

FILM KULTÚRA 78|5

Film a társadalmi mobilitásról

Bemutatók: A ménesgazda; Egyszeregy;

Szót kérek; Szélsend; Levelek Marusiából

Colt és kalap

A western történetéből

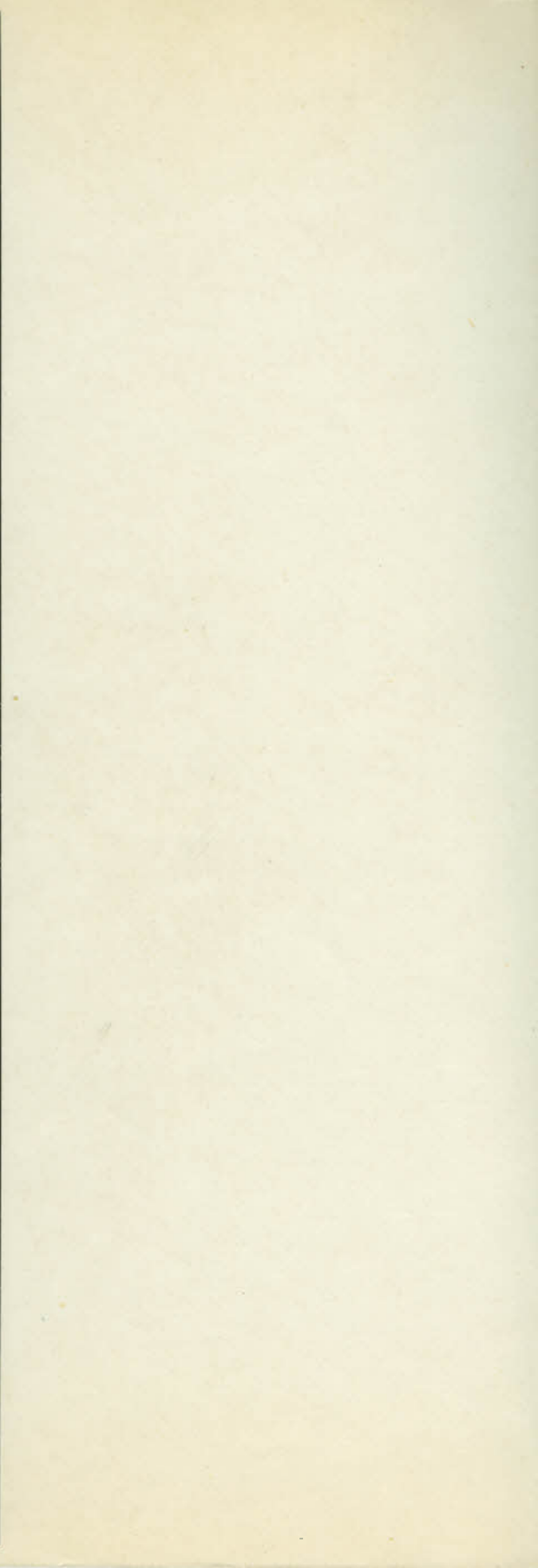
Az államosított magyar filmgyártás 30 éve

Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban

A fantasztikus világ valóságága

Beteljesült próféciák

Medvegykin: A boldogság. Forгатókönyv



FILM KULTŪRA 78/5

PRESEIDINTE

1. *Chlorophyll* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

2. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

3. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

4. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

5. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

6. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

Režis: ...

7. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

8. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

9. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

10. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

11. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

12. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

13. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

14. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

15. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

Režis: ...

16. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

17. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

Režis: ...

18. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

19. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

20. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

21. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

22. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

23. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

24. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Režis: ...

25. *Šaltis* (Lithuania, 1978, 1980, 1981)

Szerkesztőbizottság

Garai Erzsi 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. szeptember — október

XIV. évfolyam 5. szám

TARTALOM

5 Filmképek az őszirózsás forradalomról

Mérleg

- 8 Rényi Péter: A regény és a film történelmi szemléletéről
Kovács András: A ménészgazda
- 16 Földes Anna: Egy fő – az két fő
Kardos Ferenc: Egyszeregy
- 20 Lakatos András: A Csurikova-trilógia
Panfilov: Szót kérek
- 25 Szegedy-Maszák Mihály: Példázat kérdőjellel
Wajda: Szélcsend
- 30 Kepes András: Dokumentum és történelmi anakronizmus
Littin: Levelek Marusiából

Nagyító

- 34 Almási Miklós: Film a társadalmi mobilitásról – és veszélyzónáiról

Látóhatár

- 44 Karlovy Vary '78 (Ember Marianne)
- 49 Kuczka Péter: Colt és kalap
Jegyzetek a westernről
- 59 A western történetéből (Ford. Sallay Gergely)

Elmélet

- 66 P. Sesztakov: Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban II.

Hagyományaink

- Az államosított magyar filmgyártás 30 éve*
- 73 „Igazi konfliktusokat, az élet igazságát ábrázolni...”
Beszélgetés Illés Györggyel
- 76 „A képek egymásutánja szimultán képpé alakulhat bennünk...”
Beszélgetés Morell Mihállyal
- 78 „Bízom benne, hogy a végcél nem utópia”
Beszélgetés Jancsó Miklóssal (Nádasy László interjúi)

Könyvek

- 83 A fantasztikus világ valódisága
J. M. Hanjutyin könyve (Csala Károly)
- 86 Beteljesült próféciák
Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film (Beke László)

Külföldi folyóiratokból

- 89 Mihalkov-Koncsalovszkij – új filmjéről, a *Szibéria eposzá-ról*
- 91 Egy másodperc alatt 60 filmkocka
- 93 A brazil cinema novo jövője
- 95 A független angol filmesek kezdeményezése
- 97 Egy „tősgyökeres” New York-i rendező: Paul Mazursky
- 100 Alexandr Medvegykin: A boldogság (Részletek a forgatókönyvből)
Fordította: Baróti Dezső
- Contents
Az elmúlt 30 év magyar filmjeinek plakátjaiból a 72., 82. és a 85. oldalakon

E számunk munkatársai

Almási Miklós egyetemi tanár
Baróti Dezső irodalomtörténész
Beke László művészettörténész
Csala Károly kritikus
Ember Marianne, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Földes Anna kritikus
Kepes András kritikus
Kuczka Péter író
Lakatos András kritikus
Nádasy László rendező
Rényi Péter, a Népszabadság főszerkesztő-helyettese
P. Sesztakov (Moszkva) filmtörténész
Szegedy-Maszák Mihály irodalomtörténész

Következő számaink tartalmából

Magyar filmek 1978-ban
Írók a filmalkotó műhelyekben
Új filmek: *Aramütés; Angi Vera; B. U. É. K.; Sebzett madarak; Oidipusz; Életem, Elisa; Rocky*
Premier plan: Kawalerowicz, Cassavetes
Magyar filmalkotók portréi
A korszerű operatőri művészet jegyei
Az államosított magyar filmgyártás 30 éve
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 jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, fél évre 30,— Ft



Filmképek az őszi 1918-as forradalomról

Egy nép történelmi sorsfordulójának bonyolult összefüggéseiről, a történelmet alakítók érzéseiről, tetteiről mit képes megörökíteni a filmszalag, különösen a korai néma filmhíradó? Ott tud-e lenni az operatőr kamerájával mindenütt, ahol éppen a legfontosabb események zajlanak, ahol egy ország további sorsának legfőbb kérdéseiről döntenek?

Az 1918-as győztes magyar polgári demokratikus, „őszi 1918-as” forradalom eseményeiről készült filmriportokat, filmhíradókat nézve merülnek fel óhatatlanul ezek a kérdések. A hatvan évvel ezelőtt lezajlott forradalom lelkes tömeggyűléseit, az őszi 1918-asokkal felvirágzott katonákat, a forradalom vezetőit életető embereket fotografáló operatőrök – Bécsi József, Escher Károly, Turchányi Olivér, Virág Árpád és mások – nem véletlenül érezhették azt, hogy megörökítették a történelmet: kamerájukkal a forradalom képes krónikáját írták.



Az akkor egyik legnépszerűbb filmhíradó – az Az Est – főszerkesztője, a neves író-hírlapíró Damó Oszkár egyik nyilatkozatában ezt meg is fogalmazta: „... A filmriport perspektívája szinte beláthatatlan. A legfontosabb szerepe tán a történetírás szempontjából van...” „... De ami a lényeg: a történelem legigazabb és legbiztosabb krónikája.”

A történelem tettenérése, megírása persze, ennél összetettebb, nehezebb feladat. De ezzel nem lesznek kisebb értékűek ezek az őszirózsás forradalomról készült és megmaradt filmhíradók. Tanúskodnak arról, hogy készítőik fontos, a társadalmi haladás iránt elkötelezett ügynek tekintették munkájukat, és ezért



van az, hogy a kezdetleges technika és az elmúlt hat évtized ellenére hatásukból mit sem vesztek. Olyan dokumentumok, amelyek talán minden másnál érzékletesebben, hívebben idézik meg számunkra a forradalom jelentős politikai eseményeit, vezetőit – előtérben Károlyi Mihállyal –, a sorsukon változtatni akaró néptömegeket, e napok hangulatát, a kor sajátos arculatát. És nyilván érthető, hogy néhány hónap múlva újra ők azok, akik a Vörös Riport Filmekben megörökítik a Tanácsköztársaság kamerával utolérhető eseményeit, írják az első magyar munkáshatalom képes krónikáját.

A regény és a film történelmi szemléletéről

Kovács András: A ménesgazda

Két éve jelent meg Gáll István kisregénye, *A ménesgazda*. A magyar próza újabb neki-lendüléséről, a realizmus megújulásáról, újjá-születéséről szólt akkor a kritika – s hasonló-képpen vélekedett az irodalmi közvélemény, az olvasók széles köre is. Történtek kísérletek e könyv sajátosságainak megfogalmazására is; Kovács András filmje – erényeivel és gyengéi-vel – e meghatározások továbbgondolására készített. Mint minden regény filmadaptációjá-nál a kérdések kérdése az: a képszerű rövidí-tés, a tömörítés a lényeket, a könyv szemlélet-és ábrázolásmódjára leginkább jellemzőt és újszerűt ragadta-e meg?

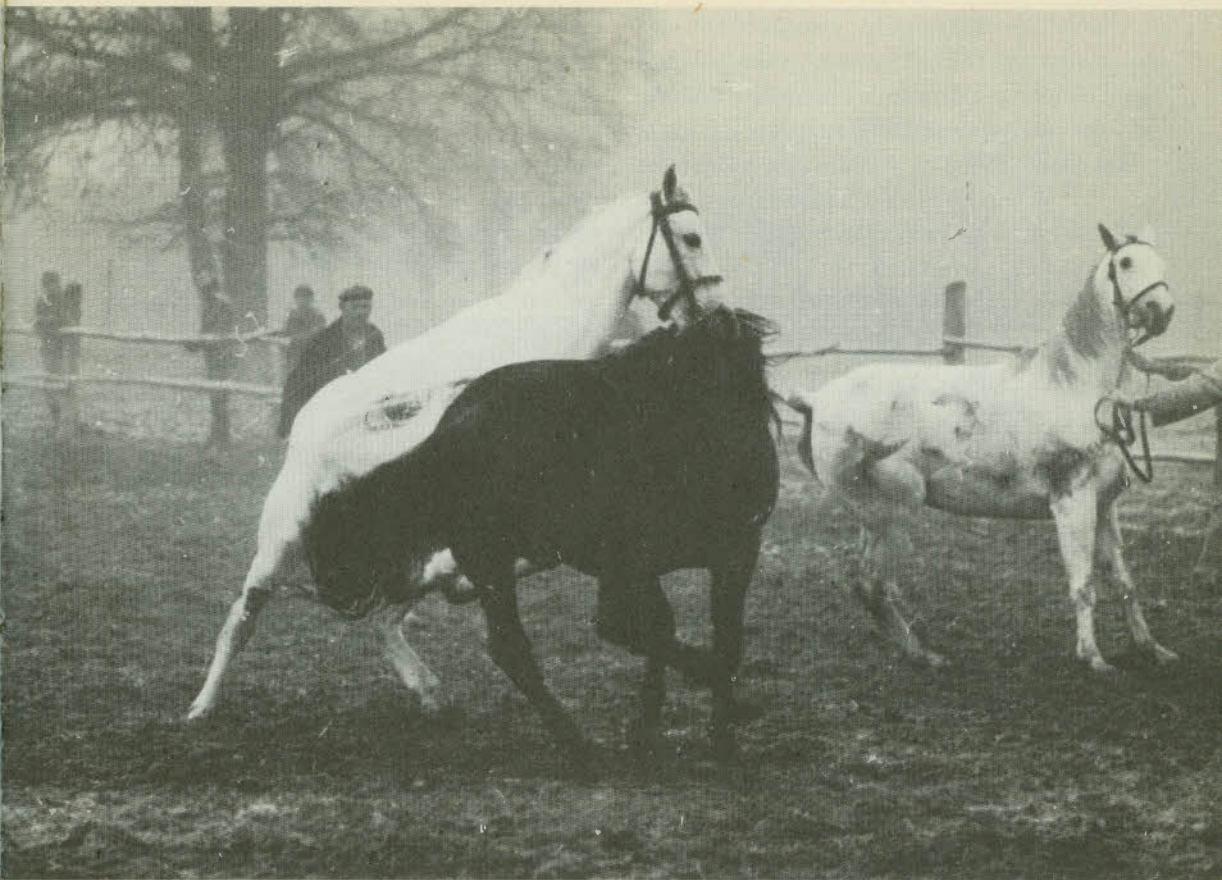
A regény nívója

A regénynél mindenki számára nyilvánvaló volt: Gáll azzal lépett túl az ötvenes évek ele-jének már szokványossá vált ábrázolásán, hogy a személyi kultusz torzulásait, az osztályharc túlhajtását egy olyan közegben ábrázolta, ahol folyt osztályharc: a déli határ mentén fekvő állami méntelepen meghúzódó horthysta tisztek a néphatalom ellenségei, akik csak az adan-dó alkalomra várnak, hogy visszaüssenek, visszaszerezze az elveszett hatalmat. Igaz, ez az alkalom késik; egyikük-másikuk olykor azon is gondolkodik, hogy meg kellene alkudni a megváltoztathatatlan tűnő viszonyokkal, de ezek a hajlandóságok még igen halványak;

egyelőre a régi kötelékek a meghatározóak, a régi hadsereg kaszthierarchiája szinte érintet-lenül érvényes; a tiszthelyettesekből lett csődö-rösöket a tisztek, az urak úgy pofozzák, mint annak idején az alárendeltjeiket meg a parasz-tokat, maguk között a régi rangjukon szólít-ják egymást, a katonai alakulatból összeesküvő szervezet lett, de a fölé- és alárendeltség hiány-talanul működik, az osztálytagozódás tisztán kivehető.

Mindenki ismeri a múltnak ezt a kísérteties túlélését a hadifogoly-táborok történeteiből; csak annyiban különbözik ettől az itteni élet, hogy – a saját országukban élven – nincsenek annyira hermetikusan elzárva a külvilágtól. És mégis a felfedezés erejével hat ennek a kör-nyezetnek a megjelenítése; nem önmagában, hanem abban az összefüggésben, amelyben a regény élénk tárja. Hiszen nem arról van szó, hogy vegyük tudomásul: akkoriban ilyen gyű-löletes emberek, ilyen ellenséges elemek is léteztek, hanem hogy értsük meg: az új társa-dalomnak ezekkel is meg kellett birkóznia; valamiképpen dűlőre kellett velük jutni, le-küzdeni ellenállásukat, megtalálni a módját annak, hogy integrálódhasson közülük az, aki erre készséget tanúsított.

Ebben az értelemben Gáll regénye egyfajta polémia a személyi kultusz éveinek felületes leleplezésével, azzal a sablonos korrajzzal, amely az ötvenes évek elejét úgy állítja be,



mintha akkoriban többé-kevésbé mindenki már a szocializmus meggyőződéses híve lett volna, és *csak* a balos önkényeskedés állította volna szembe a népi hatalommal azokat, akik később – főként 1956-ban – kezdet emeltek az új rendre. Eddig is megjelentek már olyan művek, amelyek differenciálták a képet, például különbséget tettek azok között a kommunisták, forradalmárok között, akik elleneztek az embertelen és törvénytelen módszereket, mihelyt felismerték őket, elvetették a voluntarizmust, a macchiavellista „megoldásokat” és azok között, akik elfogadták ezek szükségességét mint a jelen és a történelem kényszerét, illetve a hatalom mániákusai között, akik fanatizmusból vagy félelemből félretettek mindenféle megfontolást, és ezzel, mint bebizonyosodott, végül is elhagyták a forradalmi mozgalom talaját, az ügy kártevőivé és tehertételévé váltak.

Azonban hiányzott a korábbi ábrázolásból az ellentábor elemzése; többnyire úgy tűnt, hogy a személyi kultusz által deformált hatalommal csak megszeppent vagy megzavarodott demokraták álltak volna szemben: a balos akarnokok, az erőszakoskodó ultraradikálisok áldozatai, megijedt kisemberek, legrosszabb esetben az intolerancia által önmagukból kivetkőzött, igazságtalanul üldözött és csak ezért ellenzékivé vált elemek.

Gáll regénye főként ezen a ponton kezdi ki a sablonos elképzeléseket, amelyek szerint a korszak tragikus tévedései csupán néhány gonosz, sorainkba befurakodott ember műve volt, a forradalomtól és az új társadalomtól távolállók megnyerése pedig – ha nem kerekedett volna felül a türelmetlenség – egyszerű feladat lett volna. Politikailag is nagyrabecsülendő érdeme a könyvnek, hogy ezt a leegyszerű-



sített képletet megdöntötte, megcáfolta; hogy azt a folyamatot boncolta, amikor mindkét oldalról megindul, illetve megindulhatna a közeledés, létrejöhetne valamiféle együttműködés a szembenállók között. Csakhogy olyan mély a gyanakvás, olyan élesek még az ellentétek, olyan nagy a belső ellenállás, hogy mindenféle akarnokság és hatalmaskodás nélkül is *majdhogynem* lehetetlennek látszik a minimális megegyezés is.

A méntelepi tisztekkel szemben álló Busó Jani – a szomszéd községből való parasztfiú, az új telepvezető – baloldali családból származik. Mi sem áll tőle távolabb, mint a hatalommal tudatosan visszaélő manipuláció. Ő sem szent; az, hogy kiemelték kádernek, hogy beosztásával hatalom és presztizs jár, őt is kicsit megszedítette, kicsit gőgösködik, de a kiemelés feletti márnál hamarosan sokkal nagyobb a féltelme: hogyan birkózik meg ezzel a tisztibandával, amelynek nemcsak a szervezettsége és fegyelme nagyobb, mint a mögötte állóknak, de nagyobb a tapasztaltsága és a szakértelme is: méneskariak, a lótenyésztés és lóápolás szak-

emberei, hozzáértésük nélkül nehezen boldogulhatna ezen a telepen.

Ellenséggként fogadják, minden közeledését visszautasítják; ahol csak módjuk van, éreztetik vele megvetésüket; azzal is őt alázzák meg, hogy Bazsi, a vezetőjük a jelenlétében pofozza fel az egyik tettenért tiszthelyettest, mintegy produkálva, hogy náluk mi a rend. Busó választhat: vagy hozzájuk áll, és akkor tanuljon meg ő is pofozni, vagy nem, akkor megokuljon a fenyítésből, vele is így bánnak el, ha majd sort keríthetnek rá. Gáll olyan érzéketlenül ábrázolja Busó helyzetét, hogy már-már elfogadhatóvá válik az említett tézis ellentétéle: vagyis, hogy nem a személyi kultusz önkényeskedései, hanem éppen fordítva, a Bazsi-félék agresszív arroganciája élezte ki az ellentéteket – azokra volt adekvát reakció a hatalom intoleranciája. Busóból, végső elkeseredésében, nemegyszer fel is törnek ilyen hangok.

Csakhogy a regény ezeket nem hagyja jóvá: Gállnak esze ágában sincs a szubjektív hatalmaskodást igazolni; azt az objektív konfliktust tárja elének, amelynek szorításában Busó és a

hozzá hasonló, jóérzésű emberek akkoriban vergődtek. Azt érezteti meg a mai fiatal olvasókkal – és arra emlékezteti a kortásakat is, akik már kiejtették emlékezetükből az akkori vívódásokat –, hogy milyen keservesen nehéz volt helytállni a Busó Janiknak és tapasztaltalan társaiknak a szélsőségek e harcában. Busó végül is rájön, hogy a türelmetlenségre és durvaságra nemcsak erőszakkal, nem türelmetlenül és durván kell válaszolni; hogy át kell törni ezt az ördögi kört, és hogy – a hatalom birtokában – a kezdeményezés a hatalmon lévők felelőssége. De akkor már késő, a szektás és dogmatikus politika addigra már minden mértéket elvesztett. A tragédia Busó esetében – akárcsak történelmileg – elkerülhetetlen.

Hangsúlyeltolódás

Nem ok nélkül időzöm hosszan a *regény* sajátos hangsúlyainál, nyomatékainál, hanem a filmről való véleményem alátámasztása céljából. Ugyanis a rendező, egyben a forgatókönyv írója, Kovács András nem így értelmezte Gáll könyvét. A Filmvilágban az év elején megjelent interjúja szerint Kovács a történet sajátos ellentmondásosságát nem így látja: „*A főhős – nyilatkozta –, aki rokonszenves és jószándékú figura, olyan megbízást kap, amire szakmailag nincs fölkészülve, ráadásul azok is gyanakvással fogadják, akiknek a főnökéül kinevezték. A történet mindegyik szereplője emberi-szakmai értékeket is képvisel, s tulajdonképpen létrejöhetne a hasznos közös munka, de a körülmények szorításában végül valamennyien elpusztulnak. Az új vezető, a 'káder' és beosztottai, az egykori méneskari tisztek és tiszthelyettesek voltaképpen szót érthetnének és együttműködhetnének, hiszen közös szenvedélyük, céljuk a lótenyésztés – s a lovak itt nem a háttér vagy a dekoráció szerepét játsszák, hanem ez maga a tét, az az ügy, aminek szolgálatában a kölcsönös gyanakvás és előítéletek fölszámolódhatnak. De az ötvenes évek elején, amikor az általános bizalmatlanság légkörében tudatosan – s szükségtelenül és károsan – élezték a konfliktusokat,*

sőt mesterségesen is kreáltak ellentéteket és feszültségeket, szükségszerűen torkollott tragédiába a történet: a méntelep vezetőjét beosztottai a hisztérikus légkörben megölik, majd pánikszerűen menekülnek a közeli határ felé, s ők is elpusztulnak.”

Ebből az interpretációból pontosan az hiányzik, amit a regény nívumaként üdvözöltünk: a képlet arra van redukálva, hogy az egyik oldalon állnak Busó és Bazsiék, akik szót érthettek volna, ha nem lett volna az általános bizalmatlanság légköre, a másik oldalon azok az erők, amelyek élezték a konfliktusokat, mesterségesen kreálták az ellentéteket; ha az utóbbiak nem lettek volna, egyhamar létrejöhetett volna a közös munka – a közös lótenyésztő szenvedély jegyében . . .

Az ember persze ne értékeljen túl egy sajtónyilatkozatot; aki tudja, hogy az ilyenek olykor hogyan készülnek, sebtiben, jóváhagyás nélkül, különösképpen legyen óvatos. Ám úgy tűnik, ebben az esetben nem erről van szó; ebben a nyilatkozatban és másokban is vörös fonálként húzódik végig ugyanaz a gondolat: ezek a katonatisztek nem deformált jellemek, nem ellenségek, akiknek osztálydölyfét meg kell törni, akiknek embertelen, kegyetlen, maradéktalanul reakciós mentalitását le kell győzni – ami csak rendkívüli erőfeszítésekkel, a különféle eszközök párosításával és összpontosításával sikerülhet –, hanem szakmájuk megszállottai, akik kvázi az első jó szóra megfedekeznek mindenről, ami eddig az életüket meghatározta és kitöltötte, amitől a rendszerváltozás megfosztotta őket, és boldogan részt vennének a munkában.

Kovács itt történelmietlenül érvel. „*A tisztirang – mondja egyhelyütt –, amely előzőleg, a militarizált társadalomban előnyökkel, kiváltságokkal járt együtt, az ötvenes években természetesen teherként a számukra.*” Ma – és már jónéhány éve – valóban így gondolkodik a legtöbb volt hivatásos tiszt, de akkoriban? Közeledésüket, készségüket a beilleszkedésre az is akadályozta, hogy az ő tudatukban még nem dőlt el, hogy ki kit győz le, hogyan alakul

az ország politikai jövője – és hogy tisztí mi-voltuk nem szolgál-e hamarosan újra előnyök és kiváltságok alapjául! Ha pillanatnyilag te-hértétel volt is, a visszaszerzendő előjogok re-ményében egyelőre vállalták azt is.

Kovács maga is így fogalmaz az idézett in-terjújában: „... mai tudásunkat és gondolatain-*kat nem vetíthetjük vissza a szereplők akkori agyába és cselekedeteibe.*” Pedig pontosan ezt teszi, ami annál szembetűnőbb, mert nem kvad-rál a regénnyel, amelynek megfilmesítésére vállalkozott, sőt, attól élesen elüt. Gáll mon-danivalójának az a lényege, hogy a csőd, amely-be politikánk végül is 1956-ban került, abból adódott, hogy végzetesen és tragikusan össze-gabalyodott *a valóságos és a vélt* osztályharc, összekeverődtek a létező és a mesterségesen kreált konfliktusok, s az utóbbiak lehetetlenné tették, hogy az előbbieket értelmes módon vé-gigküzdjük, megoldjuk.

Ez a hangsúlyeltolódás nemcsak Kovács nyi-latkozataiban olvasható, nyomon követhető *A ménesgazda* megfilmesítésében is, bár – tegyük ezt hozzá – kevésbé, mint kijelentései-ben: a regény materiája némiképp ellenállt az átértelmezés szándékának; a történet váza (s ennyiben a mondanivaló is) megmaradt. Csakhogy mint minden olyan adaptációnál, amelyben nem tisztázott, bizonytalan az eredeti-hez való viszonyulás, a végeredmény felemás, Kovács nem mélyíti el a regény dialektikáját, nem tömöríti, nem komprimálja, hanem össze-mossa a feltárt ellentmondásokat.

Természetes: rendezői képességei és kvalita-sai itt is jelen vannak és érvényesülnek; *A mé-nesgazda* – ha alkotói pályáján nem is emelke-dően – azt a színvonalat manifesztálja, ame-lyet Kovács mint az újabb magyar filmrealiz-mus egyik jelentős művésze már korábban elért. Amit reklamálnék, az nem ez, hanem annak a többletnek, annak a továbblépésnek az elmaradása, amire Gáll könyve éppen Ko-vácsnak lehetőséget adott volna. Ez az, amire a továbbiakban magyarázatot keresek, mert úgy vélem, nemcsak Kovács András, hanem filmművészetünk fejlődése szempontjából kri-

tikus ponthoz érkeztünk, amelynek elemzésé-ben *A ménesgazda* megfilmesítésének félsikere hasznos tanulságokkal szolgálhat.

A kétféle bíráló

A filmről magáról különösen sokat nem tudok mondani. Hogy legdrámaibb és legemlékeze-tesebb jelenetsora két mén bravúrosan fény-képezett párharca, ez is elárul valamit a fel-dolgozás egyenletlenségéből. Hisz mit mond ez a jelenet a cselekmény érdemi összefüggésében? Busó hozzá nem értését dramatizálja, azt, hogy ki van szolgáltatva a méneskariak szakértel-mének; nélkülük nem boldogulhat az ügy, nél-külük minden elpusztulna. Csakhogy akármilyen magasra értékeljük is a régi szakemberek tudását, és akármennyire fájlaljuk is, hogy nem sikerült annak idején – a szektás gyanakvás és ellenséges magatartásuk miatt – többet profi-tálni belőle, ez a hangsúlytevés már túllő a célon. A polgári szakemberek tudását 1950-ben sokkal bátrabban fel kellett volna hasz-nálni, de azt a benyomást kelteni, hogy nél-külük minden elpusztul, tehetetlenné válik a néphatalom: fegyverletétel lett volna. Nem segí-tette volna csatlakozásukat, átállásukat hoz-zánk, hanem a visszájára fordította volna a dolgokat, végső soron az ő kezükbe adta volna a politikai irányítást is, illetve általuk azoknak a kezébe, akiknek semmilyen érdekük nem fű-ződött ahhoz, hogy az ország szocialista úton haladjon.

Gáll hősei is arról beszélnek, hogy a ménes-kariak is nekünk dolgoznak majd, mert szere-tik a lovakat, és mást nem tehetnek, ha okosan bánunk velük. De az okos bánásmódhoz az is hozzátartozott, hogy ne sugalljuk nekik azt: szakértelmük nélkül elveszett a rendszer. Ez csak abban a hitükben erősítette volna meg őket, hogy ők a hatalom igazi birtokosai. (Ahogy egyikük mondja is: „Tisztfölénnyel szemben tehetetlen egy gyalog.”) Csak addig nem tehettek „mást”, amíg a hatalom szilárd volt.

A személyi kultusz politikai bűne nem az

volt, hogy a hatalmat védte, hanem hogy embertelen és esztelen módszereivel aláasta és fennmaradását is kockáztatta. A regénnyel szemben a film állásfoglalása ebben a kérdésben elég bizonytalan. Részlet, de sokatmondó részlet, hogy a regény egyik kulcsmondata, amely akkor hangzik el Bazsi szájából, amikor az egyik ellenforradalmár tiszthelyettes leszúrja Busót („Jól van, fiam! Megfizettél neki. Nem érdemelt mást ez a féreg.”) kimaradt a filmből; ez a mondat ugyanis egyértelműen érzékelteti, hogy ezekben a tisztekben *mindvégig* milyen indulatok feszültek, és így nem illeszthető Kovács interpretálásába, aki bennük alapvetően „áldozatokat” lát, ahogy nyilatkozta, akik „akarva-akaratlanul ... is hozzájárultak ahhoz, hogy a dolgok úgy alakuljanak.”

Mint már említettem: ezek a hangsúlyváltozások nem érik el céljukat; a személyi kultusz bírálata nem válik tőlük a regényénél élesebbé. Inkább ellenkezőleg. Gáll – azáltal, hogy kendőzetlenül, mindenféle taktikai óvatosság nélkül bemutatja, miféle mély ellentétek választják el Busó Janit és társait a tisztektől és a tiszthelyettesektől – nem menti fel az akkori politikai vezetést a hibái alól; sőt, a különbség Busó naiv, de érthető ellenérzései és a szektás irányítás értelmetlen manipulációi között így érzékelhetőbb. Kovácsnál, minthogy visszafogottan ábrázolja Busó dühét és gyűlöletét Bazsiék iránt, nem élhetjük és érezhetjük át igazán: hogyan hagyták cserben Busókat akkoriban azok, akiknek az lett volna a dolguk, hogy a maguk tapasztalataival segítsenek nekik.

Busóban is van egy jó adag szektáság, amelyet a tisztek prepotens viselkedése újra és újra felszít benne; a politikában jártas vezetők hivatása éppen az lett volna, hogy őt és társait felvilágosítsák, mértéktartásra és meggondoltságra intsék, az ellenséges elemek pacifikálásában, semlegesítésében elért kezdeti eredményekben megerősítsék, további lépésekre ösztönözzék; ehelyett válogatás nélküli megfélemlítést gyakoroltak, mindinkább a rendszer támaszaival szemben is, aminek jele hogy Má-

thét, az egyetlen embert a helyi vezetők közül, aki ráértett arra, mit kellene tenni, félreteszik. A regényből az tűnik ki, s így is volt, hogy azok, akik közvetlenül szembenálltak az ellenféllel az osztályharc lövészárkaiban, akik „oda-lent” vívták a mindennapok kínos-keserves csatáit, előbb ébredtek tudatára a szektáság káros voltának, mint azok, akik a parancsnoki posztokon álltak, és összehasonlíthatatlanul nagyobb tapasztalattal rendelkeztek.

Gáll nem restelli bemutatni, hogy pályájának kezdetén, mi tagadás, Busóban sem kevés



a „proletár gőg”. Ilyeneket mond: „*Most mi vagyunk az urak!*” „*Úgy táncolnak, ahogy én fűtyülök.*” Magában még a Telep Nagy Vezérének is nevezi magát. Annál tiszteletreméltóbb, hogy képes kiemelkedni ebből az állapotból. A filmből hiányzik ez a fejlődésrajz. Pedig ha a terjedelmen múlt volna, inkább mellőzhetette volna az egyébként is nagyon gyengén sikerült Rákosi-epizódot és talán még Braun Miksa történetét is, amely a regényben is és még inkább a filmben, csak egy kitérő (ha önmagában kerek és találó is).

A két generáció

Dehát mi lehet az oka annak, hogy Kovács András nem vállalta fel teljes mélységében a regény ellentmondásos valóságképét, hogy ábrázolásmódja elmarad Gáll írásának dialektikája mögött? Mint már említettem, úgy vélem, hogy ez a probléma túlmutat a filmen is, a regényen is, és valamilyen alább még kifejtendő értelemben, a generációk váltásával függ össze.

Gáll István – mint egy önéletrajzi jegyzetéből megtudható – 1950-ben érettségizett; ha jól számolok tehát, 1932-ben, 33-ban szülehetett; a személyi kultusz éveit épphogy serdülőként élte át mint diák és mint kiskatona. Szemben a mi generációnkéval, Kovácséval, vagy a magaméval, nem viselt még felelősséget 1949-ben, amikor a szocialista építés megpróbáltató évei kezdődtek, és még igen fiatal volt 1956-ban is, amikor nyilvánvalóvá váltak a tehertételek. Ugyanakkor annyira érett már volt, hogy felfogja és átélje ennek a rendkívülien bonyolult s összekuszált időszaknak a feszültségeit és fordulatait.

Az előtte járó nemzedék tudatát, a miénkét, többé-kevésbé meghatározta (és sok esetben meghatározza mind a mai napig!) ezeknek az éveknek a tapasztalata; nem kismértékben ennek az időszaknak vagyunk a teremtményei: az elkötelezettségek, amelyeket akkor vállaltunk, az érzékenységek, amelyek akkor fejlődtek ki bennünk, a megrázkódtatások, amelyeket akkor éltünk át, belevésődtek világké-

pünkbe, érzésvilágunkba. Nem egyformán persze, de annyiban mindenképpen, hogy még ma is mérhető mindannyiunkon, ki mit élt át akkor; allergiákban és fóbiákban és fixa ideákban ugyanúgy nyomon érhetőek e kor hatásai, mint tapasztaltságban, az élmények racionális és emocionális áttételeiben: bizonyos értelemben képtelenek vagyunk ezt a történelmi szakaszt kívülről, elfogultság nélkül, a személyes kötődéseinktől függetlenül nézni.

Kovács emlékvilágát például kétségtelenül dominálja, hogy a szektarianizmus és a dogmatizmus gúzsba kötötte az önálló gondolkodást, az egyéni kezdeményezést, az emberek személyiségét, minden munkája külön-külön és egész oeuvre-je ehhez a problémakörhöz kapcsolódik, és ezt itt korántsem kritikailag értem, hanem elismerően: legjobb műveit ennek a szenvedélyes tiltakozásnak köszönhetjük; a szocialista demokrácia útjainak felkutatásában és kiépítésében az ő munkái, másokéval együtt, nem kis szerepet játszottak, némely egyoldalúságokkal együtt is. Csakhogy a haladással és az idő múlásával együtt jár, hogy a generációk váltják egymást, és a rákövetkezőt már nem kötik az előző kötöttségei, messzebbről és – történelmileg – magasabbról lát rá a korra, kevesebb benne a személyes elfogultság, a személyes elszámolnivaló, nem is volt soha olyan közel a történetekhez, de mentesebb a görcsök-től is, amelyeket az idősebb generáció, közvetlen élményeivel együtt, még mindig magában hordoz.

Az eltérések a könyv szemléletétől, amelyek *A méneszgazda* filmre való adaptálásánál kimutathatók, innen adódnak. Gáll objektívabban és tágasabban láttatja ezt a kort, mint Kovács látja, aki a maga szubjektívabb szemléletmódjához idomítja vissza a regényt. Kovács idegeiben még mindig ott remegnek a korábbi indulatok, még ma is úgy érvel, mintha közvetlen harcban állna – az akkori felállás szerint. (Közéleti megnyilatkozásai is olykor ezt tükrözik: pl. hajlamos arra, hogy a magyar filmkritikában – pedig ez jórészt a kellenél elnézőbb – mindjárt szektás fenyegetést lásson.)



Nyilatkozataiban ehhez ideológiát is fogalmaz. A személyi kultusz korszakát visszatérően „félmúlnak” nevezi; összehasonlítva a *Hideg napok*-at *A ménesgazda*-val, azon medítál, hogy a törvénytörések időszakához szubjektíve közelebb vagyunk, mint a fasizmuséhoz. „Mégpedig azért – teszi hozzá egy elég különös analógiával –, mert 1945 lezárt egy korszakot, a fegyverek elvégezték az elméleti rendszerezést is. Ellenben 1956 csak megosztott egy korszakot, de a kontinuitását nem törte meg. (Sic!) Ha tisztázott is egyet-mást, az erők szövetségében nem tisztázhatott mindent... Tehát nem távoli tényekről tudósítunk...” Magyarán: Kovács többé-kevésbé jelennek – mondjuk így: *féljelennek* – tartja azt a méntelep (mint jelképet persze), amelyről Gáll éppen azért tudott annyi újat mondani, mert számára már történelem!

Így értem azt a konfliktust, amelynek köre szélesebb, mint e film és e regény egymáshoz való viszonya: a magyar filmművészet centrális témaköre volt vagy másfél évtizeden át a szocialista építés kezdeti korszakának elemzése, ideértve a tragikus hibák őszinte feltárását, és mindenekelőtt amit ebben ért el, tette azzá, ami. Rangját a világ filmművészetében, a hazai kultúrában is ezzel vívta ki. De éppen ezért óvnunk kell attól, hogy belemerevedjen önmaga hagyományába, hogy dogmatizálja önnön eredményeit, és hogy ne érzékelje: az utána jövő generáció – nemcsak az irodalomban, de a filmben és másutt is – messzebbre akar jutni, annak összegezésében is, amit az elődök különböző aspektusokban tártak fel, és új, eddig fel sem ismert fejlődésvonalak felmutatásában.

Rényi Péter

A MÉNESGAZDA színes, magyar, Objektív Filmstúdió, 1978.

R.: Kovács András; F. Gáll István regénye nyomán Kovács A.; O.: Koltai Lajos; Sz.: Madaras József, Bordán Irén, Bács Ferenc, Fábíán András, Ambrus András, Ferenczi Csongor, Gyarmati István, Csiki András, Bíró Levente, Moór Mariann, Pásztor Erzsébet, Petur Ilka

Egy fő – az két fő

Kardos Ferenc: Egyszeregy

A közönség is megtanulhatta: krimiről nem szabad elkésni. Mert csak magára vethet, aki elmulasztotta a főcímet megelőző, legelső képsorokat, s ezért sejtelve sincs annak a büntettnök homályos körülményeiről, amelynek tetteit másfél órán keresztül derítik fel a vásznon. Ilyenkor az elkésző önmagát rekeszti ki a beavatott nézők közösségéből. Az *Egyszeregy*, Kardos Ferenc legújabb filmje meghatározatlan és meghatározhatatlan műfajú alkotás; de semmiképpen nem krimi. A történet kulcsát mégis a főcím előtt nyújtja át nekünk a forgatókönyvíró. Pontosabban: átnyújt egy kulcsot, amelyről hosszú ideig azt hisszük, nyitja a történet titkát.

Az álkulcs a filmbéli atya (Bencze Ferenc) kezében van. Akiről már a megismerkedés perceiben megtudjuk: szíve leghőbb vágya az volt, hogy fiai szülessenek. A sors azonban csak részben hallgatta meg kívánságát: felesége ugyanis (ikrek helyett) egyetlen fiúgyermeknek adott életet. Bár az effajta sorscsapásokra a természet és a gyámhatóság is ismer orvoslást, a csaldott atya frappáns módon vigasztalódott. Elhatározta, hogy egyetlen újszülött fiát – ezután kettőnek tekinti. Úgy döntött, hogy egy fő – az két fő... A megkettőzött anyakönyvi bejegyzés azután előreveti egy életre szóló csalás árnyékát.

Megtörténik az a képtelenség, hogy egyetlen fiát Péternek és Pálnak neveli fel. Két össze-

montírozott amatőr fénykép a kézzelfogható bizonyítéka ennek a környezetet is egy téveszme szolgálatába állító, képtelen trükknek. A gyerekek – állítólag – iskolába is két műszakba, azaz felváltva járnak, s a kettőssel vásárolt játékszerek a duplán megajándékozott egykének jutnak. Aki az idők folyamán nemcsak eltűri, de meg is szokja ezt a kettős életet. Két menyasszonyt választ és két mesterséget. Garas Dezső kőműves éne hangos, borissza, és meglehetősen békétlenségben él nagytermesztű feleségével (Pécsi Ildikó). Az ikertestvér szerepében tetszelgő filmbéli szobafestő jobban jár. Amikor kőműves énjét és a vakolókanalat leteszi, barátságos, színes otthonában szerető, szorgalmas és síron túl is hűséges feleség (Halász Judit) várja. A két egymástól kőhajításnyira épült családi házban (ha jól számoltam) öt gyerek nevezi hősünket, Pétert és Pált apukának.

Ezzel a bizarr felállással – ötletesen megszerkesztett fénykép-dominóval – indul Kardos Ferenc (Kardos István forgatókönyvéből készített) filmje. A képtelen alaphelyzet fergeteges komédiát ígér. Egyetlen ember két éne, két jogilag létező állampolgár valóságos azonossága, tudathasadás, ezer félreértés... A kiindulópont nem új, de Kardos Ferencről korábbi filmjei ismeretében azt vártuk, hogy tovább, feljebb jut rajta. A kipróbált burleszk-lehetőségtől az izgalmas lélektani, társadalmi szatíráig.

A rendező ehelyett iskolás-komolyan veszi, reálisnak tünteti fel, részletekkel hitelesíti a helyzetet. Beavatott nézők és látszólag mit sem sejtő szereplők körében szolid realizmussal bontja-szövi a valószínűtlen történet szálait. És ez a környezetrajzban tiszteletben tartott hitelesség a film folyamán megbosszulja magát. Mert a nézőben sorra ébrednek a tények tudomásul vételéből következő kételyek. Időrendben: mi zökkenti ki az egyébként józan falusi mesterembert, az apát, olyannyira, hogy vágyát valóságnak véelve, évtizedeket egy fantazmagória árnyékában töltsön? Ha pszichopata – akkor a tények minden műfajt ihlehetnek, csak nem vígjátékot. Ha társadalmi okai lennének látásmódja torzulásának, akkor a forgatókönyvírónak kötelessége, hogy erről informáljon bennünket. Dehát végeredményben a filmnek nem az atya a hőse. Ám miért fogadja el a fiú, Péter-Pál az atyai rögeszmét, mi okból válik élete lényegévé, életformájává ez a hazugság? Hogyan és miért hordja keskeny vállán két élet terhét? Hogyan oldja meg egyetlen kis faluban a metropolisokban is bizarr kettős én gyakorlati konfliktusait? És mi a magyarázata annak, hogy a környező világ ilyen naiv alázattal statisztál ehhez a különös és fárasztó létmutatványhoz? Elképzelhető, hogy egyik feleség sem lát át a rongyos szitán, hogy a faluban senkinek sem tűnik fel a festő és a kőműves különös élete? Vagy a nézőhöz hasonlóan, a falubeliek és a beavatottak együttérző várakozásával figyelik az eseményeket?

Soha nem hittem volna, hogy az *Egyszeregy* ennyi rejtvényt kínál. Hiszen a felsorolt kérdések csak egy töredékét alkotják a film megoldatlan és megválaszolatlan állításainak. Mert ahogy halad, zajlik a cselekmény, úgy torlódik a hihetetlen események. A megkettőzött főhős két képzelt énjének egymás iránt érzett, pontosabban hangoztatott gyűlölete még elfogadható. Ez a legegyszerűbb indok, amellyel hősiünk a család és a környezet előtt kivédheti a testvéri találkozást. Ez a rivalizálás, hangsúlyozott megvetés magyarázza, hogy az egy közösségben élő „testvérek” soha nem hajlandók

egymással találkozni. Mert hiszen filmen – trükkfelvétellel – még ez is megoldható lenne, ámde a valóság nem ismeri, nem tűri az utólagos montázst.

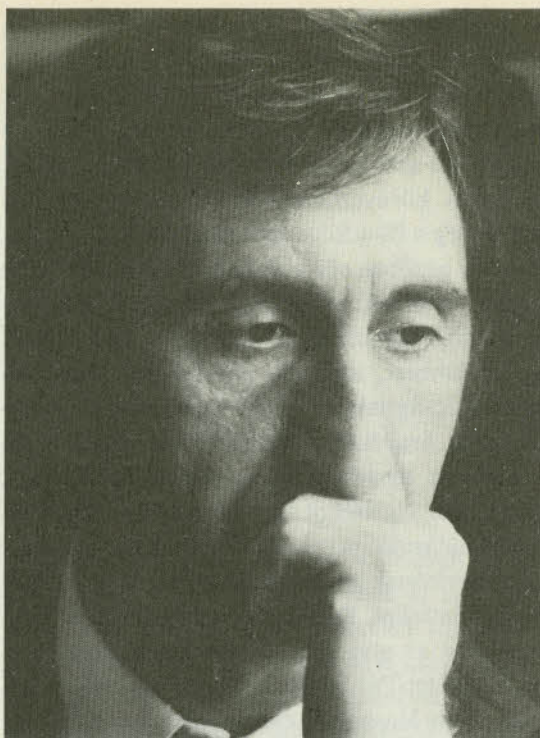
Felsorolt fenntartásaink mögött mind ez ideig nyilvánvalóan premisszaként érzékelhető az a feltételezés, hogy mindaz, amit a filmvásznon láttunk – filmre vitt valóság. Hogy a megkonstruált történet földi létünk reális koordinátái között bonyolódik. Ugyanakkor sejtjük, tudjuk, hogy ez a feltételezés valójában idegen a rendező szándékától. Csakhogy ezt a sejtésünket sem a forgatókönyv, sem a film stílusa nem támasztja alá. Nem igazolja – egészen az utolsó, váratlan képsorig, míg a rendező filmje választott előadásmódját a visszájára fordítja. A végén, egy épülő falubeli ház bokrétaünnepén ugyanis végre leleplezik, hogy a történet hőseire nem vonatkozik a gravitáció törvénye. A nagypapa „égbeszállásával” megkoronázott jelenet – eltekintve attól, hogy kissé túlságosan közvetlenül idézi emlékezetünkbe a *Csoda Milánóban* felejthetetlen záróképsorát – valóban bravúros. Groteszk is, költői is és pontosan kapcsolódik az apának a valóság tényeit tagadó, álmovilágot teremtő múltbéli rögeszméjéhez. Csakhogy ez a mennybemenelet oly váratlanul, előkészítetlenül következik be, mintha egy másik filmből került volna a tekerésre.

Az *Egyszeregy* magva – a hős megkettőződése – nem új és nem is hagyomány nélkül való írói lelemény. Babits Mihály sem habozott, amikor Tábori Elemér két énjének, valóságos, jólszituált, privilegizált polgári létének és a tudat mélyvizéből felkapaszkodott, meggyötört asztalosinasnak szembesítésére vállalkozott. Örkény „Pisti”-je sem fél elereszteni a hétköznapi élet vaskorlátait, amikor az egyfajta ellen lázadva Budapest különböző kerületeiben háremet rendez be, meghal és feltámad, fölesik a fára; kereskedelmi iskolai tanár, zsoke, aranyhaltenyésztő és kéményseprő, vákuum és fogalom egyszemélyben. Csakhogy A golyakalifa a mélylélektan vívmányainak irodalmi kivetítése, az emberi tudatvilág örvényé-

nek leleplezése, a Pisti a vérzivatarban pedig felismerhető valóságos társadalmi és történelmi törvényszerűségek abszurd megjelenítése. Egyik esetben sincs kétségünk afelől sem, hogy miért vállalja, választja a hős az egyébként meglehetősen terhes kettős életet. A gólyakalifa hőisére rázúdul az ambivalencia terhe, s ha menekülne is – képtelen rá. Pisti ezzel szemben saját jószántából bújik bele képzelt öccsének bőrébe, hogy a kétesélyes történelmi játszmából mindenképpen nyertesként kerüljön ki. Még meg is fogalmazza: „kettőnek lenni – az a szabadság.”

A kettősség megjelenítésének lehetőségei végtelenek. Sen Te-t, A szecsuaní jólélek tisztaszívű kurtizánját a világ kegyetlenségének, farkastörvényének felismerése ösztönzi arra, hogy saját nagybátyjaként megvédje veszélyben forgó érdekeit. Láttunk már olyan melodramát is, ahol a szépséges filmbeli hősnő (emlékezetem szerint) csúf ikertestvérének álöltözetében teszi próbára környezetét . . . , de akármeddig sorolom a példákat, valamennyi mögött felismerhető, felfogható az író és a hős szándéka.

Az *Egyszeregy*-ben viszont mindkettőt csak találgatni tudjuk. Mert a hősnek a kettős élet vajmi kevés hasznot, örömet kínál. Két műszakban végzett munkája talán jövedelemtöbbelhez juttatja, ámde az eltartottak száma ezzel egyenes arányban nő. Vagy lehet, hogy a rendező ezzel is a kettős élet értelmetlenségére, az elfogadott álmok kisszerűségére utal? Ahhoz, hogy az ember jellemében lehetséges végletekről, a lélek ambivalenciájáról, a tulajdonságok kereszteződéséről vagy a bennünk lévő lehetőségekről képet kapjunk – sokkal mélyebben és merészebben kellett volna differenciálni a két különböző mikrokörnyezetben megjelenített hőst. De tegyük föl, hogy a film elsősorban a hős megkettőződésének társadalmi indokait, hatását kutatja. Ehhez azonban nem alkalmas a film túlságosan szerény, tértől, időtől, történelemtől független, csak reflexiókban és díszletekben mai világa. Ilyen körülmények között a néző és a kritikus is csak találgathat, hogy



vajon a társadalmi és a magánélet, a vágyak és lehetőségek ellentmondásai, az ember igazi egyéniségét gúzsbafojtó társadalmi szerep veszedelmei foglalkoztatták-e az alkotókat, – vagy egyszerűen Garas Dezsőnek kerestek egy mindenkor hálás bravúrszerepet.

