

FILM KULTÚRA 78|6

Megújul-e filmművészetünk köznyelve?

Bemutatók: Angi Vera; Áramütés; B. U. É. K.;

Nem élhetek muzsikaszó nélkül;

Sebzett madarak; Rocky

„Alanyi filmek” a választásról és a kiválasztódásról

Egy nemzedék öniróniája

Felelősség a képért

Premier plan: John Cassavetes

Fellini, a karmester

FILM KULTÚRA 78/6

3. Albert Máté: Magyarság — Filmről és azokról, amelyekről

Művek

10. János Áron: Lányok kórája

Gálai Pál: Jogi Pár

14. László János: Polihém és a csillagok

Ácsai Péter: Ácsai Péter

16. Zoltán Varga: Jézus, a szentember

Balogh Róbert: A. D. E. K.

18. Károlyi Károly: János, Mária — János

Sz. Péter: Nem ártok megmondani

21. Mihály János: A gyermek és a kő

Gálai Pál: Szépi György

24. Vajda Mihály: Nővételek és a kő

Ácsai Péter: János

27. Bajcsy Nagy Imre: A Csillagok és a kő

Negatív

23. Bárczy György: „A kő és a kő” és a kő

Gálai Pál: János

Művek

25. Egy gyermek és a kő

Ácsai Péter: Szépi György (Gálai Pál)

26. Fehér és a kő

Balogh Róbert: Károlyi Károly (Gálai Pál)

Próbák

28. János Csontos: (Balogh György)

29. Az interjú

Hagyományok

A kő és a kő: Magyar Filmekről és a kő

31. „A kő és a kő” és a kő: Magyar Filmekről és a kő

Balogh Róbert: Károlyi Károly (Gálai Pál)

Könyvek

32. Film és kő: Magyar Filmekről és a kő

33. Film és kő: Magyar Filmekről és a kő

Könyvek

34. Film és kő: Magyar Filmekről és a kő

35. A kő és a kő: Magyar Filmekről és a kő

36. Kő és kő: Magyar Filmekről és a kő

37. Kő és kő: Magyar Filmekről és a kő

38. Film és kő: Magyar Filmekről és a kő

39. Film és kő: Magyar Filmekről és a kő

40. Film és kő

— — — — —

— — — — —

Szerkesztő bizottság

Garai Erzs szerkesztő

Gyertyán Ervin

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

Sallay Gergely
olvasószerkesztő

Ember Marianne
belső munkatárs

Sebestyén Lajos
képszerkesztő

1978. november — december

XIV. évfolyam 6. szám

TARTALOM

- 5 Almási Miklós: Megújul-e filmművészetünk köznyelve?

Mérleg

- 19 Földes Anna: Lányarc közelről
Gábor Pál: Angi Vera
- 27 Lázár István: Pulykák és emberek
Bacsó Péter: Áramütés
- 32 Zalán Vince: Jóravaló tehetetlenek
Szörényi Rezső: B. U. É. K.
- 38 Karcsai Kulcsár István: Móricz — filmen
Sík Ferenc: Nem élhetek muzsikaszo nélkül
- 41 Máriássy Judit: A gyermekkor kísértete
Gubenko: Sebzett madarak
- 45 Vajda Miklós: Narcisszus bokszesztyúben
Avildsen: Rocky
- 49 Bajor Nagy Ernő: A Csiki-csuki-tól a Kísérleti fogház-ig

Nagyító

- 53 Báron György: „Alanyi filmek” a választásról és a kiválasztódásról
Sándor Pál portréjához

Műhely

- 63 Egy nemzedék öniróniája
Beszélgetés Szörényi Rezsővel (Ember Marianne)
- 69 Felelőség a képért
Beszélgetés Koltai Lajos operatőrrel (Gervai András)

Premier plan

- 75 John Cassavetes (Bikácsy Gergely)
- 89 Az interjúkból

Hagyományaink

Az államosított magyar filmgyártás 30 éve

- 92 „A közösen átélt történelem, a közösségben megélt fiatalság élménye meghatározó volt...”
Beszélgetés Makk Károllyal (Nádasy László)

Könyvek

- 98 Fábíán László: Három rendezői arckép
- 99 Bernáth László: Két színész – két portré

Külföldi folyóiratokból

- 102 Eisenstein „első filmje”
- 104 A mai amerikai film a francia kritikusok szemével
- 108 Kachyna: „A gyermek néző egyenrangú partnerem”
- 109 Fellini, a karmester
- 110 Eisenstein kiadatlan mexikói rajzai
Eisenstein mexikói rajzaiból az 52., 62. és 110. oldalon
- 112 Contents

E számunk munkatársai:

Almási Miklós egyet. tanár
Bajor Nagy Ernő kritikus
Báron György kritikus
Bernáth László kritikus
Bikácsy Gergely kritikus
Ember Marianne, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Fábián László kritikus
Földes Anna kritikus
Gervai András kritikus
Karcsei Kulcsár István, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Lázár István kritikus
Máriássy Judit kritikus
Nádasy László rendező
Vajda Miklós író
Zalán Vince, kritikus

Következő számaink tartalmából

A film a Tanácsköztársaságban
Bemutatók: *Szabadíts meg a gonosztól; Kinek a törvénye?; Csillag a máglyán; Játék az almáért; Casanova I-II; 2001: odisszea az űrben; Trafic; Stroszek*
A Szandi-mandi és a többiek
Magyar operatőrök a korszerű operatőri művészetről
„Régi” és új nevek a mai francia filmben
Premier plan: Kawalerowicz, Danyelija, Saura
Stílusirányzatok napjaink szovjet filmművészetében
Írók a filmstúdiókban

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 015—1580

Index: 25 306

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József nádor tér 1., postacím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, fél évre 30,— Ft

Megújul-e filmművészetünk köznyelve?

Éves, kétéves mustráinkra mérleget szokás készíteni: mi volt jó, mi rossz, s bár díjakat nem osztunk, listák – hivatalosak, közvéleménybeliek, szakmában kialakulók – készülnek. Letudunk egy évet. Csakhogy a filmfejlődés nem alkalmazkodik a naptárhoz, olykor fél év alatt születik néhány hosszú távra szóló modell, máskor esztendőig várat magára, és közben csak a szürke átlagot szortírozzuk. Ebben az évben viszont szerencsésebbek vagyunk, néhány szép alkotás került ki a műhelyekből (*Magyarok, Filmregény, Angi Vera, A ménesgazda*), s bár sejtem, hogy a közönség és a kritika nem fogja fordulatként elkönyvelni ezt a teljesítményt (nem is lehet, hiszen hosszú távon csak

a nagy produkciók folyamata tud ilyen fordulatérzést kicsiholni a nézőből) – mégis, ma, ezeknek az alkotásoknak fényében talán könnyebb fejlődésünk egyetlen alapvető fékezőjéről szólni: *filmköznyelvünk radikális reformjának kikerülhetetlenségéről*. Arról, amit ez évi termésünk java is sugall, s ami nélkül még ezeket a jeles vívmányokat sem tudjuk igazán ki-sajátítani, azaz folyamatosan jelenlevő, megújító tendenciává formálni. Arról, aminek hiányára épp e filmek erényei hívják fel a figyelmet. Ezúttal tehát nem összefoglaló pontozás a célunk, hanem a továbbvezető út akadályainak kitapogatása. Pánik és elfogultság nélkül.

Őszintén arról, ami elavult

Szabolcsi Bence a zenefejlődés virágkorait figyelve jött rá a kulcsfogalomra: egy-egy művészeti ág fénykorait az *egységes köznyelv* hordozza, az, amit alkotó és befogadó „beszél”, amit tehát „ketten” együtt formálnak és értenek; ami jöllehet minden alkotásban másképp szólal meg, amit minden művész tovább gazdagít, de ami az újításokat is érthetővé és izgalmassá tudja tenni, mert elemei „benne vannak a levegőben”, s maga az életanyag is képes felszívni, kiteljesedni benne.

A köznyelv formaelemei, gesztusai, konfliktustípusai, ritmusai beépülnek a közönség elvárásaiba: a befogadó *azt* akarja látni-hallani

– bár mindig kicsit „másképp” –, s ez a dialógus-kényszer sarkallja a művészt, de formálja a közönség fogékonyságát is, s ami benne megjelenik, így válik szuggesztív valóságkövetítővé. (Szabolcsi így mutatta ki Vivaldi vagy Mozart korának hihetetlen mennyiségű műanyagában azt a televényt, melyből a nagy újítók – támaszkodva e társadalmilag is eleven köznyelvre – szintéziseiket ki tudták csiholni magukból, és el is tudták fogadtatni közönségükkel.)

A hatvanas évek nagy filmalkotásai nálunk is kialakítottak egy ilyen köznyelvet: Jancsó felfedezései így „vándoroltak” más rendezők formanyelvébe, Szabó, Huszárik álomvilága



Kovács András: A ménészgazda

így tért vissza más közegben másoknál, a társadalmi cselekvő pátosz formai jegyei így hatották át Kósa, Sára, Gaál vagy Bacsó alkotásait – egyedi jegyeikben mindig felismerhetően, de valami sajátosan „magyar iskolát”, pontosabban köznyelvet alkotva.

Ez a köznyelv vált erőtlenné napjainkra: lehetőségei kimerültek. A közönség tudatos reakcióiban még ma is ezt várná a filmvászonról, miközben az éppen adott alkotást már nem tudja elviselni korszerűtlen dramaturgiája, röviden: unalma miatt. Nem tudja, mert a szomszéd moziban olyan filmek formálták elvárásait, melyekben már egy új köznyelvet tanult meg használni. Ráadásul a 70-es évek társadalmi alapanyaga is más megközelítéseket igényel, sőt más formanyelvet kínál, amit ugyancsak megérezett a szakma: néhány fontos kísérleti alkotás próbálta áttörni a hagyományos köznyelv kiszáradt formáit (gondoljunk Makk sajnós ezoterikusra sikerült *Macskajáték*-ára, Bódy Gábor *Amerikai anizs*-ára vagy a szociografikus ábrázolásmód fellendülő trendvonalára). Ma tehát már érezzük, hogy kikeverülhetetlen e köznyelv radikális megújítása, csak legfeljebb reménykedünk, hogy egy darabig

még futhat ez is; vagy egyszerűen nincs bátorságunk a folyamat felgyorsítására, a váltás markáns, áttörés jellegű kialakítására, a nemzetközi sztenderd hazai megfelelőjének megteremtésére. Pedig azt is látjuk ma már, hogy lassúságunkért nagy árat kell fizetnünk: elnéptelenedő nézőterekkel, a filmművészet körül kialakult lesajnáló közhangulattal, a jelentős – egyedi – alkotások észrevétlen eltűnésével. (Ez utóbbira akkor ébredünk csak rá, mikor külföldön díjat kap az a mű, ami itthon elhallódott a sok átlagszerű között...)

Lassúságról, bátortalanságról szólok, mert egyébként minden feltételünk összejött a váltás sikeréhez: rendezői tehetség és invenció, ha olykor szunnyadó formában is, de jelen van a stúdiókban; nagyszerű operatőri garnitúra nőtt fel (Koltai, Kende, Ragályi, Zsombolyai és a fiatalok méltó versenytársai lettek Sára vagy Széchenyi művészetének); kialakult egy újfajta problémaérzékenység is; elmúlt tehát a 70-es évek elejének pánikhangulata, melyet a változott társadalmi szerkezettel kapcsolatos orientációs zavar okozott.

Emellett segíthetné ezt a váltást az a határozott fordulat, mely a többi művészeti ágak-

ban bekövetkezett már, ahol – mint az irodalomban vagy a képzőművészetben – kibontakozott egy stílusban sokszínű, új köznyelvi anyagban dolgozó élmézőny. S végül erre sarkall az a körülmény is, hogy ma már a nemzetközi mezőnyben is más filmnyelv nyert tömegeket – gondoljunk a grúz filmiskolára, Wajdára, Coppola, Elio Petri, Bertolucci, Kubrick, Losey, Scorsese alkotásaira, valamint arra a modern és ma már ugyancsak közönségviszhangot ígérő „hibrid”-stílusra, ami a groteszk, vad és bórleszk és politikai-drámai elemeket tudja elegyíteni a dokumentum vagy a líra eszközeivel, s aminek sodró cselekményességét ez a stílárís sokszínűség tudja átütő erejűvé tenni. Röviden: külföldi „versenypartnereink” ma már másképp csinálják a filmeket, hazai pályán pedig ezek egy részével kell a magyar filmnek összemérnie magát – így óhatatlanul kitetszik köznyelvünk korszerűtlensége.

Goromba egyszerűsítéssel: unalmasak filmjeink. S bár a szakma is érzi ezt a hátrányt, néhány átépítési kísérlettől, egy-egy megugró trendvonalától eltekintve továbbra is rátelepszik filmszemléletünkre ez az elavult, unalmassá szikkadt köznyelv.

Olykor egészen nyilvánvaló az ellentmondás: felfedezésszerű emberi-társadalmi konfliktusrajzok is szürke-unalmas közegben kerülnek vászonra. Nehézkiesen alakulnak ki a helyzetek, lassú a kibontakozás, a néző bosszús fogalmazásában szólva alig történik bennük valami, többnyire csak a sztori végén, ott viszont valami szörnyűség, ha nem melodráma. Hiányzik az indítófeszültség: nem tudunk elhelyezni egy lebilincselő „auftaktot”; a témának jobbára csak a mögöttes rétegei izgalmasak, a látható közeg, amit a köznyelv ad tovább a nézőnek, többnyire eseménytelen, stílárísan egyhangú, hiányzik a belső dinamika, a látásmód állandó váltása; pedig ismerjük a groteszk, a humor, a kalandyszerűség, egyszóval a dramaturgia korszerű fogásait, regényirodalmunk, színpadi köznyelvünk is ezekkel dolgozik. S közben megy a film – és elmegy

a néző –, a kiürülő nézőtérén pedig megszólal a korszerűtlen közegbe ágyazott, ám mégis felfedezésszerű mondanivaló. (A *Veri az ördög a feleségét*-c. film kellemes tempójával nyert ezen a rossz pályán – de *A halottlító* már csak *utóhatásában* tudott közönséget toborozni magának, amikor híre ment, hogy érdemes lett volna elmenni, vagy éppen: ottmaradni a vetítésen. Az *Ékezet* vagy a *Pókfoci* viszont hiába dobott be egy-egy égető problémacsoport – a történetkezelés, a dramaturgiai kuszaság legfeljebb az utólagos magyarázatoknak engedett utat. Szabó *Budapesti mesék*-je joggal tűnt ismétlésnek, egy korábbi köznyelv meghosszabbításával kísérletezett. Még frappánsabb ez az ellentmondás – a tartalmi izgalom és köznyelvi forma „ehetetlensége” között – az utóbbi évek legjelentősebb dokumentalista vállalkozása, a *Filmregény* esetében: a négy és fél órát nyilvánvalóan kevesen bírják ki. Ez évi termésünkben is ez az ellentmondás szúr szemet: még a legjobbak is küszködnek a hagyományos köznyelv fékjeivel – mint pl. az *Angi Vera*, legalábbis első harmadában.)

Úgy tűnik, hogy a nyugati, progresszív törekvések gyorsabban tudtak váltani: érzékenyebben reagáltak azokra a dramaturgiai, filmnyelvi újításokra, melyeket részben a kommerszfilm hozott, részben a kísérleti alkotások dobtak be a köztudatba, s ezeket az új elemeket könnyű kézzel integrálták a művészi, társadalmi küldetésű alkotások formanyelvébe. Hordozóenergiává nemesítették, átalakították az általuk felfedezett társadalmi összefüggések közönségképes közlésformájává.

Persze, ezek a törekvések sem képesek mindig szintézisbe hozni az érdekesebb-markánsabb dramaturgiai szerkezetet az elmélyült gondolati-emberi elemzéssel – mégis, itt egy új ábrázolási lehetőség született. Mert ha nem tudtak is igazi áttörést kivívni, de csökkentették a nézők elszívárgását a mozikból, s közben az üzenetátadás korszerűbb, tudatfelrázó formáira is rátaláltak.

Itt nemcsak folyton „történik valami”, hanem sokféle árnyalatban jelenik meg ugyanaz:

egyszer kíméletlen kegyetlenséggel, majd hirtelen bórleszkbe mártva, aztán lírába csomagoltan, majd újra kíméletlen-vad jelenetsor rázza fel a nézőt, s közben ezeknek a szekvenciáknak a „jelentése” azonnal lefordítható, tudatosítható: kommentár, utólagos megértetési akcióra ritkán van szükség. Legfeljebb a dolgok háttérbeli általánosságán kénytelen elgondolkozni a néző hazafelé menet. Ami itt nem unalmas – az nem a cselekményszerűség formalizálását jelenti, hanem az üzenet dinamikusabb képi, köznyelvi átadásának formáját.

Olcso vádaskodás lenne, ha most arrólólnék, hogy a magyar filmet nem érintette meg ez az új áramlat. Mint mondtam: jelentős kísérletek születtek, melyek már ebbe az irányba kutatták a továbblépés lehetőségeit. A köznyelv reformja – a levegőben van. (Az eddig említetteken kívül a *Herkulesfürdői emlék* (Sándor Pál) a kalandfilm legjobb elemeit ötvözte magába, a társadalmi vígjátékra a sajnos felszínesebbre sikeredett Zsombolyai-film, *A kenguru* tett kísérletet, és egyik sem végzett rossz nézőszámmal, sőt, Sándor Pál ezzel az új megoldással vívott ki magának művészi rangot.)

A baj csak ott van, hogy ami a „levegőben van”, *lassan szívódik fel* a szakma gyakorlatába: egyedi teljesítmények ezek, szigetek, melyeket a hagyományos köznyelvet továbbragozó alkotások sorozata vesz körül, s takar el mind az alkotók, mind a közönség elől. Nem tud tendenciává nőni ez a tapogatózó, lassan érő – pedig máris megkésétt – ébredésfolyamat. Sőt, olykor kitűnő indítású, új dramaturgiával dolgozó alkotások esnek vissza a hagyományos, immár megfakult formarendbe: A *80 huszár* tudatosan kalandfilmként készült, így is indul, ám egyszer csak – az első húsz perc izgalma után – „leül” a feszültség: a katonák csak vonulnak, hegyet másznak, szép tájakat látunk, csodálatos fotókörnyezetben vagyunk, és megnézzük az órákat. Majd az utolsó tíz percben újra visszatér az élet a vászonra, igaz, ekkor viszont már „felpolírozva”, túlrómantizálva.

Gábor Pál *Angi Verá*-ja fordított úton jár:

mikor elkezdődik a történet, ásitózni kezdünk, s aztán egyszer csak kibontakozik a rejtélyes dráma, Vera öntudatlan, ösztönös karrierizmus, emberi torzulásának látványban is megjelenő drámája. S mikor a szerelmes éjszaka után, az iskolagyűlésen „feladja” tanár-szeretőjét, már fogva tart a feszültség, mely Gábor esetében mélyebb rétegekből sugárzik, és hosszabb időre is emlékezetes marad. És tegyük hozzá, hogy Gábor filmje az utóbbi évek egyik legkarakteresebb, típusformálásában is legtalányosabb társadalmi anatómiája. Csak őt is bilincsbe köti a hagyományos formanyelv: nem tud elszakadni a tegnapi expozíciós technikától, s nem kínálkozik számára olyan cselekménygépezet, mely már az első pillanatban fel tudná vezetni – ha más dimenzióban is, esetleg egy mellékszálon – ezt a tartalmi érdekességet.

Nem a szituációérzékeléssel van baj tehát: a szakma érzi, hogy ma már másképp kell filmet csinálni, csak a váltás határozatlan, mint ha nem látnák az alkotók maguk előtt az elérendő modellt. Ezért az új vívmányok, mire a moziba kerülnek, már nem is hatnak átütő erővel. (Vagy: elhamarkodott újítások születtek, koncepció nélküli „dramaturgiai” filmek, ahol a cselekményességet nem hordja a megragadó gondolat.) Ez a határozatlan, bizonytalan – olykor pedig pánikhangulattól görcsös – reformtörekvés, tehát a váltás lassúsága a ma továbblépésének legfőbb akadálya.

De miért fékeződnék le ezek a meg-meglóduló törekvések, honnan ez a lassúság? Ha körülnézünk más művészeti ágaknál, nemigen találunk felmentő hasonlóságot. Az irodalomban már a hatvanas évek végén megindult a köznyelv átalakítása, Örkény, Déry, Csurka, Mészöly – más-más színnel, ideológiai beállítottsággal – ezt indították el, majd ehhez hoztak újabb szinkészletet a fiatal prózáírók (Nádas Péter, Eszterházy Péter, Konrád György) és lírikusok (pl. Tandori Dezső). Képzőművészetben – elsősorban a plasztikában – Varga Imre, Kő Pál, Vigh Tamás nyitott teret új – és közönségképes – vizuális köznyelv számára, a



Fábri Zoltán: Magyarok

grafikában pedig elég régóta tart ez az újító folyamat, ami pár éve a hosszú ideig második vonalba szorult festészetre is áttért.

Miért nincsenek itt „keresztikötések”, miért nem hat ez az újító művészeti atmoszféra impulzív erővel a filmstúdiókra? Lehet, hogy azért az elszakadási manőverért, melynek számos fontos alkotás köszönhető – tehát a „szerzői film” kialakításáért, azaz az irodalmi alpanyagtól való elfordulásért – most kell megfizetnünk az adót? Lehet, hogy a film „kiesett” a társművészetek sodrásából, legalábbis lekapcsolt az ott megindult újítási folyamatról? Feltehető, hiszen a magyar film most kezd vizsztatérni egy újabb, lazább, de termékenyebb szövetség kialakításához, és bizony a „közti” időben nem sok érintkezési pontja maradt a próza és a líra megugró teljesítményeivel.

Mindez lehetséges – de érzésem szerint ez csak háttértényező, vagy inkább felmentő érv: ezek az új nyelven megszólaló irodalmi mű-

vek – ha nem lettek is filmanyaggá – végül is bekerültek a művészi köztudatba, nemcsak olvashatók, de mivel olvasótábort is toboroztak maguknak, hírük is ment, vívmányaik földalatti vagy természetes szövetségeken keresztül a színházak köznyelvi változásaiába is beleszövédket – a film-műhelyek mégis kikerültek a velük való találkozást. Kikerülték, mert az utóbbi években a filmszakma magára zárta az ajtókat, sánc táborra szerveződött, mert úgy érezte, védekező háborúra kényszerül. Sánc tábor lett – amit a kritika jobbra csak támad, melyet a közönség egyre jobban cserbenhagy –, s ez a védekezési pánik egyszerűen elvágta azokat a természetes információs szálakat is, melyek a társművészetek felfrissülési folyamatait közvetíthették volna számára.

De még ez is csak feltételes magyarázat, mellékes, bár nem elhanyagolható körülmény. A mélyben, úgy érzem, *szociológiai tudatunk skizofréniája* dolgozik. A szociológiai tudat ama

„kettős látása”, mely társadalmunk hétköznapjaiban is tetten érhető, s melyre a filmművészet is ráhangolódott. Mai társadalmunk valami furcsa kettős tudattal figyeli önmagát: *gyakorlatában*, köznapi életében, egyéni drámáiban, vagy az utóbbi évek struktúraváltozásait átélve-teremtve, nap mint nap markáns megrázkódtatásokkal találkozik, sőt pletykaszinten tudatosítja is ezeket az olykor kemény konfliktusokat. (Gondoljunk az ipari struktúra átalakításával járó egyéni drámákra, a bányák bezárásának majd újra feltárásának megrázkódtatására: mennyi sorsváltás, az átanulással járó mennyi küszködés, egyéni tragédia rejlik egy ilyen elvont fogalom mögött. De hasonlóan „dramatikus” formában éljük át egy-egy új vállalkozást beindító vezető iszapbirkózását, a mobilitás napi esélycsökkenését, a versenyfutásban lemaradók kínlását, a közéleti poszton állók „futball-labda” szerepét – letről, fentről, oldalról kell kivédenie a támadásokat, ahol is már a köznapi dráma olyan stressz-helyzetekké képes sűrűsödni, ami nemcsak infarktusokhoz, hanem olykor öngyilkosságokhoz is vezet...)

Ezeket a megrázkódtató, olykor tragikus, máskor érdes komikummal jelentkező esetcsomókat tehát pontosan feljegyzi tudatunk, beszédtemává formálja, egy-egy kirívó példáját olykor még újság vagy tanulmánytémává is sűríti. Ez él tehát szociológiai tudatunk egyik „kamrájában”. A másikban – furcsa módon – ennek közömbösített, elszűrített címkéje: az élet egyhangú. A „mi van ma nálunk” kérdésére szociológiai tudatunk eme másik fele azt fogja felelni, hogy „minden csendes”. Vagy ha éppen ironizálni akar, úgy bővített mondatdal felel: „állóvíz ez, kérem, itt semmi sem történik, csak megy a napi taposómalom”.

Szociológiai tudatunkban így él egymás mellett a köznapi drámák sora – és a „semmi sem történik” hamis általánosítása. Ez a kétféle beállítottság – a stressz-élmény és „rálátási képességünk” konfliktusmentes elvontsága – állandó konfliktusok forrása. Mászt élünk-csinálunk – és másképp vesszük tudo-

másul, aztán ezzel a hamis tudattal próbáljuk átrajzolni saját élettapasztalatainkat is.

Nos, az az érzésem, hogy ez a hamis tudat, ez a „kognitív disszonancia” fékezi a filmköznyelv átalakítási munkáját is. A művészi tudat sem akarja elhinni, hogy ma is vannak robbanó konfliktusok, szenvedélyek, mozgalmas élethelyzetek – ezért tartózkodik a dramaturgiailag megoldozott, látványossá-feszültté-ironikussá-vaddá formált történetektől. Jobbára csak „tupírozást” lát ebben a módszerben – művészietlen adalékot az élet normálisán, tehát unalmas „semmi sem történik” szituációihoz.

Mert a film, mivel az összes művészetek közül talán a legközelebb került napjaink köztudatához, szinte automatikusan vette át ezt a kettős látásmódot. Egyik tudatával érzékeli, hogy súlyos konfliktusok szövik át a jelen „kis” és „nagyvilágát” – a film köznyelvét formáló másik tudata azonban valahogy semlegesíti ezeket a feltörő impulzusokat, hidegre szereli a konfliktus-igényt, vagy ennek szokatlan művészileg is felrázó nyelvi megfogalmazását.

Kovács András a *Labirintus*-ban – hogy egy már „letudott” példára hivatkozzak *A ménesgazda* nagyszerű szintézise ellenében – így szorul ki az *igazi* probléma: annak a vezetőnek öngyilkossága, emberi-társadalmi drámája, akinek megjelenítésével a filmbeli rendező bajlódik. Kovács is, a néző is a másodlagos gondot, az atelier-problémát látja; az alapkonfliktusról – ti. hogy miért is lett öngyilkos ez az ember – csak dodonai utalásokat kapunk. Ettől viszont steril, sőt unalmas marad a filmrendező gondolja.

Ez a hamistudat az oka annak is, hogy Schiffer Pál megdöbbenő életanyagért a társadalom perifériájára, a cigánytelepre kénytelen kirándulni (*Cséplő Gyuri*): ott ugyanis még ez a szociológiai hamis tudat is el tudja képzelni, hogy „történik valami”. Ugyanez a konfliktusanyag, „a mobilitás drámája” a társadalom „sűrűjében” már az anyaggal való birkózás formájában jelenik meg: a *Filmregény*-ben, ami nemcsak az életanyag felfedezésével

bilincselte le, hanem azzal is, ahogyan Dárday-ék levetkőzték – majdnem az alkotás *folyamataiban* – e hamis tudat vagy kettős látás betegségét.

A *ménészgazda* – többek között – azért is jelentős áttörés, mert szándékosan egy olyan „kisvilágot” (egy eldugott falusi környezetet) választott témájának, ahol ez a „semmi sem történik” modell eddig makacsul tartotta magát: a nagy politikai perekben igazi emberi, sőt világtörténelmi drámák bontakoztak ki, de egy ilyen istenhátamögötti gazdaságban legfeljebb piti furkálódások, korrupciós ügyek fordulhattak elő. Kovács (Gáll István kiváló regényére támaszkodva) ezt a szemléleti tételt mondta fel: épp itt, a „semmi sem történik” előítélete által formált közegben elemzi hűs-bavágó élességgel az ötvenes évek torzító mechanizmusának mikroszerkezetét – és emberi drámáját.

Kovács filmje azonban kivétel, egyelőre még nagyon is él szociológiai tudatunk kettős látása. Az irodalomban is volt ilyen, az „állóvíz” felpanaszolása még pár éve is nem egy vitában kapott központi szerepet – aztán megjelentek azok a művek, melyek a „semmi sem történik” sémáját kikerülve új vadászterületeket fedeztek fel. A filmművészet hamis tudata láthatóan időzavarba került. Amire néhány évvel ezelőtt volt mentségünk. Azt mondtuk (gondoltuk), hogy a különböző szűrőkön nem tudnak átjutni az ilyen élesebb köznapitársadalmi súrlódási pontokat felnagyító alkotások. Ma már ez is másképp van: sokkal élesebb konfliktusok kaptak zöld utat. (Az *Ékezet* – bár társadalomkritikai üzenete formailag megoldatlan közegben szólalt meg, mégis – „éles hangot” ütött meg és a szakmai szkepszis ellenére közönség elé került; s a *Filmregény*-ben rejlő politikai-társadalmi dinamitanyag hatásáról, tartalmáról pedig még hosszú ideig fogunk vitázni.)

A szociológiai tudat skizofréniája mégis – majdnem funkciótlanul – tovább él, s fékezi, szűrkiti filmjeinket, lassítja a köznyelv (és problémaérzékenység) elodázhatatlan reformját. Itt



Fábri Zoltán: *Magyarok*

már nem is a nagy elhatározás, hanem megfontolt, gyorsabb stratégia kialakítása szükségeltetik: lépni kell, talán még nem késő. Mert az unalom – amit egyetlen művész sem akar – mindaddig beszívárog filmjeinkbe, amíg nem sikerült tartós, hosszú távra szóló áttörés-moddelt kialakítanunk.

... és arról ami sikerült

A termés legsikerültebb alkotásai a félműltről, az időben még utolérhetőről készültek: A *ménészgazda*, az *Angi Vera* az ötvenes évek „fehér foltját” térképezi fel, Gaál *Legato*-ja szándékosan abból a tapasztalatból indít, hogy az újabb generációnak nincs élmény- és fogalmi anyaga azokról az évekről, számára ezért „tudatdráma” a felszabadulás, a fordulat éve világával való találkozás; Fábri Zoltán *Magyarok*-ja a háborús évek egyik ismeretlen terepére, a Németországban dolgozó magyar „vendégmunkások” életébe vezet.



Gábor Pál: *Angi Vera*

Ezek a filmek tehát nem „történelmiek”: nem fejlődésünk előtörténetét vagy első szakaszának ívét kívánják újrarajzolni elsősorban, hanem egy eleven „tudatigény” hívta őket életre: felnőtt már egy-két generáció, amelynek már csak elnagyolt, homályos élményei vannak azokról az évekről, vagy később születvén, csak másodkézből – ha nem csupán viccekből – tudhatják összeállítani a nélkülözött kép-egészt. Tudjuk, sajnos, hogy olykor már nem is akarják: legyintenek, mintha már lélekben letudták volna ezt a múltat. S közben mégis fel-felbukkan bennük a kérdés (főképp egy-egy újabb dokumentum vagy memoár megjelenésekor): miért *kellett* ennek így történnie?

Az igény, mely ezeket a filmeket (s irodalmi testvérarabjait) világra hívta, nehéz terepet kínált: a válasz csak akkor jut el a befogadó tudatáig, ha túllép a közhelyeken, a kabaré-szintű magyarázatokon; csak akkor nem emel falat maga elé, ha nem akar oktatni, díszes, fehér-fekete memento lenni, vagy csak történelemmé kövülni. Ennek a múlt-elemzésnek

a mai ember felvilágosultabb tudatához kell kapcsolódnia, hiszen ma már sok mindent más-képp látunk – ami csak tovább nehezíti ezt az akadálypályát: túl sok szkepszis halmozódott fel bennünk, mind a háborús szerepünket, mind az ötvenes évek magyarázatait, tablóit illetően.

Hogy ezek a filmek sikerültek, az annak köszönhető, hogy az *akkori életformát mai szemmel* rekonstruálták: társadalmilag működő szerkezetként jelenik meg ez a korszak, melyben ideálok és bűnök, tisztesség és torzulás egyként szőtte a köznapokat. Nem a torzulásra, a kritikai újrafogalmazásra, hanem a totalitásra törekedtek tehát, melyből a nézőnek kell kiemelni a magyarázatokat is, a tanulságokat is – olykor egy-egy összefüggés megfejtését is.

Olyan közeget emeltek ki, melyből nem a politikai szféra, a háború, a perek világa, az építés statisztikai adatai kapnak új megvilágítást, hanem ahol egyszerű embereket látni, amint egy hártavékony jégen, szinte a teljes biztonság hamis tudatával közlekednek, majd



Dárday István: Filmregény

mikor beszakad a jég, felemésztnödnék. S a jelenből visszatekintő ember látásmódja itt, a jég-járás rajzában érződik: mitől volt bennük olyan hihetetlen biztonságérzet, mikor olyan vékony volt a jég?

Ehhez persze *informatív anyagban is újat* kellett hozni. A nézőt olyan életszférákba kellett vezetni, ahol még sem olvasmányokban, sem szemináriumi foglalkozásain, sem beszerezhető élményei révén nem járt. Fábri így vezet el a németországi vendégmunkások zárt csoportjába, Gábor Pál egy pártiskolára, Kovács egy félig büntetőnek használt méntelepre. A tények újszerűsége lódítja meg aztán a nézői rálátás és tájékozódás asszociációs rendszerét. *Angi Vera* története önmagában is extrém eset, környezetével is, a hitvitákra emlékeztető közeg felvillanó jeleneteiben pedig különösen, ha úgy tetszik, „zárt anyag”.

De Kovács-Gáll filmjének környezeti elemei, hősei ugyancsak extrém-szokatlan helyzetek és emberek: volt tiszték és egy tapasztalatlan parasztfiú fura osztályharca, s mindez a lótenyésztés „szakmai” világában. (Már Simó

Sándor története is ilyen tematikusan információgazdag film volt: az *Apám néhány boldog éve* – a felszabadulás utáni „magánvállalkozó” története, „belülről” elmesélve – *novum* egy rétegről, amelyről jobbára csak annyit tudunk, hogy „naponként szüli a kapitalizmust”. S ha fenntartásaim vannak is a történet totalitást megragadó hitelét illetően, tematikusan ő nyitotta meg ezt az ismeretlen múlt nézői ablakot).

Az alapanyag informatív gazdagsága, az életforma egyszerű rendjének megközelítése ezeknek a filmeknek újdonsága. A *Nyár a hegyen* (Bacsó Péter) ugyan elsőnek állította az ötvenes évek válságdrámáját a néző elé, de akkor még – első nekifutásban – az akkori jelenbeliek érdeklődését – illetve közönyét – szembesítette a nagy politikai tragédiák áldozatának markáns-áttekinthetetlen figurájával. Most viszont az akkori élet *köznapi világába* nyílik betekintésünk – s itt az ismeretlenség vonzereje is hat –, de figyelmünket mégis majd minden esetben a *mechanizmus működése*, az élet szerkezetének egészét átható légkör, a társadalom mozgástörvényei kötik le.

Csakhogy itt mindjárt jelentkezik a *művészi megragadhatóság* dilemmája is. Mind a három film jelentős produkció. Mégis: mind a három alkotást olyan művész készítette, aki maga is átélte azokat az éveket (bár közülük ketten csak fiatalon), aki számára bizonyos alapigazságok annyira *evidensnek tűnnek*, hogy nem is érzi magyarázat szükségességét. Az a generáció viszont, aki azért ül be a moziba, hogy választ kapjon végre titkolt vagy csak sejtett kérdéseire – *egy számára alapvető rejtélyre* nem kap megoldást. Nevezetesen arra, miért hittek ezek az emberek olyan természetesen egy ma már átlátható s akkor is számos ellentmondással jelentkező mechanizmusban azzal a szinte vallásos odaadással, hogy minden zavaró vagy éppen fenyegető jelenséget mellékes mozzanatként tekintettek?

Mondom: aki benne élt, annak a hit és elfojtott szkepszis, a meggyőződés és a zavaró tény egymásnak felelő közege olyan alap-tény, amit legfeljebb ma másképp kell magyarázni. De a mai generáció számára ez a tudatbeli konfliktus egyszerűen érthetetlen: miért hittek, ha látták, miért vállalták azt is, amiről sejtették, hogy saját gerincüket is, tisztességüket is roncsolja (pl. *Angi Vera*, vagy *A ménesgazda* téesz-elnöke). Mi volt tehát ennek a meggyőződésből hitté kövesedő tudatbeli átalakulásnak *végső* magyarázata, közelebbi, belső szerkezete? S ennek magyarázatával maradnak adósak ezek a filmek – jóllehet mélységükben, mint említettem, az elmúlt évek kiemelkedő *teljesítményei*.

A ménesgazda téesz-elnökében, vagy a később leváltásra kerülő párttitkár figurájában (Máthéban) csak sejteni lehet, hogy magatartásukat, kitartásukat, elkötelezettségüket elsősorban nem a félelem diktálja – amiről bőségesen esik szó –, hanem az ügybe vetett meggyőződésük, sőt, ha úgy tetszik: „apánk és tanítónk” bölcs igazságosságába is kapaszkodnak. Ő, ott fenn, biztos tudja, miért *kell* így csinálni, legfeljebb néhány lépcsőfokkal lejjebb a karrieristák, az ellenségek, a túllihegők eltorzítják törekvéseit. Busó Mátyást „meg-

kocsikáztatják”, s az ő fejében is megfordul, hogy véletlen panaszaiért netán őt fogják valamelyik táborba vinni: és mégis, ezzel az élménnyel együtt, lelkesen-okosan dolgozik tovább. Miért?

Itt hiányzik egy utalás a végső mozgatókra: a *valóságos* Busó Mátyás fejében ugyanis mítoszképző hatása lehetett annak az élménynek, hogy ott fenn, az elfoglalt vezetőnek még őrá, a porszemnyi kis elnökre is jut figyelméből, gondoskodásából, hiszen megkapja a kért agronómust. Az embertelen módszer – a megkocsikáztatás s vele a félelem –, valamint ez a „gondoskodó”-i mítosz *együtt* formálják benne a mitikus hitet, és persze a paraszti reményt, hogy majd csak elmúlnak ezek a rossz idők, addig meg – tesszük a magunkét. A valóságbeli Máthénak is volt egyéni drámája: itt viszont csak kívülről látjuk félreállítását, tudjuk, hogy ő is hű marad – csak éppen a magyarázat marad el.

A *Legato*-ban is felbukkan az ismeretlen múlt, mégis a felfedezésből csak foszlányokat ad: kiderül, hogy az apa nemcsak mártír volt – koholt vádak alapján börtönbe kerül, szababulása után nemsokkal meghal –, hanem a háború alatt megölt egy vasutast. Miért *kellett* megölni? És miért kellett börtönbe jutnia? Ki volt egyáltalán? Nem tudunk meg sokkal többet, bár ha gondolkozunk a felszabadulást megelőző harcokról, könnyen rájöhetünk az okokra.

Angi Vera, anélkül, hogy észrevenné, feljelentő lesz (aláírja a volt szocdemről készített „népnevelői” feljegyzést); úgy érzi, be kell valania a tanárjához fűződő szerelmét, s észre sem veszi, hogy ezzel tönkretette a férfi életét, s vele a sajátját is. Itt már nem is a *hit* a kérdés, hanem a karrierizmus cselekvéssorának kérdésmentes, majdnem automatikus logikája. Gábor persze azzal nyer, hogy *nem motivál*, nem magyarázza ezt az automatikus karrierizmust – csak Vera mellé állítja azt a lányt (Muskátnét), aki nem kér ebből, akinek fontosabb mások védelmezése, morális tisztasága, s akit persze ki is rúgnak az iskoláról. De a



Gaál István: *Legato*

mai néző számára mégis kérdés marad ez az *automatizmus*. Mi diktálta Verának ezeket a gesztusokat? Miért nem vette észre magát?

