűt teremtsen a filmvászonra. Ken Kesey írása nyomán Milos Forman elvont világot, zárt rendszerű absztrakciót alkotott. Képsorai nekem azt mondják, hogy a szabadság vágya elfojthatatlan, és hogy – amiről már beszélünk – a szabadság lényege szerint belső szabadság. A történetből ugyanis megérthető – lépésről lépésre, annak a bozontos írnék a beavatkozása során –, hogy a szabadság tulajdonképpen megvan, a lehetőséget kell csak fölismerünk, és szabadok vagyunk. Többé vagy kevésbé, de mindenesetre a fölismerés mértékében. Hiszen a történet tanúsága szerint az indián a legszabadabb, aki integráns részese egy ősi kultúrának, aki – éppen ezért – befelé, önmagába a legmélyebbre tudott elhatolni.

– *A magyar filmet – úgy érzem – kissé mostohán kezeltük ebben a beszélgetésben. Filmművészeink közül Jancsót, Huszárikot említette, kit említene még?*

– Kovács Andrást. Ragyogónak tartom azt az újvidéki filmjét.

– *A Hideg napok-ra gondol?*

– Igen. *Nehéz emberek, Hideg napok, Falak:* ezek azok a filmek, amelyeket Kovács András nevével párosítok magamban. Kedvelem ezeket a filmeket, és kedvelem Kovács Andrást személy szerint is. Van egy olyan érzésem, hogy az az út, amelyen ő jár – a publicisztikus jellegű művészi ábrázolás útja –, talán az egyetlen járható ösvény filmművészetünk számára azzal a színészgarnitúrával, amellyel rendelkezik. Persze a publicisztikus-dokumentatív eszközökkel vissza is lehet élni, ebben a műfajban valóban a rendezőn fordul meg minden, minthogy ebben nem is annyira az eszközeivel, mint inkább a magatartásával hat.

– *Van-e kölcsönhatás a filmművészet és a szobrászat között? Pontosabban: önnek mint szobrásznak adhat-e a film – egyik-másik film – olyan inspirációt, amelyet az irodalom bizonyára adott, születhet-e filmlélményből szoboralkotás?*

– Azt gondolom erről, hogy egyazon kultúra emlőjét szopja, aki filmrendező, költő, muzsikás vagy szobrász. Munkásságom során engem nagymértékben befolyásoltak irodalmi élményeim, egy sor szobrom címűl is egy ismert irodalmi mű címét választottam: az „À la recherche du temps perdu” sorozat számomra is az eltűnt idő keresése volt, hiszen az én időm is mulékony sajnós, és bennem is él iránta egyfajta nosztalgikus utánérzés. Nem a tea íze van benne jelesül, de van abban is sok minden... Sió-parti bicikli, mint ahogy Proustnak a póniló. Ezek az élmények szoros összefüggésben vannak a költészettel. A természet megértését is a költemények segítik elő, hiszen senki nem tud primer módon természetes élményt apericipálni. Amikor udvarolni kezd az ember, felöltik benne a szerelmi költészet valamelyik verse. Ha nem öltik fel, akkor a primer indulatot nem képes levezetni, illetve valami nagyon rossz, nagyon keserű, szörnyű érzés marad benne a történetek után. A kultúra teszi a cselekvéseinket valaminek a megismétlődésévé. És ezáltal nemcsak az a tartalmuk, ami, hanem mindazé, ami előtte volt és hasonló volt. Egyébként ezt Thomas Mann sokkal szebben elmondja, attól tartok, jobb, ha őrá hagyatkozunk.

– *Köszönöm a beszélgetést.*

Varga Imre 1923-ban született, Siófokon. Középiskoláit Székesfehérvárott, a budai ciszterciák, majd a szombathelyi premonstreiek gimnáziumában végezte. A Képzőművészeti Főiskolán 1950–56 között Mikus Sándor és Pátzay Pál tanítványa volt. 1949 óta szerepel kiállításokon. 1967-ben rendezte első gyűjteményes kiállítását, ugyanebben az évben készült el Prométheusz című szobra, melyet egy antwerpeni múzeum vett meg. Szüntelenül kísérletezik a formákkal és az anyagokkal. Emlékezetes kisplasztikái: Apokalipszis, Erőltetett menet, Balga szűz. Köztérre tervezett kompozíciói: Fekvő fiú, József Attila, Ady Endre. Legutóbbi munkái: Lenin, Károlyi Mihály és Czöbel Béla emlékműve. Részt vett az 1967-ben megrendezett Middelheimi Biennálén. 1967-ben Munkácsy-díjjal, 1973-ban Kossuth-díjjal, 1975-ben az érdemes művész címmel, 1977-ben a Pro Arte aranyéremmel tüntették ki.

(Nádasy László)

Filmkritikai pályázatunk nyertes pályaműveinek még hátralevő két darabját közöljük ezúttal, ismételve emlékeztetve olvasóinkat arra, hogy közlésünkben ugyanazok a szempontok vezetnek bennünket, mint a pályaműveket elbíráló, a díjakat odaítélő zsűrit: mindenekelőtt a fiatal pályakezdekők kritikai-elemző készségét méltányolta a zsűri a nyertesek kiválasztásakor, még abban az esetben is, ha az egyes filmek értékelésével nem mindenben értett egyet, s ha a pályaművek hangneme, szigorúsága eltért is a kritikai életünkben megszokottól. Nyilvánvaló azonban, hogy fiatal kritikusok nevelése nem képzelhető el a kritikai szellem bátorítása nélkül, s ugyanúgy a hazai filmkritika egészséges fejlődését, a filmművészet igazi kritikai támogatását sem tarthatjuk lehetségesnek a nyíltszavú műbírálat háttérbe szorításával, s ha a filmeket nem vetjük a felnövő nemzedékek bírálatainak próbája alá.

Minotaurusz barlangjában

Kovács András: Labirintus

A *Labirintus* bemutatója óta eltelt egy év kétségtelenül a feledés porrétegeivel vonta be a filmet. Noha fontos vállalkozásnak, mi több, kulcsfilmnek tartjuk, elemzésünk első szava mégis a hiányérzeté. Hiányérzetünk több forrásból is táplálkozik, bár a felvetett problémák aktualitását hűségünknek érezzük.

Kovács tíz év alatt jutott el a *Falak*-tól a *Labirintus*-ig. Míg korábban a bennünk és kívülrünk mozgó erőter jobb megértéséért készítette filmjeit, ma erről sokkal nehezebb szólni. S ha a korábbi időszak elasztikus falai nem omolhattak is volt le Kovács és küzdőtársai kürtszavára, most, egy s más legalább bennünk megváltozván, izgalommal kísérhettük volna a Minotaurusz barlangjához, sikerül-e útvesztőink titkairól új hírt hallanunk. Talán még a szörnyről magáról is meg tudhattunk volna valami újat. Várakozásunkban csalódnunk kellett.

„Uram, ön hat évet késett. Vagy inkább tizedet...” — Kovács e filmbeli mondata könnyen alkalmazható a *Labirintus*-ra is. Mert ha e problémák Kovács számára csak mostanság, a „labirintusi szélcsend” idején vetődhetek is fel, objektíve korábban is felmerülhettek volna már. (Ne felejtsük el, az 1971-ben készült *Staféta* is még a „pedagógia aktuális forradalmát” sürgeti.) E megkésettég nem azt jelenti, hogy a film problémái ne volnának ma is felettebb aktuálisak, ám Kovács viszonylag későn reagált e problémákra. Jó-

val később, mint közönsége, és a szükségesnél bizonytalanabban, hogysem a kívánt hatást elérhetné. A film egyik alapproblémája a perspektíva hiánya, illetve felkutatásának lehetősége. Kovács természetesen jótányit sem hajlandó a társadalmi jobbítás lehetőségéből feladni. Talán éppen ezért fontos számunkra a film: milyen mélységben lehetséges átélni és átadni a labirintus-élményt e fenti, hites magatartáselv alapján, illetve a labirintus-élmény átélése mennyiben tesz lehetővé társadalmias megközelítést. Az eredmény megítélés kérdése. (. . .)

Mivel a film főhőse éppen a Rendező, vizsgáljuk meg kissé magatartását s a tőle elválaszthatatlan ígét.

A filmbéli Rendezőről és az ígéről nagyon keveset tudhattunk meg. Kiderült az, hogy készülő filmjével különféle személyes és hivatali érdekeket borzolt fel, hogy tisztességes filmet kívánt csinálni, nem akarja, hogy mint ama japán hercegnőnek, arcára nőjön a maszk, hogy mindezt komolyan is gondolja. Rendezőnk tehát hitelt élő ember, társadalmi változásokat szeretne, valamint övé még ez a labirintus is, hiszen a többiek egészen jól eltájékozódnak benne. Ebben a helyzetben szembesül értékei realizálhatóságának, korszerűségének kérdésével. A Rendező hite, integritása védelmében valamilyen magatartáselvet próbál felkutatni, ezért keresi fel volt feleségét,

ezért idézi halott barátja szellemét. A Rendező nehéz feladatra vállalkozik, hiszen egészen ellentétes töltésű magatartáselvekből akar építkezni. (Hogy a filmnél maradjunk: a „Károly-lét” és az „Anna-lét” elemeiből próbál új személyiséget létrehozni.) E kísérlet alapja a hit volna. Sajnos, ennek emberi arculatáról, szerkezetéről, esetleges belső feszítőerejéről szinte semmit sem tudunk meg. (. . .)

Szembeötlő és a film elemzői Kovács alkotói eszköztára bővüléseként üdvözölhették a több szinten folyó játékot. Elégedettségünk mégsem lehet teljes, mert Kovács nem gondoskodott kellően az egyes elszigetelt szférák összeillesztéséről. (E szférák Vitányi Iván megközelítésében: a filmbeli film, ennek megformálása, szereplőinek magánélete, a Rendező világa.) Kovács a labirintus-témát mind a négy síkon elővezeti ugyan (talán a téma körüljárásának szándékával), de az egyes szférák hatása nem összegződik, mechanikus összetételek, egymás – és a háttérben meghúzódó gondolat – illusztrációi maradnak csupán. Kovács csak addig kíséri felvetett problémáit, míg Rendezőjének valamilyen irányban döntenie kellene. De ez még nem esztétikai kérdés. Akkor lesz azzá, amikor rájövünk, hogy Kovács ugyanazt a problémát fejti ki három-négy változatban, de egyikben sem *ábrázolja*, nem bontja ki képi nyelven. Emlékeztetőül: az öngyilkosság-téma feltáratlan, lezáratlan, a Rendező és a Vágónő, a Rendező és a Miniszterhelyettes, a Rendező és a Tanár viszonya hasonlóképpen. Lényegében a film bármely mozzanatról elmondható ugyanez, hogy ti. csak utalás egy más szinten levő gondolat kifejezésére. Emiatt a több szinten folyó játék csonkán, törmeléken, valamely művészi látomás elrendező erejétől átjáratlan maradt, az elemek szervetlenül halmozódnak egymás mellé. Kovács eddigi filmépítési módja, a lineáris építkezés ezért változatlan maradt.

Természetesen nem a fűzér-szerkezet ellen van kifogásunk. Hogy milyen kiváló filmeket lehet csinálni ezzel a lazább szerkesztési móddal, arra Fellini filmjei eleven bizonyosságul szolgálnak (*Amarcord, Róma, Satyricon*). A fűzér-szerkezet ott valami mélyebb, nem ideológiai jellegű szervező erő, létértelmező mozzanat fűzi össze, hol a nosztalgia, hol a félelem, hol a kiszolgáltatott emberi sors hullámmozgása, néhol maga a látvány. A szerkezeti elemek ott értelmezik egymást. Sajnos Kovács filmjében a téma társadalmi, szociológiai és léttényei igen kevésbé szerveződnének eggyé, s még kevésbé sikerül anyagát valamely morális mérce követelményei szerint rendeznie. (. . .)

A lezáratlan témák felsorolásából látható, hogy a szereplők nem egy megválasztott életanyag, életközeg világából, világában kerültek kapcsolatba egymással. A viszony közöttük végig fiktív, művi úton teremti meg a Rendező. Ábrázolás híján azonban a Rendező személye sem fogja össze a film széttartó szálabból szőtt szövetét. Ő is épp olyan szócső, sablon, mint a többiek. Magatartásának perspektíva-eleme kitöltetlen, alighanem kitölthetetlen (sem a negatív perspektíva, sem a perspektíva ábrázolásbeli következményei nincsenek ráépítve). (. . .)

A hit belső társadalmi konfliktusainak ábrázolásában a filmművészet nagyszerű eredményeket ért már el. Gondoljunk csak a *Mater Johanná-ra*, a *Fényes szelek-re*, vagy Wajda *Menyegző-jére*. Kovács nem értelmezi a Rendező pátoszos cselekvését, nem ábrázolja, hanem fogalmi prizmába állítva közelíti meg. E pátosz – Vitányi Iván szellemes fordulatával – kitöltetlen pátosz, bianco-pátosz: hiszem, ha akarom, vagy hiszem, ha hiszek. A Rendezőt művészeti, gazdasági és politikai személyiségek „kísértik meg”, hogyan fejezze be, írja át, hangsúlyozza a filmet. A kísértést sikerül elhárítania. Sajnos nem avat be minket e folyamatba. (. . .) A kontaktust (a Rendező hite és a néző között) most is az intellektuális vitaszerkezet teremti meg. (Érdemes volna megnézni, hogy a játékidőből hány perc megy el valós akcióra, mennyi az előkészítő üresjárat, s hány percet töltenek filmidegen hangjátéki szituációban a szereplők. Magam 75%-ra teszem a vita arányát). (. . .)

