

FILM KULTÚRA 78|3

ESZMEISÉG ÉS FILMMŰVÉSZET TALÁLKOZÁSA
BEMUTATÓK: KÉTFENEKŰ DOB; KIHAJOLNI VESZÉLYES;
CSÉPLŐ GYURI; ETÜDÖK GÉPZONGORÁRA; WEEKEND;
HAJTÓVADÁSZAT; SZEMBE NÉZVE
A GROTESZK ÚJ VONÁSAI FILMJEINKBEN
A MEGSZERKESZTETT LÁTVÁNY
RAJZ- ÉS ANIMÁCIÓS FILMMŰVÉSZETÜNK
MIT ADHAT A DOKUMENTARISTA MÓDSZER?
FILMELMÉLET AZ EGYÉSZÜLT ÁLLAMOKBAN

FILM KULTŪRA 78|3

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

TARTALOM

- 5 Eszmeiség és filmművészet találkozása
8 Az államosított magyar filmgyártás első alkotása: a *Talpalatnyi föld*
Makk Károly és Makay Árpád visszaemlékezése (Zsugán István–Nádasy László)

Mérleg

- 16 Fekete Sándor: Liliputi léptékkal
Gazdag Gyula: A kétfenekű dob
21 Váncsa István: Diabolus ex machina
Zsombolyai János: Kihajolni veszélyes
24 Hámosi Ottó: A dokumentum ereje
Schiffer Pál: Cséplő Gyuri
27 Koltai Tamás: „Platonov fáj”
Mihalkov: Etűdök gépzongorára
30 Eörsi István: A civilizáció vége
Godard: Weekend
34 Karcsai Kulcsár István: Szenvedély nélkül
Leroy: Hajtóvadászat
36 Mérei Ferenc: Az önismeret drámája
Bergman: Szembe nézve

Visszhang

- 42 Bérczes László: A groteszk új vonásai a magyar filmben
Újabb filmvígjátékaink emberábrázolása
46 Kőhádi Zsolt: Néhány újabb népszerű-tudományos filmünkről
51 Lakatos Vince 1907–1978 (Vitéz Gábor)

Műhely

- 52 A megszerkesztett látvány – *Beszélgetés Sára Sándorral* (Csala Károly)

Nagyító

- Rajz- és animációs filmművészetünk
64 Négy rendező a műfajról, lehetőségeiről (Erdélyi Z. Ágnes, Antal István)
74 P. Szűcs Julianna: Az animációs művészet önállósága
Képzőművészet és film a mai magyar animációs filmekben
81 Antal István: Fiatalok műterme

Kerekasztal

- 87 Mit ad, mit adhat a dokumentarista módszer?
*A Filmregény-ről beszélgetnek: Bárdos Judit, Demszky Gábor, Gyertyán Ervin,
Hernádi Miklós, Sándor Iván, Somlai Péter, Tordai Zádor* (Hernádi Miklós)

Elmélet

- 97 V. Sesztakov: Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban I. (Ford.: Berkes Ildikó)

Külföldi folyóiratokból

- 105 Jurij Hanjutyin halálára
106 Woody Allen: örült vagy költő?
107 A felforgatott elbeszélés
Beszélgetés Robbe-Grillet-vel
109 Howard Hawks ars poeticája

- 111 Contents

E számunk munkatársai:

Antal István kritikus
Bérczes László középiskolai tanár
Berkes Ildikó, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Csala Károly kritikus
Eörsi István író
Erdélyi Z. Ágnes, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Fekete Sándor író
Hámori Ottó kritikus
Hernádi Miklós kritikus
Karcsei Kulcsár István, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Koltai Tamás kritikus
Kőhádi Zsolt, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Mérei Ferenc pszichológus
Nádasy László rendező
V. Sesztakov filmtörténész (Moszkva)
P. Szűcs Julianna kritikus
Váncsa István kritikus
Vitéz Gábor rendező
Zsugán István kritikus

Következő számaink tartalmából:

Dokumentum és fikció a filmművészetben
Válaszúton: a Balázs Béla Stúdió filmjeiről
Új filmek: Legato, 80 huszár, Halottlátó, Kilencedik emelet,
Fagyöngyök, Védő színek, Novecento, Buffalo Bill
Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban
Látóhatár: Cannes,
Hollywoodi filmek Hollywoodról, Hollywood ellen
Szex – politika – kereskedelem
A fantasztikus világ valóságága
Spielberg: A harmadfokú találkozás

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

Eszmeiség és filmművészet találkozása

A magyar filmtörténet legjelentősebb fordulatainak, a magyar filmgyártás, forgalmazás és mozihálózat államosításának történelmi érdeme abban rejlik, hogy először teremtett otthont nemzeti kultúránkban a filmművészet számára, olyan otthont, amelyben a nemesebb művészi ambíciók is „hazát” találtak, és amelyben a film a nemzeti öntudat formálásának a hagyományos és nagymúltú művészi formákkal egyenrangú és egyenértékű médiuma lett. Pontosabban: először *sikerült* ezt az otthont *maradandóan* megteremteni. Hiszen nem feledkezhetünk el arról sem, hogy egyszer már – a világon először – tettünk erre kísérletet: az 1919-es Tanácsköztársaság idején. És sokatmondó és tanulságos tapasztalat, hogy a Tanácsköztársaság reményeinek elhervadásával, mint hullottak porba azok az álmok is, amelyek egy magyar filmművészet megteremtését célozták.

Nincs még egy olyan ágazata a kultúrának, a művészeteknek, amelyben annyira gyökeres és alapvető lenne a szocialista forradalom történeti fordulata, mint a filmművészetben. Akár az irodalmat, akár a zenét, akár a képzőművészeteket tekintjük, nagyszerű elődök és előfutárok egész sorát kell számba vennünk, akik áhitották, megjövendőlték és előkészítették népünk felszabadulását, és művészetük eszközeivel is küzdöttek érte, s akik – ha nyomor, szenvedés és gyakran a pusztulás árán is, de – a haladó, a népet szolgáló, a jövő, a szocializmus felé mutató művészetet teremtetek.

A magyar filmipart azonban a kapitalizmus hozta létre és teljesen a saját arculatára formálta, saját üzleti szükségletei-

nek megfelelően üzemeltette. Filmgyártásunk több mint hetven esztendőre tekint már vissza. De ha az államosítás előtti magyar filmnek s különösen a Horthy-korszak filmgyártásának nyomait keressük a nemzetközi filmszakirodalomban, bizony könnyen olyan képet kaphatunk, mintha az nem is létezett volna, mintha a magyar film csak ezerkilencszáznegyvenöt után, a már szocializált filmgyártás keretében elkészült (a Magyar Kommunista Párt vállalta által gyártott) *Valahol Európában*-nal, valamint a *Talpalatnyi föld*-del – vagyis lényegében az államosítással – indult volna útjára. A megelőző évtizedek magyar filmgyártásából mindössze egy-két filmet (az *Emberek a havason*-t és Fejős Pál koprodukciós alkotásait) tart számon a nemzetközi filmközvélemény. Az elmúlt harminc esztendőben viszont – ha voltak is filmgyártásunknak súlytalan, stagnáló vagy éppenséggel esztétikai értelemben egyoldalúvá, helytelen orientációjúvá váló esztendei – jelentős alkotások sora látott napvilágot, nagytehetségű alkotók nemzedékei nőttek fel, évről évre ott vagyunk a filmművészet nemzetközi vetélkedőin, a nagy fesztiválokon, és nem egy alkotásunkkal öregbítettük a magyar filmművészet negyvennyolc óta megalapozódó rangját és tekintélyét. S ha a közönség és a kritika részéről időnként el is hangzik – s nem jogtalanul – bírálat filmgyártásunkkal kapcsolatban, ezek az igények is éppen azt jelzik, hogy ma már ugyanolyan (s olykor magasabb) eszmei-művészi igényekkel közeledünk a filmhez, mint az évezredes és nagy múltú irodalomhoz, színművészetéhez, zenéhez vagy képzőmű-

vészethez. Végérvényesen és visszavonhatatlanul a múlté lett az a korszak, amelyben a magyar film ijesztő igénytelenséggel másolta mindazt, ami a legrosszabb volt az akkori Hollywood és az USA álomgyáiraiban.

Természetesen ez a megemlékezés sem szolgálhat alkalmul arra, hogy eszményítsük filmművészetünk jelenlegi helyzetét, megfeledkezzünk a művészetekben mindig megújuló feladatokról, szem elől té vesszük fogyatékoságainkat. A magyar film történetébe szervesen beletartozik annak a szellemi-kritikai harcnak a története is, amely kibontakozását, zsákutcait és eredményeit szegélyezte, hiszen az államosítás egyszerre volt a szocializálásnak és a nacionalizálásnak egy olyan aktusa, amely – túlmenően gazdasági–szervezeti változásokon – szellemi értelemben is a nép és a nemzet közösségének tulajdonává tette azt. A passzív fogyasztói viszonyból egy termékeny kölcsönhatás alakult ki, amelyben a társadalmi megrendelés már valóságunk megismerésének lényegi problémáira irányul.

Azt azonban mindenképpen le kell szögeznünk, hogy ma még a hibákkal kapcsolatban is a *filmművészetről* beszélünk, s a művészet rangját, igényét, lehetőségét a filmmel szemben és a filmmel kapcsolatban éppen az államosított filmgyártás hozta és teremtette meg. Magyarországon a szocialista kultúrpolitika ismerte fel elsőnek, hogy a film több, mint olcsó népszórakoztatás, álomgyár, a film sajátos, a tömegekhez legközelebb álló, korunkat legmélyebben jellemző kifejezési forma, amelynek – éppúgy, mint minden más művészetnek – egységben, jelentkeznek megismerő-valóságtükröző, közművelő és szórakoztató feladatai.

Ez a felismerés először tartalmi vonatkozásban jelentkezett, s ez a magyar nép honfoglalását jelentette filmművészetünkben. Azt, hogy a mulató dzsentrik világát felváltotta a való élet, a dolgozó tömegek valóságos sorsának, küzdelmeinek ábrázolása. Helyet kapott filmgyártásunk témakörében a felszabadulásért küzdő munkás-

osztály, a nincstelen parasztság múltbéli élete, történelmünk nagy korszakainak és nagy tragédiáinak, irodalmunk haladó hagyományainak ábrázolása, vagyis a múlt filmművészeti meghódítása, önkritikus, progresszív értelmezése, „mozgósítása” az előttünk álló feladatok eszmei megvilágítására. S végig érezhető – ha e törekvéseket a feladat újszerűségéből és bonyolultságából, valamint az ismert és leküzdött hibákból fakadóan nem is koronázta mindig maradandó siker – az a célkitűzés is, hogy filmművészetünk hű szemtanúja és krónikása legyen népünk sorsának, s eligazítást nyújtson a tömegek számára az új problémákban való helyes tájékozódásra.

Ez a tartalmi megújulás együtt járt azzal a felismeréssel, hogy a filmművészet csak saját nyelvén s saját eszközeivel szólhat hatékonyan a tömegekhez, válhat önálló művészetté. S a magyar filmművészet tartalmi megújulásához természetszerűen csatlakoztak azok a törekvések, amelyek levonták e célkitűzések formai következményeit. Ma a film művészetté válását már nemcsak az az igény jelzi, hogy témájában, mondanivalójában nőjön fel korunkhoz, eszmeiségében váljék szocialistává, hanem annak a tudatos felismerése is, hogy ez az eszmeiség csak a film sajátos közegében válhat valóban művészi igényű eszmeiséggé, a filmalkotások és nem a szándékok tényleges eszmeiségévé.

Igy jutott el a magyar filmművészet a szocialista realizmus célkitűzésének valóban korszerű, az eszmeiség és a művészség kritériumait egységben felfogó megfogalmazásához, amely a párt művészetpolitikai megnyilvánulásaiban 1956 óta tisztán és következetesen, a maga sokoldalúságában nyert kifejezést, lehetővé tette, hogy filmművészetünk a maga sajátos arculatával és kimagasló eredményeivel a világ filmkultúrájának rendszeresen „nyilvánított” műhelyévé váljék. Olyan művészetté, amelynek egyaránt forrása és inspirálója a konstruktív társadalomkritika, a valóság igaz feltárása, a realitásra törekvő társadalmi és nemzeti önismeret, és azok a nagy célok, amelyeket kitűztünk magunk

elé, s amelyek megkövetelik, hogy szépítés és önáltatás nélkül mérjük fel a hozzájuk vezető út állomásait.

A magyar film további fejlődésének is feltétele az a józan és állandó önkritika, amellyel egész társadalmunk mozgását nyomon kísérjük, hiszen a művészetek világa sohasem olyan állandó növekedés,

mint mondjuk az anyagi termelésé. A művészi fejlődésben elkerülhetetlenek az erőgyűjtés, a kísérletezés, a megtorpanás időszakai. De hogy úrrá lehessünk nehézségeinken, ahhoz éppen filmgyártásunk állami irányítása, körültekintő kultúrpolitikája teremti meg újra és újra a lehetőségeket.

192. szám.

Budapest, 1948. augusztus 27. péntek.

M A G Y A R K Ö Z L Ö N Y

RENDELETEK TÁRA

A LAP MAI SZÁMÁBAN KOZZETETT RENDELÉTEK TARTALOMJEGYZEKE :

- 8.610/1948. Korm. szám. A magyar köztársaság kormányának rendelete az Országos Filmhivatal létesítéséről szóló 3.850/1948. Korm. számú rendelet módosítása tárgyában.
8.840/1948. Korm. szám. A magyar köztársaság kormányának rendelete az állam és az állami üzemek ellen támasztott követelések érvényesítésének korlátozására vonatkozó rendelkezések kiegészítéséről.
8.880/1948. Korm. szám. A magyar köztársaság kormányának rendelete a dolgozó anyák részére egy éven aluli belső gyermekük ápolásának tartamára járó léppénz tárgyában.
8.920/1948. Korm. szám. A magyar köztársaság kormányának rendelete az elhagyott javak kérdésének rendezéséről szóló 1948. XXVIII. tc. végrehajtása tárgyában.
9.6/1948. szám. Minisztertanács határozat film és mozi nemzeti vállalatok létesítése tárgyában.

A magyar köztársaság kormányának 8.610/1948. Korm. számú rendelete

az Országos Filmhivatal létesítéséről szóló 3.850/1948. Korm. számú rendelet módosítása tárgyában.

A magyar köztársaság kormánya az 1946. XVI. tc. 1. §-ában foglalt és legutóbb az 1948. XXIV. törvénycikkkel meghosszabbított felhatalmazás alapján a következőket rendeli :

1. §.

(1) A 3.850/1948. Korm. számú rendelet (Magyar Közlöny — Rendeletek Tára 76. szám) 2. § (2) bekezdésével létesített Filmipari Igazgatóság a jelen rendelet hatálybalépésével megszűnik.

(2) A Filmipari Igazgatóságnak az 5.380/1948. Korm. számú rendeletben meghatározott feladatkörét az Országos Filmhivatal látja el.

2. §.

Ez a rendelet kihirdetésének napján lép hatályba, végrehajtásáról a miniszterelnök gondoskodik.

Budapest, 1948. évi augusztus hó 19-én.

Dinnyés Lajos s. k.
miniszterelnök.

Az államosított magyar filmgyártás első alkotása: a Talpalatnyi föld

1948-ban az államosított magyar filmgyártás mindjárt az első tettevel kiemelkedőt alkotott: a Talpalatnyi föld c. film létrehozásával máig az egyik legszebb példáját teremtette meg a nép életéből, gondjaiból merítő, realista művészeti alkotásnak. Évfordulós visszatekintésünk alkalmából ennek a filmtörténetileg jelentős eseménynek az emlékeit idézzük fel a cselekvő résztvevők tanúsága alapján, Makk Károlynak, a film egyik rendezőasszisztensének és Makay Árpádnak, a film operatőrének visszaemlékezéseivel.

A Piros Góz-tól a Talpalatnyi föld-ig Makk Károly visszaemlékezése

A Talpalatnyi föld készítésének előzményeihez nagy vonalakban fel kell idéznem a korszak filmgyártásának helyzetét, ahogyan az emlékeimben él. 1948-ban, az államosított filmgyártás beindítására Hont Ferenc kapott megbízást, aki akkor a Színház- és Filmművészeti Főiskola igazgatója, a Madách Színház igazgatója és a filmgyár művészeti vezetője volt. Előzőleg a koalícióban részt vevő négy párt gyártott már filmet az államosítás előtt (nem beszélve a közvetlenül a felszabadulás után, magánvállalkozók által finanszírozott filmekről, mint amilyen például a temesvári harisnyagyáros produkciójában készült legelső 1945-ös film, a *Hazugság nélkül* . . .). A Parasztpárt filmvállalata, a Sarló a *Mezei prófétá*-t készítette Bán Frigyes rendezésében, a Kisgazdapárt Független Film nevű cége Kerényi Zoltán *Könnyű múzsa* című zenés vígjátékát finanszírozta, a Szociáldemokrata Párt filmvállalata, az Orient Keleti Márton *Beszerce ostroma* című filmjét produkálta, a Mafirt Szóts István *Ének a búzamezőkről* című filmjét készítette el, s Radványi Géza leforgatta a *Valahol Európában* című filmet a Kommunista Párt filmvállalatának produkciójában. A különböző koalíciós pártok önálló filmvállalatai természetesen további filmtervekkel, forgatókönyvekkel foglalkoztak, amikor 1948. március 21-én a magyar filmgyártás állami intézménnyé vált . . .

Az államosítás előtt én is a Parasztpárt könyv- és filmterjesztő vállalatánál, a Sarlónál dolgoztam, amelyet Ranódy László vezetett. A Sarló Vállalat, pontosabban Ranódy már előbb megvásárolta Szabó Pál Lakodalom, keresztelő, bölcső című regényének megfilmesítési jogát, s Dallos Sándorral forgatókönyvet íratott belőle. A tervezett film címe Piros Góz volt, s az elképzelések szerint 1948 júniusában kezdtek volna a forgatást. Mikor az államosítással a Sarló Vállalat feloszlott, a forgatókönyv szekrénybe került.

Az államosítás befejezése után (ha jól emlékszem, az első igazgató-tanács tagjai Gertler Viktor, Angyal László, Erdős László, Révai Dezső voltak, lényegében az utóbbi bonyolította le az államosítást) a megbízott vezetők, élükön Hont Ferencel, a kinevezett művészeti vezetővel, hozzá láttak, hogy megfelelő forgatókönyvet keressenek. Először a Kommunista Párt volt önálló filmvállalatának meglevő forgatókönyv-készletét olvasták végig, aztán a többi vállalat kész vagy félig kész forgatókönyvei között búvárkodtak.

Hont Ferenc elsősorban Radványi Gézát tekintette tanácsadójának (éppen utána voltunk a *Valahol Európában* sikerének), napi 8–10 órán át forgatókönyveket olvastak és vitattak meg, gyakorta Radványi Királyi Pál utcai lakásán. (Én akkoriban ott laktam Radványinál, a kávékat

főztem, meg a fél óránként megtelő hamutartókat ürítgettem a viták közben.)

A sarokban gúlákból álltak az államosításkor felszámolt filmvállalatoktól begyűjtött forgatókönyvek, s ebből a kazalból halászták ki a Piros Góz című forgatókönyvet. (Annak idején, a Sarló Vállalat tervei szerint – tudtommal – Molnár István rendezte volna a filmet, aki sokáig Párizsban élt, népi táncsal, népművészetrel foglalkozott. Fogalmam sincs, tulajdonképpen miért épp őrá gondoltak a Sarló vezetői, s miért nem például Ranódyra, aki már az *Ének a búzamezőkről*-t is a tervek szerint közösen rendezte volna Szóts-csel, s abból a filmből is csak valami általam ismeretlen véletlen folytán maradt ki . . .) Mindenesetre tény, hogy az állami vállalat által örökölt kazalnyi forgatókönyvből Hont és Radványi kihalászták a Piros Góz-t, s bekapcsolták Bencsik Imrét, hogy az ő tanácsaik alapján átírja a forgatókönyvet.

Amikor az ily módon, kollektív munkával kialakított forgatókönyv-verzió elkészült, nagy töprengés következett: ki is rendezze a filmet. Elvben Szóts István lett volna az első számú jelölt, de ő két okból nem jöhetett számításba: részint, mert eredetileg kiscsapatpárti orientációjú rendezőnek számított, másrészt, mert akkor már elkészült és dobozba került az *Ének a búzamezőkről*.

Hont Radványi Gézárt próbálta rábeszélni, hogy forgassa le a filmet, de Radványi nem vállalta, mondván, hogy ő urbánus szemléletű, pesti polgár, „nem ért az ilyen paraszti témájú dolgokhoz”. A háború előtti évek középgenerációjához tartozott, profinak tekinthető filmszakembereink zöme – az olyan, szociális-érzékkel is bíró, ám a háborús évek fasiszta kurzusa során jobbratulódott rendezők, mint Bánky Viktor, Cserépy László és mások – nem jöhettek számításba, megint mások (mint például Kalmár László) hadifogságban voltak, így igazán nem volt könnyű feladat politikailag is megfelelő, s szakmailag is felkészült rendezőt találni. Felajánlották a forgatókönyvet Morell Mihálynak

(„intelligens fiatalember, Szóts István jobb keze – asszisztense és vágója – volt, s a politikai múltja is makulátlan”, mondták róla), ő azonban nem vállalta, mert akkoriban Kovai Lőrinc Földönfutók című regényével foglalkozott, azt akarta megfilmesíteni . . .

Igy vetődött fel, hosszas latolgatás után Bán Frigyes neve, ő már a felszabadulás után is csinált egy filmet a parasztpárti vállalatnak (az említett *Mezei próféta*-t). Akkor ismertem meg személyesen, amikor Hont behívatta, kezébe adta a Piros Góz című forgatókönyvet, s megbízta a forgatás levezetésével.

Bán Frigyeset később rendkívül megszerettem, nagyon jó barátok lettünk, s kiváló képességű rendezőnek tartom. De hogy mennyire véletlen, s a személytől független komponensek sorozata szemelte ki őt ennek a filmek az elkészítésére, az a történelmi igazsághoz tartozik, s egyáltalán nem az ő jelentőségét szeretném kibővíteni azzal, ha elmondom, hogy olykor milyen furcsa véletleneken múlik egy művészi pálya. Hiszen ezek a véletlenek – párosulva Bán Frigyes művészi képességeivel – sok évre a magyar filmgyártás első számú mesterévé tették őt, a *Talpalatnyi föld* bemutatója után éveken át ő számított filmművészetünk legfontosabb alkotójának . . .

Mikor a rendező-kérdés tehát így megoldódott, Honték úgy döntöttek, hogy a stábot alaposan körül kell támogatni „friss, tehetséges fiatal káderekkel”. S folytatódott a szerencsés „véletlenek” sorozata. A produkcióban csakúgy hemzsegtek az olyan ismeretlen fiatalok, akik később mind a szakma elismert szakemberei lettek. S ezeken kívül néhány régebbi márkás szakember. A vágó: Máriássy Félix. Első asszisztens: Zákonyi Sándor. Másod-asszisztensek: Hintsch György és én. Hont Ferenc, mintegy a maga képviselőjében, kinevezte Bán mellé a film „játék-mesterének” vagy „művészeti vezetőjének” Bálint Györgyöt (aki akkor Hont színházában volt színész és rendező). Herskó János és Teuchert József voltak a

felvételvezetők (mindketten főiskolások). Az operatőr Makay Árpád lett – a negyvenes évektől elismert, profi szakember.

Az egész fölállást az a koncepció jellemezte, hogy itt van ez a derék, tehetséges rendező, aki valószínűleg érti a szakmát, de nem árt minél alaposabban körülbástyázni tehetséges segítőtársakkal. Eredetileg úgy volt, hogy Balázs Béla is részt vesz majd konzultánsként a munkában, úgy tervezték, hogy a felvett anyag összeállításánál kikéri majd a véleményét. A „támogatás” abban is megnyilvánult, hogy hetenként kommunista aktívát tartott a stáb Hont Ferenc vezetésével, ahol a felvetődött problémákat kellett megvitatni...

Mindennek ellenére remek hangulatú, jó légkörű forgatás volt. Bán Frigyes könnyed, úgynevezett „filmes allűröktől” mentes, megnyerő egyénisége, megnyugtató jelenléte kedélyes légkört teremtett. A szereposztás telitalálatai – legalábbis a közeli szemlélő számára – olykor „véletlenek” közvetkezményeinek látszottak. Szirtes Ádám úgy kapta meg a főszerepet, hogy Bacsó, én és még néhányan a stáb sameszai közül – miután Honttal konzultáltunk – bementünk Bánhoz: „itt ez a főiskolás parasztfiú, megtaláltuk Góz Jósát.” Bán nem sokat tétovázott, aláíratta vele a szerződést. Tulajdonképpen ugyanilyen „véletlenek” révén került a szereplők közé Molnár Tibor vagy Soós Imre is, ez utóbbival napokon át korrepetáltam a lakodalmi rigmust... Mindezt a sok szerencsés „véletlent” az a történelmi periódus magyarázza, amikor a főiskolát egyik napról a másikra előzőnlötték a tehetségesnél tehetségesebb munkás- és parasztfiatalok, naponta érkeztek a pesti házmesterlányok és a bakancsos parasztfiúk – a későbbi évek legnagyobb magyar színészei.

Az első forgatási nap – ha jól emlékszem, 1948. június vagy július 1-re volt kitűzve – a kocsma-díszletben zajlott. Pán József tervezte a díszleteket, de az építést elronthatott valamit, mert Szirtesnek térden kellett odakúsznia, hogy bekopog-

tathasson a kocsmaablakon, olyan alacsonyra sikerült. Egyébként is balszerencsésen kezdődött a forgatás. Két ütött-kopott nagy autóbusszal utaztunk Tisza-örsre, a nyári külső helyszínére, és az egyik buszunk odamenet felborult. Bálint Györgynek összevágta a kezét egy üveg-szilánk, aminek következtében mint művészeti vezető lényegében már a forgatás kezdete előtt ki is esett a filmből. A lelkes és rendkívül jól felkészült gyártásvezetőnk, Katona Jenő egyébként is permanens pánikban volt, ez lévén a legelső állami film; az akkori politikai hangulatban könnyen szabotázsnek tűnhetett fel bármilyen balszerencsés véletlen.

A véletlenek azonban inkább a film javára váltak. Noha elég nagy feszültségben dolgoztunk, nem is annyira azért, hogy vajon művészileg milyen lesz a film (azzal, Bán Frigyesen kívül, alighanem kevesen törődtek, és még kevesebben bíztak igazán az egész vállalkozásban), sokkal inkább azért, hogy rendben, baj és fennakadás nélkül végbemenjen a forgatás mindennapi manuális munkája.

A filmezéshez akkoriban elengedhetetlennek számított a verőfényes napsütés, valóságos istenkísértés volt, hogy Makay Árpád – néhány alkalommal, ha már nagyon fáradt volt mindenki, és mindenáron túl akartunk lenni a jeleneten –, olykor szeles, borús időben is hajlandó volt felvenni egy-egy snittet. Ennek az újabb „véletlenek” köszönhető a film néhány legszebb képsorának operatőri stílusa: magyar filmekben itt jelentkezett először a képi realizmus atmoszférája.

Sajátos „véletlen” az is, hogy Szirtes, ez a különleges erejű színészi őstehetség – aki akkor faragatlan, és a filmezés számára idegen világában ügyefogyottan tébláboló parasztfiú –, az első pillanattól fogva tágra nyílt szemű csodálattal, valami éteri szerelemmel vegyes rajongással közeledett partneréhez, Mészáros Ágihoz, a pesti színházak akkor már közismert, s általa addig csak messziről tisztelt csillagához. Mészáros Ági felismerte, micsoda hajtóerő rejlik ebben a feléje irányuló rajongásban,



s finoman, észrevétlenül instruálta, irányította Szirtes játékát. Mialatt a beállítások közbeni átlámpázás, fahrtsin-építés, meg egyéb technikai zűrzavar zajlott, ők ketten csendben duruzsoltak egy sarokban. „Amikor azt mondom: igen, maga Ádám, nézzen arra, ha megfordulok, maga tegyen

így” – mondogatta és mutatta Mészáros Ági és Szirtes rajongva hallgatta. Aztán a felvételnél valami elementáris kifejező erővel „hozta” Góz Jóska figuráját. Ma is azt hiszem, jelentős részben az ő kettejük halk kis duruzsolásainak köszönhető a film máig hatásos színészi, művészi ereje.

Bán Frigyes rendezői képességeinek legdöntőbb bizonyítéka, hogy azonnal felismerte a különféle véletlenekben rejlő lehetőségeket, s a számos váratlan és esetleges tényezőt — részben tudatosan, részben ösztönösen, részint talán kényelemből — hagyta érvényesülni, s mindezt úgy tudta beépíteni filmjébe, hogy abból végül is a *Talpalatnyi föld* című alkotás született meg.

Amikor a forgatás befejeződött, elég vegyes volt a hangulat a stáb körében, sokan ócsárolták az anyagot, s némi pánik is kialakult, hogy az egész egy nagy kudarc. Néhányan azt mondták: „úgy látszik, mégsem lett elég körültekintően és alaposan megszervezve és lebonyolítva ez a vállalkozás”. Ekkoriban merült föl, hogy a vágásnál be kellene kapcsolni a munkába Balázs Bélát, hátha tud valamit javítani a dolgon, vagyis ismét érvényesült az a kezdettől fogva uralkodott szemlélet, hogy van itt egy rendező, aki profi szakember, de elsősorban technikai szempontból, és nem árt alaposan megtámogatni művészileg és ideológiailag. Nem tudom, mi okból, de Balázs Béla végül is megnézte ugyan az anyagot, de a vágásban nem vett részt, és így Bán és Máriássy összevágta a filmet.

A forgatás alatt keveset tudtunk arról, hogy Bán Frigyes napról napra mennyit csiszolt, alakított az előzetesen elfogadott, „hivatalos” forgatókönyvön. A Dallos Sándor-féle forgatókönyvet, mint említettem, először Bencsik Imre írta át, aztán dramaturgok tucatjai gyúrták-szabták-alakígtatták. (Ez is áll a főcímben: „Dallos Sándor forgatókönyvének felhasználásával írta: a Magyar Film dramaturgiai munkaközössége.”) Bán a forgatás közben jócskán el-eltért ettől a hivatalosan is lepecsételt forgatókönyvtől, elővette az eredeti Szabó Pál regényt és Dallos első forgatókönyvét, s diszkrétan, egyre inkább visszatért az eredetihez. Mindezt persze még mi, közvetlen munkatársai is alig vettük észre a mindennapi munka során. Mindenesetre ezzel az át- vagy visszaalakítással fontos hangsúlyokat igazított helyre, szituációkat

korrigált, atmoszférát hitelesített, egyszerűen olyanná tette a filmet, amilyenek ismerjük.

Néhány héttel a forgatás befejezése után (a vágásban mi asszisztensek egyáltalán nem vettünk részt), a házi vetítőben Bán és Máriássy megmutatott egy nyers, helyenként hiányos munkakópiát, és akkor valamennyiünket hirtelen mellbevágott, hogy itt valami abszolút szép dolog: mű született. Néhány héttel később lezajlott a hazai bemutató, majd hamarosan elnyerte a film a Karlovy Vary-i fesztivál nagydíját.

(Furcsa, de a magyar filmgyártás történetében nem kivételes közjáték: Karlovy Varyból hazatérve Makay Árpád ötszáz forint gyorssegélyt vagy kölcsönt kért a vállalatától — nem emlékszem már, hogy ruhára-e vagy tüzelőre —, nem kapta meg. Másnap összecsomagolt és disszidált. Amerikában él, nem túl jól megy a sora . . .)

Mitől eredeti a Talpalatnyi föld?

A forgatás esemény-történetének epizódjai után Bán Frigyesről — egyéniségéről, rendezői munkamódszeréről — kell beszélnem. Egyedül neki tulajdonítható, hogy a rengeteg bizonytalansági tényező, az idegesítő külső feszültség és a nyomasztó felelősség ellenére elejétől végig remek hangulatú, szinte felelőtlenül könnyed és vidám „vircsaftolásnak” tűnt fel számunkra a forgatás. A külső szemlélő úgy láthatta, mintha Bán nem is venné túlságosan komolyan az egész vállalkozást, végig olyan lazán, lezserül viselkedett, vicceket mesélt, olykor mintha oda sem figyelt volna. A második-harmadik héten kezdtem gyanakodni, hogy valójában nagyon is koncentrált, különösen akkor, amikor elkezdte visszagyúrni a forgatókönyvet. Sosem látványos gesztusokkal, mindig a szokásos filmes pózoktól mentesen dolgozott, de azért neki is volt egy tucat színes ceruzája, s a másnapi jeleneteket, mozgásokat esténként többnyire előre lerajzolta magának a forgatókönyv bal oldalaira. A régi magyar filmgyártásból jött, ahol ma-

ximum tíz-húsz nap alatt le kellett darálni egy filmet – s noha e munka során alaposan eltért ettől a módszerétől, nagy szakmai rutinja azért itt is érvényesült. Hogy a film színesebb, gazdagabb, nagyvonalúbb, erőteljesebb alkotás lett, mint amelyet a forgatókönyv és Bán előző filmjei alapján bárki is elvárt vagy remélt tőle, az részben az említett szerencsés körülményeknek köszönhető, legfőképp pedig annak, hogy Bán pillanatok alatt felnőtt ehhez a feladathoz. S noha pályáján mindvégig a *Talpalatnyi föld* maradt a legjobb műve, Bán később is rangos, „emberszabású,” tisztességes filmeket készített. Későbbi emberi, művészi, rendezői gesztusai egyaránt egy nagy formátumú művész jellemvonásait mutatják. Bán Frigyes példája is bizonyítja, hogy jelentős feladatok vissza tudnak hatni azokra, akiknek a feladatot el kell végezniük.

Ha a *Talpalatnyi föld*-et – túl a személyes részvételtől fakadó szubjektív elfogultságon – a kívülálló néző szemével elemzem, ma is megkap varázslatos tisztasága, egyszerűsége, alighanem ebben rejlik hatásának titka. Pedig formáját tekintve a harmincas években kialakult magyar filmgyártási technológia lehető legszabályosabb terméke. Egy abszolút primér módon realista, az érzelmi logika szintjén mozgó, mindenféle indirekt vagy másodlagos többletjelentés vagy áttételesebb stílárís szándék nélkül való, végtelenül egyszerű filmproduktum. Bármelyik jelenetét elemezhetjük: a harmincas évek közkeletű snittelési technikája, filmépítkezése. A film formai felépítése semmiféle magyarázattal nem szolgál arra, hogy miben különbözik mégis ez a mű a sok tucatnyi filmtől, amelyek ugyanezzel a metódussal készültek.

Vegyük az esküvői jelenetet például. Van egy totál a lakodalmi asztalról, a mulatozókról, akiket a háttérből sóvárogva figyelnek a szegények. Aztán közeli képekben a jelenet feldolgozása, majd ismét egy totál, hogy emlékeztessen az alapszituációra, s újra színesítő funkciójú közeli. A feldolgozásmód tehát fikarc-

nyit sem különbözik a harmincas-negyvenes évek legközkeletűbb filmgyártási szabványaitól.

Mégis mitől friss, új, eredeti ez a film? Értékei alighanem máshol keresendők, nem a filmnyelvi leleményekben. Elsősorban valószínűleg Szirtes Ádám, Mészáros Ági és a többi fiatal alakításainak emberi gazdagságában. Bán Frigyes hasznos, célratoró, elsődleges instrukciókkal látta el színészeit, meghatározta a jelenet hangulatát, lényegét – aztán hagyta, hogy a szereplők önállóan, minden belső tartalékuk mozgósításával, őszintén játsszanak. Ha valamelyik szereplő színészi megoldása némely jelenetben kirívóan eltért az ő ízlésétől, finoman, diplomatikusan lebeszélte róla, de egyébként csak megpendített egy alaphangot, és engedte, hogy mindenki szabadon kibontsa a maga legjobb képességeit.

Azt hiszem, ez volt Bán Frigyes rendezői művészetének egyik legértékesebb jellemvonása: minden munkatársa és minden színésze nagyon szerette. Alapvetően másként lép be egy ajtón és mond jó napot a színész annál a rendezőnél, akit emberileg kedvel, szeret. Tudat alatt is mozgósítja az ilyen emberi kapcsolat a színész képességeit: ösztönösen munkál benne a vágy, hogy segítsen neki, hozzáadjon önmagából valamit ahhoz az üggyhöz – a filmhez –, amit a rendező képvisel. Bán Frigyes filmkészítői munkáját ilyen atmoszféra jellemezte. Forgatás közben sokszor – látszólag – oda se figyelt, mégis mindig nagyon tudott szelektálni, pontosan tudta (vagy érezte?), mikor és meddig lehet „lezser”, engedékeny. Külső megjelenése, eleganciája mindig legendás volt – ez az elegancia átvitt értelemben, egész egyéniségét jellemezte. Egyetlen szóval: *személyiség* volt.

Végül is, azt hiszem, áttételesen ez a személyiség jelenik meg a vásznon a *Talpalatnyi föld*-ben, ettől lett olyan a film, hogy most érdemes megünnepelni elkészülésének huszonötödik évfordulóját.

(Az emlékezést lejegyezte: Zsugán István
Filmtudományi Szemle, 1973)

„A téma emberi tisztasága, szépsége meggyőző volt . . .”

Beszélgetés Makay Árpáddal, a Talpalatnyi föld operatőrével

Nádasy László:

Nevedet nálunk mindenekelőtt arról ismerik, hogy az államosított magyar filmgyártás első alkotása, a klasszikus értéként számontartott Talpalatnyi föld operatőre voltál. Pedig bizonyára már azelőtt, a háború előtt is sok filmet forgattál . . .

Makay Árpád:

Éppen ötvenet. Az első állami film volt az ötvenegyedik . . .

Nádasy László:

Hogy kerültél a filmhez, hogyan indultál el a pályán?

Makay Árpád:

Szerettem fotografálni, és érettségi után gondoltam egy merészet, azt mondtam apámnak: én a filmet választom. Ő nem támasztott akadályt, sőt valamilyen kapcsolata révén bejuttatott a Hunniába gyakornoknak. Ez azt jelentette, hogy havi nyolcvan pengő fizetést kaptam – ez elég volt egy fiatalembernek, aki még a szülei-nél lakott – és végigjárhattam – végig kellett járnom – a filmgyártás minden fázisát. Elkezdtem a hangosztályon, folytattam az építészetben, majd átkerültem a vágókhoz, aztán rendező-asszisztens lettem, végül kikötöttem az operatőri osztályon. Itt találtam meg azt, amit kerestem, amihez kedvem, tehetségem volt. Három és fél évig segédoperatőrködtem. Szerencsém volt, mert abban az időben sok külföldi kameraman dolgozott Magyarországon, mellettük sokat tanulhattam. „Kisugrásomat” egy véletlennek köszönhettem; Fedák Sárival forgatták a *Tokaji aszú* című filmet, és nem volt szabad kameraman, aki elmehetett volna Tokajba szüretet fotografálni; azt mondták: „Na menjen ez a Makay, ügyes fiúnak látszik, bízzuk rá, csináljon egypár szüreti képet.” Fölkeredtünk a vágóval, Szilas Józsiával, elmentünk Tokajba, és olyan anyagot hoz-

tunk haza, hogy attól kezdve folyamatosan kaptam az ajánlatokat, az önálló operatőri megbízásokat. Az ötven filmet, amit említettem, öt év alatt forgattam le. Első önálló munkám a *Karosszék* volt 1939-ben, Balogh Béla rendezte.

Nádasy László:

Emlékszel-e még az „Erdélyi Akadémiára”? Részt vettél-e ezeken az összejöveteleken?

Makay Árpád:

Igen. Erdélyi István (az ismert producer és rendező – *A szerk.*) és dr. Katona Jenő gyártásvezető szervezték ezeket az összejöveteleket. A vállalkozást – úgy emlékszem rá vissza – a jóra való készség inspirálta: a fantázia ébresztése, a film művészi lehetőségei iránti érzék, érdeklődés fölkelése, annak észrevétele, hogy a film nemcsak ipar, sokkal több annál: olyan kifejezési lehetőség, amit nem határozhat meg mindenestől a gyártás iparszerűsége. Nemes célú akció volt, az volt a célja, hogy a filmet mint művészetet állítsa elénk, és ezzel kedvet csiholjon bennünk is a film művészi lehetőségeinek megvalósítására. Művészi filmeket, akkori kimagasló teljesítményeket mutogatott nekünk Erdélyi Pista a vetítéseken, s a filmélmény befogadása után mindenki – rendező, író, vágó, operatőr, világosító – elmondhatta a magáét, levonhatta az ő munkáját illető tanulságokat.

Nádasy László:

Mit sikerült akkoriban megvalósítani az „Erdélyi Akadémián” kialakult elképzelésekből?

Makay Árpád:

Nem sokat. Nehéz volt az akkori gyártási körülmények között érvényesíteni a mi törekvéseinket . . . Szóts filmjén kívül – a magam munkái közül – talán a *Halálos tavasz*, s a *Valamit visz a víz* című Zilahy-

filmeket említhetném, esetleg még a *Benedek ház*, az *Ötös számú őrház* és a *Fekete hajnal* című filmeket. Ezekben, azt hiszem, már akkor megmutatkozott, hogy profitáltam valamit a szemináriumokból. Következésként érvényesítenem egy új szemléletet, gyökeresen megújulnom azonban csak a felszabadulás után sikerült. Az első állami film, a *Talpalatnyi föld* tette ezt lehetővé.

Nádasy László:

Hogyan született a Talpalatnyi föld, milyen emlékeid vannak erről?

Makay Árpád:

A háború után újra kellett kezdeni az életet. A szakmát is. De az élet valahogy színesebbé vált, tele volt kecsegtető lehetőségekkel... Alig hogy kimerészkedtünk az óvóhelyről, a Parasztpárt központjában találkoztam Szabó Pállal, aki filmet tervezett ismert regénytriológiájából. Életemben először fordult elő, hogy mint leendő kameramant – az első kijelölt rendezővel, Molnár István népi táncossal, a díszlettervezővel, vágóval és más munkatársakkal együtt – meghívtak, vegyek részt a forgatókönyvírás munkájában. Érdekes együttes volt ez a forgatókönyvíró-kollektíva... A forgatókönyv elkészült. Akkor még nem volt szó az államosításról, a film a Parasztpárt második produkciója lett volna. De még mielőtt a forgatásra sor került volna, bekövetkezett az államosítás. Az új vezetők, akik mihamarabb megakarták indítani a filmgyártást, az egykori pártvállalatoknál kérdezősködtek, kutattak: melyiknek van gyártásra alkalmas forgatókönyve. A mienk – a Parasztpárté – már majdnem kész volt. Átadtuk az illetékeseknek, el is fogadták, és Bán Frigyeszt bízták meg a rendezői, engem pedig az operatőri teendőkkal. Ez igen kedvező fordulat volt... sokáig ugyanis – különféle nehézségek miatt – nemigen hitük, hogy ebből valaha is film lesz... de úgy látszik, a téma emberi tisztasága, szépsége meggyőzte az akkori illetékeseket, úgyhogy habozás nélkül elfogadták a könyvet, elkészítették a költségvetést, s

megtették az első lépéseket a realizálásra, lehetővé tették, hogy a filmet leforgathassuk. Révai Dezső igazgató és Hont Ferenc – már nem emlékszem, mi volt a hivatalos címe – hamarosan hívatta a stáb vezérkárát, köztük Bán Frigyeszt és engem. Közölték, hogy bennünket bíznak meg a *Talpalatnyi föld* elkészítésével, s bíznak bennünk, abban, hogy olyan munkát fogunk végezni, amelyet a feladat – az első állami film – megkövetel. Életem egyik legboldogabb pillanata volt ez... Végre kaptam – kaptunk – egy olyan lehetőséget, hogy nem okvetlenül három hét alatt kell leforgatnunk egy filmet, hanem annyi ideig dolgozhatunk, amennyi elképzeléseink maradéktalan megvalósításához szükséges. Ami azelőtt elképzelhetetlen volt: fél évig forgattuk a filmet. Azt hiszem, nem fölöslegesen hosszadalmasan...

Nádasy László:

Milyen emlékeket őrzöl a forgatásról?

Makay Árpád:

Nagyon kellemes emlékeket. Egy azóta sem tapasztalt baráti összhang emlékét. Mindenki tudta, mit csinál, és érezte, hogy miért. Nem voltak rangbéli különbségek a stábban, sem érdekellentétek, egy volt a célunk. Talán ez meg is látszik a filmen, talán ezért is sikerült úgy, hogy ma is a magyar film klasszikusai között emlegetik... Mi akkor a kezünk közül kikerült filmet gyönyörű szépnek éreztük, büszkéek voltunk rá...

Nádasy László:

Akkor a főiskolán is tanítottál...

Makay Árpád:

Igen, egy évig tanítottam a főiskolán. De a tanítványaim közül tulajdonképpen már csak Hildebrand Pistára és Badal Jánosra emlékszem.

Nádasy László:

Jól érzed magad külföldön?

Makay Árpád:

Mivel a családommal élek, nem érzem magam rosszul. De hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem vágyom Magyarországot látni, hallani róla. Így aztán gyakran látogatok ide, szeretek hazajönni.

(Nádasy László)

Liliputi léptékkal

Gazdag Gyula: A kétfenekű dob

Egy bizonyos koron túl az ember letesz arról, hogy minden iránt érdeklődjék. Vagy, hogy ne általánosítsak, maradjunk egyszerűen abban, hogy az én befogadói kedvem esztendőről esztendőre csökken. Évente mintegy négyszáz hivatásos költő keresi olvasóit, sokszáz új könyv díszlik a kirakatokban, premierek, kis- és nagyjfilmek sorozata zúdul rám – mit kezdjek e tengernyi kultúrával?

A Filmkultúra megtisztelő invitálására mégis vállaltam, hogy írok Gazdag Gyula új filmjéről. Először is azért, mert a rendező neve már két rövidfilmje után is kellemes gondolattársítások kíséretében maradt meg emlékezetem fakuló mezőin, (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, 1969, *A válogatás*, 1970), mely kedvező első benyomásokat csak elmélyítette *A sípoló macskakő* (1972). Gazdag Gyula éppen húsz évvel lévén fiatalabb nálam, épenséggel fiam is lehetne, s ezért munkáit mindig többnek láttam egyetlen filmes produkcióinál – egy kicsit egész nemzedékét képviselték szememben. Azt a nemzedéket, amely meglehetősen vegyes érzelmekkel szemléli az atyai örökséget, s nemigen tudja, hogy mit is kezdjen vele... Szerencsére nem menekül meddő elméletieskedésbe, még kevésbé a mindent akaró, s ezért semmit mondó parabolák műfajába, hanem megpróbál számot vetni a köznapok tanulságaival.

Mostani érdeklődésemet egy tisztára véletlenszerű eset is felcsigázta. „Szakértői” minőségben ugyanis részese voltam Gazdag Gyula ama tévéfilmjének, amely a szalkszentmártoni Petőfi-múzeumban készült, s amely a költő vándorszínészi pályáját volt hivatva némiképpen megmutatni.

Hajnalban kellett kelnem, hogy reggelre a szentmártoni múzeum udvarán legyenek, de természetesen csak délután kerültem sorra. Egy darabig a stáb körül, a jelmezes színészek és falusiak között ügyeltem, reménytelenül igyekezve felfogni valamit abból a szent káoszból, amely a forgatások idején menthetetlenül kifejlődik. Aztán úgy találtam, hogy gyümölcsözőbben múlatom el az órákat, ha a túlságosan is kavargó jelen elől valami békésebb múltba bujdosom, s ezért csendesen elmerültem a Girondiak történetében, amelyet *für alle Fälle* magammal hoztam. Lamartine mellől szólított el rendezőm, s ma már tisztán látom, hogy az egész délelőtti várakozásnak francia forradalmi ismereteim elmélyítésénél is kedvezőbb haszna támadt számomra: kezdeti lelkesedésem lelohadt, s így talán sikerült kevésbé komikusan szakértősködnöm, mint tettem volna, ha reggel még friss buzgalommal lépek a világot jelentő kamerák elé.

Homályosan azt is éreztem, hogy olyan rendező kezei közé jutottam, aki előszere-ttel leplezi le a komolyság mögött a komolykodást, szelíd kíméletlenséggel mutatva fel az ünnepi felszín alól a kis-szerű köznapit. Amikor megtudtam, hogy a Petőfi-dokumentum „mellékterméke-ként” Szalkszentmártonban játékfilm is forgatódott, fogadni mertem volna, hogy ennek a szelíd kíméletlenségnek számos áldozata kerül majd terítékre. Került is.

Liliputi léptékkal

Akik látták a tévében a vándorszínész Petőfiről sugárzott filmet, vagy éppenséggel a tetthelyen is megfordultak, azonnal felismerik majd *A kétfenekű dob* helyszí-neit: a szentmártoni múzeum hangulatos udvarát, az utcákat, a mozit. De természetesen nem szabad azzal áztatnunk magunkat, hogy egyetlen, meghatározott falu múzeumával, vezetőivel lesz dolgunk. Ha jól figyeltem, nem is hangzik el községnév, s a játékfilm cselekményének csak kiinduló-pontja a dokumentumfilm sztorija, az ugyanis, hogy a tévé „kivonult” egy faluba, s ott nemcsak felfogadta statisztának a lakosságot, hanem némileg megborzosolta a közéletet is.