Nem hibákról írok – művészi dilemmáról. Kovács is, Gaál is, Gábor is szükséztudásával, a végső motívumok magyarázatának kihagyásával művészi előnyre tesz szert, mivel ezt a nézőre bízta. Nem akar szájba rágni – a *kortárs* nézőnek. Csakhogy ami a kortárs számára ezzel az asszociációs módszerrel válik igazán átélhetővé és mai fejtel érthetővé, az a visszatekintő, csak a filmre hagyatkozó mai generációk számára már balladai módon szükséztudó, sőt olykor elégtelen.

Minden, ami a mitologikus hit tudatszervezetén kívül jelenik meg, tökéletes egyszerűséggel és maximális emberi-társadalmi tömörséggel rendeződik el. Kovács a manipuláció mechanizmusát, az eredeti, helyi erőkből kinövő demokratikus hatalmi apparátus fokozatos háttérbe szorítását és egy a személyi kul-

tuszban felnőtt új vezetői garnitúra módszereit érzékelteti abban a hűsárló szituációban, mely végül is felőrli Busó Janit.

Angi Verát is ez a *gépezet* „eszi meg” – őt úgy, hogy felrepíti: Pestre kerül, újságíró lesz, csak éppen lelkét veszti el. Ő is sejti ezt, legalábbis a film végén, mikor a fekete autó már Pest felé viszi, és az úton találkoznak a biciklijével kínlódó Muskátnéval.

De még ezekben a filmekben is kísért a fentebb leírt *köznelyi gyengénk: a vontatottság*. A *Legato*-ra ráfért volna egy alapos vágás, az *Angi Vera* dramaturgiailag csikorgó bevezető húsz percéről már szóltunk. Egyedül Kovácsnál érezzük a váltást: a történet emberi tartalmát javarészt az *állatképek nyelvén* mondja el: a lovak verekedésében – a két ellenfél, Busó és Bazsi százados párharcát, a kutyák lelövetésében a tisztek menekülésének kilátástalanságát. A filmköznely olyan jel-lehetőségeit használja, melyekre még nem volt pél-



Kovács András: *A ménészgazda*

da – nálunk. Lírába csomagolja azt, ami véres, szükségszerű tragédia, poetikusan komponált táj, állat, környezet hívja fel a figyelmünket a szorongató drámára. Kovács él a nyelvi kontraszt modern technikájával, bár néha őt is megkísérti a hagyományos dramaturgia.

A szociografikus filmek sikerei – és buktatói

A könyökömön jön már ki az a kritikusi-művészi panasz, miszerint a 70-es évek újszerűségének megértése és főképp ábrázolása milyen nehéz feladat. Mintha ez fel is mentene a művészi erőfeszítés alól: *bevallottuk* a kudarcot, alibink van – minden rendben. A filmművészetben talán minden más művészet *előtt* fogalmazódott meg ez az alkotói gyötrellem. De mire másutt kérdéssé vagy panasszá formálódott volna, itt már megszülettek az első *tényfelmérő* alkotások.

A szociografikus filmek pátoszát kezdetben, még a Balázs Béla Stúdió akkori alkotásaiban, ez a pionír-szellem kölcsönözte; aztán lassanként, mire másutt észbekaptak, egy sorozat formailag ugyan kócos, ám életanyagában rendkívül izgalmas, felfedező alkotás született. Nemcsak a szűkebb értelemben vett tényvizsgáló, valóságfeltáró műfajban, hanem *a szociográfiától ihletett játékfilmekben is*.

Így született Dárday *Filmregénye*-e; Schiffer is néhány előtanulmány után nyúlt a *Cséplő Gyuri* megindító tablójához; MészárosMárta ebből a háttéranyagból is formálta a sok vitát kiváltó *Ők ketten*-t; annak idején ide rándult ki anyagért Bacsó Péter a máig emlékezetes *Jelenidő*-ben, *Kitörés*-ben; sőt még Zsombolyai is innen kölcsönzött elemeket, sajnos sikertelenül, a *Kihajolni veszélyes* forgatásához. Ebbe a mai, tudatosság tekintetében oly szétszórt közegbe tenyerelt bele Moldován Domokos *A halottlátó*-val; Gyarmathy Livia – akiben min-

dig is volt ilyen szociografikus hajlam – most is él ennek a törekvésnek vívmányai – sajnos csak vázlatyszerűen. (A *Kilencedik emelet* c. rövidfilmben.) Bacsó Péter ugyan elhagyta markánsabban társadalomkritikai és főképp művészileg összefogottabb modelljét, de az *Áramütés* c. kuszábbra sikerült filmjében is egy szociológiai alapkérdést érint: a beilleszkedés vagy kallódás dilemmáját. Mitől kerül egy fiatal lány holtvágányra, a kallódó ember státusába.

A szociografikus film győzelméhez, áttörésének, honfoglalásának tényéhez látszólag nem férhet kétség: jelen van, túlszegítette a filmművészetet a reorientáció átmeneti évein, olyan társadalmi problémákat fedezett fel, szívott be a filmművészet televényébe, melyről az irodalom sem tudott még. A győzelem, ma már úgy tűnik, divattá változtatja ezt a látásmódot, módszert, legalábbis a filmet körülvevő, közvéleményt formáló csoportokban. Divattá, mely szerint a hagyományos játékfilm túlságosan merev, konform, avult – a szociografikus vagy ennek elemeivel-módszerével dolgozó alkotások viszont nyitottságuknál fogva izgalmasabbak, társadalmibbak, így művészi hatásuk is jelentősebb.

A divatszzerűség persze nem a művészekről függ: egy-egy irányzatot a környezet, a közönység, egy sor véletlen mozzanat emel divattá, legfeljebb van olyan alkotó, aki tudatosan rájátszik. Mégis, ezúttal hadd szóljak épp e törekvés *erényeinek* védelmében – e módszer túlfuttatásának veszélyéről. Önmagunknak építhetünk belőle ketrecet, melyből nehéz kikecmergni. Ez a törekvés a „félkész” – mert még fogalmi formát nem nyert társadalmi jelenségek felfedezésével – érte el sikereit. Olyasmint hozott be a társadalom tudatába, amit sem az irodalom (a dokumentum- ill. szociográfia), sem a riport nem tudott megjeleníteni. Közkinccsé tett addig csak szűk körben, elvont tudományos fogalmakként élő kategóriákat: a társadalmi mobilitást, a cigánykérdést, a társadalom újkeletű rétegződését, a magánélet rejtett-titkolt körének átformálódó ismeretlenjét.

És, mint mondtam, megtermékenyítette a hagyományos játékfilmet is.

Mégis, ma már látszik e nagyerejű tendencia *fonákja* is. A szélesebb értelemben vett szociografikus alkotások jelentős hányada azzal veszt, amivel nyer: összegabalyodott viszonyokat kutat fel, itt próbálja felmutatni a „mi van” előre és visszafelé mutató erővonalait – ám ezzel vállalnia kell a „kócos” formát, a rendezetlen, többnyire csak egymásra hányt jeleketek önmozgását. Voltaképp ezért maradt hatástalan a *Fagyöngyök*, minden felfedezői erénye és jószándéka ellenére: a komponálatlanság, a tudatosan rendezetlenül, olykor magarázatlanul hagyott szálak, az elnagyoltság nem tud átütő erővel lendíteni az életanyagon. Itt már a divattá lett szemléletmód előítéletét érzem: úgy tűnik, a valóság nyersanyaga csak így tud igazán megszólalni. Pedig ismerjük a találó ellenpéldát ugyanebben a műfajban: a *Filmregény*-t, ahol Dárdayéknak sikerült formát találniuk az élettények ömlesztéséhez: az egyes mozzanatok a kibontás során újra meg újra visszaköszönnek (más, ellenpontosított alakban!). S mikor ez az irány divatfényt kezd kapni, akkor éppen ez a rendezetlenség, ez a kócos, szerkesztetlen forma (formálatlanság) fetisizálódik.

Persze, a kusza közlésmódnak is van vonzereje, főképp a fiatalabb nézőgeneráció szemében. A felnőttek „rend-mániájával” szemben itt ráismerhetnek saját életvezetésük „rendetlenségére”, szabálytalanságára, ami túl a zárt formák avultságának kritikáján, egyúttal valami lázadás-pótlékot is képes nyújtani. A közönység nagyobb hányadában azonban épp ez a rendezetlenség kelt ellenszenvet. S ebben az ellenérzésben nemcsak a néző naiv mese-igénye szólal meg – bár ez sem teljesen mellékes szempont –, hanem egy általánosabb, társadalmilag figyelmeztető elvárás is.

A néző tájékoztató *vonatkozáspontokat* szeretne kapni ezektől a valóságközeli filmekről, mert saját életében is elhomályosultak az irányfények. Így nemcsak azért fordul el ezektől az alkotásoktól, mert közepesre sikerültek, vagy

mert nehezen emészthetők, hanem mert a filmbeli kuszaság *csak* saját életének rendezetlenségére emlékezteti, anélkül, hogy valami segítséget kaphatna a látottaktól.

Mészáros Márta, mikor ezt a módszert átültette a művészfilmbe (*Ők ketten*), sok tekintetben méltatlanul ütközött a kritika és közönség ellenérzéseibe, hiszen amit ő fel akart mutatni, az az „érzések zűrzavara”, az a közege, ami a 70-es évek emberi átalakulásaiban valahogy elszabadult. Ha azonban e filmtől egy leheletnyivel több *kompozíciós* segítséget kapott volna a néző – amiből kitűnt volna, hogy itt két zsákcúcat lát maga előtt, hogy ez a két asszony egymástól azt irigyl, amibe a másik majdnem belehal – a film máris jobb pontozással végezhetett volna. A zűrzavarban azonban még az elemi rendet is alig engedte meg a *divat*, valahogy be tudott szivárogni az alkotásfolyamatba.

Roszbabb a helyzet olyan megoldásoknál, ahol ez a szemlélet sem a szociográfia minimum-követelményeinek, sem a művészfilm kompozíciós elveinek nem tesz eleget (nem ismeri a „terept”). Itt már csak unalmas kuszaság marad – mint a *Kétfenekű dob* esetében. S hadd tegyem hozzá, hogy a laza közegben is nagyszerűen komponáló Bacsót is ez a modell csábította az *Áramütés* gomolygó, támpont nélküli sztorivezetésébe: témájában, figurájában jóval több van, mint amennyit a látszólagos szociografikus háttér erőltetett játszatásával el tudott mondani.

E stílus divatjában a rendetlenség mint formálélv fetisizálódik. Ez azonban nem azt akarja mondani, hogy vissza kell térnünk a

„pedagógikusabb” ábrázolástechnikához, vagy a zárt forma, a hagyományos filmköznyelv más módon unalmas világába. Ez a stílus az élet zavaros, még nem teljesen áttekinthető rétegeinek felfedezésével tört magának utat. Ma úgy tetszik: felderítőként. Erről az életanyagról és látásmódról nem mondhat le, hiszen magán- és közéletünkben sincs olyan rend, ahogy ezt a néző látni szeretné. Ennek az oktatást-segítségért váró nézőtéri igénynek tehát nem lehet engedni.

De lehet valamivel markánsabb vonalvezetést adni a gubancos életanyagnak, legalább annyit, hogy a felfedezett élettényeket ne takarja el a széteső forma, az egymásra ömlesztett epizód-sor, mellékfonal. Valamivel határozottabban kellene előtűnnie a *honnan-hová* ábrázolásbeli logikájának. Legalább úgy, ahogy Dárday tette. Végül is a *Filmregény*-nek van induló-helyzete (a lányok álma a jövőről) és véghelyzete – ahová megérkeznek harminc évesen. S közben is vannak kompozíciós csomópontok, ahol hirtelen összerándul a kusza életanyag, s minden egy pont felé mutat.

Nos, ebben a divattól éppen csak hogy megérintett filmstílusban épp ezt, a legnehezebbet kell kívánnom: az életgubanc első pillanatra áttekinthetetlen zűrzavarába egy alig sejtethető irányjelzőt beépíteni. *Ha már látszik*, baj van, kilóg a lóláb. Ha a zűrös anyagközlésben teljesen eltűnik, szétesik a film, nem jut el a közönséghez, nem tudja betölteni hivatását, a néző jelenre ébresztését. E pólusok között kell megtalálni a divatmentes normál arányt. S ha ez sikerül, ez is a filmköznyelv megújításához ad majd jelentős impulzusokat.

Almási Miklós

Lányarc közelről

Gábor Pál: Angi Vera

Emberfelettire nagyított emberarc. Betölti a vásznat, sőt rá sem fér. Ilyen közlőről, mikroszkóp alatt figyelni egy fiatal leány meztelen arcát, már majdnem indiszkrétció. Mert mire a főcím lepergett, már meg is fogalmazzuk magunkban, hogy Angi Vera vonásai túlságosan szabálytalanok ahhoz, hogy viselőjüket szépnek nevezzük. Hamvasságát szigorúbb szóval éretlennnek érezzük. Csak a fényesen, nedvesen ránk ragyogó szempár szépsége ragad meg. Ennek a lánynak – pontosabban: az őt alakító Papp Verának – a szemében benne van a sorsa, riadtsága, kiszolgáltatottsága, erős akarata. Ennek a szempárnak a tüze, a kicsit duzzadt ajkak alig észrevehető rándulása kíváncsívá, sőt érdekeltté tesz bennünket: Angi Verának titka van. Angi Vera sorsa, még a történet kezdete előtt, a mi ügyünké lesz.

Az csak később derül ki, hogy ez az ügy valóban a mi ügyünk, ez a titok a mi nemzedékünk nyilvánosságra tartozó titka. Amiről érdemes és kell is szólni, hogy azok is értsék, akiknek Angi Vera ifjúsága történelem.

„Ha megkövetelik az embertől, hogy legyen ilyen vagy olyan, akkor ne ugráljon... Sorsát nála nagyobbak döntik el, és ő gyöngéd hálával engedelmeskedik.” Ezzel a két keserű mondatral zárul Vészi Endre Angi Vera című novellája. Az elbeszélés alatt két évszám: 1962–72. Egy évtized telt el, amíg az ötvenes évek élményanyaga művé kristályosodott.

Gábor Pál a novella alapján forgatott, 1978-as filmjének is a befejező képsora a legerőteljesebb: Angi Vera a háromhónapos pártiskola befejezése után „sajtó vonalra” került. Patrónusával egy autóban látjuk, feltehetően kiszállásra, riportra készül. Az országúton váratlanul feltűnik egy a szélben kendőjébe burkolódzó, pedált taposó biciklista: a tanfolyam legrokonszenvesebb hallgatója, Muskát Mária. Vera az autóból kinézve felméri kerekező társnőjét, egy pillanatra mintha meg akarná állítani a kocsit, mintha belehasítana a kérdés: mi az oka, hogy az okos, bátor Muskát Mária továbbra is biciklin rója az országutat, neki – Angi Verának – viszont sikerült autóba ülnie? De csak átfelhőzik homlokán a gond, és elillan ugyanolyan gyorsan, mint ahogy a hivatali gépkocsi le hagyja az ereje megfeszítésével kereköző biciklistát...

Ez a képsor – Gábor Pál leleménye. Erre vonatkozó bekezdés, utalás nem szerepel Vészi Endre novellájában. De mégis, ezzel bizonyítható talán a legfrappánsabban a forgatókönyv, az adaptáció hitele. Gábor Pál ugyanis nem az írás betűihez, hanem szelleméhez akart és tudott hű maradni.

Vészi Endre elbeszélése egy a háború alatt árván maradt, majdnem gyereklányról szól, aki a kemény kórházi munkában megedződve, tisztán és kicsit naivan kimondja a többiek sérelmét. Gátlásait legyőzve, mindenki megrö-



könyödésére leleplezi, hogy az új korban a régi szellem uralkodik a kórházban. Feltárja az intézményben uralkodó állapotokat, vádolja a baksis-leső orvosokat, a basáskodó igazgatót. És csak a taggyűlés dermedt csendjében, az igazgató másnapi számonkérése után döbben rá, hogy mire vállalkozott. Szívében egyszerre ébred dac és félelem. A kerületi pártszervezetben keres védelmet, ott, ahol már a felszólalás pillanatában felfigyeltek rá. Hiszen akkoriban – a fordulat évében – nagyítóval keresték a Verához hasonló, fiatal, fejlődőképes, bátor kádereket.

A történet lényegében azon a háromhónapos pártiskolán zajlik, ahol Vera ráébred a maga erejére: felismeri a vele szemben támasztott követelményeket, szürke bábból fényes pillan-

góvá szépül, erejét megfeszítve tanul, tanít is, s közben igyekszik úgy helyezkedni, alkalmazkodni, hogy feltétel nélkül kiérdemelje a belé vetett bizalmat. Hamar felismeri az előbbrejutás lehetőségeit és módját, s ennek érdekében „kioltja magában a szívet, mint egy oktalan lángot”.

A fellobbanó tűz ugyanis veszélyt rejt: Angi Vera szerelmének tárgya, hőse, André István pártiskolai tanár nős, Vera pedig tudja, hogy a családós férfival való kapcsolat mindkettőjük karrierjébe kerülhet. Először kiharcolja magának a szerelmet, azután – a leleplezéstől való félelmében – feláldozza. Könyvek nélkül, összeszorított foggal áldozza fel talán a boldogságát, talán emberségének egy darabját is.

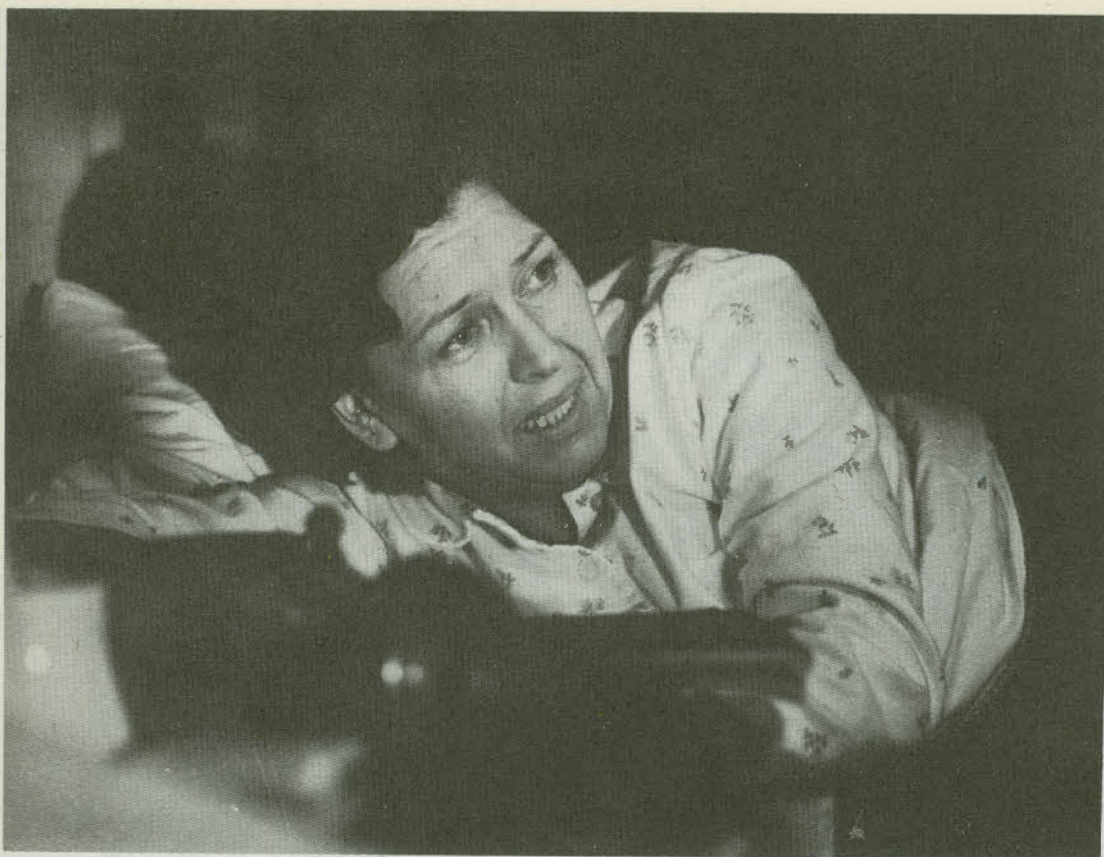


Két tükörben

Vészi írása kemény, feszes, szigorú. Szigorú a korral, amelynek nem keresztmetszetét, de egy jellemző metszetét mutatja. És szigorú Angi Verával, akiben igaz emberi értékeket talál, és aki – a korszellem vélt parancsára – erőszakot követ el (elsősorban) önmaga ellen. A szeretet könnyörtelen szigorúsága ez: az író, aki belülről élte meg a mozgalom felszabadulás utáni hőskorát, és belülről élte át a torzulásokat is, sajnálja, és mivel múltját, sőt jövőjét is ismeri, elítéli Angi Verát. A körülötte felvillantott figuráknak is jelleme, sorsa, saját nyelve van. Egy-egy mondatuk ajtót nyit arra a világra, amelyet maguk mögött hagytak, amikor felvételt nyertek az életük forduló-

pontjának ígérkező háromhónapos tanfolyamra.

Gábor Pál választása ezúttal tiszteletre méltóan bátor, hiszen olyan korszak megjelenítésére vállalkozott, amelyről személyes, felnőtt élménye alig lehet, irodalmi és film-előzményekre pedig alig támaszkodhat. A mozik nézőterén viszont ott ülnek a koronatanúk. Történetek ugyan már kísérletek az ötvenes évek ellentmondásainak ábrázolására, ezek azonban főleg a tragikus szélsőségekre, a törvénysértésekre szorítkoztak. Gábor Pál ezzel szemben olyan kevésbé kiélezett, vértelen konfliktusok vizsgálatára vállalkozott, amelyek a lélek mélyebb régióiban zajlottak, ahol legfeljebb az emberség törvényét érte sérelem. Vera története egyetlen szál a kor sokszínű szötteсібől. Angi



Vera filmje nem körkép, hanem egy több irányból eredeztetett, mélységében feltárt epizód.

Gábor Pál filmje hűséges a történet menetéhez és szelleméhez, hűtlen az esetlegességekkel. Hűséges a novella igazságához.

Valami mégis megváltozott a filmen. És ez – Angi Vera. Megváltozott, nemcsak a haja színe – a novellában sötétszőke –, de a szerző hozzá való viszonya is. Mintha Gábor Pál kevésbé lenne szigorú hősével, mint Vészi: a testet öltött Angi Vera, talán szükségszerűen, közelebb kerül a nézőhöz, mint szavakból mintázott modellje az olvasóhoz. Testi alkata, félszége, szemének rebbenése egy esendőbb Angi Verát teremt, aki a kezdet-kezdetén és még sokáig olyan rokonszenves a nézőnek, hogy alig veszi észre a lány színváltozását.

A novella hőse egy egész életében támadásra és védekezésre kész ember, aki már a pártisko-

lai felvételre várakozva azzal nyugtatja önmagát, hogy nem is lehet annyira elveszett, gyenge, ha a hatalmas, magabiztos kórházigazgató fél tőle. Ez a felismerés nemcsak megnyugtatja, de elégtételt is jelent számára. Fejlődésének már ebben a kezdeti stádiumában jelentkezik egy bizonyos, „ravaszkas fölény”. Az iskolában Vera nemcsak lelkiismeretes, de tagadhatatlanul stréber is. Kezdetől figyel, és nagyon hamar megtanulja, „hol kell abbahagyni a mosolyt, elharapni a választ és igen helyett nemet mondani”. Emberi kapcsolatait szinte riasztó céltudatossággal építi. Társaihoz kevés köze van, inkább csak szövetségést és hátvédet keres. Ahogy szerelemre gyullad André István iránt, máris arra gondol, hogy ha a férfi mellé állna, minden megváltozna, minden könnyebb lenne. Ez a felismerés – a szerelem számítása – is benne van későbbi elhatározásában, amikor eltökéli, hogy „megszerzi magának” a tanárt.

A film Angi Veráját Gábor Pál – helyesen és elismerést érdemlő művészi érzékenységgel – megkíméli ezektől a kopogós, leleplező igéktől. Az ő hőse, bár ugyanazt az utat járja be, mint a novelláé, bizonytalanabban lép rá, této-vámban halad, és éppen ezért tovább élvezi a mi bizalmunkat is. Mélyebben éljük át, hogy az örökös védekező állásba kényszerült kamaszlány igaz emberi értékek birtokosa, s valójában maga is áldozat: ő fizeti a legnagyobb árat „okosságáért”.

A szerepnek ez a megemlése feltételezhetően rendezői koncepció. De biztos, hogy része van benne a címszereplő Papp Vera varázsos egyéniségének, törékeny alkatának, rokonszenves, soha túl nem játszott, mértéktartó lírájának, amellyel szinte ránk kényszeríti sorsa terhét, gondját. Ez a fiatal színésznő, aki színpadra lépése első pillanatától meggyőzött tehetségéről, lenyűgöző biztonsággal képes játékával alátámasztani, kiegészíteni vagy meghazudtolni kimondott szavait. Amikor tanárát a termelő-erők és eszközök viszonyáról faggatja – felér egy szerelmi vallomással. Amikor az iskolai ünnepélyen rádöbben, hogy André István és a mellette ülő asszony összetartoznak, szótlanul játssza el a felismerés, az összeomlás és a felébredő dac teljes érzelmi, pszichológiai skáláját. De sorolhatnánk szinte képről képre, ahogy megcsúnyul és megszépül, groteszk manó és kérlelhetetlen Jeanne d’Arc – szerepének igazi társalkotója.

Vera és a többiek

Kötetnyi tanulmány, kritika dokumentálta és elemezte már, hogy a jelenkor művészei – drámaírók, filmesek – előszeretettel választanak olyan helyszínt, környezetet, ahol a körülmények egy időre összesodorják vagy összeczárják a társadalom különböző rétegeiből való, különböző korú, nemű, foglalkozású hősöket. Vészi Endre és Gábor Pál „Varázshegy” – a vidéki városban szervezett pártiskola – bizonyos értelemben ugyancsak kiragadott mikrovilág, ugyanakkor olyan kohó, amelyben kü-



lönböző keménységű acéljellemekek izzanak, és többféleképpen csapódik le a kor salakja is. Gábor Pál nem ígér – és nem is nyújt – teljes kör- és korképet; „csak” akkora területet világít be, ami Angi Vera sorsának, útjának hitelesítéséhez szükséges. Ebbe a zárt világba azonban ki-ki magával hozza jellemét, múltját.

Filmeseink általában két szereposztási gyakorlatnak hódolnak: vagy a nagy nevek bővületében, „plakátra” osztanak szerepet, vagy sokszor erejüket meghaladó szerepeket bízhatnak érdekes arcú amatőrökre. Gábor Pál a harmadik utat választotta: filmjeiben olyan kitűnő, kipróbált színészekre támaszkodott, akiknek arca, alkata még nem merevedett bele egyetlen szerepkörbe sem, akik nem önmagukkal, hanem a rájuk bízott figurával képesek azonosulni. Pásztor Erzs is ezek közül való.

A címszereplő alakjával azonos irányban, de talán nem azonos mértékben tolta el Gábor

Pál Traján Anna alakját is: az elbeszélés nagy testű, elhízott, széles béka-arcú figurája a filmen – Pásztor Erzszi nagyszerű alakításában – mentes ezektől a vonásoktól. Traján Anna kijárta a mozgalom és a szenvedés iskoláját is, de mintha nem tudna szabadulni a mozgalom dogmatikus korszakában magára öltött, lelke merevedett páncéltól. Kemény követelményeket támaszt önmagával és másokkal szemben, ám sokszor már nem a valóságos társadalmi szükséglet, hanem a fanatikusan őrzött, régi eszmények parancsa szerint. Sem az eredeti novella, sem a forgatókönyv nem tárja fel teljes mélységében Traján Anna és a Traján Annák drámáját. Az asszony ridegségének motiválására túlságosan kézenfekvő és szimpla az átélt és elvesztett, romantikus mozgalmi szerelem emléke. Igaz, a rendező ezzel nem menti, legfeljebb magyarázza hőse magatartását. Más jelenetekben viszont igyekszik a körülötte élőkől és a nézőktől is eltávolítani érzelmileg Traján Annát. Pásztor Erzszi érdeme, hogy a szerep kereteibe így is belesűriti a maga emberségét, egy-egy tétován anyáskodó gestusával, suta félmosolyával felvillantja a mozgalmárnő lelke hátsó régióiban megőrzött melegség szikráit is, és ezzel legalább jelzi, hogy Traján Annának is megvolt a maga keresztje.

A koncentrált történet, az egyutcas, egyalakos novellaszerkezet nem teszi lehetővé, hogy Gábor Pál a hirtelen kovácsolódott közösség minden tagjáról azonos értékű, többdimenziós portrét teremtsen. Az igazgató markáns karikatúrafigurája mellett hol élesebben, hol halványabban rajzolódnak ki azok a vezetők, akik funkciójuknál fogva irányítják és befolyásolják ezt a közösséget. André István tanárnak a történetben kettős kulcsszerep jut: a párt rábízta a résztvevők egy előtérbe állított csapatának oktatását, nevelését, s ebben a minőségben – hivatalból – tölti be a példakép szerepét. Ugyanakkor férfiként ő a hős választott társa, Angi Vera szerelme is. A kommunista múlttal rendelkező, képzett, minden ízében korrekt fiatal tanár „hősiessége” a történetben egy kompromisszumból és egy bátor

kiállásból tevődik össze. André ugyanis kezdetől vonzódik Angi Verához, de családi kötöttségei tudatában, családapaként, egy önként vállalt erkölcsi parancsnak engedelmeskedve, megpróbál kitérni a feléje áradó érzelmek elől. Később, a Verával való kapcsolat realizálása után, megint csak egy morális imperatívusznak engedelmeskedik, amikor a közvéleménnyel és a tagság hangulatával dacolva vállalja – pontosabban: vállalná – Angi Verát. A rendező André Istvánban nem valamiféle gáncsnélküli lovagot akar premier-planba állítani, hanem azt a talán nem is annyira kivételes, ismerős embertípust, aki karrierjénél is jobban ragaszkodik a maga erkölcsi normáihoz. Éppen ezért sajnálatos, hogy a forgatókönyv csak egy-két jelenetben adott igazi teret, figurának.

Vera felnőtt diáktársait Gábor Pál sokszor egy mondattal, képpel, a kritika-önkritika óráján kicsikart vallomással hitelesíti. A félénkségből passzív, megriadt munkásasszony, vagy alaptalanul értelmiségi göggel vádolt társa, a mindentudó központi küldött kinyilatkoztatásával megszegyenített határőr izzadó tenyere elég támpontot ad és talán nemcsak a kortárs nézőnek. A találó epizódfigurák közül is kimagaslik Neubauer bányász faszobrokra emlékeztető kemény Dózsa-feje. Nem emlékszem a figura egyetlen rokonára sem, annál inkább magára a modellre: a szavak világában nehezen eligazodó, acélkemény munkásemberre, akinek szívéből megrendítő őszinteséggel szakadt ki a banalitás is, meg a reménytelen vallomás is: „Az a nagy baj, hogy először választ asszonyt az ember, és utóbb kezd rájönni, hogy mi a szép...”

A novellabeli szerepénél nagyobb terhet ró a forgatókönyv Muskát Máriára. Ez a talpraesett, hangos, vérbő kommunista munkásasszony művezető egy gyárban. Kezdetől nemcsak társa, de patrónusa, példaképe és egy kicsit ellenlábas is Angi Verának. Ő az, aki töretlenül megőrzi mohó életszeretét, aki ellenáll a természetétől (és az emberi természet-től) idegen követelményeknek, képtelen az alakoskodásra, és természetes ösztönére támasz-



kodva, fontolgatás nélkül felemeli szavát ott, ahol igazságtalanságot, vagy hazugságot érez. A műalkotásban betöltött ellensúlyozó szerep, a kompozíció szimmetriáját, egyensúlyát biztosító funkció azonban nem jelenti azt, mintha Muskát Mária csak afféle funkcionális hős lenne: élő ember marad a vásznon. Szabó Éva

alkatában is ideális Muskát Mária. Annyi energia szorult belé, hogy azzal egy tíztagú családot, vagy egy gépteremnyi szövőlányt is kordában lehet tartani. Angi Verával való nagy összecsapása azonban – igaz, ez a forgatókönyv legkimunkálatlanabb része – zavaróan harsány és teátrális. A játék hiányossága

itt visszahat a jelenet hitelére is, összegubancolja és beárnyékolja Muskát Mária magatartásának valódi indítékait.

Képek és hangulatok

Gábor Pálnak Angi Verában sikerült olyan hőst a történet középpontjába állítania, aki képes érzelmeket kiváltani a nézőből. Az azonosulás és az eltávolodás kettőssége – ami a történet menetében, azzal párhuzamosan zajlik – sajátos érzelmi feszültséget is teremt. Aggódunk Veráért, haragszunk rá, végül szinte félünk tőle. De közömbösen, érdektelenül egyetlen percig sem tekintünk rá.

Leköt maga a történet is, amelynek kezdete, vége, sodrása van. Nem hiszem, hogy a néző cselekményigénye feltétlenül bűntényekre, kalandokra szorítkozik. De hálás azért, ha a hősök sorsa akár lineárisan is követhető.

És rokonszenves tényező a film atmoszférája, amely nem reked meg egyetlen sávon, hanem a történet követelményei szerint telik meg fojtottsággal, lírával, sőt humorral is. A kritika – önkritika rítusának hangulatát a kamera a lárvává színtelenedett arcokat pásztázva is képes érzékeltetni. De hasonló hitelességgel adja vissza a minden felnőttoztatási intézményben megszülető, felszabadult diák-szellemet is. A női zuhanyozóban vagy a hálóteremben a hétköznapi felelősség terhétől megszabadult felnőtt emberek elszabadult jókedve, vágya, közös optimizmusa teszi elektromossá a levegőt. A zsongás, a tréfálkozás közvetve érzékelteti a korra jellemző, várakozó hitet és pezsgést is. De érdemes figyelni arra is, milyen mesterien vált Gábor Pál, hogy képes a rendező a megfelelő pillanatban kisütni az elektromos szikrát és nevetésből sírásba kapcsolni. A hálóterem pajzán derűjében Traján Anna felcsukló, fojtott zokogása: Pásztor Erzs és a rendező közös remeklése.

A film líráját jelenetek sorával dokumentálhatnánk, bizonyítva azt, hogy a szikár realizmus és az érzelmek megértő, emberközeli rajza nem ellentétes egymással. A legjellemzőbb és legsikerültebb lírai képsor a pártiskolai ünnepség játékos táncversenye, ahol a párok egy-egy a homlokuk közé helyezett pingponglabdával forognak a parketten. Ez a képsor mintha *A lovakat lelövik, ugye?* felejtethetetlen, gyilkos tánc-kavalkádjával perelne: ez a gyermekes, játékos, jókedvű verseny nem vérre – mosolyra megy. Lelassított ritmusa remek alkalom Koltai Lajos operatőrnek, hogy az azonos szituációban mutatott párok különbségét érzékeltesse. A közelhozott arcokon komoly és komolykodó erőfeszítés, merev és leplezett igyekezet, ravaszkodó játékosztön. Csak Angi Vera és André István tánca más: kettőjük arcát valóban összefüzi, összetapasztja a labda, és a homlokukon csúszkáló, arcukon legördülő fehér kaucsukgömb kölcsönös érintése olyan, mint a leggyengédebb simogatás. Körülöttük, számukra, megszűnt a világ. Ők nem versenyeznek, hanem a játék ürügyén, a tánc mámorában és a labda közvetítésével csókolózhatnak a tanfolyam nyilvánossága előtt.

Koltai Lajos operatőrnek nem ez az egyetlen bravúrja. Általában érzékenyen, szépen fotografálta a filmet, és különös gondot fordított a hangulatok kontrasztjára. Többnyire nem a látványos tablók, hanem a tudatosan suta közeli képek érzékeltetik a kort, a hangulatot. A korszak ismerős; jelzéseit bátran használja a film, de nem karikírozza. Nem tagadja, és nem is hivalkodik tegnapi szegénységünk jeleivel, a ritkán kiszínesedő szürkeséggel. Papp Vera beszédes arcát Koltai meri jelentéktelennek, majdnem csúnyának, és tudja ragyogónak fényképezni.

Földes Anna

ANGI VERA színes, magyar, Objektív Filmstúdió, 1978.

R.: Gábor Pál; F.: Vészi Endre novellájából Gábor P.;

Sz.: Papp Veronika, Pásztor Erzs, Szabó Éva, Dunai Tamás

Pulykák és emberek

Bacsó Péter: Áramütés

Teljességgel osztom nagyjából-nemzedéktársam, Bacsó Péter kíváncsiságát, aggodását – és nosztalgikus érzéseit! –, hogy merre tartanak az ifjabb nemzedékek, merre menetelnek az utánunk sorjázók rajai. Tudnak-e élni új lehetőségeinkkel, meglik-e a maguk útját – és ez az út mennyire fog különbözni attól, amelyet választottunk, illetve amely adatott.

Osztom heves kíváncsiságát – s aggodását és rokonszenvét egyaránt. Értem tehát, hogy miért készít sorozatban olyan filmeket, amelyekkel tizen- és huszonevesek problémáit boncolgatja vagy legalábbis kerülgeti. Bajom csak azzal van, ahogyan témáját történetbe ágyazza, alakokba és jellemekbe, cselekménybe és epizódokba ülteti át. Ebből ugyanis kitűnik, hogy a kíváncsiság hevesége nem elég.

Az *Áramütés* egy testvérpár története. Majdnem magukra maradt, falun nőtt fiú és lány – egy majdnem széthullott család tagjai. Az idősebb, a fiú mindent megtesz, hogy a maga konok otthoni munkájával lehetővé váljon húga kiemelkedése a röghöz túl közeli, a keserves tegnapokra túlságosan emlékeztető falusi létből. Ám a lány a debreceni egyetem és a debreceni Kodály Kórus egyszerre röptető és szárnyakat nyeső körülményei között sem talál magára, és többé-kevésbé *action gratuite*, lélektanilag indokolatlan tettek sorával teszi cikkakkossá a maga életét, és dönti romba a bátyja hozzá fűződő reményeit.

Mindehhez azonban egy alapos – és bacsói – „csavarás” is járul. Mert a bátyt odahaza, a földszagú faluban egy olyan hipermodern pulykafarm vezetője, amely szinte jövő századi technikájával-technológiájával pontosabb munkát, nagyobb fegyelmet, több szaktudást igényel, mint a legtöbb ipari üzemünk. A hűg viszont a városban jószerint visszasülyed: csak magatartása „modern”, életlehetőségei – márcsak lakás, anyagiak híján is – tegnapian szűkössé zsugorodnak.

(Házgyári lakótelep, konzervgyár, pulykafarm és a többi: Bacsó kedveli életünk technicista díszleteit, legmaibb tárgyi világát. Vonzza őt a formatervezett, futószalagos, automatizált jelen látványa – és segíti filmjei aktualitásának, a napihírekkel versengő frissességének hangsúlyozásában. Ezúttal Andor Tamás az operatőrje, aki fegyelmезetten, visszafogottan, kis szűrkével mindig enyhítetten fotografál a színes nyersanyagra, és el tudja érni, hogy a népies küllemű falu, a millenniumi hivatkozásról árulkodó egyetem, a tiszta, északi atmoszférájú finn epizód és a többi külső és belső helyszín szervesen ötvöződjék; a szem ideges rebbenései nélkül legyen filmlátványként végignézhető.)