Természetesen ezt sem tekintenénk megbocsájtathatlan véteknak. Sőt, az igazság az, hogy a *Régi idők focija* óta vártuk az újabb, Garas tehetségéhez méltó, hálás filmszerepet. Kapitalista országban talán már vállalatot is alapítottak volna ennek a nagyszerű művésznek a humorára, fanyar és groteszk játéktílusára, mindig újat adó lélekrajzára. Garas számára a kortárs kisember két párhuzamos, vagy ellentétes arcának-sorsának bemutatása valóban csábító lehetőség. De persze csak akkor, ha a rendező módot ad a játék emberi tartalmának kimunkálására is.

A vállalkozás felemás volta és a forgatókönyv stílusbeli tisztázatlansága egyszerre köti gúzsba a rendező valóságábrázoló szándékát és képzeletét is. Pedig Kardos Ferenc egy év-



tizeddel ezelőtt, az *Egy őrült éjszaka* forgatásakor már megtalálta a fantázia és a hitelesség összeegyeztetésének lehetőségét, s akkor hittük, hogy ezzel együtt saját hangját, stílusát is. S amilyen elismerésre méltó, jó dolog, hogy ha fiatal rendező programszerűen vallja az életmű sokszínűségének elvét, vállalja a stílusok kipróbálásának, kicsiszolásának kockázatát, olyan aggasztó, hogy ha megtorpan, és egyik úton sem lép előre. Mert valljuk be, hogy az *Egyszeregy*-ben a stílustörekvés bizonytalanságának nemcsak a falukép hitele, de a tervezett komédia humora is áldozatul esik. Alig-alig sikerült nevetni a történeten. És ha mégis – jobbára a szokványos helyzetkomikumok csapdájába kerültünk. A kergetőzés, amit a filmen láttunk, ha mulatságos is, szokványos, s a felidézett álhalálban nincsen semmi hátborzongató.

A szereplők közül egyedül Garas Dezsőnek kínált a rendező némi lehetőséget. Felszárvázásának bizarr képsorában például a színész hitelesen srófolja fel, és bravúrosan állítja takaréklángra a maga férji indulatait. Motiválatlan öngyilkossági komédiája, a megkönynyebbülés és a leleplezéstől való félelem – megannyi játéklehetőség. Garas ebbe is, abba is belemegy, és ami alakításából hiányzik, az végeredményben a jellemrajz árnyalatlanságából következik. A forgatókönyv hiányosságait ő sem tudja feledtetni. A többiek még nála is kínosabb kátyuba kerültek.

Kende János operatőr (sajnos) mindvégig azonosult a rendezői szándékkal: vállalta a férj földhözragadt realizmusát és csak egy-egy villanással érzékelteti, hogy kamerája képes lenne felülemelkedni azon, amit bemutat.

Földes Anna

EGYSZEREGY színes, magyar, Budapest Filmstúdió, 1978.

R.: Kardos Ferenc; F.: Kardos István; O.: Kende János; Z.: Szörényi Levente; Sz.: Garas Dezső, Halász Judit, Pécsi Ildikó, Madaras József, Bencze Ferenc



A Csurikova-trilógia

Panfilov: Szót kérek!

Akiknek semmit sem mond a rendező neve, akik nem látták előző két művét, főként *A tűzön nincs átkelés* című, 1967-ben született – s nálunk tavaly ősszel felújított – pályakezdő remekét, akik tehát minden különösebb várakozás nélkül tekintik meg Gleb Panfilov új munkáját, azoknak a *Szót kérek!* valószínűleg nem jelent majd többet egy közepes szovjet filmnél. Talán felfigyelnek a főszereplő Inna Csurikova különös egyéniségére, a gyöngédségnek, fogékonyságnak, a túláradó érzelmeknek

s a kikezdhetetlen belső biztonságnak, a fáradhatatlan akaratsnak e hiteles ötvözetére, talán egy-egy jelenet atmoszférikus erejéből, a mindig részletesen bemutatott tárgyi környezet sokatmondó rajzából megsejtik a rendező tehetségének biztos fedezetét, de mindez aligha lesz képes eltüntetni a kétrészes film terjengőssége okozta bosszúságot, azt a nyomasztó érzést, hogy a dialógusok minduntalan rátelepednek a képsorokra, hogy látvány helyett szó, szó, szó tölti ki a vetítési időt. Aki azonban

A tűzön nincs átkelés fölkavaró s *A kezdet* bizalmat erősítő élményének emlékeivel nézi ezt a filmet, annak nehéz az új művet önmagában megítélnie, nehéz róla úgy számot adnia, ahogy egy közepes darabról szokás. A *Szót kérek!* nem engedi meg az elnéző távolságtartásnak azt a kényelmes lehetőségét, hogy csak kitérő, „pihenő” a rendező pályáján. Ez a film annyira szorosan kapcsolódik a korábbiakhoz, szellemében annyira egy velük, hogy kikényszeríti az összehasonlítást.

Mielőtt bárki félreértene: Panfilov filmjei nem a téma, a cselekmény, a helyszín vagy az ábrázolt időszak szintjén fűződnek sorba, hisz efféle szempontok szerint *A tűzön nincs átkelés*-nek, amely a polgárháború véres, kegyetlen konfliktusokkal teli világát idézi fel, vajmi kevés köze van *A kezdet*-hez, amely egy fiatal, rendkívüli színészhetség önteremtésének krónikája a hatvanas évekből, s mindkettő erősen különbözik a *Szót kérek!*-től, amelynek jelenig érő epizódjai másfél évtizednél hosszabb időt fognak át egy gyorsan iparosodó szovjet város polgármesternőjének életéből. Ami igazából vonulattá avatja őket, az egyszerre lazább is és szorosabb is az említett szempontok szerinti kapcsolatoknál. Lazább, mert látszólag csupán annyit jelent, hogy mindháromban Inna Csuri-kova a főszereplő, szorosabb, mert a színész nő szuggesztív erejű jelenléte ezekben a filmekben mintegy összefoglaló jelképe annak a kérdésnek, amelyet Panfilov műről műre, újra és újra megfogalmaz.

Bármennyire különbözőek ugyanis a történetek, a Csuri-kova által megtestesített főhősökben mégis van valami elvitathatatlanul közös, amit – éppen a szavak roppantul általános tartalma miatt – nem könnyű pontosan neven nevezni, amit talán az első film egy sokat idézett pillanatával lehet leginkább visszaadni. „Hiszel-e abban, hogy egyszer mindenki boldog lesz?” – faggatja a fehér tiszt a fogoly Tánya-Csuri-kovát, s a válasz a lány tiszta mosolyú bólintása. Mert erre a kérdésre *A kezdet* és a *Szót kérek!* főhőse – ha más és más arc kifejezéssel is, de – szintén rábólintana. A válasz

egyikük esetében sem az üdvösségtanok igehirdetőinek dogmatikus makacssága, akik úgy kényszerítenék rá mindenkire a boldogságot, mint az egyenruhát, hanem egyfajta végső meggyőződés, további magyarázatra nem szoruló tudás arról, hogy mi az ember cselekedeteinek vezérlő elve. Ezt a természetes egyszerűségű hitet, amely oly magától értetődően jár együtt a társadalmi igazságérzettel, a többiek iránti bizalommal, Csuri-kova rengeteg színben, változatban éli végig a három film során; egyénisége szinte felszívja a szerepeket, szokatlan hitelességű jelenléte a filmvásznon ezért a legemlékezetesebb pillanatokban szinte kívülesik az „alakítás” hagyományos fogalmán, nem a színészi képesség, hanem a meggyőződés vizgázik gesztusaiban. S lényegében nem változik Panfilov kérdése sem: mire képes és mit bír el az efféle hit, mi a sorsa, helye, jövője a világban – ezt próbáztatja, faggatja mindegyik történet. Együttal azonban a világ is megméri ezen a hiten avval, hogy mennyire képes az ilyenfajta szokatlan – mert a végső bizonyosság és a másik ember konkrét sorsa iránt *egyszerre* fogékony – érzékenység otthonra találni a többiek közt, mennyire tekintik különcségnek, észreveszik-e egyáltalán.

A tűzön nincs átkelés kivételes művészi diadala többek közt abból született, hogy a kérdés két fele – a nagyon is evilági, földi hit bensőséges átvilágítása és annak a folyamatnak érzékeltetése, ahogy a főhős különös egyéniségét lassan megértik és elfogadják mindazok, akikhez tartozik – itt szétbonthatatlan egységben van. Ebben a filmben a rendező számára oly fontos magatartás művészi anatómiája a folyamat ábrázolásával történik. A kórházvont parancsnokának türelmetlen, fanatikus hitte, a komisszár higgadtabb, többféle szinten végiggondolt azonosulása a forradalom ügyével (amelyik mélységesen érzelmi azonosulás is, mint a mű tán legsodróbb ritmusú jelenetéből kiderül!), a lány szerelmesének előbb értetlenül ámuló, majd értően ragaszkodó viselkedése – mind-mind megannyi viszonyítási pont. Általuk válik bemérhetővé a főhősben

megtestesülő hit különlegessége, s fordítva; őket is minősíti a szanitéclány tekintete.

Az első film szétbonthatatlan egységével szemben *A kezdet* egy kicsit erőszakoltabban teremti meg a kérdés két fele közti kapcsolatot. A főhős egyéniségének sajátos természete ugyanis ezúttal már nem abban a folyamatban világosodik meg, ahogy elfogadtatja önmagát a többiekkel, hanem a művészi alakítás hitelességeért vívott küzdelemben, s csak ennek az egyszemélyes harcnak a sikere után oldódik föl körülötte az értetlenség, a furcsálkodás légköre. Ám az egyensúly megbillenése csupán a pályakezdő mű felől tűnik elő. Önmagában



A kezdet még mindig sokat elárul a köznapis és mégis magasztos meggyőződés természetrajzából, mert ahogy a filmbeli színésznő minden belső tartaléka felszabadul a Jeanne d'Arc-szerep megformálásában, az mégis mozgalmas drámai folyamat a javából. És a közvetlen környezet reagálásának rajza is tartalmaz ítéletet a világról, bár elmosódottabbat, mint az első filmben. Ahogy a kisvárosi emberek előbb jóindulatúan közömbösek a köztük élő színésznőjelölt egyéniségének legsajátabb tulajdonságai iránt, majd miután kiderül, hogy éppen ez az egyéniség alkalmas Jeanne d'Arc szerepére, váratlanul felismerik benne a kivételest is és a velük összekötőt is, abban benne van, hogy Panfilov mennyi esélyt lát a *Csurikova* alakjában *testet öltő princípium otthonosságára*.

Innen tekintve a harmadik film, a *Szót kérek!* egyetlen nagy erőfeszítés *A kezdet* egyensúlybillenésének elkerülésére, a kérdés két felének olyasféle szerves illeszkedésére, amilyen *A tűzön nincs átkelés* természetes egységében megvalósult. Panfilov most ismét csak a legszűkebb környezetében ábrázolja a főhőst: családjában, dolgozószobájában, munkája közben, nem emeli ki máshová, más színtérre, miként *A kezdet* filmforgatás-részében tette. A tudatosságot mi sem példázza jobban, mint az a jelenet, amikor a polgármesternő elindul a tartományi székhelyre, ahol hosszú évek óta dédelgetett álmáról, a város két részét összekötő híd felépítéséről döntenek. A kamera csupán az utazás izgalmát, a másik város megcsodált hídjainak panorámáját rögzíti, de megtorpan a tanács épülete előtt, nem követi tovább a főhőst, mintegy jelezve, hogy ami odabent történik, az a távlatokat és következményeket illetően persze nagyon fontos, de a *Csurikova* által képviselt magatartás érvénye mégsem ott dől el.

Egyedül a film összetartozó kezdő, illetve záró képsora mutatja a polgármesternő figuráját másféle közegben, az össz-szövetségi tanácskozó testület ülésén – ekkor jelentkezik felszólalásra a címadó formulával –, de ezeknek a pillanatoknak hangsúlyozott keret-jelle-

gük van, különbözőségük révén csak még jobban kiemelik, már-már didaktikusan nyomatékosítják az egész vállalkozás biztosan megszabott és betartott határait.

Mégis, minden erőfeszítés, gondosan körülhatárolt elképzelés ellenére Panfilov új filmje nem éri el előző két műve – egymástól is különböző – magaslatait: a főalak és világa itt annyira külön-külön van, mint korábban soha. Ennek egyik legszembetűnőbb jele, hogy az epizódok nem szerveződnek folyamattá, hogy az emlékidézés ugyan valamelyes kronologikus sorrendet követ, de a jelenetek közti belső, organikus kapcsolat, egymásra következésük képi logikája sokhelyütt hiányzik. A visszatekintés, a múlttal való számvetés lelkiállapotát előidéző iszonyú katasztrófa, a hősnő kamaszfiának halála, bármennyire szándékos-érdesen, szinte sokkolón fogalmazza is filmre Panfilov, önmagában csupán az emlékezés kényszerítő

erejét indokolja, de nem képes áthatni az emlékezés menetét.

Az a vékony szál, hogy a fiú halálát egy véletlenül talált pisztollyal való felelőtlen játék okozta, s hogy a hősnő fiatal korában a céllövő sport bajnoka volt, hogy később sem vált hűtlenné régi szenvedélyéhez, hamar szétfoszlik a visszatekintés folyamán. Sőt, a felidézett jelenetek lassú, epikus menete és a számvetés lelkiállapota fokozatosan ellentétbe kerül egymással, az egyik nem felel meg a másiknak.

A múltból előhívott epizódok – a derűs, felszabadult sportoló-szerelem, a házasság, az első gyerek érkezése, az üzemi párttitkárság után a polgármesteri kinevezés, az új funkcióval járó hol örömteli, hol keserves helyzetek – megformálása nem a fogódzót kereső lélek nyugtalanságát tükrözik, hanem a demonstráció minél teljesebb igényét; a szerkezetből egyre pörébben ütözik ki a rendezői szándék.



A folyamat széttöredezettsége, a jelenetek vontatottsága nem pusztán ritmuszavar, hisz Panfilovtól a korábbi két filmben sem volt idegen az analitikus módszer, az elidőzés a részleteknél, az árnyalatokban megnyilvánuló különbségek finom kiemelése; éppen ezekkel az eszközökkel alakította ki előző műveinek sajátos, csak rá jellemző, eredeti fogalmazásmódját. A kudarc oka lényegesen mélyebben van: *a főalak és a környezet kapcsolatának kidolgozatlanságában.*

Egyrészt, a társadalmi emelkedést tekintve, úgy tűnik, mintha ebben a filmben mindenki mindig értené a hősnő meggyőződés vezérelte magatartását; mintha Jelizaveta-Csurikovának nem kellene megvívnia azt a küzdelmet, amit *A tűzön nincs átkelés* és *A kezdet főhősei* végigharcoltak. Másrészt, az ily módon „tét nélküli”, hosszú jelenetek során mégis felizzik néha a megnemértés drámája.

Legerősebben tán abban az epizódban, amely valószínűleg Suksin egyik utolsó alakításaként is emlékezetes marad. Itt valóban két ember egymás iránti fogékonyságát teszi próbára a jelenetsor: a férfi végső elkeseredésében kéri Jelizaveta segítségét. Darabját, amelyet a városi színháznak nyújtott be, a művészeti osztály vezetője újból és újból átdolgoztatja.

Az asszony megérzi, hogy ennek az embernek a panasza nem a szokásos protekcióért sündörgés, s a lehető legegyszerűbben igyekszik válaszolni rá: mielőtt bárkivel is beszélne, szeretné elolvasni a kéziratot. Látszik rajta, hogy csöppet sem hivatali fontoskodásból, hanem annyira olvasói kíváncsiságból, hanem főként a férfi iránt támadt bizalomból, emberi érdeklődésből. A drámaíró azonban épp ezt nem veszi észre. Telefonon hívja csak fel az asszonyt, s mert a hallott vélemény fenntartá-

saiban csupa értetlenséget talál, ezért a kérést, hogy beszéljenek személyesen a darabról, habozásnak, halogatásnak véli. Végül jól kivárvaelőkészítve közli a diadalmas mondatot: nincs szüksége a segítségre, találkozásuk óta két moszkvai színház is elfogadta a művet.

Ezt az epizódot is főként a dialógusokra és a két színész egyéniségére építi föl Panfilov, de ebben – meg még néhány hasonlóban – a szavak nem nyomják el a képeket, mert valóban párbeszédek és nem beszélgetések. Jellegzetes, hogy ezek a jelenetek, mint a családi együttlétek egy-egy részlete, vagy a nyugalomba készülő, megfáradt, rezignált polgármester-előd és Jelizaveta csendes vitája mind azt a légkört árasztják, amelyben érezni: a főhős alakja talán mégsem olyan otthonos ebben a közegben, mint társadalmi emelkedése mutatja.

A megnemértés dramaturgiáját azonban ezúttal alig dolgozta ki a rendező, sem szavakkal, sem képekkel, sem az egész kompozícióval. Következésképp a szavakon túli megértés gesztusai, az azonosulás győzelmes pillanatai is hiányoznak, s ahol Panfilov mégis fel akarja mutatni őket, mint például a polgárháborús veterán kitüntetésének jelenetében, a közös éneklés képsorában, ott az ábrázolás – Csurikova átszellemült arca ellenére is – tablószerűen merev. Így marad a részletezés árnyalás nélkül, a magatartás vizsgálata belső elevenség nélkül.

Van egy képsor a filmben, ami szinte jelképe lehetne az egész mű összhatásának: a francia televízió riporterének kamerája előtt ül a főhős és interjút ad. A kérdések láthatatlan pontról, a kamerán túlról érkeznek. Jelizaveta-Csurikova szorgalmasan válaszol. Őszinte meggyőződéssel és nagyon általánosan.

Lakatos András

SZÓT KÉREK! (Prosu szloval!) színes, szovjet, Lenfilm, 1976.

I. és R.: Gleb Panfilov; O.: Alexandr Artyipenko; Z.: Vadim Bibergam; Sz.: Irina Csurikova, Nikolaj Gubenko, Leonyid Bronovoj, Vaszilij Suksin



Példázat kérdőjellel

Wajda: Szélcsend

Közismert tény, hogy rendkívül gyakran készül film elbeszélő prózai szövegből, ám az ilyen átdolgozások között alig akad teljes értékű műalkotás.

Wajda *Szélcsend*-je kivételt képez. Tolmácsolás a szó nemes értelmében véve, s egyszerűsmind finoman, választékosan megformált látvány. Ugyanúgy értelmezi a lengyel születésű angol író, Joseph Conrad (Josef Teodor Konrad Korzeniowski, 1857–1924) Az árnyékvonal c. kisregényét, ahogyan Bergman filmje, *A varázsfuvola* Mozart remekművét. Könnyűszerrel levonható a tanulság: csakis nagy rendező képes szövegben elmondott történetet a mozgóképi jelrendszerébe átültetni.

A jelképek rendszere

Már az első filmkockák a képszerűen értelmezett szöveg mély értését tanúsítják. Fényképeket látunk egy XIX. századvégi kikötőről s hajókról. Wajda így módon érezteti a nézővel *a történet önéletrajzi jellegét*. Képszerűen hozza a mozilátogató tudomására azt, amit Conrad úgy közöl olvasójával, hogy a „Vallomás” alcímet adja kisregényének. Wajda a szöveg pontos, majdhogynem elemző elolvasására összpontosítja figyelmét, s csak egy vonatkozásban vállalja a szabadabb átdolgozás kockázatát: amidőn a saját történetét elmondó főszereplőt Conradnak nevezi.

A mű önéletrajzi jellege így elveszti burkolt jellegét. *Lengyelországgal azonosítódik a haza*, melyet a kapitány eltávolít magától, amidőn helyette a tenger szabadabb világát választja. Műve elején Wajda a kisregényben nem szereplő jelenetet iktat be. Az ifjú Conradot látjuk, amint nagybátyja levelét olvassa. A rokon arra kéri, *térjen haza s írjon lengyelül*. A néző tudja, hogy Conrad többé soha nem tért vissza Lengyelországba s nagy regényeivel az angol irodalmat gazdagította. Wajda lengyel szemmel olvassa Conradot, s csodálatába némi keserűség is vegyül.

A magyar közönség maradéktalanul nem érteti meg ezt a sajátos nézőpontot, hiszen a mi irodalmunk nem ismer Conradhoz fogható veszteséget, mégis nagyobb együttérzéssel lehet Wajda történelmi keserűsége iránt, hiszen a néhány éve nálunk is kiadott Nostromo-ban, Conrad legnagyobb regényében, a benne ábrázolt seholsincs latin-amerikai ország politikai zűrzavarában *Kelet-Európa múltjának megannyi sajátosságára* ismerhet rá. Nem túlzás azt állítani, hogy a történet önéletrajzi jellegének hangsúlyozása ürügyként szolgált a rendezőnek arra, hogy Conrad egyéb műveinek szellemében Az árnyékvonal c. kisregényt is *történelmi példázatként* értelmezze át, azaz lehetővé tegye a néző számára, hogy a filmben szereplő hajónak s legénységének a sorsában Lengyelország s a lengyel nép múltjának a jelképét lássa.

Conrad 1888-ban jutott kapitányi ranghoz. Hajóját Bangkokból Szingapurbá irányította. Az árnyékvonal ennek az útnak az elbeszélése. A kisregény azonban majdnem harminc évvel később, 1916-ban készült, s részben ez a távlat is indokolta, hogy nem a tényszerű önéletrajz, hanem az általánosító jelképek nyelvén. Wajda alkotása azáltal haladja meg a megfilmesített történetek szintjét, s válik önálló művészi teljesítménnyé, hogy Conrad szövegének egynemű jelképségét *a jelképesnek és a dokumentumszerűnek a feszültségével* cserélte föl. Kimondottá változtatta az önéletrajziságot, de ugyanakkor *elmélyítette egyes jelképeknek* a kisregény szövegében betöltött *központi szerepét*.

Maga a címadó jelkép, *a szélcsend a történet iróniáját* húzza alá. Conrad azért vállalt életében először kapitányságot, mert legfőbb vágya az irányítás. A hajó azonban szélcsöndbe kerül, s kormányozhatatlanul, össze-vissza sodródik. Az irányavesztett hajó legénységét *jelképesen is értelmezhető kór* szállja meg. A hős segítőjének a varázsmesékből ismert szerepkörét *a kultúr-szimbolikusan is fölfogható orvos* látja el, ám az ironia lerombolja a hagyományt. Az orvos mindaddig segítőkész támasznak látszik, amíg magára nem hagyja a hajót. Kötelességtudó s aprólékos módon ellenőrzi a hajó gyógyszertárát. Sajátmaga kíséri a beteg első tiszt hordágyát, s a néző sokáig emlékszik rá, milyen jóságos arccal integet a partról a távozó hajó legénységének. Conrad a hajó gyógyszertárában később levelet talál, amelyben az orvos figyelmezteti, hogy olyan betegség terjedésével kell számolnia, mellyel szemben „az egyetlen remény a kinin”. Utólag azonban mindez pokolian ironikus színben tűnik fel. Conrad észreveszi, hogy *a kinines üvegek többsége homokkal van megtöltve*. Az orvosról, kit a megbízhatóság megtestesülésének hittünk, kiderül, hogy enyhén szólva felelőtlen. Látszat és való föloldhatatlan ellentétbe kerül egymással: *aki látszólag segít, az valójában gátol*.

Conrad kapitány alapvető változáson megy keresztül, amikor kénytelen levonni e fájdalmas következtetést. Belső átalakulása kivetítve, a képek jelrendszerén fogalmazódik meg. A hajóra kerülés napján Conrad rendkívül öntelt, csakis magával foglalkozik. A hajó társalgójának legkényelmesebb helyére ül, s önmagát, az újdonsült parancsnokot nézi a tükörben. A gyógyszerhiány fölfedezése után lelkiállapota egyre komorabbra fordul. Éjszakai képeket látunk, s a sötétben egyedül az elmagányosodó Conrad hangját hallani a födélzeten.

Időszerkezet

Egy ember felnőtté érése: röviden így is megfogalmazható a filmben látott hajóút jelképes értelme. Az első háromnegyed órában az új

feladatra fölkészülő kapitányt látjuk, akinek önérzete olyan nagy, hogy biztosra vehetjük: gyerekjáték lesz számára a rá váró feladat elvégzése. A következő félórában *a szélcsend és a betegség uralkodik*, Conrad személyisége pedig eltölpül. Az első esőcsepp hozza meg a feszültség föloldását. Az utolsó harminc perc *tomboló vihart* ábrázol, amellyel a kapitány nehezen s nem egyedül, de el tud bánni. A rendkívül takarékosan használt kísérő zene még fokozza a három rész szembeállítását. Zongora s zenekar mérsékeltén gyors dallamot játszik a két szélső részben, míg a film középső egységében ennek a zenének néhány hangzata ismétlődik lassú ütemben s unos-untalan. A ki-hajózás Bangkokból és a megérkezés Szingapurba folyamatszerű: az egyikben a küzdelem, a másikban a megpihenés óhajtása jár Conrad fejében. A szélcsend teljes holtpontra a főszereplő tudatában. Mivel tehetetlenségre van kényszerítve, *időérzékét is elveszíti*. Egy ízben meg is kérdezi a hajó szakácsától: mennyi ideje vannak a földélzeten. Hüledezve s egyszersmind fásultan hallja, hogy már két hete.

Wajda olyannyira *hátborzongatóan ernyesztőnek, letaglózónak ábrázolja a szélcsöntet*, hogy a néző már-már úgy vélheti: a történet a természetfölöttiről szól. Az okozza e káprázatot, hogy a szereplők minduntalan a történet kezdeténél régebbi időre utalnak. Másképp szólva, a film *az élőknek a holtakhoz való viszonyával* foglalkozik, s azt állítja, hogy a halottak velünk vannak. Amikor Conrad kapitányi kinevezését megkapván, az általa irányítandó vitorlásra lép, s Burns, az első tiszt bemutatja neki a hajót, többet hall *az előző, már halott kapitányról*, mint a legénységről. Burns szentül meg van győződve arról, hogy e halottat túlélte a gonoszsága. Amidőn Conrad megállapítja, hogy nincs légmozgás, és így csak sodródik a hajó, Burns így válaszol: „– Ez miatta van. Itt fekszik a fenéken és les ránk.” Egy szép napon Conrad arra ébred, hogy Burns éppen a halott utolsó átkát ismétli: többé ne érjen partot a hajó.

Conrad nem hisz a babonákban, s legokosabb



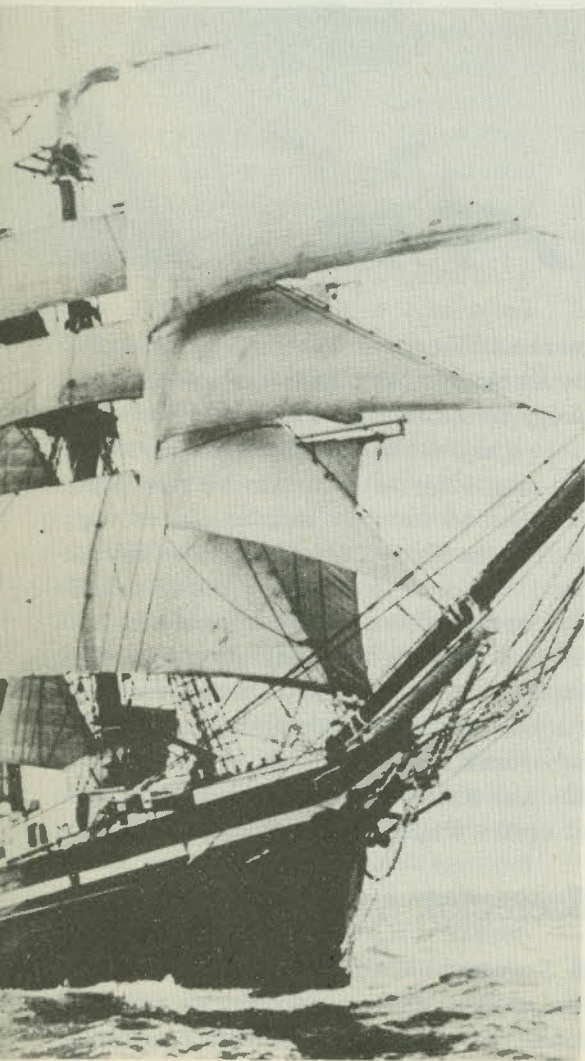
munkatársához, Ransome-hoz, a szakácshoz fordul támogatásért. Ransome azonban maga is úgy vélekedik, hogy kár volt az előző kapitányt a hajó útvonalán eltemetni. Conrad nem érti meg, hogy matrózai nem lelketlen gépek. A szélcsönd azonban csak azután ér véget, hogy Burns elhagyja betegágyát, nagy erőfeszítéssel fölmege a fedélzetre, s onnan önkívületeszerű állapotban, már-már eszelősen bele-röhhög a tengerbe, amelynek mélyére az előző kapitányt temették, majd ájultan összeesik. Conrad csak ekkor eszmél rá, hogy amit ő babonának hitt, az nem más, mint *a legénység kötődése a közös múlt*hoz. A szélcsönd tehát az egykor létezett fékező hatását is jelképezi.

Szereplők

A *Szélcsend* időszervezete összetett: amit látunk magunk előtt, azt jelenként vesszük tudomásul, de minduntalan halljuk egy elbeszélő

szavait, akinek hangneme a visszaemlékezésé. *Más Conradot látunk és mást hallunk*, a kettőt évek s talán évtizedek választják el egymástól. A történetmondó úgy mutatja be korábbi önmagát a film elején, mint olyan fiatalembert, aki nincs tudatában, hogy neveltetése még egyáltalán nem befejezett. Erkölcsileg akkor válik felnőtté, midőn két lehetőség között választ, s nem hátra, hanem előre lép: első tisztből nem utassá, hanem kapitánnyá válik.

A kikötőben *egy sor emberi ronccsal találkozik*: egy állandó ijedelemben élő, értelmetlenül hazudozó gondnokkal, egy részeges tiszttel, az önhitt, nagyotmondó és cselekvésképtelen Hamiltonnal. Példájukból arra következtet,



hogy a férfiak életük egy adott szakaszán rendszerint összeroppannak. Egyedül a deresedő hajú Giles kapitány makulátlanul ép személyisége sugallja egy másik lehetőség létezését, ő ugyanis szemlátomást fölébe tudott kerekedni a körülményeknek. Conrad az ő rábeszélésére vállalja el a kapitányságot, hiszen önrzete elhiteti vele, hogy őt magát ugyanabból a fából faragták, mint Giles kapitányt.

Conrad erkölcsi fejlődése akkor veszi kezdetét, amidőn eleget tesz első tisztje kérésének, *a közösségi szempontot saját egyéni szempontja – személyes ellenszenve – fölé helyezi*. A következő leckét is Burnstől kapja. Amikor homokot talál a gyógyszeres flakákban, érzi, hogy nemcsak az orvost, hanem önmagát is vád érheti. Kénytelen fölismerni, hogy *nem alkalmas a kapitány rangjára*, hiszen a parancsnoki hivatás elemi követelményei közé tartozik a házi gyógyszerár állandó ellenőrzése. Önbecsülése azonban még ezután szenved igazán csorbát. Burns ostobaságnak nevezi az önvádaskodást, így figyelmezteti arra, hogy reménytelennek látszó helyzetben *a büntudat* nemcsak édeskeves, hanem egyenesen *hibás viselkedésmód*.

Értékek

Ebben a jelenetben Conrad tudata már átesett azon az állapotváltozáson, amelyet a film végén megöregedésnek nevez. Túl van azon a válságon, amelyet a film alapjául szolgáló kisregény címe „árnyékvonalként” jelöl meg. Hogyan is jellemezhetjük ezt az átalakulást?

Átalakulása egyrészt fejlődés, másrészt beszűkülés. Gyarapszik értékekben, mert *megismeri az elkötelezettséget*, a felelősséget, a cél tudatot. Kapitányként megtett első útja előtt nagyralátó reménységek és okatlan várakozások fűtötték. Azt érezte, hogy minden lehetséges. Mindent végig szeretett volna próbálni minden embert meg akart ismerni, az egész világot birtokába kívánta. A nehéz út hozzáférhetővé teszi számára a bölcsességet, melyet korábban csak Giles kapitány jellemzőjeként ismert. Ez a bölcsesség azonban értékek el-

vesztését is maga után vonja. Conrad a saját bőrén érzi, hogy *a bölcsességnek ára van*, Giles kapitány is csak a lélek fiatalságának tudatos elsorvasztásával tudta legyőzni a tengerészélet viszontagságait. Conrad az ő nyomába lép. Mesterségesen idézi elő a lélek vénségét, csakis érzékenységét eltompítva képes elviselni a megpróbáltatásokat.

Története példázat, s belőle az a tanulság vonható le, hogy a *parancsnokság* elsősorban nem mások, hanem *önmagunk fegyelmezését* jelenti.

A történet elején Conrad még a szárazföldön érzi otthon magát, s a film jelképrendszerének törvényei szerint ez annyit tesz, mint *tapasztalatlanul, a ködképek világában élni*. A történet végére Conrad kapitány túljut azon a válságon, amely a megöregedéssel, a tapasztalat és a kétely megszerzésével azonosítható. Az ő megöregedése annyiban kivételes, amennyiben a fiatalság bizonyos értékeinek az átmentését is lehetővé teszi. Saját átalakulásából azt a tanulságot vonja le, hogy értékei ábrándok voltak, de az ábrándok szükségesek, sőt, az emberi teljesítmény ösztönzői.

Ez a tétel a film végső következtetése is lehetne, ha Wajda nem tenne kérdőjelet a példázat végére. Ransome, a szakács ugyanis, amikor Szingapurba való megérkezés után megborotválja Conradot, munka közben hirtelen így szól: „Kérem a fizetésemet.” A kapitány döbbenben, de önkéntelenül tiltakozik: „ – Nem

hagyhat itt.” Ekkor a mindvégig szelíd, mindenkivel s mindennel szemben megértő Ransome magából kikelve, dühödten ezt vágja Conrad fejéhez: „ – Jogom van hozzá.” Azonnal visszanyeri önuralmát, de pillanatnyi átváltozása elég ahhoz, hogy Conrad megértse: első parancsnoki útja *korántsem könyvelhető el olyan sikerként*, mint a megérkezés pillanatában gondolta.

Ransome azért mond föl, mert a hajóút során kétszer is szívrohamot kapott. Számára a pusztta élet is ajándék. A film végén a legmegbízhatóbb embere hagyja el a parancsnokot, s ez arra készíti Conradot, hogy korábban levont következtetését keserűbb tanulsággal módosítsa. Abból a tényből, hogy sem a hajó korábbi kapitánya, sem Burns, sem jó-maga nem ér föl a jó tengerész eszményéig, csakis Ransome, aki állandó félelemben él, arra a gondolatra jut, hogy összefüggésnek kell léteznie az emberben lehetőségként adott értékek tényleges megvalósulása és a haláltudat között. A *Szélcsend* szikár film, a nézőnek nem könnyű levonni a tanulságot a megkérdőjelezett példázatból. Végső soron mégis azzal a gondolattal távozzunk a moziból a film megtekintése után, hogy Wajda véleménye szerint a hatalom vállalójának nemcsak felelősségtudatra van szüksége, hanem az egyéni lét végességéből származó tragikum iránt is érzékkel kell rendelkeznie.

Szegedy-Maszák Mihály

A SZÉLCSEND (Smuga cienia) színes, lengyel–angol

R.: Andrzej Wajda; F.: Joseph Conrad Az árnyékvonal c. regénye nyomán Boleslaw Sulik és A. Wajda; O.: Witold Sobociuski; Z.: Wojciech Kilar; Sz.: Marek Kondrat, Graham Lines, Tom Wilkinson, Martin Wyldeck



Dokumentum és történelmi anakronizmus

Littin: Levelek Marusiából

Mindenesetre zavarbaejtő, ha miután egy filmet megnéztünk, a rendező egyik nyilatkozatában azt olvassuk, hogy az ő filmjeit másképp kell nézni, mint a többit. Pedig Miguel Littin a filmről szólva azt mondja: „meg kell teremtenünk a magunk filmnyelvét, mert Antonioni, Fellini, Bergman esztétikája nálunk nem érvényes. A sajátos értékeknek megfelelő kritikai mércét kell kialakítani.”

Akár védekezésnek is tűnhetnék a nyilatkozat, ha nem egy Oscar-díjra felterjesztett alkotásról lenne szó, és ha Littin nem igazolta volna már tehetségét például a nálunk is játszott *Sakál*-lal és a *Palmilla*-val.

Védekezésnek tűnhetnék már csak azért is, mert a távoli országok filmművészetének propagálói gyakran élnek olyasfajta érvekkel, hogy tudniillik a mű nem rossz, csak mi nem értjük... Ők másképp gondolkodnak... Ők olyanok... Ezek az érvek többnyire igazak. A kérdés csupán az, hogy miért nem értjük? hogyan gondolkodnak? és milyenek is ők valójában?

A nyilatkozatot egyébként már csak azért sem szabad egy kézlegyintéssel elintézni, mert benne nem pusztán a nemzeti kultúra igénye merül fel. Littin több évvel ezelőtti kijelentése az első megfogalmazásai közé tartozott annak az „új kulturális” elképzelésnek, amely az

Allende köré csoportosult baloldali chilei értelmiséget a mai napig elkíséri, s amelyből kibontakozott az „új dal”, az „új színház” mozgalom.

Nem kétséges, hogy ez az irányzat szemléletében sokat merített a 60-as évek elején fel lendült és népszerűvé vált latin-amerikai regényből. Garcia Márquez-szal még a stílusjegyeket tekintve is találhatunk rokonságot. Az önmagát az érzelmektől távontartó, eszköztelen stílus, amely az érzelemtől szinte szétfeszülő, meseszerűen mozgalmas cselekményt ellenpontozza, vagy a történelem fölényes kezelése mindkettőjükre jellemző.

A valószínűnek tűnő közvetlen hatáson túl a rokonságot más is indokolja: a történelem. Az önmagát polgárháborúban és diktátorokban ismételtető történelem mint téma Márqueznél a „Száz év magány”-ban és a „Pátriárka alkonyá”-ban, az önmagát forradalmakban ismételtető történelem pedig Littinnél a *Palmilla*-ban és a *Levelek Marusiából*-ban. A sajátos latin-amerikai fejlődés kikényszerítette a különböző értelmiségi válaszokat a felmerült kérdőjelekre.

Egy bogotai irodalmár, Jaime Mejia Duque szerint „a latin-amerikai ember tudatában a történelem nem jelent lineáris fejlődést”. A jelenséget egy sajátos „történelmi anakronizmussal” magyarázza, hogy tudniillik ezen a földrészen az európai viszonylatban egymástól évszázados távolságokban létrejött társadalmi formák egyazon időben léteznek; a kapitalizmus egységesítő folyamata átmenet nélkül kényszerítette az európai kultúrát és technikát az attól idegen gazdasági-társadalmi struktúrára.

Ez a folyamat a kontinens különböző fejlettségű országaiban természetesen más-más formában játszódott le. De minthogy alig akad dél-amerikai ország, amelynek történelemkönyve kétszáz esztendővel visszalapozható lenne, érthető, ha a sajátos fejlődés szinte mindenütt felvetette a *nemzeti identitás kérdését* és a „történelmi anakronizmus” művészi megfogalmazásának igényét.

A képzőművészetben és az irodalomban régebbi hagyományokra tekint ez vissza. Gondoljunk csak az előbbinél a mexikói freskófestészet nagyjaira, Diego Riverára, Orozcóra, Siqueirosra vagy Posadas grafikáira, az utóbbinál a teoretikus José Martí, Sarmiento és Mariátegui után Nerudára, Carpentierre, Márquezre, Vargas Llosara, Cortázarra és a többiekre.

Érthető módon, a költséges technikát igénylő film elmaradt ezen a téren. A filmgyártás csupán Argentínában, Mexikóban és Braziliában fejlődött. Argentína és Mexikó azonban sokáig megelégedett azzal, hogy tucatlimonáddal egészítse ki a hollywoodi kommersz kínálatot, s talán csak a brazil film időszakos fellendülése jelent mérőöldkövet a latin-amerikai társadalmi kérdések latin-amerikai filmnyelven történő megszólaltatásának útján.

Littin filmjei

Littin a „történelmi anakronizmus” és a *nemzeti identitás chilei megfogalmazásához* mindig hazájának egy-egy valóságos történelmi eseményét vette alapul.

Első játékfilmjében, a *Sakál*-ban egy napjainkban állati sorba kényszerített ember brutális gyilkosságsorozatát és annak következményeit elemzi. José del Carmen Valenzuela Torres fölött 1960-ban egy olyan társadalom moráljának szellemében mondják ki a halálos ítéletet, amely felelős volt azért, hogy a bűntettek elkövetőjében nem alakulhatott ki ez a morál.

1973-ban a *Palmilla*-ban az 1930-as chilei baloldali köztársaság bukásának, a polgárság és a katonaság fasiszta reakciójának elemzésével próbált figyelmeztetni a történelmi párhuzamokra. Az őskori „vadember” etikája vagy inkább ösztönélete éppoly anakronizmus a „technika korában”, mint amilyen történelmi anakronizmus, hogy Littin nem csupán negyvenéves csúszással boncolgathat szinte azonos történelmi formációkat, mint teszi azt a *Palmilla*-ban, de a *Levelek Marusiából*-ban egy



századunk elején lezajlott bányászsztrájk dokumentumainak tükrében, lényegében változatlan körülmények között analizálhat egy közel hetven esztendővel később lezajlott tragikus eseményt.

A Gregorio, a munkásvezér által papírra vetett véres mészárlás szóról szóra így történt (vagy történhetett meg) Marusiában, Iquiqué-

ben vagy más chilei réz- vagy salétrombányában. De az események menete, a lakosság és a katonák reakciójának-ellenreakciójának ok-okozati összefüggései, az érvek és a kételyek olyannyira megfelelnek a közelmúlt eseményeinek is, hogy aki az öt évvel ezelőtti történelmet ismeri, aligha tudja kivonni magát a hatása alól.

A felmerülő kérdések – hogy a spontánul kitört lázadást tovább lehet-e menteni forradalommal?; nem felelőtlenség-e harcba vezetni a munkásokat a fasiszta túlerővel szemben, de nem jár-e nagyobb áldozattal, ha fegyvertelenül hagyják lemeszároltatni magukat?; rekvirálhatnak-e a munkások élelmet a szövetséges parasztságtól, ha a harcban szükségük van rá, megkockáztatva, hogy ezzel esetleg maguk ellen fordíthatják őket?; a fasiszta hadsereg hogyan reagál a saját belső konfliktusaira?; milyen pszichológiai mechanizmus taszítja egyre inkább a brutalitás felé a reakciót? – megannyi kérdés, amely ma nemcsak Chilében és nem is csak Latin-Amerikában érvényes.

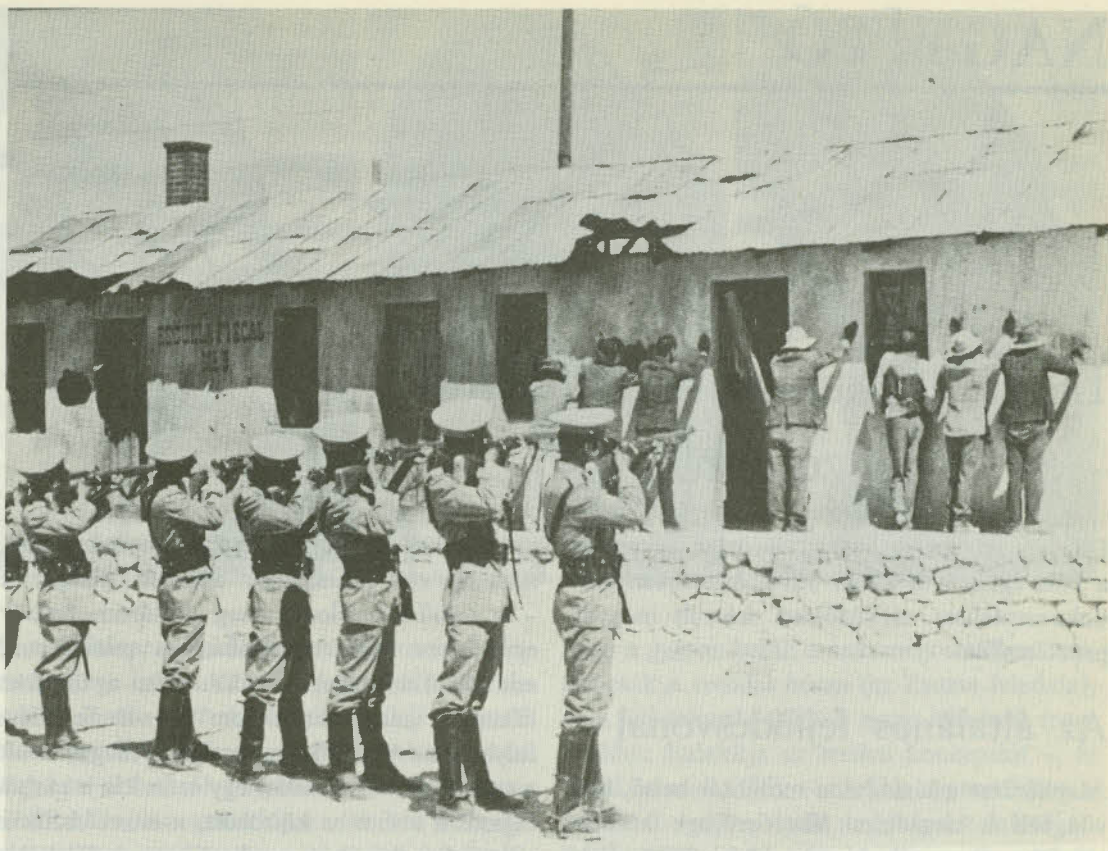
Littin filmje nyilvánvaló része annak a tiszteletreméltó analízisnek, amellyel a chilei baloldali értelmiség a 73-as eseményeket és annak előzményeit elemzi, illetve megpróbálja levonni belőlük a megfelelő tanulságot.

A film üzenetét Gregorio mondja Sotonak, amikor elküldi vele a többiek okulásául a sztrájk dokumentumait, a marusi aktákat. „ – Menj és mondd el, hogy csak akkor győzhetünk, ha az öntudat az értelemmel párosul, ha szervezettek leszünk!” A nyílt ideológiai vitának azt az igényét hagyja örökölni, amit Littin filmje is magára vállalt.

Egyik filmrendezőnk mondta egyszer, hogy nálunk hiába változtatják meg az alkotók a történelmi filmekben a történelmi személyiségek nevét, hiába stilizálják át a figurákat. Ez egy „jólértésült ország”, a közönség valódi nevükön nevezi őket és számon kéri a különbséget.

Nos, ezt a filmet én egy chilei barátnőmmel láttam, s a vetítés után ő is mai politikai személyiségekre fordította le a figurákat...

Littin érdeme, hogy a film mégsem vált tör-



ténelmi parabolává. Olyan hitelesek a mexikói helyszínek, és szinte dokumentumértékű az a háttér, amelyet a rendező a chilei munkásosztály harcainak kezdeteihez felvázol. A rendezésben néhol kísért ugyan Littin színházrendezői múltja. Az a jelenet például, amikor az 'asszonyok vijjogva tapsolják a férjeiket gyilkoló katonákat, teatralításában a görög

tragédiákat idézi. De ezt is oldja, vagy inkább továbbgördíti gondolatainkat, hogy a film zenéjét Mikis Theodorakis szerezte. Mélytónusú, markáns képeivel méltó alkotótárs volt az operatőr Jorge Stahl Jr. A Gregorio szerepét játszó Gian Maria Volontèről el tudjuk hinni, hogy dél-amerikai munkásvezér volt 1907-ben.

Kepes András

LEVELEK MARUSIÁBÓL (Actas de Marusicha) színes, mexikói

R.: Miguel Littin; F.: Patricio Mans története alapján M. Littin; O.: Jorge Stahl; Z.: Mikisz Theodorakis; Sz.: Gian Maria Volontè, Diana Brachem, Claudio Obregon

Film a társadalmi mobilitásról – és veszélyzónáiról

Dárday István és Szalay Györgyi alkotása, a *Filmregény* – a *Falak* óta a legérzékenyebb dokumentalista eszközökkel készült magyar problémafilm.

Az általános fejlődésvonal

Alapkérdése a társadalmi mobilitás belső, kisvilágbeli és társadalmi fékezőerőinek felkutatása. Ennyiben a „hol is tartunk ma?” kíméletlen és átfogó szemléje. Három testvér útját, pár évbe sűrített sorsát kíséri el kamerájával, de a csehovi allúzió – a „három nővér” mint alcím s a bejátszott Csehov-idézet – is a kis tragédiákra utal, melyek azonban távolabbi, horizont-kérdésekre is terelik a néző gondolatait. Mert a film megoldhatatlan csomókat jelez. Mindhárom lány eltéved valahol, életvezetése elhibázott vagy éppen kisiklással fenyeget, jóllehet szörnyűségek egyikük életében sem következnek be. Ezzel a visszafogottsággal, a melodráma kikerülésével azonban a film mégis az igazi veszélyre tapint: a szocializációs folyamat, tehát az életbe való belépés első pár esztendeje nem a fiatalos csapongás és szerelenség miatt ilyen kalandos és veszélyekkel teli, hanem mert szinte minden lépést ki kell kíséreltetni – vállalva a kudarc kockázatát. A lányok életvezetése mögött ez a mélyebb réteg tűnik elő újra meg újra, s ettől olyan feszült ez a „regény”. A *Filmregény* nem a tár-

sadalomkritikai filmek régebbi csapásán indul, nem egy-egy „társadalmi kérdést” vizsgáztat – a *totalitást* célozza meg a három testvér egymáshoz való viszonyában és mindabban, ami életükhöz kapcsolódik. Sőt, a történet háttere a „nagy társadalom” *pozitív* fejlődés-folyamata. Az a közeg, amelyben meggyorsult a mobilitás: ez a család egy szűk kis lakásból tágasabb otthonba költözött, a munkásszülők gyermekei közül az egyik (Zsuzsa) főiskolát végzett, a másik (Ági) egyetemre jár, s a harmadik (Mari), ha még egy kicsit ügyeskedik, bérelszámolóból újságíró lesz. Kapcsolataik alakulásában is ezt a felemelkedést látjuk: az a kör, ahová Ági belép – a zenész család –, nem idegenkedéssel fogadja, inkább kíváncsisággal. (Legfeljebb a lány érdes viselkedése okoz némi súrlódást.) Így tehát ebben a *szinte találomra* kiemelt próbamintában is kirajzolódik az általános fejlődésvonal: a vertikális mobilitás.