S bár a múzeumba zárt Petőfi egy giccsszobor képében itt is feltűnik, kísértetszerű megjelenései csak arra valók, hogy némi történelmi távlatot kínáljanak egy nem éppen hősi viszály mai kisszerű-ségéhez.

A bonyodalom sűrűjében két örökem-beri típus mérkőzik egymással: a hatalmi mániákus zugpoéta, aki egyszersmind helybéli tanácselnök is, és a mindig jót akaró balek, egy múzeumigazgató. Gazdag Gyula, mint aki Györffy Miklóssal közö-sen írta a forgatókönyvet, e minőségében nem fog megharagudni, ha a két szereplő közül csak az utóbbinak, Czakó Dénes-nek, röviden Dininek említtem nevét: az ő alakja írói, rendezői és színészi telitalálat, illő tehát, hogy név szerint emlékez-zünk rá.



A tanácselnök (Horváth Jenő életszagu alakításában) már a történet kezdetén megneheztel Dinire, mert a tévések az igazgatónál jelentették be, hogy forgatni óhajtanak a faluban. Az elnök még nem sejti, hogy ez a terv kis híján a falu felforgatására vezet majd, egyelőre pusz-tán presztizs-okokból duzzog. Elég jártas az ön- és közáztatásban ahhoz, hogy ezt ne verje nagydobra, mindig magasabb érde-kekre hivatkozik. Amire a történet kibon-takozása során többször is alkalma nyílik, mert a tévé jelenlététől megittasult mú-zeumigazgató a leendő kultúrház költsé-geinek előteremtésére egy nagyszabású művészi estet szeretne létrehozni, a faluba érkezett művészek segítségével, s ábránd-jainak hajszolása közben folyton az elnöki önérzet tyúkszemére lép.

A helybéli tanács feje nem szereti, ha nélküle születnek tervek, de eleinte igyek-szik jó képet vágni a fejleményekhez. Gyanús ugyan neki, hogy Dini valami rosszban „sántikál”, hiszen az önérdék nélküli buzgólkodást már el sem tudja



képzelné, mégis kilátásba helyezi mind a forgatás, mind az est „támogatását”. A lelki finomságok iránt meglehetősen érzéketlen stáb azonban, s kivált a közéleti tapintattal csak csekély mértékben megvert tévérendező közben rendszeresen megsérti az elnököt, aki még ezt is elviseli. Amikor azonban saját maga hiába olvassa fel zengő citeraszó mellett az est céljaira írt verses műalkotását, mert Dini nem méltányolja annak esztétikai mélységeit, vezetőnkből kitör a sértett hiúság és bosszúvágy: nem nyugszik, amíg meg nem fúrja az egész jótékony célú előadást.

Érvelésében természetesen nem kapnak szerepet a valóságos magártemberi mozgatók, ellenkezőleg, „a megyére” hivatkozik, amely esetleg megkérdézheti e buzgólkodás láttán, hogy a község vezetői miért akarnak okosabbak lenni, mint ők fenn? „Talán nem bízunk bennük?” Az egészben az a legmulatságosabb, hogy az elnök érvelése nem is olyan képtelen: annak alapján, amit róla megtudunk, nagyon is el tudjuk hinni, hogy főnökei is éppen olyan mániákus presztizshajszolók, mint ő...

A cselekmény nagyjából ennyi, s nem több. Köznapi történet egy kisszerű vidéki kultúrvállalkozás csődjéről. A *kisszerű* még nem is fejezi ki elég híven a viszály valóságos méreteit: ehhez képest A helység kalapácsá-nak konfliktusa istenek olimposzi háborúja. Mert a filmbeli helység határait liliputi léptékekkel húzták meg, s hősei is e léptékhez igazított bábok.

Szakadékok

A parányi hatalomtól is károsan felfúvódott elnök, 's a művelődés lázában égő álmodozó kultúrdirektor harca mögött, mint harmadik erő, meghúzódik a filmbeli filmet (*A longjumeau-i postakocsis*-t) rendező stáb. Az elmosódó színészcokk — nagyon halványan — különböző reagálásilehetőségeket sejtetnek: az egyiknek tetszik a jótékonyági est eszméje, a másik legyint rá, a harmadik abban is a saját hasznát keresné és így tovább. Közülük egy szándék rajzolódik ki erőteljesebben: az ifjú rendező, aki eléggé felismerhetően a bot-



rány duzzasztásán munkálkodik. Mi vezet ebben? Utálja ezt az egész liliputi marakodást? Unatkozik? Cinikus? Nemigen tudjuk meg.

Egyáltalán: nagyon keveset árul el az író-rendező filmbeli filmeseiről. Csupán árnyalakok ők, mint ahogy Dini mondja Petőfiről, amikor a művészi est diák-felvonulását tervezgeti: „A költő csak egy árnyék lesz, amely elsuhan itt is, ott is. Mindig amikor szükség van rá.” Ilyen árnyképek a színészek is, nincs sorsuk, csak arcuk, s csak annyi jellemük van, amennyit egy tekintettel vagy mosollyal ki lehet fejezni. Egyszerűen arra szolgálnak, hogy megjelenésükkel kiváltsanak egy konfliktust, amely nyilván már régóta érlelődött megérkezésük előtt is:

Tudatosan-e vagy szándéktalanul, nem tudnám megmondani, de a stáb és a civilek részvét nélküli ábrázolását mégis áthatja valami keserűség, amely mintha jelezné a művészet hivatásosai és a „nép”, valamint a népművelők közötti szakadékot. Az elnök bájosan szörnyű versezete az ízlés és műveltség tökéletes hiányáról

tanúskodik, s vele szemben Dini egy más műveltségi szintet testesít meg. De amikor ő játssza a rendezőt a profi filmcsináló jelenlétében, saját maga is nevetségessé válik. Szakadékok itt is, ott is.

Dini egyébként — ellentétben az elnökkel — „csak” komikus, de nem ellenszenves. (Legalábbis számomra.) Hogy ebben az eredményben mennyi volt a rendezői instrukció szerepe, s mennyi a Dinit életrekeltő Rudolf Hrusinsky (magyar hangja: Vajda László) leleménye, megintcsak nem tudom, de ez talán nem is lényeges. Az a fő, hogy e remek színész Dini korlátoltságát és jószándékú lelkességét egyszerre tudja érzékeltetni; nemcsak mosolygunk megcsalattatásán, de szánni is támadhat hajlamunk. Ha e liliputiakból megszerkesztett Mucsa nem kelti a tökéletes vigasztalanság benyomását, annak elsősorban Hrusinsky alakítása az oka: Dinije jámbor hólyag, akiből szinte árad a jószág. Hiúsága nem közveszélyes, hanem közösségi érdekre hangszerelhető, eltérően az elnök sunyi önérzettúltengésétől. Korlátolttsága ellenére ezért tudunk némi rész-

véttel gondolni Dini alakjára, benne van egyedül lehetőség egy kietlen világ embe-
riesítésére.

Summázat

Naponta, vagy legalábbis minden csütörtökön tapasztalhatjuk, hogy ugyanarról a filmről milyen eltérően vélekednek az esztétika hivatásosai. Nyilván mindegyik meg van győződve arról, hogy éppen az ő véleménye fogalmazza meg az „objektív” művészi és eszmei igazságot, s az „elfogult” többi téved. Be kell vallanom, hogy az én magabiztosságom már régen erejét veszítette. Ha igaza van Pascalnak, s nemcsak egy ágyú dörgése, de egy szélkakas csikorgása is megzavarhatja gondolatainkat, honnan tudjuk, hogy egy műalkotás megítélésekor birtokában vagyunk-e a tárgyilagosságra képesítő szellemi, lelki, erkölcsi, hangulati stb. adottságoknak? S az adott esetben honnan tudjam én, hogy A kétfenekű dob nézése közben el-elkalandozó gondolataimért mennyiben felelős a film, mennyiben az én felfogórendszerem esetleges hibája?

Önmagammal szembeni óvatos fenntartásaim ellenére mégis úgy mernék fogalmazni, hogy a filmben is kellett lennie hibának. Ez az igazságra törő mű minden lényeges vonatkozásában hiteles, életszerű, de nem mindig-elég érdekes, s nem ad elég mély elemzést. Mivel a választott ábrázolási módszer lényege a felszín dokumentarista megragadása, a kisszerű látszatok, csip-csup marakodások mélybe világító mozzanatait időnként ki kell emelni, különben menthetetlenül ellankad a néző figyelme is. Néhány emlékezetes kiemelés meg is jegyezhetünk magunknak, de talán többre lett volna szükség.

Jó példának hadd említsem azt a jelenetet, melyben a stáb kiszorítja a játéktérrel a fontoskodó elnököt, aki egyszerre

csak a báméskodó gyerekek között találja magát. Méltóságát mentendő, az elnök fegyelmezni kezdi a srácokat, egyenes sorba parancsolja őket, mintha ő maga is valami funkciót viselne a forgatás nagy ügyében. Szavakat nem hallunk, nincs szöveg, csak kép, de Ragályi Elemér kamerája itt értekezéseknél többet ragad meg: az elnöki fontoskodás mély lelki mozgatóit, a sértettség és a hatalmi mánia együttes működését látjuk magunk előtt. Amikor a falu feje a történet vége felé kioktatja a direktort arról, hogy „rend is van a világon”, újra eszünkbe juthat a gyerekek ostoba fegyelmezésének jelene, s megérthetjük, hogy itt olyan emberrel van dolgunk, akinek lételeme a szüntelen vezetői önérvényesítés.

Az ilyen mélybe világító képekből főleg a színészcsapat köré szervezett jelenetekben kellett volna több. Akkor jobban összeforrt volna a cselekmény két szála, az önálló életet élő operai forgatás és az elnöki-direktori viszály. Így sajnos jórészt betét maradt A longjumeau-i postakocsis finoman karikírozott részleteinek halmaza is: operatőrileg megmunkáltak a képek, de dramaturgiai jelentésük és jelentőségük már kevesebb.

Némi befejezetlenség is érezhető az egész munkán. Már Zola szerette szimbolikus záróképpel felemelni naturalisztikus történeteit a köznapiság porából. A játékfilm dokumentarizmus, amely mindenképpen a naturalizmus egyik változata (ez az én esztétikai szótáramban nem sértő kifejezés), szintén óhatatlanul eljut az ilyen lezárási technikához. A mostani esetben azonban nem sokat mond, s a cselekményre kívülről aggatott záróképpnek tűnik a női zenekar tagjainak hajnali megjelenése — a film keltette hangulatot jól fejezi ki, de a mélyebb mondanivalót hordozó történet fő sodrától távol esik.

Fekete Sándor

A KÉTFENEKŰ DOB színes, magyar, Objektív Játékfilmstúdió, 1978.

R.: Gazdag Gyula, F.: Györfly Miklós és Gazdag Gy., O.: Ragályi Elemér, Z.: Charles Adam „A longjumeau-i postakocsis” c. vígoperájából, Sz.: Rudolf Hrusinszky (Vajda László), Horváth Jenő, Koltai Róbert, Csákányi Eszter, Molnár Piroska, Ascher Tamás, Kiss István

Diabolus ex machina

Zsombolyai János: Kihajolni veszélyes

1.

Almamellék állomásfőnöke nem hisz az ufókban. Nem hisz abban, hogy a pálya egy titokzatos szakaszán tehervonatok materializálódnak a semmiből, pusztán azzal a céllal, hogy Almamelléken átrobbogva újfent elenyésszenek. Nem hiszi, hogy egy olyan racionális szervezetben, amilyen a vasút, irracionális mozzanatok fordulhatnak elő. Nem hisz Tóbinak, a beosztottjának, akit csaknem elütött egy szellemvonat, úgy gondolván, hogy ez a derék Tóbi részeges, alkalmasint delirál, tehát az sem volna meglepő, ha hegedűvonónak képzelné magát, s ragaszkodna ahhoz, hogy gyantázzák be. De strigis, quae non sunt, nulla fiat questio, vallja Kerek (az állomásfőnök) a spirituális szelvényekkel kapcsolatban, s ilyképpen felvilágosult észjárásról tesz tanúságot. Túl sok kísértetvonal járta már be Magyarországot ahhoz, hogy ne higgyünk az újabbaknak. Talán maga Kerek is túl sok dolgot hitt és hirdetett az elmúlt negyven év alatt, tehát már elege van mindenből, ami nem körbejárhatóan, tapinthatóan, materiálisan igaz. Osztya Tertullianus ontológiai nézeteit („... nihil enim, si non corpus. Omne, quod est, corpus est”), következésképp csak a *testi* létezőkkel foglalatoskodik, így például a Klárika nevű hajadon ülepét próbálja egybevetni a szakfolyóiratokban ábrázolt világ színvonalal, nagy gondot fordít a lábfürdő színére és hőfokára, szíven viseli a horogra került potyautas étrendjét és így tovább. Ilyetén elfoglaltságai közben még arra is időt szakít, hogy megérdeklődjé, találko-

zott-e más is a Tóbi által észlelt szellemvonnattal, s miután nemleges választ kap, joggal minősíti az egészet egy bomlott elme lidércnyomásának. Kerek székszele tehát indokolt.

2.

Csakhogy a néző mást lát. Azt látja, hogy itt van egy eldugott, vidéki vasútállomás, melyen titokzatos, nem jelzett tartályvonatok robognak keresztül, s az állomásfőnök, ahelyett, hogy ezt a rejtélyt próbálná felderíteni, mindenféle lényegtelen aprósággal vacakol, kiskirályt, feudális kényurat és rendőrfőnököt játszik egyszerre, fontoskodik, kéjeleg és sikkaszt, miközben lassacskán megszorul a torkán a hurok, általánosabban: rothad ez az egész miniatűr birodalom, s az uralkodónak nem ezen, hanem a disznain jár az esze. Ugyet sem vet az eldübörgő sorskérdésekre, viszont teljes hivatástudattal lép fel egy pizslicsaré ügyben. Folyton szem elől tévesztjük a lényegét — sugallja a film —, olyanok vagyunk, mint az a hadvezér, aki éjt nappallá téve a harcosok hajviseletével és a körlettsztyasággal törődik, s közben egymás után veszti el az ütközeteket. A dolgok kicsúsznak a kezünk közül, mert meg sem tudjuk fogni őket, vagy nem is akarjuk, s ha mégis belevágunk valamibe, abból se származik semmi jó, legfeljebb annyi, hogy a férfiúi ékességünk lefagy, amiként ez a Ferke nevű úriemberrel megtörtént volt, ezek után békésen harmonikázunk a ránk porosodó falusi délutánban, s aktivitásunk maximuma, ha lopjuk az almát.



3.

Zsombolyai János mindent megtett azért, hogy a film ne egyszerűsödjön le a fenti képletre. Kerek, Tóbi és a többi szereplő nem szimbólum, hanem valóságos, konkrét, hús-vér ember, a vasútállomás hitelesen vidéki, a hajnali hűvösséget szinte a bőrünkön érezzük. Mívesen megcsinált film a *Kihajolni veszélyes*, annyira kerek, szép, harmonikus és könnyed, hogy a néző már valami darabosságot áhít, legalább egy idéetlen megoldást, elkapkodott snittet, rosszul kiejtett mondatot – ám ilyen nincs. Zsombolyai színészvezetése minden igényt kielégít, Tomanek Nándor, Kiss Mari, Bodrogi Gyula, Koltai Róbert alakítása a legapróbb részletekig kidolgozott, úgyszólván verista, s mellesleg szelíd, csöndes derűt sugárzó, Ragályi Elemér képei gyönyörűen komponáltak, festőiek, Presser Gábor zenéje szerény és funkcionális. Nem vitatom, hogy maga a sztori egy kicsit híg, akciószegény, de ez valahogy nem tűnik fel, hiszen az egész film szemlélődő, meditatív jellegű, a ritmusa lassacskán ballagó. Egyszerűen minden nagyon szép, minden nagyon jó, csak a legfontosabbat nem tudni: honnan jönnek azok a vonatok?

4.

Simonffy András forgatókönyve ezt az apróságot nem magyarázza. Nem magyarázta már a Tartályvonat Pest felől című, nagysikerű hangjáték sem, amelyből a könyv készült, noha (furcsa, hogy ez senkinek se tűnt fel) minden ezen áll vagy bukik. Érteni értem, hogy az író és a rendező figyelmének fókuszában az almamelléki enteriőr áll, ez a befelé forduló, szűkös horizontú mikrovilág, közelebbről pedig azok a magatartás-típusok, melyek-

ből ez a világ felépül – igen ám, csakhogy Almamellék nem valamiféle immanens rothadási folyamat eredményeképp jut a tönk szélére, hanem a környezettel, nevezetesen az irracionális vonatokkal való szoros kölcsönhatásában. A film logikája szerint Kerek ma is egzisztálna és virulna, nyomorgatná a pénztárosnőt és nyaggatná a potyautast, ha el nem viszi az ördög – vagyis ha nem jönnek azok a titokzatos szerelvények, ha nem jelenik meg a deus (diabolus) ex machina. (Amely, mint tudjuk, a legkevésbé célirányos dramaturgiai szerszám.) Következésképp a kauzalitás megsemmisül, a játszó személyekkel kapcsolatban egyetlen érvényes etikai ítéletet sem fogalmazhatunk meg, Kerek nem bűnös, amiért figyelmen kívül hagyta az irracionális mozzanatok, hanem éppen-séggel józan, az pedig, hogy a lénye antipatikus, még nem büntetendő, Tóbist se róhatjuk meg, hiszen bebeszélték a szerencsétlennek, hogy nem is látta, amit látott, ami pedig az éhenkórász egyetemistát (Szikora János) illeti, róla sem mondhatjuk, hogy cinkos volna, hiszen nincsenek is vétkesek. Ha tehát logikusan végig-gondoljuk a filmet, nem egészen arra a konklúzióra jutunk, melyet az alkotók – feltehetően – kívánatosnak tartanak, hanem az ellenkezőjére. Vagy legfőnnebb arra, hogy a Kerek-féle magatartásforma azért ön- és közveszélyes, mert a világunk tele van kifürkészhetetlen eredetű, ésszel föl nem érhető, irracionális veszedelmekkel, melyek a legáttekinthetőbb struktúrákban is megjelennek, csapdaként ásítoznak az úton, nem jelezhetőek előre, nem azonosíthatók. Mi tagadás: van ebben valami, ámde a valóságban rendszerint rájövünk, honnan kerülnek elő azok a fránya vonatok, s többnyire kiderül, hogy az eredetük nagyon is emberi. Nem keverendők össze az ufókkal.

Váncsa István.

KIHAJOLNI VESZÉLYES színes, magyar; Dialóg Játékfilmstúdió, 1978.

R.: Zsombolyai János, F.: Simonffy András, O.: Ragályi Elemér, Z.: Presser Gábor, Sz.: Tomanek Nándor, Bodrogi Gyula, Szikora János, Kiss Mari, Bencze Ferenc, Koltai Róbert

A dokumentum ereje

Schiffer Pál: Cséplő Gyuri

Ez a vita voltaképpen már régen nem vita. A dokumentarizmus módszere, szemlélete, eszköztára az elmúlt évek nemzetközi filmtermésében — a javában — éppúgy egyenrangú, mondhatni, nélkülözhetetlen része lett a kor valóságát megközelítő, tükröző műveknek, mint a hazai filméletben.

Az elmúlt hónapokban több olyan magyar film is megjelent a néző előtt, amely, ha úgy tetszik, a megközelítés dokumentarista módszerét választotta a valóság filmi ábrázolásának koncepciójául. S a néző ezeket nem valami másfél órára növelt kisfilmnek tekintette, de ugyanazokkal a reakciókkal követte, miként — adott esetben — bármely, ugyanezekről a kérdésekről szóló „hagyományos” játékfilmet.

Hadd utaljak e jelenségre csak két — egyébként merőben eltérő — példával, akárcsak a hazai termésből. A *Filmregény* teremtette jófajta izgalomra, vagy a *Küldetés* körül föllobbant vita most és itt nem tárgyalható tartalmára, beérve azzal a konzekvenciával, hogy ezek nem „filmriportok” az életről, nem egyszerűen viták az élet minőségéről, hanem filmek. Így egyszerűen. Korszerű filmek, amelyekről

módunk, okunk és jogunk vitázni, de már régen nemcsak a módszerről, hanem a közlendő gondolatok igazságerejéről, hatásáról.

Láthattunk német, angol, amerikai filmeket, amelyek rekonstruálnak történelmi pillanatokot, időnként szembesítik a mátt a tegnappal, fölhasználják, értelmezik a régi dokumentumokat, hogy motiválhassák napjaink eseményeit — egyszerűbben szólva: eljátszatják az elemzést, értelmezést — s végül is kapunk egy érvényes — vagy vitatható — ítéletet közelmúltbéli és mai történelmi jelenségekről.

Az ítélet az alkotók szemléletétől függ. Az ő indulataiktól, szemléletüktől, e szemlélet sokféleségétől.

A mű igazsága tehát végül is azon fordul meg, hogy a számos különféle lehetőségből a művész-közösség melyiket tartja érvényesnek, fontosnak, egyszerűbben szólva: mire szavaz.

Tán a szükségesnél többet beszélünk az adott tárgyról és módszerbeli megközelítéséről; beszéljünk most már Schiffer Pál filmjéről, a *Cséplő Gyuri*-ről.

A rendező — egyúttal a forgatókönyv társszerzője — nyilvánvalóan nem egyszerűen egy az átlagosnál intelligensebb ci-

gányfiú társadalmi „helykereséséről” kívánt filmet csinálni. Őt ebben a történetben nem valamiféle etnikai kuriózum érdekelte, hanem valami mélyebb, fontosabb dolog. Nem azért kísérte végig ennek az értelmes, rokonszenves fiatalembernek a sorsát két éven keresztül – az igazsághoz ragaszkodva, mintegy monomániásan –, hogy a „cigánykérdésre” választ adjon, hanem azért, hogy feltárja azt az ellentmondást, amely a magasrendűen szervezett ipari társadalom jelenségei és ennek a helykeresésnek a szociális törekvésekkel egybevágó és mégis ellentmondásos jelenségei között mutatkozik.

Cséplő Gyuri e film révén jelkép lett. Jelképe nemcsak egy a kor hangján közbeszóló erő társadalmi átformálódást sürgető indulatainak, de a befogadó közeg készületlenségének is. Így hát számomra e film végül is nem egyszerűen a kitörésre kész

Cséplő Gyuriról szól, hanem a mi társadalmunk ezernyi szubjektív s nem mindig átértzett drámájáról.

Mi ugyanis, miközben – kisebb közösségekben – minduntalan az életünket átfogó „nagy kérdésekről” vitázunk, el-el feledkezünk arról, hogy ebben az országban nemcsak világméretben szokás gondolkodni, hanem hát vannak itt emberek, akik nem szeretik a szédítő magasságokat, tehát nemcsak azért húzódnak el „az építőipar lehetőségeitől”, mert dolgozni nincs kedvük, de személyiségük adottságait sem képesek összhangba hozni a „század” igényeivel.

Cséplő Gyuri jelkép. Kiszakad egy „lejárt” közösségből. Vágyódik valamire, amihez egyelőre még nem képes kötődni. Őrzi régi kapcsolatait, de tagadja is. Kiszakadni, új életet kezdeni – program, úgy tűnik, megfelelő feltételek nélkül.



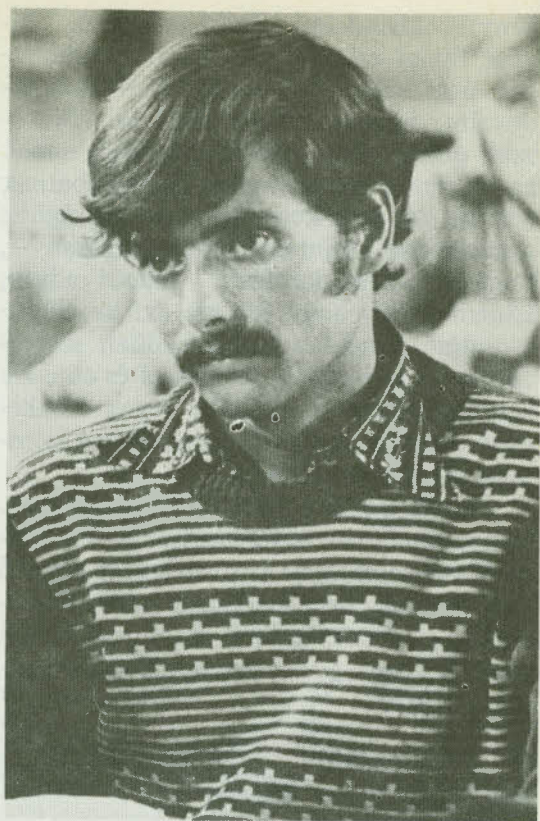
Ezt a vajúdat fényképezte a rendező gondolatvilágához igazodva – egyébként remekül – Andor Tamás, az operatőr. S ezt a vajúdat nézzük mi, a film közönsége, aggódva, bizonyos szégyenkezéssel.

S elkezdünk gondolkozni azon, hogy vajon értelmezhetjük-e világunkat – akár járulékos elemeiben, mozzanataiban – egy ilyen eltökélten periférikus példázaton.

Tán itt kellene visszatérnünk az eredeti kérdésre. Cséplő Gyuri sorsa – bárha két év lefényképezett életmozzanatainak változott dokumentációiban jelenik meg – nem játékfilmben, nem egy történet rendezői és színészi földidézésében éled újjá, mégcsak nem is azon a módon, hogy a történet hőse „újra eljátssza önmagát” (miként sok más dokumentarista karakterű műben), mindamellett Schiffer műve: film egy ember sorsáról. Fogjuk fel lényege szerint. Nem „cigányfilm”. Nem etnológiai kérdésekre, de társadalmi problémákra keres választ. Keresi, kérdi, nem adja.

Egyébként ha valami bajom mégis van vele, hát nem a válasz hiánya, inkább talán éppen az, – bocsánat e szóért – hogy a történet hőse, nékem, nem elég szuggesztív. Pontosabban: nem a kitörésre erős, inkább csak az értelmével vágyódó, de sodródó embert ábrázolja.

A szándékot is tisztelet illeti. A főszereplőét és a mű alkotóiét is. Ám ha szándékunk szerint a filmet, vagy másként szólva: az egyedi példát magasabb értelemben általánosabb érvényű gondolatot hordozó műalkotásként fölfogva akarjuk szemlélni, akkor úgy gondolom, Cséplő Gyuri mégsem elég nagyformátumú személyiség. Ez szólhatna a film dicséretére is. Hiszen olyan jelenséget kívánt fölmutatni, amely éppen átlagosságában jellegzetes és társadalmi érvényű. Csakhogy a művészet a gyakoriságban – hogy e köz-



keletű fogalommal szóljak: a tipikusban – a „különössel” az „egyedivel” közli igazságát.

A dokumentarizmusban mint egyenrangú művészi ábrázolóeszközben éppen az a korszerű és immár elvitathatatlan, az a „film”, hogy a köznapi történetekből terem megkülönböztetett élményt – ha úgy tetszik: választott hőseinek formátumával.

Szerethetem Cséplő Gyurit, szeretem is, de ez érzelmileg elszigetelt érzés marad, ha a film, amely róla szól, megmarad csak az érzékenység közegeiben.

Reméljük, kell hogy reméljük: a mozi-járók is érzékeny emberek lesznek – előbb, utóbb – az ilyen filmek és ezeknek katartikusabb reinkarnációi révén is.

Hámori Ottó

CSEPLŐ GYURI színész, magyar, Hunnia Játékfilmstúdió, 1978.

R.: ifj. Schiffer Pál, F.: Kemény István és Schiffer P.: O.: Andor Tamás, Z.: Vigh Rudolf népzenei gyűjtéséből, Sz.: Cséplő Gyuri és a németfalusi cigánytelep lakói, Németfalu lakói, a Zala megyei Tüdőgondozó Intézet munkatársai, a Csillaghegyi Téglagyár dolgozói, a Rákospalotai cigányklub tagjai, a Fővárosi 1. sz. Építőipari Vállalat dolgozói.

„Platonov fáj”

Mihalkov: Etűdők gépžongorára

Csehov-film. A főcímen ez áll: Csehov-motívumok felhasználásával írta Alek-szandr Adabasjan és Nyikita Mihalkov. A motívumok tetemes része a „Platonov” című, ritkán játszott, vázlatosnak, törede-zettnek tartott s még a gyűjteményes kötetekbe is ritkán fölvelt színműből szár-mazik. A forgatókönyv meghagyja a szín-padi mű gerincét, ezért érdemes röviden fölvezetni a dráma cselekményét. Az elté-rések rávilágítanak a filmrendező koncepciójára, Csehov-értelmezésének lényegére.

A „Platonov” a múlt század nyolcvanas éveiben játszódik a Vojnyicev-birtokon. A birtok tulajdonosa, Anna Vojnyiceva fiatal nő, egy tábornok özvegye. A ház vendégei között megjelenik feleségével Platonov falusi tanító, akiben egykor „Byront láttak”. Itt találkozik diákkori szerelmével, Szojfiával, aki most a néhai Vojnyicev tábornok első házasságából született fiának a felesége. Újra föllobban köztük a szerelem, s Platonov úgy érzi, még nem késő, talán új életet kezdhet, megvalósíthatja eltemetett álmait. De már nincs elég ereje hozzá. A becsapott Szojfa kétségbeesésében lelövi Platonovot. Anna, aki szintén szerelmes Platonovba, nemcsak azzal kénytelen szembenézni, hogy a férfi elutasító magatartása mögött egy másik szerelem rejlett, hanem azzal is, hogy kikoszorazott idős kőrője családottságában eláll a birtok megvételétől, s az így egy rideg üzletember kezébe kerül.

A darabban számos ismert Csehov-motívum található. Az alaphelyzet az „Ivanov”-éra emlékeztet. Platonov éppúgy korán elfáradt, idő előtt megöregedett „értelmiségi”, mint Ivanov. Mindketten lázas, nagy tervekkel indultak, és mindketőjük élete hamar elvetélt. Ivanovot is, Platonovot is egy-egy nő akarja „megváltani” vagy „megmenteni”, szerelemmel csimpaszkodva a fásultságából kitörni kép-telen férfiba. A színmű néhány hangsúlya

más Csehov-művekben erősödik majd föl, a birtokelárverezés például a Cseresznyés-kert-ben a drámai konfliktus alapmotívu-ma lesz.

Hogyan elemzi Nyikita Mihalkov Cse-hovot? Bátyjához, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkijhoz hasonlóan (akinek nyolc évvel ezelőtti, poétikus *Ványa bácsi*-film-jére jól emlékezünk) sokat ad az atmoszférára, a gyakran emlegetett csehovi szituáció kibontására. Meglepő módon nem használja ki a film korlátlan tér-idő lehetőségeit, ellenkezőleg, összerántja az eredeti mű szerkezetét, valósággal rápirít az íróra, hiszen szigorúbb *színpadi* dramaturgiát alkalmaz, mint Csehov a drámában. A cselekmény például nem két hét alatt játszódik le, hanem *egy nap alatt*, reggeltől másnap hajnalig. Ez a sűrítés természetesen módosítja, árnyalja a konfliktust, némileg más megvilágításba helyezi a szereplőket.

Ami történik, csupán egy bódult éjszaka föllobbanása, és a kijózanító hajnali világítás derít fényt az illúziókra. A szenvedély éppúgy semmivé foszlik reggelre, mint a feneketlen kétségbeesés. Szojfa még lelkesülten szónokol Platonovnak az új életéről, a munkáról, közös jövőjükéről, miközben a férfi már menekülne, és komikusan szerencsétlenkedik a beszorult zár-al. Szojfa férje, Vojnyicev, aki éjszaka sírva rohangál fájdalmában, hajnalra az elutazáshoz odarendelt csészában ébred föl – s persze a kocsi-rúd mellé még a lovak sincsenek befogva. Kell-e mondanunk, hogy semmiféle lövés sem dördül el a film végén? ! . . . Ezzel a változással Mihalkov azokhoz a Csehov-művekhez közelíti a „Platonov”-ot, amelyekben nem robban látványosan a dráma, s minden olyan szürkén és reménytelenül folyik tovább, mint eddig.

A drámában – még a lövés előtt – Anna azt kérdezi a kiúttalanság érzetétől



kétségbeesetten támo­lygó Platonovtól: „Mi fáj?” A fér­fi válasza: „Platonov fáj...” Az ön­jellemzés rend­kívül találó. Platonovot való­jában az keseríti el, hogy kénytelen azonosulni önmagával, nem tud kibújni a bőréből, nem tud értelmesen élni, mert sem ereje, sem lehetősége nincs rá. A fil­men Alekszandr Kaljagin alakítása jól érzékelteti, hogy Platonov legtöbbször bohóckodással védekezik saját őszinte pil­lanatai ellen. Ahogyan például végighall­gatja az „erkölcstelenségét” támadó mora­lizálást, majd pimaszul otthag­yva a prédikálókat, rogyant tartással lefut a mezőn, uszályként a fűre terítve hosszú kabátját, abban a po­jácaságon kívül jó adag ön­meg­vetés is van.

Mihalkov értelmezésében a „Platonov” legtöbb szereplője — már akiben maradt egy kis lelkiismeret — „fáj önmagának”. Talán csak a cinikus fiatal orvos kivétel. A rendező azért, hogy elhagyja a birtok körüli konfliktust, nemcsak az egyértelműen parlagi, haszonleső figuráktól szabadul meg, hanem fokozottan az általános emberi szférájába emeli a lejátszódó drámát. Hangsúlyosabbá válnak az „érdek

nélküli”, humánus értelemben vett emberi viszonyok, amelyekre a kiúttalanság, a meg nem értés, a kapcsolatnélküliség jellemző. Az *életforma* abszurditása válik a film főszereplőjévé. Ezt a föltételezést erősítik azok a motívumok, amelyek nincsenek benne a színdarabban, kizárólag a rendező leleményei. Ilyen a címben jelzett *gépzongora*, amely személytelen, mechanikus játéka­val minden bizonnyal a lélektelen, kiüresedett, gépiesen begyakorlott mindennapokat szimbolizálja. A meglepetésükben kővé meredt szereplők tanács­talanul hallgatják az ugrabugra táncdallamot: Mihalkov a saját életük tükörképével szembesíti a társaságot. A jelenet groteszken tragikus, bár hozzá kell tennünk, hogy a film egészében a rendező kissé a tragédia felé billenti a mérleget, és valame­lyest több melodramát engedélyez a tragi­kum rovására, mint amennyit mai Cse­hov-képünk (vagy inkább *világképünk*) engedélyez.

Alekszandr Kaljagin azonban önmagában is tragikusan groteszk Platonov szerepében. Mihalkov „ivanovi” életkorba helyezi, vagyis hét évvel öregíti a Csehovnál



mindössze huszonhét éves fiatalembert. (Ennyi kell is, hogy még mindig *fiatalon* s mégis *koravéne*n kiöregedettek lássuk.) A kopaszodó, elhízni készülő Platonov a szó szoros értelmében *megtestesíti* az elmúlás szomorúságát, annál inkább, mert a színész érzékeltetni tudja az egykori lobo-gó hajú, sovány, égő szemű fiatalembert is. Egyszersmind groteszk, hogy az a férfi, akit három nő szeret, akibe három nő kapaszkodik mint utolsó szalmaszálba, nem valami Casanova, hanem egy fáradt, piknikus, egyáltalán nem férfias jelenség. (Jegyezzük meg, hogy a moszkvai Kom-szomol Színházban egy még piknikusabb, mondhatni kövérkés színész, a kitűnő Leonov játszotta – általános meglepetést keltve – azt a hasonló típusú, a nők szemében titokzatosan magányos s ettől vonzó Ivanovot, akit a Művész Színház Budapestre is elhozott produkciójában Szmok-tunovszkij alakított.)

A lírai atmoszférát Pavel Lebesev operátor kamerája *hozná létre* – s itt azért kell feltételes módot használni, mert a film olyan gyenge nyersanyagra készült, ami lehetetlenné teszi a fényképezés reális értékeinek elismerését. Nemcsak a bravúrosnak szánt világítás válik ezáltal kifejezetten kínossá (a cigarettaparázs megvilágította arc vagy egy lámpa kamera előtt elsuhanó képe), hanem a legegyszerűbb effektusok, például az éjszakai felvételek minősége sem éri el a professzionalista szintet. Pedig hogy Mihalkov milyen sok *gondolatot* bíz az érzékeny kamerára, az többek között az *Etűdök gépzongorára* utolsó beállításából látható: a fölkelő Nap első sugaraitól megvilágított kisfiú egyben a gyermeki ártatlanság jelképe, a jövő iránt optimista rendező filmjének hangsúlyos végkicsengése.

Koltai Tamás

ETŰDÖK GÉPZONGORÁRA (Nyeakoncennaja njesza dlja mehanicseszkoje pianino) színes, szovjet 1977.

R.: Nyikita Mihalkov, F.: Alexandr Adabaszjan és Ny. Mihalkov, O.: Pavel Lebesev, Z.: Eduard Artyemjev, Sz.: Antonyina Suranova, Alekszandr Kaljagin, Oleg Tabakov, Jurij Bogatirjev, Jelena Szolovej, Nyikaita Mihalkov

A civilizáció vége

Godard: Weekend

Jean-Luc Godard 1967-ben készített filmje, a *Weekend* műfaját tekintve vígjáték, és ez a szerencséje. A benne felhalmozott életanyag ugyanis olyan kibíratlanul kegyetlen és visszataszító, hogy végig se lehetne nézni, ha nem adna alkalmat nevetésfélére, nem táplálná borzalmas csemegékkel azt a fajta fogékonyságunkat, amelyet meglehetősen elmosódott kifejezéssel humorérzéknek szoktunk nevezni. Godard példásan következetes történetet remekelt, ha e szót Dürrenmatt szellemében értelmezzük: „Egy történetet akkor gondolunk végig következetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be.”

Ez biztosítja a történet humorát, mely két forrásból bugyog. Először: a motívumok halmozása, ha kellő leleménnyel történik, feltétlenül nevetésre ingerel. Egy hullá még nem vicc, de ha valamely országúton a weekendre – vagyis hétvégi kapcsolódásra indulók – lépten-nyomon hullákba, égő kocsikba, minden rendű és rangú áldozatokba ütköznek, ez feltétlenül viccesen hat. Másodszor: furfangos komikum rejlik abban az ellentétben, mely a kompozíció végletes racionalitása és az ábrázolt életanyag észbontó irracionalitása között feszül.

Ebben az ellentétben még katartikus mozzanat is fellelhető: bármilyen borzalmas életanyagot gyűr is le a szellem, dia-

dala tisztító erejű. A figyelmes néző szakadatlanul örömet lelheti a paradox formában szemléltetett ellentmondásokban, és átélheti – bár viszolyogva – a felismerések intellektuális örömet. Ez az öröm önállósítja magát a felismerések tartalmától, melyek azt sugallják, hogy jelenkori civilizációnk gyilkos és kibíratatlan, és a vele szemben alternatívaként kínáló barbarság, a civilizáció vége csak annyiban jelent újdonságot, hogy a kannibalizmust a szó szoros értelmében való sítja meg.

Egy házaspár minden weekendkor útra kel, és megtesz sok száz kilométert, hogy beadja az asszony apjának az esedékes arzén-adagot; természetesen az öröklés vágya hajtja őket. A film az utolsó ilyen hétvégi kiruccanást regéli el. Az utazás: grand guignol-sorozat. Hőseink sietnének, hogy még életben találják a haldoklót, csakhogy az országút a végtelen rostokolások terepe. Balesetek, hullák, az agressziós ösztönök fokozatos elszabadulása, banditizmus, rablás, gyilkosságok. Közben szép zöld réten Saint-Just járkál, kezében a Társadalmi Szerződés, abból olvas föl, a természethez való visszatérést prédikálja, de már a természet is autórongsos, vérmoskos, a civilizációs erőszaktétel undok nyomait viseli magán.

Amikor végre hőseink autótlanítva, stoppal, egymást cipelve, a késlekedéstől

idegbajosan megérkeznek céljukhoz, az arzenosítandó atya már halott. Ezután leszűrik a mamát, mint egy kocát, mert nem akar osztozni velük az elorzott pénzen. Továbbmennek, a nőt közben férje közönyös jelenlétében egy toprongyos csavargó bocsánatkérően megerőszakolja, majd mindketten emberevő partizánok foságába kerülnek. A nőnek pokoli szerencséje van: a partizánvezér szerelme tűzpárbajban elesik, és így egy szempillantás alatt beállhat a helyére, és ő is élvezheti a pompás húsételt, mely részben a férjéből készült. Amikor ezt közlik vele, rövid szünet után így szól: „Kérek még.” Ezzel a mondattal fejeződik be a film.

Godard rendkívüli tehetségét dicséri, hogy képekkel, ötletes fordulatokkal, intellektuális és fantázia-ficamokkal el tudja rejteni a száraz tételt, amelyre filmje fölépül. A tétel így hangzik: emberevő társadalomban élünk, a forradalmár-kannibálok csak a konzekvenciákat vonják le. A barbárság betört a civilizációba, és véget vetett neki, mielőtt még megvillant volna a kannibál-szakács kése.

A weekend eseménysora előtt a főszereplő elmeséli egy szerelmi kalandját, amelynek során a kalandban részt vevő férfi a másik partnernőjét egy labor tejbe ülteti használat előtt, rejtelmes célból. A film végén a szörnyszülött szakács a fogolynők szétfeszített lába közé nyers tojást csorgat. Mindkét esetben az élvezetre való groteszk előkészítés ritusát látjuk — az élvezés technológiája élvezet az embertől, a nő fogyasztásra készített elő, és morális értelemben egyremegy, hogy ez luxuslakásban vagy vadonban megy-e végbe. Minthogy az egész film az emberi érzelmektől megfosztott, rutinszerű kegyetlenség folyamatát ábrázolja, a kannibál-partizánokkal bekövetkező fordulat csupán azt mutatja, hogy az elembertelettel civilizáció önnön ellentétébe fordul, saját magát végzi ki.

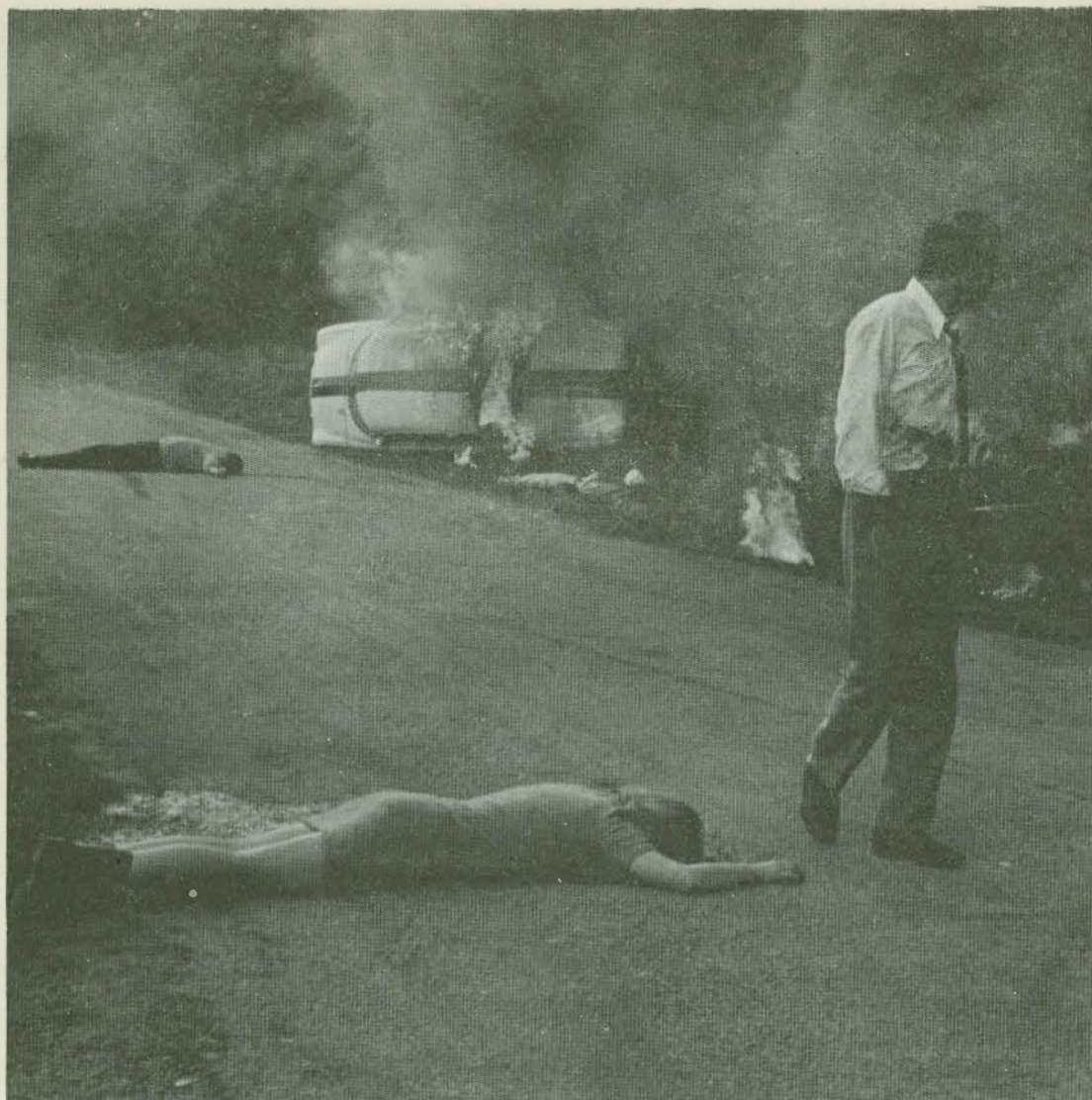
Godard páratlan bravúrja: kétórás filmjének egyetlen pillanata sincs, amikor bárki iránt akár csak a leghalványabb rokonszenvet érezhetnénk. Még a gyerek is, az

eseménysor kezdetén, pimasz, agresszív, kibíratatlan. A halálos balesetek tanúi közönyösen kártyáznak vagy — egy másik jelenetben — kárörvendően vigyorognak, és a nő, aki szeretőjét veszítette el, rikácsolva ront a gázoló teherautó-sofőrnek, akivel pillanatokon belül szeretkezni fog. Gyilkos, áldozat, tanú egy anyagból van gyúrva itt, bárki bárkire becserélhető volna. Ezt példázza az a bravúros jelenetsor is, amelynek során a főszereplő pillanatokon belül elfoglalja az elesett partizánlány helyét a partizánvezér szívében és hadrendjében. Az egyetemes becserélhetőség azt bizonyítja, hogy a pénzszagú civilizáció nem tűri meg a személyiséget, hanem mindenkit ugyanarra a szintre szállít le.

Ebben a filmben legfeljebb a szörnyűségek tanúi nevetnek, azok is ritkán, akiknél történnék a dolgok, azok még csak el sem mosolyodnak. Az a halálos komolyság, amellyel egyik képtelen borzalomból a másikba vergődnek, és amellyel a leghihetlenebb és legkomikusabb helyzeteket is tudomásul veszik, minden magyarázatnál ékeesebben jelzi: ezek az emberek mindent megszoktak már, és nem következhet be olyan fordulat, amelyet nem éreznénk természetesnek. Mindent elfogadnak, a lázadás szikrája is hiányzik belőlük: ez személyiségük megszűnésének legriasztóbb tünete.

A *Weekend* egyebek közt kalandfilm-paródia. Olyan kalandfilm ez, mely dicséretes eszmények és magasztos hősök híján zavarba ejti az izgalomra vágyakozó nézőt. A kalandfilm normális mechanizmusa azt kívánja, hogy a borzalmat a Jóért és a Nemesért szurkolva, tehát tiszta lelkiismerettel élvezhesse. Godard elcseni tőle ezt a morális alibit, és így feltárja élvezetének nyersebb indítékait. Pontosabban: rávilágít a film nézőinek és hőseinek közös tulajdonságaira. De nem elégszik meg ezzel: az olyan műélvezőt, aki mindezek ellenére a szó hagyományos értelmében mulatni óhajtana, éktelenül hosszú betétjelenetekkel csüggeszti el.

