

# FILM KULTÚRA 78|4

Bemutatók: Legato; 80 huszár;

Védőszínek; Novecento

A riportfilm változatai

Műhely: a Balázs Béla Stúdió filmjeiről

Cannes '78

Az államosított magyar filmgyártás 30 éve:

a népszerű-tudományos film megújulása

Mit jelent Önnek a film?

A „szexuális forradalom” a nyugati filmekben

Amerikai „UFO”-film: A harmadfokú találkozás

Makk Károly: Radeczky induló (Forgatókönyv)



# FILM KULTÚRA 78/4

## **Szerkesztőbizottság**

Garai Erzsí szerkesztő

Gyertyán Ervin

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

Sallay Gergely  
olvasószerkesztő

Ember Marianne  
belső munkatárs

Sebestyén Lajos  
képszerkesztő

**1978. július — augusztus**

**XIV. évfolyam 4. szám**



## TARTALOM

### Mérleg

- 5 Almási Miklós: Múlt és jelen sodrásában  
*Gaál István: Legato*
- 10 Hegedűs Zoltán: Történelem és kaland  
*Sára Sándor: 80 huszár*
- 15 Veress József: Társadalmi mimikri  
*Zanussi: Védőszínek*
- 18 Nemeskürty István: Hatások vadászata, avagy a fasizmus mint nemi eltévelyedés  
*Bertolucci: Novecento*

### Visszhang

- 22 Bajor Nagy Ernő: A riportfilm változatai  
*Moldován Domokos: A halottláto*  
*Gyarmathy Livia: Kilencedik emelet*
- 27 Báron György: Állókép  
*Ember Judit: Fagyöngyök*

### Műhely

- 31 Nyerges András: Válaszúton  
*Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió filmjeiről*
- 39 Józsa Péter: Társadalomelemzés filmmel  
*A BBS dokumentumfilmjei*

### Látóhatár

- 46 Cannes '78 (*Gyertyán Ervin*)
- 58 Két retrospektív Oberhausenban (*Ember Marianne*)
- 64 Hollywoodi filmek Hollywoodról, Hollywood ellen (*S. G.*)

### Nagyító

- 72 Csala Károly: Az átlagok és a végletek  
*Mészáros Márta művészetéről*

### Hagyományaink

- Az államosított magyar filmgyártás 30 éve*
- 82 Vitéz Gábor: A népszerű-tudományos film megújulása  
*Emlékezés Deák György munkásságára*

### A film és közönsége

- 87 Mit jelent önnek a film?  
*Válaszol Ancsel Éva filozófus (Tóth Klára)*

### Külföldi folyóiratokból

- 92 A „szexuális forradalom” eszméje a nyugati politikai filmekben
- 96 Az *Equus* színpadon és filmen
- 98 A gyermekfilmek és közönségük
- 100 Amerikai „UFO-film”: *A harmadfokú találkozás*
- 103 Makk Károly: Radetzky induló (*Részletek a forgatókönyvből*)
- 111 Contents

## E számunk munkatársai

Almási Miklós kritikus  
Bajor Nagy Ernő kritikus  
Báron György kritikus  
Csala Károly kritikus  
Ember Marianne, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Gyertyán Ervin esztéta, kritikus  
Hegedűs Zoltán kritikus  
Józsa Péter kritikus  
Makk Károly rendező  
Nemeskürty István író, filmtörténész  
Nyerges András kritikus  
Tóth Klára kritikus  
Veress József kritikus  
Vitéz Gábor rendező

## Következő számaink tartalmából

A valóságábrázolás a hetvenes évek magyar filmjeiben  
Írók a filmalkotó műhelyekben  
Új filmek: *Ménészgazda*; *Áramütés*; *Olyan, mint otthon*;  
*Szót kérek*; *Sebzett madarak*; *A család ura* (Padre, padrone)  
Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban II.  
Magyar filmalkotók portréi  
Premier plan: Kawalerowicz, Roman Karmen, Cassavetes  
Az operatőri művészet kérdései  
Látóhatár: Karlovy Vary '78; A szovjet közép-ázsiai filmművészet  
Újabb rövid dokumentumfilmjeink  
Egy magyar játékfilm hatásvizsgálata  
Mit jelent önnek a film?

## Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 015—1580

Index: 25 306

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar 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

## Múlt és jelen sodrásában

*Gaál István: Legato*

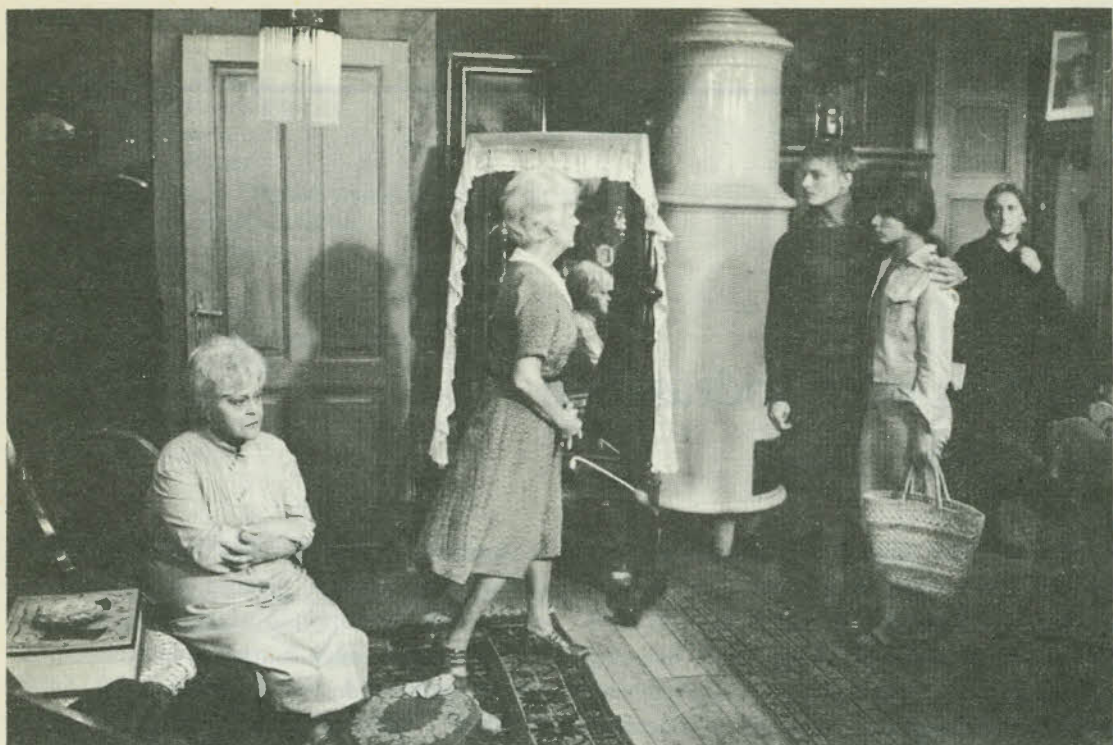
A film legszebb képsora a befejezés szimbolikusnak is felfogható jelenete. Egy lány és egy fiú, ifjú házaspár ölelkezik az erdő sűrűjében – sírva, boldogan, hogy végre magukra maradhatnak –, összezavarva s eltévedve az emlékek rengetegében. Az emlékek ismeretlen erdejében. Az erdő ami körülvéshi őket, barátságos és szelíd. Az emlékek szövvénye, ami egy nap és egy éjszaka feltárult előttük – ismeretlen bozótos, félelmetes és érdekes vadon: az, amit ötvenes éveknek nevezünk, amiben még mindig annyi ismeretlennel találkozunk. Főként, ha nem éltük át, mint ezek ketten, akiket csak egy véletlen találkozás sodor a jelenből a múltba. S amit megtudnak, attól sem lesznek okosabbak, csak arra nyílik rá a szemük, hogy ilyen is volt. S marad a rejtelmek sűrűje.

A sztori – melynek kerek és áttört szövetén is átüt Szász Imre novellairói erénye – egyszerű: a fiatal Gajzágóék nyaralni indulnak. A fiú anyja egy kis komissiót bíz rájuk: nézzenek be egy kis hegyi község tanácselnökéhez egy emléktábla húzódó ügyében. A tábla az elhunyt apa nevét őrizné, akiről az otthoni nagyszoba is vall, s akinek állandó felemlegetését a fiatalok kicsit már unják is. Már az úton is jelentkezni kezd a múlt. Felvesznek egy idős kirándulót, aki ugyanabba a községbe tart, ahová ők mennek, s mint kiderült, ott volt tanár, most nyugdíjas. S míg a fiú a

tanácselnöknél tárgyal – kevés eredménnyel –, a lány sok mindent megtud az apáról. Két egymásnak ellentmondó alapinformációt: 44-ben a németek ellen harcolt a hegyekben, de 49-ben azzal vádolták, hogy lepaktált velük, és ezért – igazságtalanul – 56-ig börtönben volt. S a másik, amit a tanító rosszallása tesz nyomatókossá: 44-ben agyonlőtte az állomásfőnököt, pedig „az csak félt a németektől, s ki nem félt akkor?...” Olyan két tényt kaptak kézhez – váratlanul, meglepetésszerűen –, amit eddig nem tudtak. Gajzágóné, az anyja – eddig nem mesélt ezekről a dolgokról, más-honnan sem jutott el hozzájuk a hír. S most hirtelen nyugtalanságot kezd okozni ez a furcsa fénytörésben megjelenő kép.

Éjszakára ott maradnak a faluban egy régi-módi, sokszobás házban, ahol három öreg-asszony lakik. A múlt újabb emlékei lepik itt meg őket, de ezúttal groteszk lírába ágyazottan. A három öregasszony már csak a múltban él. Amáliának agyembóliája volt, alig tudja a szavakat kimondani. Rózsika néni kedélyes és szeretetreméltó, bár kicsit rákapott az ivásra. A harmadik, Franciska – nyilván egykori házigazdájuk – szigorú, vallástartó, gyűlölködő természet. S ez a múltban élő ház a két fiatal számára ismeretlen emlékeket őriz a régi idők-ből. Ez a ház adott menedéket az apának 44-ben, itt szövődött valami szerelemféle Amáliával, a ma már csak dadogni képes, idős





asszonnyal – gyerek is lett volna, el is vették. S a három nő közül talán egyiket sem hagyta hidegen az akkor bujkáló férfi megjelenése, valamilyen romantikus szerelem. Gajzágó emléke ma is eleven a házban, ahol csak ódon tárgyak, porcelánok veszik körül az asszonyokat, a kertet felverte a gaz, a pincében pedig Apa vulkánfiber kofferét lepi a por. Az asszonyok – nosztalgiával, reumásan, a megállott idő révületében, egymást gyűlölve-irigyelve – vegetálnak. Az ifjú Gajzágó betoppánása újra életre galvanizálja őket: hiszen éppoly váratlanul jelenik meg, mint az apja annak idején, s az arca is szakasztott az apjáé.

A két fiatal először csak mosolyogva ámuldozik, és nagyokat nevet az öregek történeteiben. De bármennyire mulatságosnak akarják felfogni a hihetetlennek tűnő történeteket, egyre inkább a múlt légköre kezdi őket körülvenni. Nemcsak itt a házban, de már az utcán is. *Valakinek* láthatóan nem tetszik, hogy megjelentek itt: rendőröket küld utánuk, akik lépten-nyomon figyelmeztetik őket valami apró

szabálytalanságra. (Kiderül aztán, hogy ez a rejtélyes ellenlábas egy sötét jelentgető-féle a tanácselnök mellett, aki ráadásul a nénik szomszédja...) Aztán azt is megtudják, hogy a tanácselnök volt a terhelő tanú az idősebb Gajzágó elleni koholt perben. S ez az ember most, majdnem harminc év múltán szembekeverült saját, akkori énjével – meg a fiúval, akiben ő is felismeri az egykori apát. Szól a cigányzene, az elnök felejtetni akar – és már leinti a besúgásra érkezőt.

A két fiataalt egyre sűrűbben fogja körül a tanácsalanság: mit higgyenek, miben kételkedjenek. S főként miért tart még ma is ez a gyűlölködés, molesztálás? Mert rájönnek, hogy a piszkálódás és a Gajzágó név között valami összefüggés rejlik: nem kíváncsiak ebben a faluban. Lassan kezd csak derengeni, hogy a múltat eddig csupán a közhelyek szerint látták. Úgy tűnt, az Apa *csak* előremutató kézzel tud állni egy tribünön; hogy emlékbeszédek és emlékhelyek témája, amit – bár mai, pátosztól menekülő korunkban idegennek tűnt nekik





– valahogy mégis elfogadtak, mintegy letudva ezzel kötelezettségüket. Itt viszont egy másféle emberről hallanak, aki szinte hőssé változik: géppisztollyal beront az állomásra, lekaszabolja az ellenkező vasutast, miután a hegyekben felszámolta a német egységeket, és magába szerelmesítette a fél falut. Ez a kép is közhelyeket foglal magába – és ettől sem lett semmi érthetőbb. Mert rá kell jönniük, hogy az ilyen képek csak rossz tévékrimikben jelenhetnek meg – az élet más volt. De milyen? S lassan megérzik – nem is a történetekből, hanem az asszonyok egymáshoz való viszonyából, a szomszéd gyűlölködő szeméből, a tanácselnök elutasító gesztusából, a tanár mentegetőző magyarázkodásából –, hogy ez a múlt olyan bozotos és olyan ismeretlen számukra, mint az az erdő, melyben megállnak, hogy az asszony kisérhassa magát...

Kénytelen voltam felmondani a történet vázlatát, hogy érezzük: ez a rácsodálkozás, a múlttal való értetlen találkozás a döbbenetes Gaál István filmjében. S ezért fogalmazódik

meg csendes felhívásként, „legatóban”; nehéz a múltat bevallani. Szinte emberfeletti, lehetetlen vállalkozás. A sebek természetesen beforradtak, másképp élünk – ez a korszak valóban *történelem* lett, visszahozhatatlan múlt. Ez a tanácselnök ugyan még okvetetlenkedik, de az emléktábla azért elkészül, bár a faluban már olyanok élnek, akik azt sem tudják, kit tiszteljenek a táblán olvasható név egykori viselőjében. De épp ez a visszahozhatatlan, ez a múltba süppedt, elfelejtett történelem a probléma; ez az, amibe a fiatalok mégiscsak beleütköznek.

Gaál azt mutatja meg, hogy e korszak értetlensége – ismeretlenségéből is következik. A mai húsz-harminc évesek szinte tehetetlenül, fogalmi, érzelmi felfogó eszközök nélkül kerülnek vele szembe, ha egyáltalán sor kerül ilyesmire. S ha kérdeznak, vagy ha kezükbe akad egy-egy tény, név, vagy árnyékot vető adat – hogyan lehet számukra az *egészet* érthetővé tenni? Gaál István tudja, hogy a történelemmel minden generációnak le kell számolnia – meg

kell értenie –, de ez a pár év a maga súlyos konfliktustömegével vagy csak ismeretlen, érthetetlen szörnyűség-halmaz, vagy romantikus és megunt jelszótömeg, vagy izgalmas titkok szövvénye. Csak végletek kínálkoznak a magyarázatokra. Megint csak közhelyek.

Gaál számára már nem is annyira az az izgalmas, ami történt, s amiről csak töredékes adataink maradtak. Izgalmasabb – és aktuálisabb – az a *reakció*, ahogy ez a két fiatal, pályakezdő ember tekint ezeknek az éveknek tragédiáira, eseményeire. Gaál azt keresi: maradt-e még érdeklődés, felfedezési vágy, rezonancia bennük a „fényes szellők” generációja kálváriájának megértésére? Bacsó Péter is – milyen régen már, a *Nyár a hegyen* c. filmjében – felvetette ezt a kérdést, és már ott is negatív válasz született. Ott is két fiatal találkozik egy börtönviselt kommunistával – de egyiküket már nem érdekli a történet: az „ő” ügyük, mondja ez, és nem hagyja, hogy elérzékenyítse őt az idős művész élettörténetének kalandos romantikája és tragikuma. Közönyös marad. Gaál más próbát végez el: őt már nem a múlt részletei érdeklik, hanem a fiatalok reakciója, hogyan válaszolnak a múlt váratlan feltárulására. S arra a stressz-hatásra, ami az ismeretlen múlt előbukkanó tényeiből éri őket.

Hiszen a történetben az is benne van, hogy az ifjú Gajzágó – végzett orvos létére – nem tudja, mi is történt pontosan az apjával; ez valahogy eltitkolt vagy elhallgatott történet maradt a családban is, az ismerősök körében is. Sajnos Gaál sem ad magyarázatot erre a furcsa tapintatra. Rejtély marad a néző számára is. Az áttételeket már inkább meghalljuk: miért titkolóznak előttük? És ezzel a fiúval miért titkolózott saját anyja? Talán attól félt, hogy kipattan a szerelmi történet is, és az majd beárnyékolja apja emlékét? Másrészt ez a fiú már kicsit unja is a megdicsőült apa emlékét – akiről óvodát neveznek el, aki egy emelkedettebb szférába költözött, s akiről kicsi kora óta csak romantikus történeteket hallhatott. De vajon miért nem érdekelté őt az

igazi történet, amiből bizonyos töredékek talán mégis eljutottak hozzá? Hogyan épült fel lelkében ez a kiegyensúlyozott közöny, mely most már – miután életét a diplomával sínre tette – feltehetően meg is marad? Gaál ha sejtet is ebből valamit, de a történet sodrában alig hallhatóan.

Talán Mari, a felesége, ez a mini-anarchista, hajlamosabb lenne az érdeklődésre, vagy a teljes felejtésre. Ő nem olyan kiegyensúlyozott és közönyös, mint férje: szórakozásból, mások bosszantásaképp és valóságosan is olykor – lázadás-játékokat játszik. Befalazottnak érzi sorsát, tehát ő az, akinek van kontaktusérzéke; ő vallatja ki a tanárt az idős Gajzágóról, neki nyílik meg Amália néni is, – de végül is mégsem tudja összerakni a mozaikdarabkákat egységes képpé. Egyikükből az igazi érdeklődés hiányzik, amiből lassan megrendítő szembesülés bontakozhatna ki (lehet, hogy ez Hegedüs D. Géza túlsziszolt játékán múlik: alig horzsolja tudatát a történet); a másiktól a rekonstrukcióra képes értelem, a ráérzőképesség: a történelmi tudat.

Végül is a film alaptémája: a történelmi tudat fogyatékosága. De ahhoz, hogy ez a látélet beszédesebbé váljon, markánsabb karakterekre lett volna szükség; ha az értelmezés, a megértés nehézségeit akarta ábrázolni, ehhez e két fiatal kamasz-tudata nem lehetett alkalmas. Nemcsak azért, mert a kellenél éretlenebbre van halványítva életismeretük, hanem azért is, mert önmagukban sem elég érdekes emberek. Csak rájuk szakad a múlt – és még így sem nagyon izgatja őket, mi is történt ebben a házban 1944-ben, majd később, a per idején. A történelmi tudat fejletlenségének társadalmi ténye jobban megvilágosodott volna, ha ez a két ember minden egyéb vonatkozásban érdekesebb, vagy a múlttal való megismerkedés mélyebben érinti őket.

A történet akkor izzik fel igazán, amikor Amália néni „ellopja” a fiatalok számára a család dédelgetett vagyontárgyát, a Toulouse-Lautrec-et, hogy lakást vehessenek az árából. A „lopás”-t aztán mindenki másképp képzei,



magyarázza, reagálja le. A bajkeverő – az elnök besúgója – rendőrért akar rohanni, Rózsika természetesnek veszi a „kisajátítást” (úgy sem volt valódi műérték: hamisítványként maradt rájuk), az ifjú Gajzágó pedig elhiszi, hogy felesége ezúttal nemcsak heccelődésből, hanem komolyan gondolta, hogy jó lenne elcsenni a képet... Itt már a jelenben vagyunk: nekik a lakás, az élet mai gondja az, ami fáj; és igazi vihart is csak itt, a jelen konfliktusaiban tudnak átélni: valódi és hamis tudatukkal egyaránt. Ez is a film egyik intelme: a múlt még ilyen izgalmas revelációjában sem veheti fel a versenyt a jelen gondjaival, pedig ma is történnek – igaz, kicsinyesebb ügyekben – félreértések.

Gaál a kamaraműfaj, a két-három ember között feszülő talányos dramaturgia mestere: itt is a *három asszony és a két fiatal egymásra vonatkozása*, az életutak lebegő kérdésessége az, ami lebilincsel. Ezek az öregség-foglyaivá vált, egykori szépasszonyok – a maguk bár groteszk módon eltorzult, de ma is intenzív életével – szembesülnek itt a két fiatal dinamikus látszatokba burkolt, ám az élet tényeire felszínesen reagáló világával. Mert ezek a fiatalok nem élik oly eleven átéléssel napjaikat, epizódjaikat, mint annak idején ezek az asszonyok. Ez a kontraszt a maga majdnem mesebeli, majdnem komikus színeivel, nosztalgiát és lappangó humort, lírát és panaszt egyesítő képeivel – komoly teljesítménnyé avatja a filmet. (Elsősorban Tolnai Klári és Dayka Margit visszafogott gesztusokban felparázsló játéka révén.)

És az összkép? A „kemény” problémákat bújócskázó képi líra övezi, fel-felbukkanó kérdőjelekkel – és ez az elbeszélő stílus, a maga



szaggatottságával, nem engedi igazán kirobanni Gaál szenvedélyes figyelmeztetését. *Történelmi* leckéjét. Visszafojtott üzenetében inkább a rezignált pátosz szólal meg: Gaál István korábbi „csúcsformáiban” markánsabb és filmszerűbb volt.

Almási Miklós

LEGATO színes, magyar, 1977. Budapest Játékfilmstúdió

R.: Gaál István; F. i.: Szász Imre műve alapján Karall Luca, Szász I., Gaál I.; O.: Illés György; Z.: Szöllősy András; Sz.: Hegedűs D. Géza, Kovács Nóra, Tolnay Klári, Dayka Margit, Orosz Lujza, Szabó Sándor, Gerbár Tibor





## Történelem és kaland

### Sára Sándor: 80 huszár

Sára Sándor a 48-as forradalom egyik – sokszor megismétlődött – epizódját elevenítette föl új filmjében. (A forgatókönyv Sára és Csoóri Sándor közös munkája.) Akárcsak előző filmjének, a *Fácán*-nak, ennek sincs ún. középponti hőse, főhőse, akire az események vonatkoznak. A híres Lenkei század történetét meséli el a *80 huszár*, szinte úgy, ahogy azt első lelkesültségében Petőfi megírta emlékezetes versében. A forradalom hírére, Kossuth hívó szavára a messzi idegenből hazaszökött hős huszárszázad történetét a film kiegészíti számos más hasonló eset részleteivel – ezáltal mintegy általánosítva a mesét –, a befejezést is tragikussá formálva, a nemzeti forradalom és a szabadságharc bukását is jelképesen magába akarja foglalni. Modern nemzeti eposz, amelyet ugyanolyan ifjonti lelkesedés fűt, mint az említett Petőfi-verset.

Felgújtható-e a lírai vers tüze a film képsoraiban; hogyan fest e „kollektív hős”, a Lenkei huszárszázad története, ha kikerül a

kortársköltő izzó szavainak bűvköréből (még ha a történeti valóság képét olyan kivételes erővel idézi is meg Sára operatőri munkája; még ha a huszárokat olyan „rátermett” színészek játsszák is jórészt, mint Madaras József, Cserhalmi György, Juhász Jácint, Tordy Géza, Dózsa László, s az izgalmakat egy kaszkadőr lovascsoport szolgáltatja szédítő száguldásaival, úttalan utakon vívott csatározásaival, nyaktörő eséseivel)? A külsőséges izgalmak nem fojtják-e el – ennek veszélye fennáll – a *80 huszár* mondandójának halkabb, de mélyebb-ről jövő szavait, amit a Petőfi-vers százharminc év távolából is őriz: a forradalmi haza kiáltó szavát. Azt az erőt, mely akkor oly sok idegenbe vezényelt magyar közhuszárban visszhangzott, s nemcsak Mariapolban, a galíciai osztrák garnizonban, a Lenkei század legényeiben; a Habsburg birodalom más tájairól is megindultak hazafelé kisebb-nagyobb csoportokban az emberek az önálló magyar hadsereg megalakulásának első hírére. A forradal-



mi változások viharszelével megérkező hír hatása a huszárok lelkében, álmaikban, tudatuk mélyén munkálkodva, míg törhetetlen egységgé kovácsolja akarataikat: ez a *80 huszár* legmélyebb mondanója. Sára filmjének első fele éppen ezt a „belső munkálkodást”, a közös akarat kikovácsolódásának lassú folyamatát kívánja bemutatni. Nagyon szép, dekoratív képekben, mozgalmas jelenetekben, helyenként ugyan az elbeszélés drámai fonalát el-elejtve, kissé illusztratíván.

Vagy mondhatnánk „iskolásan”, s ezen a megjelölésen mindenekelőtt hagyományörzöt kell értenünk, ami mindig is kötelessége volt az iskolának. Azt hiszem, a *80 huszár* alkotói vállalják ebben az értelemben e jelzöt, hiszen filmjük történetével – mely a részben jelképi-nek szánt, némileg általánosított formájában is csak egyik háttér-epizódja a szabadságharcnak – nem kívántak valamiféle új, történelmi vagy társadalmi felfedezéshez jutni; talán csak a jellemek lélektani ábrázolásában kellett volna – nem is mélyebbre – csak a mai korhoz, a mai nézőhöz közelebb kerülniök, saját mondanójuk érdekében. Így sem kevés, amit célul tűztek ki, s nagyrészt elérték: néhány nagy morális eszményt, amit korunk embere több-

nyire csak gondolatilag, elvontan, kevés emócióval él át – a hazaszeretet, az áldozatvállalás, az önzetlenség és elkötelezettség, a szilárd akarat eszményét –, újra a szív meleg vérkeringésébe áramoltatták. Ha úgy tetszik, vállalva némi avittnak tűnő, iskolás romantizmust, túlmagyarázó, túl részletező epikus előadásformát; még a film befejező részében is, ahol a történet már tisztán akciókban fejeződik ki, szökés–üldözés, csaták és csapdák sorozatában, a jelenetek itt sem nyernek felfokozott drámai ritmust, lendületet, s csak bizonyos mértékig jutnak emberi közelségbe. Mintha az alkotók attól tartanának, hogy filmjük „kollektív hőségnek” egyéni arcokra való felbontása – az eposzok ismert epizódjai, hősi kalandjai – a történelmi képet bontaná meg, a film eszmei mondanivalóját gyengítené.

Lehet, hogy igazuk van; meglehet, hogyha túlságosan erős érzelmi szálakkal kötödnénk egyik vagy másik alakhoz, magával ragadna – mint cselekményes filmben rendszerint – valamely izgalmas kalandjuk; nem az összkép-re, a kor, a történelem „lelkére” koncentrálnánk gondolatainkat és érzelmeinket. Kétségtelen, hogy így közvetlenebbül és világosabban értjük, mit mondanak, viszont – hogy a régi











terminus technikust használjam – szinte katarzis nélkül. Egy csatatér képe másféle érzelmeket kelt az emberben, mint egy hirtelen megpillantott barát arca az elesettek között. Amikor az osztrák katonaság utoléri a mocsárba menekült huszárokat egy köhajtásra a hazától, s dzsidáikkal halomra öldösi őket, számunkra csak egy absztrakt gondolat, „a nyolcvan huszárok” esnek áldozatul, s nem ez vagy az a szívünkhöz nőtt barát is egyben. Pedig amikor a megmaradtakat az üldözők megtizedelik, a zárójelenetben a film alkotói maguk is azt akarják, hogy az áldozatok és hősök némelyikére név szerint is emlékezzünk. Itt a forgatókönyv szándéka nem pontosan egyezik a rendező koncepciójával.

Mintha a könyv a kor felfűtött forradalmi szellemét akarná csupán felidézni, szereplőit – akik úgyszólván a kor epizód szereplői – csak nagyvonalakban felvázolva, egy-egy mozzanatban, a szükséghez mérten, hogy az alapgondolat kifejtődjék. S ez a film első felében meg is valósul: egy intellektuális közegen, a mariapoli osztrák garnizon tisztí világán keresztül látjuk az eseményeket; az ő reflexióik, elvontabb vitáik s konkrétabb érdekeik, kötöttségeik, feszültségük teremti atmoszférát, ennek az intellektuális tisztí világnak a reakciói értékelik-értelmezik számunkra az eseményeket, akár a magyar huszárszázad forradalmasodásáról, tudatos összekovácsolódásáról, akár a lengyel lakosság, diákság mozgolódásáról van szó. A jelzett sajátos közeg miatt van a történetnek egy elvontabb gondolati szintje, mellyel biztos egyensúlyt tart Sára – mint operatőr – képi világának erőteljes realizmusa; most nem akarok itt időzni a kort hitelesen idéző tárgyi világ leírásával a ruháktól a korabeli szokásokon, érintkezési formákon, eszközökön át egé-

szen a hiteles testtartásig és arcvonásokig. Mindez természetessé teszi, indokolja is, hogy mintegy „kívül maradvá”, váltakozó érdeklődéssel, figyelemmel, de mindig az intellektuális közeg közvetítésével, gondolatilag kövessük a történetet.

Megváltozik a helyzet, amikor a film ez elvontabb gondolati szintről szinte törésszerűen, hirtelen áttér egy közvetlenebb emocionális szintre, ahol az embert nemcsak gondolatai, hanem elsősorban tettei reprezentálják, érzelmeinek irányultságát nem elég társadalmi státuszával jelezni, hanem meg kell rajzolni a cselekménynek megfelelően egyéni jellemét is, különben a tettek – a hőstettek is – az elképzelhetőség, a gondolati általánosítás szintjén maradnak, s nélkülözik az emocionális tettek s filmbeli ábrázolásuk legfőbb erejét, a drámai hatást. Ennek hiánya miatt nem izzik fel a *80 huszár* a drámai csúcson sem, bármennyire érzékletes erővel mutatja be Sára ezt a drámát; nem hozta érzelmileg megragadható közelbe egyetlen hőst sem, helyesebben: mindüket ugyanabban a távolságban tartotta, amely távlatból át lehet fogni egy pillantással a „kollektív hőst”, de nem lehet megérezni benne a cselekvő embert. Ezért hat a filmnek ez a része, tartalmi-eszmei gazdagsága, képi érzékletessége, sok szépsége mellett indokolatlanul hidegnek; a jelenetek látszólagos cselekményességük – üldözés, menekülés, harcok – ellenére kevésbé magukkal sodrók, a befejezés a mély tragédia árnyékában túlságosan ünnepélyes.

A *80 huszár* alkotói bemutatták a történelmet, a kort, de jórészt csak illusztrálni tudták annak emberi kalandját; értelmünkhöz szóltak, holott – filmjük sugallata szerint – történetükkel szívünkhöz is szólni akartak.

Hegedűs Zoltán

80 HUSZÁR színes, magyar, 1978. Objektív Filmstúdió

R.: Sára Sándor; F.: Csoóri Sándor és Sára S.; O.: Sára S.; Z.: Szöllősy András; Sz.: Dózsa László, Tordy Géza, Madaras József, Cserhalmi György, Juhász Jácint, Szabó Sándor





## Társadalmi mimikri

### Zanussi: *Védőszínek*

Fellini szerint a filmkészítés nem más, mint a rendező „önmegvalósításának” eszköze. Krzysztof Zanussi, a Wajda utáni lengyel művészgeneráció legtehetségesebb tagja, folyton e program – mondhatnánk: ars poetica – jegyében forgat. A *Közjáték*-ban, a *Ritka látogató*-ban, az *Illumináció*-ban egyaránt a ráció érveit és ellenérveit ütközteti meg egymással, s azokról a gondokról beszél, melyek legszemélyesebb problémái: az érvényesülésről, a beilleszkedésről, a kapcsolatokról, az ideálokról. Az alkotásokat az intellektuális tartalom kohéziós ereje fogja össze: a filozófia természetesen nagyobb szerepet játszik bennük, mint a mese, a logika összehasonlíthatatlanul fontosabb építőanyaguk, mint a pszichológia. A *Mérlég*-ben a rendező – „nem ér a nevem”-alapon vagy kísérletként, egyre megy – kibújt a bőréből: az érzelmek hullámverését ábrázolta, és tőle szokatlan módon meghajolt a filmcsinálás konvenciói előtt.

A *Védőszínek* újra tipikus Zanussi-film. Az

eszközök – s ami lényegesebb: az eszmei konklúziók – ismerősek. A drámát akár összefoglalásnak is tekinthetjük. Íme, így keresi helyét az értelmiségi ember mostanában Európa közepén, a szocialista ég alatt. Ilyen társadalmi KRESZ-jelek erdeje könnyíti vagy nehezíti az eligazodást. És eddig terjednek a lehetőségek: a személyiség kibontakoztatásának feltételei.

A cím arra a magatartásformára utal, mely Szelestowski docensre jellemző. Az állatokhoz hasonlóan, bizonygatja a tekintélyes egyetemi oktató, az emberek is alkalmazkodnak a környezethez. A homo sapiens védőszínei: a színlelés, a megalkuvás, a cinizmus, a hazugság. Ellenfele – Kruszynski, a fiatal tanársegéd, aki éppen csak ismerkedik a játékszabályokkal – minden idegszálával tiltakozik a lehangoló tétel ellen. Hitvallása egyszerű: tiszta akar maradni.

A film: kettejük permanens harcának tükré. Nincs benne egyetlen mozzanat, szituáció, párbeszéd sem, mely független lenne a Sze-



lestowski—kontra Kruszynski érv-apparátustól. Mindemellett a háttér, a második-harmadik cselekményvonalat sem elhanyagolható. Érdeemes felidézni a legfontosabb sztori-elemeket, hogy Zanussi következtetéseit megítélhessük és igazságát mérlegre tehessek.

A *Védőszínek* egyetemista táborban játszódik. A felsőoktatási intézményekben oktatók és hallgatók között általában nincsenek bariádok. Itt vannak. Már az első képsorokban érzékeljük a nyomasztó hangulatot, a vihar előtti feszültséget. A fiatalok azért elégedetlenkednek, mert „becsapták őket”, nem hívták meg a táborba a toruni egyetem képviselőjét. Önállóságuk megnyirbálását látják a kulisszák mögötti taktikázásban, és ülősztrájkjal fenyegetőznek. A docens óriási rutinnal (és kellő eréllyel) fékezi meg a lázadókat. Nem lehet „kilógni a sorból” az érdembeli munka, a dolgozatok elbírálása során sem. Nem a tudományos eredetiség határozza meg a teljesítmény rangját, hanem ilyen-olyan szempontok. Kruszynski védencének, a konkurens egyetemről jött fiatalembernek minimálisra csökkennek az esélyei, s ő úgy reagál az igazságtalanságra, hogy fejfel nekimegy a falnak...

Szelestowski segíthetne, de nem fűződik hozzá érdeke, kedve sincs a dologhoz, ezért inkább folytatja szórakoztató játékát. Szívósan és tervszerűen provokálja fiatal kollégáját, meszerien keverve a teszt-kártya lapjait. Ilyesmiket vág a tanársegéd fejéhez (számolva a gyors reakcióval és a heves ellenkezéssel): Hagyjuk az igazságot. Mindenki konformista. Hogyan élhetnénk hazugság nélkül? Aki győz, annak igaza van. És így tovább, a végkimerülésig.

Az indulatok a rektor megérkezése után sem szelidülnek meg. Ellenkezőleg: a díjkiosztáson botrány tör ki. A toruni hallgató renitenskedik, rendőrt hívnak. A tanársegéd – aki ismerőse az egyetemi vezetőnek – hiába szeretné békésen elsimítani az ügyet, a rektor hajthatatlan. Szelestowski tovább önti az olajat a tűzre. Előbb azt hiteti el az ifjú tanárral, hogy a magasrangú vendég annak idején másolta (lopta) a disszertációját, később pedig esküszik arra, hogy ő maga asszisztált a csalásnál. És még ez sem elég neki. Éjszaka felébreszti beosztottját, kiviszi őt a folyóhoz, ahol furcsa látvány tárul a szemük elé. A szemrevaló angol diáklány, a tábor vendége, a tanársegéd titkos imádottja, mással szeretkezik.



A két férfi ököltre megy. Kruszynski leüti idősebb társát. Már-már azt hisszük, halálos csapást mért rá, mikor kiderül, hogy a docensnek még mindig van kedve tréfálkozni: csak színlelte az ájulást. Dühödt kergetőzés-sel folytatódik a közbjáték, a tanársegéd víz alá akarja nyomni „tanítómesterét”. Csak nehezen nyugszanak meg. Mikor elválnak tőlük és a borongós tájtól, így beszélnek egymáshoz: „Előbújt benned az állat.” „Ha előbújt volna, már nem élnél.” „Talán jobb lett volna nekem.” A docens tehát leveti az álarcot. Kiderül, hogy tudatában van kiábrándító belső vereségének, önpusztító kiégésének.

Ha az olvasó nem látta a filmet, s csak a mese fordulataira figyel, azt hiheti: a *Védőszínek*-ben a jóság és a gonoszság (a naivitás és a fásultság) birkózik egymással. Egy negatív figura (a docens) és egy pozitív hős (a tanársegéd). Utóbbival azonosulhatunk.

Efféle közhelyekért kár lett volna filmet készíteni. Az ilyen séma méltatlan Zanussihoz. A *Védőszínek* „mellette” és „ellene” szempontjai differenciáltak. A jellemek mozgása sokkal bonyolultabb annál, hogysem ripsz-ropsz eldönthessük az iskolás kérdést: kinek van igaza?

A docens fölött pálcát kell törnünk, de ugyanakkor kicsit sajnáljuk is. A túlélésért nagy árat kell fizetnie, és még nem halt ki belőle teljesen a „jóság síró vágya”. Életvitale mindenestre követheetlen. Professzor lesz, nem vitás, de olyan vonaton ül, melyről már nincs átszállás. Akkor tehát marad a másik magatartás-modell. A tanársegéd gerincét még nem törték meg, makacsul hisz bizonyos eszmék és küldetések értelmében. Erkölcsi fölénye nyilvánvaló. Sajnos, az is, hogy az élet eleven gyakorlatát csak messziről ismeri. A docens jellemzése szerint – pontos a diagnózis! – egyszerűen szeretne merész és óvatos lenni, csak-hogy hiányzik belőle a nagy tettek végrehaj-

tásához elengedhetetlen örültség. Egy kicsit a mi Szindbádunk késői és távoli rokona ő. Legálábbis abban az értelemben, hogy mindig melléüt a szegnek. Nem sikerül a rektorral megállapodnia, rosszul „szervezi” a dolgokat, az angol lány mást tüntet ki kegyeivel, emberi kapcsolatai felemásak. Reménytelen eset lenne? Korántsem. Zanussi a figura megbicsaklásával arra figyelmeztet, hogy az életet józan realizmussal kell élni. Kruszynski még újrakezdheti.

A karakterek mozgalmas miliőben, hiteles közegben bomlanak ki, a tézis-jelleg mégis zavaró. Az „itt és most” érvényessége nehezen terjeszthető ki a „másutt és máskor” tér- és idő-koordinátáira. Csak néhány példa. A közösség homogenitása – a táborlakók egységes fellépése – úgyszólván elképzelhetetlen. Az angol lány bizonyára azért kapott ilyen fontos szerepet, hogy a messziről érkezettek tárgyla-gosságával csodálkozhasson és ítélkezhesen. A rektor karikatúrájában is felfedezhető némi aránytévésztés. Buta, korrupt, felelőtlen: már csak az ördögsvarovai hiányoznak.

A *Védőszínek* képi struktúrája puritán. A természet szinte lélegzik a beállításokon. Nyugalmat árasztó harmóniája élénk kontrasztot képez azzal a nyugtalansággal, mely a hősökben feszül. A színészek azt játsszák, amit az adott helyzetben játszaniok kell: Zapasiewicz (Szelestowski megszemélyesítője) harsány, Garlicki (Kruszynski életrekeltője) visszafogott.

Az idegen kislány azon tűnődik, hogy minek engedik be a vizet a medencébe, ha másnap úgymint kieresztik.

Logikus kérdés.

Azt hiszem, erről szól a *Védőszínek* is. Az élet örök körforgásáról, „szertartásaink” monotonijáról, meg arról, hogy kötelességünk meditálni azon, ami körülöttünk és velünk történik.

Veress József

VÉDŐSZÍNEK (Barwy Ochronne) színes, lengyel 1976.

I. és R.: Krzysztof Zanussi; O.: Edward Klosinski; Z.: Wojciech Kilar; Sz.: Piotr Garlicki, Zbigniew Zapasiewicz, Christine Paul-Podlasky, Mariusz Dmochowski, Magdalena Zawadzka, Krystyna Sznerr



## Hatások vadászata, avagy a fasizmus mint nemi eltévelyedés

*Bertolucci: Novecento*

Ősz földesúr gondozatlan tehénistállóban leveti cipőjét, nagy élvezettel lábfürdőt vesz a dúsleves tehéntrágyában, majd a fejőlányt obszcén nemi ténykedésre kényszerítve, felakasztja magát.

Egy utcanő hasztalan igyekszik egyszerre két meztelen fiatalembert coitusra ösztönözni: minden kényeztetése és buzgalma ellenére is kudarcot vall, mire epilepsziás roham tör ki rajta.

Egy fasiszta körzetvezető feleségével együtt megerőszakol egy kisfiút, majd addig veri a falba a gyermek fejét, míg a szétloccsant koponyából szinte semmi sem marad.

Ugyanez a házaspár a kisfiú anyukáját felnyársalja egy villa hegyes vaskerítésére.

Nekikeseredett parasztok azzal fejezik ki a fasiszta rendszer által rájuk erőszakolt trak-

torok s egyáltalán a mezőgazdaság gépesítése iránti ellenszenvüket, hogy nagyközei felvételben addig ingerlik igáslovaik végbelét, amíg azok bőséges széketlet ürítenek, s a lótrágyával diadalmasan megetetik a gonosz agitátort.

Nemi erőszak; nemi ténykedések bőséges tárháza a legkülönbözőbb helyzetekben és körülmények között; verés, gyilkolás, füllevágás, rúgás; kézi- és lőfegyverek változatos alkalmazása, vasvillától a pisztolyig, lehetőleg a genitáliák környékén – kár folytatni.

Az ösztönök alantas kielégítésére létesült szórakoztatóipar tipikus termékével állunk szemben; szót sem érdemelne, sőt kitüntetnünk se szabadna azzal, hogy egyáltalán írunk róla; az irodalom, képzőművészet és film külterületén évszázadok óta tenyészik ez a torz műfaj, mint nagyvárosok peremén a nyilvánosházak.



Hogy mégis szót vesztegetünk erre a legújabb Bertolucci-*opusra*, azért tesszük, mert egyrészt a film ritka egyértelműséggel mutatja fel korunk betegségtünetét; másrészt mert a film körmönfontan igyekszik magát haladó társadalmi, sőt politikai mondandóval feldíszíteni.

Az álruha, melybe a film a maga brutalitásával öltözteti: két férfi barátságán át a Pómenti, emiliani parasztság földesúri elnyomás elleni küzdelme 1900-tól 1945-ig, illetve napjainkig.

Egyik férfi a földesúr unokája, később maga is földesúr; a másik férfi egy béres unokája, később parasztmozgalmi vezér.

Éltrevalóságukat gyermekkoruktól kezdve azzal fitogtatják, hogy a nemi életben való jártasságukat bizonyítják egymásnak és a nézőnek.

Politikai szembenállásukat a durva erőszak változatos bemutatása ábrázolja.

Rúgás, szúrás, verés, ölés, gyújtogatás.

„Lám, ilyen az élet” – bólogat lenyűgözve a néző.

Milyen?

Vessünk egy pillantást a sokórás mozgókép nagyobbik felét kitevő fasiszmus-ábrázolásra, tehát az 1922–1945 közötti évekre, úgy, ahogyan ezeket a film élénk vetíti.

Semmiféle társadalmi, politikai, történelmi eligazítást azon kívül, hogy egy sötét és ellen-szenves fickó egyszercsak fekete ingben jelenik meg, nem kapunk. Ám jó: ne kapjunk, ez a film költői jelképekkel dolgozik, ne értetlenkedjünk. Csakhogy a fasiszmus jelképe itt a nemi eltévelyedés. A néző arról értesül, hogy a fasiszmus egyenlő a szexuális aberrációval. Már a korábbi feudális elnyomás is a nemi eltévelyedéssel volt egyenlő – lásd az agg földesurat, aki nadrágjának kigombolásával gyakorolja úri jogait – a fasiszmus azonban ehhez képest még fokozottabb nemi eltévelyedés. A fasiszta nemcsak nemiszervének tapogatására kényszeríti a neki alárendelteket, mint a gonosz kizsákmányoló földesúr – ő már gyilkol is nemi tobzódásában.

Számára a legfőbb kielégülés: az áldozatának minél nagyobb kint okozó gyilkolás.

Ebben a filmben a szerelmi partner is mindig áldozat. A kéjt nem a partner iránti gyöngédség, az egymással-egyesülés öröme okozza, hanem a másik megalázása, letiprása. A gyilkolás, a kínzás, az ölés: a nemi élvezet egyik formája.

Ez már betegségtünet, korunk betegség-tünete. Más filmek is hirdetik ezt a nézetet. Azok azonban bűnügyi történetek vagy társadalmi drámák álöltözetében. De Bertolucci itt most mindezt antifasiszta tanítássá, parasztmozgalmi éposszá kendőzi.

Némelyik nézővel vagy bírálóval talán még azt is elhiteti, hogy filmjét a jó ügy érdekében tetézte erőszakkal; azért szórta be a tápláló szellemi ételt mocsokkal, hogy a mocsokba vájkáláshoz szokott néző ráharapjon, s így megízlelje a szenny alá rejtett jót. Hogy így érezzen együtt a munkásmozgalommal.

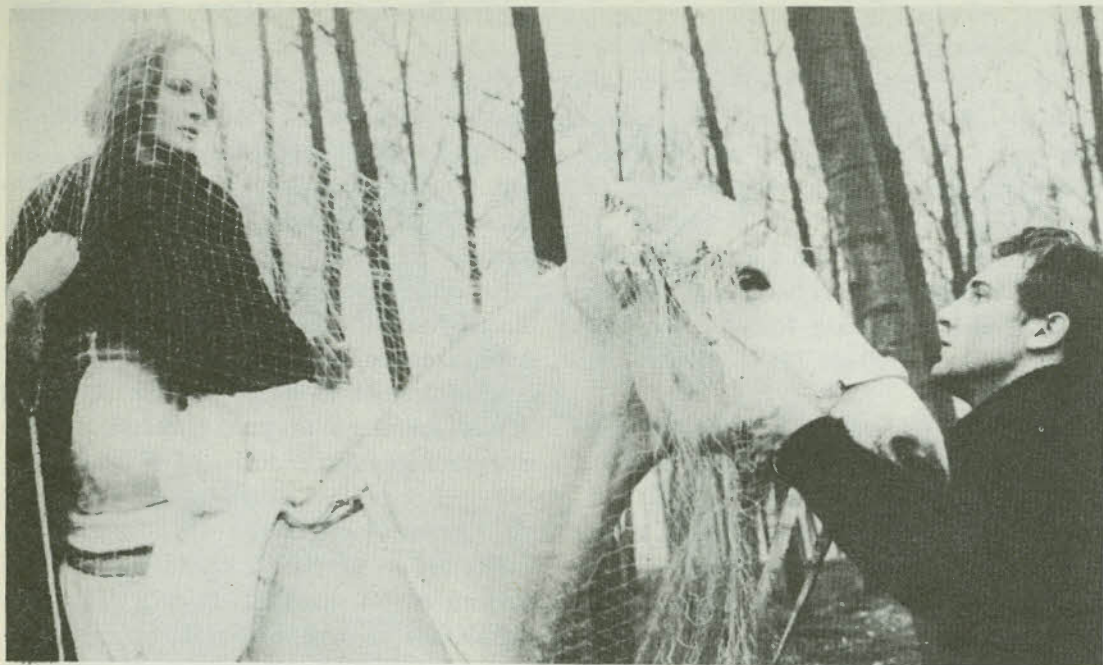
Holott éppen fordítva van. Azért kerítette körül a maga torz erőszak-époszát társadalmi vonatkozásokkal, hogy a nagyon is politizáló nézőt, a haladni vágyó nézőt is megtévessze.