Amikor a lány a filmnek még eléggé az elején teherbe esik, és meg akarja szülni alkalmi finn szerelmétől fogant, apára aligha számítható



magzatát – azt hittem, hogy már megint nem sikerült másba sűríteni az élet oly sokféle konfliktusai tömegének éppen aktuális esszenciáját, mint egy érzelmes lányanya-történetbe. Nem mintha nem volna sokak számára egész életre kiható fordulat egy véletlen terhesség – akár házasság, akár abortusz, akár apa nélkül nevelkedő gyerek a következménye. Ám az újabb magyar film annyiszor vette már elő *éppen ezt*, hogy óhatatlan az észrevétel: gyakran a társadalmi és magánproblémák nehezebbjeitől menekültek az alkotók e „látványosabb”, könnyebben fölvezethető, az érzelmekre jobban ható motívumhoz, a „szerelmi baleset”hez”.

Ám Bacsó ezúttal gyorsan továbblép: egy több módon is értelmezhető jelenet után, amikor a vasúti restiben „mindenkivel táncol” a lány, spontán abortusz változtat ismét a sorsán – és a filmtörténeten. Most kezdődhetne hát az igazi történet. S jönnek is a próba-

tételek: munkahelyek, kísértések, az elvesztett anya megtalálása, végül közveszélyes munkakerülés gyanúja a próbasorozat főbb elemei. Kibontakozhatna hát két életvitel, két alternatíva ellentéte, ütközése, egymás értelmét nem föltétlen cáfoló párhuzama: otthon a fiúé, a városban a lányé.

De amíg a fiú életének fordulatai többé-kevésbé szervesen és árnyaltan – bár szintén közhelyszinten, sok más irodalmi műből és filmből ismert módon – sorjáznak egymás után, a lány sorsa úgy válik esetlegessé, hogy ez nem hányódásának, elbizonytalanodásának, lehetőségei törvényszerű szűkösségének jegye. Hanem dramaturgiai hiba, hogy – mert nem tudjuk, hol lakik, kikkel érintkezik, *hogyan is él*, hanem mindig csak egy-egy új fordulóponton tűnik fel mintegy saját sorsának epizodistájaként – végül is napihír-aktualitású és mélységű marad minden egyes új momentum. Sem a lánynak, sem a vele történeteknek nincs egyedisége: mintha egy szociológiai felmérés esettanulmány-tömegének tetszés szerinti töredékei adnák a forgatókönyv-alapanyagot, statisztikailag igaz módon, emberileg mégsem hitelesen.

Jó példa erre az üzemi motozás epizódja. Szinte látom, hogyan olvasta el Bacsó egy reggel a napilapban a botrányos esetet: hogy egy goromba, önkényeskedő rendésznő hatás-körét túllépve miként alázott meg egy sereg munkásnőt egy apró üzemi lopás „nyomozása” kapcsán. Elolvasta, és rögtön, vagy egy ideig „mélyhűtőben tartva”, boldogan illesztette be készülő forgatókönyvébe. A furcsa az, hogy az epizód különösebben nem „lóg ki” a filmből. De nem azért, mert sikerült a beillesztés. Hanem azért, mert a többi, hasonló epizód is ugyanígy következik egymásra. Nem alakul ki szerves, az embert valóban formáló, megpróbáló folyamat. Egy mesterkélt dramaturgia helyezi újabb és újabb kémcsövek választóvizeibe, „lélektani reagenseibe” a vizsgálati... – majdhogynem *anyagot* írok *alany* helyett.

A kimódoltságnak azután máshol nem csupán az a következménye, hogy az alapjában



elképzелhető, sőt valószínű fordulatok hitelét a nem elég jó – avagy egyszerűen: a hiányzó – *írói* munka rontja le. Van a filmnek egy szívhez szóló jelenete, melynek során a fiú heves szemrehányást tesz hálátlan húgának, felröva, hogy ő valaha mi mindent megtett érte. Például: amikor 12 éves volt a lány, és fertőző agyhártyagyulladásra kapott – számoljunk csak: ez tehát körülbelül 1970-ben történhetett . . . –, akkor maga rohant vele orvoshoz, maga tartotta, amíg gerincfolyadék-csapolást hajtottak végre rajta . . .

Hol? A körzeti orvosnál? Aligha. És ahol csinálták, ott ugyan miért a hozzátartozó asszisztált ennél az életveszélyes, műtét-számba menő beavatkozásnál?

Majd amikor hazavitte – az élet-halál közt lebegő, agyhártyagyulladásos húgát, haza, falura, az ámbitusos házba, ahol orvos sincs a közelben! –, éjszakákon át virrasztott lázban

égő teste fölött, cseppenként csöpögtetve a nyelvére a vizet, mert nem volt szabad innia . . .

(Ez az egész merő képtelenség. Akinél egyszer megállapították a fertőző agyhártyagyuladást, az a kórházban is az intenzív osztályra kerül, nem pedig haza, háziápolásra. És ez így volt már 1970-ben, 1960-ban és hamarabb is. És bár magam gyakran hajlok arra, hogy egy-egy regény- vagy filmepizódot ne tekintsek önmagában, illetve ne vessek össze a műből kiemelve a való élet biztos vagy valószínű *tényeivel*, hiszen egy fiktív történet folyása kedvéért jogunk van bizonyos művészi önkényre a hétköznapi szokott valóságtartalmával szemben – az ilyen durva eltérés a valóban történhetőtől, egy olyan filmnek, amely oly hangsúlyozottan igyekszik *mai* lenni, s a megfogható, a napihír-gyakoriságú eseményekből tudatosan építkezik, alapvetően rontja szociológiai és így művészi hitelességét.)

Az *Áramütés* egy testvérpár története. De valóban arról szól-e csupán, hogy a testvérek közül az idősebb, a fiú, aki fölnevelőjévé lesz a húgának, jobban tud bánni a pulykákkal, az ő kényes lelki életükhöz, biológiai és pszichikai szükségleteikhez, fejlődésük optimális feltételeinek megteremtéséhez sokkal jobban ért – míg imádott húga legszentebb érzéseibe durván tapos bele, és ezáltal nem könnyíti, hanem nehezíti a lány önmaga-keresését, belső kibontakozását?

Bacsó Péter nem elégedett meg ezzel. Hanem? Amikor az imént, szinte véletlenül – de „freudi elszólásként” – leírtam azt: *imádott húga*, ez a kifejezés, ennek kétértelműsége máris alkalmasnak tetszett, hogy a film egy „második rétegét” elkezdjem fölfejtetni.

Mert a fiú imádkozhatná a húgát a szokásos testvéri szeretettel is – és ez a sokkal gyakoribb –, zsarnoki, értetlen, romboló gyámkodásának ez is adhatna kellő érzelmi alapot. De előfordul – bár sokkal ritkábban – a testvéri szeretet mögött elburjánzó vadabb, tragikusabb érzés is: *a testvérszerelem*.

Amelynek motívuma az *Áramütés*-ben hamar fölbukkan. Amikor bátyja meglátogatja a lányt az egyetemen, az egyszers csak ezt kérdezi tőle: „Megcsalsz?” Egy ruhapróbánál úgy vetkőzik előtte, ahogyan a húgok általában és a nemrég faluról elkerültek különösen nem szoktak fiútestvérük előtt meztelenkedni. És amit ekkor a bátyja mond, az félreérthetetlen szerelmi vallomás. A továbbiakban azután a fiú egész magatartását húga iránt sokkal inkább motiválja, indokolja, vezérli a férfi hím-féltékenységére, mint a testvér szerető aggodása. Míg legvégül kirobbanó veszekedésük, verekedő birkózásuk már-már szeretkezésbe vált, amikor rájuk nyitják az ajtót.

Nincs kifogásom a testvérszerelem ábrázolása ellen. Csakhogy ha elfogadjuk a testvérszerelem motívumát az *Áramütés*-ben, akkor a lány egész „útkeresése” merőben másként értelmezendő. Akkor ugyanis nem nemzedéke jellegzetes felnőtté válni nem tudásáról, egyénisége tétova kibontakoztatásáról, medret ne-

hezen találó szabadságvágyáról van szó. Hanem egy fülledt vérfertőzésből – vagy annak közvetlen veszélyétől – való menekülésről. Kitörési kísérletről a „normális” szerelem, szexualitás, női sors és lehetőségek felé.

Hogy ez a kettő vegyülhet is, főként ha a testvérszerelem bujkáló érzés, nem teljesen tudatos? Persze. Az *Áramütés*-ben azonban bizonytalanná mosódik, hogy a ritka, rendhagyó egyedi példát nézzük (testvérszerelem), vagy a mai huszonéves lányok emancipációjának oly tipikus példáját, melynek alig lényeges motívuma, hogy jelen esetben éppen nem a szülők, hanem gyámkodó bátyja ellen kell a lánynak lázadnia.

(És azt hiszem, hogy itt ismét és még nyomtatékosabban kell utalni nemcsak Bacsó filmjeinek, hanem általában az új, a legújabb magyar film jelentős hányadának talán már legnagyobbá nőtt problémájára: a forgatókönyvek írói-művészi színvonalára. A jellemek, a jelenetek, a párbeszédnek hitelének *első* alapja: a forgatókönyvben foglaltak lélektani hitelessége, stílári értéke, művészi valószerűsége. Régi lemez ez, unom is forgatni már. És azt is tudom, hogy van rendezői és lehet operatóri film is: ahol a filmi eszközök vagy a képek vizsik a prímet, tartalmazzák, közvetítik a szóban forgó film „üzenetének” leglényegét. Sőt, talán az ilyen filmeké a jövő.

Az a hétköznapi realizmus azonban, amelyet az *Áramütés* is képviselni igyekszik, nem alapulhat máson, mint először is jól és pontosan *megírt* könyvön – ami persze lehet rögtön forgatókönyv is, nem kell föltétlen irodalmi adaptációnak lennie. Úgy tűnik, hogy az a társszerzői, konzultánsi rendszer, ahogyan most némely rendezőnk dolgozik – ha ugyan nem maga vállalja az egész forgatókönyvírást –, ritkán válik be, ritkán eredményez sokoldalúan kielégítő és harmonikus alapanyagot a rendezés számára.)

A szereplőkről annyit, hogy a két fiatal, Andorai Péter és Görbe Nóra igen megszenvedte mindazt, ami eldöntetlen és kidolgozatlan



a forgatókönyvben; így hát csak dicsérhető küzdelmük a figurákkal, amelyet Andorai bírt jobban erővel. Psota Irén remek kamaraalakítása a figura valami olyan múltjára utal, ami nincs összhangban a volt családjáról szerzett egyéb információkkal, így az adott filmhez alig van köze. Végezetül: túlzott az a nagyvonalúság, ahogyan Bacsó Péter egyetlen mozdulat-

tal, egy az egyben veszi át Gulyás László kar nagyot a debreceni Kodály Kórus vezetőjét a *Filmregény*-ből. Vagy Patkós Irma szeretnivaló, bölcs falusi öregasszonyát – mely utóbbi esetben mentsége az, hogy ez az alakítás már az *Áramütés* előtt is több filmben bukkant föl lényegileg változatlanul.

Lázár István

ÁRAMÜTÉS színes, magyar, Dialóg Filmstúdió, 1978.

I. és r.: Bacsó Péter; O.: Andor Tamás; Z.: Vukán György;

Sz.: Andorai Péter, Görbe Nóra fh., Psota Irén, Temessy Hédi

Jórávaló tehetetlenek

Szörény Rezső: B.U.É.K.

Szörény Rezső szokatlan, bizonyos értelemben zavarba ejtő filmet készített. Új műve ellenállni látszik ismert hajlamunknak: szeretjük a filmeket „besorolni”, olykor „beskatulyázni”. És most itt van a *B. U. É. K.*, mely nem akar beilleszkedni régóta használt kategóriáink egyikébe sem. Éppen ezért, hadd kezdjem a lényeggel: Szörény Rezső új filmje – *vígjáték*. Igaz, nem hasonlatos ahhoz a vígjátékhoz (pontosabban: álvígjátékhoz), amelynek patternjeit a harmincas években dolgozták ki oly időtállóan; sem ahhoz, amelyet jelenkori filmművészetünkben pl. Gyarmathy Livia művel kitűnően. A *B. U. É. K.* nem konvencióink szerinti vígjáték: minden erényével és hibájával együtt e műfajnak arra a típusára emlékeztet leginkább, melynek az irodalomban mindmáig utolérhetetlen és egyedülálló mestere: Anton Pavlovics Csehov. Nem csehovi értékekről, hanem a mű karakteréről beszélek. Számomra a film eseményeinek „szintje”, jórávaló hőseinek tehetetlensége, elfojtott, majd hirtelen kitörő érzelmeik hullámváza, a szerepjátszás és az igaz beszéd keveredése, egy-egy mellékesnek tűnő kameramozgás (képsor) pontos környezetrajza, a fiatalok beszédtonusához és köznyelvéhez hasonított dialógusokkal „fedett” valóságos élet – s mindennek enyhén távolságot tartó, ironikus megjelenítése – egyértelműen bizonyítja ezt. Hasonlóképpen az idő megnövekedett jelentősége: mivel a *B. U. É. K.*

hősei többnyire vergődnek a mindennapok hálójában, fokozottan érzékelik az idő feltartóztathatatlan múlását. Megélt életük értelmetlenségének érzése sajátos idő-pszichózist vált ki bennük: túl vannak azon a koron, hogy egyszerűen fiatalnak nevezhessék magukat. A hiábavalóság alig titkolt gyötrelme önbecsülésüket már kikezdte. Nem futnak „versenyt” az idővel, inkább csak várnak, várják-sóvárognak azt az eljövendő pillanatot, mely életüknek majd értelmet kölcsönöz.

A forgatókönyv, melyet Módos Péter novellájából Vámos Miklós és maga a rendező írtak, találóan, igen jó érzékkel választotta meg a történet idejét: Szilveszter napját és az Újév hajnalát, e Janus-arcú ünnepet, melynek jelene kitüntetetten foglalja magába a múltat és jövőt. Ráadásul az ekkor szokásos össztársadalmi happeningben szabadabban nyilvánulnak meg a jellemek, ugyanakkor ennek a fel-szabadultságnak is megvannak a maga normái. Szilveszterkor valamilyen kifürkészhetetlen okból kötelező a jókedv, a mulatozás, majd-hogynem etikai imperatívusszá emelkedik az „érezd jól magad”; amikor a cselekedet (szinte bármi legyen is) megbocsáttatik, az ilyenkor szokásos fogadalmak százairól nem is szólva.

E konvenciókkal, társadalomlélektani „kényszerekkel” terhes keretben rajzolja meg Szörény Rezső egy félig baráti, félig kollegiális társaság portréját, úgy, hogy sokszíni és pon-

tosan jellemzi az egyes alakokat is. A társaság magját három fiatal ember – túl a harmincon, a negyvenen alig innen – alkotja, akik egy budapesti gyár laboratóriumában dolgoznak. A hangadó Perjés Laci; fölényesen lezser modorú, a nők kedvence, lendületét azonban már többnyire csak az italból meríti. Élvezi és kihasználja függetlenségét, valójában szeretne már lehorogonyozni valami vagy valaki mellett. Áhítja a sikert, de tulajdonképpen már fárasztja a szerep, amelynek révén besöpri az elismeréseket.

Kati, aki édesanyjával összezártan él, sikertelen nő. Sikertelenségét tudálékossággal kompenzálja, mindent jobban tud, mindenbe beleszól: a mások életét akarja elrendezni, ha már a magáét nem sikerült. Kedvessége, érdeklődése, megjegyzései éppen ezért egy háttáron túl elviselhetetlenek. Hármójuk közül Gyszi tör viszonylag legkövetkezetesebben karrierre. Lényegében mindent ennek szempontjából ítél meg: házasságát, belépését a pártba (amit társai elől eltitkolt) stb. Haverjai vannak, nem barátai; a másik embert nem sokra tartja.

Így aztán felesége (aki szintén tagja a társaságnak) elhanyagoltnak érzi magát. Érdeken alapuló kapcsolatuk, a pénz, a presztizs utáni hajsza, a „teljesítmény” mindenáron való kikényszerítése már rég fölemésztette a közöttük lévő érzelmeket; hiába az önálló lakás, a két gyerek – idegenek egymás számára. Gyszi felesége érzi, hogy egyre inkább kiszorul az „otthoni” világból, ezért állandóan „produkálja” magát, hogy magára vonja a figyelmet, *kifelé* minduntalan azt igyekszik bizonyítani, mennyire szeretik ők egymást – a buták erőszakosságával ragad meg minden alkalmat arra, hogy önmaga fontosságát, személyiségének „bonyolultságát” elismertesse.

S tagja a baráti körnek Réka is, Perjés szerelme-szeretője-barátja, akivel az este egy pontján el is jegyzik egymást. Réka a többiekhez képest maga a jószág, a nyugalom, a megbízhatóság. Talán túlságosan is jó: mindenkit képes megérteni. De lehet-e mindenkit megérteni? A többiek érzik sebezhetőségét, s alaposan ki



is használják, s talán nem is teljesen elítélhetően: hiszen Réka mindenkit megértése nem a megalkuvás egyik formája-e?

Egy magatartás ellentmondásai

E sorshelyzetek mindegyike külön-külön is érdeklődésünkre tarthatna számot, ám a rendezőt – túl azon, hogy alakjait igen árnyaltan és hitelesen mutatja be – mindenekelőtt az érdekelte, ami közös bennük. A különböző karakterű hősök színeképe a filmben egy napjainkban igen elterjedt *magatartás állapotrajzá*vá szerveződik, amelynek megjelenítése Szörényi voltaképpen célja. Ezt a *B. U. É. K.*-ban plasztikusan és összetettségében kifejeződő magatartást talán néhány ellentét párral lehet megközelítőleg jellemezni:

Virtus és búskomorság. A társaság három fő alakjával éppen egy delíriumos „alámerülés” harmadik napján ismerkedünk meg. Más-



fél éves munkájuk befejezése után úgy gondolják, joguk van a hetvenkét órás kimaradás-hoz; távol a laboratóriumtól, a családtól, jöhet a sör, a taxizás, a cigányzene, fizetnek „mint a katonatisztek”, s végül: a Széchenyi fürdő. „Felszabadultságuk” formája (és gyanítom nagyrészt tartalma is) kísértetiesen hasonló a nyalka dzsentrik magatartásához. (Kár, hogy a film *szóban* is utal erre.) Máskor pedig, egymás között – ha a többiek nem figyelnek oda – enerváltan, s mélán merednek maguk elé, akár azt hihetnők: a szomorúság a természetes állapotuk. Mintha vágnának is erre a szomorúságra: „Csak a rosszat mondja!” – veti oda Perjés a jósolni akaró cigányasszonynak a Széchenyi fürdő előcsarnokában.

Megbízhatóság és őszintétlenség. Feltűnő, hogy a filmben három alkalommal is előkerül a megbízhatóság. A *B. U. É. K.* sejteni enged, hogy hősei nemcsak azért olyan kényesek megbízhatóságukra, mert valóban komolyan

gondolják, hanem mert érzik-tudják, hogy nemigen képesek ehhez az elvükhöz ragaszkodni. Hisz még mielőtt elkezdődne a szilveszteri multság, mindhárman – ki-ki a maga módján – elárulják a többieket, barátságukat. Valaminek az elhallgatása még nem hazugság, a lezserség még nem megbízhatatlanság, de hogy ez kétértelmű úthoz vezet, arra csak akkor eszmélnek föl, amikor – akarva-akaratlan – megbízhatóságuk megkérdőjeleződik. A válasz ilyenkor a fölháborodott tiltakozás.

Belső bizonytalanság és határozott fellépés. A film hőseinek helyzete rendezetlen; nem a formákra, a látszatokra gondolok, hanem arra, hogy van élettervük a fogyasztási cikkek, a státusszimbólumok elnyerésére, de sajátmagukra vonatkozó nincsen. Jórészt hangulataik, érzékenységük, sérüléseik mozgátják őket. Ám tudják, hogy akin megérződik a belső bizonytalanság, az elveszett. Következésképpen igen határozottnak kívánnak látszani; bizonyítani, teljesíteni kell, bármi áron. Ennek eredményeképpen komoly belső feszültséget hordoznak magukban, amely nemegyszer végletes formában vezetődik le, ideiglenesen.

Sodródás és cselekvés. A B. U. É. K. Egyik nagy erénye, hogy képes megmutatni az érdek többarcúságát. A másfél éves munka után a laboratóriumban dolgozó három fiatal pályázatot nyújt be vezetői állásra. Mindhárman természetesen nem nyerhetik meg a pályázatot. Ekkor a helyzet, az érdekek *egymás ellen* fordítják őket. Ám egy rövid beszélgetés során az új igazgató és „egy elvtárs a minisztériumból” – úgy „mellékesen” – Katinak szegezi a kérdést: „Mondja, igaz az, hogy iszik ez a Perjés?” Most a szituáció bonyolultabb: a kérdésben sugalmazott „igen” nemcsak Kati érdekeire apellál, nemcsak Perjés ellen szól, hanem egyúttal a *mások által teremtett helyzet elfogadását* is jelenti. Kati elbukik: hallgat. A válasznak ez a formája megint csak találó: Kati látszólag megmentheti lelkiismeretét, hiszen nem „vallott”, elhitheti önmagával becsületességét – holott árulása valóságos és teljes. De vajon miért ez a hallgatás? S miért



van, hogy tréfára még van erejük: mindhárman azonos pályamunkát adnak be, de valódi összefogásra már képtelenek. Miért, hogy nem születik meg az, amire a *B. U. É. K.* hősei leginkább vágnak – a közösségi érvényű cselekvés?

Erre a magyarázat maga a film. A rendező ugyanis nemcsak egyfajta – már-már életszemléletté sűrűsödő – magatartás ellehetetlenülését, hanem – s ezt a mű ironikus fogalmazásmódja is bizonyítja – ennek a magatartásnak az alapvető hibáját is – közvetett módon – megrajzolta. A *B. U. É. K.* hőseire legalább olyan jellemző az, hogy mit *nem tesznek*, mint amilyen hiteles, ahogyan megjelennek magatartásukban. Szomorúan, elkeseredve veszik tudomásul, hogy kezeik közül kifolyik életük; érzik, hogy az út, amelyen járnak bizonytalan, de nem emelik föl fejüket, hogy meggyőződjenek arról, *valójában* merre is vezet. Erőtlenek ahhoz, hogy szembenézzenek önnön helyzetük-

kel, nem elég tudatosak ahhoz, hogy megvizsgálják: milyen is az a világ, amelyben élnek. Ezért nem találják a cselekvés kulcsát és sodródnak kétségeik és „a hivatal packázásai” között. (Legfőlőbb a legközelebbi lépést igyekeznek kiszámítani.) Tulajdonképpen ezért nem érdekes és nem fontos, hogy mit is tartalmaz az a munkaprogram, melyen másfél éven át dolgoztak. Hisz ténylegesen látnivaló, hogy a program mögül *hiányzik a tartás*, az a meggyőződés, hogy amit csinálnak, az minden hivatali előmenetel nélkül is fontos. A virtus bizonyítására, az adok-kapok jellegű ügyletek lebonyolítására *bármilyen* munka alkalmas, társadalmi hasznosságra való tekintet nélkül. Persze ezek az akciók sem végződnek mindig és mindenki számára sikerrel. Sőt, ellenkezőleg. Így aztán van ok, valóságos ok, méghozzá elegendő az elkeseredésre, a szomorúságra. Csak-hogy nem mindegy, mibe bukik bele az ember – vélem kiolvasni Szörény okos filmjéből.

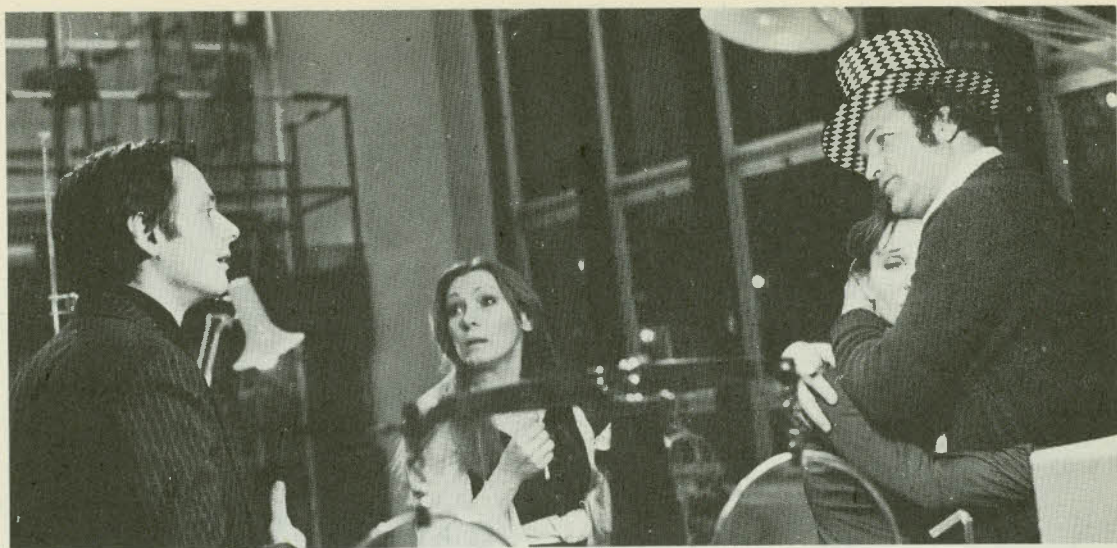
Az irónia ereje

A *B. U. É. K.*, a megformálás bizonyos fokú egyenetlensége ellenére, Szörényi Rezső jelentős mesterségbeli tudásáról tesz tanúságot. A mű szerkezete rendkívül világos, fölösleges képsort alig találunk benne. (Talán csak az összevont laboratóriumok új főnökének késői megjelenése – a vállalati szilveszteri multság vége felé csapódik a társasághoz – okoz némi zavart. Applikáció a néző által már jól ismert baráti körhöz.) A szerkezet átgondoltságával összhangban igen hatásos a film *ritmusa*. Kivált a legfontosabb részeknél – ilyen a szilveszteri multság – remekül erősíti a mű jelentését. Nemsokkal a multság kezdete után pl. fokozódó lendülettel követik egymást a tehetetlenség, az ital, a szilveszter „engedélyezett” kicsapongásait és bűneit bemutató képsorok. S amikor már mindenki megmondta és megtette a „magáét”, a társaság újra összeül az asztalnál. A film itt hirtelen, egy rövid időre megáll. A Semmi percei ezek. A tehetetlenség azután a táncban oldódik föl. A kiválasztott zene szándékoltan egyszerű dallama biztosítja azt a „*mechanikus* gyorsulást”, amelyre a film hőseinek szüksége van: már nem akarnak gondolkodni, már nem akarnak beszélni, már semmit sem akarnak, csak létezni; eltűnni, eggyé válni a többiekkel a táncban. E mámoros hangulat kitűnően készíti elő a következő jelenetet, amelyben kiderül, hogy a megpályázott állást már betöltötték, már ki-nevezték az új főnököt. Kitűnő az egyes *jelenetek* spontaneitása, legyenek akár hangulatértékűek, akár leíróak. Jelentős része van ebben az operatőrnek, Zsombolyai Jánosnak, aki – ez alkalommal – amilyen könnyedén, olyan kifejezően is mozgatja kameráját. A filmnek egyetlen – szinte „mellékes” – képsora, amikor Réka kimegy a konyhába a süteményekért, a virsliért – többet mond el lakáskörülményeiről, mint filmek egész sora. A jelenetek folyamatossága azonban olykor akadozik. Többnyire azokban az esetekben, amikor a jelenet azonos térben és időben tagolódva játszódik. Pél-

da erre a Rékánál lezajló összejövetel: Réka és Kati párbeszédénél a társaság „eltűnik” a térből, jelenlétüket semmi sem jelzi, jóllehet tudjuk, hogy jelen vannak. Ezért van, hogy amikor valaki beleszól a két lány dialógusába, úgy érezzük, hogy ez „kívülről” történik.

Okos film a *B. U. É. K.*, de úgy, hogy nem akar senkit kioktatni. Nem analizál, nem „világítja meg” az okokat, hanem bemutat, főképp hangulatokkal, helyzetekkel. Nem „leplezi le” hősei magatartását, hanem olyan módon jeleníti meg őket, hogy önnön maguk leplezik le magukat: értékeik, emberségük hol önkéntes, hol kényszerű kiárúsításában. Ez az ábrázolásmód annál is indokoltabb, mert a rendező tudja és velünk is érezteti, hogy valóságos értékekről van szó, melyek pusztulását maga is sajnálattal figyeli. Innen ered: bár bizonyos távolságtartással mutatja be hőseit, az értelmes életre való képességet sohasem tagadja meg tőlük. A filmben éppen az a nagyszerű, ahogyan a távolságtartásba *ennek* elismerése beépül.

Ami a *B. U. É. K.*-ban leginkább megkapó, ami leginkább folytatásra érdemes, az az *ironikus ábrázolásmód*. Még akkor is, ha egyenetlen, ha kiforratlan. Az igazgató szobájában történő beszélgetés bemutatása még hagyományos módon történik. Triviális karikatúra. „Egy elvtárs a minisztériumból” – a kép: egy sápadtra sminkelt arc, előtérben nagy, zöld virággal. Ezt láttuk már vagy háromszázszor. De például: a film elején van egy csöppnyi jelenet, amelyben a szövírlány, szinte a burleszkfilmekre emlékeztetően utánozza Perjés viselkedését, mozdulatait stb. Ez a „megemeles” már jelentés-többlettel jár: minden didaktikusság nélkül adja tudtunkra, hogy a film által megjelenített magatartás a szövírlány számára (s gondolom nemcsak az ő számára) *minta*. S milyen kitűnő a Margit-híd presszóban lezajló társalgás: a „süketek párbeszéde”, amikor mindenki csak a magáét fújja, csak a maga lelkével törődik. Hasonlóképpen milyen leleplező az a precíz számolgatás, amelyben összeadják Réka kiadásait, latolgatják a be-



fektetés hasznosságát és tanácsokat osztogatnak! Új lehetőségek felé mutat a szilveszteri énekítés jelenete is. Húsz magyar filmből tizenötben úgy oldották volna meg a jelenetet, hogy a dalolás az asztalnál zajlik, s az italozás, a cigányzene naturalizmusába fullad. A *B. U. É. K.* rendezője azzal, hogy kiemelte és szokatlan „produkcióként” jeleníti meg az énekletet, kegyetlenül éles fénycsóvát vetett a belső tartalmakra, mert nem az énekítés módja érdekelt, hanem az, amit kifejez. A film ironiája Perjés és Gyuszi feleségének szeretkezésakor a kíméletlenségig fokozódik: ebben a szeretkezésben megaláztatnak a résztvevők. A jelenet paradigma értékű. A hősök magatartása önmaguk ellen fordul.

A filmben lezajló önleplezési folyamat ironikus ábrázolásában a színészek a rendező *alkotó* társai. Kitűnő az *együttes* munka: igen különböző karakterű figurákat játszanak, de nem különböző karakterű stílusban; egyikük sem akar „kitűnni”, nem akarják egymást „lejátítani”. Káldy Nóra és Horineczky Erika kevésbé kidolgozott szerepeiket (a titkárnő, ill.

a szövőlány alakját) a többiekével egyenrangúvá emelték. Meszléry Judit (Réka) úgy tud őszinte és jóságos lenni, hogy egy pillanatra sem lesz érzélgős vagy szentimentális. Bálint András (Gyuszi) tehetségéből talán ebben a filmben mutatja meg a legtöbbet. Esztergályos Cecília (Gyuszi felesége) remekül érezteti meg a már-már exhibicionista magatartás mögött meghúzódó kétségbeesést. Bodnár Erika (Kati) tudja talán a legjobban megmutatni a témául szolgáló magatartás ellentmondásait, s a közhiedelem ellenében bizonyítja, hogy a magányos nő helyzete nem feltétlenül azonos a sápkóros vénlány státusával. Bujtor István (Perjés Laci) kitűnő játéka meghatározó: az ő természetes, mindenfajta modortól mentes beszéde-mozgása az, amelynek sugárzása emberarcú aurát von a szereplők köré.

A *B. U. É. K.* mind jelentésében, mind megformálásában távlatos mű. Okos ironiával nyomatékosítja az *elszakadás* szükségét egy olyan magatartástól, amelyben oly sokan, rezignált sértődöttséggel fulladoznak.

Zalán Vince

B. U. É. K. színes, magyar, Objektív Filmstúdió, 1978. R.: Szörényi Rezső; F.: Módos Péter novellájából Módos P., Szörényi R., Vámos Miklós; O.: Zsombolyai János; Z.: Tamássy Zdenko; Sz.: Bujtor István, Bálint András, Bodnár Erika, Esztergályos Cecília, Meszléry Judit



Móricz – filmen

Sík Ferenc: Nem élhetek muzsikaszó nélkül

Móricz Zsigmondot egész életében izgatta a film. Halála óta pedig a film az, amely újra és újra megküzd az író kimeríthetetlenül gazdagnak tűnő világával. Móricz boldogtalan, viszonzatlan szerelemmel rajongott a filmért. Rendkívüli módon izgatta mindig, hogy művei, mondanivalója eljusson a legszélesebb körű olvasóközönséghez. Az akkori könyvkiadási körülmények között erre kevés lehetősége volt. Könyvei viszonylag kis példányszámban jelentek meg. Életében meg nem valósult és meg nem valósítható terve volt, hogy olcsó nyomdai kivitelben, ponyvaszerű füzetekben, nagy példányszámban juttassa el regényeit az egyszerű emberekhez. A film már abban az idő-

ben is sokkal nagyobb tömegekhez jutott el, mint egy-egy regény. Móricz jól tudta ezt, és tudatosan fordult a film közlésmódjához.

Minden egyes filmjénél rengeteget gyötrődött az értetlen megvalósítók miatt. „Folyton azt mondták a szakemberek: bízva rájuk, ők tudják, mi kell a közönségnek. Aztán kiderült, hogy a nézőknek sem kell a nemes anyagból fuserált tákolmány” – írja erről a küzdelemről Móricz Virág *Apám regénye* című könyvében.

1935-ben, még töretlen hittel, a következőket mondta Móricz: „Én itt egy szempontból úttörőnek érzem magam: a magyar irodalomban talán első vagyok, aki áhítatos tisztelettel

fordulok a film mint irodalmi közlő eszköz felé... Főlemelő érzés, hogy az ember valósággal a teljes közönséghez fordulhat, úgy érzem, mintha most először nyilna ki előttem, az író előtt a magyarság egyeteme: a filmet még az analfabéták is megérthetik."

Ezek a szavak furcsa módon éppen azon a banketten hangzottak el, amit a száználmas giccsé silányított *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* korabeli bemutatója alkalmából rendeztek. Deésy Alfréd, az egykori derék némafilm-rendező, felismerhetetlenné változtatta Móricz művét, melynek jóformán csak a címe maradt meg. Az eredeti mű helyett olcsó viccelődésekkel, az író szellemétől teljesen idegen cselekményszállal fércelték össze: Pólikának az eredeti mű szerelmes, durcás dacoskodása helyett a felbukkanó egykori udvarló, jelenleg indiai (!) milliomos és Balázs között kell választani. A történet a századvégből átkerült a harmincas évek derekára, télből nyárba, hogy néhány hatásos búzatábla-képet mutathasson a rendező.

Deésy Alfréd így nyilatkozott 1958-ban művéről: „Abban az időben, mikor a film készült, nem volt olyan magyar filmgyártó, rendező, amelyik ne törekedett volna arra, hogy a filmet a külföld is megvásárolja. És mi kellett a külföldnek? Gulasch, fokosch, Hortobágy, csikós, igazi magyar duhajkodó, mulatózó gentry stb. S ez az akkori magyar filmekben meg is található. Így ebbe a filmbe is igyekeztünk egy kis magyar virtus exotikumot adni.” Móricz nevetett kinjában, mikor a filmet megnézte, emlékezik Móricz Virág.

Pedig az eredeti alkotás szerves része a Móricz-életműnek. Az anekdota aranykodén át félelmes erőik sejlenek fel benne. Balázs, ez a duhaj magyar gyerek, ez a fiatal vadállat, rokona és előképe annak a Szakhmáry Zoltánnak, aki öngyilkos révületében magára gyűjtja kastélyát, és a lángokban ott ég el az egész régi magyar világ, úri muris, cigányos virtuskodásával együtt. Kétségtelen ugyan, hogy a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*-ben még nincs meg az Úri muri ereje, keserősége. Ez még a fiatal Móricz írása, a társadalmi és magán-

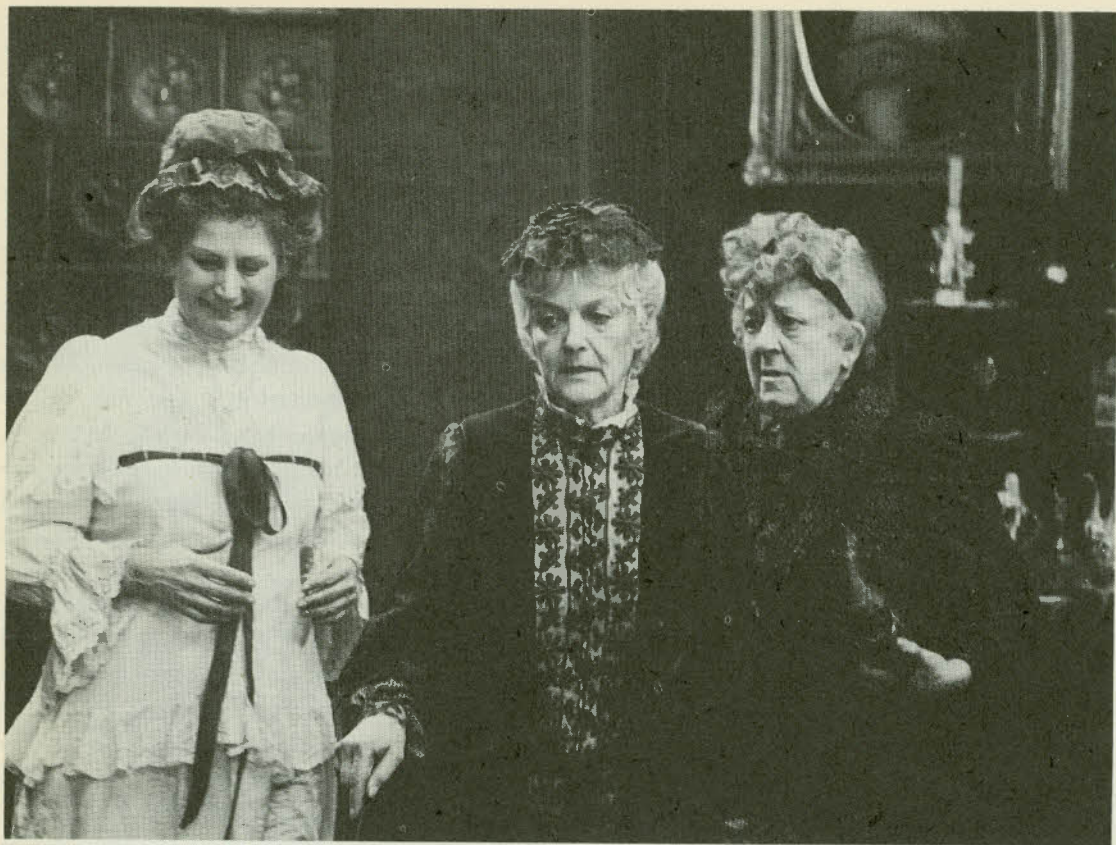
életi viharok csak ezután edzették keménnyé. A kisregényből készült színdarabváltozat még enyhébb, még inkább a közönség felé kacsintó.