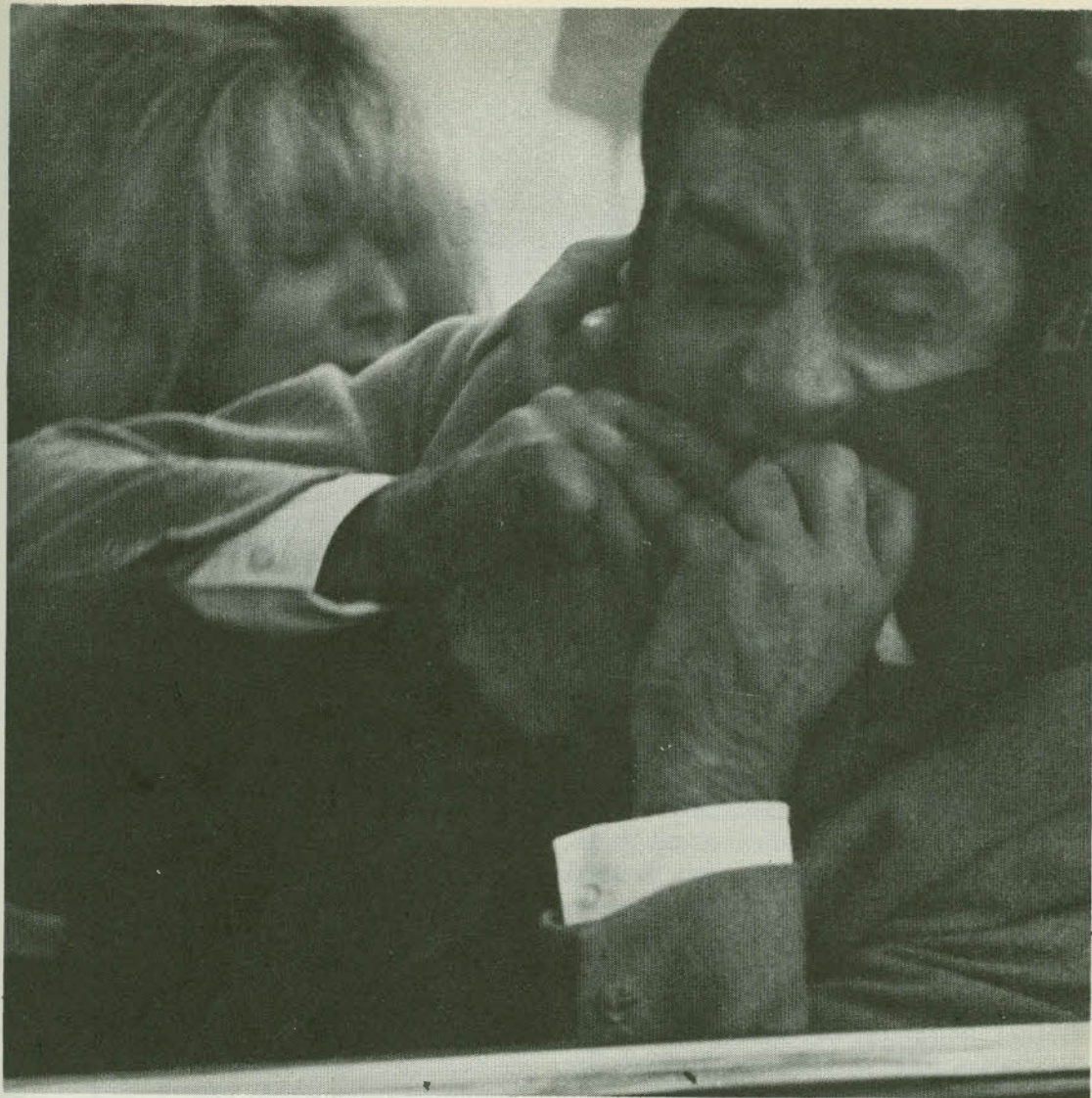
Egy algíri kommunista szemétrakodó munkás brosúraszerű értekezést zúdít



ránk végtelenségnek tűnő percekén át, egy gazdasági udvaron — ki tudja, miért? — Mozartot zongoráznak iszonyú sokáig. Az ilyen jelenetek, azonkívül, hogy új, meg-hökkentő szituációban mutatják be a szereplők értetlen közönyét, arra is jók, hogy felbosszantsák a nagyérdemű publikumot. Godard még moráltalanított kalandfilm-mel sem óhajt szolgálni. Bebizonyítja, hogy kisujjából kirázna bármilyen lenyűgöző sztori-sorozatot, de — ezt nektek! — mégsem áll be szórakoztatónak e hétvégi — vagy: világvégi — világba.

Mulatságos, leverő film a *Weekend*, for-

dulatai és meglepetései nem vezetnek ki a valóságelemekből és morbid fantáziaképekből egységessé gyúrt, zárt rendszer keretei közül. Kiút itt nem kínálkozik, választani legfeljebb a kannibalizmus válfajai között lehet. Én művészileg a legpéldamutatóbbnak éppen ezt a fajta következetességet érzem, amely az optimizmus hiányos zászlólengetőit bánthatja esetleg. Így válik következetessé a sztorin túl a bíráló is. Ez a film a köznapi létezés és a negatív utópia közti senkiföldjén szervezi meg a maga birodalmát, és nem kínál mást alternatívaként e birodalommal szemben, mint



alkotóinak racionális, gunyoros, kritikai szellemét. A vásznon nem jelenik meg eszmény, de minden pillanatban érzem, mit kell választanom: a nem-gondolkodókkal szemben a gondolkodást, a nem-nevetőkkel szemben a nevetést, a közönyösök-

kel szemben a kétségbeesést vagy dühöt, a rossz állításokkal szemben a tagadást, és azt az örömet, amelyet a ráció érez, miközben megmunkálja az akármilyen anyagot.

Eörsi István

WEEKEND színes, francia, 1967.

I. és R.: Jean-Luc Godard, O.: J.-L. Godard, Raoul Coutard, Z.: Antoine Duhamel, Sz.: Mirelle Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon, Valerie Lagrange, Jean-Pierre Léaud, Yves Reneyton, Paul Gégaff

Szenvedély nélkül

Serge R. Leroy: Hajtóvadászat

Farkasmosolyú vasutas, nyirkos, sötét hajnal fogadja a magányos kis állomáson leszálló törekeny nőt. Baljós jelek, melyek egyre jobban szaporodnak. Elhagyott, bezárt házat talál a zárkózott hölgy, aki valamilyen vételi ügyben jött ide. A közeli vadőrnél közben vadászok gyülekeznek. Sokat isznak, zajonganak, durva röhögések verik fel a kis ház és az erdő csendjét. Persze nem mindegyik vadász egyforma, akad csendesebb, visszahúzódóbb, maflább is közöttük. Egy valami azonban hasonlóná teszi őket: mindnyájan jómódú helybéli polgárok, akiket pénz, üzlet, politika, érvényesülés, zavaros titkok, manipulációk szálai fonnak egybe. Köztük vannak az izgága Danville testvérek is. A film szoros dramaturgiai szerkezete aztán összehozza őket az egyedül bolyongó fiatal nővel. Erőszak a nő osztályrésze, puszkagolyó a fiatalabb Danville fiúé. Ennyi a drámai kiindulópont, melyet aztán a lány után folytatott kegyetlen hajsza követ, párhuzamosan a fiú keserves és lassú pusztulásával. A nőt el kell hallgattatni. Nagy a tét, és lassan kiderül, a vadásztársaság minden egyes tagjának van mit féltenie.

Ez tehát az alapszituáció, melynek irodalmi előképeit sem lenne nehéz megtalálni, de maradjunk egyelőre a filmművészet történeténél, ahol magától értetődően asszociálunk az ilyen helyzetek, miliők nagymesterére, Bunuelre. De Carlos Saura is igencsak eszünkbe juthat. Neki is van egy nyúl vadászatról szóló kegyetlen film-

je (*La caza*, 1965), ahol végül egymást lövik a dühödt polgárok. Ebből a francia *Hajtóvadászat*-ból azonban valahogy hiányzik az említett mesterek borús szenvedélye. Ha már tovább keresgéljük az ősokeket, inkább Chabrol bravúros krimi technikája áll közelebb hozzá.

Mert ez a film profi munka. Talán túlontúl is az. Serge R. Leroy saját ötletéből készítette nagy ambícióval. Dramaturgiai bonyolítása hibátlan, mind megírását, mind kivitelezését illetően. A nő utáni gyilkos hajsza sehol nem lankadóan tudja végigvinni. A menekülés felcsillanó, majd szertefoszló reményét egy elakadó, ám az utolsó pillanatban elinduló autó képében, a döbbenet másodperceit az alagútba menekülő nő és a felbukkanó vonat snittjeivel a hatáskeltés magas fokán kivitelezi. Nagyobb erénye ennél, hogy a nagyszámú szereplőgárdát is kiválóan mozgatja, jó jellemeket teremt, színészvezetése árnyalt, gondosan felépített.

Mimsy Farmer az üldözött nő szerepében annyit rohan, mint színésznő talán még soha a filmtörténet folyamán, így aztán alakításra kevés alkalma marad. A férfiak annál komótosabban játszhatnak. Hálas karakterformálásra ad módot, ha néha vázlatosan is, egy-egy szerep. Michel Lonsdale, a körültekintő, sunyin óvatos földbirtokos, a svájci Jean-Luc Bideau a humanistának mutatkozó, de ha érdekei úgy kívánják, emberéleteket mégis veszni hagyó karrierista szerepében – mértéktar-



tóan jók. Philippe Leotard játssza az erőszakoskodó, könnyelmű fiatalembert. Ő Ariane Mnouchkine társulatától indult, és biztosan sokat találkozunk még vele a közeljövő francia filmjeiben. Jó képességeit ez az ellenszenvenessé formált, mégsem embertelen figura megalkotása is bizonyítja. Kiválóan sokrétű ábrázolás Jean-Pierre Marielle-é az idősebb Danville fivér szerepében. De a többi alakítás is mind, maradéktalanul illúziótkeltő.

Világszerte ismert mester az operatőr, Claude Renoir, aki példamutatóan visszafogott, mégis kifejező képekben bontja ki az őszi erdőnek, éppen e drámához illő, hangulatát. A film egyik legmegdöbbentőbb jelenete a mocsárban vergődő nő képe, miközben a vadászok karéja a partról nézi haldoklását. Felhangzó segélykiáltása,

mely az elviselhetőség határáig jut el, olyan mint egy sebzett madár rikoltása, vagy egy halálba hajsolt vad utolsó, rémült üvöltése.

A film záróképei önmagukért beszélnek. A galibát okozó gazfickó temetésén mély gyászban részt vesz ennek az aljas színjátéknak valamennyi szereplője. Cinkeos *gentlemen's agreement* készletti hallgatásra a krakélert, a gyávát, a közömböst egyaránt. A titkot rejtő tó felett pedig lassan bukik le a vérszínű napkorong. Pontos, találó, jól kiszámított befejezése a játéknak, mely végeredményben igazán feszült, jól pergő, nem is tanulság nélkül való. De egy kis fanyarság, némi ironia, egy csipetnyivel keserűbb társadalomrajz azért nagyon hiányzik belőle.

Karcsai Kulcsár István

HAJTÓVADÁSZAT (La traque) színes, francia, 1975.

R.: Serge L. Leroy, F.: Andre G. Brunelin, S. L. Leroy, O.: Claude Renoir, Z.: Giancarlo Chiaromello, Sz.: Mimsy Farmer, Jean-Pierre Marielle, Philipe Leotard, Michale Lonsdale, Jean-Luc Bidean.

Az önismeret drámája

Bergman: Szembe nézve

Bergman új műve ötrészes televíziós sorozat anyagából sűrített film. Lassan hőmpolygó, inkább realista filmdráma, evilági mondanivalójával, hétköznapien is ünnepestyűes fordulataival a *Jelenetek a házasséletről* stílusvonulatához tartozik. De a szorongás és szeretet, a halál és szexualitás témájával, személyes élmények egzisztenciális általánosításával, a színeknek, a megvilágításnak, a tárgyakkal a szimbolikájával, klasszikusan bezárt és tagolt élettérrel mégis a Bergman egész művére jellemző világban járunk.

Az üres ház

A film hősnője, Jenny egyedül van az üres házban. Egy telefon és egy cserép virág van a padlón. A házat a nyárra kiürítették, építkeznek. Lánya ifjúsági táborban tölti a nyarat. Férje erre az időre Amerikába utazott. Szeretője emberileg-társadalmilag nem ér fel hozzá, a filmben egyszer sem látjuk, csak telefonhívásokból tudjuk, hogy létezik.

Jenny valóban egyedül van. Az üres ház a magány szimbóluma, a telefon a személytelen kapcsolat csatornája.

Foglalkozása: pszichiáter, ezen a nyáron a helyi kórház elmeosztályának a vezetőjét fogja helyettesíteni. S erre az időre visszaköltözik gyermekkorának a színhelyére: a nagymamához.

Fehér köpeny, fehér éjszakák

Dr. Jenny Isaksson fehér orvosi köpenyben egy Mária nevű beteget néz meg az osztályon, ahol helyettesít. A valószínűleg szkizofrén beteg merev tekintettel nézi az orvosnőt, s közben saját magát simogatja. Az orvosnő mintha leintené ezt a gyere-

kes örömszerzést. Mire Mária szánakozva fordul az orvosnő felé, végigsimítja az arcát, az orrát, a szemét, a száját a lassú, letapogató-megismerő mozgással, amelynek jelentését a *Personá*-ból és a *Jelenetek*-ből tudjuk. „Szegény Jenny” – mondja a beteg, mintha az arc részei nem illenének össze, mintha valami nem lenne igazi, mintha a szép orvosnő nem is önmaga volna. A beteg azt sugallja, hogy aki az ő örömét nem érti meg, az nem érti meg a másikat, s így nem érti önmagát sem.

Jenny kimenekül a szobából. A beteg részvéte szinte feltépte biztonságot ígérő fehér köpenyét, mintha sajnálkozásával azt mondta volna: te nem tudod ki vagy és mi él benned.

Jenny beköltözik a nagyszülőkhöz, pontosabban visszaköltözik, hiszen itt töltötte serdülőkorát. Rémülten látja a két öregben, hogy milyen szörnyű lehet megöregedni és a halál árnyékában élni. S mintha a két öregből s a szkizofrén lányból, meg talán egy nappali maradványból sűrűsödne egy sötét, aszimmetrikus női arc. Álomszerűen jelenik meg, s ettől kezdve víziószerűen bukkan fel Jenny képzeletében, hogy minden feltűnéssel megingassa fehérköpenyes biztonságát, és megerősítse a szkizofrén lány rejtett mondanivalóját: te szegény, te azt sem tudod ki vagy.

Talán még aznap vagy másnap este Jenny megismerkedik Tomas-szal, aki ugyancsak orvos és a szkizofrén Mária féltestvére. Jenny kétszer is elmegy a lakására, hosszú időt tölt ott. Bár Tomas egyedül él, és Jennyvel intim beszélgetés alakul ki, mégis mindkét együttlétük fehér éjszaka marad. A nő paradox viselkedését nevetőgörcs, majd dühroham, a férfit különös zavar és passzivitás jellemzi.

Tomas, későbbi vallomása szerint, homoszexuális („elhagyott egy barátom, öt évig éltem vele”), akit a vágytalan érdeklődés közelített féltestvérének hűvös eleganciájú orvosához.

Jenny szexuális paradoxiaiához külön epizód rendelődik, amely a két fehér éjszaka közt történt. Az orvosnő el is meséli Tomas-nak. Reggel valamiért elment a kiürített házba, ahol a történet kezdődött. (Tényleg odament vagy a képzeletében dolgozott ki egy epizódot, s ezt a fantázia racionalizáló—megerősítő szabályai szerint helyezte az üres házba — ezt nem tudjuk, nem is kell tudnunk.) Az egyik üres szobában Mária, Jenny betege fekszik a földön, a másik szobában két férfi ácsorog, kilopták a lányt a kórházból. A lány itt rosszul lett, Jenny mentőt hív. Közben az egyik férfi észreveszi az orvosnőt. „Meg akart erőszakolni — mondja Jenny Tomas-nak —, . . . hirtelen én is akartam. De a különös az, hogy nem tudott. Merev voltam és görcsös és száraz”. S valami ilyen védekező, a nőiséget elhárító görcs béníthatta meg őt Tomas ágyában is.

Az üres házban mintha az orvosnő és a beteg lány sorsa összeérne. Mintha Jenny-ről is kiderült volna, hogy az üres ház a társas vákuumba, a kapcsolatképtelenségre, a két fehér éjszaka pedig a görcsös, száraz, gátlásos szexualitásra utal.

A biztonságos fehér köpenyt lehántották a „szegény Jennyről”, akit most már örömtelen magányában látunk.

A vörös ruha

A második fehér éjszaka után Jennynek mintha büntudata lenne („Ostobán viselkedtem”), mintha ő rontotta volna el a kapcsolatot. Aztán alszik, talán két napot is. Felébred, egyedül van a lakásban. Telefonál Tomasnak, bocsánatot kér viselkedéséért, *mint aki nem tudja elfogadni önmagát*. Most felbukkan a vízió, az öreg asszony, s Jenny a tükörben kémleli arcát, mintha magát látná a vízió pusztuló arcában. Talán most fedezi fel szép vonásain

azt, amit eddig nem ismert, talán a belső zavarnak, a görcsnek azt a bélyegét fedezi fel magán, amelyet a beteg Mária letapogatott. Ezek az orvosnő pszichés összeomlásának a percei. Csöngetnek, nem nyit ajtót, bevesz valamit, nyilván altatót, kettesével, hármával, húsz vagy még több tablettát. *Öngyilkosság, amelyet a magány, a büntudat, s főként az önismereti válság (vízió és tükör) szorongása vált-hat ki.*

Mély, majdnem halálos álmában mintha a képezetet kreatív ereje vezérelné, s a fantázia nyitottabb, bátrabb, vágyainkat és félelmeinket világosabban kifejező útján indulna el énjének megismerésére. Levette fehér köpenyét, és romantikus szabású vörös ruhában lebeg az álom-epizódjaiban. A vörösrüha érezteti, hogy a bőr alatt járunk, a megismerés a szív lüktetéséig hatol, Jenny meztelenebb mintha ruhátlanul indulna el.

A vörösrühas álomfűzér sok elemet tartalmaz, hosszú folyamat, amelyet a külső valóság nemegyszer megszakít: feltörik az ajtót, Jennyt kórházba szállítják, mesterséges légzést adnak, néha magához tér: megtudja, hogy Tomas a kezelőorvos, hogy férje meglátogatja (másnap már visszautazik Amerikába). De Jenny újra és újra visszacsúszik az álom és fantázia vörösrühas világába, amelyben öngyilkosságának előállomásai, a hamis tudati fordulat indítékai tárulnak fel.

Először a légszomjat éli meg hőségnek és bűznek. Viszolygást érez a nagymamával, környezetével szemben. Azután a betegek jönnek, akiket meg kellene gyógyítania, holott tehetetlennek tudja magát. Sokan közülük mintha őrá hasonlítanak, az ő jövőjére utalnának, és grimaszokkal, bizarr gesztusaikkal talán az öngyilkossággal kezdődő rettentő sorsot vetítik előre.

Most két szomorú arcú ember lép be a képzeleti panoptikumba: Jenny apja és anyja, akik autóbaleset áldozatai lettek. Csak egy pillanatig vannak itt, már mennek is ki, az ajtót bezárják maguk mögött, jelképezve, hogy annak idején is csak



átvonultak lányuk sorsán, soha nem voltak vele. Jenny kétségbeesve kiabál „Papa, Mama” veri az ajtót. S amikor (még ugyanebben a vörösruhás fantázia-epizódban) visszajönnek, Jenny rájuk támad, üti, kergeti őket: „Ne gyertek vissza, el akarok felejteni benneteket, hogy ne lássam a rémült arcotokat”, a sarokba menekül, kétségbeesetten zokog, sír, mint a gyermek, aki félelmében és a kétségbeesés örvényében kimenekül a világból. A gyermeki *regresszió* folyamatát látjuk. Jenny most visszafelé teszi meg életének útját, az élmények teljes indulati feszültségének, vágyának, félelmének, dühének az újra-élésével.

Majd tovább zuhan a múltba. Most ébren, roham után meséli Tomasnak a nagymamát, aki halk hangon mondta parancsait, tilalmait, szemrehányásait, de közben az arca elváltozott, mint a veszett kutyaé, így diktálta a polgári ház illetékeit, rendjét, szabályait. A nagymama (valószínűleg

nőleg előtte a mama) keményen fogták, előírták azt, hogy „a nagymama jó kis unokája” legyen, megélte a gyermeki kiszolgáltatottság minden borzalmát: ha engedetlen volt, a nagymama bezárta a szekrénybe.

Így járja be Jenny vörös ruhában (az egyik epizódban, múltjának ravatalán, fehér virággal a kezében) konfliktusainak a fantáziamezőit: gyermekkori félelmeit, beszabályozásának az iszonyatát, nehéz szakmai felelősségét és mindennek fölött súlyos magányát.

Szembesülés

A vörösruhás látomások felbolygatták az emlékanyagot, tudatosítottak valamit az öngyilkosság pszichés háttéréből. De ezt az álomanyagot még kiegészíti a szembesülés (a konfrontáció) a közvetlen valósággal. A forgató-csoporthoz írt instrukciós levelében mondja Bergman: „Jenny meg-



érti, hogy több más lénynek a sűrűsödése”. A víziók figyelmeztetik arra, hogy szülei, nagyszülei, betegek valahogy benne is élnek és megszabják tetteit.

A több napos álom közben, majd a fantáziásor végén szembesül mindazokkal, akik *körötte* és így *benne* is élnek.

A környezetében élt férfiak valószínűleg kevés örömet és kevés biztonságot nyújtottak a lánynak. Apja – feleségétől függő tehetetlen ember lehetett. Férje – rég elhidegült tőle, vagy talán soha sem volt közel hozzá, csak a foglalkozása és a presztízse érdekli: a kórházban lévő Jennyt meglátogatja, de másnap már utazik vissza, mert elnökölne kell egy kongresszuson. Tomast mint férfit szabálytalan orientációja zárta el a nőtől. Egyébként felgyógyulásának napján közli Jennyvel, hogy másnap Jamaikába utazik, nem tudja, visszajön-e valaha. A harmadik élő férfi az ismeretlen telefonos szerető. Az unott férj, a férfiakhöz vonzódozó Tomas, a tele-

fonhívásra érkező szerető éppen úgy nem kínálnak szerelmi boldogságot, ahogyan a pipogya apa nem nyújtott biztonságos életvezetést.

A nők, akikkel találkozott még öngyilkossági kísérlete előtt vagy után, kiélezi konfliktusát, teljessé teszik a szembesülést. A nagymama erőszakossága, az anya közönye nem nyújthattak mintát.

A történet folyamán két további fontos nő jelenik meg, mindketten szexuális modellt kínálnak. Mária, a beteg, aki onániás játékaival csábítaná Jennyt, majd két férfivel van az üres házban, akik ugyancsak csábítani próbálják az orvost. A másik Elisabeth, a főorvos felesége (Jenny és Tomas nála ismerkednek össze), aki két fiatal fiúval készül a Bahama-szigetekre. Ez a két tapasztalat az erotikus szabadosságot kínálja. Elisabeth meg is fogalmazza tételét: „Amit érzek és érzékelek, az az enyém”. Ezzel a tétellel a szinte azonim szexualitásban élő, valószí-

núleg labilis örömszintű Jenny nem tud mit kezdeni. Hozzá közelebb van Tomas gondolata: „Szeretném, ha úgy érezném a dolgokat, hogy valódinak tudjam magam... De az is lehet, hogy a realitás megérzése *csak mint vágy* létezik”.

Nemcsak Jenny nem kapott életvezetési mintát, ő sem adott a lányának; Anna azonban a lázadók biztonságával fordul szembe az anyjával. Találkozásuk Jenny öngyilkossága után a film fontos fordulata. Ez a komoly, szép kamaszlány éppen olyan rövid látogatást tesz a kórházban, mint az apja. Egy óra múlva már utazik vissza a táborba. A beszélgetés néhány perce alatt Jenny kéri: „Próbálj megbocsátani!”, s hozzáfűzi, hogy mindig őt szeretted a legjobban. Anna kíméletlen: szemébe mondja anyjának, hogy bármikor újra elkövetetheti az öngyilkosságot. Jenny hiába tiltakozik. „Sohasem szeretted – mondja Anna. – Nagyon jól boldogulok egyedül” és elmegy.

Amit Jenny soha nem mert kimondani az anyjának, a nagyanyjának, azt most Anna, egy szabadabb nemzedék nyílt szavával fogalmazta meg.

A szembesülés végzetes volt. Férje, lánya, barátja elmenekültek. A közvetlen valóság tapasztalatai is a *magány* szorongását, az egyedüllét rémületét adják a látomásukhoz, összecsengenek az öngyilkosság indítékháttérében, és nehéz jövőt készítenek elő.

Önismeret

A múlt fantomjai előbújtak, Jenny társatlansága feltárult, jövője sem hordoz ígéretet. *A pszichiáter nő öngyilkossága mégsem a reménytelenség kalandja.* Megindított valamit, önmagának a megismerését. Ennek az önismeretnek a története úgy pereg előttünk, hogy Jenny környezetének, kapcsolatainak a tükrében néz szembe önmagával, a másikkal való viszonyában kell meglátnia nosztalgiaját és kötődéseit. Az öngyilkossági kísérlet sem az életellenességnek, az öndestrukciónak a kifejezése, hanem valamilyen módon a

művészi ábrázolás szintjén – ugyancsak az önismereti erőfeszítésnek a része. Az öngyilkossági jelenetre Bergman a már említett instrukciós levélben ezt írja: „kioltani a fényt, hogy minden fekete legyen és nyugodt”, tehát aludni és álmodni.

Az önismereti történet központi részét valóban ez a kórosan előidézett mély álom adja. Felidéződik a szigorú büntetés: amikor gyermekkorában elégedetlenek voltak vele, büntetésből bezárták a szekrénybe. Ez az emlék Bergmannak egy fontos motívumára utal. Egy késői Bergman-filmben, *A farkasok órája*-ban (1968) az egyik szereplő elmondja, hogyan büntették gyermekkorában, és ez a büntetés hogyan határozta meg későbbi fejlődését. Bezárták egy kredencbe, amelyben teljes sötétség volt; azt mondták, hogy a kredencben egy kis állat rejtőzik, s ha rátalál, leharapja a gyerek lábujját. Iszonyú félelmet élt át, s amikor kiengedték, az apja megkérdezte, hogy milyen büntetést érdemel azért a bűnért, amiért a kredencbe zárták. „A lehető legszigorúbbat”, felelte a gyerek. Bergman egy interjúban elmondja, hogy ez az epizód a saját élménye: „Negyven vagy negyvenkét évvel ezelőtt történt. Rituális fenyítés volt. Meglepő, hogy ennek ellenére is valahogy megbirkóztam az étellel.” Bergman apja, mint tudjuk, protestáns lelkész volt, kemény, puritán felfogással; a Bergman-filmekben gyakori szigorú apa-figurák nyilván őt mintázzák, s a félelem nyomasztó, felejtethetetlen feszültségét ezek az élmények is táplálják.

A *Szembe nézve* c. filmben visszatér a szekrény-élmény mint Jenny büntetése az illemszabályok megsértése esetén. S amikor álmában zokogva és reszketve a sarokba menekül, mintha a sötét kredenc rémülete rázná a testét.

Az önismereti történés másik nagy fordulata a nagyszülők kikémlélése a függöny mögül. Jenny kétszer kerül a filmben abba a helyzetbe, hogy meglesse a nagyszülőket. A film elején a megöregedés szörnyűségét látja rajtuk, erre rímel a vörösruhás fantázia kezdete: „Milyen undorítóak az öregek”. A második leleselkedés

az utolsó jelenetben van. Amikor Jenny hazajön a kórházból: „Sokáig álltam az ajtóban. Néztem a két öreget, ahogyan közelednek a misztikus ponthoz. A szeretet mindent befogad, még a halált is”.

Mintha Jenny megértése és az értékekről való felfogása megváltozott volna a film folyamán: az álomszerű és a valós szemtől szembe helyzetek sorozata rávezette a pszichiáternőt arra, hogy az emberek szabálytalanságukkal, öregségükkel, furcsaságukkal együtt elfogadhatók, és az elfogadást a szeretet vezérli.

Ez lehet az eredménye Jenny önismereti kálváriájának. Ezzel a felismeréssel jelenti be a kórházban, hogy másnap az adott időben ott lesz az osztályon, folytatja munkáját. Elfogadta az életet, a feladatot, talán önmagát is.

Álmok, szimbólumok

A film építkezésében, mint számos Bergman-filmben, kitüntetett jelentőségűek az álmok. A *Szembe nézve* második része, az öngyilkosságot követő történés lidérces álmokban folyik. Csakhogy ebben a kompozícióban az álmok szerkezete, értelmezhetősége, mondanivalója más, mint számos Bergman-filmben. Jenny lidércálma, írja Bergman instrukciós levelében, „olyan, mint a realitás folytatása”. Az álom nem a halálfélelem jelképe, mint *A nap végé*-ben, nem is a vágyteljesítés megragadható áttétele, mint az *Aranyfűst*-ben. Az álom itt nem más törvényeket követő szürreáliák világát képviseli, mint például a Buñuel-filmekben, hanem kiegészíti a valóságot a felidézhető elfelejtéssel, az álmunka révén elfogadhatóvá tett kínos emlékekkel (pl. szülők megjelenése, szekrény-élmény). Mintha kizárólag az emlékezetben járnánk, s az álmok jó részét nem a vágyteljesítés, hanem a megismerés, a tudatosítás igénye hajtáná.

A szimbolikát is egyszerűbben és közvetlenebbül kezeli itt Bergman, mint pl. a *Suttogások*, *sikolyok*-ban. Majdnem egyértelmű jelképekkel dolgozott, kimunkált irodalmi szimbólumokkal. Például a vörös ruha valószínűleg a szenvedélyt, a fehér virág talán a be nem teljesült vágyat, a nagyszülők ingaórája nyilván a megállíthatatlan időt, a halál közeledését jelzik.

Álmok és szimbólumok egyaránt a mindennapi élet tartományában játszódnak. A film egyik értelmezője (R. Prédal) azt hangsúlyozza, hogy nem a nagy indulatok tartományában, hanem a *lelki élet infrastruktúrájában* járunk, olyan önismereti zökkenők (a szakmai kompetencia élménye), személyes konfliktusok (közönyös férj), orgasztikus nehézségek (szexuális kudarc), nemzedéki értékkülönbségek (a kamaszlány lázadása) bozótjában, amilyenek hétköznapijainkban fordulnak elő.

A lélekábrázolásnak Bergman minden filmjében gyakori összetevője, itt pedig alapmotívuma az egzisztenciális szorongás, a világ megélésének kegyetlen élménye, a kapcsolatok válsága, a magány keserősége. Az instrukciós levélben írja Bergman: „Valamilyen szorongással élek együtt, amelynek egyáltalán nincs tapintható oka.” Hozzá tartozik az élethez.

A *Szembe nézve* ezt a szorongást mutatná be, hangsúlyozva, hogy a konfliktusok és a kompromisszumok, önmagunk megvetése és elfogadása éppen úgy hozzátartozik az élethez, mint az a zavart, kínos élmény, amely ezeket az epizódokat kíséri.

Ha Jenny sorsa végül is megoldódik, ezt a nehéz, drámai önismeret teszi lehetővé. Bergmannak sikerült a művészi érzékenység szintjén valószínűsíteni, hogy az önismeret kínos munkájával bármilyen múlton túl lehet jutni, és bármilyen válságot át lehet hidalni.

Mérei Ferenc

SZEMBE NÉZVE (Face to face) színes, amerikai, 1976.

I. és R.: Ingmar Bergman, O.: Sven Nykvist, Sz.: Liv Ullmann, Erland Josephson

A groteszk új vonásai a magyar filmben Újabb filmvígjátékaink emberábrázolása

Már a „vígjáték” szó leírásánál bizonytalanul mozdul a tollam, jelezve, most valami másról van szó. Legalábbis, ha néhány korábban készült, üres, semmitmondó történetecskét nevezünk filmvígjátéknak, akkor például Dárday István vagy András Ferenc filmje nem az. Más. A magyar filmben szinte előzmény nélküli, új próbálkozás: groteszk szatírába oldott, őszinte és fájóan igaz társadalombírálat.

Kívül esik ez az ún. „szórakoztató” filmek kategóriáján (ha megmaradunk e jelszó általánosan elfogadott, pejoratív jelentésénél). Nyoma sincs benne az ízetlen jópofásdinak, az unalmas poénvadászatnak, a didaktikus mondanivaló átlátszó álruhájába bújtatott olcsó viccelődésnek. Nem engedi agyunk kikapcsolását, ezt érteni kell. Nem hagyja, hogy kellemesen ellebegyünk egy tőlünk független világban.

(*Forrásokról, hagyományokról*) Honnan ez az imént előzmény nélküli újnak nevezett ábrázolásmód? Jogosnak tűnhet a pillanatnyi tanácstalanság, mert a legkínálkozóbb lehetőséget – azaz filmvígjátéki hagyományainkat – azonnal el kell vetnünk. A nevetetés szándékával inkább csak „komoly” mondanivalóval körített kabarétréfák, magánszámokhoz erőltetett ostoba történetek készültek, melyek nélkülözték az importált kommersz pozitívumait is: hiányzott mögülük a mesterségbeli tudás és a „jól-megcsinálás” igényesége.

Kivételek ugyan akadnak (*Liliomfi, Fügefalevél, A tizedes meg a többiek stb.*), de ezek sem kínálnak fogódzót. Viszont ott árválkodik még egy film, ehhez már nagyon szoros szállal kötődnek legújabb filmvígjátékaink. Ez pedig Gyarmathy-Böszörményi *Szandi-mandi*-ja. Bemutatásakor a korán érkezőket sújtó értetlenség fogadta, idegen anyag volt igénytelen filmvígjátékaink testében. Azóta szerencsére felfedezték, sőt a műfaj hazai klasszikusának, alapfilmnek számít. Utódaival összeköti szándéka (társadalmunk ellentmondásainak megfogalmazása) és módszere (a dokumentatív hitelű realizmus és az ebből megszülető, leleplező erejű humor).

Ugyanez a szál vezet bennünket egy további forráshoz: a hatvanas évek cseh filmjeihez. Be nem vallott hibáink, hétköznapi esetlenségeink kerülnek ezekben a kamera elé. Alapja egyfajta filozofikus humor, jelentéktelen szituációi a legáltalánosabb emberi problémákat hordozzák. A mi filmjeink is e jelentéktelen helyzetek mögött rejlő lényegi összefüggéseket próbálják kihámozni. De az együttérző, önironikus mosolyt felváltja önmagunk ki-nevetése.

Ehhez nem elég a cseh film észrevétlen apróságokra, rezzenésnyi finomságokra épülő módszere. Erősebb kontúrokra, élesebb kontrasztokra, vagyis direkter eszközökre van szükség. A magyar film hagyományai egyébként sem kedveztek sem-



Kardos Ferenc: Ékezet

miféle filmi realizmus kialakulásának. Sem az ötvenes évek retusált valósága, sem a későbbi „aranykor” nagyméretű parabolái, végletes helyzeteket kívánó általánosításai nem tűrték ezt meg. Ez indokolhatja, hogy új filmvígjátékaink is megőriztek valamit a modellben gondolkodás mesterkéltségéből. Szándékuk szerint is jobban kötődnek — egyébként korántsem vígjátéki fogantatású — hazai elődeikhez. Míg a cseh film az általános emberi problémák hétköznapi lecsapódását vizsgálta, a magyar filmet inkább a társadalmi mozgások mechanizmusa foglalkoztatta.

Mindezek tipikus, de félig-sikerült példája volt a *Holnap lesz fácán*. A bírált jelenségek élet, hatását éppen az átlátáson kiélezett, végletes helyzet tompította. A nyilvánvaló modell jelentéktelentette a részletek érvényességét. A nagyszerűen megírt, jól előadott jelenetek sem kaptak realitást, mert a leghétköznapibb cselekményt is meghatározta a mesterkélt, inkább a színház stilizált világába illő alapszituáció.

Legújabb filmszatíráink (*A kard, Pók-foci, Ékezet, Veri az ördög a feleségét*) többé-kevésbé megszabadultak ezektől a veszélyektől. Megőrizték a modellt, de azt

nem „akárhová, egy szigetre” dugták, hanem létező közegben — iskolában, gyárban, balatoni családi házban — találtdk meg.

Nem kitalálnak és mesélnek, hanem megtalálnak és ábrázolnak egy hiteles, valóságos emberi világot.

(*Új filmjeink humoráról*) A szatírá is a komikum lényege élteti. Míg a néző kívüllőként szemléli az eseményt, a szereplő átéli és elszenvedti azt. Miből fakad akkor e filmek sajátos humora? Miért nem kíséri őket székrengető, felszabadult nevetés, legfeljebb félszeg, bátortalan mosoly? Ennek az az oka, hogy érintve vagyunk. Sőt, az alkotók egyenesen ránk céloznak. Figuráikat nem fiktív világba, hanem közvetlen valóságunk konkrét szituációiba helyezik. Ebből születik ez a hiteles, a nézőt is érintő, gyilkos humor. Szégyenlős, zavart lesz a nevetés, mert a filmek groteszk tükrében magunk is lelepleződünk.

A *Jutalomutazás* vagy néhány BBS-film (*A határozat, Hosszú futásodra mindig számítunk*) azért tudott olyan fájdalmasan éles, kínosan kacagtató lenni, mert szereplőik „komoly” filmben játszottak, szokásos napi szerepeiket adták elő. A fontoskodó úttörővezető, vagy a beat-zenekart



Rózsa János: Pókfoci

válogató megbízott, a Schirillát köszöntő, nyakkendő, ünnepélyes szónok talán még a vetítéseken is elégedett büszkeséggel húzta ki magát, pedig a „jelentéktelen” részletekre tévedő, „szabadjára eresztett” kamera, az odavetett megjegyzéseket rögzítő, fésületlen párbeszédbe belehallgató mikrofon leleplezte nagyképűségüket, fonák igyekezetüket.

Kép és hang egymást leplezi le ezekben a filmekben. Az eddig lényegtelennek ítélt, a filmvászonról kiszorított részletek, a mellékes apróságok belopakodnak és fontosak lesznek. Lényegessé válnak, mert leolvasztják a látszat felszíni mázát, üressé teszik a másoknak szánt, begyakorolt, kikozmetikázott magatartásformákat. Ezek mögé bújna pedig a *Pókfoci* félelmetesen nevetséges igazgatója is, aki hatalmas igazságokat – hiszen közhelyeket – mond, de hazug tetteit próbálja velük igazolni. A Kajtár-család életének irigyelt látszata (balatoni villa, gyönyörű szőlőskert, teli pince) is megsemmisül András Ferenc objektív, leleplező humora által. Ezek az emberek dolgoznak, megváltoztatják körülményeiket. Helyzetük azért lesz groteszk, mert megteremtik az értelmes emberi élet feltételeit, de nem élnek velük. Sőt, majd belehalnak, hogy megcsontosodott értékrendjüknek, beroszdásodott vágyaiknak meg tudjanak felelni.

E filmek egyik kulcsproblémája az emberábrázolás. A modellszerű gondolkodás típusokat követel, mégpedig a szatíra szükségszerű túlzásaival. Ez célravezető bizonyos magatartások bírálatakor, de mit lehet kezdeni a pozitív hőssel? Elvégre a jó tulajdonságok eltúlzása is karikatúrába fordulhat. (Bizonyíték van rá bőven az ötvenes évekből.) Ezt elkerülendő, megjelennek tehát a semleges figurák, mint például a *Holnap lesz fácán* papírizű, tulajdonságok nélküli szerelmespárja. Idegenül, természetellenesen mozognak a velük szembeállított harsány alakok között. Ugyanígyen tétován téblábol az *Ékezet* ifjú népművelője is. Katalizátorként van rájuk szükség, mozgásba kell hozniuk, láthatóvá kell tenniük a leleplezni kívánt emberi viszonyokat. De miután e feladatnak eleget tesznek, feleslegessé válnak, kilógnak a filmből. A Rózsa–Kardos szerzőpár ügyesen kikerülte e buktatót: a titokzatos Solymosi tanár úr, akit főszereplővé minősít igazgatója önkénye, meg sem jelenik a másfél óra során.

Egy ügyes rendezői fogásnál többet, valódi megoldást kínál a *Veri az ördög a feleségét*. Társadalmunk tipikus figuráinak megrajzolásánál is kerüli a tipizálás általánosításait. Találó vonásai ellenére sem „az igazgató”, „a titkárnő”, „a diák” jelenik meg, hanem Kajtár István, Vetró Géza,

Jolán, Pityuka... stb. Nincs szükség a pozitív hősrre, hiszen vele szemben sincs senki. Csak emberek vannak, akikhez közel kerülhetünk, akár meg is szerethetjük őket. Újabb nyitás ez a realizmus felé, melyben együtt van jelen a bíráló szigora és a megértő emberség. András, Rózsa vagy Dárday nem a kívülálló kényelmével teszi nevetségessé hőseit. Nem veszi le vállukról – vállunkról – a felelősség terhét. Így amikor nevetünk, magunkat is kinevetjük.

Mindez nem jelentheti a bíráló és megértés mechanikus váltogatását, stílustalanságokat okozva, egyúttal egymás erejét kioltva, mint néha *A kard* vagy az *Ékezet* esetében. Itt jut pótolhatatlan szerephez az alkotók arányérzéke. A groteszket végül is hajszálnyi távolság választja el a tragikumtól és a komikumtól. Az utóbbiak együttes megjelenése hozza létre ezt az új minőséget; melyet a durvább kéz könnyen billent akár egyik, akár másik oldalra. De még ha sikerül is megtartani e kényes egyensúlyt, kérdéses az elért hatás, azaz a közérthetőség. Mit fogad majd el mulatságosnak, illetve komolynak a közönség? Érti-e ezt a nyelvet, mely egyelőre idegenül cseng a magyar mozikban?

Sokat segíthet az egységes, következetesen végigvitt ábrázolásmód, magyarul: a jó csapatmunka. Rendező és operatőr, színész és forgatókönyvíró értsék ugyanazt a dolgokon. Mert különben jól-rosszul sikerült részletek, rutinos magánszámok össze nem illő képeit kell egymás mellé ragasztani. *A kard* vagy Bacsó korábbi szatírákiséreleteinek szereplői – csupa méltán neves színész – mintha nem is ugyanazt a nyelvet beszélték volna. A figurákat nem a gyárból, az utcáról, a lakásból, hanem a színpadról, előző szerepeikből vitték a filmre. Sokszor akadály volt a rutin, mert fölösleges túlzásokat, olcsó komédiázást szült a visszafogott, tartózkodó játék helyett. Talán még a „játék” szó is megkérdőjelezhető, hiszen egyszerű „jelenlévről” van szó.

E szinte dokumentatív, tárgyyszerű emberábrázolás célja éppen a pontos és apró-



András Ferenc: Vert az ördög a feleségét

lékos, a humor túlzásai ellenére is kétségbevonhatatlan hitelesség.

Összehangolt csapatmunka, alkotói arányérzék, egyediségében is érvényes, de általánosítható helyzetek, leleplező erejű realizmus... mindezek jórészt módszereket, ábrázolásmódot érintő jellemzők. Biztató jelek többé-kevésbé fellelhetők 1977-ben készült filmvígjátékainkban, melyeknek másik nagy érdemük éppen az, hogy egy alapvető követelménynek is igyekeznek megfelelni: meg akarják fogalmazni társadalmunk gyengéit, ki akarják mondani már megfogalmazott, de elhallgatott bajainkat.

A megvalósításban még könnyen lelhető hibák, de ezek a kezdő lépések bizonytalanságából, következetlenségéből fakadnak. A választott módszer és szándék mellett még ez is bizonyítja: új jelenségről van szó, az új magyar filmvígjátékról.

Bérczes László

Néhány újabb népszerű-tudományos filmünkről

Ne áltassuk magunkat: a moziban vetített tudomány-népszerűsítő rövidfilm *még mindig* a székresegés műfaja. Valahogyan nem tekinti a publikum az „igazi” műsor szerves részének. Vetítése alatt beszivároghat még a későn jövő, puskalövésként csapódnak föl az ülőkék az előcsarnokba (büfébe, WC-re) kimentők nyomán, lehet még beszélgetni, egymást zavarni, papírt zörgetni stb. Ez vonatkozik a moziműsört kezdő filmhíradóra is.

Másfelől azonban: a moziban vetített tudomány-népszerűsítő rövidfilm *egyre kevésbé* a székresegés műfaja. Tapasztaltam, amikor „a város érdes részén”, külvárosi moziban, igazán nem „preparált”, „klinikai” közönség pisszenés nélkül, jóformán teljes számban élvezte végig a Nyírség változásait vagy Észak-Magyarország szépségeit bemutató színes rövidfilmet.

Az 1974-es közművelődési párthatározat, a közművelődési törvény 1976-ban, egyáltalán: az MSZMP művelődéspolitikája fontos szerepet bíz — a távlatokat tekintve is — a filmművészetnek erre az ágára. Csak helyeselhető, hogy e nagyobb nyomaték mind jobban hat a tudományt közvetítő filmesek öntudatában, útkereső gesztusaiban. Ennek jele volt a Magyar Film- és TV-művészek Szövetségének Népszerű-tudományos Szakosztálya rendezésében 1978. március 6–7 között tartott konferencia és filmbemutató, melynek

filmanyaga — 10 alkotás — nyomán néhány megjegyzést szeretnék tenni. Elemzésem tárgya 10 rövidfilm, tehát nem a Népszerű-tudományos és Oktatófilm Stúdió tevékenységének értékelése.

Szemlélet

Nem hiszem, hogy vitakérdés, fel sem merül a látott filmek kapcsán: *csak a materialista* világnézet, -szemlélet illetékes a tudomány népszerűsítésében. Ebből azonban — részben módszertani kérdésként — az is következik, hogy *természet és társadalom egységét*, egységes felfogását — de nem összemosását! — célszerű sugallnia a filmeknek. Kérdés azonban: például az *Élővíz — holtvíz* című filmben (alkotója: Dévényi László, Vancsa Lajos) mennyiben volt indokolt a *környezetvédelem* ügyét a — biológiai kötöttségű — *táplálkozási láncolat* felől megközelíteni? Mégoly hatásos, jelképes-szemléletes képsorban is, mint a Balatonba („beetetés” céljából) dobált vekni kenyerek? Fordított irány lett volna szerencsésebb: a *társadalom*, a *társadalom érdekviszonyai felől* haladni a *természet* dolgai felé, az *egység* keretei között jobban érzékeltetni a *minőségi különbség* jegyeit.

Hasonlóképp vitatható a *Ménes a sziklákön* (Hárs Mihály rendezte, operatőr: Borbély János) megközelítési módja. Nem sikerült az alkotónak eldöntenie: a magyar

lőtenyésztés nagy fejezeteiről kíván-e áttekintést adni, vagy a lőtenyésztéssel *általában* megismertetni a nézőt? (Bizonyos fokú „keveredés” a kétféle szempont között óhatatlan, sőt szükségszerű, de nem ennyire.)

Természet és társadalom elváló, sőt: ütköztetett bemutatása jellemezte a *Virágból szőtt élet* című filmet (Kis Klára és Lakatos Iván munkája). Kétségkívül: van abban valami érdekes (ha akarom: paradox, provokáló), hogy finom akvarelleket (28 ezret) fest egy asszony, éghajlatunk, szűkebb-tágabb hazánk növényvilágáról, miközben a XX. század „történelmi botrányai” zajlottak, két világháború tizedelte meg az emberiséget stb. A film ezt dokumentum-bevágásokkal érzékelteti, valamint azzal, hogy – „játékfilmes” elemként – időről időre egy ifjú leányt barangoltat a hajdani leánynevelő intézetek kötényruháiban (az idősen festegető dr. Csapody Vera alteregóját), pompázó természeti környezetben.

De vajon elfordulás-e a társadalomtól, a történelemtől, ha valaki teszi a dolgát (mint tudós művész: növények akvarell-mását készíti el)? Hiszen láttuk egy régi csoportképen: ápolónőként részt vett a világháborúban, s a társadalomhoz, történelemhez fűződő aktív kapcsolatának bizonyára más példáját is lehetett volna idézni (e kapcsolat bármiféle túlhajtása nélkül). Nyilvánvaló, hogy nem ember és történelem ellentmondásos, vagy legalábbis „párhuzamos” létezését akarta a film ábrázolni. Egy ilyen torzulás veszélyét az alkotók is érzékelték: a majdnem végig szöveg nélküli film utolsó perceiben az elkerülhetetlenül szükséges információk megadásánál *több* közlésre kényszerültek. Ez végül is valamelyest helyrezökkentette az arányokat.