Már az sem igaz, hogy a néző mocsokhoz szokott, annak az olcsót kell eladni, mert a rikító színekre, a durva hatásokra érzékeny. Aki ezt vallja, lebecsüli a nézőt, végeredményben a társadalmat.

Erről a korról és erről a tájról – Pó-síkság, tágabban Lombardia – értékes műalkotások születtek éppen a munkásmozgalom kapcsán. Elég a *Malom a Pó mentén* című filmet, Bacchelli regényéből, Lattuada rendezésében, Fellini forgatókönyve alapján, vagy az *Elvtársak*-at, Monicelli filmjét említeni. Elég Visconti (*Ossessione*) és Antonioni (*A Pó népe*; *A kiáltás*) művészetére utalni. Ez a Bertolucci-film sikerült képsoraiban ezeket a felsorolt filmeket idézi, ismétli, másolja. Mint ahogyan befejező képsorában már-már a plágium fogalmát kimerítve oroz Jancsótól.

Témaválasztásával tehát egyáltalán nem tért új utakra Bertolucci.

De még önmagát is ismétli.



Azt az – úgy látszik – kedvenc gondolatát, hogy a fasizmus valamiféle nemileg is tetten érhető aberráció, Alberto Moravia: *A megalkuvó* című regényének sikeres filmrevitelével egyszer már kifejtette. Az 1962-ben indult rendezőnek ez az 1969-ben forgatott ötödik – és első sikeres – filmje kivételes tehetséggel, maradandó műélvezetet nyújtva járja körül a kényes témát; ebben is kezdeményezőn vakmerő, már ami a nemi élet ábrázolását illeti. Bertolucci *A megalkuvó*-ja azt mutatja be, hogy szerinte és számára a fasizmus – (a filmről annak idején írott kritikámat idézem) – magukat kisebbségnek tudó kispolgárok falkává szerveződő tömörülése, hogy így önmaguk szűkítő félelmét másokra vetítve, fennmaradásukat és uralmukat biztosíthassák. Clerici, a megalkuvó, éppen afeletti igyekezetében követi el bűneit, hogy minél normálisabbnak lássék. Olyan mértékben kíván az átlagtól el nem ütően normális lenni, hogy éppen ezáltal válik abnormissá. Azt pedig, hogy a gyilkosság és az erőszak erotikus cselekvés, hogy szinte már szexuális tevékenység, ezt a nézetét Bertolucci ebben *A megalkuvó*-ban sem tagadja, itt azonban ezt az élmélyítően kellemetlen, szorongást

keltő érzést még mint rosszat ábrázolja, a nézőben szinte lelkifurdalást ébresztve. És a munkásmozgalomról forgatott felemelőn szép képek *A megalkuvó*-ban: a főhőst az Internacionálé hangjaival üldöző virágáruslány, az éneklő munkások tömege Róma utcáin...

Bertolucci tehát önmagát ismétli, olcsón és hatásvadászón.

A politikai és eszmei veszély ebben a hatásvadászatban a következő: és ha a fasiszták normális nemi életet élnek, akkor jó fiúk? Akkor a fasizmus nem is rossz? Ha a földesurat kielégíti házastársa és nem zaklatja a cseléd-lányokat, akkor nem kizsákmányoló?

De veszély az is, hogy a kegyetlenség, a gyilkolás mint nemi kék ebben a filmen már mint öncél is jelen van; ebben a *Novecento*-ban a rendező a „mindent meg szabad és meg kell mutatni, semmit sem kell szégyenleni, mert az kispolgári álszemérem” tetszetős tanát hirdeti, önmagával is elhitetve, hogy az a művészi, ami a titkokat is megmutatja. Így válik az emberi nemi szerv és az állati végbélnyílás látványa művészi szabadság kifejeződésévé, „tabuk” lerombolásává.

Íly módon a film éppen azt eszményíti, amit



kárhozthatni kívánt: azt a semmit sem szégyenlő, „a merésznek mindent szabad” magatartást, aminek csődjét már a múlt században oly végérvényesen megmutatta Dosztojevszkij.

Közben azonban ez a fene nagy mindent-megmutatás éppen a fontosat: a társadalmi mozgásokat takarja el, és az ezekről való nyílt gondolkodást avatja ravaszul tabuvá! De még a lelkiélet megnyilvánulásai is elzárva maradnak. A két hős tetteinek belső indítéka éppúgy rejtve marad ebben a mozgóképben, mint az emíliai parasztmozgalom vereségének oka a fasizmus idején.

Éppen ezért a jónevű színészek sem tesznek egyebet, mint hogy jelen vannak, és a néző számára nagylelkűen megmutatják mindazt, amit egyébként belőlük nem láthatni, mert a nadrág és szoknya eltakarja. Ezért egyikük sem érdemli, hogy megnevezzük őket; mind-egyikük korábbi önmagának karikatúrája. (Vagy az is akart lenni? Például az öngyilkos nagypapa a Párduc torzképe?)

Rendezéstechnikailag egy századeleji fogás felújításával kísérletezik a kétségkívül tehetséges, szakmáját értő Bertolucci. Filmjének meséjét a hagyományos párhuzamos montázs griffith-i elvének végletekig következetes alkalmazásával adja elő. Míg a földesúr itt ezt így, az alatt a pórnép ott, azt amúgy teszi. A sínekre fekvés századeleji fogását is untig elismétli. Ennek a hagyományos párhuzamos montáznak azonban van egy óhatatlan következménye, ugyanaz a következmény, aminek folytán már a Dickens-regények is – Griffith Dickens-től tanulta a párhuzamos szerkesztést – oly vastagok: nevezetesen a film hossza a szokásos hossz többszöröse. Amiképpen a *Tűrelmetlenség* is sokkal hosszabb, mint más korabeli filmek. Ez a hagyományos párhuzamos montázs mindaddig virágzott – lásd: sokrészes némafilmek – míg a megfelelő mélységéles-

séget biztosító felvevőgépet, illetve rendszert fel nem találták. Jött aztán a szélesvászon, mely fokozta a cselekmény mélységbe tagolásának lehetőségét. Ily módon a mese előadásának ideje lerövidült. Ehhez járult a felvevőgép korlátlan mozgásának lehetősége, s ezáltal a „belső vágás”, amit Murnau és fényképésze, majd többek között Carné, Hitchcock s legújabban Jancsó Miklós használtak ki világfeltűnést keltve.

Bertolucci minderről lemond, a háttérrel csak – néha igen szép és hatásos – dekorációnak tekintve. (A Pó folyó és két partja.) A cselekményt vagy a felvevőgép közvetlen előterében mozgó alakok bonyolítják, vagy a bámulatos fantáziával megalkotott totálképek. A két beállítástípus közti átmenetek, igen jól megoldott kameramozgások jószerint csak műszaki jellegűek, mintegy „továbblapozáshoz” segítve a nézőt. Tehát a mese folyamatosságát biztosítják.

Kétségtelen, hogy e hagyományos párhuzamos montázshoz való visszatérés üzleti hasznot jelent a filmvállalkozónak, mert ugyanazt a mesét, ami korszerűbb előadásmóddal másfél-két óra alatt előadható – lásd: *A megalkuvó* – ezzel a módszerrel háromszor-négyszer olyan hosszan kell előadni; így tehát a film két-, három-, vagy négyrészes, vagyis ugyanazért a filmért két, három vagy négy jegyet kell váltani. Kérdés viszont, hogy a néző biológiai tűrőképessége – egyhelybenülés, merev egy irányba tekintés a sötétben – kibírja-e az ilyen módszereket?

Ez azonban már rendezéstechnikai és filmforgalmazási szakkérdés. E téren Bertolucci kétségkívül kiváló szakember; lehet, hogy módszere diadalmaskodik.

De éppen ezért különösen sajnálatos, hogy tehetségét olcsó és kártékony hatásvadászatra pazarolja.

Nemeskürty István

NOVECENTO (1900) színes, olasz, 1976.

R.: Bernardo Bertolucci; F.: B. Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci; O.: Enrico Umetelli; Z.: Ennio Morricone; Sz.: Burt Lancaster, Laura Betti, Robert De Niro, Dominique Sanda, Sterling Hayden, Gérard Depardieu, Donald Sutherland

## A riportfilm változatai

*Moldován Domokos: A halottlátó*  
*Gyarmathy Livia: Kilencedik emelet*

Gyermekkoromban – a harmincas évek elején – láttam egy „csodát”. Kispesten történt, az akkori Tóth József utcában, közel a városházához. Ott az egyik ház udvarán, ha jól emlékszem egy diófa törzsén, Krisztus-arc jelent meg. Tömegek siettek a látására. Én is sort álltam vagy másfél órát, amíg bejutottam az udvarra. Meg is pillanthattam az ámulatot keltő jelenést. A fa derekán szabályosan kirajzolódott a töviskoszorús Jézus fej, a két szemében, mintha csak könny volna, gyanta csorgott.

Akkoriban az újságok fölkapták a szenzációt. Még fényképet is közöltek róla. Kispesten hamar elterjedt a hír, hogy a szent fa alatt gyógyforrás rejtezik, melyet hamarosan hasznosítanak. Akkor aztán messze földről látogatott kegyhely lesz Kispest, akárcsak Lourdes. Ami ráfért volna akkoriban a városra, ahol kénye-kedve szerint grasszált a nyomor. Olyannyira, hogy a fán megjelent Krisztus-arcra azonos hangerejű szenzációja volt akkoriban a helységnek: egy körmönfont agglégény oly módon tett szert csinos, fiatal szereplőkre, hogy dúlásig belakatta az üres rántottleveseken élő hajadonokat pörkölttel. Míg egyszercsak kirobbant a botrány, a pörkölt csavargó kutyák húsából készült.

Én akkor csak láttam és hallottam a „csodát”. Gyermek voltam, miért is kerestem volna rá praktikus magyarázatot!? Eszembe se jutott,

hogy valaki a fába véshette, festhette vagy valamiféle tetoválásszerű művelettel előidézhette a tömegizgalmat keltő látványt. Még az se gondolkodtatott el, hogy – tudtommal – az egyház nem törődött az üggyel.

Később, már felnőtt éveimben, olykor eszembe jutott ez a misztikum kódében lebegő élményem. Vagy hat évvel ezelőtt föl is kerestem a jelenés színhelyét. A környékbeliek már nem tudnak az egykori szenzációról. Viszont a telken lévő házban működik egy kápolna, s ott jártamkor imaszámoly volt annak a fának a törzsénél, melyen valaha a könnyező szemű Názáreti arcma játszott hívő szívünkkel.

Miért írtam le mindezt?... Mert máig is zavar: jóllehet az ügy, mint egy bűvópatak, időről időre fölbukkan emlékezetemben, valamiféle szellemi restség mindig eltűrte, hogy ne járjak végére a dolognak. Mindig belenyugodtam, hogy sohasem jutok megfelelő magyarázathoz.

... Mindezt már a híre fölidézte bennem Moldován Domokos *A halottlátó* című filmjének. Bizonyos voltam abban, hogy Moldován felel majd arra a kihívásra, amit az a tény jelent, hogy Putnokon huszonöt éve mintegy hivatásszerűen foglalkozik egy asszony azzal: üzeneteket közvetít az élők és a holtak lelke között. Magyarán – halottlátó.

Moldován hetvenperces színes riportfilmje (forgatókönyv és rendezés M. D., fényképezés





Moldován Domokos: *A halottlátó*

Pap Ferenc) gyors és hangos sikert aratott. Nagyobb sajtója volt, mint jónéhány jeles játékfilmnek. Körülötte vita sarjadt, Moldován maga is „beszállt”, például a rádiónak ugyanerről a témáról készített egyórás riportjának alkotóival szemben, egy párharcba. Ilyenformán *A halottlátó* beszédtemává lett országszerte.

Miért? Ennek elsősorban a filmen kívüli okai vannak.

Ilyenek:

Magyarországon ma a putnoki Jolánka az „ügyeletes misztikus” lármafa. Olyanféle, mint hajdan az Ősi községbe való „látó ember” vagy a nevezetes budai jósasszony, vagy a Sörház utcai spiritiszta körök némelyike volt.

Az ember szeret szenvedélyesen hinni, vagy nem hinni valamiben. Valami szélsőségesben. Valamiben, ami fejtetőre állítja eddigi világképünket. Ezért kigyomlálhatatlan beszédtema világszerte az UFO-k léte vagy nem léte. Ezért rugaszkodik neki újra meg újra az emberiség, hogy magyarázatot keressen és találjon a „Tunguz meteorit” vagy a Húsvét szigetek óriás szobrainak titkára.

Moldován Domokos művészi és etnográfiai szempontból egyaránt becses néprajzi kisfilmjeivel már korábban is figyelmet érdemlő alkotónak számított. Ez az elsődlegesen filmriportnak tekinthető munkája arról tanúskodik, hogy nemcsak a hagyományok, de az aktualitás

iránt is művészi szinten fogékony. *A halottlátó* olyan jó film, hogy elviseli, sőt kiprovokálja a riporter néhány szakmai észrevételét.

1. Vajon csakugyan a halottlátóról, teljes nevén Vécsei Jolán putnoki lakosról szól-e a film?

Moldován egyik hírlapi nyilatkozatában azt mondta, filmje nem Jolánkáról, hanem a jelenségről szól.

Ha így van, a közönség a riportertől okkal vár magyarázatot. Ez a magyarázat nem nélkülözheti a korszerű természettudományos álláspontot.

Moldován azonban csak a jelenség ábrázolásáig megy el. Amikor vitázik a halottlátóval, akkor is csak annyi történik, hogy egy-egy szubjektív „nem”-et mond ki valamelyik riportalanya. Dramaturgiai szempontból kulcs szerepe van a filmben a helyi katolikus plébánosnak. De ő mit mond egyebek között? Ezt: „... Egy bizonyos sötétebb hatalmakkal való barátságnak vagy kapcsolatnak tartom inkább, mint annak, hogy az igazi megdicsőült lelkekkel való kapcsolat legyen az...”

Micsoda szerencséje van Jolánkának, hogy napjainkban él és nem a Szent Inkvizíció korában. Akkoriban ugyanis az ilyen mondatok után jobbára máglyahalált haltak „a boszorkányok”. Mert amit a plébános úr mondott, az a boszorkánnyá minősítéssel egyértelmű.



*Moldován Domokos: A halottlító*

ügyfelei kétségkívül nem az akadémikusok sorából kerülnek ki –, de produkcióiban lehet ennél valamivel több is.

Ez a több persze semmiképp sem a halottakkal való kapcsolatteremtés. Inkább az, amit telepátiának nevez a tudomány. Az emberi pszichikumnak ma még jónéhány titokzatosnak tetsző jelensége van, amely tudományos értelmezésre vár.

Hogy ez így van, azt nemcsak abból tudjuk, hogy a cirkuszokban időnkint föllépnek „telepatikus fenomének”. (E mutatóványok egy része különben is trükkön alapuló szemfényvesztés). Tudjuk, hogy az agy kutatás tudósai is világszerte foglalkoznak ilyen jelenségek vizsgálatával. Legutóbb Vitray Tamás népszerű tv-műsorában, a Csak ülök és mesélek-ben ismerhettünk meg egy gondolatolvasót.

Azért mondom el mindezt, mert Vécsei Jolánnak tevékenysége során bizonyosan akadnak úgynevezett ráérzésbeli telitalálatok. Csak így magyarázható, hogy negyedszázada özönlének hozzá még az országhatáron túlról is a hiszékenyek.

És van Vécsei Jolánnak egy olyan „kulcs-állítása”, amely kiindulópontja lehetne a képességeivel kapcsolatos konkrét tudományos vizsgálódásnak. A „halottlító” mind a rádió-nak adott nyilatkozatában, mind a Magyar Nemzetben közzétett interjúban azt állította: környezetükből eltűnt egy ember, akit később hasztalan kerestek. Már-már azt hitték, hogy disszidált. Amikor már holtponton volt a keresés, Jolánka megmondta, a mocsár mellett két fa közé van eltemetve, oda temették mellé a kerékpárját is.

Igaz ez? Mit mond róla a rendőrség? Mit a lélektan? Miért hallgat róla a riportfilm?

Persze azt mondhatja erre az olvasó: minden riportfilm csak annak alapján bírálható, ami benne van, s nem állhat elő a kritikus valamiféle hiánylistával. Moldován Domokos nyilván nem így gondolkodik, hisz ő maga a sajtó nyújtotta nyilvánosság előtt kifogásolta, hogy miért nem beszélt Jolánka pácienseivel is – a rádióriporter.

2. A film főszereplője újra meg újra utal arra, hogy idegbeteg. Elmondja: húszéves korában naponta rosszul volt. Hozták-vitték a mentők, látomások tűntek föl képzeletében. Már férjhezmenendő volt a leánya, akkor is ideggyógyászhoz járt. Később, válása idején, megint csak az idegeivel volt baj.

A riporter Moldován nem jár végére a dolognak. Nem szólaltat meg ideggyógyászt, aki elmondaná, mi is az a betegség, amelyik hallucinációkkal jár, amelyik olyan önkívületi állapotba taszítja áldozatait, mint amilyenben – a filmben is megmutatott régi fotókon – hasábfaként hevert Vécsei Jolán.

3. Moldován Domokos pompásan fölhasználja azokat az előregyártott elemeket, amik minduntalan előfordulnak a „halottlító” monológjaiban. Jól érzékelteti ösztönös taktikázását, hogy a korábban szúrásnak mondott halálokat, midőn a hozzátartozó rajtacsípi a „tévedésen”, injekciós szúrásra szelidíti.

Vizszont elmegy egy nagy lehetőség mellett, amikor „tűlbiztosítja magát”. Amikor majdhogynem kivétel nélkül átlátszó blöffölésként tálalja a nő által mondottakat. Bár primitív partnerekkel jó ideig ilyen „dumával” is elboldogulhat egy népbolondító – s Jolánka



A másik riportfilm Gyarmathy Livia rendezése, az operatőr a most is kitűnő Pap Ferenc. Címe: *Kilencedik emelet*.

Az a fajta riportfilm ez, amelyikben a film szereplői játsszák is önmagukat. Mit értek ezen? Azt, hogy a riport natúr szereplői helyenkint játékkal reprodukálják azt, ami velük korábban megtörtént.

A *Kilencedik emelet* egy család tragédiáját idézi föl. Az apa elhagyja feleségét és gyermekeit, a fiú narkomániába hullik. Fájdalmas monológok vázolják föl a filmen belül a család széthullásának stációit. Ritkán tapasztalható lélektani hitelességgel árad el a képeken egy alapjaiban megingott család közérzete. Gyarmathy Livia jól választotta ki a hasonló válságot átélő családok tömegéből azt az együttest, melynek tagjai vállalják és sikerrel állják az élveboncolásnak azokat a megpróbáltatásait, melyek együttesen ezt a fölkavaró hatású filmet adják.

Nincs okom, hogy elhallgassam: elszorult a szívem, amikor az önmagát Technokol-gőz belélegzéssel megrontó fiúcskát láttam; amikor a fürgeteges családi veszekedéseket hallottam; amikor a gyermeknek az eltávozott apa utáni sóvárgását érzékelttem. Gyarmathy Livia asszonyos érzelmességgel mégis a drámai ütközések férfias keménységét biztosítva kezelte a birtokában levő életanyagot.

Olykor mégis zavart és a bűnügyi eljárások helyszíni szemléire emlékeztettek a reprodukált események. Játékfilmnél ugyanis nagyon is természetes, ha megmutatják egy munkás hajnali ébredését. Eszembe se jut, hogy a jelenetet nyilván délelőtt, de mindenképp az ébredés után forgatták. Riportfilm esetében már földereng bennem: hohó, azt a szobát belámpázták; a lámpák mögött ott ácsorgott az egész stáb; a szereplő feje alatt még megigazították a párnát, hogy képileg rendben legyen; valaki összecsattogtatta a csapót; egy hang elkiáltotta – felvétel... És elpróbálták egyszer – kétszer – fene tudja hányszor... És hogyan születhetett a fölvetel, amikor a fiú nekimegy az anyjának? Megrendezték, vagy

„kibőjtölte” a stáb, amíg a fiú elveszítette a fejét? Vagy miként bontakoztak ki a családi botrányok a kamera intim jelenlétében?

Magam is felelhetnék erre a kérdésre. Például úgy, hogy azt mondanám: nem a forgatás körülményei, nem a rendező módszere a fontos ilyen esetekben, hanem az eredmény. Ez igaz is, színészek közreműködésével készített – játékfilm esetében. A riport etikai köztötségei – s gondolom ez érvényes a riportfilmre is – szigorúbbak.

Ebben a filmben például egy tizenöt éves fiú elmondta, eljátszotta saját erkölcsi-fizikai zuhanásának történetét. Nem hinném, hogy egy serdülő tisztában lehetne azzal, milyen következményei lehetnek annak, ha évekig vagy évtizedekig emlékeznek majd rá környezetében: igen, ő élt kábítószerral; ő volt durva az édesanyjához; alóla futott ki a talaj.

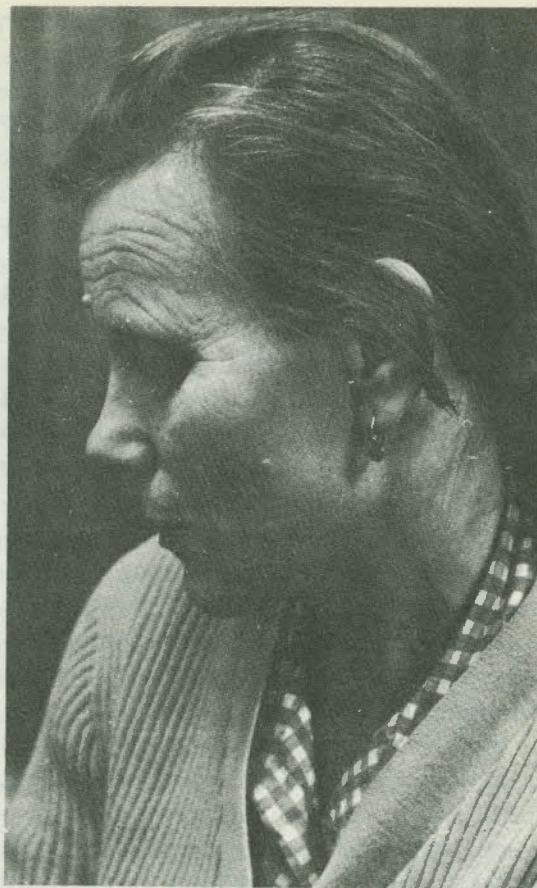
A személyiség védelmét szolgáló rendelkezések még azt is tiltják, hogy az emberölésbe keveredett fiataikorú képét vagy nevét közzétegyék akár a sajtóban, akár filmen. Van-e jogunk nekünk, riportereknek, hogy egy család kálváriája fiataikorú szereplőit ennyire azonosíthatóan, életük ilyen röstelli való megpróbáltatásaiba ágyazottan mutassuk meg ma a világnak. Nem beszélve arról, hogy ez a film – éppen művészi kvalitása és fontos kordokumentum jellege folytán – még akkor is „élni” fog, amikor a szóban forgó fiú esetleg már közmegebecsülést élvező tanár vagy közéleti szereplő lesz.

Gyarmathy Livia egész eddigi szereplése csak tiszteletet és megbecsülést váltott ki belőlem. Talán nem neheztel meg rám, ha az ő mostani filmje készlet egy régebbi gondolatom kimondására. A „sztorizás” mámorában önmagáról megfélemedezett emberre azt szokták mondani: egy jó poénért odaadja a lelke üdvösségét – némelyik riportfilm rendezőnk viszont egy drámai helyzetért odaadja: a riportalany lelki nyugalomát vagy éppenséggel a jövőjét.

Nagyon nehéz megmondani, hogy hol az a határ, ameddig a riportalanyok szerepeltetésében – azok személyiségi jogainak sérelme



*Gyarmathy Livia: Kilencedik emelet*



nélkül – elmehetünk. És nem könnyű megállapítani: itt már az erkölcsi senki földjén járunk. Saját riporterri gyakorlatom is gyakran fölveti önmagam előtt a kérdést: vajon nem ártottam-e annak, akin éppenséggel segíteni szerettem volna? Engem is szíven ütött az a tanulmány, melyben azt olvastam a riporterről: „... Nem nyomozó, kihallgató, ítélkező... nem kapott megbízatást privatizá-

lásra, önmutogatásra, arra, hogy túl nagy jelentőséget tulajdonítson személyének, hogy megalázzon és nevetségessé tegyen másokat...”

Bevallom, gyakran rászorulok arra, hogy föl idézzem magamban ennek az intelemnnek a szavait. Talán filmriporter barátaim sem neheztelnek rám, ha figyelmükbe ajánlom ezt az erkölcsi tételt.

**Bajor Nagy Ernő**

**A HALOTTLÁTÓ** fekete-fehér, magyar, dokumentumfilm, 1978.

Híradó- és Dokumentumfilmstúdió – MAFILM – MTV

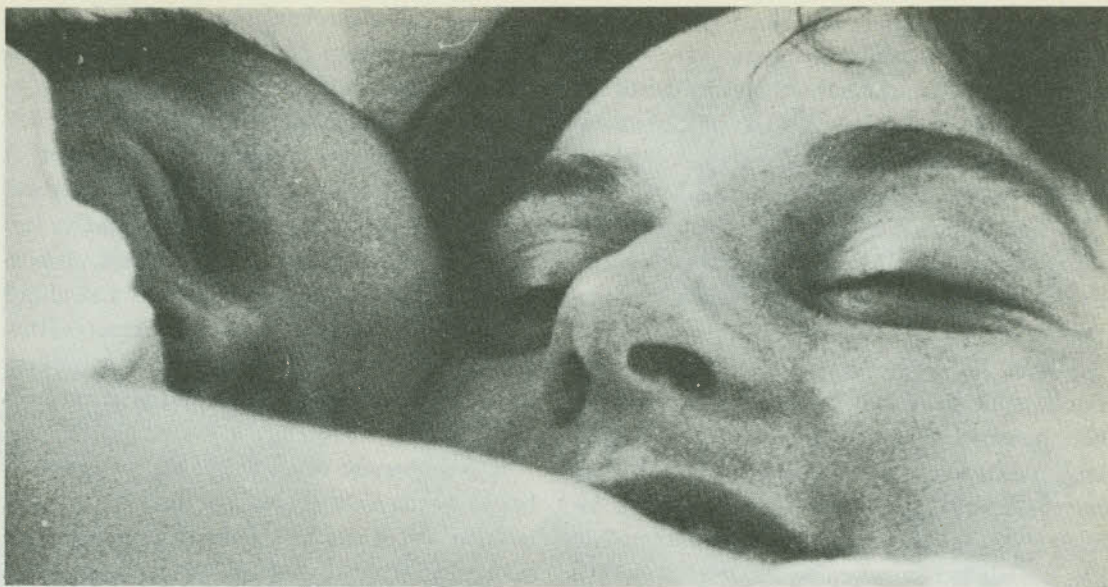
I. és R.: Moldován Domokos; O.: Pap Ferenc

**KILENCEDIK EMELET** fekete-fehér, magyar, dokumentumfilm, 1978.

Híradó- és Dokumentumfilmstúdió

I. és R.: Gyarmathy Livia; O.: Pap Ferenc; Dramaturg: Gere Mara





## Állókép

### *Ember Judit: Fagyöngyök*

Hajdani kamaszkompánia tagjai gyűlnek egybe csaknem évtizednyi szünet után Ember Judit *Tantörténet* című filmjében. Közös bulikról, ártatlan flörtökről, vígkedélyű hancurozásokról fecseggve idézik fel a múltat, a kamaszkor „elveszett paradicsomának” éveit. Míg nem utolsónak egy kissé bicegő lány toppan közéjük, s vele a halál drámája, az emberi felelősség konfliktusa keményíti markánsra az eddig amorf közösség erővonalait. Ennek a lánynak a sikertelen öngyilkossága volt az évekkel előtti felnőtté válás drasztikus katalizátora, vélhetően az első olyan esemény a társaság tagjainak életében, amelyért felnőtt módra kellett (volna) felelősséget vállalniuk. Ezzel a pillanattal kerülnek szembe immár valóságosan is felnőttként a régi emlékeket idéző összejövetele, a kamera előtt.

A történet Gaál István *Sodrásban*-ját, egy előző nemzedék művészi önvizsgálatát parafrazálja. A két film készítése között csaknem tizenöt év telt el, s megérne egy hosszabb elemzést, miként tükröződnek a két alkotás stí-

lusában és nyelvi világában a hatvanas és hetvenes évek különbségei, s természetesen a két korszak filmkészítési módszereinek eltérései. Ugyanazon történet egyformán kitűnő variánsairól lévén szó, bizonyval hasznos eredményekkel járna egy ilyen összevetés.

Anélkül, hogy erre vállalkoznánk, felületes összehasonlítással is szembevetünk két jellegzetes eltérést, amely jól mutatja a hatvanas és hetvenes évek filmkészítési szemlélete és módszerei közötti különbséget. Gaál filmjében a felnőtté válás elsősorban *társadalmi*, míg a *Tantörténet*-ben *pszichológiai* probléma; Gaál hősei a külvilágnak tartoznak felelősséggel, míg Ember Judit filmjének szereplői elsősorban saját belső normáikkal néznek szembe, orientáló külső értékek híján. A két film közötti másik paradigmatisztikus eltérés módszerbeli. Feszese cselekményű, parabolisztikusan szikár történetet elmesélő játékfilm a *Sodrásban*, míg a *Tantörténet* (s filmes párja, a *Fagyöngyök*) – dokumentumfilm.

És itt érdemes megállni egy percre.

Nem azért, hogy a két film kapcsán – bár kétségkívül jó alkalmat nyújtanak erre – ismét a műfaj meghatározásának nehézségeiről elmélkedjünk. A kérdés, amelyet a dokumentarista, féldokumentarista és verista filmek jelenkori özöne felvet, láthatóan nem oldható meg úgy, hogy azt minden – a műfajhatárokat áthágó – filmalkotás kapcsán újra fölvetjük; ennél általánosabb és átfogóbb elemzést igényel.

Ember Judit két filmje jól példázza a műfajon belül dívó kétfajta módszert: valóságban megtörtént esetet *lefényképező* „klasszikus” dokumentumfilm a *Tantörténet* (bár az esetet kétségkívül „kamerára szervezték”), hiteles történet illúzióját keltő amatőrszereplőkkel, valódi helyszíneken *eljátszatott* munka a *Fagyöngyök*. A két film azonban nemcsak erre a sokat emlegetett módszerbeli kétféleségre jó példa, hanem egy ennél fontosabbnak tűnő *tartalmi kettőségre* is.

A műfaj problémája ugyanis szakmai kérdés; nem csupán ama banalitás okán, hogy mindenfajta valódi és pszeudodokumentarista módszerrel készíthető kiváló és gyöngé film, hanem azért is, mert másodrendű, és a néző számára jószerivel észrevehetetlen, hogy az alkotó a valóság vásznon megjelenő illúzióját létező vagy előzetesen megkomponált valóság-elemek segítségével hozza-e létre.

Ember Judit két filmje azonban lehetőséget nyújt egy másik, kevésbé közkeletű kettéosztásra is. A dokumentumfilmek egy része *történet-központú*, bennük a – megkomponált vagy megkomponálatlan – képsorok hagyományos dramaturgiájú történetté szerveződnek, míg másik részük helyzeteket, *életltörődékeket* villant fel, anélkül, hogy azok történetté állnának egybe. Kétségkívül ez utóbbi a problematikusabb; hiszen a történés (megszervezett vagy pusztán kiválasztott) többé-kevésbé mindig jelzi az alkotónak a valósághoz való viszonyát, míg a központi cselekménymag hiánya a széttörödezettség, az esetlegesség érzetét kelti. Ilyenkor a háttér, a miliő lép előtérbe, s önállósul, a maga mozgástörvényei szerint.

Ám a valóságszeletek nem mutatnak túl önmagukon, ha nem kerülnek valamilyen történés sodrásába; ha nem tudunk a résztvevőkkel azonosulni, egy ponton túl érdeklődés nélkül nézzük tovább a kisszerű eseményeket. A monotóniából vagy a határozottan követhető cselekménylvonal, vagy a szereplő személye lendíthet ki. A felidézett történés ereje, a köznapokba berobbanó halál-motívum s az ahhoz kapcsolódó reakciók avatták emlékezetes filmmé a *Tantörténet*-et, s ezeknek a hiánya okozza a *Fagyöngyök*-kel kapcsolatos problémákat.

A *Fagyöngyök* főhőse ugyanaz a lány, akihez a *Tantörténet* tragédiája fűződik. A saját mindennapjait játssza el ebben az *esetleges dramaturgiájú* filmben, hervadó szépasszony édesanyjával, bokszoló külsejű élettársával és két kisgyerekével. Az életét, amelyben jószerivel semmi nem történik. Míg a *Tantörténet*-ben Ember Judit egy a valóságban lezajlott drámát ért tetten és bontott ki, a *Fagyöngyök*-ben beéri a köznapok semmiségeinek élethű felidézésével.

A filmbeli családdal kevés figyelemre méltó történik. Az élettárs autóvezetést tanul, s a film első felének konfliktusát leendő állásváltoztatása és tervezett autóvásárlása jelenti. Láthatóan ez a két esemény szolgálja arra, hogy valamiféle konfliktust robbantson ki a családon belül, s ennek ürügyén elemezhetőek legyenek az érdekek érvényrejuttatásának módszerei, a meggyőzés kommunikatív és meta-kommunikatív eszközei, az elhatározások vélt és valódi indokai.

Az erről szóló langyos disputa azonban nemcsak a tét kicsinyessége miatt marad érdektelen a néző számára – akit vélhetően kevésbé érdekel, hogy a férfi munkás marad vagy gépkocsivezető lesz –, hanem azért is, mert kevés háttérinformációt kap ahhoz, hogy a lehetőségek előnyeiről és hátrányairól képet alkothasson. Így kicsit úgy érzi magát, mintha ismeretlenek közömbös perlekedését lesné meg, melynek sem az előzményeiről, sem a várható következményeiről nem tud semmit,





Csupán a *vita nyelve, módszere* marad élvezhető számára, amely abszurdításával, állandó öngazolásával Karl Kraus parodisztikus párbeszédeit idézi, s valami olyan belső feszültségre utal, ami a filmen nem jelenik meg. Az élénk táruló házastársi beszélgetések, anyós – vő viták s a hosszan fényképezett giccses nippel már szinte előregyártott elemeknek tekinthetők a társadalombíráló dokumentum filmekben, s egy radikális irányzat kommercializálódásának veszélyeit jelzik.

Történnék persze súlyosabb dolgok is a filmben, mintegy mellékesen azonban, a perifériára szorítva. A miliő, a keret az előtérbe tolaszik, s ugyanakkor a háttérben ott rejtőzik az igazi dráma lehetősége is. Mintha a rendező-nő kizárólag a képkeret aprólékos kidolgozásával törődne, s benne a képet csupán vonallal jelezné. A képen pedig, jóllehet homályosan, két döntő fontosságú esemény: házasság és születés látható.

A két főszereplőről ugyanis kiderül, hogy – bár a harmadik gyermeküket várják – nem házasok, „csak” élettársak. Ez az ábrázolt társadalmi rétegben vélhetően nem tipikus, némi magyarázatot igényelne tehát. Ehelyett azon-

ban, teljesen indokolatlanul, a mama egyetlen zsörtölődő szavára, elhatározzák, hogy ez így nem mehet tovább, s – bizonyára a hosszan fényképezett esküvői jelenet kedvéért – a kamera előtt egybekelnek. S aztán minden megy tovább, mint eddig.

A házasságnál és az érkező gyereknel láthatóan nagyobb gondot okoz a szereplőknek nemcsak a kocsivétel, hanem az is, ki reparálja meg a kéményt, és hogy milyen magyaros csecebecsét küldjenek a tengerentúli rokonoknak. Az esküvő és a közeledő szülés ténye azonban mintha nem is az ő életük része lenne. S ezt még a filmvégi, naturalis és hosszú császármetzés-jelenet sem pótolja, amely a születés társadalmi drámája helyett csupán a szülés biológiai oldalának bemutatásában mélyed el, egy oktatófilm precizításával.

Míg a *Tantörténet* egy filmes módszer legjobb lehetőségeit villantotta fel, addig az azonos stáb készítette *Fagyöngyök* ugyanannak a műfajnak a legjellegzetesebb buktatóit reprezentálja. Nevezetesen azt a közkeletű tévhítet – mely a *Filmregény* vagy az *Egyszerű történet* egyes részeit is érdektelenné tette –, hogy bármilyen esetlegesen kiválasztott – létező vagy



mesterségesen életre hívott – valóság szelet, pusztán attól, hogy a filmvászonra kerül, túlmutat önmagán, s a nézőt saját, hasonlóan szürke hétköznapijaival szembesíti, vagy legalábbis ráébreszti mások hétköznapijainak szörnyűségeire.

A hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején kétségkívül volt egy ilyen szociológiai érdekessége is az akkori rövid dokumentumfilmeknek, amelyek olyan jelenségeket tártak fel, szinte hívtak elő a kollektív lelkiismeret tudatalattijából, amelyekről eddig is tudtunk, de közömbösen elmentünk mellettük. A film megállított bennünket, s a dolgok kíméletlen végignézésére kényszerített.

Jó néhány ilyen tény azóta – éppen ezeknek a filmeknek köszönhetően – elvesztette relevatív erejét, és bármikor újra előhívható patternné vált. S voltak természetesen olyan tények is – jellegzetesen ilyen például a nyárs-polgári ízlés giccsein való évvődés –, amelyek már első megjelenésükkor is elcsépeltek voltak.

A dokumentumfilmzés minden más műfajnál inkább a kiválogatás művészete. Ha azonban a valóság szeletek a maguk esetlegességében jelennek meg a vásznon, s nem érezzük a kiválogatás elveit, vagy ezek a szempontok pusztán a már bejárt gondolati ösvényeket követik – a valóság (vagy a gondosan esetlegessé komponált pseudo-valóság) „előnti” a képmezőt, kimarad a közvetítő, az eseményeket filmmé szervező alkotó, s végül a film ugyanolyan jellegtelen lesz, mintha a szobánk ablakán bámulnánk kifelé. Furcsa paradoxona Ember Judit két filmjének, hogy amíg a rendezőnő a hagyományos dokumentarizmus terepén maradt, feszesre komponált, izgalmas és megrendítő drámát hozott létre. Amint azonban elszakadt a valóságtól, s ugyanazokkal a szereplőkkel megírt történetet játszattott el, csak köznapis valóságdarabkákká reprodukálására futotta erejéből.

Báron György

FAGYÖNGYÖK fekete-fehér magyar, 1978. Hunnia Filmstúdió  
I. és R.: Ember Judit; O.: Illés János; Z.: Döme Zsolt



## Válaszúton

### *Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió filmjeiről*

A Stúdió néhány, utóbbi években készült alkotása, (Dárday István: *Rongyos hercegnő*; Mihályfy Sándor: *Önfelszámolás*; Tarr Béla: *Családi tűzfészek*; Mihályfy László: *Szocio-portré*), nem hagy kétséget afelől, hogy a hetvenes évek második felére a magyar valóság – még az évtizeddel korábbihoz képest is – kihívóan megváltozott, s ezt a kihívást a dokumentumfilm csakis azon az áron fogadhatta el, hogy megújította módszereit, kibővítette eszköztárát, föladta éles elkülönülését a játékfilm megoldásaitól. (Hogy a közeledés a fikció oldaláról is megindult a dokumentarizmus felé, kétségtelen tény, ám külön elemzést érdemelne.) Mindenesetre bizonyos, hogy az átformálódott dokumentumfilm válaszúthoz érkezett: *realizmus és naturalizmus tendenciái váltakozva uralják e filmeket*, s a küzdelem még nem dőlt el a kétféle, egymást lényege szerint előbb-utóbb megsemmisítő törekvés között. A veszély – tudniillik a naturalista szemlélet eluralkodása – ma még csak potenciális; szembeötlő ellenben a BBS dokumentumfilmjeinek *elkötelezetten elfogulatlan* valóságfeltáró szenvedélye, nyitottsága, problémaérzékenysége.

Épp ezek a sajátosságok tették lehetővé, hogy alkotásaik a valóság időközben bonyolultabbá vált arculatát is tükrözhessek. E filmek igazságérzetünkre apellálnak, egybevágunk a néző mindennapi tapasztalatával, amikor úgy mutatják be világunkat, mint amelyben szükség-

szerűen ritkultak meg az egyértelmű, tiszta képek,

### átrendeződőben van társadalmunk szerkezete,

s a közéletben csakúgy, mint a magánélet szférájában különös, átmeneti formációk sora képződött. Kevert típusok bukkannak fel az élet minden területén, akik immár nem halványan körvonalazódó tendenciák képviselői, hanem jellegzetes, közismert figurák. Előtérbe kerültek merőben új, korábban nem létezett konfliktusok, melyek kapcsán szokatlan, a bevett sablonok alapján meg nem oldható kérdésekkel nézünk szembe. A megváltozott történelmi szituációban ismét szükségesnek látszik elemzés tárgyává tenni, milyen a mai magyar munkásosztály összetétele, helyzete, közérzete, tudatállapota, elhelyezkedése a társadalmi hierarchiában, milyenek a lehetőségei osztályonként és egyénenként; hogyan viszonyul környezetének átalakulásához?

A BBS négy filmje (művenként más és más módon: a riport, a hagyományos dokumentarizmus módszerével éppúgy élve, mint dokumentum és fikció eszközeinek sajátos összevegyítésével) eltérő megoldásai ellenére is közös abban, ahogy ezt a probléma-komplexumot napjaink centrális kérdéseként kezeli, elhárítja magától az ellentmondásokról tudni nem aka-

ró, sematikus válaszokat, nem éri be a változtatlanul érvényes, de újabb konkrétumokkal gazdagítandó, klasszikus meghatározással sem, hanem az itt és most, általa fölített kérdésekre adott friss felelet kicsikarására törekszik. Hogy a dolga nem könnyű, aligha vitatható.

A dokumentumfilmes, aki éppen ebbe a fába vágja fejszáját, felkészülhet rá, hogy olyan társadalmi közegben dolgozik, amelyben még szívos utóvédharcokat folytató egyéneknek és csoportoknak nem lebecsülendő érdeke fűződik ahhoz, hogy a lényeg a nyilvánosság elől rejtve maradjon. Nincs életünknek olyan területe, ahol vegytisztán elkülöníthető volna a régi meg az új, a kártékony és a hasznos, a retrográd és az előremutató törekvés; ahol a jelenségek más-más aspektusból nézve ne mutatnák eltérő arculatukat. Az igazság, természetesen, mégis egyértelmű, csak hogy kiderítéséhez – Brecht kifejezésével élve – „furfangra van szükség”.

A helyzetet bonyolítja, hogy a dokumentumfilm készítője nem csupán tudatos megtévesztésbe ütközhet, de éppilyen gyakran van kitéve annak, hogy csapdába ejti a manipulációnak egy akaratlan, majdhogynem gépies megjelenési formája. A valóság mintegy „hozzá ravaszodott” a művészethez. Erősen összefügg ez

a jelenség a televízió általános elterjedtségével, melynek köszönhetően a filmezés situációja ma már senki számára nem különleges esemény. Aligha van ember, aki a képernyő előtt ülve számtalan változatban meg ne figyelte volna a nyilvánosság előtti viselkedés mikéntjét. Mondhatnánk úgy is: össznépi gyakorlatra tettünk szert gondolataink elkendőzésében.

Mindenféle-fajta magatartás normái – a többszöri megfigyelhetőség révén – sematizálódtak, s így elsajátíthatókká váltak. Megfelelő helyzetben rendszerint úgy kívánunk megszólalni és viselkedni, hogy az adott sémáról kialakult ideálkép követelményei ellen ne vétünk. A dokumentarista, aki spontán reagálásra, őszinte megnyilatkozásra számít részünkről, első megközelítésre valami egészen mást kap. A belénk idegződött, reflexszerűen működésbe lépő szöveg-, és viselkedés-patentek határozzák meg szavainkat, megnyilatkozás helyett „nyilatkozunk.” Az őszinteség imitációja, a tettettett spontaneitás csak többszöri próbálkozásra, a sablonhelyzetet felrobbantó provokációra szűnik meg, s adja át a helyét a mélyebben rejlő, manipulálatlan tartalmak és gesztusok kifejezésének.

*Mihályfy Sándor: Önfelszámolás*





Ez a merőben új kortűnet a filmkészítőtől újfajta tartást követel. Szereplőinek sorsába kénytelen aktívan beavatkozni – másképp meg sem ismerkedhet azzal. Fel kell vállalnia „hőse” ügyét, vagy nyílt konfrontációba ereszkedni vele, mert kívülálló számára csakis a már jelzett ál-spontaneitás válik megközelíthetővé. Az aktív beavatkozás, az ügy felvállalása újabb láncszemet követel: szorosabb, tartósabb emberi kapcsolatot, amelynek létrejöttéhez elengedhetetlen, hogy a dokumentarista tüzetesen ismerje szereplői előtörténetét, környezetük minden relációját, életüknek közösségi és privát szféráját egyaránt.

A zsurnalisztikus tájékozottság addig bizonyulhatott elégnak dokumentumok gyűjtéséhez, amíg az új társadalmi jelenségek még csupán halvány tendenciákként, alig észrevehetően mutatkoztak. A gyors reagálás, a figyelem rájuk irányítása ebben a stádiumban még önmagában is kielégítő tettek minősülhetett. Ma, amikor ugyanezek a jelenségek már folyamatokká erősödtek, jórészt kibomlottak, tények és információk tömegét produkálták, legalább arra a *szociográfikus felkészültségre* volt szükség, amely a BBS dokumentumfilmjeit jellemzi.

E filmek pontos leírást adnak, hitelesen rögzítik a részleteket, a maguk összetettségében ábrázolják a szövevényes ügyeket. Amivel még adósak: a tettenként és híven leképezett jelenségeket értelmező, elrendező

## szociologikus szemlélet.

A rálátás hiánya egyfelől, másfelől azonban éppen a főntebb említett, mélyebb emberi kapcsolatok vállalása magyarázza, hogy az újabb dokumentumfilmekből jóformán kiszorult a korábban domináns ironia. A nyomasztóan megnőtt felelősség, amely akkor is nyilvánvaló, ha a filmesek beavatkozása nem egzisztenciálisan érinti a szereplőket, hanem „csak” pszichikai megrázkódtatást okoz, szinte lehetlenné teszi, hogy belülről átélt konfliktusaik egyszersmind kívülről is mérlegre téessenek.