Papírforma szerint. Mert ha követjük a film elemzését – hiszen a fő kérdése épp ez a mobilitás –, akkor a *tényszerű emelkedés adatai mögött* egy ezzel ellentétes tendenciára bukkanunk: a fékező erők, akadályok dzsungelére. S főképp: a mobilitás *belső akadályaira*. Mert a társadalmi felemelkedés nemcsak azt jelenti, hogy a szülők eredeti foglalkozásához és státusához képest gyermekeik mennyit „léptek” jövedelemszintben, szakmában, presztízsb-



A mobilitásproblémának van egy kevésbé látható rétege is, ahol a problémazóna kialakul: *hová tudnak lelki károsodás nélkül eljutni?* Merre tereli őket a munkahely, a baráti kör vagy az otthonról magukkal hozott norma-rend? Mire van ambíciójuk – és ezt a törekvésüket hogyan fogadja a társadalom? És itt már nem ilyen optimista – mert nem statisztikai jellegű – a kép.

A *Filmregény* azonban itt is pontosan, szenvedélymentesen fogalmaz. Zsuzsa iparművész, elvégezte a főiskolát és gyárba került. De ott akarja hagyni munkahelyét, mert mint textil-tervező csak technikus munkát végez, a gyártási folyamatba nem tud beleszólni, tehetségét s főképp tenniakarását parlagon hagyják. Mégis, mikor leülnek vele „elbeszélgetni”, az igazgató nem ezt az alkotó, többletmunkát igénylő lendületet látja csalódásában, hanem egy közhelybe próbálja sűríteni a lány érveit: „Ezek szerint nem találta meg a munkában az örömet itt a gyárban, tehát amire az iskolában készült, az itt nem valósult meg...” Csakhogy Zsuzsa nem örömet keresett, hanem segíteni akart. A nagyobb önállóság, amit igényel, nem önös igény, hanem a gyártás és minőség javítását célozta volna. Az igazgató viszont mintha nem is hallaná ezeket az érveket. Ő csak azt látja,

hogy a gyáron belüli munkamegosztásban van, aki csak a vonalat húzza (ez Zsuzsa feladata), van, aki színeztet – tehát a maga ízlésének megfelelően átalakítja az eredeti koncepciót –, és végül vannak, akik – tovább egyszerűsítve a terveket – gépre viszik az elképzelt mintákat. S ily módon jobbra hagyományos anyagok és minták születnek. Zsuzsa viszont *frissíteni szeretné ezt a folyamatot*, korszerűsíteni a választékot, azaz áttörni a konzervatív ízlést fenntartó technológiát. Nem megy. De a fal, amibe ütközik, ugyancsak mobilitás-kérdés: csak éppen nem „külső”, statisztikailag megragadható, hanem „belső”, minőségi és – lelki emberi. A külső mobilitás – a végzettségben, műveltségben tett lépés „felfelé” – tény. További realizálása azonban nem talál nyitott ajtókra. Később sem.

Persze: a film azt is láttatja, hogy ennek a csukott ajtónak két oldala van. Zsuzsa *ügyetlenül próbálkozik a nyitással*: társak nélkül, felkészítetlenül. Nem tudja, kinek mondja el, hogyan lehetne – a gyár érdekében – jobbítani a minőséget, hasznosítani azt a tudást, amit magával hozott. (Ezt éppúgy nem tanítják a főiskolán, mint ahogy azt sem, hogy mit kell tenni az első becsukódó ajtó láttán.) Zsuzsa különben is sérülékeny alkat, inkább zsebre

teszi a kudarokat, nem tud harcolni azért, amiről úgy érzi, az övé lehetne. (Vagy ha megkísérli – mint mikor szeretőjével döntésre akarja vinni a dolgot –, gesztusain, hangján érződik a belső gyengeség, játszmái tehát eleve vesztesre állnak.) És Dárday a figura alakválasztásában is kitűnően tipizál: ez az emberke ebben a gépezetben csak így járhat. De ettől a gépezet – tehát a gyártási és tervezési folyamat elavult viszonya – még élesebb fénybe kerül. A típus *a hibára is* felhívja a figyelmet. Ez is kompozíciós tanulság: *a dokumentumfilm érzékenyebb az alakválasztás, a tipizálás apróságaira, mint a fikció: a viszonyok kritikájának az emberi gesztusok hitele ad súlyt.* (Ezért is jelentette az alakválasztás a legsúlyosabb alkotói gondot a film előkészítési fázisában: a film alkotói tudták, hogy ezen áll vagy bukik a mondanivaló hatóképessége.)

A film ellenpontokkal dolgozik: Zsuzsával, a „vesztessel” szemben azt is megmutatja, hogyan érvényesül a külső és belső mobilitás, mint lehetőség és igény konfliktusa, egy határozottabb figura, Mari esetében. Az első pofonnál már jelen vagyunk: az üzemi színjátszókörben a csoportot „lebeszéli” egy József Attila-vers előadásáról: túl nehéz a tömegnek.



Ez is egy „csukott ajtó”, bár csak néhány, voltaképp nem is rosszindulatú, legfeljebb értetlen szó hangzik el. (Valamint bedolgozik az a kis „taktikai” manőver, melyben a főnök szavára azonnal véleményt változtat az addig jóindulatú alfonöknő.) Mari levonja a következtetést: innen tovább kell állni. Ha lehet, feljebb kell lépni. Kemény kis ember, dolgozni is tud. A Balatonnál felszed egy újságíró-fiút, aki beviszi egy üzemi laphoz terjesztőnek, ő pedig megoldja az addig állandó gondot okozó díjbeszedést. Vannak ötletei, és *akar* valamit. Elszántsága is van, amivel keresztülviszi, amit eltervezett. A fiú, akivel balatoni kalandja óta jár, s aki behozta a laphoz, ígéri ugyan, hogy segít neki az „áttanulásban”, s hogy belekezd-hessen az újságírásba, de már első próbálkozásainál magára hagyja. Marit azonban hajtja a „belső mobilitás” igénye, és nem adja fel.

De mire jut ezzel az igénnyel? Amire képzettség nélkül – egyetemista nővérével társulva – vállalkozik, meghaladja képességeit. (Egy új gépsor kihasználatlanságának okait kezdi „nyomozni”, s rájön, hogy egyszerűen senkit sem érdekel a berendezés további sorsa.) A riport, melyben ezt a jelenséget feszegeti, botrányt kavart, ami ugyan nem veszélyes, mert főnöke rendes, s ő kisebb letolással meg is ússza. Csakhogy. Ez a gyakorlatias lány ebből az első, most már komolyabb pofonból következtetéseket is le tud vonni: itt, ennél a lapnál – ahogy egyik kolléganője fogalmazza – „nem lehet a nagy magyar valóságot felfedezni”, itt csak kis színeseket kell írni. És ő, bár lázadozik ez ellen az olcsó feladat ellen, végül is alkalmazkodik a lehetőséghez. Igaz, nem voltak nagy álmai, de ennél mégis többet akart, mikor belekezdett az „újságcsinálásba”. S most a „társadalmasodási folyamat” alanyaként – máris letette a fegyvert.

Az okok itt sem csak külsők, *nemcsak társadalmiak*. Mit is akart Mari elérni? Dárday itt is „sztereoban” faggatja a jelenséget, felmutatja a megtört alkalmazkodás másik oldalát is. Mari fogalomrendszerében a felemelkedés

férjet, lakást, gyereket jelent – így is fogalmazza a filmet bevezető „élettervében”. De már akkor is ki kellett magát igazítani: „ja, és természetesen az is, hogy én is szeretsem, ez fontos, nagyon fontos.” Ebből a képből hiányoznak a nagy ambíció lépései – de hiányzik az *önmegvalósítás* is. Mari öntudatlanul bár, de terveiből kifelejtette *önmagát*. És végül is ez később sem sikerül neki: a tárgyi feltételeket úgy-ahogy összehozza – csak valahogy egyénisége szorul ki belőle. Ír – de csak „színeseket”, ami nyilván nem elégíti ki. Férjhez megy – bosszúból, meg azért, hogy „rendes életet” teremtsen maga körül –, de a szerelmet már csak házasságon kívül találja meg. (Továbbra is fenntartja viszonyát az újságíróval.)

Őt azok a *normák fékezik* a mobilitásban, melyeket hazulról hozott: „nálunk, kérem, a mi családjunkban *rend van, fegyelem van!*” – mondja az apja. Mari ezt a „rendet” teremti meg, de önmagát csak rendetlenség árán tudja visszaszerezni, ha egyáltalán sikerül neki. A film itt sem a „nagy társadalmat” vádolja a belülről vezérlő, ezúttal rossz tanácsért, lévén, hogy a mobilitást a belső normák is irányítják, sőt olykor ezek válnak igazi akadályokká. Az viszont már társadalmi kérdés, hogy ezek a normák társadalmi méretekben avulnak el, mert nem tudnak orientálni. Ha Mari többet akarna, kemény egyéniségével ki is tudná verekedni magának. De nincsenek tudati-lelki eszközei.

És *Áginak*, az egyetemistának? Neki viszont jobbára *csak fogalmai* vannak: kicsit tudákos, ezért olykor ellenszenves is. Tudja, hogy autonóm módon kell élni, de az isten óvjon mindenkit, akivel ezt az autonómiát meg akarja majd valósítani. Ágit ez a filozófus-elvontság életidegenné, sőt – pl. nővérével szemben – kegyetlenné is formálja. A rendező ennek az alaknak rajzában szinte a végsőig feszíti a húrt, Ági végig ilyen elvont, hűvös egyéniség marad, elvein alig szűrődik át a valóság. Csak nővére betegyánál – az öngyilkossági kísérlet után – törik össze, akkor megy végbe benne valami katarzis-féle. S ez a késleltetett összeroppanás

kompozíciós telitalálat. Az ő mobilitását talán ez az utópista agresszivitás gáncsolja. És majd látni fogjuk: a társadalmi rétegek viszonylagos zártsága, bezárulkozása – legalábbis annak a célcsoportnak köre, ahová majd be fog lépni – ilyen.

Középosztályosodási folyamat vagy kasztosodás?

A mobilitás ma már nem osztályprobléma: eltűnő osztályhatárokat látunk, s az újabb akadályok sem osztályjellegűek. A film „minieseteiben” viszont egy sajátos alapjelenség bontakozik ki a felemelkedés tudatosított irányjelzőjeként: a középosztályosodás mint vágyálom vagy reális cél. Persze ez is „modellmaradvány”: raktáron levő elképzelés a pár lépcsőfokkal jobb életről; a múlt normái által vezérelt *hamis tudat* rajzolja a lehetőségek körvonalait.

Pedig a régi középosztály-ideál – a háromszobás lakás, az egyedi ízléssel összeállított bútor, a gyerekek gondos nevelése, nemcsak tanítása, a vallásos világkép, valamint a többnek látszani törvénye – ma már megkopott, álértékké vált. Részben más formában meg is valósult. Mint hamis tudatbeli ideál mégis legalább annyira jelen van életgyakorlatunkban, mint másfél évtizeddel korábban a dzsentri szokások módosított kivitelben készülő másolata a falusi életben. Ez a dzsentrimásolás-mánia abban a mértékben halt ki, ahogy megvalósítható lett; mert ezzel túl is lehetett lépni modelljén: fürdőszobás házak épültek, a műveltség különböző csatornáit kezdtek működni, a közcsereklés, a külföldi utazások pedig lassanként neveltségessé is tették ezt az álmot.

Valószínű, hogy a mai középosztály-modell is csak ilyen, átmenetileg vezérlő segédfogalomként működik: az emberi szükségletek bővülésének – és kielégítésének – társadalmi logikája egy idő után kevésnek és üresnek fogja láttatni ezt az álmot is. Mégis: *ma még hat ez a modell*. A három testvér ezt a törekvést szívja magába

otthon, Zsuzsa és Mari ezt próbálja megvalósítani, legfeljebb Ági szakít már jelenbeli tudatával ezzel az ósdi célképzettel.

A film azonban – *a képsorok között* – arra is utal, hogy ez az ideál nemcsak hamis tudati jelenség: az osztályadalmi mozgás egyik mellékterméke. Fejlődésünk gazdaságilag is érvényesülő törvénye, hogy az egyes iparágak, termelési szektorok, sőt társadalmi rétegek „növekedése” egyenlőtlen. Minden ágazatot és csoportot egyszerre nem lenne erőnk fejleszteni, így állandó arány-eltolódások születnek, ami végső soron a harmonikus fejlődéshez segít. (Kornai János közgazdász mutatta ki ennek az egyenlőtlen fejlődési modellnek az alkalmazhatóságát és kikerülhetetlenségét.)

Ezzel azonban – szociológiailag – vele jár egy másik jelenség is: a *kasztyosodás* lehetősége, az egyes – emelkedésben álló vagy éppen mozgó – rétegek fokozatos bezárkózása. A különböző rétegek más-más időszelvényben jutnak mozgáshelyiséghez, de ez úgy tükröződik tudatukban, hogy emelkedésük talán eredményesebb, ha kifelé, a többi réteg – illetve: a belépni akarók – irányába elzárkóznak. Úgy érzik, mobilitás-*esélyeiket rontja*, ha többen lesznek, ha új „tagok” húzzák vissza útjukban. A *Film-regény* itt veszi fel a fonalat: egy-egy társadalmi csoport alig pár centire áll a másiktól, előnyei vagy hátrányai – nagy léptékben mérve – alig különböznek egymástól. Mégis, valami akaratlan gyanakvással fogadják a másik rétegbe érkezőt. Ha nem is akarják kitűrni, de jobb szeretnék, ha ki-ki maga próbálkozna szerencséjével.

A társadalmi réteghatárok megmerevedése kíséri tehát a mobilitási folyamatot: mind-egyik réteg emelkedőben van – hol egyik, hol másik –, de „maszkek módon” jóval nehezebb egyikből a másikba átszállni, mint akár tíz évvel korábban.

A bezárkózás persze nem ölt olyan durva formákat, mint amire a „kasztosodás” fogalom utal. Végül is, mint mondtam, a zenészcsalád befogadja Ágit, és a lányon is múlik, hogy ez a viszony elromlik. De a státus-

különbség mégis ott vibrál a jelenetekben: Ági előítéleteiben, melyeket az „előkelő” környezettel szemben táplál, a szülők (igaz, leküzdött, elhessegetett, fiúkat féltő) reakciójában. Talán nem is tudnak róla, hogy ez a tartózkodás Ágival folytatott gesztuscseréikben is ott lebeg – csak gyakorolják. Valamivel erősebben érződik ez az elzárkózás ott, ahol még a „verseny” mozzanata is beleszól a mobilitás esélyeibe: az újságíró fiú viselkedésén érezzük ezt a láthatatlan függőnyt. Marit nemcsak azért nem segíti barátja, mert nem ér rá, mert „link”. Ez túl egyszerű magyarázat lenne. A fiú – megint nem teljesen tudatosan, de – megérzi a lány elszántságát, ötlet-gazdagságát, és szinte automatikusan is „fékezni” akarja betörési kísérleteit.

És ez az elzárkózás nemcsak „felfelé” érvényesül. Zsuzsa, az iparművész, aki papírforma szerint kikerült a munkássorból, munkahelyén képtelen megtalálni a kontaktust a gyáriakkal, munkásvezetőkkel. Elfelejtette volna azokat a szavakat-gesztusokat, melyekben felnőtt, s melyek most éreztetni tudnák azokéval rokon törekvéseit? Azt, hogy ő nem „értelmiségi”, hanem velük egyet akaró, tőlük származó „testvér”? A film – helyesen – erre is tesz célzásokat: Zsuzsát megviselte a státusváltás, magasabb kategóriába jutott, „értelmiségi” lett, s most a gyárudvaron szinte túlhangsúlyozottan kopott munkaruhában járkal, hogy éreztesse, ide tartozik. Mégis pontosabb a másik diagnózis: úgy tekintenek rá, mint „külsőre”, aki csak vendégségben, átmenetileg tartózkodik a műhelyben. Itt viszont csak a megszokott értelmiségi – munkás arányt viselik el. Újabb jelentkezőknek nehezebb áttörni.

A rendező itt finom eszközökkel egy általánosabb jelenségre tapint. A „szelid kasztosodás” jelenségeivel már korábban is találkozunk. Kialakulóban van az a szokás, hogy jobbra csak azonos státus-szinten élők járjanak össze, azonos körből házasodjanak, barátait is innen válasszák, s a „kívülről” bekerülőnek olykor hosszú idő kell a beilleszkedéshez. Nem mintha *már* megcsontosodtak



volna ezek a „kaszthatárok”, hiszen a mobilitás újra meg újra fel is töri ezeket a mezsgyéket. Mégis él ez a „rangon aluli” (vagy „felüli”) fogalmakban gondolkozó szemlélet. (Zsuzsa szüleiben, főképp apjában támad fel ez a gondolat: „*minek is kellett taníttatnom lányomat, csak baj lett belőle...*”)

Az is lehet persze, hogy ez a jelenség nem is annyira a rétegszerű elkülönülésre utal, hanem egyszerűen a társadalmi atomizálódás veszélyére. Nálunk is megjelent a karrier olyan fel fogása, miszerint „mindenki önmagáért, isten mindannyiunkért” – azaz boldoguljon ki-ki saját ügyessége, kiharcolt lehetőségei révén. A közösség mint segítő háttér jobbra csak rétegen belül áll az egyén mögé, vagy új csoportosulást alkotva – színjátzó, szerkesztőség, ahol az egyik kolléganő segít Marinak – ellensúlyozza ezt a csírázó tendenciát.

A *Filmregény* nyitva hagyja ezt a kérdést; módszerét tekintve nemcsak tényről állapít meg, hanem tendenciát is jelez; a magyarázatot azonban kérdésként fogalmazza meg, a megfejtést pedig a nézőre bízva. S ezek a kérdések,

olykor játékfilmeszközt is felülmúló hatással fogalmazódnak; mint pl. abban a nagyszerűen felépített képben, ahol a munkás-apa fentebb említett mondata hangzik el. A lányt, Zsuzsát már elvitték a mentők, az apa ketrecbe zártan sétál az üres lakásban, magában végigfutva egész életén, hol is ronthatta el; majd egy kupica erősítő után lehuppan a fotelba: matt-helyzet. S akkor szakad ki belőle ez a kétségbeesett mondat.

A kasztosodás, az atomizálódás lappangó jelenségét a film a nőprobléma nem feminista, hanem osztálytársadalmi kérdésmegfogásába csomagolja. Az eredeti forgatókönyv még Marx sorait idézte mottóként: „A férfinek a nőhöz való viszonya az embernek az emberhez való legtermészetesebb viszonya, ... ebben ... az is megmutatkozik, mennyire lett az ember szükséglete emberi szükségletté, mennyire lett tehát a másik ember mint ember szükségletté, s *ő legegényebb létezésében mennyire közösségi együttal.*”

A kiindulópont tehát a *közösségi élet felé* haladó társadalmi program (és deficit) jelenségeinek szembesítése, amelyek épp a női karriernek zátonyra futásában érhetők tetten. Ez már nem társadalmi réteg-probléma, csak a bezárkózás és atomizálódás épp az ő sorsukban érzékelhető a legkínosabban. A film alkotóit itt is a *változás* érdekli, az az átalakulás, ami az utóbbi tíz évben tapasztalható ki. A zenész házaspár még úgy került össze, hogy a közösségi érdeklődés, a közös munka teremtett háttérrel együttes életükhöz. De a munkásszülőket is hasonló – bár más hagyományokból fakadt – normák fűzték össze pályájuk kezdetén.

Most, e lány-sorsokban egyetlen egyszer sem látni ilyen *életszövetséget*. Sem szerelemben, sem közösségi kapcsolatokban, legfeljebb csíra-formában, de ezek rendre elsorvadnak. Zsuzsa szeretőjét felesége hozománya – ez az újra divattá lett szokás – tette „valakivé”; Mari azért megy férjhez, hogy szabályos élete legyen, de férjéhez nem sokrétű életszövetség fűzi. Társas kapcsolataik lazák és felszínesek,



nem tudnak formáló módon beszélni egyéniségük alakulásába. Valami változott, s hogy milyen irányt vesz később ez a változás, ez is csak figyelmeztető kérdőjelként fogalmazódik meg a film tanulságai között.

A magánélet

A *Filmregény* a magánélet konfliktusait láttatja szinte teljes zsákutcának. Egyetlen szerelem sem „sikerül”. Ha csak ennyit mondana, nyilván csupán felszínes tényközlés maradna. A film azonban inkább kérdez: mi az, amit itt sikernek lehet nevezni? Az érzelmi kiteljesedés? Ezt Zsuzsa, ha kicsit keményebb lenne, talán megszerezhetné. A konfliktusokat túlélő képesség – ez Ági ideálja –, azaz a fegyelmezett felnőtttség, az érzelmek tudatos irányítása? A másik félrelépéseinek, az anyagi gondoknak és a lelki betegségeknek a tolerálása? Ez még nem boldogság. Ami marad – ismét a hagyományos modell: a „normális” házasság és az ugyancsak normális, bár alig keresztülvihető, túlélhető: pótszerelem. Feltűnik ugyan Ági kétségbeesett kísérlete, a napjainkban terjedni kezdő „egy szülő–egy gyerek” megoldás, azaz az élettárs nélkül vállalt gyerek önállóság-kísérlete, de ez részint kétértelmű fényben lát-

szik a filmen (nem tudni, zsarolás-e, vagy őszintén végiggondolt életút?), részint annyira extrém megoldás, hogy nem lehet recept. Ugyanakkor ezeknek a fiataloknak érelemszükséglete jóval szélesebb skálán, nagyobb hevességgel jelentkezik: a látszólagos hűvösség mögött sérülékeny, szeretetre és szeretésre vágyakozó igény lappang.

A film itt sem látványos konfliktusokat mutat, inkább a megoldhatatlan kérdést exponálja. Ezek a gyötrelmes útkeresések voltaképp már túlnőttek a korábban kézlegyintéssel érintett „privátszféra” körén – mára *veszélyzónává sűrűsödtek*. Ezeknek az embereknek az érzelmi zűrzavaraiban, megoldási próbálkozásaiban annyi energia halmozódik fel, és annyi tévút kínálkozik ezek levezetésére, hogy ezek igen könnyen robbannak tragédiákban. A filmből pedig az is kitűnik, hogy ezt a gazdagabb igényt a szocialista életforma lehetőségei, az egyenjogúság, a mobilitás, a tartalmas élet iránti igény is táplálja. Másrészt viszont az új igények megvalósítási módjai alig bővültek.

Emellett van itt egy másik, rejtett dinamitötömeg is. Újabban egy sor – korábban a közéletben kiélt, ill. kiélhető – életkérdés szorult vissza a magánszférába, és ma már ez is dúsítja ezt a konfliktus-zónát: így pl. Zsuzsa művészi-alkotói ambíciói egyszerű „magánkérdéssé” egyszerűsödtek (karrier, pénzkérés), jóllehet társadalmiak, közéletiek. (Mert arra irányulnak, hogyan lehetne a gyártmány-szerkezetet korszerűsíteni?) Az érzelmi élet iránti igény így párosul ezekkel a közéletből kiszorult, társadalmi végződésű, lefojtott törekvésekkel, és így válik „veszélyzónává” a magánélet.

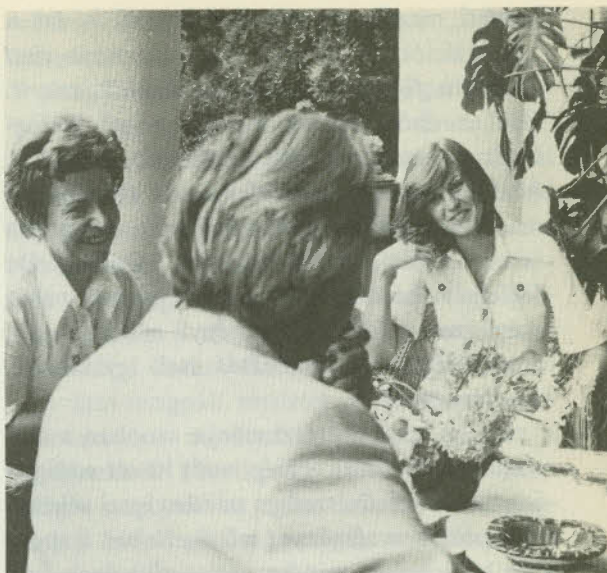
A film persze – már-már eretnek módon – azt is felvillantja, hogy az érzelmi élet önmagában is ilyen konzervatív. Nem tűr lazább kapcsolatokat – a szerelemben sem, a házasságban még kevésbé. Ha viszont megvalósítja a teljes tulajdonba vételt, érdektelenné válik az egész. Házasságok borulnak fel egy félrelépés miatt, mert a felek szinte irracionális méretűvé rajzolják a „bűnt”; vagy csak közös életükben

hidegülnek el egymástól, mert „másutt jobb”. A film nem szexuális forradalomról beszél. Csak azt jelzi, hogy azok a „kanalizációs” eszközök, melyeket a szociológiai, szokásbeli és jogi formulák teremtettek az „ösztönöknek idebent” történő társadalmasítására, ma már alig tudják rendben tartani az új társadalomban élők kapcsolatait. *Az egyén kinőtte őket, új normák viszont még a horizonton sem látszanak. S nemcsak jogi-szociológiai értelemben – az érzelmi kultúrában sem.*

Ilyen őszintén, ennyire csendes hangon – és mégis ennyire mélyre világító erővel – még nem fogalmazták meg ezt a már ma oly égető kérdést.

A módszer: a véletlen mint kompozíciós elv

A film alkotóinak itt óriási előnyük van a fikcióval szemben: dokumentatív eszközeikkel olyasmikre találhatnak rá, amikről *író még nem tudhat*. Nekik a szereplők mondják el azt, ami ma még titok, csak holnap válik író számára is megközelíthetővé. A forgatókönyv csak keretszituációkat ad, ezt „táplálja be”, írják körül az amatőr szereplőknek – olykor saját élethelyzeteiket –, és aztán, amit ennek kapcsán eljátszanak, elmondanak, az már a titok szférája, többnyire új szociológiai jelenség is. Alakjaikat saját vallomáskényszerük szólaltatja meg – nem a rendezőé. A rendező felfedező munkája többnyire az alak kiválasztásig terjed, azoknak a figuráknak kiemeléséig, akik képesek erre a feltárlkozásra. S bár emellett is szükség van arra a kérdezőkézségre, amivel a rendező operál, de úgy tűnik, a titkoknak van egy sajátos exhibicionista logikája: amit egy embernek nem lehet megvallani, azt *mindenkinek* már nemcsak el lehet, hanem valami varázssos kényszerszertől üzőtten, el is kell mondani. Nem a megkönnyebbülés végett, hiszen nem gyónás ez, hanem azért, mert a *nyilvánosság révén* az egyén ki is kerül csak személyes gondoljai köréből, azaz játéka és



szövegmondása révén *tipizálja saját magát*. Küldetése van: hírt ad egy életútról.

A rendező ezt az „öntipizáló” készséget tudja felkelteni alakjaiban, amikor egészen döbbenetes mélységeket tárnak fel életükből, gondolataikból, titkolt reményeikből, élményeikből. (Gondoljunk Mari vallomására: mit is jelentett a szülés, az anyaság érzésének kialakulása.) Egy embernek mindez elmondhatatlan: az intim kapcsolat, a kizárólagosság – akadály. (Zsuzsa sem tud feltárlkozni a pszichológusnőnek; igaz, a doktornő erre nem is alkalmas!) Az amatőrfigurák tehát kilépnek önmagukból, kívülről látják sorsukat, és így elemzik konfliktusaikat, és már nem szégyellnivalót látnak egy-egy gesztusukban, hanem másokat felvilágosító, álszeméremből titokban tartott fontos közlendőt.

Dárday – mint korábban Zolnay, bár nem ilyen mélységelességgel – felismerte: új jelenségek esetében az *élet maga tipizál*, sőt bizonyos idézőjelek kitétele után maga az *ember*, aki ezeket az új jelenségeket „éli”. Ez is behozhatatlan előny az íróval, a *fikcióval* szemben: az *író hőse* nem tud visszakérdezni, nem tudja a művészt korrigálni esetleges rossz húzásai esetén. A Dárday-féle „szabadmozgású” dokumentumfilmben viszont az alak

teremti magát, s a rendező engedi is ezt a „korrelációt”: épp arra kíváncsi, *merre viszi tovább a figura az eredetileg kitalált sztorit.* (Ha az első forgatókönyvet a végső dialóg-listával összehasonlítjuk, láthatjuk a figurák által elmozdított, továbbfejlesztett különbséget sztori és probléma között.) Persze, ennek ára is van: a film hosszú (négy óra 24 perc!). De legfeljebb háromnegyed órával lehetett volna meghúzni: e felfedező „regény” *atmoszféráját*, sokrétűségét, spontaneitását csak így lehetett megteremteni.

A film igazi művészi erénye azonban a *bújtatott kompozíciós egység*, amit itt-ott eddig is jeleztünk. A művészetben minden igazi véletlen kompozíció eredménye; műalkotásban a spontán esetlegesség mindig valószerűtlennek hat. A *Filmregény* mintája ennek a laza-természetes véletlen-kompozíciónak. Eddig is tudtuk persze, hogy a dokumentalista stílus nem lehet meg tudatos koncepció nélkül, de hogy spontán gesztusok és mondatok úgy épüljenek egymásra, hogy végül is párhuzamok, ellentétek, összecsendülő rímek váljanak érezhetővé, ennek megoldásában a *Filmregény* kivételest nyújt. A bevezető képsorokban mind a három lány elmondja, mit vár az élettől – aztán látjuk, mi az, amit kiharcolnak maguknak, s amivel beérik. Mari keményen kioktatja nővérét nő barátja miatt: „Anyut letudom és utána elrohanok, és szerelmeskedik veled! Hát nekem ettől van hányingerem. Nem is vitatkozom veled.” Aztán, mikor bosszúból férjhez megy, s ő is ebbe a helyzetbe kényszerül, mint ha elfelejtette volna már ezt a kioktató jelenetet. És így ismétlődik a két család fő „kikérdező” játéka: a munkásapa is, a középosztálybeli zenész is azonnal faggatni kezdi a „hazahozott” fiút, lányt, mik a szándékai...

Ezeket a párhuzamokat persze az élet kínálja: azokkal a különbségekkel, melyek az emberek megfogalmazott életelvei és életgyakorlata közé ékelődnek. S ez az „ék” majdnem kikerülhetetlen. Hiszen azok a modellek, melyeket szavakban is körül tudunk írni, javarészt elavultak, míg a gyakorlat, melyet foly-

tatunk, még nem fogalmazható meg: titok, vagy egyszerűen nincsenek hozzá fogalmaink. A *Filmregény* kompozíciója erre az élettényre alapozódik. (A zenész papa pl. voltaképp nem akar konzervatív módon a lány „tisztességes szándékairól” faggatódzni, mégis, első kérdés-ként, ez bukik ki belőle... S Mari sem tudatosan akarja megcáfolni saját, korábbi életelveit.) Dárday tudja, hogy az embereket a *dolgok logikája* vezeti, a lehetőségek sínrendszere terelgeti – ez teremt párhuzamokat életutak között, ez nyújt kontrasztlehetőséget a vallott elvek és a csinált gyakorlat között. Ezen belül persze a céltudatosság – ami ma sajnos hiánycikk ebben a korosztályban – módosíthatja a sinek, terelőutak hatását, a döntő azonban mégis a dolgok logikája.

Kompozíció, mégpedig eltervezett, eredeti koncepció következménye a három lány életútja: a film e három választás-típus egymásra való vonatkozásában kap mélyebb értelmet. Ági elutasítja a középosztály-értékeket, de voltaképp ő sem lát más felemelkedési lehetőséget maga előtt. Mari gyakorlatilag ezt vállalja a normális beilleszkedés útjának, Zsuzsát, az iparművészt pedig hidegen hagyja ez az ideál, neki az önmegvalósítás, az értelmes cselekvés és érzelmi otthonratalálás hiányzik. A három reakció a testvérek rivalizálásából is következhetne, véletlenként is felfogható – mégis, szociológiai értelemben is, három tipikus alapbeállítottság. Ági lappangó anarchizálása válasz Zsuzsa kispolgári-konvencionális életfelfogására, Mari karrierje viszont Zsuzsában kelt rezignációt, majd csalódást. A film dramaturgiáját ez az egymásra vonatkozás működteti: az egyik lány sorsában a másik *fordított tükröképe* látható. Véletlenszerűen, mégis törvény erejével.

De mitől érdekes ez a hosszú film? A „mezeten tények” még unalmasak is lehetnek. (Elek Judit igazán szépen megcsinált *Egyszerű történeté*-nek egyetlen gyengéje, hogy nem sikerült a filmszerűen tartalmas érdekesség szintjére emelkednie.) A *Filmregény* „trükkje”, hogy nem egyszerűen *bemutat* egy valóság-

darabot, hanem közönségét engedi „bepillantani”, majdnem azt mondanám: „bekukucskálni” egy-egy élet résein. (És ki nem szeret „titokban” beleskelődni egy-egy ablakon...?) Olyasmit láttat, ami még nem tény – ami csak a néző megértésében – a kompozicionálisan egymásra vonatkoztatott részletek lereagálása révén – válik érdekes tényanyaggá. Vagyis: az „aha-élménnyel” dolgozik: a még nem látott – nem ismert életanyagot a néző „rájöttem” élményében teszi élővé. Kiemeli a nézőt a tanúszeretből, mert ezt a családot látva, kénytelen magára is ismerni, saját elhazudott, eltitkolt „szabálytalanságaira” gondolni – ám eközben a film azzal áztatja, hogy fenntarthatja hűvös-kívülálló szerepét.

De arra is képes, hogy egy-egy amatőr-szereplő elfogódott bakizásából, nevetgéléséből is kicsiholja a sztori atmoszféráját. Mikor Mari barátnőjével a Balatonra megy pihenni, az első nap számvetést készítenek: hogyan spórolhatnának, hogy táncolni is tudjanak járni. Valamelyikük azonban kiejti azt a kétértelmű mondatot, hogy „te persze a sültkolbászt szereted” – majd kapcsol, és a szó pikáns felhangja azonnal zavart kacagást kelt a két lányban. De ez a jelenetben végtelenül természetes

viháncolásnak tűnik, illeszkedik a „kaland” szituációhoz.

A valóságból felhozott „mélytengeri” leletet aztán újra meg újra befonja a líra: József Attila-idézettel kezdődik a főcím, az üzemi színjátékosok is az ő verseit próbálják, majd Nagy László mondja el egyik játékos-szomorú költeményét, és szól halálra való felkészüléséről – önmagában is döbbenetes hatású képsor –, aztán a történet végén Zsuzsa kórházi szobatársa Csehov Három nővér-éből olvas fel egy lírai-rezignált részletet. A költészet jelenléte azonban mindenütt funkcionális, azaz a jelenetekből következik, azokat szolgálja – mégis megemeli az egész sztorit: olyan gondolati összefoglalóval szolgál, ami túlemeli a köznapi történetet a köznapiságon. Minden általánosabb érvényességet nyer. Különben is az állandó Csehov-allúzió – a három nővér – a kis tragédiák, kis remények, csalódások atmoszféráját segít alakítani. Így lép túl a film a dokumentumfilmek veszélyén: a köznaposodáson. Anélkül, hogy akár lírába, akár a tiszta gondolatiságba kellene menekülnie. Észrevétlenül – de maradandó hatással.

Almási Miklós

Karlovy Vary '78

Ügyesen szerkesztett kiadvány hívja fel az idei szocialista filmfesztivál résztvevőjének figyelmét arra, hogy idén huszonegyedszer rendeznek Csehszlovákiában találkozót. A háború után az első szemléket Marianske Laznéban, majd Karlovy Vary-ban tartották. Sokféle összegezést közöl ez a füzet: a díjazott filmekről, különdíjakkal jutalmazott rendezőkről és színészekről. Képekkel és filmográfiákkal emlékeztet rá, hogy milyenek is lehettek a korábbi találkozók: nevezetesen az első, közvetlen a háború után, 1946-ban, amikor hét ország mindössze tíz filmjét vetítették. Az a régi összejövétel valószínűleg sok mindenben különbözött az idei harminckilenc ország részvételével a Termal Hotel két vetítőjében és termeiben zajló fesztiváltól. Egy bizonyos: a szocialista internacionalizmus szelleme változatlan maradt.

1948-ban a fesztivált még Marianske Laznéban rendezték, ahol nagydíjat kapott Wanda Jakubowska – nemcsak a lengyel, az egész szocialista filmművészet vonatkozásában – korszakot indító filmje, az *Utolsó állomás*. A következő esztendő pedig számunkra különösen nevezetes: a *Talpalatnyi föld* elnyerte az egyik nagydíjat. A háború után először nyert jelentős fesztiváldíjat a magyar film. Ugyanezzel a díjjal jutalmazták később Fábri Zoltán *Vihar-át* (1952), majd a *Hannibál tanár úr*-at (1957). Karlovy Vary-ban még emlékezetes sikert ara-

tott Gaál István első filmje, a *Sodrásban* (1964). Jó hagyományai vannak tehát ezen a fesztiválon a magyar film fogadtatásának, amit az idei két bemutató, a *Magyarok* versenyen kívüli sikere és a *Veri az ördög a feleségét* díjazása erősített.

Ma már nyilvánvalóan nem lehet egyetlen fesztivál programját végignézve választ adni

Camus: Néhány nap a múltból



arra a kérdésre, hogy mi jellemzi a világ, vagy akár pusztán a szocialista országok filmművészetét.

Úgy tűnik, hogy a történelmi filmek főleg kelet-európai „divatja” napjainkra véget ért. Talán azzal magyarázhatóan, hogy nem vonzza többé a régmúlt a nézőket sem a dráma, sem a kalandfilm műfajában. A fesztiválon mindössze egyetlen historikus tabló volt látható, a lengyel Stanislaw Rózewicz *Szenvedély-e*. A főhős, Dembowsky politikus és írói portréjának háttérében régi filmek emlékét idézve – templomi zászlókkal és kivont kardokkal felszerelve – ugyan még átkocogott néhány statiszta lovas, a filmben azonban különösebben említésre méltó nem történt.

Látszólag történelmi időket választott filmjéhez a spanyol Mario Camus. 1947-et, amikor a spanyol maquis-k Franciaországból hazájukba szöknek, hogy megpróbálkozzanak a lehetetlennel: szembeszállni a fasizmussal. Romantikus a téma, és hozzá még egy romantikus szerelmi történet kapcsolódik a híres táncos, Antonio Gades-szel és a népszerű dalénekesnő, Marisol-lal. A *Néhány nap a múltból* esetében tulajdonképpen garantált a siker, legfeljebb a moziba tévedő néző csalódhat, amikor a zenés-táncos film reményében politikai történetet lát, melyben a múlt eseményei helyett inkább a jelenlegi baloldali filmes törekvések dokumentálásra.

A félmultról, pontosabban a tegnapról rendezett a kubai Manuel Octavio Gomez a jelenidejűség érvényével filmet. Korábbi munkájánál, az *Őnöké a szó*-nál is kiderült, hogy ez az alkotó nem hajlik a köntörfalazásra. Öszinteséggel, bátorsággal beszélt egy szabotázsról, elhárításáról, majd az ügy kíméletlen felgöngyölítéséről hazájában. *Egy nő, egy férfi és egy város* esetében sem sokat kértelt Gomez: Kubában a legfőbb gond a munkával kapcsolatos kollektív tudat kialakítása. A film Neuvas város születéséről szól, és emléket állít a városalapítók egyikének, Marisa Sanchesnek, aki háládatlan feladatot vállalt; abban a korszakban, amikor alig volt ruha és mindig fogytán

volt a kenyér, erőfeszítésekre, hitre buzdított. A film kulcsszereplője, a szociológus emlékezik a hőskorszakra, és az asszonyra, aki a mai lakóházak helyén állott barakkokban perspektíváról beszélt. Gomezt a tudati, az érzelmi és az azt követő magatartásbeli változások jobban érdeklik, mint az, hogyan épül fel egy város. Ez utóbbira ugyanis bőven akad példa, az emberi fejekben végbemenő változásról pedig – nemcsak Latin-Amerikában – általában keveset szólnak. A rendező az ismert dokumentumfilmiskola hagyományain járva fele részben híradóanyagból építi filmjét – így szemléleti hitelességét a film materiális konstrukciója is igazolja. Legfőbb érdeme azonban az, hogy a forradalmi átalakulást akadályozó szociális és érzelmi indítékokat egyszerre képes megmutatni, őszinte képet nyújt az emberek tudatállapotáról.

Nincs divatja tehát a történelmi emlékezet analízisének és a politikai, egyéni vagy kollektív tudat elemzésére is kizárólag a kubai film vállalkozott. Úgy látszik, józanabb, s ha nem is

András Ferenc: Veri az ördög a feleségét

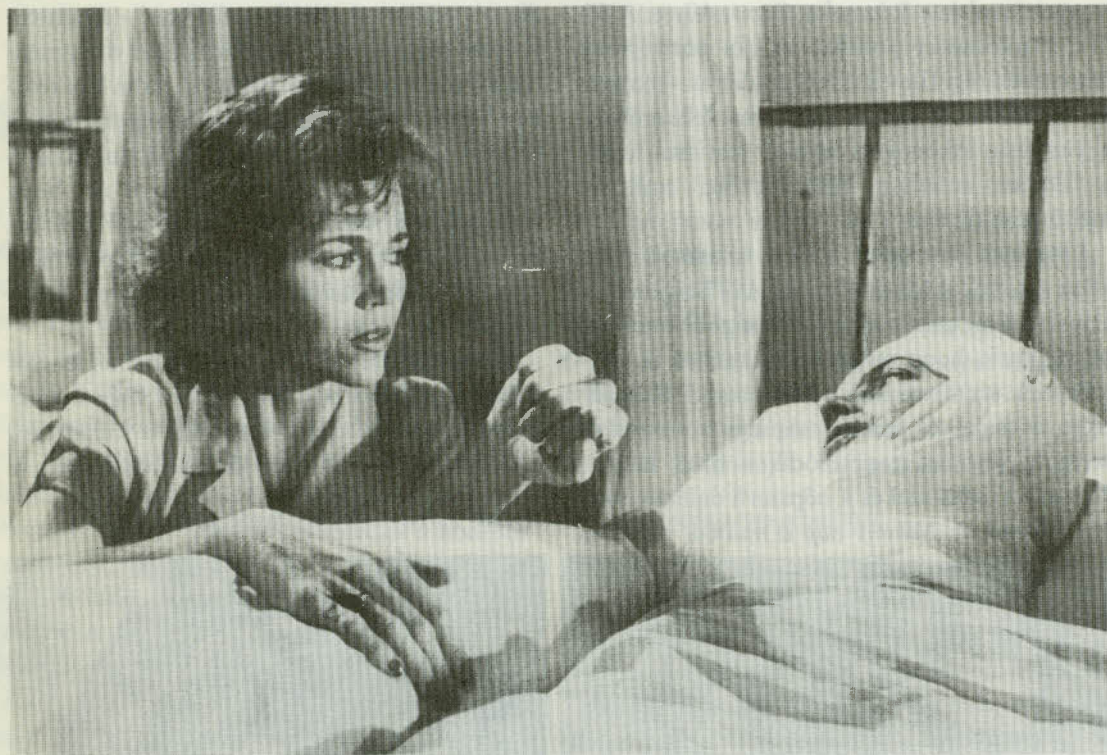


tárgyilagosabb, de tárgyiasabb korban élünk, amikor az emberi dolgok konkrét realitásukban jelentkeznek, és nincsen ok semmilyen történelmi vagy forradalmi elmélkedésre?

Mindenesetre hétköznapi gondjaival bajlódó, és nem éppen boldog állapotában mutatta a filmek többsége a különböző kontinensek

emberét: a férfi és nő kapcsolatának útvesztőiben vagy a munkavégzés valamilyen gondjával. Ideológiailag mindenestre nem túl felvilágosultnak. Legalábbis valamilyen megtévesztő hamis tudat állapotában.

Szépen fényképezett, gondosan rendezett holland-belga koprodukciót lehetett látni Dr.



Zinnemann: *Júlia*

Vlimmen címen egy falusi állatorvosról: lenyűgöző vidéki tájak, harmonikus és egyszerű élet a füvek, fák, állatok rousseau-i közegében. A fiatal állatorvos gyógyít, tanácsával segít, operál, miközben szép otthonában feleségével jómodban, látszólagos boldogságban él. Annak a hamis – nagyjából Rousseau óta változatlan – hitnek gyanútlan áldozata, hogy az embert munkavégzése és magasabbrendű tudata a természet élére, mindenestre az állatok fölé emeli. Saját sorsának gúnyoros kegyetlensége kell hogy ráébredje, hogy a homo sapiens ösztönvilága cseppet sem magasabbrendű a

négy lábú emlősöknél. Ifjú háziasszonya elcsábítja a gyanútlan állatgyógyászt, felesége pedig a változatosságot jelentő „másik férfi” kedvéért elhagyja. Így egymaga marad a rokonszenves holland állatorvos, és megtörténik vele mindaz a biológiai szerencsétlenség, amelytől a falu lakóinak állatait igyekszik óvni. Hol keserű, hol pedig mulatságos történet tanulhatunk Guido Pieters rendezésében. Szerencsére a feleség hűtlenkedéseinél mindig nagyobb jelentősége van egy állat meggyógyításának, az operációnak például, amelyben a tehén valamelyik bendőjéből Dr. Vlimmen kiemel egy kerti



Pieters: Dr. Wlimmen

ollót. Ezt a „cinema direct” stílusában rögzített véres műveletet persze valószínű, hogy nem mindenki nézte végig Karlovy Vary-ban. A történet – miközben sikeresen elkerüli a melodráma veszélyeit – belefutott a naturalizmusba.

Okos, józan tárgyilagosság – ahogyan mondani szokták –, ez jellemezte a svéd Lars Molin az *Elhibázott tűz* című munkáját. Svédország északi részén kevés a bányász, magasak a munkabérek az új bányák feltárásánál. Nem ok nélkül: életükkel játszanak azok a felsőfokú technikumot végzett szakmunkások, akik nyers-

anyagot keresnek csoportjaikkal a zord vidéken. A szerencsétlen robbantás következménye három munkás halála, és az embereken úrrá levő és lassan oldódó félelem, amely a munka életveszélyére figyelmeztet. A bányászatot bemutató precizitás érdekessé teszi a filmet és elütővé mindattól, amit általában a svéd filmről gondol a világ. Ez a hétköznapi realizmus a történet néhány pontján emelkedetté is tud válni.

A hétköznapiság, más oldalról közelítve, azt is mondhatjuk, hogy a mikrorealizmus korát éljük a filmben. Ezt igazolta a Karlovy Vary-i nagydíjas mű, Sztanyiszlav Rosztockij – Trojepolszkij nagysikerű regénye nyomán készült – *Fekete fülű fehér Bim-je*, ez a több mint két órás romantikus történet egy sorsára hagyott kutyáról.

Ugyanerről a realizmus-igénnyről – teljesen más ideológiai alappal és más vonatkozásban – vallott a fesztivál információs programjában vetített amerikai *Júlia*. Fred Zinneman „sikerfilmjét” a hatalmas érdeklődésre való tekintettel a közönség különdíjával jutalmazták. A két barátnő történetét gyermekkoruk svájci nevelédjétől egészen Júliának a második világháború alatt az antifasiszta küzdelmekben való részvételéig követi a film. Szép és látszólag nemes história, amelyre Lili, az amerikai író – akit Jane Fonda játszik bravúros könnyedséggel – regényén dolgozva emlékezik. Az íróőnek hálás szerep jut ebben a regényben, ugyanis nemcsak gyermekkori szeretet, de önzetlen barátság, konkrét segítőkészség is fűzi vagyonát veszített osztrák barátnőjéhez, akit Vanessa Redgrave alakít.

Mi az, ami a nézőket ebben a történetben világszerte megindítja? Jane Fonda valóban lebilincselően játszik, Vanessa Redgrave viszont alig látható a vásznon (érthetetlen, miért kapta, vékonyka alakításáért az idei Oscar-díjat!), ezen túl azonban még történik valami: a vagyonától megfosztott és politikai harcát vívó európai lánynak amerikai barátnője nyújtja segítő kezét. Fonda törekény és intellektuális alakjában az önfeláldozó amerikai fordul a



Rosztokij: Fekete fülü fehér Bim

szerencsétlenül járt közép-európai felé, de annak sorsából természetesen semmit nem ért; Lili férje ki is mondja: amire Júlia vállalkozik az értelmetlen és felesleges. Az amerikai sikerfilmek többségéhez hasonlóan a *Júlia* azt mondja nézőinek, hogy Amerika nagy, és boldog lehet mindenki, aki ebben a „független” országban élhet. Az európai néző pedig, aki szép emberekre, homokos tengerpartra és nemes érzelmekre vágyva a *Júliá*-hoz vesz majd jegyet, magára vessen, ha ebben a romantikus világban nem minden esik majd egybe történelmi emlékeivel.

Ahogy az emlékezet alakítható, változtatható, ugyanígy a vágyak és ambíciók irányíthatóak, és helyzetétől meghatározottan becsapható majdnem mindenki. A nyugatnémet *Jonny West* hippy-fiúja azzal foglalkozik, hogy a Németországban turnézó amerikai jazzband után cipeli városról városra a hangerősítőket és hangszereket. A tragikus körülmények között elhunyt Roland Koller ifjú hőst nem pusztán az jellemzi, hogy szegényesen öltözött és hiányosan tisztálkodik. Vágyképe is karakterisz-

tikusan sivár: zenész szeretne lenni, és úgy akar gitározni, mint példaképei, az Európában bolyongó fekete fiúk. Amikor pedig szerelme pénzén megszerzi az elektromos gitárt, csaknem boldog. Vállalkozásba kezd: hogy zenész-csoportot alakítva fiatalokat fogjon össze egy átmeneti, alkalmi produkcióra. Jó film volt Kolleré, mert meghatódás és lenézés nélkül tudta ábrázolni az ideáloktól megfosztott fiút.

András Ferenc *Veri az ördög a feleségét* c. filmjét is azért érdemes másodszor is megnézni, mert a hamis vágyak világát, a kicsinyes vagy reménytelen célkitűzéseket – a két társadalmi réteget képviselő Vetró és Kajtár család találkozásában – olyan formában tudja ábrázolni, hogy kettős fénytörésben egyszerre hihető és nevetséges, amit ezek az emberek akarnak. A magyar versenyfilm így a „hamis tudat” világméretű feltérképezésének művészi versenyében jó eredménnyel szerepelt. Elnyerte az egyik nagydíjat, művészi kvalitásait figyelembe véve a fődíjra is esélyesen.