Kovács András alapfelismerései közé tartozik a „szélcsend-helyzet”. A kérdés az, hogy a szélcsend megéléséhez és átlátásához szükséges-e a vita. Mert így Kovács hősei *nem megélik, hanem megbeszélik* a labirintus-helyzetet. Éppen a „történelmi hitközösség” igényével kapcsolatban kell értelmeznünk a film verbalizmusát, az ábrázolás elsikkadását. Kovács illusztratív hajlandósága talán éppen ebben a filmjében üt vissza a legerőteljesebben. Való igaz, hogy mindenki beszél. De a nyelvi közeg a kapcsolatteremtés egyik lehetséges formája csupán, s ki tudja, talán nem is a legfontosabb. Meg merem kockáztatni, hogy a jó értelemben vett átlagnéző (aki adott esetben még a *Labirintus-ra* is beül) és a film nem egy nyelvi közegben mozog. Az átlagnéző számára e közeg több szempontból is közömbös. A vitahelyzet előzetes fogalmi jártasságot, felkészültséget igényel. Másrészt (. . .) e fogalmakhoz gyakran somlós tudattartalmak kapcsolódnak. A film közege és nézőnk életközege meglehetősen nagy távolságra van egymástól és Kovács igen kevésbé segít néző-

jének e távolság áthidalásában. Hiszen az átpolitizált szókincs, sőt maga a szféra (célképzetes ténykedés az emberi labirintusban) ábrázolásbeli átvilágítás nélkül méltán hagyja hidegen a nézőt. Éppen Kovács mutat rá, hogy azonos szavak mögött micsoda érzéketlen különbségek rejtőzhetnek. A bianco-pátosz, a kimondatlan üzenet megsegíti-e a nézőt, hogy értse is, hogy azonosulni is tudjon Kovács problémájával? (...) Éppen a „hitközség” nevében volna szükség arra, hogy az emberi sokoldalúság nehézségei valós közegben, árnyalatos sorsokban nyerjenek kifejezést. A Rendező ábrázolatlan elkötelezettsége (mivel nem magatartás, nem sors a szó esztétikai értelmében) nem világítja át a filmet, nem szervezhető meg körülötte a film univerzuma. (Hitelesként fogadhatja-e el a néző a Rendező magatartását?) (...)

Itt jutottunk el Kovács művészetfelfogásának lelkéhez. A Rendező transzcendenciája jórészt politikai töltésű. De ha szélcsendes időben kibontott vitorlával hajózni tragikomikus vállalkozás, innen már csak egy lépés a felismerés, hogy a szélcsend művészi megjelenítéséhez *magát a dolgot*, a szélcsendet kell megjeleníteni, nem pedig a szélcsend reflexióit.

Kovács itt türelmetlennek bizonyul, megtakarítja az ábrázolást, hogy az őt közvetlenül érintő problémáról beszélhessen. De éppen e közvetlenség utáni vágyában fut zátonyra hajója. Kovács lassanként érzékennyé vált a szélcsend-helyzetre, s egy korábbi időszak kibővített eszköztárával próbálta a helyzetet körbejárni. De mivel nem fejlesztett ki a szélcsend-helyzetre adekvát filmkészítési módot, a valós elemzéssel adósunk maradt. Kovács analitikus módon reflektál ugyan e helyzet néhány jellemzőjére, de a labirintusból a titok megfejtése nélkül kellett távoznia. Hiszen a szélcsend az emberek által élhető lét egészét érinti, és a verbális megközelítés éppen ezért bizonyul elégtelennek. (...)

Kovács történelmi, sőt Történelmi funkcióhoz szeretné juttatni filmjét. Szükségképpen merül fel a kérdés, hogy a szélcsendes időszak lassú mozgásai között a film képviselheti-e a határozottabb mozgás elvét? Természetesen nem a film-publicisztika ellen érvelünk. Kovács műfaján belül sem talált vállalt témájához, anyagához megfelelő formát, mert anyagát nem tudta kellően általánosítani. Filmje analitikus film, valós analízis nélkül.

A mai magyar filmben több alapvető szemléleti, megközelítési mód van jelen. Bennünket most kettő érdekel, hiszen, talán öntudatlanul, ezek szintézisére vállakozott, ebben jutott zsákutcába

Kovács filmje. Az egyik a *szociologizáló-dokumentarista* szemléleti mód. (...) Itt a rendező a lefilmezett anyag belső törvényeit, mozgását igyekszik felszínre hozni, gyakran pártatlanul, vagy éppen pártatlanságot színelve. Saját értékeihez mindenesetre távolságot tart abban a reményben, hogy az anyag valamilyen módon értelmezi önmagát. (...)

A másik szemléleti módot *moralizáló, esztétizáló, lirizáló* megközelítésnek nevezhetjük. Szemben az előzővel, melyben társadalmi intézmények, illetve folyamatok mozgástendenciáit kísérik végig – itt az értékek közvetlen, kitüntetett szerephez jutnak. Itt valamely preferált érték mentén rendeződik el a film egésze. Érdemes megemlíteni, hogy itt inkább az egyén, mint a társadalom, inkább a személyiség problémái, a világgal szembeni válaszok lehetősége dominál. (...) E típusban valamely ügy melletti elkötelezettség, az ügyig való eljutás vagy a magatartás etikai vállalásán van a hangsúly. (...)

Kovács – úgy vélem – e két megközelítésmód között futott zsákutca. Filmkészítési módja minden szintjén elégtelennek bizonyult a labirintus-helyzet művészi feltárására. Didaxisa, verbalizmusa, lineáris építkezése, a tömbök szervesen összeillesztése, a mindennapi élettől való idegensége, az életközeg hiánya, alakjai elvont, stilizált szócső-jellege, a középponti figura ábrázolatlansága, a perspektíva-probléma megoldatlansága, – e stigmák együttese gátolta meg vállalt feladata teljesítésében. Ismételjük, korábban, más témák felfejtésekor lehetséges volt a fenti építkezés *ellenére* jó (fontos, közérdekű, hasznos, érdekes stb.) filmet csinálni. A labirintus-témához azonban mindez kevés volt. (...)

Talán „kibeszélésként”, nem túl hangsúlyosan, ám végig jelen van egy reflexió-sor. Kovács talán ezzel akarja bizonyítani, tudatában van filmje gyenge pontjainak.

Említettük már a „szélcsend”-gondolatot, de itt van a Vágónő telitalálata: „A gyökereit látva, még kevésbé értem, hogyan vesztetett ki magából azok valóságérzéke, akik az anyaggal vannak közvetlen kapcsolatban. A gyökereit látva, még furcsább a fellejgrázása.” Vagy egy másik izgalmas megállapítás: „Forradalom! Az embereknek nem kell sem hétköznapi, sem semmilyen forradalmiság. Élni akarnak. Érti? És a problémáik sokkal konkrétabbak, és egyben sokkal általánosabbak, mint ezek a napi használatra legyártott szocialista-realista aktualitások.”

Kovács sajnos nem vette föl a kesztyűt, pedig itt lett volna a ragyogó alkalom, hogy a rendezőről mint emberről is kiderüljön egy s más. (...)

E negatívumok áttekintése után szólnunk kell a film eredményeiről is. Noha nem sikerült megoldania vállalt feladatát, kísérletet tett a felismert helyzet filmi megfogalmazására, mégpedig úgy, hogy egy régi kulturális archetípus, a labirintus-szimbólum eszközét használta fel.

Egy vonatkozásban — legalább számomra — újat is hozott a film. Közvetve ábrázolja, hogy a filmkészítés velejéig kollektív műfaj, hogy a film végső kialakításában ki mindenki vesz részt. S hogy milyen nehéz eleget tenni a megrendelők egyéni ízlésének, a felmerülő ezernyi szempontnak.

Tétova magány

Maár Gyula: Teketória

Hálátlan dolog, ha egy műalkotás „cserbenhagyja” alkotóját. Ha nem sikerül teljessé, éretté, és — mint jelen esetben, egy filmnél — úgy állunk fel a vetítés végén, hogy csak félig-meddig tudtuk befogadni az alkotást.

Maár Gyula módszerének sajátossága, hogy mindig állapotot és sohasem folyamatot ábrázol, de mindig úgy, hogy az adott emberi állapot társadalmi meghatározottságát — megelőző folyamatát — érzékeltetni tudja. Így láttuk a *Végül*-ben az 500 munkásigazgató egyikének első, pár nyugdíjas napját, és így Déryné emberi-művészi gyötrődéseit, ahogy pályája csúcán további életéről dönt. Mindkét film azt a pillanatot ragadja meg, amikor az egyénnek válaszolnia kell a változó társadalom által feltett kérdésekre. A gondolkodó és alkotó ember tépelődései ezek, akiket a kor és saját tehetségük emelt különleges helyre, hogy aztán a változások során eltűnjenek, másoknak átadva helyüket, olyanoknak, akik igazodni tudnak az újabb feltételekhez.

Az objektívizálódott sorssal szemben érzett emberi keserűség ez, amit Maár megfogalmazott ezekben a filmekben, miközben hol rokon-, hol ellenszenvesen az objektív szükségszerű is jelen van. És ez tette elfogadhatóvá ezeket az alkotásokat.

Maár új filmje, a *Teketória* viszont csak az érzelmi területet vizsgálja tovább, és csak ebben a szférában, de nem a hozzákapcsolódó objektívben ábrázol egy újabb specifikus területet... A *Teketória* is a magányról szól, az emberi egyedül-létről — de csak arról, és ez legfőbb gyengesége.

Az első képsorok magányos, elvált, középkorú asszonyt mutatnak, ahogy összetörik mindannak súlya alatt, ami addig elviselhetőnek látszott. A megszokások, a beidegződött hétköznapi kis fele-

Végül engedtessek meg egy személyesebb megjegyzés. Hogy az előbb elemzett reflexió-sor szemléletmódja megerősödjék, hogy e látásmód önálló erőre kapjon, ennek egy alapfeltétele van. Kovács Andrásnak szakítania kell a lefilmezett hangjáték-technikával, szakítania kell a rabulisztikus dialektikával. Le kell mondania a közvetlen, áttétel nélküli hatás eszméjéről. Enélkül a *Nehéz emberek* vagy a *Hideg napok* színvonalát nehezen érheti el. — Így a labirintus titka megfejtetlen maradt. Kíváncsian és türelmetlenül várjuk az újabb jelentkezőket.

Csetneki Gábor

lösségek, amelyek — érezzük — hosszú évek alatt gyülemlettek fel benne, végül is elviselhetetlenekké váltak. Keserű nevetőgörcs fogja el, olyan valakinek a nevetése, aki végigtekintve addigi életén, nem sok értelmét látja annak, de már nem is remél sokat, még egy félig-meddig megálmodott új emberi kapcsolattól sem. E két érzelmi állapot között feszül a film íve: az egyedüllét önmarcangoló percei, órái és a kívánságok és lehetőségek hálója között, az emlék-képzeltetések szorongásai és a volt emberi — vagy annak hitt — kapcsolatok illúziói között.

Ezt a magányt — mondja Maár — nehéz feloldani. Talán csak egy új, kívülről jövő kapcsolatban lehet. A magányos lélek tagadni képes még — de változtatni már nem.

Eddig a pontig egységes a film. Azután jön a „megoldás”: két felnőtt ember kapcsolatkeresése és egymásra találása. Olyan két emberé, akiknek nincs már illúziójuk az életről, szerelemről. Az álom megtestesülése: esküvői asztal egy téren az addig lázálomban megélt, vélt és valódi szereplők vendégseregével. Felöltöztetik a menyasszonyt. Jelképes ez, egész élete öltözteti, soha nem hordott, félig megálmodott ruhákba. Hiszen szembenézve vállalta ez az asszony a múltat, elrontott éveit, amiről nem is csak ő tehet. A megszokások szürkésege, a különféle törpe-kötelességek szorítása — mondja a film.

Megjelenik újra és újra egy álomszerű alak, hosszú fekete kabátban, cylinderben, fehér sállal, a kihalt, bérházakkal övezett szűk utcákon, és végül egy grundon — magas szürke tűzfalak szorításában az alak — elesik. Az álmodott és megélt élet közti különbségek — egy életforma bukása ez.

Túl okos és érzékeny ez az asszony ahhoz, hogy csupán átlagos megoldást keressen. Hiába egy ismerős banális közeledése egy presszóban, és hiába egy fiatal fiú naivan rajongó szerelme. Nincs és nem is lehet gondolati kapcsolata ezekkel az emberekkel, sivár és egyszerűen hétköznapi lehetőségek ezek. Bár kétségtelen, hogy a fiatal fiú esetében a gondolati kapcsolatteremtés lehetetlenségét nagyon leegyszerűsíti Maár.

Maár alakjai csak akkor hitelesek egyedüliségükben, ha a társadalmi háttér rajzolatát is láttatja. A *Végül*-ben hangsúlyozottabban, a *Déryné*-ben kevésbé, de észrevehetően jelen vannak azok a motívumok, amelyek a közösséghez, elsősorban a környezet egy-egy alakjához való kapcsolatokról beszélnek. A *Teketóriá*-ban ezek csak jelzések. A férj egy telefon, a Barátnő néhány elhaldart, csapzott gondolat, a katona-gyerek egy fél vacsora, a Nagypapa pedig egy sajátosan megfogott emlék-képzeltetés formájában jelenik meg.

Nincsenek kapcsolatok, ki vannak rekesztve a filmből. Marad az Egy, ennek az Egynek az állapota. Maár is érzi, hogy szükség van egy ellenpontra, a kezdettel szemben. A halál – az önpusztítás befejezése – drasztikusan konvencionális lenne. Marad a „happy end”, ez pedig így nem illeszkedik a filmbe, nem hiteles, mert nincs alátámasztva, mert az egész logikájának mond ellent.

Lehet, hogy a film befejezése, amely első látásra teljesen idegen anyag, Maár önkritikájának az eredménye. De lehet más magyarázata is ennek a befejezésnek. Előzménye lehet a *Déryné* vége is, ahol a gomolygó ködben megjelennek a szereplők, és mint a színházban a függöny előtt, kéz a kézben meghajolnak, jelezve: eljátszottuk, azt hitted, játékot látsz, pedig valóság volt. Mert Mi, akik játszottunk, Mi is ilyenek vagyunk, és Te is ilyen vagy. A *Teketóriá*-ban – igen mozgékony technikai fogalmazásban – kitágul a kép, és megjelenik előttünk a stáb, a film a filmben. De korántsem pozitív hatással, mint a *Déryné*-ben. Ellenkezőleg. Itt Maárnak nem sikerül elhitetnie, hogy mi is ilyenek lennénk, nem tudja megteremteni azt a természetes kapcsolatot, szuggesztivitást a nézővel, amit a *Déryné* befejezésével sikerült.