Mások esetében, akiknek negatív szerepe meggátolja a velük való azonosulást, a dokumentaristának azért kell kerülnie az ironikus megjelenítést, mert – éppen korábbi dokumentumfilmek hatásából okulva – e szereplők már élnek a gyanúperrel, s vagy magát a forgatást tennék lehetetlenné, vagy utólag a bemutatást akadályozná meg. Ha a rejtelkedni akaró valóságban a dokumentarista mégis szeretne kifogni, túl kell tennie rajta leleményességben, be kell vetnie korábban alig, vagy egyáltalán nem alkalmazott módszereket is.

Az ironia vonatkozásában jóformán egyetlen esélye maradt: *építhet az indirekt hatásra*. Annak valószínűségére, hogy az érintett szereplőnek másféle értékrendje van saját tettei megítélésére, mint a nézőnek. A *Rongyos hercegnő* haknibrigádja, amely kultúrbóvítit terjeszt a munkásszálláson, de úgy véli, áldozatos missziót teljesít: a *Szocioportré* szakszervezeti bizalmija, aki az üzemi demokráciáról szónokol, de szemünk láttára hajbókol fölfelé, a munkások felé ellenben tapos: az *Önfelszámolás* személyzetisnöje, aki a bíróságon másokat vádol erkölcstelenséggel, míg ő maga a Putifárné-modellt testesíti meg – egyaránt ilyen öntudatlanul állít ki magáról bizonyítványt.

Nem különbözik tőlük a *Családi tűzfészek* lakásügyi tisztviselője, aki ennek a javarészt fikciós filmnek leginkább dokumentarista módszert idéző betét-jelenetében minél „humánusabbnak” akar mutatkozni, annál süketebbnek bizonyul az emberi nyomorúsággal szemben, s közben mimikája, exteriőrje elárulja nekünk, mekkora a távolság szavai és mentalitása közt. Az indirekt hatásra építő eljárásnak azonban gyöngéje, hogy a hatása – esetleges. E negatív figurák szájából ugyanis legtöbbször a közmegegyezéssel egybevágó nézetek hangzanak el, szavaik az átlagnéző befogását tükrözik. Döntő persze *a szavaik és tetteik közti különbség* volna, ám a filmnek épp ezt nem áll módjában – a már említett okokból hangsúlyossá tenni a maga eszközeivel.

E kényszerítő körülmények szorították rá a hetvenes évek második felének dokumentum-

film-rendezőjét, hogy ha szükséges, akár egy-azon alkotáson belül is aszerint

## váltogassa eszközeit,

ahogyan a valóság bújkál előle. A korábban áthághatatlanak vélt határ fikció és dokumentarizmus között föltehetően ezért szűnt meg, s jött létre a *megközelítési módok keveredése*. Megmaradtak ugyanakkor a hagyományos eljárások is: a riport, az interjú, a helyszíni felvétel – ám alaposabban szemügyre véve ezeket, rájövünk, hogy csak formálisan azonosak korábbi önmagukkal. Az interjú például – legalábbis a kérdések számát, a faggatózás időtartamát tekintve – gyakorlatilag szinte mindig „mélyinterjú”-ként jelenik meg. Egyelőre azonban ilyenként is megmaradt a szociografikus, leíró módszer eszközének. A témát újra és újra csak körbe járják a kérdések, részletek tömkelegét tárják fel a megismerésnek azonos szintjén, minőségi változás azonban nem következik be; ez a „mélyinterjú” éppen a mélységekkel adós, a téma bensejéhez nem visz közelebb.

Szembeötlőbb változást jelent, hogy a riporttal, az interjúval a fikciós film sajátossá-

gait kölcsönvevő részletek keverednek. Látunk szerepet játszó „natur” szereplőket, akik bár megírt, megszervezett szituációt „élnek át”, mégis dokumentatív értékű információkat nyújtanak egy valóságos típusról, hiszen saját helyzetük jórészt azonos az eljátszottal (*Családi tűzfészek*). Hasonló, mégis más eljárás, amikor a felkért „civil” szereplők a saját életüket reprodukálják a kamera előtt, vagy hajlandók sorsdöntő fordulatokat a felvételhez időzíteni. (*Önfelszámolás, Szocioportré*).

Változatlanul nélkülözhetetlennek bizonyul az úgynevezett „ellesett pillanatok” dokumentálása. Ezen belül azonban nem kevésbé módosult, hogy mit tekintünk dokumentumnak s mit nem. Úgy tetszik, nem alkotói önkény, nem a kísérletezés mindenáron való hajszolása rejlik amögött, hogy manapság olyasmit is a dokumentumok közé iktathatunk, ami – kamerával és mikrofonnal – ténylegesen tettenérhetetlen, mégis feltétlenül tettenérendő.

## A magánélet

úgynevezett „intim” szférája az, amely természeténél fogva spontán módon nem meg-

Mihályfy László: *Szocioportré*





közelíthető, ábrázolásáról mégsem lehet lemondani anélkül, hogy az igazság teljességén csorba ne esnék. Kétségkívül kortünet, hogy sokak életében mindaz a tevékenység, ami a nyilvánosság előtt zajlik, tökéletesen „kozmetikázott” – a hazugság ennél fogva visszaszorul, s uralkodóvá válik a privát lét terepén, a családi életben, a nemi erkölcsben. Ugyanaz a retrográd magatartás, amelyet fejlődésünk a közéletből egyre inkább kiszorít, a kárpótlás-képp elfoglalt szférát „tabuvá” nyilvánította, hogy itt konzerválhassa a maga elveit és gyakorlatát. Ahhoz, hogy a kifelé és befelé mutatott arculata közötti különbség lelepleződjék, valamiképp mégis meg kell találni e mentalitás rezervátumainak ábrázolására az eszközöket.

A *Családi tűzfészek*, amely csak néhány mozzanatában őriz már hagyományosan dokumentarista elemeket, s döntően a fikciós filmek metódusa szerint készült, ahhoz, hogy egy munkáscsalád mikroszociográfiáját a maga teljességében vihesse a néző elé – vagyis pontos lenyomatát adhassa annak, milyenek egymás között, a privátum zártságában, a külső „elvárások” és figyelő tekintetek normáitól nem befolyásoltatva –, kénytelen volt (más kérdés, hogy művészileg mennyire sikerült) olyan szituációk közepette is bemutatni őket, amelyekről a megkonstruáltság nyilvánvaló.

Amíg azt látjuk, hogy a film szereplői munkába mennek, dolgoznak, felveszik bérüket, megmottozzák őket a kapuban, tülekednek a villamoson, nézik a tévét, eszik vacsorájukat, nevelik a gyereket, filléres kiadásokon marakodnak – mindez, bár megírt és eljátszatott helyzetekben jelenik meg, lehetne hagyományos értelemben vett dokumentum is. Tartalma híven fedí a naturális valóságot, a figurákat „alakító” civil szereplők indulatai, gesztusai, szavai azért oly döbbenetesen, szinte viszolygatóan valódiak, mert tökéletesen fedik privát énjük megnyilatkozásait.

Van azonban a filmben két epizód, amely tarthatatlanná teszi azt az illúziót, hogy dokumentumokat látunk. A megcsináltság itt nemcsak a körülményekről, de a szereplők játéka-

ról is lerí. A két jelenet tehát feltűnően fiktív, tartalma azonban épp annyira hiteles, mint más szituációké. Az egyikben az önmagát erkölcsi piedesztálra emelő apa sikertelenül próbálja lefektetni menyé barátnőjét. A másikban két fia a családnál vendégeskedő cigánylányt megerőszakolja, majd egyikük, az ifjú férj, hazatérve a hitvesi ágyba bújik, eleget téve ily módon előbb a „virtus”, azután a házastársi kötelék követelményeinek.

Mindkét mozzanat egy olyan erkölcsi mentalitást akar tetten érni, amelynek tömegesen előforduló példáiról mindenki tud, ám beszélni ezekről „nem illik”. A film alkotóját mintha az vezette volna rá a dilemma megoldására, amit a naturalizmusnak ideológiát is konstruáló Zola így foglalt össze: „A való tényekből indulunk ki, ez a mi elpusztíthatatlan bázisunk, de a tények mechanizmusának bemutatásához elő kell állítanunk és irányítanunk is kell a jelenségeket.” Annak vagyunk tehát tanúi, hogy *megszületőben van a fiktív dokumentum*, mint kényszerűen új eszköz a valóság bizonyítottan létező, hagyományos megközelítéseink elől mégis kisikló jelenségeinek bemutatására.

Az eddig felvázolt módosulások a dokumentarizmus tartalmában és módszereiben, többek közt, annak a felismerésnek köszönhetőek, hogy a mai valóság nem annyira az elszigetelt (ha úgy tetszik: lekerekíthető), behatárolt kezdettel és véggel jelzett események láncolata, hanem inkább olyan hosszabb folyamatoké, amelyek igazi mivoltukat *kifejlődésük közben* árulják el. Ezek bemutatása szükségszerűen epikus jellegű.

A témák rétegzettségének, bonyolult összetettségének felvállalása feltétlenül érdeme a BBS dokumentumfilmjeinek.

## A bonyolultság felvállalása

azonban azt is jelenti egyelőre, hogy az ábrázolásból elmarad egy döntő, mégpedig éppen a realizmus irányába ható mozzanat: a feltárt valóságelemek szerkesztése, rangsorolása. Lényeges és lényegtelen így jóformán

egybeomósodik; az ömlesztve ránk zúduló információk mind azonos súllyal kapnak helyet. A dokumentumfilm rendezője szemlátomást óvakodik attól, hogy bármely tényt fontosabbnak, meghatározóbbnak tüntessen fel a többi ténynél, s az így megteremtett értékhierarchiával befolyásolni próbálja a néző ítéletét.

Az *Önfelszámolás* például csaknem három órára méretezi egy monstruózus kisipari szövetkezet „tündöklését és bukását”. Alkotójának problémaérzékenységét dicséri, hogy egyáltalán fölfedezte ebben a fura, átmeneti formációban azt a jellegzetes terepet, ahol napjainknak szinte minden konfliktus-típusa, magatartásformája tetten érhető, s keresztül-kasul megütközik egymással. Termelési, jogi, erkölcsi, politikai problémák szövevényes és kusza halmaza tárult fel az ügyben; megannyi önmagában is hallatlanul izgalmas, kortünet-értékű motívum. A „bőség zavara” azonban már a film hatásosságát fenyegeti.

Szemünk láttára megy végbe a *motívumok kifárasztása*. Ami először fölcsigázza érdeklődésünket, azt terhesnek kezdjük érezni, amint az adott történetben betöltött szerepénél ter-

jengősebbre duzzad, végül még rá is ununk, amikor a mellékmotívum mellékmotívuma, az elágazás elágazása is részletezőn kitálaltatik.

Ugyanakkor világosan áll előttünk az alkotó dilemmája: olyan „hősre” bukkant (a szövetkezet elnökére), aki ritka plaszticitással testesíti meg társadalmunk egy jellegzetes, kevert típusát. Csődre ítélt, tönk szélére juttatott vállalkozás megmentését bízzák rá, de feladatának teljesítéséhez óhatatlanul át kell hágnia bizonyos törvényeket. Önemésztő, lelkes, leleményes ember, de magát mindenkinél többre tartja, ellentmondást nem tűr, a módszerek közt nem válogat. Eszébe sem jut a rábízott milliós értékekhez hozzányúlni, de a lakására vitet egy épületbontásból származó sky-ajtót, amire szüksége sincsen, csak éppen ő sem maradt immunis a „kaparj, kurta!”-elvet szinte kötelező szokássá emelő közegben.

Ennek a figurának a társadalmilag érvényes arcképe csakis úgy rajzolható meg, ha magatartásának teljes motivációját, erkölcsiségének mindkét pólusát megismerjük. A film tulajdonképpen ezt szeretné elérni, ám éppen azzal, hogy a megismert és bemutatott tényeket nem

Tarr Béla: *Családi tűzfészek*





értékeli, hanem csupán elibénk halmozza, mel-  
lérendeltségi viszonyt sejtetve közöttük, meg  
is akadályozza azt, hogy a portrének egyértelmű,  
tisztá kontúrjai rajzolódjanak ki. Az alkotó  
döntésképtelensége, vagy – ha úgy tetszik –  
óvakodása attól, hogy véleményt nyilvánítson  
arról, amit bemutatott, éppenséggel az eredeti  
szándék ellen hat, bizonytalanságot ébreszt a  
nézőben. Ismét egy brechti megállapítás ötlük  
eszünkbe: „A társadalomkutató (s e vonatkozásban  
a BBS dokumentaristái is társadalomkutatónak tekinthetők – Ny. A.)  
többet profitál az állapotokról alkotott véleményekből,  
mint magukból a naturalista módon megjelenített  
állapotokból.”

Mintha ezt a megállapítást akarná igazolni a  
*Szocioportré* is a maga alig háromnegyed órá-  
s terjedelmével. Egy nem kevésbé ágbogas  
problémáról teljes és gazdagon árnyalt, mégis  
sűrített képet tud adni, mert alkotója vállalkozott  
arra, hogy válasszon a feltárható motívumok  
között,

## eldöntötte fontosságuk sorrendjét,

s a filmbe került motívumokat is aszerint  
méretezte, mennyire közeli relációban vannak  
a lényeggel.

Az asztalos, aki konfliktusba sodródik fő-  
nökeivel és munkatársaival, ritkán reflektor-  
fénybe kerülő, de jellegzetes típusa a munkás-  
nak. Öntudata, tisztánlátása félreérthetetlenül  
a mai viszonyok terméke. Társai meghunyászo-  
dását anakronizmusnak tartja, közönyükkel  
felveszi a harcot, véleményüket még provo-  
kációkkal is igyekszik kimondatni, de tudatá-  
ban van annak, hogy gyávaságukért nemcsak  
ők felelősek. A mellébeszélő, gondokat elkenő  
film- és tévériportok, korábbi dokumentum-  
filmek felelősségének említése az összképet  
fontos, új motívummal gazdagítja: rávilágít a  
munkásokkal foglalkozó értelmiség tudatfor-  
máló tevékenységének következményeire s nem  
létezőnek vélt sajátos kontrolljára. Tovább ár-  
nyalja az összképet, hogy az asztalos bátyjának

töredezett szavaiból ugyanennek a magatartásnak  
egy másik variációja bomlik ki: a keserű  
tisztánlátás közönyhöz, passzivitáshoz, befelé  
forduló elzárkózáshoz is vezethet. A harmadik  
variáns: a munkásnő-feleség kifejező szótlan-  
sága, a férfiak őszintesége miatti leküzdhetet-  
len szorongása, amit kéztartása pontosan jelez,  
s a kamera fel is hívja erre figyelmünket.

A *Rongyos hercegnő* annak eklatáns példája,  
amikor az alkotók mintegy „menet közben”  
ébrednek tudatára, mennyivel izgalmasabb, lé-  
nyegesebb témát találnak a helyszínen, mint  
amelynek a reményében forgatni kezdtek, ám  
nem vállalják azt, hogy e felismerést utólag,  
a vágás és szerkesztés munkájával a néző szá-  
mára is realizálják. A munkásszálláson fellépő  
haknibrigád műsora túlteng a filmen, holott  
épp csak felvillantva is betöltené ugyanazt a  
funkcióját. A munkásszállás kultúrélményben  
részesített lakójának kitárulkozása, mélyről  
fakadó, egész sorsával hitelesített szavai, ki-  
provokált hangosan-gondolkodása lényege-  
sebb, súlyosabb mondanivalót kínálna, csak-  
hogy éppen ez elől szívja el a levegőt, vonja  
el a figyelmet a terjengősen bemutatott műsoros  
est.

Látszólag csak az ökönomia hiányáról van  
szó mindezen esetekben, amit könnyen magya-  
rázhatnánk a pályakezdői gyakorlatlansággal.  
Mégis úgy vélem, sokkal inkább tudatos,  
ideologikusan is alátámasztott tartózkodással  
van dolgunk. E tartózkodás motívumaiból  
néhány egészen nyilvánvaló:

## félelem mindenfajta kommercializálódástól

s az ezzel együttjáró manipuláltságtól.

A kommersz dokumentumfilm attól kom-  
mersz, hogy – függetlenül a helyzet konstruk-  
tív vagy destruktív jellegétől – minden áron  
igazolni akarja a bárhol, bármikor fennálló  
viszonyokat. A valóság teljességéből csakis  
azt hajlandó meglátni, ami prekoncepcióját  
alátámaszthatja.

Az itt tárgyalt BBS-dokumentumfilmek

mindeddig nem kellőképpen méltányolt érdeme, hogy e ma is dívó gyakorlat reakciójaként nem estek az eleve eltökélt s bizonyos körökben konjunkturális népszerűséget élvező „leleplezés-kultusz” bűvöletébe. Hangsúlyoznunk kell, hogy filmjeik nem negatívumokra vadásznak, hanem a maga ellentmondásosságában próbálják megragadni társadalmunk életét. A hitelességre törekvő képbe bekerülő, el nem tagadott, meg nem szépített fejlődési rendellenességek ábrázolása éppen a fejlődéshez nélkülözhetetlen önismeret szolgálatában áll.

Manipuláltságtól való félelmükre tehát sem kézlegyintéssel, sem e veszély kétségbe vonásával nem reagálhatunk. Felelősségérzetüket jelzi, hogy tudatában vannak a stúdiójuk névadója által – egyik 1948-as cikkében – jelzett csapdának: „Bármilyen hazugságot el lehet hitetni realisztikusan ábrázolt *tények segítségével*. (Kiem. tőlem). Minden méter film nagyon is egzakt valóságot reprodukálhat, ennek ellenére a film egész értelme hazugság lehet.”

Vitánk azzal van, ahogyan ezt a veszélyt elhárítani próbálják. A túlzott hosszúság, a vágástól való irtózás egyaránt arra utal, hogy egyik leghangsúlyozottabb törekvésük: a néző érezze, hogy „hamisítatlan”, nyers valóságot lát, nem a megtévesztése végett megmanipulált műalkotást. Csakhogy ez a törekvés voltaképpen elérhetetlen illúziók kergetése. A valóság „azon mód”, egy az egyben soha nem közvetíthető – művi beavatkozást jelent végsősoron az is, hogy közvetítését egy ponton elkezdik, egy másik ponton befejezik.

Ha ad abszurdum végigvisszük a gondolat-sort, kiderül, hogy ez az elv lényegében magát

## a művészi megformálást tekintí manipulációnak,

azt veszi gyanúba, s igyekszik szerepét minimalisra csökkenteni, ha már teljesen ki nem küszöbölheti. Ezt pedig semmiképp sem teheti, hiszen magát az alkotást szüntetné meg általa.

A dokumentumfilm pedig éppen azért, mert bensőségebb és közvetlenebb viszonyban áll valóságunkkal, többet tud és mond róla, mint filmgyártásunk „fikciós” műveinek legtöbbje, nem folyamodhat ahhoz a kibúvóhoz, hogy nem is akar művészien megformált lenni. Fontos szerepét legeredményesebben azáltal töltheti be, ha nyitottságát e téren is érvényesíti – hajlandó művészetté lenni a maga törvényei szerint.

Ehhez persze hozzátartoznék, hogy feladja föltehetően hasonló okokból vállalt, tudatos igénytelenségét a film formai eszközei tekintetében. A manipuláltság látszatát elhárítandó, e mostani dokumentumfilmek operatőrjei legtöbbször úgy dolgoznak, mintha híradót forgatnának. A kontraszt, a kiemelés, a montázs, a hangsúlyt adó megvilágítás lehetőségével alig élnek. Még feltűnőbb, hogy azok az értékes formanyelvi kísérletek, amelyeknek ugyancsak a BBS adott otthont, egyáltalán nem hagytak nyomot a dokumentumfilmekben, holott azáltal nyernék el igazi funkciójukat, ha valamely *tartalom kifejezésére* alkalmaznák őket.

A BBS dokumentumfilmjei – sajnálatos módon – ma még csupán egy szűk szakmai közvélemény számára kínálják izgalmas, töprengésre készítő tanulságaikat. Ami körülbelül annyit jelent, mintha a „Magyarország felfedezése” című szociográfiai sorozat munkáit szerzőik megírták volna – de mindmáig íróasztalok fiókjában várnának kiadásra. E sorok írójának véleménye szerint indokolatlan aggodalom attól óvni társadalmunkat, hogy e filmek fanyarul őszinte tükrébe pillanthasson. Az általam látott alkotások alaptendenciáját leghívebben a *Szocioportré* befejezése képviseli. E film hőseitől, keserű kifakadásait követően azt kérdezik, ha mindez így igaz, mit érez a magáénak ebben az országban? „Mindent!” – hangzik a válasza.

És meggyőzően hangzik.

Nyerges András



# Társadalomelemzés filmmel

## A BBS dokumentumfilmjei

A BBS dokumentumfilmjeivel kapcsolatban három kérdéscsoportot kell megvizsgálni: keletkezésük és fejlődésük történeti-társadalmi-ideológiai *kontextusát*, az elemzésben és az ábrázolásban alkalmazott bizonyos sajátos *eljárásokat*, valamint a vizsgált *problémák általános típusait* (s ezzel összefüggésben e filmezésnek egy bizonyos „magatartását”).

*A kontextus.* Azok az emberek, akik a Stúdió profilját kialakították, egy-két (nem sokkal idősebb) kivételtől eltekintve a háború utolsó éveiben, ill. közvetlenül utána születtek, vagyis e tevékenységük kezdetekor nem sokkal múltak húszévesek. Olyan nemzedék tagjai, amelyek a számára a hatvanas évek viszonyai már nem egy szakadatlan történeti folyamat eredményét jelentik, hanem azt az adott állapotot, amelybe *beleszülettek és belenőttek*: 10–14 éves koruk óta lényegileg azonos társadalmi-politikai univerzumban élnek. Így tudatukban szükségképpen másutt vannak az evidenciák és a kérdőjelek is, mint az előző nemzedékek esetében: számukra a magyar valóság némileg más dimenziók szerint strukturálódik.

Másodszor, a szóban forgó időszakban mégis elindul egy változás, amely nem ölti ugyan megrázkódtatás alakját, mindazonáltal előtérbe lök számos, részint a felszín alatt lappangó, részint látható, de még végig nem gondolt társadalmi problémát: ez a gazdaságirányítási

reform napirendre kerülésének, előkészítésének és bevezetésének periódusa. Elavult szervezeti formák és tudati sztereotípiák léptenyomon ellentmondásba kerülnek az új *kérdésfeltevésekkel és követelményekkel*.

Harmadszor, napvilágra kerülnek a hatvanas évek legelején megindult rendszeres *sociológiai kutatások első eredményei*. Számszerű adatok és konkrét elemzések válnak hozzáférhetővé a különböző rétegek helyzetéről és mozgásáról; napirendre kerül az életmód differenciáltságának, a mobilitás lelassulásának, a továbbtanulási esélynek a problémája stb.

Negyedszer, a fenti tényezők együtttvéve kialakítják az értelmiségi ifjúság bizonyos csoportjaiban az önálló ideológiai tájékozódásnak, *valóságunk mélyebb megértésének igényét*.

Ötödször, ekkortájt bontakozik ki a magyar film eddigi legnagyobb korszaka: a film válik egy időre a nemzeti önkifejezés legfőbb hordozójává, s egyidejűleg rendkívüli mértékben megerősödik az *ifjúság érdeklődése a film iránt*.

Végül megemlítenéd, hogy Magyarországon mély gyökerei és *erős hagyományai vannak a szociografikus társadalomvizsgálatnak*, annak a szemléletnek és módszernek, amely a közvetlenül elemzett konkrétban, egy-egy család, falu, munkahely mélyreható vizsgálatában igyekszik felmutatni az átfogó társadalmi folyamatok működési mechanizmusát.

Mindezek a körülmények együttesen játszot-

tak közre abban, hogy a filmtermelésben megjelent *egy csoportosulás*, amely a kamerát égető társadalmi problémák feltárására szolgáló eszköznek tekintette, s azzal az alapvető attitűddel fogott tevékenységéhez, hogy olyan problémákba világítson bele, amelyeket a köztudat vagy nem tart számon, vagy elavultnak lát.

*Az eljárások.* A legfontosabb vonás, amely talán valamennyi érintett filmre jellemző, a vizsgált, ill. ábrázolt jelenségek tökéletes mindennapisága. A pusztá tények szintjén mindig olyasmivel foglalkoznak, amivel naponta valamennyien találkozunk, a társadalmi realitás olyan „apróságaival”, amelyekből életünk végeredményben összeáll. Ám e merőben szürke és felületükön untig ismert jelenségeket olyan megvilágításba helyezik, hogy az a meglepetés vagy a sokk erejével hat. Talán ez a Stúdió egész termésének titka: tökéletesen ismertnek hitt jelenségekről adnak filmjei tökéletesen új információt.

A jelentéktelen élettények meglepővé való átváltoztatására elsősorban négy eljárás szolgál: a mikroszkopikus felnagyítás, a kontextusból való kiemelés, a dezilluzionálás és a konfrontáció. Valószínű, hogy a Stúdió filmjeit a mélyebb elemzés többek között aszerint tipizálhatná, hogy a négy eljárás (ill. azok néhány különböző változata) egymással hogyan kombinálódik.

a) *A felnagyítás* kifejezés elsősorban nem fizikai, hanem átvitt értelemben értendő. Azt jelenti, hogy a film aprólékosan részletezve vagy időben hosszan elnyújtva elemez olyan helyzeteket, folyamatokat, amelyeket a mindennapi gondolkodás síkján látszólag egy-két mondattal el lehet intézni, olyan tényeket, amelyekre megvannak megszokott, kurta szavaink. Ha egy-egy ilyen „mondat” filmmé „változik”, világok tárulnak fel, amelyeknek létezését a társadalmi köztudat esetleg nem is sejtette, vagy nem törődött vele.

A „nagyítás” egyik sajátos eszköze a *hosszas beszéltetés*. Ha egy egyszerű ember mond néhány közhelyet, ez teljesen érdektelen marad-

hat. De ha 5–6 percig beszél ebben a stílusban, miközben megismerjük arcjátékát, gesztikulációját stb., mégpedig a saját életét érintő *lényeges* kérdésekről, s ennek következtében kiderül, hogy élete a többi között *éppen attól* vált problematikussá, hogy csak közhelyekben tud gondolkodni róla, – akkor a semmitmondó szavak mögött hirtelen feltárul egész világa és ahhoz való viszonya. Így ez 5–6 perc alatt új módon szervezett információt kapunk egy ember életéről és személyiségéről, egy társadalmi réteg életmódjáról és a közgondolkodás bizonyos mechanizmusairól.

b) *Ami a kontextusból való kiemelést* illeti, tulajdonképpen már maga a „mindennapiságnak” *filmtémává* válása is ezt jelenti. De vannak direkt, célratörő módszerei is, amikor pl. a kamera elárulja jelenlétét, s a film nyílt „riport” – kérdezősködés, esetleg vitatkozás – alakját ölti. Ebben a változatban főleg a Stúdió bizonyos korábbi filmjeire az volt a jellemző, hogy a megszólaltatott emberek sok esetben nem tudták, hogy álláspontjuk, ill. megnyilatkozásuk hol kerül összeütközésbe (akár komikus, akár nyugtalanító értelemben) egy bizonyos általánosan érvényes – legalábbis a Stúdió filmjeinek elsődleges közönségét alkotó fiatal értelmiség körében általánosan érvényes – társadalmi normatívával. Vagyis itt a megszólaltatott emberek világnézete, beállítottságrendszere került át *egy másik kontextusba*, ti. a nézők ideológiájának kontextusába.

c) *A dezilluzionálás* voltaképpen a felnagyítás és a kontextusból való kiemelés eszközeit is magába foglalja. A következőről van szó: a mindennapi gondolkodás többnyire klisék és sztereotípiák vágányain rendez magának a világot; a tömegkommunikáció nyelve egészben véve a mindennapi gondolkodás nyelve, így akár a verbális, akár a képi riporté is. Ez azt jelenti, hogy pl. a filmhíradó mindenkor egy meghatározott klisé-rendszer szabályaihoz igazodva *preparálja* anyagát. E klisék értelmében és a híradó-szintű ábrázolás szerint például az emberek egy „ünnepe” „ünnepe” „ünnepe” viselkednek, egy „vidám közösségi



összejövetele” „vidámak” és „közösségiek” stb. Holott a valóságban ez nem így van: sem arcukat, sem testüket nem kontrollálják folyamatosan, ásítanak, fintorognak, szomorkodnak, szórakozottak, interperszonális viselkedésük többféleképpen is inadekvát a „hivatalossal” stb. Nyilvánvaló, hogy a klisék nyelvén szóló tudósítás minden inadekvát pillanatot *kívág*, – s a BBS Kolumbusz-tojása az, hogy az ilyen pillanatokat benne hagyják a képen (ill. esetleg vágósnittként hasznosítják). Ennek különösen az első korszakban, mint mindnyáján emlékszünk, olykor egyenesen frenetikus hatása volt.

d) A Stúdió legbonyolultabb és legnagyobb hatású eljárása a *konfrontáció*. A film (a „riporter”) konfrontálhat egy embert a saját problémáival, a tevékenységére vonatkozó hiedelmeit az objektív tényekkel; konfrontálhat embereket egymással közvetlenül; egyéneket és csoportokat a múltjukkal; végül egyéneket a környezetükkel úgy, hogy a környezet tudomására hozza olyan megnyilatkozásait,

melyeket az illetők nem ilyen célra szántak. A konfrontáció hatása révén a néző előtt az ábrázolt emberek életének és gondolkodásának olyan – sokszor igen radikális – „belső” ellentmondásai kerülnek napvilágra, amelyekkel az illetők „együtt élnek”, amelyeket többnyire elfojtanak vagy egyáltalán nem ellentmondásként élnek át.

*A problémátípus.* Ha tipizálni akarjuk a Stúdió filmjeinek problematikáját, ezt nem tehetjük a tematikus szempont alapján, mert így csak felsorolás-féle keletkeznék. Az osztályozás kritériuma inkább a koncepció, a szándék jellege lehet. Ebben az értelemben három nagy típust különböztethetünk meg:

a) valamilyen, a köztudatban marginális-ként számontartott, az általános viszonyokhoz képest erősen *hátrányos helyzetű réteg életét vizsgáló filmek* (cigányok, segédmunkások, öregek stb.);

b) a *valamely intézmény működését, ill. az azt meghatározó emberek gondolkodását elemző*

Tarr Béla: *Családi tűzfészek*



*filmek* (az intézmény lehet iskola, vagy a közoktatás általában, egy klub stb.);

c) *mindennapi emberek személyes világát és gondolkodását, lehetőségeit és konfliktusait elemző filmek.*

Bár így vagy úgy mindhárom problémátípus a kezdetektől fogva jelen van a BBS munkásságában, egyszersmind három történeti korszaknak is megfeleltethetők abban az értelemben, hogy a fenti sorrendben képviselték a túlsúlyt vagy a fő irányt (durva periodizációval: az a) típus uralkodik 1971-ig, a b) típus 1975-ig, a c) típus pedig jelenleg).

Általánosított értelemben természetesen mindhárom esetben azonos a probléma-„képlet”: a Stúdió filmjei azt kérdezik, milyen objektíve adott (anyagi, kulturális, szervezeti, intézményes) *feltételek* között élnek az emberek, azokat hogyan *élik át*, s mennyire *képesek* átgondolni törekvéseik és az adottságok kölcsönös viszonyát.

De „minek a nevében” közelítik meg mind ezeket a problémákat? Mi az, amit keresnek, amikor behatolnak egy emberi közeg világába? Milyen alapon döntenek el, mit miért és mivel kell konfrontálni?

Itt sem lehetséges a sommás válasz: nagyot tévednénk, ha azt hinnénk, hogy e filmek alkotói mindenről egyformán gondolkodnak. Inkább egy közös *indulatról* beszélhetnénk, amelyet úgy lehetne jellemezni, hogy beszélni kell arról, amiről túl keveset beszélünk, fel kell fedezni, ami különféle megcsontosodott sztereotípiák mögött rejlik, ki kell deríteni, hogy az élet különböző szféráiban mi az, ami ellentmond bizonyos általánosan elfogadott normatíváknak, ill. egyáltalán, társadalmi mozgásunk elemi követelményeinek, mégpedig oly módon, hogy a köztudat észre sem veszi, vagy ha igen, véletlenszerű, egyedi jelenséggént, lappália gyanánt könyveli el.

## Műfaj vagy stílus?

A problémának ezt a, ha úgy tetszik, esztétikai vonatkozását a BBS filmjeinek az a már jelzett

sajátossága tűzte napirendre, hogy a „mindennapiságról” alkotott képünket rendezik át. Az egyszeri, rendkívüli eseményeket (egy bőrtönlázadást, egy indián felkelést) vizsgáló dokumentumfilmekkel kapcsolatban is elemezni lehet rendezői szubjektivitás (beállítás, szelekció stb.) és objektivitás dialektikáját, de az önmagában nyilvánvaló, hogy maga az esemény független a rendezőtől.

Ezzel szemben a mindennapokat „dokumentáló” (?) film technikai és kompozíciós fejlődésének útját a *konstrukció egyre nagyobb tudatossága* jelzi. Ennek hatására fogalmazódott meg az utóbbi féleztendőben az a probléma, hogy egyáltalán lehet-e különbséget tenni „dokumentum”- és „játék”-film között, ha igen, mennyiben, s van-e ennek értelme?

Elöljáróban néhány szót arról, van-e értelme. Ha van különbség a két dolog között, akkor ez azt jelenti, hogy a kétféle film társadalmilag eltérően működik. Következésképpen, amennyiben meg akarjuk érteni, hogy a film mint kommunikációs eszköz voltaképpen micsoda, és mi a társadalmi funkciója, akkor ezt a kérdést elméletileg tisztázni kell.

A probléma tehát mindenekelőtt úgy szól, hogy csakugyan *önálló nyelvvel vagy műfajjal van-e dolgunk*. Részint a hagyományos szemléletből, részint az utóbbi idők sajtójából és beszélgetéseiből sommásan a következő *főbb álláspontok* hámozhatók ki:

1. A dokumentumfilm afféle *közvetlen rögzítése* valamilyen valóságos helyzetnek és történésnek, egyszerűen tudósítás, és vagy megformálatlan, vagy a játékfilmmel azonos formai törvényeknek van alávetve, tehát pl. költőinek vagy drámainak kell lennie stb.

2. A dokumentumfilm ugyanúgy a valóság megismerésére szolgáló eszköz, mint a játékfilm, csak *alacsonyabb fokon*: mintegy megáll a „valódinál” és nem jut el az „igazhoz”, nem „emeli át” az anyagot „művészi szintre”.

3. A dokumentumfilm és a játékfilm közötti *mindennemű különbségtétel mesterkélt*. Mindkettő a valóságból eredő tény- vagy élményanyagot kiindulópontul használó konstrukció:



legfeljebb stílus-különbségről beszélhetünk.

Az első álláspontra nem kell különösebb szót vesztegetni: nyilvánvalóan elavult, s a mai vitákban gyakorlatilag már senki sem képviseli.

A második álláspontban hamisítatlanul tükröződik a tegnapi esztétikai normatíva, amely a kommunikáció formái között élesen elhatárolja valamennyi többitől a „Művészetet”, s mindazokat a formákat, amelyek nem elégitik ki az e művészet-fogalom modellje szerint kidolgozott kritériumokat, nem önérvényűnek tekinti, hanem a művésziség-kritériumok fogyatékos vagy részleges megvalósulásának. Ez az egyik – ma is élő – álláspont, amelyikkel vitatkozni kell.

A harmadik álláspontot érdekes, de érthető módon többnyire maguk a dokumentumfilmek képviselik. Ők ugyanis a saját arra vonatkozó élményükből indulnak ki, hogy filmjeik hogyan születnek; márpedig nyilvánvaló, hogy szubjektív élményük gerince csakugyan a filmcsinálás, a konstrukció. Ha valaki, akkor ők tudják a legjobban, hogy a vásznon látható világ nem a valóság maga, hanem a kamera által megteremtett világ, ezen túlmenően pedig

éppen attól a pillanattól fogva, hogy a film nem pusztán riport, minden szituáció konstruált. Mindamellet világos, hogy ez az álláspont a filmkészítés módszeréből kiindulva keresi a választ a problémára.

A fentiekkel szemben egyrészt abból kell kiindulni, hogy a dokumentarizmus elméleti megértéséhez túl kell lépni a hagyományos esztétikai normatíván, amelyik az európai narratív fikció modelljéből (egyébként már ideologikusan) elvont szabályokat terjesztette ki a játékfilmre, majd e kissé módosított szabályokat akarja kiterjeszteni a játékfilmről mindenfajta filmre; másrészt abból, hogy a szóban forgó jelenség megértése szempontjából nem a létrehozás módszerei a mérvadók, hanem magukat a termékeket kell tekinteni úgy, ahogyan előttünk vannak, első lépésben figyelmen kívül hagyva, ki miért, hogyan alkotta őket.

Megjegyzendő, hogy abban a tendenciában, amely a dokumentumfilmet mintegy be akarja sorolni a játékfilm kategóriájába, ill. a játékfilmre érvényes kritériumok hatálya alá, egy történeti összefüggés is közrejátszik, amelyre Christian Metz mutatott rá 1974-ben Milánóban: az,

Mihályfy László: Szocioportré



hogy a kamera legfőbb alkalmazási módja éppen a játékfilm, a narratív fikciófilm lett, kultúrtörténetileg természetesen nem véletlen, de a kamera elvileg létező lehetőségei szempontjából merő esetlegesség: a kamerával még sok minden mást lehet és lehetne csinálni.

De világos, hogy itt egy definíciós problémával van dolgunk: azokat az egzakt kritériumokat kell megkeresnünk, amelyek révén a dokumentumfilm fogalmilag megkülönböztethető.

A kérdés tulajdonképpen már az irodalomra is visszavezethető. *Milyen ismérvek segítségével sorolható külön kategóriába a „Tiszaeszlári Solymosi Eszter”, a „Puszták népe”, a „Hidégvérrel” stb., melyeknek műfaji együvé tartozásában intuitíve feltehetőleg mindenki egyetért? Itt sem működik az az ismerv, hogy „megtörtént eseményeket beszélnek el”, mert akkor nem különböznének egyfelől semmiféle nyilvánosságra kerülő naplótól vagy emlékirattól, másfelől bizonyos történelmi regényektől, vagy Mikszáth, Tömörkény, Móra stb. bizonyos elbeszéléseitől. (S a dokumentumfilm ugyanilyen értelemben áll „középütt” a híradó vagy riport és a játékfilm között.)*

*Az első ismerv minden jel szerint a „szöveg” és a „befogadó” ténylegesen megvalósuló kapcsolatának struktúrájában keresendő, amelynek jóvoltából a befogadó tudja, hogy amit olvas vagy lát, nem kitalálás.*

Ismerjük az ellenpéldákat: a Mars-lakók támadásáról szóló hangjáték realitásként történt közvetítését, aminek hatását Cantri dolgozta fel; Gobbi Hilda átváltozását „Szabónévá” a lakosság jelentős része számára; az intrikus szerepet játszó színészek kifütyülését a gyerekszínházakban, – vagyis amikor a befogadók *nem tudják*, hogy a dolog kitalálás.

Ez a tudás sok esetben kétségtelenül evidens. Aligha nézné bárki is játékfilmként pl. a *Fekete vonat*-ot vagy a *Küldetés*-t. De egyfelől nincsenek olyan egzakt „formanyelvi” ismérveink, amelyek segítségével akár ezeket is meg tudnánk különböztetni, mondjuk, az olyan történelem-elemzésektől, mint amilyen Straub *Julius Caesar úr története*i c. filmje (Brecht

alapján), vagyis itt is csak a *tudás* ismerve áll rendelkezésre, másfelől éppen az a probléma, hogy a dokumentumfilmek bizonyos fajtájánál ez a „direkt valóságélmény” ebben a formában nem evidens (*Cséplő Gyuri*), látszólag nem lép fel feltétlenül a nézőben, – viszont az ilyen filmek működési módját is csak ennek az ismervnek a bekapcsolásával érthetjük meg.

A sajtóban több olyan megfogalmazás látott napvilágot, hogy Schiffer filmjét (*Cséplő Gyuri*) így is, úgy is nézhetjük, *mindenképpen valami „lényegeset”* tudunk meg „egy emberről”, „egy rétegről”, stb. *De nem ugyanúgy!*

Ha játékfilmként nézzük, a dolgoknak egyszerűen más lesz a jelentésük és másutt lesz. Élményünk kognitív tartalma úgy fogalmazódna meg, hogy „ez hát a rendező víziója egy bizonyos társadalmi csoport problematikájáról”, – s a film egészét többek között abból a szempontból elemeznénk és ítélnénk meg, hogy a képek mennyiben szolgálják esztétikailag koherens módon ezt a koncepciót. Ebben az esetben a tényszerű részleteknek semmiféle *önálló informatív értékük* nem volna, s mindazért, amit látunk, a rendező koncepciójára hárítanánk a felelősséget.

Ezzel szemben, ha dokumentumfilmként nézzük, a rendező koncepciójáról akkor is van élményünk, de a tények önértékkel bírnak: *tudjuk*, hogy valódi cigánygyerekek fürdenek valódi sárban stb., – vagyis nem egy alkotói állásponttal szembesülünk, hanem egyszerre tényekkel is és egy velük kapcsolatos állásponttal is. Vagy képzeljük el egy pillanatra, milyen szétesőnek, redundánsnak, helyenként értelmetlennek éreznénk a *Tantörténet*-et, ha nem *tudnánk*, hogy *valóságos* emberek *valóságos* szociodráája (még ha a rendező rendezte is), és milyen feszültséget kelt ezzel a *tudással*.

A dokumentum- és a játékfilm egyaránt *felismerést* nyújt. De az előbbi, bármennyire konstruált, mindig a filmtől független tényekkel szembesít, s e tényeknek általában éppen az az értelmük – *és csakis akkor van értelmük* –, ha tudjuk róluk, hogy a filmtől függetlenek, – s azt a módot, ahogyan a rendező a saját kon-



cepciója szolgálatában kiszemelte és rendezte a tényeket, a szünekdokhé (pars pro toto) viszonyába állítjuk az általa észlelt és értelmezni kívánt valósággal.

A játékfilmben a „tényszerű” részleteknek csakis az a tudásunk ad értelmet, hogy *nem* függetlenek a filmtől, hanem képesek vagyunk valamennyit a rendező koncepciójára *vonatkoztatni* mint annak *kifejezését*, vagyis az összes részleteket metaforikus vagy metonymikus viszonyba állítjuk a rendező valóságélményével, ill. koncepciójával.

Egyszerűen szólva: a dokumentumfilm és a játékfilm *más-más magatartást*, más-más szellemi munkafolyamatot *ír elő a befogadónak*.

*A második nagy különbség a tér-idő struktúrában van.* Jelenleg a dokumentumfilm nem ismeri a díszlet fogalmát: természetes térben játszódik. Ez közvetlen következményekkel jár a kamerakezelésre nézve. Minthogy a játékfilm terét maga a rendező teremtette meg, ill. választotta ki, ezt a kamera egyszerűen birtokba veszi: az események látható környezete szerves. *A dokumentumfilm kamerájának felvétel közben kell megkonstruálnia azt a teret*, amely adekvát az ábrázolt folyamattal, ezért vagy kizárja a környező teret, vagy állandóan vizsgálja, pásztázza, kiemelve azokat a részleteket, amelyek kommentálhatják pl. a beszélgetést. *Ami az időt illeti*, minthogy a dokumentumfilmnek azt a képzetet kell keltenie, hogy *ez a kamera valóságosan jelen volt mindannál, ami a vásznon pereg*, nem ölelhet fel a forgatási időnél nagyobb „történés”-időt. Természetesen bevághatók más időből származó dokumentumok, de ezek mindig idézetek, utalások, s ez mindig világos a néző számára.

*A harmadik különbség a narráció és az azonosulás struktúrájával kapcsolatos.* Mindenekelőtt a dokumentumfilmek nagy részében egyáltalán *nincs narráció*: vagy teljesen statikusak, pillanatnyi helyzetet elemeznek, vagy a múltat rekonstruálják. Amennyiben mégis valamilyen *folyamat* zajlik le, mint pl. a *Határozat*-ban, a *Válogatás*-ban, a *Tantörténet*-ben, a *Fagyöngyök*-ben, a *Cséplő Gyuri*-ban, amelyre

látszólag ráillik a narrációnak az az elemi, formális definíciója, hogy megváltozik valamilyen kezdőállapot, ez a folyamat itt olyan jellegű, hogy *nincs tét*: semmi olyasmi *nem dől el*, aminek mint függőben levő problémának a megoldatlansága keltene feszültséget. A nézőnek mindegy, melyik együtttest fogják alkalmazni, visszatér-e Gyuri a városba stb; ezek a filmek ugyanis nem erről „szólnak”, hanem arról, hogy az apparátus *hogyan működik*, a pauperek *hogyan élnek*, a fiatalok *hogyan gondolkodnak* stb.

Ennek következtében azonban *a dokumentumfilmnél nem jön létre* az a játékfilm esetében egyértelműen, s a szó szoros, pszichológiai értelmében kimutatott *azonosulás* egy vagy néhány szereplővel, amely ott az érzelmi reagálás egész rendszerét meghatározza. Az azonosulásnak ugyanis az a funkciója, hogy átéljük a tétet: minthogy benne élünk a főhős bőrében, egész érzelmi állapotunk függ attól, hogy cselekvése sikeres lesz-e vagy kudarcot vall. Érzelmi kapcsolat a dokumentumfilm hősével is keletkezik, de a fenti értelemben vett azonosulás lehetetlen: azért is, mert tudjuk (a definíció értelmében), hogy az illető egy valóságos ember, valóságos élettél a vásznon látható képe mögött, s azért is, mert nincs tét. Pozitív vagy negatív érzelmekkel, de *mindig csak figyeljük; mindvégig kívül maradunk rajta*.

Minden jel arra mutat, hogy a dokumentarizmus megteremtette a maga szuverén, sajátos szabályokhoz igazodó nyelvét, s így világos, miért nem tartható az az álláspont sem, amely szerint a dokumentumfilm csak „állomás” az igazi művészethez vezető úton. Egy kérdés mégis nyitva marad: miért válik periódusonként a dokumentarizmus egy-egy ország filmtermelésének egyik központi medrévé. Ez a kérdés azonban már túlterjed az esztétikai problematikán: feltehetőleg a társadalmi mozgás általánosabb tényezőiben is keresendők az okai. Az elméleti munkának előbb-utóbb napirendre kell tűznie a problémát.