Ember Marianne

Colt és kalap

Jegyzetek a westernről

1.

Jól emlékszünk a kalapokra. Tom Mix széleskarimájú, magas tetejű, benyomott fejfedőjére, ahogy pompásan elhelyezkedett a hős fején, fehérén és folt nélkül, akár egy királyi korona, s nem rezdült sem a préri vad szelében, sem akkor, amikor kétemelet magasságból pattant jó lova nyergébe a banditák ostroma. Emlékszünk Ken Maynard kalapjára és Buck Jones, George O'Brien, Bob Steele, Jack Holt és Buster Crabbe kalapjára. Jól vasalt, tisztán tartott, gyűretlen, makulátlan kalapok voltak ezek, nyilván a híres Stetson gyártmányai, Diamond, Las Vegas, Bricktop, San Antonio, Dogie, Gallup, Dakota, Mustang-Plus, Texas, vagy El Tavor márkanévű, a legfinomabb filcből formázott ékességei cowboyoknak, seriffeknek, néha még körözött banditáknak is. Annyira jellegzetesek voltak ezek a kalapok, hogy később, a realizmus betörésekor előbb idegenkedve, később feszengve láttunk zsíros, kopott, gyűrött, sőt szakadt fejfedőket a hősök kobakján, s meglepődve vettük észre, hogy a kalaphoz álladzó, vagyis állszíj is tartozik, s hogyne tartozna, hiszen nélküle percenként kellett volna felszednie az út porából a szép Stetsont a vágató, indiánokat üldöző, lótolvajokkal viaskodó cowboyok.

Attributum volt a kalap, meghatározta a szereplők jellemét, szándékát, tulajdonságait, életkorát, társadalmi hovatartozását, néha még

azt is, hogy viselője honnan érkezett, Texasból, vagy Nevadából. A vadnyugati film, vagyis a western történetét biztosan megírhatnánk akkor is, ha csak a kalapokat vizsgálnánk. Az álladzó és a zsírpecsét biztosan az „A” kategóriájú filmekre utal, a drágább, művészi igényrel forgatott produkciókra, a „B” kategóriában, tehát a kommersz sorozatokban ilyesmi nem fordulhatott elő, ott elengedhetetlen volt a tisztaság és a friss vasalás. A kezdet kezdetén, a tízes évek vadnyugati filmjeiben még toprongy figurák lövöldöztek és raboltak, a húszas évek elejétől egyre tisztábbak és elegánsabbak lettek a szereplők. A csúcspontot valahol a harmincas évek végén, negyvenes évek elején találjuk, ekkoriban olyan jólöltözött fickók álldogáltak a szalonokban, hogy hozzájuk képest kopott prérifarkasnak látszott maga az Államok elnöke. Az ötvenes-hatvanas évek deheroizáló szakaszában ismét divatossá vált a piszok és a kopottság, ma pedig, amikor a western alkonyáról beszélnek, csak az „aszfalt-cowboy”, tehát a megvásárolható városi kurafi viseli az egykori hősiesség és tisztaság szimbólumát, Tom Mix és Ken Maynard hófehér kalapját. Természetesen álladzóval.

2.

A kalap a hős élettörténetéről, jelleméről, erkölcséről vallott. A colt akarataról, bátorságáról, keménységéről, ügyességéről, férfias-



Zinnemann: Délidő

ságáról beszélt. Ott lógott a hős oldalán, bőr-
övön, börtokban, célirányos magasságban,
hogy villámgyorsan előrántható legyen. A gy-
akorlott néző pontosan tudta, hogy mit jelent
a fényesen csillogó, nikkelezett fegyver, s mit
a szürke acél. Fontos volt az is, hogy miből
van a pisztoly nyele, elefántcsontból, szarvas-
agancsból vagy közönséges fából. Két pisztoly
mást jelentett, mint egy. Néha többet, néha
kevesebbet. Aztán felbukkantak olyan férfiak
is, akik a szokástól eltérően, nyelével előre
viselték a coltokat. Másképpen rántották elő,
mint a többiek. Ezek többnyire mesterlövők
voltak, kalandorok, vagy bérgyilkosok, de néha
a mindenre elszánt, nagyon erős hősök is így
hordták a fegyvert. A valóságban a pisztoly-
táskát többnyire leszíjazva hordták, a coltot
pedig egy biztosító zsinórral az övhöz erősítet-
ték, hogy ne vesszen el, ha kiesik a tulajdonos
kezeiből. A filmekben a pisztolytáska mindig
nyitva volt, a biztosítósíj hiányzott. Ez is
jelentett valamit. A készenlétet, a bizalmatlan-
ságot, a környező veszélyt. Ritkán fordult elő,
hogy a hős a szemünk láttára kapcsolta ki a
pisztolytáskát. Ilyenkor megállt bennünk a
lélegzet, dermedt csönd ült a nézőtérré.

Jól mutatott tokjában a colt, de fontossá,
jelentőssé akkor vált igazán, amikor a hős a
kezébe tartotta, amikor a pisztoly agya el-
tűnt a hatalmas marokban, a csöve pedig kér-
lelhetetlenül az ellenfélre, vagy a nézőre irá-
nyult. A western rendezői megelőzték a dadais-
tákat és szürrealistákat. A vásznonról sokszáz-
szor a közönség közé lőttek már, amikor
Tzarákék próbálkoztak ezzel a hatáskeltő trük-
kel egy kis kabaré színpadáról.

A colt csillogott, forgott, pörgött, táncolt
a hozzáértő kezében. Mozgása, játéka a szak-
értelmet és a gyorsaságot jelezte és fenyegetett.
„Ne nyúlj hozzám” – mondta a colt porgetésé-
vel az ügyességét fitogtató revolverhős. Néha
nem is volt szükség másra, csak erre a figyel-
meztetésre és a szalon elcsendesült, a kötekedők
zavartan lesütötték a szemüket, és vagy a sarok-
ba húzódtak, vagy elkotródtak. Ez a bűvész-
kedés akkor volt igazán izgalmas, ha a gonosz
ember csinálta. Hiszen őt kellett hősünknek
legyőznie.

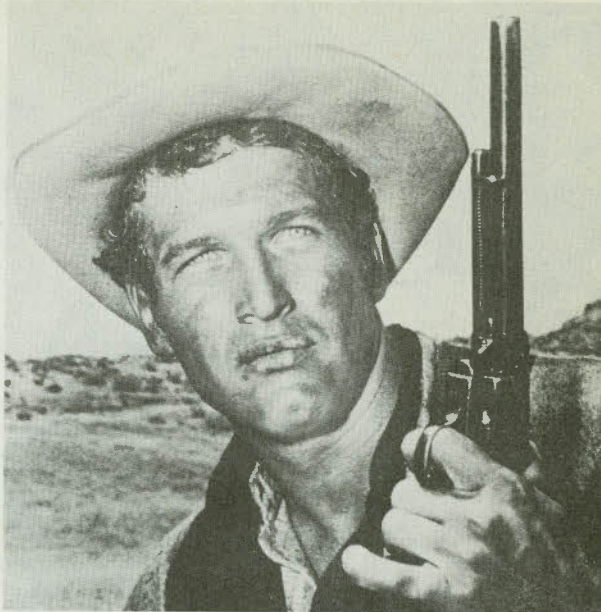
Ott voltak aztán a célbalövések. Üres kon-
zervdobozokra, kavicsokra, piros ászra, pálin-
kásüvegre, kalapra, felhajított pénzdarabra,
madárra, vadnyúlra. Valaki kitalálta, hogy

pisztolygolyóval el lehet vágni a köteleket. Ettől kezdve gyakran mentették meg így, egy lövés-sel, az akasztófa alatt álló ártatlan ember életét. De a pisztollyal „táncoltatni” is lehetett. Körbelövöldöztek az idegenek, a keleti városokból betolakodott ficsúrok csizmáját, hadd kapkodja a lábát, hadd tanuljon meg táncolni. Nevetve lelőtték egymás fejéről a kalapot, egymás kezéből kilőtték a poharat, egymás szájából a szivart. Ezek voltak a mutatványok és a játékok.

De a coltok akkor dörögtek igazán, ha emberre lőttek velük. Más volt a „tájba köpött tűzrózsa”, a „szitává lőtt ég”, mint a „ki-lyukasztott ember”. A párbaj pillanata a western csúcspontja. Itt már nincs játék, gyilkos fegyverré vált a hatlövetű, a 36-os kaliberű Navy, vagy a 45-ös kaliberű Long Colt, amelyet a Vadnyugaton „békecsináló”-nak is be-céztek.

A fegyver dörgött. A puskák ropogása, a pisztolyok durrogása a lódobogással együtt a western zenei anyagához tartozott, mint a gitár, vagy a magányos lovas dúdolása. Em-lékszem egy filmre a harmincas évekből – talán „Asszonylázadás” volt a címe és mintha Mar-lene Dietrich is játszott volna benne –, ez a film revolverdörgéssel kezdődött. A vásznon még nem volt kép, de a coltok már ugattak. Ez volt a nyitány, a főcím zenei aláfestése.

Mindezekkel együtt és mindezekén túl a fegyver – akár colt, akár winchester – valami mást is jelentett a vadnyugati filmben. Nem-csak az önvédelmet és a biztonságot. Olyan szerepet játszott, mint a középkorban a neme-sek vagy a lovagok, tehát a szabad emberek kardja. A négerek a vadnyugati filmekben csak a legutóbbi években kapták meg a fegyver-viselési jogot, az indiánok általában nyíllal háborúztak, és ha puskájuk volt, azt vagy lop-ták, vagy áruló és rosszakarató fehér fegyver-kereskedőktől vásárolták, néha pedig zsák-mányolták. Csak ritka pillanatokban s később, a rehabilitálás korszakában kapták meg az indiánok a fegyvert. A colt szent volt, kegy-tárgy és bálvány. Számtalan filmben vették



Penn: Billy, a kölyök

elő elszántan a lelőtt apa, a megölt testvér, vagy a meggyilkolt barát fegyverét. És ha ér-vényesült valahol a pisztolyról szóló drama-turgiai tanács, akkor a westernben érvényesült igazán. Hiszen pisztoly nélkül a western nem létezik. Néha azt hiszi az ember, hogy a western a colt megdicsőülésének rítusa. Nincs olyan tárgya a modern civilizációnak, beleértve a vonatot, az autót, a repülőgépet vagy az űr-hajót is, amely így vált volna központjává egy műfajnak.

Emlékszünk a kalapokra és a fegyverekre.

Mire emlékszünk még a westernből?

3.

A tájra.

A szűziesen tiszta környezetre, a természet csodáira. Ring a végtelen préri füve, kanya-rognak a széles vagy átgázolható folyók, csör-gedeznek a patakok. Források fakadnak a szik-lák között, az erdők hűvösek és járhatók, felkel a nap, lemegy a nap, süt a nap. A sivatagban, a homokdűnék között nincsenek emberi láb-nyomok, a hegyek tetejéről messzire látni, a sziklák festőien szépek, néha egy fa áll a tete-jükön. A színpad gyönyörű és békés. Alig van



J. Ford: Aki megölte Libery Valance-t

veszélyes állapot, néha egy-egy csörgőkígyó emeli fel a fejét. Az ember nagyszerűen élhetne itt, harmóniában a világgal.

Csakhogy...

A határvidék peremén ott voltak az indiánok, a föld igazi gazdái és tulajdonosai. A gazda jogán akadályozták az utasokat, az aranykeresőket, a vadászokat, a vasútépítőket, az állattenyésztőket, a letelepülni szándékozó farmereket. A két kultúra és civilizáció találkozása a fehér ember győelmét hozta. A Vadnyugat akkor még az új földek meghódítását, a civilizált világ határainak kiszélesítését jelentette, bizonyos fokig utópiát és álmodat is, époszi vonulást és époszi hőöket, és a mítoszt, amelyet Amerika önmagának teremtett. Csakhogy az utópiák, az álmok és a mítosz burkát lehántva, ott találjuk az indiánok irtását, a bölények kiirtását, az erdők elpusztítását, a természet rendjének felborítását – azt, amit a közgazdaságtan tudománya röviden „eredeti tökefelhalmozásnak” nevez. A nyugat felé vonuló

fehér ember csatatérre változtatta a prérít és az erdőt, a hegyet és a völgyet.

Kezdeti korszakában a western hősei a gonosz és vad indiánokkal harcoltak, a sematizált és ördögi vonásokkal felruházott hujjogó, nyilazó, skalpvadászó, nőrabló indiánokkal. Nem térünk ki arra, hogy ez a kép miért és hogyan változott át, megelégszünk annak kimondásával, hogy a modern westernben az indián már pozitív hős, és ezt a western önkritikájának tekinthetjük, de hajlékonyságának, alkalmazkodó képességének bizonyítékát is láthatjuk benne.

Maradt tehát a táj, a természet indiánok és bölények nélkül. Helyükbe ostopattogató, lasszópörgető, vágázó pásztorok, tehenészek, gulyásbojtárok léptek, azok az emberek, akiket az egész művelt világban „cowboy”-nak neveznek. Aztán a letelepedő földművelők jöttek, a farmerok, akiknek Európában sem munka, sem pénz nem jutott, s akik nyugodt életre vágyakoztak. Városoknak nevezett falvak épültek hevenyészett gyorsasággal az utak kereszteződésénél, a marhakereskedelem centrumaiban, a tanyaközpontokban s a városokban bankok, mulatóhelyek, kártyabarangok, szalonok nevét hirdették a cégtáblák. A régi konfliktusok helyére újak léptek. Egyik marhatenyésztő harcba keveredett a szomszédjával, egy másik marhatenyésztőtől ellopták az állatokat, küzdeni kellett a legelőért, a vízért, küzdeni kellett a rablók, a konkurencia és a farmerek földéhsége ellen.

De még nem tartunk a konfliktusoknál, még csak a környezetről, a western színpadáról beszélünk, a prérin, a nagy hegyek előtt felépült deszkavárosokról, tanyákról, vasútállomásokról, a Central Pacific és az Union Pacific síneiről és távíróoszlopairól, a Wells Fargo postakocsijairól, „hatosfogat”-okról, delizánszokról, gerendákból összerótt hidakról, fűtyögető mozdonyokról, a kialakuló, forrongó világ helyszíneiről, amelyeket a regény és később a film szinte maradéktalanul megőrzött, konzervált vagy rekonstruált. A múlt század hetvenes, nyolcvanas, kilencvenes éveiben ép-



Sturges: *A hét mesterlövész*

pen olyanok voltak a főutcák Abilene-ben, Tucsonban, Dodge Cityben vagy San Antonióban, mint a mai filmekben. A hitelességet korabeli fényképek igazolják. Akárhogy nézzük, ezek a települések bizony falvak voltak még akkor is, ha fennhéjázásból, gőgből, pökhendiségből városnak mondták magukat.

Helyszíneit tekintve a western jellegzetesen vidéki vagy falusi műfaj, kissé túlozva paraszti irodalomnak, népies irodalomnak is mondhatnánk, hiszen témáit az állattenyésztők és földművelők életéből meríti, hősei melák, bárdolatlan és rosszmódoú fickók, akik kocsmáznak, kurváznak, isznak, verekszenek, s még azt sem tudják, hogy nők társaságában nem illik fenn hagyni a kalapot és asztalon hagyni a csizmát. Igaz, hogy a szívük csupa arany.

4.

A valóság és a mítosz elemeit vegyítve eljutotunk végre a hősökhöz.

Hazai krónikákból tudjuk, hogy nehéz élet

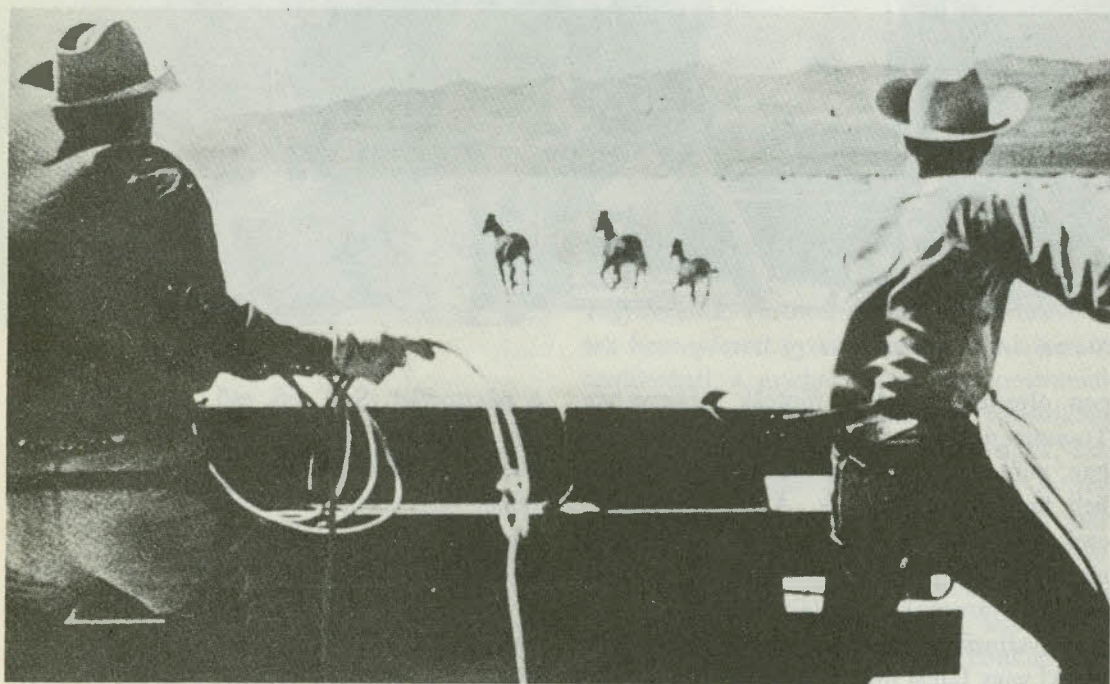
a pásztorélet. Szél, hó, eső, nap, hideg, meleg... Szabad ég alatt tanyázik, maga főz, ellátja az állatokat, nem lát embert hetekig, hónapokig, verekszik tolvajokkal, farkasokkal, félszeme nyitva akkor is, amikor alszik. Nem volt ez másképpen Amerikában sem, hiába hívták a pusztát prérinek, a gulyást cowboy-nak. A hosszúszarvú rideg marha alig különbözik a „longhorn”-tól, a pusztai betyár a marhákra vadászó texasi banditától. A cowboy-nak ugyanúgy megvoltak a hősei, balladákba, mesékbe költött alakjai, mint a pász-tornak. Eljátszhatnánk a hasonlósággal, ha nem tudnánk, hogy a különbség még nagyobb. Sem a csikósból, sem a gulyásból nem lett akkora hős, mint a cowboyból. Rózsa Sándor és Patkó Bandi nevét ismerte az egész ország, életükből – pedig történetük ponyvára került – mégsem lett legenda. De Jesse James-ből, Kölyök Billyből, Calamity Jane-ből, vagy a Younger-testvérekből világhírű legendát csinált a szórakoztató ipar. Nem álllok meg meg-

keresni a siker okait, csak utalok arra, hogy a jövedelmezőséget időben felismerő üzleten kívül szerepet játszott az ügyben a levert Dél ideológiája is. A múlt század utolsó negyedének híres banditái, vonat- és bankrablói között feltűnően sok volt a déliek hadseregének állástalan tisztje és katonája. A határvidéken élni, pionírként előre törni különben is elszántságot, keménységet kívánt, sokáig csak az ököljog volt az elismert jog a Vadnyugaton. Az amerikai történészek szinte minden óráját

megírták a Vadnyugat történelmének, monográfiák sokaságában tárgyalják a kiemelkedő férfiak és nők életét, és ha csodálkozunk, akkor azon csodálkozunk, hogy a filmgyártás milyen témák mellett ment el szótlanul...

De maradjunk a western hőseinél.

A központi figura a *jó ember*. Többnyire középkorú, néha már túl az élet delén, sok tapasztalattal a háta mögött, telve erővel, energiával, ügyességgel. Jó lovas, jó lövő, de sohasem tökéletes, bár hibái a legendának megfe-



Huston: Kallódó emberek

lelően inkább erények. Foglalkozását tekintve lehet cowboy, seriff, aranyásó, vadász, magányos, munkát kereső lovas, lehet bármi és bárki, még bandita is, ha valamiért a jó ügy mellé áll. Többnyire rideg és bárdolatlan, de mindig megbízható, és ha kell, életét is adja a becsületért. Mert a *jó ember*, a fehérkalapos a becsület megszállottja. A becsület fogalmát elég tágan kell érteni, beleférhet egy kis vidám lövöldözés vagy verekedés, néha még lólopás vagy más kisebb csíny is. Harcát általában ki-

sebbségben vívja, kevesen állnak mellé a gonoszokkal szemben, a többség fél és visszahúzódik.

A *jó ember* türelmes. Nem vág hebehurgyán a kalandba, elnézi a rosszak garázdaságát, gyűjti az erejét, és csak akkor lép előre, ha kicsordul a pohár. Személyes érdek ritkán fűzi az ügghöz, bár tetteit néha a pénz, vagy az igazságos bosszú is motiválja. A harcot sohasem ő kezdi, mindig csak visszaüt. Vagy visszalő. Tettei nyomán rend lesz. A *jó ember*

a film végén a legtöbbször elmegy, ellovagol, eltűnik, ezzel is önzetlenségét bizonyítja, mert nem szedi le munkájának gyümölcsét. Távozását könnyes női szemek kísérik. Mert a *jó ember* igazi férfi és így a nők bálványa.

A *jó ember* elég gyakran meghal a film végén, s ezzel meg mintha azt példázná, hogy a hitvány népség nem érdemli meg őt, hogy a föld nem érdemli meg, hogy rajta taposson. A szerelmi boldogság ritkán jut osztályrészéül a *jó embernek*, a szép és karcsú lányok máshoz mennek feleségül. A *jó ember* legfőbb funkciója, hogy a konfliktust kirobbantsa, az erőket szétválassza, a problémát megoldja. A *jó ember* a kultúrhéroszokhoz vagy a megváltókhoz hasonlít.

Ellentéte, antagonistája a *rossz ember*. Erősebb a főhősnél, jobbak a képességei és adottságai, de rosszra használja őket. Attribútumai közé tartozik a kártya, a korbács, a mellényből kilógó óralánc, a fekete, elegáns kalap, a sarkantyú stb. stb. A *rossz ember* tulajdonképpen egy korábbi társadalmi forma képviselője, aki nem tud igazodni az új törvényekhez. Néha a feudális főúr vagy nemes tulajdonságait hordozza, gyakrabban a kezdeti kapitalizmus agresszív, brutális képviselője. Előnyben van a *jó ember* fölött azért is, mert a társadalom nagyobb részében mozog otthonosan. Kétarcú. Vezető az alvilágban és a vadnyugati társadalom felső rétegeiben. Szándéka: hatalomra juttatni az alvilágot. A *rossz ember* démoni figura, az ördög képviselője, de éppen ezért sokaknak rokonszenves és meggyerő.

A *segítőtársak* a két pólus között helyezkednek el. A *rossz ember* legtöbbször bandavezér, a bukott angyalok vezetője. A cselekmény során a csapata csökkenni szokott, a rosszabbak meghalnak, a jobbak elpártolnak tőle. A *jó ember*nél fordított a helyzet. Magányos harcában alig áll mellette valaki, segítőtársai a csatában használhatatlan személyek, öregek, gyerekek, nők, részeges fickók, lecsúszott alakok, csupa naiv, érzelmes, jólelkű figura. Néha ezek is eltántorodnak tőle és ezzel az igaz ügytől. De a döntő pillanatban visszatérnek.



Zinnemann: *Délidő*

Apró, de fontos szolgálatokat tesznek, időben hozzák a pisztolyt, a lovat, a töltényt, a lelki erősítést. Haláluk – mert szinte mindig meghal közülük valaki – a hős döntését segíti elő, kihívja a rosszak biztos bukását.

A történet központjától legtávolabbra a *közömbösök*, a háttér alakjai állnak. Hírhozók, kocsmárosok, temetésrendezők, orvosok, papok, kocsisok, népség, katonaság. Arcuk, alakjuk egy-egy pillanatra bukkan elő, feladatuk az atmoszféra megteremtésében van,

legtöbbször a félelem vagy a nevetés megtestesítői. Utcai harcokban, kocsmai verekedésekben, bankrablásokban, indiáncsatákban, üldözésekben hullanak, mint a legyek. Ők a westernben a köznapi emberek, a háború ismeretlen katonái. Lehetnek néger, indiánok, mexikóiak, kínaiak stb. Jelentéktelenek, mégis fontosak. Beállításuk a western világnézetéről, az író és a rendező világnézetéről árulkodik.

És itt vannak a *nők*. Amazonok, ártatlan, Keletről érkezett lányok, kocsmatündérek, végzetes asszonyok, szeretők, feleségek stb. stb. A szakirodalom alaposan elemezte a nő szerepét a westernben. Mivel a *férfiasság* a western egyik legfőbb mondandója, a dinamikus elem, ezért a nőnek a statikus szerep marad. A nő használati tárgy, virág, „drága csecsebecse”, valami, amit meg lehet és meg

kell szerezni, de azért a férfi, akár a *rossz*, akár a *jó ember* nélküle is megállja a helyét. Nem alaptalanul vádolják a westernt nőellenességgel, bár ez az antifeminizmus burkolt és igen sokszor túlzó nőtiszteletben nyilvánul meg, akár a lovagregényben. Mindennek megvannak a történelemben és társadalomban gyökerező okai, a vadnyugati élet elszakította egymástól a férfit és a nőt, torzult értékrendet hozott létre. Lélekbúvárok és társadalomkutatók szerint ez a torzult értékrend még ma is befolyásolja az amerikai életet. Igazságtalanok lennénk, ha csak ezt vennénk észre a western nőszemléletében, hiszen az idők során ez a szemlélet is változott és módosult, akár az indiánok esetében. Különös ellentmondás az, hogy a korábbi western nőellenességével, illetve túlzó nőtiszteletével inkább kifejezte a vad-

Huston: Kallódó emberek



nyugat valóságát, mint a későbbi, amelyben a nő a mai szemléletnek jobban megfelelő dinamikus szerepet kap.

Készen áll a színpad, a színészek a bejáratnál tolonganak, kezdődhet a cselekmény.

A cselekmény természetesen a Kaland.

5.

Sokszínű jelenség a kaland. Kalandról kalandra vándorol Odüsszeusz, kalandra indulnak a kerekasztal lovagjai, kalandozik Don Quijote, Szindbád, a tengerész, Julien Sorel és Lucien Rubempré, a sorsüldözött szerelmesek és az aranyszámárrá változó görög, kalandokat élnek át a gótikus regények hősei, Hugo alakjai, a romantika alakjai. Az irodalmat végigkíséri a kaland, amelyet Szerb Antal a hétköznapiakkal szembeállítva „csodának” nevezett.

Dehát mi a kaland?

Robinson a hajótörés után felmászik a legközelebbi hegytetőre és körülnéz. Köröskörül végtelen vizet lát, s megérti, hogy szigetre került. Második gondolata már az, hogy vajon vannak-e szigeten ellenségei, vadállatok vagy emberevők.

Ebben a pillanatban, a körületekintés és az idegen földre lépés pillanatában születik a kaland. Röviden szólva azt mondhatjuk, hogy a hős által ismert világ és az ismeretlen világ találkozási pontjánál. Az innenső világ törvényeit ismeri a hős, de a túlsó világ törvényeit nem. A kalandok sorozata az idegen világ törvényeinek fokozatos felderítése. Az idegen világ lehet földrajzilag, társadalmilag, érzelmileg, gondolatilag vagy más módon idegen. Így lehet kaland a háború, a szerelem, az utazás, a megismerés száz és száz formája. Kaland lehet egy ember személyiségének vagy önmagunknak megismerése is.

Magányos lovas érkezik egy kisvárosba. Meglepetten látja, hogy üresek az utcák, a házak ablakai, ajtajai zárva vannak. Nem tudja, mi történik itt. Véletlenül találkozik valakivel, gyerekekkel, öreggel, asszonnyal, s megtudja, hogy banditák terrorizálják a népet. Kezdődik a kaland...

Vágtat a vonat, vagy a hatosfogat a prérin. Egyszer csak lövöldözés kezdődik. Banditák. Kirabolják az utasokat s köztük az egyik jámbor fickót, aki semmit sem ért. Később az utasok megmagyarázzák neki, hogy ezen a környéken az ilyesmi nem szokatlan. De neki szokatlan. Kezdődik a kaland...

Békés kisváros éli nyugodt életét. Az emberek dolgoznak, imádkoznak, kocsmáznak. Ám egy este sötétképzű alakok érkeznek. Belépnek a szalonba, pálinkát kérnek. Nagy pisztolyok lógnak az oldalukon, az arcuk cserzett, az öklük rettentő nagy. És percekben belül bebizonyítják, hogy jól értenek a pisztolyhoz és a verekedéshez. Két halott. Új törvények jelennek meg Sunset Cityben. És kezdődik a kaland...

Vígan legeltetik teheneiket a szabad prérin a cowboyok. Ám egy napon, amikor itatni hajtják a csordát, szögesdrót-kerítést találnak az úton. Mi ez? A drót mögött elkerített földeken farmerek dolgoznak. Vagy csak a bank megvásárolta azt a részt. Vagy megérkezett a föld gazdája. Mindegy, valami történt. Valami, ami nem felel meg a régi szokásoknak és törvényeknek. És a kaland elkezdődik...

Hosszan sorolhatnánk a western filmek kezdőképeit, de fölösleges, mert nyíltan vagy burkoltan, de mindig ezekkel az elemekkel találkozunk. A történet elején a felborult egyensúllyal, a történet végén a magasabb szinten helyreállított egyensúllyal. Közben pedig hajszákkal, párbajokkal, pisztolyok dörgésével, vágató lovakkal. A western világa zárt világ. Kevés motívumból áll össze a szerkezet, s ezek a motívumok állandóan visszatérnek, mint a mesében. Örömlenket a szerkezet apróbb vagy nagyobb változásaiban, a motívumok és a hősök, az attribútumok és a funkciók mutációiban leljük meg. Talán ezért emlékszünk élénkebben a kalapokra és a coltokra, az utcákra és a szalonokra, mint a hősök arcára és alakjára. Az állandóság a szerkezetben, a western struktúrájában van, a változás a felcserélhető elemekben.

Ilyen értelemben a western szerkezete „üres”,

bármivel kitölthető, bármivel dúsítható. A western története nem más, mint azoknak az egymást felváltó mondandóknak a története, amelyeket az írók és rendezők, a western klasszikus alkotói az „üres” szerkezetbe töltöttek. A legbárgyúbb és leglaposabb szórakoztatástól a legkeményebb politikai mondani- valóig minden elfér a vadnyugati filmben.

Minden? Ez azért túlzás. Van ugyanis egy alapvető mondandó, megváltoztathatatlan mag, *magának a szerkezetnek a mondandója*. Ez pedig az, hogy hogyan jelent meg az emberek tetteiben az új világ megteremtésének vágya, hogyan szálltak szembe ezzel a *rosszak*, s hogyan győztek végül a *jók*. A jó győzelme és a gonosz bukása elengedhetetlen. Olyan mutáció, amely ettől eltérne, már nem western, hanem valami más.

A jó és a rossz erkölcsi kategóriák, és történelmileg, társadalmilag meghatározottak. A western ellenzői arra hivatkoznak, hogy a benne megjelenő erkölcs a kapitalizmus erkölcsé és hogy a vadnyugati film a magántulajdon, az individualizmus, az önbíráskodás, az ököljog stb. stb. propagátora. Kétségtelenül igaz, hogy ha a western erkölcsét színeképelemzésnek vetjük alá, az összetevők között találunk nézeteinktől idegen elemeket is; kétségtelen, hogy a környezet rányomja bélyegét a vadnyugati filmre. Csakhogy a western emberei – s nemcsak a szereplők, hanem sokan az alkotók közül is – még hisznek ideálokban és eszményekben, és különböző okok miatt a filmekben megjelenő erkölcsi nézeteket a lehető legelvontabb, legáltalánosabb formában próbálják kifejezni. Így a színeképben dominánssá válik a mi társadalmunkban is elfogadható morál, a gonosz ellen harcba szálló, a védteleneket megvédő, az igazságot és a törvényt képviselő jó ember erkölcsé. A bankrablás, vonatrablás, a magántulajdon elleni támadás témáját folyamatosan felváltotta az ember elleni támadás, az ember életét, szabadságát, integritását érintő agresszió témája. Nem is beszélve a western változatairól, ahol az egykori hősök deheroizálásával, aprólékos realiz-

mussal, iróniával, szatírával, a műfaj önkritikájával, vagy elemeinek barokkos sűrítésével, összezsúfolásával, nyíltan a mesébe fordításával (*Volt egyszer egy Vadnyugat*) találkozunk.

6.

Nyurga alakjával, barázdált, férfias arcával újra feltűnt a vásznon – igaz ugyan, hogy csak a Filmmúzeum vásznán – gyermekkorunk hőségének, Gary Coopernek az alakja. Sok-sok évi érthetetlen távolmaradása után most Fred Zinnemann *Délidő* (High Noon) című filmjében játssza el a magára maradó seriff figuráját, a közösségre támadó agressziót visszayerő hőst. Ha nem tudnánk, hogy a film 1952-ben, a maccarthyzmus korában készült, és nem tudnánk, hogy a forgatókönyvíró Carl Foremant kommunistasággal vádolták, akkor is azt mondanánk, hogy a kor fontos politikai tartalmi, emberi mondandói jelentek meg a western köntösében. Kane seriffet a banditák érkezésének hírére sorra hagyják el segítőtársai, s nem marad más hátra, mint hogy egyedül vegye fel a küzdelmet becsülete és a kisváros becsülete védelmében. A néhány óra alatt játszódó, kitűnően szerkesztett és remekül fényképezett történet az amerikai társadalom körképe a „démon éveiből”. A filmet lezáró megvető mozdulat, amellyel Kane a porba dobja a seriffcsillagot, arról beszél, hogy a kisváros elvesztette törvényeit, a társadalom összetartó erői semmit sem érnek többé, az emberek, személyiségüktől megfosztottan, gyúrható masszává, arctalan tömeggé degradálódtak.

De ha nem tudunk semmit a film keletkezésének körülményeiről, akkor is megérezzük az igazság elmagányosodott harcosságának fájalmát, akkor is hat ránk a feszült és keményen konstruált történet, kielégíti kaland- és meseigényünket, megerősíti azt a vágyunkat és nézetünket, hogy a jó és a gonosz küzdelmében a jó mellé álljunk. S kívánhatunk-e többet a jó mozi nézőterén eltöltött másfél órától?

Kuczka Péter



Sturges: *A hét mesterlövész*

A western történetéből

Az értelmező struktúra felé

Szociológiai vonatkozásban észrevehettük, hogy amit sur-westernnek neveztek, az inkább egy történelmi folyamat végeredményét jelentette, mint egyszerű stílus kalandot. Mégis, a filmi valóságot csak akkor látjuk helyesen, ha számításba vesszük üzleti, kereskedelmi minőségét. A film is fogyasztásra szánt termék, és mint ilyen, nagymértékben alá van vetve a kereslet és kínálat törvényének. Ha helyesen akarjuk mérlegelni a pénzügyi (sajnos, mennyire meghatározó!) szempontokat, fel kell ismernünk, hogy a sur-western legfőbb funkcióinak egyike az volt, hogy megpróbálja kivédeni a műfaj kifulladását – mélyrehatóbb lélektani és drámai szerkezetek felhasználásával, a producerek legfontosabb érdekének megfelelően.

Kétségtelenül azt remélték ezzel kapcsolat-

ban, hogy ily módon a hős az ábrázolás során egy új dimenziót nyer, ami hitelesíti alakját a maga korában, és lehetővé teszi számára, hogy továbbra is fenntartsa a mítoszt, a legcsalókébb külsőségekkel alkalmazkodva a közönség igényeihez. Számításon kívül hagyva azt a jelentős tényezőt, amit az eszmék fejlődése és ennek révén a nézők életmódjának változása hozott magával a western filmek felfogása terén is. Ám egyéb erőforrás híján, a western hős képe most mind jobban összetöredezett. Az első rendezői generáció túlságosan határozott vonásokkal megrajzolt figuráit bizonytalanságból és szorongásból gyúrt alakok követték, akiknek a szavai és cselekedetei kiábrándulást tükröztek, főleg pedig alapvető kétértelműséget – szemben a műfaj konvencióival, s megfosztva a hőst minden megszokott mitikus vonásától.



Huston: Kallódó emberek

A western hős – és mindenekfelett a seriff – most először kerül olyan helyzetekbe, amelyek – a klasszikus, megnyugtató forgatókönyv leple alatt – valóban közvetlenül kapcsolódnak a legégetőbbben időszerű problémákhoz. Jó példa erre a *High Noon* (Délidő – 1952), Fred Zinnemann nevezetes westernje. Carl Foreman, a forgatókönyv szerzője néhány felvilágosítással szolgál e tárgyban: ez a film az ő számára: *tanulmány volt az inkább a közönségen, mint az egyes emberen eluralkodó félelemről*. Majd hozzáteszi: *Gondolhatják, hogy ami a politikai légkör viszonylatait illeti, Amerikának ez a korszaka (s mint tudják, engem ez személy szerint érint) – mint téma – számomra természetesen rendkívüli érdekességgel bírt*.

A westernről mint olyan műformáról beszélünk tehát, amelynek tartalmában inkább tükröződik a rendező és a forgatókönyvíró minden – a korról kapcsolatos – törekvése, mint a műfaj szokásos tematikája. És itt nincs szó valamiféle „romlásról” vagy isten tudja milyen „hanyatlásról”, amely hirtelen elérte volna a westernt, hanem inkább e műfaj mindinkább megnyilvánuló átalakulásáról, a felé az értelmező szerkezet felé, amelyről szólni kívánunk.

A *High Noon*-ról azt is lehetett gondolni, hogy maccarthysta film – annyiban, hogy itt a Rossz erői (ezúttal az állítólagos kommunista fenyegetéssel azonosított banditák) végül is el-

pusztulnak, hála egyetlen ember bátorságának, aki az amerikai nép feltételezett oltalmazó erejét, pontosabban az erkölcsi és polgári rendet jelképezi. Ily módon azonban, véleményünk szerint, egész egyszerűen a lényegről felejtkez-nénk meg, vagyis arról, hogy Zinnemann filmje mindenekelőtt egy társadalmi szerkezet felbomlását hangsúlyozza, egy olyan közösség értékrendszerének fokozódó összezavarodását, amely váratlanul szembekerült egy bizonyos helyzettel.

A *High Noon* bemutatta a város „becsületes embereit”, akik először bíznak a seriffjükben, feltétlen és hatékony segítséget ígérnek neki a banditákkal szemben, majd azután különböző ürügyekkel lassanként kivonják magukat. A szorongás, amelyet a nézőnek törvényt-szerűen éreznie kell, nem annyira a törvényenkívüliek fenyegetésének tudomásulvételéből fakad tehát, mint inkább a városiak gyávaságának lelepleződéséből. A végén még az a kérdés is felmerülhet az emberben, vajon ezek a városiak nem kívánják-e eltávolítani a törvénynek azt a tisztességes és bátor emberét, aki az ő kollektív gyávaságuk leleplezőjeként elviselhetetlenné vált?

Ami a banditákat illeti, ezek elvesztették egy valamiféle objektív baj képviselőinek státuszát, és a kisváros és lakói ellentmondásainak jelképeivé lettek. A törvényenkívüliek jelentősége a seriff polgártársainak bátorsága hiányá-

ban egész egyszerűen viszonylagossá vált; ha a polgárok nem lennének gyávák, ők sem tűnének olyan félelmetesnek. Ha a közösség összeszedné magát, a banditák is olyanoknak látszanának, amilyenek.

Nemcsak arról van szó, hogy a polgárok magára hagyják védelmezőjüket a bajban, hiszen ahogy az állomás óráján múlnak a percek, furcsa dolgok jönnek napvilágra; azok, akiket a város lakóinak spontán megmozdulása kellett volna ártalmatlanná tegyen, nemegyszer meglepő erényeket árulnak el, főleg pedig lóvá teszik a társaságot. A többieket.

Kane elképedve fedezi fel, hogy a tekintély és a jószág külső máza mögött igen gyanús törekvések húzódnak meg, és hogy ha a város végül is eljutna odáig, hogy frontot alkosson egy betolakodóval szemben, akkor éppen ő lenne az, aki ellen felsorakoznának, és nem a megsemmisítésre ítélt banda. Egyesek a „rossz emberek” visszatérésében egy olyan, többé-kevésbé zavaros kor eljövetelét látják, amely rendkívül kedvező bizonyos törvénytelen és jövedelmező akciók véghezvitelére, mások pedig nem tudják, mit válasszanak: gyermekeik szöke fejét, feleségük szoknyáját vagy Krisztus keresztjét – bölcs kijelentésekkel mentegelve hitványságukat.

Kane győzedelmeskedve balsorsán, de csüggedten – nyugodt, megvető gesztussal ítélkezik e társaság felett, és a seriff-jelvényt a megdöbbenett polgárok lába elé, a porba dobja. Ez a férfi, aki most elmegy innen ifjú feleségével, becsületet szerzett magának, de elvesztette hitét minden korábbi meggyőződésében. A küzdelemben számot vetett azzal, hogy itt egy nyugtalan társadalom félelme fordult vele szemben, és ebben a kiszámíthatatlan, kétségbeejtő helyzetben fel kell készülnie minden szélsőséges és alantas dologra.

A *High Noon* tanulsága az, hogy minden társadalomnak olyan banditái vannak, amelyeket megérdemel. Bár az egykori western hős itt lényege szerint továbbra is tévedhetetlen, de most amikor a népnek nyújt segítséget, éppen a kapcsolatban új erőforrásra talál

küldetésének, a rend és a béke őrzésének folytatásához. A *High Noon* úgy közelítette meg ezt az egyszerű témát, hogy egy társadalmi rendszer felbomlását mutatta be egy józan egyén körül, akinek ugyanakkor e társadalom lényegét kell képviselnie és védelmeznie. A film-ben látott kisváros bármelyik amerikai kisváros lehetett volna, s az emberekről azt láthatjuk, hogy a körülményeik teszik őket olyanokká, amilyenek, tehát nem egy mítosz kollektív tükörképét jelentik. A Vadnyugat eredeti „tisztasága” tehát csak egy mese volt; a felnőtt western felé egy lépéssel tovább kell menni.

A „hanyatlás” westernjei

A hatvanas évek fontos korszakot jelentenek a western fejlődésében. Akár a gyártott westernfilmek száma, akár a műfaj stilisztikai vonásai szempontjából mérlegeljük, észrevehetjük, hogy mélyreható változásokat magával hozó periódusról van szó.

A számszerű csökkenéssel párhuzamosan tanúi lehetünk a western klasszikus és neo-klasszikus mesterei hanyatlásának is. John Ford gyorsított tempóban utolsó műveit készíti, mintha az öregség sürgetné őt, hogy végső pontot tegyen a Vadnyugatról és alakjairól készült nagy tanulmányának végére. Művészetének rokonszenves újra fellángolását tanúsítja – s most a western régi dalnoka legjobb formájában újból rátalál legkiforrottabb stílusára – a *Two Rode Together* (Kettő együtt lovagol, 1961), hogy aztán még egyszer a szenvedély (*The Man, who Shot Liberty Valance* – Aki megölte Liberty Valance-ot, 1961), a jó lelkiismeret (*Cheyenne Autumn* – Cseyenne ősz, 1964), vagy a „családias” közönségnek szóló történet (*How the West Was Won* – Aki Nyugatot meghódította, 1962) útjaira térjen.

Hawks szenvedélyes buzgósággal bezárkózik a maga módszerébe (*Eldorado*, 1966), anélkül, hogy meg tudná ismételni a *Rio Bravo* erényeit, Raoul Walsh pedig egy csodálatosan tiszta és kegyetlen testamentumot készít (*A Distant Trumpet* – Egy távoli trombita, 1964).

A sivár laposságok között, melyek a mozik vásznait elárasztották, különös és nyugtalanító „westerner-ek” törtek maguknak utat nagy nehezen, csizmájuk talpán hozva magukkal Vadnyugatot – mint nehezéket és nem mint zászlót. Elkezdődött az a folyamat, amelynek során a műfaj – látszólagos felbomlása ellenére – nyilvánvaló módon meg tudja újítani kimeríthetetlen életerejét, valamint a földdel és az emberekkel összefűző kiváltságos funkcióját. Amennyiben valóban hanyatlásról beszélhetünk, ez csak a szóban forgó western elidegenítő struktúráira vonatkozhat, a közeledő hajnal azonban sokat ígérő. Miután az ötvenes években a western megszabadult a képmutatások és a jószándékok terhétől, úgy áll előttünk – mint ezt megelőzően még soha –, mint egy gyorsan megnőtt világ ellentmondásainak viszatükrözője.

A *The Misfits*-től (Kallódó emberek, John Huston, 1961) kezdődik azoknak a filmeknek a ciklusa, amelyeket „hanyatló” westerneknek nevezünk; kritikus, keserű, az USA akkori valóságában a legmélyebben benne gyökerező művekről van szó. Ezek a „kallódók” amerikaiak; ha kallódóaknak, nyugtalanoknak érzik magukat, ez azért van, mert a pionírok Amerikája megváltozott, és ők úgy találják, hogy ez nincs rendjén. A hatvanas évek a zűrzavar évei Amerika számára, amely addig mint nemzet biztosan tudta, mit akar ezen a bolygón, most pedig a kétség és a szorongás gyötörte országgá változott. A régi bizonyosságok lassanként szétfoszlottak, hogy új, égető kérdéseknek adjanak helyet. Az USA-ból, ebből a haladó nemzetből, kereső nép lett.

Már a koreai konfliktus mélyen megzavarta az amerikai közvéleményt... Az ezt követő években az Egyesült Államok egyre inkább bezárkózott saját ellentmondásai közé, főként ezekkel kell szembenéznie. A Little Rock-féle zendülések még égetőbbé tették a faji kisebbségek idáig túlságosan elfelejtett problémáját, pontosabban az amerikai fekete kisebbségét. Ezeknek a négereknek, akiket gyakran megverték és megsejgyenítően bántak velük, lénye-

gében ugyanazok a jogai, mint fehér honfitársaiknak, Eisenhower elnöknek mégis katonai erőhöz kellett folyamodnia, hogy megvédjen néhány diákot: a szabadság országában csak feltűzött szuronnal lehetett biztosítani az egyenlőséget a nép minden fia számára. Később az egyetemeknek ugyancsak harci táborrá kellett átalakulniuk... A Karib-tengeri szigeten új Kuba született: az USA csendőri magatartása a Disznó-öbölbeli politikai-katonai vereséghez vezetett. Végül Távol-Keleten a hatalmas Amerika napról napra mindinkább belemerült egy olyan konfliktusba, amelynek során az „ideológiai és kereskedelmi rendcsinálásból” hamarosan egy ország és egy nép teljes elpusztításának hadjárata lesz. Washington és Franklin országa már csak a dollár hazája, és sok amerikai már nem tudja eltakarni a szemét és befogni a fülét egy olyan rendszerben, amelynek ellentmondásai napvilágra jöttek.

Az átlag amerikai is – aki eddig biztos volt önmagában és országában – most kételkedni kezdett azokban a legfőbb értékekben, amelyeket Amerika erkölcsi nagyságára alapoztak. A Vietnamban elesett fiak és az amerikai hadsereg által elkövetett tömeggyilkosságok láttán ki hisz még, és ki nem hisz már? A második indokínai háború megpecsételi az amerikai közvélemény megoszlását. Az Egyesült Államok megismeri a nyugtalanságot, és az az ország, amely harcokban kovácsolódott eggyé, most gyakran önmagában találja meg az okokat, amelyek megkérdőjelezzik harcait. Egy egész nemzet vállalja, hogy kritikus szemmel vizsgálat alá veti magát, és a megállapítás egyáltalában nem kedvező: az álmok és a pionírok Amerikája nincs többé. Mi van helyette?

Egy olyan országban, ahol az egykori jó lelkiismeretet állandóan szorongást okozó gondolatok zavarják meg az „amerikai álm”-ról, fiatalok és kevésbé fiatalok – a tömegközlelési eszközök vagy egyéni tapasztalat útján – egy új, nyugtalanító Amerikát fedeznek fel, az erőszak, a türelmetlenség, az erkölcsi alacsonyrendűség Amerikáját. Az amerikai ember első

vallása (ami a nép nem elhanyagolható része számára továbbra is megmaradt) a vak és szenvedélyes hit az Egyesült Államok technikai és ideológiai magasabbrendűségében. Az értékek válságának ebben az időszakában az emberek egész természetesen emberibb „vallássosságra” törekszenek. Mielőtt az előző generációk által örökölt hagyott dogmák végleg felmorzsolódnának, újból rá kell találni az emberi nemességbe vetett hitre; erre törekszik Amerikának az a része, amelyik a maga igazi valóságát igyekszik megismerni.

Ez a szándék – visszatérni a forrásokhoz –, és főleg ez a csömör, a társadalomnak ez az elutasítása, ez a néha halálíg tartó, nagy ellenérzés és mélyreható ellentmondás fedezhető fel – különböző mértékben, de mindig láthatóan – az 1960-tól napjainkig tartó időszak minden nevezetes westernjében.

Ami ezeket a „hanyatló” westerneket illeti, tisztáznunk kell egy dolgot, ahhoz hasonlóan, ahogy a „sur-western” fogalmával kapcsolatban próbáltuk szempontunkat megvilágítani. Magától értetődik, hogy a westernt a következőkben sem pusztán mint kivételes drámai formát tárgyaljuk, amelynek egysége egy bizonyos környezet, bizonyos színészek, meseszöveg alkalmazásából adódik, és amely az Egyesült Államok fejlődésének egyik szorosán korlátozott szakaszához, egyfajta földrajzi-történelmi jelenségekörhöz kapcsolódik, hanem *mint az amerikai civilizációval együtt fejlődő, sajátos drámai szerkezetet*, amelynek stílushatárait nem lehet önkényesen rögzíteni, a jövőre nézve sem. Ennek értelmében semmi kétségünk nincs afelől, hogy a *Kallódó emberek*-et az első „hanyatló” western-nek kell tekintenünk, a *Lonely are the Bravo* (A bátor ember egyedül marad) c. filmet pedig mint Nyugat történetének egészen magából álló ábrázolását.