A népművész (Kis József és Zöldi István munkája) másfajta problémát vet föl, de szintén a teljesség, a kölcsönhatás szemléleti kérdéséről van itt szó. Helyesen idézi a film Győrfy Istvánnak egy értékes gondolatát a népi kultúra átadó szerepével kapcsolatban, egy-egy folklórkincs – pél-

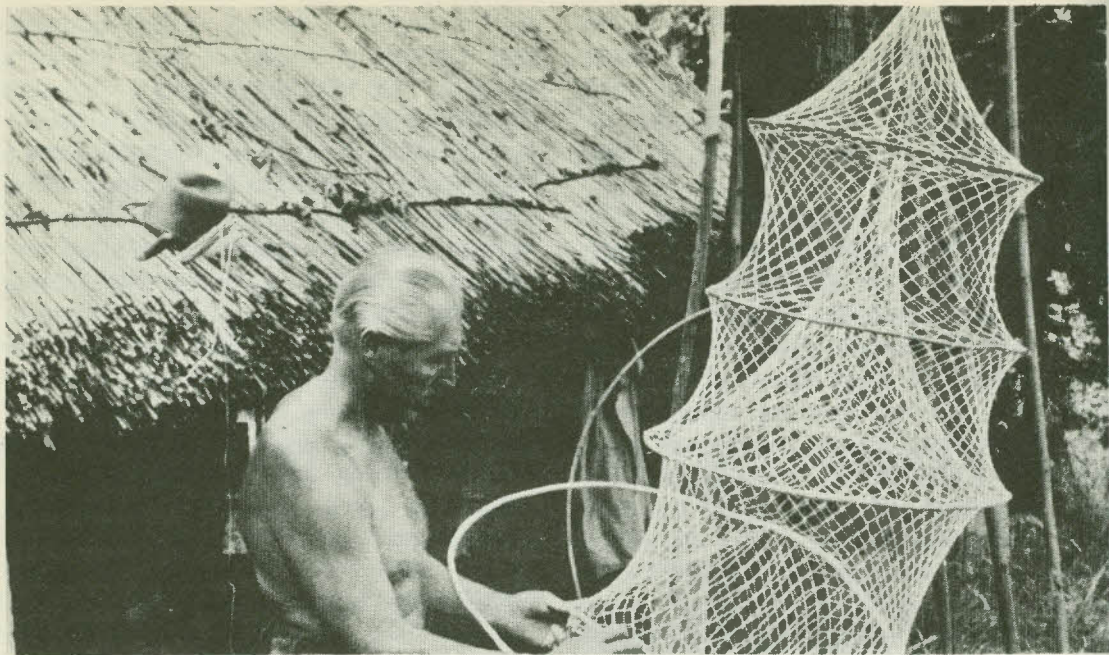
dául a magyar – értékét, egyedi sajátosságait valóban az határozza meg: mit ad a világnak? De nem kevésbé az is: mit ad a társadalomnak? A filmből elsősorban a – rokonszenves és tudatos – népművész s a hagyomány viszonyára derült fény, s arra, hogy mit jelent a *művész számára* a népi kultúra s az, amit csinál? Mivel idegbolygató, közgondolkodásunkban nem mindig helyesen értett kérdés ez, érveket vártunk volna a szép filmtől (mert *van* ilyen érv tömegesen): hogyan gazdagítja a társadalmat a fazekasság, cserépművesség, miért *nem* idejétmúlt, divat sugallta cifrázkodás mindez? Tehát egy kapcsolatnak ismét csupán az egyik összetevője szerepelt a filmben.

Módszer, hanghordozás

Uralkodik a tudomány-népszerűsítő filmkészítés „klasszikus” formája: kép és szöveg együttese juttatja a nézőt bizonyos ismeretekhez, kelt irántuk – szerencsés esetben – érdeklődést. Általában rendjén van ez így, bár nagyon is megfontolandó azoknak az érvelése, akik a népszerű tudósok *megjelentetését*, személyes súlyát, tekintélyét is számon kérik, szívesen vennének riportszerű – tehát még a „közönséget” is bekapcsoló – formákat stb. Maradjunk a *kép + szöveg* együttesénél.

A látott filmek *képi megjelenítése* legtöbbször színvonalas. Nem von el a művészileg megszerkesztett látvány (szivárványos, narancsos körvonalakat adó ellenfények Lakatos Iván lencséjén, alakok – pl. lovak – összetett ritmusképlet szerinti mozgatása Borbély János kamerája előtt) a tudományos mondanivaló lényegétől, hanem éppen: a lényegre figyelmeztet. – Az már fantázia dolga, s részben pénzkérdés is: hogyan lehetne a kiáltóan „akvárium” képsorokat „természetesebbé” leplezni, lassításokkal, visszajátzásokkal, ismétlésekkel, tördelt mozgásokkal gyakrabban szolgálni a jobb megértést.

Nem eléggé érdekes – s ritkán is alkalmazott – az animációs betét ezekben a filmekben.



Bodrossy Félix: Az utolsó pákász

Ami a szöveget illeti: öröndetes dolog az *ironikus, humoros* – s ily módon ébrentartó, az értelemre-érzelemre is jobban ható – oldottabb hanghordozás terjedése (Avar István tolmácsolásában az *Élvíz – holtvíz*-ben, Mensáros László „végszavazásai” a saját hangján megszólaló „utolsó pákász”-szal). De hallhattunk patetikus, stílusbicsaklástól sem mentes magyarázatot is.

Bodrossy Félix filmjében valósággal üdítő volt, hogy alkotó és modellje „tilosban jártak” (*Az utolsó pákász*). Kapott itt egy gunyoros számárfület a „hagyományos” (= kenettéljes, emelkedetten unalmas, professzori talárt öltő) ismeretterjesztés, de a társadalom „hivatalos” eszményrendszere s ennek morális, a mindennapok életvitelében megmutatkozó háttérre közötti ellentmondás is (pákászunk a Balaton-parti szigonyos bronzszobor pózában köszön el a nézőtől). Bodrossy kiaknáztatta azt a ritka lehetőséget is, hogy a film egy letűnt, néprajzba temetkező foglalkozás kapcsán magának az alkotónak az életpályájáról is valamiféle summázatot adhatott (első filmjét épp a mai „utolsó

pákász”-ról készítette hajdan, s ebből az alkotásból idéz is most).

A fenti erények összegeződtek Lakatos Vince és Iván fekete-fehér kockákon pergő „kisszociográfiájában”, A *hírmondó*-ban. (Sajnos: ami Lakatos Vincét illeti, immár egy *lezárult* életmű szemszögéből.) Csak az élet utánoszhatja oly hitelességgel a művészetet, ahogyan ez a filmben megörökítődött. Palatinus Mihály bácsi, hírmondónak maradt képviselője, tanúja egy végleg letűnt cselédvilágnak, a Radnóti Miklós hátborzongatón megrendítő *múlt idejű* („Oly korban éltem én” típusú) hanghordozásában beszélt „maszek-életnek” – benne nem is tudatosult – gyötrelmeiről. Nem hatott blaszfémiának a Komszomolszkaja Pravda-val beragasztott ablak, a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártjának történetébe „bekötött” avított világtörténelem: Palatinus bácsi kacsatjai között. Valahogyan mindez azt sugallta: montázs-élet a Palatinus Mihályoké, jelen és múlt szüntelen vibrálása, s jelképes erejű volt még az öregember leghőbb kívánsága, a „kukker” is. Ha megfordította: távolított a látcső, másik oldaláról



Neményi Ferenc: Sváby

fürkészve: közelhozta a ma valóságát. Palatinus Mihályon keresztül kicsit Lakatos Vince is megnyilatkozott (látható-hallható partnere volt ő Mihály bácsinak a film-ben).

Módszertani szempontból tanulságos Neményi Ferenc filmje egyik jeles festő-művészünkéről (Sváby). Túl sokra vállalkozott az alkotó. Belehelyezni Sváby Lajos életművét a szocialista festészet magyar és egyetemes történetébe, ars poeticát fogalmaztatni a művésszel, „in statu nascendi” megmutatni egy mű keletkezését: nem is sikerülhetett egyenlő mértékben. A film kísérőszövege — szakkifejezésekkel megtűzdelve, olykor túl ünnepélyes fordulatokkal nagyon messzire hátrált ehhez a témához. És Sváby Lajos meditatív, érdekes nyilatkozata — szintén a kép kísérőjeként — a módszer folytán még elvontabbnak hangzott. S amilyen nagyszerű volt születésében nyomon követni egy nagy vásznát, olyannyira hiányzott — mint *A népművész*-ben is — a közönség visszhangja (akár néhány — polémiát is megkockáztató — vendégkönyvi bejegyzés „erejéig”).

Kevés szót szoktunk vesztegetni a filmek kísérőzenéjére. Régi babona, hogy híradó-, dokumentum- vagy ismeretterjesztő film képsorait szakadatlan muzsikának kell követnie. A játékfilm már kivívta magának a *csend* jogát. Merészelt a *csend* zenei eszközhöz folyamodni „dramaturgiailag” indokolt, hangsúlyos részeknél — a *Hogyan beszélnek a méhek?* című film (Tiefbrunner László munkája). Míg *A plazma* című alkotás (Szedlay Péter készítette) „sci-fi” zenéje inkább zavarta, misztikus hatásokkal bonyolította a megértést. Az *Élvíz — holtvíz* szörmentén modern zenéje végigkísérte a produkciót, *A látható láthatatlan*-ban (Lakatos Iván műve) kellő helyeken szólalt meg.

Romantikus programzene hangzott — rutinszerű válogatásban — (Liszt Második magyar rapszódiaja: vágató lovak, Smetana: Moldva — a Bükk-hegység vad csobogói) a *Ménés a sziklákon* képsorai alatt. — Nagyobb tekintélyt, figyelmet érdemelne a zene és népszerű-tudományos film korszerű kapcsolata. Akár zenei összeállításról legyen szó, akár zeneszerzői megbízatról! Miért ne lehetne ez a műfaj is

„mecénása” – szorgosabb mecénása – a világszerte mindinkább elismert kortárs magyar zenének? Egészen egyszerű, szólóhangszerre vagy a *capella* énekhangra komponált művekre gondolok itt. Az ismeretterjesztés „dramaturgiája” nyerhetne a megrendelt kísérőzenével, s közben: szokna a fül a jelenkor hangzásvilágához, ily módon is épülhetne híd kortárs művészet és közönség (nézetem szerint a zene területén legtátongóbb) szakadéka felett.

Zárszó

Ahogy ez lenni szokott minden „problémaközpontú” elemzéssel, egyik-másik alkotás tanulságainak, vitatható mozzanatainak több tér jutott, mint az egyenletesebben megoldott művek értékeinek „visszaigazolásához”.

Két film feltétlenül megérdemli, hogy az eddigi futó szavak mellett koncentráltabb elismerésben is részesüljön. Mindekelőtt a Lakatos Ivánné: *A látható láthatatlan*. Mintaszerű példája ez a fölösleges mutatványokat elkerülő, szakmailag–didaktikailag kiérlelt, biztonságos munkának. A sugárzó hő készítette fényképfelvétel jelentőségét Lakatos Iván meggyőzően mutatja ki a haditechnikától az orvostudományon át a lakóépület – otthonunk – rejtett hibáinak feltárásaig. (Valamely találmány széles körű társadalmi hasznosítását hasonló alapossággal mutatja meg Szedlay Péter *A plazma*-ban.) Az érdekes körképet Lakatos – jó filmes és jó pedagógus módjára – rövid összefoglalással fejezi be.

Tiefbrunner László a *Hogyan beszélnek a méhek?* című munkájában gyakori divattémánkat: a – máris szakmai halandzsza áthatolhatatlan ködburkába vont – kommunikációt hozta emberközelbe, mondhatnók stílusosan: méhszárnyakon. A kísérőszöveg itt is szakmai ártalmakkal fenyegget, hogy aztán – idejekorán – egy rendkívül áttekinthető, klasszikusan tiszta kísérletnek adjon helyet. Tiefbrunner nemcsak az állatvilág rejtelmeibe engedett bepillantást fehér festékekkel megpötyögtetett méheinek beszédes potrohrázása és keringőzése révén, nemcsak a kommunikáció – ismétlem: alaposan misztifikált – tudományáról hántotta le az értetlenség rétegeit, hanem *általában is* szolgálatot tett a tudománynak, a közművelődésnek. Kémcsövek rengetegében hosszan és költségesen „piszmogó” kutatók iránt intette türelemre a társadalmat (amely mozinézőkből tevődik össze). Mert nem minden tudományos eredmény fordítható ilyen könnyen és szemléletesen a film nyelvére, és nem mindig akad olyan készséges és megbízható statisztéria, mint a méheké.

De végül is: kisebb vagy nagyobb mértékben érvényes az iménti tanulság a tíz film mindegyikére. S ez megnyugtató, sőt: biztató. Fokozza várakozásunkat a népszerű–tudományos filmművészeti alkotó műhelyek további munkája iránt. Mert bizonyos, hogy nagy szükség van e műfaj mind nagyobb számú, jó filmjeire, mert bizonyos, hogy a tudomány – természet- vagy társadalomtudomány – „fotogén” valami, csak meg kell találni előnyös fényképarcát, a megfelelő kameraállást.

Kőhát Zsolt

Lakatos Vince

1907–1978

„Amíg élek, addig bocskort csinállok. Amíg bocskort csinállok, addig élek.” E szavakkal summázta élete értelmét az utolsó magyar bocskoros tímár Lakatos Vince egyik felejthetetlen filmjében. Ez volt Lakatos Vince írói-filmrendezői hitvallása is: írt és rendezett élete utolsó pillanataig.

A tanyai tanítóságnak szentelt *Virrasztók* című filmjében utalt arra, hogy ő maga is a halasi tanyákról indult nem könnyű pályájára. Belülről ismerte az alföldi s főként a tanyai parasztok életét, gondjait, vágyait. A nehézsorsú emberek megnyíltak előtte, közülük valóként beszéltek vele. Megrázó erejű, hiteles, szép filmjének volt egy – csak kevesek által ismert, de Lakatos Vince munkásságára mégis oly jellemző – momentuma: a filmben felhasznált régi-régi újságcikkek a saját cikkei, s a régi fotók a saját fotói voltak. Másoknak akart megérdemelt emléket állítani, a múltban kiszolgáltatott tanyai tanítóknak, akik életüket tették arra, hogy a magyar parasztgyerek „ne maradjon tanulatlan ökröcske a XX. század Európájában”, s eközben emléket állított akaratlanul is önmagának, aki – művei tanúsága szerint – „virrasztó” volt a szó legnemesebb értelmében.

A paraszti nyomor, majd parasztságunk életének sorsfordulója, a felszabadulás, végül az új, emberibb, szocialista viszonyok kialakulása a magyar faluban – ezek voltak Lakatos Vince életének meghatározó élményei. A változásnak nemcsak tanúja, hanem – műveivel – cselekvő részese volt. Filmrendezői munkásságának három évtizede alatt több mint kétszáz filmet írt és rendezett, ezek többsége parasztságunk életével és gondjaival, szokásaival és művészetével foglalkozott, vagy a parasztság felvilágosítását szolgáló oktatófilm volt. Ez utóbbiak készítéséről elismert művészként sem mondott le. Benne tisztelhattük a művészi néprajzi film úttörőjét, aki filmművészetünknek ezt az ágát nemzetközi rangra emelte.

Sosem tagadta, hogy szűkebb pátriája, Bács-Kiskun megye áll szívéhez legközelebb. Itt gyűjtött erőt, s legtöbbször témát is további munkáihoz. Ám számos maradandó értékű filmje tanúskodik arról, hogy éppily otthonosan mozgott Szeged környékén vagy a palócok között is. Vagy akár – a Rodope-ban. Három bolgár néprajzi tárgyú filmje a bolgár és a magyar filmművészet közös büszkesége. Milyen kár, hogy Ortutay Gyulával együtt dédelgetett nagy terve a Dunamenti népek folklórjáról már csak terv maradt.

Nehéz lenne felsorolni, hány témakörben alkotott kiváló filmeket, a vak gyermekek oktatásától a mohácsi ásatásokig. A második világháború történetéről készített, *Memento* című, négy egész estés részből álló dokumentumfilmje – művészi értékét, szemléletmódját és hadtörténeti hitelességét tekintve – messze felülmúlt számos nagyigényű és nagyobb lehetőségekkel rendelkező külföldi vállalkozást.

Sikeres alkotó volt. Műveit több mint hatvan alkalommal tüntették ki díjakkal hazai és külföldi fesztiválokon. Nemcsak itthon, szűkebb szakmájában volt ismert, híre eljutott a határon túlra is, s nemcsak a jelentős alkotóművészek kijáró tisztelet övezte, de szeretet is. Azért is, ahogy saját gyöngéit ismerte, ahogy revideálni tudta hibás nézeteit, és mindig képes volt a művészi és emberi megújulásra.

Molnár a Cserna-rekán c. filmjének monológjában hangzott el: „Addig érdemes élni, míg az ember érzi, hogy szükség van rá.” Jó, hogy Lakatos Vince ezt az érzést mindvégig érezhette. És kár, hogy az élet hamarabb elfogyhat, mint ez az érzés, hiszen még nagyon-nagyon sokáig szükség lett volna rá. Meg kell elégednünk most már emlékével és azzal a gazdag örökséggel, amit ránk hagyott: művészetének időtálló alkotásaival, munkaszeretetének, fáradhatatlanságának és elkötelezettségének ragyogó példájával.

Vitéz Gábor

A megszerkesztett látvány

Beszélgetés Sára Sándorral

Mintegy másfél évtizede találkoztunk először a mozivásznakon Sára Sándor szuggesztív, drámai töltésű képeivel, melyekben oly erővel jelentkezett a hazai táj helyzetjellemző hangulata, a tájelemek történelmi változásokat is tükröző lenyűgöző feszültsége, a népi hagyomány emberi és tárgyi motívumainak gazdagsága, a képzőművészeti és filmoperatóri látásmód érzelmetli, egyéni formákat teremtő újszerűsége, hogy az szinte egycsapásra meghódította a nézőket. Azóta Sára Sándor, a filmoperatőr mintegy 26 kis és nagy filmet fényképezett, Sára Sándor, a rendező pedig 9 kis és nagy filmet rendezett. A számok önmagukban nem fejezik ki, hogy egy-egy film megrendezése vagy fényképezése mekkora és – éppen Sára Sándor esetében – milyen intenzív, a feladatba belefeledkező munkát jelentett, és azt sem, hogy mennyire más vállalkozás egy filmet önálló és független elgondolás alapján megrendezni, illetve filmenként más-más rendező tartalmi-formai koncepcióját elfogadva, egy másik művész képi látomását megvalósítani. Sára Sándor mindkét nemben egyénit, magas művészi szinten állót alkotott, de éppen ez az igényessége magyarázza azt is, hogy a művek számát illetően sosem törekedett rekordteljesítményekre, és hogy mint filmoperatőr a rokon látású rendezőknek csak egy szűkebb körével vállalkozott közös munkára.

Az alábbi beszélgetés során – mely az idei Kossuth-díj elnyerése alkalmából készült – távolról sem eshetett szó Sára Sándor művészetének minden fontos mozzanatáról, csupán néhányról ezek közül.

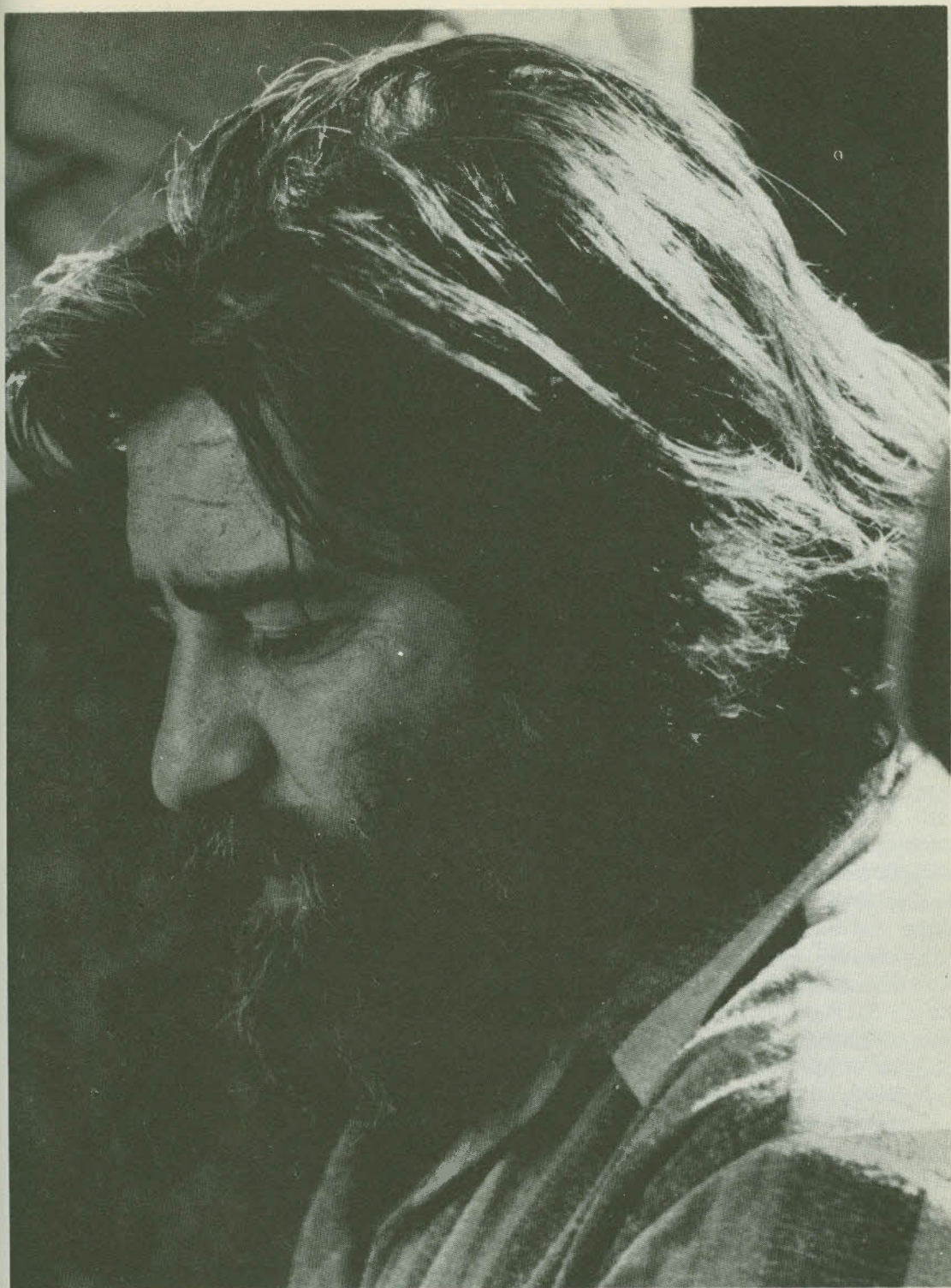
(A Szerk.)

– Filmográfiádat végignézve, megfigyelhető, hogy nem igyekeztél, másokkal szinte versenyre kelve, minél több operatóri munkát elvállalni.

– Igaz. Ugy gondolom, hogy nem tesz jót, ha az egyik filmből a másikba rohan az ember. A mérséklet, persze, nem nagy dítat. Mindig megvan mifelénk az épp „ügyeletes” operatőr, akit kézről kézre adogatnak a rendezők. Én viszont úgy érzem, védekezni kell a kifáradás ellen, az ellen, hogy az ember a sietség kényszerítő ereje folytán ismételtetni kezdje saját magát, korábbi megoldásait. Röviden szólva, a felületesség ellen próbáltam így védekezni.

– Nyilván az operatóri munkáért odaítélt Kossuth-díj is ezt az igényességet jutalmazta. De Sára Sándor nemcsak operatőr, rendező is. Legutóbbi filmed, a 80 huszár fényképezéséről sem lehet a rendezéstől elválasztva beszélni. A filmet néhány hónappal ezelőtt Pécsen láthatta egy szűkebb közönség; akadtak nézők, akik az új film – nálad eddig szokatlan – cselekményes, kalandos jellegét emlegették és vitatták.

– Van a filmnek egy kalandrétege. Természetesen tudtuk ezt írás közben is, Csoóri Sándorral. Ellene dolgozni ennek a kalandosságnak? Ugyan miért? Én éppen hogy örültem neki. Hisz jobb, ha többen



Sára Sándor

nézik meg a filmet, mint hogyha kevesebben! A kalandosságot, úgy érzem, csak akkor lehetne vitatni, ha beértük volna a filmnek ezzel a rétegével. De mi többszintes filmet próbáltunk csinálni. Bár mindig sikerülne úgy alakítani a történeteket, mint ahogy például Chaplinnek sikerült! Hogy beleférjen egy filmbe a habostortadobálás meg a filozófia . . . Amennyire tőlem tellett, én is mindig annak a lehetőségét kerestem, hogy beszédes *situációkban* és *képekben* fogalmazzak. Ez volt, és ma is ez a „vesszőparipám”.

— *Természetesen erre inkább van módod, ha a filmnek nemcsak operatőrje, hanem rendezője is vagy. Az általad csak fényképezett filmek között vannak olyanok, amelyek a rendező és az operatőr erősen rokon vagy azonos képi látásmódjáról tanúskodnak, és vannak olyanok is, ahol ez kevésbé mondható el. Ami azt az alapigazságot illusztrálja, hogy az operatőr ritkán a maga ura. Talán éppen ez volt az egyik oka annak, hogy már korán elkezdél rendezni is.*

— Ez a törekvésem még a főiskolás évekre nyúlik vissza. Ott kezdődött a „bajom” az operatőrséggel, úgy érte, hogy többnyire: nem elégített ki. A főiskolán szokás szerint a rendezők hozták a témát, s mi, operatőrök csupán lefényképeztük. Ennek alapján kellett vizsgázni. Voltaképpen szerencse dolga ilyen körülmények között, hogy ki mit tud produkálni, hiszen a véletlenszerű témától, forgatókönyvtől és a rendezőtől függ — nem annyira saját magától. Nem hagyott nyugodni, hogy megítélésünkbe ilyen döntően szól bele ennyi külső körülmény. Végül is én kezdeményeztem annak idején, hogy szakítsunk a főiskolán a kialakult szokással, s az operatőrök maguk is rendezzenek vizsgafilmeket. Tehát már akkoriban is az az igény ösztökélt, hogy lehetőleg a filmkészítés egész folyamatát átfogjam. A kisfilmek, amelyeket később készítettem, ennek a törekvésnek a folyományai.

— *A főiskoláról ki-, s a filmgyárba beke-
rülve, gondolom, eleinte csak még erősebb
lett a függésed a külső körülményektől.*

— Ezért volt nagy jelentősége a Balázs Béla Stúdiónak. Ott senki sem kérdezte, hogy kinek milyen diplomája van; akinek jóváhagytuk a tervét, a forgatókönyvét, az filmet készíthetett belőle, akár operatőr, akár rendező volt. S aztán a későbbi játékfilmek nem másnak: ennek a balászbélás kisfilmekkel történt „bizonyításnak” köszönhetők.

— *Te magad milyen tervekkel, forgatókönyvekkel foglalkoztál a főiskola elvégzése után?*

— Talán a fiatalság velejárója? Az avantgarde felé tájékozódtam. Sorra vissza is utasították ötleteimet, s talán nem is éppen a legszerencsésebbet sikerült megvalósítanom.

— *Filmográfiádban az első magad rendezte kisfilm a Virágát a napnak. Nyilván erre utalsz.*

— Igen. A palánk árnyékában felnövő virág, amely csupán egy lyukon keresztül kap napfényt, de mégis leleményesen ragaszkodik az életéhez — ma úgy látom —, már ugyanazt a gondolatot sugallta, mint amelyet egészen más fokon és más mód-
szerekkel legújabb filmem, a *80 huszár* is. Reménytelen helyzetben is vállalni a szükséges erőfeszítést, és végigvinni . . . Jó lett volna, ha az avantgarde irányába történt tájékozódásom is filmekben realizálódhat. Ez egyébként nem zárta ki nálam a csaknem ellentétes irányú érdeklődést, amire a *Cigányok* vagy az *Oda-vissza* a példa. Nevezhetjük ezt szociográfikus érdeklődésnek. Kétségtelen, hogy az ilyen terveket szívesebben fogadták, mint az avantgarde-ötleteket — de korántsem huzavona nélkül sikerült megvalósítanunk. Mindenesetre a tanyavilágba kitekintő — vagy bepillantó — *Vízkereszt*, sőt a tsszervezés gyötrelmes eseményeit oknyomozó *Tízezer nap*, de még a *Feldobott kő* is abból a valóságfeltáró törekvésből született, amely — mondhatom talán így — egy csapattá olvasztotta össze a Balázs Béla Stúdióban az olyan viszonylag idősebbeket, mint amilyen Gaál meg én voltunk, a pár évvel utánunk következő Gyöngyössyék gárdájával s a még később



Cigányok

végzett Kósa Feriékkel. Azt hiszem, fontos nálam ez a kétféle érdeklődés, s meg is maradt, ha „rejtve” is. A kísérleti film irányába való törekvés ott bujkál a későbbi *Pro patriá*-ban, s alighanem még a *Fácán*-nál tapasztalható új-műfajt-próbálásban is.

— Már a *Feldobott kő*-ben is tanulságos, hogy szemben a Tízezer nap szinte grafikailag elrendezett, kifejező, az írói-rendezői elképzelésnek mindig megfelelő hangulatot árasztó, ámde mozdulatlan, a cselekményben csak a hangulatával részt vevő totálképeivel, első saját nagyfilm-rendezésében a táj egy-egy részlete is „játsszani” kezd, mintegy beleszól a cselekménybe. Az alkonyi Tisza partján kidőlő jege nye szinte summázza azt a konfliktust, amelynek nem sokkal előbb szemtanúi voltunk, nevezetesen a görög és a mérnök úr összetűzésekor: átalakítani, vagy pusztí-

tani a tájat — s továbbgondolva, a társadalmat, az embereket? Hasonlóképpen pusztá háttér-díszből cselekvő elemként lép elő a táj, amikor a sötét Tisza-parton lezajló beszélgetés végén, Irini záró szavai után, a háttérben fehérülő hajó lámpása is kialszik.

— Hogy ki mit mer rábízni a képre, ez a dilemma mindig eleven. Vannak súlyos gondolatok, amelyek megfogalmazására a kép — képtelen. Ez az oka, hogy Kósa Feri filmjeiben bizonyos pontokon nagy szerepe, egyeduralkodó szerepe lesz a szinte versértékűen megfogalmazott mondatoknak. De a totálképek rendezettsége is mindig filozófiát sugall nála. A *Tízezer nap* konyhájának falán például kifejező, mértani rendben sorakoznak a konyhaeszközök, úgy, hogy a képi kompozícióban az anya is valósággal velük egyenrangú részletté válik, s ez azt sugalmazza: az eszközök — az általuk képviselt életmód —

micsoda kialakult, valósággal megbonthatatlan rendbe szorítják, tartják az embert...

— Mosolyogtatóan sokat értekeztek már a film „szintetikus” mivoltáról, s akik ezt már-már közhelynek érzik, azok nyilván nem tudják, nem tapasztalják, hogy a filmművészetben ez a szintetikusság egyáltalán nem eleve adott valami. Ellenkezőleg: a legnagyobb gondot mindig a különféle eszközöknek az egymáshoz illesztése okozza...

— ...vagyis annak eldöntése, hogy az adott esetben mit hangsúlyozzon, ugrasson ki az ember. Számomra például a filmnyelv legnagyobb ellentmondása, amit valamiképpen mindig meg kell oldani: a képiség és a drámaiság ellentéte. Mert ez a kettő ellentétes egymással, kiszorítja egymást! (Közbevetőleg: a líraiságnak viszont a legtermészetesebb közege a kép.) Drámai közegben a kép „tolakodóvá válik”... Nagyon sokat küszködtünk mi ezzel. Hisz a kép milyensége a színészek játékát is döntően módosítja. Ha egyszer a színészt egy képbe helyezik bele — ott már nem csinálhat akármit. Kósánál például a képi elrendezés sokszor filozofikus jelentőségű szöveggel párosul; meg lehet figyelni: a gondolat hangsúlyozása visszafogja a színészi gesztusokat. Én mint rendező másra használom a képet. Gondolom, a nézőknek is világos, hogy másfajta szemléletből és érzékenységből fakadnak a *Tízezer nap* és a *Nincs idő* megoldásai, mint a *Feldobott kő*-ben vagy a *80 huszár*-ban alkalmazottak. Én például nem szeretem a túlságosan nyílt összecsapásokat. Inkább csak az előtte vagy utána történeteket mutatom meg. A *Feldobott kő*-ben például a görög halálából csak annyit, hogy lóra kap, elvágat a kocsmához, s felesége és barátja utána sietnek, a kocsmát, ahol a nyílt, drámai összecsapás történik a görög és a parasztok között, már csak az események után, üresen, majd azt, ahogy a holttestet húzzák hazafelé. Így nálam a kidőlő jegenyének sem filozófiai, hanem érzéki, szenzitív jelentősége

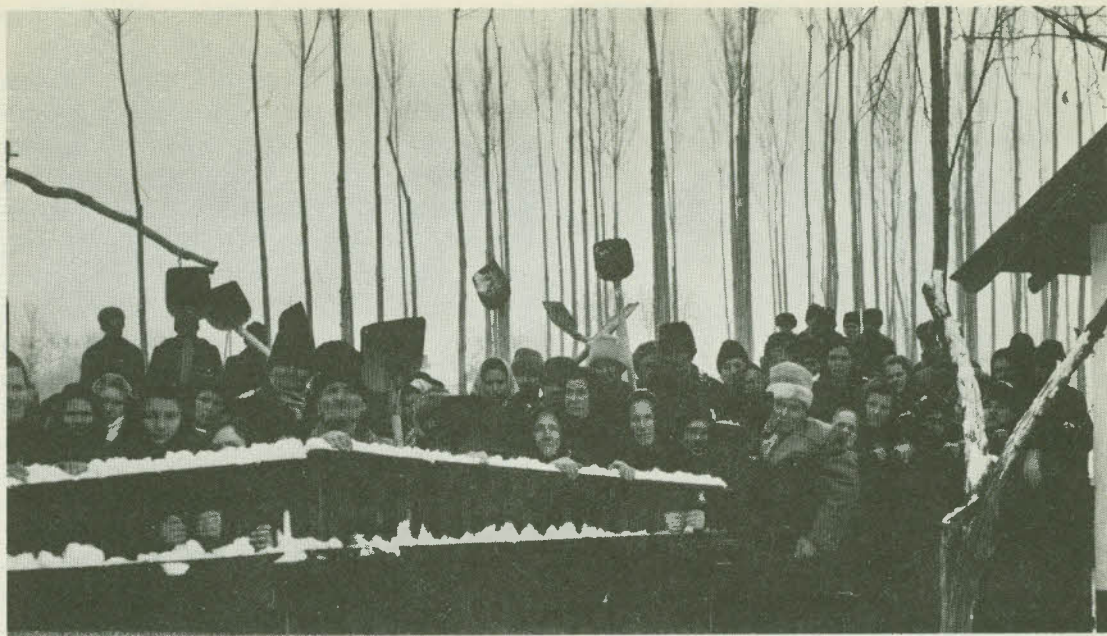
van. Közvetettebben „szól bele” a cselekménybe.

— Kétségtelen viszont, hogy mind a saját magad rendezte kis- és nagyfilmekben, mind pedig Gaál Istvánnal, Kósa Ferencel, Huszárik Zoltánnal közösen alkotott filmjeidben nagyon nagy, magyar filmekben azelőtt nem tapasztalt szerepet játszik a táj, a helyszín, a „motívum”.

— Azt hiszem, ez volt az egyik leglényesebb újítás, amit az ötvenes évek végén és a hatvanas években mi hoztunk a magyar filmbe. Korábban a műtermi jelleg dominált, olyannyira, hogy szinte egyáltalában nem „térképeződött fel” az ország mint életünknek, filmjeinknek a közege.

— Mi adott elsősorban indítást ehhez az újításhoz?

— Érdekes módon talán az, hogy nagyon tapasztalatlanok voltunk a filmkészítésben. Nem úgy, mint a mostani főiskolások: mi két évig csak fotóztgattunk. Akkoriban az operatőröket meglehetősen magukra is hagyták a főiskolán. A szándékok fölgyülemlettek, s aztán a megvalósításukhoz úgy fogtunk hozzá, mint a sokat emlegetett hályogkovács. Mindenesetre — nem volt preconcepciónk! Nem elméleti „kiáltvány” alapján láttunk munkához, hanem a valóságból hozott élményeinknek engedelmeskedtünk... Friss szemmel, mindenre rácsodálkozva. Bizonyos fokig, persze, filmélmények is — nevezetesen a neorealista olasz filmek hatása — arrafelé ösztönöztek minket, hogy elsősorban a megélt valóságból merítsünk. Az alapélmény az a valóság volt, amit ki-ki magával hozott. Mielőtt például Gaál Pistával megcsináltuk volna a *Sodrásban*-t, kisfilmet forgattunk a Tiszánál (*Tisza — őszi vázlatok*). Ez a táj mindkettőnknek sokat jelentett. Én magam geodétaként is dolgoztam arrafelé — nem véletlen, hogy a *Feldobott kő*-ben megint visszatértem az ismerős helyszínekre. Amúgy sokfelé megfordultam a földmérőkkel — s előtte már sokfelé jártam iskolába is —, és ez az ismerkedés az országgal, a különböző vidékekkel, a tájakkal óriási élményem volt.



Tízezer nap

De a megélt valóság képi feldolgozása öntudatlan „programként” munkált bennünk. A képpel sokat és hasznosan foglalkoztunk a főiskolán, annak ellenére, hogy csak keveset filmezhettünk. Szöllősi Éva művészettörténet órái, Szentiványi Lajos rajzórái a képelemzés igazi műhelygyakorlati voltak. S nem elvontan történt ez: saját fotóinkat is megbeszéltük, megvitatuk.

— *Mikor kezdte el fotózni?*

— Utolsó éves gimnazistaként. Amikor már elhatároztam, hogy jelentkezni fogok a főiskolára. Akkor kerültem kapcsolatba eleven filmesekkel is, nevezetesen Szóts Istvánnal. A Népművelési Intézetnek készített — keskenyben — filmet a turai népi együttesről. Vagy három napig önkéntesként cipeltem az akkumulátort... Szóts-csel folytatott beszélgetéseim nagyon sokat jelentettek akkor. Később is találkozunk, amikor nem vettek fel a főiskolára. Belém ragadt, amit mondott: „A tehetség nem vész el, legfeljebb elkallódik.” Elhatároztam, hogy én nem fogok elkallódni. S aztán Szóts filmtörténeti bevezető előadásait is hallgattam valahol, már nem emlékszem, hol, filmvetítések előtt: Eisensteinről és Trnkáról. Ennek is megvan a

csaknem jelképes jelentősége: a szerkezet, a kompozíció mestereire hívta fel a figyelmet. Én ma is innen közelítem meg a filmeket, saját munkáimat is: a tartalmi és a formai kérdéseket egyaránt a szerkezetből és a kompozícióból értem meg.

— *Fontosnak látszik ez a korai kapcsolatok az Emberek a havason rendezőjével. Ezenkívül mi volt még az, ami téged is a magyar filmnek a paraszti életet ábrázoló vonulatához kapcsolt?*

— A legfontosabb az, hogy én falun nőttem fel, itt láttam a legnagyobb változásokat. 1959-ben zajlott le az utolsó nagy kollektivizálási hullám. Nem véletlen, hogy már 1962-ben, amint hozzájutottunk, máris a szövetkezetéről, a bejárókról, a cigányokról stb. csináltunk filmet. Egy szóval: a látottakról. Mindehhez inkább csak utóbb, menet közben jött az irodalom... Sőt, ne feledkezzünk meg róla: nem pusztán irodalom, hanem — író. Csoóri Sándor. A *Tudósítás a toronyból* írója. Annak elolvasása után kereste meg őt Kósa, s kérdezte meg tőle, volna-e kedve velünk dolgozni.

— *A főiskolás évek oly módon is lenyomatukat hagyták munkásságodon, hogy a Cigányok-ban s aztán a Feldobott kő-ben*

is nagy szerepük van a fölhasznált fényképeknek. Ma is szeretsz még fotózni?

– Nagyon. Többet is kéne... de hát nincs elég idő. Úgy kellene fényképeznie egy operatőrnek naponta, akár a zongoristának ujjgyakorlatokat végezni. A főiskolás időszakban magam is ilyesformán gyakoroltam a fényképezést. Pontosságra neveli, szoktatja a szemet. Motívumkeresés közben rengeteget fényképezek, ez sokszor ötleteket is ad a készülő filmhez. Mert nem ugyanaz, ha az ember csak áll a felvevőgép mellett, vagy ha bele is néz... Ezért szeretem saját magam fényképezni a filmjeimet.

– *Nem mindig tetted ezt.*

– Igen, legutóbb a *Fácán*-ban mondtam le róla, félig. Furcsa: sokszor mintegy a téren kívülre kerültem, amikor nem néztem a gépbe, és ugyanakkor valahogy lazább is voltam... Amikor a gépbe néz az ember, nagyon nagy a felelősség, mert minden – véglegessé válik. Felfokozott koncentrációt kíván a kamera. A 80 huszár-nál eleinte gondolkodtam rajta, hogy átadjam-e, s végül is magam vállaltam... De mindenki ben motoszkál valami hiányérzetet: tehát egy rendezőben is, amikor egy operatőrrel együttműködik. Ezt magam is megtapasztaltam. Egyébként jól tudom, hogy Gaál vagy Kósa is hasonlóan van vele. Ráadásul ők kitűnően értenek a fotográfáláshoz is. Az együttműködésben az volna az igazi, jó kölcsönösség, ha máskor is meg lehetne tenni azt, amit a *Cigányok*-ban. Szívesen vállaltam volna később is akár Gaált, akár Kósát operatőrnek. A *Feldobott kő*-ben például borzasztóan egyedül voltam. Milyen jó lett volna néha legalább ránézni valakire, aki mintegy visszaigazolásul, rábólint arra, amit csinállok. Vagy kétszer is, az összeomlásig egyedül voltam. Ha biztos benne az ember, amit csinál, akkor más, de ha kételyei vannak, akkor nagyon hiányzik valaki... Hányszor gondoltam rá: de jó is volna, ha egy ugyanolyan operatőr ülne mellettem, mint amilyen én vagyok.

– *Lépünk vissza a Holnap lesz fácián-hoz, a groteszk ábrázolásának ehhez a törekvé-*

seben rokonszenves kísérletéhez, amely azonban nem mondható sikeresnek.

– Nekem valamivel jobb véleményem van róla. Bizonyos részeredményeket is hozott. Nagyon érdekelt az a probléma: hogyan léphetnék ki az addigiakból, a megszokottból. Páskándi sajtóságos szemléletmódja hozzásegített. Persze, lehet, hogy nem volt igazán kitalálva a film. Rengeteget küszködtem vele. Nem tudtam például eldönteni, hogyan játsszanak a színészek. Szirtes teljesen realista módon, Nagy Anna viszont egészen más stílusban játszik. Végül is kérdés: baj-e ez?... A tétovaság – nyitottság? – többnyire jelen van a filmben. De a tapasztalatok leszűrhetők... Ha minimális igényt, ösztönzést tapasztalnék – szívesen foglalkoznék továbbra is a groteszkkal. De mint ahogy szinte előzménye sem igen akad a *Fácán*-nak, úgy látszik, folytatására sem igen kerül sor. Talán az előzmények híján lett ilyen, amilyen, a fotográfálása is: nincs kitalálva a képi stílusa sem. Inkább csak azt mutatja, hogy mit *nem* akartam: sokszor mondták rám – nem értek vele egyet –, hogy öncélúan keresem a szépet, hát most aztán „eleresztem”, gondoltam... – *Mintegy ellensúlyozásképpen, elmondhatnád, hogyan alakult ki a Szindbád képi stílusa. Ez a film, meggyőződése szerint, a magyar – s tán nemcsak a magyar – színes filmezés egyik csúcsa. Milyen szerepet játszott ebben, hogy akarva-akaratlan Tóth Jánossal kellett versengened?*

– Versengésre nemigen gondoltam. De tudni kell, mert hozzátartozik a film történetéhez, hogy Huszárik Zoli nekem régi barátom, egy időben még közös gimnáziumba is jártunk. A *Szindbád* előtt hét évvel – még 1963-ban – csináltunk is egy rövidfilmet közösen: a *Groteszk*-et. Persze, tudomásom volt róla, hogy a *Szindbád* Tóth János dédelgetett témája, s amikor Zoli elmondta, hogy velem szeretné forgatni, meglehetősen kínos helyzetbe kerültem – ez az igazság. Én nem faggattam Huszárikot, hogy miért döntött így, s ő később sem beszélt döntése részleteiről. Megpróbáltam elutasítani a javaslatot,



Apa

megtoldva érveimet azzal, hogy engem Krúdy sohasem kötött le, két-három könyvét olvastam ugyan, de egy pillanatig sem fordult meg a fejemben, hogy ez az én világom lehetne... Huszárik azonban nem volt hajlandó „megingani” – így hát tizenöt éves barátságunkra való tekintettel, el kellett vállálnom.

– *És maga a munka milyen tanulságokat hozott?*

– Tág tere nyílt a rögtönzésnek. Persze, a rögtönzés a filmkészítésben mindig korlátozott, mert korlátozottak az anyagi és a technikai lehetőségek... Hasonló módszerrel korábban csak a Tisza-filmet forgattuk, Gaállal, akivel úgy indultunk neki, hogy elhatároztuk: csak azt vesszük fel, ami izgalmas, ami szép. Akkor még, például, Agfa-nyersanyagra dolgoztunk, s azokról a színekről, amelyeket ez a nyersanyag nem bírt el, eleve le is mondtunk... Huszárikkal könnyen, gyorsan megláttuk és megtaláltuk a helyszíneken *ugyanazt*. Nemcsak azért, mert Zoli képzőművész is, hanem ráadásul még ízlésvilá-

gunk is nagyon sok mindenben egyezik... soroljam, hogy valaha egyformán voltunk Matisse, Rouault hatása alatt? ... Megláttunk egy kapualjat, írtunk rá gyorsan egy jelenetet. Őszi levélhullás nem volt a forgatókönyvben, de Poprádon épp elcsíptük azt a két napot, ahhoz is gyorsan igazítottunk egy jelenetet... Nagyon jó érzés volt így dolgozni. Azt hiszem, sokat jelentett az is, hogy épp az időben lettem szerelmes: felfokozott érzékenységgel néztem, ítélt meg mindent. Egyébként a *Szindbád* nagy lecke volt: a külső világot, amelyből minden részlet kivételesen könnyen és jól illeszkedett be a film egészébe, össze kellett hangolni, egyenértékűvé kellett tenni a belsővel. Ez volt az igazi lecke.

– *Gondolsz-e rá, hogy a közelebbi vagy távolabbi jövőben esetleg kisfilmeket forgass?*

– Elképzelhető, bár egy kisfilm sokszor ugyanannyi munka, mint egy nagyfilm. A *Pro patria* például legalább annyi beállítást tartalmaz, mint a *80 huszár*. Több héten



Feldobott kő

át néztem csak a híradókat, amelyekből snitteket válogattam, kopíroztatni. Szobrokat vettem fel a filmhez több európai országban, anyagokat keresgéltem a Hadtörténeti Múzeumban, és így tovább. Vagy vegyük Huszárik Zolit: fél évig, kerek évig is dolgozik egy-egy kisfilmjén. Tehát nagyon meggondolandó a kisfilm-készítés. Amíg fiatal voltam, amíg egyedül voltam, az más . . . Ma már egyszerűen megélhetés kérdése is . . . Nagyon meggondolandó.

– *Ezzel mindenestre elvész a lehetősége valaminek, ami színesebbé tehetné a művészi egyéniséget.*

– Bizonyára „sokszínűbb” lenne az ember, ha nem csupán a legfontosabb rögeszméinek élne, hanem sokat és mindenfélével eljátszadózhatna. Mint, mondjuk, Picasso. De ha az ember keveset tehet, akkor csak a rögeszméjének hódol . . . Én meglehetősen pontosan tudom, hogy most 1980-nál előbb „nem rúghatok labdába”.

– *Ugy érzed tehát, hogy bizonyos fajta tehetséged szükségképpen parlagon hever amiatt, hogy a „rögeszmédet”, a legfontosabbnak gondolt mondanivalódat mindenáron el akarod mondani?*

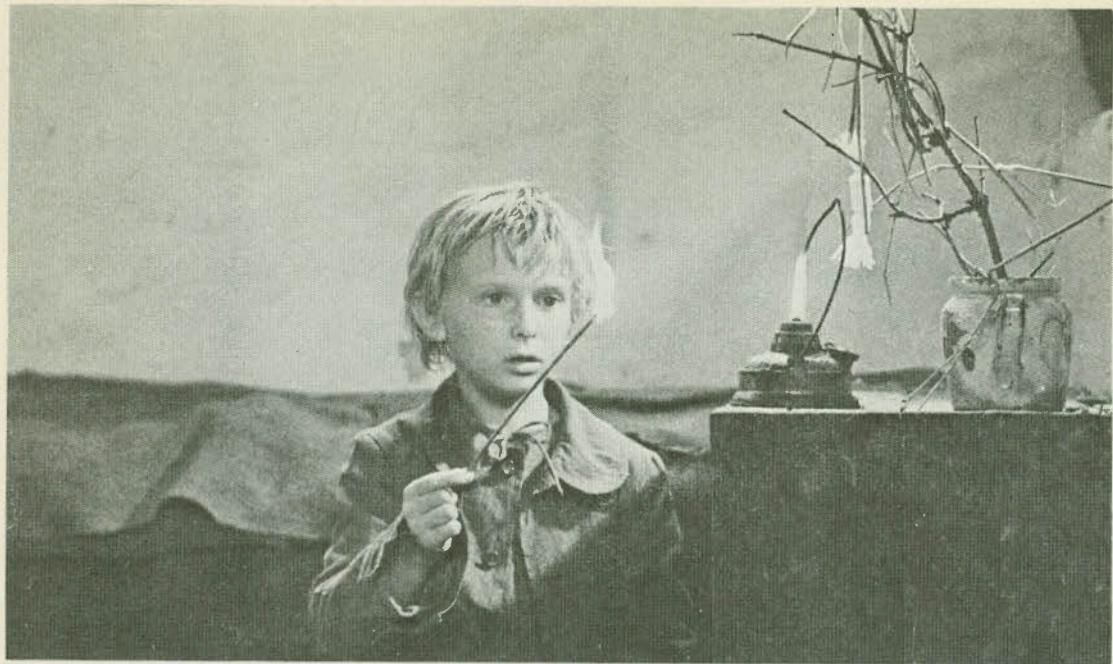
– Néha az jut eszembe: olyanok vagyunk, mint a feltöltött akkumulátor, amit csak ritkán használnak. Az ilyen előbb-utóbb magától kimerül. Félreértés ne essék: nem hiszem, hogy mint magánembernek tartalmatlan volna az életem. Nem unatkozom. De nemcsak rólam van szó. Az én feladatom ugyanis az, hogy *produkáljak* valamit – *másoknak*. Ahhoz pedig kevés, hogy én itthon, mondjuk, jó könyveket olvasgatok.