## Cannes, '78

### I.

A nemzetközi filmkereskedelem egy közismert magyar szakemberétől származik az a mondás, miszerint nincs rossz film, csak meg kell találni a megfelelő fesztivált hozzá. Bármilyen blaszfemiának tűnjék is az olvasó számára, hogy a polgári világ köztudottan legrangosabb filmseregszemléje alkalmából idézem ezt a bonmot-t – sajnos az a helyzet, hogy ma már tulajdonképpen egy fesztiválnyi igazán rangos alkotás sem telik a világ filmművészetétől, amelynek pedig az efféle rendezvények szüntelen növekvő sokaságát kellene – a szó eredeti értelmében – a művészet ünnepévé avatnia. Cannes-nak is megvannak a maga sajátos és jellegzetes „rossz” filmjei, amelyek éppen ezen a fesztiválon találhatnak sikerre, hiszen – továbbfejlesztve az idézett mondást – nincs rossz fesztivál sem, csak meg kell találni a megfelelő közönséget és kritikát hozzá. Mégis évről évre tapasztalhatjuk, hogy azok a noviciusok, akik először zárandokolnak el a filmművészet vélt Mekkájába, milyen kiábrándultan térnek vissza onnan, míg az öreg *festivalier*-k (ahogy a rendszeres résztvevőket franciául nevezik) ábrándosan emlegetik fel az elmúlt esztendő programjait, amelyeket annak idején persze sorra elmarasztaltak.

De hát valóban ilyen csüggesztő lenne a filmművészet helyzete? Valóban a film válságáról kell beszélnünk?

A kérdés nem ilyen egyszerű. S igazságtalanok és egyoldalúak lennénk, ha csak a negatív vonásokat vennénk észre a filmművészet alakulásában, még ha problémái valóban súlyosaknak tűnnek is. A film mai helyzetében ugyanis az a paradoxon, hogy a filmcsinálás mestersége – maga a filmnyelv – éppen hogy fejlődésben van, állandó gazdagodást mutat, s a rossz filmek és a jó filmek (csekély kivételtől eltekintve) általában nem abban különböznek egymástól, hogy az előbbiek rosszul vannak megcsinálva. Cannes e tekintetben még mindig színvonalat képvisel, és a jól elkészített rossz (no és persze jó) filmek fesztiválja. Azoké, amelyekben (persze ez sem abszolút törvény) nem a megformálás mikéntje a problematikus – hiszen ez a fesztivál, mint a *Le Monde* egyik vezércikke is rámutatott, éppen a látvány rehabilitálásának a jegyében állott –, hanem az *üzenet, a gondolat színvonala, mineműsége, vagy éppenséggel a hiánya*.

Hadd idézzem ezzel kapcsolatban egy francia kollegámat, Maurice Huleau-t, aki ekképp összegezte a fesztivál eszmei mérlegét: „Ha igaz, hogy a film korának nagy ideológiai és erkölcsi áramlatait tükrözi, nem lehet kétségünk, hogy valóban válságban vagyunk... A fesztivál mérlege, amely a minőség szempontjából elég figyelemreméltó, egészen elszomorító képet mutat erkölcsi szempontból. A huszonegy hivatalos versenyfilm közül vagy tizen-



öt – a világ legkülönbözőbb tájáról érkezett alkotás – tárgyalja ugyanazt a témát: a válságot... Egy átalakulásban lévő társadalom válságát, a nemek közti kapcsolatok válságát, a női életfeltételek válságát. Az előző évekhez viszonyítva kevesebb erőszakot és jóval kevesebb szexet láthattunk a vetítővásznon. Ezen túlhaladtunk. *Ma a reménytelenség, az unalom, a válasz nélküli kérdések stádiumában vagyunk.*”

Igaz, ehhez a cikkíró még hozzáteszi: „Köszönet tehát Ermanno Olminak, hogy lombard parasztjaiban megmutatta egy kétségkívül nehéz, de hiteles élet emberi feltételeit. S gratulálunk Paul Mazurskynak, Nanni Morettinek és a magyar Makk Károlynak, hogy megvédelmezték a vígjátékot a könnynek és a siralomnak ebben az óceánjában, és legalábbis mosolyra készítettek nehéz problémák tárgyalása közben.”

Mindez azonban lehetne akár pozitív jellem-

zése is a fesztiválnak. Hiszen az ábrázolt világ válsága – amelynek valóságosságát nem tagadhatjuk – nem szükségképpen azonos a filmművészet válságával, amely azt tükrözi. Sőt a film hivatását is teljesítheti azáltal – és csak azáltal teljesítheti hivatását –, hogy hiteles képet ad a korról, amelyben élünk, s amelynek összképébe ezek a válságjelenségek is beletartoznak.

Ez a válság azonban nemcsak témaként, de *művészi magatartásként* is jelen van és érzékelhető a bemutatott filmalkotások jó részében, s ezekben a tőkés világ értelmiségének (s Cannes mindenekelőtt a tőkés filmgyártások fesztiválja), vagy legalábbis jelentős részének megzavarodottsága, megrettentsége és büntudata is tükröződik a kor jelenségeivel szemben – amelyeket képtelenek értelmezni, öntudatukban feldolgozni, s ezért a jobbik esetben megbűvölt tehetetlenséggel beletörődnek a helyzetbe, rosszabbik esetben az irrealizmusba és

*Littin: Értekezés a módszertelenségről*









Ashby: Hazatérőben

a miszticizmusba menekülnek a valóság elől.

Szemben francia kollegánkkal, mi ugyanis nem abban látjuk a különbséget az ez évi és a megelőző esztendő fesztiváljai között, hogy az idén kevesebb erőszakot, bűnt láthattunk a filmvászonon – ennek inkább az ellenkezője az igaz –, hanem abban, hogy kevesebb tiltakozást és felháborodást az ábrázolt erőszakos és bűnös jelenségekkel szemben. S ha a szex (viszonylag) tényleg kisebb szerepet játszott is a fesztivál filmjeiben, mint tavaly és tavaly előtt, annak oka, hogy már a nemek közötti erotikus kapcsolat sem jelenti azt a végső menedéket, azt az emberi egymásratalálást és kommunikációt, mint megelőzően, az egzisztencializmus térhódításának esztendeiben; már a szexualitás (amelynek divatja önmagában is válságjelenségnek tűnt) is válságba került mint az életproblémák pillanatnyi megoldásának lehetősége.

A fesztivál két legjellegzetesebb vonása, amely programját az előző éveketől megkülönböztette, egyfelől éppen a *bűn valamiféle saját*

*tos megértése*, elfogadása (már-már apológiája) volt, amely ilyen vagy olyan formában a filmek egész sorában tért vissza, másfelől (ezzel kapcsolatban vagy ettől függetlenül) az *emberi identitás hasztalan keresése*, amely a filmhősök egész sorát tette megfejthetetlenné, titokzatossá, szinte már azt sugallva, hogy az emberi identitás üres fikció csupán. Rációt keresni és találni az emberi életben reménytelen vállalkozás, meddő illúzió. Mintha a fiatal Lukács György tökéletesedett bűnösség-életérzése tért volna vissza, és párosulna a megismerésre törekvő szellem teljes fegyverletételével: az erkölcs és a ráció kritériumai halványodnak s olykor tűnnek el ezekben a filmekben.

A társadalmi bűnösség életérzésében értelmét veszti az egyéni bűn és bűnösség fogalma, a valóság elidegenedettsége pedig megkérdőjelezi a megismerés lehetőségét és hatalmát, a tudat képességét, hogy reális képet alkothasson az emberi valóságról. Emberi életünk két legfontosabb mérőműszere, kritériuma, a jó és az igaz, az erkölcsös és a logikus a filmek jelentős részében eltorzultan vagy egyáltalán nem „jelentkezik”. A rendezők ábrázolnak (néha ten-

◀ Skolimowski: A kiáltás

denciózusán) – de *ítéletet alkotni nem mernek vagy nem tudnak az ábrázolt jelenségekről*. S ezzel – lévén a művészet az ítéletalkotás sajátos (érzelmi) formája is – a műalkotásnak éppen azt a dimenzióját veszítik el, amely talán a legerősebb kapcsolatot jelenti a mű és a befogadója között.

## II.

Nézzük konkrétan a látott filmeket.

Nagisza Osima *A szenvedély birodalma* című alkotása, amely a rendezés díját nyerte el, egy múlt századbeli japán faluban játszódik, s egy középkorú asszony és egy fiatalember szerelméről szól, akik viszonyuk zavartalansága érdekében brutálisan megölik az asszony férjét.

Az angol Alan Parker *Éjjeli expressz* című filmje (a börtönargóban a szökést nevezik éjjeli expressznek) egy hasiscsempészsért Törökországban elfogott és elítélt amerikai fiatalember bírósági és börtönkálváriáját meséli el, szintén nem szűkölködve a drasztikus erőszak jeleneiben.

A francia Claude Chabrol *Violette Nozière*-je egy megtörtént bűnügyet dolgoz fel a harmincas évek elejéről, egy fiatal lányról, aki mérgezte a szüleit (az apa meg is halt).

A nyugatnémet Fassbinder *Elkeseredés* című filmjének tudathasadásos hőse vélt alteregóját teszi el láb alól.

Az amerikai színekben szereplő Karel Reisz *Ki állítja meg a vonatot* (franciául: *A pokol harcosai*) című filmjének hősei szintén kábítószercsempészek (a változatosság kedvéért Vietnamból hazatért katonák), akik véres és mármár szadista közelharcot vívnak az eszközeikben szintén nem válogatós rendőrhatalóságok embereivel.

Jules Dassin a Medea modern parafrázisát alkotja meg *A nő kiáltása* című filmjében, amelynek egyik hőse (Melina Mercouri) a Medeát játszó színésznő, a másik (Burstyn) egy athéni börtönben büntetését töltő amerikai asszony (a mai Medea), aki három gyerekét ölte meg, hogy hűtlen férjén bosszút álljon.

Louis Malle ugyancsak amerikai produkció-

ja, az *A kicsike* a gyermekprostitúcióval foglalkozik (anélkül, hogy a legkisebb mértékben is elítélné).

Skolimowski Angliában gyártott, *A kiáltás* című alkotása egy sajátos profi-gyilkosról szól, aki a hangjával (üvöltésével) ölni tud.

Az ausztráliai Shepisi *Jimmy Baicksmith története* című filmjének néger hőse pedig valóságos tömegmészárlást visz végbe a fehérek (asszonyok és gyerekek) között, hogy megszálaltott ámokfutásával anyagi és társadalmi sérelmeit megtorolja.

Még a máskor oly szelíd és derűs Billy Wilder versenyen kívüli, fesztiválzáró alkotása is arról szól, hogy egy kiöregedett filmsztár hogyan áldozza fel (kergeti öngyilkosságba) saját, alteregóként felhasznált leányát önnön mítosza és hiúsága „oltárán”.

*Stílusban, felfogásban, hangvételben és művészi értékben jelentősen különböznek* ezek a filmek egymástól: Osima a szerelmi delírium és a lelkiismeretfurdalás kísértetdrámáját alkotja meg; Parker és Karel Reisz nagyvonalúan megrendezett, de ponyvaelemektől sem mentes szokványkrimit csinál történetéből; Chabrol a klasszikus francia filmrealizmus legigényesebb eszközeihez – Carné és Renoir filmjeinek világához – nyúl vissza a maga stilizálásában; Fassbinder (mint honfitársa, Handke) ábrázolásmódján Brecht ihletése érezhető; Skolimowski a horror, Shepisi a western, sőt a makaroni western felé viszi el történetét (persze megfordítva annak hagyományos értékrendjét); Louis Malle parnasszista eszközökkel végzi morbid esztétizálását; Billy Wilder pedig a harmincas évek hollywoodi művész-melodráját kísérli meg felújítani, modernizálni – és így tovább.

Amiben azonban ezek a filmek mégis megegyeznek, az az, hogy különböző módon és mértékben, de *bagatellizálják a bűnt*, amelyet ábrázolnak, tartózkodnak annak elítélésétől (legyen – mint pl. az ausztrál film esetében – méreteiben és brutalitásában bármennyire elborzasztó is), és *rokonszenvűnket* nem a kárvallottak, hanem *az elkövetők felé* irányítják.



Így vagy úgy – de mindig a gyilkos az áldozat, s a bűn társadalmi veszélyessége és erkölcsi negatívuma alig, vagy egyáltalán nem kerül mérlegelésre. A bűn valami végzetesség erejével teljesedik be, s a bűnöző valamilyen oknál fogva többnyire *felmentést talál a rendezői koncepcióban*, és védelmet az ítélkező társadalommal szemben.

Osima a szenvedélyben (s a bűnhődés pittoreszk rajzában) találja meg az eszközt arra, hogy a gyilkosokat áldozatokként ábrázolja, Chabrol a társadalomban és mindenekelőtt a kispolgári környezet és mentalitás beszűkültségében látja meg az igazi vétkest, amely a mítomániába kergette, és apja (vagy nevelőapja) gyilkosává tette a film fiatal hősnőjét, Skolimowski a miszticizmussal és a fekete mágiával játszadozik el, Alan Parker meggondolatlan gyerekcsínynek ábrázolja hőse hasiscsempészését, Karel Reisz a vietnami háborút teszi felelőssé az emberi elvadulásért, az ausztrál Shepisi a faji elnyomottságot, Jules Dassin a vallásos megszállottságot okolja a medeai gyerekgyilkosságokért, Billy Wilder a sztár-

kultusz társadalmi nyomását fogadja el magyarázatként, Louis Malle pedig egyszerűen „természetes” társadalmi jelenségnek fogja fel a gyermekprostitúció létezését.

Valami igazság persze többnyire van ezekben a motivációkban. *Valamilyen társadalmi problémára* felhívják ezek a filmek a figyelmet. A vietnami háború valóban elvadította az emberi erkölcsöket, a polgári társadalom valóban termeli a veszélyes mítoszokat, az igazságszolgáltatás valóban különböző mérleggel mér a különböző országokban, és a börtönviszonyok is elrettentőek némely elmaradt államban (még ha ezért nem is lehet, mint Alan Parker tette, egy népet felelősségre vonni, és a vádlottak padjára ültetni egy nemzetközi fesztiválon), a faji diszkrimináció valóban elvezethet az indulatok eltorzulásához – és mindezt ábrázolni valóban feladata a művészeteknek. A probléma csak abban az inadekvát kapcsolatban rejlik, ami az ok és az okozat, az indíték és a tett között a filmek sorában megnyilvánul, s ami egyaránt tanúskodik arról, hogy a ponyvábrázolás kísértésének és kiélezésének olykor

*Dassin: A nő kiáltása*





Osima: *A szenvedély birodalma*

rangos művészek sem tudnak ellenállni, s arról, hogy korunk polgári (s olykor nemcsak polgári) értelmisége, vagy annak egy része erkölcsileg elbizonytalanodott, és a múlt eszményeit felbomlottaknak, túlhaladottaknak érzi, a jelen társadalmi normáit álszenteknek, hitelvesztetteknek.

A társadalmi büntudat, a rossz közérzet és rossz lelkiismeret fegyverezi le a filmek alkotóit, s alakítja ki ezt a *parttalan együttérzést és reménytelen részvétet mindennel és mindenkivel szemben*, egészen a társadalom- és emberellenes tettek és indulatok elfogadásáig. Ez a részvétel és együttérzés ugyanis nem a tényleges megértésből táplálkozik, hanem ellenkezőleg, annak hiányából. Egyetlen tudat valóságos számára: a hamis tudat. Ezekben a vérengző és „bűnpártoló” filmekben ugyanis szinte kivétel nélkül megtalálhatjuk a lélek valamilyen betegségét, eltorzulását – a schizofréniát vagy a mítomániát (vagy/és többnyire mind a kettőt) mint az élet, az emberi cselekvés kizárólagos tartalmát és legfőbb mozgató erejét. A kaland, a szerelem és különösen a szerepjátszás mítoszait, anélkül, hogy a szerzők küzdenének a mítoszok ellen, vagy feltárnák azoknak gyökereit.

Az emberi identitás éppen azért vált problematikussá a mai nyugati filmművészet jelentős részében, mert *a valóság helyébe a mítosz állt*, mint az élet legfőbb tartalma. S ez nemcsak azokra a filmekre jellemző, amelyeket mint a „bűnpártolás” filmjeit jellemeztünk (mert az alkotó a mítosz jegyében menti fel hőseit a bűn terhei alól), hanem azok egy részére is, amelyekben a mitológia nem vezet ilyen végzetes eltévelyedésekhez.

Schizofrén és mítomán a nyugatnémet Peter Handke *Balkezes asszony*-ának hősnője, aki egyik napról a másikra elhagyja szerető férjét és az önkínzó magányt választja – anélkül, hogy a rendező bármilyen magyarázatát adná a tettének. Schizofrén és mítomán világban játszódik a spanyol Ricardo Franco *A hajótörés áldozatai* című alkotása – középpontjában egy titokzatos kincsekről s élete *femme*





Ferreri: Szia, Majom

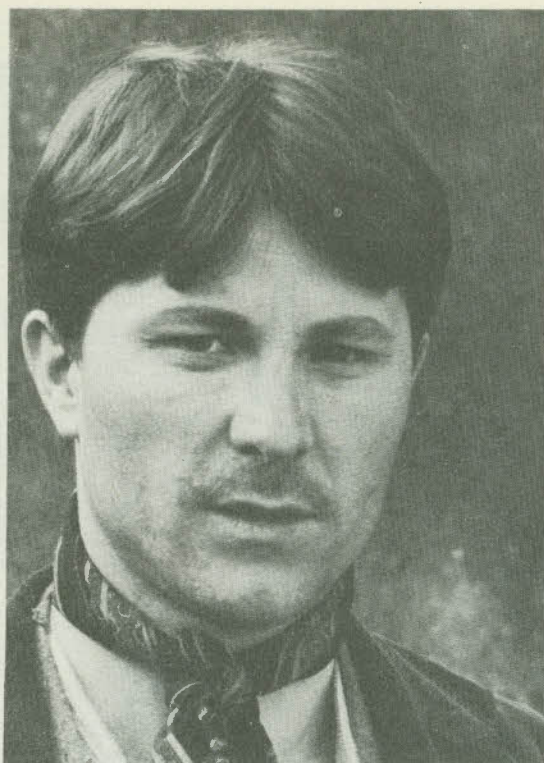
*fatale*-járól ábrándozó hősével –, és folytathatnánk a felsorolást. Ha Lukács György valaha arról írt, hogy az írók félnek az egészségtől, korunk rendezőire (vagy egy részükre) már az jellemző, hogy a betegséget, az eltorzultságot tekintik az ember normális és egészséges állapotának.

Ennek a csődtömegnek „logikusnak” tűnő felszámolását végzi el az olasz Marco Ferreri nagyhatású, de mondanivalójában aligha elfogadható *Szia, Majom* (franciául *A majom álma*) című filmjében, amely annyiban különbözik a megelőző filmek „vérengzésétől”, hogy hősei saját maguk végeznek önmagukkal. Ha Engels a majom emberré válásának elméletét dolgozta ki, Ferreri az ember majommá válásának vízióját vetíti elénk. „A történelmi ember, vagyis az az ember, amelyet a történelem alkotott,

elveszett – nyilatkozta a rendező –, de ez nem nagy veszteség, mert visszajutunk a természeti emberhez, s ebben nincs semmi sajnálatos.”

Igaz, Ferreri azt is hangsúlyozza, hogy bízik az emberben és optimista a jövőjét illetően. Minket azonban kevésbé lelkesít az ember visszaállatiasodásának (természetivé válásának) az a perspektívája, amelyben a történelem elvesztése a patkányok eljövendő korszakával párosul, és hajlandóak vagyunk Ferreri filmjét – a szerző tiltakozása ellenére is – a modern kultúrpresszimizmus legsötétebb és legkiábrándultabb megnyilatkozásának, az apokaliptikus proféciájának felfogni. Annak ellenére, hogy a film jelképrendszerében olykor valóban korunk létező negatív jelenségei és tendenciái fogalmazódnak meg.

Különös főszereplői és ezek különös kap-



Olmi: *A fapapucs fája*

csolata egymással és a világgal – a francia Lafayette, aki semmit sem érez saját, szerelméből született gyereke iránt, de atyai rajongással csüng egy csimpánzon; a német Andreas Flaxman, a római birodalom történetét meg elevenítő viaszmúzeum tulajdonosa (aki a barbárság eljövételét hirdeti megszállottan); és az olasz Luigi, a paradicsomtermelő anarchista a maga hangsúlyozott szexuális nyomorával és utópista bizakodásával a jövőben és a többi extrém és marginális figura –, ha nem is dekodolható egyértelmű határozottsággal, de a maguk összességében a társadalom szétesésének, az ember atomizálódásának, minden emberi út és választás ellehetetlenülésének, a visszafejlődésnek és a degenerálódásnak egyértelmű és elrettentő vízióját rajzolják fel. Számos olyan jelenséget pellengérezve ki, amelyek valóságosan jelen vannak a mai fogyasztói társadalomban. (Nem véletlen, hogy éppen New York, a világkapitalizmus fővárosa adja a film történetének hátterét, a Hudson folyó partjának

egy nyomorúságosan lezüllött negyedével.) Ha Ferreri kevesebb „optimizmussal” szemlélné a majomszabású ember kialakulásának ezt a folyamatát, filmje swifti formátumú szatíra is lehetne korunkról. De túlságosan is jól érzi magát abban a – Lukács Györggyel szólva – összkomfortos Szakadék-nagyszállóban, amelyet összkomfortos barlanggá alakítva reklámoz a borzongani vágyó nagyközönség számára.

### III.

A fesztivál programjában azonban – szerencsére – nemcsak ennek a fekete szériának filmjei szerepeltek. Volt a filmeknek egy realista vonulata is, amely végül is rangot adott ennek a jelentős rendezvénynek. Eseményszámba ment a lengyel Andrzej Wajda versenyen kívül bemutatott *Márványember-e*, amelyet Gilles Jacob, a fesztivál fődelegátusa az utolsó pillanatig meglepetésként tartogatott és hirdetett – és amely valóban meglepetés is volt. S ugyancsak szenzációja volt a fesztiválnak Ermanno Olmi *A fapapucs fája* című alkotása. Wajda filmjéről már hírt adott a magyar sajtó, és a közeljövőben a közönség is látni fogja. 1976-ban egy fiatal (1952-ben született) asszony filmet készít a személyi kultusz esztendeinek egykori híres élmunkásáról. Ebben a keretben tárul fel egy ember élete és tragédiája, akinek útja a manipulált dicsőségtől a börtönön át a rehabilitációig és az új mártír-dicsőség visszautasításáig vezetve elevenedik meg előttünk. Wajda filmje, amely egyhangú szavazással kapta meg a kritikusok díját (mivel versenyen kívül szerepelt, más kitüntetésben nem részesülhetett), és osztatlan sikert aratott, a világhírű rendező művészetének legkiemelkedőbb erőnyeit vonultatja fel, és megrázó vallomás az ember és a történelem viszonyáról.

Olmi nagydíjat elnyert versenyfilmje egy számkra különösen otthonos világba kalauzol el. A háromórás filmalkotás – amelyben az idő az évszakok ritmusát követve hömpölygögeti négy-öt múlt századvégi Bergamo-környéki





Olmi: *A fapapucs fája*

parasztcsalád életét – Veres Péter, Szabó Pál, a falukutató Illyés Gyula szegényparasztjainak és zselléreinek világába vezet el; olaszul beszélnek ugyan benne, de az életvitel és az életproblémák megegyeznek a mi népi irodalmunk paraszti világával. *Hatalmas filmkrónika* ez – szinte sajnáljuk, hogy nem a mi filmeseink készítették el. Igaz, Olmi világképét áthatja a szerző mély vallásossága, hiányzik belőle a tavalyi olasz díjnyertes film, a Taviani testvérek *Padre, padrone*-jének forradalmasító indulata. Mégis a realizmus sajátos diadalaként tör át a belenyugvásnak ezen a rendezői hitvallásán a feltárt tényanyag, a társadalmi viszonyok, az emberi megalázottság felháborító-lázító ereje, amely éppen azáltal forrásul fel bennünk, nézőkben, mert a hősök nem láznak sorsuk ellen, és a film alkotója sem akar lázítani életükkel.

A realista ábrázolás harmadik útját képviseli a chilei Miguel Littin hármas – francia–mexikói–kubai – koprodukcióban készült, és

címében Descartes főművére utaló *Le recours de la Méthode*-ja. A film a kubai Carpentier regényéből készült (magyarul *Értekezés a módszer telenségről* címen jelent meg), amely hangvételeiben Miguel Angel Asturias *Elnök úr*-ja és Marquez *Száz év magány*-a között foglal helyet. A film főhőse egy meg nem nevezett dél-amerikai banán-ország diktátora – lehetne Diaz Mexikóból, Gomez Venezuelából, Cabreera Guatemalából, Machadó Kubából –, akinek történetében (a cselekmény 1910 és 1923 között játszódik) a film az állandó puccsokkal, tábornoki lázadásokkal tarkított latin-amerikai kontinens politikai történetének modelljét alkotja meg.

Ezek a felkelések mind a szabadságra és az alkotmányra hivatkoznak, és hősünk éppúgy könnyörtelenül vérbe fojtja őket, mint ahogy a diákság és a munkásság valóban haladó mozgalmait is. De Littin nemcsak a *paranoiás diktátor remek szatíráját* rajzolja meg, hanem leplezi e szánalmas Faust Mefisztóját, a mö-

götte álló imperialista erők, elsősorban az amerikai imperializmus mesterkedéseit, amelyek miután annyiszor megmentették a bukástól, végül saját maguk buktatják meg „túlkapásaival” népszerűtlenné és tehertétellé vált bábukat és szövetségesüket. Kár, hogy Littin túlrészletezi és elnyújtja a több mint három órás filmet, s hogy olykor keveri a különféle humoros és komoly, stilizált és stilizálatlan ábrázolási formákat. Egészében azonban filmje értékes alkotás, amely a maga történelmi érdeklődésével és társadalomkritikai közelítésével – Wajda versenyen kívüli alkotásától és Ariane Mnouchkine *Molière*-jétől eltekintve – egyedül állt a fesztiválon.

Megint más hangvételű a szovjet Emil Lotianu Csehov-megfilmesítése, a *Dráma a vadászaton*, amely megrendítő erővel (bár helyenként Csehovnál teátrálisabban) idézi fel a szét hulló orosz nemesi világ atmoszféráját. Ugyancsak sikert aratott Makk Károly Hunyady Sándor novellája nyomán elkészített *Egy erkölcsös éjszaka*-ja is, amelynek sajtóvisszhangja (ezt is megértük) – ha voltak is olykor kisebb fenntartások benne – lényegében kedvezőbb és elismerőbb volt a film hazai fogadtatásánál, és amelyet tizenkét ország vásárolt meg moziforgalmazásra. Nagy vizuális fantáziával, helyenként költőien megkomponált alkotás a színházi rendezőként ismert Ariane Mnouchkine *Molière*-je is, aki remekül vázolta fel a XIV. Lajos Franciaországának történelmi hátterét, megrendítő jelenetekben számolt be a nép nyomoráról, csak éppen a hősről adott pszichológiai jellemzés tűnt egy kissé szegényesnek és iskolásnak; *Molière*, a lángelme maradt ki a filmből.

Am ha értékes realista alkotások szerepeltek is a fesztivál programján, olyan filmek, amelyek napjaink valóságát idézték fel a realizmus eszközeivel, alig. Wajda mellett elsősorban az amerikai Paul Mazursky filmjét, az *Egy szabad asszony*-t (An unmarried woman, franciául Une femme libre) kell itt elsősorban megemlítenünk. Mazursky egy látszólag banális válás történetét meséli el, egyáltalán nem

banális eszközökkel. Erica, a film hősnője tizenhat évi boldognak vélt házasság után, egyik napról a másikra magára marad tizenhat éves lányával. Férje beleszeret egy fiatal lányba és elhagyja. S az asszony szembekerül mindazzal a problémával, amit ez a helyzet magával hoz. A magánnyal, a függetlenséggel, az élet újrakezdésével, a felszabadultság csapdáival, az új párválasztással, a gyerek problémáival stb. A forgatókönyv megírása előtt Mazursky alapos szociológiai és pszichológiai tanulmányokat végzett az elhagyott asszony témakörében. Filmjének legnagyobb értéke azonban az, hogy megtalálta hősének és hősei-nek azt az emberi különösséget, amelyet csak a művészi teremtmény erő adhat meg, s amely szociológiai példázat helyett valóságos embereket, egyéniségeket képes teremteni. Az *Egy szabad asszony* ugyanis nem valamiféle feminista kiáltvány a női emancipáció érdekében, hanem mai emberek humorral, belső megértéssel ábrázolt életének tükre, amelyben napjaink amerikai valóságának társadalmi problémái is világosan kirajzolódnak. A férfié, aki a látszólag sikeres, de voltaképpen üresnek és céltalannak érzett élete elől menekül az új szerelembe, s az asszonyé, aki a válás megpróbáltatásait mélyen átélve sem adja meg magát, és megtalálja az újrakezdés, az emberi megerősödés, majd az új és felszabadultabb kapcsolatteremtés útját. Vagyis röviden: a maga – e fesztiválon hiánycikknek számító – identitását. Nem emberfeletti hősként, hanem a maga esendő voltában is önmagáért helytálló emberként.

S bár szándékában igen tisztességes a másik amerikai film, Hal Ashby *Hazatérőben* (Coming home) című alkotása is – amely (Jane Fonda-val és a férfialakítás díjnyertesével, Jon Voight-tal a főszerepekben) a vietnami háború történelmi tévedésével (vagy inkább bűnével) szándékozik leszámolni –, kórházban játszódó története, bár megmutatja (amerikai oldalról) a háború emberi tragédiáit, éppen mert hadirokkantak között játszódik, politikai értelemben nem válik igazán leleplezővé; hiszen az igazságos háború sem mentes efféle emberi





*Mazursky: Egy szabad asszony*

tragédiáktól. A film másik tehertétele, hogy helyenként túlságosan is felhasználja a hollywoodi filmgyártás elérzékenyítő sablonjait. Szerencsére csak helyenként használja fel.

A fesztivál realizmus „kínálata” (amelyhez az említetteken kívül csak egy-két művészileg kevésbé sikeres alkotást számíthatunk) tehát egyfelől stilisztikailag sokoldalú volt – Olmi etnografikus freskójától, Littin szatíráján, Makk ironikus-szomorkás vígjátékán át Wajda

döbbenetes drámájáig és Mazursky finom pszichológiai rajzáig terjedt –, másfelől viszont ezt a kínálatot is erősen jellemezte a retro, a múlt megidézése. Wajda és Mazursky kivételével napjainkról többnyire azok vallottak, akik a valóságból csak a riasztó felületet látják, s az emberben csak az elvesztett identitást ismerik fel – de az okokról és összefüggésekről nincs mondanivalójuk.

**Gyertyán Ervin**

## Két retrospektív Oberhausenben

A nemzetközi filmfesztiválok jó tradíciója, hogy a legújabb, a „versenyprogramban” szereplő filmek mellett úgynevezett retrospektív sorozatokat is vetítenek. Ilyen formában kerülnek bemutatásra az alkotói pályák, filmtörténeti korszakok vagy stílusirányzatok, régi filmek válnak hozzáférhetővé a filmes kulturális értékek iránt érdeklődők számára.

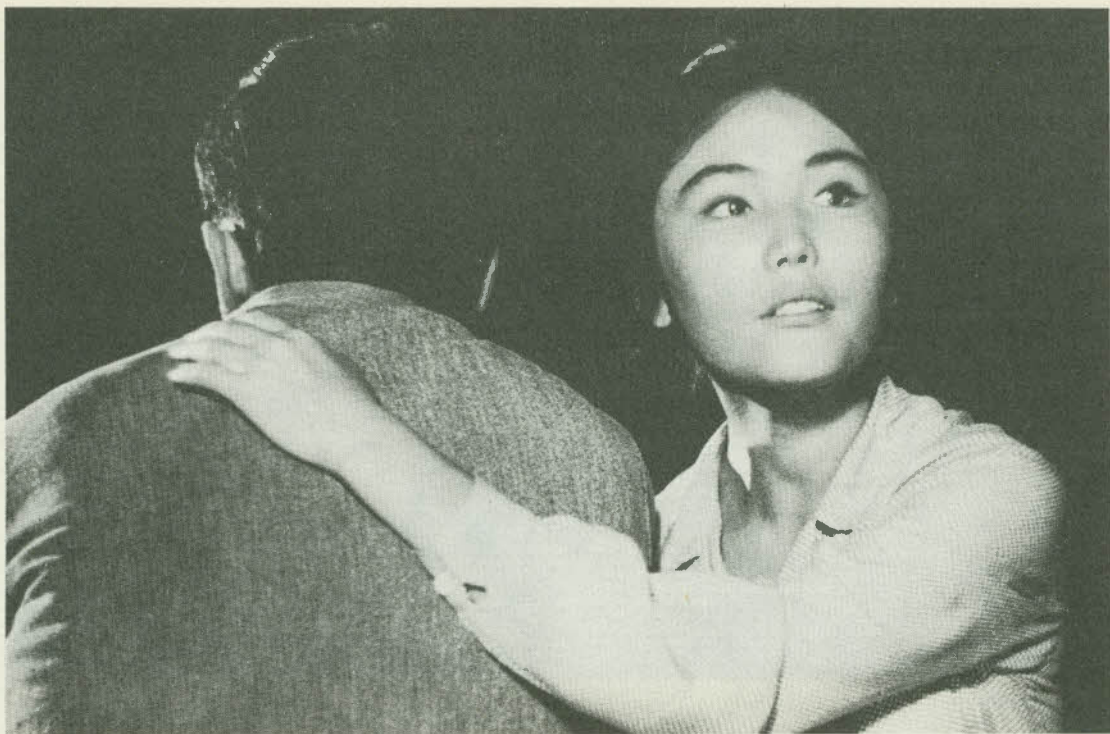
Az Oberhauseni Rövidfilm Fesztivál 1977-ben és 1978-ban értékes filmtörténeti összeállítást mutatott be. Tavaly a moszkvai filmfőiskola 1960 és 1975 között készített vizsgafilmjeinek egy jelentős része volt látható, ebben az évben pedig a fesztiválnak otthont adó nagyobb földrajzi egység, a Ruhr-vidék történetét és kulturális történelmét dokumentálták a bemutatott filmek. A két retrospektív – karakterében, témájában és a bemutatott filmek műfajában – egyaránt különbözött egymástól. A szovjet főiskolás filmek közül ugyanis valamennyi művészi ambícióval készített kis- és nagyjátékfilm volt, amíg az idén az NSzK viharos történelmi múltat megélt bányászati nagyipari központjáról szóló filmdokumentumok, -töredékek, játékfilmek, riport- és dokumentumfilmek voltak láthatóak. A két filmes sorozat együttes számbavételére az jelenthet mégis alapot, hogy mindkettő többet kívánt egyszerű filmnézésnél, minden egyes film speciális elhelyezést igényelt. A művek vagy dokumentumok társadalmi és kulturális környezete ismerete nélkül a néző

nehezen boldogult, és ha nem is mindig rendelkezett a megfelelő információkkal, megszerzhette azokat a fesztiválon megjelentetett két dokumentációs kiadvány anyagából és bibliográfiai útmutatói nyomán. Ilyen módon mindkét sorozat érdekes filmtörténeti számbavételre inspirált. Most mégsem a történeti összegezésre kerül sor – már csak azért sem, mert azt megtették az oberhauseniek (Eva Hoffmann és Hans-Joachim Schlegel: Filme der Moskauer Filmhochschule; Roland Günter, Paul Hoffmann, Janne Günther: Das Ruhrgebiet im Film). Ehelyett a két retrospektív bemutatására vállalkoznánk.

A szovjet filmsorozatot az elmúlt évben Vitalij Zsdan professzor, a VGIK jelenlegi igazgatója vezette be, ismertette az 1919 szeptember óta működő főiskola történetét attól a naptól kezdve, amikor a Szovjetszkaja téren egy régi magánházban négy szobát a filmes mesterséget tanulók rendelkezésére bocsájtottak, egészen a jelenlegi nemzetközi hírű felsőfokú tudományos és művészeti akadémia tevékenységéig. A főiskola történetének nevezetes korszaka közé tartozik az az időszak, amikor 1933-tól egészen haláláig Eizensteintől tanulhatták a hallgatók a rendezés mesterségét, aki a dialektikus materializmust a filmművészet területére érvényesítve rendezői óráinak tapasztalata alapján dolgozta át korábbi montázselméletét.

Az egybegyűjtött filmek olyan mesterek osz-





*Sepityko: Hőség*

tályaiban készültek, mint Mihail Romm, Jefim Dzigan, Alekszandr Dovzszenko, Roman Karmen, Szergej Geraszimov, Grigorij Cuhraj. Mégsem a tanárok neve jelzi elsősorban értéküket. Tulajdonképpen két dolgot bizonyítanak: alkotójuk pályakezdését igazolják szemléletesen, és a hangot, a módot érzékeltetik, amellyel egy-egy fiatal művész hírt ad a világról, és a világnak önmagáról. Azonban ami ennél fontosabb, együttes jelentkezésük igazolja azt a dinamikus változást, amely a hatvanas évek közepén a szovjet filmművészetben – számunkra talán nem mindig elég nyilvánvaló formában – az új hangvételt megszólaltató nemzedék jelentkezésével lezajlott.

Többről van szó, mint egyedi filmekről. Alekszander Szaltikovról, Andrej Tarkovszkijről, Andrej Koncsalovszkijről, Mittárról, Klimovról, Eldar Sengelajáról és Otar Iosszelianiról, mellettük pedig fiatalabbak sorakoznak; bővül a kör: Nyikita Mihalkov, Irakli Kvirikadze. Az 1961 és 1969 között lezajló folyamatos debütálás az azóta bemutatott nagyjáték-

filmek ismeretében különösen érdekessé válik. Figyelembe lehet venni ezeket a filmeket a kibomló pálya, az életrajzi vonatkozások alapján is.

Vajon mit ígér Sepityko első filmje, a kirgiz stúdióban Ajtmatov novellája alapján készült *Hőség*, ez a több mint harmincperces játékfilm a rendező pályájára vonatkozóan? A kirgiz kietlen földek felszántására szerződött brigádba kerül egy félig még gyerek, hogy erejét és emberi felkészültségét a csoportot vezető kemény és kíméletlenségében mégis védtelen másik férfi erejéhez mérje. A „Teveszem” című írásból született az utólag már látszik, cseppet „eminens”, „jótanulós” munka, amelyben egy nő makacsul bizonyítani kívánja férfias létét: teljesen feleslegesen. Sepityko klasszicista formai zártsága, szemléleti bátorsága, megnemalkuvása mögül azonban néhány pillanatra felragyog a műveiből azóta hiányzó személyes líra. Szalad a fiú és a lány a rekkenő és fojtogató hőségben, a forrástól szikrázó földeken, egy pillanatra



*Az uralkodó*

táncra kelnek: fordul a kéve, a pernye – és ők azt képzelik vagy valóban –, velük fordul a kirgiz sivatagokban mozdulatlanak látszó föld.

Andrej Tarkovszkij 1961-ben készítette el művészileg meglehetősen egyenetlen vizsgafilmjét. Vajon akadtak-e, akik a tehetség összetéveszthetetlen jeleit fel nem ismerve egyszerűen a „szépelgés” vádjával illették a fiatal rendezőt? *Az úthenger és a hegedű* direkt párhuzama tulajdonképpen megengedi, bár korántsem igazolja ezeket a vádakokat. Ez a film nem más, az *Iván gyermekkor*a és a *Rubljov* rendezőjének pályakezdését dokumentálja. Az etűd pedig, amelyben a zeneóráról csipkés értelmiségi környezetébe hazatérő kisfiú jelentéktelen kalandját mutatja, nyílt valóság, egybefonódó életrajzi elemeket is rejt magában. A rendezőről szól, aki gyermekkorának éveit egy hangszer társaságában töltötte, és később studiumait megszakítva elindult, hogy megismerje a „valóságos életet”, amelyik az ő személyes világán túl létezik, amelyikre szüksége van, művészete abból kell hogy táplálkozzon. Elindult hát, hogy megismerje a fizikai munkát végző emberek életét, és a magá-

ét belelássá, felmérje és a magáéhoz viszonyítsa az őt körülvevő valóságot. Direkt, csaknem harsány szimbólumaival együtt – a leomló házak mögött például a Vörös tér csillaga tűnik elő – másokéval összetéveszthetetlen filmmel vizsgázott annak idején Tarkovszkij. Koncsalovszkijjal baráti közösségben dolgoztak együtt és ez a kapcsolat még jónéhány évig, egészen a *Rubljov*-ig – filmek dokumentálják – ki is tartott. A vizsgaetűdöt is együtt írták, és bizonyára Tarkovszkij kezenyoma is ott van *A fiú és a galamb*-on, Andrej Koncsalovszkij első filmjén, amely szárnyaló, szabadvers-formába rendezett költészet. Mindketten Mihail Rommnál, a szigorúan józan és okos mesternél vizsgáztak.

Iosszeliani, ez a másik, történetesen grúz poéta pedig a nyersvasat, egyenesen *A fujtató*-t énekelte először meg. Utólag úgy látszik, pályakezdésével félrevezetett, nem volt sem fanyar, sem ironikus, a hétköznapi élet derűjéből és fonáságaiból semmit el nem lesett. Emelkedett volt, mi több, patetikus. Ma már az hat remek ötletnek, ahogyan feltehetően tanárait és mindenkit rászédett ez az alanyi költőnek mutat-





Klimov: *Hurrá nyaralunk*

kozó éles szemű kritikus, a groteszk filmek egyik világhírűvé vált mestere.

Két film tűnik még ki a sorból. Nyikita Mihalkové, a háború utolsó napjáról, és *Aleverdoba* címmel Eldar Sengelajáé 1966-ból. Mihalkov egy békés pillanatról szól a háború legvégén, amikor minden indulat és értelem nélkül, majdnem megszokásból még megszólalnak a géppisztolyok. Megrázóbb ez a film sok hősi megemlékezésnél, mert arról vall, hogy akárhány évesen is kezdik újabb és újabb generációk pályájukat, csak ott és csak azzal folytathatják, ahol az előzők abbahagyták vagy félbeszakadt. A kimondatlan és kimondott közös mondanivaló nagy élményei, bár soha kötelezővé nem tehetők, mégis magukkal ragadnak. A szovjet nép számára ilyen közösséget mozditó élmény az Októberi Forradalom mellett a Nagy Honvédő Háború. Törvényei átsugároztak a háborútól távoli, napsütötte tisztás és házromok közé, ahol hárman találkoznak: két férfi és egy lány. Megragadó volt mellette látni Sengelaja filmjét a grúz vásári forgatag ezer színéről, a verekedő kivagyiságról, az árukínálásról, csepülésről,

kardforgató táncról, a részeg mulatságról, amelyben együtt ünnepel és örül a falusi-városi, és ahol a művész (a rendező megjelenő alakjával) nem leli önmagát.

Az indulások, pályakezdekések sok mindenről árulkodnak, amely az életműben kiteljesedik vagy örökre rejtve marad. Klimov például mintha osztálytársai előtt járna vagy egy egész évtizeddel, vizsgafilmjével, a nálunk játékfilmként bemutatott *Hurrá, nyaralunk*-kal érett világszemléletről, vérbő, biztos vígjátéki elbeszélésmódról tanúskodik.

Végignézzve ezeket a sikeres vagy kevésbé sikerült filmeket – köztük a moszkvai főiskolán tanuló bolgár, magyar és jugoszláv pályakezdekők műveit – egyre erősebb az a benyomás, hogy úgy látszik, ugyanabban az időben, amikor nálunk Sára, Gaál, Szabó és Elek Judit, Kézdi-Kovács és Kósa Ferenc készítették első filmjeiket a Balázs Béla Stúdióban, a korábbi magyar filmekről sok vonatkozásban elütő hangvétellel, mindenesetre össze nem keverhető formában, a mieinkkel egy időben, csak nagyobb számban jelentkező fiatalok új hangvételt hoztak a szovjet filmművészetbe.

A filmtörténetet áttekintők bizonyára kimutatják, hogy az új hangvételt, az észrevehető művészi változást is valójában egy idősebb generáció kezdte, nemcsak azok, akiknek osztályaiban diplomájukat szerzik a fiatalok. M. Romm, Kalatozov vagy Grigorij Csuhray filmjeikkel olyan szemléleti újdonságot hoztak, amely most Klimovnál, Mittánál, Mihalkovnál érett, kiteljesedett.

Mindenesetre valószínű, hogy valamely ország vagy nép filmje minden más kifejezési eszköznél közvetlenebbül tükrözi gondolkodásmódját. A Ruhr-vidékről szóló dokumentációt végignézve idézhetőek a német filmtörténész megszívlelendő szavai, amelyben Pudovkin nyomán Kracauer arra figyelmeztet, hogy a filmek bármennyire is személyesek, soha sem igazán egyedi alkotások. Kollektív jellegükről – szemben egy poémával vagy festménnyel – egy pillanatra sem szabad elfeledkezni. Híres könyvében, a „Caligaritól Hitlerig”-ben nyilvánvalóan és okkal figyelmeztet erre Kracauer. A filmgyártásnak a legkülönbözőbb törekvéseket és hajlamokat kell egybefognia és az egyéni törekvések egy művészi „közmegegyezés” alapján, legalábbis a nagyjátékfilmeknél Kracauer szerint a résztvevők által kialakított „összízlésben” egyesülnek. Elméletének gyengéit a szovjet filmfőiskola hangsúlyozottan személyes és egyedi filmjeivel lehet sikeresen megcáfolni. Ezzel szemben a következő, ebben az évben bemutatásra került retrospektív szemléletesen bizonyítja, hogy milyen kollektív varázsa és veszélye lehet annak a ténynek, hogy a filmek mindig a névtelen tömeg felé fordulnak. A „társadalom” felé, amelyet a korábbi kereskedő forgalmazók egyszerűen „közönségnek” neveztek. Közkedvelt filmek és motívumaik eleve meglévő kívánságokat elégítenek ki. Vagy éppen fordítva, a divatot és a gondolkodásbeli divatot: az ideológiát közvetett és közvetlen úton hirdetve.

Németország Ruhr-vidéke sok mindent megélt, és valószínű nem volt a legforradalmibb vagy legfasisztább vidéke az országnak. Végignézve a töredékeket, némafilmes dokumen-

tumokat a század elejéről, nem sokkal többet érthetünk belőlük, mint Ferenc József budai látogatását és némafilmes gőzhajózását figyelve. Az első világháború utáni filmdokumentum, amely *Töredékek a munkáséletből* címmel volt látható, már megmutatta a frontra vezényelt tömegeket, a vonatból vidáman integetőket és a vereséget szenvedett, csonttá fogyott életbenmaradottakat, akik a szovjet példa inspirációjára megalakítják soraikban az első politizáló vörös sejteket. A húszas évek közepétől kezdve egyre több a politikai megmozdulást, gyűlést, tüntetést, szakszervezeti szervezkedést ábrázoló dokumentumanyag. Előtérbe kerül a vásznon az ércbányákkal, szénmedencékkel „korommal és arannyal” megnyomorított táj és a német proletáriátus huszadik századi kínnó történelme. Ehhez a történettudomány által megírandó históriához érdekes kiegészítést, szomorú vagy tanulságos adalékot jelentenek a szerveződő, majd fokozatosan jobbra tolódó munkásmozgalmak filmekben megjelenő kis és egyre nagyobb csoportjai – egészen a háborúig.