Ellenünk vethetnék talán, hogy a cowboyok nem utaznak autón és hogy az autópálya sohasem tartozott a pionírok környezetének elemei közé. Bár a mai texasi tehénpásztorfiúk nem haboznának musztangjukat gépi lóerőre cserél-

ni, úgy tűnik, hogy ez a fenntartás a western jelenségének téves megítéléséből következik, egy filmműfajnak pusztán a látvány szerinti (s ezért korlátozott) felfogásából, amely az elemi szcenikai és drámai tényezők többé-kevésbé kizárólagos érvénye alapján definiálja azt, teljesen elhanyagolva a westernnek az amerikai társadalmi közegbe mint kulturális tényezőbe való intim beágyazottságát.

Az „hanyatló” westernekben végbe ment a western hős legújabb átalakulása; rajta keresztül Amerika kifejezi a régi napok iránti nosztalgiaját és a bekövetkezendőkkel kapcsolatos szorongását.

E „dirty (csúnya) westernek” – egy korszak tanúbizonyságai és egy új rendező nemzedék törekvéseinek és nyugtalanságainak tükröződései – felismerhetők közös vonásaikról, kezdve azokkal, amelyek az eredeti és új szellemű tematikát hangsúlyozzák.

Nyersebb realizmus

E téren Delmer Daves *Cowboy*-a játszott újító szerepet, ő nyitott utat Nyugat teljes nyersségben való ábrázolása felé. Meg kell azonban jegyezni, hogy ez a film befejező részében még a Mítosz fényével vonja be a szereplőket. A „hanyatló” westernek viszont e tekintetben már semmiféle engedményt nem tesznek. Itt már láthatóvá válik a western valóságának mélyebb megragadása a valóságból merített elemek megmunkálatlanságában éppúgy, mint a szereplők lélektani jellemzésében. A környezetnek nem valamilyen önkényesen kiemelt mozzanatára támaszkodnak, s nem a klasszikus dramaturgia szabályaira, hanem a maguk teljes közvetlenségében állítják elének szereplőiket. Akár indiánokról, akár fehérekről, mexikóiakról vagy négerekről van szó, Nyugat férfiai és asszonyai végül is saját világuk morális érdeségével jelennek meg. Megnyerő arcok, majd mesterkélt maszkok korszaka után íme eljött a zord ábrázatúaké is.

Számos rendező kötelezte el magát a realizmusnak a *Puskák délután* (Sam Peckinpah,

1962.) nyomán, az ő műveik kegyetlennek és visszataszítónak ábrázolják Nyugatot (*A Time for Dying*, Haldoklás ideje, Budd Boetticher, 1969), piszkosnak és egyhangúnak (*Will Penny*, Tom Gries, 1967), földhözragadtnak és szinte a ridegségig a kézzelfogható valósághoz kötöttnak (*Ride in the Whirlwind*, Lovaglás a forgószélben, Monte Hellman, 1967). E kíméletlen és metszően éles filmeknek egyszerű a célja: új szemmel bemutatni Nyugat valóságát, filmnyelven szólva: elkapni Nyugat életmódját, közérzetét, ritmusát és beszédét.

Szokatlan színek

Az új westernek rendezői a realizmus útján járva nem estek holmi fárasztó dokumentarizmusba; ellenkezőleg, miközben Nyugat szinte etnológiai rekonstruálására törekedtek, a hagyományos, mitikus elemek állandó csökkentésével a valóság finom mozaikját hozták létre. Nyugat náluk már *nem egyféle* többé, és misztérium sem kíván lenni nyilvánvalóan, hanem változatos és reális sokféleség, saját igazi dimenzióinak megfelelően.

Ezért láthatunk autókat a *Puskák délután*-ban, a *The Ballad of Cabbie Hogue*-ban (Cabbie Hogue balladája), és a *Willie Boy*-ban, és fordulhat elő a *Butch Cassidy and the Sundance Kid*-ben, hogy Paul Newman kötélrancos mutatványt ad elő egy biciklin, cinkosa és barátja, Robert Redford pedig egy óceánjáróban pihen meg. Emlékezzünk arra is, hogy tevékkel találkozunk a *Puskák délután*-ban, és hogy a banditák a *The Wild Bunch*-ban (A vad horda) gépfegyvert használnak; a coltok viszonylag modernnek emlegetik az első repülőgépeket, és a banditák közül az egyik azt állítja, hogy már látott egyet. Ami e filmek szereplőit illeti, ezek a hagyományos „westerner” képét a kegyetlenség, a lendület és a humor vonásaival módosítják. Minden megkötöttségtől szabadon, kedvükre váltogatják az adott szó megtartását és a véres rablótámadásokat (*The Wild Bunch*), a bujaságot és a Szentírás emlegetését (*The Ballad of Cabbie Hogue*), néha becsületesen

megvédik egy társaság aranyát, miután húsz másikat kiraboltak (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*); ezek az antihősök úgy interpretálják Nyugat legendáját, mint egy abszurd színművet, és „szakítva az előzményekkel, nem igazodva semmilyen korábbi véleményhez, felvillantják a western emberi vonásait”. (J. A. Gili)

Romboló humor

Az új western irányzat, miközben extrém képet adott Nyugatról mint környezetről, és a tájakat és a figurákat a szárazsáig kidolgozta, nagyon ügyelt arra, hogy az alakok bele ne merevedjenek a lélektani formulákba, mert ez az álrealizmus csak a filmművészeti pointillizmus zsákutóját, illetve új konvenciók elfogadását jelentette volna. Ez az elutasítása minden engedménynek – a korábbi western hagyomány javára – tette lehetővé, hogy az új westernek megteljenek humorral, mégpedig főleg mai rezonanciájú humorral, amelynek féktelen, néha az abszurd határát súroló megnyilvánulásai különösen szimpatikus, bomlasztó eleven-séggel morzsolják szét a műfaj konvencióit.

Mindennek ellenére a „hanyatló” westernek humorának lényeges alkotóeleme a szereplők viszonya társadalmi körükhöz, valamint erkölcsi fejlődésük állapota. Így válik ez igazán hatássósá, miután lemondva az olcsó komédiázás előnyeiről, a nevetést eltökélten és szellemesen a világ és a társadalom abszurd, tehát kritikusán ábrázolt látványára irányítja.

Az új westernek közül jónéhány a komédia lehetőségei felhasználásának köszönheti sikerét, annak ellenére, hogy az általuk képviselt komikum erősen demisztifikáló jellegű. A hősök fáradtak (*Puskák délután*) és komikus megnyilatkozásaik új megfigyeléseket tesznek lehetővé a Nyugat emberéről. Egy őrnagy villámlik és háborog leírhatatlan kavarodásban, próbálva lábára állítani egy csapat embert, akik között lótolvajok vannak együtt hadifoglyokkal (*Major Dundee*), egy álpap rosszhírű helyekre jár (*The Ballad of Cabbie Hogue*), két veszélyes



Zinnemann: Délidő

bandita iskolásfiúnak adja ki magát, hogy állítólagos tanítónőjükkal könnyebben kirabolhassák a bankokat (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*), máskor meg szavakban játszanak a pénz és a halál összefüggéseivel. Az abszurd minduntalan a valósághoz közelít, teljesen összekeveredik vele, arra készítve bennünket, hogy kérdéseket tegyünk fel, lemondva a megnyugtató bizonyosságokról.

Elfogadni a komikum dimenzióját – a western hős számára nem azt jelenti, hogy lemond a saját természetéről, hanem hogy mindjobban betölti őt az emberi körülmények kétértelműsége, aminek a nevetés és az abszurd nem elhanyagolható összetevője.

Csődmegállapítás

Fizikai környezetük és siralmas életkörülményeik keménysége mellett a „hanyatló” westernek hősei olyan morális űrben vergődnek, amelyben az állértékek felmorzsolódtak, hogy nyilvánvalóvá váljon minden küzdelem abszurditása; ez azt jelenti, hogy magukban hordozzák az amerikai életmód új betegségét. Akár banditák legyenek, akár a törvény emberei, kudarcra vannak ítélve, még kikerülhetetlenebbül, mint az előző korszakban.

Fizikai és morális romlásukban egy társadalom csődjének vagyunk tanúi, akár azért, mert ez a társadalom halálra ítéli azokat, akik megkísérlik áthágni a tilalmakat (*Lonely are*

the Brave), akár mert az ő haláluk vagy kudarcuk a társadalom pusztulását jelképezi, illetve morális felbomlását, képtelenségét arra, hogy biztosítsa az ember számára igazi kibontakozását. (*Easy Rider, Willie Boy*)

A *Broken Arrow* (Összetört nyílvesző) óta a western szerzői megértették, hogy a pionírkorszak Nyugatjának csalárd, meséket idéző látomását teljesen át kell és lehet újból gondolni az Egyesült Államok történelmének figyelembevételével. Ez az irányzat csak erősödött azóta, és a „hanyatló” westernnek mindinkább tükrözték a megszületésükkor sokakat izgató problémák komoly tudomásulvételét.

Az új hősök nem akarnak abban az elszemélytelenedett világban élni, amilyenné Amerika lett, lázadnak tehát és elvágják a szöges drótkerítéseket, az elnyomó társadalom jelképeit (*Lonely are the Brave*), vagy lemondanak a becstelen munkáról, amelyet az rájuk kényszerített (*Kallódó emberek*); a cowboy most már a *törvénnyel szembenálló* ember. Az erőszak többé már nem a hős szertelensége, hanem a leggyakrabban a pusztulását jelenti (*Major Dundee, The Wild Bunch*), ugyanakkor a nézőt is gondolkodásra kényszeríti eredetének, fejlődésének, következtetéseinek mélytényletéről.

(Georges-Albert Astre – Albert-Patrick Hoarau: *Univers du Western*, Éditions Seghers, Paris, 1973.)

Ford.: Sallay Gergely

Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban II.

V. P. Sesztakov tanulmányának 78/3. számunkban közölt első része abból a megállapításból indul ki, hogy a filmesztétika és a filmelmélet fejlődése az Egyesült Államokban a legfőbb filozófiai-esztétikai, illetve ilyen konzekvenciákat is magukban hordozó pszichológiai irányzatok erős befolyása alatt megy végbe. Ezek közül az irányzatok közül első részében a tanulmány a freudizmus, a neofreudizmus, a Gestalt-pszichológia filmelméleti hatásával foglalkozik; tárgyalja a Bazin- és Panofsky-féle filmontológiai irányzat amerikai jelentkezését és bírálatát, és megemlíti egy a filozófiai értékelmélet szemléletét tükröző filmesztétikai törekvést.

Az utóbbi években a film nagy amerikai esztéták, filozófusok és szociológusok kutatási tárgyává válik. Ebből a szempontból érdekes a film értelmezésének az a kísérlete, amelyre az ismert amerikai filozófus és esztéta, *Susanne Langer* vállalkozott.

Langer a neokantiánus E. Cassirer követője, akinek nyomán a művészetet az emberi tapasztalat jelképes kifejezésének,

a megismerés jelképes formájának

tekinti. Langer véleménye szerint a művészet nem utánpótlása vagy reprodukciója a valóságnak. Miután tisztán látszat, önmagában vett valóság, melynek megvannak a maga törvényei és dimenziói, ezeknek pedig semmi közük sincs a kauzális és fizikai jellegű törvényszerűségekhez. Ezeket a dimenziókat Langer illúзорikusnak nevezi vagy „virtuálisaknak”. A jelképes, virtuális tapasztalat különböző formáinak elemzése, melyeket a művészet nyújt, al-

kotja Langer esztétikai munkáinak tartalmát: „Érzés és forma”, „A művészet problémái” stb. (S. Langer esztétikai elméletéről ld.: Baszin, J. J. „Művészetelmélet új megközelítésben” [Tyeorija iszkussztva v novom klucse] – In: A burzsoá esztétika ma. Moszkva, 1970. [Burzsuaznaja esztetyika szegodnya]; Nyemirovskaja J. M.: „A prezentív szimbolizmus elmélete” [Tyeorija prezentyivnogo szimvolizma] – Voproszi filozofii, 1972/7.)

Az „Érzés és forma” című művének (1953) mellékletében Langer egy filmmel foglalkozó részt tett közzé „Megjegyzések a filmről” címen. Itt a szemantikai és szimbolikus művészetelmélet módszertanát próbálja alkalmazni ennek a művészeti ágnak az elemzésében.

Langer mindenekelőtt azt fejtegeti, hogy a film olyan új művészeti ág, amelynek kifejező lehetőségei és nyelve speciális filozófiai és esztétikai értelmezést követelnek. „Még nem jött el az ideje, hogy rendszeres elméletet hozzunk létre egy ennyire fiatal művészet számára, de kétségtelen, hogy még jelenlegi

gyermeki állapotában sem csak új technikai lehetőségeket kínál, hanem a költői kifejezés teljesen új módját.” (Langer, S.: *Feeling and Form*. New York, 1953.) Langer kiemeli a film alkalmazkodásra való képességét, és azt, hogy képes elsajátítani valamennyi művészeti ág minden kifejező eszközét. Szavai szerint a filmművészet nem áll egyhelyben; mindent átszűr magán: a táncot, a korcsolyázást, a drámát, a panorámát, a karikatúrát, a zenét.

Ezzel kapcsolatban próbálja meghatározni a filmművészet specifikumát, eltérését a többi művészeti ágtól. Mint mondja, a filmnek sajátos ábrázolási módja van, melyet „álombelinek” nevez. Igaz, amikor Langer a filmet az álommal hasonlítja össze, nem szabad a pszichoanalízis esztétikájára, a freudisták hagyományos kísérleteire gondolnunk, akik a hangsúlyt a művészet kompenzációs funkciójára tették, arra, hogy a művészet, mint az álom is, rejtett, tudatalatti ösztönök kifejeződése. Langer az álmot és a filmet az ábrázolásmód szempontjából veti össze. „A film – mondja – megvalósítási módját tekintve megfelel az álomnak: a képzelt jelent teremti meg (virtual present) és a közvetlenül érzékelhető képzelt jelenségek egymásutánját. Éppen ez az álombeli módszer.” (Uo.) A filmkamera, akár csak az álmodó ember, mindig az események középpontjában van: a cselekmény helyszíne változik, a szereplők váltakoznak, kiderülnek a tények, a szituációk kialakulnak, de mind ez idő alatt megmarad a közvetlen jelenlét érzése, a közvetlen érzelmi részvétel a lejátszódó eseményekben. Ezért Langer szerint a jelenlét érzésének, amely megkülönbözteti a filmet a többi művészeti ágtól, álom jellege van, vagyis ugyanolyan a mechanizmusa, mint az álomnak.

S. Langer nem tagadja a film kapcsolatát az élet közvetlen tapasztalataival. A film hitelességéről, „adottságáról”, „autentikusságáról” beszél a valósággal kapcsolatban. A film e tulajdonságait azonban nem a valóság tükröződésének, nem a valóság képének tekinti, hanem a valóság „illúziójának”, „látszatának”.

Ezzel kapcsolatban száll vitába Langer Eisensteinnel. Idézi Eisenstein gondolatát, miszerint a jó és rossz filmek különbsége nem más, mint az „életből vett” és az „élettelen” filmek közti különbség. Ezt a szempontot Langer hamisnak és hibásnak tartja. Véleménye szerint Eisenstein azonosítja az illúziót a valósággal, reális valóságnak veszi a képzelt tapasztalatot. Holott valójában, mondja Langer, a film minden más művészetnél inkább „látszólagos valóság”, vagy az ő terminológiájával élve: „álmodott valóság”.

Langer Eisensteinnel folytatott vitája furcsa ellentmondást foglal magában. Langer azzal vádolja Eisensteint, hogy azonosítja a művészi illúziót és a valóságot, holott Eisenstein a tükrözés elméletéből kiindulva a művészet és a valóság kölcsönkapcsolatának bonyolult dialektikájára mutat rá. Az illúzió és a valóság azonosítása inkább magára Langerra jellemző, amikor a művészet autonómiáját hirdetve a művészi illúziót olyan magasabb rendű valósággá emeli, amely szembenáll a valósággal. Ezért Eisensteinnek címzett bírálatát mindekelőtt őrá magára kell vonatkoztatni.

Művészetelméletében Langer kifejti, hogy a film a maga sajátos, feltételes, illúзорikus (virtual) idejét és terét teremti meg. A filmi tér specifikumát ugyancsak a film álomszerű természetéből vezeti le. „Az álom eseményei – írja – elsősorban a térhez kapcsolódnak: a távolságok, a végtelen utak, a feneketlen szakadékok, a rendkívül magas, a közeli vagy távoli tárgyak – nem kapcsolódnak valamilyen egyetlen, mindegyikük számára közös térhez. Ugyanez áll a filmre is és ez különözteti meg (vizuális jellege ellenére) a plasztikus művészetektől: az, hogy térbeli viszonyai állandóan változnak. A tér illúziója a film számára mindig másodlagos.” (Uo.)

Így Langer arra a következtetésre jut, hogy a tér a filmben mindig feltételes, elképzelt, „virtuális”. Semmi köze sincs a valóságos fizikai térhez. Ugyanez, ha ugyan nem még inkább, vonatkozik a filmi időre is. Az idő a filmben, akár az álomban átélt idő, egydimen-

ziós, mindig a jelenhez kapcsolódik; még ha a kamera a múltba vagy a jelenbe visz is bennünket, a jelenlét érzése azt eredményezi, hogy mindig a „végtelen most”-ot látjuk, a jelen örök és mindenütt jelenlévő képét.

Kétség sem férhet hozzá, hogy Langer kísérlete a film esztétikai és elméleti elveinek kifejtésére nyíltan idealista jellegű. Igaz, Langer nem tagadja a film kapcsolatát az élettapasztalat átadásával, a valóság ábrázolásával. Nála azonban a valóság, amelyet a filmalkotások közvetítenek, „képzeletbeli”, éppen úgy, ahogy képzeletbeliek és „virtuálisak” a film kifejező eszközei, idő- és térbeli ábrázolási formái is.

Langer módszertani hibája abban rejlik, hogy hibásan értelmezi a legfontosabb ismeretelméleti problémát: a művészet és a valóság kölcsönkapcsolatának jellegét, és ezért egész esztétikai koncepciója, filmesztétikáját is beleértve, nem képes túllépni a filozófiai idealizmus keretein.

Meg kell jegyeznünk, hogy S. Langer „művészi szimbolizmusának” elmélete igen népszerű az Egyesült Államokban, nagy hatást gyakorolt és gyakorol az amerikai esztétikára és művészetkritikára, különösen annak szemantikai irányzatára. Ami a filmelmélet részterületét illeti, itt Langert nem alaptalanul tartják a szemantikai filmelmélet megalapítójának.

Az utóbbi években az amerikai filmelméletben és filmesztétikában vezető szerepet kezd játszani

a strukturalizmus és a szemantika.

Mindkét elméleti irányzat a nyelvészet fogalmait és módszereit próbálja alkalmazni a filmre. Ám sem a strukturalizmus, sem a filmszemiotika nem az Egyesült Államokban született meg. Ez irányzatok többsége külföldről, főként Franciaországból került be az amerikai elméletbe és filmkritikába, mint Lévi-Strauss és Althusser koncepciója is.

De az amerikai kutatók maguk is töreksenek arra, hogy az általános szemantikát a film problémáira alkalmazzák. Ezzel kísérletezik *Peter Wollen* „Jel és jelentés a filmben” (1969) című könyve. Ebben a műben a szerző a jel-elméletet használja fel a filmek elemzésében, s ebben a híres amerikai filozófus és szemantikus, Charles Pearce jelosztályozási rendszeréhez igazodik. Wollen szavai szerint a jel lehet *index* (mint például az ujjlenyomatok), *ikon* (egy arckép vagy egy hely térképe) vagy *jelkép*, vagyis a legbonyolultabb jelrendszer (mint például a nyelv). A filmre alkalmazva ezt az osztályozást a következő rendszert kapja: az index a dokumentumfilmnek felel meg, az ikon a hollywoodi filmnek, a jelkép pedig az olyan filmeknek, mint Buñuel *Az andaluziai kutya* c. alkotása. Ezt a rendszert használja Wollen az egyes rendezők munkásságának elemzésében is, egyesek filmjeit a jelkép kategóriájába sorolva, másokét az index kategóriájába, megint másokét az ikonéba. (Wollen, P.: *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington, 1969.)

Ez az osztályozás – a művészet területén alkalmazva – rendkívül kétesnek tűnik, és nem hoz számottevő eredményt. A nyelvészeti terminológia, amelyet a szemiotikusok használnak, nem könnyíti meg, inkább megnehezíti és összezavarja a mai film amúgyis bonyolult struktúrájának tanulmányozását. És ami a fő, a szemiotikai szemléletű esztétika teljesen mellőzi a filmek szociális tartalmának elemzését, és ezzel a filmet mint művészeti ágat jelek és kódok formai rendszerének minősíti.

1974-ben jelent meg az Egyesült Államokban angol fordításban *Christian Metz* francia szemiotikus „A film nyelve. A film szemiotikája” című könyve. (Metz, Ch.: *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. M. Taylor fordítása. New York a. Oxford, 1974.) Ezt megelőzően Metz egyes munkáinak fordításai a „Screen” című folyóiratban jelentek meg 1973-ban, és nagy vitát váltottak ki a lap hasábjain. („Screen”, 1973, vol. 14, No. 1–2, No. 3.)

Metzre az jellemző, hogy a filmelméletet a

nyelvészet mintája szerint fogja fel. A filmet meghatározott, szigorúan kódolt jelrendszernek tekinti. A jel, a kód és a nyelv különböző fogalmait vezeti be. A kód Metz meghatározása szerint nem egyszerűen jel vagy jelek, hanem egész jelrendszer, melynek célja a kommunikáció. A kód azonban még nem nyelv, a nyelv fogalma tágabb, mint a kódé. A nyelv különböző kódok kombinációja, melyek között Metz megemlíti azokat, melyek „specifikusak”, illetve „nem specifikusak” az adott nyelv számára, az „általános filmkódot” (vagyis amely a filmek összes típusában közös) és az „alkódot”, mely adott típusú filmekre jellemző stb.

Metz egyik jelrendszer-szemponthoz a filmről három elemet foglal magában: 1. a film egyoldalú kommunikációs eszköz a nézőktől kiinduló visszacsatolási csatornák nélkül; 2. a film jelrendszer; 3. a film nagyon ritkán operál adekvát jelekkel. (Metz, Ch.: *Essai sur la signification du cinéma*. T. 1. Paris, 1968.)

Ebben a meghatározásban azon van a hangsúly, hogy a film mint kommunikációs eszköz nem felel meg a kommunikáció tárgyának. Másként szólva, Metznél az ábrázolás eszköze nem a valóság képe, hanem annak „deformált mása”. Egyik bírálója, Henderson „A filmstrukturalizmus kritikája” című cikkében rámutat arra, hogy a strukturalizmus fő gyengéje az empirizmus. „A strukturalizmus a szöveget mint valami adott dolgot tekinti tárgyának. Ez az adott tárgy – a szöveg – jelenti a horizontját és az abszolútumot”. (Henderson, B.: *Critique of Cine-Structuralism*. – „Film Quarterly”, Fall, 1973.)

Metz a kódok egymás közti kapcsolatának problémáját felvetve ezt egyáltalán nem kapcsolja össze a filmben megvalósuló kommunikáció szociális és ideológiai jellegének kérdésével. Ezzel kapcsolatban a következőt írja: „A film elemei és a külső körülmények közti egyensúly rendszerenként változik. Az erre vonatkozó koncepció azonban a filmalkotás és a nézők erre adott reakcióinak *szociálpszichológiai*

elemzését igényelné, az általános episztemológia problémáinak elemzését, és nem maguknak az önmagukban vett filmeknek a strukturális elemzését.” (Metz, Ch.: *Language et Cinéma*).

Metz elméletének azt az elvszerű jellegét, hogy lemond a filmművészet társadalmi és az ideológiai összefüggésekben való vizsgálásáról, bírálatban részesítette a baloldali filmkritika. Az ismert amerikai filmkritikus, *James Roy MacBean* „Film és forradalom” (1975) című könyvében pedig arról ír, hogy a filmelmélet ma az Egyesült Államokban válságban van: Bazin „ontológiai realizmusa”, amely a 60-as években olyan népszerű volt, elavult, a „post-Bazin” korszak viszont, a 70-es években elszakítja a filmelméletet a filmkritikától, s így az elmélet skolasztikává válik, a filmkritika pedig egyszerű publicisztikára korlátozódik.

James Roy MacBean könyvének „A szemiotika ellen: Metz kritikai értelmezése” című fejezetében részletes elemzést ad Metz elméletéről. Metz koncepciójának fő hibáját abban látja, hogy a filmet mint művészeti ágat nem az ideológiával összefüggésben szemléli, és ily módon a bonyolult nyelvészeti terminológia leple alatt a film dezideologizálásának koncepcióját dolgozza ki. „Természetesen – írja MacBean – Metz azzal érvelhet, hogy elmélete leíró, nem pedig normatív jellegű, de ez a szembeállítás hamis. Valójában Metz elmélete, mint minden elmélet, normatív jellegű, még ha ő maga ezt tagadja is.” (MacBean, James Roy: *Film and Revolution*. Indiana Univ. Press, 1975.)

MacBean nemcsak a módszertani és ideológiai szempontból teszi mérlegre Metz munkáit, hanem keresi a filmszemiotika népszerűségének okait is a mai polgári filmtudományban. Úgy látja, hogy a szemiotika és a strukturalizmus éppen Amerika akadémikus köreiből vált népszerűvé. A film tanulmányozása iránti növekvő érdeklődés láttán az amerikai értelmiség a szemiotikában olyasmit lát, ami biztosíthatja jogát a film tanulmányozásának rituáléjára. A nehezen érthető, bonyolult „szemiotikai zsar-

gon" célja az, hogy csak az elit juthasson hozzá a film tanulmányozásához. Ez a hozzáállás azonban sajátos „tudományos misztikumot” szül.

Az amerikai filmelmélet és filmesztétika helyzetének elemzése kapcsán MacBean megjegyzi, hogy az utóbbi években egyre gyakrabban alkalmazzák a marxista módszert a filmtudományi kutatásokban és a filmkritikában. A mai Amerika körülményei között azonban, mondja MacBean, a marxizmus terjedése bonyolult és olykor paradox formákban történik. „A burzsoá kapitalista társadalomban két hagyományos hozzáállást ismerünk a marxizmushoz: az elhallgatás (abban a reményben, hogy magától eltűnik) és az ijesztgetés taktikáját”. (Uo.) Korábban a második módszer volt elterjedt. Még nem is olyan régen Hollywood McCarthy birodalma volt. Ma azonban Vietnam és a Watergate-ügy után a helyzet megváltozott. A polgári ideológusok sokkal gyakrabban folyamodnak az elhallgatás taktikájához. Ennek következtében a marxizmus iránti érdeklődés rejtett, leplezett jelleget ölt, és több filmelméleti könyvben jelen van.

A filmelmélet eljövendő fejlődését az Egyesült Államokban MacBean szerint a marxista módszertan további terjedése segítheti.

A film specifikumának, kifejezőeszközeinek, a filmnyelv struktúrájának problémái mellett az amerikai filmelmélet elég gyakran fordul

a filmműfajok kérdése

felé. A különböző műfajokról írt művekben jelenik meg a legvilágosabban az általános filmelmélet álláspontja, amely a polgári esztétika valamelyik irányzatához igazodik. Ugyanazt a műfajt, – például a westernt vagy a gengszterfilmet – hol a freudista, hol a szemiotikai, hol a formalista módszertan alapján értelmezik. Itt világosan látható, hogyan hat az általános filmelmélet nemcsak az elméletre, hanem a filmkritikára is.

A negatív mellett nyilvánvaló a pozitív jelen-

tősége is annak, hogy az elmélet hat a filmkritikára és a filmtörténetre. A műfajokról írt munkák elméletibbek lesznek, meghatározott módszertanra épülnek. Az utóbbi időben az egyes műfajok elemzése mellett, mint a vígjáték, a dráma, a western, a musical, a gengszterfilm stb., olyan munkák is megjelennek, ahol a műfaj általános meghatározására tesznek kísérletet, hogy meghatározzák a filmműfajok osztályozásának és rendszerezésének elveit.

A filmműfaj elmélete iránti érdeklődést fokozta a „szerzői” és „műfaji” *filmkoncepció híveinek vitája*, amely az ötvenes években kezdődött és még mindig tart a filmszakirodalomban.

Az 50–60-as években az amerikai filmkritikában a „szerzői” *film koncepciója* érvényesült. Eszerint minden filmművészeti alkotás mélysegesen egyéni, és a szerző személyes gondolatát fejezi ki. Ez a koncepció Európából került az Egyesült Államokba, elsősorban Franciaországból. A „szerzői” film hívei szerint minden műfaji film „másodlagos” művészet, mivel nem a szerző egyéniségét és mondanivalójának eredetiségét fejezi ki, hanem hagyományos modellekre, egy általánosan elfogadott modor vagy hagyomány követésére épül. Ezzel kapcsolatban alakult ki az a vélemény, hogy a szerzői filmet „elitnek” és avantgarde-nak tekintették, a műfaji filmet pedig „tömegfilmnek” és hagyományosnak.

Jelenleg a nyugati szerzők többsége felismeri a „műfaji filmművészet” e megközelítésének tarthatatlanságát. Igaz, még mindig vannak hívei a „szerzői” filmnek, akik szembeszállnak a műfajok tanulmányozásával. Például Sam Raudy a „Stílus, retorika és műfaj” című cikkében a műfajelmélet helyett a stílus és a főfigurák tanulmányozását ajánlja, mert ezek szerinte jobban kifejezik a szerző mondanivalóját, mint a műfajok.

A „műfaji filmek” hívei azonban egyre többen vannak. *Stuart Kaminsky* amerikai filmteoretikus „Az amerikai film műfajai” című könyvében a vígjáték, a sci-fi, a gengszter-

film, a rémfilm műfajait elemzi, és leírja tartalmukat, hagyományos figuráikat, műfaji elemeiket, jelképeiket és képeiket és ismerteti a műfajok történetét és evolúcióját. (Kaminsky, S.: *American Film Genres*. Dayton, Ohio, 1975.) A „szerzői” film elméletének kritikájával jelentkezik *Ed Buscombe* „A műfaj eszméje az amerikai filmben” című cikkében. (Buscombe, Ed: *The Idea of Genres in the American Film*. – „Screen”, London, vol. 2, No. 2.) „Közvetlen tapasztalat” című könyvében *Robert Warshaw* az amerikai film két klasszikus műfajának – a westernnek és gengszterfilmnek – érdekes társadalmi elemzését adja az amerikai történelemmel összefüggésben. Érdekes *Jim Kitses* „Nyugati horizont” című ismert könyve is, amelyben a westernt vizsgálja, mint az amerikai történelem tükröződését. (Kitses, J.: *Horizons West*. Cinema One. New York, 1969.)

Noha a filmesztétika az Egyesült Államokban szorosan kapcsolódik a különböző filozófiai és esztétikai irányzatokhoz, nem tisztán elvont és akadémikus tudományág. Hatása egyre gyakrabban mutatkozik meg a *filmkritikában* azzal, hogy meghatározza a filmművészeti alkotások értelmezésének módszereit és eljárásait. Ez a hatás új jelenség az Egyesült Államokban.

Meg kell jegyeznünk, hogy tíz-tizenöt évvel ezelőtt még nem volt valami népszerű

a filmkritikusi szakma

Amerikában. A nagyközönség nem nagyon figyelt a filmkritikusok cikkeire, nem tekintette többnek azokat a filmgyártás reklámjánál. Olyan emberek mentek filmkritikusnak, akik nem ismerték a filmelméletet és filmtörténetet. *Judith Christ* filmkritikus nem minden keserű ironia nélkül írta ezzel kapcsolatban: „Ahhoz, hogy az ember filmkritikus legyen, három százalék műveltség, öt százalék ész, két százalék írnitadás és kilencven százalék szemtelenség és nagyképűség kell.”

Az utóbbi években a filmkritikának ez a hely-

zete lényegesen megváltozott. Ezt a film iránti érdeklődés megnövekedése és jelentős mértékben a filmalkotások növekvő szerepe magyarázza. 1964-től 1974-ig 9-ről 194-re emelkedett azoknak a felsőoktatási intézményeknek a száma, ahol külön tárgyként tanítják a filmet, mégpedig filmelmélettel, filmtörténettel és -kritikával együtt. Mindez hozzájárult az új szakképzett filmkritikusok megjelenéséhez.

A filmkritika megnövekedett szerepének egyik lényeges mutatója, hogy nemcsak a speciális filmfolyóiratokban jelennek meg rendszeresen filmanyagok, hanem a társadalompolitikai érdeklődésű sajtóban is. Ilyen lapok a „New York Times”, a „Los Angeles Times”, a „San Francisco Chronicle”, ilyen folyóirat a „New Yorker”, a „Village Voice”, melyek minden számban szakszerűen elemzik a legújabb amerikai és külföldi filmeket. Ezeknél a kiadványoknál dolgoznak az ismert filmkritikusok: Pauline Kael (New Yorker), Andrew Sarris és Molly Haskell (Village Voice), Hollis Alpert és Arthur Knight (Saturday Review), Charles Champlin (Los Angeles Times), Roger Greepspoon, Vincent Canby és Howard Thomson (New York Times) és mások.

Andrew Sarris amerikai filmkritikus a filmkritika jelentőségét elemezve a modern tömegkommunikációs eszközök rendszerében, így írt „A filmkritika helyzete az Egyesült Államokban” c. cikkében: „A filmkritika helyzete Amerikában sokkal jobb lett, mint magának a filmnek a helyzete. A filmeket (régieket és újakat egyaránt) sokkal élénkebben kezdték tanulmányozni. Most egy év leforgása alatt sokkal több filmtanulmányt adnak ki, mint bármelyik évtizedben a 20-as évektől kezdve az 50-es évekig bezárólag. Ezek a változások egyszerre mennyiségi és minőségi. Ma még a legvérszegényebb filmkritikában is sokkal több filmtörténeti párhuzamot találunk, mint korábban.”

Mindez arról tanúskodik, hogy megváltozott a filmkritika jelentősége az Egyesült Államokban. Megváltozott a filmkritikusok

szerepe, tekintélye és társadalmi státusza is. Nemcsak a cikkeik, hanem a véleményeik, ízlésük is széles körben ismertté válik.

A filmkritika módszerei és eljárásai bonyolultabbá válnak: a filmek egyszerű leírása helyett a filmkritika az esztétikai fogalmak és koncepciók felé fordul. Nem olyan rég még nagy hatást gyakorolt az amerikai filmkritikára a freudizmus, a „szerzői” film koncepciója, legutóbb pedig a strukturalizmus és a szemantika. Igaz, a kritika és a filmelmélet közeledésének ez a folyamata csak most kezdődik, és mint maguk az amerikai kritikusok is elismerik, még semmilyen pozitív eredményt nem hozott.

Ezzel kapcsolatban sajátos jelentőséget nyer a marxista esztétikára épülő kritika. 1973-ban Chicagóban létrejött a „Jump Cut” című folyó-

irat, amely célul tűzte ki a film marxista elemzését és a burzsoá módszertan kritikáját. A marxista módszertanon alapuló cikkek jelennek meg a „Film Quarterly”-ben.

Összegezve az amerikai filmesztétika és filmelmélet fenti elemzését, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy itt elvileg ugyanazok a törvényszerűségek érvényesülnek, mint magának az amerikai filmművészetnek a fejlődésében. A két kultúra – a polgári és a demokratikus – jelenléte az elmélet terén is megmutatkozik. A burzsoá ideológia, mely különféle irracionális elméletekben jelenik meg, itt is összeütközik azokkal az esztétikai irányzatokkal, amelyek a film realista megközelítését próbálják kidolgozni.

(Berkes Ildikó fordítása)

V. P. Sesztakov



HAGYOMÁNYAINK

Az államosított magyar filmgyártás 30 éve

„Igazi konfliktusokat,
az élet igazságát ábrázolni...”

Beszélgetés Illés Györggyel

Hogyan indultál el a pályádon, milyen társadalmi és szakmai körülmények között, milyen belső és külső feltételekkel?

Gépésztechnikusnak készültem, a technológia másodéves hallgatója voltam, amikor 1935-ben a Magyar Filmiroda – a jelenlegi II. telepünk őse és elődje – felvételt hirdetett világosító munkakörre. Gondolkodás nélkül jelentkeztem. A „gondolkodás nélkül” persze azt jelenti, hogy voltaképpen már évek óta készültem erre a lehetőségre. Már kölyökkoromban, Egerben, azt hiszem, nem volt olyan film, amit meg ne néztem volna... Rendkívüli módon vonzott ez a művészet, amely abban az időben tulajdonképpen nem is annyira művészi törekvésekkel jeleskedett, mint inkább a „mozival”, azaz, amit e ma is ismert kifejezés tartalma fed, tehát a közönség újszerű és nagyszerű kiszolgálásával. A kép világa vonzott... valami furcsa erővel. Különösen, miután Eiben István nevét megismertem. Később aztán ő – szerencsémre – a barátságába fogadott; Pista bácsi közvetve segített nekem abban, hogy amikor lehetőségem volt, mehettem statisztálni. A pénz is jól jött egy diáknak, de számomra elsősorban a filmcsinálás izgalma volt a döntő, abba szerettem volna valahogyan betekintést nyerni, annak a titkát megfejteni. Ez a mohó vágy munkált bennem akkor is, amikor 1935-ben úgy döntöttem, hogy világosító leszek a Film-

irodában. Így én tulajdonképpen soha nem lettem gépésztechnikus, hanem operatőr. Ez lett a vége.

Milyen volt akkor a szakma?

Bevallom őszintén, én még ma is korszerűnek tekintem azt az akkori alapelvet, hogy aki jól dolgozik, az a következő filmben is kap munkát, aki nem – legalábbis azidőt így volt –, annak el kell búcsúznia a szakmától. Ami engem illet: a szakmába bekerülve folyamatos izgalmi állapotban éltem, irtózatosan szerettem volna egyszeriben mindent megtanulni. Jól emlékszem az első filmre, amelyben világosítóként dolgoztam: a *Halló Budapest* című filmvígjátékra – Kabossal a főszerepben –, amit Heinrich Balasch osztrák operatőr fotografált. Ez volt az elsőtevőleges kapcsolatam a filmmel; már ebből is rendkívül sokat tanultam, pedig akkor – és még néhány produkcióban – csak a „hídon” dolgozhattam. De volt akkor a Filmirodában egy operatőr – Kerti Lajos –, aki voltaképpen trükk-operatőr volt, és én a napi munka után – minden ellenszolgáltatás nélkül – éjszakánként benn maradtam vele a gyárban, hogy tanulhassak tőle. Ez volt az én „egyetemem” első szemesztere.

Abban az időben már tudatosan operatőrnek készültél?

Diákkorom óta erre készültem. A szakmába kerülésem első pillanatától kezdve az volt a szívem vágya, hogy a kamera mögé állhassak. Első és legnagyobbbecsültebb mesterem Eiben István volt. Őszintén szólva, az a benyomásom, hogy nem nagyon ismerik őt Magyarországon, nem tudják, hogy ő a maga idejében a lehető legkorszerűbb eszközökkel dolgozott; azt lehet mondani, megelőzte a korát. A mai fiatalabb operatőrök és rendezők főleg utolsó éveire, az elfáradás korszakára jellemző manírokra emlékeznek, de azt a korszakát, amelyben elérte az európai élvonalat, kevésbé ismerik, arra kevésbé emlékeznek. Rendkívüli tehetség volt. De ugyanebbe a kategóriába kell sorolnom Hegyi Barnabás barátomat is, aki a maga fiatalságával – élve annak az operatőri gyakorlatnak a lehetőségeivel, amit Eiben már életre hozott – merőben új világot teremtett a maga számára, mely a hagyományokon alapult, de a kivételes tehetség eredeti látomásaival gazdagította ezt a szakmát. Az ő megjelenése is revelációként hatott a maga idején. Én őket – mint mestereimet – mélységesen tisztetem, és ezt nem győzöm eléggé hangsúlyozni a főiskolán a tanítványaimnak.

Pedagógiai munkásságod közismert: nemzetközi hírű magyar operatőrök generációi kerültek ki a kezed alól. Mi a titka pedagógiai eredményeségednek? Érvényesül-e a mai főiskolai oktatásban az a lelki tényező, amit neked és nemzedéktársaidnak a közvetlen tapasztalatszerzés, az önnevelés, a gyakorlatból-tanulás kényszere, izgalma, öröme jelentett?

Az én időmben az ember csak a gyakorlatból tanulhatott, az lehetett csak a célja, hogy minél több tapasztalatot szerezzen – önmaga képességeiről is... Ma a főiskolán átgondolt program alapján tanítjuk a fiatalokat; a fotózástól a színesfilm-készítésig, a nyersanyagismerettől a képkompozíció törvényszerűségeinek elsajátításáig sűrített tapasztalati anyagot kapnak, részint elméleti, részint gyakorlati megközelítésben; végső soron mindazt megkap-

ják – sok szakember sűrített tapasztalata alapján –, amit mi annak idején – kiki a maga módján, váltakozó szerencsével – egyénenként, filmről filmre araszolva tudtunk megszerezni. Én az operatőrképzés egyik legfontosabb tényezőjének – és ebbe bizonyára belejászának egykori tapasztalataim – a világítástechnikát tartom. Úgy látom jónak: a hallgatók tanuljanak meg mindenekelőtt „klasszikusan” – tehát a hagyományoknak megfelelően – világítani; szerezzenek szilárd alapot ahhoz, hogy aztán a saját egyéniségük szerint élhessenek a gondolatközlésre képes fényhatások eszközeivel, kipróbálhassák a fénnel való fogalmazás, formálás legkülönbözőbb válfajait. Mikor mire van szükség... Az operatőrnek ugyanis – én legalább azt gondolom – mindig az adott feladatból kell kiindulnia; az adott feladat határozza meg a mesterségbeli teljesítmény tartományát, a mesterségbeli tudás esetleges továbbfejlesztésének lehetőségeit. Vagyis: ha az operatőr minden adott alkalommal magáévá teszi a film eszméjét, akkor képessé válik arra, hogy örökösen megújuljon, s ne ismételje se önmaga, se mások régebbi teljesítményeit. Ezt alapkérdésnek tartom.

Mi volt az első önnálló operatőri munkád?

1946-ban kezdtem önállóan dolgozni, ha a híradós éveimet is beszámítom. Sok kisfilmet is csináltam – Máriássy Félixszel, Szemes Mihállyal, az akkori fiatalokkal –, ezek közül egyet megemlítenék, mert kedves emlékem; egri születésű lévén javasoltam, hogy az első nemzeti úszóversenyről, amit a háború után hazánkban – Egerben – rendeztek, riportot készíthessek; lehetőséget kaptam rá, s a sportriportban picinyke képet adhattam szülővárosomról... Első jelentékenyebb munkám az 1949-es budapesti Világifjúsági Találkozóról képet adó színesfilm volt; ezt szovjet filmesekkel együttműködve készítettük; magyar részről Kis József volt a rendező. Első játékfilmem a Máriássy Félix rendezésében készült Szabóné volt, 1949-ben. De még öt évnek kel-

lett eltelnie – körülbelül a *Budapesti tavasz* című film idejére tehető, amit szintén Máriássyval csináltunk –, hogy már tudatosan tudtam dolgozni; mire megértettem, mit is kell keresnem a felvevőgép „keresőjével”. Igaz, a *Budapesti tavasz* forgatókönyve volt az első, amelyik igazi izgalmat váltott ki belőlem, amelyik végre élő, hús-vér emberek igazi konfliktusait tartalmazta, amelynek alapján az élet igazságát lehetett ábrázolni a film eszközeivel. A film dinamikus művészet, amihez hozzátartozik a mozgás, hozzátartozik az élet teljességére való törekvés, az élet igazságának a keresése... Valami ilyesmi – ilyen cél, ilyen lehetőség – kell ahhoz, hogy az ember fantáziája kinyíljon, és hogy eszközeit a filmművészet hivatásának megfelelően tudja mozgósítani. Számomra az első ilyen lehetőség a *Budapesti tavasz* volt.

Ha áttekinted pályád ívét, mely filmjeidet említenéd még mint legjelentősebb, illetve legkedvesebb munkáidat?

Zavarba hoz a kérdés. Így hirtelenében – a teljesség igénye nélkül – mindenekelőtt a *Ház a sziklák alatt* jut eszembe – Makk Károllyal –, és ugyancsak vele a *Megszállottak* című film, amit nagyon szerettem. A későbbiek közül a *Hús óra*, a 141 perc a *Befejezetlen mondatból*, *Az ötödik pecsét* különösen emlékezetes – ezeket Fábri Zoltánnal készítettük –, valamint az *Utazás a koponyám körül* – Révész Györggyel –, a *Pacsirta* Ranódy Lászlóval, és még néhány Kosztolányi ihlette Ranódy-film. Szívesen és szeretettel gondolok vissza a veled készített *Megöltek egy lányt* című filmünkre is.

Hozzávetőlegesen hány film operátőre voltál, illetve hány produkcióban dolgoztál összesen?

Körülbelül három-négyszáz produkcióban dolgoztam, amióta a filmszakmában tevékenykedem; ezek közül mintegy százra rúg „az én filmjeim” száma, amelyeket operatőrként forgattam. Igen, száz körül járok már... Őszin-

tén szólva nem számoltam még össze a munkáimat, pontos adatokkal nem szolgálhatok.

Ezek a hozzávetőleges adatok is tanúsítják, hogy több mint negyven éve szinte szünet nélkül dolgozol; egyik filmet forgatod a másik után; mégis: közéleti ember is vagy, mindig jutott idő arra, hogy közügyekkel is foglalkozz...

Igen, ez tény. Úgy vélem: ha valaki igazán szereti a szakmáját, a „köznek” is kötelessége segítenie. És én egyébként is olyan alkat vagyok, aki a napi munkán túl is fontosnak tartja a munkatársakhoz fűződő emberi kapcsolatokat, egymás kölcsönös segítségét mindenben, amiben csak lehet. A felszabadulás után a II. telep üzemi bizottsági elnöke voltam; akkor az volt a legfőbb feladat – ma ez már humorosan hangzik –, hogy élelmet szerezzünk: azzal lehetett jó hangulatot teremteni, éreztetni az emberekkel, hogy törődnek velük. Aztán jött az államosítás. Ez sorsdöntő fordulat volt; megszüntette a pártvállalatok terméketlen vitáit, és lehetővé tette, hogy a magyar filmgyártás eljusson az évi húsz játékfilmhez. Számszerűleg ugyan ez nem sok, de ahhoz képest a művészi kifejezés rendkívüli sokszínűségét, gazdagságát foglalja magába. Mindezt – eddig elért eredményeinket – számba véve úgy érzem, hogy a főiskolán – a fiatalok érdekében –, a Filmművészek Szövetségében, a vállalati párt- és szakszervezeti bizottságban végzett munkám nem volt hiábavaló időtöltés; sok mindent elértünk a közösség részvételével és érdekében. Hogy mást ne említsek: a szövetség operatőri szekciójának – melynek én is vezetőségi tagja vagyok – úttörő szerepe volt abban, hogy technikai felszereltségünk az utóbbi években jelentősen korszerűsödött. És talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy a közérzetünk jó, ha vannak is még gondjaink...

Mik ezek a gondok?

Például: filmjeinket nemzetközi fórumokon is elismerik, technikánk viszont még mindig jó-

val alacsonyabb színvonalon mozog a nemzetközi átlagnál; nagyon sokkal nem jutottunk eddig előbbre. Kis ország vagyunk, kevés a pénzünk, nem tudunk annyit beruházni, mint mások... Mégis tűrhetetlen, hogy ma, amikor a színesfilm-gyártás már szinte kötelező, szinte normatív követelmény, mi még mindig súlyos nehézségekkel küzdünk e téren, még mindig nincs hozzá elegendő és megfelelő technikánk. Ugyanez a helyzet az „eredeti helyszíneken” készülő felvételek technikájával; holt tudjuk, ma már ez is nélkülözhetetlen feltétele a korszerűségnek. Nehéz így a nemzet-

közi színvonallal lépést tartani, annak esetleges megelőzéséről nem is beszélve... A másik legfőbb gondunk: a magyar film kapcsolata a közönséggel. Hangsúlyozni szeretném: rendkívül fontosnak tartom, hogy filmjeink minél szélesebb körhöz szóljanak. De azzal is tisztában vagyok, hogy nemcsak a mindenkori közönségigényt, hanem egy nagytávlatú művelődéspolitikai érvényesülését is kell szolgálunk, még ha merőben egyedinek látszó mondanivalót, gondolatokat közvetítünk is; olyan feladat ez, melynek teljesítése még sok erőfeszítést, türelmet, tanulást követel tőlünk.

„A képek egymásutánja szimultán képpé alakulhat bennünk...”

Beszélgetés Morell Mihállyal

Gondolom, életed nagyobbik felét itt töltötted el, ebben a vágószobában...

Bizony már évtizedekkel lehetne azt számolni, amennyi időt én itt töltöttem. Előfordult, hogy nyolc hónapon keresztül heti kilencvenhat órát dolgoztam... A *Föltámadott a tenger* és a *Gyöngyvirágtól lombhullásig* című filmet csináltuk akkor; ezt a két filmet kellett párhuzamosan, egyidejűleg vágnom; éjjel-nappal kellett dolgoznom.

Mióta dolgozol a szakmában mint vágó?

1941 óta.

Körülbelül hány filmet vágtál azóta?

Merész kérdés... Rengeteget. Százon jóval fölül jár a számuk, az biztos. Hiszen azóta egyfolytában csinálom...

Igaz-e, amit Balázs Béla mondott, hogy a vágással meg lehet változtatni egy film értelmét?

Teljesen meg lehet változtatni. Főleg azokon a filmekben lehet ezt demonstrálni, amelyek nem egészen kötött forgatókönyv alapján készülnek, amelyeket tehát a vágóasztalon kell utólag megkomponálni. Ilyen természetű feladat volt a legutóbbi munkám is, András Feri érdekes új hangú vígjátéka, a *Veri az ördög a feleségét*; örülök, hogy részem lehetett benne. Az ilyenfajta munka mindig intenzívebb részvételt követel a vágótól.

Tulajdonképpen mi a vágó feladata?