A film szerkezete darabos. A magányában önmagát marcangoló egyén érzelmi hullámválása gyönyörű képsorainak ívét megtörik a bevágott látomás-képsorok. Bármennyire is tökéletesen vannak ezek megcsinálva – túl élesek ahhoz, hogy illeszkedjenek az egészhez.

Azt az ívet törik meg, amelyet nem utolsósorban Töröcsik Mari játéka alapoz meg, tesz permanenssé érzelmileg a film során. Inkább némiképp

szenvtelen látomás, mint érzelmi alátámasztás például a Nagypapa semmibe vesző magányos alakja az erdőben, hiába a mai korra és szokásokra utaló sláger a betét alatt. Ilyen felemássá sikerült a háború-betét is. Illusztrálja Maár Gyula – egyik nyilatkozatában eleve vállalt – eklektikus szemléletmódját, filmszerkesztését, de nem figuráját, magát az alkotást egészíti ki, hanem csupán a rendező szubjektív szándékának, gondolkodásának, emlékének egy darabja marad.

Töröcsik Mari magánya elementáris és magával ragadó, de az ő játékában is megjelenik az a fogyatékoság, ami a film egészének koncepcióját jellemzi. Az hiányzik a legjobban, ami *Déryné*-alakítását tökéletessé tette: az a gyengéd líraiság, amellyel befuttatta a figurát. Azzal a sokszor szelídnék látszó magatartással helyettesíti ezt, amellyel az ilyen ember szembenéz a valósággal. Mind a film, mind pedig játékának csúcspontja az első képsor. Az, ahogy néhány mondatba sűrítve megmutatja a „kezdőpontot”, az „elég” tornyosulását. Nem rajta múlt, hogy nincs újabb, magasabb csúcspontja a filmnek.

A film másik színészi bravúrja Lórán Lenkéé. Az ő Barátnője racionális, élettel teli, szinte agresszíven jóakaró, típus mai világunkból. Nagy kár, hogy alakítója kevés ehhez hasonló szerepet kap. Olyan színészi arcát ismertük meg, amelyet eddig nem nagyon volt módunk ismerni.

Teréz munkahelyi főnökét és megtalált életársát Stefan Kwietik játssza a vendégszínészhez méltó színvonalon. Kár, hogy ennek a figurának csak „vége” van a filmben, előzménye, alapja alig, így egy kicsit „belelóg” Töröcsik Mari játékába.

Koltai Lajos operatőri munkája ismét átlagon felüli. Igényességét és alkotói tehetségét dicséri, ahogy a szoba enteriőrjét és Töröcsik arcának minden rezdülését összefogja, egyetlen, mindent átfogó hangulatban. Egy csöppnyi hiányérzetünk mégis marad: nem éri utol önmagát, a *Végül* fekete-fehér és szürke és a *Déryné* pompás-fanyar színérzelmi hatását.

Maár Gyula későn indult a filmrendezői pályán. Majd negyvenévesen végezte el a főiskolát, szakítva addigi egzisztenciális eredményeivel. Pár éve, egyik korai nyilatkozatában azt mondta, nehezebb helyzetben van, mert nincs előzménye munkájának, így nincs viszonyítási alap sem értékeléséhez.

Az azóta eltelt öt év adott már viszonyítási alapot. Olyat, hogy egyre nehezebb dolga lesz – neki. Mert egyértelműen a magyar rendezők élvonalába tartozik, és úgy gondolom, következő filmjeivel is ezt fogja bizonyítani.

Frisch Róbert

Ízlés és teória

Gyertyán Ervin: Lumière árnyékában

Nem tudom, leírta-e már valaki, hogy Gyertyán Ervin napjaink egyik legjobb esztétikai szakírója és kritikusa; ha megtörtént már, akkor sem árt nyomatékosítani, ha nem, legfőbb ideje pótolni a mulasztást. Az alkalom, amely erre késztet, nem a legmegfelelőbb: korábbi kötetei jelentősebbek – hevesebb elismerésre és hevesebb ellenkezésre késztetőek voltak. A mostani „csak” a filmszakembert mutatja be, s azt is jobbára rövidebb írások cserepeiben tükrözi. Ha viszont fontosabb, igényesebb írásai kapcsán a viták hevében elmulasztottuk – magam is elmulasztottam – jelezni a szerző munkásságának átfogó jelentőségét, nem árt ezúttal mindjárt ezzel kezdeni mondandómat.

Annál inkább, hiszen az eléggé ritka is, hogy valaki egyszerre jó esztéta és jó kritikus is. Belinszkij szállóigévé vált mondása szerint ugyan a kritika „mozgó esztétika” – ám én ezt az állítást óhajtottam fogalmaznám át, kíváncsi lenné, ha az lenne. S itt nemcsak arra gondolok, hogy sajnos eléggé távol állunk attól, hogy minden kritikus megnyilatkozásnak átgondolt, tudományosan megalapozott esztétikai fedezete legyen. Ennél is nagyobb probléma, hogy fejlődésének mai stádiumában esztétikánk sem rendelkezik még olyan részletesen kidolgozott, tisztázott kategóriarendszerrel, amelyik sziklaszilárd talaja lehetne a kritikus „mozgásnak”. Sőt, azt hiszem, olyan esztétikai kánonunk később sem lesz, amelyikből egyszerű dedukciós eljárásokkal megállapítható egy-egy műalkotás értéke. Manapság pedig az indukzív módszerek sem érték el a csalhatatlanság fokát: a különféle „strukturális” törekvése, az „egzaktság”, „kvantitatív mérhetőség” egyelőre vágyálma csupán a művészettudománynak. Ilyenformán pedig a kritikus tevékenységből a személyes ízlést kiiktatni, azt erősen objektív eljárásokkal helyettesíteni nem tudjuk, ugyanakkor viszont a szépen szóló szubjektivitás, az arbiter elegantiarum önkénye sem felel meg már

korunknak: elvárjuk, hogy a kritikus objektív érvekkel is alátámassza ítéletét. Az ízlés és teória egyensúlya azonban korántsem általános – hány-szor tapasztaljuk, hogy az elvont esztétikai kategóriák magaslatain oly csalhatatlan biztonsággal jártas szakírók a kor konkrét művészeti problémái közé leereszkedve képtelenek felismerni az újat, a jövőbe mutatót, s megfordítva, a modern művészet biztos ízlésű szószólói elméleti balfogásokkal rontják saját hitelüket, s hozzák gyanúba az általuk támogatott törekvéseket.

Gyertyán írásait azért szeretem, mert azon kevesek közé tartozik, akik mentesek az effajta egyoldalúságoktól. Nemcsak „a művészet” vagy „a film” kérdéseivel foglalkozkodik, hanem beül a moziba, és elgondolkodik azon is, miért jó, vagy miért rossz a látott mű. Ízlése – az új, a korszerű iránti érzéke – megóvja attól, hogy a katedraesztétika dohiltatú paragrafusainak törvényszolgája legyen, filozófiai szintű problémákon edzett gondolkodói fegyelmézettsége viszont attól, hogy az épp divatos kísérletekért fenntartás nélkül lelkesedjék.

Új kötetének kompozíciója is jellegzetes: első részében az elméleti kérdésekre választ kereső írások foglalnak helyet, majd a magyar filmélet időszéri gondjait tárgyaló tanulmányok és filmkritikák mutatják be, hogyan alkalmazza a szerző teoretikus feltevéseit a gyakorlatban. Ha e sorrendet követve végigarszólnék elméleti megoldásain, helyeslésem monotóniája igen unalmasná válnék: még az olyan – sokakat bizonyára polemikus megnyilatkozásokra késztető – tételeivel is egyetértek, miszerint „a szürrealizmusnak is a realitás a mértéke” (66. o.), vagy miszerint a televíziós film nem új művészeti ág, hanem „a film és a filmesztétika fennhatósága alá tartozik” (108. o.). E sorból így inkább annak a – több írásában is elemzett – problémának szentelnék több teret, amelynek megoldásában nem értek

egyét vele maradéktalanul, s amelyet — fontosságát jelezve — Gyertyán is cikluscímmé emelt: „Szórakozás és műélvezet”. Máig tart a vita: van-e létjogosultsága egy külön, csak szórakoztató (s így a „realista művészet” értékeivel nem rendelkező) művészetnek, avagy ez voltaképpen értéktelen, netán kifejezetten káros, a tiltás és türes határán álló „álművészet”, amely ellen ha nem is adminisztratív rendszabályokkal, de minden egyéb erőnkkel harcolnunk kell. Gyertyán kitűnő érzékkel észleli a „szórakoztató művészetet” lebecsülő arisztokratizmus logikai buktatóit, s a legpontosabb választ adja arra a kérdésre is, miben kereshetjük e művészetfaj értékét: „éppen a szórakoztatásban. Az általa nyújtott felüdülésben, játékosságban, kikapcsolódásban, pihentetésben. Az ártatlan örömszerzésben” (91. old.).

Amiben vitatkoznék vele, az, hogy nem fedezi fel: a kikapcsolódás, felüdülés, öröm önmagában nem esztétikai-művészi érték, s így — más és más értékszférába tartozván — a „szórakoztató” és a „realista” művészet között nem lehetséges eleve adott érték rangsor. Mert igaza van ugyan Gyertyánnak abban is, hogy a „realista művészet” alkotásainak élménye is örömet, a köznapi gondok terhére felfüggesztő szórakozást, kikapcsolódást nyújt, ez a kellemesség azonban itt másodlagos hatásérték, kísérőjelensége csupán a művészi értéknek. A „szórakoztató művészet” esetében viszont e kellemesség az elsőrendű értéktényező, ugyanúgy, mint a szórakozás egyéb formáinál, a kirándulásnál, játéknál, hobbyként űzött foglalatosságoknál.

Gyertyán úgy érvel a „szórakoztató művészet” mellett, hogy azt mondja: „Kétségtelen, hogy, teszem, a krimiben a realizmus logikáját a logika realizmusa helyettesíti, és hogy esztétikai értelemben az előbbi a magasabb rendű. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ez a logikai realizmus nem válhat a krimi esztétikai rangsorolásának értékmérő kritériumává, és hogy mert kisebb értékű — szükségképpen értéktelen is” (90. old.). Olyan ez az érvelés, mintha azt mondanánk, hogy a haltenyészítő üzemek több gazdasági értéket termelnek ugyan, mint a szórakozásból horgászó atomfizikusok, de az utóbbiak teljesítménye sem lebecsülendő, nem teljesen értéktelen. Valójában pedig a horgászó atomfizikusok által kifogott halak értéke teljesen elhanyagolható mennyiségű, ám ők nem is azért ülnek a parton, hogy az üzemekkel versengjenek, hanem saját munkaerejüket termelik újjá szórakozás közben, s ez bizonyára van olyan értékű, mint az üzemi halászat hozama — csak éppen másféle érték. A „szórakoztató művészet” ugyanúgy nem „igazi” művészet, ahogyan a szórakoztató pecázás sem igazi

termelő munka, teljesítményei merőben más értékkritériumokkal mérendők, mint a „realista művészet” alkotásai. Összemérésüknek, rangsorolásuknak szerintem csak úgy van értelme, ahogyan egy jó halgazdaság és egy rossz fizikai kutatóintézet is egybevetethető, ám ha a maguk nemében egyformán jók, akkor egyenértékűek is.

Nem az udvariasság, a jót s rosszat patikamérlegesen kiegyensúlyozó kritikusi taktika késztet arra, hogy a kötet másik, a magyar film konkrétumait elemző részénél fordított eljárást követek: elhallgatom — eléggé ritka, jobbára csak árnyalati eltéréseket tükröző — ellenvetéseimet, s egy olyan tanulmányra akarom felhívni a figyelmet, amellyel maradéktalanul egyetértek. Az „ügy” fontossága, nevezetesen a „Jancsó-ügyé” késztet erre, s — nem kevésbé — Gyertyán „Jancsó Miklós parabolái” című elemzésének mintaszerűsége.

A szerző találó megfigyelése szerint a modern film fejlődésének szembetűnő sajátossága, hogy alkotói közül a legjelentősebbek egy-egy fontos „felfedezést” tesznek, s aztán újabb alkotásaikban egyfajta „monotematikus megszállottsággal” egyre ennek jegyében építenek fel valamilyen külön világot, egyesek közülük mindvégig e körön belül is maradnak, mások viszont később „kitörnek”, új formanyelvvel, világlátással kísérleteznek. (E megfigyelés szerintem nemcsak a filmre vonatkoztatható, hanem az egész modern művészetre — gondoljunk az „izmusok” monotematikus ciklusaira —, sőt bizonyos esetekben — amilyen pl. Freudé —, a tudományra is; izgalmas feladat lenne felkutatni társadalmi mozgatórugóit.) Jancsó Miklós felfedezése a „modellező módszer”, amely az egyes figurák és helyzetek tipizálása helyett (ezek nála jobbára illusztratív példák csupán) a történelmi mozgás, az osztályharc tipikus modelljeit állítja elének sajátos kalligrafikus-koreografikus jelrendszerrel. Ennek fő jellemvonása Gyertyán szerint két mozgás ellentéte: a kereté és a kereten belüli mozgás. A kereten belül a szereplők mozgása kimért, fesszes, szertartásosan-stilizáltan leegyszerűsített, a keretként szolgáló kamera mozgása viszont gazdag és változatos, „újabb és újabb szögből mutatja az ábrázolt jelenetet, mintha egy vízszintesen és függőlegesen egyaránt keringő körhintára ültették volna fel a nézőt”. Mindez „egy szisztematikusan kreált ünnepélyesség hangulatát teremti meg, amelyben egyszerre válnak kristályosan tisztává és rejtelmesen homályossá, többértelművé az emberi kapcsolatok, egyszerre érződik egy szigorú tárgyiasság és egy tárgyi meghatározatlanság, egyszerre van jelen valamiféle mitikus örökkévalóság és egy demitizált történelmi pillanat jelen ideje” (279–280. o.).

Amilyen pontos a leírás, olyan pontos – teoretikus értelemben – a végkövetkeztetés is: e „modellező” korszakában Jancsó Miklós új filmnyelvet teremtett, s bár ezt nem könnyű olvasni, de jeleiben és jelfűzéseiben koherens, összefüggő, tehát objektíve olvasható.