A háttér azonban változatlan, a sivár kémenyekkel, erőműtornyokkal tagolt táj. „Ez a vidék még nem fedte fel magát”, írja róla kitűnő ismerője, Heinrich Böll. „Igazi arcát még eltakarja a pénz. A korom, a mészpor és a kohók fojtogató lehelete nem engedi, hogy levegőt vegyenek az emberek. Egyáltalán szokatlanul hangzik az a feltevés is, hogy itt emberek élnek. Az elmúlt évszázad során mint ha elfeledkeztek volna arról, hogy kik utaznak az erőművek mellett elhúzó villanyvasutakon, kik várakoznak a pályaudvarokon, vagy kik járnak iskolába a Ruhrnak ezen a cseppet sem mítikus vidékén.”

Az oberhauseni retrospektívnek, ahogyan Böllnek a tanulmánykötethez írt bevezető szavai is ígérlik, az volt a bevallottan nemes szándéka, hogy ennek a munkás vidéknek önnön arcát mutassa a sokféle filmes anyagban. A jelenlegi és a történelmi valóságnak „filmes másait” egybegyűjtve kívántak elgondolkodtatni. A kép a dokumentumanyagoknál és interjú-





*Standte: A bárány*

filmeknél sem volt azonban egyértelmű. Nem az okozhatott természetesen zavart, hogy megkülönböztessük a harmincas években fasizálódó szakszervezeti szervezkedéseket napjaink szocialista politikai törekvéseitől. Hiszen a különböző korokban lezajló, világosan körvonalazható szemléleti irányokat jól jelezte a válogatás. Meglepő volt inkább játékfilmes megoldásaikban, *Az uralkodó* című (Gerhardt Hauptmann darabból Emil Jannings főszereplésével 1937-ben készült) filmben például felismerni a még burkoltan, irodalmias formában jelentkező náci művészeti ideológiát, amelyik hangsúlyosan megfosztotta a vidék lakóit soruk személyes alakításától.

Elgondolkodtató volt látni a szegénységet, amelyben az ötvenes évek elején éltek a Ruhr-vidékiek, nyulakat tenyésztettek, a házak mel-

lett zöltséget kapáltak, sorban álltak a pékek előtt. Nem sejtette senki, hogy a jóléti társadalom elidegenedettsége lesz majd huszonöt év múlva az egyik dokumentumfilm problémája, és ez a probléma tulajdonképpen tipikusnak mondható.

A hatvanas évek német játékfilmjei sorából így emelkedett ki számunkra Staudte szép filmje, *A bárány*. Egy munkásfiúról szólt, aki módos otthonában elveszítette kapcsolatait szüleivel; nincs többé közös szava senkivel, mert egy amerikai Cadillac kedvéért elhagyja a lány is, akivel együtt járt.

Egyetlen társa marad, egy bégető gyapjas lény, akit utolér a fogyasztói társadalom végezte: bőrét lenyúzzák, húsát megsütik, és fogyasztásra a vacsorai asztalra kerül.

**Ember Marianne**

# Hollywoodi filmek Hollywoodról, Hollywood ellen

*Azok között a műfajok között, amelyeket a köztudat Hollywoodhoz kapcsol, van egy kevesebbet emlegetett, de éppen ezekben az években megújultan jelentkező: a hollywoodi álomgyár múltjával, emlékeivel, mítoszával, sikereivel és botrányaival foglalkozó filmek műfaja. Az alábbi összefoglalás az Écran 78. c. folyóirat áttekintése alapján ezekből a filmekből mutat be néhányat, mérlegre téve művészi szándékukat, őszinteségüket, kritikai szellemüket. Természetesen nem kerülhet szóba e cikk keretei között még említés formájában sem a hollywoodi filmgyártás egészének, illetve a legjelentősebb vagy legvitatottabb műveknek az értékelése, hiszen a cél csupán e sajátos – Hollywood mítosztát még a groteszk ábrázolással is erősítő – műfaj bemutatása.*

A hatvanas évek közepétől, tehát több mint egy évtizede, a közvélemény gyakran emlegeti Hollywood „alkonyát”, isteneinek, bálványainak mulandóságát, sőt bukását. Igaz, minden isten halandó, mint ahogy mulandó az őket megalkotó civilizáció is, mégis mintha Hollywoodot, mítosztát, csábítását – a megrázkódtatások, válságok ellenére – megkímélné az idő, nem fognának rajta a sötét jóslatok. „Én vagy tucatszor láttam Hollywoodot meghalni”, mondotta Ben Hecht. Ám Hollywood mindannyiszor talpra állt, még ha kétes kompromisszumok árán is. Közben, persze, az idők kétségtelenül megváltoztak, Hollywood is fejlődött, igazodott a mai ízléshez, még ha ez a fejlődés rosszirányúnak tűnik is, sőt egyenesen regresszívnek. Mindenesetre az „aranykor”, a nagy idők Hollywoodja nincs többé; a hatvanas évek második felében feltűnt itteni rendezők (Norman Jewison, Peter Yates, Mike Nichols, John Schlesinger) filmjei csak egy elmúlt divat csábos kliséit elevenítették fel. Való-

jában Hollywood ekkor – úgy látszott – elveszti minden eredetiségét – holmi kétes következményekkel járó európaiasodás érdekében. De ez a divat is mulandónak bizonyult, ma pedig egy új divat folytán egy új filmművész nemzedék kivirágzásának lehetünk tanúi, akik szenvedélyesen szeretik a filmet, többé-kevésbé szívesen foglalkoznak a múlttal, s nosztalgiát éreznek az egykori Hollywood iránt (bár ez a „retro”-nak nevezett divat nem ad teljesen elegendő magyarázatot néhány amerikai rendező új orientációjára). Nem kétséges, hogy ennek az új nemzedéknek a megjelenésével, a hetvenes évek közepétől kezdve kapott erőre ismét egy már kimúltnak hitt műfaj (ami egyébként az aranykorral együtt tűnt el): a Hollywoodról, sőt leggyakrabban a Hollywood ellen készült film műfaja, egyfajta „hollywoodi tükör” némileg kijózanodott illusztrálása.

Nem célunk ezúttal a hollywoodi filmművészet egészét szemügyre venni; azokra az évekre



korlátozzuk figyelmünket, amelyek az aranykor után következtek, és inkább csak néhány, számunkra fontosnak tűnő témával foglalkoznánk a hollywoodi filmgyártás utóbbi tizenkét éve kapcsán.

## Hollywood és emlékezete

Hollywoodot is fel szokták keresni, mint ahogy mindenütt a világon meglátogatják a múlt fennmaradt emlékeit. Az emberek szeretik ily módon felidézni a múltat, mert a múlt mindig csillogóbb, mint a jelen, bármilyen volt is valójában. Erre emlékeztetnek bennünket a *The day of the locust* (A sáskajárás napja, John Schlesinger, 1975) és a *The last tycon* (Az utolsó nábob, Elia Kazan, 1976) idegenvezetői is; az utóbbi filmben ezt a szerepet John Carradine alakítja, aki – bár korábbi alakításaiban inkább szétfoszlatni igyekezett az amerikai film régi legendáit – Kazan filmjében a hollywoodi studiókön kalauzol végig egy turistacsoportot, és lépten-nyomon elárulja nosztalgikus érzelmeit; mert itt tisztelgő zarándoklatról van szó.

Mert Hollywood a kétség és a tétovázás idején mindig saját múltja körül forog, a feledésbe merült emlékek felidezésével foglalkozik. Kétféle formában jelentkeznek ezek az emlékek: a régi filmekből készült összeállítás, hevenyészett montázs vagy a „revival”, egy régi mű újraalkotása formájában. Bár az ilyen jellegű filmek közvetlenül nem világítanak Hollywood kuliszái mögé, nem teszik láthatóvá azt a munkát, ahogyan a filmek készülnek, s azokat a drámákat, amelyeket előidéznek, mégsem hagyhatjuk őket figyelmen kívül. Mert ezek Hollywoodot nem akármilyen filmgyárként mutatják be, hanem mint *bizonyos típusú filmek gyárát*, amely filmek egyébként pontosan meghatározott műfajokhoz tartoznak, s a „magic factory”-(álomgyár)-nak ugyanarra a lényeges vonására világítanak rá.

Elmondhatjuk ezt azokról a montázsfilmekről is, amelyek mint tanulságos metszetek a hollywoodi filmművészet egy-egy jellemző sa-

játságát mutatják be – (például a „musical” vagy a cselekmény iránti vonzódását) – e filmművészet *egészeként*. Ily módon Hollywood azonos lesz a vígjátéki *musicallel*, mint ahogy azt pl. a *That's entertainment* (Ez aztán a szórakozás) sugallja, vagy ennek folytatásai, amelyeknek már a címe is árulkodó: *Volt egyszer egy Hollywood*, 1974; *Hollywood, Hollywood*, 1976; vagy a *Hooray for Hollywood* (Hurrá, Hollywood, 1975). Hasonló típusú, más filmekkel is illusztrálhatnánk ezt, amelyekben az előbbiekhöz hasonlóan az elemzésnek vagy a kritikai megközelítésnek még a nyomát sem találhatjuk, annál kevésbé, mivel éppen a múlt csábítására építenek.

Ezt a műfajt – mely az említett montázsfilmeknél azoknak a nézőknek az érzelmeit vette célba, akik annak idején látták az illető filmeket – az újabb filmek esetében az egykori Hollywoodra vonatkozó *nosztalgikus szellem-idézés* jellemzi, akár az álomgyár csábításainak, botrányainak áttétel nélküli felidezéséről legyen szó, akár a régi Hollywoodra való mai visszaemlékezésről.

Ezeket az újabb filmeket is – akár a sci-fi (*Starwars* – Csillagok háborúja, George Lucas, 1977), akár a vígjáték (*What's up Doc?* – Mi van, doki?, 1972; *Paper Moon* – Papírhold, 1973, Peter Bogdanovich), akár a „fekete” film (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974; *Farewell, my lovely* – Ég veled, szépem, Dick Richards, 1975), vagy a musical (*At long last love* – Végre, szerelem, P. Bogdanovich, 1975; *New York, New York*, Martin Scorsese, 1977) műfajában készültek – értékelhetjük a maguk tényleges jelentőségében, boncolgathatjuk egyik vagy másik témáját, de mérlegelhetjük azoknak a műfajoknak a szempontjából is, melyek inspirálták őket. Mindenesetre e felsorolt filmek mind a múlt iránti vonzalomról tesznek tanúságot.

Ezt láthatjuk Scorsese *New York, New York* című (s címével ellentétben teljes egészében Hollywoodban forgatott) filmjében is, amely az aranykor vígjátékaiból és zenés darabjaiból vett idézetekkel van teletűzdelve. Sőt George



Martin Ritt: A jónevű senki (*The front*)

Lucasnál és még másoknál is, el egészen Bogdanovich-ig, aki feltétlen csodálója Hollywoodnak, noha az kizárta őt magából. Bogdanovich-nak már első filmje, a *Targets* (Célpontok, 1967) – a letűnt idők filmművészetére való állandó utalásaival – látni engedte szerzőjének a steril utánpótlás és a filmidézetek iránti vonzalmát; egy fiatal rendező szerepét játszva – aki végignézte a televízióban Hawks *A büntetőtörvénykönyv* c. filmjét – ki is mondja: „Már minden jó filmet megcsináltak.”

## Hollywood és csábításai

Hollywood – a tegnapi éppúgy, mint a mai – nem szűnt meg csábítani. Mint álmogár, mint a látványosság és a fényűzés mágikus apparátusa – túlél minden katasztrófát.

A keleti partról, New Yorkból nézve Hollywood Kaliforniát jelenti, a napsütést, a film „csodagyerekeit” (wonder boys). Kalifornia,

napsütés, tenger – a könnyű, gondtalan élet szinonimái, amikor pl. az ember a Malibu-strandon röplabdázik... Vajon nem ez a kép jár-e Hubbel Gardiner fejében Hollywoodról, amikor arról beszél álmodozva, hogy „napsütésben élni egész évben”, meg „nyitott kocsi-ban menni munkába”, meg „hajókázni” (*The way we were* – Ilyenek voltunk, Sydney Pollack, 1973)?

Hollywood, a „*self made man*” Amerikájának szimbóluma szélesre tárja kapuit a sikerre éhes fiatalok előtt, az ígéret földjének és a legfőbb beavatás színhelyének tűnik. Larry Lipinsky (*Next stop Greenwich Village* – A legközelebbi állomás Greenwich Village, Paul Mazursky, 1975) is Hollywoodba repül a film végén, telve reménnyel, mint ahogy Hubbel Gardiner, a ragyogó és sikeres író is, képtelen lévén ellenállni a tündérmesébe illő hollywoodi siker hívásának. Hasonlóképpen a *The world's greatest lover* (A világ legnagyobb szerelmese, Gene Wilder, 1977) is egy olyan boldogtalan ember történetét mondja el, aki előbb egy a *Modern idők*-ből ismert futószalaggal küszködik, majd azzal a reménnyel utazik Hollywoodba, hogy filmsztár lehet. Ez a „siker-story”, amelyet Gene Wilder újból (de tréfás hangon) elmesél, a siker amerikai módon felfogott témáját illusztrálja, és óhatatlanul a „*self made man*” himnuszát szólaltatja meg.

Igaz, Hollywood dzsungel is, meg csatatér is, ahol a legjobbak győznek, de ez csak növeli a jelentőségét annak a küzdelemnek, amelyet aztán az elszánt ifjú amerikai sikerre visz; egy csepp sem árt dinamizmusának, sőt kialakítja benne a vállalkozás és a hódítás szellemét.

Hollywoodban sikert elérni azt jelenti: hatalmat és dicsőséget szerezni. A hatalom leggyakrabban a producereknek, a „náboboknak” jut; a mulandóbb dicsőség inkább a művészek (sztárok, rendezők, forgatókönyvírók) osztályrésze. Bár ami a művészeket illeti, korlátoz-nunk kell a szó jelentését, hiszen a Hollywoodról szóló filmekben ritkán esik szó igazi műalkotások megvalósításáról; Hollywood elsősorban ipari vállalkozásnak minősíti ön-



magát, melyet mindenelőtt az üzleti rentabilitás érdekel.

A „nábob”, a producer képe az idők folyamán nem sokat változott e filmekben. Ő a szüntelenül lázasan ügyködő ember, aki csak néhány órát alszik éjjelente, és akit folyvást zaklatnak a mozisikerre vágyó nők. Mint a társadalmi siker és a könnyű élet megtestesülése (ez a Jacqueline Susann bestsellerei által képviselt klisé), ő uralkodik Hollywoodban, ő adhat filmszerepeket az ismeretlen kezdőknek, sztárokat csinálhat belőlük. Mert ez az, amiről minden kezdő álmodik, a sztárok dicsősége, azoké, akik már szétválaszthatatlanul egyé váltak saját legendájukkal, megszerezték az örök, támadhatatlan bizonyosság derűjét, és akiket most már inkább csak az ékszereik érdekelnek, vagy emlékeik megírása. (Mindez teljes egységben együtt van az *Airport 75/747*-ben – Jack Smight, 1975 –, amelyben Gloria Swanson saját alakját személyesíti meg.)

## Hollywood és botrányai

Ám az örömök és a kicsapongások színhelye botrányoktól sem mentes, s a film ennek bemutatásával sem maradt adós. Kábítószer, nyugtatók, ital, pénz, szex, erőszak a producerek részéről – ezek lehetnének a botrányok forrásai, ha egy ilyen tárgyú film erős hatást kíván elérni. Hollywood azonban – híven ahhoz az elvhez, mely szerint inkább a film múltját, mint jelenét kell ábrázolni – jobbra csak a tegnapi botrányaival foglalkozik, amelyek egyébként bizonyos távlatból sajátos fénnel világítják meg az amerikai társadalmat.

Az Arbuckle-botrányt például meglehetősen szabadsággal ábrázolja James Ivory kiábrándító filmje, a *Wild party* (1975). 1921-ben ugyanis, egy viharos „party” utáni napon meghalt Virginia Rapp fiatal színésznő, Roscoe Fatty Arbuckle-t pedig letartóztatták erőszak és gyilkosság vádjával. Arbuckle-t 1922-ben – nem könnyen, de – felmentették. Ez a botrány, mely egész Hollywoodot besározta, valójában a túlajtott puritanizmus összefü-

gésében jelentkezett. Az alkoholtilalom, az antiszemita és antikommunista indulatok fogtak össze a bosszúvagyó konzervativizmus felángolásában, miután sokaknak szálka volt a szemében az a szabados életmód, amelyet néhány hollywoodi nagyság folytatott. A *Wild party* azt a türelmetlen légkört érzékelteti, amely az Arbuckle-botrány és a hangosfilm kezdetei közötti időszakot jellemzi, s amellyel Ken Russel *Valentino*-jában is találkozunk.

Hollywoodnak mint az uralkodó ideológia céltáblájának – másfelől ugyanakkor kiszolgálójának is, mert Hollywood nem egyszerű képlet – nem ez volt az utolsó botránya. Közvetlenül a második világháború után Amerika a hisztéria és a türelmetlenség egy új megnyilvánulásával ismerkedhetett meg; ez volt a MacCarthy szenátor által vezetett boszorkányüldözés. Hollywood lett a kedvelt céltáblája az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottságnak; tudjuk, hogy MacCarthy csupán azért döntött a Hollywood elleni támadás mellett, hogy hatást gyakoroljon a közvéleményre.

Harminc év múltán Hollywood keveset beszél történelmének erről a fejezetéről. Talán azért, mert – mint Sydney Pollack hangsúlyozza – „a besúgókat ugyanazon a címen fogták perbe, mint akiket elárultak”? Hollywoodban tehát senki sem szeret erre a nem éppen rózsás időszakra emlékezni. Sem a *The way we were*, sem a *The front* (Martin Ritt, 1976) nem közeledett őszintén a problémához (ennek ellenére, vagy éppen ezért szeretnénk látni David Helpern Jr. filmjét, a *Hollywood on trial*-t (Hollywood próbája), amelyet 1976-ban mutattak be Cannes-ban, és amelyet archív dokumentumokból és interjúkból állítottak össze).

A *The front* túlságosan egyénivé csökkenti a konfliktust: itt egyedül maga a történet a fontos, így a néző érdeklődését nem annyira a maccarthyzmus és a feketelista kártételei kötik le, mint inkább egy lelkes tömeg által támogatott kisember hősi-komikus kalandjai. Az ilyenféle happy end egyébként valószínűtlennek tűnik, tekintettel az Egyesült Államokban ezekben az években uralkodó, fertőző légkör-



Gene Kelly: *Hollywood, Hollywood*

re. A *The way we were* – regényes karaktere ellenére – jobban bemutatja a boszorkány-üldözésnek ezt a korszakát. Igaz, csak a leg-szükségesebb számú esetben, de a maccarthyizmussal kapcsolatos jelenetekben annyira érződik a kétely és a gyanú légköre, amihez hasonlót hiába keresnénk Ritt filmjében. Akár a mikrofon felfedezésekor Bissinger rendezőnél, akár azon az estélyen, ahol mindenki Marx-fivérek öltözött, mintegy hogy a nyugtalanságát leplezze, a türelmetlenség ott feszeng mindenütt, hogy aztán végül is a kollektív hisztériának abban a jelenetében törjön ki, amikor a reakciós tömeg már-már meglicselsi Hubbelt és feleségét. Ennek ellenére a *The way we were* egyetlen mozzanatában sem haladja meg az egyéni drámát: a hollywoodi Tízek ügye csak azért kerül bele, hogy átszínezzé a „románcot”, hogy érzelmi természetű konfliktust provokáljon a két főszereplő között (nem politikait, még ha a kiindulópont többé-kevésbé az is). A boszorkányüldözés korszakát ábrázoló igazán nagy film továbbra is a jövő feladata maradt.

## Hollywood és délibábjai

Egy új hollywoodi film, a *The last remake of beau geste* (Egy szép hőstett utolsó megismétlése, Marty Feldman, 1977) felhasznál egy részletet „megcsavarva” William Wellman *Szép hőstett-jéből* (1939); egy „délibábos vidéken” Valentino és a sejk éppen a távolban, a síkság szélén feltűnő Hollywood felé készülnek lovagolni. Ily módon Hollywoodot úgy ábrázolja, mint holmi madarakat csalogató forgó tükröt, vagy ahogy a *The day of the locust* idegenvezetője mondja, mint „az összetört álmok Mekkáját”. A hollywoodi film olyan tükröt tart az avatatlanok elé, amelyben az élet ahhoz hasonlóan tűnik, amilyen képet Hollywood önmagáról akar adni, azaz derűset és megnyugtatót.

Ám annak a fiatalembernek a lelkes rajongását, aki felfedezi Kaliforniát és némileg illuzórikus ragyogását, keserű kiábrándulás váltja majd fel. Hollywood egyszerűen elejti és magára hagyja azokat, akik számára meg nem felelőnek bizonyulnak; áldozatainak álmai a





Pollack: A lovakat lelövik, ugye?

zárva maradó stúdiókapuk rácsain törnek össze. Bár néha még meghalni is idejönnek, akik nem tudnak szabadulni ígézetétől, mint „a nagy Waldo Pepper” (*The great W. P.*, George Roy Hill, 1975), aki itt már odáig süllyedt, hogy álnéven dublörködik.

Hollywood tehát nem hogy megkönnyítené a dicsőségre és kalandra sóvárgó fiatal amerikai sikerét, sőt inkább a kudarc, a fájdalmas beletörődés élményét izlelteti meg vele. A *The greatest world's lover* (A világ legnagyobb szerelmese, Gene Wilder, 1977) Rudy Hickmanja is, bár odaérkezésekor „egyetlennek” hirdette önmagát, csakhamar elvegyül az önjelölt sztárok között, akik sikerről és könnyű életről álmodnak.

Sőt azok a „boldog kevesek” is megismerik a kudarc kínját, akik előtt megnyílnak a stúdiók kapui; mert Hollywood képes a legtehetségesebbeket is derékba törni; mindenki emlékszik még Scott Fitzgerald szerencsétlen hollywoodi próbálkozására. Nyilvánvalóan erre utal a *The last tycon* és a *The way we were*. Mindkettő azt mutatja be, hogy két regényíró (George Boxley, ill. Hubbel Gardiner) hogyan jut el odáig, hogy feladja írói személyiségét, és hogyan látják viszont műveiket mások által megmásítva, átdolgozva. Amikor Hubbel Gardiner kapitulál a producerrel és a rendezővel folytatott kötérlhúzás után, még neki kell könyörögnie, hogy engedjék meg, ő maga hajthassa végre a követelt változtatásokat.

Észrevétni magukat, kilépni a névtelenségből, a nyomorból – ebben reménykednek *A lovakat lelövik, ugye?* (Sydney Pollack, 1969) szomorú táncosai is. Könyörtelen vádirat ez a film, arról, hogyan használják ki a nagy gazdasági válság legfőbb károsultjainak, a munkanélkülieknek a helyzetét, és hogyan élnek vissza az emberek feltámadó reménykedésével. Azok a boldogtalanok, akik elindulnak a számukra megrendezett marathoni táncversenyen, nemcsak a győztesnek kitűzött 500 dolláros díjért teszik ezt, hanem főleg azért, hogy észrevetessék magukat „az egész hollywoodi klikkel”, ahogy McCoy írja regényében.

Ilyenformán még ezeket a táncosokat is az álmogyár ígézete tartja fogva; Gloria azonban, bár beletörődik majd, hogy úgy végezzék ki, mint a lovat, nem ül fel a kapott ígéreteknek. Ő, talán egyedül ő, világosan tudja, hogy bármi történjék ezen a táncversenyen, senki sem fogja azt észrevenni, mert itt mindenki el van kötelezve. Minden csak illúzió, hazugság, csalás, tudja ezt Gloria, ahogy a *The way we were* Katie-ja is, aki miután tanúja volt Hubbel intellektuális kivégzésének, kimondja: „Gyűlölöm azt, amit a regényedből csináltál, gyűlölöm ezeket a filmeket, ezeket az embereket, ezeket a pálmafákat...”

## Hollywood mindezek ellenére...

A hollywoodi film, mely általában nagyon sztereotip elemekből építkezik, szigorúan meghatározott és szinte változtathatatlan műfajokkal, lehetőséget kínál a paródiának is (mely különböző formákban, humoros töltéssel jelentkezhethet). A paródia reflexiós természeténél fogva tükröt tart a hollywoodi film elé, de kívül helyezi magát a parodizált műfajon. Ezt azonban nem teheti meg bizonyos alapvető kétértelműség nélkül: a paródia ugyan eredetileg kifejezetten groteszk travesztia lenne, amely kihasználja azokat a nevetséges dolgokat, amelyeket egy bizonyos helyzet foglal magában, manapság azonban azt látjuk, hogy gyöngéd tiszteletadássá vált valamelyik filmművész iránt, akinek egyéni kifejezőmódja a komédia.

A több mint egy évtizede oly ritka paródiák és stílusutánpótlások éppúgy folyton változó formában jelentkeznek, mint maga a hollywoodi film. Egy stílus paródiájától (*Young Frankenstein* – Ifjú Fr., Mel Brooks, 1974; *Schlock*, John Landis, 1972; *The last remake of beau geste* stb.) a parodisztikus idézetekig (*The great race* – A nagy verseny, Blake Edwards, 1965; *Murder by death* – Robert Moore, 1976), régi hollywoodi filmek kiforgatásától (*Myra Breckinridge*, Michael Sarne, 1970) magának Hollywoodnak és „faunájának” groteszk meg-





Pollack: *Ilyenek voltunk (The way we were)*

rajzolásáig (*The party*) számos film nyújtott módot a humorra és a burleszkra.

A kritikában azonban ezek a filmek sohasem mennek messze. Mindenekelőtt a nevetetés a cél a megszokott közhelyek kifigurázásával, és nem valamilyen stílus elemzése. Amikor például Mel Brooks néhány színészt vett célba furcsaságaikkal (*Silent movie* – Némafilm), az illető színészek szívesen belementek a játékba, már csak azért is, mert sem nimbuszukat, sem társadalmi tekintélyüket nem érintette a dolog; mert bár a hollywoodiakat karikírozva mutatták be itt, de mindig igen pontosan meghúzott határok között (a megalomániás és túl ideges producer két cigarettát szív egyszerre stb.).

Dialektikus egyensúlyozás a taszítás és a vonzás, a megszüntetés és az utánzás között – Hollywood ezzel a módszerrel igyekszik konzerválni mítoszait. Maga a paródia az álomgyári minta vonzására és az utánzására épít, a cinkos nevetés szelíd ironiájával. De Holly-

wood megerősödve kerül ki a parodisztikus vállalkozásokból: Blake Edwards *The party*-ában nem haboznak egy gag kedvéért egy erőd egész díszletét lerombolni egy közel háromezer szereplős jelenetben; a *Silent movie* végig arról szól, hogyan jön létre egy sikeres hollywoodi film; a *The greatest world's lover*-ben – „pirandelloi fogással” – a producer éppen egy „A világ legnagyobb szerelmese” c. film közeli bemutatását jelenti be, tehát azét a hollywoodi filmparódiáét, amelyet a nézők éppen láttak. A filmparódia tehát távolról sem mond le a hollywoodi mítoszlól, sőt újból aktivizálja és fenntartja az „álomgyár” csábítását.

Hollywood eddig még mindig túlélte azokat a támadásokat, amelyeknek már több évtizede célpontja – mégpedig saját hozzájárulásával; Hollywood nem lenne az, ami, ha ezek a gondosan végigvitt leleplezések nem erősítenék tovább legendáját.

S. G.

## Az átlagok és a végletek

### Mészáros Márta művészetéről

#### Előzetes megfontolások

1. Mészáros Márta „kvázi-realistának” nevezi magát a Zsugán Istvánnak adott interjújában (Filmvilág, 1978. 11. sz.). Ő sem gondolja, természetesen, hogy ez valami tudományos kategória. Én sem.

Azért érdemes föllelgetni ezt az *ad hoc* önminősítést, mert beszédesen árulkodik egyfelől az ismert körülményről: a kritika mind ez ideig nem végezte el a rendezőné érdemleges „minősítését”; másfelől pedig valósággal szimptomatikus a realizmustól való elhatárolódás: a mentegetőzés a hasonlóság miatt.

Maradjunk annyiban: nem zörög a haraszt, ha nem fúj a szél. S ha nem realista, hát nem realista.

Hogy aztán a realizmus aligha fogadható el minden fönntartás nélkül annak, aminek Mészáros Márta szavaiból ítélnék (ti. olyan *stilusnak*, amelyet az „*élettények mikrorealista leírása*” jellemez, például egy vacsorázás minden falatot számontartó részletezése), az más kérdés. Ismétlem: az az érdekes ebben, hogy aki ennyire – csakugyan azt mondhatni, már-már szándékosan – félreérti, hogy mi is a realizmus, az minden bizonnyal *nem* realista; s ezt útmutatásként nyugodtan elfogadhatja a nyilatkozótól a kritika.

2. Nem hiszem el, hogy Mészáros Márta filmjeinek nemzetközi sikere egyértelműen és ki-

merítően megmagyarázható volna a feminizmus divatjával.

Nem lehet igaz, hogy pusztán a téma, a téma-választás garantálhatja a hatást sok száz-ezernyi nézőre, a kiváltott visszhangot sok száz-ezernyi nézőben! Vagy ha igen, akkor sem olyan egyszerű ám a dolog! Hiszen amennyire jellemző Mészáros Mártára, hogy műveiben többnyire a maguk erejéből boldogulni kényszerülő (vagy csupán akaró) nők sorsáról beszél, legalább annyira jellemző rá az is, hogy – hasonlíthatatlanul a magyar filmgyártásban – elsősorban a *munkásnők* élete iránt érdeklődik. Kötve hiszem, hogy ez például csupán a feminizmus híveit érdekelheti.

3. Abba a kényszerű és egyben szerencsés helyzetbe kerültem, hogy egyvégtében nézhettem és kellett megnézni Mészáros Márta játékfilmjeit. Természetesen más így nézni filmet, mint alkalmilag s ahogy a bemutatók szeszélye hozza magával, lassan, éves-többéves szünetekkel.

Valamelyest „történetileg” visszatekintve, némiképp a vizsgálódó tárgyilagosságra, mi több, a látottak okvetlen *megértésére* való törekvéssel nézni mindent igencsak más dolog, mint hogyha az ember – „visszalapozási” lehetőség híján, sőt tisztességes jegyzetelés lehetősége nélkül – az épp aktuális látottak alapján kénytelen, többnyire csak impresszióra támaszkodva, ítéletet mondani.





*Eltávozott nap*

Jócskán változott a véleményem e vetítés-sorozat alatt Mészáros Mártáról és filmjeiről. Én ugyan még sohasem írtam erről a rendezőről, tartozni tehát nem tartozom senkinek ezzel a személyes jellegű beismeréssel, de úgy áll a dolog, hogy azelőtt nagyjából a hazai kritikai közvélemény tartózkodó ítélkezésével értettem egyet, most meg, úgy veszem észre, elüt tőle a véleményem: megtanultam becsülni azt a törekvést, amelyet a végletek közt hányódva is oly következetesen képvisel a rendező.

Nem kétséges, hogy a magyar filmkritikának tartozása van Mészáros Mártával és saját magával szemben: nem magyarázta meg eledig meggyőző elemzésekkel és érvekkel, hogy mi mindennek köszönhető e sajtóságos arculatú rendezőegyéniség sikere, s hogy mi mindenről szólnak valójában a filmjei?

Ettől ösztönözve, megkísérlek kifejteni néhányat azokból a gondolatokból, amelyek vetítés alatt ötlöttek eszembe.

## Az átlagélet kilengései

Mészáros Márta első filmjei hangsúlyozottan *átlagos* képességű, jellemű, sorsú szereplőkkel, *egyszerű*, egyenesvonalú történeteikkel, valamint megvalósításukban több-kevesebb *kommercialitással* és némi *irodalmiassággal* hívják föl magukra a figyelmet. Mindezek a jegyek, ismerjük el, ha csak így magukban vesszük őket, s még csak nem is sejtjük, hova vezetnek, miféle általánosabb művészi-rendezői szándékot próbálnak kifejezni (ha úgy tetszik: egyelőre inkább csak lepleznek) – nem alkalmasak rá, hogy a kritika elismerését váltsák ki, ellenkezőleg, nagyon is indokolják a tartózkodást.

Persze, hogy annak idején nem lehetett előre látni a még nem létező következményeket, fejleményeket. De ettől függetlenül tény, hogy ma, visszatekintve, a későbbi filmek tapasztalatával gazdagodva, egy kissé többet lát-



*Szép lányok, ne sírjatok*

hatunk ezekben a filmekben is, és többet is állapíthatunk meg róluk.

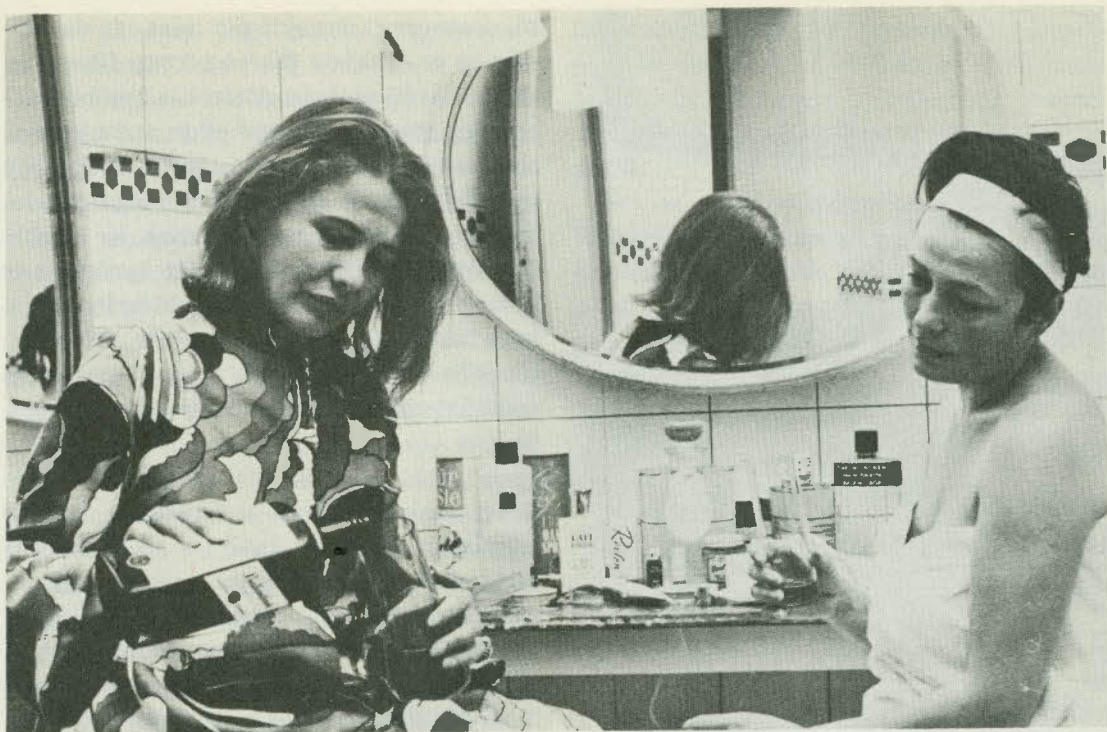
1. Kommercialitásnak azt a törekvést nevezem itt, amely a film szövetébe beépített ilyen-olyan tényezők *filmen kívüli* jelentésével kíván hatni a közönségre. Kézenfekvő, hogy miről is van szó: a népszerű beat-együttesek – mindenekelőtt az Illés-együttes – szerepeltetéséről, zenéjük fölhasználási módjáról (*Eltávozott nap, Szép lányok, ne sírjatok*); arról, hogy Kovács Kati mint énekesnő már népszerűséget szerzett a filmbeli föllépése előtt, s éppen ezt kívánta „kölcsonvenni” tőle a film (*Eltávozott nap*); vagy arról a „szenzációs” mozzanatról (hogy ne csupán a korai filmekről szóljunk), amely egy játékfilmbe a közismert színész nő valódi születését „dokumentálja bele” (*Kilenc hónap*).

De mindezzel kapcsolatban megfigyelhetünk egy „ellensúlyt” is, amely – ha nem is igazolja, de – azért némiképpen más jelentéssel is fölruhazza Mészáros Márta filmjeinek kommersz jegyeit.

Kovács Kati nem játszik rosszul az *Eltávozott nap*-ban. Hadaró beszéde ugyan menten elárulja szakmai képzetlenségét, de természetes viselkedésmódja következtében végtére is partnere tud lenni olyan kiváló színészeknek, mint Horváth Teri vagy Szirtes Ádám. És hát nem énekesnői minőségében jelenik meg a vásznon, hanem amatőr színészként. A kérdés csupán az: a dokumentatív valósághűséghez való közelítés szándékát lássuk-e fölléptetésében, avagy a közismert személyiség népszerűségére alapozott számítást? Engedjük meg, hogy Mészáros Mártát *mindkét* szempont vezérelte Kovács Kati főszereplőül választásában, nem csupán az egyik!

A slágergyűjteménynek sem utolsó *Szép lányok, ne sírjatok* zárójelenete tartalmaz egy olyan apróságot, amelynek a rendező későbbi pályája ismeretében határozott jelentőséget tulajdonítok. Ennek a hangsúlyozottan „szórakoztató” jellegű filmnek, amelynek lírai-mesés lebegése elringatja a nézőt abban a hangulatban, hogy „mindez nem komoly” – ravaszul





Holdudvar

megcsavart, ironikus befejezése van. A *Ne sírjatok, lányok* című dal szövegének (Bródy János) egyik fordulata nyer ilyen hangsúlyt Mészáros Márta filmjében. „Ne sírjatok, lányok” – hangzik a szöveg –, „az élet szép”... – halljuk épp akkor, amikor Juli szomorú szemmel törődik bele, hogy most és már ezen túl mindig a férje előtt is le kell vetkőznie (ha úgy tetszik: átvitt értelemben is, „levetkőznie nehezen érthető tartózkodását, titokzatos ellenállását”), s már-már nevetnénk a nézőtérén ülve ezen az igazából vicces szituáción, amikor – kis szünetet tartva – így folytatódik az ének: „az élet szép... lehet”! S az addig komor arcú Julika erre elmosolyodik. Nekünk viszont a nézőtérén, ha jól odafigyeltünk erre az egyszerű ironikus váltásra – lehervad az arcunkról a mosoly. Ekkor ugyanis rádöbbenünk, hogy ez a meseszerűen-vidám történet, végül is, egy nagyon köznapi tragédia modellje is – lehet. S Mészáros Márta rendezői pályafutásának további állomásai éppenséggel ezt az értelmezést erősítik föl. A filmbeli Juli kitörni

akart az előírt életpályáról, majd – beletörődött a rá váró sorsba... „Az élet szép... lehet” – hangzik épp akkor, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy a „lehet”-tel szemben a „nem lehet” az úr. Ez mesteri megoldás. De csupán egyetlen, kivételes eset, amikor a slágerszöveget a legmélyebben értelmezett és átgondolt dramaturgiai szerkezetbe, a film egész mondanivalójának legfontosabb részletébe tudta bekapcsolni a rendező.

A *Kilenc hónap* születési jelenetét illetően pedig abban fedezhető föl az ellentmondás másik pólusa – amennyiben az egyik: a szenzációkeresés –, hogy egy olyan filmtörténet végére illesztve találkozunk vele, amely az átlagos emberi sorsok iránt programszerűen érdeklődő Mészáros Márta munkái közt is kirívóan kiszámított és kiszámítható dramaturgiával építkezik, amelyben a kitűnő színészek nemegyszer (írói és rendezői) dróton mozgatott-rángatott bábokként viselkednek, amelynek jelenetei sorra-rendre valami elképesztően rideg-merev légkört sugároznak – egyszerűen a legművibb az



Örökbefogadás

átlagéletemet ábrázolni kívánó Mészáros Márta-filmek közül. S ebben a filmben valóságos sokkhatást képes kiváltani az a bizonyos *leschwenk* a születő gyerekre – szempillantás alatt elemi erővel zúdul ránk a már túl hosszsan nélkülözött, igazi, mesterkéletlen valóság... (Nem feledhetjük, persze: maga az ellentét a szülési jelenet s a film egésze között szerfölött problematikus és *eo ipso* megkérdőjelezi egy ilyen jelenet létjogosultságát).

Röviden összefoglalva: kétségtelen ugyan, hogy Mészáros Márta nem egy filmjében nyilvánuló a vonzódás a közönség kegyeit kere-

ső, kommersz megoldások iránt, ámde először is, ez a hajlam főként a korai filmekben tolakodott túlságosan előtérbe, s később a lehető legjobb mederbe torkollott a rendezőnek azzal a nem kifogásolható törekvésével, hogy jónevű (külföldi) sztárokkal is dolgozzék, ha módja nyílik rá; másodszor meg, ha mégoly kommersz eszközökkel, de már kezdetben is komoly témákat közelített meg Mészáros Márta, s bizonyíthatóan jelen van már első játékfilmjeiben is az igyekvés, hogy a közönségcsábító elemeket szerveesebben beleillessze a műbe.

2. Igencsak irodalmias a *Holdudvar* magára maradt özvegyasszonyának – a „nagy ember” özvegyének – egész melodramatikus cselekvésvonala; de nem erről érdemes beszélni, az irodalmiasságáról szólva, hanem sokkal inkább az *Eltávozott nap* és a *Szép lányok, ne sírjatok* fiatal hősnőinek tipikus egzisztencialista utánérzéseként ható *action gratuite*-jeiről. A nem indokolt (márminthogy dramaturgiailag nem indokolt, mert természetesen „nyilatkozatokkal” nem is kellene indokolni) lépések, amelyek kizárólag a hős egyéni „szabadságát” demonstrálják, különösképpen a rendező első filmjének (*Eltávozott nap*) szerényen átlagos figurákat fölvonultató világában hatnak meglehetősen furcsán.

De megint csak olyasmiről van szó, ami később – Mészáros Márta későbbi pályájának ismeretében – válik igazán világossá. Akkor, amikor már megismerkedtünk a – véleményem szerint – első igazából érett alkotással is, a *Szabad lélegzet*-tel, amely mindenképpen egy kezdeti korszakot zár le a rendező életében. Amikor visszatekintve megállapíthatjuk: semmiképp sem véletlen, nem afféle kezdeti bizonytalanság, hanem elhatározott program Mészáros Mártánál az, hogy nyomatékosan *átlag*-jellemekkel, *átlagos* normák szerint mozgó világban, *átlagos* sorsokat kíván bemutatni. S ami ettől elütő a filmjeiben – az ehhez az *átlagélethez képest* minősül jobbnak vagy rosszabbnak.



Nem kétséges, hogy ennek a programszerű „átlagolásnak” köze, sok köze van a klasszikus értelemben vett naturalizmushoz. Mindazonáltal Mészáros Márta nem reked meg az átlagélet – magában véve okvetlenül sémaszerű – bemutatásánál. Ez csupán a kiindulás és az állandó viszonyítás szintje. Filmjei ugyanis éppenséggel azokról szólnak, akik ebből az átlagéletből „kilengenek”.

Hogy mennyiben sikeres az alkotói szándék megvalósítása például a *Szép lányok, ne sírjatok*-ban, az e tekintetben mindegy; de innen nézve arról szól a film, hogy a gépies, kilátástalan – mert előre kiszámítható, előírt, megfellebezhetetlenül determinált – élet kötöttsége ellen merőben ösztönösen, enyhe irracionalitással lázong a hősnő, Juli, aki átlagos-józan munkakörnyezete számára: rejtély, titokzatos, idegen, szfinx-arcú lény. (Jarka Schallerová erre a szerepre rendezői telitalálat). A lázongás csupán a szerelmi kapcsolatokra terjed ki. Ez még inkább fokozza érzelmi-ösztönös jellegét.

A hősnő saját maga számára is indokolatlan cselekedetei – éppígy az *Eltávozott nap*-ban is – nyilvánvalóan a rendező legfontosabb mondanivalóját közvetítik. Azt ugyanis, hogy az „átlagos”, gépiesen ismétlődő életet élő emberek között az, aki a szűkreszabott mozgástér, az életnek még a múltból öröklött és korántsem az egyik napról a másikra fölszámolható (mert folyton újratermelődő) korlátai ellen tiltakozni akar, az talányossá, sőt „megfejtethetlen rejtéllyé” válik olyan társai szemében, akik viszont nem kívánnak változtatni megszokott életükön.

Nem véletlen, hanem nagyon is törvényszerű, hogy a magányosság éppen azokat az embereket fenyegeti, akik nem hajlandók bele-törődni a magányt szülő körülményekbe. Mészáros Márta hősei egytől egyig ilyenek. Környezetük bármiféle „megvetése” vagy elutasítása nélkül – ellenkezőleg: a legszorosabb kötődés mellett! – sem hajlandók azt az életet élni, amely minden „emberi számítás” szerint „elő van írva” számukra. Egyszerű emberek, hangsúlyozottan átlagemberek ők is. Nem ki-

emelkedni akarnak környezetükből, hanem pusztán csak másként, szabadabban élni. Szembekerülnek életformájuk logikájával. S rendre „logikátlan” cselekedetekre ragadtatják magukat.

Ám az egész probléma szigorúan lélektani és erkölcsi szinten marad meg. Holott az okai társadalomtörténetiek, olyan okok, amelyeket minden jel szerint csak a mind mélyebbre ható politikai változások révén lehet (lassacskán, ke-



*Kilenc hónap*

ervesen) megszüntetni. Emiatt Mészáros Márta, jóllehet filmjeiben valós társadalomtörténeti helyzetet dokumentál, fejez ki, nem mondhatni, hogy magának ennek a társadalomtörténeti helyzetnek tudatos kifejezője volna. De jó médiuma a kornak. S ez nem kevés.

3. Első ízben a *Szabad lélegzet* mutatja alkotóját igazán szuverén, sajtóságosan egyéni jegyekkel rendelkező s egyúttal eszközeinek teljes birtokában levő rendezőként. Mint Mészáros Mártának minden filmje, ez is bizonyos vonatkozásban *végletesen* ábrázol, fejez ki egy

problémát. Egyszerű cselekménye (a szövőlány és az egyetemista fiú reménytelen szerelme) élesen, sőt gorombán szól egy olyan társadalmi konfliktusról, amelyről többnyire csak szemérmesen hallgatni szokott nálunk a művészet.

A filmbeli „szereposztás” természetes Mészáros Márta számára; természetes, hogy ő a lány szemszögéből ítéli meg és mutatja be az eseményeket; hogy a lány a tragikus és elnyomott figura, s a fiú az, aki az élet, a társadalom kínálta előnyöket élvezzi, s nem képes rólok még legtisztább érzelmi ösztönzésére sem lemondani. Ez a film azonban mindennek ellenére sem „feminista”. Igaz, hogy a társadalmi problémák megoldására (illetve megoldatlanságára) a női emancipáció oldaláról figyel. De társadalmi kérdést exponál élesen, s nem holmi általános „női” problémákat.