De figyeljük csak meg, mit írt Kosztolányi Dezső az 1928-as bemutató alkalmából: „Jellekkel, utalásokkal jellemzi őket, mint régi jó ismerősöket: Emlékeztek a Pepi nénire, a Lajos bácsira...?” mi bólintunk, mert a családból valók vagyunk. Hogyne emlékeznénk a semmittevés e fájó nirvánájára, e vidám, hetyke élőhalottakra. Tintatartójuk kiszáradt. Valamelyik rokon huszonkét esztendővel ezelőtt egy írót hozott ide, s most megleglik a pohárszék fiókjában. Drámájuk az, hogy náluk semmi sem történik. Csehov is ezt a drámai eseménytelenséget írta meg...”

Ezt látta meg a műben az érzékeny költő, a „homo esteticus”! Észrevette, 1928-ban, mi minden fejthető fel az anekdota mögött! Itt az ideje, hogy megvizsgáljuk, hogy a Móriczmű 1978-as filmfeldolgozása, öt évtized – kicsoda öt évtized! – tapasztalatával gazdagabban, mit vett észre mindebből?

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* 1978-ban készült filmváltozatának forgatókönyvét Thurzó Gábor írta. Nem járatlan Móricz világában, többek között a *Rokonok* jól sikerült színpadi adaptációja és filmforgatókönyve egyaránt az ő munkája. Ezúttal is szerencsésen ötvözi a regény és a színdarab mozzanatait, kerek egészet alkot belőlük. Ebből az alpanyagból akár jó film is válhatott volna. Sajnos nem ez történt.

Sík Ferenc, a rendező, újonc a filmszakmában, de korántsem járatlan a magyar irodalomban és színházművészetben. A pécsi színházban éppen irodalmi értékű drámák színrevitelével jeleskedett. Sőt, sikerrel vitte színpadra a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*-t is. Most mintha minderről elfeledkezett volna. Már a bevezető képsorok, a Balázs-napi „úri muri” jelenetei közhelyesek. A közbeszótt „sikamlós” párjelenetek az olcsóbb kabarétréfák világát idézik, a keserves búsmagyarkodások pedig olyan mértékben idézőjeles komédiázásként hat-



nak, hogy éppen ezáltal veszítik el komikus, anakronisztikus voltukat. Sajnos ez a fajta játékmód a magyar színjátszás és filmszínészi játék nagy veszedeleme. Ezen a jelzett, illuztratív játékon belül azután ahány színész, annyi-féle stílust játszik, a szürkét szürkére festő alakítástól a harsány, aprólékos ötletekben elapórózódó komédiázásig. A fiatal főszereplők pedig tétován keresik helyüket, végiggondolt alakítás helyett csak ígéretes felvillanásaik vannak.

A színészi játék, a miliőteremtés zökkenői természetesen összefüggenek a koncepció hiányával. Mert ha már nem futotta a Kosztolányi

által oly találóan jellemzett „a semmittevés fájó nirvánájának” nevezett régi magyar világ idézésére, nem az „úri muris” magatartás ma is, más körülmények között továbbélő leleplezésére, még mindig ott volt az ugyancsak móríci mondanivaló, a szerelmesek vágyódvasztatva küzdő viaskodása, a férfi és nő között örökösen ott feszülő küzdelem játékos-komoly kibontása. Sajnos ez is csak félig-meddig valósult meg. Határozott rendezői koncepció nélkül egy mégoly robusztus erejű írói anyag sem érvényesül. Ez az elbizonytalanodó, felemás megvalósítás hiányérzetünk forrása.

Karcsai Kulcsár István

NEM ÉLHETEK MUZSIKASZÓ NÉLKÜL színes, magyar, Dialóg Filmstúdió 1978.

R.: Sik Ferenc; F.: Mórícz Zsigmond azonos című műve alapján Thurzó Gábor; O.: Andor Tamás; Sz.: Oszter Sándor, Szirtes Ágnes, Tolnay Klári, Gobbi Hilda, Máthé Erzi, Szabó Sándor

A gyermekkor kísértete

Gubenko: *Sebzett madarak*

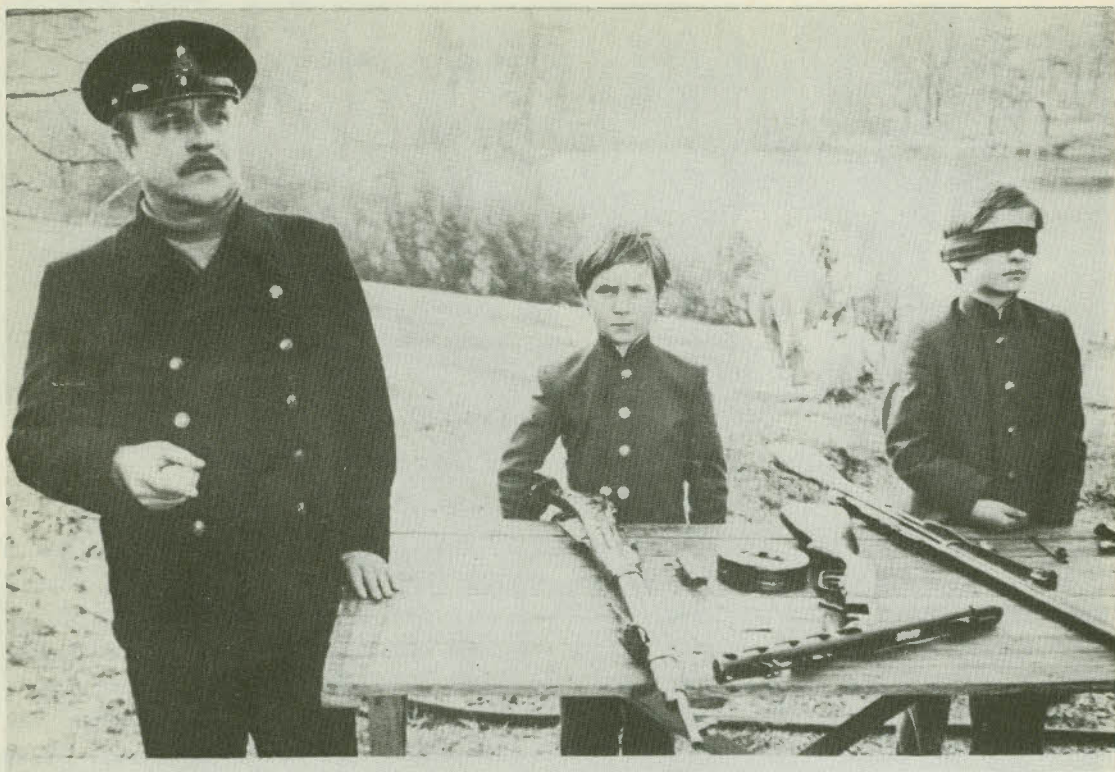
Vonulnak a gyerekek, sűrű, tömött menetben végig a filmtörténelmen. Egymás útját keresztezik olykor, hiszen az elesettekről, az útvesszőbe kerültekről, a szegénység vagy a háború hálójában vergődőkről szóló művek mellett – vagy szemközt velük – jönnek az édesek, szépek, jópofák, huncutak. Egyfelől a szovjet *Út az életbe*, az *Iván gyermekkora*, az olasz *Fiúk a rács mögött*, a magyar *Valahol Európában* meg az *Árvácska*, a francia *Tiltott játékok* és a *Négyszáz csapás*. Hosszan sorolhatnám még a címeket. S a másik oldalról Jacki Coogan nyomában Jacki Cooper és Shirley Temple loknikkal, grüberlikkel, őket fricskázva jön Mickey Rooney, jön a *Zazie a metróban*, a *Gyermecketegségek*, Kovács Krisztián, a profi-humorú kissrác.

Nyikolaj Gubenko filmje, a *Sebzett madarak* az első menet, a felrázó, a megrendítő filmek rokona. A rokonság oly közeli, hogy első látásra gyanú ébred bennünk: vajon van-e új és önálló közlendője velünk, a színész-rendezőnek? Csavargó gyerekcsapat a háború végén, rongyos, vidám, trükkösen önellátó kis banda, mintha Kuksi meg Ficsúr és a *Valahol Európában* többi kedves kölyke támadt volna fel színes filmen, s ettől kicsit lágyabban, érzelmesebben megrajzolva, mint Radványi Gézánál. Aztán az intézet, ahová a gyerekhős kerül... Katonás fegyelem, zord és megértően szórakozott tanár; felrémlik Fellini *Amar-*

cord-jának zseniálisan mulatságos iskolája, a Karinthyhoz méltó „röhög az egész osztály” képsora. Szelídebben, tartózkodóbban, líraiban. És talán még De Sica is eszünkbe jutna a kíméletlen kesztyűs tanár embertelen nevelési módszerei láttán, az ő jelenlétében ezek a szovjet gyerekek is rács mögé zárt fiúkká válnak.

De váratlanul megemelkedik a történet és elszégyelljük magunkat. A hasonlóságok *nem* idézetek. Pusztán az azonos szituációk kikerülhetetlen hasonlósága tévesztett meg. Mert a háború Európában mindenütt árvává, kis farkassá, egymáshoz húzóvá tette az otthontalan gyerekeket. Mert az iskolákban – még a legrosszabb iskolákban is – legyűrhetetlen olykor a röhögés, a hecc, a verekedés és a játék. Mert minden javítóintézetben, árvaházban akadnak magukat nagy embernek képzelő, testi fölényükkel ilyen vagy olyan okból visszaélő nevelők vagy örök, akiknek a gyerek nem kis *ember*, csupán kismövésű, könnyen legyőzhető ellenfél.

A gyerekekről szóló, valóban jelentős filmek – sosem gyerekfilmek, bennük mindig a maga korának problémáit fogalmazza meg a szerző. Az *Út az életbe* csakis akkor született, amikor a szovjet hatalom még a polgárháború sebeit kötözte, amikor még frissen élt az emberek emlékezetében a szerencsétlen gyerekfalkák elembertelenedése; akkor,



amikor Chagall is intézetet vezetett, természetesen kevesebb pedagógiai ismerettel, de nem kevesebb emberséggel, mint Makarenko. A *Valahol Európában* „szerzőiként” a rendező minden nyilatkozata a gyerekeket említi. De „szerző” volt a kor is, amikor a gyerekeket éppúgy fojtogatta a szegénység s vele párban az otthoneremtés, a jó szó vágya, mint a megviselt, frontot járt vagy bunkerből előbújt felnőtteket.

Miféle aktualitása lehet akkor Gubenko filmjének, mely nagy vonalakban és látszólag ugyanarról szól, és alig néhány évvel később játszódik, mint magyar elődje? Semmi esetre sem az a mesterkélts kerettörténet, amelyben az egykori intézeti árva keresi saját múltját, testvéreit. Ez a férfi – bármily megnyerően alakítja őt Juozasz Budrajtisz – akkor is érdektelenné lesz számunkra, ha megtudjuk róla, hogy író, akkor is, ha vele kalandozunk ellen-szenvesen jómódú bátyja procc lakásába, ahol státusszimbólumként egy kempingbicikli jelzi az erkölcsi nihilt. És semmivel se mond róla többet, figyelemreméltóbban az a bizarr szí-

tuáció sem, amikor nemes írói lélekkel egy napot tölt bűnözővé süllyedt rokonszenvesebbik testvérével a készséges örök jóvoltából.

Ez a felnőtt Bartenyev mai ruhákban jár, mai tárgyak közt, mai utcákon és lakásokban, de belőle semmiféle mai gondolat nem lépi át a „rivaldát”.

Gubenko történetének időszerűsége: a csak-is ma megfogalmazható meditáció, a mai nézőpont, mellyel az akkori gyerekek érzés- és gondolatvilágát vizsgálja. Meghökkenítően és merészen.

Gyerekhőseiben frissen él még a háború rémsége. A háborús szlogenek. Az az idő, amikor Ilja Ehrenburg versek és regények helyett pamfleteket írt a Fritzzről, a fasizmusról, az ordas farkasnál veszedelmesebb német katonáról. Akit – ha élni akarsz – meg kell ölni, akit a barlangjában kell megsemmisíteni, akinek halál jár, és még halál, és mindenütt, minden nap halál. Kisgyerekek és nem az Ifjú Gárda korosztálya számára mindez nehezen volt érthető. A jelszavak megrekedtek a lelkek mélyén,



a fasiszta szó – leegyszerűsödve – nem azt jelentette, amit a magyar értelmező szótár közöl róla: „Az imperialista burzsoáziának a vad nacionalizmus és fajgyűlölet alapján álló terrorista diktatúrája.” Nekik ez a fogalom a *rossznak*, a *kegyetlennek*, az *erőszakosnak*, a fizikai *brutalitásnak* és a *szívtelenségnek* volt a szinonimája. S ezek a gyerekek még telítődve voltak a háború gyászával is.

A film két csúcsa, két felejthetetlenül megoldott részlet foglalja magába ezt a mai mondanivalót.

A katonás intézetben nevelkedő gyerekek naponta végignézik a kerítésen át, mint esznek, dolgoznak, beszélgetnek a szomszédos hadifogolytáborban a németek. A „Béke” szót rakják ki kövekből, de a gyerekek szemében eközben is ellenségek; ők csak azt látják, hogy akad köztük egy hájas alak is, csak azt látják, hogy esznek. Az iskola legemberségesebb tanára különös dolgot írat az osztállyal. Kinek-kinek le kell írnia, mit tud elvesztett édesapjáról. Egy kisfiú – a főszereplő gyereknél markánsabb

tehetség – megírja a leckét, és kirohan az osztályból. Írását a tanár olvassa fel. Arról szól, miként csonkították meg, hogyan kínozták és veszejtő módon halálba azt az édesapát.

Eközben a gyerekek – akiben minden szenvedést, minden gyűlöletet felkavart az óra – robbanóanyaggal elégtételt akar venni a gyilkosokon. A békésen jövő-menő, üldögélő hadifoglyokat próbálná elpusztítani. De bármily buzgalommal verte belé a tornatanár, miként kell szuronyrohamra indulni, vigyázzban állni, puskát a vállhoz emelni – robbantani nem tanította meg. S ő pusztul el, ő lesz az áldozat a kerítés innenső oldalán. Mindezt vér és borzalom nélkül. Líraian megfogalmazott, csendes vallomás inkább a gyilkolás és a gyűlölet ellen.

A másik részlet talán több is, mint részlet. Hiszen az egész film arról szól, amiről ez a jelenetsor.

A tragédia után vallatóra fogják a gyereket, kinek van eldugott fegyvere, lőszere? A válasz: csend. A diktatorikus tanár tehát át-



kutatja a hálótermeket. Aljosa, a szelídarcú főszereplő utánarohan. Mert neki van titkolnivalója. Apja volt bajtársától megkapta apja törét. S erről senki sem tud. A tornatanár az eredménytelen kutatástól feldühödve feltúrja az ágyat, és megleli a párnába rejtett ereklét. A szelídarcú gyerek megvadul. Nekiesik. Nem és nem! Ezt nem vehetik el tőle! A tanár kesztyűs ökle erősebb ütésekkel mér, már püföli a fiút, de az mégis, még egy darabig őrzi a tört. Az ügy – ügyé lesz. Összeül a tanári kar. A kisfiú pedig kimondja a súlyosabb szót, ami felnőtt nyelven ott és ma mindennél sértőbb. „Fasiszta!” – mondja a brutális tanárnak. A tanáron most nincs kesztyű. S mi

meglátjuk csupasz kezét, csupasz kezén az elégett, roncsolt bőrfelületet. A tanárban meglátjuk a rokkantat.

Áll a kisfiú egy furcsa terem végében, kitágult szemmel nézi a felnőtt férfit, amint kitámolyog a tanáriból és sir. Görcsösen, legyőzötten, védtelenül.

Nem borulnak egymás nyakába, nincs happy end. De ez a novellának is beillő párharc-történet nem kevesebbre figyelmeztet, mint arra, hogy *mára* a fasizmus szónak mindkét értelmezése helytálló. Mert vannak az értelmező szótárnak sajnálatosan megfelelő rendszerek, csoportok, pártok, kormányok, melyekre a felnőtt fogalom érvényes. De Gubenko elismeri a gyermeki szinonimát is. Lehet valaki a szocializmus áldozatos híve, lehet valaki mártír, lehet valaki derék állampolgár, szigorú, de igazságos családapa, rossz módszerekkel jót akaró pedagógus, „fasisztává” teheti őt a benne lapangó rossz, a mindennapi mikro-terrorizmus, a durvaság, a vakfegyelem, a mások megalázásának vétke. „Fasisztává” – gyereknyelven. Fasiszta tulajdonságok hordozójává Gubenko értelmezésében. És ezt a „fasizmust” is el kell tüntetni a földről.

Nemcsak szép, jó film is lehetne a *Sebzett madarak*, ha beéri ezzel a látszólag egyszerű és áttetsző történettel. Ha Alexandr Knyazsinszkij operatőri tehetségét, a Vivaldi-, Corellimuzsikát nem helyezi el a keretjáték idézőjelében, rontva a hatást, ki-kizökkentve a nézőt abból az átélésből, azonosulásból, melyet a filmtörténeten átvonuló klasszikus elődök, a gyermeklélekben felnőttgondokat feltáró nagy filmek mindenkor megteremtettek.

Máriássy Judit

SEBZETT MADARAK színes, szovjet, MOSZFILM, 1976.

I. és r.: Nyikolaj Gubenko; O.: Alekszandr Knyazsinszkij; Sz.: Aljosa Csersztvov, Juozasz Budrajtisz, Alekszandr Kaljagin, Georgij Burkov, Nyikolaj Gubenko

Narcisszusz bokszesztyűben

Avildsen: Rocky

A film – mint szinte minden film – biztatóan indul. „Philadelphia, 1975” – mondja egy fölirat, majd zöldes tónusú, nagy teremben bokszmeccset látunk, üvöltő közönség előtt. Az egyik öklöző nyomasztó fölényben van. A szorító és a közönség fölött freskó látszik, a kamera jelentőségteljesen rámegy: arany háttérben Krisztus, körülötte szentek.

Szeretem az amerikai filmet, de viszolygok az öklölvívástól, így aztán Krisztus szívesen láttott jelenés a szorító fölött. Készségesen föl-tételezem, hogy ennek a frappáns ellentétnek mélyebb jelentése van, illetve lesz, különben nem ment volna rá a kamera. Arra következtetek belőle, hogy az öklölvívás hálistennek önmagán túlmutató jelentést fog kapni a film-ben, amelyről csak annyit tudok, hogy egy öklölvívóról szól, karriertörténet, Sylvester Stallone írta, és ő is játssza a főszerepét, az ő életéről van szó. Az öklölvívást nagyon is el tudom képzelni az érvényesülés jelképpé váló eszközeként Amerikában, s ilyesmiben reménykedem, mert a bokszmeccsek izgalmát sosem tudtam átvenni, végeredményük közömbös, lefolyásuk untat. A nyers fizikai erőszak látványa lehangol, a közönség magatartása még inkább. Krisztusban bízom tehát, miközben az egyik fiatal öklöző iszonyatosan, gonoszul, és úgy tetszik, fölösleges kegyetlenséggel összeveri a másikat, akinek máris vérzik és földagadt az arca. A közönség hallatlan élvezettel üvölt,

tombol, és különféle tárgyakat dobál a ketrecbe, illetve szorítóba, akár az állatkertben. Aztán vége a meccsnek, a vesztes kitántorog. Az öltözőben egy mogorva kis öregember hatvanöt dollárt nyújt át a lihegő nyertesnek, és tizenhetet a dagadtra vert arcú vesztesnek, akinek köpenyén ez a fölirat olvasható: *The Italian Stallion*. „Az olasz csődör”. Ő Rocky, Sylvester Stallone tehát. Ezután jelenik meg a főcím, majd a többi fölirat, és elkezdődik a film.

A következő másfél óra Krisztusra várva telik el. Krisztus, azaz a készséggel előlegezett mögöttes jelentés, a jelképiség, a magasabb és nemesebb tartalom azonban nem jelenik meg. A megváltás elmarad: a bokszolás végig egy-egyben zajlik, sok – és az az érzésem: igazi – vérrel, az ütések súlyát és becsapódásait dermesztően érzékeltető, plasztikus hanghatásokkal, egyre vadabbul, egyre gyakrabban, és végig megmarad bokszolásnak. Egy darabig még akadnak persze pillanatok, beállítások, helyzetek, mikor kínomban – mintha engem vernének – még valami magasabbrendű rendezői stratégia húzásában reménykedem, melyek majd, talán még visszamenőleges érvénnyel is, egy más logika szerint átrendeznek, újraértelmeznek mindent. De nem. Sokasodnak a gyanús jelek. Anti-hőszünk, az Olasz Csődör, olyan mértékig anti, hogy szinte teljesen megfoszt a vele való azonosulás lehetőségétől, holott a film



erre épít. Nem várok ugyan sokat egy kezdő, kültelki, profi öklözőtől, aki szabad idejében egy utcai profi bűnszövetkezet bedolgozója, de annyit mindenesetre, hogy valami közöm azért lehessen hozzá, máskülönben hidegen hagy a sorsa. Ez a fiú egy víziló-mozgású hústorony, akinek alig artikulált és túlolaszosra vett kifejtését alig értem, pedig többször is elég hosszú időt töltöttem Amerikában, s még senkivel sem voltak nyelvi nehézségeim. Állandóan erőszakot követ el a tárgyakon, fujtat, ordít, csapkod, dörömböl. Sylvester Stallone mindezt kitűnően játssza el, mert jó színész, s mert korábbi önmagát játssza. De hamarosan jön az ellenpont. Már az első percekben gyanús, hogy ez a behemót mennyi időt tölt el otthon az akvárium előtt, a halacskaiban gyönyörködve. Aztán egy közeli állatkereskedés kirakata és polcai előtt. Majd saját gyerekkori fényképében gyönyörködve. Nem veszi igénybe egy kezdő,

tinédzser utcalány följánlott szolgálatait, sőt, meg akarja a lányt téríteni. A gengszter-főnökétől csúnya letolást kap, mert nem volt hajlandó eltörni az áldozat kisujját, pedig utasítást kapott rá. És az állatkereskedésben dolgozó, csúnya, jelentéktelen, szemüveges lánynak udvarol, félszegen, akár egy kisdíák. Világos: a durva és primitív külső alatt érző és nemes szív dobog.

Az ilyen embert aztán persze igazságtalanságok érik; a jóság elnyeri méltó büntetését, mint mondani szokás. Elvesztette a film elején látott mérkőzését, így hát az ökölvívócsarnokban kirakják a holmiját az öltözőből, a szekrényét más kapja meg. Éktelen haragra gerjed, üvölt, dül-fül, méltatlankodik, de a morgorva vén edző értésére adja: „Ez nem ingyenkonyha, ez business.”

Ez a kijelentés egyben azt a mélységet is jelzi, ameddig ez a film a későbbiek során a maga bemutatott világát ábrázolja. Az egész történet közhelyekre épül. A csúnya lány pontosan úgy csúnya, ahogy Hollywood a Hamupipőkéket maszkírozni szokta: szemüveges, sutta, szegénylős, ügyetlen, megszólalni is alig mer, egy siralmas kékharisnya. De csak addig, amíg anti-hősrünk hatalmas mancsa először hozzá nem ér. Akkor egyszerűen úgy megszépül, hogy tátva marad a szám. Rocky elviszi szórakozni, s nagyúrinak szánt, extravagáns gesztussal tíz percre kinyitattja az ünnepnapon zárva tartó műjégpályát, ahol a lány bizonytalanul billegve csúszkál körbe-körbe percenként egy dollárért, a hatalmas, kongó csarnokban, ő pedig cipőben, alázatosan cammog mellette, s lelkesen az ökölvívásról mesél.

A tulaj percenként bekiáltja az idő múlását. Érezni, ez a rendező nagy trouvaille-a lehet, belefeledkezik az enyhén bizarr, de tökéletesen funkciótlan s ezért semmitmondó jelenetbe, elgyönyörködik benne. A pálya körül múlt századi hangulatú, festett giccs-díszlet, mai reklámokkal tarkítva, s olyasféle várakozásokat keltve, mint a film elején a Krisztus-freskó, de most már nem megyek lépre. A jelenet Rocky nagyszabású érzelmi gesztusa akar lenni,



s nem is téveszti el hatását a lányra, de valójában hosszúra nyújtott rendezői gag; az embernek az az érzése, csakugyan lekorcsolyázzák a kialakult tíz percet. Utána törvényszerűen bekövetkezik a szerelmi nagyjelenet, a lány drámai megszépülésével Rocky mancsai alatt. Rocky szobájában – s ez szépen van megoldva – suta bevezetés után összeölelkezve lerogynak a földre. A vízilónász látványától megkímélnek bennünket.

Most következik a társadalomrajz. A nehézsúlyú néger bokszbajnoknak ellenfelet keresnek, s a fehér menedzser választása – ki tudja, miért – éppen Rockyra esik. A tét 150 000 dollár. A menedzser azzal biztatja, hogy a korlátlan lehetőségek országában mindenkinek megvan az esélye. Rocky előbb meghátrál, majd persze elfogadja az ajánlatot. Ezután a mogorva, öreg edzőnek nyílik alkalma, hogy bizonyítsa: benne is érző szív dobog. Rocky

jogos haragjában („most bezzeg” stb.) először kidobja, aztán megsajnálja, visszahívja, és megteszi menedzserének. Elkezdődik a fölkészülés.

Akit érdekel az ökölvívás, a filmnek ezt a részét élvezni fogja. Bokszolásban ugyanis nem számít közhelynek, ha valaki nyerni akar, s ennek érdekében mindent belead a fölkészülésbe. Mozgalmas, helyenként zenés montázsba átmenő képsorok mutatják Rockyt az edzés összes fázisában. Futásai közben még Philadelphiából, Amerikának ebből a szép, történelmi városából is látunk valamit. És itt kerül sorra a második emlékezetes – rendezői vagy írói, mindegy – gag; Rockyt a hűtőházban dolgozó barátja (a lány bátyja) bevezeti a kampón lógó, fagyasztott félmarhák beláthatatlan sokasága közé, s ő hirtelen ötlettel vadul és módszeresen öklözni kezdi a kőkemény, véres marhahúst. Az ötlet valóban szellemes, frappáns,

gondolom ökölvívó-szakmai szempontból is új, és jelképnek sem utolsó.

A csúnya-szép lány most már élettársként segíti Rockyt a fölkészülésben. Rocky sejti, hogy nincs igazi esélye, de visszalépni már nem lehet. Még imádkozik is a sikerért. A kitűnően rendezett és fényképezett nagy meccs a film csúcspontja. Logikája szerint itt dől el, hogy ez a kis külteki vagány is részesülhet-e a korlátlan lehetőségekből. (Muhammad Ali és Foreman, ha jól emlékszem, fejenként ötmillió körüli összegért verekedett Zaire-ban; ahhoz képest itt aprópénzre megy a játék.) Finoman azt is sugallja ez a logika, hogy Rocky született vesztes, csak a csúnya-szép lány szerelmét nyerte meg, de nem rajta fog múlni, hogy veszít, mert becsülettel helyt fog állni, a lehetősége tehát megvolt. Így is történik. A meccs igazi meccs, Stallone önmaga dublőraként állja és osztja az iszonyú ütések. Mindjárt az elején leküldi hencegő, magabiztos ellenfelét a földre, de ez csak a lehetőségek nyitottságát érzékeltetni hivatott fogás,

amelyet még majd többször is alkalmaz a rendező. A tizenötödik menet végére Rocky tántorgó, dagadt, véres roncs, alig tud kívánszorongni az öltözőbe. De a lánynak nem ez a fontos. Ott, az öltözőben mondja ki először: „I love you.”

A film tulajdonképp nem érdemelte meg az ironikus tárgyalást, mert nem olyan rossz, mint a fentiek alapján hinni lehetne, csak jelentéktelen és giccses. A történet bizonyára teljesen hiteles, de tétje kevés és túl triviális ahhoz, hogy át lehessen élni. Remek amerikai filmek tucatjai jutnak eszembe, a *Bonnie és Clyde*-től a *Szelíd motorosok*-on, a *Száguldás a semmibe*-n keresztül *A nagy balhé*-ig, melyeknek jelentéktelen, sőt olykor visszataszító hőseivel bámulatosan sokrétű érzelmi kapcsolatokba kerülve, felejthetetlen művészi revelációkat kaptam róluk s a világról, amelyben élnek. Itt pusztán annyit tudunk meg, hogy így, ilyen cukros, narcisszisztikus naivitással látja világát és benne önmagát egy sikertelen öklözőből lett sikeres színész.

Vajda Miklós

ROCKY amerikai, színes, 1976.

R.: John G. Avildsen; F.: Sylvester Stallone; O.: James Crabe; Z.: Bill Conti;
Sz.: Sylvester Stallone, Talia Shire, Burt Young, Bergess Meredith, Carl Weathers

A Csiki-csuki-tól a Kísérleti fogház-ig

Négy kisfilm. Mind a négy riport, valamennyi 1977-ben készült a Dokumentum Filmstúdióban.

1.

Csiki-csuki... Rendezője, Szalkai Sándor, évekig újságszámíró volt, míg aztán szerelembe esett a filmmel. Jó iskola volt számára a sajtó. Tudja, hová kell nyúlania, ha a társadalom fontos kérdéseiről akar valamit a világ elé tárni. Konok türelemmel keresi azokat a tényeket, melyeknek művészi reprodukcióját maga az élet tűzte napirendre. Kevés olyan fiatal rendezőről tudok, akiben a Szalkaiéhoz hasonló szenvedéllyel lobogna az ítélkezés szenvedélye és bátorsága.

A *Csiki-csuki*-ban is ezek a tulajdonságai keltenek rokonszenvet alkotói alapállása iránt. Maga a történet, melyet a filmriport elmond, fontosságában is mindennapi. Egy építőipari tervezőintézetet megbízták: készítsen tervet arra, hogy miként lehet korszerű irodaházzá átalakítani egy százéves malmot. A tervek elkészültek, jóváhagyattak, megindult a munka. Menet közben kiderült, hogy a statikai szakvélemények egy része – annak idején ugyanis használták még a malmot – föltételezésen alapult. Ilyen körülmények között festett díszoszlopokat tartóoszlopoknak vélték a mérnökök, a homlokzat – szemben a föltételezéssel –

nem vasbeton tartóelemekre épült stb. A minduntalan előbukkanó újabb és újabb „meglepetések” sok bontásra, alakításra kényszerítették az építőket. Menet közben még tömegszerencsétlenség is történhetett volna. Egy szó, mint száz, a költségek elérték a 34 millió forintot – ennyi pénzből már egy vadonatúj irodaházat is építhettek volna. Azért írtam le ezt ilyen részletességgel, hogy az olvasó érzékelje, nem olyan apróság ellen lép föl ez a filmriport, mint hogy teszem azt a Patyolat elcseréli olykor a kimosott törülközőket. Mindezt úgy tállalva, hogy a riport elején is, a végén is megszólaltat egy munkást, aki akaratlan hatszáz forintos kárt okozott a gyárban, s ezért a hatszáz forintot meg is fizették vele.

A munkásember 600 forintját és a mérnökök által okozott 34 milliós kárt egymás mellé állítani hatásos, de etikailag, sőt politikai szempontból sem föltétlen korrekt dolog. Miért?

Semmiképp sem azért, mintha nálunk külön munkás- és külön mérnökfelelősség volna. Azért nem korrekt, mivel egy nagyjelentőségű, konkrét ügyben, konkrét személyek fölött úgy mond ítéletet, hogy az érintettek számára csak formális – a film vágásával óhatatlanul csorbított – védekezésre ad lehetőséget. Elfogulatlan szakmai testület és a bíróság lett volna hivatott annak tisztázására, hogy meddig terjedt a mérnökök cselekvési lehetősége; mennyiben befolyásolták őket a külső körülmé-



Zombori Katalin: Kísérleti fogház



Nádasy László: Életképtelenek?

nyek; rendelkeztek-e megfelelő mozgási lehetőséggel és azokkal az eszközökkel, melyek egy ilyen fölmérés reális végrehajtásához és a tervek kidolgozásához szükségesek stb. stb.

Valóban sok milliós kár érte a népgazdaságot? Akkor állítsák bíróság elé a felelősöket, a vád és védelem törvény szabta megütköztetésével. Enélkül a filmen megnyilatkozó mérnökök csak deresre húzott foglyai a rendezőnek, s talán nem is sejtették, hogy a maguk védelmében elmondott szavaik miként fordulnak – ellenük.

2.

Életképtelenek?... A hulló, pergő vakolatú, lakosságát elvesztő csereháti falvakról beszél Nádasy László filmmel elmondott jelentése. Fájdalmas divat az aprófalvak sorsának analízálása. Aki szélteben-hosszában járja az országot, az gyakorta bukkan félig-meddig elnéptelenedett községekre. Látja a bedeszkázott ablakokat, a gyom hatalma alá került kerteket, a megroggyant tetőgerendákat. Nem túl régen tanúja voltam annak, hogy miként búcsúzott el egy kis hegyi falu, Trizs utolsó tanítója a parányi község népétől. Megrendítő elválás volt. Kezem ügyében van az ország túlfeléből, a Zala megyei Pátróból írott levelezőlap, melyen beszámol valaki arról: sorvad a falu, már iskolájuk sincs, könyvtárunk sincs, minden elkerül tőlük.

Ez a folyamat arányaiban is, következményeiben is majd olyan történelmi jelentőségű a magyar falu életében, mint amilyen a földosztás vagy a szövetkezetesítés volt.

Nádasy e riportfilmjével jókora kérdőjelet ír erre a változásra. Már a cím is ezt a kételkedését fejezi ki. Vitatkozókedvéről és erejéről vallanak a festői faluképek kontrasztjaként „bedobott” képsorok a miskolci betonház-kolosszusok falanxáról. Az „ott maradni” gondolatát sugallja olyan közléseivel, hogy Fancsalon a jó termelőszövetkezet mágnesként fogva tartja az embereket. Valaki kimondja a programot: „Megkötni a talajt és a népet – ne vigye el az erózió.”

A társadalom egészének gondjai iránt érdeklődő ember számára szellemi izgalmat kínál ez a filmriport. Még akkor is, ha olykor publicisztikus szövegre bízva olyan tartalmak kifejezését, melyekhez „ki kellett volna kínlódnia” a rendezőnek a képi kifejezést. Még akkor is, ha igazából nem győz meg arról, hogy a tömeges elvándorlás kárt okoz mind a községnek, mind az egyénnek. Még akkor is érdemes együtt gondolkoznunk, vitáznunk Nádasy új munkájával, ha tudva tudjuk: világ-

jelenséggel pörlekedik: minél korszerűbbé válik a termelés egy országban, annál nagyobb ott a városlakók aránya.

3.

Milyen a világ?... Magyar József ebben a filmjében egy általános iskolai olvasókönyv közléseit szembesítette az élet tényeivel. Gyermek és felnőttek beszélnek például arról a voltaképpen gyermeketeg kérdésről: milyenek a nagyok.

Egy iskolás naiv lelkendezéssel – és talán a már benne szunnyadó alkalmazkodási vágytól vezéreltetve – mondja: a felnőttek szépek, szorgalmasak, aranyosak, jók.

Némi konsternációt keltve egy kislány: „Rosszak is szoktak lenni.”

Számomra nem az ilyen végleteket hordozó spontán megnyilatkozások fejezték ki a lényegét, hanem egy érett pedagógusasszony meditációja, aki ilyeneket mondott:

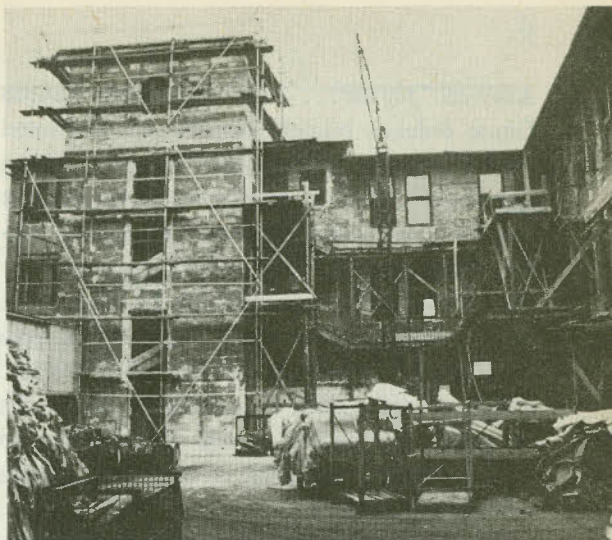
„Elegendő-e a tankönyvre csak az eszményt bízni? ... Nincs olyan életkor, amelyben valaki fiatal az igazsághoz...”

Hozzátenném: csak egy világunk van, a gyermek számára nem konstruálhatunk egy külön világot.

Bennünket annak idején arra tanított az iskola, hogy a magyar seregek mindig, mindennél, mindenkivel szemben győztek. És szegény tanáraink csak verítékezve próbálgatták megmagyarázni, hogy miként alakult a magyar hadtörténet Mátyás után.

Arra tanítjuk a ma gyermekét, hogy a felnőttek – úgy általában – dolgozók, jellemesek, kitűnőek... Aztán odaül velünk a gyermek, hogy megnézzük a TV Híradót és látja: így és így ölték meg Aldo Morót; Teheránban a tüntetők közé lőttek; a felnőttek szennyvíz-csatornává mocskolták a kék Dunát; közlekedési katasztrófákat idéznek elő; az atomháború fenyegetésében tartják a világot.

Persze a gyermek elsősorban olyannak látja a felnőtteket, mint amilyenek a szülei. Az otthon légköre, mint a Földet az atmoszféra,



Szalkai Sándor: Csiki-csuki



Magyar József: *Milyen a világ?*

elkíséri őt csaknem egész életútján. Ezért – paradox módon – a harmonikus családi életből a mindennapok külső bonyodalmai közé kerülő lény érzékenyebb, sebezhetőbb, hamarabb csalódik, mint az, akinek a családon belüli élményei kevésbé kellemesek.

Úgy vélem, Magyar József csak elkezdett valamit ezzel a filmjével. A téma, melyet a tőle megszokott leleménnyel kiválasztott és földolgozott, több, bonyolultabb, keservesebb töprengést ró a rendezőre is, a nézőre is, mint amit ez a riport átfoghatott.

Kísérleti fogház... Dr. Zombori Katalin filmje érdekes büntetésvégrehajtási kísérlettel ismerteti meg bennünket. Van Magyarországon egy fogház, ahol a gondatlanságból okozott halálos közlekedési balesetek elkövetőit szabadabban kezelik, mint teszem azt a tolvajokat. Abból az elvből indulnak ki, hogy azok az emberek, akik ott töltik büntetésüket, nem gonosztevők. Nem őrzik őket fegyveresek. Időnkint eltávozásra is mehetnek. Kulturális és sportfoglalkozások, nevelő funkciót betöltő rabértekezletek tartoznak a baracskai fogház mindennapjaihoz.

Ideje volt már, hogy nekilássanak nálunk ennek a kísérletnek. Olyan országban, ahol több mint egymillió a gépjármű, évente ezrek válnak minden ártó szándék nélkül mások tragédiájának okozójává. És ezek kerülnek bíróság elé, ezrek életében jelenthet súlyos törést egy-egy akaratlan gázolás. Nyilvánvaló, hogy a korábbi gyakorlat, amely majdhogynem a bűnözőkkel vette egy kalap alá azt a gépkocsivezetőt, akinek a talpa egész napi kimerítő

munka után lecsúszott a fékről – ma már tartatlan.