Gyertyán itt nem folytatja a gondolatsort – nyilván nem akart a „közérthetőség-vita” mellékvágányára siklani –, én azonban megkockáztatnék egy rövid kitérőt. Ha a műalkotás jelrendszere objektíve „olvasható”, akkor az valójában „közérthető” még akkor is, ha a „köz” az adott történelmi pillanatban egyelőre nem érti; az érthetővé tétel gondja ilyenkor nem a művészt, hanem a közművelődési intézményrendszerét. Másfelől viszont egy radikálisan új művészi formanyelv elsajátítása – és elsajátíttatása – nem kis feladat, s csak akkor van értelme, ha az e „nyelven” alkotott művek különleges értékeket reprezentálnak. A történelem pedig sokszor kegyetlen is tud lenni. Hogy a legrangosabb példák egyikét idézzem fel, a nagy középkorvégi mester, Hieronymus Bosch hiába alkotott egy vallási szekta hiedelemvilágából objektíve „olvasható” jelrendszert, ennek ábécéje nem vált közkinccsé, a festményeit a szürrealista vízióknak kijáró ámulattal – de a képek igazi tartalmát fel nem fogva – nézzük.

Jancsó pedig – hogy visszakanyarodjunk Gyertyán okfejtéséhez – az *Égi bárány* után maga is szakított saját addigi filmnyelvével, s ettől kezdve műveiben egy meghatározatlanabb, ötletszerűbb, s olykor primitívebb szürrealista allegorizmus uralkodik el, a ráció helyett a misztika, az emberi lét kultikus felfogása felé orientálódik, s így alkotásai azon túlmenően is problematikusak, hogy a fülbemászó énekek, dekoratív táncok, lenyűgöző víziók nem alkotnak egységet. „Mintha

nem is filmet láttunk volna – írja Gyertyán –, hanem valamiféle tematikus tárlatot, kiállítást, a filmnek ezek az elemei önálló művészeti alkotásokként, táncokként, énekszámmokként, epizódokként vagy legfeljebb egymás után sorakozó filmetűdökként élnek tovább emlékezetünkben, amelyek – mint a kiállítások műtárgyai – tetszőlegesen felcserélhetők” (322. o.).

Közel száz oldalnyi elemzést igen goromba módszerrel kell néhány kézíratsorba tömöríteni, a dialektikus megfogalmazások, finoman árnyalt gondolatmenetek ilyenkor kinyilatkoztatásszerű tézisekké torzulnak. Gyertyántól pedig mi sem áll távolabb, mint ez a stílus: egész tevékenységének mottója lehetne, ahogyan e tanulmány vége felé külön felhívja a figyelmet arra, hogy mindaz, amit előadott, csupán „egyéni, bár meggyőződéssel alapuló és meggyőzőnek érzett álláspontja, amivel a különböző, más értelmezések sokasága áll szemben, s az olvasó joga eldönteni, melyikkel ért egyet közülük” (330. o.). Nos, az én szemelyemben egy olvasót mindenesetre máris meggyőzött, s írásom egyik fő célja az, hogy másokat is e felé hajlítsak.

Hogy ne e patétikus nyilatkozattal zárjam soraimat – s mert igencsak ki is kívánczik belőlem e mérgelődő megjegyzés –, befejezésül szeretném felhívni a kiadó figyelmét arra, hogy egy olyan méltán rangos sorozat számára, amilyen az „Elvek és utak”, szükséges lenne egységes szerkesztési alapelveket kidolgozni. Gyertyán e kötetéből például nemcsak a jegyzetapparátus hiányzik, de az sem derül ki, hogy írásai mikor és hol jelentek meg először, avagy egy részük első publikáció-e. Hogy e hiányosságok miért tűrhetetlenek, nem kell bővebb magyarázkodás: kritikák és glosszák tucatjai eléggé kifejtették már. Ideje lenne figyelni rájuk. (Magvető)

Szerdahelyi István

Találkozások a filmművészet mestereivel

R. Clair: A film tegnap és ma

A kötet fedőlapjáról egy ma már 79 éves férfi néz ránk, de a könyv olvasásakor egy örökifjú szellemmel találkozunk, aki „részt vett egy nagy kalandban, jelen volt a megteremtésénél egy nyelvnek, egy művészetnek, egy iparnak, egy valaminek, amit egyik elnevezés sem tud maradéktalanul meghatározni”, és akit még ma is áthat a „lelemény öröme” és az „élet öröme”, amely első művére, a *Felvonások*-re olyannyira jellemző. Erre a kötetre is vonatkozik, amit a szerző Brasillach és Bardèche könyvéről ír. „Egy fiatal-ság történetét is elbeszéli ez *A film története*.

Lapjain felidéződik egy korszak, amikor a film nagy ügy volt, amikor olyan hévvel futottunk a bal part mozijaiból a körütiakba, mint ahogyan Céline-t, Aragont vagy Bernanost olvastuk, amikor elég szenvedélyesek voltunk ahhoz, hogy ne akarjunk komolynak látszani, és amikor a lázongásnak azt a formáját gyakoroltuk, azt az egyetlent, ami nem csalás: a gondolatszabadságot.”

Ennek az elragadó könyvnek a varázsa talán éppen ebben az ifjonti hévben és gondolatszabadságban rejlik. Jellegzetesen filmes látásmódja, a különböző időkben született gondolatokat, cik-

keket merész vágásokkal szembeesítő szerkezete dialektikus szemléletről és a gondolkodás, a mindenkori szabad véleménynyilvánítás jogosságáról árulkodik, olyannyira, hogy Clair büszkén vállalja a tévedés jogát a banális igazságokkal szemben. Sőt, paradoxonként, de valójában a szellem egészsége érdekében síkra száll a „cenzúra” mellett: „... Miért nincs cenzúra a butaság ellen, mint ahogy tiltják az abszint és a kábítószeres árusítását? Egy nép szellemi épsége kevésbé fontos, mint testi egészsége? ... De mivel a cenzúra létezik (különböző formában, de minden országban), állíthatjuk, hogy a szellemi hitványság elleni cenzúra legalább annyira jogos, mint a politikai vagy erkölcsi cenzúra.”

E sorokat a közönség iránti felelősségérzet diktálja René Clairnek, hiszen felfedezi, hogy a film a „néptömegek művészete”, a tömegeké, akik – úgy tűnik – egyre kevésbé otthonosak a kortársi irodalom, zene és képzőművészet világában. Szenvedélyesen tiltakozik az ellen, hogy a film olyan erőnek legyen kiszolgáltatva, amelyek anyagi érdekekre hivatkozva elbutíthatják a közönséget. „A közönség gyermek, s mindig kész elfogadni azt, ami szórakoztatja: olykor kiváló művet, olykor ostobaságot. Ez a hatalmas, engedelmes tömeg, amelynek kritikai érzékét meg sem próbálták felébreszteni és formálni, hogyan tudna védekezni a lealacsonyító gyönyörűség ellen, amelyben a legóciskább receptek szerint készült termékek részesítik? Amikor ezt halljuk: Mi mást tehetnénk? Azt adjuk a közönségnek, ami tetszik neki... úgy véljük, hogy ez a mentesség azokat itéli el, akik felhozzák.”

A kritika legfontosabb feladatát is abban látja, hogy „a közönséget szolgálja, hogy kapcsolatot teremtsen szerző és néző között.” S ez eszünkbe juttatja Brechtet, aki továbbfolytatja ezt a gondolatsort, hogy eljusson a fontos felismerésig: „Az az igazi demokrácia, ha a beavatottak szűk körét az értők széles táborává tágítjuk...”

René Clair szemlélete is alapvetően demokratikus, ha megfogalmazásai kevésbé teoretikusak is. Ilyen értelemben idézi Malraux, Queneau, Epstein, Majakovszkij véleményét, sőt Ingmar Bergmanét is, akit pedig nem szokás a „közönségfilm” apostolaként emlegetni. Mélységesen rokonszenves Clair álláspontja: „Nem biztos, hogy a közönségnek mindig igaza van, de biztos, hogy a közönséget lenéző szerző mindig téved.”

A közönség szeretete és a vele azonosulás annyira magával ragadja Clairt, hogy – számunkra meglepő módon – könyvének utolsó fejezetét a

„mozdulatlan filmnek” azaz a képregénynek szenteli. Szeretettel beszél klasszikusairól, a német Buschról, a francia Christophe-ról és az amerikai Al Cappról, nagy jövőt jósol a műfajnak, hiszen „az embereknek mindig és mindenütt szükségük volt hősökre”, és bölcs ironiával medítál azon, hogy a képregények fantasztikus kalandjait csak a valóság abszurditása múlja felül.

Az ironia egyébként is végig ott bújkal a sorok között, amikor magyarázatot keres egy régebbi cikk komor hangvételére, amikor a burjánzó főcímeke divatját vizsgálja, amikor Marcel Pagnollal a beszélőfilmről folytatott vitáját említi, amikor a „kritikusok kritikáját” idézi, vagy amikor a nagyképű és misztifikáló rendezői nyilatkozatok szokásáról beszél. De a rajongó csodálat és a meghatott szeretet hangján idézi elénk a filmművészet mestereit. A filmrendező René Clair teremti meg a Griffith-szel való utolsó találkozás sejtelmes és feledhetetlen atmoszféráját, varázsolja néhány szóval Erich von Stroheim köré egy estély forgatagát, és mintha az ő szemével látnánk a Chaplin- és Mack Sennett-filmek felidézett képsorait. És milyen portrékat tud festeni: a félhomályban ücsörgő Delluc, az „agyafűrt közjegyzőre hasonlító” Cecil B. de Mille, a lelkes és jókedvű Eisenstein: „kíváncsiságtól csillogó szem, életöröm, borzas, kócos haj: egy nevető orosz-lán.”

A film iránti őszinte szenvedély hatja át, amikor a húszas években síkra száll a némafilm védelmében (de később örömmel ismeri el aggályainak túlzót voltát), vagy amikor napjainkban a szélesvászon, az időfelbontás vagy a meztelenség öncélú alkalmazása ellen hadakozik. Annyi filmkomédia kitűnő szerzőjeként védelmébe veszi a vígjátékot, hiszen „minél sötétebb egy korszak, a humor, a satíra, a nevetés annál jobban tanúsíthatja megőrzött szabadságunkat.” Hálás szeretettel emlékszik meg azokról a szakemberekről és tudósokról, akik „a kutatás szenvedélyétől hajtva” hozzájárultak a felfelvétél, a mozi feltalálásához, és nem is álmodták, hogy egy új kifejezőeszköz, az új „költészet tárházát” segítették a világra. A XX. század forgatagos történelmében sok mindent megélt Clair büszkén vallja: „jőlesik arra gondolni, hogy az utóbbi száz év nagy találmányai között a mozgókép egyike a legártatlanabbnak, egyike azoknak, amelyeket legkevésbé használtak fel veszélyes célokra.”

A kötet Bajomi Lázár Endre tanulmányának is beillő, kitűnő előszavával a Gondolat Kiadónál jelent meg.

Á. Serey Éva

„Termelési filmek” a szocialista országokban

J. Hanjutyin elemzése

Érdekes cikket írt a lengyel Kino c. folyóiratba Jurij Hanjutyin, neves szovjet filmesztéta, a szocialista országokban készült ún. termelési filmek problematikájáról, a lengyel, a magyar, a bolgár és a szovjet filmek megközelítésének hasonlóságairól és különbözőségeiről. Ha figyelembe vesszük, hogy ma a szocialista országok egymáshoz történő közeledésének korszakát éljük, akkor ennek nyomát fel kell lelnünk az illető országok filmművészetében is. Ugyanakkor azt sem szabad elfelejteni, hogy a különböző szocialista országok történelmi múltja, hagyományai és kultúrája óhatatlanul odavezet, hogy a közös eszméknek, témáknak és helyzeteknek különböző kifejezőmódjuknak kell lenniük.

Mind mostanáig a szocialista filmeknek ez a közössége és mégis eltérő vonása az egyik legmélyebb és legérdekesebb probléma, amely a filmelméleti szakemberek előtt áll. A legfontosabb feladat az, hogy megállapítsuk a hasonlóságok és különbségek között fennálló törvényszerűségeket és egymásra gyakorolt befolyásukat.

Ezek a hasonlóságok és különbségek nemegyszer igen komplikált dolgok. Találkozunk velük a tematikus rendben, a művészi-strukturális vo-

natkozásokban. Vannak a szocialista országok filmművészetében olyan közös témák, mint pl. a fasizmus-antifasizmus kérdése, a háború, az ellenállási mozgalom, ugyanakkor ezeknek a témáknak a megoldása a konkrét filmekben függ az illető ország történelmi helyzetétől, amelyben a háború alatt volt.

Ugyanilyen közös téma még a faluról a városba elvándorlás, bár bizonyos árnyalati különbségekkel tárgyalják ezt a bolgár, a szovjet, a magyar és a lengyel filmművészetben.

A női téma – a nő sorsa, helyzete a családban és a társadalomban; hasonlóságok, melyek a szocialista rendszerből erednek, és különbségek az anyagi életszínvonal, nemzeti hagyományok és nevelési-oktatási rendszerek miatt.

Egy részletes példa: a moszkvai nemzetközi filmfesztivál dokumentumfilmjei között vetítették Nevena Taseva bolgár filmrendező filmjét mezőgazdasági növénytermesztéssel foglalkozó nőkről. A film főhősei olyan korosztályú nők, akik vállán annak idején az egész mezőgazdaság terhe nyugodott a nehéz háború utáni korszakban. Társadalmi munkájukban a legnagyobb elismerést aratták, megvalósították önmagukat, az újfajta világ női

lettek. De családi életükben még mindig a régi szokások uralkodnak, melyeket a patriarchális paraszti hagyományok és az 500 éves török megszállás alakított ki. Hallgatólagosan elismerik a férfiak felsőbbségét, még akkor is, ha azok évekig távol élnek családjuktól, és a városban semmire sem alkalmas, rossz munkás lett belőlük; ezek a nők kompromisszumokra is hajlamosak, csakhogy megőrizték a régi családi hagyományokat.