A rendező érettségét – s nem hiszem, hogy ez ellentmondás volna – azon lehet leginkább lemérni, hogy milyen gondosan dolgozza ki, munkálja meg a forgatókönyvet. Mészáros Márta filmjei egyszerű (s mellesleg mondva: jól játszható) történeteket mesélnek el. Pár szóval összefoglalva a cselekményüket, már-már a sematizmusig egyszerűnek tetszenek; tétel-szerűnek, illusztratívnak is nemegyszer. Valójában azonban ez az egyszerűség nem más, mint annak pusztá következménye, hogy az alkotó szándékosan, sőt hangsúlyozottan átlagos életű-sorsú emberekről beszél: hétköznapi körülmények között élő és dolgozó emberek hétköznapi eseményekkel terhes világról. De minthogy Mészáros Márta éppen azt mutatja meg filmjeiben, hogy az átlagos, „sorszerűen” determinált élet ellen miképpen lázadoznak legjobb hősei, így az általa mutatott világ telistele van az átlagostól elütő, „kilengő” mozzanatokkal. Ezek a „kilengések” a pszichikum mikrovilágának szintjén játszódnak le: az ábrázoló művésztől tehát azt kívánják meg, hogy a lehető legrészletesebben és legtökéletesebben mutassa ezeknek az apró történeteknek az *összefüggő folyamatát*. Ebben az értelemben az első igazán érett filmnek a *Szabad lélegzet*-et tekintem.

## Nők – és férfiak

Mészáros Márta a saját erejükből boldoguló – vagy csak boldogulni akaró – nőkről beszél makacsul, sokszor, ismétlődően. Némelyik hősének sikerül, némelyiknek nem. Így hát azokról a korlátokról is beszél Mészáros Márta, amelyek hősnőinek útjukat állják, amikor boldogulásukat keresik a mai társadalomban.

A gépies, „előírt” élet – ezt a nyilvánvaló korlátozó körülményt „vádolják” a rendező nő első korszakának filmjei.

De azért már ennek az életnek is van egy olyan összetevője – a hősnők szemszögéből figyelve –, amelyre könnyen áttevődhet a fő hangsúly, amely akár az egész „személyiségkorlátozó élet” szerepét is magára veheti. S ez a tényező Mészáros Márta későbbi filmjeiben egyre inkább – a férfinem.

1. A *Holdudvar*-ban bukkan föl először „kergetés nélkül” Mészáros Márta filmjeinek ez a fontos témája: a nők életét egyértelmű önzésükkel korlátozó férfiak témája. Az tehát, amit utóbb a *Kilenc hónap* fogalmazott meg a legélesebben.

Csakhogy a *Kilenc hónap* hősei: munkások. A *Holdudvar*-é viszont értelmiségiek. S ez a különbség éppen ebben a témában igen-igen jelentékeny. Hiszen egészen mást jelent ez a probléma olyan környezetben, ahol az anyagi gondok korlátai – már csak a nagyobb társadalmi mobilitás lehetősége miatt is – korántsem mindent meghatározók; s mást egy olyan világban, ahol éppen az anyagi feltételek – amelyek közé a munkahely és foglalkozás változtatásának nehézségei is tartoznak – szorítása miatt a szokásokkal való szembeszegülés (akár tudatos, akár ösztönös) jóval nagyobb, súlyosabb, végzetesebb következményekkel jár.

A *Holdudvar* hősnője egy tökéletesen átlátott, minden részletében tudatosított kérdéssel szemben bizonyul tehetetlennek. S éppen mert az anyagiakat illetően fölötte van az „átlagéletnek”, tehát voltaképpen nagyobb szabadság volna adva neki, mint másoknak, viselke-





*Ők ketten*

dik jellegzetes melodráma-hősnő módjára, amikor egyszerre gyászol és le is akar számolni gyászával, ám az igazi gyászra éppúgy képtelen, mint az élet igazi újrakezdésére. Mészáros Márta gyorsan megérezte, hogy a melodráma nem az ő műfaja. De ezzel együtt mintha hőseinek tudatossága ellen is határozott „ellenintézkedéseket” foganasított volna, meglehetősen hosszú távra...

A legkirívóbb példának erre az érzelmi és ösztön-kultuszra a *Kilenc hónap*-ot látom. Hősnője szinte már bántóan csak az ösztönök szintjén jelentkező társadalmi érzékenységgel

utasítja el a szokások diktálta helyzetet, s diadalmaskodik magára maradottan is.

Ez a két – nem egymás után készült – film nem valamiféle egyenesvonalú fejlődését tükrözi a rendezőnőnek, csupán a két végletet jelenti eddigi alkotói pályáján. A *Holdudvar* Mészáros Márta legirodalmiasabb (bár ugyanakkor már elég biztos kezű rendezőre valló), problémafölvetését tekintve pedig a leginkább tudati kérdéseket taglaló, ám e kérdéseket egyúttal a leginkább érzelegve és szenvelegve megjelenítő filmje. A *Kilenc hónap* viszont az „átlagembert” – az átlagos munkásembert – szin-

te az ösztönös erők tudattalan (de nem akartatlan!) bábjaként ábrázoló film.

2. A *Kilenc hónap*-ot megelőzte a nemzetközi sikert hozó *Örökbefogadás*. Ez csakugyan egész addigi játékfilmrendezői pályáját megkoronázza Mészáros Mártának, mert jószerint semmit sem tartalmaz korábbi rendezői-forgatókönyvírói hibáiból, de mindent összesűrít erényeiből. Igaz viszont, hogy új vitatható, eszmével gyarapítja a rendező világát.

Én korántsem tekintem olyasminak a realizmust, amitől okvetlenül el kell határolnia magát az embernek, ha azt akarja bizonyítani, hogy van valami köze a modernnek vélt művészethez. Ezért kockáztatom meg, nem kötekedésképpen, hanem egyszerűen csak dicséretképpen, hogy az *Örökbefogadás* a naturalista alapszemléleten kiépülő „kvázi-realizmuson” túllépve, valódi realista alkotás. A magányos munkásszony *átlagos* élete ezúttal minden nehézség nélkül emelkedik föl a szó igazi értelmében vett *tipikus* szférájába. Az idősebb és a fiatalabb nő – a magányosan élő özvegyasszony és a családjától elhagyott, intézeti lány – baráti egymásra találásának témája csakugyan olyan részletgazdag és eredeti ábrázolásban kerül itt vászonra, ami a legteljesebb mértékben igazolja a rendező szavait (a korábban említett Filmvilág-beli interjúban) arról, hogy a nők közötti interakcióknak sajátos megnyilatkozási formáik vannak, amelyek föltárásáért egyelőre meglehetősen keveset tett a művészet. (Mind-ebben, persze, óriási része van a főszerepet játszó Berek Katinak.)

Más és mégis hasonló sikon tér vissza két év múlva a két különböző alkatú és intelligenciájú nő sajátos baráti kapcsolatának témája az *Ők ketten*-ben, a Marina Vlado és a Monori Lili alakította figurákban. A leglényegesebb különbség talán abban rejlik az azonos probléma két földolgozása között, hogy a későbbi filmben határozottabb ecsetvonásokkal vázolja föl a rendező a két nőhöz tartozó két férfi alakját is – s ezzel együtt magát a problémát, a saját erejéből boldogulni akaró

nő sorsát is határozottabban hozzáköti a férfi–nő kapcsolat problémájához. De ugyanakkor nemcsak hozzáköti, hanem kifejezetten *szembe is állítja vele*.

Az *Örökbefogadás*-ban is markáns alakként áll előttünk ugyan a főhősnő gyávanak bizonyuló szeretője, s a fiatal lányt minden nehézség ellenére is feleségül vevő ifjú sem marad meg egyértelműen „pozitív” hősnek. (Jellemző módon, a film végén, „váratlanul”, de nem ellentmondva az előzményeknek – s főleg nem Mészáros Márta világszemléletének! –, éppen az oly sok akadály dacára megtartott lakodalom ünnepi óráiban veszekednek első ízben a fiatalok, előrevetítve egy korántsem „fenékig tejfel” élet árnyékát...) Mindemellett e két férfialak végig mellékszereplő, nem túl jelentős epizodista marad a történet során.

Ebben a két filmben (és a kettő között készült *Kilenc hónap*-ban) egyfajta vitathatatlanul feminista gondolkodásmód jeleit tapasztalhatjuk – ha nem is olyan megnyilvánulási formákban, mint amelyek a nyugati világban jellemzők erre a nagy hatású és divatos áramlatra (s amelyeket egyébként Mészáros Márta is elítélt a már említett nyilatkozatában). Miről van szó? Arról, hogy jöllehet a nő emancipációja kifejezheti az általánosabb emberi emancipáció problémáját (s Mészáros Márta legtöbb filmjében ez így is történik), az általános emberi emancipáció, természetesen, nem szűkíthető le a női emancipációra. Különösen az *Ők ketten* utolsó előtti jelenete fejezi ki nagy erővel a vitatható feminista tézist. Amikor a munkásszállás vezetőnöje meglátogatja barátnője alkoholizmusba visszaesett férjét az elvonókúrárt nyújtó gyógyintézetben, váratlanul megszakad minden szál e két ember közt – akik pedig korábban csaknem a teljes, kitárlakozó, őszinte barátkozásig jutottak el. S így az asszony számára mintegy beigazolódik, hogy barátnőjének van igaza, aki a maga egyedi tapasztalata alapján teljes meggyőződéssel lehetetlennek hiszi a férfi–nő kapcsolat ember-föl-szabadító és nem ember-leigázó alakulását.

Itt tehát újra egyfajta végletes álláspont köz-



vetlen közelébe jutott el a rendező. De híven korábbi munkáihoz, ezúttal sem ragadt meg egy ilyen vitatható tézisé. Legújabb filmje, az *Olyan, mint otthon* nyilvánvaló továbblépés. És meglepetéssel, újdonsággal szolgál azoknak, akik figyelemmel kísérték Mészáros Márta eddigi pályafutását.

3. Első ízben választott filmje főhőséül a rendező – egy férfit. S ráadásul nem munkás-embert, hanem értelmiségit. S nem is egy nővel való kapcsolatát állítja a művészi vizsgálódás középpontjába, hanem egy kisgyerekhez való viszonyát. Mintha ezúttal szándékosan mindannak az ellenkezőjét szerette volna bebizonyítani, amit eddig – nem alaptalanul, hanem filmjei alapján – állított, összehordott róla a kritika.

Természetesen, ha figyelmesebben megnézzük, ez a merőben újszerűnek tetsző film is szépen beleilleszkedik Mészáros Márta eddigi életművébe. A művészi ábrázolást illetően olyan vonásait láthatjuk itt mintegy fölerősítve, fölnagyítva a rendező alkotómódszerének, amelyek korábban is észlelhetők voltak, csak még sohasem ilyen markánsan. Ebben a történetben ugyanis háttérbe szorul a korábban oly jellemző „átlagolás” a jellemek és helyzetek kiválasztásában; ámde a helyzetek földolgozásának és a jellemek ábrázolásának módszere változatlan marad. Mit eredményez akkor a nem lényegtelen különbség a témaválasztásban? Azt, hogy a naturalista szemlélettel és módszerrel rokon „átlag-keresés” ellenszere, meghaladásának szükségyszerű eszköze, vagyis a mikropszichológiai *egyénítés* itt ropant módon az előtérbe tolakszik; s a már-már túlzott egyénítés (ami, ismét emlékeztetek rá, Mészáros Mártánál az átlagélet merev determinációja ellen lázongó „kilengés” vonalaként jött létre a művészi ábrázolásban) így a



*Szabad lélegzet*

*különcködés* irányába torzítja el a jellemeket s mindenekelőtt a főhős jellemét – bármily színesen, ötletesen játssza is azt a kiváló lengyel színész, Jan Nowicki, egyénítésének színészi eszközei immár a modorosság határát súrolják. S nem másért: „forgatókönyvi okokból”.

Ellentétekből szövi filmjeit Mészáros Márta. Nem véletlen, hogy szinte nincs olyan alkotása, amelyet – mint legújabb filmjét is – ne jellemezne bizonyos végtelenség, megoldatlanul maradó tartalmi és művészi ellentmondás.

De talán épp ebben rejlik filmjei hatásának egyik titka. A rendező folytonos továbblépésének pedig mindenképpen.

**Csala Károly**

### A népszerű-tudományos film megújulása

#### *Emlékezés Deák György munkásságára*

1948-ban a szocialista forradalom menetében került sor az ipar állami tulajdonba vételére, s ezen belül a filmgyártás államosítására. Ez az intézkedés feltétele volt annak, hogy a magyar filmművészet kivehesse részét a kibontakozó kulturális forradalom végrehajtásából.

A társadalom szocialista átalakulása nemcsak tartalmi, ideológiai igényeket támasztott a filmmel szemben, hanem – egyebek között – nélkülözhetetlenné tette új filmtípusok kifejlesztését, új területek birtokbavételét is. Ilyen új feladatként merült fel a népszerű-tudományos filmek, másrészt az ipari és mezőgazdasági oktatófilmek rendszeres gyártásának szükségessége.

Bár hazánkban e filmtípusok nem nélkülöztek bizonyos hagyományokat, mégis minőségileg új utakat kellett keresni. A felszabadulás előtti kultúrfilmek között, melyeket tőkés vállalkozások finanszíroztak, voltak ugyan ismeretterjesztő filmek, ezek azonban többnyire megmaradtak a természeti érdekességek, néprajzi kuriózumok pusztá bemutatásánál; gyártásuknál az üzleti érdek dominált. A hazai oktatófilmgyártást a VKM és a székesfőváros oktatófilmjei jelentették.

Érthető módon – ideológiai tartalmuknál fogva – nem válhattak modellé az egyébként jó technikai színvonalat képviselő nyugati tudományos filmek sem. Természetes segítségként adódott viszont a világ első szocialista elköte-

lezettségű filmgyártásának, a szovjet filmművészetnek e területen, a népszerű-tudományos filmek és az oktatófilmek készítésében ekkor már több mint két évtizedes múltra visszatekintő, felhalmozott tapasztalata.

A születőben levő magyar népszerű-tudományos film és oktatófilm határozott kultúrpolitikai funkciót vállalt magára: a világnézeti propagandát, a kulturális forradalom során levő feladatainak megfelelően a tömegek felvilágosításában való közreműködést. Az első időben a népszerű-tudományos film mindenekelőtt a természeti jelenségek materialista megvilágítását, a vallásos világkép és a babonák elleni harcot tűzte célul maga elé, míg az oktatófilmek fő feladata a korszerű termelési, technológiai módszerek elterjesztésének elősegítése, a tömegek műszaki kultúrájának, ezen belül a parasztság agrotechnikai ismereteinek elmélyítése volt.

Az állami filmgyártásban hozták létre tehát a népszerű-tudományos és oktatófilmek készítésének szervezeti, pénzügyi és technikai bázisát, itt kezdték kialakítani e terület káderállományát.

Köztudott, hogy egy élő, „bejáratott” művészeti területet sem könnyű irányítani, hiszen a változó feladatokhoz, igényekhez való alkalmazkodás, az általános fejlődéssel való lépéstartás szükségessége mindenkor nehéz lecke elé állítja mind az alkotókat, mind a vezetőket;



különösen nehéz azonban egy történelmileg gyökeresen új igények által életrehívott, születőben levő művészeti ág normális működési feltevéleit megteremteni, amikor vezetőknek és alkotóknak egyidejűleg kell kialakítani a profilt és elsajátítani a szakmát.

Ennek az embrionális állapotban levő népszerű-tudományos és oktatófilm-gyártásnak az élére került röviddel az államosítás után Deák György, aki személyiségével, tevékenységével jelentős hatást gyakorolt e terület sorsára.

Deák György egyike volt a felszabadulás előtti kommunista mozgalom kiemelkedő szereplőinek. Ifjúkorában ismerkedett meg a marxizmus-leninizmussal, és egész életére harcosává szegődött. Bár hosszú ideig nem talált kapcsolatot a KMP-vel, marxista tanulóköröket szervezett fiatalokból, melyekből illegális forradalmi csoportokat alakított. 1943. április végén – több mint kétszázadmagával – lebu-kott, s a VKF különbírósága halálra ítélte. Hat hét után az ítéletet kegyelemből életfogytiglani fegyházbüntetésre változtatták. A hirtelt Margit körúti fegyházban vették fel a kommunista kollektívába. Több magyarországi börtönben raboskodott, majd 1944 őszén Németországba szállították. Megjárta Dachaut és Buchenwaldot, ahol 1945 tavaszán többedmagával kivégző osztag elé állították. Innen több golyótól találva sikerült megmenekülnie, és megérte a felszabadulást. Üzemi bizottsági elnök, gyári párttitkár, majd az MKP Ifjúsági Titkárságának oktatási felelőse volt. Egy ideig az Országos Neveléstudományi Intézet ifjúsági csoportját vezette, évekig oktatott a Közgazdaságtudományi Egyetemen. A pártfőiskola filozófiai szakosítójának elvégzése után 1949-ben az akkori Népművelési Minisztériumba küldték a Filmfőosztály csoportvezetőjeként a rövidfilmgyártás irányítójának. 1951 elején a Híradó és Dokumentum Filmgyárban átvette a népszerű-tudományos és oktatófilmgyártás közvetlen vezetését. 1957 és 1959 között az újonnan megalakult Budapest Filmstúdió igazgatójaként működött, majd ezután 1968 júniusában bekövetkezett haláláig ismét

a népszerű-tudományos filmek osztályát vezette.

Deák György – akinek élete, utolsó húsz esztendejében, szorosan összeforrt a népszerű-tudományos filmek itthoni fejlődésével, megújulásával, s akinek emlékét most, halálának tízéves évfordulóján felidézzük – felbecsülhetetlen jelentőségű munkát végzett e filmek funkciójának tisztázásában, a feladatok meghatározásában. De oroszlánrészt vállalt magára az elvek gyakorlati megvalósításának közvetlen irányításában is. Nem mindennapi műveltsége, marxista felkészültsége, ügy- és ember-szeretete segítette át a kezdeti időszak nehézségein.

Az államosítást követő évek a magyar népszerű-tudományos film és a korszerű oktatófilm megszületésének, sőt a magyar természetfilm világhírűvé válásának korszaka, elidegeníthetetlen része a kulturális forradalomnak.

Nem lennénk azonban hűek a valósághoz, ha ezt az időszakot problémamentes, kudarcok nélküli fejlődési folyamatnak állítanánk be. Voltak tévedések, voltak sikertelenségek, s a kor hibái, leegyszerűsítő szemléletmódja, torzulásai is nyomot hagytak a filmekben.

Az 50-es évek megrázkódtatásai után már nem tűnt olyan egyszerűnek a világ, mint korábban. A népszerű-tudományos filmek alkotói is megértették, hogy műveikben mélyebben kell a jelenségek felszíne mögé hatolniok, a valóságot a maga bonyolultságában ábrázolniok.

A filmek megújulásának irányába hatott az is, hogy a kulturális forradalom új szakaszába léptünk. Most már nem a volt uralkodó osztályok művelődési és kulturális monopóliumának megtörése, a materialista szemléletmód alapjainak elterjesztése, alapfokú ismeretek közlése volt a fő cél, hanem újabb, minőségi változás előidézése, támaszkodva az eddig kivívott kulturális eredményekre, azok elmélyítése, megszilárdítása.

Az a körülmény, hogy az ország gazdasági-politikai fejlődésével, ha nem is spontánul, de együtt változott a tömegek tudati szintje,

kulturális állapota, azt jelentette, hogy megváltozott filmjeink közönsége. Műveltebb, tájékozottabb és türelmetlenebb lett; már nem elegendő olyan jellegű alapigazságokkal traktálni, hogy a Föld forog a Nap körül, vagy hogy az ember nem isten teremtménye.

A korszerű népszerű-tudományos film legfontosabb feladata a nézők szemléletének formálása. Ezt a feladatot a tudomány fejlődésének mai fokán – és figyelembe véve, hogy heterogén összetételű, előképzettségű és érdeklődésű nézőknek mutatják be – a film csak abban az esetben teljesítheti, ha mondani-valóját olyan művészi formában tolmácsolja, mely érzelmileg magával ragadja a nézőt. A filmben lehetőleg minél több nézőnek kell találni valami vonzót, természetesen ki-ki a saját szintjének megfelelően.

Élve azzal a lehetőséggel, hogy megszűntek a korábbi gátak egyes tudományágak fejlődése előtt – sőt a politikai vezetés igényelte is a tudományok, köztük a társadalomtudományok hathatós támogatását –, a népszerű-tudományos film is újabb területekre terjesztette ki hatókörét, újabb tudományok köréből merítette témáját. Kezdetét vette a társadalomtudományi tárgyú népszerű-tudományos filmek készítése.

Lakatos Vince munkássága nyomán a szociográfiai és néprajzi, Vas Judité nyomán a lélektani és szociálpszichológiai filmek készítése nyert polgárjogot és ért el nemzetközi sikereket. Megkezdődött a történelmi, filozófiai filmek készítése, lendületet kapott – különösen Takács Gábor műveivel – az elemző művészettörténeti film.

A fejlődés vetette fel azt az igényt, hogy a filmek egy része a tudományok határterületeiről válassza témáját. Az új feladat új formákat, új lehetőségeket követelt. Ennek megfelelően bővült a népszerű-tudományos film eszköztára.

Deák György a rendezőket alkotói bátorságra, egyre újabb formai megoldások keresésére ösztönözte. Játékfilm és rajzfilm kombinációjaként készült a *Valóság és álom*, játék-

filmként a *Vigyázat, mázolva!*, bábfilmként *A navigáció históriája*. Lelkesen támogatta azokat az erős képiségű filmeket, melyek nélkülözni tudták a narrátor-szöveget, de ugyanabban az időszakban humoros, verses szöveget írtak népszerű-tudományos filmekhez Romhányi József és Szilágyi György (*A navigáció históriája*, illetve a *Hidak* c. filmhez).

Az óvatoskodókkal, aggályoskodókkal ellentétben az élet rövid időn belül jelentős hazai és külföldi sikerekkel igazolta, hogy a kifejezési eszköztár gazdagítása nem hogy nem gyengíti, de lényegesen megkönnyíti, elősegíti a népszerű-tudományos filmek társadalmi funkciójának teljesítését.

Különösen a legmodernebb eredményektől ihletett, a tudományok határterületeiről vett témák esetében ütköztek bele a rendezők abba a problémába, hogy a filmeknek nemigen volt közvetlenül fényképezhető képanyaguk. Ezeknek a filmeknek a képanyagát többé vagy kevésbé, egyes esetekben az első képtől az utolsóig a film számára kellett létrehozni, megkonstruálni.

Új színfoltot, sőt új fejlődési fokot jelentett az ún. esszéfilmek és a filmköltemények megjelenése a népszerű-tudományos filmben. Az *Ének a vasról* és a *Nyitány*, az *Órák* és a *Mikrokozmosz*, az *Erdők királya* és a *Sámuel*, a *Máté passió* és az *Életre-halálra* csak szerény jelzése lehet annak a folyamatnak, melynek motorja Deák György volt.

A 60-as évek a magyar népszerű-tudományos film történetének kiemelkedő korszaka, amikor tömegesen születtek magas művészi értéket képviselő filmek. S ez elválaszthatatlan attól a változástól, ami az 50-es évek végétől a népszerű-tudományos filmek felfogásában – Deák György kezdeményezésére és irányításával – végbement. Ez ugyanis a tudományos szemlélettel rendelkező rendezői filmek megszületésének és megerősítésének korszaka volt.

A népszerű-tudományos filmben ez a szemlélet az objektív és a szubjektív elem sajátos viszonyában nyilvánul meg. A népszerű-tudományos film nem elégedhet meg az objektív



valóság valamiféle szenvtelen, pozitívista ábrázolásával, ki kell fejeznie az ábrázolt természeti vagy társadalmi jelenséghez való szubjektív alkotói viszonyt, a jelenséget az alkotó szubjektumán keresztül az emberre kell vonatkoztatnia. A rendező véleményét kell tükröznie, hogy a tudományos megismerés új eredményei milyen lehetőségeket – vagy fenyegetéseket – rejtenek magukban az emberi nem számára.

Az eredmények igazolták a magyar népszerű-tudományos film megújítására irányuló törekvések helyességét, megalapozottságát. A magyar népszerű-tudományos film a nemzetközi élvonalba emelkedett. A *Szóról szóra* velencei „Arany Oroszlán”-ja, az *Ének a vasról* moszkvai, a *Nyitány* cannes-i Nagydíja, a *Nyitány* és a *Máté passió* Oscar-diplomája, és felsorolhatatlanul sok hazai és külföldi elismerés tanúsította ezt.

Habár minden egyes alkotás elsősorban rendezőjének kezényomát viseli magán, kiderült, hogy a magyar népszerű-tudományos filmek néhány fontos, közös „nemzeti” sajátossággal rendelkeztek. E filmekre a tömörség, a világos mondanivaló, a gondolatvezetés tisztasága és az erős képiség volt jellemző. Ezért beszéltek ebben az időben a tudományos filmesek nemzetközi fórumain „magyar iskoláról”.

Deák György világosan felismerte, hogy a legfontosabb: korszerű témákról korszerű filmet készíteni, mert a népszerű-tudományos film csak így tehet eleget vállalt kultúrpolitikai feladatának, s ezzel egyidejűleg, minthogy kevés a pénzünk és gyenge a technikánk, csak a művészi gondolat kiérlelttségével, értékével és a kivitel művészi művességével állhatjuk a versenyt a világban.

Ennek megfelelően a munka eredményességének két feltételét hangsúlyozta. Az egyik a tudománnyal és a tudósokkal tartott állandó kapcsolat. Igyekezett szoros szálakkal összefűzni a stúdiót a tudományos intézményekkel és a Tudományos Ismeretterjesztő Társulattal, s erre ösztönözte munkatársait egyénenként is. Minden témához a legjobb szakemberek megnyerésére törekedett, ugyanakkor kiváló tudó-

sok egész sorát kérte fel rendszeresen tanácsadásra. Ki tudná összeszámolni, hány filmhez adott tanácsot a néprajztudós Ortutay Gyula, a pszichológus Mérei Ferenc, az ősrégész Vértess László, a fiziológus Ádám György, a művészettörténész Németh Lajos, a fizikus Marx György, a biológus Balázs András, a neurobiológus Grastyán Endre? Hány könyvvitán vett részt Szentágotthai János? Hány filmben működtek közre tanszékvezető egyetemi tanárok, s mellettük fiatal, tehetséges kutatók, egyetemi oktatók?

Az eredményes munka másik feltételének Deák György az igényességet tartotta. Igényesség a témával, a forgatókönyvvel, a filmmel szemben. Ám azzal is tisztában volt, hogy maximális igényeket támasztani csak akkor lehet, ha az alkotó a stúdió részéről maximális segítséget kap. Ezért igen fontosnak tartotta a műhelymunkát; tudta, hogy ennek atmoszférája, hangulata jelentősen befolyásolja a munka eredményét. Az alkotómunka érdekében igen nagy súlyt helyezett a dramaturgiára, melyet a stúdió magjának tekintett. Saját magát is dramaturgnak tartotta.

Deák György személyi tulajdonságai, emberi értékei erősen rányomták bélyegüket a Népszerű-tudományos és Oktatófilm Stúdió életére, hiszen mintegy két évtizeden keresztül állt e terület élén, éppen azokban az években, amikor kialakulóban volt e filmművészeti ág arculata, és megtalálta helyét a Nap alatt. Szerénysége, munkatársai iránti türelme és figyelmessége, nagy tudása és művészi érzéke nemcsak személyét tette vonzóvá, de az általa vezetett stúdiót is. A credo-jának tekintett marxi megállapítást a stúdió vezetésében is igyekezett érvényesíteni: „Az eszköz éppúgy tartozéka az igazságnak, mint az eredmény. Az igazság kutatásának is igaznak kell lennie; az igazi kutatás maga a feltárt igazság, melynek szétszórt elemei egyesülnek az eredményben.”

A magyar népszerű-tudományos film egy olyan forradalmár szellemi irányításával nőtt fel, aki mindig elégedetlen volt, mindig jobbra, szebbre, magasabbra törekedett, aki érzékeny

volt minden új, előremutató iránt, és elutasított minden kísérletet, mely a népszerű-tudományos film világnézeti nevelő funkcióját akarta megkérdőjelezni. Elvászthatatlan Deák György személyétől és inspirációjától az a szerep, melyet a magyar Népszerű-tudományos és Oktatófilm Stúdió a szocialista országok testvérstúdiói közötti kapcsolatok elmélyítésének kezdeményezésében magára vállalt.

Amikor tehát megemlékezünk a filmszakma államosításának harmincadik évfordulóján az

útról, amelyet a magyar népszerű-tudományos film és oktatófilm megtett e három évtized alatt, legjobb hagyományaink kialakítójaként kell megemlékeznünk Deák Györgyről, akinek neve nem szerepel ugyan a filmekben az alkotók nevei között, bár e filmek profiljának kialakítója, egy művészgeneráció nevelője volt. Felbecsülhetetlen a hozzájárulása, hogy ezek a filmtípusok nemzetközileg számontartott színvonalra emelkedtek.

Vitéz Gábor



Vadász János: Nyitány



Vas Judit: Módszerek



Kollányi Ágoston: Ének a vasról



Korompai Márton: Vigyázat, mázolja



## Mit jelent önnek a film?

*Válaszol: Ancsel Éva-filozófus*

*Filozófusként, pedagógusként sokat foglalkozik a legkülönbözőbb művészeti ágakkal, a filmről azonban ritkán esik szó írásaiban. Beszélgetésünk előtt is őszintén szabadkozott. „Nem értek a filmekhez” mondta, s kollégákat ajánlott beszélgetőpartnerül. Miért ez a tartózkodás a filmtől?*

Nem vagyok jó filmnéző, mert elbűvöl a film. Az egészen nagy és egészen rossz filmeket, tehát a szélső eseteket kivéve, mindig csak hosszú idővel a film megtekintése után tudok esztétikai ítéletet mondani. Ha nem egészen rossz, mindig érvényesül nálam a filmnek az a büvölete, ami talán egyszerűen abból fakad, hogy örömet, izgalmat okoz emberi arcokat, mozgásokat közelről látni. Ha tanítványaimmal megyek filmet nézni, és utána rögtön megkérdik, hogyan tetszett, mindig kérem, ne kérdezzék még. El kell múlnia a közvetlenség varázsának ahhoz, hogy véleményt mondhassak.

Ezen a személyes dolgon túl azonban van a film körül még valami, ami sok embert el távolíthat a filmmel való esztétikai foglalkozástól vagy még inkább a nyilatkozástól: ez a filmművészet specifikumának olyan túlhangsúlyozása, amit már félreértésnek kell mondanom.

Minden művészetnek megvan a maga specifikuma, a maga sajátos közege. Mégis találkoztam már olyan véleményekkel, amelyek szerint a film annyira más, mint a többi mű-

vészet, hogy az általános esztétikai szempontok alig alkalmazhatók. Márpedig véleményem szerint egy film művészi nagyságának ugyanolyan kritériumai vannak, mint bármilyen más műalkotás esetében.

Lehet, hogy kétes állítás ez olyan embertől, aki nem filmszakértő, de az én szememben a legnagyobb, bennem maradandóan élő filmalkotások épp azzal a puritánsággal tűnnek ki, hogy nem vetnek be minden a film által bevezethető eszközt, hanem valóban a homogén közegen belül maradnak.

*Konkrétan, mely filmekre gondol, mint az ön számára maradandó élményekre?*

Úgy gondolom, nem pusztán történeti okai vannak, hogy a *Patyomkin páncélos* a nagy filmek listájának élén évtizedek óta tartja magát, és semmit nem veszít lenyűgöző erejéből. Ezt a filmet – azzal együtt, hogy itt önmagukban is igen jelentős drámai események kerülnek a szemünk elé, és annak ellenére, hogy itt nagy bátorsággal működik a rendezői fantázia – én puritán filmalkotásnak tartom, ahol a rendező azt ragadja meg, amit csak a mozgó kép tud közvetíteni.

A húszas-harmincas évek szovjet filmművészete nemcsak az én korosztályomnak alapélménye. Azt hiszem, a ma húszéveseknek is nagy élményt jelent, és joggal mondják, hogy

ez modern filmművészet. Itt két tény felel egymással; egyrészt, hogy az egészen nagy filmek maradandóságról tanúskodnak, másrészt a valamikor nagyra vélt filmek megdőbbentő gyorsasággal avulnak el. Sokat gondolkodtam ezen. Miért tűnhet elavultnak valamelyest még egy olyan nagy film is, mint a *Biciklitolvajok*? Milyen esetben évülnek el még olyan filmek is, amelyek igen fontos, igaz, emberi összefüggésekről tudósítanak? Azt hiszem, ebben a *film-ben tükrözött élet közvetlensége* játszhat szerepet, mert az emberi kommunikációban – nem a nyelvi kommunikációra gondolok, hanem a gesztusokban, testtartásokban kifejeződőre – rövid idő alatt is követhetetlen történelmi változás megy végbe, ami nagy távolságot tud teremteni. Ez mindig megrázó élményem, szinte félelemmel ülök be megnézni olyan filmeket, amelyeket húsz éve láttam, és akkor nagy hatással voltak rám.

*Milyen meghatározó filmélményeket sorolna az említett klasszikus szovjet filmek mellé?*

Az utóbbi egy-két évtizedben rám a Wajda-filmek gyakoroltak nagy hatást, s közülük is a *Hamu és gyémánt*. Ez a film egy előítéletet is megdöntötte; sokáig azt gondoltam, hogy igazán nagy irodalmi műből nem érdemes, és nem is lehet jó filmet csinálni. Igaz, azóta sem tudok újabb példát mondani, de a *Hamu és gyémánt* nem megfilmesített regény. Ez vadonatúj alkotás. Számomra ez a film mutatta meg a legvilágosabban, hogy mi az, amit csak a film tud. Abban a közismert nagy jelenetben pl., amikor a főhősre, Macziekre – a közvetlen közelből leadott lövés után – rádől áldozata, ő pedig egy ideig átkarolva tartja, egy tragikus ölelés képét mutatja a film, kimondva a szavakkal kimondhatatlant. Vagy amikor az utolsó képsorokban a kérlelhetetlen elítélés és a részvét kettősége fejeződik ki. Benne van ez a maga módján a könyvben is, mégis egész másképpen tudja ezt kifejezni a záró képsor. Wajda minden filmjét megnézem azóta, és sokat adtak ezek is számomra,

de olyan élmény, mint a *Hamu és gyémánt*, egyik sem volt.

A húszas évek filmjeihez mérhető élményem volt a *Rubljov*, amihez most keresnem kellene a szavakat, és még egy szovjet film: a *Ragyogj, ragyogj csillagom*. Rajongok Fellini *Országúton*-jáért is. Egyébként hosszú Fellini-pauza után most nagyon tetszett az *Amarcord*. Azonnal megnéztem még egyszer. Akárki akármit mond, végtelenül egyszerű, elemi hangvétel jellemzi; talán innen is a hatása.

*Különös a filmnél, hogy művészileg vitatható művek is rendkívüli intenzitással hatnak az emberre. Mivel magyarázza ezt?*

Valóban így van, a közelmúltból ilyen élményem a *Vörös kányafa*. Ma némi távlatból már bíráltnám ezt a filmet, mert úgy tűnik, csak azok az igazán nagy pillanatai, amikor Suksin egyedül van a képen; ennek a filmnek Suksin adja a varázsát. De közvetlenül a film megnézése után alig tudtam haza jönni, több buszt el kellett engednem, mire annyira lehiggadtam, hogy „közlekedésképes” legyek.

A film rendkívül erős szuggesztivitással hat ránk, aminek talán egyszerűen az a magyarázata, hogy a szemünk a legérzékenyebb, leg-egyetemesebb érzékszervünk. Ráadásul a film nemcsak egyszerűen hat a szemünkre, ezt megteszi más művészet is, hanem hatalmában tartja azt. Két órára mintegy kisajátítja ezt az érzékszervünket, s aztán nehéz visszanyerni azt a distanciát, ami a műalkotás megítéléséhez szükséges. Azoknak, akik filmet csinálnak, jobban kellene tudniuk, milyen különös szuggesztív eszközzel dolgoznak, hogy micsoda hatalom van a kezükben.

A művészetnek azonban nem lehet célja, hogy az embereket abban a kivételes állapotban tartsa, mint amikor éppen nézünk egy filmet, olvasunk egy könyvet, vagy ámulunk egy freskó előtt. A kérdés az, hogy miután elmúlik ez az állapot, hagy-e valami nyomot a személyiségben, vagy több más eszközzel párosulva, nyomon követhetetlenül ugyan, de el-



mozdít-e bennünk valamit? Szerintem egzakt módon soha nem lesz nyomon követhető a műalkotás hatása a személyiségre, s ez így van jól. Az biztos, hogy nem kedélyállapotot módosít csupán, hanem – ha hatékony – új látásmódot épít be az emberekbe, új értéket és törekvéseket.

Hogy a filmnél maradjunk, biztos, hogy két tucat film megtekintése hagy olyan nem tudatosult nyomot az emberben, hogy ha ránézünk egy arcra, többet tudunk olvasni belőle, nem ítélünk majd olyan „rögtönítelő” szemmel. A jó filmekben sokszor előbb mutatnak egy arcot, és azután bontják ki mögüle az embert. Aki végignézte Fellini *Országúton*-ját, annak ha egy Zampanót fog látni, eszébe kell jusson, hogyan tört fel a film utolsó képsorai-ban az ő eddig elpusztultnak vélt emberi lényege. Ha egymást másképp látni tanít – és ez még nem is a legfontosabb feladata, hanem csak egyik igen értékes mellékterméke –, ha eléri, hogy ne legyünk olyan felszínesek, az is nagyon sokat jelent.

*A művészet és közönség kapcsolatának ellentmondásaira gyakori magyarázat: a művészet jelrendszerének bonyolultabbá válása és a tömegek esztétikai kultúrájának hiánya. Elfogadható-e ez az érvelés az ön számára?*

A formanyelv emlegetése, egyáltalán az esztétikai műveltség abszolutizálása a művészet lényegének meg nem értésén alapszik. Minden nagy műalkotás előbb-utóbb helytáll önmagáért, nem igényel előtanulmányokat. Egy mű érthetősége soha nem pusztán formanyelvi kérdés, ez mély meggyőződés. Alapvetően érthetetlen marad a *Patyomkin páncélos* a leghezzáértőbb filmszakember számára is, ha nem tud azonosulni azzal a drámai állásfoglalással, amit ez a mű kifejez; és senki emberfia nem fog értetlenül ülni előtte pusztán azért, mert nem végzett filmesztétikai tanfolyamokat. Más a nehezen érthetőség és a megértés lehetőségét kizáró mű. Nagy műalkotás tulajdonképpen nem lehet könnyen érthető. Küzdelmet köve-

tel a művészet, és ez a belső küzdelem hozzátartozik a befogadói élmény kialakulásához. Ha pl. a Bergman-filmek egyes képsorai érthetetlenek, akkor ez azt jelenti, hogy a nézők számára ez a világ – hála istennek! – érthetetlen, mert nem találkoznak vele. Ezoterikus számukra, nem a művészi ábrázolás, hanem az ábrázolt világ.

Nem tagadni akarom ezzel az esztétikai műveltség szükségességét, csak azt mondom, nem lehet elsődleges, önmagában nem hozhat eredményt.

Még egy dolgot fölvetnék ezzel kapcsolatban. Meggyőződés, hogy az érdekltség, a tudatosság mellett az aktivitás is elmélyíti a művészet hatását. Rendkívüli jelentőséget tulajdonítok minden amatőr mozgalomnak. Az alkotótevékenység – még a reprodukív alkotás is – készít föl a legnagyobb biztonsággal a befogadásra és szünteti meg igazán a pusztán passzív jelleget. Azt hiszem, a filmművészet-hez való közeledésben is rengeteget tudnánk segíteni az amatőr filmezés fejlesztésével.

*Hazai filmművészetünk helyzetéről szólva, a hatvanas évek teljesítményéhez képest sokan visszaesésről beszélnek. Önnek mi a véleménye, valóban lemarad filmművészetünk saját lehetőségeihez képest?*

Tagadhatatlanul van valami zavar filmművészetünkben a hetvenes években. De nem hiszem, hogy ennek szubjektív gyöngeség az oka, hisz a hatvanas években oly tehetséges alkotógárda nem, vagy alig változott, s ráadásul bővült tehetséges fiatalokkal. De azt kell mondanom, hogy az akkori, számomra is sokat jelentő filmek rendezőinek – Jancsó: *Szegénylegények*, Kovács András: *Hideg napok*, Falak, Kósa: *Tízezer nap*, Sára: *Földobott kő*, és még korántsem teljes a lista – az utóbbi öt-hat évben készült alkotásait nem érzem olyan jelentősnek. A jelenséget a korszakváltás magyarázhatja; hogy nehezebb megragadni a felszínen még nem jelentkező új problémákat. Sokkal nehezebb, mint a hatvanas évek ál-

talános művészi fellendülésének időszakában.

De érzek egy másik problémát is, amit röviden úgy fogalmaznék: elszaporodtak az ún. „jelenléti” filmek. Sajnálatos, hogy az induló, fiatal rendezők esetében – izgalmasan újat képviselő első filmjük után – gyakran megismétlődik az, ami az irodalomban: ahogyan a második kötet, úgy gyakran a második film is gyöngébb. De az idősebb, sokadik filmjüket készítő rendezők esetében is gyakori a sietőség, a kiérleletlenség. Attól félek, hogy a művészeti életben van egy kegyetlen és elfogadhatatlan törvény: ahhoz, hogy az alkotó a „felszínen maradhasson”, záros határidőn belül elő kell állnia a második, a harmadik, az újabb produkcióval. Csakhogy ennek az lesz a következménye, hogy – most már idézőjel nélkül – tényleg a felszínen marad. Ha nem várja ki azt a témát, azt a fölfedezést, ami már megérett benne arra, hogy a filmvászonra kerüljön. Művész esetében csak egyfajta presztizst tudok elképzelni; ha arra hiú, hogy a nevéhez ne tapadjanak közepes alkotások, csupán a jelenlét igénye miatt.

Ha már a magyar filmről beszélünk, nem maradhat ki a Balázs Béla Studio, amit szinte indulása óta figyelemmel kísérek. Új hangot, új látás- és láttatás-módot hozott filmművészetünkbe, bár a legutóbbi időben mintha veszített volna lendületéből. Nagyon nagy jelentőséget tulajdonítok dokumentumfilmjeinek, még azzal a fenntartással is, hogy egy-két szemléleti kérdésben nem értek egyet a filmek egy részével. Nem a kritikai hangvételről van szó; azzal egyetértek. Brecht szavaival szólva, nagy hibát követnénk el, ha a szocialista realizmust azzal akarnánk megkülönböztetni a kritikai realizmustól, hogy az nem kritikai. A problémát abban látom, hogy a kritikában néha jellegzetes intellektuel arisztokratizmus mutatkozik meg, különösen az ún. kispolgári életforma, vagy a nehéz fizikai munkát végző emberek világának megjelenítésében.

Kitűnő teljesítménynek tartom viszont a *Nyelvelésiügyi sorozat*-ot. Sokra értékelem benne a

sokoldalú megközelítést, azt a kritikai hangvételt, amely nemcsak leleplezni akar, hanem a jelenségek alapjait nyomozza realista módon. Emlékeztet még számomra András Ferenc filmje a Dózsa-ünnepségről, valamint Mihályfy László *Fellebezés-e* is.

*Művészetnek tartja e a filmdokumentarizmust?*

Természetesen! A dokumentumfilm, ha jó, ugyanúgy műalkotás, mint a játékfilm, és a rendező alkotó-, kompozíciós készsége semmivel sem érvényesül kevésbé, mint a játékfilmnél. A nagy játékfilm, elfeledteti, hogy játékfilm, miként az igazán jó dokumentumfilm is elfeledteti, hogy dokumentumfilm. Valamiképpen érvényesül itt is, amit Tolsztoj a mondatról írt; hogy az igazán jó mondat olyan, mint a tiszta ablaküveg, nem lehet észrevenni, csak azt, amit rajta keresztül látunk. Én nagyon szeretem a dokumentumfilmeket. Nem mondom, hogy jobban, mint a játékfilmeket, de nagyon nagy bennem az igény a dokumentumfilmekre. Többre, mint amit látni lehet. És nagyon károsnak tartom a játékfilm – dokumentumfilm szembeállítását, egyik vagy másik abszolutizálását. Még azt sem állítom, hogy a dokumentumfilm biztosítja a nagyobb „valóság-hűséget”. Lehet olyan dokumentumfilmet csinálni, ami kegyetlenül hamisít, pedig valóságdarabokból van összerakva. Az igazság nem műfaji kérdés!

*Beszélgetésünk előtt említette, hogy „vannak olyan élethelyzetek, amikor az ember nem jár moziba”. Ez csupán annyit jelent, hogy az ember változóan viszonyul a művészethez, más-más szituációban máshol keres feleletet, vagy pedig azt, hogy a filmnek különös, megszabott helye lenne a művészetek között, s így az ember életében is?*

Nem tudok szabatos választ adni arra, hogy az ember életében miért vannak olyan szakaszok, amikor csak egyfajta zenét képes hallgatni, vagy olyanok, hogy képtelen pl. ún. nagy



regényeket olvasni, de vannak. Ez a művészet áldott pluralitása; az, hogy hozzá lehet mindig nyúlni ahhoz, amire szükségünk van. Egy-két olyan speciális élethelyzetet tudok, amikor meg lehet indokolni észérvekkel a választást. Egyszer több hónapig kórházban feküdtem, s akkor mint valamiféle éhség jelentkezett bennem az igény a képek után. Nem festményekre, fotókra vágytam. Ez természetes, hogy a fehér falak között a világtól elzárva, az élet képei után vágyik az ember. Ennyiből nem is jó, hogy ha valaki egyoldalúan, egyetlen művészeti ághoz kötődik. A művészeti ágak egymást kiegészítve tudnak hatni az emberre, optimális esetben. Rendkívül károsnak tartom a művészeti ágak hierarchizálását.

*Nincs televíziója, de azért megkérdezem: mi a véleménye a filmi közlés kétségtelenül legnagyobb hatású eszközéről? „Megszelidíthetőnek” tartja-e? József Attila reménye, hogy társadalmunkban a technika, a gép „kezes állattá” lesz, a kommunikáció eszközeire, a „tudatiparra” érvényes-e?*

Meg kell szelidíteni! A televízió óriási lehetőség. Ha eszembe jut, hogy Magyarországon emberek milliói élnek kis falukban, sőt tanácsokon a világtól elzárva, akkor arra gondolhatok: milyen jó, hogy ilyen óriási eszköz van a kezünkben. De amikor tv-t nézek, gyakran megriadok. Az a világkép — kép a világról, a szó szoros értelmében —, amit a televízió közvetít azok számára, akiknek ez a fő, netán

egyetlen forrásuk, hogy a tágabb valóságról tudomásuk legyen, zavarbaejtő. Lényegében információözön, de ellentmondó, egymást nem támogató információké. Vagy közelebbi témánknál maradva: meggyőződésem, hogy esztétikai szükségleteket nem lehet csupán esztétikai ismeretekkel alakítani, csak művekkel. Szükségleteket kielégíteni csak a szükséglet tárgyával lehet, és ha ezt komolyan vesszük, akkor meg kellene változtatni a műsorarányokat. Szerényen fogalmazok, mert sznobizmusnak tartom azt a véleményt, hogy szórakoztatásra nincsen szükség. Alaposan át kellene gondolni viszont, hogy mi fér bele a szórakoztatás fogalmába.