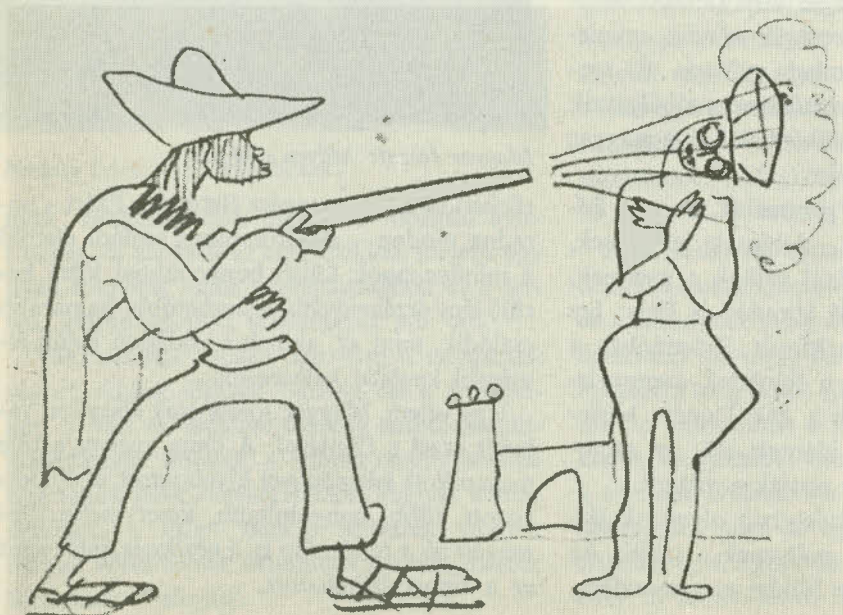
Sokan megszólalnak a filmben: rabok is, a kísérlet alkalmazói is. Jó, hogy még egy olyan álláspont is elhangzik az egyik rab megfogalmazásában, amely szerint nem helyes elzárni azokat, akik akaratlan gázoltak, elegendő nevelő hatása volna a felfüggesztett fogházbüntetésnek.

És szerepel a filmen „jelkes” rab is. Épp, hogy azt nem mondja: jobb itt, mint otthon.

Talán a forgatás helyszínéből fakad, hogy viszonylag kevés a mélyebb, emberibb megnyilatkozás és nem kevés a deklaráció. Az sem ártott volna, ha a kamera kimozdul a fogházból és érzékelteti: olyan ítéletbe nem foglalt következményei is vannak egy halálos balesetnek, hogy azok elrettentő hatása legalább olyan, mint a fogházbüntetésé. És teljesebbé válhatott volna ez a riportfilm akkor is, ha érzékelteti: miként folytatják életüket, akik előtt megnyílt már a szabadulás kapuja.

A négy riportfilm egyenletes operatőri teljesítményt nyújtó társalkotói: Banok Tibor, Gulyás János, Kiss István György és Szabó Árpád.

Bajor Nagy Ernő



Sz. M. Eisenstein
rajza

„Alanyi filmek” a választásról és a kiválasztódásról

Sándor Pál portréjához

(Bevezető megjegyzések) A magyar kritika, valószínűleg hagyományos leíró jellege, téma- és cselekményközpontúsága miatt, eddig nem sokat tudott kezdeni Sándor Pál filmjeivel. Nem írtak róla átfogó tanulmányokat, nem sorolták iskolához, és teljesítményéhez képest viszonylag ritkán hivatkoztak rá az új magyar filmről szóló beszámolóokban. A kritikák legtöbbször azt a tudatot erősíti, hogy itt egy alapvetően ösztönös, elsősorban formai szempontból figyelemre méltó tevékenységről van szó, amelyről a racionális magyarázat visszaverődik. A leggyakrabban előforduló, sablonszerűen visszatérő kritikai megállapítások:

- Sándor Pál észrevétlenül lett ígéretes tehetségéből „nagy rendező”
- munkássága egyetlen ismert irányzathoz sem sorolható
- páratlan formaművész, de a logikával hadilábon áll
- filmjei tetszetősek, de súlytalanok
- az állandó játék elnyomja az illendő komolyságot
- a nagyrítkán előbukkanó tragikum súlyát a törékeny szerkezet nem bírja el.

Hasonló képet sugallnak a rendező nyilatkozatai is: „Minden ösztönös, kizárólag belőlem való, és nem tudom, hol találtam rá. Hagyom magam a képzelettől, az ösztönöktől vezérelni és igyekszem manuális készségemet hasznosítani. Egyszerűen: játszom; csodálatos

játék a filmezés. A tudatosság soha nem lesz erényem, ezt bárki a fejemre olvashatja... Nem vagyok monotematikus, nincsenek rögeszméim, nincsenek kialakított és továbbfejlesztendő mániáim, és ilyen visszatérő kifejezési formáim sincsenek.”

Nos, ha rendező és kritikusok mindezt ilyen egyöntetűséggel állítják, nehéz ellentmondani s nem-impresszionista módon megközelíteni mindazt, ami spontán, ösztönös és feladatról feladatra változik. Pedig Sándor Pál pályafutásának több mint egy évtizede alatt – tudatosan vagy öntudatlanul – figyelemre méltó rendezői életművet épített, ahol az egyes filmekből összefüggő jelképrendszer bontható ki, s ez az egyes művek konkrét eseményei mögött azonos eszmei-morális alapra utal vissza. Ezek a minden filmben fellelhető gondolati pillérek:

- a kiválás, ill. kiválasztódás kérdése, a személyiség, ill. hősteremtés esélye
- társkeresés, az emberi kapcsolatok iránti vágyódás
- az Úgy, amelyért érdemes küzdeni, kiválasztódni, csapatot kovácsolni.

Sándor a filmkészítés, a Nagy Mozi szinte összes ismert fortélyát felhasználja. Minden bizonnyal ő az egyik legszélesebb eszköztárral dolgozó rendezőnk. Néhány visszatérő stílusjegyre érdemes figyelni:

- a képsorok erős zenei ritmusa
- játékos anyagkezelés
- narratív jellegű kiszólások és kommentárok, amelyek idézőjelbe teszik a történetet, s a film alanyiságát és játékosságát erősítik
- a színészi játék nagy szerepe, pontos színészvezetés
- erőteljes képi atmoszféra
- a hagyományos mozi-sémát követő rövid beállítások túlsúlya
- lírai-érzelmes hangvétel

A filmek

(„*Te leszel a...*”) Már diplomafilmjében, a *Nagyfülű*-ben minden most elősorolt stílusjegy föllelhető. A költői hangvételű mese a kiválasztásról és a kiválasztódásról szól. Először a rendezőről, aki hőst választ, s ezáltal a film idejére személyiséggé avat számunkra néhány embert: „És akkor azt mondtam, hogy te leszel a copfos, te a néni, te az öregember, te meg a Nagyfülű”. A megnevezés-bemutató aktusa csaknem minden későbbi filmje elején megismétlődik. Néhány ember ránk köszön a vászonnál, akikkel majd különös kapcsolatba kerülünk. Ez még a rendező választása, a játéktér megteremtése. Ebben a térben ezúttal maga a történet is a választás-kiválasztódás körül zajlik. Az idős falusi házaspár lelenegyereket választ magának, kiemel egyet – ahogy azt az imént a rendező tette – a nyüzsgő gyermektömegből, s számukra-való arccal és személyiséggel ruház fel. De személyiségét, önmaga megkülönböztető jegyeit keresi az öntudatra ébredés korában járó kisfiú is; így választja – egyelőre egyetlen biztos ismeretőségéről – a nevét is: „Azt akartam, hogy olyan nevem legyen, ahogy mást nem hívnak.”

A nagyon is evilági lelenctörténet mese-formában történő előadásával megteremtődik reálisnak és irreálisnak az a kényes és csak bravúrral fenntartható egyensúlya, amely – egy kivételével – Sándor minden filmjét jellemzi. A játék már itt is egészen a valóságértelmségig fokozódik: a hagyományos tempót gyorsítások, lassítások, kimerevedések szakítják meg, a megnyugtatóan kiszélesülő totálokat, mint valami hosszan kitartott hangot, egy-egy felütésnek ható plán vágja el. A film líraisága így módon nemcsak a kameramozgásból és a

lágyszólamokból fakad (operatőr: Fazekas Lajos), hanem ebből a hangsúlyozottan zenei ritmikából is, amely a cselekményt kissé álomszerűvé teszi.

(„*Kilenc hónapra születünk*”) Az első nagyfilm, a *Bohóc a falon*, mintha a *Nagyfülű* hősenek történetét folytatná, tizenkét-tizennégy évvel később, amikor hősünk – ezúttal Kikinek hívják – a kamasz- és felnőttkor határára ér. S ha a téma és a stílusjegyek hasonlósága alapján nem fognánk is gyanút, a rendező mindenestre tárgy- és helyszínonosításról is gondoskodik, mint még jó néhányszor későbbi filmjeiben: a történet végén elérkezünk a *Nagyfülű* ismert tanyájára, ahol hősünk, egy artisztikus viharjelenetet megelőzően, gyermek-kora emlékeinek adózik.

Tompa árnyalatokkal fényképezett, esős alkonyat, hetyke kamaszvers és érzelmes zene az első hangütés. És utána: a szokásos bemutatkozás. A három kamasz találkozása az épülő házban, valószínűtlen helyzetben, összezárva egy csatakos éjszakán. Majd a kapcsolatteremtés, a közös hang megtalálása, amely megteremti az alaphelyzetet (kijutni és kijuttatni), és a későbbi álmoknak is érzelmi-logikai fedezetet ad. Ez az egyetlen Sándor-film, ahol maga a történet is álom: így módon a játék itt a legfelszabadultabb, a történet a legcsapongóbb. A kamera szinte elszábadul (operatőr: Zsombolyai János), minden helyzet és tárgy játékká változik át, s – mint Buñuel mondja – önmaga jelentésén túlmutató érzékenységre tesz szert. Olyan felhőtlen boldogulás ez, amelyhez Sándor formakészsége, hatás- és ritmusérzéke kell, másként óhatatlanul

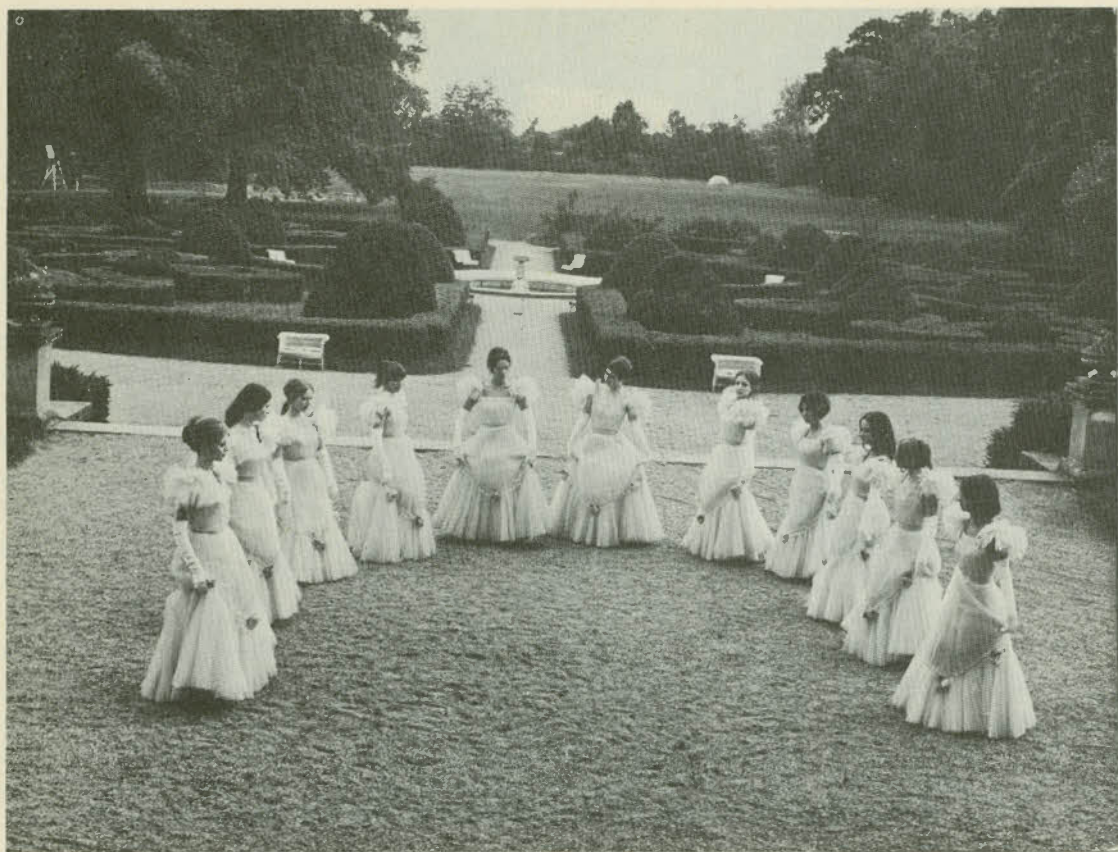


Bohóc a falon

blódlibe vagy unalomba csúszna át. A Pasolini-féle ismert felosztást követve jól illik erre – és a rendező későbbi munkáira – az „alanyi film” megjelölés: itt a kamera nem „semleges szem”, mindvégig érezhető a jelenléte: gyorsításokkal, állóképekkel, a beállítások szemképráztatóan bohókás ugráltatásával hívja fel magára a figyelmet. Ezeken az eszközökön – akárcsak a későbbi feliratokon és a nézőnek szánt kiszólásokon – a francia „új hullám” hatása érződik. Nem Godard-é elsősorban, aki mindezeket elidegenítő funkcióban, rádöbbenő céltalansággal, szándékolt disszonanciával használta, hanem Malle *Zazie*-jáé, ahol ezek az effektusok épp a beleringatás, az álomszerűség, a „tündérvjáték” megteremtését szolgálták.

Ennek ellenére sem csupán ártatlan játszadozásról van itt szó, mint azt a legtöbb kritikus vélte. A szereplők határozott társadalmi közegben mozognak, még az álom felté-

telezett szabadságában is. Nem a rendező szélsője, vagy pusztán az álom-dramaturgia folytán csaponganak látszólag értelmetlenül és céltalanul, hanem azért is, mert éppen „légüres tér”-ben állnak, szabadságuk utolsó perceit élvezik, miközben azon tűnődnek, a társadalmi munkamegosztás melyik dobozába passzirozódjanak be. „Kérdések lesznek, mondja a főhős, amelyekre csak egyetlen helyes válasz lehetséges.” „Elegem van az egészből! Éljen a szabadság!” – szögezi le később, majd nem sokára a nevezetes fehér táblákkal tüntet a Belvárosban. Érthető és átélhető állapot ez; az egyetemi felvételi és a másféle magatartásokkal való konfrontálódás fényében kapja meg az értelmét. A Kiki melletti szobában egyébként rövid időre megjelenik a komoly gondolkodású felnőttek „másik világa” is, amelyben már biztos (?) elvek, konkrét küzdelmek, teleírt táblák vannak. Mintha egy Kovács



Szeressétek Odor Emiliát

András-film értelmiségi vitája szűrődne át az ajtórésen. „Locspocs” – fordítja le magának Kiki, aki olyan derűs kívülállással nézi ezt a „másik világot”, mintha szanszkrit szöveget hallana.

(„*Aki nem lép egyszerre*”) Odor Emília – mutatkozik be a film elején a második, ezúttal színes, szélesvásznú film hőse (*Szeressétek Odor Emiliát!*) intézeti társainak, s azok öneki és – a kamerába köszönve – nekünk. S ez a derűs bemutatkozás a film végén most is dörögő viharba – és ezúttal: *halálba* – torkollik. De ez a halál – bár a kritikák szokatlan egyöntetűséggel kárhoztatták érte a rendezőt – korántsem olyan váratlan, mint a *Bohóc*... filmvégi hirtelen elkomorulása.

Az *Odor* ugyanis – ellentétben a *Bohóc*-cal – nem epizódokból mozaikszerűen összeálló életérzés-játék, hanem lineáris cselekményű, epikus

film – ritka világos logikával, a kezdettől a végpontig. Mintha Musil Törless-ének vagy Ottlik Iskola a határon-jának militáns szellemű tanintézete jelenne meg a századforduló szecessziós díszletei között – feminin módra. A lánytörténet, a millennium eufórikus levegője és a szándékoltan marcipánszínű képi környezet rokokós könnyedséget sugall: a Musil-i cselekmény azonban mindennek az ellenkezőjét: szikár fegyelmet, lefojtott indulatokat, kipattanni kész drámát. A *Bohóc* hőseinek játékos lázadása itt egy megcsontosodott és véresen komoly szervezettel kerül szembe – s a játék logikusan torkollik a halálba, nem saját nehézkedése, hanem az összeütközés ereje folytán. Odor kamasz-lázadó, az intézetet azonban nem a kamaszálmok szelleme, hanem a szigorú uniformizáltság és a tekintélyelv irányítja. S mindez még félelmetesebbé válik attól a finom, rafinált női terrortól, amely – a vég-

ső tett a bizonyság rá – adott esetben a fizikai erőszaknál is pusztítóbb természetű.

Itt is a kiválasztottságról van szó, kétféleképpen is. A konfliktus alapja egy vetélkedés a hivatalos, „felső” kiválasztásért. Odor azonban – öntudatlanul bár, de – egy másik kiválasztottság alternatíváját kínálja fel a társainak: kiválást az uniformizáltságból, szembeszállást a tekintélyelvű normákkal. A hivatalos és az önkéntes, a gátak közé szorított és a felszabadult cselekvés konfrontálódik filmben, nyílegyenesen haladva a végső tragédia felé.

A képi világ, amely szecessziós bájával és rokokós cifrázásaival hengerel le, enyhén valószínűtlenné válik, kicsit Chytilova *Százszorszépek*-jének képeire emlékeztetve. De távolból, jól érezte B. Nagy László, ide látszik a marienbadi luxuskastély, sőt a világtól elzárt Wallach-szanatórium is. A kamera (operatőr: Zsombolyai János) elfogulatlan érdeklődéssel bolyong ebben a tiszteletre méltó ősparkban és kastélyban. Széles kocsizások panoráma-képeit könnyed kameratáncok váltják fel – láthatóan mindez a rendezőt is elbűvöli, néha bele is vész a maga felidézte mesevilágba, s ugyanúgy elfeledkezik Odor készülődő palotaforradalmáról, ahogy a szigorú erkölcsű nevelőnők szeretnék elfeledtetni a szemlélővel a cukormázos látszat mögötti valóságot. A látszatvilág és a valódi viszonyok közötti egyensúly ezért néha megbillen: Sándor láthatóan komolyabban veszi a díszlet-építményt, mint a benne játszódó, logikusan felépített konfliktust.

Ebben a filmben már nagy szerep jut a színészi játéknak: a nevelőnők profizmusával szemben (Sulyok, Bulla, Törőcsik, Ronyecz), a növénydekeknél a *Bohóc*...-ból ismert felszabadult amatőrizmusa áll. Az *Odor*...-ban, talán épp az epikus jelleg miatt, kevesebb a gyorsítás, lassítás, kimerevítés és egyéb trükk; a felvett történetek, az egymást követő jelenetek és a kameramozgás ritmusa azonban itt is szigorú kompozíciós rendet követ, akár a többször is felcsendülő Mozart-szonáta.



Sárka, drágám

(„Eszteendőre vagy kettőre ember leszek én”) Az 1969 és 71 közötti években Kiki/Odor sem sokat öregedett. Kezdő filmrendezőként találkozunk vele, ezúttal Bóna Péternek hívják. S most is ugyanolyan szertelenül bohókás, komolytalan fráter, mint előző inkarnációiban volt. Mintha a *Bohóc*... félálom-világa térne vissza. Aztán megjelenik Sárka, drágám, s ettől az ügy komolyra fordul.

Lágy, szürkés tónusok, gyors ritmusváltások, rugalmas kézikamerás felvételek adják meg az alaphangot (operatőr: Ragályi Elemér).

„Hol van nekem esélyem arra, hogy én is hős lehessenek?” – kérdezi már a film elején Bóna, világossá téve, hogy ezúttal is a kiválasztódásról, az Ügyről, vagy annak hiányáról lesz szó. S kutakodni is jó helyen kezd: az utolsó olyan nemzedéknél, amelynek életében még volt Ügy; Sárkánál, az idős munkásmozgalmi veteránál, a „ritka, kihalóban lévő fajta” képviselőjénél.

Ez az első Sándor-film, amelyben az Ügyet egy konkrét történelmi mozgalom – annak máig ellátszó visszfénye – jelenti. Ezúttal nem személyes problémát növel szimbolikussá és általánossá Sándor – mint a *Foci*...-ban –, hanem egy valamikori valódi Ügy körvonalait tapogatja le. S ez szimbolikussá legfőljebb attól válik, hogy a rendező ebben is mai ügyeink képét kívánja tükröztetni, vagy legalábbis a méltó Ügy fájó hiányát felmutatni. Sándor erkölcs- és magatartásmintát fedez fel Sárika hajlíthatatlan figurájában, s vélhetően nemcsak az ő rendezői alkatának, hanem tudatállapotunk ezzel kapcsolatos általános bizonytalanságainak is tulajdonítható, hogy ez az etikai tartás – melynek gyökere egészen másfajta társadalmi és tudati viszonyokig nyúlik le – a filmben jórészt csak a tisztelet és csodálat tárgya marad.

A probléma – melyre Sándor szinte hályogkovácsként talált rá – olyan aktuális és súlyos, hogy a pusztán érzelmi megközelítés ezúttal elégtelennek bizonyul. Sárika, a munkásmozgalom és a lehetséges magatartástípusok mai problémái nem kezelhetők ugyanolyan öntudatlan csodálattal, mint a többi Sándor-film jelképes ügyei; oknyomozó racionalitás szükségeltetne. Enélkül a film nem jut tovább a Sárika iránt érzett nagyrabecsülésnél, amivel megkerüli, a szubjektivitás és a személyes rezonancia szférájába utalja át a témában szükségszerűen benne rejlő társadalmi feszültséget.

A tudatos gondolati építkezés hézagait tükrözik a film dramaturgiai gyengeségei is. A cselekmény szétesően epizodisztikus – a pénz körüli jelentéktelen vita alig néhány jelenetre elegendő, az Ügyről kevés szó esik –, lazán oda- kapcsolódó eseményekre van tehát szükség a cselekményt továbblendítendő. Barátok, szerelmek érkeznek, egy erőltetett képsorban összehatalálkozik egy rock-együttes és egy szovjet delegáció, s a film felénél beúszik a történetbe egy disszidálás-dráma is. Ez utóbbi alkalmas lehetne arra, hogy megmutassa: Sárika és a fiatalember milyen cselekvésformákkal reagálnak egy ilyen politikai és morális állásfoglalást

igénylő helyzetre. A filmbeli téveteg és suta reakció azonban igen keveset tükröz a két erkölcsi felfogás és magatartástípus közötti különbségből, s így ez továbbra is csak a hősök alkati tulajdonságaiban, egymásról alkotott képében ölt testet.

„Nekem kérdezni kötelező, nektek válaszolni” – mondja Sándor/Bóna, sajnos csak a film végén. Pedig itt kezdődne az igazi párbeszéd, amely jóval többet érdemelne a filmvégi néhányperces dokumentumbetétnél, lévén történelmünk és jelenünk egyik alapkérdéséről szó.

A *Sárika, drágám* mindezek ellenére kétségkívül fordulatot jelent Sándor pályáján, melynek nyomai későbbi filmjeiben – elsősorban a *Herkulesfürdői emlék*-ben és a *Szabadíts meg a gonosztól*-ban – is tükröződnek. Sándor első ízben itt szembesítette hőseit egy konkrét történelmi helyzet kérdéseivel, s helyezte az *Odor* steril világonkívüliségét időben és térben behatárolható koordináták közé.

(„*Abcug, Fősör!*”) Sándor Pál legegységesebb filmje a *Régi idők focija*, ahol a mese szárnyalását semmiféle külsődleges és megoldhatatlan szál nem nehezíti, s ugyanakkor a történet olyan közmegegyezéssel jelképekre épül, amelyekről, minden konkrét visszautalás nélkül is, életproblémáinkra ismerünk. Lágy pasztellszínekben úszik ez a lírai filmburleszk, s Sándor most valósággal tobzódik az ötletekben: felpergetések és lassítások, szürreális vízió és öltözködésjáték, átstilizált külvárosi enteriőr és fényes bankett, habostorta és forgóajtó, felirat és osztott képmező a „régidő mozijából”, nagy biztonsággal. Vérteli mozi ez, amelyet láthatóan készítője is élvez; egy pillanatra még az ihlető, Chaplin is megjelenik, hogy biztatóan hunyorítson újabbkori reinkarnációjára, Minarikra, a mosodásra.

Jogos és megengedhető ez az önfeledt játszadozás, hiszen ez burleszk, amiben „csak” a fociról van szó, a másodosztályú Csabagyöngye győzelmeiről és vereségeiről. Lehet tehát játszani, a foci maga is játék, s mi sem lenne nevetségesebb, mint egy komoly film a Csa-

bagyöngye heroikus küzdelmeiről. Ez a burleszk azonban halálosan komoly, melyet – többek között – éppen a már-már szürreálisan tobzódó, anakronisztikus burleszk-elemek tesznek valószerűtlenné, leemelik e történetet a konkrét alapjairól, s a foci ürügyén egészen más szenvedélyeket idéznek fel.

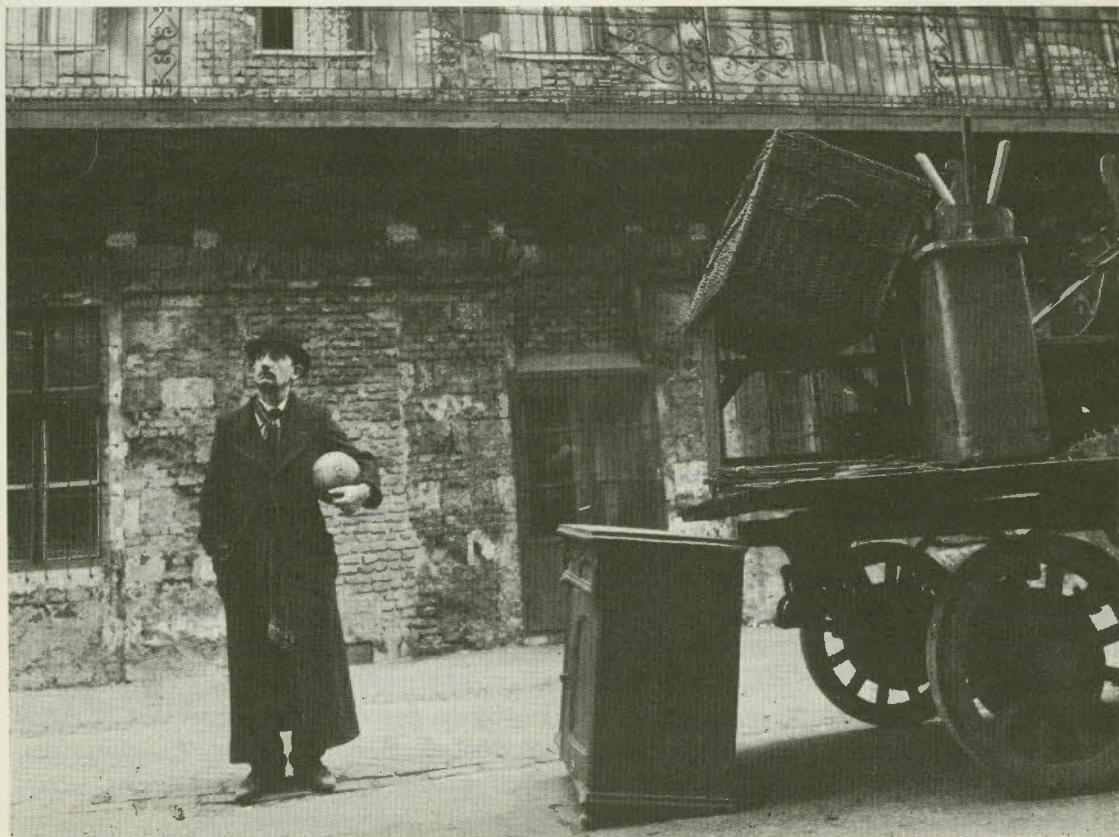
Miről szól a *Foci*? Mindenekelőtt az Ügyről. Jelen esetben a Csabagyöngyéről, de ez nem túlzottan lényeges. Minden *Ügy*-gyé válhat, amiben őszintén lehet hinni, s amiért küzdeni érdemes. Minariknak, a Csapatnak, a kávéházi bíráknak a foci az ügy: ezért verekednek, szeretnek és gyűlölnek.

Másodsorban a mindenkori burleszk-hősről, a kisemberről szól a *Régi idők focija*. Arról, aki hisz az ügyben, küzd érte. S szól a film természetesen a Csapatról, az összetartozás szükségességéről, a társak, a közösség hiányáról. „Mert kell egy csapat.”

Régi idők focija

Sándor formai készsége nemcsak jó ritmusú szórakozást eredményez, hanem szinte az egyetlen feltétele annak, hogy mindvégig megmaradjon a *Foci* kétfenekű, szimbolikus szerkezete, konkrétan és általánosnak ez a kényes mérlege ne billenjen meg. Álomszerű a színvilág, a fintor- és gesztusrendszer, s ezt erősíti a valószínűtlen zeneiségű képi ritmus is (operatőr: Ragályi Elemér). Az anyag ilyen tűnékenyen illuzorikus, már-már bűvészi kezelése mellett minden egyszerre jelenti önmagát és annak általánosítható jelképét. „Hová tűntek a régi trénerek?” „Ki tehet nagygyá egy csapatot?” – ezek mindannyiunkban megfogalmazódó kérdések, s Sándor jó érzékkel fedezte fel a csapattörténetben kimondásuk lehetőségét.

A *Foci* egyébként szintén bemutatkozással indul – ezúttal a csapat mutatkozik be, a torz kamerába hajolva, egyenesen a nézőnek. El-





Herkulesfürdői emlék

idegenítő, nouvelle vague-os gesztus ez, csak úgy, mint a trükkök és feliratok, amelyek idézőjelbe teszik a történetet, arra biztatva, hogy ne a Csabagyöngyét, hanem a magunk mindenkori Úgyét vegyük komolyan. És a film végén – az ugyancsak jelképesse nővé zsíroskenyérevés előtt – itt is megjelennek a táblák, ezúttal teleírva. „Akármit, de mást!” „Új vezetőséget!” – ez áll rajtuk, ami alig több – sőt, bizonyos szempontból kevesebb –, mint a *Bohóc*... tábláinak fehérsége, mégis egyértelműen jelzi, hogy Sándor érettebb művészként is vállalja hajdani kamaszhősei egészséges anarchizmusát, ösztönös lázadásait.

(„Tanulj meg fiacskám komédiázni”) Míg a *Foci* burleszk-nosztalgiákat ébresztett, addig a *Herkulesfürdői emlék* első képsorai egy másik filmművészeti alapműfajt, krimi idéznek. A sejtelmes vonatút a titokzatos pillantásokkal olyan helyzetet ígér, amelynek értelme majd csak a későbbiekben magyarázódik meg. S nem is kérik a magyarázat: a jólöltözött hölgyben egy

idő után felismerjük az üldözött Kövesi Jánost, s az alapszituáció máris jóval bizarrabb annál, hogy egyszerű üldözéses izgalomkeltésre gyanakodjunk. És megjelenik a Wallach-szanatórium, ez az elegáns, szolid magángyógyintézet, fenn a varázshegyen, ezoterikusan elzárva a háború, az őszirozás forradalom, a Kommün, majd a filmünk idején éppen tomboló fehérterror eseményeitől. Lent vérben és viharban a kezdődő XX. század, fent még a millennium szelleme lebeg: a csigolyákat masszírozató öregasszonyok bálokról, hajdani gáláns kalandokról, féltékenykedésekről fecsegnék, finomívú porceláncsészékből kortyolgatva kávéjukat. Mintha csak az *Odor* millenniumának etikett-világa konfrontálódna a XX. századi történelem közismerten véres entréjával; távolból, egy másik hófödte csúcsról megemeli kalapját – no nem Minarik bohóc-cilinderét, hanem rendes, polgári puhakalapját – Hans Castorp, s ismét csak idelátszanak egy másik kedvelt Monarchia-fürdőhely, Marienbad fényei is.

Itt a *kiválasztódás* már a film kezdete előtt végbement, csak épp a súlya vált nehezen viselhetővé történetünk idejére. Különösen női ruhában, egészséges ösztönökkel, meztelenül nyögő vénasszonyok és üde fiatalasszonyok között. A film – számomra legalábbis – mégsem Kövesi János belső küzdelméről, hanem mindenekelőtt két világ, a lent zajló véres történelem s a fenti álom-kastély találkozásáról, ennek az ördögi randevúnak a feszültségéről szól, még ha ez a feszültség nem is mindig szikrázik fel. A két pólust egyensúlyban tartó mérleg most is megbillen, mint az *Odor*-ban, vélhetően azonos okokból. A „lenti” történelmet Sándor szűkszavúan, néhány jelzéssel ábrázolja. Annál nagyobb hangsúlyt helyez a Wallach-szanatórium bemutatására, amelynek buja tenyészetében láthatóan ugyanúgy elmerül, mint ahogyan beleszeretett Ybl eklektikus kastélyába és szökőkutas ősparkjába is. Azzal a különbséggel, hogy most még az előző filmjeinél is szuggesztívabb képi légkört teremt (operatőr: Ragályi Elemér).



Herkulesfürdői emlék

Itt már az egyes képek is súlyos tragikumot hordoznak, ellentétben az *Odor*-ral, amelyben a cselekmény diktálta elkerülhetetlen végét még a rokokó világ könnyed játékossága ellensúlyozta. A ritmus ebben a filmben lassul – csöndes világvégi gyógykúráról van szó –, az atmoszféra azonban megsűrűsödik. Amikor féltávoliban, zöldes fényekben úszva megjelenik a szanatórium, az üveg mögött a lakók buján terpeszkedő növények között ülnek, mintha terráriumot szemlélnénk. S az üvegház jelleget erősítik az intim, tompa fényű, zöldes és barnás árnyalatú belsők, amelyekben a történetek gyakran látszanak a tárgyak mögül, sejtelmes takarásból.

Sándor Pál eddigi pályájának kiemelkedő pontja ez a nagy beleérzéssel ábrázolt világvégi szanatórium. A film belső törését is ez okozza: úgy elmerülünk ebben a hidegégövi terráriumban, hogy gyakran elfeledkezünk a cselekményről, az Úgyről, a fiúról. A helyszín önálló életre kel, az epizódfigurák – elsősorban a kiváló színészek révén – a figyel-

münk előterébe tolakodnak, s ehhez nem elég hathatós ellensúly a kinti történelem időnkénti tétova, bár drasztikus betörése. Ennek a kiélezett emberi és történelmi határhelyzetnek a képi atmoszférája azonban így is olyan szorongatóan erős, hogy ez önmagában is jó filmmé avatja a *Herkulesfürdői emlék*-et, s Sándor Pál pályáján egy újabb, magasabbrendű elegység létrejöttét ígéri.

(„*Anyá, mi lesz velünk?*”) Létrejött-e ez az egység a legújabb műben, a *Szabadíts meg a gonosztól*-ban? A film még bemutatás előtt áll, nem lenne illő határozott szentenciával elébe vágni a premiért követő fogadtatásnak. A Mándy Mélyvíz-éből készült film mindenestre azt bizonyítja, hogy a *Herkulesfürdői emlék* kivételesen erőteljes képi világa nem volt véletlen találat.

Az akvárium kékeszöldjét, a diszkrét tónusú pasztell-belsőket itt erősebb és bujább rőt árnyalatok váltják fel. Sándor – és az operatőr: Ragályi Elemér – eljátszik azzal a lehetőséggel,

mintha ez a színvilág a színesfilm hőskorának túlzott, valószínűtlen színeket igénylő feltételei között készült volna. Az atmoszféra itt is feszült és sűrű, mint a *Herkulesfürdő*...-ben, csak hogy itt a lusta álomszerűséget nem szakítják meg a történelem betörései: itt maga a történelmi folyamat is a rótvörös vízió részévé válik.

Az epizodikus részletek nem fednek el lineáris cselekményt, s ez egységes szerkezetet biztosít a filmnek. Úgy természetesen itt is van, ez azonban sokkal inkább a *Foci*-ra, mintsem Kövesi világtörténelmi kalandjára emlékeztet. Egy kabátról van szó, pontosabban a ruhatárosi becsületről, még pontosabban általában az Ügyről, amely ezúttal egy hangsúlyozottan szimbolikus fekete bársonygalléros férfi überciherben ölt testet. Ez az egyrészt kisszerű, másrészt azonban életfontosságú tét ismét egységes szerkezetet tart össze, még akkor is, ha a filmen, érintőlegesen bár, de más, véresen valóságos ügyek is felbukkannak.

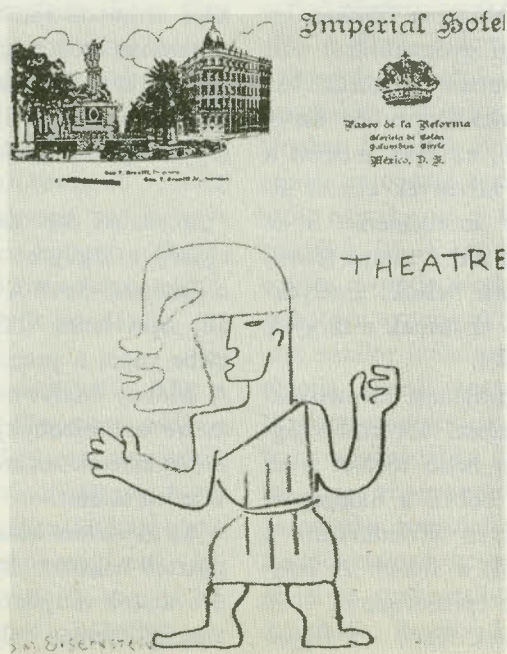
1944-et írunk. A tétet azonban – akárcsak a *Foci*-ban – a belső átélés teszi fontossá, s nem a valódi történelmi kockázat. A drasztikusan

masírozó történelem csak mintegy „beúszik” ebbe az álomba, hogy megzavarja a lázas kutatást, s mások világtörténelmivé duzzadt mániáinak próbáljon elsőbbséget szerezni. A rendezőnek, a szereplőknek és a nézőnek azonban a kabát és a ruhatárosi tisztesség fontos, szerencsére. A világ vesztette el arányérzékét, nem ők.

A nagy műgonddal felépített képi univerzum ismét kerek és egységes, mint a *Foci*-ban. Az álomvilág azonban itt nem a burleszk tobzódó játékoságából jön létre, hanem a *Herkulesfürdői emlék* lassú, fojtóan sűrű atmoszférája teremti meg – melyet a hangsúlyozottan túlfestett árnyalatok még valószínűtlenebbé tesznek. A színészi játék is a Wallach-szanaszatórium lakóinak lenyűgöző profizmusát idézi.

Kör zárul be ezzel a filmmel Sándor Pál életművében. A *Foci*... kerek, jelképes szerkezete találkozott a *Herkulesfürdői emlék* végletekig kiérlelt, tragikus vibrálású képi világával. A *Szabadíts meg a gonosztól*-t látván az az érzésünk: olyan összegzés ez, amely Sándor pályáján talán lezár egy szakaszt és újabbat nyit.

Báron György



Sz. M. Eisenstein rajza

Egy nemzedék öniróniája

Beszélgetés Szörényi Rezsővel

1978 szeptemberében az Objektív Stúdióban elkészült a *B. U. É. K.* A kritika majd megírja véleményét, az emberek pedig érdeklődésük alapján – vagy ahogyan a véletlen hozza – elmennek a moziba. A folyamatba, amely során az egyik ember gondolata eljut a másikhoz, nehéz belelátni. Kevés a kontroll, nincs visszacsatolás. A film önálló életre kel, a rendező többé nem mentegetőzhet, magyarázhat.

– Nem is az ő dolga ez – mondja Szörényi Rezső. – Elkészült egy vidám szilvesztereste és néhány ember története. Igyekeztem ezt az év végét több vonatkozásban bemutatni, remélem, nem teljesen igazságtalanul. A többi nem rám tartozik. Úgyis mindenki szabadon formál véleményt. A nézőn a sor, hozzon döntést!