Ez persze olyan helyzet, mely mint téma elképzelhető lenne például az NDK filmművészetében, ott a nők egyenjogúsítása már jóval tovább haladt; Egon Günther filmjeiben vagy a fesztiválon bemutatott *Javíthatatlan Barbara* c. filmben a nők az élet összes területén egyenjogúságot követelnek – még bizonyos igen intim területeken is. Hasonló helyzettel találkozhatunk Mészáros Márta filmjében, a *Kilenc hónap*-ban.

Érdemes emlékeztetni arra, hogy a szovjet filmművészet már régebben felfedezte ezt a témát. Már a *Hiv a föld* c. filmben láthattuk, hogyan változtatja meg a szereplők életét a szocializmus és a kolhozgazdaság. Láttuk, hogyan esik szét a patriarchális rendszer – hasonlóan a bolgár filmben bemutatott eseményekhez.

A rengeteg témából és problémakörből szeretném most kiemelni az ún. termelési témákat. Az ilyen témájú filmek száma az utóbbi időben emelkedő tendenciát mutat, és éppen ebben láthatók a fent többször említett közös és eltérő jellegzetességek.

A kiinduló helyzet tipikus és nagyrészt hasonló minden ilyen filmben: vagy egy vállalatot, vagy egy építési területet látunk, rosszul mennek a dolgok. A gyár nem teljesíti a tervet, az épületeket nem adják át határidőre, a dolgozók elégedetlenek, a termékek minősége rossz, esetleg alacsonyak a fizetések. Ezután a főhős, vagy maga a szerző megmagyarázza, hogyan fejlődtek idáig a dolgok, mi okozta a hibákat, és kik a felelősök, ezután a szerző optimizmusának fokától függően vagy azt szemléltethetjük, hogyan javítják ki a hibákat, vagy megtudjuk, hogy a bűnösöket el kell távolítani, a hibákat pedig mások javítják majd ki. Ezt láthattuk a *Prémium*-ban, a *Legforróbb hónap*, az *Öreg falak* és a *Saját vélemény* című szovjet, a *Fővonal* c. bolgár, a *Jelenidő* és a *Harmadik nekifutás* c. magyar és a *Sebhely* c. lengyel filmben.

Min alapszik itt a jellemelek tipológiai hasonlósága, a lélektani egyezés, a konfliktusok és az egész jelenség milyen prognózt ad a jövőre nézve?

Nézzük meg ebből a szempontból a szovjet termelési filmeket. Néhány évvel ezelőtt felfedezésnek számított egy pragmatikus típusú, csak a gazdaságossággal törődő ember megjelenése a filmvászonon (Ceskov a *Sehonnan jött ember*-ben), ő volt az, aki minden szentimentalitás nélkül viszonyult a termelést végző dolgozókhoz, kizárólag a termelés szempontjából értékes tulajdonságaik érdekelték, és nyíl-

tan követelte, hogy mindenkit a ténylegesen elvégzett munkája szerint fizessenek meg.

Ceskov programja lényegében ugyanaz, ami Potapov programja is a *Prémium*-ban — a gazdasági életben mindent a valóságos gazdasági érdekek határozzanak meg, a tudományos-technikai eredményekkel összhangban.

Jellemző, hogy a magyarok, akik már tíz évvel ezelőtt megvalósították a gazdasági mechanizmus reformját, már hamarabb találkoztak ezzel a problémával és az ilyen helyzetekkel, és előttünk „fedezték fel” a termelési filmek ilyen pozitív hős-típusait. Már 1971-ben a *Jelenidő* c. filmben Mózes Imre brigádvezetőnek konfliktusa támad főnökével... (A szerző ezután részletesen ismerteti a magyar film tartalmát. — A ford. megj.) Jellemző, hogy Mózes és Potapov még viselkedésükben is mennyire hasonlóak: szűkszavúak, makacsok, elvhű cselekvés stb., holott az egyiket amatőr játssza, a másikat ismert színész (Leonov).

És míg a *Prémium*-ban Batarcev igazgató azon töpreng, hogy ne mondjon-e le állásáról — addig a *Harmadik nekifutás* trösztigazgatója — érezvén, hogy nem képes megállni a helyét — maga mond le állásáról, és visszatér ifjúkora foglalkozásához, egyszerű hegesztő lesz. Tehát maga az élet, a szocialista rendszer tulajdonságai hasonló filmmeséket és problémákat teremtenek két ilyen, első pillantásra egymástól nyelviileg, kulturálisan stb. távol eső országban is.

Amíg a magyar filmművészet a termelési filmek aktuális témakörében kissé meg is előzi a szovjet filmművészetet, addig a bolgár film — jóval mögötte marad. A *Fővonal* vezetője mintha egyenesen az egykori,

ötéves tervekről szóló termelési filmekből lenne kiragadva. És látjuk, hogy a hit, a lelkesedés nem elég a problémák megoldására, egyre több a baj a termelés körül, és a film végén — bár nem kapunk világos választ, lemond-e az igazgató vagy sem, de — egyértelmű, hogy a termelésben az eddigi állapotokat egy minőségileg jobbnak kell felváltania. A bolgár filmekben még nem született meg a válasz arra a kérdésre, milyen típusú vezetők jönnek a régiak helyére. Lehet, hogy éppen a mi filmjeinkben bemutatott pragmatikus típusok, és ez esetben a filmek megelőzik az életet.

Persze, ez a pragmatikus, gazdasági „érdek-ember” típusa is nagy változásokon ment át. Míg eleinte csak gazdasági érdekeket tartott szem előtt, újabban nem egy filmben már megmagyarázzák neki, hogy az emberekkel is törődni kell (*Öreg falak*), és hogy az új és még újabb gépek körül régi falak állnak, és bár az a munkásaszszony, aki negyven évet dolgozott a gyárban eddig, csakugyan nem jelent már nagy „termelési értéket”, mégis neki illene előbb lakást adni, mint a fiatal, ígéretes tehetségnek mutakozó mérnöknek...

Előkerül a lélektan kérdése is. A modern termelésben — bizonyította be a lélektan — a modern gépeken dolgozó munkások rosszkedve milliós veszteségeket okozhat. A pragmatikusan, de lélektelenül dolgozó főnök olyan rossz benyomással lehet a dolgozókra, hogy kénytelenek a pszichológus javaslatára leváltani (*Saját vélemény*).

A vezetés, a gazdasági és szociális tényezők összefonódását igen jól láthatjuk egyes lengyel filmekben, például Kieslowski *Sebhely*-ében. Ezeket a filmeket műfajilag is „politikai-társadalmi” filmekként határozzák meg. Kieslowski az

eddig ismertetett módszerektől kissé eltért: nem azt kutatja, hogy a fenti problémákat gazdasági vagy társadalmi kérdésként kell-e kezelni, őt más izgatja: „Az alapvető politikai és gazdasági döntéseket a társadalommal történő előzetes konzultáció útján kellene meghozni.” A *Sebhely* tehát a demokratizálásról beszél, annak szükségességéről, ha növelni akarják bárhol a termelést.

Jellemző az is, hogy a *Sebhely*-ről rendezett vitákban a résztvevők mindig megemlítették a *Prémium* c. filmet is. Nem kétséges, hogy igen effektív tényezőként könyvelhetjük el a szovjet és más nemzetiségű termelési filmek ilyen összekapcsolódását, egymásrahatását.

Érdekes továbbá, hogy az utóbbi ilyen filmek közül azok tűnnek értékesebbnek, melyek

nyitva hagyják a változás milyenségét érintő kérdést. Ezeknek sokkal nagyobb társadalmi visszhangjuk van, mint a „befejezett” filmeknek. Ugy a *Prémium*-ban, mint a *Sebhely*-ben nyitva marad a probléma: mi lesz azokkal, akik a hibát elkövették és milyen változásokra lehet számítani? „Bűnük” az volt, hogy nem szálltak szembe a hibás koncepcióval, amíg lehetett. A rendezők nem egy-egy felelős ember tehetségére, idegállapotára helyezik a hangsúlyt – ellenkezőleg, azt állítják, hogy az adott gazdasági rendszereket, mechanizmusokat kell megreformálni.

Így hát a termelési filmek sok szocialista országban meglepő egyezéseket hordoznak magukban, nemcsak jellemtípusaik és problémakörük, de az általuk javasolt megoldások is

hasonlók. Persze, ebben a témakörben jóval kisebb hatást gyakorol a nemzeti hagyomány, mint például a háborús vagy a nőkről szóló filmekben. A tudományos-technikai forradalom egyforma követelményeket támaszt a gazdasági élettel szemben a különböző szocialista országokban.

A szocialista művészet, amely Októberben vette kezdetét, ma feszült belső kutatásokat végez, amelyek már eddig is hoztak és a jövőben is eredményeznek még világjelentőségű effektusokat. Ezek közül sokat csak akkor tudunk megfelelő megvilágításban szemlélteni, ha összehasonlítjuk a hasonló, párhuzamos jelenségekkel, más szocialista országok filmművészetével, és nemcsak azzal.

(Kino (Varsó) 1977/11.)

Új francia filmek – fiatal rendezők

Az elmúlt években Franciaországban sok szó esett filmművészeti válságról, színvonalcsökkenésről. Mostanában azonban mind több fiatal rendező jelentkezik figyelemre méltó filmekkel. Frank Casenti: *Vörös plakát és Ariane Mnouchkine: 1789* című műveit mozijaink is vetítették. A Francia Intézet decemberi rendezvényesorozatán a legfrissebb termésből válogatott. A bemutatott filmek annyira újak, hogy többükről a francia filmsajtó is csak most közöl kritikát. Ezekből – és a rendezőkkel készített interjúkból – válogattunk részleteket.

René Allio: *En, Pierre Rivière, aki megölte anyamat, nővéremet és öcsémet* (Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur . . .) c. filmje, amely a XIX. században játszódik, megtörtént esemény dokumentumanyagának feldolgozására épül. Pierre Rivière parasztfiú. Születése óta a gyűlölködés, a földéhség, a vagyonszerzésért való megfeszített munka légkörében él. Környezete furcsának, bolondnak tartja. Egy nap megöli anyját és két testvérét. A börtönben vallomást ír, leírja egész

életét, körülményeit, mindent, amiről úgy gondolja, köze van tetteéhez. A vallomásban kirajzolódik a francia falu, a francia parasztság élete, s közvetve feltárulnak a gyilkosság okai is.

„Ez a film egyenes folytatása annak, amit eddig csináltam – nyilatkozza a rendező. – Vagyis: történelmet akartam ábrázolni és népi szereplőket. Ez a film nem párizsias: olyan dolgokról beszélnek benne, amelyek Párizsban soha nem fordulnak elő, soha nem láthatók, még csak nem is beszéd-

témák. Eddig minden filmemben arra törekedtem, hogy a nép képviselőit állítsam előtérbe, hogy kiemeljem őket másodlagos helyükről. S ez nem akármilyen problematika: másfajta valóságsszemléletet követel, s megkérdőjelezi az uralkodó formákat.”

„Hogy mi köze van a jelenhez ennek a történetnek? Utal egyrészt arra, hogy bizonyos munkák, bizonyos munkákat végző emberek, egy bizonyos társadalmi osztályhoz tartozó nők és férfiak soha nem jelennek meg a filmvásznon. Vagy utal a „normális”, ill. „nem normális” emberek problematikájára, amely mindannyiunkat érint, még akkor is, ha Rivière tettét nem tarthatjuk magától értetődőnek. Amit elmond és leír, az ugyan érthető, mégis mindvégig maradnak bennünk kérdőjelek . . . amelyek miatt

végül rossz érzés támad bennünk. Nehezen megmagyarázható rossz érzés, amely a tragikum szintjére emeli a történetet.”

Bernard Paul: *Utolsó elágazás Roissy előtt* (Dernière sortie avant Roissy – 1977) c. filmje a legmaibb valóságban játszódik: „A Roissy előtti elágazásnál az új lakótelepek senkiföldjére érünk – írja Raymond Lefèvre –, a szerény és kissé kevésbé szerény életszintű osztályok lakóhelyére, amelyeket Párizs központja kivetett magából, hogy biztosítsa az irodafelhőkarcolók jobb környezetét. Ez már a periféria, itt nincs más, mint néhány – a régi városból megmaradt – szűk utca; felaprózott telkek kis kertekkel, roskatag szerszámosbódékkal. S vannak még vasúti töltések és üres telkek. Bernard Paul – előző filmjeinek (*Idő az életre, Szép maszk*) törekvéseihez híven a legnagyobb precizitással választotta ki története színhelyét. Igaz ugyan, hogy az *Utolsó elágazás Roissy előtt* játszódhatna bármely nagyváros külvárosi lakótelepén is.

A környezet tehát lényegi eleme a filmnek. A nyolc szereplő, akiknek életét a kamera figyelemmel kíséri, részei ennek a környezetnek. A betonvárosok új életmódokat szülnek, sajátos magatartásokat alakítanak ki.

A film történetét is meghatározza a politikum és a nagyvárosi közeg. S ez lehetővé teszi, hogy az alkotó kizárjon minden sztereotípiát, amit a külvárosról szóló filmeknél megszoktunk: a motorizált bandákat, az erőszakos csavargókat. Mindez viszont nem akadályozza meg abban, hogy ne tárgyalja a bűnözés problematikáját, feltárva annak eredetét is, vagyis mint következményét annak a rendszernek és politikának, amely a munkanélküli-

ség és az értékek hiányának perspektíváját vetíti a felnőttek előtt.

Bernard Paul szűk szociológiai körből választja szereplőit. Egy munkahelyhez kapcsolódóan mindnyájan, egy kisüzemhez. A rendező először a mindennapok néha komikus banalitása felől közelít szereplőikhez. A film története lényegében találkozásaik, kapcsolatteremtéseik nehézségének története. Eleinte elszigeteltek. Az első rossz érzés akkor támad bennünk, amikor látjuk, mennyire szegényes a beszélgetés a fiatal házaspár, Didier és Monique között. Ez a hiány nekik azonban nem tűnik fel, nekik nem okoz problémát, számukra ez a normális. Marlyseknál, a kisüzem főnökénél sem jobb a helyzet. Náluk állandó a feszültség közte és a kisebbik lány között, aki vágyakozva figyel a nővére sikeres önállósodási kísérleteit...