Ez egyéni dolog, de én csak olyan napokon megyek el a barátaimhoz televíziót nézni, ha érdekesebb riport, interjú vagy dokumentumfilm várható. Azt hiszem, jobban ki kellene használnia a televíziónak, hogy az emberek érdeklődnek egymás és a saját életük iránt, és gyakrabban sugározni olyan programokat, amelyeknek „hősei” olyan emberek, akiknek jellemformátuma nagy, nem a társadalmi státusza. Az információözön önmagában nem hatékony. Az a fontos, hogy emberileg is hiteles tudomásunk legyen az országban történő folyamatokról, változásokról. Az igazi Magyarország felfedezése: a világ felfedezése és önmagunké is — ebben segíthet a televízió.

*Köszönöm a beszélgetést.*

(Tóth Klára)

## A „szexuális forradalom” eszméje a nyugati politikai filmekben

*Az alábbiakban L. Melvil szovjet esztéta és filmkritikus „Szex – politika – kereskedelem” c. tanulmányát ismertetjük, mely az elmúlt években Nyugaton sokat emlegetett „szexuális forradalom” programjának eszmei hátterén kívül néhány a témával foglalkozó, nevezetes film kritikai elemzésére vállalkozik.*

A szex, akárcsak az erőszak, elmaradhatatlan a nyugati filmekben. Az egyik ismert rendező szavaival élve: „Nő és revolver – ez kell a nézőnek.” (...)

A pornográf tematika legalizálása eredetileg gazdasági okokkal függött össze; az igénytelen nézők megnyerésével akarták növelni a bevételt. Ily módon éppen a *kereskedelem* volt a szex és a pornográfia elterjedésének fő forrása a nyugati film világában. Fő, de nem egyetlen forrása. Arról van szó, hogy a szórakoztató, „a szexet kihasználó” (sexploitation) filmek mellett a „porno” elemei a politikai filmekbe is behatoltak, amelyeket korábban a szórakoztató film témáitól idegennek tartottak. Nemcsak a profit motívuma, hanem valamilyen *eszme* is csábította az „erotikát” és a „politikát” összekapcsoló nyugati filmesek többségét. Ez az eszme a nagy port felvert „szexuális forradalom” volt.

Elméleti forrásait tekintve a „szexuális forradalom” eszméje a pszichoanalízis hagyományára

vezethető vissza, a freudizmus azon irányzatára, amely a mai filozófiai és pszichológiai szakirodalomban a „baloldali freudizmus” elnevezést kapta, és amelyet W. Reich, H. Marcuse, N. Brown, G. Roheim és mások nevei képviselnek. Mind átvesszik Freudtól az emberi civilizáció és kultúra elnyomó jellegének gondolatát és azt a Rousseau-ig visszavezethető tézist, hogy az emberi kultúra az emberi „természet” természetes hajlamairól való lemondás eredményeképpen jön létre. Freudhoz hasonlóan úgy vélik, hogy az emberi „természetet” két alapvető hajlam alkotja: Eros és Tanatos – a szexuális ösztön és a halál ösztöne. De Freudtól eltérően a baloldali freudisták hisznek az ember „jó” természetében, és feltételezik, hogy az alapvető ösztönök felszabadítása és valamennyi elfojtó norma és tilalom megszüntetése esetén – többek között a patriarchális szexuális morál felszámolásával – radikálisan megújulna az emberi társadalom és az emberiség

totálisan felszabadulna. A politikai forradalmat véleményük szerint „szexuális forradalommal” kell kiegészíteni.

A „baloldali freudizmus” bölcshőjénél Wilhelm Reich áll, Freud egyik első opponense a pszichoanalitikus iskolán belül. Marx és Engels elemzését a polgári családon belül érvényesülő gazdasági tulajdonviszonyokról Reich az uralkodás és az alárendeltség pszichopatologikus viszonyainak elemzésével próbálta kiegészíteni, mint amelyek a polgári családra jellemzők. Véleménye szerint a proletariátus osztályellensége bizonyos értelemben benne magában rejtőzik: abban a tekintélyuralmi burzsoá pszichológiában, amelyben a proletariátus is osztozik. Reich szerint a pszichoszexuális elfojtás eredménye az a tekintélyelvi-mazochista személyiség-típus, amely egyrészt mazochista vágyat érez arra, hogy alávesse magát a társadalmi tekintélynek, másrészt pedig függetlenségre, szadista lázadásra törekszik...

Annak idején Reich eszméi nem gyakoroltak lényeges befolyást kortársaira. Második élete a 60-as évek ifjúsági tiltakozó mozgalma idején kezdődött nyugaton; a mozgalom képviselői szellemi atyjukat látták Reich-



ben. Reich sok lényeges eszméjét átvette H. Marcuse „Eros és civilizáció” című művében, de megpróbált szabadulni elődje téziseinek „vulgáris leegyszerűsítéseitől”.

Marcuse szerint Eros elfojtása a mai társadalomban a polgárság politikai hegemoniájának szükségszerű alkotórésze, a szexuális elfojtás pedig az uralkodó osztály politikai és gazdasági uralmát fejezi ki...

Végül N. Brown, a baloldali freudizmus legradikálisabb képviselője és az ún. testi miszticizmus megalapítója, inkább irodalmár és költő, mint társadalomfilozófus. Brown szó szerint azonosítja a politikai felszabadulást és a szexuális kielégülést. „A szerelem teste” című könyvében azt írja, hogy „a politikai felszabadulás egyenlő a szexualitás felszabadításával”...

### A „szexuális felszabadulás”

gondolata mély hatást gyakorolt az egész mai nyugati kultúrára. És noha meggondolatlanúság lenne egyenesen W. Reich és kollégái eszméit „kiolvasni” sok nyugati rendező filmjéből, akik a politikai problémákat szexuális problémák összefüggésében ábrázolják, egészében véve a szexuális forradalom eszméje az erotikus motívumok fontos forrása lett a külföldi filmben és filmkritikában...

A „politika” és az „erotika” kölcsönkapcsolatának nagy figyelmet szentelt Pier Paolo Pasolini. „Tetis” (görög: nem) c. elméleti előadásában (az 1973 decemberében Poretta-Termben rendezett filmfesztiválon) kifejtette, hogy a meztelen emberi test ábrázolása a vásznon a legfontosabb politikai feladata a haladó művészeknek. Szerinte a mély társadalmi és kulturális válságok korszakaiban, mint

amelyet most a nyugati világ él át, az emberség egyetlen védőbástyája csak a test lehet. Az egyszerű testi tények hitelessége, az emberi érzékiség, szenzualitás az a fő erő, amely szemben állhat a fasizmus újjászületésével, melynek jeleit Pasolini felismerte a mai nyugati társadalomban, politikai és kulturális életben...

L. Cavani, ez az elég bonyolult és ellentmondásos alkotó szintén síkra száll a „porno” és az „erotika” differenciált megközelítése mellett. „Az erotika és a pornográfia között az a különbség, hogy az előbbi a szexet mint szépséget, játékot és felszabadulást értékeli, míg az utóbbi beéri a szex-szel, amit piszkosnak, alantásnak és szégyellni valónak tekint” – jelenti ki (Paese Sera, 1975. febr. 5.). W. Reichnek „A fasizmus tömegpszichológiájában” kifejtett gondolatai nyomán Cavani úgy látja, hogy a szexuális elfojtás a politikai reakció és a totalitárius politikai diktatúra útját egyengeti.

Tehát a nyugati filmelméletben elterjedt nézet szerint a „porno” teljesen a kommersz-film területére tartozik, míg az „erotika” a politikai film tartozéka.

Mennyire mély köztük a szakadék? (...)

### Pasolini

alkotói fejlődését utolsó korszakában két motívum határozta meg: egyrészt, a neofasizmus kialakuló veszélye, amelyre számos cikkben és kiáltványban hívta fel a figyelmet, másrészt pedig a „szabad Eros”, amelynek ábrázolásához utolsó filmjeiben fordult. Közelebbi vizsgálatnál kiderül, hogy e két téma között belső kapcsolat van...

A *Decameron*, a *Canterbury mesék* és az *Ezeregy éjszaka* c.

filmekből álló trilógia megkülönböztető jegyét a szexuális, erotikus jelenetek alkotják, vagyis a „szabad Eros” témája, amelyet élesen támadott az olasz cenzúra. Maga Pasolini szerint ezek a filmek politikai nézeteinek rejtjeles művészi megfogalmazásai... Pasolini bízott a szexuális jelenetek terápiás jelentőségében; abban, hogy ezek a szabad érzékiségre és a totalitárius fogyasztói kultúrában elnyomott „szabad Erosra” emlékeztetik a nézőt.

W. Reichhez hasonlóan Pasolini a „szabad Erost” megkötő tilalmak megtagadására szólít fel, amiben az újjászülető fasizmus alternatíváját látja. Közben kategorikusan el akarta határolni magát a „hazug” pornográfiától, mivel Marcuse nyomán úgy vélte, hogy az „igazi” erotika jelenti a szabad emberi kultúra alapvető tényezőjét, míg a pornográfia a fogyasztói kultúra származéka. Tehát Pasolini szerint a mai világ a következő dilemma elé került: vagy a „szabad Eros” diadalmaskodik, vagy a fasiszta diktatúra rosszabbik változata és a totalitárius fogyasztói kultúra.

Ugyanakkor Pasolini kénytelen volt elismerni, hogy filmjeiben sok néző csak a szexet látja, és csak az erotikus jelenetek érdeklik őket. Kijelentette, hogy esküvel tagadja meg filmjeit, ha azok a közfogyasztási cikkekhez fognak hasonlítani, és a „Hatalom” annak az engedékenységnek és szabadosságnak az elfogadtatására használja fel őket, aminek semmi köze az igazi szabadsághoz.

Mint látjuk, Pasolini valamilyen tudatára ébredt annak, hogy eredeti szándékai ellenére ördögi körbe került: „szabad Eros”-a a félhivatalos fogyasztói kultúra eszköze lett, a fogyasztói tudat, az „orgiasztikus konzumizmus” egyik szintje, ami

ellen éppen harcol. Ugyanakkor joggal feltételezhetjük, hogy további alkotói fejlődése során Pasolini megpróbált volna kitörni ebből az ördögi körből.

Utolsó filmje, a *Salo vagy Sodoma 120 napja* már jóval bemutatása előtt viharos vitákat váltott ki az olasz sajtóban. Az olasz kommunisták egészében véve pozitívan ítélték meg ezt a filmet, amelynek premierjére már Pasolini halála után került sor. Sok nyugati filmkritikus szemében a *Salo* helyreállította Pasolininak mint elkötelezett művésznek a hírnevét. Másfelől ebben a filmben tetőződik – és nemcsak időrendben – az általunk vizsgált szakasz Pasolini munkásságában.

A film alapja De Sade márkí „Sodoma 120 napja” c. regénye; a XVIII. századbeli cselekményt a film 1944-be teszi át, a középkori várból Salo „szociális köz-társaságába”. A vásznon fasiszta egyenruhákat, razziákat, a szövetségesek bombázását, a rendszerré fejlesztett erőszakot látjuk... Mindez keveredik a megerőszakolások, a szexuális elferdülések, a szadizmus stb. jele-neteivel. Pasolini egyenlőségjelet tesz az erőszak és a züllöttség között. Ezt is, azt is a fasiszmussal azonosítja... „A múltból készítik filmet, hogy a jelenről beszéljek. Igen, természetellenes film lesz. De a természetellenes dolgok elleni tiltakozás jegyében, amelyek mindenütt körülvesznek bennünket” – mondta maga Pasolini.

Ez a film elsősorban a hatalom ellen irányul. De Sade ferde hajlamú figurái a szexet használják hatalmi eszközként. A náci kezében az erőszak a hatalom. Igaz, ma nincs Hitler. De a démon él...

Pasolini szavaival élve a triológia filmjei a „szabad Eros”-t ábrázolják; a *Salo* viszont az elnyomott Eróst, amilyen az az

elnyomó társadalomban lesz. Másfelől a fasiszmusban jelentkező eltorzulás értelmezése Pasolininál meglehetősen extravagáns.

Valóban ilyen volt a történelmi fasiszmus, amilyennek a *Salo* ábrázolja, vagyis szadista torzulás, orgia és zabolátlan szexualitás? És ha meg is történt ilyesmi, általános volt-e vagy kivétel? Ezekre a kérdésekre azután próbálunk majd válaszolni, miután megismerkedtünk néhány olyan nyugati filmmel, amelyekben a fasiszmust Pasolinihez hasonlóan az „eroto-politikus” tematika szellemében vizsgálják.

Pasolini ilyen dilemma elé próbálta állítani olvasóit és nézőit: „szabad Eros” – vagy a fasiszmus veszélye. Hasonló probléma – a fasiszmus és a szexualitás kölcsönkapcsolata – áll több más film középpontjában is, melyek az elmúlt évtizedben jelentek meg nyugaton: L. Visconti *Istenek alkonya*, B. Bertolucci *A megalkuvó*, L. Malle *Lacombe Lucien*, L. Cavani *Az éjszakai portás* stb. Közös bennük, hogy a fasiszmus természetének kérdését mint valami sajátos szexuális eltorzulását vetik fel, és hogy a fasiszmust sajátos pszichológiai állapotként próbálják vizsgálni, mint olyan világnézetet, mely az emberi természet mélyén gyökerező agresszív ösztönön – Tanatoson – alapul. E filmek eszmei alapja a modern freudizmus.

Ennek az irányzatnak egyik első és legjelentősebb példája

### Visconti: Istenek alkonya

c. filmje. A film egy német iparmágnás család „bukásáról” szól, amely a monopoltőkét személyesíti meg, és arról, hogy ez a bukás hogyan segítette elő az új náci rend kialakítását Német-

országban. Első pillanatra a fasiszmust úgy ábrázolja a film, mint valami sátánt, mint valami eltorzulást, az Oedipusz-komplexus eredményét. Martin, a főhős alakjában a néző egy ferde hajlamú szadista csábítót lát, aki „öntudatlan” fasisztává válik. A vérfertőzés elkövetése után a film végén öngyilkosságra kényszeríti tulajdon anyját.

Mint ismeretes, a vérfertőző hajlam a pszichoanalízis iskolájában gyakran olyan értelmezést kap, mint a hatalom bitorlására és a zsarnokságra való hajlam tudattalan jelképe – az anya megerőszakolása a haza feletti despotikus uralmat jelenti. Következésképpen Martin alakját a fasiszta zsarnokság jelképeként értelmezhetjük, mely Németországot tragikus végbe sodorta.

A fasiszmus hatalomrajutásának valóban voltak bizonyos pszichológiai alapjai. És itt talán nem annyira a pszichopatológiáról van szó, hanem inkább arról, hogy a fasiszmus az aljas emberi ösztönökhöz tudott szólni, az irracionális és öntudatlan erőkhöz, és fel tudta ébreszteni az elnyomott érzelmeket és rejtett vágyakat. Nyilván ebben rejlik a fasiszmus ún. „erotikusságát” hirdető és ma oly divatos eszme racionális magja.

A náci propaganda valóban a tömegek bűnre csábításának, becsapásának és a Föld és a Vér demagóg misztikájával való meg tévesztésének rendszereire épített. A „Mein Kampf”-ban szó szerint ez állt: „Mint ahogy a nő – akinek pszichikumát nem az elvont gondolkodás, hanem az erőhöz való zavaros érzelmi vonzódás irányítja, mely kárpótolhatja őt természetes nem-teljesértékűségében, és aki ezért inkább meghajol az erős ember előtt, semmint hogy a gyenge felett uralkodjék –, a tömegek is jobban szeretik a vezért, mint a tanácsadót.”



A náci demagógiának ez a sajátsága határozta meg azt, hogy a fasizmus tömegpszichológiájában a „Führert” „férfi elem”-nek, a „tömeg”, a „női elem” felett uralkodó erőnek tekintették. Kétségtelenül meg kell vizsgálni a náciizmus pszichológiai oldalát. De nem szabad figyelmen kívül hagyni társadalmi-gazdasági és társadalmi-politikai összefüggéseit sem annak, hogy a fasizmus „győzelmet” aratott a kispolgárok lelke felett. Ha a kritikai elemzésből hiányzik ez a leglényegesebb elem, ennek a következménye mesterkélt pszichológizálás lesz, és végső soron a fasizmus jelenségének misztifikálása, amely a ma nyugaton elterjedt pszichoanalitikus értelmezéseire jellemző.

De jellemző ez az *Istenek alkonyá*-ra is? Szerintünk Visconti filmjében van egy másik problémaszint is, s itt találkozunk a kérdés mélyebb értelmezésével. (...) Visconti bemutatja, hogy a fasizmus először az ösztönös kispolgári lázadás alapján mint öntudatlan anarchikus mozgalom, mint az „életerő” kirobbanása született meg. Ami azonban a hatalomért folytatott harc első szakaszában megfelelt, már nem elégíthette ki a totalitárius politikai rendszer stabilitására törekvő náci vezetőket a hatalom megragadása után... Ekkor a fasizmus fokozatosan hierarchikusan centralizált totalitárius államrenddé alakult át. A rendszer szilárdságát szolgálta a „nemzet tisztaságának” és az „egységes” puritán morálnak a hirdetése – éppen azok a jelszavak, amelyeket Martin megszegt. (...)

A film befejező jeleneteiben Martin már anakronizmus, az elmúlt szabadság maradványa. A sorsa lényegileg már előre eldöntött: csak mint eszköz kellett ahhoz, hogy a náci

teljesen rendelkezhessenek a cég tőkéjével. A fasizmus felhasználja céljaira a pszichikailag nem teljesértékű embereket, és könnyörtelenül leszámol velük, amikor elvégezték a dolgukat.

Ez a probléma, az egyén manipulálása – hogy a fasizmus felhasználja az emberi gyengéket – tovább fejlődik

#### L. Malle: Lacombe Lucien

c. filmjében. Ez a film azért is érdekes, mert sajátos tagadó választ ad W. Reich azon feltevezésére, hogy az ember tudattalan természete „humánus” és „szociabilis”.

Lucien, ez a „jó vadember”, egy eldugott falu együgyű kamasz lakója a megszállott Franciaországban; ez az írástudatlan, de gyakorlatias parasztfiú Pasolini számára is az iparosítás előtti parasztkultúra megtestesülése lehetett volna. Ám a Malle által rajzolt kép távolról sem idilli. Lucien – akit kiskorúsága miatt nem vesznek be az ellenállók – mit sem sejtve arról, mit csinál, gondolkodás nélkül és ugyanolyan könnyedén válik kollaboránssá, ahogy a partizánokhoz ment. A megszállóknak és francia segítőtársaiknak sikerült kihasználniuk Lucien gyengéit és öntudatlan fasisztát faragtak belőle. (...) A film mondanivalója látszólag világos: a fasizmus az emberi lélek állati ösztöneihez, sötét erőihez szól, melyekkel csak az egyetemes kultúra humanista örökségét lehet szembeállítani, a műveltséget és a felvilágosultságot, mely a társadalmi és osztályöntudat érzésével egyesül. Nem véletlenül egy tanító vezeti a helyi ellenállást. (...) Valójában a nézőt a következő dilemma elé állítja a rendező: „fasizmus” vagy „szerelem”. Egyik oldalon, a fasizmus könnyörtelen gépezete, a másikon pedig egy fennkölt

érzelem, a szerelem, melyet Lucien talán nem is tudatosít teljesen, de rokonszenvet ébreszt vele önmaga iránt. Ebből a természeti „jóságból” azonban csak a lány iránti érzelmre futja, aki megtetszett neki; a többi ember esetében ugyanúgy csak rendőrpisztolyához kap. Lucien sorsa megmutatja, hogy a „jó vadember” tulajdonságai egyáltalán nem elegendőek ahhoz, hogy az ember igazi életutat válasszon. A társadalmi öntudat hiánya az embert engedelmes játékszerré teszi azok kezében, akik ki tudják használni együgyűségét...

A „fasizmus és a szerelem”, a „fasizmus és a romlottság”, a központi témája egy másik filmnek is, amelyet nyugaton a „retro” divat tipikus példájának tartanak;

#### L. Cavani: Az éjszakai portás

c. filmjéről van szó.

Lucia, egy náci koncentrációs tábor egykori foglya sok évvel kiszabadulása után – 1957-ben – felismeri azt a Gestapo-tisztet, aki annak idején meggyalázta, annak a bécsi szállodának az éjszakai portásában, ahol férjével, egy ismert zeneszerzővel megszállt. Emlékezetében megelevenednek szenvedései, de legyőzhetetlen mazochista hajlama arra készteti, hogy ott hagyja férjét, és újra viszonyt kezdjen az egykori náci Max-szal.

Míg a *Lacombe Lucien*-ben a fasizmus és a szerelem szembeállítását látjuk, itt a „fasizmus iránti szerelem” a probléma. Max és Lucia viszonya a szadomazochista komplexus kifejeződéseit sorakoztatja fel. Olyan tekintély-elvi személyiségek ők, akik el sem tudják képzelni a létet az uralkodás és az alárendeltség viszonyain kívül. A filmben a fasizmus betegség, torzulás, neurózis, mely az emberiségen eluralkodott. (...)

Cavani azt mondta, hogy filmjével arra az igazságra akarta felhívni a figyelmet, hogy az áldozatok gyakran nem is olyan ártatlanok, és hogy gyakran öntudatlanul kívánják a szenvedést. Szerinte az, hogy az ember hóhér lesz vagy áldozat, főként pszichikai beállítottságától függ. „Mindegyikünkben ott ül a kis náci” – mondja... Tehát a fasizmust az emberi pszichikum öntudatlan hajlamaiból vezeti le, és beteges lelki jelenségnek állítja be.

Ez azonban aligha lehet vigasz azoknak, akik nem „lelki hajla-

muk”, hanem prózai erőszak következtében kerültek a nácizmus „áldozatai” közé. Nehéz megmagyarázni azt az ellentmondást is, hogy Cavani egyrészt teljesen a „szexuális forradalom” szellemében azonosítja a szexuális elfojtást a totalitárius diktatúrával, másrészt azonban bizonyos szerelemről beszél a fasizmus iránt, és azt a szexuális perverzek bacchanáliájaként mutatja be. A fasizmus nála szexuális fantázia, maga a film viszont azok közé a pornók közé tartozik, melyek bizonyos poli-

tikai motívumok mögé bújnak. (...)

Mint megpróbáltuk kimutatni, a szexuális motívumokhoz fordulás és a valóságos társadalmi-politikai problémák általuk történő megmagyarázására tett kísérlet gyakran a valóságos társadalmi, történelmi folyamat misztifikálásához és meghamisításához vezet.

(Kino i vremja, Moszkva, Iszkussztvo, 1977.)

## Az Equus színpadon és filmen

Peter Shaffer darabja, az Equus, az utóbbi évek talán legnagyobb színházi sikere volt (John Dexter rendezésében) mind Londonban, mind a New York-i Broadwayn, de nyugodtan hozzátehetjük, szinte világszerte (Magyarországon még nem került színpadra; a magyar közönség csak a Nagyvilágban olvashatta a darabot Göncz Árpád fordításában). Az érdekes mondanivalójú, hallatlan színpadismeretről tanúskodó és scenikailag újszerű darab – a kitűnő színészek játékán kívül – mindenekelőtt annak köszönhetette sikerét, hogy az alapjában véve intellektuális dialógust a maszkot viselő s lovakat megismerő színészek balett- és pantomim-mozgásának segítségével a színpadon az erő és a szépség misztériumává avatták, s a szinte csupasz színpadon a szakadatlan színtér-váltások a nézőt valósággal rákényszerítették, hogy maga is működtesse képzelőerejét.

A történet egy döbbenetes „bűntény” színpadi megjelenítése és okainak földerítése. Két főhőse: a kamaszfiú, aki egy éjszaka megvakít hat lovat, s a pszichiáter, aki fáradságos mun-

kával, hosszú beszélgetések során kideríti a tett indítékait, de a fiú tettével szembenézve kénytelen önmaga kudarcba fulladt életével, önön szenvedélytelenségével, érzelmi sivárságával, munkája értelmetlenségével is szembenézni. A tett kulcsa a fiú gyermekkor: vallásos édesanyjához és a vallást elutasító, de a fiával kapcsolatot létesíteni szintúgy képtelen édesapjához való viszonya. A világ bűneit magára vevő Jézus képét anyjától, a képet helyettesítő, s őt örökké szemmel tartó ló – vagy ha tetszik: ló-isten – képét apjától kapta. A szakadatlan bűntudatot kettőjüktől; s e bűntudat szülte a tettet, mikor a ló-isten szemeláttára életében először áldozott az egészséges szerelemnek.

A darab tehát, eszközeit tekintve, izzig-vérig színpadi mű, sikere a színpadszerűség diadala.

Ezt a színdarabot tette át a film nyelvére Sidney Lumet, számos irodalmi alkotás, színdarab – például O'Neill Hosszú út az éjszakába című művének, Tennessee Williams, Arthur Miller színpadi alkotásainak – megfilmesítője.

Filmjének dialógusai szinte szóról szóra megegyeznek a színmű szövegével (a forgatókönyvet maga a szerző írta), s ha az objektív kényszerűen objektív látásmódjától eltekintünk, szinte azt mondhatnánk, hogy a film a színdarab fényképezett mása. A képalkotás különbségétől azonban gyökeresen megváltozik: a nézőben szinte parancsolóan merül fel a kérdés, hogy lehet-e, szabad-e színdarabot filmre vinni, illetve ha lehet, szabad (s ugyan, ha jó, miért ne lenne szabad?), vajon mit nyer és mit veszít ezzel az eredeti mű?

A film általában jó kritikát kapott, de a kritika nem kerülte meg, nem hallgatta el a kifejezőeszközök különbségéből adódó gyökeres eltérés kérdését s az ebből eredő kétségeket.

Lumet a Films and Filming 1978. májusi számában, Ralph Appelbaumnak adott nyilatkozatában beszélt ennek a realizmus talajában gyökerező, de eszközei révén stilizáltan, már-már ritualisztikusan megjelenített műnek a „lefordításáról” a film – ez esetben már-már naturalisztikus – nyelvére.



– Azt hiszem, az *Equus* nagyon is támadható film – mondja Lumet. – Azt hiszem, teljes joggal teszi fel a kérdést, hogyha egy színmű hibátlan, minek abból filmet csinálni? Én láttam az eredeti londoni előadást, láttam Tony Perkinsszel a főszerepben, s láttam Richarddal. (A filmen is Richard Burton játssza Dysart, a pszichiáter szerepét – A szerk). De a három közül egyikben sem éreztem nyilvánvalónak, hogy a darab magva Dysart, azaz Peter Shaffer konfliktusa. Így hát úgy véltem, hogy a filmhez más szemléletmódot kell találnunk.

Lumet nyomban felfogta, hogy a filmen képtelenség a lovak szerepét színészekkel eljátszatni, amint az az igen stilizált színpadon történik.

– Mi nem a darab stilizált filmváltozatát kívántuk elkészíteni. A kérdés az volt, hogy ha Dysart realitásából indulunk ki, s azt filmnyelvre fordítjuk, akkor a fiú jellemét, s mindazt, ami az istállóban történik vele, szintén realiztikusan kell ábrázolnunk, annál is inkább, mert az ő belső dilemmáját épp az idézte elő, amit a valóságban látott. Így hát teljesen világos volt számunkra, hogy a fiút is, a lovakat is realiztikusan kell ábrázolnunk.

– A film azonban nem naturalista, nem esik a *Serpico* vagy *All the Presidents Men* (Az elnök emberei) kategóriájába, ahol a rendezőnek az a dolga, hogy a nézővel elhitesse: amit lát, az a valóságban is pontosan úgy történt. A darabot Peter Shaffer szemszögéből nézve, az mindekelőtt költői látomás, hisz a mű alapkérdése, ami nemcsak az *Equus*-ban, de Peter Shaffer más művében is felbukkan: az apollói és a dionysosi ember küzdelme. Úgy érzem, Shaffert az emberben mindeneke előtt ez érdekli. Bizonyos értelemben te-

hát úgy akartuk az *Equus*-t filmre vinni, hogy érezhető legyen az apollói és dionysosi életszemlélet különbsége, hogy a néző érzékelje, milyen iszonyatosan nehéz, ha ugyan nem lehetetlen, e kettőt egy személyben egyesíteni. Hiszen a darab pontosan erről szól. A dionysosi oldalt realiztikusabb síkon kívántuk ábrázolni, úgy, hogy az teljes iszonyúságában és nagyszerűségében bontakozzék ki. Például – s itt technikai kérdésről beszélek, márpedig az nem kenyerem – a fiú lovagló-jelenetében, s mikor a lovakat megvakítja, azonos világítási sémát alkalmaztunk: mindkettő természetes fényben kezdődik, s a fény fokozatosan vált át a teljesen irreális vizuális hatást keltő megvilágításra. Többé-kevésbé ez az egész film sémája. A realitásból indulunk ki, de nem hagyjuk, hogy a realitás a fejünkre nőjön, bármikor képesek vagyunk elszakadni tőle.

Lumet rendezői munkájának korai éveit „régi szép napoknak” tartja, hiszen a fekete-fehér film eszközével lehetett igazi valóságában ábrázolni a tragédiát. – Magának a színnek a természetében rejlik – mondja –, hogy irreális, hogy alkalmatlan nagy tragikus élmény közvetítésére.

Az *Equus* esetében munkatársaival, a kosztümtervezővel együtt nagyon gondosan dolgozták ki a film szín-rendszerét.

– Úgy döntöttünk, hogy egy meghatározott tónus-értéket következetesen végigviszünk a filmen. Lesznek állandó színek, s lesznek, amelyeket csak esetenként, sajátos jelenetekben alkalmazunk. Így például, ha nem tévedek, a vörös soha nem jelenik meg, csak fényként. A kék még úgy sem. Egyetlen olyan tiszta szín sem, amelyről könnyű lenne megállapítani, hogy micsoda, hogy az vörös, kék vagy sárga. Minthogy a filmen min-

denen, mindvégig a dualitás uralkodik – a világításban, a kosztümökön, scenikailag –, a színeknek is az ellentétek keverékének kellett lenniük. Az egyetlen jelenet, ahol tiszta színeket alkalmaztunk, Joan Plowright és Richard vitája a kórházban. Itt szándékosan – de a háttérben – ott voltak a torz gyermek-rajok.

Színpadon a lovak megvakítása meglehetősen szelíd, hiszen pantomim-jelenet: a fiú a lovak szeméhez emeli a patakést, s azok a megfelelő módon reagálnak rá. De a vásznon ez a téboly paroxizmusa, s ezt még csak fokozzák a gyors vágások: a fiú fölemeli a sarlót, vér csap az arcába, döbrent lovak, kifolyt szemek, a lófej-faragvánnyal díszített, lócsont-nyelű, Bali-szigeti tör... Lumet-t sok támadás érte a jelenet naturalizmusáért. Ő azonban változatlanul helyénvalónak ítéli, azon az alapon hogy a jelenet szerves része a történetnek.

– Ha a fiú nagyságát és Dysart féltékenységét akarjuk ábrázolni, akkor kénytelenek vagyunk az iszonyat világába, a fiú világába alászállni. Egy kamaszgyerek, aki hat lovat megvakít, nem átlag-hős. Mindig is tudtuk, hogy ezt hangsúlyoznunk kell. Csak afelől voltak kétségeink, hogy hogyan. Rengeteget kísérleteztünk – kerestük a módját, hogy az állatfejek más-más indulatokat tükrözzenek, Krisztus-fejfé alakuljanak át, a gyerek apjának, anyjának vonásait viseljék. Én azonban utóbb úgy éreztem, hogy pszichológiailag minden ilyen megoldás túlságosan szókimondó, így hát mindet elejtettem, s csak az ősrégi Bali-szigeti történetet tartottam meg, annak jeléül, hogy itt valami ősi impulzus munkál – s ez fölötté áll a fiú pszichózisának, erőszakos tettének, ott él valamennyiünkben.

Lumet híres róla, hogy filmjeit igen alaposan előkészíti. Az *Equus*-on is több mint egy éve dolgozott már, mikor a forgatást megkezdte.

– A tervezett filmek vizuális stílusát már jóval a próbák előtt ismerem – mondja Lumet. – A próba azt a célt szolgálja, hogy ez meg is valósuljon. De a kamera-állást csak a próbaidőszak utolsó két napján, vagy a forgatás kezdetén döntöm el. Utolsó éjszaka, mielőtt a jelenetet forgatni kezdenénk, átirom a technikai könyvet, elraktározom az agyamban a végleges kamera-állást.

Az *Equus* próbaidőszaka, mint Lumet elmondja, különösen értékes volt.

– Úgy éreztem, a darabban nincs benne igazán Dysart; még Burton is inkább csak mondta, mint játszotta a szöveget. Ennek megvolt az oka, elsősorban az, hogy hirtelen vette át a szerepet, nem volt ideje rá, hogy Dexterrel kettesben alaposan kidolgozzák a szerepet. Úgy éreztem, Burton nem érti Dysartot, akiről mellesleg az egész történet szól. Nekem mindvégig az volt a véleményem, a darab annak az embernek a drámája, akinek a jelleme a történet hatására megváltozik. Dysartnak már kezdetben kétségei vannak a hivatása értelmével kapcsolatban, aztán találkozik azzal az esettel, amely romba

dönti az önbizalmát. De Burton készséges volt és fogékony. Együtt dolgoztunk a figurán. Peter Firth-szel, a fiú alakítójával szinte semmi munkám nem volt. Majdnem hogy tökéletes színész.

A film egyik jelenetében Firth valósággal ötévesse vedlik vissza, hogy gyermekkori emléket felidézz.

– Firth olyan nagyszerű színész – mondja Lumet –, hogy úgy éreztem, nem szorulunk gyermekszereplőre, magára tudja ő öltetni az ötéves Alan Strang alakját. S úgy éreztem, ez jogosult is, hiszen az alakot egyébként sem ábrázoljuk realiztikusan. A világítás, a fényképezés egyaránt stilizált. Alan alakja Dysart vele kapcsolatos indulatait tükrözi; az a realitás, amit ő Dysart számára jelent.

Az amerikai Filmművészeti és Filmtudományi Akadémia alighanem egyetért Lumet értékelésével kettőjük alakításának kérdésében, hiszen Burtont is, Firth-t is Oscar díjra javasolta.

Az angol kritika azonban nem fogadta ilyen egyértelmű elismeréssel Burton alakítását. A *The Month* kritikusa, Bruce Stewart, a folyóirat 1977. 12. számában indulatosan kéri számon a Dysart szerepét alakító Burtonön Olivier Shakespeare-szerepeinek távolságtartását, mikor közvetlenül szól a közönséghez, és „ki-

lép a színről”. A film stílusát is földhözragadtabbnak érzi, mint a film rendezője. – A képzelet furcsa módon soha nem működik fordított irányban – írja. – Az ember kimondhatja: „Belépett az istállóba, s az azonnyomban szent helyé változott a szemében”, abban a reményben, hogy e mondattal az asszociációk egész világot teremti meg; de ha előbb bemutatjuk az istállót, s azután mondjuk: „ez persze közönséges istálló, de az ő fejében – jól jegyezzük meg: az ő fejében – templommá alakult át”, csúful csődöt mondunk.

Stewart véleménye szerint a történet *lényegéhez* a film mitsem adott hozzá. Azt azonban elismeri, hogy a fiú első lovaglása hat éves korában, mikor először éli meg az ember és a ló – értsd: ember és Isten – egygyválását, filmen sokkal nagyobb hatású, mint színpadon.

A film körül dúló kritikai vita, ha mást nem, egyvalamit világosan bizonyít: azt, hogy az eredeti mű bizonyos elemei a film nyelvén hatásosabbak, bizonyos elemei a színpad nyelvén. Ez pedig önmagában is jogossá tette a történet megfilmesítését.

(*Films and Filming*, 1978. május; *The Month*, 1977. december; *La revue du cinéma*, 1978. április)

## A gyermekfilmek és közönségük

*Az Image et son c. francia folyóirat – helyt adva a „Film és fiatal közönség” témakörrel foglalkozó munkaközösség ilyen tárgyú tanulmányainak – több írást közöl a gyermekfilmek – gyermekközönség problémaköréből. Ezek közül közöljük az alábbiakban azt a közös állásfoglalást, amely a szóban forgó tematikára vonatkozó legfőbb alapelveket foglalja össze.*

Gyermekeközönségen a három és tizenkét év közötti fiúk és lányok összességét értjük.

A gyermeket nem lehet úgy

tekinteni, mint egy „kicsi felnőtt”-et; csak jóval később lesz belőle felnőtt: három és tizenkét év között még csak alakulóban,

fejlődésben van, mind fizikai, mind pedig pszichológiai tekintetben. Adaptációs, figyelmi képessége szakaszonként fejlődik, és függvénye nemcsak családi, de társadalmi környezetének is.

Legalábbis nyolc–kilenc éves koráig nem tesz különbséget képzeletbeli és valóságos tények között: mindkettő egyformán az igazság erejével hat rá. A felnőtt



ki tudja vonni magát egy film hatása alól, hiszen tisztában van azzal, hogy amit lát, az a képzelet játéka. Ezzel szemben a gyerek teljesen egy film hatása alá kerülhet, és úgy érezheti, hogy a vásznon játszódó történet őt magát is veszélybe sodorhatja, pontosan úgy, mintha az ott látott esemény a valóságban történné meg.

Pszichológusok azt is megállapították, hogy a gyerek figyelmét csak nagyon rövid ideig tudja lekötni egy film. Hat éves kor alatt maximum 20 percig tud koncentrálni, hat és kilenc éves kora között maximum egy óráig.

A gyermekfilmek sem mentesek az általános szabály alól: azon felül, amik a vásznon látszódnak, egy bizonyos ideológiát is tartalmaznak, egyfajta társadalom, kultúra, civilizáció tanúsítói – aszerint, hogy gyártói milyen társadalmi környezetben élnek (nyugaton például a polgári értékeket: a magántulajdont, a családot propagálják). A film így tulajdonképpen a gyermekek politikai iskolája is lesz.

A legtöbb gyerekek számára készült film idillikus, sterilizált, rózsaszín képet fest a világról. Nem kellene-e inkább előkészíteni a gyerekeket arra, hogy egy gyakran nagyon is kemény, kegyetlen, sőt igazságtalan világban kell majd élniük? Nem helytelen-e az a felfogás, hogy a „jók” által épített rendet és nyugalmat csak néha és pillanatnyilag zavarja meg egy-egy „gonosz”? (mint ahogy a Walt Disney-filmek általában ezt sugalmazzák, melyekben a „rosszat” többnyire egy nagyon tipikusan és karikatúraszerűen ábrázolt boszorkány személyesíti meg; a „gonosz” sokkal ritkábban tartozik a férfi nemhez).

A filmeseknek a valódi világ problémáit kellene inkább ábrázolniuk, azt a világot, melyben együtt élnek a gyerekek és a fel-

nőttek. Pontosán olyannak kellene ábrázolniuk a világot, amilyen. És a felnőtteket is árnyaltan, a maguk sokféleségében kellene bemutatniuk.

Az „erőszak” a világban sajnos létezik, ezért a vásznonról is nehéz leparancsolni, úgy tenni, mintha ez nem volna a különféle társadalmak egyik alapvető problémája. (A bűnügyi erőszak, a „krimi” milyen csekély jelentőségű a társadalmi erőszak különféle formáihoz viszonyítva!) És lehet-e csodálkozni azon, ha a gyerekek a filmekben látott erőszakos cselekedeteket (a gazdasági, a társadalmi túlkapásokat, a háborúkat) a valóságban is megpróbálják utánozni?

Ki merné tagadni, hogy a gyerek nagyon is érzékenyen, valódi fájdalommal reagál az erőszakos cselekedetekre, a széthullott, vagy széthullóban lévő emberi kapcsolatokra, a fizikai vagy erkölcsi kegyetlenkedésekre, az igazságtalanságokra?

Az ilyen elemek leírását a filmekben magyarázó és képlettmozgósító cselekményekkel kellene kísérni, melyek a gyerek gondolkodását hatékonyra és optimistává tennék, azaz olyanra, hogy a gyerek fölébe tudjon kerekedni, le tudja győzni saját szorongásait, hogy választ tudjon adni saját kérdéseire, problémáira.

Ami pedig a témákat illeti: a legkülönbözőbb műfajokat kellene figyelembe venni, még azokat is, amelyeket egyesek kisigényű műfajoknak tartanak (a sci-fi, a tündérmese stb.). Ezek tetszenek a gyerekeknek – és sok felnőttnek is! – és ugyanakkor a gondolkodás, a tűnődés széles skáláját nyitják meg előttük. Így például a tündérmesét sem szabad kizárni, mely gyakran éles vita tárgya még ma is a nevelők között. Pedig régen ez volt az egyetlen képzeletmozgató műfaj, ami a gyerekek-

hez eljuthatott, bár tagadhatatlan, hogy ideológiailag sokszor vitatható, vagy megtámadható. Az is igaz, hogy a távoli, az elmúlt időkre való utalás sokszor elveszi a savát-borsát egy-egy mondásnak, cselekedetnek. Viszont lehet a mese modern is, olyan érdekes, mint például P. Kané francia rendező: *Dóra és a laterna magica* című 1977-ben készült filmje.

Szükség van tehát egyenesen a gyerekek számára készült filmekre is, melyek alkalmazkodnak fiziológiai és pszichikai képességeikhez, anélkül, hogy infantilisak volnának. A gyerekek számára készült filmekben jó, ha erkölcsi tanulság van, anélkül, hogy moralizáló lenne, nem árt, ha a film tanít is, de nem didaktikus módon; szórakoztatnia is kell, anélkül, hogy demoralizáló és a gyerek érzékenységre romboló hatású lenne.

Pszichológiai megközelítésben a kisgyermek gondolkodásmódja lényegében képi, bizonyos helyzetek, rövid egységek felfogására van beállítva. A gyerek még nem képes arra, hogy egy műalkotás mondanivalóját összességében felfogja, nem tudja a nagyot megkülönböztetni a kicsitől, a lényegtelen a fontostól; minden egyes képhez fűz valamit régi ismereteiből, élményanyagából, de nem tud fontossági sorrendet teremteni közöttük. Egyes tudósok kísérletei azt mutatják, hogy megfigyelendő művet vagy témát tömegesen, egyszerre, túl nagy mennyiségben nyújtani a gyerekeknek nem szabad; a gyerekeknek ugyanis nincs még séma-rendszere, amin keresztül megérti azt, ez csak a felnőtté válással alakul ki. Így az újabb és újabb információ-tömeget nem tudja egyszerre megemésztetni, feldolgozni magában. A gyerek szellemét úgy lehet továbbfejleszteni, hogy konfliktusokat teremtünk

a filmben a még nem ismert dolgok és a már ismert sémák között. Ezzel a módszerrel elérhetjük, hogy a régi ismeret-séma és az újonnan szerzett ismeretek összegeződnek benne, és így újabb séma-rendszerrel gazdagodik a gyerek.

Nagyon fontos, hogy a film-rendező-pedagógus jól ismerje a gyerek felfogó-képességét és hogy erre a felfogó-képességre, mint egy fényérzékeny lemezre rávegye azt az újat, amivel a gyerek fejlődését akarja elősegíteni. Egy olyan titkos-írást kell szerkesztenie, ami a gyerek kíváncsiságát fel tudja keltetni és amit a gyerek meg tud fejteni.

A különböző korú gyerekek számára a megértésnek különböző nehézségi „küszöbei” vannak. Egy hét év alatti gyerek egy 10 vagy 15 perces filmet nem tud teljes egészében felfogni, csupán néhány képsor vagy szereplő vonja magára a figyelmét, még abban az esetben is, ha különben nagy örömet leli a látottakban. Egy cseh filmből – *Karácsonyi*

*álom* a címe, melyet mindenkorú gyerekek számára javasolnak – a felmérések szerint tulajdonképpen semmit sem értettek meg az óvodások, csupán néhány képsor kötötte le a figyelmüket.

Négy és fél éves kortól még csak a cselekmény dinamizmusa hat a gyerekre, hat-hét éves korában az általános megértés küszöbéhez ér el. Hét év körül már globálisan megérti a 15 percnél rövidebb filmeket, de részletesen nem tudja elmondani a tartalmukat. Hat éves korától viszont már megjelenhet az a képessége, hogy egy kis képsor időrendi sorrendjét spontánul, a saját szavaival elmondja.

Tíz éves korig nehezen tud olyan filmet követni, melynek a struktúrája nem tartja tiszteletben a tér és az idő folyamatosságát, és amely nem teszi lehetővé számára, hogy beleélje magát egy-egy színész szerepébe, hogy azonosítani tudja magát velük.

A film részletes megértése csupán tizenhárom-tizennégy éves

korban várható; a serdülőkorban lévő lány vagy fiú már képes a film cselekményének logikus és kronologikus követésére, és így meg tudja ragadni a film esetleges rejtett mondanivalóját is.

Manapság a televízió-nézés rohamos elterjedése a gyerekek körében ezeket a megértési küszöbököt természetesen előbbre hozhatja, és így előbb érhetik el a jelzett korhatárokat. És azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a gyerek kulturális szintje rendkívüli módon befolyásolja azt a képességét, hogy mennyit ért meg, mennyit tud felfogni egy filmből.

Mindezeket a nagy körvonalakban felvázolt problémákat nem szabad szem elől téveszteni azoknak, akik a gyerekek számára akarnak filmeket készíteni: íróknak, filmrendezőknek és pedagógusoknak egyaránt.

(*Image et son*, 1978. május)

## Amerikai „UFO-film”: A harmadfokú találkozás

Steven Spielbergnek, a *Párbaj*, az *Allkapsok* (A fehér cápa), a *Sugarland Express* nagysikerű rendezőjének legutóbbi filmje, *A harmadfokú találkozás* (Close encounters of the third kind) is kiemelkedő technikával készült, és kiemelkedő kasszasikert aratott. A rendező sikerének egyik titka az lehet, hogy a hétköznapi világba képes behozni a különböző képtelenségeket, és azokat szuggesztív ábrázolásban mutatja be, mintegy azt sugallva, hogy ezek (egy személyautót másfél órán át üldöző hatalmas teherautó a *Párbaj*-ban; a fürdőzőket és a kis hajó három cápavadását üldöző gyilkos cápa az

*Allkapsok*-ban; a másik planetáról érkező élőlények *A harmadfokú találkozás*-ban) bármikor előfordulhatnak az emberek életében.

*A harmadfokú találkozás*-ról így nyilatkozott Spielberg az American Film és a Sight and Sound című filmszaklapokban: „Nem akartam olyan világot teremteni, amely az űrbeli világra, valamiféle másvilágra emlékeztet. Azt akartam, hogy olyan természetes atmoszférája legyen a filmnek, mintha éppen Los Angeles légköri szennyeződéseről beszélgetnénk. Azt akartam, hogy úgy nézzen ki, mintha bárki kertjében megtörténhet-

ne... A néző számára nagyon mai, közvetlen élményt kívántam nyújtani.”