Elégé összetett játék a miénk. Azt lehetne mondani, a vágás már a forgatásnál, sőt a forgatókönyv írásánál kezdődik, hiszen a film dramaturgiája voltaképpen azonos a vágással. A feladat lényege: a részletekben készült felvételeket kerek egészé kell formálni. Olyasmi ez, mint a drágakőcsiszoló munkája. Az is: kap egy nemes vagy kevésbé nemes anyagot, de még a nemtelen anyagból is igyekszik valami szép formát kihozni... A feladat sokrétű követelményeket támaszt; mindenekeelőtt

jó ritmusérzékét kíván, de dramaturgiai érzékét is, hiszen a film végső formája mindig a vágóasztalon alakul ki. Mindazt, amit az operatőr egyedi képekben gondosan megkomponált, a vágó szerves egésszé, „időbeli kompozícióvá” foglalja össze. Furcsa dolog a képek egymásra-hatása; az ebben rejlő lehetőségeket kell „előhívni”. El kell érni, hogy a képek ne „mereven” kövessék egymást, ne egyszerűen egymás után következő képek legyenek, hanem egyetlen nagy egységgé olvadjanak össze, olyan folyamattá, amelynek sajátos rajzolata, vonalritmusa, tónus- vagy színritmusa van, amely dekoratív összefüggéssé, mintegy szimultán képpé alakul bennünk, tehát nemcsak gondolati, hanem képi összefüggéssé. Legutoljára például, amikor Huszárik Zoltánnal *A piacere* című filmjét vágtuk, tudatosan ellentétes hatású képeket tettünk egymás mellé, és ezek összefüggéséből, kölcsönhatásából egy harmadik, furcsa, mondhatnám: belső képkompozíció alakult ki.

Hogyan indultál el a pályán? Eredetileg is vágónak készültél?

Nem, eredetileg Képzőművészeti Főiskolát végeztem, rajztanári oklevelet szereztem; közben átnyergeltem, a szobrászati szakot is elvégeztem; Kisfaludi Stróbl Zsigmond tanítványa voltam. Összesen hét évig jártam a főiskolára. De utána nem tudtam elhelyezkedni mint rajztanár, még iparos tanonciskolában sem. Munkanélküliség volt. Érdeklődtem a film új művészete iránt – végül itt kötöttem ki a filmgyárban, hunniás gyakornok lettem, amiként Szóts Pista, Ranódy Laci és a többiek. Itt ismerkedtem meg velük. Persze én is rendező akartam lenni. De az én sorsom másképp alakult...

... A főiskola elvégzése után 15 évig nem volt műtermem, így hát szobrásként nem is dolgozhattam. Ez nem olyan, mint a festés, amit kis helyen is művelni lehet, mondhatnám, házilag; az agyag formálása, a gipszöntés „pisz-

kos munka”, sok a hulladéka. Ehhez műterem kell. Eleinte úgy gondoltam, hogy elsősorban szobrász leszek, s időnként csinállok egy-egy filmet; de a helyzetem másként alakult: 15 évig egyáltalán nem foglalkozhattam szobrásszal, mert lehetetlen volt műteremhez jutnom... De nekem önálló művészi mondani-valóm is van; az volt – és maradt – a célom, hogy szobrokat csináljak. Végül is erre készültem, középiskolás koromtól kezdve egy fél életen át.

A filmek közül mely munkáidra emlékszel vissza a legszívesebben?

Mindig azok a munkáim a legkedvesebbek, így azokra is emlékszem vissza legszívesebben, amelyekkel valami nehézség van, amelyek valami különleges vágói feladatot jelentenek. A szabadon kezelhető anyagot szeretem, azt, ha a képi memóriának nagy szerepe jut. Ilyen volt például – az említetteken kívül – a *Vadvízország*, Homoki Nagy István filmje: ő vagy húszezer méter nyersanyagot leforgatott, remek felvételeket készített a természet életéről, de nekem kellett úgy összeválogatnom az anyagot, hogy a mozgások egymáshoz kapcsolódjanak, és az egészből valami történet kerekedjék ki. Ezt csak akkor tudja megcsinálni az ember, ha munka közben minden egyes képre emlékszik. Nagyon szerettem Huszárik *Szindbád*-ját, mert érdekes, rendkívüli föladat volt, sok munkával járt, míg összeállt, amíg a különböző időket, tereket egységes egésszé tudtuk összeolvasztani. A legutóbbi legkedvesebb munkáim közül pedig Ranódy *Árvácská*-ját említeném. Az ilyen munkákban mindig örömet lelem – még ha nálunk nem becsülik is eléggé a vágó munkáját, sem erkölcsileg sem anyagilag –, mert lekötnek, érdekelnek, olyan föladatot tűznek elém, amelyik még az én elkérgesedett lelkemet is fölmelegíti, indulatba hozza. Szerencsére – ha csak vágóként is – sok ilyen szép, eredményes munka részese lehettem.

(Nádasy László)

„Bízom benne hogy a végcél nem utópia”

Beszélgetés Jancsó Miklóssal

– *Miért szereted annyira a lovakat?*

– Nem tudom. Szépek, esztétikusak. Nagyon emberiek. Csodálatos a mozgásuk; dekoratív.

– *Filmjeidben – egyik-másikukban – a lovak szinte az emberekkel egyenértékű szereplők. A Szegénylegények „ló-balettjére” gondolkodok például, de említhetnék más példákat is...*

– Többnyire meg is rónak érte, hogy filmjeim túlságosan dekoratívak, s kevésbé emberiek; nincsenek bennük jellemek, mondják.

– *Szerinted a lóban van valami emberi?*

– Hát hogyne. Gyönyörű a mozgása, a legszebb állatok egyike. Meg aztán: az egész emberi történelemhez hozzátartozik. A magyar történelemhez különösen

– *Hogyan emlékszel vissza a régi időkre? Az indulásunk éveire?*

– Mint minden öregember, nosztalgiával. Sok bánattal is, mert ma már tudja az ember, mit lehetett volna jobban csinálni. Bár ki tudja, hogy lehetett volna-e...

– *Nézetem szerint az ifjúkorunkban megélt történelmi pillanat elragadó pátosza állandóan*

jelen van a te művészetedben. Tudatosan törekszel ennek az alapélménynek a fölidőzésére?

– Én nem tudom megítélni, hogy mit művelek. Ez az igazság. És különösen értékelni nem tudom, hogy ez mit jelent. Egyszerűen a film a mesterségem, és csinálom – csináljuk – a magunkét. Hogy aztán ebből mi sül ki, azt én nem tudom megmondani. Mint valószínűleg mindenki, aki nem egyszerűen hollywoodi típusú filmet csinál – tehát leforgat egy forgatókönyvet, amit a producer odaad neki –, hanem van benne egy kis spiritusz, és a saját élményeiből indul ki, ahogy az írók, költők teszik: így vagyok én, így vagyunk mi is, akik ezeket a filmeket csináljuk. Voltaképpen valóban megélt élmények kerülnek együvé – valami furcsa keverésben – ezekben a filmekben. Az ember nem bújhat ki a bőréből.

– *Én nemcsak magukra az élményekre gondolok, hanem azokra az igényekre is, amelyek az élményekből következtek, amelyekkel a mi nemzedékünk startolt: a szabadság, az emberi méltóság, az igazmondás igényére...*

– Ezek közös emberi igények, nemcsak az enyéme, nemcsak a mi nemzedékünk igényei. Valamennyi ember ezeknek az igényeknek szeretne megfelelni. Persze nekünk – a mi mesterségünkben – könnyebb erre törekednünk,

mint, mondjuk, egy politikusnak, aki – azt hiszem – többnyire nem engedheti meg magának, hogy teljes nyíltsággal fejezze ki magát. Nekünk is nehéz ez; száz százalékosan mi sem tudjuk ezt megvalósítani.

– *A közegellenállás miatt?*

– Van közegellenállás. Mindenütt a világon; nem magyar specialitás, hogy bizonyos fajta művészi formával, kifejezéssel szemben közegellenállás mutatkozik. Minthogy a művészet – lényegét tekintve – forradalmi; mindig valami újat, valami változást akar. Hadd tegyem hozzá: az újtó-változtató művészet – az avantgarde – mindig elsősorban keveseknek készült, ez az igazság, és csak lassan, idők múltán zárkózott fel hozzá a kevésbé értő közönség. Nálunk ez már nem lenne probléma; az értő közönség köre kiszélesedett. De még értő közönségünk is egy kicsit visszautasítja az avantgarde jelleget, mert Magyarországon az avantgarde-nak mindig csekély szerepe volt. Föltehetően a politikai-társadalmi helyzetünk-ből következett ez, az Ausztriával való évszázados kapcsolatunkból. Ennek következtében kellett nálunk mindig a nyelvet – a tragikusan kevesekhez szóló magyar nyelvet – a művészi tevékenység középpontjába állítani, s így egész kultúránk, művészetünk verbálissá, kissé didaktikussá vált – nem hagyott helyet az avantgarde-nak. Tehát nekünk, akik olyasmit csinálunk, ami nem illeszkedik szervesen a jellegzetes magyar naturalizmusba, nem annak a hagyományait folytatja, óhatatlanul nagy a közegellenállásunk.

– *Annak ellenére, hogy a te művészeted – legalábbis engem – a népművészet monumentális egyszerűségére emlékeztet, a folklór és némely naiv festők perspektíva nélküli ábrázolására...*

– Igen, mondták rólam ezt már mások is. De azt hiszem, sajnos, nem vagyok eléggé naiv... Ha visszagondolok a filmjeimre, úgy érzem, mindegyikben van némi esztétizálás.

Afféle „tanult naiv” vagyok én inkább, akár a horvát naiv festők, akik úgy dolgoznak, hogy a „naivitásukat” azért el is lehessen adni.

– *Hogyan jutottál el ahhoz a formához, filmi formálási módhoz, amit a te sajátos stílusodnak, jelrendszerednek, jancsói filmnyelvnek szoktak nevezni?*

– Hadd tegyem hozzá az előbbiekhöz: amit én művelek, az nem minősíthető avantgarde jellegűnek. Nem vagyok olyan merész újtó, mint a nagy filmes mesterek.

– Az én úgynevezett stílusom – ha egyáltalán az, mert hiszen mások is használják az én eszközeimet – egy merőben személyes adottság révén alakult ki. Nevezetesen annak következtében, hogy nem értek a vágáshoz. Azért nem nagyon értek hozzá, amiatt nehéz ez nekem, mert – nem tudván előre megkonstruálni a mozgást – improvizálok. Persze valamit azért tudok erről a stílusról – noha nem annyira tudatos törekvés eredménye, mint általában föltételezik; egészen pontosan nem tudnám a a filozófiáját megfogalmazni, de valamit azért tudok róla. Például azt, hogy a konvencionális montázs a nézőnek bizonyos valóságillúziót ad. Mióta a film benyomult az emberek életébe – a televízió révén a lakásába is –, a montázs a „reális” világot jelenti, a szokványosan montírozott film „maga a valóság”; az emberek elhiszik, hogy a világ olyan, amilyennek ezek a filmek mutatják; szívesen elhiszik, mert ehhez nem kell gondolkodniok. Vagyis: a néző megszokta a naturalizmust. Nemcsak a magyar; az egész világ mozinézői megszokták. Lényegét tekintve ez a hollywoodi filmgyártás nagy találmánya: a realizmus címen tált naturalizmus. Ezzel csapta be az egész világot, ezzel terrorizálta a világ kultúráját.

– Mármost a mi filmjeink – a hosszú beállításokkal – mintegy elidegenítik a nézőt ettől a megszokott film-realitástól, és arra kényszerítik, hogy gondolkozzék, utánagondoljon annak, amit lát. Azaz, hogy úgy mondjam, ezek a filmek filozófiai igénnyel lépnek föl,

bizonyos fajta intellektuális hozzáállást követelnek a nézőtől. Ezt én tudom. És azt is, hogy éppen ezért – különösen az utóbbi időben, az említett okok miatt – ezek a filmek kezdik elveszíteni a közönségüket. A sok elvi csalódás után mintegy megújult a realitás-igény...

– *De hiszen, amit te művelsz, az is realizmus. Nem?*

– Én is ezt szoktam mondani. Ahogy már említettem: nem tartom az avantgarde fogalomkörébe tartozónak, amit csinálók, csinálunk – Hernádi és én; ez mindössze a világnak egyfajta felfogása, átszűrése egy nézetrendszeren – valakik szemével való látása, tollával, kamerájával történő ábrázolása –, ami éppúgy realitás, mint „maga az élet”.

– *Hernádi gyakran hivatkozik – a lukácsi esztétikát idézve – arra, hogy ti tulajdonképpen a film eredendő „meghatározott tárgyiasságát” próbáljátok az irodalom „meghatározatlan tárgyiassága” felé közelíteni...*

– Igen, ez az ő tézise, és van is benne valami. Tény, hogy a mi történeteink a szokásosnál mindig egy kissé absztraktabbak. Azért utalunk a történelemre, mert a történelmiség szükségképpen elemel a hétköznapi valóságtól; azért gyakori filmjeinkben az egyenruha, mert absztrakt jelentésű viselet; a meztelenség is azért gyakori, mert absztrakció; a lovak különleges szerepének is az a titka, hogy örök szépséget, örök mozgást jelentenek. Egy mai történet keretei között ez a fajta absztrakció bántó lehet. Hogy kell-e a művészetnek absztrahálnia, az persze megint más kérdés...

– *Van vélemény, amely szerint te a kiábrándulásozat őszintén megvallod, s a hitedet utópiába menekíted; fömören így jellemezhetném. Mit tartasz erről?*

– Nem szívesen válaszolok erre a kérdésre, mert olyas dolgokat kell érintenem, mint a

politika, a filozófia, amelyekhez legfőljebb amatőrként értek. De azért ha akarod, tudok rá válaszolni. Bizonyos értelemben tényleg kiábrándult vagyok; de ez a kiscserkész kiábrándultsága, aki idők múltán ráébred arra, hogy a tíz cserkész törvénnyel nem lehet a világot megváltani. Ez, hogy úgy mondjam, a mi generációnk kiábrándultsága, akik ezelőtt két-három évtizeddel úgy véltük: egyik napról a másikra meg lehet forgatni a világot. Nos, nem ilyen egyszerű ez. Egy értelmes politikus tudja, hogy kompromisszumok nélkül nem juthat előre az emberiség, különösen egy olyan korszakban nem, mint a miénk, amelyikben az atompatt-helyzet kényszerítő követelményként írja elő, hogy kompromisszumokat kell keresni. Az én kiábrándultságom tehát az amatőr politikus kiábrándultsága. Ez bizonyára kifejezésre jut filmjeimben; a kiábrándultság amiatt, hogy egyik napról a másikra nem változik meg a világ. De ugyanakkor igyekszem fölmutatni az „utópiát” – vagyis a végcélt –, mert hiszen ez a mi társadalmunk azért nem a kompromisszumra szerződött; a kompromisszum csak egy lépése lehet a végcél felé vezető úton. És én bízom benne, hogy a végcél nem utópia.

– *Engedj meg egy indiszkrét kérdést. Kezdetben – huzamosan – Somló Tamás volt az operatőröd, jó ideje viszont Kende Jánossal dolgozol. Mi volt az oka ennek a helycserének?*

– Egészen aprónak látszó technikai oka volt: Somló nem volt hajlandó a sínen mozgó kamerával 360 fokos fordulatot tenni, mert nagy lámpákkal derített, és amikor arra kértem, hogy forduljunk át, szinte zokogva mondtott nemet. Somlóval tehát úgy festett a film, hogy minden mozgás csak a sín egyik oldalán mehetett végbe, úgy mondhatnám: szánkázunk a jelenet mellett. A jelenetbe ezzel a módszerrel belépni – ami az én szándékom volt – nem lehetett; ráadásul a technikánk egyébként is szűkös volt: megszabott látószögű objektívekkel dolgoztunk, nem használtunk

gumioptikát, nem volt „dollynk”, amely nemcsak a sínen mozgatható, hanem – függőleges és vízszintes irányban – még külön is mozgatni képes a kamerát, tehát könnyűszerrel be lehet vele hatolni az emberek közé. Erről persze Somló nem tehetett. A *Csend és kiáltás*-t mégis Kendével csináltam, és vele valószínűleg meg először a „körbefordulás” hosszú beállítását. De Somlóval végleg csak a *Fényes szelek* idején „szakítottam”, mert a színes film sajátos expozíciós követelményei – a derítő lámpák elhelyezése stb. – miatt továbbra sem volt hajlandó az átfordulásra.

– *Mire készülsz most?*

– Elég nagy fába vágtam a fejszemet; egész történelmi korszakot átfogó filmtrilógia megvalósítására vállalkoztam. A vállalkozás pénzügyi és szervezési szempontból is nagyigényű: a történet az első világháború előtt indul, és a második világháborúban ér véget; sőt van egy később játszódó epilógusa is.

– *Mi a témája?*

– A történet voltaképpen egy furcsa modell, amit Bajcsy-Zsilinszky Endre alakjáról, életútjáról mintáztunk. Hősiünk tehát kisnemes, a hagyományos magyar középosztály jellegzetes alakja, aki különös életpályát fut meg, teljes pálfordulással. Ifjúkorában öccsével megöl egy parasztvezért, majd később az általa vezetett párt képviselőjeként szenved mártírhálált. Azt akarjuk ezzel mondani, hogy – sporthasonlattal élve – nincs elveszett labda. Tehát hogy bárki bárhonnan indul is – ha tisztességgel járja végig az útját, és végiggondolja, amit kell, szembe mer nézni önmagával, a problémákkal: óhatatlanul tisztességesen végzi. Vagyis: a politikai jobboldalon sem veszhet el egy ember, ha tudatosítja magában, hogy a néphez tartozik, vállalja annak a sorsát, szembenéz sorskérdéseivel. Mindez azt is jelenti, hogy a néphez-tartozás, a demokrácia, a szabadság igénye óhatatlanul baloldali.

– *Változtatsz-e ezúttal a megformálás módján, kialakult – és szinte sztereotípiává vált – stílusodon?*

– Ez a három film nem egy helyszínen fog készülni, és nemcsak hosszú beállításokból áll majd. Stílusát tekintve a trilógia közel áll a legutóbbi, Olaszországban gyártott *Magánbűnök, közerkölcsök* című filmemhez, annyiban, hogy ezekben a filmekben is elég sok beállítás lesz. Összehasonlításképpen: a *Magánbűnök*-ben 400 körül lehetett a vágóképek száma, míg a *Szerelmem, Elektra*-ban mindössze 11 volt. Ezek tehát úgynevezett „snittelt” filmek lesznek.

– *Melyek a kedvenc filmjeid?*

– Inkább kedvenc rendezőim vannak, akiknek általában minden filmjét szeretem; elfogult vagyok velük szemben. Különösen vonatkozik ez Michelangelo Antonionira; a tanítványának vallom magamat, a hosszú beállítások szerkesztési módját tőle tanultam. Nagyon szeretem Bergmant, Godard-t és Wajdát is, akit a másik mesteremnek tartok. Minden filmjüket megnézem, és nem vagyok hajlandó eltűnni, ha kritizálják őket.

– *A magyar mesterek közül tanultál-e valakitől?*

– Soha nem gondoltam arra, tanultam-e valakitől közülük. Nagyon szeretem Fábrit, aki nem idősebb nálam. Hangulatot – azt hiszem – Szőttstől tanultam. Ez az érzésem, ha most visszagondolok a filmjeire. Mástól nem gondolom, hogy tanultam volna.

– *A saját filmjeid közül melyiket szereted a legjobban?*

– Mindig a következőt.

– *Voltak-e, vannak-e válságos pillanataid?*

– Nincsenek nyugodt pillanataim; csak változatos pillanataim vannak. Nem értem még el azt a színvonalat, hogy biztos lehetnék a dolgomban. Sokan elérik, és őket nagyon irigylem. Vannak nagyon biztos emberek; ilyen Francesco Rosi, Federico Fellini, ilyen volt Luchino Visconti; ők nagy emberi – talán nem is emberi: isteni – jellemadottságú alkotók. Én, sajnos, mindig bizonytalan vagyok, sosem tudom, jó-e, amit csinálok... „Jó”: ez persze nem kategória. Az a kérdés, hogy amit az ember csinál, jelent-e valamit, előbbre viszi-e gondolatilag – mit is, kit is? A nézőt, magamat, valamennyiünket? Tehát hogy még kereső szakaszban van-e az ember, valami újért küszködik, vagy már a megállapodottság, a konzervativizmus szakaszában... hogy van-e még a filmjében „új dobás”. Ha igen, akkor – ha nem is olyan nagyon jó – azt lehet rá mondani, hogy „jó”.

– *Hogyan fogalmazná meg ars poeticát?*

– Nem én fogalmaztam meg – nem vagyok hozzá elég eredeti –; talán emlékszel még, ki volt, aki azt mondta: „Hazudni pedig nem szabad.” Ezt tudom erről mondani. És azt

remélem: ritkán csúszom el azon az eléggé síkos ösvényen, amin járunk, s amely – talán – elvezet az igazsághoz.

– *Mi a mondanivalód, ahogy ma mondják: az üzeneted?*

– Nagyon kevés, az sem egyedül az enyém, hanem Hernádié is, a tiéd is, valamennyiünké, azt hiszem. Nemcsak hiszem, biztos vagyok benne. Egyszerűen csak annyi, hogy egy igazságosabb társadalmi rendet keresünk, a mi szocialista társadalmunkon belül is egy előre vezető utat. Az emberi kapcsolatok elmélyítésének a lehetőségét keressük, az embernek ember által való kizsákmányolása ellen tesszünk valamit, és ez a személyes kapcsolatokra is áll, mert a kifejezetten személyes, még a szerelmi kapcsolatban is elnyomhatja az egyik ember a másikat. És ezen kellene túllépünk... De hát ez már az a „paradicsomi társadalom”, amit Marx is csak költői en tudott megfogalmazni. Mert az első gazdasági lépéseket meg lehet tenni – azokat sem egykönnyen –, de a továbbiakat már csak nagy erőfeszítéssel.

– *Köszönöm a beszélgetést.*

(Nádasy László)



A fantasztikus világ valódisága

Y. M. Hanjutyin könyve

Kiindulhat-e a kritikus „saját magából”? Fogas kérdés. Mi mást tehetne, mint hogy saját tapasztalataiból, ismereteiből indul ki egy-egy újabb alkotás megítélésakor, s ezeket szembesíti a látottakkal-hallottakkal-olvasottakkal? De szabad-e a saját előzetes (avagy: „elő-”) ítéleteit azonosítania mások, a tömeg-néző, -olvasó, -hallgató meggyőződéseivel?

Világos, hogy igen, illetve nem... Itt van például a sematizmus kérdése. A sematizmus, ugyebár – egyértelműen, véglegesen kiderült róla – rossz, elvetendő, tűrhetetlen és egyáltalában: kell a fenének. Valóban?

Óriási tömegek igénylik a sematizmust! Nagyobbat nem hibázhat kritikus, mint ha saját előítélő véleményét föltételezi az általában vett „közönségnél” is!

A krimik, a westernek, a sci-fi-k sematizmusát veszi és eszi a nagyközönség világszerte.

A korán elhunyt Jurij Hanjutyin, akit magyar barátai is őszintén meggyászoltak, utolsó könyvében a filmfantasztikum világával foglalkozik. S bizonyításra sem szoruló tényként szögezi le egy helyütt: a fantasztikummal sajtászerűleg vele jár bizonyos sematizmus. És igaza van. Én például ezért unom – erősebb emóciók, bosszankodás stb. nélkül egész egyszerűen csak: unom – a fantasztikus irodalmat, filmeket, egyebeket (festményekről, rajzokról ne is beszéljünk: „sci-fi” képzőművészeti alkotásokat szemlélve, még arra sem igen marad

akaratom-energiám, hogy tanácstalanul szét-tárjam a karomat...).

És íme, *A cápa* sikerét is fölülmúlja dollárban mérve, természetesen! a *Csillagok háborúja* kasszasikere. Tessék tudomásul venni, mondom magamnak, hogy a világ mozinézőinek nagyobbik fele a sematizmusért él-hal; mostanában leginkább a fantasztikum sematikus, gyermeteg, hazug világáért.

Hazug ez a világ még akkor is, ha becsületes. A sematizmusával hazudik, még ha nem akarja is. A „tudományos-fantasztikus” világjósok legnagyobbbecsültebb, legkomolyabb képviselőiről is kiderül minden valóban komoly kérdés becsületes vizsgálatakor, hogy – a legjobb esetben is – mily gyermetegek. Arthur C. Clarkról például. Amint Sri Lanka-i villájából lelkenedik az amerikai ATS-6 műholddal megvalósított indiai oktatási programért (vö. Új Tükör, 1978. 16. szám). Utána lehet nézni (ha valóban *komolyabban* akarunk foglalkozni a kérdéssel), mit *ígért* ez a program, s mit *valósított meg* – az érintett indiai analfabéták szemszögéből nézve! A „nesze semmi, fogd meg jól” tipikus példája volt ez a kétéves kísérlet. De a fantaszta tudós-író nem óhajtotta ezt látni – hát nem is látta. Ő a „jövő” (kinek a jövője?) nézőpontjából vizsgálódott... Arthur C. Clark nem hajánál fogva rángatódik ide; az egyik legsikeresebb fantasztikus film, az *Űrodisszea*, 2001 írója is ő volt.

Én legalábbis, ahol még csak hozzáértem a tudományosnak titulált fantasztkus művészet produktumaihoz, rendre ilyesfajta szemellenzős sematizmussal találkoztam. Még az „ellenáramlatok”, a mást mondani akarók legjobb képviselőinél is a sematizmus kísértett: a leegyszerűsített világ-ítélet, világ megítélés, világnézet. Még egy Tarkovszkijnál is, a *Solaris*-ban.

De mégis Jurij Hanjutyinnak volt igaza, amikor megkísérelte *sine ira et studio* elemezni a fantasztkum fantasztkusan gyermekes fantasztáinak séma-világát és világ-sémáit. A sci-fi” (és a „sci”-tlen „fi”) sematizmusa: *van*, lenyűgöző méretekben létezik, ezért komolyan *kell* venni.

Nyilvánvaló, hogy a legvadabb képzeleti termékek is valami módon a valóságos társadalmi lét tükrözései, mint ahogyan – s erre, természetesen, Hanjutyin sem mulasztja el utalni – Marx ismert megállapítása szerint a szintén képzeleti termék mítoszok is. Az is kétségtelennek látszik, hogy a fantasztkus filmek legtöbb műfaja (mert hiszen nem zsúfolhatók egyetlen műfaj kereteibe a *King Kong*-félék és az *Alpha-ville*, a *James Bond*-történetek és az *Andromeda-törzs*) közvetlen vagy közvetett, pozitív vagy negatív viszonyban áll a technikai fejlődés fölvetette problémákkal, sőt némelyikük valóban a tudománnyal magával is némi kapcsolatban van.

A tudományos-technikai forradalom jó kiindulópontja tehát a fantasztkus filmekről folytatott vizsgálódásnak.

De mily különböző viszonyulásokat állapíthat meg a (sok borzadály és nevetség közt) hidegvérrel szemlélődő kritikus! Verne és Wells örökösei is köztünk járnak ugyan, s írják, rendezik a maguk filmjeit, ámde – sajnos – nem ők a hangadók ma már a fantasztkum filmi világában; vége a Méliès megnyitotta útnak, úgy látszik, nem épült tovább egy idő óta. Az ártatlanul bizakodó naivitás kora már csak azért is lejárt, mert hiszen aki ártatlanul bizakodni óhajt jövődönk technikai csodái-

ban, annak ma már csak a nem-bizakodók népes rajával megbirkózva, szembeszegülve lehetséges ezt tennie: egy „vitafilm” pedig minden lehet, csak semmiről nem tudó, naiv nem...

Tudomásul kell venni, hogy a TTF (vagyis a tudományos-technikai forradalom) a fantasztkum mellett az irracionalitás óriási hullámának is elindítója. A skála, persze, tág. A tudósok szkepticizmusától jóegynéhány fokozat vezet át az áltudomány teóriáihoz. De – s ez itt a fontos – vezet át néhány fokozat. Dänikennek is van köze, de még mennyi!, korunk tudományának problémáihoz, jöllehet ő aztán igazából csak szélhámos, egyéb semmi. Hanjutyin veszi magának a fáradságot, és nagy példaanyagon föltárja ezeket az egymásba átvetető árnyalatokat, fokozatokat.

A könyv is idézi Susan Sonntag híressé vált megállapítását: „A tudományos-fantasztkus filmek nem a tudománnyól szólnak. Hanem a katasztrófáról...”

Erről van szó. Az atomveszély a szülőanya a második világháború utáni fantasztkusfilm-termés java részének. De amíg ide eljutott a világ és a filmvilág, addig sok minden történt a világban és a filmben.

A technika erősebb az embernél – ezt a rémisztő áligazságot már évtizedekkel az atombomba előtt sugallták filmek az emberiségnek. Fantomas és társai régóta és mindmáig erre az axiómára építkeznek hatásmechanizmusukkal.

Az elembertelenedés, az emberi jelleg elvesztése meggátolhatatlanul napirenden van világunkban – erre a másik féligazságra is százával építkeznek filmek. Hogy óriáspókok vagy földöntúli lények játszanak közre az emberi jelleg elvesztésében – az már csupán a forgatókönyvírók fantáziájától függ. (Vö. Jack Arnold *Tarantula*-ja; vagy Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers*-e).

Az irracionalizmus, persze, új vallásos hullámban is megnyilvánul, mint régóta mindig. Az ördögűzés is milliókat hoz a hollywoodi konyhára.

S az emberfölötti emberek sem maradhatnak ki a sorból. (Mert *sor*, matematikai sor ez, valósággal! Kiszámítható minden variációja, akár számítógéppel írható az újabb és újabb színopszis és forgatókönyv.) A szupermenek és szuperlédik. Világos, hogy például a derék vadnyugati hős is törvényszerűen átváltozik egy ponton technikával vagy technika ellenében küzdő szupermenné. És – a divatnak megfelelően – megtelítődik szex-szel. (Flesh Gordon is, a derék és ártatlan ifjúsági hős egész sorozatnyit végigélő szex-hőssé lép elő.) S aztán a fantasztikus filmekből nem hiányozhat az űrutasok és csészealjak, óriásszörnyek és robotok mellől „a lány”.

Apropó, robot. Amióta Karel Capek kitalálta ezt a fogalmat és szót, óriási karriert futott be. Maguk a robotok azt a pszichológiát illusztrálják tovább a filmvászonon, amelyet a „mesterséges ember” témájának korábbi földolgozói olykor nem is rosszul megkonstruáltak. Mindenekelőtt a német expresszionizmus mesterei. A *Dr. Calligari*-tól is vezet út a *Csilagok háborúja*-ig, Frankenstein-től is az elektronikus agyak szörnyszülött törtéiréig. Az „állat az emberben” téma pedig igen szolid irodal-

mi előzmények után látott és lát újra meg újra napvilágot a világ filmvásznain. Doktor Jekyll és Mister Hyde stevensoni „sztorija” még a mai nap is vonzó lehet.

Kétségtelen, hogy a katasztrófa-érzéseknek van néminemű alapjuk. Kisebb méretekben valóban tanúi (szerencsénkre, néha csak távoli tanúi) voltunk és vagyunk katasztrófáknak: tömegpusztulásoknak, tömegpusztulással fenyegető gondatlanságoknak vagy háborús vérengzéseknek.

A fantasztikus film egyik ága – kiszámíthatóan, törvényszerűen – a politikai tartalmú fantasztikum megtestesítése. Kubrik, Kramer, Losey, Frankenheimer.

Ők a figyelmeztetők.

Csak éppen... (s ezt már nem Hanjutyin nyomán fűzöm hozzá) *engem, minket* majdhogynem kár így figyelmeztetni. *Őket* kelene...

Csala Károly

Jurij Mironovics Hanjutyin: Realnoszty fantasztyicseszkogo mira. (A fantasztikus világ realitása). Moszkva. „Iszkussztvo”. 1977. 304 p.



Beteljesült prófécia

Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film

Bosszantó-e vagy nevetséges, hogy a magyar Moholy-Nagy László prófétikus könyve fél évszázad késéssel jelent meg magyarul? Első változatát 1925-ben, a másodikat két évvel később adta ki a Bauhaus. („Az anyagtól az építészetig”, melyet szintén a Corvina fordítatott le néhány éve, későbbi ennél a kötetnél – 1929-es. A poszthumusz „Vision in Motion” magyar kiadása, 31 évvel az első megjelenés után, továbbra is adósságunk marad.)

Amit Moholy-Nagy a kortársak és a saját kísérletei nyomán előrejelzett, nagyrészt megvalósult a 60-as évek végéig. Ilyen a „drót nélkül vetített filműjság”, vagyis a televízió, melynek egyik őst, a könyvben is említett „telehor”-t az ugyancsak magyar Mihály Dénes fejlesztette ki. Amikor Moholy-Nagy „a térben szabadon lebegő, egymást átható színes fénykévékből és fénytömegekből” kialakuló formákról beszél, vagy ezt írja: „Lencse- és tükkörszerkezetekkel felszerelt készülékekre gondolok, amelyek a tárgyat minden nézetből meg tudják ragadni” – vajon nem illenek ezek az elképzelések a laser-sugaras fényjátékokra, illetve a holográfiára? A görbült vetítőfelületet, a párhuzamos vetítéseket, az osztott képmezőt ugyancsak a 60-as években vezette be az „expanded cinema” irányzata. „Szükség volna egy mechanikusan forgatható vagy más módszerrel folyamatos funkcióra sarkallható készülékre” az abszolút fényjátékok létreho-

zásához: pontosan ez az, amit a számítógépre kapcsolt képernyővel ma már meg lehet oldani.

Moholy-Nagy azonban nemcsak új technikai megoldások eljövételét jósolta meg – ha így volna, mosolyognánk leírásain, mint Verne holdutazásán. Könyvének van jónéhány nagy jelentőségű elvi következtetése is. A fotó megjelenésével hozza összefüggésbe azt a változást, melynek során az ábrázolás funkciója leválik a festészetről, hogy ez a művészeti ág végre a saját problémájával, a színnel foglalkozhasson. Noha a fotó és a „pigment-festészet” ilyen szembeállításra túl kisarkított-nak tűnik – rá is cáfolt az idő, például a hiperrealizmus megjelenésével –, érthető, ha arra gondolunk, hogy mennyire gyerekcipőben járt még a 20-as években a színes fényképezés vagy filmezés. Másrészt a könyv egyik utószóírója, Otto Stelzer is figyelmeztet arra, hogy maga Moholy-Nagy látja meg élete végén a *színes* fotogramban rejlő lehetőségeket. Az igazán érdekes azonban itt a festészetre vonatkozó megállapítás: „a színes megformálás a maga „tárgyát” önmagában, vagyis a színben hordja”. Amire rímel a kubizmus és a konstruktivizmus jellemzése: „arra törekedtek, hogy magának a kifejezőmódnak az elemeit és eszközeit világítsák meg”. Mindegyik esetben olyan, „metanyelvi” törekvés megsejtéséről van szó, ami majd csak a 60-as és 70-es évek minimal és koncept artjában fog végső formát nyerni.

Ugyancsak a minimal artra vonatkoztatható a „Házi képtár” c. fejezet, melyben ipari úton megformált műalkotásokról olvashatunk, egyszerre sok példányban létező „eredeti” művekről, mintha csak Walter Benjamin jóval későbbi, 1936-os híres esszéjét tartanánk kezünkben.

Két további, igen nagy horderejű sejtés: a Gutenberg-féle tipográfia linearitásával szembeállított „totális dimenzió”, korunk szimultán optikai szemléletmódja (mellyel kapcsolatban a másik utószóíró, Bíró Yvette finom ironiával jegyzi meg, hogy a harminc évvel későbbi Gutenberg-galaxis híres szerzője, Marshall McLuhan említésre sem méltatta elődjét), valamint az intermediális szemlélet: „új viszonylatok” az optikai, akusztikai stb. területek között.

Moholy-Nagy intermediális elképzeléseinek alapja a művészeti ágak, illetve általában a jelenségek *egységben való látása*. Ez az a pont, ahol a legjobban megfogható, miért aktuális a „Festészet, fényképészet, film” ma is, hiszen ez a komplex szemléletmód még ma sem érvényesül a művészetben, a filmművészet fő vonulata pedig egyenesen gátolja érvényesülését. A *fény* és a *mozgás* egységéről van itt elsősorban szó, amit Moholy-Nagy merészebb méltatói egyértelműen a *tér-idő-kontinuum* fogalmával hoznak összefüggésbe. A művész számára a festmény átlátszó vagy átlátszatlan síkidomok egymást metszésének helye, másrészt „új, színes összhangból fakadó egyensúlyi állapot”, amihez képest a film legtisztább formája, a reflektorikus fényjáték „fény-tér-idő feszültségeknek színes vagy fényárnyék harmóniákban és (vagy) különféle kinetikus formákban történő előállítása a mozgás folyamatosságában: azaz, optikai időtartam egyensúlyi állapotban.” Moholy-Nagy ezt a műformát leginkább kinetikus szerkezetével, a „Lichtrekvisit”-tel közelítette meg (a könyv megírása idején még nem létezett), melyet Fény-tér-modulátornak is neveznek. Térmodulátor lehet például egy meghajlított papírlap, fény-modulátor egy ugyancsak meg-

hajlított plexiüveg, mely felfüggesztve és megvilágítva, mozgásával állandóan változó fény-árnyék viszonyokat hoz létre. A két fogalom egyesítéséből keletkező gépezet a mechanikus mozgások, transzparens és átlátszatlan felületek, fények és árnyékok bonyolult szintézise, a segítségével készült film pedig, az eredetileg 8 részesre tervezett mű egyetlen részlete (Lichtspiel, schwarz-weiß-grau 1930) egyszerre tárgyilagos dokumentációja egy absztrakt szobornak és elvont képi megfogalmazása egy konkrét fénykompozíciónak.

A „pigmentfestménytől” a fényjátékig terjedő sorba illeszkedik a fotogram, a fényképezőgép nélkül készített fénykép, amit Moholy-Nagy programja kulcskérdésének tekint. A fényérzékeny anyagra ennél az eljárásnál takarással és a megvilágítás időtartamával szabadon alakított, helyesebben szabályozott fénylenyomat kerül. Az alkotás módszere tehát a reprodukív fotózással szemben produktívává vált; ezt az elvet kell kiterjeszteni a filmművészetre is. (Moholy-Nagy szemléletének dialektikájára jellemző, hogy az „alkotó” jellegű, „absztrakt” fotóval és filmmel szemben nem zárja ki az „ábrázoló”, „tárgyas” lehetőségeket, sőt műveli is ezeket a fotografikus területeket. Ugyancsak dialektikus felfogására mutat, hogy amint a fotogram feltalálásában közvetlen előzménye, Man Ray, úgy ő is megfelelteti a fotogramon rögzített fénymennyiségeket a *festmény* felületére szórópisztollyal felvitt festékmennyiségnek. A 30-as években pedig meggyűrve megvilágított fényérzékeny papírt hív elő, az „Erődiagramot”, ily módon hozva összefüggésbe a fényt a mozgással és a térmódulálással. Ezeket az elveket majd a 60-as évek végétől kezdve fejleszti tovább Pauer Gyula és néhány rokon törekvésű festő vagy fotográfus.) A fotogram-elv további alkalmazási lehetősége: a nem reprodukív hangalakítás. A kézzel karcolt gramofonlemez gondolata, melyet Moholy-Nagy már 1922-ben papírra vet, gyakorlatilag mindenfajta szintetikus hangképzés egyik elvi előzménye lesz.

A kép és a hang viszonyának felvetése

Moholy-Nagy intermediális szemléletének talán legjellemzőbb bizonyítéka. Könyvében sorra veszi, és nagyra értékeli (olykor bírálja) a fénykinetizmus-zene-film máig sem pontosan feltérképezett köztes területén folyó kortárs kísérleteket: elsősorban Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter, Hirschfeld-Mack, László Sándor, Raoul Hausmann és Walter Brinkmann munkáit. Nem szabad elfelejtenünk, hogy még a könyv második kiadása idején sem létezik mai értelemben vett hangosfilm: Ruttmann 1928-ban mutatja be az első egész estét betöltő fényhangos produkciót, a *Tönende Wellét*. A filológiai érdekesség kedvéért említendő, hogy a számtalan korai fényhang kísérlet között Mihály Dénesnek is volt egy szabadalma, a Projektophon (1916–17). Nem érdektelen az sem, hogy maga Moholy-Nagy mit végzett ezen a téren. Noha idézett *Lichtspielje* 1930-ban még némafilm, már legelső, 1923-ban megfogalmazott filmtervének, A nagyváros dinamikájának kötetünkben közölt változata is tele van hangeffektusokkal. (A terv soha nem valósult meg.) Az 1932-ben készült *Tönendes ABC* pedig szintetikus fényhangot használ, oly módon, hogy a vásznon látható motívumok kerülnek – újrafényképezve és lekicsinyítve – a hangcsíkra. Az eljárás Rudolf Pfenninger találmányán alapul, aki viszont csak meglévő zenei

anyagot ültetett át grafikai jelekké, s ezeket fényképezte át nagy papírcsíkokról a film hangsávjára.

Ami most már Moholy-Nagy filmművészeti munkásságát illeti, ez egyrészt nagyon töredékes, másrészt a magyar közönség előtt csaknem teljesen ismeretlen. A Nemzeti Galériában rendezett kiállítása alkalmából láthattuk a *Lichtspielt* és egy kevésbé jelentős dokumentumfilmet „Egy rák életé”-ről (1935). Talán mire ez a kézirat megjelenik, láthatunk majd a tévében egy angol életrajzi filmet, mely részleteket mutat be a többi fontosabb alkotásból is: a *Berlini csendéletből* (1926), a *Marseille Vieux Port-ból* (1929), a *Nagyvárosi cigányokból* (1932) és a *Korda Sándor* számára készített trükkfelvételekből (1926).

Visszatérve a könyvre, ezek után talán meglepő, hogy törzsanyaga alig több, mint 40 szövegoldal, amit 74 képtábla egészít ki. A képanyag nem illusztráció, hanem ugyanolyan teljesértékű vizuális közlemény, mint a függelékként közölt filmvázlat: ez utóbbi a Moholy-Nagy-i értelemben vett korszerű tipográfia, a „tipofotó” mintapéldájaként is szolgál.

Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film. Corvina 1978.

Beke László

Mihalkov-Kocsalovszkij — új filmjéről, a Szibéria eposzá-ról

Mozijainkban nemegyszer mutattak be a termelésről, a vasöntésről, a szénbányászatról szóló filmeket. E filmek közül némelyikben az emberek mellékes szereplők, nem is feltétlenül szükséges háttér voltak csupán. Az ilyen filmek szerzői mintegy elfeledkeztek arról, hogy a film csak akkor lehet művészi alkotás, ha az *emberről* szól, az ember kapcsolatairól a világgal és az emberi kölcsönkapcsolatokról.

Bevallom, hogy Valentyin Jezsovval mi is ilyen hibába estünk, amikor elkezdtünk dolgozni a *Szibéria eposza* forgatókönyvén. A szibériai olaj feltárásáról és kiaknázásáról akartunk filmet készíteni – ami olyan téma, mondanom sem kell, melyet jelentősnek, aktuálisnak, társadalmilag fontosnak tartunk. De gondolataink önkéntelenül is az elcséptelt közhelyek ösvényére tévedtek: keresik az olajat, fűrnak, fűrnak, fűrnak. A fűrómester izgul: lesz-e olaj vagy sem? A kerületi pártbizottság titkára cigarettázik – a hamutartó tele csikkokkal. Megint fűrnak, megint izgulnak... Elég sok ilyen film volt már, a fő probléma az bennük: teljesítik-e a tervet, hogyan teljesítik – előbb vagy utóbb, rosszabbul vagy jobban? De hiszen ez nem a művészet

témája; ahogy az életben sem a kiolvasztott acél vagy a kitermelt olaj mennyisége a fontos önmagában, hanem az, hogy mit ad ez az acél és olaj az embereknek, mennyiben segít életük jobbá és boldogabbá tételében? A termelés eszköz, nem pedig cél. Ha célá tesszük, elfonnyad a művészi gondolat, a néző már nem fog együttérezni velünk.

Mindez nyilvánvaló igazság, mégis újból rá kellett jönnünk. Mihelyt tudatosítottuk, hogy az olaj csak eszköz az emberekkel és a természet világával való kapcsolatunk teljesebbé tételéhez, minden a helyére került. Ebből alakult ki a forgatókönyv jelenlegi felépítése. A századelővel kezdjük elbeszélésünket, az őslakosok néhány nemzedékének sorsát mutatjuk be; ezek látszólag egy a világtól és a történelemtől elzárt szibériai faluban éltek; aztán végül eljutunk oda, hogy korunkban nem lehetnek a történelemtől elszakított emberi sorsok, hogy minden ember – akarva-akaratlanul – az egész század sorsát éli ma. Az olaj és az érte folytatott harc csak katalizátor, mely meggyorsítja ennek az egyetemes folyamatnak a lefolyását.

A *Szibéria eposza*-nak forgatókönyve országunk egész XX.

századi történetét felöleli. Ez a történet pedig tele van állandó drámai feszültséggel: az I. világháború, a forradalom, a polgárháború, a kollektivizálás, az iparosítás, a 30-as évek osztályharca, a Nagy Honvédó Háború.

De az orosz nép már olyan, hogy még a legnehezebb megpróbáltatások pillanataiban sem hagyja el a humorérzéke. Egyébként ez a tulajdonság minden nemzetben megvan – a nevetés erejéhez folyamodnak, hogy kibírják a történelem tragikus erőinek nyomását. Ezért filmünkben egyesíteni próbáltuk ezt a két erőt: a történelem erői által meghatározott tragikumot és a belülről, az emberek jelleméből fakadó komikumot, amely a humor melegével, a remény fényével ragyogja be a lelket.

„Filmregényünk” mind a négy filmjének cselekménye egy távoli szibériai faluban, Jalanban játszódik, amely az Isten háta mögött van, és elvész a tajga és a mocsarak tengerében. Lakói évszázadok óta, maguk sem tudva erről, az olaj és földgáz óceánján éltek, míg ma ezekért az értékes ásványkincsekért rendkívül drámai és kiterjedt harc folyik. És ezért elkerülhetetlen volt, hogy ez a falu is bekapcsolódjon a század történelmébe.

A világon végighullámoztak a forradalmak, háborúk folytak, szociális harcok rázták meg a földet, és ezek a lökések, noha nagy késéssel, mégis eljutottak Jelanig. Ahogy a felrobbant csillagok törmelékei meteoriként hullanak a földre, ide is elrepültek a nagy események kiégett törmelékei.

Olyan emberek jöttek, akiket megérintett a történelem. Ide, az Isten háta mögé, ahova szabad akaratából soha senki sem jött – hiszen Szibéria mindig olyan hely volt, ahova vagy büntetésből küldték az embert büneiért, vagy ahova a büntetés elől szöktek. Az első, aki elhozta ide az új hit szikráját, aki követ dobott az állóvizbe, Rogyon, menekülő forradalmár volt. És kiderült, hogy ez a kis kő nagy hullámokat kavart.

Filmünk hősei tősgyökeres szibériaiak. Őseik a régi kocsisnemzetség tagjai között találhatók, sőt Jermak Tyimofejevics harcostársai között. Az egyházszakadás idején jöttek Szibériába, megőrizték az ősi hagyományokat, melyeket a nagyapáktól és dédapáktól örököltek.

Két ilyen ősi nemzetség lakik a mi Jelan falunkban: a Szolominok és az Usztjuzsaninok. A Szolominok erős, gyűjtögető és építő emberek, akik őrzik, amit megszereztek. Az Usztjuzsaninok lázadók, álmodozók, az igazság örök keresői. De a történelemnek mindkét családra szüksége van, mindkettőnek van létjogosultsága és haszna – az egyiknek azzal, amit épít, a másikkal azzal, amit lerombol. Egy egységes folyamat két oldala ez: nem lehet rombolni, ha semmit sem építettek, ahogy nem lehet újat építeni sem az elavult lerombolása nélkül. A két család gyűlöli egymást, de nem élhetnek egymás nélkül. Ebből a szeretetből-gyűlöletből, az ellentétek egységéből, az igazságok kon-

frontálásából, azokból a hibákból, amelyeket mindegyik fél akarva-akaratlanul elkövetett a maga igazáért folytatott harcban, születik meg a film drámai izzása, a szűzsé mozgása.

Trilógiánk egyik részétől a másikig, hőseink nemzedékei során megtörnek a régi hagyományok, mert nem bírják ki a világban végbemenő történések nyomását. Megváltozik az emberek életének értelme. Az öregek az élet értelmét csak a földben, a paraszti munkában látták. Az új nemzedék megpróbálja kiszabadítani a föld mélyében megbújó erőket.

Elbeszélésünk harmadik részének hőse, Alekszej Usztjuzsanin fűrómunkás visszatér szülőfalujába, Jelanba, miután megjárta a Nagy Honvédő Háborút, és hosszasan vándorolt messzi tájakon. Nem volt és nincs is szoros kapcsolata az atyai házzal; fel akarja robbantani ezt a földhöz ragadt falucskát. Nem lehet úgy eljutni az újhoz, hogy útközben el ne söpörnénk a régít, bármilyen tragikus és fájdalmas is ez azoknak, akik összenőttek az apáktól és nagyapáktól átvett, megszokott életvitellel. Igaz, hősünknek nem adatott meg, hogy tudatosítsa a történelmileg elkerülhetetlen és haladó változások tragikumát. És amikor szökőkútként tör fel a földgáz és szétdulja az ősei sírjával teli temetőt, csak ennyit mond jókedvűen: „Na végre! Most biztosan melege van az öregnek!”

Ebben a lángban pusztul el maga Alekszej is; elég, ahogy valamikor ősei égtek. Ilyen erős az a vágya, hogy átalakítsa a világot és jó legyen az embereknek...

A *Szibéria eposza* munkájában sok régi barátom vett részt. Először is Levan Paatasvili operatőr, aki a *Szerelmesek románca*-t fényképezte. Mostani fil-

münk során nemegyszer kellett kézikamerával forgatni bonyolult jeleneteket, minden állvány, elegendő fényforrás és a világítás átrendezéséhez szükséges idő nélkül. És ő elfogadta ezeket a kemény követelményeket, mert megértette, hogy nem egyszerűen a gyártási körülmények (amelyek szintúgy gyors és feszített munkát követeltek), hanem elsősorban az alkotói feltételek teszik szükségessé ezt: az, hogy maximálisan szabad légkört kell teremteni a felvétel színhelyén, hogy a színészek zavartalanul dolgozhassanak.