Bernard Paul nem törekszik látványosságra, „csinált jelenségekre”, bravúros részletekre, inkább az események miéértje érdekli.

Mint politikai film az *Utolsó elágazás Roissy előtt* nem kíván erőltetetten meggyőző lenni. Pusztán annyit tesz, hogy megnézi azoknak az életét, akikből a politika szereplői lesznek.”

Patricia Moraz Svájcban született és élt csaknem mostanáig. Hosszú ideig forgatókönyvíróként dolgozott. Első filmje, *Az indiánok még messze vannak* (Les Indiens sont encore loin, 1977) Svájcra szól, és svájci-francia koprodukcióban készült. „*Az indiánok még messze vannak* nyilvánvalóan számos önéletrajzi elemet tartalmaz – írja Jean-Pierre Le Pavec –, mégis elkerüli az életrajzfilm csapdáját. Középpontjában két kamaszlány áll, Jenny Kern és Lise Biazz, s rajtuk kívül két

idősebb fiú, Guillaume és Matthias, akik átérték 1968 májusát, s akik személyisége jelzi a múlt időt és a végbement változásokat... Jenny Kern-t a nagymama neveli. Élete meghatározott rítus szerint, egyhangú környezetben zajlik: iskola, lakás, néha apróbb kitörések kávéházakba, vagy lausanne-i séták Lise-zel és a két fiúval. Ebből a leírásból akár naturalista filmre vagy egyszerű krónikára is következtethetnénk. De az első kép azonnal más dimenzióba emeli a történetet: megtudjuk, hogy Jenny a hidegtől és a kimerültségtől megfagyott egy Lausanne környéki erdőben. Ezekután a film újságírói precizitással rekonstruálja azt a hetet, amely megelőzte a lány halálát. Ezáltal minden rész, minden esemény, minden jelenet különös jelentőséget nyer, mert már Jenny halála felől nézzük.”

„A film témája az unalom – írja Raymond Lefèvre. – Ez tükröződik a képeken is, ezt élük át a szereplők – és a film nézői is. A történet pedig egy kamaszlány halála, akit az unalom ölt meg. Utolsó hetét kíséri végig a film, de ez az utolsó hét lehetne akármelyik másik hét is, mert a rendező elkerüli minden rejtett előérzet bemutatását. Hétfőn például németóra van. Thomas Mann szép írása, a Tonio Kröger egyik részlete minden érzelmi tartalmától mentesen jelenik meg, csupán egy szöveg az órához. Ahhoz, hogy mindez ne fulladjon unalomba, az kell, hogy valaki személyes üzenetként fogja fel a sorokat: Az elmondhatatlan vágy elérhetetlen helye... Mint Jenny is.

Kedden még mindig tart az unalom. Paradox módon még a játék is unalmas. Az a labdajáték is, amely a komor tornaórát zárja le. A résztvevők automatikus arccal játsszák, végeérhetet-

lennek érzik. Úgy játsszák a labdajátékot, mintha futószalagon dolgoznának. Az óra végi csengetés felszabadítás mindenkinek. De aztán folytatódik mindez. Este Jenny a nagymamájával találkozik, akinek csendes kedvessége ugyanolyan kimerítő, mint a németóra vagy a labdajáték. A nagymama a helyi újság halálozási rovatát olvassa fel, közben a rádióból monoton időjárásjelentés hallatszik. Van még néhány beszélgetés Lise-zel, a barátnővel, az élénk kamaszlánnyal, aki mindenáron bizonyítani akarja életigenlését, még akkor is, ha a tisztánlátás keserűséghez vezet. Aztán vannak a kiábrándult barátok, előkészületek egy dolgozathoz az indiánokról, pályaudvari büfé, váróterem, a benzinszágu vidék... Minden jelenet fullasztóan lassú és hosszú, minden az élet ürességéről árulkodik.

És itt jutunk el az igazi vádlatához: a mai Svájcra, amely – mint Patricia Moraz mondja – olyan ország, „amely belefulad saját zsírába és tökéletességébe”. Svájcban nem történik semmi. Normális gyerekek látogatnak normális iskolákat, majd hazatérnek normális szüleikhez. S ha véletlenül a lausanne-i pályaudvar éttermében valaki felteszi a lábát a székre, azonnal ott terem egy pincér, hogy udvariasan figyelmeztesse. Este a rendőrség ügyel arra, hogy a bárók bezárjanak. Igen, Lausanne jó város, ahol csak körben lehet forogni.”

„Jenny egyetlen menedéke: az indiánok – írja Yves Allion. – Mert még messze vannak, mert annyira szabadnak és szépek látszanak azokon a fényképeken, amelyeket Jenny titokban tépett ki egy könyvből. Az indiánok szimbólumai

valami más életnek, ami olyan messzinek látszik azok számára, akik körben forognak.”

„Filmemet figyelmeztető kiáltásnak szántam a kispolgárságról – nyilatkozta a rendező. (...) – Nem volt szándékomban az egykori 68-as nemzedék kérdéseit megválaszolni: nem akarok tanácsokat osztogatni az embereknek, hogy merre menjenek. Marx azt írja, hogy nem elég értelmezni a világot – meg is kell változtatni. Az értelmezés azonban nem maradhat abba. Ezt teszem én is, és azt hiszem, a film a valóság értelmezésének ideális eszköze.”

(Écran 62. sz., Jeune Cinéma, 1976. dec., 1977. jan., Cinéma 77, aug.–szept., Cinéma 77. okt., Image et Son 1977. dec.)

A lélektan a történelmi filmekben

A szovjet írószövetség egyik folyóiratában, a Zvezdában jelent meg Jurij Tyurin *A történelem megértése. Töprengés a korszerű történelmi film sorsáról* című tanulmánya, amely elemez néhány olyan filmet is, amelyet Magyarországon nem mutattak be, de javarészt ismert alkotásokról mond véleményyt.

Tyurin kiindulópontja – amit szükségtelennek is tart expressis verbis leszögezni, de amelyből mindvégig következtet – talán banális hangzik, mégis elgondolkodtató: egy olyan méretű filmgyártással rendelkező országnak, mint amilyen a Szovjetunió, rendszeres és tervszerű történelmifilmgyártásra van szüksége. Nem helyeselhető, ha a filmalkotók elhanyagolnak nagy történelmi korokat, hogy helyettük egy-két – javarészt múlt századi –

időszakra összpontosítsák minden figyelmüket, s nem helyeselhető az sem, ha egyik vagy másik filmstúdió nem foglalkozik történelmi filmek gyártásával.

A történelmi hitelesség kérdése

Bevezetésképpen a klasszikus irodalmi művek és a történelmi filmek viszonyáról tesz érdekes megállapítást Tyurin: „Az orosz szovjet filmművészetet illetően, úgy vélem, hangsúlyozni kell egy körülményt. Vajon nem azért vizsgálja-e jóval csekélyebb mértékben a filmművészet a Nagy Péter előtti Oroszország életét – amely pedig gazdag drámai politikai eseményekben, színes történelmi személyiségekben –, mint a XVIII. s főként a XIX. századi Oroszországot, mert a régi

orosz irodalom meglehetősen távol áll a lélektanilag kibontott elbeszélés manapság megszokott formáitól? A voltaképpeni történelmi érzék hiányzik számos filmalkotóból, s ennek a nyilvánvaló következménye, hogy hiányzik a régi orosz irodalom emlékeinek megfilmesítése (vagy akár szabad újraköltése) éppúgy, mint az I. Péter előtti kor anyagára épülő eredeti filmalkotás.”

Tehát az igazi történelmi érzék hiányát látja Tyurin a legfőbb hiányosságnak, s ezt elsőként épp egy témájában hézagpótlónak nevezhető történelmi film – Motil *Felragyog tiszta, szép fényű csillag* című műve – elemzésével bizonyítja. (Érthető, ha ebből a nézőpontból talán kritikusabban ítéli meg ezt a filmet, mint nem egy magyar méltatója.)

Motil nem fölkészületlenül

vágott neki a dekabristák feleségeiről szóló filmnek. Évekig készült rá, történelmi és szépirodalmi forrásokat tanulmányozott. De hiába a jószándék – mondja Tyurin –, ha a filmi megvalósítás, a mű szellemi jelentése mást sugall.

„A *Felragyog tiszta, szép fényű csillag*-nak talán alapvető jellemvonása és mozgatóelve az aritmia. Az aritmia nemegyszer gazdag gyümölcsöket termett. Motil filmjében viszont a cselekményvezetés e módjának negatív vonatkozása is van.” A forgatókönyvírók és a rendező nem képesek megbirkózni az anyagbőséggel, s ez széttördeli a film egész első részét: képek, alakok villannak föl, ismétlődnek, megkezdett és félbehagyott mondatok cikáznak – mindez a modern filmstilisztika eszközeivel simítódik el úgyahogy. A cselekmény csupán akkor válik világossá, amikor a bilincsbe vert dekabristákat elindítják Szibériába – gyakorlatilag csak a kétrészes film második részében.

„Motilt Volkonszkaja, Trubeckaja és Annjenkova hőstette, önfeláldozásuknak és elszántságuknak titkos és nyilvánvaló motívumai érdeklik. Valószínűleg emiatt bizonyultak a filmben a nőalakok sokkal érdekesebbnek, belsőleg gazdagabbnak, mint maguk a dekabrista felkelők. Legnagyobb csodálkozásunkra, gyakorlatilag semmit sem tudunk meg azokról az indítékokról, amelyek az akkori Oroszország legjobb koponyáit, a nemzet színe-virágát arra készítették, hogy föllépjenek az abszolutizmus ellen...

A stíluskeveredés, a ritmus- és hangulatficamok darabokra tépik a filmet. A harmónia – a mű kifogástalan befejezettsége – nem jön létre. A többé-kevésbé sikerült jelenetek mellékes, sőt fölöslegesen hivalkodó

jelenetekkel váltakoznak... *S adósságunk a hősi 1825. év iránt továbbra is törlesztetlen marad.* Ugyan melyik stúdió nyúl mostanában még egyszer a dekabristák történetéhez?”

Hasonlóképpen a kritikus történelmi érzékét sértő vonásai miatt marasztalja el a tanulmány Alekszandr Mitta *Rege arról, hogyan házásította meg Péter cár a szerecsent* című filmjét is, amely Nagy Péter korában játszódik. Az alkotók itt egyszerűen elhagyták a cár környezetéből mindazokat, akikre véleményük szerint nem volt szükségük. „A történelmi valóság hézagosságát a filmben az esztétikai struktúra is elősegíti. A rendező eleve nem törekszik korfestésre, hagyományos, aprólékos környezetrajzra. Őt Péter korának közvetett-képi bemutatása érdekli: ezért egyesít lépten-nyomon különmemű stíluselemeket, játékfilm-darabokat és animációt, eredeti metaszeteket és stilizált film-nyomatokat. A történelem végsősoron csak ürügy egy fantasztikus filmlátványosság létrehozásához, ahol is a szerzői ironia – mint egyfajta leple a művész személyes viszonyának anyagához – uralkodó módszerré lép elő.”

„Szimptomatikus, hogy a legtöbb történelmi játékfilm szerzőjét szinte alig, vagy egyáltalában nem érdekli a múlt leginkább távlatot adó, ontológus aspektusa. A múlt és a jelen összevetésében a történelem modernizálását tartva szem előtt, beérik tisztára professzionista feladatok megoldásával a letűnt századok anyagán, elvesztik a történelmi folyamat egységének érzetét. A történelem megértése a művészet specifikumán keresztül a művészet specifikumának megértésével helyettesítődik (mint Mittánál is) a történelmen keresztül. Eközben bekövetkezik az alig-

hanem legnagyobb, semmivel sem pótolható veszteség: a filmek gyakorlati nem tájékoztatják a népi jellemet, a nép nem lép föl úgy, mint a történelem meghatározó ereje, a nép alakját mozgóképi tömegstatisztériával helyettesítik.”

Eizenstein, Tarkovszkij, Suksin: a történelmi tragédia mesterei

Az újabb szovjet történelmi filmek felemáságával szemben hivatkozik Tyurin arra a film-történelmi vonulatra, amelynek kimagasló állomása volt Eizenstein *Rettegett Iván*-ja, a 60-as években pedig Tarkovszkij műve, az *Andrej Rubljov*.

Ismeretes, hogy Eizenstein úgy tervezte el trilógiáját, mint a cár rendkívüli tetteinek sorozatát, bel- és külpolitikájának diadalra jutását. Az első rész teljességgel meg is felel ennek az elképzelésnek, a második részben viszont két darabra „hull szét” a koncepció: egyfelől a bojárok összeesküvése, másfelől pedig a cár körül kialakult bizalmatlanság komor, nyomasztó atmoszférája önállóul. A rendező kezdeti koncepciójára rácafol a realista módon ábrázolt kor dialektikája: először a fiatal IV. Iván teljes egyeduralomhoz vezető útját láthattuk, azután viszont elénk tárult a korlátlan, zabolátlan egyszemélyi uralom, a zsarnokság vitathatatlan jegyeivel. „Ebben rejtett *Rettegett Iván* uralkodásának tragikus lényege. A tragikumot fokozta a cár nem egy abnormális jellemvonása is”...

„Míg Eizenstein *Rettegett Iván* tragikus jellemén keresztül értette meg a történelmi realitást, addig negyedszázaddal később az *Andrej Rubljov*-ot rendező Tarkovszkij fordított úton haladt: a kor tragikumán

keresztül értette meg hőse jellemét. A kritika nem véletlenül határozta meg e film műfaját népi tragédiaként ...

Tarkovszkij filmjében főként egyik oldala tükröződik a nemzeti jellemnek: a film hőseinek – a népi hősöknek – uralkodó jellemvonása az állhatatosság, a türelem, a reménykedés. Tarkovszkijnál a nép leleményes, tehetséges, haragjában hamar csillapodó. S főképpen: a mártíromságig békétűrő. Békétűrése: titáni hit az elviselt szenvedésekért eljövendő jutalomban, rettegés a testvérgyilkos mészárlástól.”

Rubljov maga is ennek a szenvedő békétűrésnek és szinte emberfeletti bizakodásnak a mintaképe s egyben – festészetiével – kifejezője. Tarkovszkij szándékosan ezt az oldalát állította előtérbe az orosz népi jellemnek.