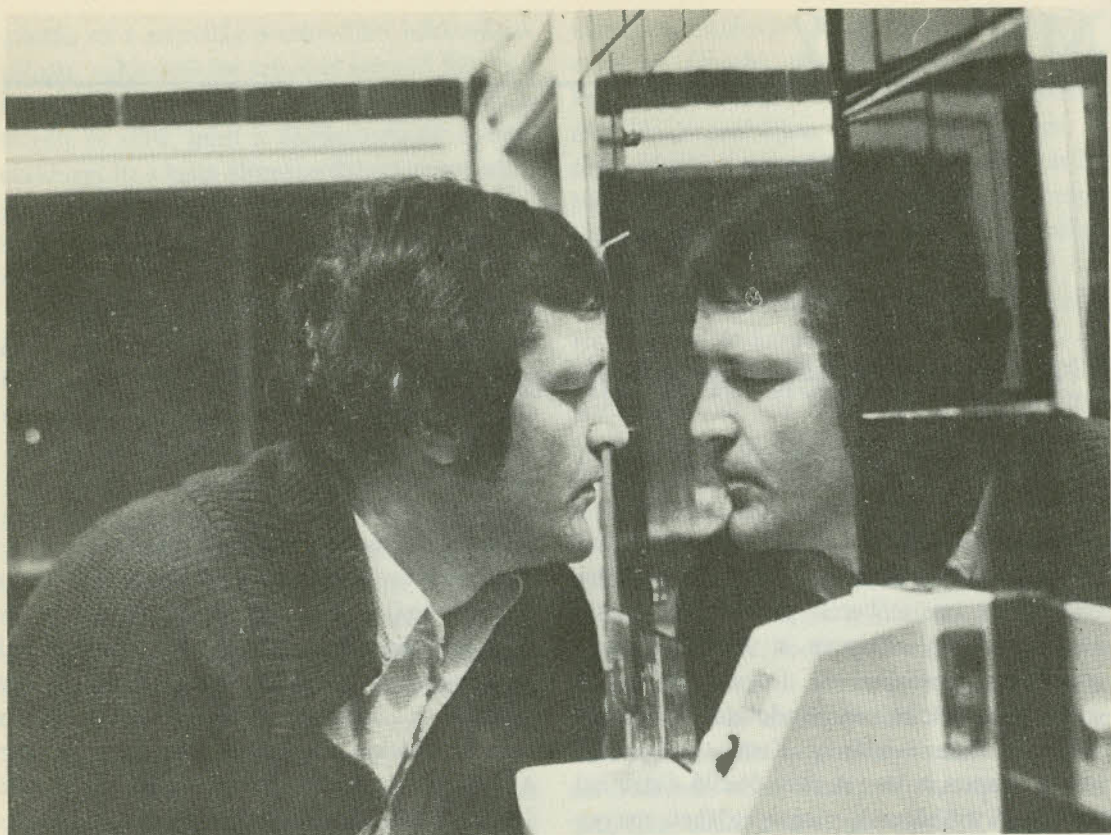
Mégsem maradhat teljesen közömbös a szándék vagy elképzelés, amely a történet vagy egy figura megformálásakor munkált. Szörényi Rezsőt mintha vonzanák a többértelmű témák, a megoldatlan helyzetek. 1962-ben, még főiskola előtt, Andor Tamással és Schiffer Pállal filmet forgatott a pedagógusok társadalmi megbecsülésének hiányáról (*Pedagógusok*). A Balázs Béla Stúdióban a NÉKOSZ-ról készített filmet *Kivételes időszak* címmel.

– Még a Filmhíradónál dolgoztam, amikor hallottam, hogy a debreceni NÉKOSZ-kollégium egykori igazgatója 1970 tavaszára egybe hívja a volt kollégistákat. Az igazság az, hogy

tulajdonképpen nem a NÉKOSZ politikai történetéről és történelmi funkciójáról akartam filmet csinálni. Már akkor is a velem egyidős és már akkor sem olyan nagyon fiatal, közel harmincévesek cselekvési szférája érdekelt. Így találtam a „kivételes időszak” emlékére, és arra az érdekes történelmi helyzetre, amikor a háború utáni radikális társadalmi változások idején fiatal emberek önkormányzattal és felelősséggel dönthettek saját közösségükben a sorsukról. Az alapvető társadalmi változás után új, tehetséges emberekre volt szükség – ma ezt úgy mondanánk, hogy „kellett a káder” –, akik a hatalmat joggal és felelősséggel képesek kezükben tartani és gyakorolni. Mint ismeretes, ezért a kiemelt embereket taníttatni kellett, kenyeret és levest kellett adni nekik, mindezt pedig legegyszerűbben egy kollégium keretein belül sikerült megoldani.

– *Ha jól emlékszem, nem rokonszenveztél a Kivételes időszak szereplőivel...*

– Egy-két embert kivéve, tulajdonképpen valóban nem. Idegen volt tőlem a debreceni találkozót jellemző – más vonatkozásban tulajdonképpen természetes – nosztalgikus hangulat. A húszéves érettségi banketteket kíséri ez a meghatódás, amikor az emberek egymásra ismernek, isznak, könnyeznek, dalolnak. Nyilvánvaló, ez is a valóságnak egy lenyomata, ha



B. U. É. K.

hangulatában tőlem távolabb is állt. Ennek a filmnek köszönhettem különben, hogy megismerkedtem Simon Ágostonnal – Bacsó Péter is itt ismerte meg őt –, aki a párt mai szerepéről és vezető funkciójáról figyelemre méltóan beszélt. Meghatódásmentesen, tisztán megőrizte NÉKOSZ-múltjából romantikus álmait arról, hogy a hatalmat hogyan kell gyakorolni.

– *Első filmedben nem kisebb kérdésre kerested a választ, mint hogy meg lehet-e változtatni egy embert? Két pszichológia-szakos főszereplő a társadalom periferiájáról kiszemelt, a börtönből éppen szabaduló állami gondozotton akart változtatni. Véletlen lenne, hogy azonos korosztályhoz tartozók keresték már abban a filmben is az egymásért való felelősséget?*

– Az *Idegen arcok*-ban éppen azt próbáltam elmondani, hogy amit akarnak, az nem sikerül.

A két egyetemista azt hiszi, hogy szakmai ambícióval és jószándékkal a börtönből szabadult fiú helyzetét meg lehet változtatni. Nem tudom, hogy a filmből mennyire derült ki világosan, de én nem hiszek ebben a törekvésben. Társadalmilag meghatározott körülmények között felnőtt, tizennyolc évét betöltött ember élete már nehezen változtatható. Az eltelt évek nem nyomtalanok. Mint „magánember” természetesen nagyrabecsülöm az ifjú pszichológusok szándékát és örülök neki, azonban mint „filmrendező” nem tudok hinni benne.

– Az *Idegen arcok* főszerepére egy aszódi elítéltet kértünk meg, aki akkor szabadult. A film után jóba lettünk, elhatároztuk, hogy bevisszük dolgozni a filmgyárba, feljárt hozzánk vacsorázni, így pályoltattuk. Egy napon ő mindezt megunta. Nem volt többé szórakoztató számára a társaságunk, nem talált semmi

örömet a velünk töltött időben. Noha szeretett minket, egyszer megmondta, hogy neki most már ebből elege van, és visszament a régi haverjaihoz. Természetes és emberi dolognak tartom ezt. Kötelességünknek éreztük, hogy segítsünk neki, dehát tévedés volt.

– *Az Idegen arcok pszichológusai máshonnan jött embereket kerestek, ismeretlen tekinteteket fürkésztek. Az emberek azonban ellenálltak a boncolgató kíváncsiságnak. Zárkózott némaság jellemezte a Tükörképek nőalakját is. Hallgatásában volt valami kínosan feszélyező: az alig rezdülő arc mögött egyszerre lehetett depressziós beteget, a társadalmi igazságtalanságoktól súlyosan sérültet vagy pusztán egy hisztérikus nőt sejteni. Miért ábrázolod filmjeidben természetes szociális közegükből kiszakítottan ezeket az embereket?*

– Lombik-szituációk ezek a filmek azoknak, akik nem néznek elég figyelmesen. Nem elhatározottan ilyenek, ilyenre váltak. Nem tudatosan készítek filmet, olyan értelemben, hogy előre struktúrákban gondolkodnék vagy konstrukciókat építenék. Némelyik hőssömmel alapvető kapcsolatom kizárólag érzelmi, így szeretem a *Tükörképek*-ben a lányt, másokat pedig, például Bálint András figuráját a *Tükörképek*-ben és a *B. U. É. K.*-ban is, nagyon utálok. Érzelmesen és egyáltalán nem intellektuálisan fogok a filmkészítéshez. A fikció felé hajlok. A képzelet játékainak megragadása az *Idegen arcok*-ban jobban érdekelt, mint esetleg annak az okoskodó adjunktusnak a hápogása, aki értékelte volna a pszichológiai kísérlet eredményét. Persze mindaddig, amíg az ember mögött nincsenek jelentős művek, minden ilyen program lilaságnak és nagyképszerűségnek hat. Azonban szerencsére változhat úgy az élet, hogy a divat, vagy korszak-igény – amelyik jelenleg a dokumentumfilmnek kedvez – lehetőséget ad a másfajta filmek öntörvényű világa számára is. Kiderülhet, hogy a stilizáltság és a játékos fikció is erős kapcsolatban lehet a valósággal.

– *Az a benyomásom, mintha nem tudnál dönteni, hogy filmjeid témájaként szociálpszichológiai vagy személyiséglelektani problémát válassz-e.*

– Lehet, hogy nem is akarok dönteni, vagy ilyen módon választani, inkább azt szeretném, ha természetes, spontán módján születne meg a film, a maga többértelműségével. Nem szoktam előre téziseket felállítani. Most, a *B. U. É. K.*-ban például elsősorban az érdekelt, hogyan lehet színészekkel improvizálni, különböző alakut és mentalitású emberekkel együtt dolgozni. A rögtönzésre akartam sok vonatkozásban hagyatkozni. Ezért kerestem a korábbiaknál egyszerűbb, oldottabb történetet az év utolsó felelőtlen napjáról, amikor isznak, viccelődnek, táncolnak az emberek, szeretkeznek és összevesznek egymással. Igyekeznek jól érezni magukat, és mindenki egy kicsit őszintébb, mint máskor, az együttlét és az alkoholos állapot feloldja őket. Oldódnak a gátlások, ugyanakkor a gátlásokkal együtt lehullanak azok az életben játszott szerepek is, amelyek szabályaihoz naponta igazodnak. Számomra, és talán a néző számára is, így megfigyelhetővé válik karaktereik alapvonása.

– Nem az éles drámai helyzetek vonzottak, jobban érdekelték a lappangó és nem kevésbé szűrös konfliktusok, a rejtett, majd váratlanul groteszk formában megjelenő feszültségek. Karikatúrát akartam rajzolni saját generációmról.

– *A szereplők általában harmincöt-negyven évesek – mérnökök és adminisztrátorok, nagyjából egy generációhoz tartoznak. Miért éppen őket választottad karikatúrád tárgyául?*

– Nem azért, mintha az idősebbek vagy fiatalabbak kevésbé karrieristák lennének, vagy kevésbé nevetségesek. Egyszerűen elegendő van már azokból a sematikus filmekből, amelyekben mindig a fiataloknak van igazuk, és a hatvanévesek csak szenilis, hülye konzervatívok. Pontosan tudjuk, hogy a mi generációnkban a magasröptű ideológiai viták és a

világ sorsa felett való emelkedett aggódás közben – milyen éles karrierharcok dúlnak. Beszélünk róla, vagy hallgatunk, a tényeken ez nem változtat. Szerettem volna görbe tükröt tartani kortársaim elé, pillantsanak bele: Ilyenek vagyunk! Arra akarom biztatni őket, hogy ne legyenek ilyenek! Nem érdemes!

– Tudom, hogy vannak, akiket nem érdekel, hogy megkapják-e munkájuk eredményét, vagy mondjuk, kinevezik-e őket a program vezetőinek vagy sem. Ilyen embereket is bőven ismerek, azonban – talán bennem van a hiba – az ő sorsuk cseppet sem érdekel, róluk nem tudnék filmet készíteni.

– *A B. U. É. K. hősei mindenesetre elismeretés után vágnak. Vajon teljesen indokolatlanul?*

– Különbségek vannak közöttük, azt remélem. Mindenesetre attól félek, hogy a Bálint András alakította, Gyszi-féle figurák egyszer majd túl sok elismerést kapnak – netalán kinevezik őket –, ugyanis az elismertetés érdekében tett direkt politikai lépéseket én nem nagyon szeretem. Az ő viselkedése elég különös eset, és sajnos, nem ritka.

– Tulajdonképpen egyetlen magatartásról akartam filmet készíteni, és ezt a magatartást megpróbáltam három változatban – két férfi és egy nő alakjában – bemutatni. Véleményem szerint szereplőim közül mindhárman alkalmatlanok arra a posztra, amire vágnak, vagyis a program vezetésére. Laci, akit Bujtor István játszik, lehet, hogy tíz évvel ezelőtt még alkalmas volt rá, azonban a tehetség vagy a készség múló dolog. Azóta már felelőtlenebb, alkoholizál...

– *Milyen jelentősége van az ő alkoholi-
zálásának abban a filmben, ahol mindenki
iszik?*

– Laci felelőtlen: az arcára van írva. Már a minisztériumban is tudják ezt róla, és amikor Katit megkérdezik, iszik-e a Laci, ő is csak

hallgat. Szóval Laci már régen nem az, aki tíz évvel ezelőtt volt, ma már én sem bízom rá a program vezetését. De talán inkább neki magának kellene eldöntenie, vagy rájönni arra, hogy nem olyan fontos az egész.

– *A program tartalma miért nem kap még
világítást?*

– Engem nem az érdekel, hogy érdekes vagy jó volt-e az elmúlt másfél évben végzett munkájuk, de még az sem, hogy az elmúlt évtizedben mit csináltak. Könnyen lehet, hogy Laci, Gyszi és Kati jó szakemberek, de az is lehet, hogy nem azok. A művészetnek nem sok köze van ahhoz, hogy a hősök milyen szakemberek. A szakmai konkrétumok engem nem foglalkoztatnak. Az egyik ember életéről érdemes filmet csinálni, a másikéről nem, és nem biztos, hogy a mélyebb, tehetségesebb vagy nagyobb szaktudással rendelkező ember élete az érdekesebb.

– *Ha ennyire mindegy, hogy milyen a program, miért adják be most mindhárman ugyanazt a pályázatot?*

– Viccből, tréfából. Így akarják kikérni maguknak azt, hogy ők válasszanak maguk közül, mások helyett. Több mint tíz éve dolgoznak ebben a gyárban, és most meg kell pályázniuk egy állást. Mókázni akarnak. A Haumann alakította új főnök azt mondja, hogy a három azonos pályázat beadása infantilis, rossz vicc, Bujtor pedig erre azt feleli, hogy ő azt tartja infantilizmusnak, hogy egyáltalán pályázniuk kellett.

– *Ki rendelte meg, vagy ki támogatta korábban ezt a homályban maradó „programot”?*

– Az a hatvanéves és a program beindítása alatt nyugdíjazott igazgató, akit – ha megjelenítése fontos lett volna – Feleki Kamill játszott volna, azonban az ő szerepe ebben a történetben mellékes.



Tükörképek

– *Nincs hát szereplőidnek semmiféle alapja arra, hogy becsapottnak érezzék magukat?*

– Erre a választ nem nekem, a nézőnek kell megadnia. Mindenki, így te magad is szabadon formálhatsz véleményt ezekről az emberekről, én igyekeztem megmutatni jó és rossz oldalait, remélem, teljesen igazságtalan nem voltam: a nézőn a sor, hozzon döntést!

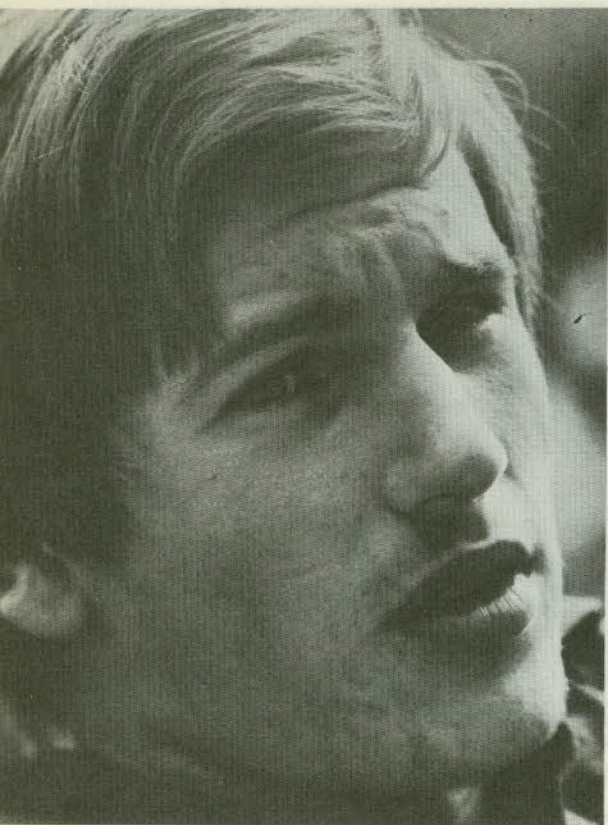
– *Bármennyire nyitott mű is a B. U. É. K., felfedezhetők benne a karakterekkel kapcsolatos racionális megfontolások. A Bálint András alakította Gyuszi dramaturgiailag éles ellentétje a Bujtor-féle Laci figurának – az egyik mindenben konformista „megalkuvó”, a másik a formák szélsőséges ellensége.*

– Kortársaim között szétnézve sokuk sorsát visszavonhatatlannak és eldöntöttnek látom. Nem hiszem, hogy ha tíz év múlva készítenék, mondjuk, a Gyuszi-ról filmet, nagyon más-milyen emberi állapotban találnám őket. Re-

ménykedem azonban, halványan bízom benne, hogy Laci – ez a felelőtlen és iszákos alak – idővel talán majd „megkomolyodik”, vagy felszed magára egy kis alkalmazkodó készséget. Kati pedig, ha már a viviszekcióról van szó... számomra riasztó ember, magányos, gonosz kékharisnya. Az sem jótett, de még csak nem is kedves tréfa, amikor Lacira és Gyuszi feleségére zárja a mosdó ajtaját. Lehetne persze az is, ha őt lépést hátrább menne, és ha már nagyon dörömbölnek, kinyitná az ajtót és elrohanna. A tréfa jellegéhez tulajdonképpen ez illene.

– *Milyen „jellegű” ez a tréfa?*

– Infantilis, de legalábbis kamaszos – a magatartások éretlen, kamasz jellegét szerettem volna pellengérre állítani. Annyira indulati és érzelmi alapon viszonyulok a filmhez és az emberekhez, akik benne szerepelnek, hogy csak a kapcsolataikról vagy az azokkal összefüggő elképzeléseimről tudok beszélni. Ki-



Idegen arcok

fejezetten zavar, amikor az úgynevezett társadalmi vonatkozásokról – a „programról”, a csoportvezetőről, vagy az igazgatóról van szó. Mindezt én nem érzem olyan lényegesnek. Érdekesebbnek tartom a késői kamaszkor jegyeiről beszélni, amelyet ezeken az embereken megfigyelhettem. A kamaszok a szó pszichológiai értelmében érzékenyek, sértődékenyek, veszekedni tudnak a leglényegtelenebb dolgokon. Ismerek harmincöt éves embereket, akik ilyenek, romantikus, lehetetlen illúziókkal áltatják még mindig magukat, a határozott életépítés igénye nélkül élnek, csak most eszmélnék, hogy mit szabad és mit lehet, hogy hol vannak a falak, és hol nyitott az ajtó. Ezekről az emberekről és főleg nekik készítettem a filmet.

– *Generációs film tehát a B. U. É. K., ahogyan mondani szokták, „nemzedéki üzenet”?*

– Azonos egzisztenciális és anyagi helyzetű emberekről szól a film: közepesen fizetett diplomásokról. Hangsúlyozni szeretném, hogy a születési év napjainkban nem önmagában formál generációkat.

– *Milyen műfajúnak szántad a B. U. É. K.-ot?*

– Szerettem volna groteszk, ironikus, és néhány figura esetében karikatúrisztikus módon ábrázolni. Mégsem tudnám a filmet sem vígjátéknak, sem pedig szatírának nevezni. A magyarázatot ismét a Bujtor alakította Laci figurája adja meg talán. Ő azok közé az emberek közé tartozik, akiket legjobban a formalizmus zavar. A film végén mégis ő az, akinek fáj a hármasság vagy együttműködés csúnya széthullása. Keserű tapasztalatokkal lett gazdagabb ezen a szilveszteren, és nem tudja azt az együttes, felelőtlennek tűnő táncikálást, amelyben az üzemi mulatság véget ér, jóízűnek és főleg természetesnek találni. Az új éve rosszul kezdődik, de mégsem ugrik le a nyolcadik emeletről, hanem hazamegy örök menyasszonyához, egy emberhez, akinek bele tud nézni a szemébe. Ez nagy dolog számára, és én is nagyon nagy dolognak tartom.

– *Engedj meg két személyes kérdést! Foglalkoztatott rendezőnek érzed magad?*

– Igényeimhez képest eleget dolgozom. Első filmemet nehezen fogadták el, a *Tükörképek*-kel is volt gondom, azonban nem panaszkodhatom.

– *Az idősebbek közül ki segített?*

– Sokan. Makk Károly volt az osztályfőnököm, ő szerzett állást, és azóta is minden filmem művészi tanácsadója. Ha már szó volt generációkról, meg kell hogy jegyezzem: Makk Károly mint ember és mint filmrendező, közelebb áll hozzám, mint sok velem egyidős filmrendező.

(Ember Marianne)

Felelősség a képért

Beszélgetés Koltai Lajos operatőrrel

Koltai Lajos a főiskola elvégzése óta eltelt hét évben közel harminc rövid- és húsz játékfilmet fényképezett. Többek között például az *Álljon meg a menet!*, a *Déryné*, a *Szépek és bolondok*, a *Filmregény*, s legutoljára *A ménesgazda* címűt. Láthatóan otthon érzi magát a legelterőbb témájú művek közegében, művészi érzékenységgel alkalmazkodik a különböző rendezői egyéniségekhez.

A magyar operatőri művészet eredményeivel és problémáival foglalkozó sorozatunkban ezúttal vele folytattunk műhelybeszélgetést pályájának alakulásáról, művészi programjáról.

– *Beszélgetésünk elején hadd tegyem fel a szokásos kérdést: hogyan lett operatőr?*

– A fényképezőgéppel közelebbről tizen-négy éves koromban ismerkedtem meg, máig őrzöm az első filmtekercset. Később a szüleimtől hosszas kunyerálásra kaptam egy 8 mm-es Admirát. Aztán a gimnáziumban szerveztem egy filmklubot, ahol négy 16 mm-es filmet, ebből egy 45 perces fény-hangosat forgattunk. Az egyik ötperces darabbal, *A kerítés* cíművel az egyik országos amatőr-film-fesztiválon második díjat nyertünk. Egy évig – a főiskolára való felvételemig – a tv-nél dolgoztam segédoperatőrként. A legkülönbözőbb adásokhoz, kamerákhoz osztottak be, amivel némi biztonság-érzetre tehettem szert.

– *Mit kapott a főiskolától?*

– Nagyon fiatalon kerültem be a főiskolára, a gimnáziumból az irodalom szeretetén kívül – ami tulajdonképpen a művészetek iránti érdeklődést ébresztette fel bennem – nem sokat hoztam magammal. A főiskolai évek alatt mindenekelőtt műveltségem, ismereteim hiányait pótolhattam. Hálás vagyok tanáraimnak, Szöllősy Andrásnének, Petrovics Emilnek, Hegedűs Gézának, Máriássy Félixnek, a legtöbbet mégis Illés Györgynek köszönhetek. Ő első-sorban bizonyos alaphelyzetekben ismertette meg velünk az operatőri feladatot, a lehetséges képi megoldásokat; pl. hogy egy szoba bevilágítására, a különböző hangulatok érzékel-tetéséhez több tucat lehetőség kínálkozik. A tehetség ott kezdődik, amikor a variációk ismeretében az ember alkotó módon meg tudja oldani a feladatot. Ehhez és saját stílusunk, szemléletünk kialakításához adott meg minden segítséget. Külön szerencsém, hogy tanulmányaim befejezése után egy ideig a kameramannja lehettem.

– *Képi látásmódja hogyan formálódott, és milyen forrásokból merített?*

– A kompozíció, a színértékek, a színvilág, a fény-árnyék hatások „átvétele” nálam szinte mindig ösztönösen történik, s többnyire csak



Maár Gyula: Teketória

utólag jövök rá, hogy milyen képzőművészeti hatásokat, élményeket mozgósítottam, hasznosítottam.

– Mit jelentett pályáján a dokumentumfilmkes kezdet, gyakorlat?

– Hálás lehetek ennek a korszaknak, mert közel harminc rövidfilmet fényképeztem, köztük pl. az *Illetlen fotók*-at, a *Nászutak*-at, a *Tisztelt cím*-et, a *Lőrinci fonóban*-t stb. Akkortájt virágkorát élte a dokumentumfilm, talán azért is, mert a játékfilmrendezők nem idegenkedtek ettől a műfajtól.

– A dokumentumfilmek kapcsán jöttem rá, hogy ha jó operatőr akarok lenni, akkor jó dramaturgnak is kellennem, hiszen nekem kell eldöntennem, hogy egy adott pillanatban mit láttatok a valóságból. Míg a játékfilmnél mód van a beállítás előzetes tartalmi megbeszélésére, a dokumentumfilmnél a válasz-

tásom döntő jelentőségű. A könnyedebb kamerakezelés az anyag oldottabb kezelését jelenti. Sajnos mindennek következtében „divatba jött” – a játékfilmeknél is – a „koszos” képi világ.

– Ezt hogy érti?

– A dokumentumfilm-készítés módszerei, műfaji sajátosságai kialakítottak bizonyos kamerakezelési, fényképezési módszereket, stílust. Annak, hogy a képi világ koszos és kusza, a kép élettelen, itt-ott be- vagy kilóg valami – adott esetben funkciója, szerepe van, máskor azonban csak zavaró, és modernkedésnek hat. Nem beszélve arról, hogy így sokkal könnyebb csinálni. A kép jelentéseket hordoz, amit ha nem is előre, papíron, de a helyszínen meg kell tervezni. Úgy, hogy az elő-, közép- és háttérnek, a tárgyakkal és a személyeknek elhatározott, szerves helye legyen a kompozícióban.

– Milyen szerepet játszik a tárgyi környezet filmjeiben?

– Díszletben nem szívesen forgatok, mivel mindent tudok róla, s így nem inspirál semmire. Eleve úgy készítettem el, hogy praktikus, jól használható legyen. Az eredeti – jórészt ismeretlen – helyszínen viszont a nehézségek, a körülmények szorítása kikényszerít bizonyos megoldásokat, váratlan ötletekre ihlet. Itt mi teremthetjük meg a környezetet, a miliőt. Egyébként minden tárgynak, színüknek, formájuknak – a villanykapcsolóig bezárólag – jelentősége és jelentése van, mindent nekünk kell kiválasztanunk. Fontos, hogy közöm legyen a tárgyakkal, a megteremtett világhoz.

– Tizenöt-nél több rendezővel dolgozott eddig. Hogyan alakultak velük a kapcsolatai?

– Olyan rendezőkkel forgattam, akik alkotótársat kerestek bennem, én pedig mindegyiküktől valami lényegeset kaptam, tanultam. Néhányuknak állandó partnere vagyok; sokszor már



Maár Gyula: Déryné, hol van?

a forgatókönyv írása közben gondolnak rám, tudják, mit várhatnak tőlem. A részfeladatokat már tíz-tizenkét filmem óta ugyanaz a kamera-
mann, fővilágosító végzi el, s így a technikai kérdések helyett a lényegiekre tudok koncentrálni. Tény, hogy nem kevés küzdelemmel jár, hogy filmről filmre át tudjam állítani magam, és ne a manírjaimat használjam. Ez csak úgy sikerülhet, ha minden reggel az első film izgalmaival ébredek. Valamit mindig előlről kell kezdenem.

– *A leggyakrabban – hat játék- és tv-filmnél – Maár Gyulával dolgozott. Alkotói kapcsolatuk mögött nyilván művészi-gondolati rokonság rejlik?*

– A gondolkodásmódunkra valóban jellemző bizonyos azonosság. Pontosan értem a gondolatait, érzékenyen reagálok – legtöbbször már képekre váltva – az elképzeléseire.

– *Közös munkáik közül melyiket szereti legjobban?*

– A *Déryné* azért áll hozzám közel, mert pontosan meg tudtam valósítani az elképzeléseimet. A *Teketória* viszont valóságábrázolásával előrelépés a *Déryné* artistikus miliőjéhez képest. Egy mai hétköznapi helyzetben játszódik meglehetősen banális történetünk. A feladat épp az volt számunkra, hogyan lehet látzólag jelentéktelen hőseinket olyan drámai szituációba sodorni, ahol megnyilatkoznak, feltárva emberi gazdagságukat. Maár alkotásaiban a csend fontos jelentéseket hordoz. Amikor a hosszas csendben sokáig mutatok valakit, arra törekszem, hogy szinte kitapinthatóvá tegyem belső világát, érzéseit.

– *Kompozíciós módszerei érdekelnének. Egyik legutóbbi filmje, az András Ferenc rendezte Veri az ördög a feleségét egy eseménytelen nap*



Kovács András: *A ménészgazda*

történetét mutatja be. Az anyagot sikerült ennek ellenére úgy fotografálnia, képileg olyan atmoszférát teremteni, hogy a filmnek mégis voltak csúcspontjai.

– A helyzetet nagyon pontosan s ezért hangulatilag erőteljesen kellett ábrázolni. Nem kis feladat egy egynapos történetet harminc nap alatt felvenni – de ez már technikai kérdés. A hang, a stílus megtalálása után – ami alapvető – az ebédjelenet megkomponálása jelentette a legnagyobb feladatot. A friss ételek, a dúsan terített, sokszínű asztal mellett azt kellett minden ízléstelenség nélkül érzékeltetni, ahogy ezek az emberek elpusztítják az ételeket. A zabálás hangulatának megteremtése sok nehézséggel járó, konvencionális beállítástechnikát kíván meg. Nyolc-tíz ember ül egy asztal körül – a jelenetet úgy kellett felbontani, felvenni, hogy a néző tudja, melyik szereplő hová néz, kivel van kapcsolatban, kinek szól

egy gesztusa, pillantása. Fontos megmutatni azt is, hogy a főszereplő funkcionárius menyire kívül van az egész lakmározáson. Takart félprofilokat, fejeket fotografáltam. A jelenetet nem snitteltam, hanem hosszú próbálgatás után egyben próbáltam felvenni a nagyobb hatás és a folyamatosság kedvéért. A forgatáskor nagy hasznát vettem dokumentumfilmes gyakorlatomnak, a hasonló jellegű, stílusú játékfilmjeimnek. Elsősorban – hiszen itt is egy család életmódjával, magatartásformáival szembesülünk – a *Jutalomutazás*-ra és az *Álljon meg a menet!*-re gondolok. Erőteljesen hatott rám a cseh iskola képi világa is.

– Mi indokolta a két kamera használatát a *Filmregény*-ben, s ön szerint milyen művészi eredménnyel járt ez?

– Dárday csak jelzi, de nem határozza meg teljesen amatőrszereplőinek, hogy az egyes

jeleneteken belül mi a feladatuk. De azonos módon ezek a jelenetek csak egyszer játszód-
nak le; ha valamit másodszor veszünk fel, az
már másról szól. A szituáció nyitottságából
adódóan én is lazán, kicsit rögtönözve dolgoz-
tam. A *Jutalomutazás*-nál pl. sok jelenetnél
nem tudtam előre pontosan, hogy ki és mikor
szólal meg. Nagyon hiányzott tehát a másik
kamera – s ez részben rontotta a film feszes-
ségét, hatásosságát –, amivel lényeges reakció-
kat lehetett volna rögzíteni. Mindig csak egy
arcot, alakot mutathattam – s nem biztos, hogy
az adott pillanatban fontosat. Mindehhez já-
rult, hogy nem volt kézi hangos kameránk, a
gép fix helyen állt. A *Filmregény*-ben a két
kamera használatával elértük, hogy a megis-
mételtetlen reakciókból, gesztusokból, moz-
zanatokból semmi lényeges nem maradt meg-
örökítetlen.

– *A szakma műszaki-technikai felszereltségé-
ről, az eszközök és gyártási feltételek milyen-
ségéről, illetve hiányáról – ami pedig sokban
befolyásolja az operatőri munka hatékonysá-
gát – viszonylag kevés szó esik. Beszéljünk most
erről!*

– A filmgyár technikai színvonala nagyon
rossz, hiányoznak a korszerű eszközök. Tizen-
öt-húsz éves kamerákkal dolgozunk – „cukor-
spárga módszerrel” –, újakat alig vettünk.
Nagyon érezhető a könnyű technika, a kézi
kamera hiánya, ami iránt pedig egyre nő az
igény. Nincs 16-os technikánk sem. A világítás-
technika színvonaláról sem tudnék semmi jót
mondani. Mindent összegezve, egy nagyobb
fejlesztéssel is csak régi önmagunkat érnénk
utol. A filmlaborból pedig szinte elfogadhatat-
lan minőségű kópiák kerülnek ki, holott nem
is olyan régen kitűnő munkát produkáltak.

– *Miben látja az operatőr – s elsősorban saját
maga – feladatát?*

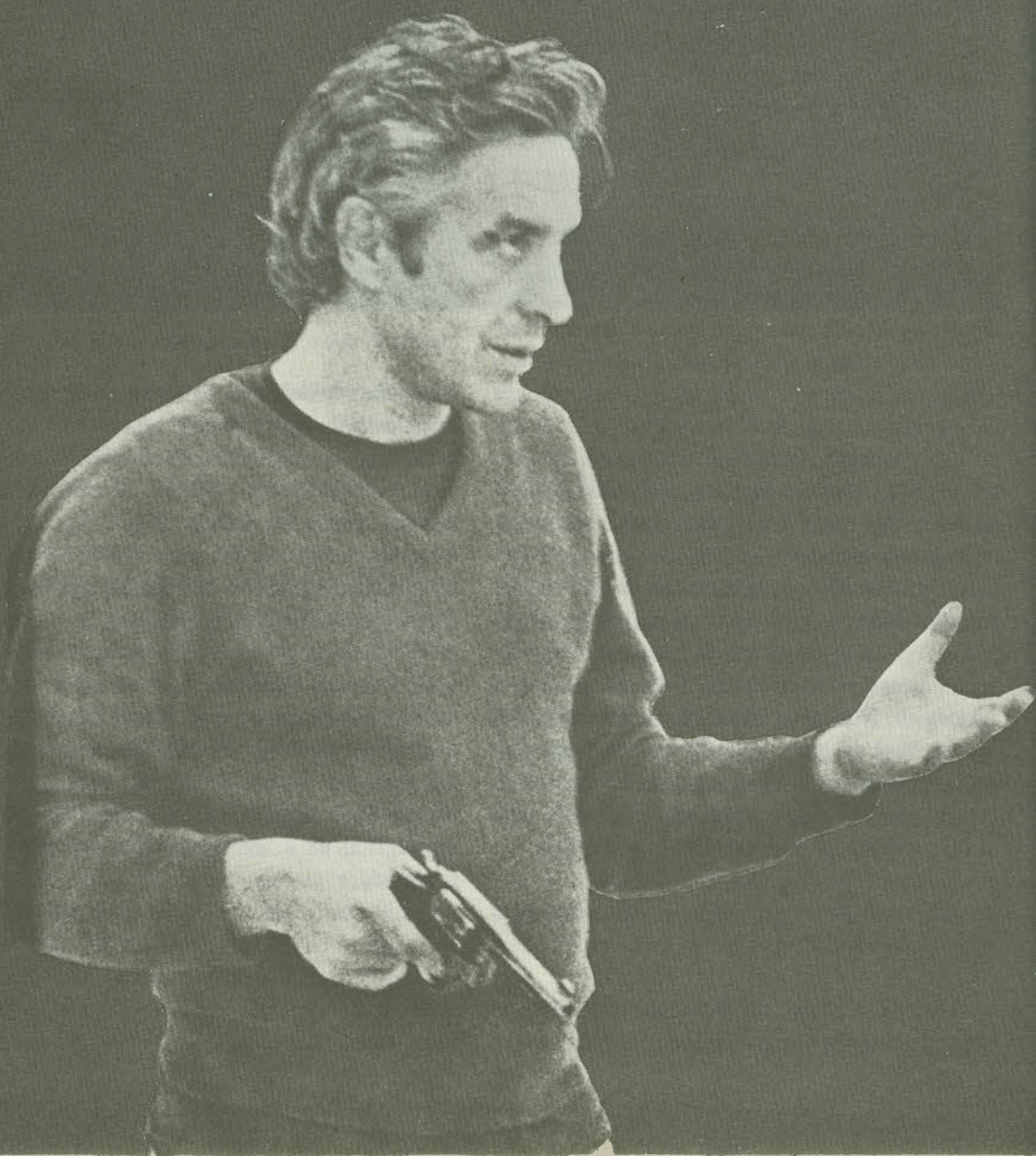
– Rendkívül fontos a szereplőkkel – különö-
sen az amatőrökkel – a felvétel előtti személyes



András Ferenc: Veri az ördög a feleségét

kapcsolat kialakítása. Apró mozzanatokból,
közlésekből álló viszony ez, amely inspirál
arra, hogy a megfelelő pillanatban lessem meg
őket, emberközelségbe kerüljek. Mindig másképp
néz ki a képen az, akihez közöm van, aki érde-
kel, akit én fedezek fel, mint akivel nem terem-
tettem kapcsolatot. A kritikusok bírálataikban
csak egy kategóriát használnak az operatőri
munkát elemezve: szépen van-e fotografálva
a film. Pedig ennél sokkal lényegesebb, hogy
az operatőr értelmes munkát végezzen, a ren-
dezőt és a mondanivalót értelmesen szolgálja.
Az operatőr felelős a képért, annak minden
részletéért, négyzetcentiméteréért. S a film-
csinálásnál ez a legalapvetőbb: a képért való
felelősség.

(Gervai András)



John Cassavetes

A hatvanas évek elején mintha nemcsak a magyar film állt volna a megújulás küszöbén. Bár némi tétova híradások már befutottak a francia „nouvelle vague” elcsendesüléséről; itthonról nézvést ezek az ünneprontó és ellenőrizhetetlen hírek nem módosították a képet. Ez a kép pedig a következőképp festett:

A világ filmművészete holnapra gyökeresen átalakul, az álmogyrák, mivel sok bővlijük egyre kevésbé kelendő, s mivel a jóra, igazra áhító nézők tömegei a születő új felé fordulnak, mind bezárják kapujukat. Holnapra minden

új rendező, de akár minden ember kezében ott lesz a „töltőtoll-kamera”, mellyel egyaránt lehet társadalomrajzot és lélektani elemzést, önvalomást és filozófiát „írni”. A film, mely születése óta a legobjektívabb művészet (vagy legalábbis ennek lehetőségét hordozza), most egyszersmind a legszubjektívabbá válik. S hála e kettős „leg”-nek, az eddig elnyomott, meggyalázott „filmigazság” végképp diadalmasodik, mint rövid időre Dziga Vertov és Eisenstein indulásakor...

Cassavetes múltja és jövője

Hogy is ne tűntek volna igaz valót jövendőlnének e gyors győzelmeket ígérő jóslatok épp ez idő tájt, amikor nemcsak a kísérletezésre, művészi újításokra mindig is fogékony Európában tódultak a holnap fiatal nézői a különböző nemzeti „új hullámok” filmjeire, de a film hagyományos fővárosában is megrendült a föld. Igen, a piacot mindeddig korlátlanul uraló, a nemzetközi filmgyártást s annak művészetellenes irányát megszabó Hollywoodnak most saját hazájában támadt ellenfele. Ez az ellenfél, a „New American Cinema” most majd végleg megkondítja a halálharangot a gyűlölt „papa mozi” fölött.