– *Pedig ahogy telik az idő, ha szabad azt mondani: ahogy növekszik a tekintélyed, úgy könnyebb is lesz egy kicsivel a helyzeted.*

– Lehet. Csak éppen van ám egy ellenkező irányú változás is. 1959-ben forgat-



Szindbád



Árvácska

tam első filmemet a főiskola után, a *Busójárás*-t. Volt a forgatókönyvben egy hajnali beállítás. Egyszer azért nem felelt meg nekem az ég, mert túl vörös volt, másszor azért, mert túl hideg színű. Kezdő operatőr voltam, ennek ellenére senki sem ütközött meg kifogásaimon. Hatszor mentünk ki hajnalban a helyszínre! Ma már ez elképzelhetetlen. Ha esik, ha süt, forgatni kell.

— *S mi az a „rögeszméd”, amiből 1980-ban filmet forgatni remélsz? A Mária Terézia-korabeli történet a határőrvidék szervezéséről?*

— Igen. Jobb híján újraolvasom hozzá azokat a könyveket, amelyeket már olvastam. De ez mindig hasznos. És magával ragad, elgondolkoztat ezeknek a régi írásoknak a nyelve. Lehet, hogy a mai magyar átlagnyelv szürkesége miatt idegenkedem én annyira a dialógírástól forgatókönyv-készítés közben? Bezzeg egy Bod Péter nyelve! De ugyanezt a szürkeséget látom például faluképeinkben, városképeinkben is. Nagyon le vagyunk maradva a képi kultúrában — valahol már el kell kezdeni. Azt a kicsi „pluszt”, amit hozzá

tudok tenni a magától adódó látványhoz, én mindig szükségesnek érzem. Nincs az a kritika, amelyik le tudna beszélni róla! . . . És háborgok a képi szervezetlenségbe belenyugvó slendriánság, a cinéma-verité-re hivatkozó nemtörődömség ellen. Mintha dokumentumot nem lehetne másképp is fényképezni, mintha az életet nem lehetne másképp „tetten érni”! Ugy például, ahogyan Ragályi megmutatta a *Fotográfia*-ban. Tudomásul kell venni, hogy a műalkotás mindig *hat*, a hatást nem lehet kiiktatni. A „lezserség” azoknak védőpajzs, akik szeretnek keveset dolgozni, keveset gondolkozni. Épp olyan ez, mint amikor egy új lakásban két év múltán már javítani kell a vízvezetékét, mert *csak annyi* gondossággal szerelték be . . . Én vallom, hogy a megszerkesztett látvány hozzátartozik magához az emberhez, az emberi lényeghez: az emberiség minden kollektív megmozdulása, a kőkorszaktól napjainkig, mindig funkció és esztétikum egysege volt. És az is lesz.

— *Művészi hitvallás kerekedett beszélgetésünk végére, köszönöm.*

Csala Károly



80 huszár

Rajz- és animációs filmművészetünk

Időnkénti látogatásunk a Pannónia Filmstúdió rajz- és animációs műhelyébe, bepillantásunk a gazdag és sokrétű alkotómunkába mindig csak arra ad módot, hogy animáció jelentőségéről esik szó a tájékozódjunk új művészi törekvések és gondok, elkészült művek és tervek között. Ezúttal négy rajzfilmrendező vallomásait, gondolatait foglaljuk össze a műfaj problémáiról, az alkotói lehetőségekről, illetve a Stúdió feladatairól. Az esztétikai összefüggések közül az némiképp képzőművészet és a film kapcsolatában. Végül áttekintést adunk a Fialatok Műtermében folyó alkotómunkáról.

Négy rendező a műfajról, lehetőségeiről

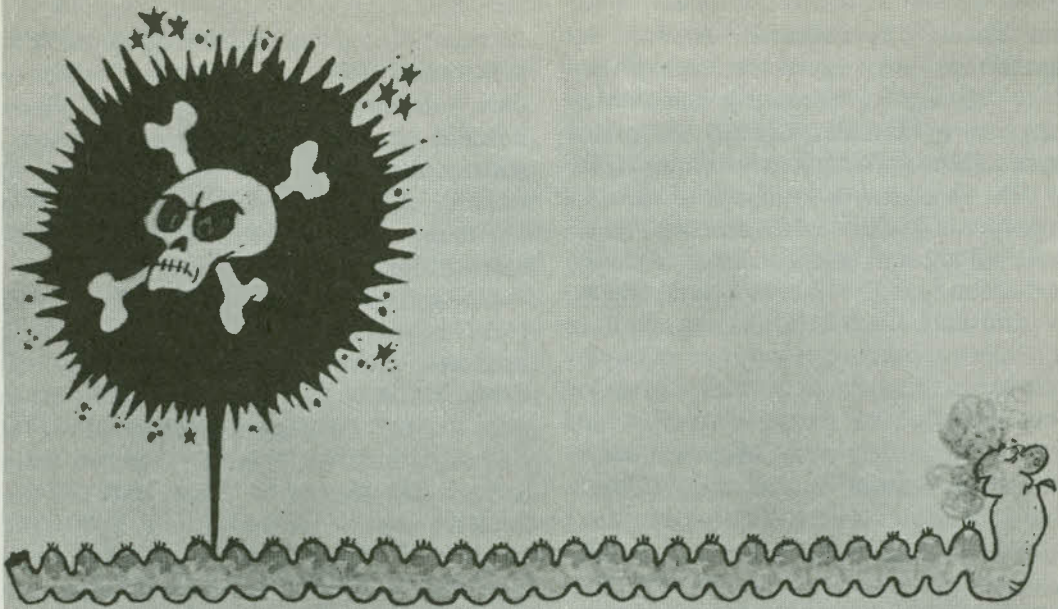
Dargay Attila

Mezőnyéken született 1927-ben. Erettségi után a Szépművészeti Főiskola hallgatója lett, de tanulmányait nem fejezte be. 1951-től a Nemzeti Színház ösztöndíjas díszletfestőjeként, majd a Híradó- és Dokumentumfilm rajzfilmosztályán dolgozott. 1954 óta a Pannónia Stúdió munkatársa. Erdemes művész, Balázs Béla-díjas.

Főbb filmjei: *Ne hagyj magad emberke*, 1959, *Dióbébkirályfi*, 1963, *Gusztáv*, 1964–67, *Variációk egy sárkányra*, 1967, *Rendhagyó történet* 1971, *Pázmán lovag*, 1973, *Lúdas Matyi* (egész estés), 1975–76.

(indulás) A mi korosztályunk hihetetlenül sokat köszönhet Macskássy Gyulának, aki lerakta ennek a nagyszerű művészeti ágának az alapjait Magyarországon. Számunkra nagyon sokat jelentettek az ő irányítása alatt töltött évek; örökre magunkban hordozzuk annak a művészi kollektívának a

lelkesedését. A rajzfilm hazai tekintélyét nekünk kellett műveinkkel az ötvenes években kivívni. Egyesek ekkor úgy vélték, hogy erre a művészeti ágra nincs is nálunk szükség. Szerencsére olyan művek cáfolhatták már az ötvenes évek elején ezeket a nézeteket, mint *A kiskakas gyémánt félkrajcárja*, a *Kutyakötelesség* vagy az *Erdei sportverseny*. 1951-ben kerültem a rajzfilmesekhez, így tanúja, sőt szerény közreműködője lehettem az akkori hősi munkának. Sajnos munkánk lendületét 1954-ben megtörte a racionalizálás, éppen addigi legnagyobb szabású vállalkozásunk, a *Két bors ökröcske* munkálatai közben. Macskássy Gyula vezetésével ötven maradtunk csak a Szinkron Filmstúdió álmányában; abból a megfontolásból, hogy kizárólag reklámfilmek készítése lesz a jövőben a feladatunk. „Mágnak” tekintettük magunkat (ez is Macskássy kifejezése), ahhoz, hogy minél előbb a régi



Dargay Attila: Visszajelzés

keretek között folytatódhasson a hazai rajzfilmes munka. Igyekeztünk bizonyítani, hogy „rentábilisak vagyunk”, ontottuk a reklámfilmeket, sikerük is volt. *(a rajzfilm lényegéről)* Munkánk varázsát a megelevenítés ténye és folyamata adja. Azt a folyamatot, amikor érzem, ahogy a gondolat a fejemből „lejut” a ceruzámba, majd megfogalmazódik a papíron, semmihez sem tudom hasonlítani. Egy egyszerű fatuskóba, egy kocsikerékbe is lelket tudunk lehelni, ha szükségesnek érezzük. Meggyőződésem, hogy ez az alkotói folyamat (ami mindig tartalmazza a katartikus elemet) kihatással van a művészek közötti viszonyra is. Nálunk alapelv a segítőkészség, mindenki számíthat a többiek segítségére. Hivatkozhatok a *Lúdas* elkészítésének körülményeire is. Nepp József ugyan hosszú évek óta jóbarátom, mégis meg-

ható volt, hogy érdemes művész létére beállt a produkcióba tíz hónapig háttérrel festeni, Jankovics Marcell pedig elkészítette a *Lúdas* figuraterveit. Ez a nagyszerű kollektív szellem, azt hiszem, a rajzfilm lényegéből fakad, hiszen alapvetően kollektív műalkotás minden egyes filmünk. *(a gyerekekről)* A gyerekek mindig érdeklődésem középpontjában álltak. Nagyon elszomorít, hogy úgy érzem, nem kapnak valóban értékes, egyéniségük fejlődését segítő, humanista filmeket tőlünk. Annak idején Macskássy Gyula filmjei nagyszerűen megfeleltek a nemes célnak. Sokan a rajzfilm „felnőttkorát” féltik a gyermekfilmek-től. Az a véleményem, hogy érezze megtisztelve magát az a műfaj és az a művész, aki a gyermekeknek dolgozhat. Sokkal nehezebb nekik filmet készíteni, mint a felnőtteknek. Egyszerűen lehetetlen úgy

gyermekfilmet készíteni, hogy ne legyünk állandó kontaktusban velük. Amikor a *Lúdas*-t készítettem, rendszeresen összejártam ismerős gyerekekkel. Amikor azt tapasztaltam, hogy egyes részleteknél lankad a figyelmük, azokat a jeleneteket kihagytam a filmből. Állandó látogatója vagyok a Bábszínház bemutatóinak. Ilyenkor nem annyira a színpadra, mint a közönségre figyelek: hol nevetnek, mitől félnek, mi az, ami untatja őket? Az idén Moszkvában újból felkereshettem Obrazcov színházát. Felnőttelőadásra tudtam csak bejutni, de ugyanazt a csillogást láttam a nézők szemében, mint a gyerekekében. Egy bibliai tárgyú darab, a Noé bárkája ment aznap este, vegyesen szerepeltetve színészeket és bábokat. (Obrazcov csak rendezte és tervezte az előadást.) Felejthetetlen marad számomra Noé bábfigurájának játéka.

(*saját filmjeiről*) Tulajdonképpen az ötvenes évek végén nyílt ki igazán a szemünk. Ekkortól kezdve utazhattunk rendszeresen a nagy nemzetközi fesztiválokra, és rájöttünk, hogy mennyire keskeny ösvényeken jártunk addig a rajzfilmes kifejezési forma széles lehetőségeihez mérten. Óriási élményt és egyben művészi sokkot jelentettek ezek az utak. A számunkra addig többnyire ismeretlen külföldi művészek nemcsak új technikákat dolgoztak ki, de eljutottak oda, hogy felelősséggel és gondolati elmélyültséggel szóljanak koruk aktuális problémáihoz. Ezeknek a felismeréseknek a lendülete indította a magyar rajzfilm megújódását, Macskássynál a *Ceruza és radír*-t és a *Párbaj*-t, Nepp groteszk filmjeit és az én önálló munkáimat is.

Nevetségesen hangzik bizonyára, de még figuráimban is tisztelem az embert, az önálló, jobb élet lehetőségét. *Gusztáv*-filmjeimben is van mindig egy-egy olyan pont, amelyikben meg lehet (meg lehetne) kapaszkodni. Eredeti elképzeléseim szerint a *Lúdas* Döbrögije is megjavult volna, erre egyébként a Fazekas-műben is történik utalás.

A sorozatokhoz végzett munkáimat nem szeretem kevésbé, mint egyedi film-

jeimet. Ezek az epizódok tulajdonképpen ürügyül szolgáltak arra, hogy „szkeccseket” csináljak nagyobb szabású vagy egyedi terveimből, esetleg felhasználjam azokból kimaradt ötleteimet. Sorozat-epizódjaimban valahogy mindig megjelenik éppen készülő egyedi filmem világa. Szeretem a sorozatokat (nézőként is), mert hiányzik belőlük az egyedi művek lezártága. Mindig lehet a történeteket folytatni, mindig tartogatnak új lehetőségeket.

Rengeteget köszönhetek a *Lúdas*-nak. Nem nevezhetem teljes joggal saját filmemnek, mert egy alkotókollektíva szülötte. Ma már tisztán látom hibáit is, de nem értek mindegyik kritikával egyet. Sokan – érzésem szerint – nem a Fazekas-művel, hanem a Soós Imre-filmmel vetették össze. De tudomásul kell venni, hogy az ő alakításával egyenlő nivójú karaktert a rajzfilm eszközeivel teremteni nem lehet. Ahhoz nem elég „éles” a mi ceruzánk. A legtöbb gondom egyébként Döbrögi figurájával volt. Én nem éreztem soha hátamon a derest, ezért egy ideig egyszerűen képtelen voltam igazán meggyőlni és megrajzolni azt a figurát, amelyik Fazekasnál szerepel.

(*vágyak*) Életem legnagyobb vágya filmre vinni Tom Sawyer kalandjait. Meggyőződése, hogy csak rajzfilmen lehet tökéletesen visszaadni. (Szerintem tudat alatt Mark Twain is rajzfilmnek írta.) A gyerekek fantáziájában ugyanis keverednek a csodálatos és a valóságos elemek, kiegészítik egymást. Másik nagy álmom a Csongor és Tünde. Ez is animáció után kiált. Éppen az egyéniségek lényege vesz el a másféle megjelenítésben. Tünde nem nő, nem is ember-féle akar lenni. Fény, ami hol virággá, hol madárrá alakul. Csongor és Tünde szerelme kamaszszerelme: ennyire légies, tiszta szerelem csak a kamaszok világában létezhet. Az ördögfiókák kicsik, kicsi lángcsóvák, tüzelő szemekkel. Vörösmartynak éppen az a zseniális látomása, ahogyan a három létezési szférát (fényföldi élet–alvilág, illetve sötétség) elkülöníti, illetve a főhősök (Tünde–Csongor–Mirigy) segítségével egymásba játszatja,

összeütközteti. Érzem, hogy ezt csak rajz-filmen lehet tökéletesen megoldani, és remélem, hogy én leszek az a szerencsés művész, akinek sikerül.

(antal)

Jankovics Marcell

Budapesten született 1941-ben. Érettségi után egy évvel, 1960-ban lett a Pannónia Filmstúdió munkatársa. Első nemzetközi sikerét az *Air India* című reklámfilmmel érte el 1972-ben. Számtalan jelentős nemzetközi díjat nyert filmjeivel, ezek közül kiemelkedik az 1977-es cannes-i Arany Palma és a chicagói Ezüst Hugó-díj, valamint az 1978-as oberhauseni fődíj – valamennyivel a *Küzdők*-et jutalmazták. Ő rendezte 1973-ban első egész estés rajz-játékfilmünket, a *János vitéz*-t. Munkásságát 1978-ban Kossuth-díjjal jutalmazták.

Főbb filmjei: *Gusztáv*, 1963–68, 75, *Air India*, 1968, *Hídavatás*, 1969, *János vitéz*, 1973, *Sisyphus*, 1974, *Küzdők*, 1976,

(a hosszú filmekről) A legtöbben úgy érzik, hogy ha hosszabb filmet csinálnak, akkor az több is. Ezt az érzést erősíti az a megfigyelés is, hogy nagyobb nemzetközi díjakat, nagydíjakat nyúlfarknyi filmért nem nagyon adnak, hiszen ilyen „kevésért” nem érdemes. Holott elsősorban nem erről van szó. Inkább arról, hogy vannak témák, amelyek rövidfilmben nem dolgozhatók fel, vagy legalábbis igazi művészi élményt kiváltani képes erővel nem. Rövidfilmben csak vázlatosan, tartalomjegyzékszerű előadásban ragadhatók meg. Minden a témától függ.

S vannak a hosszabb filmekre törekvésnek praktikus okai is. A mi rövidfilmjeink ugyanis meglehetősen nehezen jutnak el nézőikhez. A közönség és a kritika állandóan hangoztatott panasza, hogy filmjeinket nem lehet látni. Mi is érzékeljük ezt, szenvedünk tőle – hiszen nem azért csináljuk meg a filmeket, hogy mi magunk nézzük őket. Ezek a körülmények aztán majdnem minden esetben azt az ambíciót ébresztik, hogy olyan filmet készítsen,

amit majd meg is nézhetnek az emberek: tehát játékfilm-hosszúságú rajzfilmeket, amelyek gond és akadály nélkül foglalhatják el helyüket a moziforgalmazásban.

Mindez persze bonyolultabb annál, mint hogy ilyen rövid és leegyszerűsített magyarázattal megvilágíthassam. Magamat illetően ki is kell egészítenem, mégpedig azzal, hogy én adott esetben ugyanúgy vonzódom a rövidfilmhez is, ha a téma úgy kívánja. A *Küzdők* is rövidfilm. Igaz, néha praktikus okok is közrejátszanak egy-egy rövidfilm létrejötténél. Például az, hogy a mindennapi munka mellett nem igen jut idő terjedelmesebb kidolgozást igénylő gondolatok kiérlelésére. A *Gusztáv*-sorozat és a népmese-sorozat elég sok energiát lekötött. A közbeeső szabad időben rendszerint csak rövidfilmre futja. A *Küzdők* is így született. Házon belül kiírtak egy pályázatot, amelynek egyik feltétele volt, hogy a művészet tárgykörét érintse. Rászántam néhány napot, körbejártam a témát, az alkotó és a mű viszonyát, és véletlenül beugrott az ötlet, amelyre a film épül. Van tehát arra is mód, hogy két-három évenként egy ilyen filmet is megvalósíthassunk. S talán attól lesznek ezek a filmek sikerültebbek, hogy már nagyon nagy az emberben az akarás, nagyon szeretne olyan filmmel előállni, amit teljesen a magáénak mondhat.

(a tervezett filmről) Vonzott a népmesei téma – a *Fehér ló fia* –, de ez csak a gondolati keretet jelenti. Valójában az a szemléletmód vonzott, az az évezredek során kialakult gondolkodási mód, ami valami rendkívül „intenzív” harmóniát mutat. S vonzott az a világ, amelyben az ember mindennapi élete, lelki élete, munkája, ünnepei, gondolkodásmódja, a környezet, a vélt világrend mind harmóniában van. Belőlünk hiányzik ez a harmónia. A népmesék viszont ilyen harmonizáló szemléletet hordoznak szellemiségükben. Nem olyat, ami minden további nélkül ráhúzható lenne a mai életformára – de segíthet abban, hogy megkeressük a mai életre alkalmas harmóniát. Elsősorban ezért éredekelt a népmese.

Ezen túl: a népmesei alakok olyan szerepekben jelennek meg, amilyeneket az emberek életük különböző korszakaiban, hangulataiban maguk is megélnék. Az animáció sajátos kifejezőmódját figyelembe véve ez új lehetőség lehet arra, hogy emberi karaktereket ábrázolhassak, egy korszerű hőstípust fogalmazzak meg. A mi műfajunk ugyanis nem nagyon alkalmas arra, hogy finom emberi rezzenéseket, csak színészi alakítással megvalósítható karaktervonásokat mutassunk be. Stilizált hősökkel operálunk, stilizált világban – rendkívül nehéz itt árnyalt jellemeket adni. A népmesei alakok állandó szerepeket hordoznak; az ember néhány alapvető arculatát testesítik meg egyebek között, s ez egybevág a műfaj lehetőségeivel. De én szeretném megpróbálni feloldani ezt a sémát. Kimutatni, hogy nem didaktikus felfogású műről van szó, amelyben egysíkú jellemek mozognak, és azt bizonyítani, hogy a különböző karakterek egy ember többféle arcát is jelenthetik. Miután a mi műfajunk nem képes arra, hogy árnyaltan jelenítsen meg egy jellemet, a szerepfelosztás ad módot ennek pótlására. Szerencsés adottság itt a mesei hármasság, ami tovább gazdagítható. Például úgy, hogy a hős szerepét három fiútestvér tölti be, a hősnő szerepét három nőalak, az elenség szerepkörét pedig három sárkány. A mese adottságait figyelembe véve én ezt szétbontottam: a három hős nem egyforma, hanem a hősi viselkedésforma három lehetséges útját példázza. S ezzel bizonyos fokozatosságot is el lehet érni, jelezni a jellemfejlődés állomásait.

Szeretném, ha úgy sikerülne ez a film, hogy ne csak gondolatilag és szakmailag állja meg a helyét, hanem hogy a közönségnél is sikere legyen. Hogy ne lehessen alkalmazni rá a rosszízű „szórakoztatófilm–művészfilm” kategóriák egyikét sem.

Ha hiszek abban, amit egy filmmel mondani akarok, akkor természetesen szeretnék avval hatást gyakorolni az emberekre. Nem akarok pesszimista filmet készíteni. A negatívum ugyanis véleményem szerint önmagában nem riasztja, hanem

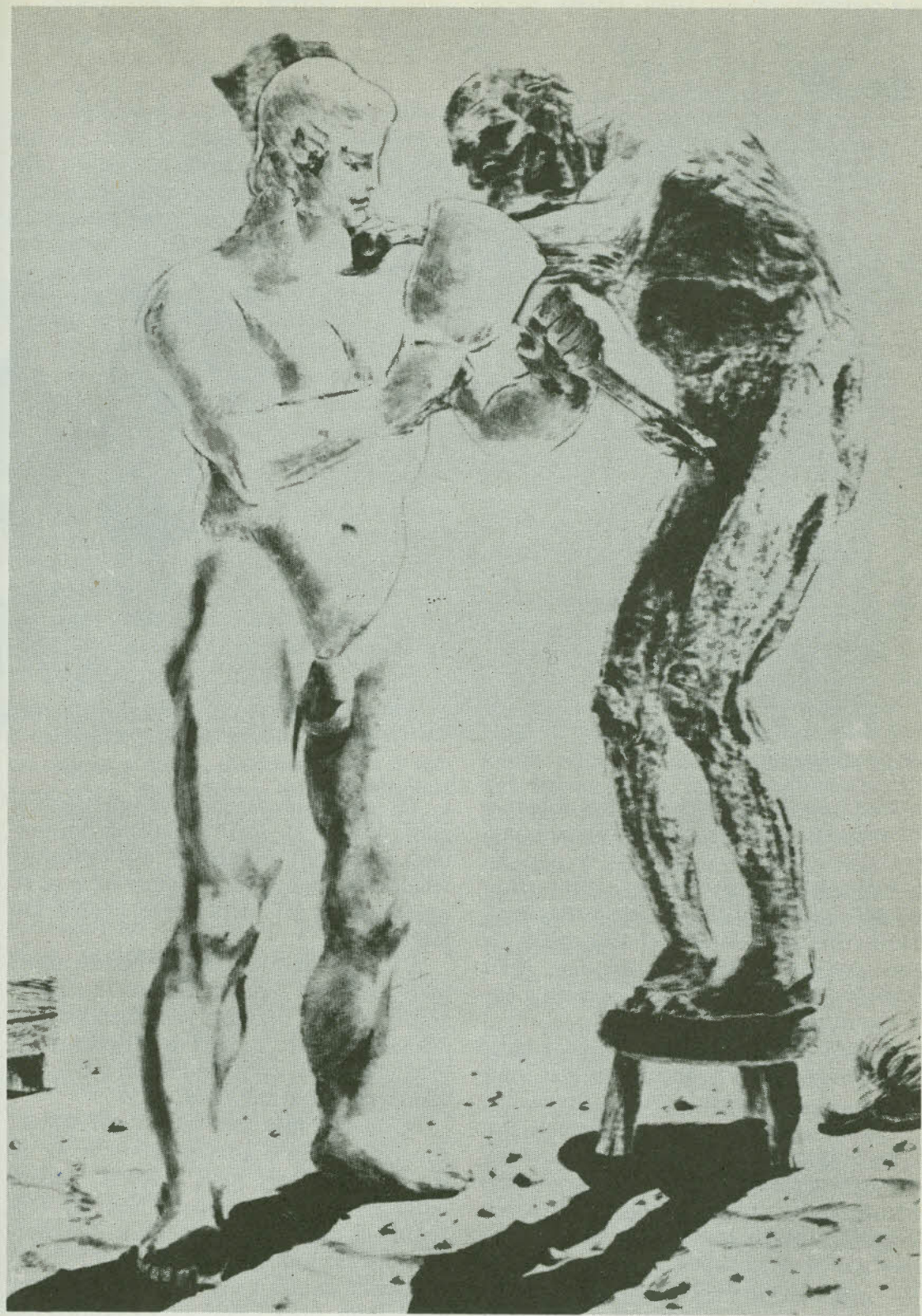
inkább megnyugtatója az embereknek: ha más is ilyen, mi is lehetünk ilyenek – mondhatják. Nagyon fontosnak tartom, hogy pozitív példákat mutassak. Természetesen nem rózsaszínű példákat. Hiszen a tragikum is hordozhat pozitív tartalmakat. A *Küzdők* például maga a tragikum. De igyekeztem éreztetni, hogy megéri. Hogy nem hiábavaló, ha az ember belepusztulhat abba, hogy létrehozott valamit...

(*sokféleség*) Sokféle film készítésében veszek részt, ez csak részben választott, részben szükségszerű állapot. Készítek *Gusztáv*-filmeket, s ez már más, mint ami én vagyok. Van egy népmese-sorozat, az megint egész külön világ. Természetesen mindegyikben van belőlem valami, vannak közös formai, stílári jellegzetességeik. Például az a képkapcsolási mód, amit előszeretettel művelek, és animációs metamorfózisnak nevezek, mindegyik filmemben benne van, akkor is, ha az egyik naív parasztrajz-imitáció, akkor is, ha olyan radikál-realista, mint a *Küzdők*. Nem hiszek annyira az alkotó stílusában – inkább a mű formájában hiszek. Természetes ugyan, hogy az alkotó személyisége a témaválasztástól kezdve mindenre rányomja a bélyegét, de egy idő után a mű válik erősebbé, és ez határozza meg a hozzá alkalmas legjobb formát. A néző számára pedig nem az én stílusom a lényeges, hanem a mű formája.

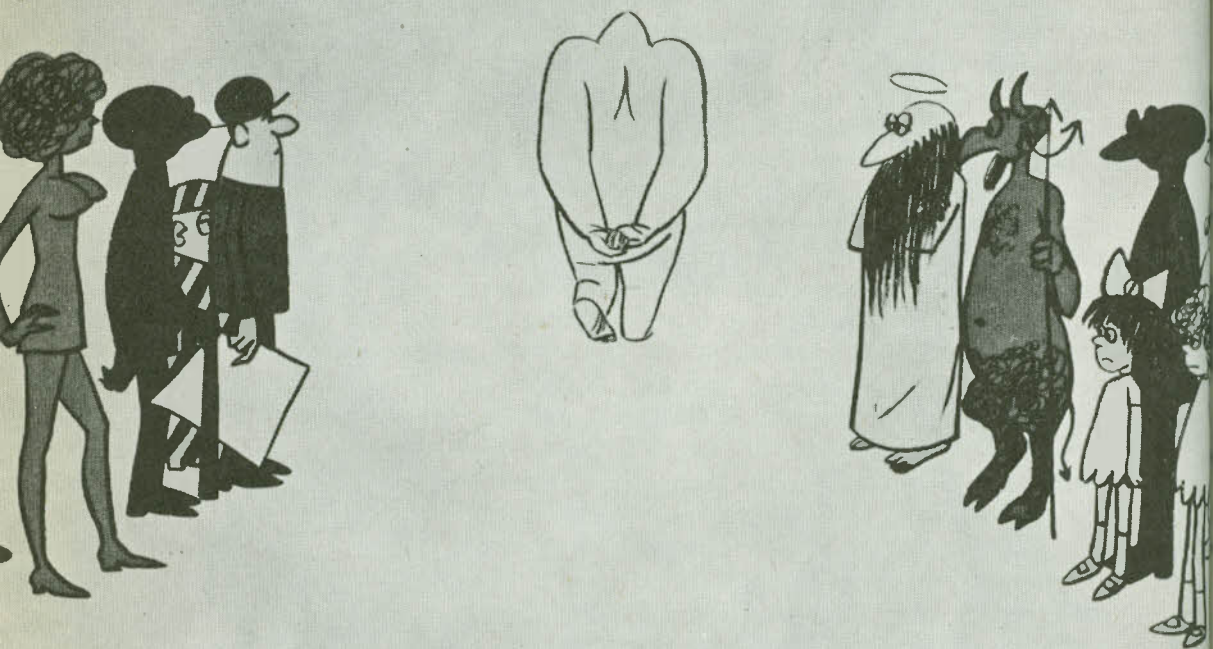
Hozzátartozik ehhez az is, hogy témakörömet nem tartom lezártnak, s egyelőre nem is akarok lezárt szemléletű alkotó lenni.

Nepp József

Budapesten született 1934-ben. 1957-ben szerzett diplomát az Iparművészeti Főiskolán, azóta a Pannónia Filmstúdió munkatársa. Első önálló filmjének, az 1961-ben készített *Szenvedély*-nek egyik figurája szolgált alapul Gusztáv figurájához. Számos forgatókönyvet ír, nemcsak saját filmjeihez, hanem Foky Ottó, Ternovszky Béla, Dargay Attila számára is, ő írta a



Jankovics Marcell: Küzdők



Nepp József: A yeti dala

Gusztáv, az Üzenet a jövőből és a Kérem a következőt című sorozatok forgatókönyvét is.

Főbb filmjei: *Szenvedély*, 1961, *Holnaptól kezdve*, 1963, *Mese a bogárról*, 1963, *Gusztáv* 1964-től, *Oxidia*, 1965, *Öt perc gyilkosság*, 1966, *A yeti dala*, 1970, *Üzenet a jövőből*, 1971–72, *Kérem a következőt*, 1973–75,

(*Gusztáv és egyedi filmek*) Mind a kettő hivatalos munkám és hivatásom. Azt, amit el akarok mondani, néha *Gusztáv*-ban mondom el, néha meg egyedi filmben. Hogyan dolgozom? Van egy munkafüzetem, amibe ötleteimet jegyezgetem, olyankor is foglalkozom velük, amikor gépisebb munkát végzek, amire nem kell annyira odafigyelni. S ha kapok valamilyen feladatot, vagy lehetőséget adnak egyedi film készítésére, akkor föllapozom a füzetemet

– de aztán rendszerint valami egészen mást találok ki, mert időközben meguntam feljegyzett ötleteimet. Én egyforma feladatnak fogom fel a *Gusztáv*-ot is és az egyedi filmet is – nem teszek köztük különbséget.

A *Gusztáv* megváltozott. Részben azért, mert változnia kellett. Olyan *Gusztáv*-ot kértek tőlünk, ami mai jelenségekkel foglalkozik inkább. S azért is megváltozott, mert meguntuk a régi figurát, és magunk is változtatni akartunk rajta.

De nekem már nem tetszik mindegyik. Amelyikben én is közreműködtem, az talán még kevésbé, mint a többi. Valami nincs rendben a *Gusztáv*-val. Nem így képzeltek el annak idején, amikor újrakezdük. Sokkal többet tételeztem fel róla. Jó emlékeim vannak a régi *Gusztáv*-ról, és azt gondoltam, hogy ugyanazon a szinten fog

folytatódni. S végül is egyre inkább sorozatfilmmé kezd válni. Régen nem az volt, egyedi filmek voltak a *Gusztáv*-ok, csak sok készült belőlük. Most egy kicsit sorozatfilmmé egyszerűsödött. A sorozatfilmnek pedig az a hátránya, hogy nincsenek kifejezésbeli lehetőségei, hogy ipari terméké, szellemi rágógumivá válik. A sorozatfilmnek gazdaságosnak kell lennie, be kell hoznia a ráfordított összeget. Erre a gazdasági szempontra állandóan figyelni kell, már a forgatókönyvet úgy kell elkészíteni. A gazdasági szempontból legsikeresebb rendezők, az amerikai Hanna és Barbera például ún. klisé-jelenetekkel, közös hátterekkel, közös mozdulatokkal, sztereotíp szájmozgással, színészi játékkal dolgoznak. Mindezeket előre elkészítve, pontos nyilvántartással tárolják náluk. Egy-egy új sorozat-darab elkészítésekor csak kiemelik a szekrényből a megfelelő klisé-t és elhelyezik a filmben. Nálunk nem készül film ilyen módszerrel. Részben a szervezés nehézségei miatt, részben pedig mert lelkiismeretfurdalásunk volna, ha így dolgoznánk.

A magam részéről meg vagyok elégedve a műfajunk fogadtatásával. Amennyire hatékony ez a műfaj, amekkora súlya és szerepe van a filmvilágban, annyira elismert és népszerű is. Az utóbbi 10 évben szinte csak tévésorozatok készítésében vettem részt – s ott 100%-os a kontaktus a filmkészítők és a nézők között.

(szórakoztatás) Az én ars poeticám bizonyos mértékig függvénye annak, amit a Stúdió elvár tőlem. Ha szükséges, akkor televíziós sorozat készítésében veszek részt, ha nem, akkor egyedi filmet vagy más természetű munkát készítek. A mi Stúdióink gyár, amelynek dolgozói vannak – magam is dolgozója vagyok. Szeretek szórakoztató filmet készíteni, mert tudom, hogy szívesen nézik az emberek. És úgy gondolom, hogy a sorozatoknak is megvan, meg kell hogy legyen a létjogosultsága. Hogy a művészi csúcsoakat nem ostromló szórakoztatásnak is van helye egy olyan műfaj keretei között, amelyik egyébként mindenre képes.

Szoboszlai Péter

Diósgyőri született 1937-ben. 1961-ben szerzett diplomát az Iparművészeti Főiskolán, azóta a Pannónia Filmstúdió munkatársa. Háttértervezőként több mint száz film elkészítésében vett részt. A *János vitéz* egyik forgatókönyvírója. Az Iparművészeti Főiskolán 1972-óta animációs speciálkollégiumot vezet. 1977-ben könyvet jelentetett meg a rajzfilmről a Corvina kiadónál. *Hé, Te!* című filmje Bronz Hugódíjat nyert az 1977-es chicagói fesztiválon, a Thesszaloniki Rövidfilmfesztiválon elnyerte a zsüri különdíját.

Főbb filmjei: *Aki bújt, bújt*, 1968, *Sós lötyty*, 1969, *Rend a házban*, 1970, *Össztánc*, 1972, *Hé, Te!*, 1976,

(önkontroll) Nincs megfogalmazott, „betanult” ars poeticám, programom van. Félek a nagy szavaktól. Olyan kevés a „visszacsatolás”, oly ritka a megmérettetés, hogy félő: bármit mond az ember, becsapja önmagát. Hiszen szinte csak önmagunk kontrolljára számíthatunk.

Kilenc-tíz hónaponként tudok megcsinálni egy filmet. Ami elkészül, 5–6 percet fog elvenni a néző életéből, és talán még valamennyit, ameddig esetleg elgondolkodik rajta. Ezt az öt perces gondolatot kell úgy átadnom, hogy tükrözze a készülés ideje alatti éneket, hitemet, elképzelésemet, és az eltelt időben végbement fejlődésemet. S aztán jön a kérdés: mekkorát sikerült kiáltanom? Tudtam-e akkorát ez alatt az 5 perc alatt, hogy meghalljanak, megértsenek?

Ha elkészül a film, megmutatja az ember a kollegáknak, barátoknak, ismerősöknek. Meghallgatja a véleményeket, az ellenvetéseket. Aztán megnézik a kritikusok, a sajtó képviselői is. S itt a legtöbb-szor furcsa, zavaros helyzet támad: filmjeinket – az egy évi termést – többnyire egyvégtében vetítik le a kritikusoknak. Így aztán furcsa mezőny alakul ki. Majdnem olyan, mintha a járművek évente megtartott versenyén együtt indulna a bicikli, az úthenger, a roller, a metro és a többi. Óhatatlan tehát, hogy a nézők egyik vagy másik járműfajtának kezdjenek drukkolni.

Ez így nem jó verseny, hiszen ezek a filmek nem egymással állnak versenyben, hanem önmagukkal, saját lehetőségeikkel, és önmagukban is kell hogy megálljanak. Az a kép tehát, amit itt alkotnak róluk, nem lesz – nem lehet – reális.

Aztán a közönség elé kerül a film, vetíteni kezdik a mozik. De valójában sohasem tudjuk, eljut-e, s milyen körülmények között jut el a közönséghez? Az egész filmszakmát érzékenyen érintő forgalmazási kérdések talán a mi műfajunkban vetődnek fel a legélesebben – éppen filmjeink rövidege miatt. Furcsán hangzik, de így van: ha valaki elkésik a moziból, egy évi munkámat nem látja. A kísérőfilmszisztéma már csak ezért sem jó. De azért sem, mert ez a forgalmazási gyakorlat visszahat a filmkészítésre is. Leszállítja az igényeket: hiszen lehet úgy is filmet csinálni, hogy abból csak kísérőfilm lesz. És még csak szemrehányást sem tehetünk sem magunknak, sem másnak. Ha valakit sokszor nem vesznek felnőtt számba, akkor egy idő után elveszti a felnőttiséget.

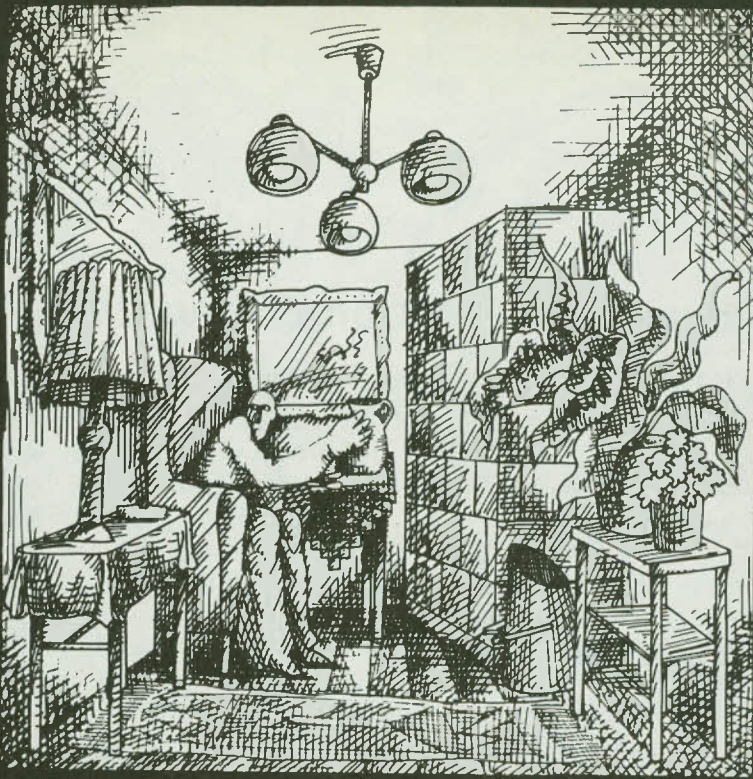
Nagyon nagy hiánynak érzem, hogy valójában egyik filmemről sem beszélgethettem még. Vitákon voltam, hallgattam véleményeket, de olyan beszélgetésen nem vettem részt, amin nemcsak magáról a filmről beszélhettünk volna, hanem azon túl a benne felvetett problémákat is továbbgondolva. Különösen hiányzott egy (vagy több) ilyen beszélgetés a *Rend a házban* című filmem után is, hiszen úgy gondolom, hogy a faszizmus veszélye nem lezárt téma még. Azt hiszem, érthető ez a hiányérzet, hiszen amikor az ember néhány elkészült filmmel önmaga számára már bizonyított, természetes, hogy az érdeklő: mások szerint is ér-e valamit, amit csinált.

(a filmekről) Az első filmekben csak beszélni, megszólalni akar az ember, az önálló gondolat közlésének vágya csak később alakul ki. Második filmem, az *Aki bújt, bújt* már saját ötlet alapján készült. Abban már jelen volt az, ami általában a szándékom: megmutatni a dolgok mögötti valóságot, a valóság mögötti valóságot,

vagyis: a dolgok lényegét. Egy apa figurájában, aki nem tud bujdoskázni a kisfiával, a játszani, szárnyalni nem tudást próbáltam megmutatni. A *Sós lotty*-ben pedig azt, hogy az Anyós egyetlen mondata mögött mi minden rejtőzik: féltékenység, sanda kíváncsiság, korlátoltság, gyilkos indulatok. Az *Össztánc* dallama mögött ott a szándék, hogy egyforma kistörpéket vagy kistündéreket neveljenek a gyerekekből. A *Rend a házban* házmesterének rendet és fegyelmet hirdető monológja mögött fenyegető szemlélet húzódik meg. Óriási erőnek tartom azt, hogy a magunk eszközeivel meg tudjuk mutatni, ami a szavak mögött van.

A társadalom kérdéseiről sokféleképpen lehet gondolkodni – az egyik út az, ahogy én gondolkodom róla filmjeimben. Ez rögeszmém is, de ezenkívül a műfajt is kiakartam próbálni. Azt, hogy mennyit bír el ez a műfaj. Társadalmi problémákról, konkrétan az erőszakról beszélek, de nagyon fontos az is, hogy filmszerűen, az animációs film nyelvén beszéljek. Mindezt nagyon szisztematikusan próbáltam meg felépíteni a legutolsó filmemig, a *Hé, te!*-ig. Ebben redukálni tudtam a műfaj jeleit: csak a gondolatra összpontosítani a látványt. A *Hé, te!* nagyon fontos film az életemben. Összegzi és lezárja egy bizonyos korszaknak vagy működési időnek az eredményeit. Eddig mindig csak az okozatot vizsgáltam, nem jutottam el az okig, mindig csak a jelenséget tártam fel, ha sok adalékot felsorakoztatva is. A *Hé, te!*-ben már az okra is derül egy kis fény, és örülök, hogy ez sikerült.

(a műfaj lehetőségei) Nekem az a véleményem, hogy az animációs műfaj 5–10 percben tudja legjobban kifejezni magát. E műfaj igénye nem irodalmi jellegű: nem tud, vagy csak nagyon nehezen tud megbirkózni az elbeszélő jelleggel. Segédeszközökre – mankókra – szorul (beszélő figurákra, cselekményes történetsszövegre stb.). Természetesen ennek is megvan a létjogosultsága. Én azonban úgy gondolom, elsősorban a rövidege a legfontosabb meghatározója ennek a műfajnak, hiszen



Szoboszlai Péter: Hé, Te!

nekünk a másodperc huszonnegyed részével, a filmkockával van dolgunk. A filmnek olyan részleteivel is szembekerülünk, amit vetítéskor az emberi szem nem is érzékel. Mi minden egyes filmkockát látunk, megrajzolunk, ami feltétlenül sűríti a gondolatokat is. Ilyen technikai aprólékosság mellett a gondolati megfogalmazást sem lehet elnagyolni.

(tanítás) Filmjeim tanítani akarnak. Már azzal is, hogy gondolatokat vetnek fel, hogy gondolatokat fűznek valamihez. Ezenkívül is van egy kis szerepe az életemben a tanításnak. Évek óta tanítok a Főiskolán, s ebben az az izgalmas, hogy kapcsolatban vagyok fiatalokkal, akiknek valamit talán sikerül átadnom. S amit még lényegesnek tartok: külföldi tapasztalataim megerősítették azt a korábbi elképzelésemet, hogy a mi műfajunk jövője az ok-

tatás területén van. Nagyon nagy szüksége van az oktatásnak erre a műfajra. Az információközlés felgyorsulásával és további fejlődésével feltétlenül szükség lesz az animációs filmre. Eszközök már vannak erre: televíziós közvetítés, kazettázás, az iskolák önálló tévélánc-hálózata, a vetítőgépek. Már ma is szükség lenne nagyobb számú, oktatást szolgáló filmre. Hogy milyen formában, azt nem tudom: ez új műfaj kell hogy legyen. A szükséglet világviszonylatban is óriási. Az írástudatlanok millióinak nyújthat segítséget ez a műfaj, amely a legősbibb ábrázolással, a rajzolással mond el mindent a világról. S ha a rajzhoz még hozzátesszük a mozgást, a beszédet, a zenét, akkor egy olyan tanár képe bontakozik ki előttünk, aki mindenre meg tud tanítani, mindent meg tud mutatni, elő tud varázsolni . . .

(Erdélyi Z. Ágnes)

Az animációs művészet önállósága

Képzőművészet és film a mai magyar animációs filmekben

Sokszor leírták már: az animáció a képzőművészet és a film házasságából született. A metafora azonban így nem pontos. A rajz- és bábfilm az olyan házasságon kívül született gyermekre emlékeztet, akinek csak egyik szülője – a technológiai adottságokat és műfaji kötöttségeket teremtő film – „semper certa est”, a másik szülő kilétét inkább csak gyanítani lehet. Az új művészet származása nemcsak az előkelő műfajú rajzra és festészetre vonatkoztatható, hanem más alkalmazott műfajokra is, amelyek inkább tartoznak a vizuális kultúra tágabb gyűjtőfogalmába, mintsem az autonóm művészetekhez.

Kár volna megfeledkezni az „ősanimációs” mozi stílusáról, amely voltaképpen több szállal kötődött a korabeli karikatúrához, a nem túlságosan színvonalas illusztrációhoz, a ponyvaigényeket kielégítő képregényhez, mint az esztétikai és társadalmi kérdéseken vívódó nagy műfajokhoz. Az animáció történetéből ezért hiányzik a kortárs képzőművészetre jellemző megbomlott viszony művész, műalkotás és közönség között, mert – Matolcsy György tanulmánya szerint is – „kevés kivétellel, az értékes egyúttal népszerű is, vagyis e területen a nagyközönség és a jó művészet között nincs szakadék.”

Mégis: egyelőre csupán sejtéseink és találgatásaink vannak, hogy *kiknek kell, mire kell és mikor kell* az az animációs felnőttfilm. (A felnőttet nyomtatékosítani kell, mert funkciónehézségekkel a gyerek-

film nem küzd: az igényeket és a fogyasztás mikéntjét az életkor meg a pedagógiai követelmények természetes módon szabályozzák).

De vessünk véget egy legendának! A trükkfilmnek ma, nálunk mindenki örül, ha ráadásképpen kapja a moziban a híradó és a nagyfilm között, de a képzőművészeti és filmkultúra jelen állapotában önálló közönséget egyelőre csak az egész estés rajzfilm képes vonzani. Nem változtat ezen a tényen az sem, hogy az értelmiségi fiatalok igénye több, ők töltik meg az Egyetemi Színpadot és a klubmozikat akkor, amikor a műsor néhány perces animációs filmek sokszor fárasztó és nehezen befogadható sorozata.

Tehát: ha minőségben nincs is törés, törés van viszont a funkcióban. Tanúi vagyunk a hetvenes években egy funkció szerinti megoszlásnak, azaz a rajzfilm bomlásának: közlöképes vizualitásra és „háttérvizualitásra”. A jelenség természetesnek látszik, pedig korántsem az. Ha a törés az alkotói ambícióktól függetlenül következik be, az állapot orvoslásra szorul. Az ok elsősorban

a műfajban keresendő.