Tarkovszkij filmjétől már csupán egy lépésnyire volt egy olyan kísérlet, amelynek során más módon tekintünk az orosz történelem tragikumára. Ezt a lépést Suksinnak kellett volna megtennie (ne feledjük, hogy Tarkovszkij filmjét tanulmányozta Suksin, amikor az *En*

azért jöttem, hogy erőt öntsek belétek forгатókönyvében dolgozott).”

„Meglehetősen pontossággal ítéltünk Suksin elgondolásáról, mivel ránk maradt magának Vaszilij Makarovicsnak számos nyilatkozata leendő filmjéről, s ezekben – mint mindig – nyíltan és meggyőzően fejtegette, hogyan látja Razin jellemét és korát ... Kétségtelen: *Suksin* rendkívüli módon tevékeny, *hősi jellemet keresett az orosz történelemben.*”

„Suksin nem az eseményeket dramatizálja (anélkül is drámaiak azok), hanem a főhős alakját. Az elvesztett parasztháború tragédiája lényegében abban rejlett, hogy objektíve lehetetlen volt fölülkerekedni a »legjámborabb« Alekszej Mihajlovics szilárdan megalapozott feudális-földesúri államán. Az orosz abszolutizmus megingott, de nem dőlt meg. *Razinnak* – a történelmi személyiségnek, a felkelés vezérének – a tragédiája kétszeresen is keserves. A szabadságot kivívni, erről győzte meg őt a tapasztalat, *csakis erővel, vérrel*: a saját maga és a mások vérével lehetséges. 1670. október 4-én Szimbirszk mel-

lett, sokorás ütközetben, *szétverték a fölkelőket*. Razin még a csata befejezése előtt elmene-kült a Donhoz. A szimbirszki bűn alól csak kivégeztetése oldozta föl. Csak akkor gördült le a *nyomasztó teher Razin lel-kéről*, amikor hóhérai kezébe került.

Mi csupán a film tervéről beszélünk. A film, mint ismeretes, nem készült el. De maga a tervezet is, úgy véljük, igen jelentős ... Suksin belülről akarta megmutatni a népzéért.

A történelmi tragédia műfaja meghatározott fejlődésen ment keresztül a szovjet filmművészetben. *Történelmi anyag tragikus formában való földolgozására csak kevés mester képes.* Napjainkban vitathatatlanul érződik a történelmi tragédia hiánya. De ahhoz, hogy pozitív eredmény születhessék, amely jótékony hatást gyakorolna a műfaj további sorsára, kimagasló művésznek kell a felvevőgép mellé állnia, aki a *lelke mélyéig érdekelt népe sok évszázados történelmi tapasztalatának megismerésében*, a magát történetileg alakító nemzeti jellem legjobb vonásainak megértésében.”

(Zvezda, 1977. szeptember)

Cassavetes pszichodráája: Asszony befolyás alatt

John Cassavetes 1974-ben készült filmje, az *Asszony befolyás alatt* csak a második azok közül, amelyeket a rendezőtől Amerikában forgalmaztak, s például Nyugat-Németországban is csak 1977-ben mutatták be. Ez nyilván összefüggésben van Cassavetes sajátos kifejezőmódjával, ábrázolásának külsőségeket nélkülöző, intenzív módszerével, s talán a pszichodráma inkább riasztó, mint vonzó légkörével is. Ennek ellenére a *Die Zeit* c. nyugatnémet lap alábbi kritikája a jelentős műveknek kijáró elmélyedéssel elemzi Cassavetes „katasztrófa-filmjét”.

Amikor a két és félórás film végén a házaspár, Mabel és Nick Longhetti szótlanul rendbe hoznak egy szobát, és valahol cseng a telefon, a feszültség

feloldásakor a néző észrevétlenül is regisztrálja saját kimerülését. Az *Asszony befolyás alatt* története egy hétköznapi „amour fou” (Őrült szerelem)

realisztikusan-naturalista revíziója minden love story-nak. Katasztrófa-film.

Magasabb életszínvonalra emelkedett amerikai munkáscsalád: Nick és Mabel, három gyerek, ház és autó. A férfi dolgozik, a nő a háztartást vezeti. Nick egy szabad estét szeretne. A gyerekek Mabel anyjánál alszanak. De Nicknél közbejön egy különmunka. Dühös és ideges. Beszél egy kollégájával. Ahogy ezt teszi, s ahogy a másik erre reagál, gyanítható,

hogy Mabel-lel nincs valami rendben. Nick védekezik: „Mabel nem örült, kicsit szokatlan ugyan, de nem bolond!”

Örült-e Mabel?

Látjuk, mint búcsúztatja anyjához távozó gyermekeit: felhangoltan, egy kicsit túlfűtötten. Egyedül megy vissza a házba, *fütyül*, ide-oda szaladgál, cigarettázik, az asztalnál pohárral a kezében összecsuplik. Amikor Nick lemondja az esti programot, meglepő könyedséget szimulál. Ismeretséget köt egy bárban egy férfival, s zavartan, páni félelemmel reagál, amikor az idegen másnap reggel még mindig a házban van. Kidobja, aztán jön Nick, összes kollégájával. Mabel főzni akar valamit, de mielőtt kimegy a konyhába, úgy fogja meg Nick kezét, mintha abból varázserő áradna. Aztán mind spagettit esznek. Mabel szánalmas kísérleteket tesz arra, hogy a vendégek iránt rokonszenvet és melegséget színeljen. Kérdeget, cseveg, táncolni akar. Nick elveszti türelmét. Rákibál: „Ülj le a seggedre!”

Nick és Mabel szerepet játszanak, s ez meghaladja képességeiket. Munkájuk, családjuk, a tényleges és képzelt kényszerítő körülmények fölöttük nőnek, úgyhogy egymás iránti szerelmük szertefoszlik. Tudják, hogy szeretik egymást, de nem tudják miként szeressék egymást. Ölekezéseik stressz-jelenetté, s a szó, hogy „szeretlek” könyörgéssé válik. Abban az óriási erőlködésben, hogy boldogságot teremtsenek maguknak, nem marad idejük pihenésre, egymás megértésére. Életük olyan zaklatott, hogy már semmiféle próbát nem áll ki. A mindennapi robot, a nap-pali munka, az éjszakai műszak, a bélyegzőóra, a munkaszervezés, a programok, a normák, a parancsoló mód — ez valódi örület.

A film nem démonizálja ezeket a dolgokat, olyannak mutatja, ahogyan mindnyájunk életében vannak. A gyerekek egyike megadja a helyzet reális értékelését. „Te különösen okos vagy”, mondja anyjának, „és szép is vagy, csak ideges vagy”. Mabel kevésbé kiegyensúlyozottan alkalmazkodik, mint Nick. Mabel erőszakot követ el magán, Nick viszont más-képp lesz úrrá a helyzeten. Pofozkodik és dirigál. Ordít! „Légy saját magad!” De hogyan lehet valaki saját maga, ha a felfordult világ a mellére nehezedik?

Az ellentét Nick és Mabel között nem abban áll, hogy Mabel bolond, Nick pedig normális, hanem hogy Mabel bolondsága deklarált. Nick végül is beutaltatja Mabelt az idegklinikára. Ez Nick utolsó megoldási lehetősége. Már nem ismeri ki magát helyzetében. Felkiáltása: „Megöllek!” csak azt jelenti, hogy ragaszkodik az élethez.

Mabelt 6 hónap után kiengedik az intézetből. De nem gyógyult meg, ahogy maga Nick sem. Rövidesen minden épp úgy lesz, ahogy volt, sőt rosszabbul. Az előlötti megdöbbenés katarzishoz vezet, melynek időtartama bizonytalan. Éjszaka van, lefekszenek. Vége a filmnek, de a történetnek nem.

Az *Asszony befolyás alatt* John Cassavetes hetedik filmje és a második, amit az amerikai mozikban bemutattak. 1960-ban első filmje, a *Shadows* (Árnyak) egyszeriben híressé tette. Évek óta Amerika legérdekesebb, legfontosabb filmrendezői közé tartozik. Tévedés lenne az „új Hollywood”-hoz sorolni őt. Egy rövid időszaktól eltekintve — amit ma tévedésnek minősít — Cassavetes soha nem dolgozott stúdiósizisztémával, mindig függetlenségre törekedett. Az *Asszony befolyás*

alatt-ot 1974-ben forgatta, eredetileg színpadra készült, de a nagy költségek és nehézségek miatt Cassavetes elvetette ezt az elképzelést.

Mint Cassavetes-nél mindig, a film szereplői a családi és a baráti körből toborozódnak. Gena Rowlands, Cassavetes felesége Mabel szerepét játssza, partnere, Nick a már más filmekből ismert Peter Falk. Aki Peter Falkot csak mint Columbo-t ismeri, itt most egy kiváló színészt van alkalma felfedezni. Nick állandó aggodalmaskodása, váltakozó feszültségei, dinamikája, bohócos bája és ellentmondást nem tűrő fenyegetései Falk mimikájában és gesztusai-ban oly módon egyesülnek, hogy játéka a tv-ből ismert modorosságait meggyőzően korrigálja. Cassavetes maga is színész és tökéletes filmrendező. A kamera előtt és nem vele rendez. Filmstílusa esetenként minden stílus elvetése. A kamera felvesz, (látszólag) ez minden. A cselekvés dokumentumjellege elfeledteteti, hogy egy rendkívüli művészi erőfeszítés tanúi vagyunk. Korábban ez Cassavetes-nél soha nem volt annyira nyilvánvaló, mint ennél a pszichodramánál. Gena Rowlands arca majdnem állandóan mozgásban van, és mégis jelen van egyfajta kontroll az érzelmek fölött, ami itt a kínosan hetyke vidámságtól a kétségbeesésig, a pánikig egy grimaszban oldódik fel.

Cassavetes filmjei és min-denekelőtt ez a filmje a színjátás hihetetlen intenzitásából merítik hatásukat, egy olyan cselekmény apró mozzanataiból, ami tulajdonképpen soha nem kerekedik igazi filmtörténetté, gyakran nyers, és lényegében a hangulatok és helyzetek lebilincselő montázsából ered. A kamera gyakran nem a történés középpontjára irányul, hanem annak a perifériájára.

Cassavetes: „Számomra egy ember valamennyi cselekvése, tevékenysége fontos.” Az *Asz-szony befolyás alatt*-ban nem méricskél, nem próbál választ

adni a kérdésekre. Művészi szemléletének lényege éppen abban áll, hogy minden alakot ugyanolyan gonddal vizsgál, egyformán komolyan veszi

őket, nincs bűnös és nincs feloldás. Csak az akarat a továbbélésre, és – talán – a másként élésre.

(*Die Zeit*, 1977. július 29.)

A rovat recenzióit készítették: Nemere István, Csala Károly, Erdélyi Ágnes, Ármos Istvánné.

Helyreigazítás: 77/6. számunkban a *Sámán* c. film filmográfiájában női főszereplőként tévesen Jobba Gabit említettük. A *Sámán* női főszereplője *Marsek Gabi*. Az érintettek szíves elnézését kérjük.

Olvasóink figyelmébe

ajánljuk a Filmbarátok Kiskönyvtára
Kortársaink a filmművészetben sorozatát.

Eddig megjelent:

Nádasy László: *Fábri Zoltán*

Nemeskürty István: *Grigorij Kozincev*

Molnár Gál Péter: *Törőcsik Mari*

Dániel Ferenc: *Gian Maria Volonté*

Gyertyán Ervin: *Jancsó Miklós*

Nemes Károly: *Pier Paolo Pasolini*

Karcsai Kulcsár István: *Michelangelo Antonioni*

Nemes Károly: *Tony Richardson*

Veress József: *Mihali Romm*

Karcsai Kulcsár István: *Szabó István*

Nemes Károly: *Mitta, Panfilov, Tarkovszkij*

Erdélyi Z. Ágnes: *Jeanne Moreau*

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum
és a Népművelési Propaganda Intézet közös kiadványsorozata

Megrendelhetők a Népművelési Propaganda Iroda címén
(1442 Budapest, Posta fiók 86.)
és kaphatók az Állami Könyvterjesztő néhány könyvesboltjában.

Az 1977-ben bemutatott magyar filmek filmográfiája

HERKULESFÜRDŐI EMLÉK színes

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: Sándor Pál, F.: Tóth Zsuzsa, O.: Ragályi Elemér, Sz.: Hollman Endre, Kútvölgyi Erzsébet, Margittay Ági, Garas Dezső, Tarján Györgyi, Carla Romanelli, Dayka Margit, Szabó Sándor

Forgatás első napja: 1976. II. 10.

Forgatás utolsó napja: 1976. V. 7.

Átfutás (naptári napok): 87 nap

Felvételi napok száma: 44

Standard kópia: 1976. X. 15.

Bemutató: 1977. I. 6.

Nyugat-Berlin: Ezüst Medve díj

A KARD színes

Budapest Játékfilmstúdió

R.: Dömölky János, I.: Jékely Zoltán verse nyomán Csurka István és Dömölky J., O.: Zsombolyai János, Z.: Tamássy Zdenkó, Sz.: Haumann Péter, Szemes Mari, Sinkovits Imre, Temessy Hédi, Óze Lajos, Kállai Ferenc

Forgatás első napja: 1976. VII. 15.

Forgatás utolsó napja: 1976. VIII. 31.

Átfutás (naptári napok): 45 nap

Felvételi napok száma: 33

Standard kópia: 1976. XII. 2.

Bemutató: 1977. I. 20.

FEKETE GYÉMÁNTOK I–II. színes

Budapest Játékfilmstúdió

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

Forgatás első napja: 1976. VI. 7.

Forgatás utolsó napja: 1976. IX. 10.

Átfutás (naptári napok): 93 nap

Felvételi napok száma: 53

Standard kópia: 1976. XII. 28.

Bemutató: 1977. II. 17.

PÓKFOCI színes

Objektív Játékfilmstúdió

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

Forgatás első napja: 1976. VII. 8.

Forgatás utolsó napja: 1976. VIII. 22.

Átfutás (naptári napok): 44 nap

Felvételi napok száma: 33

Standard kópia: 1976. XII. 22.

Bemutató: 1977. III. 3.