Nem először találkoztam Nyikolaj Dvigubszkij díszlettervezővel sem. Ez egyszer azonban Dvigubszkij előtt rendkívül bonyolult feladat állt: egy egész szibériai falut kellett felépítenie, mely egy meghatározott világ és életforma képét fejezi ki, és évszázados hagyományokat őriz. A Moszfilm gyártásvezetői számára az együttműködés Dvigubszkijjal mindig kíváncsi és gyötrelmes is. Kíváncsi, mert már a neve is az elsőosztályú munka garanciája: emlékezzünk csak Tarkovszkij *Tükörére*, Rajzman *Udvariassági látogatás*-ára és az én filmjeim közül a *Nemesi fészek*-re és a *Ványa bácsi*-ra. De gyötrelmes is, mert tudják, hogy Dvigubszkij semmilyen díszletet nem ad le csak úgy, összezsapva. Hetekig képes vizsgálni minden apró részletet, hogy igazinak nézzen ki. Dvigubszkij csodálatos művész. Nemcsak a kifejező formát, hanem a színész játékát és a film dramaturgiáját is kitűnően érzi. Ez nagyon fontos, mert így a díszlettervező nemcsak a film anyagi világát teremtette meg, hanem a lelki világot is ebben az anyagi közegben. Nagyon bírom Dvigubszkijban, ízlésében és megérzéseiben.

Ennél a filmnél találkoztam először Artyemjev zeneszerzővel

(Tarkovszkijjal dolgozott a *Solaris*-ban és Nyikita Mihalkovval annak összes filmjében). Szerintem szép zenét írt a *Szibéria eposzá*-hoz és ami különösen fontos, ez a zene meglepően szervesen fonódik össze a filmbe bekerülő összes zenével – a való élet zajaival, a népdalokkal, az ismert dallamokból készült kollázsokkal.

Hosszú és nehéz munka volt megtalálni a főszerepek alakítóit. Elég impozáns a filmhez szükséges színészek száma is: 24 felnőtt-, 5 gyerek-, 36 nagy- és kb. 50 kis epizódszerep. A színészpróbák során megváltozott az eredeti elképzelés, és pontosabb kép alakult ki a figurákról.

Például amikor a forgatókönyvet írtam, Rogyion forradalmár szerepében Ivanovot, Vidovot, Nyikita Mihalkovot láttam. Valamilyen superman-nak képzeltem el, határozottnak és merésznek, akinek minden sikerül. Aztán pont az ellenkezőjére jutottam. Hogy bizonytalanoknak, sőt talán gyávának kell lennie, de az igazságosság mozgató ereje olyan tettekre készíti, amelyek egyáltalán nem jellemzőek az ilyen jellegű emberekre. Fél, de megcsinálja. Mihail Kono-nov mellett döntöttünk.

Nehéz dolguk volt a színészeknek filmünkben. Minden szöveg nehéz, sok bennük az áttételesség, a humor. Bizonyos fokig

irodalmiak, teátrálisak – mindenfélék, csak nem életszerűek. Ebben a filmben nem elég hitelesen átélni, játszani is kell a szerepet – hiszen ez részben mese, legenda, *saga*.

Noha a *Szibéria eposz*a drámai, és a felölelt események szempontjából epikus film, a hősei kicsit különc emberek, Platonov figuráival rokonok. Ezért nagyon sok függ attól, mennyire képes elszakadni a színész a szerepétől, hogy felülemelkedjen és kifejezze a szerephez való viszonyát – szeretettel, de kicsit kinevetve.

Gyakran megtörténik, hogy a rendező egyik filmje forgatása közben már a másikra gondol. Velem is így történt. Amikor ez a filmem még távol volt a befejezéstől, már éreztem, hogy valami új születik bennem, ami betör ebbe a filmbe is, sőt, zavarja azt. Ez az új ötlet részben kapcsolódik a *Szibéria eposz*ához. Az embernek a természet és a földgolyónk iránti felelősségéről van szó.

Most végre tudatosítanunk kell, hogy az emberi civilizáció olyan magas szintre ért, amikor minden hiba magát az ember létét veszélyeztetheti. Az ember alkotó tevékenysége romboló erőket kelthet életre.

Napjainkban elég gyakorivá váltak a környezetvédelemről

folytatott beszélgetések. És mégis állandóan vissza kell térni erre. Filmeket kell készíteni erről, és nekem személy szerint nagy kedvem is lenne egy ilyen film elkészítéséhez. El kell gondolkoznunk magunkról, az embernek a világban elfoglalt helyéről. Büszkék vagyunk arra, hogy a lelki állhatatosság csodáira vagyunk képesek, hogy elviseljük a nélkülözéseket és kibírjuk a fizikai kínokat. De egyre gyakrabban kell gondolni arra, mennyire törekenyek vagyunk, mennyire korlátozott feltételek mellett tudunk csak élni: a levegőben meghatározott mennyiségű oxigénnek kell lennie, a hőmérséklet nem lehet magasabb és alacsonyabb bizonyos értékeknél stb. És mégsem vigyázunk a levegőre. Elégetjük. Azt hisszük, hogy az olaj ég, pedig a levegő ég.

A fenti témák némelyikét már most, a *Szibéria eposz*-n dolgozva is érinteni szeretném. Szeretném, ha a néző azt a végkövetkeztetést vonná le a filmből, hogy az élet megjavítása, sőt még a megőrzése, folytatása sem lehetséges ma a természeti egyensúly, az ökológiai egyensúly megőrzése nélkül, amely több millió és milliárd éve jött létre.

(*Pressz-Informacija, Moszkva, 1977. No. 21.*)

Egy másodperc alatt 60 filmkocka

A speciális effektusok – robbanások, lebegések, emberek hirtelen eltűnése a vásznonról, a Vörös-tenger kettészakadása, viharok stb. – a filmkészítés alapvető kellékeihez tartoznak a mozgófilm megszületésétől. A francia Georges Méliést, aki egy személyben volt művész, technikus, bűvész, producer és ren-

dező, mindig izgatták a filmezésben rejlő lehetőségek a speciális effektusok terén. 1902-ben készítette a filmtörténet első tudományos-fantasztikus filmjét *Utazás a Holdba* címmel. Bármennyire kezdetlegesnek tűnnek is az ebben felvonultatott technikai újdonságok, ezek mégis vonzótták a korabeli mozilátogatókat.

A filmtörténet talán legtehetségesebb technikus a speciális effektusok terén (sokak szerint „varázsló”) a harmincöt éves kaliforniai Douglas Trumbull. Azután figyeltek fel rá, hogy Con Pedersonnal együtt elkészítette a 2001: *Űrodüsszeia* speciális effektusait. Az 1972-ben forgatott *Silent Running* (Néma

futás) című filmnek ő volt a társírója és a rendezője. A *Csillagok háborúja* trükkjeinek elkészítését nem vállalta, de egyik tanítványa, John Dykstra, aki a *Silent Running*-ban együtt dolgozott vele, elfogadta a megbízást. A *Close Encounters of the Third Kind* (A harmadfokú találkozás) c. film kapcsán újból sokat emlegetik nevét. Az a jelenet, amikor az óriás űrhajó előtűnik a végtelen, homályos űrből, a trükkfilmzés történetének talán a legszorongatóbb mozzanata.

Trumbull apja mérnök volt, és noha a fiatal Trumbull sohasem tanulta a szakmát, mégis nagy tudásra tett szert azzal, hogy nagyon odafigyelt arra, amit ebéd közben hallott.

Trumbull a Future General Corporation elnöke. A céget a Gulf et Western, a részvények többségének tulajdonosa segítségével alapította. A cég (amelynek neve úgy hangzik, mintha egy sci-fi regényből került volna ki) egy hangárszerű építményben működik, nem messze a Los Angeles-i Nemzetközi Repülőtértől.

Az *Űrodüsszeia* vágása közben Trumbull-t megragadta egy érdekes jelenség, és ennek nyomán néhány évvel később egy olyan kísérlet sorozatba kezdett, amelynek eredménye komoly kihatással lehet a filmipar jövőjére.

Amikor nála jártam, egy kis vetítőterembe vezetett, bemutatót a speciális effektusok egyik neves szakemberének, George Pal-nak, majd részletes magyarázatba kezdett az új eljárás meg születéséről.

„Sokan és sokféleképpen próbálkoztak, hogy változtassanak a filmezés technológiáján. Gondolok itt a sztereo-hangra, a szélesebb vásznapakra és a különböző színesfilm eljárásokra. Mi háromdimenziós fényképezési technikával kezdtük,

különböző lencsék, speciális vásznak alkalmazásával. Az emberi érzékeléssel foglalkozó specialistákat is bevontunk a munkába. Arra a következtetésre jutottunk, hogy ez a háromdimenziós eljárás abban az esetben alkalmazható sikerrel, ha a néző mintegy három méter távolságra ül a vászontól. A két szemmel való látás arra jó, hogy lehetővé tegye közvetlen környezetünk érzékelését, tehát a környűttánsyira eső tárgyak távolságáról alkothassunk fogalmat.”

„Három méteren túl azonban sok más tényező válik dominánssá, mint például a sebesség, a vonalak perspektivikus összefutása, a szín, az elhomályosulás (a tárgyak egymás előtt mozognak) és a megvilágítás. Összesen mintegy tíz ilyen fő befolyásoló tényező létezik.”

Trumbull tehát nem találta kielégítőnek a háromdimenziós fényképezési technikát, és más megoldás után nézett. Rájött, hogy a vászon méretének növelése – ami növeli a periférikus látás mezőjét – csak egy bizonyos pontig hatásos.

Eszébe jutottak az *Űrodüsszeia*-val kapcsolatos munkálatai. „Hatalmas mennyiségű filmanyagunk volt speciális effektusokból. Ezeket egy nagy sebességű vágóasztalon dolgoztuk fel, jóval nagyobb sebességgel, mint a szokásos másodpercenkénti 24 kocka. Ekkor tapasztaltam, hogy a kép valóságossága furcsán, hihetetlenül megnő, ami a nagyobb sebességnek köszönhető.”

„A másik dolog, ami megragadta a figyelmemet, az volt, hogy a televízió sokkal valóságosabb képet ad, függetlenül attól, hogy egyenes adásról van szó, vagy szalagról sugározzák. Képmagnó-technikánál 30 kocka/másodperc a sebesség. Minden egyes kockát két mezőn keresztül sugároznak a képernyőre. A kép

élességét a mezők változtatásával érik el, minden mező a saját mozgásinformációját hordozza. Az így nyert mozgás ilyenformán kettőzött.”

„Ki akartam ezt próbálni a filmnél is, lehetséges-e itt is ugyanazt a jó minőséget elérni? Miért használnak a filmnél 24 kocka/másodperc sebességet? Némafilmek esetében általában 16 kocka per másodperc sebességet alkalmaztak, a hangosfilm megjelenése azonban szükségessé tette ennek a sebességnek a növelését. Az emberi szemet 48-as sebességnél már nem zavarja a filmkockák vibrálása, remegése, következésképpen a film *felvételénél* 24-es, *vetítésénél* pedig 48-as másodpercenkénti sebességre volt szükség, kétszárnyú záruk alkalmazásával, amikor is a néző minden egyes kockát kétszer lát az egyhúszonnegyed másodperc időegységen belül.”

Függetlenül attól, hogy Cine-rama, Todd AO vagy Superpanavision technikával dolgoznak, a filmet mindenhol 24-es sebességgel rögzítik a vibrálásmentes kép és mozgás érdekében.

Trumbull feltette magának a kérdést: „Ha ez az alsó határ, vajon hol van a felső? Melyik az a maximális másodpercenkénti kockaszám, amely még valóságos képet ad a nézőnek?” A Future General egy olyan kísérlet sorozatba kezdett, amely ennek a problémának pszichológiai és gyakorlati megoldását tűzte ki célul: különböző sebességgel felvett azonos témával kísérleteztek. A filmek bemutatása egyzárás vetítőkkel történt, tehát az ember minden kockát csak egyszer látott, kivéve az olyan kis kockasebességet, mint a 24/sec.

A kísérleti alanyokat EKG, EEG, izom- és bőrreakciós vizsgálatoknak vetették alá. A kísérletek során Trumbull azt tapasztal-

talta, hogy a vetítési sebesség növelésével rohamosan változik a pszichológiai reakció görbéje.

„A való élet számunkra vibrálásmentes információk sorozataként jelenik meg. Így arra a következtetésre jutottunk, hogy a reakciós görbe 24-es sebesség alatt már nem kielégítő.”

„Olyan eljárást szabadalmaztattunk – magyarázza Trumbull –, amelyben mind a felvétel, mind a vetítés 60 kocka/mp sebességgel történik 70 mm-es filmen, egyszárnyú záras felvevővel, kockánként 1/120 sec-es exponálás mellett. Bemutatom önöknek az így készült filmet. El lesznek tőle ragadtatva. Még a vízcsobbanás is tisztán ki-vehető.”

A vetítésen valami csodálatosan egyedülállót tapasztaltam ennek az eljárásnak köszönhetően, melynek bejegyzett neve Showscan vagy Super 70, noha Trumbull egyik elnevezéssel sincs kibékülve. Az eljárás – Andrew Wyeth festményeihez hasonlóan – kiválóan valósághű képet ad, de mozgásban.

Ez a felfokozott realizmus azonban kicsit hasonlít a bizonyos kábítószerekkel kiváltott túlélénk érzékelésre.

„Nem rejt magában veszélyeket ez az eljárás?” – szögeztem a kérdést Trumbullnak.

„Néhány esetben – mondja Trumbull – szükséges az emberek figyelmét felhívni erre, csak úgy, mint a vidámparkban, ahol szívbetegnek nem ajánlatos felülni a hullámvasútra.”

Trumbull már az új eljárással készít bizonyos drámai jeleneteket az *Agyvihar* (Brainstorm) című filmhez. Alig várja, hogy kipróbálhassa a nézők reakcióját. A jövőben a vidámparkokkal is kíván foglalkozni, számításba véve, hogy ennek az iparágaknak a bevétele az évi 2,5 milliárd dollárt is eléri, meghaladva a filmipar bevételeit. Jelenleg is dolgozik egy olyan terven, amely a speciális effektusok alkalmazásával lehetővé teszi a néző számára, hogy egy helyben ülve csak a beavatottak számára hozzáférhető kalandokon menjen keresztül: „felfedez-

ze” magának testközelben a Holdat, a Marsot, eljusson a képzeletvilágon túli területekre is.

Trumbull többé nem készít speciális effektusokat mások filmjeihez. „Csak úgy vesznek számításba (ti. a filmipar vezetői), mint egy műkedvelő szereplőt.” Nem szeretné, ha beskatulyáznák ebbe a kategóriába, saját maga akarja írni és rendezni filmjeit, a *Silent Running*-hoz hasonlóan. Az új eljárás szinte korlátlan lehetőségeket biztosít ehhez a törekvéshez.

Trumbull felfogása szerint a filmipar – jelenlegi helyzetét, felépítését tekintve – haldoklik, a televízió napjainkban olyan hatással van a filmre, mint annak idején – ugyan kisebb mértékben – a film volt a színházra. Meggyőződése, hogy a Super 70 mérföldkő a filmezés történetében, újra fellendítheti az ipart. Ezen kíván munkálkodni teljes emberként: mint producer, rendező és író, csakúgy, mint elődje Méliès.

(*American Film*, 1978. február, Washington – New York)

A brazil cinema novo jövője

A Jeune Cinéma augusztusi száma két interjút közöl, hogy képet adjon a brazil új film, a *cinema novo* jelenlegi állapotáról. A két rendező, akikkel az interjú készült: Carlos Dieges és Nelson Pereira, a brazil új film reprezentatív alakjai. Először a filmgyártás helyzetéről, feltételeiről esik szó.

„A brazil filmgyártás struktúrája sokat változott az elmúlt évtizedben – mondja Dieges. – A film fontos ügygé vált Braziliában, a filmtermés a korábbi sokszorosára növekedett; ma már az állam is részt vesz a filmgyártásban. Van egy nemzeti gyártási és forgalmazási vál-

lat, az Embra-film, amely finanszírozza a filmeket, s költségvetésének felét az állam biztosítja. E vállalat intézi majdnem minden film forgalmazását is, és – legalábbis mostanáig – elég demokratikusan; ami azt jelenti, hogy nem avatkozik bele az alkotó munka folyamatába. A beavatkozás – a cenzúra révén – az Igazságügyi Minisztérium által történik; vagyis az állam egyik kezével pénzt ad egy filmre, aztán a másikkal megvátatja azt.”

Nelson Pereira borulátóbb: „Hogy milyen a kapcsolat az Embra-film és a rendezők között? Többféle rendező van.

Vannak olyanok, akik jövedelmező, mondhatnánk úgy is, hogy pornográf – de legalábbis erotikus filmeket csinálnak. S vannak aztán olyan alkotók, akik régóta kérik, hogy az Embra legalább annyi lehetőséget adjon nekik is, mint a kommersz-filmek gyártóinak. Valami olyasfajta előlegrendszer javasolnak, amilyen Franciaországban is van. Az évi 50 film helyett ma már 100-at gyártanak – s nagy erőfeszítéseket kell tennünk azért, hogy a filmeket be is mutassák, mert a legsúlyosabb problémánk, hogy a forgalmazók nem pártolják a brazil film ügyét. Hatalmas mennyiségben impor-

tálnak külföldi filmeket, mintegy 600-at egy évben, a televízió pedig több mint ezer külföldi filmet vetít évente. Mindennap meg kell harcolnunk azért, hogy a mi filmjeink is menjenek a mozikban.”

Carlos Dieges eddig főként nagyon intellektuális, nehezen megközelíthető, metaforikus filmeket alkotott. *Xica da Silva* című filmje azonban óriási közönségsikert aratott, s a brazil cinema novo és a brazil nép nagy találkozását jelentette. A film egy XVIII. sz-i igaz történeten alapul, amely a nép körében legendaként, népi mítoszként máig is él, s gyakran feltűnik brazil művészek műveiben: költeményekben, színdarabokban, sőt a riói karnevál egyik szambájában is. „Filmemet azonban nem a történelmi hűség, hanem a mítosz megjelenítése érdekében készítettem – mondja Dieges. A történelmi események csak annyiban érdekelték, amennyiben lehetőséget teremtettek a mítosz keletkezéséhez. És ebben az értelemben ez a filmem is metafora: a szabadságról, a szerelemről és a szabadság szeretetéről – politikai és költői metafora.”

„Nem építék ’életművet’ – folytatja Dieges. Minden filmem az előzőek folytatása, de új dolgok is találhatók bennük. Mielőtt új filmbe kezdek, már nem gondolok az előzőekre. Mégis lehet találni közös vonásokat a filmjeimben. Mindenekelőtt: minden filmem a szabadságról szól. Ezenkívül, a nők sok filmemben jelennek meg mint olyan aktív személyiségek, akik tudnak dönteni... Vonzódok a fekete kultúrához. Főként pedig

– s ez az, ami a leginkább tudatos – azzal kísérletezem, hogy a rendezés a brazil nemzeti-népi kultúrába illeszkedjék. Igyekszem felfedezni egy olyan újfajta rendezés elemeit, amelyekkel népi filmművészetet teremthetek, nemcsak olyan értelemben, hogy a film tetsszen a közönségnek, hanem hogy a nép oldalán álljon.”

„Ami újdonság a filmben, az olyan újdonság, ami nemcsak az én filmemre, hanem a legutóbb készült összes brazil filmre érvényes: s ez annyit jelent, hogy míg a hatvanas években a filmekben mindannyian a nép bíraként tetszelegtünk, ma már nem akarunk bírak lenni – egyszerűen a nép oldalán állunk. Tudjuk, hogy egy filmtől nem változik meg az élet, nem tör ki a forradalom. Nem vagyunk kevésbé lelkesek, mint akkor, de ami a filmművészet céljairól vallott gondolatainkat illeti – ezek már szerényebbek.”

„Az újdonság, azt hiszem, nagyon világosan látható az új brazil filmművészetben: a filmek már nemcsak politikai filmek kívánnak lenni, hanem politikaiak és népiek egyszerre. Nem azt mondom, hogy amit valaha csináltunk, nem volt fontos. Nagyon fontos volt, hiszen az vezetett el bennünket idáig. Nem félek kijelenteni, hogy a *cinema novo* permanens kulturális forradalom: soha nem ragadtunk le egy-egy témánál; mindig változni, előrelépni törekedtünk.”

„Ha megvizsgáljuk a brazil új film történetét, megfigyelhetjük, hogy volt egy első periódusa, amelyet törhetetlen jókedv, epikus bőség és nagyon sok társadalmi vonás is jellemezett. Az

tán az államcsíny után mindenkit megbénított a konkrét helyzet és az azon való elmélyült gondolkodás. Ekkor következett a második korszak, amelyben saját szerepünk izgatott bennünket. Ekkor váltunk a nép bírává filmjeinkben, és azt kutattuk, hogy mit tehet a – mondjuk, hogy: forradalmi – értelmiség, hogy filmjeivel megpróbálja megváltoztatni a dolgokat. És végül a harmadik korszakot úgy nevezném: a betegség időszaka. Ez a teljes pesszimizmus ideje volt, amikor mindenki a halálra gondolt, mert az elemzés azt mutatta, hogy az utak mindenfelé el vannak zárva. Nagyon nehéz időszak volt ez Braziliában. 1970 után az elnyomás egyre erősödött. Ekkor egy csokorra való olyan film készült, amelyek – véleményem szerint – beteg filmek. Nem rosszak, csak a végtelenségig pesszimisták.”

„Napjainkban már megkezdődött a gyógyulás. Már vannak filmek, amelyekből az olvasható ki: *Aki politikai filmet csinál, annak elsősorban egy dologra kell figyelnie: szeretnie kell a népet. S a népet szeretni annyit jelent, mint reményt adni. S ez nem olyanféle optimizmus, amely azt bizonygatja, hogy minden a legnagyobb rendben van. Nem, nagyon is rossz a helyzet, s ezt mindenki tudja.*”

„Hiszem, hogy a brazil *cinema novo* most negyedik korszakába lép, amelyben betölti majd a brazil filmművészet elsőrendű hivatását: nemzeti-népi filmművészetté válik, olyan mértékben, amennyire ez ma Braziliában lehetséges.”

(*Jeune Cinéma*, 1978 aug.)

A független angol filmesek kezdeményezése

A különböző forrásokból származó híradások már évek óta arról szólnak, hogy az angol filmgyártás mindinkább háttérbe szorul, és már-már teljesen megszűnik. Az okok főként gazdasági természetűek. Vajon ugyanilyen baljóslatú a kép az angol filmművészet jövőjére vonatkozólag is? Úgy tűnik, hogy a „független angol film”, tehát azoknak az angol filmművészeknek az erőfeszítései, akik saját anyagi erejükre támaszkodva igyekeznek korszerű filmeket csinálni, némi reménnyel kecsegtetnének.

Gordon Reid, a *Continental Film Review* c. angol folyóirat főszerkesztője a *Cinéma* 78-nak adott interjújában ezekre a kérdésekre ad választ, bemutatva egyben néhány „független” filmet és alkotót is.

– Nagy-Britanniában valóban afelé tartunk, hogy megszűnjék a „hivatalos” filmgyártás, és csupán forgalmazással foglalkozzanak. Másfelől a gyártás szintjén sokszor nehéz eldönteni, mi az, ami angol, és mi nem az. Ez a befektetések mértékétől függ, valamint a technikai részlegek összetételében jelentkező arányoktól. Még nehezebb megállapítani, mi tartozik a függetlennek mondott filmművészet-hez, és mi nem tartozik hozzá.

– Elvileg azt nevezzük „független filmnek”, amelyet a rentabilitás biztonsága nélkül forgattak. Ez nagy szabadságot jelent a gyártás során; a rentabilitás követelménye ugyanis szükségképpen kompromisszumokra kötelez, azoknak a konvencióknak és szokásoknak az elfogadására, amelyek biztosítják a jövőendő nézők számára a film megértését.

– Néhány rendező, aki nem hajlandó a kompromisszumokra, saját anyagi eszközeivel csinál filmet. Vagy pedig nevetségesen alacsony költségvetéssel dolgoznak, amelyekbe igyekeznek minél több mindent belefoglalni. Ez gyakran azt jelenti, hogy egy-egy igazán tehetséges rendező nem tudja megcsinálni azt a filmet, amihez kedve lenne. Tíz-szer annyi időt kell fordítania

olyan gyártási problémák megoldására, amelyek fel se merülnének, ha nem lenne kénytelen takarékoskodni.

– Ken Wlaschin, a londoni filmfesztivál igazgatója úgy véli, hogy az angol független film elindíthatna egy „új hullámot” (szerintem ehelyett valami más szót kellene találni a beteg angol filmművészet esetleges megújulásának jelzésére), ha az állam felkarolná ezt az ügyet. Ennek a független filmművészetnek a színrelépése az 1977 novemberi fesztiválon történt meg. Azóta e filmek közül némelyeknek már sikerült túljutni a tőkés monopóliumok állította legsúlyosabb akadályon: már lehet látni őket; műsorra vannak tűzve szélesebb közönség számára speciális körzetekben.

– A független angol filmművészetnek már vannak biztató ígéretei...

– Igen, sőt filmtörténeti jelentőségű esemény ment végbe a független angol film fejlődésében azzal, hogy Christopher Miles a *The Six Sided Triangle* (Hatoldalú háromszög – 1963.) c. filmjével ki tudott törni a nagy monopóliumok igájából. Azóta kísérletet tett erre Jack Bond (*Separation* – Válás), Don Levy (*Herostratus*), és Bill Douglas, ez a régi filmes is, aki a *My*

Childhood-ot (Gyermekkorom) készítette el, majd ennek folytatását, a *My ain Folk*-ot (Az én népem).

– Franciaországban is lehetett látni néhányat a független angol film irányzatához sorolható filmek közül. Például Barney Platts-Mills filmjeit, főleg pedig azt a filmet, amelyet az irányzat fő művének tekinthetünk: Kevin Brownlow és Andrew Mollo *Winstanley*-ét. Kevin Brownlow nyilván meggyőző típusa a független, tehetséges filmrendezőnek. Tegyük hozzá, hogy legtöbbször e filmművészek közül sokat köszönhetnek a Brit Filmintézetnek, vagyis az Angol Filmarchívumnak, amely – bár sajnos igen szerény eszközökkel, de – támogatja az angol filmművészet e biztató kísérleteit.

– *Meg kell említenünk* Stephen Dwoskin-t is, akit – talán nem alaptalanul – egy bizonyos angol underground egyik megalapítójának tekinthetünk, olyan – ugyan-csak a szokásos gyártási rendszeren kívül készült – filmjei révén, mint a *Moment*, *Dirty*, *Trixi* és különösen a *Dynamo*.

– Igen, Stephen Dwoskin egyike a legismertebb független filmeknek (nem szeretem az „underground” szót használni). Legutóbbi filmje, a *The Silent Cry* (A néma kiáltás) egy fiatal művészről szól. A főhős nő revizió alá veszi addigi életét, amelyben apja és férje hozták meg a döntéseket. A film stílusa olyan kemény, hogy felmerül a kérdés, vajon csakugyan a pénzügyi kényszerűségek miatt szabadon készült-e?

– Kik a független film újabban jelentkező képviselői?

– Úgy gondolom, beszélni kell Jonathan Lewis-ről és *Before Hindsight* (Késői belátás) c. filmjéről. Ez egy történelmi film kísérlete, mely a harmincas években készült filmhíradók montázsára épül. Jonathan Lewis e

dokumentumokat mintegy annak bizonyítékaiul mutatja be, hogy mi minden jelezte előre annak idején a bekövetkezendő eseményeket. De paradox módon arra is rámutat, hogy az akkori film mennyiben nem érzékeltette eléggé Hitler hatalomra kerülésének veszélyeit. Bár e filmnek bizonyára vannak hibái, de jól megcsinált film, és bizonyítja, hogy lehet jó történelmi filmet készíteni.

– Nagy reményeket kelt Claire Mussel, a portsmouth-i filmfőiskola diplomás rendezője is, azzal a filmjével, amely egy család tagjainak életét mutatja be dokumentarista módon (s e tekintetben az eredeti módszerhez tér vissza). Ihletése, úgy tűnik, Bill Douglaséhoz áll közel, akinek a skót munkásvilágról készített trilógiája a hetvenes évek független filmművészetének csúcspontját jelenti.

– A National Film School szintén olyan filmfőiskola, amely lehetővé tette egy fiatal, értékes filmművész bemutatkozását: Richard F. Tomblison-ét. A főiskola produkciójában készült, *Bad Loser* (Rossz szerencsejátékos) c. filmjében egy szerencsejátékost láthatunk, aki játékkaszinóban próbál pénzt szerezni adósságainak kifizetésére. A játéknak katasztrofális következménye lesz. A film a feszültségteremtés és a lélektani megfigyelés biztos képességéről tesz tanúságot.

– A művészfilm műfaját David Rowan *Tom Phillips* c. érdekes műve folytatja. Ez a film egy eredeti jellemű művész portréját állítja eléünk, aki alkotómunkájáról beszél nagy nyíltsággal.

– Mégis, az a film, amely a független filmművészet legfontosabb művének tűnik, Michael Kohler esszéje, a *The Experimenter* (A kísérletező). Hét évnyi keresgéléssel Michael Kohler a világ minden részén készített fel-

vételeket. Mindezt azért, hogy a filmben egyfajta önvizsgálatot tartson, amelyet minden néző a maga módján értelmezhet. Ez a szemantikai kezdeményezés a film terén a szerző és a néző közötti párbeszéd szenvedélyes megkérdőjelezése. A filmet talán beárnýkítja némi szépelgés, sőt mondhatjuk: némi öntetszelgés. Dehát ez gyakran a nagy műalkotások ára, különösen azoké, amelyek lehetővé teszik a kommersz filmgyártás sztereotípiáinak szétzúzását.

– *Van-e olyan független film, amely politikai problémákkal foglalkozik, vagy amelyik kitűnik felforgató szemléletével?*

– Természetesen, ez kissé hivatása is minden szabad filmművészetnek. Ezért lepott meg bennünket kellemesen Phil Mulloy első filmje, az *A History and the City* (Történelem és a város), egy félórás rövidfilm. Különösen a kép és a hang közötti kapcsolat minősége folytán jelentős ez a film. Egy éjszaka egy férfi megpróbál elsőkni láthatatlan üldözői elől. Ez a helyzet módot nyújt bizonyos reflexiókra az elnyomás történetére vonatkozólag egy olyan országban, ahol megszállók és kizsákmányolók működnek szorosan együtt, hogy megfojtsák az emberi személyiséget. Egyszerre politikai és költői műalkotásról van szó, amely nagy reményekre jogosít a fiatal Phil Mulloy-val kapcsolatban.

– Ami a felforgató szemléletet illeti, meg kell említeni Stephen Rumbelow *Saint Joan* (Jeanne d'Arc) c. filmjét, amely meglehetősen új nézetet foglal magában a híres francia szenttel kapcsolatban. A paraszt szűz itt a nemzeti expanzionizmus egyik első képviselője; hiteles beszédei mintha a Mein Kampf-ból lennének kiemelve. Ez meghökkenítő. A film egyetlen szereplőjét, magát Jeanne d'Arc-ot Monica Buford alakítja nagyszerűen.

– Van egy nem nagyon konformista *Hamlet*-film is, amelyet Celestino Coronado forgatott hét nap alatt, 2500 fontos költségvetéssel; ez egy álomszerű verziója Shakespeare művének, amelyben a meztelenség kifejezési eszköz.

– De a független angol film e mozgalmának legnagyobb érdekessége egy szórakoztató film – kellett már, hogy ilyen is legyen –, a Howard Malin és James Whaley produkciójában, Derek Jarman rendezésében készült *Jubilee*. Bizonyára Franciaországban is látni lehet majd ezt a filmet, amely a divat segítségével bizonyos rentabilitásra támaszkodhat; a film történetében, melyben olyan lányok galérije szerepel, akik telerajzolt blúzaikban pusztá életük fenntartásáért küzdenek egy erősen hanyatló nagyvárosban, a szerzők az esztétika hagyományos értékeinek a visszáját használják fel. Profanizálnak! A Westminster itt lemezár lesz, a rendőrség pedig homoszexuális kapcsolatokat folytat az ügyfelekkel. De ami különösen szembeötlő ebben a filmben, ez a grafittnékné (kőbe vésett rajzoknak) mint díszítő elemeknek a szinte állandó használata. Megtalálható ez még egy másik független filmben is, a *Black Future*-ben (Sötét jövő), amely a riportázt és a fikciót vegyíti fiatal nagy-britanniai néger munkanélküliekkel kapcsolatos témájának feldolgozásában.

– Láttuk Peter Ormrod *Rachel and the Beelzebub*-ját is, amely azt a konfliktust rekonstruálja, amely az Údvahadsereget és a Berkshire-i részeseket állította szembe egymással, 1890-ben. Sajnos, ha a kor atmoszféráját elég jól sikerült is visszaadni, a filmen láthatón sokat ront a színészek játéka.

– *A független film, úgy tűnik, egyáltalában nem érdeklődik vígjátéki témák iránt...*

– Valóban. Egy kivétellel mégis; Peter Barnes-ról van szó, a mai brit színház egyik legeredetibb szerzőjéről. Neki köszönhetjük többek között a *The Ruling Class*-t. Pályáját a film terén egyik darabjának, a *Leonardo's Last Supper*-nek a filmre alkalmazásával kezdte. Ez egy temetkezési vállalkozó története, akinek el kell temetnie a még élő

Leonardo da Vincit, aki elhatározta, hogy folytatja alkotómunkáját. A történet sok finom komikummal van feldolgozva.

– Végül is mi, akik már-már eltemettük az angol filmművészetet, tévedtünk tehát?

– Talán. A közel jövőben meg fogjuk látni. Mégis, a független filmet fenyegető egyik veszély, kétségtelenül a rázúdított dicsé-

retek lehetnek. Azok a filmek, amelyeket ebben a beszélgetésben említettem, értékes művek. De ahhoz, hogy valóban új hajnalt jelentsen ez az irányzat, éppen annyira van szüksége neki pénzre, mint a kritikusok tisztá megítéléseire.

(Cinéma 78, június)

Egy „tősgyökeres” New York-i rendező: Paul Mazursky

Paul Mazursky, akinek nevét elsősorban a nálunk is játszott A macskás öregúr c. filmjéből ismerhettük meg, ebben az évben ismét nagy érdeklődést keltett Cannes-ban, legújabb, valós társadalmi problémákat szokatlan nyíltsággal elemző, vonzó filmjével, az Elvált asszony-nyal. Az alábbiakban, a rendezőt és munkásságát bemutatandó, részben Diane Jacobs: Hollywood Renaissance c. művéből idézzünk részleteket, részben pedig magát Mazurskyt szólaltatjuk meg az Elvált asszony-ról a Films and filmingnek adott interjúja alapján.

1930-ban született Brooklynban (New York). Igazi neve Irwin Mazursky. Ifjúsága körülbelül úgy telt, mint Larry Lipinskyé, a Következő megálló Greenwich Village című filmje főhőseé. Mazursky a Brooklyn College-t végezte el, irodalmat tanult, aztán New York Greenwich Village nevű negyedébe költözött át, ahol 1951-től 1956-ig élt mint színpadi színész, éjszakai bárokban fellépő komikus és tanár. Sokat volt munka nélkül, próbálkozott színpadi rendezéssel is, 1959-ben San Franciscóba ment, valamivel később Hollywoodban jutott álláshoz. Larry Tuckerrel forgatókönyveket írtak mások számára, majd 1970-ben ő maga vitte filmre *Bob és Carol és Ted és Alice* című közös munkájukat. A film a Los Angeles-i életstílusok bemutatása kívülről-belülről, és hírnevet szerzett Mazurskynak Hollywoodban.

Mazursky a hagyományos hollywoodi vígjátékot újította meg oly módon, hogy az abszurditást meglehetősen sok személyességgel

tette emberivé... Richard Corliss a következő ellentmondásos meghatározást adta róla: „liberális szatirikus, aki közelebb áll az elnéző Horatiushoz, mint a keserű Juvenalishoz”. Vizuálisan Mazursky többé-kevésbé nyílt, különösen kaliforniai filmjeiben, de eddig kevés vonzalmat tanúsított Coppola látványos vagy Cassavetes és Scorsese ellenpontos filmművésze iránt. Filmjeinek stílusa azonban távolról sem egyoldalú. Mint Coppolánál, nála is a történet, hanem pedig a képsorok ritmusa határozza meg a film formáját... Stilisztikailag Mazursky filmjei azokat a paradoxonokat tükrözik, amelyek szereplőit foglalkoztatják: a meglevő valóságon alapulnak, de magukba foglalják annak lehetséges mítoszait is... Mazursky ironikus, de soha nem baljóslatú.

Az „új” rendezők közül egyedül Mazursky ábrázolja sikeresen a mai kor valóságos – politikai szociológiai – dilemmáit. Miért? A választ erre – legalábbis részben – az általa kialakított

vígjátéki műfaj foglalja magában. Mazursky szemlélete bizonyos objektivitást kölcsönöz filmjeinek. Félig benne van, félig kívül áll rajta, és egy kicsit mindig a tősgyökeres New York-i marad, aki mulatságos dolgokat tapasztalva nézelődik ebben a talán vonzó, de mindenképp furcsa országban.

A mítosz és a valóság stilisztikai egységben, szép párhuzamokban jelentkezik Mazursky témáiban, amelyek mindig az ösztön és az intellektus, az akarat és a vágy, az ambíció és a lehetőség között dúló harcot taglalják. Cassavetes alakjait is az ösztön és az intellektus diszkrepanciája nyomasztja, de míg ezek tétlenül nyúlódnak ezen, Mazursky figurái kísérleteznek.

Mazursky egyetlen forgatókönyve sem önleletrajzi szigorú értelemben véve, noha az *Alex* és a *Greenwich Village* elég közel jár ehhez; de minden filmje személyes élményeken vagy érzéseken alapul... Témái elég egybevágóak a *Bob és Carol*-tól *A macskás öregúr*-ig.

Az érzelem elsősorban a szeretet igen komoly megbecsüléséből fakad Mazursky filmjeiben. Minden figurája kereső alkat: Alex és Larry, mint Mazursky is, a sikert keresi Hollywoodban, de a maguk módján Bob, Harry és Blume is megfogható és megfog-

hatatlan jutalmakat keresnek: beteljesülést és elismerést. Szereplői gyakran nehezen tudnak egymással szót érteni. És noha a testi vágy, az ambíció és a lehetlentől való rettegés szinte minden filmben ott van, végső soron mindig a szeretet a fontos – egy macska, egy gyerek iránt vagy valami romantikus szeretet... Mazursky olykor túllő a célon, de ritkán hiányzik belőle az együttérzés és az intelligencia.

A következőkben Diana Jacobs sorra veszi Mazursky eddig elkészült filmjeit (*Bob és Carol és Ted és Alice*, 1969; *Alex Csodaországban*, 1970; *A szerelmes Blume*, 1973; *A macskás öregúr*, 1974; *Következő megálló Greenwich Village*, 1976; *Elvált asszony*, 1978.), és egyebek közt idézi a rendező jellemzését azokról, valamint egy-egy kritikus véleményét. Mit olvashatunk *A macskás öregúr*-ról, *A következő megálló Greenwich Village*-ről és az *Elvált asszony*-ról?

A macskás öregúr (Harry and Tonto – 1974): „Akkor született meg *A macskás öregúr* gondolata bennem, amikor 40 éves voltam. Komolyan elgondolkoztam azon, hogy egyszer 70 éves leszek. Amikor az ember 20 éves, mintha soha nem lenne 70, de negyvenévesen már a félúton jár. A film valójában a magányról szól, és a magány minden életkorban ugyanaz” – mondja Mazursky.

Érzelmi síkon a film hőse, Harry hihető, ám távolról sem reális figura. Még a Halál, az Ismeretlen felé tett utazása is variáció az ifjúság utazására az Életbe, az Ismeretlenbe. Az öregkor figyelmes, derűs, de nem tisztelettudó szemléletét az az árnyaltan hangsúlyozott tragédia fogja egységbe, hogy az emberek semmilyen életkorban sem tudnak kommunikálni azokkal, akik a legközelebb állnak hozzájuk, és akiket a legjobban szeretnek.

Harry egyedül néz szembe az öregkorral, de nemcsak makacsul energikus és független szelleme miatt, hanem mert egyik gyerekével sem tud élni...

Kétségtelenül ebben a filmben sűrölja a leginkább Mazursky a szentimentalizmust, különösen a 15 éves lánnyal való jelenetekben... A film kapcsán azt írta Molly Haskell: „Mazursky a családokat ugyanazzal a kötekedő, ironikus tekintettel szemléli, mint a városokat. Amit mi, többiek reménytelennek mondunk, ő szereti, és megsejteti velünk, hogy a jövőt talán nem maga az intézmény jelenti, hanem azok az igények, amelyeket hozzá kapcsolunk...” A merev szerep vagy az intézmény (házasság, szülő, tanár stb.) és a benne és körülötte kapálódzó emberek változó igényeinek ez az összeütközése legjobban *A macskás öregúr*-ban fejeződik ki...

Következő megálló Greenwich Village (Next stop Greenwich Village – 1976): A film elején Larry, a kedves Brooklyn-i zsidó fiú a múltjával birkózik kitarótan, és úgy véli, el kell hagynia a szülői fészket, hogy Greenwich Village-ben „találja meg magát”. A záró képsorban egy második elutazást látunk – most Hollywoodba utazik Larry, mert rájön, hogy nem tud megbirkózni a múltjával, és ehelyett azt reméli, hogy felnő vele. A két jelenet között pedig Mazursky eddigi legátfogóbb, legkemenyebb filmjét látjuk.

A történet elcsépeltnek hangzik; Mazursky atmoszféra- és figurateremtő ereje teszi kivételéssé... Ironikus módon ebben az ifjúságról szóló filmjében mutatja be az életnek azt a kegyetlenségét, amitől korábbi, idősebb hősei megmenekültek...

Larry nem tudja megérteni azokat az embereket, akik nem akarnak monogám szerelmet: Larry és Mazursky számára ez

az élet eddigi legmegfejthetlenebb és legkemenyebb ténye. A film másik fő dilemmája a múlt és a jövő konvencionálisabb feszültsége. Larry Harryhez hasonlóan szembekerül a halandósággal... Nem kell levetkőznie a múltat, hogy magához ölelje a jövőt; és szemének egy villanása, ahogy visszanéz, azt sugallja, hogy Mazurskyhoz hasonlóan, fel fogja használni tapasztalatait a művészetében éppúgy, mint szívében. Ez a tényező szinte minden más „új” rendezőtől megkülönbözteti Mazurskyt.

Cassavetes számára a kapcsolatok szükséges rosszak, de általában nem kielégítőek. Scorsese, Coppola és különösen Altman szemében a kapcsolatok elterelik az embert az ambíciótól, az üzlettől vagy a „helyes” cselekvéstől... Az a téma, hogy az ember nem tud boldog lenni sem a szerelemben, sem az életben, szerencsésen hiányzik Mazursky összes filmjéből... Figurái nem annyira nagyságra vágyanak, mint igazi beteljesülésre.

Elvált asszony (An unmarried woman – 1978): „New York szemmelláthatóan csodás város maradt Mazursky számára, bármit mutatnak is fel az olyan filmek, mint a *Taxisofőr*. A film tele van hosszas kocsisásokkal, melyek Manhattan utcaképeit örökítik meg: kocogók, kutyasétáltatók, fagylaltárusok, utcai zenészek, korcsolyázók – és köztük a főszereplők szörnyő lassúsággal haladnak. New York intellektuális és érzelmi világa is szerepet kap. Miután Mazursky előző filmjében az ötvenes évek színházi életét mutatta be, most a jelenbe vezet és a felsővárosba, a divatos művészgalériák és összejövetelek világába (22 festő és szobrász alkotásait használták fel a díszletekben). Sőt, Mazursky annyira kidolgozza a környezetet, hogy a cselekmény és a figurák igencsak alárendelődnek

ennek... Úgy tűnik, hogy Mazursky annak ellenére, hogy nyilvánvalóan komolyan próbált foglalkozni az elválás problémáival az intelligens emberek körében, ahhoz a régimódi romantikus világképhez lép vissza, amelyet egykor azok a 'csodálatos nők' népesítettek be, akikre olyan nosztalgikus szeretettel emlékeznek vissza Erica barátnői." (Geoff Brown, Monthly Film Bulletin 1978. július)

„A középosztálybeli nőkről akartam filmet csinálni, akiknek nagyon boldog az életük, akik előtt sok lehetőség áll, és akik számára minden kedvező, de akik lényegében lelkileg rabszolgák. Valójában a férjeiken keresztül, a férfi által élnek” – magyarázza Mazursky. Tehát egy olyan nő hosszú tanulóidejét írja le, aki ki akar térni a nyomasztó társadalmi végzet elől. Fájdalmas tanulás ez, mely a szülésre emlékeztet, és Ericában valóban új személyiség jön létre, amikor visszautasítja azt a konformizmust, ami eddig vezette. Az eredeti cím – 'Nem férjes asszony' – akkor válik érthetővé, amikor Erica minden bevett játékszabályt visszautasít: hiszen az elvált asszony még a válás után is a férfi jelenlétét idézi..." (Gilles Cebe, Écran, 1978. július.) (D. J. Hollywood Renaissance)

Maga Mazursky a Films and filming-ben megjelent nyilatkozatában többek között ezeket mondja még az *Elvált asszony*-ról, illetve munkamódszeréről.

„... feleségem barátnője, egy elvált nő házat vett Kaliforniában, és ő mondta nekem egy nap, hogy bankszámláján a neve mellett az áll, hogy 'nem férjes asszony'... Az, hogy egy intézmény így bélyegezzon meg egy asszonyt, meghökkentett, és hirtelen gondolkodni kezdtem

azokról a 30 és 45 között lévő elvált nőkről, akiket ismerek. Úgy tűnt, furcsa szakasz ez életükben, mert mind intelligens nő volt, és most valamiképpen ott maradtak egy csödbe ment házassággal és olyan gyerekekkel, akik már nem csecsemők és nem igényelnek állandó gondoskodást... És megpróbáltam úgy gondolkodni, mint egy nő. Meginterjúvoltam egy csomó nőt, és körülbelül így született a film.

Nem tudom egyébként, honnan jött ennek a filmnek az ötlete, valószínűleg már ott járt a fejében korábban is. A forgatókönyvet 1976 márciusától májusig írtam... Nem vagyok feminista. Nem szeretem az olyan politikai filmeket, ahol a jelzőket az ember képébe vágják – bár azt hiszem, hogy végül is ez a film is politikai film, mert talán olyasmiket mond el a nőkről, ami fontos...

Az elmúlt hetekben olvastam néhány mások által írt forgatókönyvet; nem mind rossz, némelyik érdekes, de mikor elkezdek gondolkodni rajtuk, már látom is készen a filmet. Tudom, sok jó szakmabeli van, aki meg tudná írni az én forgatókönyveimet is. De én jobb szeretem magam kiizzadni. Vagy magam írom a forgatókönyveimet, vagy kitalálom az ötletet és szerzek hozzá egy másik író is. Arra van szükségem, hogy elejétől fogva benne legyek, mert ez tükröződni fog a rendezésben is...

Úgy érzem, s szinte biztos vagyok benne, hogy tudok segíteni a színészeknek. Saját színészi tapasztalatomból tudom: a rendezők ritkán segítenek. A legtöbb színész is ezt mondja. Aból, hogy magam is játszottam, megtanultam valami fontos gyakorlati szabályt. Először is megfelelő színészt kell választani a szerepre, aztán pedig olyan kap-

csolatban kell maradni a színésszel, hogy ne féljünk bevallani egymásnak, amikor elakadtunk. Ez rendkívül fontos... Ebben a legutóbbi filmemben két héten keresztül együtt próbáltam az összes nővel, hogy tényleg barátnőknek érezhessék egymást. A próbákra szánt idő nagy részét nem is tényleges próbákra használtam, hanem különféle gyakorlatokat csináltunk, hogy együtt legyenek, és megismerjék egymást, ami a filmvásznon is érződik majd...

... a legtöbb ember Hollywoodban nagyon keményen dolgozik, hogy a lehető legjobbat nyújtsa – 95 százalékban úgy, szerűen üzleti megfontolásból, hogy szórakoztató filmeket gyártsanak, s talán 5–10 százalék az olyan ember, akiben ég a vágy, hogy valami szépet csináljon. Én ebbe az 5 százalékba sorolom magam. Nem tartom ezt valami rendkívüli dolognak, s ezért nem számíthat kérdéseknek sem erről beszélni, egyszerűen csak ebbe a csoportba tartozom. Ily módon nincs sok időnk arra, hogy túl sokat törődjünk valakinek a sikerével vagy a bukásával. Ha avval foglalkoznánk, hogy abszolút banális és ostoba, nagyon drágán készült filmek kasszasikerek lesznek, el kellene rémülnöm: 'Jézusom, tényleg ilyesmit akarnak?' És akkor vissza kellene fognom magam, és csak reménykedni abban, hogy az emberek mégis meg akarják nézni, amit én csinálok... Mindezt összevetve, azt hiszem, az utóbbi időben sok jó film született Hollywoodban... Azt tervezem, hogy valami teljesen mást csinálok majd, mint eddig: *A vihar* modern változatára gondolok...

(*Films and filming*, 1978. aug.)

Alexandr Medvegykin

A boldogság

Részletek a forgatókönyvből

Alexandr Ivanovics Medvegykin 1900. március 8-án született. A polgárháború idején lovaskatona, „vörös huszár” volt, és egészen 1927-ig a hadseregben szolgált. Katonaévei alatt bajtársai okulására több szatirikus hangú színművet írt és rendezett. Ezután egy ideig rendező-asszisztens és forgatókönyvíró volt. 1932-ben pedig egy országjáró film-vonat megszervezésére és irányítására vállalkozott. 1930 és 1936 között több komikus és szatirikus hangvételű filmet rendezett.

Pályája ezután néhány évre megszakadt, csak 1941-ben találkozunk újra nevével, ez alkalommal a Biztosra vesszük győzelmeidet! c. film címszálaján. A Nagy Honvédő Háború alatt mint dokumentarista dolgozott. Azóta több, jórészt dokumentum jellegű film rendezője volt.

A rendezés mesterségét a film-vonat vezetése közben tanulta ki. „Meglehetősen nehéz volt néhány vasúti kocsiban filmstúdiót csinálnunk”, olvassuk az egyik visszaemlékezésében „De fiatalok voltunk, és nagyon érdekes feladatnak tartottuk ezt. Harmincketten dolgoztunk együtt (egy harmincharmadik számára már nem lett volna hely), és mindenben csak magunkra voltunk utalva. Mi irányítottuk a vonatot, biztosítottuk a víz-elátást, gondoskodtunk ennivalóról, felvettük és előhívtuk a filmeket, vetítettünk és kinyomtattuk a vonat háziújságát...”