A film cselekménye a lapok összefoglalása szerint: Amikor Indiana állam egyes területein az áramszolgáltatás hirtelen megszakad, egy műszerészt (Roy Neary-t) küldenek ki az eset kivizsgálására. Útközben hősünk teherautója hirtelen megremeg, és erős fénysugárzásba kerül. A levegőben furcsa repülőgépszerű tárgyakat lát. Az úton olyan emberekkel találkozik, akik vele együtt követik a fényeket; köztük van Julian Guiler (a film női főszereplője), akinek kislánya elszökött a családi háztól



ezeket a furcsa fényeket követve. Eközben Claude Lacombe (François Truffaut alakítja), az UFO-jelenség francia kutatója felfedezi, hogy a titokzatos repülőgépek által közvetített szignálok matematikai nyelvre lefordítva Wyoming egyik területének földrajzi koordinátáit adják meg. Roy Neary eközben furcsán viselkedik (mint később megtudjuk, az UFO hatására): hegyeket mintáz egyre nagyobb buzgalommal, megdöbbenve feleségét és gyermekeit. Állásából is elbocsátják. Amikor a nappali szoba kellős közepén egy hatalmas hegymodellt készít, felesége, gyerekei örülnek nézve őt, elhagyják. Roy végül felfedezi (és vele együtt Julian Guiller is, akinek hasonló víziói vannak, s akinek a kisia az ismeretlenek után indult), hogy annak a hegynek az eredetije, amelyet ők megmintáztak, a Wyomingban lévő Ördögtorony, ahol Lacombe és kutatócsoportja a hadsereg segítségével teljesen lezárta a területet. Az Ördögtoronyhoz induló Royt és Juliant az őrség elfogja (másokkal együtt, akik hasonló látomás vagy hang után mennek), de sikerül megszökniük, s átvágva a hegyen, megtalálják a titkos leszállóhelyet, amelyet Lacombe és munkatársai készítettek elő a másik bolygóról érkezőknek. Ezek végül valóban megérkeznek, és zenei nyelven történő kommunikációs kapcsolat után szabadon engedik a II. világháborúban eltűnt amerikai pilótákat (akik az űrutazásban egyáltalán nem öregedtek), valamint Julien kisgyerekét és másokat, akiket kísérleti célokra „vettek kölcsön”; ugyanakkor a tudósok egy csoportja és velük együtt Roy felfedező útra indulnak a szemmel láthatóan jóindulatú, más égitestről érkező lényekkel együtt.

A harmadfokú találkozás eredeti címe (Close encounters of

the third kind) az amerikai UFO-zsargonból ered, s a más világból érkező repülőgépekkel és lényekkel való találkozást jelenti. Az amerikai lapokban, televízióban és rádióban az UFO mintegy harminc éve állandóan visszatérő és mindig sikeres téma. Ennek megfelelően Spielberg és munkatársai mindent megtettek, hogy meglovagolják (mint társaik teszik három évtizede) azt a hiedelmet, hogy az Egyesült Államok felett már régóta szállodnak repülő csészéaljak, csupán elhallgatják a tömegek elől a tényeket. Spielberg szerint „a film elsősorban az UFO-rejtély közismert tényein alapul”, sőt az American Filmek adott hosszú interjújában maga az alkotó igyekszik „köznapi” és „valós” esetekkel igazolni, hogy inkább az amerikai kormány konspirációs elhallgatásáról van szó, mint kitalálásról: igazat adva a szenzációhajhász sajtónak és tévének, valamint a „csodákat” mesélő sokezer „szemtanúnak”. Mások szerint azonban „a film a féltudományos hókusz-pókusz gyakorlata”. (Sight and Sound) Mint John Pym írja kritikájában, az UFO sok amerikai számára „ismert tény”, akárcsak a boszorkányság, a pszichikai hatalom, a túlvilággal való kommunikáció, Big Foot, és sok más hasonló, az emberi hiszékenységre és butaságra építő, s természetesen mindig sok „szemtanú” által igazolt „csoda”, amikor nem hiányzik a jól megfizetett „tudós” sem, aki mintegy szentesíti a dolgot, ráütve a közjegyzői pecsétet, a mindig is misztikus vonzerővel bíró áltudományos zsargon felhasználásával.

Interjúiban, majd a film megjelenését jóval megelőző reklámhadjáratában Spielberg meglovagolta a Watergate-ügy óta különösen hatásos érvet: az amerikai kormány elhallgat, elrejt

valami fontosat a nyilvánosság előtt – ezúttal a repülő csészéaljak régóta és sokak által „bizonyított” tényét. Ezzel egy kicsit mintha a liberális ellenzék felé is kacsintana, mint ahogyan az Európát tisztelő amerikai sznobok felé is kacsint, amikor azt állítja, hogy „máshol” persze sokkal nyíltabban tárgják a közvélemény elé ezeket a „tényeket”; segítséget nyújt a sznoboknak arra is – ami alapján ezek a giccsre a művészet pecsétjét nyomhatják rá –, hogy magát Truffaut-t kérte fel a filmbeli tudós alakítására; így aztán természetesen, hogy néhány kritikus külön kiemeli ezt, hangsúlyozva a neves filmrendező „jó alakítását”.

A filmmel kapcsolatban a modern miszticizmus jelenségére és az amerikaiaknak „valamiben” való hinni akarására utal a Cinemasessanta című olasz filmszaklap szemleírója, aki szerint „legalább százmillió amerikai hisz az UFO-ban (repülő csészéalj és társaik), s ezzel összefüggésben többé-kevésbé egy új világban; azaz valamiféle új vallásosságról van szó... és ez okozza a film sikerét.”

Az irracionális elem mint siker-tényező Spielberg filmjeinek fontos eleme. Richard Combs a Monthly Bulletin-ben ezt hangsúlyozza: „Spielberg filmjeinek állandó jellemzője a *Párbaj*-tól kezdve az, hogy a cselekmény, a jellemek és a színhelyek részleteinek van valami sejtelmes, ki nem mondott jellege... Következésképpen ebben a filmben sem kerül sor az UFO-jelenség valamiféle vitájára, vagy bármilyen szintű elemzésére: a fények és a furcsa repülőgép, amely hirtelen megjelenik az égen, csupán nyomokban látszik... Miután a racionális kereteket felrajzolta (vagy ügyesen elkerülte azokat), Spielberg szabadon koncentrálhat a

varázslatra – amely meghatározó vonása mind a földöntúli lényeknek, mint a filmalkotóknak. És ezen a szinten a filmet élvezet nézni; a legelképzelhetlenebb eseményeket a lehető legszokványosabb és legelképzelhetőbb helyszínekbe helyezve el, olyan filmi világot teremt a rendező, amely részben költői, részben komikus.”

A rendkívüli reklámkampány ellenére azonban *A harmadfokú találkozás* csalódást okozott, bár a kasszasiker nem maradt el. De szemben Spielberg első filmjével, az alacsony költségvetésű *Párbaj-*

jal (ez a televíziós film önmagáért lett sikeres; a rendező huszonhat évesen készítette) s az *Állkapcsok*-kal, itt már valóban nagy szerepe lehetett a nagy nézőszámban az előző filmek sikerének, a fél éves előzetes reklámkampáynak, valamint az ügyes forgalmazásnak. John Pym a *Sight and Sound*-ban irt elemző kritikájában nagy csalódással fogadta a filmet, s hivatkozva a film előzetes reklámja, a rendező nyilatkozatai és a film közötti nagy különbségekre, ironikusan jegyzi meg: „Az ember végig úgy érzi a film nézése közben,

mintha akarata ellen kellene részt vennie egy prédikáción, ahol közhelyszerű igazságokat ordítónak a fülébe (hiszen a film rendkívül zajos), amelyekre csupán egyféle válasz lehetséges: az elfogadás... *A harmadfokú találkozás* megnézése után azonban csak azt mondhatjuk, hogy mindezeknek az „igazságoknak” az evidenciája nem más, mint olcsó vásári pirotechnika.”

(*American Film, Cinemasessanta, Monthly Film Buletin, Sight and Sound*)

*A rovat recenzióit készítették: Berkes Ildikó, Göncz Árpád, Végh György, Szekeres Péter*

*Olvasóink figyelmébe: A Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban című tanulmány II. részét anyagtorlódás miatt a következő számunkban közöljük.*

## HELYREIGAZÍTÁS

78/3. számunkban, melyet még nem a jelenlegi nyomdánk, a Pécsi Szikra Nyomda állított elő, a Nagyító rovatot bevezető, ún. „kopfszövegben” oly mértékben összekeveredtek a sorok, hogy a szöveg teljesen érthetlenné vált. Az alábbiakban közöljük a helyes szöveget:

*Időnkénti látogatásunk a Pannónia Filmstúdió rajz- és animációs műhelyében, bepillantásunk a gazdag és sokrétű alkotómunkába mindig csak arra ad módot, hogy némiképpen tájékozódni próbáljunk 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 animáció alapvető szerepéről esik szó a képzőművészet és a film e sajátos kapcsolatából létrejövő műfajban; végül áttekintést adunk a Fiatalok Műtermében folyó alkotómunkáról.*

Ugyancsak eltorzítva jelent meg a 78/3-as szám 85. oldalán Bányai István rajzfilmjének címe az egyik képaláírásban. A képaláírás helyes szövege: Bányai István: Hamm



# Radetzky induló

## Részletek a forgatókönyvből

Rendező: Makk Károly

Joseph Roth regényéből írták:

Bódy Gábor, Dobai Péter, Makk Károly, Tóth János, Jiri Fried

### Preludium

A nézőtér sötétjében kezdetben csak távoli vezényszavak, kiáltozások és fegyverek erősödő lövései hangzanak...

Lassanként felismerhető képfoszlányokból bontakozik ki a film, az elmúlt időkbe vezet expozíciója.

*Hang:*

*A Trotta család még fiatal nemzetség volt...*

*A sors egészen különös tette szemelte ki.*

*A solferinói csatában mint hadnagy, egy gyalogos szakaszt vezényelt...*

A szakasz első sora térdepel, a második áll. Szakadatlanul tüzelnek a hátráló ellenségre... Itt is, ott is a földre bukik egy-egy katona a sorból. Trotta fürgén odaugrik a helyükre, a sebesültek és a halottak elejtett fegyvereiből tüzel.

*Trotta hadnagy: Első sor! Tűz!...*

*Második sor előre! Két lépés távolságnyira nyitódj! Tölt!... Tűz!... Előre!...*

Éles szeme áthatol a kékeszürke ködön. Sohasem lött célzás nélkül, és minden lövése talált... az ellenség soraiban...

Az ellenség szünetet tartott. A front beláthatatlanul hosszú vonalán végigfutott a parancs.

*Kapitány:*

*Tűzet szüntetni...*

*Trotta hadnagy:*

*Tűzet szüntess...*

Imitt-amott elcsattan még egy-egy lövés, megkésve, magányosan... A frontok közti kékeszürke füstköd felszállott, megzörrent még egy-egy töltőpálca...

*Hang:*

*Ekkor a katonák és a hadnagy között váratlanul megjelent a császár...*

A császár éppen a szeméhez akarta emelni tábori látsövét, melyet egyik kísérője nyújtott feléje.

*Vezérkari tiszt:*

*Legyen óvatos, felség... A visszavonulás még nem megfutamodás...*

*Hang:*

*Trotta érezte, hogy szíve a torkában dobog... Semmi se lehet jobb cél, mint a távcső fénylő lencséje...*

Odaugrott, mindkét kezével az uralkodó vállához kapott, hogy lenyomja a földre...

A császár hanyatt esett...

Ebben a pillanatban lövés fúrta át a hadnagy vállát, az a lövés, amelyet a császár szívének szántak. Mialatt a császár fölemelkedett, a hadnagy lerogyott...

*Adjutáns: Felség!*

A vezérkari tiszték is a földhöz lapultak...

Az egész front hosszában megújult a fegyverek szabálytalan ropogása.

A császár a sebesült hadnagy fölé hajol, és emlékezőn császári kötelességére, megkérdezi a már csaknem eszméletlent:

*Császár:*

*Hogy hívják, ember? A nevét kérem!*

*Trotta hadnagy:*

*Leutnant Trotta... Joseph Trotta...*

Nyakukat behúzza, az ezredorvos, egy szanitéctiszt és két közlegény küszött feléjük hordággal...

*Császár:*

*Szanitéc! Itt, a hadnagyot!*

Az ezred tábori kórházának kötözőhelyén. Ápolónők, szanitécek, felcserek, súlyos és könnyebb sebesültek; a lézengés, a lázas sietség sürgető mozgáselemei között megjelenik kíséretével a császár.

*Hadsegéd: Hol van a hadnagy? Él még?*

*Ezredorvos:*

*A bal kulcscsontját széttroncsolta a golyó, de szerencsére megakadt a bal lapocka alatt...*

*Rögtön sorra kerül...*

*A golyót a sebesült embertelen ordítása közben távolították el a vállából.*

*Császár:*

*Hogy hívják a hadnagyot?*

*Hadsegéd:*

*Trotta, felség... Joseph Trotta...*

*Császár:*

*Jegyezzék fel a nevét...*

*Hang:*

*Trotta hadnagy hamarosan meggyógyult.*

*Maga a császár fogadta.*

*Az audienciáról kapitányi rangban távozott, és minden kitüntetések legmagasabbikának: a Mária Terézia-rendnek és a nemesi címnek birtokosa volt...*

*Attól kezdve Joseph Trotta von Sipolje kapitány volt a neve...*

Joseph Trotta vadonatúj kapitányi egyenruhájában fiákeren ül.

Az audiencia visszatérő képei atyja laxenburgi emlékképeivel társulnak.

*Hang:*

*Egy héttel később atyjához utazott. A nyugalmazott csendőrmester, aki egy csempészekkel vívott összecsapásban elvesztette egyik szemét, a Laxenburg-kastélyban töltötte élete alkonyát. Őrizte a parkot és hattyúkat etetett a kis tavon...*

Egy öblös csésze jóillatú kávé előtt, ingujjban ül az apa. Külseje parasztos; arcát fehér szakáll keretezi.

A fényre gyalult, meztelen asztalon szálkás kapadohánnyal teli ráncos bőrzacskó a megbarnult, sárgás-fehér tajtékpipa mellett.

Joseph Trotta von Sipolje kapitány úgy áll ennek a szegényes meghittségnek a kellős közepén, mint egy hadisten, lakkozott sisakkal, sima tüzesre subickolt csizmában, csillogó sarkantyúval. Mellén a Mária Terézia-rend ragyog.

*Apa:*

*Úlj le!*

*Gratulálok!*

Az apa lassan emelkedik fel, mintha a köszöntés lassúságával a fiú ragyogását akarná ellensúlyozni. Trotta kapitány megcsókolja apja kezét. Aztán lecsatolja kardját és leül apjával szemben.

*Apa:*

*Gratulálok, gratulálok. Az én időmben még nem ment ilyen gyorsan. Az én időmben még az öreg Radeckzy egzciroztatott minket!*

*Joseph Trotta:*

*Csatában érdemeltem ki, édesapám...*

*Apa:*

*Ja, az én időmben még bizony minden plecsnival takarékoskodtak...*

*Joseph Trotta:*

*Van még egy kis rakijapálinkája, apámuram?*

Isznak, koccintanak. Minden korty után krákog az apa, aztán belevész valami végtelen köhögésbe, vörös meg kék lesz. Fia többnyire hallgat.

*Hang:*

*Trotta kapitány így szabadult el paraszti, szláv őseinek hosszú sorától. Karrierje megbízható volt, de korántsem szédítő.*

*Egy kis garnizonban szolgált. Minden reggel ki-lovagolt a gyakorlótérre, délutánoként a jegyzővel sakkozott a kávéházban, otthonos lett rangjában és dicsőségében.*

*Új háborúról beszéltek, ő készen állt akármelyik napon.*

*Feleségül vette ezredese vagyonos unokahúgát. A házasságból fiú született.*

*Ha két, három, négy fia lett volna... valamennyit katonának adta volna... De a felesége beteges volt, orvosi kúrát használt és a terhesség veszélyes volt számára...*

*Egy délután hanyag kíváncsisággal kezébe vette kisfiának első olvasókönyvét.*

Trotta felütötte a rímes reggeli imádságokat, átlapozta a „Négy évszak”-ot, a „Rókat meg a nyúl”-at, az „Állatok király”-át.

Aztán egy olvasmányra akadt: „Első Ferencz József a solferinói csatában”.

Elolvasta és le kellett ülnie.

Trotta kapitány, kezében az olvasókönyvvel, a ház mögötti kis gyümölcsösbe ment, ahol enyhe délutánokon a felesége dolgoztatott. A fiú ott játszott nem messze és tágranyílt szemmel figyelte a jelenetet.

*Joseph Trotta:*

*Olvasta ezt az arcátlanságot?*

*Hazugság!*

– mondta sápadt ajakkal, egészen csendes hangon.

Az asszony békítően, mosolyogva bólint...

*Sophie:*

*Gyermekek számára írták, Joseph...*

*Joseph Trotta:*

*Elejétől végig hazugság az egész!*

– kiáltotta a kapitány, a könyvet a nedves fűhöz vágta.

*Sophie:*

*De hiszen magánkívül van, Joseph!*

A kapitány hátat fordít s elsiet. Majd visszajön az elhajított olvasókönyvért és hosszú, vad léptekkel indul, hogy elhagyja a házat.



Felesége halkán kérdi:

... Hová még? Sakkozni?

Miután a kávéházban, anélkül, hogy egyetlen szót is szólt volna, két játszmát elvesztett... mérges kézzel összecsapta a zörgő bábokat.

Joseph Trotta:

Tanácskoznom kell önnel! Visszaéltek a nevemmel.

Jegyző:

Visszaéltek?

Trotta egyenesen a jegyző csillogó szemüvegébe nézett.

Joseph Trotta:

Sohasem szolgáltam a lovasságnál. S itt azt írják, hogy izzadt pejlóvamon vágtattam oda... Ezt írják...

Joseph Trotta előveszi és fellapozza az olvasmányt. A jegyző elé tolja.

... Ezek a szemérmetlen firkászok azt állítják, hogy lovon mentettem meg az uralkodót, merész kardcsapásokkal hoztam ki az ellenség gyűrűjéből... Olvassa csak el!

Jegyző:

Ismerem az olvasmányt, hiszen az én fiam is iskolás... Túlbecsüli a dolgot, kapitány úr. Gondolja csak meg, gyermekeknek írták.

Ezt az érvet alig néhány perce Trotta már hallotta. Sziszegve kérdi:

Joseph Trotta:

S gyermekeknek szabad hazudni?!

A jegyző hátradől a székén. Kissé öntelt, elnéző fölényességgel mondja:

Jegyző:

Véleményem szerint ez helyénvaló. A gyermekeknek olyan példaképekre van szükségük, melyeket megértenek és amelyek emlékezetükbe vésődnek. A valódi igazságot később tudják meg.

A kapitány úgy érzi, az egész világ összeesküdött ellene. Feláll, harsányan kiáltja:

Joseph Trotta:

Fizetek!

Hang:

A következő reggelen a tiszti kihallgatáson röviden és harsányan az ezredes elé terjesztette panaszát...

Az továbbította.

A felsőbb hivatalok csak néhány hónap múltán válaszoltak.

Az ezredes atyai gesztussal nyújtotta át a levelet Trotta kapitánynak.

Ezredes:

Maga a vallás és közoktatásügyi miniszter öccellen-ciája írta alá... Azt tanácsolom, hagyja a dolgot!

Hang:

Trotta egyetlen szót sem szólt.

Hang:

De három héttel később, egy délelőttön, a Burban szemtől szembe állt a Legfelsőbb Hadúrral...

Császár:

Nézze csak, kedves Trotta!... A dolog meglehetősen kínos... De Solferinónál végül is egyikünk sem járt rosszul. Hagyja a dolgot...

Joseph Trotta:

Felség! Hiszen hazugság az egész... Felségedről is, rólam is...

Császár:

Sokat hazudnak.

Joseph Trotta:

De én, Felség, nem tudok!

A császár a kapitány elé lépett. Az uralkodó alig volt magasabb Trottánál. Egymás szemébe néztek.

Császár:

Az én minisztereimnek maguknak kell tudniok, mit tesznek... Biznom kell bennük. Érti, kedves Trotta kapitány?

Joseph Trotta:

Igenis, Felség...

Császár:

Majd rendbe hozzuk a dolgot. Meg fogja látni...

Hang:

A kihallgatásnak vége volt.

Hang:

Trotta visszatért helyőrségére és elbocsátását kérte a hadseregből...

Mint őrnagyot bocsátották el. Csehországba költözött, apósának kis birtokára.

A császári kegy azonban nem hagyta el...

Egy idő múlva közölték vele, hogy a császár életmentője fiának tanulmányi célokra ötezer forintot kiutaltatott... Egyidejűleg Trottat bárói rangra emelte...

Joseph Trotta von Sipolje báró rosszkedvűen fogadta a császári adományokat, mintha sértések lettek volna...

Halántéka már ezüstös volt, szeme bágyadt, lépése lassú, keze nehéz, szája kevesebb beszédű, mint azelőtt. Noha javakorabeli férfi volt, úgy festett, mint aki korán megöregedett.

Hang:

Kiüldözték a császár, az erény, az igazság és a jog egyszerű hitének paradicsomából, és türésbe, hallgatásba bilincselték...

A báró is bokrokat nyírt és gyepet kaszált... Tavasszal az orgonát őrizte jogosulatlan, rabló kezek elől. A kerítés megkorhadt palánkjainak helyébe frisseket és simára gyalultakat tett, rendben tartotta a kerti eszközöket és a lószerszámokat, saját kezével zabolázta meg és nyergelte fel a lovakat(...)

Katonazenekar.

A zenészek hajlékony kottaállványok előtt állnak, játékra készen. Nechval karmester szétnéz és felemeli pálcáját.

*Hang:*

*A főtéren, a megyefőnök háza előtt, minden vasárnap felhangzott a térzene. S minden térzene a „Radetzky induló”-val kezdődött...*

Kürtök, réztányérok, flóták...

## Főcím

Verőfényes nap.

A zenekart körülveszi a város népe. Kisfiúk mászkálnak a kottaállványok között. Fialat lányok visszafojtott lélegzettel félig nyitják ajkukat.

Az induló hangjai a szomszédos parkba is elhallatszanak. Gesztenyefák alatt a padokon öreg-asszonyok üldögélnek és kicsi, szürke fejecskéik reszketnek...

*(Főcím vége)*

A Radetzky induló, a filmben többször visszatérő, a film-történetet gondolatilag és érzelmileg szervező alapotívum.

A térzenét Carl Joseph von Trotta kadét, „a solferinói hős” unokája is hallgatja. A vadszölővel sűrűn befuttatott erkélyen áll. Úgy érzi, most az ő tiszteletére játsszák az indulót. Egész katonai jövője, sőt, az egész katonai dicsőség benne foglaltatik most számára ebben a zenében. Úgy érzi, csatába indul. Kivont kardja ragyog. Feje körül – trombiták, kürtök hangjára – süvütenek a golyók. Ő is szeretne harcba menni és megmenteni a császár életét. Bizonyos, hogy akkor éppen ez a zene harsogna. De gyönyörű lenne győzni! De gyönyörű volna harcba elesni!

Az arany trombitákon, a sárga réztányérok, a dobok csontfehér bőrén keskeny csikban folyik végig a vér...

Nechval karmester szép mozdulattal befejezte a számot. A körülállók tapsolnak.

A kadét még mindig elrövedve áll az erkély sűrű vadszölőjének lombjai közé rejtve.

Háta mögött megáll Jacques. Órájára néz. Egy perc múlva tizenegy, és a házban minden percnyi pontossággal működik.

Jacques tisztelettudóan megszólal:

*Jacques:*

*Kérem, fiatalúr, az édesapja várja...*

Carl Joseph meghuzogatja zubbonyát, megigazítja az övcsatot.

Egy perc, s találkozik apjával. Ettől mindig fél. Elindul. Jacques könnyedén meghajol, előreengedi.

## MEGYEFŐNÖK HÁZA, DOLGOZÓSZOBA

Carl Joseph belép apja dolgozószobájába. Jacques nesztelenül csukja be mögötte az ajtót.

A fiú díszegyenruhájában, sapkáját előírás szerint csipőjéhez szorítva, összecsapja a bokáját, a csatolás bejárja a házat...

Franz von Trotta egy karosszékre mutat.

*Franz von Trotta:*

*Hát tisztelni, azt már kiválóan tudsz! Helyezd magad kényelembe.*

*Carl Joseph:*

*Köszönöm, papa.*

A fiú leül, teste merev, egyenes, combjai összeszorítva, térdén sapkája, fehér kesztyűje.

A megyefőnök a szőnyegen áll, zakója ujjából fehér keményített kézélő kandikál ki.

*Franz von Trotta:*

*Mit csinál Marek ezredes úr?*

A térről idehallatszik a zene. A zenekar most a Tannhäuser-nyitányt adja elő.

*Carl Joseph:*

*Köszönöm, papa, jól van.*

A ház teljhatalmú ura bólint. Leül, cigarettára gyújt. Ez a jel a szabadabb, kötetlenebb beszélgetésre.

A fiú merevsége egy picit felenged, de továbbra is, mintha résen lenne.

*Franz von Trotta:*

*Ennek örvendek. – Hát beszélj, kérlek...*

Carl mély lélegzetet vesz és elkezd jelentését az elmúlt tanulmányi évről. Úgy látszik, gondosan előkészítette mondókáját.

*Carl Joseph:*

*Geometriában az idén legjobb voltam az osztályban.*

*A lovaglás is jobban ment már...*

Apja félbeszakítja. Hűvös, gúnyoros hangon beszél.

Fejével a fal felé int, Joseph Trotta arcképe felé.

A keretre erősített réztáblácskán a név alatt a jelző:

„A solferinói hős”.

*Franz von Trotta:*

*Legfőbb ideje! Tavalý szörnyű volt! Tavalý...*

*szégyen, gyalázat volt! Nem szabad soha elfelejtened, hogy az ő unokája vagy.*

Csend. A fiú félénken fölneéz a képre. Úgy érzi, az ismeretlen nagypapa kérdőn s titokzatosan néz rá. Carl elpirul. S amikor válaszol, elcsúszik a hangja.

*Carl Joseph:*

*Nem felejttem el, papa.*

Franz von Trotta feláll. Hosszú keskeny ujjai nagyon elegánsan tartják a cigarettát. Fia hang-



változása nem kerülte el a figyelmét. Szigorú szemében felvillan egy alig észrevehető mosoly.

*Franz von Trotta:*

*Remélem... De hiszen te mutálsz! Egyszerre férfi lett belőled! Nahát! Talán már szerelmes is vagy? Carl Joseph elpirul, és zavarba jön, de igyekszik állni apja gúnyos tekintetét.*

*... Tehát még nem. Na, jól van, jól van, fiú... Most egy kicsit megvizsgáztalak... Mi az... alárendeltségi viszony?*

Carl Joseph félig lehunja a szemét, és eldarálja a választ. A megyefőnök figyelmesen hallgatja.

*Carl Joseph:*

*Az alárendeltségi viszony a feltétlen engedelmesség kötelessége, amellyel minden alárendelt a felettesének, és minden alacsonyabbrangú...*

*Franz von Trotta:*

*... valamint minden alacsonyabbrangú...*

– vág a fiú szavába szörszálhasogató pontosságával az apa. A fiú helyesbit, s folytatja:

*Carl Joseph:*

*... valamint minden alacsonyabbrangú a magasabbrangúnak...*

## MEGYEFŐNÖK HÁZA, UDVAR JACQUES LAKÁSA ELŐTT

A megyefőnöki ház udvarán egy kis házban lakik az öreg Jacques. Néhány fa, virágágyás.

Jacques a küszöbön ül s cipőt tisztít lázas odaadással.

A virágok közt méhek tápolyognak, a levegőt a nyár zümmögése, illata tölti meg.

Carl Joseph unottan ténfereg az udvaron, nem tudja, mihez kezdjen a délutánnal.

*Jacques:*

*Hőség van, fiatalúr, vihar lesz.*

Carl leül egy fa alá a padra.

*Carl Joseph:*

*Te sohasem pihensz, Jacques...*

Jacques beleköp a suvickosládikóba. Egy percre sem hagyja abba a fényesítést. Bajusza mögül elővillan hosszú sárgás foga.

*Jacques:*

*Hát valahogy úgy...*

*Carl Joseph:*

*Jacques, miért hagyta ott a nagyapám a hadsereget?*

Jacques felnéz valahova a háztető fölé.

*Jacques:*

*Azt csak maga a császár tudja. Én nem tudok semmit.*

*Carl Joseph:*

*Milyen volt a nagyapa? Hiszen te jól ismerted...*

Jacques belesüllyeszti csontos kezét – karján az ing ujjá feltúrva – a báró cugoscipőjébe. Megörült

a kérdésnek. Mesélni kezd. Már öreg. Gondolatmenete néha furán tekereg.

*Jacques:*

*Egyszer azt mondja, úgy novemberben lehetett...*

*„Jacques, hová tetted a prêmes csizmámat?” Én nem tudtam, de azért mondtam, hogy mindjárt hozom... „Ráér holnapig”, mondta, – de másnap már nem kellett neki semmilyen csizma...*

*Én sohasem nősültem meg...*

Az öreg gondolataiba merül. A fiú egyszerre rosszul érzi magát. Feláll.

*Carl Joseph:*

*Elmegyek egy kicsit sétálni, Jacques.*

## EPIZÓD SLÁMÁNÉVAL

Carl Joseph a város határában ténfereg. Csak úgy lézeng. De összekapja magát, mikor az első katona szembejön vele. Elkezd masírozni...

A város határában az ég kék alját nyugaton szürkés-kék dombok szegélyezik.

A táj alszik, beburkolózva a nappalba és a világosságba.

Carl Joseph már a város utolsó zsúpfedeles kunyhói mellett megy el. A vasúti töltés mögött áll a csendőrs háza. Ott lakik Sláma őrmester.

Carl Joseph ismeri. Elhatározza, hogy bekopog... Belép az izzó tornácra, meghúzza a csengő drótját. Belül kinyílik egy ablak. Slámáné hajol ki a muskátlik fölé.

*Slámáné:*

*Ki az? Azonnal...*

Slámáné egy csöpp parfümöt pötytyent a ruhájára, aztán kinyitja az ajtót.

*Carl Joseph:*

*Az őrmester úr nincs idehaza?*

*Slámáné:*

*Szolgálatban van, Herr von Trotta. Tessék csak beljebb jönni... Parancsol egy friss limonádét, Herr von Trotta...?*

Slámánék szalonja vörösés alacsony szoba. A párnázott székek magas háta barnára pácolt, faragott vadszölővel van kirakva.

*Carl Joseph:*

*Köszönöm...*

Slámáné leül Carl Joseph mellé és arcát feléje fordítva, himbálja egyik lábát, melyen piros bársony papucsot visel, harisnya nélkül.

Carl Joseph az asszony lábára néz, aztán a limonádéra. Sapkája térdén fekszik, ő maga pedig nyársegyenesen ül a limonádé előtt.

*Slámáné:*

*Régen nem volt itt, Herr von Trotta. De milyen nagyra nőtt! Elmúlt már tizenöt éves?*

*Carl Joseph:*

*Hogyne, már régen!*

Gyámoltalanul néz a limonádéra.

Slámáné cigarettát hoz.

*Slámáné:*

*Még mindig nem szabad dohányoznia?*

Az asszony maga rágyújt egy cigarettára és hanyagul szívja, kitágult orrlikkal és lábát himbálva. Hirtelen szó nélkül elveszi a sapkát a fiú térdéről és az asztalra teszi.

A fiú szájába dugja a cigarettát. Nyáriasan virágos ruhájában lenge ujjá megvillan.

Carl Joseph udvariasan tovább szívja a cigarettát és tovább nézi a limonádét.

Slámáné megint a saját fogai közé dugja cigarettáját és Carl Joseph háta mögé áll.

Nem mer megfordulni. Egyszer csak ott fekszik az asszony két megvillanó ruhaujj a nyakán és arca Carl hajára nehezedik...

Slámáné lassan a fiú ölébe ül, könnyedén megszokolja, és csintalan szemmel pillant rá. Hullámos szőke hajának egy rakoncátlan tincse a homlokába hullik.

A fiú átöleli az asszonyt, és az egyenruha kemény szövétén át érzi mellének lágy hűvösségét. Halk kacagás tör fel az asszony torkából, félig olyan, mint a zokogás, félig mint a trillázás. Könnyek állnak a szemében. Hátradől és gyengéd pontossággal kezdi kigombolni az egyenruha egyik gombját a másik után... Hűvös, finom kezét a fiú mellére tette. Száját sokáig, rendszeres élvezettel csókolja, aztán hirtelen fölkel, mintha valami zaj ijesztette volna...

*Slámáné: Gyere!*

Az asszony mosolyog és lassan, hátrafelé menve, kinyújtott karral és fejét hátrahajtva, arcában valami ragyogással, odahúzza az ajtóhoz, melyet lábával hátulról belökött. A hálósobába osontak be. Mint az ájult és a megbilincsel, látja félig zárt szemhéja alól, hogy az asszony levetkőzteti, lassan, alaposan anyásan. Parádés ruhájának egyik darabja a másik után esik bágyadtan a földre. Leroskad az ágy szélére. És úgy fogadja az asszonyt, mint egy gyönyörből, tűzből és vízből való lágy, meleg hullámot.(...)

## ULÁNUS LAKTANYA

Alkonyodik, amikor Carl Joseph von Trotta ulánus hadnagy belép az ezred körletébe. A kaszánya kapujában fogadja az őrség tisztelgését. Egy tartalékos zászlós kíséri fel szobájába. Kofferjét két katonáhozza utána.

A fehérre meszelt és frissen súrolt lépcsőházban visszhangot vernek a sarkantyús csizmák. A hadnagy maga elé néz, csak az üres folyosón emeli fel

a fejét, egy pillanatra megáll. Ő császári és királyi Fensége életnagyságú képe előtt. A kép tábornoki egyenruhában ábrázolja az uralkodót. Katonák néznek egy katonára. Továbbindulnak.

Az egyik katonához most előrelép, kinyitja a szobaajtót. A hadnagy és a zászlós előremennek, a katonához a szoba közepén leteszik a csomagokat.

## CARL JOSEPH SZOBÁJA AZ ULÁNUS-LAKTANYÁBAN

Carl Joseph és a zászlós belépnek a szobába.

A katonához a szoba közepén leteszik a csomagokat és lelépnek. A hadnagy odébb rúgja az egyik bőröndöt, mely elvágólag merőlegesen áll a többire. Carl Joseph, miközben körülnéz a kopár szobában: *Carl Joseph: Ha megkérhetném, küldessen fel szöveget és kalapácsot...*

*Zászlós: Hogyne. A legénye fogja felhozni, Onufrijnak hívják, rutén fiú.*

Kölcsönös tisztelgés. A zászlós el.

A hadnagy az egyik csomagból összegöngyölt térképet vesz elő.

Kiteríti az ágyon az Osztrák-Magyar Monarchia 1:800.000 léptékű atlaszát.

Carl Joseph egy darabig a térképet bámulja, aztán cigarettára gyújt, megkezdheti a kipakolást. Egy nagy ezüst zsebórát tesz az asztalra, aztán tintásüveget, tollat, papírleveket, fekete kötésű bibliát. Abba-hagyja a pakolást. Felpattint egy finom medalliont, két férfi néz egymásra: egy fiatal bakatiszt: Carl Joseph nagyapja, a solferinói hős és a fiatal Ferenc József, a császár.

Kopogás, bokacsattanás.

Az ajtóban áll Onufrij, a tisztiszolga.

Carl Joseph abbahagyja a pakolást.

*Onufrij: Hadnagy úrnak alázatosan jelentem, a kalapács és a szögek...*

*Carl Joseph: Hogy hívnak?*

*Onufrij: Onufrij, alázatosan jelentem.*

*Carl Joseph: Hol született?*

*Onufrij: Slavlej faluban.*

*Carl Joseph: Merre van az a Slavlej?*

*Onufrij: Tarnopol mellett.*

*Carl Joseph: Szögeld föl a térképet az asztal fölé, pakolj ki a kofferek közül.*

*Onufrij: Igenis.*

Carl Joseph az ablakhoz lép, kitarja; előtte a négyszögű tér, szemben a legénységi szállások kemény, frissen mázolt ablaknégyszögei. Az alakuló tér közepén egy őrmester vezényel egy katonát lóról le és lóra föl. A vezényszavak tompa visszhangot vernek a falakon.

*Altiszt: Hevedert igazíts!... Lóra...!*

Mihelyt a katonához nyeregbe száll:



*Altiszt: ... Lóról...!*

Ezalatt Onufrij felszegezi a térképet a falra, és most újra vigyázzba áll a szoba közepén.

Carl Joseph ellép az ablaktól.

Carl Joseph: Pihenj...! Slavlej?

Onufrij: Igenis, hadnagy úr!

Carl Joseph: Gyűjts villanyt! A koffereket hová tetted?

Onufrij: Alázatosan jelentem, a szekrény aljába.

Carl Joseph: Van helyben kedvesed?

Onufrij: Van, jelentem.

Carl Joseph: Hogy hívják?

Onufrij: Katalinnak.

Carl Joseph: Milyen?

Onufrij: Nagyon karabélyos lány!

Carl Joseph: Szőke?

– kérdi Carl Joseph. Szemben állnak. A hadnagy háttal az ablaknak.

Onufrij: Még meglehetősen szőke.

Carl Joseph: Hány éves?

Onufrij: Huszonkettő.

Carl Joseph: Most megy le a nap. Igaz?

– kérdi halkán Carl Joseph a katonát, akinek arcát figyeli. Onufrij kinéz az ablakon, elgondolkodik. Feszés vigyázzban áll a fiatal tiszt előtt, késik a válasszal.

Carl Joseph: ... Kinek a legénye voltál énelőttem?

Onufrij: Szántay kapitány úrnak, jelentem.

Carl Joseph: Elhagyta az ezredet a kapitány úr?

Onufrij: Jelentem, nem egészen.

Carl Joseph: Mondjad.

Onufrij: A kapitány úr az ezrednapon, múlt évben, talpig brüsszeli vert csipkében jelent meg... aztán leköszönt a hadseregétől.

Carl Joseph megmerevedett, a belénevelt legridegebb hangon teremti meg a tiszt—tisztiszolga viszonyt.

Carl Joseph: Vigyázz! Mi a neve?

– kezdi Carl Joseph hangsúlyozva a magázásra való váltást. Onufrij vigyázzba kapja magát:

Onufrij: Onufrij, alázatosan jelentem.

Carl Joseph: Leléphet. Kimenős ma?

Onufrij: Jelentem, igenis.

Carl Joseph elfordul a katonától. Lassan az ablakhoz lép. Kinéz. Amikor megfordul, Onufrij vigyázzba merevedve áll az előbbi helyen.

Carl Joseph: Menj!

Onufrij: Igenis, hadnagy úr!

Tisztelgés, hátraarc. Kimegy(...)

## TISZTIKASZINÓBAN

Carl Joseph belép a Kaszinó ajtaján.

Tanácstalanul tesz néhány lépést. A tartalékos zászlós lép hozzá, aki a szobájába kísérté délután.

Zászlós: Bekísérhetem a szentélybe, hadnagy úr? Carl Joseph kimértén biccent. A zászlós, mintha már régi ismerősök volnának, bizalmasan mosolyog Carl Josephre.

... Hadnagy úr, minden ezredet körülvesz egy legenda...

– mondja a tartalékos zászlós, tapintatlan civil bőbeszédűséggel.

Zászlós: ... Ennek az ezrednek az a legendája...

– folytatja a zászlós, miközben lesegíti a hadnagy köpenyét és a magáéval együtt az ajtót nyitó fiú karjára löki.

Zászlós: ... hogy törzskarában a platoni barátság szelleme él, a szó párizsi értelmében...

A zászlós még nevet a befejezetlen mondaton, de amint belépnek az első terembe, arcáról lecsúszik a mosoly, s magára hagyva Carl Josephet, egy asztalhoz lép, majd bennfentesen helyet foglal. A falakon körbe, mintha lehelve volna, bordó selyemkárpit, a nihil meze, az unalom és az alkoholizmus drapériája. A poharakban konyak szikrázik. Bemutatkozások gépies sorozata. Carl Joseph kezét hosszan szorongatja egy tiszt: Prohaszka őrnagy.

Prohaszka: Solferino... Solferino...

Ezt ismétli, ajka remeg, spiccesnek látszik.

Prohaszka: ... Az ön atyja megmentette az ifjú uralkodó életét...

Carl Joseph: A nagyapám volt a solferinói hős, atyám nem katona, őrnagy úr.

Prohaszka: A nagyapja? És ön már az unokája? Három nemzedék... Hogy is nevezték a latinok? Aranykor... ezüstkor... vaskor. Három kévje a hűségnek, úgyne találó? Ez az életünk. Három konyakot, hadnagy úr!

Carl Joseph nem mond igent, de nemet sem. Az őrnagy magával vonja a zongora felé. Egy asztalról kétkarú gyertyatartót emel fel, a csipkével borított zongorára helyezi. Egy doboz Memphist vesz elő, megkínálja a hadnagyot, maga is rágyújt.

Prohaszka: ... Az Apassionatát, Pollack úr!

– szól a zongoristának.

A pikkoló fiúnak int, italt küldet Pollacknak. A zongorista lesöpri kezével a billentyűket, mintegy a dallamot is, amit addig játszott. Hátradől, behúnyja a szemét, aztán elkezd játszani az Apassionatát.

Prohaszka: ... A hűség, hadnagy úr...

– folytatja az őrnagy, szinte a melódiába emelve arcát és szavait.

... az a krómacél, amit nem rág meg az idő vasfoga!

Pollack, amikor a fiú kihozza a konyakot, abba hagyja az Apassionatát, felhajtja az italt, aztán folytatja. Carl Joseph a hamutartóba pöccinti a

hamut, elnéz az asztalok fölött, arcán a hűség komolysága, gesztusok és szavak nélküli kifejezése: tekintete találkozik Ferenc József tekintetével, a császár egy falon függő arcképe fehéren emelkedik a füst és a borgőz fölé.

Az őrnagy cigarettája kialszik. Gyufát keres és a gyufa lángja ismét megindítja fantáziáját. Egy kortyot iszik, és meggondolja a dolgot. Közel halol Carl Josephez.

*Prohaszka: ... A hűség nem vehető és nem adható el pénzben. Magas erkölcsi alapon nyugvó körökben természetes, mint az anyatej... és mégis elhamvad nyomtalanul, mint a gyufa lángja...*

Ekkor elalszik az ujjai között a gyufa.

*... mert már ellátta szolgálatát.*

Az őrnagy a kiégett gyufaszálat a hamutálba ejti, elmerül az Apassionata hallgatásában.

---

## OLVASÓINK FIGYELMÉBE AJÁNLJUK

a Filmbarátok Kiskönyvtára Kortársaink a filmművészetben c. sorozatát.

*Eddig megjelent:*

Nádasy László: FÁBRI ZOLTÁN

Nemeskürty István: GRIGORIJ KOZINCEV

Molnár Gál Péter: TÖRŐCSIK MARI

Dániel Ferenc: GIAN MARIA VOLONTÉ

Gyertyán Ervin: JANCsó MIKLÓS

Nemes Károly: PIER PAOLO PASOLINI

Karcsai Kulcsár István: MICHELANGELO ANTONIONI

Nemes Károly: TONY RICHARDSON

Veress József: MIHAIL ROMM

Karcsai Kulcsár István: SZABÓ ISTVÁN

Nemes Károly: MITTA, PANFILOV, TARKOVSKIJ

Erdélyi Z. Ágnes: JEANNE MOREAU

Szabó György: GAÁL ISTVÁN

Kelecsényi László: ZBIGNIEW CYBULSKI

Zalán Vince: MAKK KÁROLY

*A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchivum*

*és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványsorozata*

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

*Felhívjuk a figyelmet*

*a Filmművészeti Könyvtár új köteteire:*

*Tanulmányok a magyar szinkronról*

Szilágyi Gábor: A mai magyar társadalom filmen

Nemes Károly: A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között

*Megvehető vagy megrendelhető a Magyar Filmtudományi*

*Intézet és Filmarchivum címén (1143 Budapest, Népstadion út 97.)*



# Contents

## Balance

- 5 Miklós Almási: Swept along by past and present  
*István Gaál: Legato*  
In his current film István Gaál, who made *Current*, confronts young people for whom events of thirty years ago are ancient history, with the witnesses and socio-political problems of that age. No one really passes this confrontation test.
- 10 Zoltán Hegedűs: History and adventure  
*Sándor Sára: Eighty hussars*  
Sándor Sára's latest film is set during the 1848 revolution when soldiers serving abroad hearing news of events at home, took off for Hungary, offending against good order and military discipline, since they wanted to take part in the defence of their own country.
- 15 József Veress: Social mimicry  
*Zanussi: Barwy Ochronne*  
Zanussi's social parable criticizes both unconditional adaptation, and the hot-headed seeking of justice, letting one feel how tough it is, and what a sense of responsibility it demands to be a valid and effective active presence in society.
- 18 István Nemeskürty: Hunting for effects, or fascism as sexual deviation  
*Bertolucci: Novecento*  
Nemeskürty sharply criticizes Bertolucci's film not only because it chases after effects, but also because it misinterprets the nature of fascism.

## Echo

- 22 Ernő Bajor Nagy: Documentary variations  
*Domokos Moldován: The medium*  
*Livia Gyarmathy: Nineth floor*  
The first of these two films presents a countrywoman who claims to establish contact with the dead. Moldován endeavours to show this in its social context. The second uses methods of such directness in filming a family crisis that Bajor Nagy feels inclined to argue that there is damaging interference in the lives of those facing the cameras.
- 27 György Báron: Still  
*Judit Ember: Wooden beads*  
Ms Ember made a documentary that makes no secret of the intrusion of the director. Like her earlier films this too presents the lives of young people. The critic questions the film's credibility as a documentary arguing that it loses its way midst insignificant details.

## Workshop

- 31 András Nyerges: At the crossroads  
*Notes on films made by the Balázs Béla Studio*
- 39 Péter Józsa: Social analysis on film  
*BBS. documentaries*  
Both articles look at films recently made by the studio of young Hungarian directors, examining their character and methods, with special regard to the meeting of, and discrimination between, fiction and the documentary.

## Horizons

- 46 Cannes '78 (Ervin Gyertyán)  
A report on the festival's films.
- 58 Two retrospectives at Oberhausen (Marianne Ember)  
The lessons to be learnt from last year's and this year's retrospective screenings at Oberhausen.
- 64 Hollywood films on and against Hollywood (G. S.)  
A survey of the Hollywood films of a decade that serve the Hollywood myth.

## Blow-up

- 72 Károly Csala: Averages and extremes  
*The films of Márta Mészáros*  
Csala establishes that Miss Mészáros wishes to seize hold of the social average in her choice of phenomena and characters, but in presenting them their methods are often extreme ones.

## Our heritage

- 82 *Thirty years of state-owned film-making in Hungary*  
Gábor Vitéz: The revival of popular-science films  
*Remembering György Deák*  
Hungary began to make popular science films thirty years ago, after the nationalization of the film-industry. György Deák was the dominant personality. For twenty years he acted as an inspiration of films that were successful abroad as well.

## The film and its public

- 87 What does the film mean to you?  
*Éva Ancsel the philosopher provides the answers (Klára Tóth)*  
Ms Ancsel concentrates on the value of the basic message of important films. She is of the opinion that one tends to exaggerate the significance of the medium, of the methods of expression use, and of the idiom peculiar to the film.

## From periodicals abroad

- 92 The ideal of a sexual revolution in Western political films *Equus* on stage and on celluloid
- 96 *Equus* on stage and on celluloid
- 98 Children's films and their public
- 100 An American UFO film: *Close encounters of the third kind*
- 103 Károly Makk: *Radetzky march* (Parts of the script)





10,—