Az animáció nagyfokú absztrahálóképességet, figyelmet, vizuális kultúrát feltételez. *Nem könnyű műfaj, csak annak látszik.* A rajzfilm valójában még mindig – a sokat emlegetett *Kiskakas gyémánt fél-*



Kovácsnay György: Átváltozások

krajcárja óta — expanziós, közönségtoborzó korszakát éli nálunk. Véleményem szerint igazán népszerű akkor lesz, ha kikristályosított, egyszerűsített stílussal és totalitás-igénnyel olyan világ láttatására vállalkozik, amihez hasonló nem tud másik műfaj kifejteti. Nem értek ezért egyet például Louis Beaudet műfaj-elemző cikkével, amelyben így ír: „Az animációs művészeknek az élet szövetét alkotó mindennapi problémákkal kellene foglalkozniuk.” Az animációnak a mindennapokból kell táplálkozni, de nem azzal kell foglalkozni. Utóbbi feladatra a dokumentumfilm lényegesen nagyobb eséllyel vállalkozik. (Színvonalas kísérletnek látszik a dokumentum-, a játékfilm és az animációs film eklektikája, mint amilyen például Varsányi Ferenc *Irka-firká*-ja; meg is marad

a mindennapiság közegében, de mint műfaji határeset aligha általánosítható).

Az animáció absztrahálóképessége viszont arra jó, hogy a natúrfilm partikularitásokba vesző részletgazdagságát, esetlegességét a lényegre sűrítse, a „mindennapi” ember helyett néhány percre *felvilantsa a nézőnek a nembeli ember portréját, a közösség önarcképét.* (Ezen az úton haladt a hatvanas évek magyar animációjának főcsapata Jankovics Marcelltól Nepp József, Dargay Attilától Kovásznay Györgyig).

E „felvillantás” vizuális eszköze azonban korántsem problémamentes ügy. Minősége mindenkor az animáció komplex eszközeinek egymáshoz való viszonyától függ. Többek között ezért: a filmanyag



Ternovszky Béla: Modern edzésmódszerek

szorosan értelmezett képzőművészeti karakterétől.

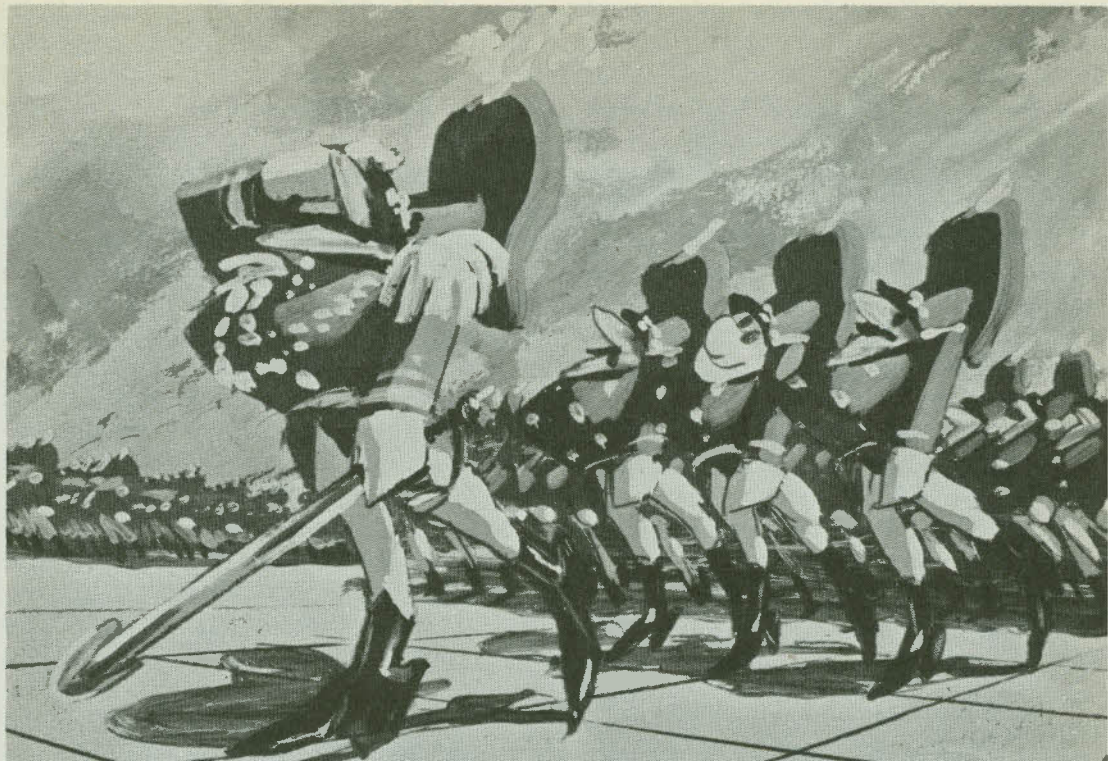
Ám rá kell jönnünk: ha napjaink báb- és rajzfilmje felhasználja is a modern képzőművészet némely fordulátát,

nem vállalkozhat úttörő szerepre.

Amikor a vetítővászonon megjelent a *neoszecessziós vonalvezetés*, akkor a grafikai tárlatokról, plakátkiállításokról, az öltözködésből és a tipográfiából már annyira ismerős volt az új stílus, hogy a kényes ízlésűek már más áramlatok irányába szegődtek. (Jó példa erre Herpai Zoltán vagy Bányai Gábor belle époque-ot idéző vonalvezetése mint e pseudostílus utolsó hajtásai.) Amikor Korniss Dezső az *akciófestészetet* megelevenítő nonfiguratív trükk-filmmel kísérletezett, akkor már az akciófestészet atyja, Pollock halott volt, és az absztrakt expresszionizmus már rég bekerült a művészettörténeti kézikönyvekbe, (Nem beszélve például Kovásznay György

„fél-absztrakt” alkotásairól, amelyek ennek az utólagos vonzalomnak is csak „magyar módra” leszelidített és mimetikus ürüggyel ellátott változatát képviselik). Amikor a báb-animációs filmen is megjelentek a *ready made*-ek, az antropomorfizált figurákat helyettesítő készáruk, akkor már nemcsak a Dada, hanem a dadaizmust felelevenítő pop art is elvirágzóban volt – még nálunk is. (Mindez nem zavarta sem Jankovics Marcellt, sem Foky Ottót, hogy megalkossa a *Mással beszéllek*-et vagy a *Babfilm*-et, a magyar báb-filmgyártás e két legnagyobb teljesítményét és legkvalitásosabb alkotását).

A sort folytatni lehetne, de nem az a célunk, hogy bebizonyítsuk: az animációs film csak a képzőművészeti stílusváltozások árnyékában haladhat, és szükségképpen mindig lemarad az előőrsokról, hanem hogy rámutassunk arra, hogy *ez a lemaradás a műfaj egyik specifikuma és erénye, közlő- és fejlődőképességének legfőbb feltétele.*



Gémes József: Díszlépés

Ilyen megközelítésben talán nem érdektelen kicsit közelebbről megvizsgálni az animációs film *vizuális ihletőforrásait*, úgy is, mint amelyek kockáról kockára befolyásolják a kész terméket, és úgy is, mint amelyek képsorról képsorra meghatározzák a cselekményvezetés hangulatát.

Rajz vagy festmény?

Körülbelül ezek a formai dilemmák merülnek fel a nagykorúságát megélt magyar animációs film számára, és körülbelül ezek azok a formai kritériumok, amelyek alapján *mégsem* tudunk ítélni egyetlen műalkotás felett sem. Mert nemcsak az előőrs szerepre nem vállalkozhat az animáció, hanem az „önálló kézjegy” kialakítására tett erőfeszítések is máshogyan értenődnek ebben a közegben, mint az „állókép-nél”. Miért?

Képzőművészeti paraméterek szerint a személyiség lenyomatát híven őrző rajznak nagyobb esélye van az önálló kézjegy

hangsúlyozására, mint a műfaji kereteket művenként átlépő, kitágított értelmű animációnak. De mint utaltunk rá, a puritán rajzfilmek fázisrajzai nem érik el, és nem is célozzák meg az autonóm grafika eredetiségigényét, legfeljebb biztonságos távolból követik annak alakulását. Következésképpen: *a kézjegy nem bennük, hanem általuk érvényesül.*

Néhány példa az újabb termésből. Jankovics *Küzdők*-jének klasszicizmusba hajló naturalizmusa, Gyulai Liviusz *Új lakók*-jának naívba hajló szemérmes lírája, Dargay *Visszajelzés*-ének rutinos poéncentrizmusa, Szórády *Rondino*-jának lesóványított sziklarajzstílusa kimerevített kockáik alapján rangsorolhatatlanok. Azaz: esztétikai információsértékük nagyjából egyenlő. Nem rendelkeznek az autonóm grafika transzparenciára törő formai erényeivel, bőséggel és hangsúlyosan élnek a triviális, a divat szintjén mozgó vizualitás elemeivel. Stílussteremtő innovációs tartalmuk kevés. Mindez negatív kritikának hangzik,

pedig nem az. Ez a másodlagosság ugyanis nem keverendő össze a valóban sokszor kárhoztatott és negatív tünetként értékelt epigonizmussal, archaizálási törekvésekkel.

Az említett rajzfilmesek „állókép-mo-dora” az alkalmazott grafikai irányok köztudatba felszívódó kurrens irányai: *egy lépéssel az autonómiára törekvő, képzőművészszerű vizualitás mögött és egy lépéssel az elkopófélben lévő, közfogyasztásra szánt divat-vizualitás előtt*. Csak izlés dolga, és semmi másé, hogy hozzám, a hetvenes évek végén, közelebb áll a fégyelmezettebb, illúziótlanabb rajzolat, mint amilyen Jankovicsé, Gyulaié, de ez nem jelenti a többiek vérmesebb, torzítóbb, lazább stílus-teljesítményének mesterségbeli lefokozását. Az önálló kézjegy végül is mindegyikükből hiányzik. Nyilván tudatosan. A kimerevített állókép önálló kézjegye ugyanis már egymagában annyi befogadói energiát fogyasztana és annyira lekötne a memória-kapacitást, hogy feleslegessé, sőt nehezen élvezhetővé tenné magát az animációt.

A helyzetet külön bonyolítja, hogy az a bizonyos

„távolról követett képzőművészet”

jelen esetben a grafika műfaji törvényei sem szilárdak. A közelmúlt magyar grafikája válsággal küzdött, – szigorúbban fogalmazva: útvesztőben bolyongott. A hatvanas évek nagy egyéniségeinek nagy teljesítményeit kis egyéniségek kis vállalkozásai váltották fel az évtized elején, és csupán a legjellemzőbb tünet az önálló forma átalakítása manierisztikus ötletjé-tékká, – megintcsak szigorúbban fogalmazva: nyíltan vállalt epigonizmussá.

Ha tehát a kortárs animáció csak vonakodva akart e „nagyművészettel” egyenrangút alkotni és ahhoz idomulni, érthető: éppen elég problémával kellett megküzdjön így is, felesleges még az anyaműfaj „válságpszichózisában” is osztoznia. Csakhogy a műfajok válsága különös dolog. Ha a magyar rajzfilm kikerülte

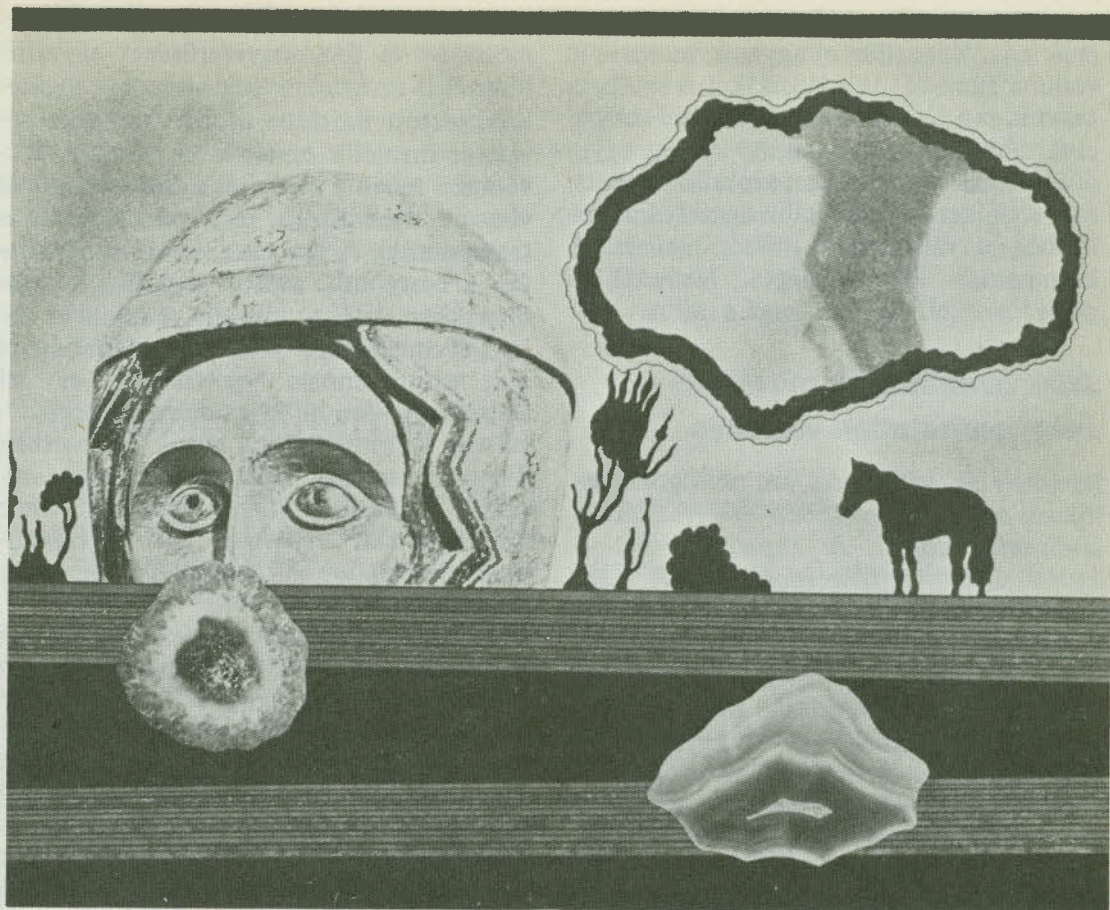
is a grafikára jellemző hullámvölgyet (relatív teljesítménye mindvégig magasabb volt), a grafikai válság meghaladására tett kísérletek viszont korántsem hagyták érintetlenül.

Mire gondolok konkrétan? Az archaizálásból kibontakozó grafika előtt olyan nemzetközi példák lebegtek, mint a fehér papír és magányos vonal relációit kutató újkonstruktivistáké, vagy mint a mimezist szelekció nélkül értelmező újnaturalistáké. A képletet – a legutóbbi nagy seregszemle, a kasseli Documenta tanulságai alapján – tovább bonyolítja, hogy a képzőművészet médiumai korántsem maradnak meg az „állókép” és az időfaktort kiküszöbölő térbeliség közegében, hanem a *szerialitás-tól a videóig* számtalan variációt játszanak meg a mozgás és ezzel együtt természetesen az idő bekapcsolására. Egyszerűsítve az összképet, a magyar grafikában például mindez élesnek ható polarizációt teremtett. A korábbi archaizáló grafikát felváltotta a „fehér papír, tiszta vonal” típusú mű és a fotót imitáló grafika, mint a tükrözésképtelenség két végleges pontja.

Mindebből következően a helyzet az, hogy – *ami a műfajok létmódjára vonatkozó elveket illeti – inkább a képzőművészet akar tanulni az animációtól, vagy legalábbis a filmtől, vagy más fotó-mechanikus eljárásoktól, és nem fordítva*. A stilisztikai lemaradás tény, de csak a felszín ténye. Hosszú távon úgy tűnik

az animációs grafika jutott lépéselőnyhöz.

Feltéve, ha a *mozgatás* megteremti azt a „személyes kézjegyet”, amire az állókép-kocka nem válakozhat. Mert ellenpélda is akad. Kovács István *Változó idők* című filmjének például minden esélye megvolt az eredetiség-cím elnyerésére. De számomra azért nem mondott semmit a kétségtelenül jelenlévő rajzi invenció, a bevezető képsorban láttatott „spachtlis” megoldozású, vastagon festett, végtelen mező, a szellemes perspektíva parafrázisok és a még szellemesebb figuratervezés, mert



Reisenbüchler Sándor: Az 1812-es év

paradox módon éppen ezekre emlékszem. Tehát nem a végtelen mező, a száguldó autó és a cigarettáját idegesen rágó tiszt történetbe ágyazottságára, ok-okozati összefüggéseire, hanem legfeljebb arra, hogy bennük keresett fogódzót a szem a lankadó figyelem ellenében.

Való igaz: az információ befogadásának egyik feltétele az elemek bizonyos ismétlése. Az autó többször jön és megy, a figurák többször kerülnek különböző alakzatokban a kivégzőfal elé, a tanácsatlanság többször teremt komikus arckifejezéseket. De a redundáns jelzések ahelyett, hogy turistaösvények módjára eligazítanak a tévelygő figyelmet, legfeljebb csak szignálként funkcionálnak, hogy még mindig ugyanarról és nem másik filmről van szó a vásznon.

Az elemek ugyanis radikálisan egymás mellé rendelődtek, tetszőlegesen felcserélhetők, sőt elhagyhatók, a semmiből jöttek és a semmibe mennek. A műalkotás homogenitása a mozgásforma homogenitásával szűkül. Magyarul: rohangálnak össze-vissza a celluloid szalagon az elején, a közepén és a végén, az értelem minden külön értesítése helyett. Pedig milyen jó rajzokból állt össze az elrontott kompozíció.

Talán felesleges is megemlíteni az ellenpélda ellenpéldáját, a már idézett *Küzdők*-et. De ha már stilisztikai önállótlanúságáról beszéltünk, szólnunk kell valamit arról, hogy mit képes *kihozni* ebből a stilisztikai függő helyzetből az animáció, ha valóban animációszerűen működik. A-ból B-vé, B-ből A-vá alakulás *parallelitá-*

sa a film belső formája, és nem a túlfinomult rajz. Képzelnék el ugyanis, mi maradt volna a filmből, ha a Küzdőket szétválasztanánk, és a Gondolkodóból Medici-sírfüggővé, abból Dáviddá alakuló szobor egyedül változik a változatlan szobrász mellett, és a szobrász egyedül válik aggastyánná az ifjúból, a változatlan szobor mellett. A kommentár ide felesleges. Nemcsak a poén tűnne el, eltűnne maga a mű is.

Álló vizualitás és mozgás megbonthatatlan viszonya

teremti-e az értéket az ún. nem grafikus-típusú animáció esetében is? A kérdés korántsem költői. A képzőművészet – úgy tűnik – itt főszerepet kap. A szakirodalomban ráadásul az animációs film fejlettebb fokának tartják a vonalas technikát meghaladó festménytechnikát, azaz a kontúrok megmozgatásán túl a foltfelületek életre keltését. A trükkfilm festményszerűsége nyilvánvalóan alkalmassá teszi a műfajt olyan hangulati tartalmak közvetítésére, amelyre a „grafikus” animáció nem is vállalkozhat. A baj akkor kezdődik, és a festményanimáció akkor válik funkcionálisan alkalmatlanná feladatra betöltésére, ha a lirizáló mondanivalót elhagyva, szikáran intellektuális tartalom nyomába szegődik.

Nyilván azért, mert a néző figyelme megoszlik a túlpörgetett, önmagukban is szép foltok és a veszedelmes gyorsasággal tovairamodó fordulatok között. A pozitív és negatív példát ezúttal egyetlen mester oeuvre-jéből válogattuk, Reisenbüchler Sándoréból. Amikor elkészítette a Juhász Ferenc vers nyomán a *Nap és a Hold elrablását*, nyilván számított arra, hogy festői és festőiségét még montázstechnikával is gazdagító stílusa emelkedett, lírai tartalmak kifejezésére képes. Későbbi mű-

ve, az 1812-es év klasszikus zenét, fotomontázst és festményszerűséget egyesítő filmnél is az érzelmi gazdagságot, a logikai szerkesztést háttérbe szorító szuggesztivitást és intuíciót emelték ki elemzői. Következő műve a *Fantázia a Hold-úrhajóról* viszont filozofizáló mű, parabolisztikus tartalommal. A líra csak zavaró mellékhatás, a bonyolult, zsúfolt technika, az önmagukban értékes vizuális részkecskák lényegét megzavaró velejárói. Jóformán el sem jutunk annak megítéléséig, hogy itt alapjaiban véve hibás irodalmi koncepcióval van dolgunk (míg a másik két esetben ilyesmiről szó sem volt), mert a „képzőművészet” patetikus túlszerepeltetése eleve diszkrepanciát teremtett az állókép-látvány és a szikárabb dramaturgia igényelte mozgathatóság között.

Nyilvánvaló tehát: bármennyire létezik is felszíni különbség grafikus-animáció és festmény-animáció között, az animáció vizuális törvényei szempontjából egyenlő elbírálásban részesülnek. (Valószínűleg inkább anyagi és munkaerő-kapacitással függ össze, hogy a mai magyar animációnak még mindig csak kis része a „festményfilm”, esztétikai megfontolásokat nem feltételezhetünk e kisebb szám háttérben.)

Mindebből következően: nem feladatomat akartam áthárítani a társművészetekkel foglalkozó kollégáimra, amikor a mai magyar animációs film sikerében, világszínvonalában a képzőművészet szerepét kicsinyítettem. Arra akartam rámutatni, hogy az animáció önálló diszciplína, ha úgy tetszik vegyület. Csak művi úton és kísérletek során lehet elemeire bontani, és az elemeket külön-külön tovább elemezni. És ha még mindez meg is történik, akkor sem biztos, hogy megfejtettük a folyamat titkát.

P. Szücs Julianna

„Fiatalok Műterme”

A magyar animációs film nagy stílári megújulásai az utóbbi két évtizedben minden esetben összefüggésben voltak az alkotói gárda részleges generációváltásaival. A hatvanas évek elején Nepp József, Dargay Attila, majd Kovásznai György jelentett egy-egy önálló és alapvetően új utat Macskássy Gyula mellett, ugyanennek az évtizednek a második felében pedig olyan tehetséges rendezők léptek színre – körülbelül egyidőben –, mint Jankovics Marcell, Gémes József, Reisenbüchler Sándor, Szoboszlai Péter és Vajda Béla. A korábbi évek sikerei ellenére is állíthatjuk, hogy ez az évtized emelte a magyar animációs filmet a művészeti ág nemzetközi élvonalába.

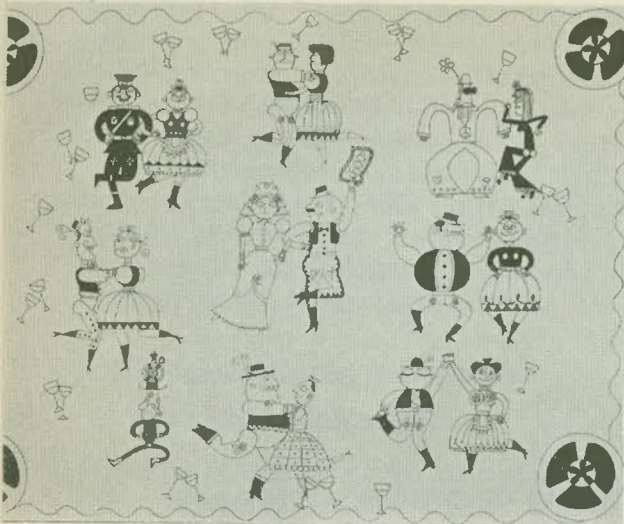
Animációs filmművészetünk elsődleges jellegzetessége azóta sem egy egységesen kimutatható nemzetközi stílus léte, hanem az, hogy nagy számban dolgoznak egymás mellett a többiekől alapvetően különböző szemléletű, szuverén művészegyeniségek. Éppen mivel nem beszélhetünk olyan homogén nemzeti stílusról, mint a hatvanas évek elején a cseheknél és a lengyeleknél, vagy jelenleg a zágrábiaknál, indokolt, hogy minden újabb rendezői korosztály bemutatkozásakor azokat a fiatalokat vegyük számba elsősorban, akik biztató ígéretei az eddig kialakított stílári sokarcúság további bővítésének.

Az elmúlt évben fokozott lehetőségünk nyílt erre a vizsgálódásra, hiszen nem kevesebb, mint

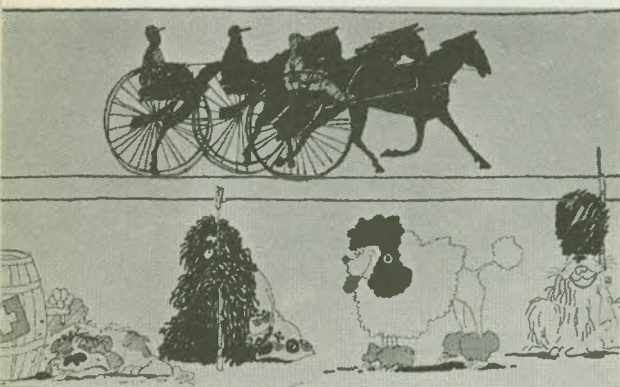
hét új rendező

jelentkezett egyedi rövidfilmmel (Bányai István, Fábry Péter, Hernádi Tibor, Majoros István, Orosz István, Szórády Csaba, Varga Csaba), de tulajdonképpen ehhez a nemzedékhez tartozik még Maros Zoltán és Rófusz Ferenc, akik egy-egy olyan reklámfilm (Ra-ta-ta-ta, Kutyakiállítás) készítették, amelyek szellemességükkel kiemelkednek az utóbbi évek hazai terméséből, valamint Kovács István (két film) és nem utolsósorban Varsányi Ferenc, aki már harmadik filmjét jegyezte 1977-ben. (Nem beszélve arról, hogy fiatal rajzfilmszámít Gyulai Liviusz, sőt az 1965 óta újabb önálló munkával csak most jelentkező Koltai Jenő is.) A felsorolt nevek bősége talán jobban érzékelhető, ha megjegyezzük, hogy állami animációs filmgyártásunk első másfél évtizede alatt (1950–64) mindössze kétszer annyi rendező mutatkozott be önálló munkával (beleszámítva az ebben az időszakban készült sorozatok egyes epizódarabjainak szerzőit is), mint most egy év alatt.

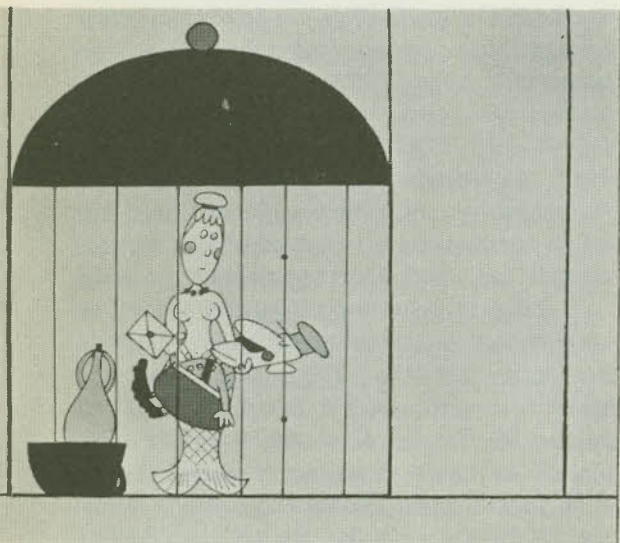
A kiugrási lehetőségek eddigi példátlan megnövekedése szervezeti intézkedésekre is visszavezethető. 1977 ugyanis alapvető szervezeti változásokat hozott a Rajz- és Animációs Stúdió életében. A múlt év elején új műtermi rendszert vezettek be az erők jobb koncentrálása érdekében. Jelenleg (a bábos és a kecskeméti részleggel



Varsányi Ferenc: Nagy mulatság



Rókusz Ferenc: Kutyakiállítás



Gyulai Líviusz: Új lakók

együtt) hét műterem működik, mindegyik többé-kevésbé sajátos profillal, önálló tervekkel, belső irányítással.

Az utóbbi két évben debütált fiatalok nagy részét az ún. IV. Műterem fogja össze, amely összetételénél fogva alapvetően különbözik a többi műhelytől. Ez a közösség ugyanis – ellentétben a három „nagy” műteremmel – teljesen spontán módon alakult ki. Tagjai olyan fiatalok, akik már évek óta dolgoztak a Stúdiónál mint kulcsrajzoló vagy animátorok (hivatalosan jelenleg is ilyen státuszban van mindegyikük), és a múlt év elején úgy érezték, megtanultak már annyit a rajzfilm fortélyáiból, hogy önálló munkákkal jelentkezhessenek.

A IV. Műteremben folyó munka valamelyest különbözik a többiekétől, mert a művészi alkotó tevékenység egyelőre még nem válik (nem is válhat) el a folyamatos szakmai önképzéstől. A filmek jórészt egyaránt jellemzi a fiatalos lendület és a pályakezdők dadogása, a merészen végiggondolt tervek és a helyenként amatőrizű kivitelezés. Talán nem is annyira a hasonló életkor az, ami ilyen szorosan összetartja a Műterem munkatársait, mint inkább érdekeik azonossága: közös erőfeszítéseket kell tenniük ahhoz, hogy tökéletesen megtanulják a rajzfilm *szakmát*. Természetesen nem mindegyikük tartozik ehhez a közösséghez: Szórády Csaba az Iparművészeti Főiskolán sajátította el a rajzfilm alapjait, Gyulai Líviusz befutott grafikusként került a Pannóniához, Fábry Péter külsős, akárcsak Varga Géza Pál (akinek *Fair play* című filmje szép sikert ígér).

Természetszerűleg vetődik fel a kérdés: találhatók-e

közös szemléleti vagy stiláris vonások

a legfiatalabbak munkái között?

Igen is, nem is. Bizonyos tekintetben még azonos művészek egyes filmjei között is lényeges eltérések vannak (pl. Varsányi: *Mézes táncos*, *Nagy mulatság*, *Irka-fírka*. Kovács István: *Karácsonyi meglepetés*, *Vál-*

tozó idők, Közgazdasági kislexikon). Más-hol konkrétan kimutatható a neves elődök hatása (*Animália*: Zlatko Grgic, Ra-ta-ta-ta: Macskássy, ill. Disney-hagyományok, *Karácsonyi meglepetés*: itt is érződik a Macskássy-Várnai szellem), és vannak alakul-gató önálló utak is. (Orosz I.: *Csönd*, Varga G. P.: *Fair play*.)

Stiláris rokonságot tehát nemigen erőltethetünk ezekre a filmekre, bizonyos szemléleti azonosságokat viszont annál inkább megfigyelhetünk. Lehetetlen ugyanis nem felfedeznünk azt a bátor kísérletező kedvet, ami ezeket a produkciókat egytől egyig jellemzi (éppen az adja a filmek érdekességét, hogy alkotóik úgy próbálják meg pótolni szakmai hiányosságaikat, hogy többségük lemond a jól kitaposott ösvényekről).

Varsányi Ferenc három filmet készített eddig más-más műfajban, mindegyiket magas színvonalon: a *Mézes táncos* készítésekor mézeskalács-figurákat mozgatott meg, a *Nagy mulatság*-ban egy kicsit Réber László világát idéző rajzolt figurákat láthatunk, az *Irka-firká*-hoz pixillációs technikával felvett natúrfilmet kombinált a rajzfilmes eljárásokkal. Szórády Csaba *Rondino*-ja antropomorfizált geometriai jelekkel való filozófiai mélységű játék, a *Változatok, változások* (Varga Csaba) por-animáció, Orosz István *Csönd* c. Ady-filmjéhez megfestett fotókat használt fel, Bányai István grafikai világát sem tudnám a hazai hagyományokhoz kapcsolni — leginkább az amerikai pop-szeccszió hangulatával rokonítható.

Nagyon széles — még a magyar animáció hagyományaihoz mérten is — ez a stiláris skála, és gyakorlatilag minden újabb filmmel még szélesebb lesz, mert a rendezők bevallott célja a kísérletezés. Nem életműveket készítenek, hanem az animációs kifejezési eszközök lehetőségeit szeretnék felmérni, ennek alapvető feltétele, hogy ezek legtöbbjét minél közvetlenebb formában ismerjék is. Szellemi rokonságot éreznek a korosztályukhoz tartozó írókkal, képzőművészekkel, zenészekkel és keresik — nemegyszer velük együtt — azokat

az animációs formákat, amelyek révén hozzájuk hasonló intenzitással vethetik fel közös problémáikat. Nem lehet véletlen, hogy a IV. Műteremnél alakult meg elsőként (és máig egyedül) egy belső művészeti tanács, amely figyelemmel kíséri és segíti az idetartozó rendezők munkáit az ötletek felvetésétől a filmek elkészüléséig.

Új az ízlésvilág is

amit ezek a filmek tükröznek. Hiába keressük Macskássy Gyula kedvesen naív humanizmusát, de még Dargayék vagy Jankovicsék fokozatosan szálkásodó líráját is. Talán a hazai hagyományok közül még Gémes József képzőművészeti homogenitáson alapuló groteszksége az, amihez a legközelebb állnak. Egyedi filmjeik állapottanulmányok — hasonlóan a *Koncertisszimó*-hoz vagy a *Díszlépés*-hez —, valamilyen általános közérzetet, korhangulatot próbálnak megragadni. Filmjeikkel kapcsolatban nem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett szűzséről — kivételt képez Kovács István első munkája, a *Karácsonyi meglepetés*, valamint — a paradox módon — egy reklámfilmjük, a *Ra-ta-ta* és természetesen a sorozatokhoz készített epizódjaik. (A Maros Zoltán által rendezett *Gusztáv és a talált gyerek* például a sorozat eddigi leglíraibb darabja.)

Végletes tematikai tömörítés és (többnyire groteszk módon) filozofikus mondanivaló jellemezte már Macskássy Gyula pályájának legutolsó szakaszát is, és ez a groteszk filozofikus világ, módosult tartalommal ugyan, de tovább élt Nepp József, Dargay Attila, majd Szoboszlai Péter, Jankovics Marcell, Gémes József és Vajda Béla műveiben. Természetes módon kapcsolódik ehhez a vonalhoz a legfiatalabbak néhány filmje: Varsányitól a *Nagy mulatság*, és bizonyos tekintetben az *Irka-firka*, Kovács Istvántól a *Változó idők*, Szórádytól a *Rondino*, Bányaitól a *Hamm*, Varga Géza Páltól a *Fair play*. Amíg azonban az idősebb művészek vizsgálódása mindig alapvetően etikai jellegű volt, és érdeklődésük középpontjában magatartásformák

álltak (kivételt jelent ez alól Gémes), addig a legfiatalabb nemzedék elsődlegesen nem az egyén viselkedésére koncentrált, mint inkább az általános korhangulatra, a konkrét megnyilatkozásoktól elvonatkoztatott „jelenségekre”.

Még annyira direkt filmek esetében is igaz ez, mint a *Rondino* (ahol Szórádyt elsődlegesen nem a két hóhér tettei érdeklik, hanem a manipuláció, ami elhitei velük, hogy ők mások, mint kiszolgáltatott áldozatuk), vagy a *Fair play*, ahol annál a dilemmánál, hogy a – számukra láthatatlan! – vadász lelövi-e a kalitkából kiengetett madarat vagy nem, sokkal iszonyúbb a madár kiszolgáltatottságának ténye, illetve az erőszakos hatalomnak az a perverz játéka, hogy még a szabadság illúzióját is megadja a fokozott megaláztatás érdekében.

A legfrappánsabban a fenti szemlélet olyan filmekben van jelen, mint a *Nagy mulatság* (András Ferenc filmjének távoli rokona), a *Változó idők* vagy a *Csönd* (bár Orosz István átlagon felüli grafikai tehetsége sem tudja elhiteitni velem, hogy ez a nosztalgikus hangulatokat idéző, a megsárgult képeslapok romantikájával kacérkodó grafikai stílus, amit filmjében alkalmaz, a legalkalmasabb „Ady csöndjének” kifejezéséhez).

Ezek a filmek kevésbé figuracentrikusak, mint elődeiké, többek között ez is az oka, hogy nem találkozhatunk Dargay Attila vagy Jankovics Marcell nővéréhez méltóan tervezett figurákkal. (Bár nagyszerűek a hamarosan bemutatásra kerülő *Közgazdasági kislexikon* figurái vagy a *Ra-ta-ta-ta* patkányai, ellenpélda viszont az *Animália* első epizódjának egyéniség nélküli macskája és a *Karácsonyi meglepetés* amorfi kislány-figurája.)

Összességüket tekintve ezek a filmek nyersebbek, kevésbé cizelláltak, mint a Pannónia korábbi filmjei. Ez a törekvés sokszor önmagát bosszulja meg, a puritán gondolatiság többször is átcsap gondolat-szegénységbe. Nem egy film esetében érezzük túl hosszúnak a vetítési időt, mert a lesoványított gondolati lényeg mellől, hiányoznak a megfelelő ötletpatronok. A leg-

végletesebben ezek a hibák a *Változatok, változások* (Varga Csaba) és az *Elégia egy kontinensért* (Fábry Péter) című filmeket jellemzik. Az előbbi por-animációs film, unalomig ismétlődő tulipánformákkal és fényeffektekkal, az utóbbi halvány utánzata Reisenbüchler Sándor módszerének. Túl hosszúnak érzi a néző dramaturgiai fogyatékosai miatt az *Új lakók*-at (Gyulai Liviusz) is, helyenként zavaros a *Hamm*, sőt még az egyébként kitűnő *Irka-firka*-hoz sem kapcsolódik szervesen a befejező epizód.

Ezzel a kérdéssel egyébként egy olyan problémakörhöz érkeztünk, ami szinte a kezdetektől fogva elsődleges fontosságú a pannóniai filmek vizsgálatánál, nevezetesen

a grafikai és a filmes színvonal

gyakori aszinkronitása. Hosszú ideig uralkodott ugyanis az a nézet egyes animációs berkekben, amely – rosszul értelmezve az animációnak a natúrfilmtől való különbözőségét – tagadta a filmkészítés-szerkesztés néhány alapvető törvényszerűségének érvényességét az animációs filmre vonatkozólag.

Ezek a tanok ennyire végletesen nálunk sohasem jelentkeztek, tény azonban, hogy jónéhány olyan animációs filmünk van, amelyeknél a tökéletesen kivitelezett grafikai munkát és az eredendően jó gondolatokat semlegesítik a dramaturgiai pongyolaságok és a filmes kifejezési formák törvényszerűségeinek semmibe vétele, illetve helytelen használata. Ennek a jelenségnek elsődlegesen képzési okai vannak.

Magyarországon – ellentétben pl. Csehszlovákiával – soha nem volt önálló intézményes kerete a rajzfilm-rendezők képzésének, a fiatalok csak az Iparművészeti Főiskola és a Képzőművészeti Szakközépiskola tanfolyamain szerezhetik meg az alapvető ismereteket, vagy a Stúdióban, a gyakorlati munka során. A dolgok természetéből következik, hogy elsősorban fiatal grafikusok, festők vagy legalábbis egy ilyen érdeklődésű réteg közül kerülnek ki

általában a Pannónia új munkatársai, és gyakorlatilag később sem nyílik szervezett lehetőségük arra, hogy filmes hiányosságaikat pótolhassák.

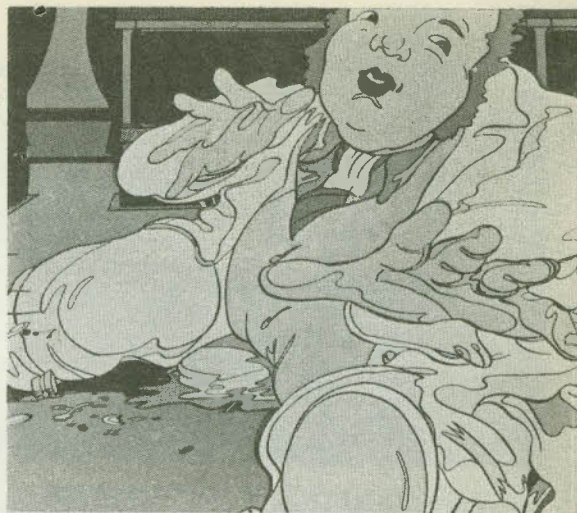
A pannóniás fiatalok munkáit nézve, talán az a legörömtelibb tapasztalat, hogy jó *filmeket* akarnak készíteni, és legalább annyira odafigyelnek a ritmikai, szerkesztési követelményekre, mint a grafikai kivitelezés minőségére. A *Hamm* és az *Animália* esetében például a filmes megvalósítás messze megelőzi a grafikai színvonalat. A *Hamm* nézői számára bizonyára emlékeztetéseket a film első jelenetei, amikor a közvetlen előtérben két – találó hangulati érzékkel megválasztott – mellékfigurát láthatunk, az étterembe belépő, majd önfeledten zabálni kezdő főhős előtt. Az *Animália* készítői is nálunk ritkán látható tudatossággal használták fel a harmadik epizódban a vászon teljes felületét, akárcsak az első poénjánál, ami az egész film legszellemesebb pillanata.

Varga Géza Pál filmjét tudatosan alkalmazott hangmontázs kíséri; a film kezdete (egy erdő fái között átvillódzó fény, majd egy madárketrec beforgatása) pedig a legszuggesztívebb hangulatú magyar rajzfilmek közé emeli már az első pillanatokban a *Fair play*-t. Varga olyan jól érzi a vágás szerepét, és azt, hogy mikor kell totált vagy premier plánt használni, mint hazai pályatársai közül kevesen. Maros Zoltán *Ra-ta-ta-ta*-ját látva önkéntelenül is arra kell gondolnunk, hogy rendezője idővel a magyar gyermek-rajzfilm egyik legtehetségesebb művelőjévé válhat.

Ha minden áron valamiféle

kollektív ars poeticát

akarnánk észlelni a Pannóniában dolgozó fiatal rajzfilmszeknél, akkor ezt leginkább Kovács István *Változó idők* című filmjéből olvashatnánk ki. A film szellemes, groteszk játék „a változó politikai időkről” – egy kivégzés tükrében. Kovács jól megérezte, hogy filmjének groteszk mondanivalója hagyományosan (sőt a halálraítélt esetében kifejezetten romantikus szellem-



Bányai István: *Hamur*



Orosz István: *Csönd*



Hernádi-Majoros: *Animália*



Varsányi Ferenc: Irka firka

ben) megrajzolt figurák segítségével él igazán. A ritmus fokozását viszont nyers, majdhogynem drasztikus vágásokkal éri el. Látszólag teljes stiláris anarchia – egy közérzet, vagy ha úgy tetszik: egy groteszk tétel hiteles érzékeltetése érdekében.

Az itt vizsgált fiatal művészek legjobb alkotásainak alapvető sajátossága ugyanez. A legerőteljesebb egyéniség közülük jelenleg Varsányi Ferenc. Eddigi filmjeiben

ötvöződik a kamaszos líra a fanyar iróniával és a formai merészséggel. Közös vonása filmjeinek az élénk ritmus, ami szinte „hajtja” nézőit jelenetről jelenetre. Bár a *Mézes táncos* figuráit Augustus Olga tervezte, a *Nagy mulatság* „szereplőit” pedig Pusztai Péter, a filmek ízig-vérig az ő egyéniségét tükrözik, éppen dramaturgiai, szerkesztési, hangulati tényezők következtében. Legutóbbi filmje, az *Irka-firka* készítésénél a pixillációs technikát is felhasználta (a Norman McLaren által kidolgozott rögzítési módszer lényege, hogy az élő szereplőkkel forgatott filmet kockánként veszik fel, és a színészek újból és újból beállnak az egyes mozgásfázisokba – hasonlóan mozgatják őket, mint a bábokat vagy a rajzfilm fázisrajzait), de értékét nem az új technika adja, hanem az, hogy Varsányi megtalálta azt a közeget (diákéveink emlékeinek szürreális iskoláját), ahol ez a viszonylag szűk tematikai keretek között alkalmazható technika igazán élni tud.

Természetesen egy-két néhányperces film sikere vagy sikertelensége még nem elég ahhoz, hogy pályájuk kezdetén álló rendezőket megítélhessünk, és az is elsiegett volna, ha a filmek összessége alapján nemzedékváltásról, esetleg valamiféle új irányzatról beszélnénk. Ezeknek a fiataloknak még rengeteget kell tanulniuk, be kell kapcsolódnok abba a gyártási rendbe, ami majd alapvetően más jellegű feladatokat is megkövetel tőlük. Meríteniük kell a közönséggel és a kritikával történő találkozás hasznából – hogy csak a legfontosabbakat említsük. De már a felsorolt néhány film is meggyőzi nézőiket, hogy érdemes figyelemmel várnunk elkövetkező munkáikat.

Antal István

Mit ad, mit adhat a dokumentarista módszer?

Kerekasztal-beszélgetés a Filmregény-ről

1978. április 5-én, Dárday István filmjének megtekintése után beszélgetésre ült össze a Filmkultúra szerkesztőségében Bárdos Judit filmesztéta, Demszky Gábor szociológus, Gyertyán Ervin esztéta, kritikus, Sándor Iván író, szerkesztő, Somlai Péter szociológus és Tordai Zádor filozófus. A vitát vezette, magnetofonfelvételét írásos közlésre előkészítette Hernádi Miklós. Alább közöljük a beszélgetés rövidített anyagát.

Hernádi Miklós:

Azt kellene tisztáznunk, hogy létezik-e ez a Magyar család, úgy, ahogy láttuk a filmen, és azt is meg kellene vitatnunk, hogy ez vajon más-e, mint az a Szabó család, amely a rádióból lép közénk; mert első pillantásra ez a közvetlen életábrázolás, amely Dárday István filmjében megfigyelhető, bizony sokszor hasonlít a Szabó család ábrázolására. Azt kellene eldönteni, a Szabó család státusza jellemzi-e a Magyar család létmódját ezen a filmen, vagy valami mélyebbről, többről van szó; én az utóbbi vélemény felé hajlok.

Gyertyán Ervin:

Nem lelkesedem a kérdésedért. Számos családot ismerek a Buddenbrook családtól az Artamanov családig és a Forsyte családig, amelyek mind nem Szabó családok. Ez a film is egészen másra vállalkozik, s bár én voltam az, aki úgy fogalmaztam a kritikámban, hogy a Csehov-i inspirációt feloldja a Szabó család inspirációjában; mégis ha csak a Szabó család felől

közeledünk hozzá, akkor én ezt elutasítom. Ha Csehov felől közeledünk és azt vizsgáljuk meg, hogy ebbe a Csehovtól inspirált Három nővér-i sorsba miért szüremlenek be Szabó családi elemek – akkor ez már jogos kérdés.

Sándor Iván:

Én a film egyik értékét éppen abban látom hogy ha kérdez, akkor úgy kérdez, hogy arra már csak érett válaszokat, művészi válaszokat érdemes és tisztességes találni, tehát sztereotípiákkal a film kérdéseit nem lehet megválaszolni.

Hernádi Miklós:

Azt szűröm ki a válaszodból, hogy radikálisan különbözőnek véled a film anyagát a Szabó család anyagától. Az én kérdésem arra vonatkozott, hogy szerintem ez a film nagyon közel áll ahhoz a veszélyhez, hogy visszacsússzon az életábrázolásnak egy olyan leegyszerűsített szintjéhez, amelyet a Szabó család reprezentál számomra. De én ezt csak veszélynek éreztem.

Bárdos Judit:

Azért több ez, mint a hétköznapiság. Különösen ott jó és ott szikrázik fel a film, ahol a mindennapi jelenetek során is nagyon mélyre tud világítani. Például azt hiszem, hogy a közgazdász lánnal kapcsolatos epizódok különösen jók, amikor pl. a pszichológus fiúval és jómódú, értelmiségi családjával találkozik: ezekben a jelenetekben életformák és életfelfogások ütköznek – és ez több, mint a mindennapi jelenetek közvetlen ábrázolása.

Demszky Gábor:

Szerintem Hernádi Miklós azért kapcsolta össze magában a *Filmregény*-t a Szabó családdal, mert van egy kategória, amelybe mind a kettő beleillik. Jól ismert lukácsi kategória, a meg-nem-szüntetett mindennapiság, amiben mind a két mű mozog. Ez a beleragadás a mindennapiságba, tehát az el-nem-ért különösség a tömegkultúrában mozgó, abban születő művekre jellemző sajátosság. Nagyon sok egyéb rokonság is van, tehát nagyon könnyű ilyen fenomenológiai módszerrel rokonságokat találni, nemcsak annyiban, hogy mind a kettő szociologizál, tehát olyan típusokat akar megtalálni, amelyekben társadalmi rétegek, csoportok, vagy akár nemesek, korosztályok és más társadalmilag behatárolható csoport magára ismerhet. Tehát a könnyű „magunkra ismerés” alapvető effektusa mind a kettőnek. A különbség talán az, hogy a Szabó család elvállalja saját tömegkultúrabeliségét és folytatásos technikával dolgozva teremti újra és újra a maga formáját. A Szabó család egyértelműen tömegkultúrális szórakoztató termék, és nincs más igénye, a *Filmregény* viszont a kultúrába beemelkedni akaró, vagy ott formai forradalmat csinálni akaró termék. A szűzsége adott, de dialógusainak meg-nem-írtsága a mindennapisághoz közelíti. Ezért érzem jogosnak a Szabó családhoz való hasonlítását. És mert egy formai kísérlet mögé alapvető tartalmatlanságot bújtat, a világkép tisztázatlanságát. Nincs például olyan eleme, amely az egészbe konfliktust vinne.