Madaras József: a locarnói fesztivál különdíja

BUDAPESTI MESÉK színes

Hunnia Játékfilmstúdió

I.–R.: Szabó István, O.: Sára Sándor, Z.: Tamássy Zdenkó, Sz.: Bálint András, Madaras József, Maja Komorowska, Mészáros Ági, Huszárik Zoltán, Bánsági Ildikó, Frantisek Piecka

Forgatás első napja: 1976. III. 9.

Forgatás utolsó napja: 1976. V. 31.

Átfutás (naptári napok): 82 nap

Felvételi napok száma: 57

Standard kópia: 1976. XI. 8.

Bemutató: 1977. III. 17.

A KIRÁLYLÁNY ZSÁMOLYA színes

Budapest Játékfilmstúdió

R.: Fejér Tamás, I.: Dobozy Imre és Fejér T., O.: Hildebrand István, Z.: Berki Géza, Sz.: Balázsovits Lajos, Barbinek Péter, Molnár Tibor, Kiss Mari, Szabó István

Forgatás első napja: 1976. II. 19.

Forgatás utolsó napja: 1976. IV. 7.

Átfutás (naptári napok): 48 nap

Felvételi napok száma: 27

Standard kópia: 1976. VII. 31.

Bemutató: 1977. III. 31.

LÚDAS MATYI színes

Pannónia Rajzfilmstúdió

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

Forgatás első napja: 1975. IX. 1.

Forgatás utolsó napja: 1976. XII. 31.

Átfutás (naptári napok): 456

Standard kópia: 1977. II. 28.

Bemutató: 1977. IV. 7.

TEKETÓRIA színes

Hunnai Játékfilmstúdió

R.—I.: Maár Gyula, O.: Koltai Lajos, Z.: Selmeczi György, Cseh Tamás, Sz.: Töröcsik Mari, Mészáros Ági, Lorán Lenke, Bihary József, Óze Lajos, Major Tamás, Fried Péter, Stefan Kwietik

Forgatás első napja: 1976. X. 18.

Forgatás utolsó napja: 1976. XI. 14.

Átfutás (naptári napok): 26 nap

Felvételi napok száma: 18

Standard kópia: 1976. XII. 30.

Bemutató: 1977. IV. 21.

Taorminai Fesztivál: Töröcsik Mari, a női alakítás nagydíja

ÉKEZET színes

Objektív Játékfilmstúdió

R.: Kardos Ferenc, I.: Kardos István, O.: Kende János, Z.: Szőrényi Levente, Sz.: Halmágyi Sándor, Sinkovits Imre, Szirtes Ádám, Éva Ras, Madaras József, Monori Lili

Forgatás első napja: 1976. IX. 6.

Forgatás utolsó napja: 1976. XI. 1.

Átfutás (naptári napok): 55 nap

Felvételi napok száma: 38

Standard kópia: 1977. IV. 5.

Bemutató: 1977. V. 5.

KÜLDETÉS fekete-fehér

Objektív Játékfilmstúdió

R.: Kósa Ferenc, O.: Gulyás János, Káplár Ferenc

Forgatás első napja: 1976. IV. 18.

Forgatás utolsó napja: 1977. IV. 25.

Átfutás (naptári napok): szakaszos

Standard kópia: 1977. V. 13.

Bemutató: 1977. V. 19.

VERI AZ ÖRDÖG A FELESEGÉT színes

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: András Ferenc, F. i.: András F., Bereményi Géza, Kertész Ákos, O.: Koltai Lajos, Z.: Kovács György, Sz.: Pásztor Erzsi, Pécsi Ildikó, Spányik

Éva, Sarlai Imre, Anatol Konstantin, Szabó Lajos, Biró Zoltán, Fésüs Mária, Galányi Géza

Forgatás első napja: 1976. IX. 9.

Forgatás utolsó napja: 1976. X. 15.

Átfutás (naptári napok): 36 nap

Felvételi napok száma: 31

Standard kópia: 1977. IV. 13.

Bemutató: 1977. VIII. 25.

FEDŐNEVE: LUKÁCS (magyar—szovjet) színes

Hunnia Játékfilmstúdió és Moszfilm

R.: Manosz Zakariasz, O.: Kende János, Sz.: Komák András, Bujtor István, Konsztantyin Zaharov, Georgij Szokolov

Forgatás első napja: 1976. II. 23.

Forgatás utolsó napja: 1976. X. 20.

Átfutás (naptári napok): 230 nap

Felvételi napok száma: 71

Standard kópia: 1977. VIII. 1.

Bemutató: 1977. IX. 8.

RIASZTÓLÖVÉS színes

Dialóg Játékfilmstúdió

I. és r.: Bacsó Péter, O.: Zsombolyai János, Z.: Vukán György, Sz.: Kútvolgyi Erzsébet, Simon Ágoston, Andorai Péter, Iglódi István

Forgatás első napja: 1976. X. 24.

Forgatás utolsó napja: 1976. XII. 8.

Átfutás (naptári napok): 44 nap

Felvételi napok száma: 26

Standard kópia: 1977. III. 14.

Bemutató: 1977. IX. 22.

EGY ERKÖLCSSŐS ÉJSZAKA színes

Dialóg Játékfilmstúdió

R.: Makk Károly, F.: Hunyady Sándor novellájából Örkény István és Bacsó Péter, O.: Tóth János, Z.: Balassa P. Tamás, Sz.: Makay Margit, Cserhalmi György, Tarján Györgyi, Psota Irén, Carla Romanelli

Forgatás első napja: 1976. IX. 28.

Forgatás utolsó napja: 1977. II. 18.

Átfutás (naptári napok): 140 nap

Felvételi napok száma: 47

Standard kópia: 1977. IX. 5.

Bemutató: 1977. X. 6.

APÁM NÉHÁNY BOLDOG ÉVE színes

Hunnia Játékfilmstúdió

R. és I.: Simó Sándor, O.: Andor Tamás, Z.: Tamássy Zdenko, Sz.: Lohinszky Loránd, Szakács Eszter, Bujtor István, Meszléry Judit, Tarján Györgyi

Forgatás első napja: 1976. VIII. 25.

Forgatás utolsó napja: 1977. I. 24.

Átfutás (naptári napok): 150 nap

Felvételi napok száma: 42
Standard kópia: 1977. VI. 30.
Bemutató: 1977. X. 20.

SÁMÁN

Hunnai Játékfilmstúdió
R.: Zolnay Pál, O.: Ragályi Elemér, Z.: Sebő
együttes, Sz.: Marsek Gabi, Jordán Tamás, Zala
Márk
Forgatás első napja: 1973. XII. 20.
Forgatás utolsó napja: 1976. VII. 4.
Átfutás (naptári napok): szakaszos
Felvételi napok száma: 63
Standard kópia: 1977. II. 14.
Bemutató: 1977. X. 27.

KI LÁTOTT ENGEM? színes

Budapest Játékfilmstúdió
R.: Révész György, F. i.: Hubay Miklós, O.: Szé-
csényi Ferenc, Z.: Mihály András, Sz.: Töröcsik
Mari, Lukács Sándor, Gobbi Hilda, Dayka Margit,
Hernádi Judit, Safranek Károly
Forgatás első napja: 1977. V. 24.
Forgatás utolsó napja: 1977. VIII. 13.
Átfutás (naptári napok): 79 nap
Felvételi napok száma: 51
Standard kópia: 1977. X. 31.
Bemutató: 1977. XI. 22.

KISÉRTÉS színes

Hunnai Játékfilmstúdió—Magyar Televízió
R.: Esztergályos Károly, F. i.: Székely János re-
gény-motívumai alapján Szántó Erika és Esztergá-
lyos K., O.: Bíró Miklós, Z.: Petrovics Emil, rész-
letek Eisemann Mihály szerzeményeiből, Sz.: He-
gedüs D. Géza, Bodnár Erika, Anna Nehrebecka
(Szegedi Erika), Kiss Mari, Valentin Gaft (Kristóf
Tibor)
Forgatás első napja: 1976. III. 17.
Forgatás utolsó napja: 1976. XI. 9.
Átfutási idő: 1975. X. 1—1976. XII. 15.
Felvételi napok száma: 83
Standard kópia: 1977. V. 18.
Bemutató: 1977. XII. 9.

A CSILLAGSZEMŰ színes

Hunnai Játékfilmstúdió
R.: Markos Miklós, F.: Kolozsvári Grandpierre
Emil azonos című regényéből Markos M.
O.: Bornyi Gyula, Z.: Szokolay Sándor, Sz.: Juraj
Durdiak, Madaras József, Szirtes Ádám, Oszter
Sándor
Forgatás első napja: 1977. III. 15.
Forgatás utolsó napja: 1977. V. 19.
Átfutás (naptári napok): 64 nap
Felvételi napok száma: 35
Standard kópia: 1977. XII. 2.
Bemutató: 1977. XII. 22.

Filmkritikusok díja

A filmkritikusok az alábbi díjakat osztották ki az 1977. évi magyar filmekkel kapcsolatos művészi teljesítményekért:

*András Ferencnek a Veri az ördög a feleségét című filmjének rendezéséért,
Koltai Lajosnak ugyanennek a filmnek az operatőri munkájáért,
Makay Margitnak az Egy erkölcsös éjszaka,
Pásztor Erzsinek a Veri az ördög a feleségét,
Madaras Józsefnek és Koltai Róbertnek a Pókfoci,
Tarján Györgyinek az Apám néhány boldog éve és az Egy erkölcsös éjszaka című filmekben
nyújtott színészi alakításáért.*

CONTENTS

5 „Exploiting the better options . . .”

A speech at the opening of the new Hungarian Film Archives by Vice-Minister Dezső Tóth

The new and modern building of the Hungarian Film Archives has been completed. It contains film-stores, projectors, and other modern equipment.

7 Hungarian films abroad

A conversation with István Dósa (Marianne Ember)

The manager of Hungarofilm quotes box-office facts and figures showing how Hungarian films fared abroad. He referred to the drop in attendance in the past ten years, endeavouring to explain it.

Balance

13 György Szabó: A picture of the age and a profession of faith

Zoltán Fábri: Hungarians

Zoltán Fábri's latest film is based on a story by József Balázs and tells of Hungarians recruited for work in Germany in World War II. It was a time that put a man's character to the test, and Fábri brings it to life in a manner that can serve as a confession of faith.

20 Géza Pörös: The conflicts of inner and outer

Miklós Szíjj: Rumbling silence

This first film is based on a reportage novel which brought out the personal problems that men, and women, have to face thanks to speeded up industrialization. Being more concerned with the process of transition, the film is not able to present the human dramas that are part of it in an authentic way.

23 Gyula Csák: As arranged by life . . .

Barna Kabay—Imre Gyöngyössi: Quite ordinary life

This documentary film was originally a West German production. The central character is a peasant woman who prepares herself to visit her son who has left the country, and lives abroad, and actually boards the plane.

25 Ernő Bajor Nagy: From „Nightmare” to the „Age of Concrete”

1977 documentaries

Last year's documentaries are taken in turn and József Csőke's *Mummy* is declared the most authentic.

29 Károly Csala: Legends, history, personal vision

Mimica: Anno domini 1573 (Peasant rebellion)

Mimica made his name with animated cartoons. In this film he reworked the story of the 1573 peasant rebellion in the spirit of the book on which the film is based. His images have the quality of works of art. They bring to life events that have become legends, and are presented in a way that engages the public to share the director's vision.

33 Erzsébet Mágori: „Daring, and caution are its driving power”?

Truffaut: L'argent de poche

Ms Mágori looks into the secrets of Truffaut's narrative powers, quoting one of critics who refers the dynamics of Truffaut's daring and caution applied as a sort of alternating current.

36 Lajos Maróti: Adventures — with broadsides

Florio: Una vita venduta

Florio's film surprises those who have never heard his name with the restrained and thrilling depiction of a series of events that progress to final dramatic expression.

40 The 80th anniversary of Eizenstein's birth

Parts of a plan to film Das Kapital (Z. N.)

The event is used as an occasion to publish some of the great director's working notes in which he recorded his plans and ideas related to making a film based on *Das Kapital*.

Blow-up

- 47 György Somlyó: Films imagined in verse
Detours to short films by Zoltán Huszárik

- 56 Béla Horgas: Poetry in pictures

The two authors, both well-known as poets, agree that Huszárik's short films make the poetry of pictures come true, though they differ in their view of the quality of the enterprise.

- 61 Chaplin 1889–1977 (István Karcsai Kulcsár)

An abituary.

Traditions

- 64 *Thirty years since the nationalization of the Hungarian film industry*

What do Hungarian films offer the world

Géza Radványi in conversation with István Szabó (László Nádasy)

Radványi, who made *Somewhere in Europe* (1946) on the occasion of a visit to his homeland thirty years later, gave an interview to István Szabó, the film-director, which was filmed. He discussed the circumstances in which his famous film was made, the atmosphere of the times, the years he spent in Hungary, and the experiences of a life in art.

Horizons

- 70 The honour of a genre

Italian comedies through the eyes of those who make them (G. S.)

A compilation of documents in which directors, script-writers and actors discuss the social role, peculiarities, and status of Italian comedy films.

- 80 Girls danced to death

The presentation of Tunesian films (István Antal)

A series of films from Tunis were presented in Budapest. They exemplify the strength of social innovation and have expressive powers all of their own.

The film and its public

- 84 What do films mean to you?

Imre Varga, the sculptor, answers (László Nádasy)

It is the turn of one of Hungary's best known sculptors to discuss his relationship to the film, and the film's place as part of culture.

Competitions

- 90 Gábor Csetneki: In the cave of Minotaurus

András Kovács: Labyrinth

- 93 Róbert Frisch: Hesitant solitude

Gyula Maár: Glare and flicker

We here continue to publish prize winning entries to our competition.

Books

- 95 István Szerdahelyi: Taste and theory

Ervin Gyertyán: In the shadow of Lumière

- 97 Éva Serey: Meeting the masters of the film

René Clair: The film yesterday and today

From periodicals abroads

- 99 „Production films” in the socialist countries

101 *An analysis by Y. Hanyutine*

- 103 New French films, young directors

Psychology in historical films

- 105 Cassavetes' psychodrama: *Woman under the influence*

- 108 A filmography of Hungarian films first shown in 1977

10,—