A „New American Cinema” élcsapata a „New York-i iskola”, ennek pedig egy üstökös-ként feltűnt fiatal rendező-színész, John Cassavetes a vezetője... – körülbelül ennyit tudunk, ennyit hallottunk Cassavetes-ről az egyetemek padjaiban vagy az akkor alakuló egyik-másik filmklub vitaestjein.

Amikor aztán eljutott hozzánk a *New York árnyai* (Shadows), már-már sárkányölő Szent György-nek láttuk ezt a kirobbanó tehetségű filmalkotót. Pusztuljon Hollywood! Majd ha minden feje porba hullt, évek múltán esetleg, mosolyogva megbámuljuk mint kultúrtörténeti emléket, afféle Mándy Iván-hősök módján,



New York árnjai

de most nemhogy látni – hallani sem akarunk az Álomgyárakról!

Az akkoriban egyetlen magyar filmszaklaponak, a Filmvilágnak 1962-es, 63-as számaiban Cassavetes az egyik leggyakrabban emlegetett név. Megtudtuk róla, hogy sokáig színészképző stúdiót vezetett, ahol a Sztanyiszlavszkij-hagyományt továbbépítő Elia Kazan-féle színésziskola eredményeit hasznosította és fejlesztette. Hogy kis költségvetéssel, saját produkcióban készíti filmjeit, gyakran amatőrökkel. Hogy nincs forgatókönyve, mert improvizál.

„Az egyéniségnek ilyen tökéletes megvalósulását még sohasem láttam” – írta egyébként Cassavetes szereplőiről Csurka István kritikájában. Néhány hónapra rá Maár Gyula így foglalta össze Cassavetes stílusának fő jegyeit: „A kézikamerás felvételi mód, a jelenetek kapcsolása, a vágástechnika, a dramaturgiai építkezés, pontosabban: a dramaturgiai patronok hiánya, a cselekmény-pillérek kiiktatása, a gépmozgás, a kamera hallatlan intimitása, a rögzés

tönzés s ennek következményeképp az alkotás egyidejűségének varázsa . . .”

A jövő filmjét

láttuk, a közeljövőét, a holnapét.

De múltak a holnapok, évek teltek el, a közeljövő rég múlttá vált, s nemhogy megismertük volna új filmjeit, hír is egyre kevesebb érkezett róla. A mai közönség talán a nevét sem hallotta, a *New York árnjai* vagy nosztalgikus ifjúkori emlékké fakult, vagy filmtörténeti adalékká. S ezúttal aligha a magyar filmátvétel újabb mulasztásáról van szó.

Cassavetes a világ filmgyártásának szélére került, a forgalmazó cégek igyekeztek, hogy minél előbb felejték el. Pedig második filmjét (*Too last blues*) egy „igazi”, nagy cég pénzelte – bár talán ez volt a baj. Ez a „*Túl késői blues*” sem a rendező, sem a producerek várakozását nem igazolta – feltehetőleg különböző okokból. Cassavetes-nek most már várnia kellett, s megint csak önmaga pénzembereként. Az *Arcok*

(Faces) 1968-ban készült el, a következők nagyjából kétévenként: a *Férjek* (The Husbands), a *Minnie és Moskowitz*, az *Egy asszony befolyás alatt* (A woman under the influence).

A kritikusok kis csapata sohasem felejtette el. Egy-egy fesztiválon, ha a versenyprogram mellett levetítették új művét, a régi, felsőfokú jelzők hangzottak föl körülötte. Csakhát a forgalmazók talán ott sem voltak, s a nagy évtégi összegezésekből az a néhány változatlanul lelkes kritikus is kifelejtette... Filmjeit azért a szűkebb, az „art kino” hálózat játssza a nagy európai fővárosokban. S néhány éve, újabb meglepetésként, megint csak hivatásos producerek pénzelik (igaz, Cassavetes is tett néhány lépést követelményeik irányában); legutóbbi filmje zajos visszhangot keltett egy nagy fesztiválon. Ezt, a *Premier*-t (Opening Night) nemsokára láthatja majd a magyar közönség is.

Az egykor megváltást ígérő „új hullámok” elsimultak. „Hőseik” megalkudtak, mint Chab-

rol, finom ízléssel megöregedtek, mint Truffaut, unalomba szürkültek, mint színes filmjeivel Tony Richardson, hosszú szünetekkel görcsösen bizonyítani akarnak, mint Alain Resnais, a perifériára csúsztak, mint Godard, és Oscar-díjas sikerfilmeket rendeznek, mint Forman.

Milyen hatást tenne a mai nézőre a *New York árnyai*? S milyen hatást tesz majd a *Premier*? Érzéksalódás játszott velünk másfél évtizede? Szégyellnivaló egykori kamaszos hitünk ebben a rendezőben? Mülékony divatnak bizonyult? Káprázat, mely felnőttébb filmnézésre, óvatosabb ítélkezésre tanít? Az önmarcangolóan patetikus kérdésekre nyilvánvalóan tagadó a válasz. Az azóta oly sok (és nemcsak filmes) „eszményképből” kiábrándult nézőnek nem kell semmit visszavonnia. S habár a mai mozilátogató a *Premier* nézőterén nem ugyanazzal a Cassavetes-szel találkozik majd, mint mi annak idején – ez a késői találkozás remélhetőleg így is emlékezetes marad. S talán egyszer láthatjuk többi művét is.

Cassavetes színészei

Az 1968-ban befejezett *Arcok* döntötte el véglegesen Cassavetes rendezői sorsát. Egy filmproduceri tevékenység egész embert kíván, ő azonban rákényszerült, hogy vállalja, amint-hogy vállalt jónéhány szerepet mások filmjeiben, hogy pénzelni tudja a sajátját. Az *Arcok* három évig készült, s ez alatt teremtette meg önmagát. Egyrészt művész-etikai értelemben: vállalta és tudatosította „más”-ságát, különállását – másrészt esztétikai értelemben: a *New York árnyai*-ban az ösztönös tehetség könnyedségével alkalmazta színész-iskolai tudását. Itt, az *Arcok*-ban már nem bizonyult elégnek, hogy ehhez a – pontatlanul s jobb híján „improvizatív”-nak mondott – stílushoz eredendő-ösztönös érzéke, tehetsége, hajlama van. Itt, s ettől kezdve minden filmjében egy megszállottan precíz iskolamester szorgalmával dolgozott.

Eldőlt, hogy ő csak „mást” képes csinálni. Eldőlt, hogy nem kell producer, meg nagy

stúdió, meg „sztár”. Hogy a hagyományos cselekmény helyett lazán összefüggő epizód sor tartja össze filmjét. Hogy jellemrajzot nem logikailag is magyarázható cselekedetekből vetít a vászonra, hanem „viselkedéstani kísérleteket” mutat be, hogy semmit sem okadatul, hogy majdnem mindent az emberi arcra bíz, a hosszú és kemény műhelymunkával kiképzett színészek arcára, akik mindent úgy játszanak majd el, hogy a rögtönzés varázslatos érzetét keltik. A három év során, míg elkészült az *Arcok*, megszületett, összekovácsolódott a Cassavetes-színészgárda: Gene Rowlands, Seymour Cassel, John Carley, Lynn Carlin, s később a csapat Ben Gazzara és Peter Falk bevonásával vált teljessé.

A *New York árnyai*-ban Leila Gordoni meg a két néger férfiszereplő bravúrosan rögtönözte azt, amit Cassavetes látni akart. Az *Arcok*-tól kezdve előre megírt szerepeket kellett pontosan megtervezve eljátszaniuk. Mégpedig úgy, hogy



Férjek

játékuk spontánnak, kamera előtt születőnek, gesztusaik mindegyike ellesettnek hasson. Maár Gyula imént említett kitűnő írásában, még 1963-ban, tehát az *Arcok* előtt, foglalta össze, mi is a lényege ennek a színészi játéknak:

„A látszólag funkciótlan fintorok, az apró kézlegyintések, indokolatlan és enyhe mosolyok, a szórakozottság alig felfogható jelei, a dialógussal már-már ellenkező – de mégsem egyszerűen kontrapunktos értelmű – gesztusok, az arc furcsa rebbenései, a szem ki tudja miért született hunyorítása, elrévedése vagy villanása, a bánat és ernyedtség mélyvizeiből előbukkanó értetlen tekintet, az átsuhanó, de szavakig el nem jutó, megfjejthetetlen gondolatfoszlányok visszfénye, a belső drámának éppen csak a másodperc tört részéig felszínre került mutatói, az idegélet titkos szférái – állandóan kísértének színészei játékában.”

Lássunk egy példát:

Gene Rowlands

az *Egy asszony befolyás alatt*-ban munkásfeleséget játszik. Háztartásbeli. Feltehetően unatkozik egész nap, és vár valamire. Izgatott, szaladgálós, vibráló, kapkodó jelenet: a hét végére két gyerekét elviszi a nagymama, hogy legyen idő a magánéletre, valami közös programra. Rowlands többet szaladgál, mint a két gyerek együttvéve: ki a kertes házból a kocsizhoz, vissza. Úgy búcsúzik, mintha valami végzetes elválásról lenne szó, úgy búcsúzik, mintha ő lenne a gyerek. Aztán egy telefon: megtudja, hogy férje csak másnap reggel tud hazajönni. Könnyedén tudomásul veszi. Csend. Az imént groteszkül fütyörészett, most italos pohárral járkal a kiürült lakásban.

Rabmadár a ketreben – kezd ismert közhelyes képlet felé-tolódni ez a filmindítás. A néző kicsit feszeng: mintha ráérősen túlpontírozná, kihegyezné a színésznő ezt a helyzetet. Haj-

szállal tovább is megy: mintha nem egészen ideillő, logikátlanul „több” vagy „más” lenne, amit csinál. Lehuppan, gesztikulál, mormol, bútornak ütközik. Bravúr-magánszám készül itt, vagy *valamiről nem tudunk?* Feszengésünk feszült kíváncsiságnak adja át helyét.

A színésznőnek lassan mindent elhiszünk, lassan furcsa, groteszkbe hajló mozdulatai a lényegesek, nem a hibbant-színezetű történet.

A nem sokkal későbbi ebéd-jelenetben nagyzenekari hangszerelésben kapjuk ugyanezt: asztalnál ül a férj (Peter Falk) és munkatársai. Gene Rowlands most idegesen halk és alpiarian harsány, játéka szabálytalan, zökkenő ritmusú. Félig feláll a székről, a semmibe mutat. Szót kér, elhallgat, újrakezdi, szava-mozdulata megtörik, figyelmet kér és figyel. Szögletes gesztusok: lassan induló és felgyorsuló mozdulatra villámgyorsan induló és bénultan lelassuló mozdulat következik. Mozgása imbolygó, akár hajlékonynak mondanánk, ha nem valami robbanó kitörést ígérne... (Ez csak hamar be is következik.)

Gene Rowlands játéka meglehetősen „behatárolt”. Rendkívül gazdag az eszköztára, de minden filmben ugyanazt játssza el ezzel a gazdag eszköztárral. A labilis idegzetű nőt. Minden filmben iszik. Nemcsak a *Premier*-ben csúszkál holtrészezen a földön, de itt is, meg a *Minnie és Moskowitz*-ban is. Már-már a modorosság határáig fokozza-variálja-feszíti ezt a mereven is hajlékony, alvajáróként is szögletes, állandóan semmibe hulló, megtörő gesztusrendet és mimikát. És mégis: ugyanezzel az alap-eszköztárral az elcsesett dokumentumhatás, az „önmagamat játszom”-hatás lenyűgöző hitelével alakítja az *Egy asszony befolyás alatt* iskolázatlan munkásfeleségét meg a *Minnie és Moskowitz* besavanyodott, szuperművelt nagyvárosi intellektuelt.

Érzékenyen labilis idegállapot... az örület és az önpusztítás mezsgyéjén imbolygás... meghatározatlan, tárgyatlan szorongás... A merőben külsődleges (tematikai) rokonság okán, némely szerepére emlékezve érdekes tanulságot nyújthat egy röpke párhuzam a Berg-



Egy asszony befolyás alatt

man-hősnő, Liv Ullman játékával. Valójában gyökeresen ellentétes színészi felfogásuk: Liv Ullman-nak sohasem kell dokumentum-hangulatot teremtenie, ezért – paradoxon módon – jóval „pasztellesebben”, természetesebben, csendesebben építheti fel szerepeit.

Rowlands, mint láttuk, egy-két rendkívül tudatosan megmunkált, erőteljesebb alap-gesztussal él. Sokkal direktebben, gátlástalanabban használ „színészi” eszközöket. Épp az ellenkezője érvényes annak, amit képzelnénk. Az improvizáltság hatását sugalló, dokumentatív erejű, „megrendezetlen” Cassavetes-színésznek kell harsányabb (ha nem csengene oly idétlenül itt, azt mondanám: „teátrális”) eszközöket igénybe vennie.

A *Premier*-ben most a magyar néző is megismerkedhet

Cassavetes-szel, a színésszel

Aki ráadásul színészt játszik. (Önmagát – vélhetnénk tévesen.) Cassavetes világszerte leg-



New York árnyai

ismertebb szerepe Polanski filmjében, a *Rosemary's baby*-ben a sátáni hatalmak szolgálatában álló férj volt. „Illett” hozzá: van valami lopakodóan halk járása, alattomos, ferde mosolya, fedetlen arcú őszinteséget és sötét hátsógondolatot egyaránt éreztető arcjátéka, mozgása. Saját filmjei közül a *Férjek*-ben nyújt csúcsteljesítményt: ez a film három 35–40 év körüli nő férfi átmulatott éjszaka utáni másnaposságát ábrázolja könnyörtelen mikro-realizmussal. A barátság, a hétköznapiak, a hétköznapiából való menekülés kamara-remekműve.

Itt igazán a legjelentéktelenebb apróságok fontosak csupán. Például a nevetés. Chytilová *Százszorszépek*-jében nevet csupán annyit a két lány, mint itt ez a három gabalyodott unaloműző alak. Cassavetes nevetés-skálája felülmúlhatatlanul gazdag: van halk és harsogó, visszafojtott és túláradó, kötekedő gúnyos és barátságosan vigasztaló, időtlenkedően gyermeketeg és

bölcsen atyai nevetése. Somolyog, kuncog, röhög, vihog, göcög, bőgve felröhög, fuldokol, kacag, visít... – az igékben gazdag magyar nyelv alig győzi a versenyt vele. S ami a legfontosabb, nem profi színésznek kötelező helyzetgyakorlatokat mutat be, nevetései mindig a helyén vannak, sőt így teremti meg a helyzetet, megteremti, mélységet ad neki, kicsit értelmezi is.

Ehhez a nevetéshez társak kellenek. Cassavetes még kosárlabdázás közben is visong. Igaz, talán önmagán: földig érő, vastag télikabátban vezeti a labdát, s dobja kosárra, vagy Ben Gazzarának. Ben Gazzara... Ez a furcsa nevű színész valóságos hasonmása a rendezőnek. Truffaut és önmaga-teremtette alteregója, Jean-Pierre Léaud sem hasonlít jobban egymásra. Páratlan ez a fizikai és játékmódorbeli hasonlóság: valóban összetéveszthetőek. Mintha a főhős kettőződne meg egy-egy Cassavetes-filmben. Így aztán érezhetően gazdagodik a film belső világa. Finoman elrejtett, vagy ellenkezőleg: hatásosan kijátszott párhuzamok, ellenpontok filmbe szövésére nyílik alkalom.

A *Premier*-ben például a Cassavetes által játszott színész és a Ben Gazzara játszott színházi rendező egyaránt kénytelen szembenézni a főhős (Gene Rowlands) drámájával. „Hármasuk” kapcsolatának pontos helyzete, előtörténete nem tárul ki a néző előtt „történetiségben”, sok minden mindvégig homályban marad, de ami fontosabb – a három ember munka- és magánéletbeli „összefonódottsága”, ennek lélektani rajza – mélységében hiteles. Néhány jelenet mintegy megismétlődik a színésznő és a színész, illetve a színésznő és a rendező között. Nem pontos másolatként ismétlődnek ezek a jelenetek – inkább csak úgy indulnak, aztán „eltolódnak” egy kicsit, más-képp végződnek, előre- meg hátrautálnak, kölcsönösen gazdagítják egymást.

Szólnunk kell a „csapat” többi állandó tagjáról, főként a két „anya-figuráról”. Katherine Cassavetes, a rendező anyja, aki a *Premier*-ben gyertyafényes szellemidézésre készül, általa

ban a Gene Rowlands filmbeli férfitársának anyját játssza. Kicsit Mezei Mária emlékeztető hanghordozásával, gonoszkodóan józan jelenlétével újabb színeket hoz a játékba.

A *Minnie és Moskowitz* egyik végső jelenetében, egy afféle családi tanácskozáson valóban ott az egész család: Rowlands anyjaként a színésznő valódi édesanyja (a *Premier*-beli másik javasasszony-hölgy), azután Katherine Cassavetes... meg a többiek.

Kicsit furcsán hangzik talán ez a névsorolvasás, a filmeket nézve azonban egy pillanatilag sem merül fel, hogy valami fél-amatőr társulat dilettáns ízű „szereposztásához” kell

Cassavetes forgatókönyve

Van ilyen egyáltalán? S ha van is, mennyire kötelez a forgatás napján? „*A szöveg az utolsó szóig előre meg volt írva, nem improvizáltunk. De ha mégis azt tettük volna, a film akkor is ugyanolyan marad*” – nyilatkozta a rendező egyik filmje után. Sem szándékát, sem az eredményt nem lehet ennél találóbban jellemezni.

Filmjei csupán látszólag cselekménytelenek. A valóságban mindegyiknek van néhány mondatban elmondható sztorija (még ha ez általában csöppet sem lélegzetelállító). Sőt, akár hosszasan mesélhetjük az egyes epizódokat. Persze, a filmet aligha ismerjük meg ebből. Annál inkább a módszert, az alkotóműhely néhány fogását. Az egyes epizódok összekötése vagy éppen össze nem kötése, a kihagyások, a furcsa, elrajzolt fordulatok, néhány cselekmény-részlet kiemelése, más, fontosnak tetsző összefüggés elhagyása, késleltetése vagy elhallgatása – ez adja a stílust, a ritmust, amire érdemes figyelni.

Kísérjük végig

a Minnie és Moskowitz indítását

Moskowitz (Seymour Cassel), egy hosszú, befont hajú, csapzott, nem túl jókölsejű, de érdekesen csúnyaarcú alak csavarog egy nagyváros utcáin éjszaka kocsmáról kocsmára.

asszisztálnunk, nem. Napjaink filmművészetének egyik legrégebben együttműködő és legképzettebb csapatát láthatjuk műhelymunka – alkotás – közben.

A hazai néző számára a legtanulságosabb bizonyára a *Férjek* vagy az *Egy asszony befolyás alatt* lehetne. Most, a *Premier* végén ugyanis csak egy pillanatra jelenik meg Peter Falk – az említett filmekben övé az egyik főszerep. Nem érdektelen oly sok *Columbo hadnagy* után „ebben a bőrben” viszontlátni Peter Falkot. Cassavetes színésziskolájának módszereiről, eredményeiről ő árul el a legtöbbet.

Feltűnően torzonborz, nagy bajsza van. Nőkkel ismerkedne, de kidobják, az utcán megverik. Egy másik helyen nagydarab, félrészeg figura szólítja meg, minden áron beszélgetni akar, söröskrigli mellett a verseit kezdi olvasni. Moskowitz elég mogorván hallgatja, aztán kicsit felenged, de ez a találkozás is rosszul sül el: a versek után pénzt kérne tőle a másik, aztán sértetten nem fogadja el a pénzt, ezen kezdenek civódni, majdhogynem dulakodni. Dühöngve távozik.

Egy semmitmondóan kicsi, üresen fantáziátlan szobában idős, kövérkés nő beszélget egy 35–40 körüli, „csinosnak mondott”, kicsit keserű mosolygású szőke nővel (Gene Rowlands). Afféle hivatalnoknak tűnik mindkettő; ki is derül: kolléganők. Arról elmélkednek, manapság ritka az olyan hódító férfi, mint a régi filmhősök, Humphrey Bogart vagy Clark Gable. De talán csak ők nem találkoznak ilyenekkel... A fiatalabb nő a beszélgetés végén teljesen részeg, a taxiba majdhogynem négykézláb száll be.

Lakásán (meglepően nagy, gazdagon berendezett, „értelmiségi” lakás, könyvekkel, képekkel) már várja egy férfi (Cassavetes). Örömteli mosollyal közeledik a nőhöz és nagy lendülettel pofon üti. „Hol voltál? Megint itál?” A nő sírva fakad, mindketten isznak.



Premier

Újabb szóváltás, majd a férfi rettenetesen összeveri a nőt, a földön rugdalja. Később bocsánatot kér, könyörög, hadd maradjon éjszakára. A nő kijelenti, nem akarja látni többé, takarodjon.

A férfi másnap reggel ugyanitt: borotválkozik, mosolyogva elköszön, megy. Otthon feszült, komor légkör: felesége várja szótlanul, két gyereke. Felesége nem beszél, majd kimegy a szobából. Gyereksikoltás: az asszony öngyilkos akar lenni.

Minnie (Gene Rowlands) a munkahelyén, egy múzeumban. Cassavetes jelenik meg, a folyosón beszélgetnek. A férfinak furcsa kísérete van, a nagyobbik fia. Bemutatja Minnie-nek, majd közli, hogy felesége öngyilkos akart lenni, a gyerekek miatt ő most már abbahagyja ezt a kapcsolatot, búcsúzni jött. Lapos és zavart mosollyal pénzt akar adni Minnie-nek, az keményen pofon vágja.

Minnie-t összeismertetik egy ötven év körüli, agresszívan gátlásos úrral. Elmennek ebédelni. Az étteremben a pasas megállás nélkül beszél önmagáról. Egyre hangosabb. Minnie kínosan feszengve hallgatja. Végül elnézést kér, s kijelenti, hogy egyáltalán nem érdekli, amit mond, és ellenszenvesnek tartja a férfit. A pasas nem tágit, elkapja a kezét, kiabál. Minnie menekül, a pasas utána. Az autóparkolónál utoléri, rángatja, vonszolja. Moskowitz jelenik meg, az autóparkoló őre. Minnie védelmében összeverekedik a pasassal, földre terítik egymást, ökölharcot vívnak, szitkozódnak. Az úr vesztiesen hagyja el a terepet, Moskowitzot a verekedés miatt elbocsátják.

Moskowitz felajánlja Minnie-nek, hogy hazaviszi. Rozzant teherautójába invitálja, s ott kommentálja a történeteket. A kommentárból szidalom-zuhatag kerekedik, Minnie-nek ez már sok aznapra, kiszállna. Moskowitz nem



Minnie és Moskowitz

engedi, kiabál. A nő végül kiugrik, a járdán szalad a múzeum felé, a férfi rozzant teheaútójával üldözi, még a járdára is fölhajt, majdnem elüti.

... Itt meg is állhatunk, Cassavetes forgatókönyvíró-technikáját talán jól érzékelteti mindez. A két és fél órás filmből idáig nagyjából fél óra, talán valamivel több telt el. Furcsa expozíció, annyi bizonyos. Az elmondottakhoz annyit szükséges még megjegyeznünk, hogy a vásznon megjelent képi látvány jóval komikusabb, mint a fentiekből sejthető lenne. A szándékok és a történések furcsa kontrasztja, az egymáshoz nem illő emberek és az állandóan, már-már abszurdba hajlóan ki-robbanó veszekedések, dulakodások teszik komikussá.

„Vadító” filmkezdés, már-már keresetten hangos. (Ezt a keresettséget persze nyomtalanul feledteti el a két színész játéktechnikája.)

Mire is érdemes figyelniünk?

A kihagyásokra például. A film alig informálja a nézőt. A dialógusokból semmit nem tudunk meg, ami külső helyzetükre (munkahely, családi állapot, foglalkozás, életkörülmények) vonatkozna. Minden lényegtelen, közhelyes, elejtett szavaikból, „szórt” félmondataikból viszont egyre többet tudunk meg pszichológiai állapotukról, tartásukról, belső bizonytalanságukról. Egy-egy jelenet utólag töltődik fel, kap kicsit más színezetet. Amikor Minnie gazdag, könyvekkel teli, szép lakását meglátjuk, anélkül, hogy átgondolnánk vagy megfogalmaznánk (erre film közben amúgy sincs idő) visszamenőleg értékeljük át – az érzékelés primer szintjén – az iménti ivós-beszélgetős jelenetét a kolléganőjével. Unt nosztalgiával harmincas évek filmsztárait idézte, s ezt majdnem komolyan vettük... de lassacskán „ráállunk”,

hogy a jeleneteknek van egy a dokumentáris réteg mögötti másik tartalma is, s hogy mindez majd csak a film végén fog kiteljesedni, összeállni, rendeződni.

Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy ezeknek a filmeknek a cselekménye csak annyira számít, mint a *Premier*-ben bemutatásra kerülő színdarabé – melyből a film nézője töredékeket lát, összerakandó mozaik-darabokat. Cassavetes minden filmjében összeállít számunkra egy mozaik-jelenetsort, esetleg nem úgy, ahogy várnánk, nem úgy, ahogy „természetesnek” éreznénk.

Nem történetet mesél el, hanem *folymatokat ábrázol*, tanulság-levonás és didaktikus

Cassavetes és a néző

„A néző befolyás alatt”... Még a legsemmitmondóbb film nézője is „befolyás alatt” van az elsötétített teremben, ezt a szuggerált éberálm állapotot talán csak a zenehallgató ismeri. A Cassavetes-filmek nézőjére még inkább érvényes ez. Egyik német kritikusa jogosan jegyezte meg, hogy itt a nézőnek kemény harcot kell vívnia; hogy ingerlő, idegesítő állapotba kerül. A szereplők állandó stresszben vannak? Igen, s a nézők is. Nemcsak a pofonok, könynyek, felcsattanó hangok, hisztérikus röhejek, delíriumig fokozódó részegség vagy váratlanul kirobbanó örület miatt.

Azért inkább, mert a néző nem tudja, mire figyeljen. A képeknek, a beállításoknak általában nincs „centruma” – hívja fel a figyelmet néhány kritikus. Tegyük hozzá, a dialógus sem készít fel semmi lényegesre, bizonytalan érzések közt várhatjuk a következő jelenetet. Így lassanként valóban feszültebb lelkiállapotba kerül a néző, mint a legvéresebb krimi vagy háborús film vetítésekor. Minduntalan valami váratlan leselkedik rá a vászonról, a legköznapibb és a legszürkébben induló helyzet is feje tetejére fordulhat.

Nincs ezeknek a filmeknek megnyugtatóan egységes alaphangulata sem: a groteszk humor ott lappang ugyan, de jónéhányszor keményen,

szándék nélkül. Történés-folyamatokat, melyek vállaltan nélkülözik olykor a kézenfekvő logikát. Szerepfelfogási, szerepteremtési folyamatokat. És legfőképpen érzelmi folyamatokat. Igen, persze: minden epikai és drámai mű, minden játékfilm érzelmek történetét mondja el.

Cassavetes forgatókönyve abban különbözik mégis, hogy őt nem érdekli az érzelmek fejlődési rajzának a cselekmény-logikával való „egyeztetése”, a cselekményt alárendeli az érzelmi állapotok ábrázolásának. Ezért dühöngenek, zokognak, verekednek és röhögnek olyan gátlástalanul filmjeiben. „Olyan, mintha dühöngve rendezne” – mondta állítólag egyszer Gene Rowlands.

egy-az-egyben kell vennünk a jelenetet. Így aztán a néző valósággal tébolydában érezheti magát, készenlétben kell állnia, hol s mikor les rá megint egy

felzaklató, sokkos képsor.

Sohasem az következik, amit várunk. A kötekedő, „bunyós”, jóerejű Moskowitz nekiugrik a Minnie-t hazakísérő hatvan év körüli, sötét öltönyt viselő, ősz hajú úriembernek. A következő percben ez az ősz úr jól irányzott ökölcsapásokkal hajsza hóján holtra pofozza hősünket.

A film egy másik pontján Minnie keserűen kijózanodik, és magyarázni próbálja Moskowitznak, miért folytathatatlan és értelmetlen kapcsolatuk. Az egyébként rendkívül beszédes Moskowitz ezúttal cselekszik: villámgyors mozdulatokkal nyírja le tekintélyesen ágaskodó, hegyes bajszát, s olyan szánnivalóan őszinte elrútult, gyerekes arcával, hogy a néző – félredobva minden realista aggályt – a meglepetésen túl természetesnek tartja, hogy a nő végleg vállalja ezt a kapcsolatot.

Váratlan, logikaellenes fordulat, s örömet adó, igaznak elfogadható belső film-valóság.

Még egy példa: amikor végül is házasságra készülnek már, s a két „mamával”, négyesben

beszéli meg a tervet, dehogyis az értelmiségi Minnie kulturáltan angolszász anyukája beszélne le őket a hóbortos tervről. Nem: Moskowitz mamája, a társadalmi ranglétra meglehetősen alulsó fokán élő tanulatlan, de az élethez értő zsidóasszony óvja Minnie családját benzinkutas (de onnan is kirúgott), buta és csúf fiától...

Az elképzelhetetlen meglepetéseknek és groteszkül váratlan helyzet-megoldásoknak egész tűzijátéka robban és szikrázik a *Férjek* londoni szállodai jelenetében is – hogy aztán a helyzet-komikumtól induló viccből halkabb, súlyosabb, mélyebb, az egész filmet „visszaigazoló” képsor szülessen. Pedig csak egy furán, torzan abbamaradó kalandot láttunk, egy ismeretlen,

Cassavetes kudarcai

Roppant, kibékíthetetlennek tetsző ellentmondások feszülnek Cassavetes alkotómódszerében. Dokumentárisan realista környezetrajz, improvizatív, rögtönzöttnek ható színészi stílus és mérnökien megtervezett forgatókönyv, nyers, nézősokkoló elemek és intim líra. Kudarcának nem azt érzem, hogy mindezt néha kevéssé sikerül egységbe forrasztania. Nem azt, hogy filmjeit általában nem tudja lezárni, hogy a befejezés olykor hiteltelen (mint éppen a *Minnie és Moskowitz* meseszerűen lebegő, de hamis esküvői bankett-záróképe), vagy fárasztóan túljátszott, mint az *Egy asszony befolyás alatt* vége. Mégcsak néha tettenérhető „keresettségét” sem rónám fel: „mache”, talán igen, de milyen magas színvonalon!

Kudarca, fájdalom, épp utolsó két filmjénél lehangoló.

Nem lehet évtizedekig a nemzetközi filmélet periferiáján küszködni, nem lehet a „boldog kevesek” rendezőjeként vegetálni, s rendkívüli tehetségű munkatársakat is e szűk szférába zárni. Illetve lehet: csak akkor elfeledten (esetleg csendes polgári foglalkozást űzve) zárul egy üstökösként induló pálya, s marad Gregor-Patalas filmtörténeti könyvének hódolata, néhány szakdolgozat valamelyik párizsi

ázott kínai lányt, aki Peter Falk haragos biztatására sem szólalt meg, aztán egy Ben Gazzaránál jó fejfel magasabbra nőtt angol lányt, aki szerelem helyett csak birkózni akart...

Cassavetes logikátlanak tetsző, lazán összefűzött, zaklatóan brutális vagy robbanóan groteszk jelenetei, lám, a hagyományoshoz közeli filmírást is magukba tudják építeni. Igaz, nála nincs „lazító” passzázs-képsor, s a halkabb, „líraibb” epizód sem könnyű fajsúlyú.

„A szépség vagy görcsös lesz, vagy nem lesz” – hirdette a húszas évek francia avantgarde-ja. Ezeknek a filmeknek a szépsége ilyen. Van néző, kell, hogy legyen, aki ezért a szépségért vállal némi jótékony stresszhatást.

egyetem filmtanszékén, vagy rotaprintes tanulmány egy közép-európai filmintézet házi kiadványában.

De miért kellene, hogy így legyen, épp ma, amikor Hollywood is megváltozott, s a filmcézárok tárt kaput, nyitott erszényt kínálnak a legkülönbözőbb újdonságok, kísérletek számára?

Cassavetes-nek tanulságos lehetett személyes élménye (színészként) Polanskival kapcsolatban. A *Rosemary's baby* forgatásakor eleget töprenghetett sikeren-sikertelenségén.

Megpróbált hát nagyobb közönségnek filmet készíteni: pénzember meg forgalmazó is akadt hozzá, s valóban, elmúltak már a régi idők, semmiféle szörnyű, öncsonkító megalkuvást nem követeltek meg ezek a pénzemberek.

Cassavetes bűnügyi filmje, az *Egy kínai bukméker meggyilkolása* (vagy, francia forgalmazásban: *A naplopók bálja*) mégsem sikerült. Kriminek nem krimi, hiába van benne gyilkos, akit bűnszövetkezet zsarol, s hiába van áldozat, hiába a Los Angeles-i éjszakai élet mint csábító környezet, gyönyörű szőke meg néger táncosnő-szeretők – a rendező egy pillanatig nem tudja elhittetni, hogy érdekli ez a gyilkosság. Ben

Gazzara lokáltulajdonosként elegánsan és könnyedén sétál, éppoly logikátlanul és céltalanul, mint mondjuk a *Férjek*-ken, Cassavetes kamerája mozgékony és érzékeny – néhány kiváló, különös epizód, a cselekménytől teljesen függetlenül van is a filmben, dehát az napnál világosabb, hogy ez nem Cassavetes világa.

Röpke kitérő a rendezői pályán, s könnyed néhány sor ebben a dolgozatban... Most azonban,

a *Premier*-ről szólva,

roppantul furcsa helyzetben vagyok. Írásomban többször hivatkoztam egy-egy jelenetere, színészi vagy rendezői megoldására a legteljesebb elismerés hangján, miért most akkor, hogy a „kudarccok” alcím alá sorolom?

Myrtle, a negyven év körüli színésznő a New York-i premier előtt válságba kerül: tanúja lesz egy fiatal (tőle autogrammot kérő) lány halálos autóbalesetének, s a lány megelevenedett kísértetként jelenik meg előtte. Myrtle nem akarja eljátszani az „öregedő nő” szerepét. Az idegösszeroppanás határán van, nem tud próbálni. Színész- és rendezőbarátai hiába segítenének (még „szellemidéző”, telepatikus kapcsolatokat létrehozó jósnőhöz is elviszik). A premier estéjén lábra sem tud állni, olyan részeg. A premier mégsem marad el, Myrtle óriási sikerrel játssza végig a szerepet.

Ennyi a cselekmény, csak összefoglalásul, felidézésként, hiszen önmagában nem sokat jelent, nem meghatározó. Tegyük hozzá gyorsan, hogy Gene Rowlands most is lenyűgöző, hogy a „Cassavetes-csapat” – kiegészülve két másik és szintén kiváló epizódistával – szokott formájában játszik. A „színház a filmben” megoldás bravúros, az előadott darab egy-egy jelenetét többször is látjuk (hol a nézőtérrel, hol a színpad mögül). Myrtle színpadi szerepe és Myrtle valóságos (filmbeli) élete finoman egészül ki, kapcsolódik össze.

A rendező egyetlen olcsó megoldást sem alkalmaz: a nőalakok szövevényes kapcsolatát most sem a nézőnek adagolt információkkal,

hanem lazán összefüggő apró jelenetek belső tartalmával, feszültté váló hangulatával érezteti. A film a szokott módon meglehetősen fárasztó ugyan, de mindvégig leköti a nézőt, „görcsössé teszi”, izgalomban tartja. Szép, és a giccses, melodramatikus veszélyeket elegánsan elkerüli a befejezés.

Ha először találkozunk Cassavetes-filmmel, örömmel ünnepelném. Nagy szerencsémre (ebben az esetben „sajnos”), folyamatában, rövid idő alatt végignéztam öt utolsó művét. Majdhogynem „munkacsapata” tagjának éreztem magam, közelről láttam az alkotóműhelyt. Rabul ejtett ez az egyedülállóan következetes, besorolhatatlan művészet. A kivételes szerencsének azonban ára van: számomra – úgy látszik – az az ára, hogy a *Premier*-nek már nem tudok igazán örülni, hogy minden részlet-bravúrja ellenére csak művészi félsikernek látom.

Igen, a bravúrok! Itt minden boszorkányosan „megcsinált”, minden bravúros! Bravúros a színésznő megzavart képzeletében először testet öltő halott lány megjelenése öltözői tükreben. (A néző egy ideig Rowlands tükörképének vélheti, majd saját fiatalkori énjének – s ez az utóbbi gondolat, mintha végigfutna a filmen). Még bravúrosabb gyilkos leszámolása a képzeletalakkal. Hát még a rémes éjszakai jelenet, ahol majdnem szétzúzza fejét a szoba falán-ajtáján... S a befejezés szuperbravúrja, amikor eszméletlen-részegként is színpadra lép, hogy élete legnagyobb játékával diadalmaszkodjék...

Soknak éreztem. A „viselkedéstani”, apró mozdulatokból összeálló, nagy emberi mélységeket éreztető mikro-realizmus helyett, mintha „A Nagy Lélektani Film” címen reklámozható „Bravour-Stück” filmkockái peregtek volna. (Ein „bravur-stikli” – nem tudtam elhessegetni a szentségtörően alpári viccet.) Zavart ez a fölényes tudású bűvészkedés. A „mindent tudok, de még az ellenkezőjét is” fölénye.

Nem, semmi nem volt olcsó, sem hamis: csak mintha újat, igazán mély emberi felismerést sem adott volna. Sajnos, saját, a legeggy-



Premier

szerűbb, leghétköznapibb, legszürkébb felszínű világát elhagyta – itt tudott Cassavetes a filmművészetben mégcsak meg sem kísérelt, nagy emberi-lélektani mélységeket feltárni.

A *Premier* belső világa, hangulata, látásmódja, sugárzása számomra valamiképp a Bergman-filmekre rimelt. Nem tudok elképzelni két egymástól távolabbi, öntörvényű, saját-léggörű filmművészt, mint Bergman és Cassavetes. Ez a „rímelés” – hogy udvarias maradjak – nem egyértelműen Cassavetes filmjére kedvező.

Cassavetes végső győzelme

Cassavetes-nek nincs és nem lesz szüksége „végső” győzelemre. Küzdelmét a Művészettel már megnyerte: eddigi munkássága páratlan korunk filmművészetében. Filmről filmre, sőt, percről percre, a kamera előtt születő fárasztó műhelymunkával teremtett zsarnokian nyugtalanító, a néző értelmét, képzeletét, érzékenységet termékenyítően igénybe vevő életművet.

Filmjei, stílusa, művészete besorolhatatlan, iskolán kívüli. „Lélektani realizmus” – mon-

A *Minnie és Moskowitz* utcasarki, kocsmapulti párbeszédeit, a rútul esendő férfi és a keserű fölényébe menekülő nő furcsa lírát sugárzó jeleneteit nézve, arra gondoltam, nincs az a lélekelemző Bergman, aki többet mondana az emberről, mint Cassavetes. A *Premier* látványos bűvészete meggyőzőtt Cassevetes fölényes mesterségbeli tudásáról, tehetségéről (hányadszor már), de tehetsége határaitól is. Amit itt el tudott mondani, azt a világ rendezői közül – kevesen ugyan, de – mások is elmondják.

danánk talán, de a jövő filmtörténetében benne kell lennie, hogy viselkedéstani mikro-realizmusával, extrém, groteszk, kiélezett, „elmesélhetetlen” történeteivel az emberi tevékenységet meghatározó, a belső, „lélektani” történéseket szabályzó külső világ törvényeire is fényt vetett. Miként a „lélektani realizmus” címkéje alá sorolt minden jelentős művész.