Gyertyán Ervin:

Ezzel vitatkozni szeretnék. Egyrészt úgy gondolom, hogy a film az a művészet, amelyben a mindennapiság látszata nagyobb szerepet kap, mint bármely más művészetben, pusztán mert itt az absztrakció nem egy részminőségre vonatkozik – tehát színre, hangra, amelyben a totalitást közli –, hanem az absztrakció maga is egy totalitást absztrahál. Én eredmények tartom, hogy a mindennapiságot ilyen szuggesztíven tudja megörökíteni. Van ennek a filmnek – és ezt nagyon nyomatékosan szeretném aláhúzni – egy kitűnő forgatókönyve, a maga megíratlanságában is kitűnő forgatókönyve, amely a feltárt életproblémák folytán olyan közel hatol a mai ifjúság életéhez, ahogy azt még nem sok filmben láttam. Ez részint felhígul, részint koncentráliódik Dárday módszere következtében, amely egyszerre ad egy extenzív totalitást és egy intenzív totalitást is. Nem zárom ki azt az eshetőséget, hogy ez a módszer olyan új lehetőséget ad a filmábrázolás számára, amely a film sajátosságát még növeli, és bizonyos mértékig az esztétikában új utakat nyit. Nem szabad ezzel kapcsolatban a dogmatikus elzárkózás alapjára helyezkedni. Ez a módszer finomításra szorul, és főleg arra, hogy a rendező ura legyen a módszernek. Az igazi dokumentumfilmben a dokumentum az ura a filmnek, itt a rendező teremti az imitált, a fiktív dokumentarizmust. De ezt ugyanolyan szuverénul kell kezelnie, mint ahogy az író vagy a rendező a maga fiktíven megteremtett jeleneteivel bánik.

Demszky Gábor:

Az előbb azt mondtam, hogy itt egy formai kísérlet mögé rejtje az alkotó a tisztázatlan világképét, és ezzel a módszert támadtam meg, ezt a furcsa egyveleget, furcsa összműfajt, amit létrehozott, holott nem ez volt a célom. Állításomnak a második része az, ami fontos, tehát az, hogy a világképe alapvetően tisztázatlan. Továbbá konfliktusszegény, s így információszegény is. Olyan beágyazottság ez a

mindennapiságba, ami tulajdonképpen a gondolkodó ember számára nem létezik. Én kétszer láttam ezt a filmet, úgy, hogy először csak az utolsó másfél órát, mert később mentem oda, és akkor érdekes volt a film, mert egy csomó dolgot ki kellett találnom hozzá, a szereplők jellemét, alkát, mindenfélét hozzá kellett képzelnem. Amikor másodszor láttam, már rettenetesen untam. Végül is egyetlen szituáció, egyetlen karakter, egyetlen beállított jelenség sem olyan benne, ami bármiféle viszonyulásra és ismételt viszonyulásra kényszerítene közben. Tehát nem gondolkodtat semmilyen szinten, nem ad inspirációkat, konfliktusokat sem teremt a nézőben, pedig a dolgok többszöri előfordulása lehetőséget teremtene arra, hogy akár két teljesen szélsőséges ítéletet is létrehozson a nézőben.

Tordai Zádor:

A dokumentum formájában készített művészi film egyáltalán nem olyan nagy újítás, legfeljebb a magyar filmben. Ilyet én már többet is láttam, jót is, rosszat is. Minden ilyen film eggyel többet csavar a dolgokon, mint a szabványszerű film. Vagyis eggyel többször visz be látszat-tényt, a képzelet és a valóság játékát. Megmarad művészi alkotásnak, csak dokumentumnak tünteti fel magát, és ezt úgy teszi, hogy ugyanakkor mindenki tudja, hogy csak feltünteteti. A néző tehát nem veszi tényanyagnak úgy, ahogy az van, hanem dokumentumfilmnek, dokumentum formában megjelenő valóságnak. Senki sem fogja szó szerint venni, ami ott történik. Ezzel a filmmel véleményem szerint az a baj, hogy ez ellen a jelleg ellen súlyosan vét. Nekem nem tetszett, olyanynira, hogy másfél-két óra után szépen felálltam és kimentem, ennyit láttam belőle, többet nem...

Sándor Iván:

Hogy tudsz így vitatkozni róla?

Tordai Zádor:

Én a filmről nem tudok vitatkozni, csak – mondjuk így – saját magamról, hogy

bennem mi született ez alatt a másfél-két óra alatt, meg ami arra készítetett, hogy felálljak és elmenjek. Én ebben a másfél órában éppen azt láttam, hogy itt egy olyan játékot csinálna Dárday, amit végül is nem tud megcsinálni. Ráadásul teljes egészében szét is töri azzal, hogy úgy akarja feltüntetni, mintha ez „egy az egyben” a valóság lenne. És így kimarad a művészet belőle. Pedig a részletekben szinte egyfolytában érződik, hogy ez a rendező tehetséges.

Bárdos Judit:

A magyar rendezők közül néhányan (pl. Dárday, Schiffer) a dokumentumfilm és a művészfilm módszerének, elveinek különböző típusú keverésével, egyesítésével kísérleteznek. Dárday kísérlete olyan előfeltevésekből indul ki, hogy hitelesebb lesz, a mindennapisághoz közelebb fog állni, valószerűbb benyomást fog kelteni a film, ha pl. ismeretlen színészekkel, természetes helyszínen veszik fel, a dialógust nem rögzítik előre stb. Azt hiszem, az a lényeg, hogy ahol jó a film – és vannak jó figurák, jelenetek –, tehát ami jó és a hitelesség benyomását kelti, az nem ezek miatt az előfeltevések miatt jó, hanem sokszor ezek ellenére vagy ezektől függetlenül. Túl erős volt az előítélet, hogy „minden áron közelebb a valószerűséghez”, és ebből fakadt a drámaiság és a konfliktusok szándékos kerülése, aminek nyilván az volt a célja, hogy az élet mindennapos, felőrlő apróságait mutassa be. Csakhogy a művészi sűrítő elvet vállalva ez még hatásosabban kiderült volna, mint így: a mindennapi valóság szétfolyásának, drámaiatlanságának ábrázolásával, lemásolásával.

Hernádi Miklós:

Az eddigiekből mintha az tűnt volna ki, hogy a filmművészetet föl kell számolni – beleértve itt a forgatókönyvírókat, a profi-színészeket és még sok minden egyebet, a dialógust főleg – ahhoz, hogy a valódi élet bekerüljön a filmvászonra. Nekem nagy valóságélményt adott ez a film. Nagyon szerettem ezt a filmet.



Tordai Zádor:

Ehhez csak azt szeretném hozzáfűzni, hogy az, amit te mondasz – forgatókönyvfelszámolás meg nem hivatásos színész – azért érdekes, mert a *Filmregény* mindig valami olyat akar elhitetni, amit nem csinál.

Somlai Péter:

Megkérdézem Hernádi Miklóstól, mi az, amit még nem tapasztalt? Valami olyasmit láttál-e ezen a filmen, amit nem láttál máshol?

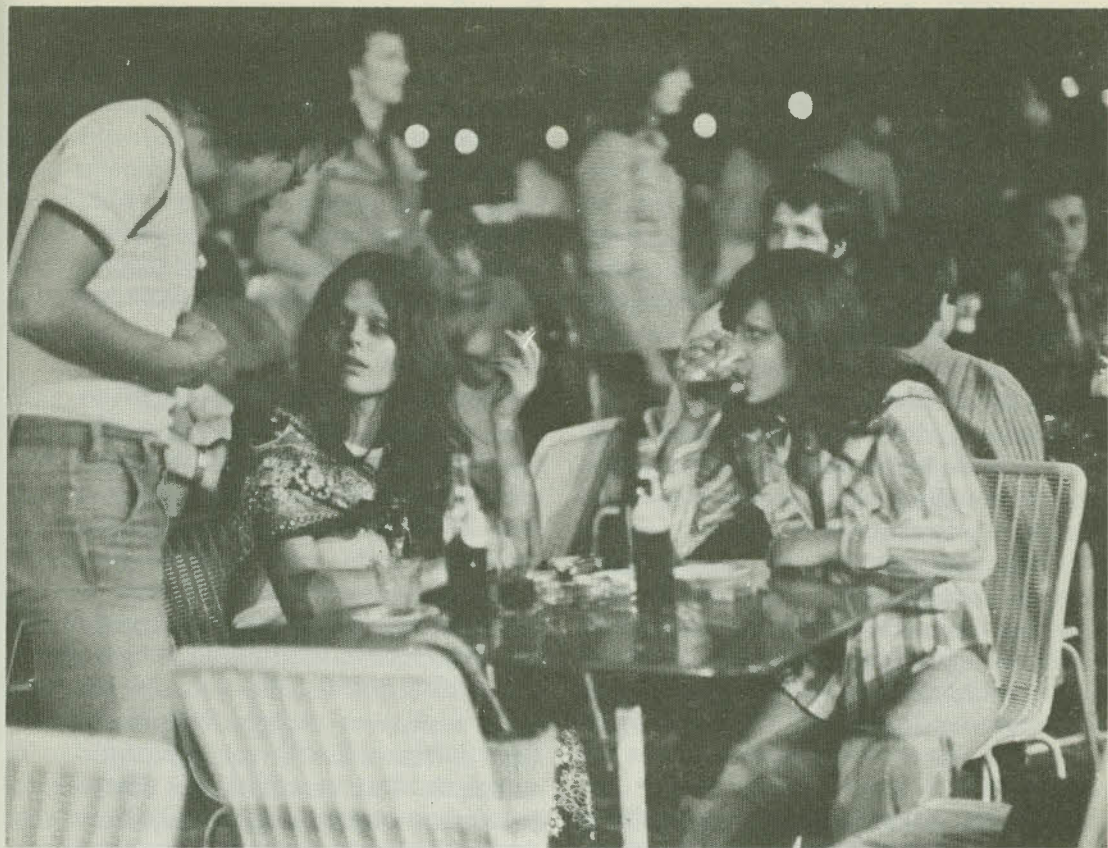
Hernádi Miklós:

Nem, én pontosan azt láttam, amit másutt is láttam, és ezért rendkívül igaznak tartom a filmet. Attól, hogy igaz valami, még nem lesz jó művészet. De én azonosulni tudtam ezekkel a figurákkal, éppen azért, mert ráismertem, hogy ilyen emberekkel vagyok körülvéve az életben, és a film

nem akart olyan megdöbbenő fölfedezést bemutatni, hogy „lám micsoda sorsok vannak!”, egyszerűen csak azt mondta, hogy „ilyen sorsok is vannak, meg olyan sorsok is vannak, hát így élünk körülbelül”. Ez feltétlenül dokumentumszándék, de sikerült dokumentumszándék.

Somlai Péter:

Én úgy gondolom, hogy egy műalkotáshoz kevés annyi, hogy az ember azonosulni tud a szereplőivel. Életünk folyamán gyakran találkozunk számtalan olyan emberrel, akiknek ismerjük a problémáit, tudunk velük azonosulni, de ez kevés ahhoz, hogy ebből filmet csináljanak. A módszert illetően, én azt mondanám, hogy ez a film nem bizonyítja ennek a *commedia dell'arte* módszernek se a lehetőségét, se a lehetetlenségét, mert minden ilyen módszer esetében az is kérdés, hogy a módszerrel tulajdonképpen *mit* próbál-



nak megcsinálni. Ha ez a film olyan lenne – sajnos nem ilyen –, amiben erőteljes konfliktusok, igazán jó jellemek vannak, és olyan összeütközések jönnek létre, amelyek a nézőt izgatják, szenvedélyt váltanak ki benne, ösztönzik az empátiáját és így tovább, akkor erről a módszerről elmondhatnánk, hogy sikerült vele valamit csinálni. És fordítva is történhetett volna a dolog, lehetne a filmben egy olyan konfliktus, amit rossznak, hibásnak érzünk, vagy olyan jellemek, amelyek nem izgatnak eléggé bennünket. Itt nem erről van szó. Hanem arról, hogy ennek a filmnek tulajdonképpen nincs sztorija, nincs története, ebben nincs konfliktus, tehát itt pontosan az történt, amire Tordai Zádor utalt, hogy van egy módszer, amit arra találtak ki, hogy művészetet csináljanak vele. Dárday pedig nem művészetet akart itt csinálni, s ily módon fából vaskarika lett belőle. Ennyit a módszerről.

Szeretnék annyiban is ellentmondani Hernádinak, hogy ez a film nem egy családról szól, és ezért nagyon nehezen hasonlítható a Szabó családhoz. Ez három ember sorsáról és külső kapcsolataikról szól. E három ember között nagyon kevés a kapcsolat, a filmben, ha jól emlékszem, egyetlen olyan jelenet van, ahol ez a három nővér együtt van, a fürdőszobában...

Bárdos Judit:

Meg a tv-nézés, meg az esküvő, több jelenet is van, s vannak olyanok, amikor ketten vannak együtt, amikor a riportot készítik, megbeszélük...

Sándor Iván:

Úgy látszik kétféleképpen nézünk filmet, és valószínűleg másképpen gondolkozunk. Mit értek például azon, hogy Somlai Péter szerint a három ember között kevés

a kapcsolatot? Az egész film ezekről a kapcsolatokról szól! Ezekről a szétváló, külön-külön is bűvópatakként együttfutó emberi utakról. Arról, hogy miféle igazi és rejtett dimenziókban találkoznak az emberi sorsok a látszatok mögött. Ilyen értelemben szerintem sem egy családról szól a *Filmregény*. De én azt érdemének tartom, hogy nem csupán egyetlen családról szól. A hetvenes évek valóságáról beszél, az életünkről . . .

Somlai Péter:

Ne haragudj, ebből a fogalomból, hogy „élet”, hovatovább metafizikai kategória kezd lenni nálunk. Azt hisszük, hogy ezzel valami nagyon közvetlent, valami egyszerűt, valami mindenki által ismertet jelölünk, de kérdezem én – most hirtelen ez a példa jut eszembe –, Makk Károlynak a *Szerelem* című filmje – ami, ugye, minden csak nem dokumentumfilm, igazi művészi film – nem az életéről szól? . . .

Sándor Iván:

Miért volna a kettő között ellentét? A *Szerelem* egyik legnagyobb filmélményem. Azon, hogy „az életünk”, nem napi reflexiókat értek, hanem a valóság átfogó művészi megjelenítését. Ha a *Filmregény*-t ötven év múlva majd megnézi valaki, olyan művészi konstrukcióban ábrázolt életigazság, „létezésanyag” néz vissza rá, amelyből szerintem nagyon sokat megtudhat arról, hogyan éltek, mivel küszködtek itt a hetvenes években emberek. Nem egyszerűen a környezet hitelére gondolok, nem a rekvizitumokra, hanem a „lélek dokumentumainak” igazságára. Történelmi hitelt érzek a *Filmregény*-ben. Milyen mély ellentétpárokkal dolgozik például, mennyi évtizedünkre jellemző antinómiát ábrázol. Ha Demszky Gábor azt mondja, hogy egyetlen szituáció, egyetlen karakter, egyetlen beállított jelenség sem olyan, hogy valamilyen „viszonyulásra készítse” őt, akkor azt kell mondanom, hogy ez szubjektív; és a két szubjektív nézet, a két érzékenység, az övé, meg az enyém között nem kicsi a különbség.

De mikor azt is mondja, hogy a film „világképe alapvetően tisztázatlan, konfliktusszegény és információszegény”, Somlai Péter pedig hozzáteszi ehhez, hogy „a filmnek nincs története és konfliktusa”, akkor ebben már olyan követelményrendszert érzek, amely számomra végtelenül messze van minden kiindulóponttól, ahonnan a mai valóságot átélem, és megkísérlem tapasztalataimat művésziileg elrendezni.

Somlai Péter:

Abban egyetértünk, hogy ha ötven vagy száz év múlva megnézik ezt a filmet az unokáink unokái, akkor arról valamit kétségtelenül érzékelni fognak, hogy milyen volt 1978 Magyarországa. Hogy azonban ez miért kevés, erre vonatkozóan hadd mondjak egy példát a filmből. Arra a jelenetre gondolok, amikor Ágival, a középső lánnyal feljön a hosszú hajú fiú, és a papa elkezd beszélgetni vele, faggatja, majd hamarosan kirúgja. Nemsokára aztán Ági mutatkozik be az egyetemista fiú szüleinek. Két bemutatkozás történik tehát, mind a kétszer egy a szülők által úgy értelmezett szituációban, hogy itt most a gyerekük jövődő párjáról van szó, mind a két szülő valamennyire félreérti ezt a helyzetet, de azért teljesen egyik sem érti félre. Egészen eltérő az atmoszférája ennek a két beszélgetésnek. Az egyik esetben, hogy úgy mondjam, káderezi a papa a fiút, de ebben a káderezésben már kezdettől fogva benne van az az álláspont, hogy lépjél le, ilyen hosszú hajú, lehetetlen fickó nem való az én lányomhoz. A káderezés arról szól, hogy kik a fiú szülei, a magánéletére, a magánlányára kíváncsi az apa ennek a gyereknek. A másik esetben nem kérdezi meg a zeneszerző-apa azt, hogy a lánynak kik a szülei, meg hol él, meg mit csinál: a szabadságról és a szükségszerűségről van szó. Tehát ez a szembeállítás, hogy vannak ma olyan családok, ahol egy bemutatkozáskor ezt kérdezik meg, hogy kik a szüleid, honnan jössz, és vannak olyan családok, ahol nem illik rögtön lekáderezni az illetőt, sőt ahol a káderezést megelőzi az, hogy közéleti,

filozófiai meg egyéb dolgokról beszélgetnek. Csakhogy nem tudnak organikus szerepet játszani ezek a helyzetek, nem töltenek be organikus funkciót az alkotásban, nem lesz belőlük semmi az alkotásban, úgy maradnak, ahogy vannak, abban a közvetlenségben, ahogyan találta őket Dárday, és ebben a közvetlenségben prezentálja is őket; a *Filmregény* ennyiben kétségkívül a Szabó családra hasonlít.

Demszky Gábor:

Talán felfedezhető itt egy szervező elv – oly kevés ilyen van ebben a filmben, hogy ezt feltétlen ki kell emelnünk –, az, hogy három kvázi-értelmiségi helyzetben levő lányról szól ez a film. Mind a három lányra jellemző az a származás, mely hátrányos helyzetben tartja őket, s amiből – úgy érzik – ki kell emelkedniük. A *kiemelkedés* motívuma uralja a filmet, a kiemelkedés három útját mutatja be végül is a rendező, és erőfeszítése feltétlenül becsülendő. Ha a film meg tudná jeleníteni, amit elmondtam, akkor nem lenne vele bajom. Nem baj az, hogy talán nem elég élesek a családon belül a konfliktusok, nem egy család felbomlásáról szól, hanem egy felbomlott állapot belső viszonyait tükrözi egy bizonyos szinten. Számomra a legnagyobb probléma az – és itt megint visszatérnék a meg-nem-szüntett mindannapisághoz és az el-nem-ért különösséghez –, hogy amikor a film a szereplőknek egy-egy helyzetet teremt, rájuk bíz mindent, és archetipusokat alkot meg velük, amik a valóságban nem létezhetnek, hiszen itt csak *eljátsszák*, mit tenne egy modell a fejükben: mit tenne az, akit ők olyannak gondolnak. Tehát bemutatnak egy olyasvalakit, aki tulajdonképpen nem azonos övelük. A dokumentumokban azonban sohasem archetipusok mozognak. A dokumentumban valaki, egy konkrét személy elmondja, hogy ő mit, hogyan és miért gondol, csinál. A dokumentumfilm alkotója rá van kényszerülve, hogy ezt a nyersanyagot megvágja, egy jelenség körül csoportosítsa és így tovább.

Itt pedig az történik, hogy a film megmarad ezeknél az archetipusoknál, ebben a szociologizáló szemléletben.

Bárdos Judit:

Azt hiszem, van ebben a filmben éppen elég életanyag, konfliktus és minden, ami szenvedélyeket kelthetne. Ha belegondolunk, ilyen például a textiltervező lány sorsa. Amikor gyárban vagy vállalatnál dolgozik, rutinmunkát bízunk rá, amikor pedig szabadúszó próbál lenni, az se sikerül, és azonkívül a magánélete sem, tehát csupa kudarc az élete. És ha Somlai Péter mégsem érezte ezt kielégítőnek vagy eléggé megragadónak, az tényleg a módszer hibája. Hiszen mindaz, ami izgathatna, felkavarhatna, benne van, csak valahogy elmosódva, mert a film követni akarja a mindennapok drámaiatlan és szétfolyó szerkezetét. Régi igazság, hogy nem lehet az unalmat – unalommal ábrázolni. Igenis bátrabban kell sűríteni, vágni, válogatni, így sokkal megragadóbb, hatásosabb lesz a mű. Ugyis tudjuk, hogy a film mindig sűrítve, vágva, válogatva van, ezt nyugodtan lehet bátrabban vállalni.

Gyertyán Ervin:

Sándor Ivánnak igaza van: ennek a filmnek aktuális a töltése, amit nagyon régóta hiányoltunk a magyar filmművészetből, és ami óriási helyzeti energiát teremt. Olyan fojtogató kérdésekről, mint a lakásprobléma, az érvényesülés nehézségei, a már beérkezettekbe való beleütközés – ezekről magyar filmek alig beszéltek. A film vitathatatlan érdeme, hogy ezeket a problémákat előtérbe hozza, ezekről a problémákról beszél.

Hermádi Miklós:

En odáig mennék, hogy ennek a filmnek a főszereplője a lakás...

Gyertyán Ervin:

Még idáig is lehet menni. Egyébként az utóbbi időben látott legtöbb magyar filmnek a főszereplője a lakás, ami korunkban centrális probléma. Könnyeden fogal-

mazva: ez nem a meg-nem-szüntetett mindennapiság kérdése, hanem ez az általánossá vált különösség kérdése. Nagyon nagy probléma az is, hogy – saját családban is látom – sok fiatal egyszerűen nem talál munkát. Állást talál, csak éppen értelmes munkát nem talál . . .

Somlai Péter:

Gyertyán Ervin kezdetben óvott bennünket az esztétikai dogmatizmustól. Hiába utal egy film fontos szociális problémákra, lakáskérdésre, érvényesülésre és így tovább, ha nem tud velük mit kezdeni művészileg . . .

Gyertyán Ervin:

Én azt mondom, hogy művészileg is jól bánik velük, csak az eszközök túlcsapnak a célon. Dárday még nem ura eléggé ennek a módszernek, nem kikísérletezett módszer ez még.

Somlai Péter:

Szóval úgy látod, hogy ha a módszer kidolgozott lenne, akkor ezek a szociális problémák adekvát módon jelentkeznének?

Gyertyán Ervin:

Nem zárom ki ezt a lehetőséget.

Somlai Péter:

Én úgy gondolom, hogy itt nem a módszeren múlik a dolog, hanem az alkotón, a rendezőn, akinek vagy van igazi problémája, vagy nincs. Úgy értem, hogy *művészi problémája*, mert természetesen szociális problémája mindenkinek lehet, elég ha jól körülnéz meg újságot olvas, szóval szociális problémáik vannak az embereknek, igazi művészi problémája azonban csak a művésznek van. Tehát itt elsősorban nem a módszer a kérdéses, hanem az, hogy vajon van-e igazi művészi problémája a filmnek, vagy nincs. Ha van, akkor vagy ezzel a módszerrel, vagy régebbi módszerekkel is meg lehetett volna ezt mutatni. Az igazi művészi problémát. De lakáskérdés meg érvényesülés, ezek így még nem

művészi problémák. Ezek olyan kérdések, amelyek a szociológusokra meg újságírókra tartoznak . . .

Gyertyán Ervin:

Miért? Ha ezek életproblémák, tömeges életproblémák, akkor miért nem művészi problémák is együttal?

Somlai Péter:

Ebben a formában még nem művészi problémák. Akkor válnak művészi problémává, ha – Gogol hősei jutnak eszembe, akiknek a saját érvényesülésükkel kapcsolatban igen komoly problémáik voltak, és Gogol biztosan megragadott valamit azokból, de nem önmagában az érvényesülési problémát ragadta meg, hanem ennek *emberi, művészi mineműségét*.

Bárdos Judit:

Az életprobléma művészi problémává válik-e vagy sem – ez éppen a művészi módszeren múlik! (És a tehetségen – de az itt nem kétséges.)

Tordai Zádor:

Kicsit sarkítanám a dolgot. Hogy ezek művészi problémák, úgy érzem, a filmen látszik. Nem ez a dolog lényege, hanem az, hogy a művészi probléma a művész magánügye, amit ő kell megoldjon, a megoldás pedig a megszületett mű mint művészeti alkotás. Ezt a megoldást hiányolom. A művészet is élet, része annak, mint bármi más. De a művésznek *ez* az élete. Az ő *élet*problémája: megalkotni ezt a művet.

Hernádi Miklós:

Tehát arra gondolsz, hogy nem elég, ha valaki azt mondja, hogy az én életem „kész regény”. Ezt meg kell még szerkeszteni, meg kell írni . . .

Tordai Zádor:

Művészetté kell alakítani.

Hernádi Miklós:

De ez nem ilyen egyszerű, azt hiszem.

Mert a művészetnek van valóság-felmutató funkciója is. A magyar filmművészet mai állása szerint a megszerkesztett, megírt, megalkotott stb. filmek nem mutatják föl eléggé a mai valóságot. Ez lehet helyi hiba, lehet az egész modern filmművészet hibája, de tagadhatatlanul kíváncsi vagyok a mai emberben a művészettel szemben, hogy a valóságot fölmutassa. Mármost, ha ezt egy másfajta megformálástól megkapom, és a hagyományos értelemben vett filmművészettől nem kapom meg, akkor miért ne nyergelhetnék át erre az újfajta megoldásra, és miért ne mondhatnám, hogy ez nekem művészfilm? Mert a művészet egyik funkcióját, a valóságfeltáró funkciót jobban teljesíti, mint a hagyományos filmművészet. Én így gondolnám.

Tordai Zádor:

A valóságfeltáró funkciót a tudomány, a szociológia tölti be legjobban. A művészet ettől különböző kell legyen, és régen rossz, ha ezt a különbözőt nem tudja megvalósítani.

Hernádi Miklós:

De a szociológia nem tudja nekem bemutatni azt, ahogy a három nővér nylonharisnyákat mos, és fölteszi őket a szárítókötélre. Ennekem óriási élmény volt, hogy végre egy magyar filmben manipulálatlan, természetesnek tűnő aktusokat látok. Nekem már ez is nagy élmény volt a filmben.

Sándor Iván:

Tordai Zádor és Somlai Péter megközelítését tisztelhetem mint személyes utat, de szokványosan kategorikusnak tartom. Mert ugyan mit kezdek azzal a gondolattal, hogy „a valóságfeltáró funkciót a tudomány és a szociológia tölti be”. Már bocsánat: vagy betölti vagy nem. Más kérdés, hogy tudománynak és művészetnek mi lehet, mi volna a hivatása éveinkben, és más kérdés az, hogy valójában mennyit vállal fel ebből. A *Filmregény* tévedéseit magam is látom, a bőbeszédűségét, néhol az álmélységeit és azt is, hogy nem egy helyen didaktikus. Mégis, azért

hiszem tettek, jelentős művészi teljesítménynek, mert a legfontosabbnak a mai művészet, és ha úgy tetszik, a tudomány szempontjából is éppen azt tartom, hogy valóságos létkérdéseket fejez-e ki. Hogy valóban szembenéz-e a hetvenes évekkel és a szellem előrepillantásával, mindazzal, ami várhat ránk. Ha ilyen igénnyel nézem, alig tudok az elmúlt esztendőök filmterméséből, de akár regényterméséből, a tudományos felismerésekből...

Hernádi Miklós:

Vagy a TV műsorából...

Sándor Iván:

... arról már nem is beszélek, tehát alig tudnék felfedezni olyan teljesítményt, amely számomra ilyen erővel utalt volna a mai helyzetre, mint ez a film.

Demszky Gábor:

Az előbb szó esett a valóságfeltárás mélységéről, még korábban az extenzív és intenzív totalitásról. A dolgok hőmpölygtetésével, a mindennapiság kauzális rendjébe való beillesztésével és ennek mimetikus újraalkotásával tényleg totalításra törekszik ez a mű. Ugyanakkor hány dolgot érint – gondoljunk csak a mobilitás korlátaira, létünk korlátaira, felvonultat mindent, aminek a költőiségéről, mélységéről, meg egyéb vonatkozásairól beszélhetünk –, de egy-egy jelenségnek a bemutatásából mindig hiányzott valami-fajta mélység. Ezt a mélységet próbálja a költőiséggel pótolni, tehát Dárday rokon-szenvez ezekkel a lányokkal, szereti őket, beleérez ő is és a lányok is beleéreznek a szerepükbe, és a beleérzések sorozatából létrejön egyfajta líraiság. Csakhogy nekem úgy tűnik, hogy nem a végiggondoltságnak és nem a mélységnek a líraisága, hanem valami Szabolcska Mihály-os líraiság. Rettenetesen banális, egyszerű: ahogy az emberek azt gondolják, hogy „az én életem egy regény”. Például, abban a pillanatban, amikor a mobilitásnak valamilyen korlátja adódik, a film megáll. Megáll az öngyilkosságnál, az abortusznál – talán egyedül a lakáskérdés kibontására tesz kísérletet.

Bárdos Judit:

De a film nem konfliktus nélküli, hanem csak arról van szó, hogy a konfliktusokat nem élezi ki a művészi sűrítés szintjén, a művészetben megszokott intenzitással, hanem a mindennapisághoz hasonló szinten akarja tartani őket.

Hernádi Miklós:

A mindennapi életben a konfliktusok nem nagyon pattannak ki.

Sándor Iván:

Azt hiszem, Demszky Gábor túl hagyományosan értelmezi a konfliktust. A század második felében átrendeződés megy végbe. A lehetőségek jobban lezárulnak, az alternatívák csökkennek. A látványos összecsapások helyett domináns jelenség a felismert konfliktusokkal való kényszerű együttélés.

Demszky Gábor:

Amire utaltál, az a konfliktus-minimalizálás ideológiája. Azt mondjuk, hogy együtt kell élni a konfliktusainkkal. De akiknek a számára ezek a konfliktusok véres valóságok valamilyen szinten, tehát öngyilkosok lesznek valami miatt, vagy el kell vetetniük a gyerekeiket, azok nem mondhatják, hogy együtt kell élni a konfliktusainkkal...

Sándor Iván:

Konfliktus-minimalizálás? ... Én éppen kiélezem az alkotó felelősségét. Más a léthelyzet hitelessége és más a művész vagy a tudós viszonya ehhez. Igen, a század-közép, a századvég embere (hozzáteszem, egész világa) többnyire együtt él a felismert konfliktusokkal, mert a zárt életszerkezet nemigen ad másra lehetőséget. Ez a valóság. És a művész éppen erre a szituációra lát rá, igenis ezt kell felfedeznie, ez

az ő felelőssége. Azt kell ábrázolnia, hogy a konfliktusban élő léleknek ez a szituáció milyen küzdelem és szenvedés. Sőt azt is ábrázolnia kell, hogy hosszabb távon a konfliktusokkal való kényszerű együttélés miféle újabb-mélyebb konfliktus-rendszereket halmoz fel. Szerintem, ha egyenetlen színvonalon is, de éppen ezt adja a *Filmregény*.

Gyertyán Ervin:

Én hajlok Sándor Iván álláspontja felé. Minden kor sajátos új konfliktus-típusokat termel ki. A mi korunknak a konfliktusai valóban nem olyan látványosak, mint a múlt század konfliktusai, és ilyen értelemben még az érdekes egyéniségnek az eltűnéséről is beszélni lehet, a szó múlt századi és regényi értelmében. De azért különbséget tennék aközött, hogy mi a konfliktus átalakulása, és mit tesz ehhez, és hogyan tükrözi ezt a művész. Tehát az a tény, hogy a konfliktus kevésbé látványos, de nem kevésbé mély, valóban más módszereket tesz szükségessé az alkotó részéről.

Tordai Zádor:

Csak egy mondatot ehhez: a film dokumentumértéke kétségtelen, de arról dokumentum, aki a filmet csinálta.

Sándor Iván:

Ugy oszlanak meg tehát véleményeink, hogy vannak, akik Tordai Zádor mondatát dicséretnek fogják fel, mások bíráltnak. A filmnek számomra kisugárzó ereje van. Az, hogy ilyen éles vita alakult ki, és ilyen alapvető kérdések támadnak föl a vitában, talán bizonyítja, hogy a *Filmregény* előnyösen különbözik sok, az utóbbi években született magyar filmtől. Nehezen tudnék közöttük most olyant említeni, amelyiken ennyit tudtunk volna töprengeni.

(Hernádi Miklós)

Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban

I.

A filmesztétika és a filmelmélet viszonylag új és fiatal tudomány az Egyesült Államokban. Bizton állíthatjuk, hogy az ötvenes évekig szinte ki sem fejlődött ebben az országban. Ennek különböző okai vannak. Egyrészt az akadémikus esztétika semmibe se vette a filmet, óvatosan közeledett e fiatal művészeti ághoz, melyet a klasszikus esztétika nem ismert, és amely nehezen fért bele a művészetek osztályozásának megszokott rendszereibe. Másrészt a filmszakirodalom és a filmkritika főként a pragmatikus problémákra korlátozódott: az operatőr művészetének kérdéseire, a színészeknek, forgatókönyvíróknak és rendezőknek szóló tanácsokra.

Amikor azonban megismerkedtek az európai hagyománnyal (Kracauer, Bazin filmelméleteivel és különösen a szovjet forradalmi film esztétikai elméleteivel (többek között Eizenstein, Pudovkin, Dziga Vertov, Kulesov elméleteivel), kiderült, milyen óriási jelentősége van az elméleti kutatásoknak; megmutatkozott az a szerepük, hogy nemcsak általánosítják, hanem ösztönzik is a művészi alkotást. Ennek következtében az Egyesült Államokban elég gyorsan megnőtt az érdeklődés a filmesztétika iránt, és rövid idő alatt jelentős irodalma lett ezeknek a problémáknak.

Ma a filmesztétika problémáját széles körben tárgyalják a *filmszövegek lapjain*, különösen olyanokban, mint a „Film

Quarterly”, „Film Culture”, az általános esztétikai kiadványokban, többek között az „Esztétikai és művészetkritikai folyóirat”-ban. Gyorsan nő a filmesztétikával, filmelmélettel és filmszociológiával foglalkozó könyvek száma. Ezekben a könyvekben az amerikai és az egyetemes filmművészet tapasztalatait kutatják, a filmelmélet és filmkritika európai hagyományát tanulmányozzák, a filmnyelv, a műfajelmélet stb. problémáit elemzik. A filmesztétika gyorsan kiharcolta létjogosultságát a filozófiai esztétika terén is, és nem véletlen, hogy a film problémái egyre gyakrabban merülnek fel az általános esztétikai folyóiratokban, az esztétikai kongresszusokon és szimpóziумokon.

Ennek következtében *gyors fejlődésnek indult* az amerikai filmesztétika és filmelmélet, és olykor le is hagyta az európai filmelméletet és filmkritikát. Mindez az Egyesült Államok filmelméletében meglevő különböző irányzatok komoly kritikai elemzését igényli.

A filmelmélet és filmesztétika fejlődése az Egyesült Államokban a vezető filozófiai-esztétikai irányzatok erős befolyása alatt megy végbe. Ezek között az irányzatok között különös jelentősége van a *freudizmusnak* és a *neofreudizmusnak*, a *strukturizmusnak* és a *szemantikának*, a *Gestalt-pszichológiának* és a *pozitivizmusnak*. Nagyon érdekes nyomon követni, hogyan tükröződnek ezek az irányzatok a

filmtudomány különböző területein: a filmelméletben, a filmtörténetben és a filmkritikában. A pragmatizmus mellett

a freudizmus

volt elég hosszú ideig uralkodó irányzat az amerikai esztétikában. Igaz, a pszichoanalízis esztétikája nem hozott létre nagy elméleti filmkoncepciókat, de óriási hatással volt a művészetkritikára és a művészet gyakorlatára. A klasszikus Hollywood, amely a 20-as és 30-as években valóban hatalmas „álmogyár” volt, esztétikájának a valóságtól elforduló (escapist) tendenciáit a freudizmusból merítette, annak a művészetről mint „kollektív álomról”, érzelmi szelepről és ébren álmodásról alkotott elképzeléseiből. Meglepő, hogy a világ különböző országaiban, többek között az Egyesült Államokban is a Hollywood-dal foglalkozó, gazdag irodalomból hiányoznak az olyan művek, amelyek feltárnák az akkori Hollywood esztétikájának és művészi gyakorlatának kapcsolatát a pszichoanalízis filozófiájával – amely éppen az Egyesült Államokban széles körben kifejlődött és elterjedt.

Ami a filmkritikát illeti, azt is, akárcsak a 40-es és 50-es évek amerikai filmtudományát, áthatották a freudista eszmék és koncepciók. Nemcsak az egyes filmeket vagy egyes rendezők munkásságát értelmezték ezek alapján, hanem az amerikai film egész műfajait. A legnagyobb mértékben a western a rendkívül népszerű és tömeghatású műfaját vetették alá a freudi értelmezésnek. Óriási irodalom született, mely a Vadnyugat meghódításáról szóló filmeket a pszichoanalízis esztétikájának terminusaiban és fogalmaiban ragadta meg.

Példaként idézhetjük, mondjuk, Fred Elkin „A hollywoodi western pszichológiai jelentősége” című cikkét, amelyben a szerző azt bizonygatja, hogy a western a valóságtól menekülő művészet formája, mely segít a nézőknek és különösen a gyerekeknek és a kamaszoknak ösztöneik legyőzésében, hogy álmokban és képzeletben vezessék le azokat. (The Psychological

Appeal of the Hollywood Western – Journal of Educational Sociology, 1950, No. 24.)

A westernt gyakran értelmezték úgy is, mint pszichológiai és szexuális komplexusok, többek között az „Oedipus-komplexus” jelképes tükröződését. Ilyen koncepciót dolgozott ki a westernről W. Barker, akinek cikkében a western figuráinak következő megfejtését találjuk: a seriff az apa szimbóluma, a ranch az anya jelképe, a westernben hagyományos lövöldözés a kasztrációtól való félelem jelképes kifejeződése, a ló pedig nem más, mint fallikus szimbólum. (The Stereotyped Western Story – Psycho-Analytic Quarterly, 1955, No. 24.)

Nem volt hatás nélkül a freudi filozófia a western egyik speciális változatának, a „pszichológiai westernnek” megszületésére sem. Az effajta mű klasszikus példája Raoul Walsh *Az üldözött* című filmje (1947). Ebben a filmben egy kisfiú sorsát mutatják be, akinek szüleit megölték két család ellenségeskedése során a Vadnyugaton. A fiú véletlenül életben marad, de egész életére megmarad emlékezetében a gyilkosok csizmáján levő sarkantyúk csillogása – mindössze ezt látta a gyilkosság napján rejtekhelyéről. A film szerkezetét a hős visszaemlékezése határozza meg (Robert Mitchum alakítja a főszereplőt), és a pszichoanalízis törvényei szerint valóságosnak és jelentősnek tűnnek a hős komplexusai és képzelgésai, míg az egész valóságos élete csak azok tükröződése és átélése marad.

A freudista esztétika sok mindenben hatott a *rémfilmekre* és a *szürrealista filmekre* is, ahol a cselekményt az ösztönöknek és a fantázia korlátlan működésének vetik alá. (Ld. erről: Matthews, J. H.: *Surrealism and Film*. Ann Arbor. The University of Michigan Press, 1971; Tylor, P.: *Magic and Myth on the Movies*. New York, 1970.)

A freudizmus nagy hatást gyakorolt az amerikai néző tudatára egész sor olyan koncepció létrehozásával, amelyek aztán társadalmi előítéletekként gyökeresedtek

meg. Az effajta elképzelések közé tartozik az a meggyőződés, hogy a film mindenekelőtt szórakozás (entertainment) és kikapcsolódás a mindennapi élet komoly dolgai-ból. Ehhez kapcsolódik az az elgondolás is, hogy a film felvirágozása és népszerűsége az amerikai társadalomban törvényszerűen a gazdasági és szociális visszaesések korszakaihoz kapcsolódik, mint a 30-as években is, a nagy gazdasági válság idején, amikor a közönség a filmi álmokban próbált menedéket találni a társadalmi élet ellentmondásai elől. Mindezek az elképzelések genetikailag nyilvánvalóan a freudizmuson alapulnak, mindenesetre annak azon koncepcióján, miszerint a művészet a valósághoz képest kompenzálás, levezető szelep, a valóságos igények és vágyak illuzórikus pótléka.

Az utóbbi években az amerikai esztétikában és filmelméletben erősödött

a baloldali freudizmus

hatása, amely egyesíteni próbálja a freudizmus néhány gondolatát a politikával. Ezzel kapcsolatban nagy népszerűsége tettek szert *Wilhelm Reichnek*, a baloldali freudizmus egyik legkiemelkedőbb teoretikusának a munkái.

Reich a 20-as években kezdte munkásságát. Ebben az időben igazolni próbálta a marxizmus és a freudizmus összeolvasztásának szükségszerűségét. (1929-ben Reich „A marxizmus zászlaja alatt” (Pod zname-nem marksizma) c. folyóiratban (No. 78) jelentette meg „Marxizmus és freudizmus” (Markszizm i frejdizm) c. cikkét.) Reich a pszichoanalitikus iskolából került ki, de kritizálta Freud tanításának legnyilvánvalóbb és legszembetűnőbb hiányosságait. E kritika tárgya mindenekelőtt Freud tanításának biologizmusa és panszexualizmusa volt. Freudtól eltérően, aki számára az „Oedipus komplexus” és a szexuális ösztönök elfojtása biológiai indíttatású, Reich úgy vélte, hogy a szexuális elfojtás nem biológiai, hanem történelmi termék. Reich véleménye szerint a szexuális elfojtás ismeretlen volt a matriarchátus korá-

ban. Csak a patriarchális társadalomban jelent meg, és teljesen nyilvánvaló ideológiai és osztálytartalma volt.

A 30-as években Reich tanulmányozni kezdte a *tömegpszichológiát és a fasiszta mozgalmat* Németországban. E kutatás eredményeit „A fasiszta tömegpszichológiája” című könyvében adta közre. Reich a fasiszta propaganda emocionális oldalát figyelte meg. Megpróbálta bebizonyítani, hogy a náciizmus nem politikai programjával vonzotta a tömegeket, hanem érzelmi felhívásaival, melyek a „vér”, a „fajtisztaság”, a „faji uralom” misztikus fogalmai-ban rejlenek. A náci propaganda tanulmányozása közben Reich úgy látta, hogy mindezeknek a fogalmaknak a mélyén szexuális mondanivaló bújk meg, mely az elfojtott és frusztrált szexualitáshoz kapcsolódik. Ebből arra következtetett, hogy a fasiszta alapját nem politikai és szociális, hanem szexuális okok alkotják. Teljesen nyilvánvaló, hogy a fasiszta ilyen értelmezése utópista és idealista volt, hiszen eltekintett a német náciizmus valóságos, szociális gyökereitől.

Munkáiban Reich kifejtette a „szexuális terápia” gondolatát: a szexuális energia szabad kinyilvánítását hirdette és a „szexuális felszabadulásban” látta minden politikai felszabadulás és szociális forradalom alapját.

1934-ben Reich Norvégiába költözött, majd 1939-ben az Egyesült Államokba, ahol folytatta experimentális és elméleti kutatásait, amelyek az úgynevezett „*kozmikus orgon energia*” tanulmányozásával függtek össze. Itt utópikus terveket készített a szexuális terápia különböző formáiról, mely véleménye szerint nemcsak a pszichés, hanem a szociális megbetegedésektől is megvéd. 1956-ban az Egyesült Államok törvényeinek megsértése és a páciensek egészségét veszélyeztető módszerek alkalmazása miatt Reichet Pennsylvania államban börtönbe csukták, ahol meg is halt.

Reich életében eszméi nem voltak népszerűek, kísérletei pedig megrémítették és felháborították a polgári közönséget. A

60-as évek végén azonban gondolatai hirtelen ismertek lettek Amerikában, főként a baloldali radikális mozgalom fellendülésével, amely magáévá tette Reichnek a szexuális forradalomról szóló elgondolását. Reich életéről reakciós és szovjetellenes filmet készített D. Makavejev *W. R. Az organizmus titkai* címen. Manapság Reich műveit lefordítják angolra, Makavejev filmjét pedig széles körben vetítik egész Amerikában. A „szexuális világforradalom” gondolata megint szerepel a politikai pamfletek, szociológiai értekezések lapjain.

Az „új baloldal” ideológusa, *Herbert Marcuse* magáévá tette Reich pszichológiai eszméit és továbbfejlesztette. „Eros és civilizáció”, „Vázlatok a felszabadulásról” c. műveiben Reich nyomán az emberi személyiség „totális erotizációjának” gondolatát hirdeti.

A neofreudizmus közvetlén hatása a mai amerikai filmelméletre a neves kritikus és az avantgarde teoretikusa, *Amos Vogel* „A film mint felforgató művészet” című könyvében látható. (Film As Subversive Art. New York, 1974.)

Vogel a neofreudizmust a baloldali radikalizmus eszméinek megalapozására használja fel. Véleménye szerint a film a tudatalatti művészete, a tudattalan, irracionális hajlamokat ébreszti fel a nézőben, melyeket a társadalom elnyom. Mihelyt kialszik a fény és a nézőtérén sötétség uralkodik, megkezdődik „a mágia világa”, a tudatalatti munkája, amely minden tiltást, minden vizuális tabut lerombol, melyet a társadalom felállított. Ebben rejlik Vogel szerint a film nagy forradalmasító ereje. Mint ilyen, a film az egyik legfelforgatóbb művészeti ág. Mindent lerombol: a szüzséte, a valóság illúzióját, a képiséget, a teret és az időt, melyeket a filmekben megteremteneek. A film nemcsak a formát rombolja le, hanem a tartalmat is. Minden erkölcsi és morális normát, politikai elképzelést, nemzeti és faji határt lerombol. A fő erő, amely a filmet ennyire a rombolás és felforgatás eszközévé teszi, a szex ábrázolásában rejlik.

A filmművészet Vogel szerint számos fejlődési szakaszon ment keresztül spon-tán evolúciójában „a tabutól a szabadságig”. Eleinte csak támadta a puritanizmust, aztán megjelent a nudizmus, végül minden szexuális tabut megdöntött, és eljutott az erotikához, a pornográfiához, a különböző szexuális torzulások ábrázolásáig. A társadalmi és esztétikai tudat e változásaiban Vogel az ember felszabadulásának folyamatát látja, az utat az új tudat felé, az „örök felforgatás” felé.

Vogel könyvében a logikus végkifejletig (sőt elmondhatjuk, ad absurdum) viszi a baloldali radikális ideológia gondolatait és eszményeit; a művészetnek nem pozitív értékeket kell teremtenie, hanem le kell rombolnia a hagyományos morális és viselkedési normákat, valamilyen új ellenkultúrát kell létrehoznia, ahol nem lesz semmiféle morális vagy szexuális tilalom, és a „szabad eros” lesz minden jelentős műalkotás tartalma.

A Vogel által kidolgozott elmélet a mai utopikus ideológiák egyik formája. Az ember szociális felszabadulásának alapját nem a valóságos társadalmi harcban, hanem a szexuális forradalomban látja. Ez az utópia nem számol a valóságos életbeli gyakorlattal.

A freudizmus jelentős hatást gyakorolt és gyakorol ma is az amerikai filmre és filmkritikára. Ma azonban már elvesztette monopolhelyzetét az esztétikában, noha az utóbbi időben megjelent a freudizmus és a strukturalizmus egyesítésére törekvő tendencia. Nagy csapást mért a freudizmusra

a Gestalt-pszichológia esztétikája,

amely szembeszállt a művészeti alkotás folyamatának irracionális értelmezésével és a műalkotások értelmezésében érvényesülő szubjektívizmussal.

Ennek az iskolának egyik vezető képviselője, *Rudolf Arnheim* tudományos munkásságát „A film mint művészet” című filmelméleti könyv megírásával kezdte, melynek első kiadása 1933-ban jelent

meg. Ezt követően Arnheim sokat és sikeresen foglalkozott a művészetpszichológia és az esztétikai befogadási folyamat problémáival. „A művészetpszichológiához”, „A művészet és a vizuális befogadás”, „A vizuális gondolkodás” című könyvei nyíltan antifreudista jellegűek. Ebben az összefüggésben Arnheim „A film mint művészet” című könyve különös jelentőségre tesz szert. Benne a freudizmus esztétikájával ellentétben a *film megismerő funkcióján* van a hangsúly, a filmkép és alkotó elemeinek struktúráját elemzi: a hangot, a mozgást, a teret. Annak ellenére, hogy ez a könyv több mint negyven évvel ezelőtt íródott, minden olyan hiányosságával együtt, melyet megírásának időpontja magyaráz, az egyik legjelentősebb mű a filmelmélet terén.