A film-vonat bejárta az egész Szovjetuniót. Munkáját az ukrainai kolhozok között kezdte el, épp aratás idején, utánuk pedig az ország különböző részein fekvő üzemeket és bányákat látogatta meg. Útközben mindenütt a termelés aktuális problémáit feldolgozó dokumentumfilm készült a vasúti kocsiban, s ezeket még a helyszínen megmutatták és megvitatták az érdekelt dolgozókkal. 294 napon át volt úton, miközben összesen 24 526 méternyi

91 tekercest kitevő, mintegy 70 filmet készített el. Sajnos, egyetlen egy sem maradt meg közülük (mindössze néhány fénykép őrzi emléküket). A boldogság c. filmjének kockái a film-vonat útja során szerzett élményekből születtek meg. „A film-vonat munkája”, mondta Medvegykin a már említett nyilatkozatában, „szorosan összekapcsolt bennünket a néppel, hozzásegített ahhoz, hogy megértjük lelkivilágát. Ekkor találkoztam össze egy érdekes paraszt-típussal, azzal a paraszttal, aki ugyan belépett a kolhozba, de nem érzett igazi erőt mögötte, és nem találta meg a boldogságát benne. A boldogság című filmemben egy ilyen paraszt furcsa, szomorú és tragikus történetét akartam elbeszélni. Egy olyan parasztét, akinek semmi sem sikerült, akinek dédapjához, nagyapjához és saját édesapjához hasonlóan nagyon nehéz élete volt. De végül rá kellett jönnie arra, hogy bár remélni sem merte volna, mások is, a barátok, a szomszédok, sőt maga a kormány is érdeklődnek sorsa iránt, és foglalkoznak vele... A kollektív gazdaság a boldogság közeli eljövételét ígérte neki.”

A boldogság a Szovjetunió egyik utolsó némafilmje volt. Talán ez is belejátszott abba, hogy aránylag rövid ideig játszották, és hamarosan elfelejtették. Eizenstein azonban, aki Medvegykint egyébként a „bolsevista Chaplin”-nek nevezte el, a következőket írta róla: „Íme, egy nem csupán kivételes mű, hanem egyben egy kivételes szerző is. Egy hiteles módon eredeti és teljesen kiforrott egyéniség.

Legelőször az ragadott meg belőle, hogy semmiféle akrobatizmus, semmiféle röpülő trapéz, semmiféle megtervezett repülés nincs benne. De nagy mesterségbeli tudás, hiteles eredetiség.

Nem keres hatásokat pusztán a hatások kedvéért, gageket pusztán a gagekért. Inkább azt keresi, hogy hogyan szolgálhatja a gag a mondanivalót...”

I. rész

FOKA HÁZA

A gazdag Foka jól felszerelte házának a kerítését a tolvajok ellen. A tetején hegyes üvegcserepek, kihegyezett karóvécsek stb. Khmyr meghajolva les be a palánkon lévő lyukon, azon át látja, mi történik bent. Mögötte áll Anna, a felesége, összefonott kézzel, elmélázó arccal.

Khmyr a hosszú leskelődéstől meggémberedetten lassan felemelkedik. Olyan ő, ahogy általában le szokták írni a muzsikokat. Orra hegyes és kissé felfelé penderedik, szemei nagyon világosak, haja kócos. Arckifejezése naiv, de soha sem együgyű, zavarában vagy haragjában pedig valami romantikus szépségfele tűnik fel rajta.

– „Hát igen! Ez az amiről azt szokták mondani: úgy él, mint a cár.” – (felirat)

Khmyr felsóhajt, és újra kukucskálni kezd.

Anna abba hagyja a mélézást, félretolja Khmyrt, és elfoglalja a helyét a palánkon lévő lyuknál. Látja Foka kis kertjét és magát a napbarnított arcú, hófehér hajú és szakállú öreget. Ott ül egy nagy almafa alatt, amelyen olyan hatalmas almák csüngenek, amilyenek csak Micsurin óta láthatók. Előtte egy takaros asztal, rajta három szilke trónol. Egyben varenikik vannak. (A vareniki kirántott almafele, amit olvasztott vajba és sajtbá mártanak, azért van ott még két szilke.) Ezek úgy viselkednek, mint a sültgalambok, Foka szájába repülnek, és ő anélkül, hogy csak a kisujját is megmozdítaná, elnyeli azokat. A kezei az asztalon nyugszanak.

Anna figyelni a jelenetet. Khmyr teljesen lesújtot arccal áll mögötte.

Újra Fokát látjuk, amint a varenikik öngyilkos békák módjára ugrálnak bele a szájába.

Anna most egy aggastyánt segít a kerítéshez. Szakálla majdnem a földig ér. Kiderül róla, hogy ő Khmyr apja. Ő is kukucskálni kezd a lyukon, majd egy kis idő múlva visszafordul, és így szól:

– „Hatvan éve gürcölök, de a varenikit még meg se kóstolhattam.” – (felirat)

Az öreg, Khmyr és Anna vigasztalhatatlan képpel állnak egymás mellett.

– És az öreg Jura elhatározza, hogy addig nem hal meg, amíg meg nem kóstolja a varenikit! – (felirat)

A falu sötét. Az éjszakában egy óriási hold világít.

Foka kocsiszínjén egy lámpás ég, fényében egy hatalmas lakat tűnik fel.

A palánk tetején megjelenik az öreg Jura feje.

El akarja távolítani a kerítés szűrő fegyverzetét, ám egy ügyetlen mozdulatot tesz, és megsebzí a

kezét. De ő, amint ez egy öreg harcoshoz illik, folytatja a viaskodást. Közben a szakálla rácsavarodik az egyik karóhegyre. Teljes erejéből küzd, hogy kiszabadítsa magát, de arra is vigyáz, hogy újból meg ne sérüljön. Még egy erőfeszítés és...

... az egyik lába átjut a palánkon.

A házőrző kutya felébred, és kutyamódra jelzi, hogy valami nincs rendben a ház körül.

Az öreg már majdnem teljesen átjut a kerítésen, amikor egy pillanatra az ingénél fogva fennakad az egyik üvegcserepen, de azután az anyag enged, és ő lehuppan az udvarra.

A kutya veszettül ugat és tépi a láncát.

Közben az öreg a falhoz lapulva surran a kocsiszín felé. Ahogy közeledik, úgy nyújtja ki a kezét a lakat felé, mintha valamilyen mesebeli kincs rejtőzne mögötte. A kutya folyvást ugat.

Jura már a kezében tartja a lakatot, és megpróbálja levenni azt.

Foka azonban a kutya ugatására felébredt és kilép a pitvarba.

Az öreg megfordul és úgy megrémül, hogy nekizuhan a szín ajtajának.

Foka a lakat hatalmas kulcsát mutogatja, és gúnyosan vigyorgva így kiált felé:

– „Ugye ez kellene neked?”

A szerencsétlen öreg szörnyű ijedtében a fejét a mellére ejti és...

... teljes hosszában elterül a földön, lábai ki nyúlnak, akárcsak egy fosztott libának, majd görcsös vonaglás fut végig a testén és...

... miközben karjai is lehanyatlanak, tiszta lelike egy kis fehér felhő képében száll el belőle.

Anna és Khmyr belépnek az udvarba. Egy pillanatra földbe gyökerezik a lábuk. Anna áll elől (mint ahogy az általában lenni szokott), Khmyr mögötte, majd a földre vetik magukat.

Ott fekszik az öreg holtan. Szakállának a hegye az ég felé mutat, ahová rövidesen meg fog érkezni.

Anna a holttest feje mellé térdel, Foka és Khmyr egymás mögött szintén oda állnak. Foka nagy buzgón keresztet vet, Anna is ezt teszi.

Khmyr hol Fokára, hol a halottra, majd egyenesen maga elé néz. Megérti mit kell tennie, sebtében elkezd hányni magára a keresztet.

A szertartásos rész ezzel el is lett intézve, s Foka gyorsan a praktikus dolgokra tér. Előveszi a kis noteszt, és írni kezd bele. A földbirtokos hagyományos „adósság füzeté” ez, amely a parasztok egész kizsákmányolását szimbolizálja.

Foka ír: egy eltört lakat ára egy rubel 50 kopejka. Deszka koporsónak: két rubel 15 kopejka, szögek: 65 kopejka.

Közben Khmyr kétségbeesett gyorsasággal, szaporán szórja magára a keresztet. (...)



KHMYRÉK HÁZA

Egy kis telken épült nyomorúságos kunyhó a házuk. A telek egy kis darab döngölt föld. Khmyr lassan ballag a ház előtt, majd Anna is megjelenik ott. Egy elnyűtt, öreg kabát van a kezében, s azt férje felé nyújtja, majd energikus mozdulattal annak a kezébe nyomja.

Anna nagy és szép, s főképp jól tud parancsolni. Olyan típusú orosz asszony, aki képes arra, hogy a férje gyepölőjét szorosra fogja, de ha úgy adódik, arra is képes, hogy Szibériába gyalog elkísérje.

– „Menj! szerencsét próbálni, és vissza ne gyere üres kézzel!” (felirat)

Khmyr az ingére ráhúzza a kabátot, fejébe nyomja kis sapkáját, kezét fog Annával. Megkísérli, hogy vitába szálljon a feleségével, mondván, hogy a szerencsét nem lehet csak úgy megtalálni, de...

... Anna dobant a lábával, összezsapja a kezét. Khmyrnek nem marad más hátra, mint hogy szedje a sátorfáját, és útnak eredjen.

Khmyr szomorúan távolodik a háztól és Annától. Mielőtt kilépne, még visszafordul, majd újra elindul, de Anna visszahívja és közeledik felé. Erre behúzza a nyakát, attól fél, hogy kap egyet, de Anna megragadja a nyakánál fogva és forrón megöleli. Majd, hogy el ne érzékenyüljön, eltolja magát, ugyanazzal a karjával, amivel magához húzta.

Khmyr nekiindul. Anna nézi, amint távolodik. (...)

A HÍD

Az ugyancsak sivár tájban egy számárhátú híd tűnik fel. Az úton egy kocsi közeledik, amin egy kereskedő ül. A vásárból tér vissza. Egy ló húzza a kocsiját. Emberünk kissé ingatagon ül a bakon.

A hidra leesik egy bőr pénztárca.



Amint a kocsi elhalad, már látni, hogy a kereskedő részeg.

A híd másik oldalán megjelenik a pópa és az apáca, szenteskedve beszélgetnek.

Ahogy közelednek a hídon, egyszercsak földbe gyökerezik a lábuk, ott van a tömött buksza.

A pópa kegyes mozdulatát félbeszakítva, leejti a kezét, s mint egy meduza, olyan képpel szétnéz és...

Az apáca hitetlenkedve nézi a bukszát, egy gyors mozdulatot tesz, de...

... késő! A pópa már, mint egy kapus a labda után, úgy kap az erszény után.

Az apáca letenyere. A pópa keze pár centire kaparász a zsákmánytól.

Az apáca visszahuzigálja. Már mind a ketten a földön hemperegnek.

(...)

Míg a két egyházi személy páholja egymást, a háttérben megjelenik Khmyr, aki még mindig a szerencsését hajszolja.

Megáll s elmélkedve nézi a jelenetet.

A pópa és az apáca kezei valamit tapogatva kutatnak maguk körül. A bukszát keresik, de az csak nem akad a kezükbe.

Khmyr pillantása a pénztárcára esik. Érdeklődő arccal figyeli.

A dulakodók egyikének egy ügyetlen lábmozdulata az erszényt a híd szélére sodorja, majd az beleesik a vízbe.

Khmyr, aki mindezt jól látta, a híd melletti meredek partra csúszik, és elkezdi leereszkedni rajta.

A víz partjára ér, s a víz alá bukik.

A híd sorompója: a pópa áll fölötte és teljes lendülettel rácsapja a két karját.

Khmyr elkezdi felfelé mászni a partra.



A pópa még mindig tapogatózik.
Khmyr felér a part szélére, majd a hídra lép,
azután futásnak ered. (...)

KHMYRÉK HÁZA

A kapu, amelyet Khmyr eszkábált össze, mióta
ők is rendelkeznek valamicskével, egy nagy geren-
dával van megerősítve. Khmyr kitarja a két szár-
nyát, betessékeli Annát, majd kötőféken fogja lovát.

A ló – szeszélyes! – semmiképp sem akar belépni.
Khmyr nekifeszül, húzza, majd elterül a földön.
A ló azt hiszi, ez valamilyen játék, ő benne van,
és szintén letelepszik. Most Anna lát neki, de a
ló hirtelen kirugásai félreugrásra kényszerítik.

Ez alkalommal a Foka palánkjának azon a bi-
zonyos lyukán maga Foka leleselkedik. Meglepetés-
sel figyeli a szomszédék megtollasodását.

Végre Anna és Khmyr betuszkolják a lovat az
istállóba: egy kicsi istálló, inkább egy nagy kutya-
ólnak néz ki, amibe a ló nem is fér bele egészen.
A feje és a lábai kint vannak.

Foka mindezt növekvő érdeklődéssel szemléli.
Anna egy bokrot ültet el. Most vették. Egy lapát-
tal rakja köréje a földet, ezután a lábával jól körül
tapodja.

Khmyr üvegcserepeket rak a kerítés tetejére.
Anna a földön ül, s teljesen átszellemült arccal
figyeli a bokorcsemetét.

A ló észrevesz az udvarban egy szénacsomót, és
megpróbálja elérni. Az ólszerű istálló is vele megy.
Végül eléri.

A ló az ól-istállóval, mint lovagi páncélzattal a
hátán, közeledik a ház felé.

Megérkezik a házhoz, és alacsony tetejéről legel-
ni kezdi a szalmát.

– *Am a ló falánk volt és Khmyrnek nem volt több
szénája.* (felirat)

A ló már a ház tetején van, és ott falja a szalmát.
A gólya közönyös tekintettel nézi.

Khmyr és Anna észreveszik, mi történik, és neki-
lendülnek...

Mindketten más-más oldalról futnak. Khmyr
elkezd felmászni a tetőre.

Hason igyekszik megközelíteni a lovat.

Kinyújtja a kezét a ló felé, de csúszni kezd...

Végigcsúszik a tetőn, majd elterül a földön.

Anna a tető másik oldalán mászva, a ló lábai
között tűnik fel.

Khmyr feltápáskodik, a tetőre mered, nem akar
hinni a szemének.

Anna a lóval a hátán lemászik a tetőről.

A gólya elismerően csettint csőrével.

(...)

KHMYRÉK HÁZA

– *És Khmyrék aratása nagyszabású volt* – (felirat)

Khmyr és Anna egy kupac búzászsák előtt táncol.
Alkarjuknál fogva összefogóznak, majdnem moz-
dulatlan a testük, csupán a lábuk veri a ritmust.

Anna szinte extázisban mosolyog, Khmyr ko-
moly, mint egy pópa.

Csak a táncoló lábakat látni. Ormótlan orosz
bocskorok, de olyan kedvesen hatnak, mint a
fiatal kutyák nagy tappancsai.

Hol a táncolók arca, hol lábaik tűnnek elő.

A tempó egyre gyorsul. Az arcok – különösen
Annáé – egyre lelkesebbek.

Khmyr elengedi Annát, és forogni kezd egyhely-
ben, közben felugorva összeüti a lábait, és a kezével
tapcsol.

– *Egy a mezőn, hét a levesben* – (felirat) (Orosz
közmondás.)

Most ismeretlenek jelennek meg, egyik a másik
mögött, libasorban és betöltik a teret.

Khmyr és Anna meghökkenve fordul a jövő-
nyek felé.

A sokaság a kerítésen belülre özönlik, és nagy
lendülettel kezd keresztekvetni magára.

Közöttük megjelenik a pópa, most is az elkerül-
hetetlen füstölőjével.

A pópa lóbálja a füstölőt, az emberek keresztek-
vetnek. Khmyr és Anna a tömeg közepén, az ara-
tásuk eredményét tartalmazó zsákok előtt áll.

Foka palánkja előtt egy hatalmas termetű koldus
és egy kis emberke zsakettben szintén keresztek-
vet. A koldus egészen a földig hajlik.

Két apáca jelenik meg, orthodox kereszttel dí-
szített adománygyűjtő ládikával. Hosszú fekete
ruhájuknak az a sajátossága, hogy szinte teljesen
átlátszó. Ígéretteljesen mosolyognak.

Egy katona, aki az apácák melleit fixírozza, a
keresztvetés befejeztével bajsztát pödri.

Az apácák keblei és ládái az előtérben.

A katona kéjes képpel kacsint.

A pópa befejezi a keresztvetést, és mind a két
karja alá egy-egy zsák búzát vesz.

A kerítés. A pópa a két zsákkal a hóna alatt
átugrik.

Egy szakállas felügyelő, a fején sapka, valami
papírt mutat Khmyrnek és Annának (minden bi-
zonnyal adósságlevél). Egy utasító mozdulatot
tesz.

A felügyelő parancsára az emberek elkezdik
összeszedni a búzászsákokat.

Khmyr a kunyhója mögé menekül, mert egy
mezőőr puskával üldözi.

A mezőőr rátalál Khmyrre, aki a kunyhó alá
bújt. Lábainál fogva húzza ki onnan, azután udva-
riasan megemeli a sapkáját, és egy hivatalos kiné-
zetű papírt nyújt felé!

– *Ezért,*

Azért,

Adóért

Hátrálékokért – (felirat)

Khmyr bankókat szed ki az erszényéből. A me-
zőőr elmarkolja. Cserébe odaadja neki a papírt.
Világosan látszik rajta az uralkodói sas. Khmyr
forgatja az ujjai közt a papírt.

Az emberek felrakják egy szekérre a zsákokat.

Khmyr a kunyhója előtt ül. Gyűjtést rendező
emberek vonulnak elé: mindegyiknek ad egy pénz-
darabot.

A sort az az apáca zárja, aki a pópával vereke-
dett. Khmyr neki már nem tud adni semmit; a
monstrum erre a botjával ráüt és morogva elvonul.

Három rakott szekér megy ki az udvarból.

Foka a számlázást a noteszében végzi. Számol és
ír. (A montázs olyan gyors lesz itt, hogy inkább

általában egy muzsik kizsákmányolását, mint a
konkrét eseményeket jelzi.)

Khmyr egy zsákot dob a szekérre. Anna is ezt
teszi.

Egyre gyorsuló tempóban ismétlődnek ezek a
képek.

– *A szalmaért*

A mezei munkáért

A vetőmagért

A boronáért

A búzáért

A krumpliért

Ezeken kívül a koporsóért – (felirat)

Az utolsó szekér is kigördül a kapun, de meg-
akad benne, és leszakítja azt.

Khmyr és Anna egyedül maradnak a ház előtt.
Lehajtott fejjel, mozdulatlanul állnak, hosszú
árnyékuk végigterül a földön. Úgy hatnak, mintha
Andrej Rubljov egyik képének alakjai lennének.
(...)

HA A MUZSIK MEGHAL...

Khmyr egyedül ül a szín előtt a sorscspástól le-
sújtottan. Foka jelenik meg és odatelepszik mellé!

Foka most Khmyr felé fordul, és egy almát kínál
neki.

Khmyren látszik, hogy az esze másutt jár, vala-
min töri a fejét.

Foka csak nyújtja felé az almát.

Khmyr most hirtelen felkapja a fejét: valamilyen
elhatározásra jutott.

Foka ül még egy ideig, de Khmyr feláll, összeszo-
ritja az öklét, és eltökélt arccal távozik.

A színből deszkát hoz elő és az oldalához tá-
masztja.

Foka nézi-nézi, mit csinál Khmyr, aki egyre
csak hordja ki a deszkákat a színből.

Khmyr most megáll, mereven néz.

– *Meg fogok halni!* (felirat)

A kunyhó előtt Khmyr nekilát egy koporsó ké-
szítésének. Függőlegesen tart egy deszkát maga
előtt, és araszával mértéket vesz magáról, tudni
akarja, hogy milyen hosszúra csinálja a koporsót.

Foka megdöbben, elejti az almát, és sűrű ke-
resztvetések közepette elszalad.

Khmyr nagy buzgalommal nekilát a deszka gya-
lulásának.

Majd összeilleszti a deszkákat, ezek már úgy
hatnak, mint egy koporsó. Elkezd a szögeket
verni bele.

Sietős léptekkel érkezik vissza Foka a pópa ki-
sérétében. Ez utóbbi megáll és feltűri a reverendá-
ját, Foka meg szemrehányást tesz neki:

– „*Ha a muzsik meghal, majd magyarázkodhatsz
a cár és az Isten előtt!*” (felirat)



A pápa égneke emeli a kezeit és elsiet. Foka nézi, amint távozik és megfordul.

A koporsó alsó része elkészült. Khmyr belép és baltájával gondosan igazgat még rajta.

A pápa rohanvást s a kerítést átugorva visszaérkezik az udvarra, és közeledik Khmyr felé.

A koporsónak hol az egyik, hol a másik oldalához fut, azt szeretné, hogy Khmyr meghallgassa szavait.

Végül Khmyr mégis hajlandó észrevenni, hogy ott a pápa. A kezével int neki: „Jó! jó! ez így van”.

Az úton Foka közeledik a mezőőrrel.

– „Ha a muzsik meghal,
akkor ki fogja majd táplálni
Oroszországot?” – (felirat)

A koporsó már majdnem készen van. Khmyr lovaglóhelyzetben rátelepedve dolgozik a felső deszkákon. Ahogy alkalmi lován munkálkodik, úgy mozog előre és hátra, mint egy vurstlibeli ló.

A csősz közeledik Khmyr felé.
– „Ki engedte meg neked, hogy
magadtól meghalj?” (felirat)

A mezőőr int az elmerült Khmyrnek, hogy szálljon le a koporsóról.

Lovasok vonulnak fel a prófétikus fa előtt.

A lovasok bemennek a kunyhó udvarába.

A fa előtt könnyű kocsik haladnak el, tele katonákkal, élükön egy tollforgós, magas rangú katona. Bóbitás és paszomántos huszárok követik őket.

Mind odaözlönnének a kunyhó köré.

Most közlőrl látni az egyik kocsit, benne egy generális trónol, kétágú kalappal, barkóval. Huszárok követik.

A fa előtt zárt csoportban gyalogosok, vállukon puska, messziről úgy néznek ki, hogy igen furcsa fejük van.

Közelebről látni, hogy valóban nagyon bizarrok: mind egyforma. Olyan maszk van rajtuk, ami nagy gyerekarcot formáz (olyan szájtartással, mint-



ha „hurrát” kiáltanának), borzalmas kis bekunkorított bajuszkájuk van.

A puskájukon bajonett, úgy vonulnak fel.

Az a helyzet, hogy a cári impérium minden hatalmassága, az egyháztól a hadseregig összegyűlt a muzsik körül, és pánikba esett attól az eshetőségtől, hogy nélkülözniük kell őt.

Khmyr mélységes közönnel fogadja azt, hogy ilyen nagy társadalmi jelentőségre tett szert, szépen a blúzába nyúl, egy darab kenyeret vesz elő belőle, és majszolni kezdi olyan arccal, mintha senki sem lenne ott.

A tábornok egy írnofélétől követve közeledik.

Közben egy bébi maszkú katona merev arccal figyel a jelenetet.

Majd egy küldöttség érkezik: akadémikusok, kereskedők, mindenféle egyenruhások.

A tábornok megáll Khmyr előtt.

– „Ki adott jogot neked rögtönzött halálra?” (felirat)

Khmyr csak majszolja a kenyerét. Úgy tűnik, hogy a generális szavai csak hosszú idő után jutnak el tudatába. Ekkor csúnyán ránéz, majd tovább majszol.

A tábornok kinyújtja a kezét, és elszedi a darab kenyérkéjét. Szigorúan és undorkodva nézi Khmyr kenyérkéjét. Szigorúan és undorkodva nézi Khmyrt, s mint aki fogalmat alkotott magának a szegénység felforgató jellegéről, kényes mozdulattal visszadobja a kenyeret, s parancsot ad:

– „Verjétek véresre, de az életére vigyázzatok!” (felirat)

Egy altiszt vigyázzba áll és int...

... négy katona megragadja Khmyrt, és megpróbálják elvonszolni. Khmyr harcol velük, és a földre gurítja őket.

Az altiszt toporzékol és üvölt.

Khmyr is üvölt és gesztikulál, de most a katonák mind rávetik magukat. Tovább védekezik, vonszolja magát, a bocskorai csúsznak a földre.

Végül a katonák elvonszolgák Khmyrt. A bébi arcú katonák utánuk vonulnak.

(...)

II. rész

A MEZŐ

– *Khmyrt tehát 33 éven át korbácsolták.* (felirat)
Egy ló látszik, amint húz valamit, a bakon Khmyr szundikál.

– *És a frontokon 12 éven át lóttek rá* (felirat)

Khmyr himbálózik az ülésben

– *És hétszer ölték meg a Kárpátokban* (felirat)

Újra a szunyókáló Khmyr látszik.

– *Ő az, aki a szerencsébe vetett minden bizalmát elvesztette* (felirat)

A közeledő kocsin láthatóan egy vízhordó lajt van.

– *És mégis, amikor végre egy kolhozban találta magát, a lehető legrosszabb vízhordó lett belőle* (felirat)

Most már jól látni a vízhordó kocsit és rajta Khmyrt, aki teljesen elaludt. A gyeplő és az ostor lóg a kezében.

A ló visszanéz Khmyrre.

Khmyr álmában keresztbe veti a lábait.

A ló utánozza.

A keresztbevetett lábú Khmyr és a ló tétlenségbe sülyed. A ló lehajtja a fejét.

– *Anna vidáman élt és kivirágzott.* (felirat)

Anna a traktorán repül. A szocialista realizmus napsugarának glóriája ragyogja be. Mögötte kirajzolódnak a csépelő nők cséphadaróikkal. (...)

A HÁZ UDVARA

Khmyr belép az udvarra, és a blúza alól, egy összeeszeesküvő óvatosságával, néhány búzaszálat húz elő, s a földre dobja.

Elővesz egy cséphadarót és nagy komolyan elkezd csépelni a pár szál búzát.

Most a kolhoz közös magtárát látjuk. Egy nagy, új épület a domb tetején, a kunyhó eltörpül mellette. A kolhoztagok zsákokkal hordják bele a búzát. A kolhoz párttitkára, egy nagydarab ember, (gimnasztyorkát és egyensapkát visel) nekitámaszkodik a magtárnak. Észreveszi Khmyr mesterkedését, és elindul felé.

Khmyr üti-veri a búzát, és nyugtalanul a domb felé pillantgat. Rájön, hogy a titkár meglátta őt és...

... hirtelen összekapkodja a búzát, hóna alá csapja a cséphadarót, és futni kezd. ...

... fut a ládájához, és abba rejt el mindent, ami nála van, és ő is belebújik, de a cséphadaró nem fér el benne, hanem periszkóphoz vagy elefánt ormányához hasonlóan emelkedik ki.

A titkár átlépi a korlátot, és a lejtőn lefelé haladva Khmyr házához igyekszik.

A ladához ér, rátelepszik, a zsebében cigaretta után kotorászik majd...

... feláll, kinyitja a ládát és megkínálja vele Khmyrt, aki megrémülve, reszkető kézzel nyúl érte.

Khmyr rágyújt, a titkárnak is tüzet akar adni, de nem találja el a cigaretta hegyét.

– *„Félsz, hogy nem lesz téltre kenyered?”* (felirat)

Khmyr még nincs teljesen meggyőzve, és a fejével igenlően bólogat.

A titkár kiszállítja Khmyrt a ladából, és int neki, hogy kövesse őt.

A két ember a magtárhoz ér. Khmyr egy nagy puskát vonzol maga mögött.

– *„Maradj itt és vigyázz a kolhozod termésére.”* (felirat)

A titkár elveszi tőle a fegyvert és...

... leülteti a magtár körül futó kis pallóra. Visszaadja neki a puskát.

– *„Őrizd, mint a két szemed fényét”* (felirat)

Khmyr a pallóról lelógó lábakkal úgy ül ott, mint maga a megtestesült felelősségérzés.

A LÁBRAKELT MAGTÁR

– *De ezen a földön maradtak még csirkefogók.* (felirat)

Megjelenik egy olyan csoport, amelyet a nagykönyv „rosszarcúak gyülekezetének” nevez. Felismerjük közöttük a régi pópát, az éjszakai tolvajokat, a nagydarab koldust stb.

(...)

... kétségtelenül kollektív módon valósítják meg azt az elvet, hogy vannak pillanatok, amikor együtt kell cselekedni, így valamennyien a magtár felé sietnek.

Khmyr háttal ül. Még mindig a kecskével bajlódik, és folyvást dobálja felé a köveket.

Khmyr háta mögött egyszerű dolog történik: a csavargók közös erővel felemelik a magtárat, amely még billeg néhányat és eltűnik, csupán a négy pillérje és az ajtajához felvezető kis létra marad ott a helyén.

A magtárat látjuk. Pereme alól kilátszik a tolvajok lába, akik útnak indultak vele. Mellettük megy Khmyr kis kutyája, még mindig hatalmas láncon, amely most védelmet nyújtva követi a teste mozgását.

A magtár megy és megy, mégpedig emberi lábakon, mint a mesék Baba Jagája.

Foka amint meglátja, hogy a magtár útnak indult, keresztet vet magára.

Khmyr csak ül és dobálja a köveket.



A magtár a mezőn lovasiskolát jár lávaival. Khmyr a köveket dobálja, azután egyszercsak hátrafordul, és felfedezi, hogy a magtár eltűnt.

Előbb még nem akar hinni a szemeinek, de aztán felugrik és elsiet...

... oda, ahol a magtár volt, forog a pillérek között, azután észreveszi, hogy a távolban...

... ugrik egyet, hasra esik, végigsúszik a lejtőn.

Megint az útnak indult magtárat látjuk. A kutyus leugrik a pallójáról.

Khmyr, hóna alatt a puskájával, odafut a magtár ajtajához. Felmászik a még mindig mozgó pallójára, és a puskatussal kinyitja ajtaját.

Elkezd ki felé dobálni a bűzás zsákokat az ajtón. A pópa négykézláb kibújik a magtár alól, elkezd a pallóra felmászni és...

... rácsukja az ajtót Khmyrre.

A pópa belakatozza a magtár ajtaját.

A magtár ide-oda forogva továbbfut, utána a kutyácska.

GYŰLÉS A KOLHOZBAN

A kolhoz gyűlésezik. A titkár középen ül és a részesedéseket számolja el:

– „Anna Khmyrova

283 munkaegység.” (felirat)

Anna nagy büszkén az asztal felé közeledik...

... és a nyelve hegyét kidugva írja alá az elismervényt.

Nagy a lelkesedés a kolhoztagok között. Valamennyien megrakják taligáikat munkájuk gyümölcsével.

A titkár egy kis borjat vezet maga mellett.

Gyümölcsös kosarakat vivő kolhoztagokat látunk.

Anna egyik hóna alatt egy kacsával, a másik alatt egy malaccal int búcsút a titkárnak és útnak indul.

A kolhoztagok ketrecekkel halmoznak fel.

A titkár ráteszi a borjút egy kis kocsira.

Anna kocsijára.

A mezőn Anna kocsija jár az élen. Egyszercsak hirtelen megállítja, és felemelkedik az ülésből. Meglátta...

... a lábakelt magtárat, amely épp a taréjos dombhátnál megy.

Anna megállítja az utána jövő kocsit. Kocsisa egy hosszú szakállú öreg, a többieknek is továbbadja az utasítást.

Anna int neki, hogy kövesse, és a lovak közé csap.

Az öreg is ezt teszi.

A harmadik kocsis, egy fiatal fiú szintén így cselekszik.

A három kocsi bekeríti a lábakon járó magtárat. Kettő vele párhuzamosan, a harmadik pedig előtte helyezkedik el, épp úgy, amint azt az amerikai westernek pionírjainál lehetett látni.

A magtár egyenesen befut a csapdába, majd zavarában elkezd maga körül forogni.

A kutyus a nagy láncon együtt forog a magtárral.

Anna felháborodva leugrik a kocsijáról.

A magtár megáll. Egy hatalmas láb, majd egy nagy tarkó jelenik meg a szélén.

Anna fegyvert szegez az ellenségre: egy jókora nagy görögdinnyét.

Egy óriás, aki még nem mérte fel a helyzetet, elkezd kibújni.

Anna két kézre fogja, és elhajítja a dinnyét.

Telitalálat. Az óriás előbb tántorog, azután felbukik, nagy lábai kalimpálnak.

Anna újabb fegyvert ragad.

A harmadik kocsis egy káposztát hajít el.

Az óriás lábainál egy fej jelenik meg.

A pópa megpróbál elmenekülni.

Az öreg kocsis feltalálja az abszolút fegyvert. Lába közé szorítja a görögdinnyét...

A magtár alatt, négykézláb megjelenik az apáca, esernyőjével fenyegetőzik és szitkozódik.

... és az öreg egy rúd segítségével az ellenségre repteti a dinnyét, olyanformán, mintha a régi világ katalapultáló masinája lövöldözne.

(...)

A kolhoztagok összegyűlnek a magtár előtt. Anna és a többiek megtárgyalják és mozgulataikkal is utánozzák a lezajlott eseményeket.

Előtérben a magtár zárt ajtaja. Majd a párttitkárt látjuk közeledni feléje, aki egy nagy lökéssel kinyitja azt. A nagy zavarban levő Khmyr gurul ki rajta, kezében szorongatja a nagy puskát. A titkár azonban nyakon ragadja és...

... kissé erőszakosan tovább löki. Khmyr a földön kucorogva magyarázkodni próbál. A titkár elszedi tőle a fegyvert és elmegy.

Khmyr a földön ül, orrát lógatja, és kétségbeesett képeket vág.

KHMYRÉK HÁZA

Khmyr zsebre dugott kezekkel közeledik saját házához. Bizonytalan benne, hogy milyen fogadtatásban lesz része, ezért az ajtó előtt megáll.

Anna, aki láthatóan nem lövöldözte el minden municióját a harcban, most a kolhozból hozott gyümölcsöket, zöldségféléket rakosgatja.

Ezután a szín mellé hoz egy a nagy súlyától recsegő-ropogó kosarat.

Khmyr tétozódik az ajtó előtt, nem tudja eldönteni, hogy belépjen-e vagy sem.

Anna egy újabb kosarat cipel, ez gyümölccsel van tele.

Kezdi behordani a gyümölcsöt a színbe.

Khmyr még mindig zavarban van, és az ajtó közelében ül le.

Anna rakosgatja a gyümölcsöket. Khmyr ültében előrehajlik, hogy jobban lássa mi történik a színben.

A telerakott szín rettentően recseg, majd összedől.

A gyümölcsök és zöldségek vidám kavarodással gurulnak szét a földön.

Anna meglepetten hátrál.

A gyümölcsök és...

... a főzélékfélék csak görögnek szerte-széjjel.

Egy görögdinnye Khmyr orra előtt gurul el, ő utánaered.

Négykézláb követi a guruló dinnyét. Végre sikerül neki megállítania. Feláll és a sapkájával leporolja magát, felveszi a dinnyét és visszajön.

Elhalad az ajtó előtt. Annához megy.

Nyújtja felé a dinnyét, arra gondolva, hogy ez jó ürügy lesz a békülésre. De Anna visszautastítja, sőt elfordítja tőle a fejét. Khmyr zavartan leteszi elé a dinnyét. Felesége most leakasztja az ócska kabátot és kezébe nyomja. (Ugyanazzal a mozdulattal teszi ezt, mint a film elején tette, amikor elküldte szerencsét próbálni.)

– „Menj el Khmyr, belőled soha sem lesz ember!” (felirat)

Khmyr megfordul és útnak ered.

Ismét elhalad az ajtó előtt.

Anna nézi ahogy megy, majd utánakiált: „Khmyr!”

Khmyr megfordul. A felesége azért hívná vissza, hogy megcsókolja, mint ahogy az előző alkalommal tette?

Nem. Anna felveszi a földről a dinnyét és...

... kissé nyersen a kezébe nyomja. Azután megfordul és bemegy a házba.

Khmyr elindul.

A MEZŐ

Khmyr egyedül van, egy kis dombocska tetején ül és sír.

Foka közeledik felé.

– „Miért sírsz Khmyr?” (felirat)

Khmyr zokogva felel:

– „Miért ne sírnék? Elég okom van rá” (felirat)

– „Már nem tudok úgy élni, mint régen, úgy pedig, ahogy most kellene nem bírok” (felirat)

Foka leül mellé és nyugtatgatja.

– „Gyere kedves Khmyrem, én majd megtanítalak hogyan lehet most élni...” (felirat)

Khmyr csak tovább zokog.

Foka feláll és a hátára veszi a síró Khmyrt.

Foka Khmyrrel a hátán lefelé indul a lejtőn.

Odaérnek, ahol a kolhoz lovai legelésznek. Leteszi a terhét.

Egy lovacska feláll, és közeledik feléjük.

Foka megfogja a kötőfékjét. Khmyr megérti, hogy mit kell tennie: ő is kötőféken fog egy lovat.

Foka beviszi a közös istállóba a két lovat.

Khmyr szintén megpróbálja bevinni az övét.

Foka az istálló előtt áll, kezében egy vasvillával, és nézi, amint közeledik Khmyr. Ahogy áll, abból fenyegetést lehet kiolvasni.

Khmyr végre odaér a lóval

Foka beviszi az istállóba...

... aztán még továbbiakat visz be...

Foka és Khmyr kijönnek az istállóból. Foka szidja Khmyrt. „Na, menj már és hozzád szalmát!” Khmyr elmegy, Foka bezárja az istállót.

Majd egy gerendát hoz elő, hogy jól elzárja vele az ajtót.

Khmyr megérkezik a szalmával. Még mindig

nem látja tisztán, hogy mire megy ki a játék. Körbe fordul, szertenéz.

Látja, amint Foka benzint önt a szalmára és azt az istálló ajtaja elé rakja. Khmyr most már kezdi megérteni, hogy miről van szó.

Foka letérdel és tüzet akar gyújtani.

Khmyr tiltakozni kezd, de ez inkább olyan könyörgés féle, mint ellenállás.

Foka odafordul hozzá, és két öklével megfenyegeti hallgatást parancsol neki.

Azután újra munkához lát.

Khmyr most már eléggé megkeményíti magát, egy nagyot ordít és...

... ráveti magát Fokára, de az visszalöki.

Khmyr a földre hemperedik. Majd feláll és...

... az éledő tűznek veti magát, megpróbálja eltaposgatni. Foka ráugrik. Most ő löki fel ellenfelét, de az megragadja a derekát, így vele együtt elesik.

Mindketten a földön vannak. Foka Khmyren, és öklözi őt. Hemperegnek hol az egyik, hol a másik van felül.

Dulakodás közben egy kis patakhoz érnek el. Khmyr begurul a vízbe.

Foka mögé ugrik.

Ránehezedik Khmyrre és veri.

Az behajlított karjaival igyekszik elhárítani az ütéseket.

Khmyr mozdulatlanul elterül. Foka ráhajol, hogy meghallgassa lélegzik-e, azután elmegy.

Visszatér az istálló ajtajához, oda, ahol Khmyr eloltotta a tüzet. Újra tesz oda szalmát, meggyújtja.

Khmyr nagy kinnal feláll.

Közben a tűz kezd terjedni.

Khmyr összerongyolt ruhával áll és a tüzet nézi, majd futásnak ered.

Megérkezik az istállóhoz elrántja a gerendát, és kinyitja az ajtót.

Az istálló már lángokban áll.

Khmyr betör a füstfelhőn át az istállóba, és két lovat kihoz onnan.

Foka most éppen Khmyr házának a szalma teteje alá dug egy égő csóvát.

A ház kigyullad.

Khmyr az út végéig szalad és megfordul.

Itt az istálló, ott a háza ég.

Khmyr ugyan tesz néhány lépést vissza, az istálló felé, de mégis az égő háza felé indul.

Khmyr teljesen elvesztettnek érzi magát, és tehetetlenül nézi a két-égő házat. Majd hirtelen elhatározással futásnak ered...

... az istálló irányába. A füstfüggöny egyre sűrűbb az ajtón, Khmyr fuldokolva elesik, de feláll, és mégis beront az istállóba.

A füst között látni lehet, hogy kihozza a pettyes lovat.

A háza közben tovább ég.

Kolhoztagok futnak az istállóhoz, és megpróbálják kimenteni a lovakat.

Odaérkezik a párttitkár is, és be akar menni az istállóba, a többiek megpróbálják visszatartani, ő azonban félretolja őket, és belép a füsttengerbe.

Égő gerendák zuhannak.

A titkár az égő gerendák közt behatol az istállóba.

Megérkeznek a tűzoltók, és vízsugarat irányítanak a tűz felé.

A titkár a füstfüggönyön át kijön az istállóból, az élettelenül lógó Khmyrrel a hátán.

A szerencsétlent egy hordágyra teszik. Foka kitérja az egyik hordágyvivőt a helyéből, és ő ragadja meg a rudakat.

A hordágyat egy kissé távolabb viszik a tűztől.

Leteszik. Egy csoport ember van körülötte. Anna is ott van.

Anna és Foka feltehetően különböző érzelmekkel reagálnak arra az eshetőségre, hogy Khmyr meghalt.

Anna ráhajol Khmyrre, simogatja az arcát.

Foka keresztet vet, mint mindig, amikor úgy érzi, hogy győzelmet aratott.

Ez alkalommal azonban tévedett. Khmyr kinyitja a szemét.

Foka megdöbbenten hátrál.

Khmyr felkel, s mint egy ördög, úgy veti rá magát Fokára.

Senki sem érti, mi történik itt. Megpróbálják szétválasztani őket.

Visszahúzzák Khmyrt, aki ordítva kezdi elmondani, hogy mi történt.

Foka fejvesztetten hátrál, s közben tagadó mozdulatokkal gesztikulál.

Khmyr folytatja vádjait.

A kolhoztagok rávetik magukat Fokára.

Fokának rémültében kidüllednek a szemei.

Elhurcolják Fokát, de Khmyrnek még alkalma nyílik arra, hogy bosszúból egy nagyot rúgjon bele.

Kiürül a térség, csak a füst gomolyog tovább.

A VÁROSBAN

Egy nagy konfekciós áruházat látunk. A kirakatában viasz próbababák. Előtte a városban divatos öltözetekben jönnek-mennek az emberek. Ez egy egészen más világ.

A forgóajtón belép Anna és Khmyr, de ez utóbbi...

... folytatja a forgást, addig, amíg Anna...

... röptében elkapja, és berángatja a boltba

Anna morcsalkodik, de Khmyr csak a levegőbe néz, majd bámészkodva tekint körül.

Egy félig nyitott függöny két szárnya közül most egy szabó lép elő, és elkezd mértéket venni Khmyrről.

A szabó elviszi magával Khmyrt egy próbafülkébe. Anna követi őket. A szabó visszaküldi egy padhoz, amire kényelmesen leülhet.

Anna ül a padon, a kezei tele vannak csomagokkal.

A fülke függönye mögül kijön a szabó, és fintorogva leteszi Anna mellé Khmyr szandálját és zokniját.

Ugyanez megismétlődik Khmyr többi ruhadarbjával is.

Anna a padon már nagy érdeklődéssel várja, hogy milyen lesz Khmyr kinézése, ha előkerül a fülkéből. Khmyr balról ment a függöny mögé, most jobbról nagyot lebben a függöny, egy tetőtől talpig felöltözött úr lép ki mögüle, nagy micisapkában, és Anna elé áll. Amikor Anna felismeri, hogy Khmyrt látja, elragadtatásában még a csomagjait is leejti.

Anna még mindig hitetlenkedve néz rá, megérinti az arcát, megforgatja. Úgy kacagnak, mint két kölyök. A szabó most hozza a kiegészítő csomagot, Khmyr ócska ruháit, és hajlongások között búcsúzik tőlük.

Ahogy távolodnak, egyszer csak kiabál utánuk a szabó: ott felejtették a régi ruhákat tartalmazó csomagot. Visszajönnek.

A szabó átnyújtja nekik a paksamétát.

Amint elmennek egy próbababa előtt, Khmyr, hogy megszabaduljon ócska cuccaitól, lopva ráakasztja a csomagot.

Egy alkalmazott észreveszi és felveszi.

A kiszolgáló egy másik próbababa mögött talál rájuk, és átnyújtja nekik a csomagot. Kénytelenek elfogadni.

Khmyr, amint belép a forgóajtóba, oldalra dobja a csomagot. A portást látjuk, aki szintén felszedi az eldobott holmit, és elkapja a forgóajtót. Visszaforgatja, és Khmyr kezébe nyomja azt a holmit, amitől, úgy látszik, nem könnyű megszabadulni, majd hajlongani kezd. Khmyr viszonozza, miközben körbe forog az ajtóval. Végül sikerül neki távoznia, mialatt a portás még mindig tovább hajlong az üres ajtó előtt.

Khmyr és Anna az áruházból az utcára lép.

Khmyr mentükben egy kanna formájú papír köpörládába dugja a csomagot. (Olyan ez a láda, mint amilyeneket a régi Oroszország utcáin láthattunk.)

Egy fehér egyenruhás rendőr füttyöl.

Khmyr, aki kissé már elveszítette a bűnösségi érzését, most megrettenve néz hátra.

A rendőr megparancsolja neki, hogy vegye vissza a csomagját. Khmyr ösztönösen felkapja az egész ládát, de a rendőr szúrós tekintetére leteszi, és kiveszi belőle a cuccát. Majd kicsit távolabb rakja le a ládát, mint ahol az az előbb volt, de még a rend és törvény örének hatása alatt egy utolsó reflexmozdulattal mégis korábbi helyére tolja vissza, és elindul...

... még néhány parádézó lépést tesz a járdán...

... (a kép átfordul) ugyanazt látjuk, mint előbb, csak most az út a mezőn fut, és Anna Khmyrrel hazafelé tart rajta.

A VIDÉK

Khmyr és Anna végre egy óhajta várt elhagyott sarkhoz ér. Most biztosan megszabadulnak majd a cuccától. Lerakják a földre, és a csempészek óvatosságával visszavonulnak.

Leereszkednek a lejtőn és...

... egy kis árokban elbújnak.

A domb mögül két fej emelkedik ki.

Két csavargó tűnik elénk, azok közül valók, akik az előbb a dinnyecsatában vettek részt.

Óvatosan közelednek a csomag felé.

A mélyedésből Anna és Khmyr lesi őket.

Az egyik csavargó kinyújtja a kezét a csomag után.

Khmyr és Anna magukba fojtják nevetésüket, csak kezeik beszélnek.

A csavargók felragadják a csomagot, és nyakukba kapva a lábukat, futásnak erednek.

Khmyr és Anna nagy hahotába törnek ki.

A két csavargó egy gödör mélyén nézi a csomag tartalmát, és veszekedni kezd egymással.

Khmyrt hirtelen elfojthatatlan nevetési roham fogja el.

A csavargók verekedni kezdenek az ócska holmi felett.

Khmyr fuldoklik a nevetéstől.

Az egyik csavargó jó messzire elhajítja a kabátot, a másik elmenekül a fehérenművel.

Khmyr már szinte hörög nevetésében, de képtelen abbahagyni.

Anna barátságos kis ütésekkel a vállát veregeti, mintha azt mondaná:

„Ide hallgass, egyáltalán nincs ezen mit nevetni”.

De Khmyr nem nevetett soha, a film kezdete óta egyszer sem, talán élete kezdete óta sem, és most végre elfogta a nevetés, hát csak nevet, nevet...

(Baróti Dezső fordítása)

Contents

5 The Michaelmas Daisy revolution on film

The long overdue bourgeois revolution at the end of the Great War helped to speed the dissolution of the Austro-Hungarian Monarchy. These events are here recalled at the hand of images taken from contemporary documentaries.

Balance

8 Péter Rényi: History as approached by the novel and the cinema

András Kovács: The stud farm

András Kovács based his latest film on one of the most discussed novels of recent years. In this article Rényi argues that Kovács, in his interpretation of the film paid too much attention to his own interpretation of the historical period in which the story is set, an interpretation that is fed by his own personal impressions that could hardly be called objective.

16 Anna Földes: One head – that's two heads

Ferenc Kardos: The Twins

Ferenc Kardos has made absurd comedies in the past as well, this time however, though he sharply pointed the situation, he did not succeed in making his message clear.

20 András Lakatos: The Churikova trilogy

Panfilov: Prosu sloval!

Panfilov's first film *There is no fire crossing* established him in the classic tradition. The two films he made since were also centred on the presence of the actress Churikova. Unfortunately these, and particularly the latest, did not achieve the authenticity or artistic power of the first.

25 Mihály Szegedy-Maszák: A questionable paradigm

Wajda: Smuga cienia

This film based on Joseph Conrad's *Shadow Line* is a memorial to the Polish-born writer's search for his identity as a writer, and his achievement of 'ripeness.' There is reference to the existential problems of the countries of Eastern Europe as well.

30 András Kepes: Document and historical anachronism

Littin: Actas de Marusichas

In this, his third film, the noted director from Chile once again expounds his political views on the basis of the documents provided by historical reality.

Blow-up

34 Miklós Almási: A film on social mobility and its danger zones

This is a sociological analysis of István Dárday's *Film Novel*, naming those social changes of the past decade which are presented in the film. In his view the film also draws attention the dangers which these changes might entail.

Horizon

44 Karlovy Vary '78 (Marianne Ember)

A report on the Karlovy Vary festival

- 49 Péter Kuczka: Colt and ten-gallon hat
Notes on the Western

- 59 From the history of the Western

The article presents the most important characteristics of the Western in a lively way. The compilation of documents that follow cover the 'fifties and' sixties, two important chapters in the history of the genre.

Theory

- 66 P. Shestakov: Film aesthetics and film theory in the U. S. II

The second part of a paper by the well known Soviet film historian. It also includes a discussion the present position of American film criticism.

Our heritage

- 73 *The thirty year old nationalised Hungarian film industry*

„Presenting genuine conflicts and the truth of life...”

A conversation with György Illés (László Nádasy)

- 76 „The succession of images can become simultaneous within us...”

A conversation with Mihály Morell (László Nádasy)

- 78 „I trust that the final aim is not utopian...”

A conversation with Miklós Jancsó (László Nádasy)

As part of our series on the subject we here present the views and memories of a well-known cameraman a cutter, and one of the best known Hungarian directors.

Books

- 83 The genuineness of the world of fantasy

A book by J. M. Hanyutin (Károly Csala)

Fulfilled prophecies

- 86 *László Moholy-Nagy: Painting, photography, film (László Beke)*

From periodicals abroad

- 89 Mihalkov-Konchalovsky on his own new film *Siberian epic*

- 91 Sixty frames a second

- 93 The future of the cinema novo of Brazil

- 95 The enterprise shown by independent British film makers

- 97 A dyed in the wool New York director: Paul Mazursky

- 100 Aleksandr Medvedykin: *Happiness* (parts of the script, translated by Dezső Baróti)

10,—