A New York-i „Film Culture” c. folyóiratban megjelent cikkeiben Arnheim elméletéhez lényeges kiegészítéseket fűzött. („Epikus és drámai film”, „A modern művészet és a film” stb.) Komoly érdeklődésre tarthat számot R. Arnheim „A modern művészet és a film” c. írása is, amelyben vitába száll Siegfried Kracauer filmelméletével, azzal az elképzeléssel, hogy a film specifikuma a „fizikai valóság” közvetlen reprodukciójában rejlik. Ez az értelmezés Arnheim szerint a filmet a formátlan és nem tudatosított tapasztalatok passzív befogadására és filmi átadására kárhóztatja.

Éppen ellenkezőleg, *a filmnek óriási lehetőségei vannak a valóság átalakítására*. A film létre tudja hozni a megismerés új típusát, mely nem felel meg a „fizikai valóságnak”, lerombolhatja a megszokott idő- és térbeli kapcsolatokat és megfeleléseket, a lelki valóság új típusát teremtheti meg, amely más elveken alapul, mint a „fizikai valóság”.

A „fizikai” valóságnak és a művészet által létrehozott „lelki” valóságnak ez a szakadéka azonban nem önkényes. Arnheim véleménye szerint az emberi megismerés sajátságain, az emberi agy azon képességén alapul, hogy megőrzi a múlt tapasztalatát. „Az idő és a tér folyamatos-

ságának megbontása — írja Arnheim — az anyagi világban ostobának tűnik, de teljesen törvényszerűen alkalmazható az ember lelki világára. És valóban, az emberi agy megőrzi emlékezetében a múlt tapasztalatát, noha itt hiányzik az időbeli egymásutániség vagy a térbeli kapcsolat, de van hasonlóság és vannak a hasonlóságon vagy ellentéteken alapuló asszociációk. Az emberi megismerésnek éppen ezt a teljesen más, de teljesen pozitív rendjét próbálták érzékeltetni az elmúlt néhány év során az írók és rendezők azáltal, hogy valami új valóságnak mutatták be, miközben a régit megsemmisítették. Azzal, hogy megszüntették a különbséget az adott pillanatban érzékelt dolgok és az emlékezetben felmerülő dolgok között, a tapasztalatok új egységét és teljességét teremtették meg, amelyek függetlenek a dolgok fizikai rendjétől.” (Arnheim, R.: *Art Today and the Film*. — In: *The New American Cinema. A Critical Anthology*. Ed. by G. Batcock. 1967.)

Arnheim szerint éppen a filmnek ez az aktív képessége arra, hogy ne csak tükrözze, hanem *létre is hozza ezt az új típusú valóságot*, jelenti ennek a művészeti ágának a megkülönböztető jegyét. És itt válaszol Arnheim arra a kérdésre, amelyet ő maga tett fel cikke elején: „Minek köszönhető, hogy ez a kis fotokémiai képcske megfelel a kor esztétikai követelményeinek?” A film megfelel az érzékelés aktív típusának, amelyet a modern képzőművészet elvesztett. „A jövőben a filmek munkájának alapját egy újfajta tudat megteremtése és felhasználása alkotja majd, mely függetlenül létezik a dolgok fizikai rendjétől, ugyanakkor a képzőművészet más ágai ennek a kettősségnek a másik oldalát fogják tanulmányozni — a fizikai dolgok világát, ahonnan olyan keletlenül hiányzik az értelem.”

Az Arnheim-féle filmelméletben pozitív jelentősége van annak a törekvésnek, hogy a filmet továbbvigye a valóság egyszerű másolásának határain. Konceptiójában azonban homályos marad az, hogy mennyire szabadulhat meg a film a „fizi-

kai valóság” törvényeitől, és nem vezet-e a fizikai és lelki valóságnak ez az elszakadása egy olyan művészet megszületéséhez, amelyet kizárólag az alkotó személyiségének szubjektivitása, fantáziái, visszaemlékezései stb. táplálnak. A lelki és a fizikai valóság közti szakadék, amelyről Arnheim beszél, leküzdhetetlennek bizonyul.

A Gestalt-pszichológia mellett bizonyos mértékig antifreudista beállítottsága volt

a filmontológia elméletének

is. Ez a koncepció nem az Egyesült Államokban született meg, hanem A. Bazin dolgozta ki „Mi a film?” című könyvében, valamint Erwin Panofsky híres német művészettörténész és teoretikus, aki később emigrált az Egyesült Államokba. Ennek az elméletnek a hívei megpróbálták kimutatni a film „ontológiai” természetét, kapcsolatát a léttel, a valósággal, szemben a freudizmussal, amely a filmben az álom és a kielégületlen fantázia reprodukcióját látta.

A „Stílus és kifejező eszköz a filmben” című cikkben, amelynek alapját a Princeton-i Egyetemen tartott előadása alkotta, Panofsky kidolgozta „a film ontológiájának” néhány gondolatát. Többek között ebben a művében próbálta meghatározni a film helyét és szerepét a mai művészeti ágak rendszerében. Az ő szavai szerint a film új és haladó művészeti ág. „A film helyreállította azt a dinamikus kapcsolatot a műalkotások gyártása és fogyasztása között, amely . . . rettenetesen megnehezül, ha ugyan általában nem válik lehetetlenné a művészeti kultúra sok más területén. Akár tetszik nekünk, akár nem, de éppen a film alakítja — jobban, mint bármi valaha — a föld lakosságának több mint 60 százalékát kitevő közönség véleményét, ízlését, nyelvét, öltözködését, viselkedését, sőt, külső megjelenését is. (Style and Medium in the Motion Pictures. — In: Film: An Anthology. Ed. by D. Talbot. Univ. of Calif. Press, 1972.) Ha elképzeljük olyan művészetek pusztulását, mondta Panofsky, mint a zene, a költé-

szet, a festészet, akkor ezt csak a közönség kis része venné észre, és még kevesebben sajnálnák komolyan. De ha a filmmel történne ilyesmi, ennek szociális következményei katasztrofálisak lennének.

Panofsky véleménye szerint a film a *leganyagibb a vizuális művészetek között*. Az összes többi művészet a világ idealista koncepciójára épült, arra a törekvésre, hogy valamiféle eszmét vigyenek be a formátlan anyagba. Panofsky szerint a film „felel meg a legjobban a világ materialista megközelítésének”. Itt a művész tevékenysége nem felülről lefelé, nem vertikális irányban mozog, hanem alulról felfelé, vagyis itt nem a semleges anyagot — a festővásznat, agyagot vagy követ —, hanem magukat az anyagi világ tárgyait és eleven embereket „szerveznek kompozícióba, amely saját stílusra tesz szert, és még fantasztikussá vagy jelképe ssé is válhat”.

A többi művészettől eltérően „a filmben a kifejező eszköz maga a fizikai valóság mint olyan: a XVIII. századi Versailles fizikai valósága . . . vagy egy külvárosi házé Winchesterben, vagy egy párizsi utca vagy az esőverte New York-i utcák fizikai valósága, az autók és állatok, Edward G. Robinson és Jimmy Cagney fizikai valósága. Mindezeket a tárgyakat és embereket műalkotássá kell szervezni. Ez a „szervezettség” a legkülönbözőbb típusú lehet (természetesen idetartozik a smink, a fény, az operatőr munkája is), de maguktól a tárgyaktól nem lehet megszabadulni.” (Uo.)

Ezzel kapcsolatban, a film specifikus lehetőségeinek jellemzése közben Panofsky azt mondja, hogy a film funkciója abban áll, hogy „*dinamizálja a teret és teresíti az időt*”. Ebben különbözik a film a színháztól. A színházban a tér statikus, mivel a színpadon reprodukált tér változatlan, a néző nem hagyja el a helyét, a díszletek pedig a felvonás alatt nem változnak a színpadon. A filmben éppen fordított a helyzet. A néző helye állandó, de csak fizikailag, mint nézőé. Mint az esztétikai átélés alanya azonban állandóan mozgásban van, mivel a szeme azonosul a

filmkamera objektívjával. „Nemcsak a testek változtatnak helyet a térben, hanem maga a tér is helyet változtat, közeledik, megfordul, szétolvad és újból kikristályosodik a kameramozgás és az objektív fókuszeltávolításának állítása segítségével, valamint a legkülönbözőbb kockák montázsának eredményeképpen.”

Nem lehet nem észrevenni, hogy sok közös van E. Panofsky filmkonceptiója és A. Bazin „*filmontológiája*” között. A „Mi a film?” című könyvében Bazin a filmet olyan művészeti ágnak tekintette, amely közvetlenül ábrázolja a fizikai valóságot azzal, hogy „időbeli dimenzióban” mutatja be a filmszalagra fényképezett valóságot. Bazin sok szempontból megismétli munkájában Panofsky azon gondolatát, hogy a kifejezés eszköze a filmben „a fizikai valóság mint olyan”. Ráadásul, úgy tűnik, hogy Bazin metafizikus jelleggel ruházta fel ezt a gondolatot. Az ő „film-ontológia” koncepciója kizárja a művészet és a valóság tükröződésének problémáját, a művészi tudat és a valóság dialektikáját. Ezzel kapcsolatban érdemes V. I. Lenin azon gondolatát idézni, miszerint a tudat nemcsak a világ tükrözésére, hanem „megalkotására” is képes.

Bazin könyvének angol fordítása 1967-ben jelent meg. Rögtön ezután megjelentek Bazin elméletének követői is. 1972-ben a Harvard Egyetem professzora, Stanley Cavell megjelenteti „A látható világ. Elmélkedések a film ontológiájáról” című könyvét, amely egyenes folytatása Panofsky és Bazin elméletének. Az ő megállapításaikra támaszkodva Cavell megpróbálta igazolni azt a nézetet, hogy a film olyan művészet, amely az emberi szubjektivizmus beavatkozása nélkül, abszolút mechanikusan és automatikusan jön létre. A film megjelenését a világ objektív megismerésének igényével kapcsolja össze, méghozzá az emberi tudat alkotó beavatkozása nélkül. „A fénykép – írja Cavell – megfelel annak az igénynek, amely még a reformáció korában született meg Nyugaton, annak az igénynek, hogy megszüntessük az ember szubjektivitásától és izo-

láltságától – a világ megismerése igényének, „amit sokszor megpróbáltak kielégíteni, de mindig sikertelenül.” (The World Viewed. Reflection on the Ontology of Film. New York, 1971.)

Cavell bevezeti a filmelméletbe az *automatizmus fogalmát*. A kamera automatikusan rögzíti a filmszalagra a képeket, és ezért az automatizmus jellemzi a film fő tartalmát és specifikumát, ez különbözteti meg más művészetektől. „A fénykép oly módon győzi le a szubjektivitást, amiről nem is álmódozhat a festészet, mely soha nem tudja teljesíteni ezt a követelményt: az automatizmus segítségével, azzal, hogy kizárja az emberi tényezőt a reprodukálásból.” (Uo.)

Cavell könyve nem szüntette meg, hanem elmélyítette és nyilvánvalóvá tette a film ontológiai elméletének hiányosságait. A tudat metafizikus elszakítása a valóságtól és az, hogy nem érti a tudat és a valóság dialektikáját, Cavellt arra az álláspontra készíteti, hogy a művész nem avatkozik bele az általa létrehozott művekbe.

Ezért a film ontológiai elmélete *éles kritikát* kapott. Cavell könyvének recenziójában, mely az „Esztétikai és művészetkritikai folyóirat”-ban jelent meg, Douglas Lackey feltárja ennek az elméletnek a komoly módszertani hiányosságait. Többek között azt írja, hogy a filmművészetet nemcsak az ontológia, hanem a *fenomenológia szempontjából is elemezni kell*. „Az emberi szem és a filmkamera ugyanolyan, szubjektív is és objektív is, mindkettő meghatározott szemszögből lát. A szem a környező világot fixálja, a kamera pedig meghatározott szempontból ábrázolja a világot”. (Lackey, D. P.: Reflection on Cavell's ontology of Film. – JAAC, 1973, vol. 32. No. 2.)

A filmontológia kritikájában jelentkező másik irányzat a Gestalt-pszichológiához kapcsolódik. Ezt Brian Henderson „A filmelmélet két típusa” című cikke képviseli, amely a San Franciscóban kiadott „Film Quarterly” című folyóiratban jelent meg. A szerző véleménye szerint minden mai filmelmélet két típusba sorolható:

az egyik típus a rész és az egész viszonyán alapul, a másik a valóság egészéhez fűződő viszonyt fejezi ki. Az elméletek első típusába Henderson Eisenstein és Pudovkin munkáit sorolja, a másodikba Bazin és Kracauer elméleteit.

Henderson feltárja Bazin és Kracauer filmelméleteinek fő hiányosságát, azt, hogy tagadják a montázs elméletét. Mindkét elmélet elutasítja a montázst és a rész és az egész vele kapcsolatos dialektikáját. Ezen elméletek szempontjából minden kockának önmagában van jelentése, a többihez és az egészhez való kapcsolat nélkül. „Bazin elmélete – mondja Henderson – a filmkocka elmélete. Nem veti fel a rész és az egész problémáját. Álláspontja egészében véve a következő: minden egyes kockában hűnek kell lenni a valósághoz és az egész majd magától megjön. Nála az egész az egyes részek összege.” (Henderson, B.: *Two Types of Film Theory* – „Film Quarterly”, 1971, vol. 24, No. 3.)

Miközben általában véve elfogadjuk Henderson kritikai értékelését Bazin elméletéről, mégis fel kell hívni a figyelmet a filmelméletek általa javasolt osztályozásának problematikusságára. Nem lehet azt mondani, hogy Eisenstein és Pudovkin elméletei semmibe veszik a film és a valóság viszonyának problémáját. Ráadásul Bazin elmélete, amelyet Henderson a film és a valóság kapcsolatát értelmező típushoz sorol, valójában nem is tárja fel teljesen ezt a problémát, és maga Henderson is megállapítja, hogy Bazinnél „nincs megalapozva a film és a valóság kapcsolatának problémája, hanem csak felszínes metaforák sorából áll.” (Uo.)

Henderson a *Gestalt-pszichológia elméleti álláspontjáról* bírálja Bazint, amely a rész és az egész kapcsolatának problémájában látja a vizuális tapasztalatok fő szervezési elvét a művészeti alkotásban. Mi-

közben azonban látszólag egy részproblémát emel ki, teljesen jogosan mutat rá a filmontológia elméletének elvi hiányosságaira.

A másik irányzat, amelynek képviselői a filmelmélet elveit és filozófiai alapjait próbálják megfogalmazni, az értékelmélet alapján áll. Ilyen megközelítésű E. McGuire „A film és a filozófiai értékek” (1968) című könyve. Ennek a műnek már a címe is arról tanúskodik, hogy a szerző a filozófiai módszertant próbálja bevenni a film elméletének és gyakorlatának értelmezésébe, és filozófiailag megalapozott filmelméletet próbál létrehozni. McGuire a filmalkotások tartalmi struktúrájának elemzésében az értékelméletet használja fel, és az érték fogalmával próbál hidat verni az általános esztétikai elmélet és a művészet empirikus alkotásai között.

Ez a munka azonban meglehetősen elvont marad, hiányzik belőle az, hogy magának a művészetnek az anyagára támaszkodna, és meghatározatlanok a kritériumai az értékek osztályozása és válogatása terén. „Minden filmalkotás – írja McGuire – függetlenül attól, hogy hagyományos vagy avantgarde, emberi viszonyokat tükröz: John Ford humanizmusa éppúgy, mint Frank Capra társadalmi érdeklődésű, vagy King Vidor fantáziával teli filmjei...” (Cinema and Value. Philosophie. New York, 1968.) Miután azonban kiemelte a filmalkotások mint meghatározott értékek közös voltát, McGuire nem ad pontos felosztási rendszert a realista és avantgarde filmek számára, mivel távol áll a realizmus elméletétől, amely az ilyen értékelés egyedül helyes kritériumát jelenti. McGuire műve mégis bizonyos értéket jelent, mivel azon kevés kísérletek egyike a külföldi szakirodalomban, amelyek a filmművészetet a filozófiával próbálják összekapcsolni.

V. P. Sesztakov
(Ford.: Berkes Ildikó)

(A befejező részt a következő számunkban közöljük)

Jurij Hanjutyin halálára

A váratlanul, korán elhunyt Jurij Hanjutyintól, a neves szovjet filmtörténészről, kritikusról és forgatókönyvíróról az alábbi sorokban búcsúzott a Szovjetszkij Ekran hasábjain alkotótársa, Maja Turovszkaja.

Még ötven éves sem volt, amikor meghalt, éppen az Eizenstein-évfordulóra rendezett estre készült...

Talán az volt benne a legfontosabb, hogy rendkívüli képességű ember volt. Természetesen egyszerűbb lenne „tehetséget” írni, de ez a szó, melyet olyan bőkezűen osztogatunk, mégha szakszerűen is, valahogy elvesztette kifejező erejét. Jura egyénien tehetséges volt, még hozzá rendkívüli mértékben. Ez azt jelenti, hogy mindig belső készenletben állt, amit a fizikában „potenciális energiának” neveznek.

Nem volt könyvmoly, szobatudós. De ha számára érdekes problémával találkozott, keményen és feszülten tudott dolgozni, és ezzel „megfertőzte” a körülötte lévő embereket is. Ezt mindenki tudja, aki valaha is dolgozott vele – az intézetben, a filmstúdióban vagy az íróasztalnál. Szinte soha nem volt közepes hőmérsékleten. Szabad idejének is nagy hévvel adta át magát. Sakk, tenisz, úszás, magnó, bélyegek, különböző káposztás ételek kitalálása és elkészítése, és egyszerűen vidám beszélgetés fehér asztal mellett a barátokkal – mindez nem volt tőle idegen, és mindebben nem a saját végső sikerét szerette, hanem magát a cselekvést.

Nem volt valami egészséges – komor, magányos, mélabús percei is voltak. De ha emberek közé került, rögtön vidám, energikus és talpraesett lett – és valóban az lett, nem játszott magát.

Kitűnő baráti köre volt az iskolapadtól kezdve, ami kivételes dolog tevékeny korunkban. Talán azért, mert a háborúban felnőtt nemzedék korán megismerte az élet nehézségeit, és mindent megtettek azért, hogy megőrizték érzéküket az élet – alkotói és emberi – örömei iránt.

Vannak olyan emberek, akik „befelé” élnek – visszafogottak, zárkóztak és mélyek. Jura „kifelé” élt – a világ felé, ezért szerették a barátok, a tanítványok... Nem mintha nem lettek volna hibái – de olyan volt, aki gondolkodás nélkül mindent magára vállal. Mellette egy nő mindig nőnek érezhette magát, a tanítvány tanítványnak, a munkatárs számíthatott irányításra és segísége. Ebben Jura bőkezű volt, de egyáltalán nem hivalkodóan.

Kritikusi munkája mellett, amelyet egy-egy időre lelassítottak közös forgatókönyveink, de amely az utóbbi időben viharos volt, Jura sok fejezetet írt a szovjet filmtörténetbe. Az egyik legtájékozottabb és legérzékenyebb filmtör-

ténész volt, különösen a 30-as és 40-es évek korszakát illetően.

Jura, aki szakmája szerint filmtörténésznek számított, mai ember volt abban az értelemben is, hogy nagyon pontosan érzékelte a jelent a maga problémáival és konfliktusaival. Ez tette dokumentumfilmessé. A filmtörténetet a valóság szociológiájának tekintette.

A filmet a maga anyagi dolgaiban is szerette: a stáb szabályok közé nem szorítható és mégis olajozott munkáját, a forgatókönyv lapjait, melyeket át lehet húzogatni, a filmszalagot, a vágóasztalt – különösen esténként, amikor elnépteledik a stúdió és el lehet gondolkozni a filmkockák mérész egymás mellé vágásán, ami mehökkentő gondolatot vagy váratlan érzelmet kelt.

Igazi filmes volt azért is, mert a művészeti munka az ő számára az emberekkel való munkát jelentette, szervezést is, amelyet szeretett és amelyhez értett. Az utóbbi időben a szocialista országok filmművészete osztályt vezette a Filmtörténeti és Filmelméleti Intézetben.

De nem nagyon tudtunk és szerettünk „egymásnak bőkokat mondani”, mint Bulat Okudzsava énekl. Most hát azt szeretném mondani: „Jura, milyen rossz, hogy nem vagy, és milyen jó, hogy voltál...”

(Szovjetszkij Ekran, 1978/5)

Woody Allen – örült vagy költő?

Woody Allen ma a divat Amerikában és Nyugat-Európában. Legalább évente egyszer csinál egy remek játékfilmet, gyakran tűnik fel a tévé képernyőjén. Kitűnő vígjátékokat is ír a színházak számára. Az amerikai és párizsi színházak állandóan játsszák valamelyik darabját. Ezenfelül humoreszeket is ír a legvidámabb amerikai magazin, a „New Yorker” hasábjain.

Ezenfelül írt Allen két könyvet is, az egyik, a „Végezünk végre ezzel az egész kultúrával” milliós példányszámot ért el. És ez még mindig nem minden – Woody Allenről még a „France Soir”-ban is jelenik meg képregény, és erről a közel negyvenéves művészről több kötetnyi könyvet is írtak már.

Woody Allen alacsony, sárgarépaszín-hajú, szeplős férfi. Valaha kabarészövegek írásával kezdte pályafutását. Később megpróbálta maga adni elő őket – csúfos bukással végződött ez a próbálkozása. Aztán rájött, hogy egyéniségéhez és külsejéhez illő szövegeket kell választania – és ekkor nem is maradt el a siker. Allen hamar „betört” a film világába is. Előbb egy sikerfilm forgatókönyvét írta meg (*What's new, Pussycat?* Peter Sellers és Peter O'Toole főszereplésével), aztán az ott keresett pénzt már saját filmjébe fektette. Nemcsak a főszerepeket játszotta, de java-részt maga írta a forgatókönyveket és ő volt filmjeinek rendezője is. Így születtek a *Fogd a pénzt és futás*, *Banánok*, *Mindaz, amit a szexről szeretnétek tudni, de nem meritek megkérdezni*, *Az aluszékony* és a *Halál és szerelem*.

Ma Allen már milliomos. Filmjei a politikai szociológia, a kabaré és a tárcarovat határán

mozognak. Allennek mindent szabad, filmjeiben ilyen vagy olyan formában feltűnnek a mai világ neves politikusai, művészei, megjelennek a világ problémái, ellentmondásai. A közönség és a kritikusok az oldalukat fogják a nevetéstől, sokat elnéznek neki, amit másnak soha meg nem bocsátának – de persze akadnak ellenségei is.

A *Fogd a pénzt és futás*-t 1970-ben készítette. Bűnügyi paródia lényegében, ebben még nem sok társadalmi mondani-valóval találkozunk. A film lényegében egy örökké peches, félresikerült bandita mindig lebukással végződő rablási ötleteinek krónikája. A filmnek óriási sikere annyi pénzt hozott a konyhára, hogy Allen minden nagyobb nehézség nélkül készíthette el következő filmjét, a *Banánok*-at, amivel bebizonyította: a burleszk ma is élő műfaj. Ebben a műben vált Allen filozófussá – állítják a kritikusok –, bár maga a film cselekménye nem nagyon mutat erre. Egy képzelt dél-amerikai köztársaság forradalmába keveredik az amerikai fiatalember, aki a forradalom győzelme után miniszter lesz, hazalátogat az USÁ-ba, és ott igen előkelő külsőségek között feleségül veszi szíve választottját. Állítólag Allen ebbe a filmbe annyi társadalombírálatot „tett bele”, hogy több kritikus Chaplin *Modern idők*-jével mérte össze a művet.

De Allen érezte, hogy még mindig messze van az igazi társadalmi problémáktól. Ezért készítette *Mindaz a szexről*... c. filmjét. Itt Allennek sikerült bizonyos mértékig összekapcsolnia a mozit a televízióval, mindenesetre a nézők úgy érzik magukat, mintha egy óriási képernyő előtt ülnének. A film

több különálló, de tartalmában, filozófiai töltésében összefüggő részből áll. A téma: a szex. Az egyik novellában egy fantasztikus méretű hiper-szuper-női mell suhan át a világon, nincs erő, amely feltartóztassa. Ez a szex megtestesítője. A rendőrség végül óriási melltartót konstruál, és ebbe a „csapdába” ejti a repülő mellett... Woody Allen a szexet használta ki, hogy ezen keresztül bemutathassa a társadalom egyes rétegeinek prűd, hazug magatartását. Sokan ettől kezdve tartják őt a huszadik század második fele legnagyobb komikusának.

Az *aluszékony* című filmben Allen régi vágyát válthatta valóra: tudományos-fantasztikus filmet rendezett. Ilyen tárgyú novellákat már régebben is írt, sőt regényeket is. A komikus itt is remek fogással él: a történet 200 év múlva játszódik, és egy a XX. század hetvenes éveiben „befagyasztott” ember felélesztésével kezdődik. A jövőbeli orvosoknak be kell hatolniuk az „új ember” gondolatvilágába, hogy így adaptálhassák majd a XXII. századi viszonyokhoz, ezért régi, „ásatag” képeket, filmszalagokat, hangfelvételeket mutatnak be neki, egyben tőle szeretnék megtudni, némely általuk ismeretlen tény és összefüggés mibenlétét. Allennek így rengeteg alkalma nyílik arra, hogy a mai Amerika – és nemcsak Amerika – politikai-gazdasági-társadalmi világát egy egészen más távlatból nézze, ezt megfelelőképpen „kommentálja” is – a maga sajátos, humoros modorában.

A komikus természetesen előszeretettel használja fegyverként a paródiát. A *Szerelem és halál* című paródiáját Tolsztoj

Háború és béké-jéhez kapcsolja. Természetesen Tolsztoj művéből csak az antiheroizmust, a szentimentalizmust kölcsönözte, minden más századunk hetvenes éveinek torzképe.

Allen igen jól használta fel életének azt az időszakát, amelyet mint kabarészínész a színpadon töltött. Filmjei igen televíziószerűek, villámgyors dialógusokat hallhatunk, helyzetkomikum és poének váltják egymást ízig-vérig modern, mai történetekben. A kritikusok azt mondják: elmúlt már Chaplin, a Marx-fivérek, Buster Keaton világa – de itt van Woody Allen, figyeljük csak, mit művel.

Allen a mai amerikai filmművészet nagy komikusa. Mindenekelőtt az őt körülvevő világon és – sajátmagán nevet, nevettet. Néha túllép bizonyos határokat is: akkor is nevet,

amikor az nem illik a helyzet-hez, a témához.

Woody Allen legújabb filmje, melyért több Oscar-díjat kapott, az *Annie Hall* tulajdonképpen – legalábbis a bennfentesek szerint – életrajzi elemekkel átszőtt mű. Woody és Diane Keaton saját szerelmüket játsszák el itt újra. A filmbeli színész és tévédarab-szerző elmeséli a nézőknek Annie Hall iránt érzett szerelmének viharos történetét. Két nagyon különböző ember szerelme ez – a lány magas, gyönyörű, világoshajú, Allen – alacsony, vöröshajú, szeplős, rövidlábú, nagyorrú. Intellektuálisan magasan a lány fölött áll, de – és itt jönnek a társadalmi különbségek – Annie fehér angolszász, protestáns szülők gyermeke, Allen pedig egy nyomorgó, európai bevándorolt zsidó család gyermekét játssza. Mindkette-

jüknek megvan a maga problémája az őket körülvevő világgal – egymásra találnak és érdekből, félelemből együtt maradnak. Minél kegyetlenebb számukra ez az idegen világ, annál jobban egymáshoz tartoznak. Végül persze elválnak egymástól, és a nézők kissé nosztalgikusan, szomorúan jönnek ki a moziból. De amit talán nem mindenki vett észre (a kritikusok persze nagyon is): Allen, mikor bemutatja mindkettőjük környezetét, az amerikai televízió világát, a kispolgárokat – mindezzel újból és újból üt egyet bizonyos társadalmi sémákon, elképzeléseken, bevett, hamis ábrándképeken. Woody Allen legújabb, Oscar-díjas filmje igazi nagy komédia – nevetséges, bölcs és szomorú komédia.

(Kino (Varsó) 1978/2. sz.)

A felforgatott elbeszélés

Beszélgetés Robbe Grillet-vel

– *Mi a kapcsolat film és irodalom, filmkép is írott szöveg között?*

– Ezt a kérdést gyakran felteszik nekem, mivel regényeket is írok, ami azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy regényíró alkat lennék, hiszen amikor filmet rendezek, akkor nem a regényíró rendez. Csakhogy a francia filmkritika szerint az, amit az ember korábban csinált, „természetévé” válik, szakmai márkává: ha egy festő filmeket csinál, azt mondják rájuk, hogy ezek egy festő filmjei, ha egy regényíró csinál filmeket, azt mondják rájuk, hogy ezek egy regényíró filmjei.

– A dolog még különösebb, ha meggondoljuk, hogy én végzettségem szerint nem regényíró

vagyok, hanem mérnök, biológus. Harmincévesen kezdtem el regényeket írni, negyvenévesen filmezni, addigra már ismert regényíró voltam, valószínűleg ezért volt könnyű dolgom a producereknél. De ami engem illet, egyetlen filmben sem dolgoztam regényíróként, például sohasem voltam hajlandó filmre vinni a saját regényeim, amit pedig gyakran kértek tőlem, mert a producerek nagyon szeretnék, ha filmet csinálnék néhány híres regényből. Másnak persze joga van megfilmesíteni ezeket, feltéve, hogy megváltoztat mindent.

– Számomra egy regény megmarad regénynek, ha pedig egy film kapcsán publikálok egy könyvet, amit én „filmregény-

nek” nevezek, az elsősorban partitúra a munkámhoz, de korántsem szöveg. Fontosnak tartom a szövegnek ezt a megkülönböztetését. Egy film textuális anyaga nem regényanyag. Amikor regényt írok, szavakban, kifejezésekben, frázisokban gondolkodom... Mikor filmet rendezek, képekben és hangokban gondolkodom. Ez azt jelenti, hogy – bár sokan ajánlkoztak – soha egyetlen rendezővel sem tudtam dolgozni, Resnais kivételével: ő elfogadta, hogy leírom neki a *Marienbad* képeit. Antonionival viszont máshogy alakult. Jól ismertem őt, tizenöt évvel ezelőtt dolgozni akart velem. Kezdtünk összejönni, beszélgetni néhány tervről. Beszélni

kezdek a filmről, amit meg kellett volna csinálnunk: „Szóval először a képen látszik...”. Ő megállít, azt mondja: „Ne tördj azzal, hogy a képen mi látszik, az az én dolgom, azt mondd, hogy mi történik, mesélj el egy történetet.” Nem voltam hajlandó ezt a módszert követni. Ha egy történetet akartam volna elmondani, regényt írtam volna. Ha úgy döntök, hogy filmet csinálok, nem tudok máshogy elképzelni, „látni” valamit, mint ahogyan a filmen látszani fog.

– Nyilvánvalóan vannak összefüggések a regényeim és a filmjeim közt: én vagyok az összefüggés. Lebontva, tematikai szinten, vannak tárgyak, események, amelyek kapcsolatba léphetnek képekkel vagy írott szövegekkel, de ez csupán tematika, nem fontos dolog. A nagyon precíz összehasonlítások film és regény között szerintem mindig az anyag természete ellen valók, vagyis a filmben a kép, a regényben a leírás természete ellen. Azt mondják, hogy mivel regényeimben vannak leírások, természetes dolog képeket csinálni belőlük; én ezzel szemben megfordítanám a gondolatmenetet: egy leírás nem arra való, hogy láttasson valamit: ha én valamit láttatni akarok, lefényképezem...

– Egy leírás felidéz...

– Sok funkciót tölt be. Mindekelőtt felidéz, a konnotáció minden fajtájával, míg a kép nem konnotált. Ha én azt mondom: asztal, az sokféleképpen érthető, de ha lefényképezek egy asztalt, akkor az pontosan az az asztal lesz. És még valami: a leírás mozgás, a kép pedig globális.

– Még ha a felvevőgép ön-maga körül forog is, a kép minden egyes pillanatban globális lesz, minden egyes pillanatban különböző elemek lesznek lát-

hatók, amik ugyanabban a pillanatban jelennek meg a vásznon, ugyanígy a leírás minden egyes pillanatban egy adott szó lesz a szavak egymásutánjában: ebből adódóan a leírás mozgása szerintem az új regény regényes leírása. Partikulárisan alkotó mozgás, amely megteremt egy tárgyat, és ugyanabban a pillanatban eltünteti: az alkotás és rombolás kettős mozgás az új regény irodalmi leírásában. Ez olyasmi, amit nem találok meg a filmben, ahol viszont megtalálom a poliszémiát, az érzékelésnek azt a pluralitását, ami a szövegben a szó különböző konnotációihoz kötődik: asztal, nap stb. ... A filmben lehetőségem van, hogy egyazon pillanatban számos különböző információt vessek be, vagyis a képen különféle dolgok jelenhetnek meg, és mindezen túl ott a hang, ami felléphet nem mint pleonazmus vagy redundancia, hanem mint differenciák játéka, kapcsolatban a képpel.

– Valami olyan gazdagság van tehát itt, amit nem találunk meg az irodalomban, mivel szó csak egy lehet minden pillanatban, míg a filmben a lehetőségek tág tere nyílik meg. Még csak egy különbség. A regény-író igazán egyedül van az íróasztalánál, csak önmagával vannak problémái, míg a rendezőnek másokkal kell dolgoznia, forgatnia: színészekkel, technikusokkal... Az én filmjeimben mindig olyan színészek vettek részt, akik alkotó szerepet töltöttek be, alkotó módon működtek közre, javaslatokat tettek, és ugyanez vonatkozik a technikai munkatársakra is. Például egy fiatal szlovák kamerás, Igor Luter, akivel a *L'homme qui mente* és a *L'Eden et après* c. filmjeimet forgattam, javasolt bizonyos gépmozgásokat, és gyakran épp

ezeknek a gépmozgásoknak megfelelően szerveződött az egész jelenet. Ezt én az irodalomban lehetetlennek tartom: az irodalomban igazán egyedül vagyok.

– Sosem tulajdonítottam túlzott fontosságot elméleteimnek; úgy vélem, publikált tanulmányaim nem alkotnak sem regény-, sem filmelméletet. Csupán reflexiók a munkámról, írók gyakran írnak ilyesmiket: az elvégzett munkámról szólnak, összegyűjtenek egy pár sejtést egy lehetséges irodalomhoz, noha én sohasem éreztem befolyásolva magam ezektől az elméleti elemektől.

– Milyen kapcsolatban állnak filmjei az új hullámmal?

– Új hullám nem létezik. Van egy nagy rendező: ez Godard; egy másik: Resnais, aki olyan dolgokat csinált, amik engem nagyon fellelkesítettek, mint a *Hirosima*, a *Marienbad* és a *Muriel*, de nem tartozott az új hullámhoz. Azt, amit általában új hullámnak nevezünk, azt Truffaut képviseli, Chabrol: nemlétező filmalkotók, noha nagyon jó mozit csinálnak. Ha eltűnnének, a filmtörténet nem veszítene semmit, Godard viszont nagyon hiányozna. Az „új hullám” elnevezés a „Cahiers du cinéma” korszakához kötődik, mikor Truffaut és Chabrol diktálta a törvényt, Rohmerrel, aki remek filmes. Van még egy rendező, aki tetszik nekem, és bizonyos sikert ért el a kommersz filmben: Techné. (...) Egy másik rendező, aki eléggé közel áll a munkáimhoz, az argentin Ugo Santiago, Olaszországban pedig a magyar Jancsó, Németországban Daniel Schmidt. Ez az a fajta film, amit én denarratívnak nevezek, szemben Brakeage, Snow és mások underground filmjével, akik egy nem-elbeszélő filmet követel-

nek az elbeszélő kommersz el-
lenében. Az a fajta film, ame-
lyik engem érdekel, sem az
egyik, sem a másik, hanem a
denarratív film: az, amelyik az

elbeszélés elemeivel operál: te-
matikáját a hagyományos el-
beszélésből veszi; de nem az
elbeszélés hagyományos nor-
mái szerint szerveződik. Tehát

ez a film egyszerre narratív és
nem-narratív, vagyis *denarratív*:
ez a *felforgatott elbeszélés*.
(*Cinemasessanta*,
1978. január–február)

Howard Hawks ars poeticája

A közelmúltban hunyt el Howard Hawks, az amerikai, de az egyetemes filmművészetnek is kiemelkedő klasszikusként számon tartott rendezőegyenisége. Filmtörténeti jelentősége, bár nálunk kevésbé ismert, minden kétségen felül áll a filmvilágban, természetesen a maga műfajait illetően. Ezek a műfajok meglehetősen széles skálán helyezkednek el, a westernről, a kalandfilmtől egészen a vigjátékig és a Hawks-féle társadalmi drámákig. Emléket idézve közöljük a Cinéma 78-ból azt a szöveg-montázst, amely Hawks ars poeticáját foglalja össze saját szavaival, egykori interjúiban megfogalmazott vallomásaival.

„Amit mondani szeretnék, el-
mondom a filmjeimben. Ha ér-
dekli önöket, szívesen elmagya-
rázom, hogy hogyan készítem a
filmjeimet, de hogy miért, azt
sohasem.”

A kamera a szem magasságában

„A világ legegyszerűbb módján
használok a kamerát.”

„A fiatal filmrendezők ma
azokat a formai kísérletezése-
ket folytatják, amelyekkel mi
1927 óta felhagytunk, mert
úgy döntöttünk, hogy egysze-
rűen meséljük el a történeteinket.
Azt hiszik, hogy valami
nagy drámai erőt visznek bele a
filmjeikbe azáltal, hogy bete-
geket és bolondokat mutatnak
be. Pedig ezzel csak tönkrete-
szik a stúdiókat.”

„... Én megmaradok annál
az elvemnél, hogy azt filmezem
le, amit látok, s úgy, ahogy
látom. Már a hangosfilm meg-
jelenése előtt is mindenféleképp
kísérleteztek. Én is rendeztem
egy olyan filmet, ami tele volt
trükkökkel, holott az ilyen jel-
legű filmek távol állnak tőlem.
Az a film egyáltalán nem ér-
dekelt, de mivel a szerződés
kötelezett, kísérletnek és me-

chanikus munkának fogtam fel.
De ez egyedülálló eset volt.
Csaknem mindig a szem magas-
ságában tartom a kamerát és
csak akkor mozdítom el, ha
valami lényegeset kell meg-
mutatnia.”

„Minden nagyon egyszerű.
A film – az élet. És végül is az
életben is minden nagyon egy-
szerű. Ha a lovam visszahököl
az akadály előtt, és majdnem
ledob, akkor a kamerának is
vissza kell hőkölnie. De csak
akkor.”

„Szerintem az a jó rendező,
aki a lehető legjobban mesél el
egy történetet, magáért a törté-
netért, anélkül, hogy minden-
féle hamis „filmművészeti ele-
mekkel” burkolná be.”

Az új film

„Nézzék, én nem hiszek az ’új
hullámokban’, nem hiszek ab-
ban, hogy van *új film*. Nagyon
örülnék, ha valaki mutatna ne-
kem valami teljesen újat. Ab-
ban viszont hiszek, hogy léte-
zik egy újfajta közönség, amely
elfogadja azokat a története-
ket, amelyek nemcsak tényle-
ges, valódi cselekményből áll-
nak.”

„Egyszer és mindenkorra el-
utasítom azt, hogy olyan filmet
készítsek, amelynek hősei bete-
gek, akiket nekem le kell vet-
köztetnem. Visszautasítom a
voyeur szerepet.”

„Azt hiszem, megkönnyeb-
bült sóhajt váltunk ki a nézők-
ben, amikor egy ugyancsak
megkopott családi környezetet
látnak, amely nem zavarja a
benne élőket. Csak egy kis len-
dület, és minden megy tovább
a maga útján. Az én hőseim
nem dramatizálják a helyzetü-
ket, mindig mérsékeltek, s ez
természetes is az ilyenfajta em-
bereknél.”

„Filmjeimben mindig van-
nak szokatlan helyzetek – nem
tudhatjuk, hogyan lehet belő-
lük kibontakozni. Például egy
amatőrnek hivatássá kell vál-
nia – ez valami új, ilyen még
nem volt.”

„Csak azok az emberek ér-
dekesek, akik jól csinálják azt,
amit csinálniuk kell. Egy wes-
ternben egy rossz lövő legfel-
jebb patetikus lehet. Nincs ked-
vem filmet rendezni egy pateti-
kus figuráról, nem hiszem,
hogy jó filmet csinálnék róla.”

Filmjeim szereplői

„Az én tipikus figurám az a
személy lenne, akit Hammett
talált ki a *Máltai sólyom*-ban, s
akit Bogart személyesített meg.
A hőnek kapcsolata volt az
üzlettársa feleségével, de ami-
kor az üzlettársát megölik,
könyörtelenül meghajszolja a
gyilkost. Az nem zavarja, hogy
lefelejtett üzlettársa feleségével,

de azt a gondolatot már nem tudja elviselni, hogy megöljék a férjét. Ez az, amittől személyiség lesz, ezektől az egyedi, sajátosságos megnyilvánulásoktól.”

„Valamennyi filmem valamennyi figurája hasonlít valamelyik ismerősömhöz, valakire, akivel már találkoztam, s aki számomra a figura modellje, amikor instruálok a színészt. Elmondom neki, hogy mit kell csinálnia. Azután a színész mondja el, hogyan látja ő a feladatot.”

A színészek

„Nem a színészek érdekelnek, hanem a személyiségek. Egy egyszerű színész nem tesz mást, mint eljátssza azt a jelenetet, ami le van írva, úgy, ahogy kérték tőle. Egy személyiség viszont rögtön egészen másképp látja azt a bizonyos jelenetet.”

A komédia és a tragédia

„... Rájöttem, hogy szinte minden tragédia lehet nagyon mulatságos is. *A világos szemek foglya* c. filmben azt a jelenetet, amelyben Kirk Douglasnak levágják az ujját, és kitégetik a sebet, vígjátéki felfogásban fogalmazzuk meg. Nagyon mulatságos volt.”

„Amikor egy túlságosan szentimentális jelenet következik, akkor megpróbálom megváltoztatni, megpróbálom megakadályozni, hogy szentimentális legyen... Ilyenkor a jelenetnek alapvetően ellentétes értelmet kölcsönzünk.”

„Minden lehet mulatságos, főleg a súlyos események... Miért mulatságosabb az *El Do-*

rado, mint a *Rio Bravo*? Pontosan azért, mert a forgatókönyvében több a drámai elem. És mert mindig csak egyféleképpen sírunk, nevetni viszont ezerféleképpen tudunk. A patetikust túl egyszerűnek tartom, s ez demoralizál.”

„(Az autóversenyzők) ugyanabba a kategóriába tartoznak, mint a *Hatari* hősei, akik vadállatokra vadásznak Afrikában. Mindennap újabb veszélyt hoz, rettenetes izgalmat, s ők így élnek. Szeretik ezt az életet, és az is jellemző rájuk, hogy átsiklanak saját hősiességük fölött. Miután elhagytuk Afrikát, az egyik emberünknek meggyűlt a baja egy oroszlánnyal, kapott az oroszlánntól egy hatalmas ütést. Ahogy elmesélte nekem ezt a történetet, ez a legnagyobb példája volt annak, hogyan lehet átsiklani bizonyos dolgok fölött. Csak annyit mondott nekem, hogy jött a fekete fiú, vette a fegyverét, ráfogta az oroszlánra, majd megölte, és ő boldog volt, hogy a lövés talált.”

A történet

„Ha egy filmnek pergő a cselekménye, ez mindig jó történeten alapul, amit jó író írt.

Én történeteket mesélek el.

Csak az számít, hogy van-e az embernek mondandója, és hogy azt a lehető legjobban mondja el. Az eszközök csak eszközök.”

„Elutasítom azt a feltételezést, hogy üzenetet akarok átadni a filmjeimmel. Egyetlen célom, hogy elmondjak, meg-

mutassak egy érdekes történetet — emberi lényekről, emberi lényeknek.”

„Akkor döntök úgy, hogy filmet rendezek, ha érdekel a téma: szólhat a film autóversenyzésről vagy repülésről, esetleg lehet egy western, vagy egy vígjáték, de számomra az a legjobb darab, amely a veszélyben lévő emberről szól. Csak akkor van cselekmény, ha veszélyhelyzet van, és ahogy eljutunk a tényleges cselekvésig, rögtön ott a veszélyhelyzet: életben maradni vagy meghalni — ez a legnagyobb drámánk.”

Hangnemet váltani

„Egy vígjáték ugyanolyan, mint egy kalandos elbeszélés, csak éppen humorosan viszonyulunk ahhoz a tényhez, hogy kényelmetlen helyzetbe kerülünk. Én vígjátékot és kalandfilmet egyaránt szívesen rendezek. A különbség csak annyi, hogy az egyik esetben azt kell elérni, hogy a színész a komikus oldaláról lássa a dolgokat, a másik esetben pedig hogy drámaián. Én néha szeretem egy kicsit összekeverni a kettőt.”

„A *hajnali őrjárt*-ban bizonyos hatáslehetőségeket kihagytunk, azáltal, hogy mellőztük az érzelmeiktől túlfűtött és ripacs jeleneteket. Így aztán naponta kaptam a feljegyzéseket az igazgatóságtól, melyek szerint nem hoztam ki az összes profitlehetőséget a filmből, pedig egyszerűen csak arról volt szó, hogy hangnemet váltottam. Ennyi volt az egész.”

(Cinéma 78. február)

CONTENTS

- 5 The meeting of idealism and the art of the film
The soil under your feet, the first film produced by the nationalized Hungarian film-industry
- 8 Károly Makk and Árpád Makay remember (István Zsugán – László Nádasy)
The Hungarian film industry was nationalized thirty years ago, a good occasion to evoke the importance of the event and for a discussion of the conditions under which the first of the films was made.

Balance

- 16 Sándor Fekete: With tiny steps
Gyula Gazdag: Swap
Gyula Gazdag made a number of ironic films including *The Whistling Cobblestonc*. His subject is once again satirical, he shows the kind of human wickedness that will erect barriers blocking the access to culture of this or that community.
- 21 István Váncsa: Diabolus ex machina
János Zsombolyai: Do not lean out of the window
The man who made the successful *Kangaroo* parades the grotesque situations produced by a local potentate who throws about his weight in this satirical comedy with music.
- 24 Ottó Hátori: The strength of the documentary
Pál Schiffer: Gyuri
This is the third film Schiffer has made about Gypsies. In the present film he shows a Romany lad who goes up to the big smoke, to Budapest, to try his luck and find a job.
- 27 Tamás Koltai: "Platonov hurts"
Mihalkov: Etudes for pianola
The Soviet director adapted a Chechov work, showing respect for literature, and much fellow-feeling for Chechov's play.
- 30 István Eőrsi: The end of civilization
Godard: Weekend
Godard's film had to wait ten years before appearing on Budapest screens, but the spine-chilling humour and satire is still alive and effective.
- 34 István Karcsei Kulcsár: Passionless
Leroy: La traque
The author argues that though the story is interesting enough, the passionless mode of depiction cools down interest.
- 36 Ferenc Mérei: The drama of self-knowledge
Bergman: Face to face
According to Mérei, who is a professional psychologist Bergman maintains that true knowledge of oneself is possible, though often at the price of serious conflicts.

Echo

- 42 László Bérczes: New grotesque features in the Hungarian film,
Bérczes argues that some recent Hungarian comedies, particularly *It's vain and shine together* allow one to discern novel grotesque features

- 46 Zsolt Kőhádi: On some recent pop-science films
Looking at the recent crop, Kőhádi asks himself if there has been any progress in this genre.
- 51 Vince Lakatos (1907–1978) (Gábor Vitéz)
The late departed was one of the respected veterans of ethnological documentaries.

Workshop

- 52 The structured vision
A conversation with Sándor Sára (Károly Csala)
Sára's fama as cameraman and director has grown over the past fifteen years. The dramatic force of his shots has made his art unmistakeable. He was awarded the Kossuth prize this year for his work with the camera.

Blow-up

- Animated films in Hungary
- 64 Four directors (Ágnes Z. Erdélyi, István Antal)
- 74 Julianna P. Szűcs: The independence of animation
Art and film in contemporary Hungarian animation
- 81 István Antal: The studio of the young
A number of interviews and articles that serve to introduce the present position of Hungarian animation, including the youngest of the directors.

Round table

- 87 What can, and what does, documentarism have to offer?
A conversation on Film novel: Judit Bárdos, Gábor Demszky, Ervin Gyertyán, Miklós Hernádi, Ivan Sándor, Péter Somlai, Zádor Tordai (Miklós Hernádi)
István Dárday's *Film novel* which uses the tools of documentarism prompts one to ask what a method can do which deliberately does without the conventions of telling a tale, which does not condense or build up points.

Theory

- 97 P. Shestakoff: Film aesthetics and film theory in the U. S. (transl. Ildikó Berkes)
A historical survey by a Soviet writer on the film, discussing the trends and currents influential in this field in the U. S. in the past half century.

From periodicals abroad

- 105 On the death of Yuri Hanyutin
- 106 Woody Allen: madman or fool?
- 107 The narrative turned topsy-turvy
A conversation with Robbe-Grillet
- 109 The ars poetica of Howard Hawks

10,—