Premier

Az interjúkból

A rögtönzésről és a tudatosságról

A mű jelentéstartalma szempontjából az utolsó jelenetek a legfontosabbak közé tartoznak. Azt hiszem, a közönség is a film végétől várja minden addig hiányosnak tűnő fordulat értelmezhetőségét, azt, hogy a felidézett dolgok valóban jelentést kapjanak. Általában a színészek is ekkor nyújtják teljesítményük legjavát; és bár a rögtönzésnek nem vagyok híve filmjeimben – mindent leírok a forgatást megelőző napokban –, a film utolsó jeleneteit azonban tényleg csak az utolsó pillanatban dolgozom ki.

Persze lehet, hogy van már valami elképzelésem a befejezésről. A forgatókönyvet mégis befejezetlenül hagyom. Előfordul az is, hogy határozott elképzeléseim ellenére másképpen fejezem be a filmet, mivel az általam kialakított munkamódszernek megfelelően a színészek olyasmit tesznek hozzá a forgatókönyvhöz, ami eredeti terveimet megváltoztatja. Némelyikük együttgondolkodása olyan eleven, hogy a cselekmény, a film végül valami nehezen meghatározható új minőséget kap. Soha nem úgy fogom fel a dolgot, hogy íme, a legjobb művészi megoldást találtam meg a film befejezéséhez, hanem azon gondolkodom: mi ennek a jelentősége a film valamennyi szereplője számára. Azt, hogy a film egyébként kemény, kiábrándító vagy vidám-e, gyakran másodlagosnak tekintjük. Úgy tűnik, hogy a film befejezése a benne játszó színészekben azt a lelkiállapotot alakítja ki, amelyet számukra a film egésze jelent. Igyekszem megfigyelni, hogy a forgatás idején hogyan élik meg a filmet, s hogy annak keretein belül képesek-e az általa kiváltott érzések pontos kifejezésére. Ezután az egészet összegezve formálok egységes befejező jelenetet. Persze ez talán kibúvónak tűnik. (...)

Nem hiszem, hogy lenne olyan „szent” szöveg, amelyet ne lehetne megváltoztatni.

Mindig hagyok a színészeimnek annyi szabadságot, hogy egy-két szót módosíthassanak. Nyilvánvaló, hogy vannak olyan mondatok, amelyeket egyszerűen képtelen az adott szereplő elmondani, mégis minden forgatókönyvíró leír ilyeneket. Vannak azonban olyan intelligens színészek, akik az általuk alakított szerep jobb megformálására törekszenek, s minthogy igen közel állnak a figurához, ha megváltoztatnak valamit, sokszor észre sem veszem ennek kihatását a darab egészére nézve, holott szándékuk nyilvánvaló. Ez színészeim állandó szokása, s ahogy a felvételek egymásra következnek, végül úgy tűnik, mintha a film szövegét én írtam volna. (...)

A kamera szerepéről

Amilyen mértékben fontos számomra a forgatócsoport, annyira fontos a kép is. Természetesen a színeknek és a világításnak is lényeges szerepe van abban, amit az emberek átélnek. Mindig két operatőrrel dolgozom, de javarészt csak egy kamerával, ők azonban nem tudják, hogy éppen aznap melyikük fog forgatni. Minden operatőrnek megvan a saját munkastilusa, de olyanokkal dolgozom, akiket ismerek. Az egyik operatőr a nagytotált kézikamerával is fel tudja venni, a másik viszont hagyományosabb módszerrel dolgozik. (...) Az alkotómunkához azonban türelem is szükséges, ami szintén megvan bennük. Tökéletesen megbízom a meglátásaikban. (...)

Szomorú lenne megelégedni azzal, hogy csupán a kamera elhelyezésére legyen gondunk, miközben azon töprengünk, mit is lehetne vele valójában kezdeni? Nem elég elmenni a laboratóriumba, elkészíttetni egy trükköt a laboránsokkal, vagy egy hatalmas darut felállíttatni, vagy pedig kézikamerával egy repülő fedélzetéről készíteni légi felvételeket. Nem tudom elképzelni, hogyan lehetne csupán technikai trükkökkel valamiféle tartalmatlan filmet

készíteni. És azt sem, hogyan működhet közre egy színész valamilyen értelmetlen vállalkozásban.

A Hollywoodhoz való viszonyról

Ami Hollywoodot illeti, bizonyos értelemben konzervatív vagyok, de csak bizonyos fokig. Imádom a versengést, de csak megfelelő partnerekkel. Semmi kedvem a Major Companies-val az ő területükön versenyezni. Egy vonatkozásban homlokegyenest ellenkező állásponton vagyunk: nem akarok befejezett forgatókönyvvel dolgozni, hanem kizárólag munkatílusomnak megfelelően, ami azt jelenti, hogy a forgatókönyv felét vagy háromnegyedét készítem el; akkor, amikor én akarom, a színészekkel való találkozás után, s amikor már kideríthetem, hogy van-e valamilyen komoly fenntartásuk vagy kétségük valamelyik figurával kapcsolatosan, esetleg általam nem sejtett erkölcsi kifogásuk. Úgy gondolom, sokkal kulturáltabb munkamódszer az, ha a munkatársainknak megvan a lehetőségük arra, hogy ígent vagy nemet mondjanak azzal a filmmel kapcsolatosan, amelyben játszaniuk kell. A hollywoodi módszert jól ismerem, és nem kérek belőle. Hollywoodban színészként dolgozom. Az emberek nagyrészt elégedettnek látszanak a mai Hollywoodban. De miért is ne lennének azok? Megfizetik őket azért, mert filmet csinálnak. Ez a módszer néha csak a pénzszerezésre jó, néha pedig a filmművészet hagyományai szerint végzett színvonalas munkára...

Nem mondom azt, hogy a hollywoodi rendezők filmjei mind rosszak, az enyéim pedig csodálatosak. Úgy vélem, egy művésznek tévedés lenne így gondolkodnia. Ha festő lennék, magamnak festenék. Nem hiszem, hogy valamely írót színt, ecsetet ilyen vagy olyan módon kell használni, mert a közönségnek ez a kedvére valóbb. Jelenleg anyagi helyzetem megjavításán munkálkodom, közben azonban művész is szeretnék maradni. A hollywoodi rendezők körében nem akarok híres lenni, nem zavarjuk egymás köreit.

Ma már elég érettnek érzem magam ahhoz, hogy akkor sem dolgoznék egy nagy hollywoodi filmtársaságnak, ha a teljes alkotói szabadság biztosítása mellett ugyanannyi pénzt is felajánlana, mint a többi kommerszfilm rendezőinek – nem hinnék az ígélet őszinteségében... Persze, ha megfelelő pillanatban valóban megkeresnének, és komolyan tárgyalhatnánk – elkészítenék egy filmet, és a bemutatás után egyes dolgokat meg is tárgyalhatnánk a film főtémájának érintése nélkül –, én is benne lennék a dologban.

(Beszélgetés L. Marcorelles-lel. Cahiers du Cinéma, 1978. június)

A rendezés „hobby”-járól

Az általam látott legnagyobb filmek némelyike stúdiórendszerben született meg. Ami ellen nekem semmi kifogásom nincs. Az intellektuális fecsegés nem érdekel, csak az, hogy olyan emberekkel dolgozhatok együtt, akik szeretnek dolgozni és rájönni valamire, amit még nem tudnak... Kezdetől fogva a valódi emberekkel megtörtént dolgok és problémák izgattak, nem pedig a drámai struktúra hangsúlyozása, vagy az, hogy a szereplőket a cselekményhez igazítsam... Nem hiszem, hogy az életnek van eleje, közepe és vége.

Valójában nem vagyok rendező. Olyan ember vagyok, aki hisz az emberek belső vágyainak érvényességében. És hiszem azt, hogy ezek a belső vágyak, akár szépek, akár csúnyák, bármelyikünkéi lehetnek, és valószínűleg csak ezek érnek valamit. Ezeket a belső vágyakat akarom filmre vinni, hogy mindenki láthassa, érezhesse őket, elgondolkozhasson rajtuk, megcsodálhassa őket... A rendezés valójában hobbym – főfoglalkozásban. Amatőrfilmesnek és hivatásos színésznek tartom magam. Önvédelemből vagyok hivatásos színész. Szívesebben lennék amatőrszínész. De pénzt kell szereznem, hogy megcsinálhassam a filmjeimet. Sajnos, rendkívül költséges hobby ez.

(Interjú Joseph Gelmissel, 1969. január)

Életrajz

John Cassavetes 1929. december 9-én született New Yorkban görög bevándorlók fiaként. Apja a Harvardon végzett üzletember volt, aki milliókat tudott keresni és veszíteni. Cassavetes a *Férjek* című filmjének helyszínén nőtt fel, Long Island Sands Point és Port Washington nevű városaiban. Egyik legelevenebb gyerekkori emléke saját elbeszélése szerint az, hogy egy verekezésben letört a foga, és mivel nem volt pénze megcsináltatni, éveken át nem volt hajlandó mosolyogni. A Colgate egyetemen Robert E. Sherwood darabjai arra készítették Cassavetést, hogy beiratkozzon a New York-i Színművészeti Főiskolára (New York Academy of Dramatic Arts), amelyet 1953-ban

végzett el. Mivel nem tudott munkát találni a Broadway-on, James Dean-típusú szerepeket játszott a televízióban, és lassan szerepelhetett olyan filmekben is, mint *Az éjszaka tele van rettegéssel* (The Night Holds Terror) és *A város pereme* (Edge of the City). . . 1956-ban egy színész műhelyt hívott életre munkanélküli színészek számára, majd egy televíziós műsor keretében elhangzott interjújában megemlítette, hogy filmet csinálnának egy különösen sikertűlt rögtönzésből. A tv-nézők kis összegekkel hozzájárultak a filmtervhez: így kezdődött el a *New York árnyai* megvalósítása és Cassavetes filmrendezői pályafutása.

Filmográfia

1960. NEW YORK ÁRNYAI (Shadows)

I.: J. C.; O.: Erich Kollmar; Z.: Charles Mingus; Sz.: Leila Goldoni, Ben Carruthers, Hugh Hurd, Anthony Ray, Rupert Crosse

1961. KÉSŐI BLUES (Too Late Blues)

I.: J. C., Richard Carr; O.: Lionel Lindon; Z.: David Raksin; Sz.: Bobby Darin, Stella Stevens, Everett Chambers, Seymour Cassel

1962. EGY GYERMEK VÁR (A Child Is Waiting)

I.: Abby Mann saját elbeszéléséből; O.: Joseph LaSelle; Z.: Ernest Gold; Sz.: Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands

1968. ARKOK (Faces)

I.: J. C.; O.: Al Ruban; Z.: Jack Ackerman; Sz.: John Marley, Gena Rowlands, Lynn Carlin, Seymour Cassel

1970. FÉRJEK (Husbands)

I.: J. C.; O.: Victor Kemper; Sz.: Ben Gazzara, Peter Falk, John Cassavetes, Jenny Runacre, Jenny Lee Wright

1971. MINNIE ÉS MOSKOWITZ (Minnie and Moskowitz)

I.: J. C.; O.: Arthur J. Ornitz, Alric Edens, Michael Margulies; Z.: Bob Harwood; Sz.: Gena Rowlands, Seymour Cassel, Val Avery, Catherine Cassavetes, John Cassavetes

1974. EGY ASSZONY BEFOLYÁS ALATT (A Woman under the Influence)

I.: J. C.; O.: Mitch Breit, Chris Taylor, Bo Taylor, Merv Dayan, Caleb Deschanel; Z.: Bob Harwood; Sz.: Peter Falk, Gena Rowlands, Matthew Cassel, Catherine Cassavetes

1976. EGY KÍNAI BUKMÉKER MEGGYILKOLÁSA (The Killing of a Chinese Bookie)

I.: J. C.; O.: Fred Elmes, Mike Ferris; Z.: Bob Harwood; Sz.: Ben Gazzara, Timothy Agolia Carey, Azizi Johari, Seymour Cassel, Al Ruban, Soto Joe Hugh

1977. PREMIER (Opening Night)

I.: J. C.; O.: Al Ruban; Z.: Bob Harwood; Sz.: Gena Rowlands, Ben Gazzara, John Cassavetes, Joan Blondell, Laura Johnson, Paul Stewart

HAGYOMÁNYAINK

Az államosított magyar filmgyártás 30 éve

„A közösen átélt történelem,
a közösségben megélt fiatalság élménye
meghatározó volt...”

Beszélgetés Makk Károllyal

– Pályád hullámzó grafikonvonalát sokan egyenetlenségnek tartják, én inkább az ellentétek egységére való törekvésként értelmezem. Mindenesetre érdekes, hogy a legszélsőségesebben ellentétes műfajú munkáid – a tiszta vígjátékok és a tiszta tragédiák – voltak a legsikeresebbek, s „középfajú” filmjeid kevésbé...

– Ez abból az elképzelésemből – mondhatnám, hitvallásomból – következik, hogy szerintem a moziban az emberek nevetni vagy sírni akarnak. Én magam is ilyen szélsőséges hangolt-ságú ember vagyok.

– Tulajdonképpen mi vitt téged a filmhez, hogyan indultál el a pályán?

– Atyámnak volt egy kis mozija Berettyóújfalu-ban, s ennek folytán némi ismeretségei film-szakmában. Amikor a hetedik gimnáziumot el- végeztem, magával vitt Budapestre, a New York kávéházba, ahol az ismerősei tanyáztak. Bemutatott: ez a fiam, filmrendező akar lenni... Harsány hahota fogadta a bejelentést. 1943-ban történt ez, a háború kellős közepén, amikor azért már világos volt a dolgok ki- menetele. „Makk úr”, „Kálmán”, „édes öre- gem” – mondogatták az ismerősök –, „hát ez a gyerek tönkre fogja tenni magát... de ha akarod, elintézzük.” Atyám akkor nagyon meg- rendült, és megígértette velem, hogy valami „rendes” egyetemet el fogok végezni. Így az- tán, miután 1944 májusában leérettségiztem,

fölkerültem a Hunnia Filmgyárba gyakornok- nak, ősszel pedig beiratkoztam a Pázmány Péter Tudományegyetemre, bölcsész lettem. Horváth János professzor előadásait hallgattam, köz- ben a „Második magyar kívánsághangverseny” című produkcióban voltam műtermi gyakor- nok...

– Ez a kettősség tudatos felkészülés volt a film- rendezői pályára?

– Nem. Én nem gondoltam akkor arra, hogy valaha is filmrendező lehetek. Mielőtt rendez- ni kezdtem volna, filmes tevékenységre az volt jellemző (ezt így utólag visszatekintve tudja csak megállapítani az ember), hogy „a nagy egész” – az, hogy milyen lesz a film, amiben dolgozom – nem túlságosan érdekelt. Engem az érdekelt, hogy annak a feladatnak, ami rám volt bízva, tisztességgel megfeleljek. Az elé- gített ki, hogy ha egy „samesznak” valamiért „ugrania” kellett, a forgatás második hetében Balogh Béla már rám mutatott...

– Pályakezdedes rendhagyó és furcsa volt, az Úttörők című filmmel kezdődött, még a rendezői diploma megszerzése előtt, 1949-ben...

– Az Úttörők-re bizonyára te is emlékszel, hi- szen együtt csináltuk végig azokat az éveket... Mi is a hiteles története? Hont Ferenc – aki akkor a filmgyár művészeti vezetője, a főis-

kola és a Madách Színház igazgatója volt egy- személyben, tehát hogy úgy mondjam: mű- vészetpolitikai nagyhatalom, és aki egy színházi produkcióban, „Az ifjú gárda” akkori előadá- sában például „be merete dobni” Ferrari Violetát, Szirtes Ádámot, Soós Imrét, az ak- kori fiatalokat – filmgyártásunkban is ugyan- úgy, viharos, gyors, dinamikus húzással, sze- rintem mostanában rendkívüli módon hiány- zó gesztussal akart valami újat hozni.

– *Ahogy mi is gondoltuk akkor: „megforgatjuk az egész világot”...*

– Igen. És ez nagyon szép elgondolás volt, és ameddig lehetett, forgattuk is a világot, vagy legalábbis nagyon akartuk forgatni. Hogy a világ tudott-e arról, hogy ő most „forgatva van”?... Nekem mindenesetre „Az ifjú gár- da” akkori előadása az egyik legnagyobb szín- házi élményem; lehet, azért, mert engem is az a „hullám” vett a hátára; de tán azért is, mert valóban elementáris hatása volt ennek a színházi „rohamakciónak”. Az *Úttörők* is ilyen rohamakciónak készült, ha én ezt az ak- kori fejemmel nem is igen ismertem föl. Tény, hogy forgatókönyvi zsenjénket a párt akkori filmpolitikai bizottsága követendő példaként jellemezte. Valóban példakép volt-e vagy sem? Nem tudom megállapítani. Egyetlen példányt sem tudok évek óta szerezni belőle, maga a film pedig megsemmisült. Mi akkor természe- tesen szívesen elhittük, hogy a mi forgató- könyvünk „példakép”. Szóval hallatlan elán- nal indult ez a nemzedék... Én lettem a ren- dező, mert nekem volt közölünk a legmegbíz- hatóbb szakmai gyakorlatom, valószínűnek lát- szott, hogy a forgatással járó szakmai-szerve- zési teendőket én tudom majd a legjobban le- bonyolítani... Elforgattam vagy harmincezer méter nyersanyagot, s a forgatás utolsó hetei- ben az volt az érzésem, hogy én már tulaj- donképpen majdnem tudom is ezt csinálni... a beállítások megtervezését, a színészek instru-álását. Abban a kellemes lelkiállapotban vol- tam, ami akkor áll elő, ha az ember – iszonyú

szorongással – belekezd egy munkába; állan- dó feszültségben él, és ebben a fenyegetettség- ben egyszerűen felsüt a nap: érezni kezdi, hogy csinál valamit. Persze ez nem volt végleges ér- zés, mert utána jött a második szorongás, amit újra fölváltott egy másik jóérzés...

– *Ez volt a te „egyetemed”.*

– Egyetemem, óvodám, középiskolám? Az én iskolám. És ehhez hozzátartoztak a beszél- getéseink Balázs Bélával a forgatókönyvírás idején, s a forgatás alatt Radványi Gézával; arról, hogy milyen filmet akarunk csinálni, hogyan kell egyáltalán filmet csinálni. És a beszélgetések Máriássy Félixszel, akivel együtt voltunk asszisztensek a *Valahol Európában* cí- mű filmben. Ő, a gyakorlottabb filmrendező – amikor látta, hogy „csúszik” a forgatás, és ezáltal veszélyben forog a vállalkozás – gyak- ran sietett a segítségünkre. Nagy iskola volt ez, nagy tanárokkal.

– *Számunkra is, hiszen az érdemi döntésekben mindannyiunknak része volt...*

– Én is úgy emlékszem: a stáb demokratikus közösség volt, s a film nemcsak az én egyéni vállalkozásom...

– *...hanem mindannyiunké. Éppen ezért a kudarca is mindannyiunkat sújtott.*

– A kudarca nem írható kizárólag a mi szám- lánkra. A forgatás alatt új helyzet állt elő: lét- rejött egy minisztérium, és ez nem volt azo- nos azzal az intézménnyel, amely a mi köny- vünket elfogadta; új személyi konstellációk ala- kultak ki; Hont Ferencet, aki az *Úttörők* mű- vészeti vezetője, szellemi szülőatyja volt, fél- reállították. Balázs Béla meghalt... Keleti Márton szállóigévé vált mondását idézem: „Mindenki mondhat, amit akar, de végül, ha szétmegy a függöny, egyedül maradok.” Ez történt akkor is; ott maradtam én egyedül, illetőleg – képletesen – mi, az egész társaság. Hát emlékszel rá...

– *Mindent összevéve, mi a véleményed a mi generációinkról, a sorsáról, jelentőségéről? Hozott-e valami újat?*

– Hozott újat, hiszen egy vadonatúj történelmi helyzettel összeforrva jelentkezett. A felgyült energiák – mindazok az erők, amelyek a háború utolsó, borzalmas éveiben részint politikai megszorítások, részint természetes emberi tartózkodás, részint tragikus diszkriminációk következtében nem jutottak szóhoz – robbanásszerűen kapcsolódtak össze a robbanásszerűen létrejött új társadalmi szituációval. – Talán óvatosan kell kezelni, amit most mondok: ebbe a generációba – minden akkori és későbbi kínjával-gondjával együtt – beleivódott valami olyasfajta „magatartás”, mely a későbbi, esetleg nagyobb értékekkel bíró nemzedékekből már hiányzik. A közösen átélt történelemre gondolok, a közösségben megélt fiatalságra, a tanulás közösségére, annak a tudatára, hogy itt és most valami más történik – történhet általunk –, mint azelőtt bármikor, s hogy ezt a mást mi csináljuk, mi kezdjük el, mi vállaljuk, vállalhatjuk összes gyermekbetegségeivel, első kinövéseivel együtt. Ez olyan meghatározó élmény, amely mindnyájunkban – az egész generációban – évtizedek múltán is tovább munkál, munkálkodik.

– *Nagyigényű indulásához képest végül is beváltotta-e, beváltja-e ez a generáció a saját magának tett ígéreteit?*

– Azt hiszem, hogy nem. Hogy nem tudja-e, vagy hogy tulajdonképpen csak abból állt-e a szerepe, hogy részt vegyen ebben a nagy, történelmi „svungban”, erjesztője, vivőere legyen, hogy később másfajta, más természetű teljesítmények válhassanak fontosabbakká – azt nehéz lenne eldönteni... Ma másfajta képességeket és cselekvéseket vár el a társadalom a filmrendezőktől. És lehetséges, hogy a mi nemzedéki szerepünk az újrakezdés igényének kiélégítése volt.

– *Az igazi pályakezdés a Liliomfi volt...*

– A *Liliomfi* rövid története a következő: ha jól emlékszem, a filmgyári dramaturgia vezetője akkor Kovács András volt, mindenesetre ő és Bacsó voltak a hangadók. Bacsó zavart el engem a Madách Színházba, ahol a Mészöly Dezső átdolgozta „Liliomfi” ment, nagy sikerrel. Azt mondta: „Öregem, kéne most már egy filmet csinálnod, és ebből jópofa film lehetne.” Az igazat megvallva kissé megzavarodtam a fölkinált lehetőségtől. Nagyon is kellemesen éltem én mint asszisztens; mindig csak „a labdát adtam föl”, azt, ami éppen kézre jött... Végül mégis nekiláttunk a *Liliomfi* forgatókönyvének, azzal az elhatározással, hogy a címszerepet Darvas Iván fogja játszani, aki a színpadi előadás Gyuri pincére volt. Azonnal megéreztem Ivánban a nekem való színeszt... Ő nem szereti ugyan a filmet, de „ha nagyon muszáj”, azért megcsinálja, amit kérek tőle. Szóval megírtuk Mészöly Dezsővel a forgatókönyvet, egy teljesen gyanútlan, gondok nélküli, abszolút jó periódusban. Ez ugyanis már 1953, a párt akkori, nevezetes határozata után történt, amikor azok a jelenségek, amelyek tartózkodóvá, óvatossá tették az embert – netán félelemmel töltötték el –, megszűntek, vagy megszűnőben voltak. Az én életemben mindenesetre ez a 46-os időket visszaidéző periódus volt. És ez a jó, szabad, emberszabású légkör megint a szárnyaira vett... Őszintén szólva mérhetetlenül meglepett – miután a filmet befejeztem –, hogy egyszeriben a magyar filmgyártás „jelentős rendezője” lettem... Egy darabig nem is igen tudtam mit kezdeni ezzel a helyzettel. Annyi bizonyos: „rajta van” a filmen a fölszabadultság jóérzése. Jóízű munka volt, tréfálkozásra alkalmas időben.

– *Ebben a korszakban született A 9-es körterem is...*

– Igen; tulajdonképpen ugyanennek a társadalmi közegnek, légkörnek a másik vetületeként. Az ember elérkezett oda, hogy szabadon, őszintén, tisztán beszéljen problémákról, gon-

dokról, országosokról, politikaiokról... Talán furcsa, de az én esetemben ez a két gesztus egymást követte.

– *Lehet-e azt mondani, hogy A 9-es kórterem, a Mese a 12 találatról – sőt talán még a Ház a sziklák alatt is – neorealista ihletű filmek voltak?*

– *A 9-es kórterem meg a Mese a 12 találatról, azt hiszem, igen. A Ház a sziklák alatt „fél lába” talán még „belelóg” ebbe a kategóriába...*

– *A Ház a sziklák alatt, úgy vélem, nemcsak a te életművednek, hanem az egész magyar filmművészetnek egyik kiemelkedő alkotása. Mit értesz azon, hogy „fél lábbal belelóg” még a neorealizmusba?*

– Valami olyasmit – amit persze soha nem gondoltam így át –, hogy megjelenik: a sorsa. Emberek sorsa. Meghatározott embercsoportok sorsa. Amiből nagyon nehéz kitörni.

– *A neorealista filmekben általában – bármennyire újszerűek voltak a maguk idején – azért „a jó elnyerte jutalmát”, az élet törvényei a happy end irányába tendáltak. Vagy ne nevezzük happy endnek, ez talán nem igazságos; inkább jó életérzésnek. A Ház a sziklák alatt-ban az az új – valahányszor, nagyritkán, megnézem, az az érzésem –, hogy abban, mint a hőmérőben a higanyszál, lassan, de megállíthatatlanul emelkedik mindig följebb az, amit nem tudnék pontosabban definiálni, mint hogy: sorsszerűség, meghatározottság, emberek, csoportok meghatározott pályája, melyről ők szeretnének letérni, s erőfeszítéseket tesznek ezért, de hiába; s én, aki nézem és ábrázolom őket, nagyon szeretném bár, hogy sikerüljön kitörniök, nem tudom a sorsnál „protezsálni” őket, nem tudom a sorsukat egy filmi fordulattal megváltoztatni... A filmnek ez a tulajdonsága – „gondolkodásmódja” – előbb létrejött, mintsem hogy erről komolyabban gondolkodni kezdtem volna.*

– *Közrejátszott-e ennek az 1958-ban készült filmnek a létrejöttében 56 megrázkódtatásának él-*

ménye, nevezetesen az a fölismerés – mindannyiunk közös fölismerése –, hogy a világot nem olyan egyszerű „megforgatni”, az emberiséget nem olyan egyszerű boldoggá tenni, ahogy a mi nemzedékünk annak idején elképzelte?

– Egyszerű lenne azt mondanom, hogy igen vagy nem. De ennek a filmnek története van, és mégiscsak a tények a legdöntőbbek. Meg kellene próbálnunk közösen a nyomára bukkanni, mi is történt itt... Kovács András 1956 tavaszán – vagy nyarán? – hívta föl a figyelmet Tatay Sándor novellájára; akkor kezdtem vele intenzíven foglalkozni, s meg is született bennem a film terve, látomása, az a vágy, hogy ebből az irodalmi anyagból filmet szeretnék csinálni. Ez a vágy tehát még ugyanabból a lendületből született, amiből a *Liliomfi*, *A 9-es kórterem*, a *Mese a 12 találatról*, ugyanabba a „svungba” tartozik. Jóllehet, ha utólag nézzük a filmet, olyasformának tetszik, mint amely későbbi ihletettséggű. A történelem és az egyéni kezdeményezések nem direkt kölcsönhatásban érvényesülnek; erre az is jellemző, hogy 1957-ben – miután úgy látszott, hogy a *Ház a sziklák alatt* forgatókönyvét nem tudom összehozni – egy vidám, bájosnak nevezhető témával kezdtem foglalkozni, melynek irodalmi alapja Hunyady Sándor „Vöröslámpás ház” című novellája volt. Én kezdeményeztem a témát, Bacsó és Örkény írták meg a forgatókönyvet – legutóbbi, *Egy erkölcsös éjszaka* című filmem első forgatókönyvi változatáról van szó –, amely azonban nem valósulhatott meg, mert akkoriban túlságosan „pikánsnak”, frivolnak tetszett. És csak ezek után – nem belülről, hanem kívülről – vezéreltettem vissza, hogy úgy mondjam, a *Ház a sziklák alatt* félig megoldott, félig kész anyagához, s jutottam vele dülőre, miután a „Vöröslámpás ház”-ból készült forgatókönyvet akkor félretettem... Hogy aztán a *Ház a sziklák alatt* forgatása során hogyan érvényesültek az idegrendszerbe ivódott mélyebb benyomások, hogyan keverődtek ennek folytán óhatatlanul sötétebb tónusok a film hangulatába: ennek kinyomozása már bonyolultabb len-

ne. Tény, hogy a direkt értelmezés ezúttal csődöt mond; noha mélyebb összefüggések meg-
rázó élményeim és a film hangulata között bi-
zonnyal föllelhetők.

– Akárhogyan is történt, visszatekintve szükség-
szerűnek érződik, hogy éppen ebben az időben
fordultál határozottan a tragédia, a tragikus konfliktusok irányába, s hogy a későbbiek során nagy-
szabású kísérletet tettél a korszerű tragédia meg-
teremtésére a filmművészet eszközeivel...

– Tény, hogy azok a filmek, amelyekre utalsz,
túl akartak lépni a mindennapos történetek
érdekességén; az emberi létezést, a létezés ér-
telmét próbálták megközelíteni – hogy nagy
szavakat használjak, bár egyébként borzadok
az effajta ünnepélyes, fennkölt definícióktól...
Kétségtelen, hogy nem egyszerűen „kerek tör-
ténetek” akartak lenni, hanem egy-egy tör-
téneten belül azt kutatták, hogy az életnek tulajdonképpen mi az értelme, hogyan lehet ér-
telmezni; hogy az emberi cselekvések, dönté-
sek az egész élet szempontjából mit jelentene-
nek. Akár az *Elveszett paradicsom*-ot, akár az
Utolsó előtti ember-t veszem: ezek a filmek
kétségkívül effajta kérdésekkel bíbelődnek.

– És ez a vonulat voltaképpen a *Ház a sziklák alatt*
(1958) és a *Megszállottak* (1961) című filmekkel
kezdődött.

– Igen. Hát a *Megszállottak* ebben a – hogy
mondjam – finom, elégitikus, néha enyhén „lila”
művészi atmoszférában meglehetősen radiká-
lis ökölcsapás volt; az élet, a direktség áttö-
rése, nyílt konfliktusok nyílt feltárása... el-
tekintve a ráakasztott Molière-i befejezéstől,
amely nem a film sajátja, és nem az én ötle-
tem volt, hanem – hogy úgy mondjam – köz-
kívánatra született meg. De ettől függetlenül
itt az történt: egy ököl belesújtott az életem-
be, és ezt az ökölcsapást én egész egyszerűen
továbbadtam. Nagyon boldog vagyok, hogy ez
az én filmem volt, hogy én csinálhattam meg.

– Erőteljesen realista alkat vagy, és – ha szabad
ezzel a kifejezéssel élnem – rendkívül sokszínű a te

realizmusod: a Liliomfi „tündéri realizmusától” a
neorealista, majd a tragikus ihletettségén át egészen
legutóbbi korszakodig terjed a színskálája, melyben
– úgy vélem – izgalmas kísérlet történt a valóság-
felfogás kitágítására. Szerelem és Macskajáték
című filmjeidre gondolok; szeretném, ha beszélnél
ezekről, a bennük kibontakozó kísérletről.

– Az volt ezeknek az előzménye, hogy meg-
kérdőjeleztük, amit addig csináltunk, és föl-
tettük magunknak a kérdést: tulajdonképpen
mit kellene végül is csinálni... Az is az elő-
zményekhez tartozik, hogy engem – mint utó-
lag megtudtam, az ilyesmit mindig utólag tud-
ja meg az ember – már „eltemetett” a magyar
filmgyártás közvéleménye. Csináltam egy-két
nem túl jó vígjátékot „úri szeszélyből”, mi-
közben néhány tervem az íróasztalfiókban he-
vert; többek között épp a *Macskajáték* és a
Szerelem. Nem szerveztem meg, nem készítet-
tem föl magam eléggé egy ilyen helyzetre, és
így történt, hogy áldozatul estem „úri szeszé-
lyemnek”... ami hozzátartozik az én életem-
hez. Tehát – mondjuk – az a jogom, hogy
valamit rosszul csináljak. De az is hozzátar-
tozik, hogy ilyenkor levonjam a konzekven-
ciákat, szembenézzek a dolgokkal, önmagam-
mal. Egy ilyen helyzetben – vagy állapotban –,
hosszú szünet után, fogtam bele a hatvanas
évek végén az *Isten és ember előtt* című film-
be. Régi tervem volt ez. Galambos Lajost kér-
tem föl a forgatókönyv megírására. Érdekes
módon, a forgatókönyv – azt merném mon-
dani – jól sikerült; mindenki nagy reménye-
ket fűzött hozzá, magam is nagy nekifeszü-
léssel mentem neki a filmnek. A film mégsem
váltotta be a hozzá fűzött reményeket. De ben-
nem azért mocorgott valami, hogy most nem
jobbra-balra tekintgetni, hanem előre, tovább
ezen a csapáson... és így kezdtem el újra épí-
teni a *Szerelem* megvalósítását, aminek több
lépcsője volt, és az utolsó menetben végre meg-
teremtettük azt a situációt, amelyben a film
végül is elkészülhetett.

– A *Szerelem*-ben engem maga a történet iz-
gatott; a zártsága, az egyszerűsége. Sok ro-
konvonását éreztem a *Ház a sziklák alatt*-tal;

nem annyira magában a történetben, mint inkább a „föllálásban”. És vonzott az a furcsa, különös levél, hogy azzal mit lehet kezdeni... Tulajdonképpen Tóth Jánossal, az operatőrrel való együttes munkában alakult ki bennem – bennünk – az az elképzelés, hogy az ember nem üvegkalitkában, nem búra alatt él, hanem meghatározott környezetben, meghatározott tárgyak között, és az életben való mozgása is eléggé meghatározott pályán történik. Tehát mindannyiunknak megvan a magunk úgynevezett „macskaútja”, melyen naponta, évente, egy életen át mozgunk. Amikor idáig eljutottunk, akkor feltámadt bennünk a vágy, vagy igény, vagy szemtelenség – nem tudom, minek nevezzem –, vagy egész egyszerűen: a régi dolgainkat eluntuk, és megpróbáltunk olyan filmet csinálni, amelyben a történeteknek van ugyan dramaturgiai szerepük, de önmagukban is annyi súlyt, feszültséget, tartalmat hordoznak, hogy a történet dramaturgiai hálózatától függetlenül, abból kiszakítva is – érdekesek.

– A *Macskajáték*-nak nem a technikája a lényege, nem az, hogy a múlt, a félmúlt és a jelen összekeverhető, hanem az a mondani-való – az az önmagunknak föltett kérdés –, hogy vajon tudjuk-e, mi fontos az életünkben, hogy mi az, ami valójában megtörtént velünk. Hiszen amiről csak szerettük volna, hogy megtörténjék, idők múltán arról is úgy véljük, hogy megtörtént. És így kérdésessé válik, melyik az igazabb történet: a képzelt vagy a valóságos. Nem beszélve arról, hogy mindez még a vágyak világába, dimenziójába is átemelhető... Ezzel a szemlélettel – úgy érzem – jobban meg lehet fogni, meg lehet ragadni az embert, szinte föl lehet boncolni lélektanilag, s úgy megmutatni, hogy mélyebb megértéssel szerethessük vagy gyűlölhessük.

– A *Szerelem* és a *Macskajáték* között azért – noha azonos irányú művészi törekvést képviselnek – van egy nagyon lényeges különbség. A *Macskajáték* két öregasszony és egy elkopott, öreg komédiás hármásával kapcsolatban próbál úgy általában az emberi élet értelméről – nem nagy igazságokat, mert nem tudjuk pontosan, mi a nagy igazság – valamit nagyon precízen, érzelmesen és odaadással elmondani. A *Szerelem* ennél jóval egyszerűbb volt. De tudomásul kell vennünk, hogy korunk egyik nagy témája mégiscsak az, hogy a mi rendszerünkben emberek ártatlanul börtönbe kerülhettek, és az igazukat nem tudták megmagyarázni. És bármennyire jól végződött is a dolog – úgy, hogy ezek az emberek végül megkapták elégtételüket –, maga a tény történelmünk sokkja, korunk egyik legnagyobb kérdése maradt. Ezért nem véletlen a *Szerelem* átütő sikere, illetve a *Macskajáték* meditatívabb fogadtatása.

– *Hogyan fogalmaznád meg ars poeticádat, művészi üzenetedet?*

– Nem hinném, hogy ars poeticám lenne... Nagyon szívesen – nem, nem jó ez a szó, inkább úgy mondanám: *kötelezem magam*, hogy azok mellé álljak, akik beszorított, nehéz helyzetben vannak; hogy az ő igazukat próbáljam felmutatni. Igyekszem azok mellett kiállni, akiknek igazuk van, és szeretnék az igazukat fölszínre hozni. De nem tudom őket „protezsálni”; nem tudom filmi eszközökkel kimondani az igazukat, ha az életben ők maguk nem tudják azt kimondani.

– *Köszönöm a beszélgetést.*

(Nádasy László)

Három rendezői arckép

Kockázatos vállalkozás kortárs filmrendezők pályaképét fölrajzolni, hiszen bármelyiküknek joga és lehetősége is (szerencsére!), hogy ezt a pályaképet egyetlen vonással lehetetlenné tegye, és ki vethetné ezt a szemére. Ha a neveket sorba vesszük – Makk Károly, Gaál István, Szabó István –, azt képzeljük, legnehezebb dolga annak volt, akinek az eddig legkevesebb filmet forgatott rendező jutott, legkönnyebb pedig annak, aki Makk Károlyt választotta. Igen ám, csak hogy Makk pályáján annyi módosulás, fordulat történt, hogy ezek logikájának, művészi indítékainak elemzése mindenképpen bonyolulttá teszi a képletet. Akkor már a nagyon is monotematikus alkotónak látszó Szabó István rövidebb pályája vizsgálhatóbbnak és értelmezhetőbbnek látszik, Gaál István – úgy tetszik – körkörösén épülő életműve beláthatóbbnak. A feladatok tehát mindegyik elemző számára súlyosnak tetszettek, vállalkozásukról – merészségük miatt – legyen szabad mindjárt elismeréssel nyilatkozni.

Az csak természetes, hogy bármennyire átgondolt is egy ilyen sorozat szerkesztése, megformálása, a szerzők eltérő szellemisége, karaktere, írói minősége – tudatosan és helyesen – az olvasó elé kerül. Számomra leginkább szépíróként Karcsai Kulcsár István fogalmaz (Szabó Istvánról), Zalán Vince inkább a szakmai elemzés autentikusságára ügyel (Makk Károlyról szólva), Szabó György viszont mintha az

esszé jogait perelné vissza: a magyar irodalom hagyományosan reprezentatív műfajának jogait. Olvasmánynak mindhárom füzetke élvezetes, ami pedig dokumentációjukat illeti, az adott kereteken belül, példás. (Azért az „adott kereteken belül”-megkötés, mert bizony az ilyen tájékoztató jellegű munkák elbírnának talán egy részletezőbb irodalomjegyzéket.) Igaz ugyan, hogy a napi kritikák, a korabeli vélemények fölelevenítésében kissé véletlenszerűek, vagy – mondjuk inkább így – a citátum jobbára önigazolásnak hat, mindenesetre kísérlet történik az adott alkotások születését, megjelenését is belengő (meghatározó?) korsszellem megidézésére. Itt megintcsak hangsúlyozni illik a szerzőknek azt a tisztes szándékát, amivel jó előre igyekeznek elhárítani a szuperkritikának mégcsak a gyanúját is. Tény azonban, hogy történelmi távlatot kapva, a jelenségek ártértékelődhetnek: ami valaha fényesen csillogott, most talmiságában táruhat élénk és megfordítva. És ez – a folyamatok ismeretében – mégcsak meglepő sem lehet.

Amit mindhárom szerzőnél egyaránt hiányolok (s amire minden terjedelmi megkötés mellett is legalább utalni illik), az a kulturális politika, a mindenkori ideológiai alaphelyzet módosulásainak legalább vázlatos nyomon követése. Mindannyian tudjuk, hogy a film sokkal inkább függvénye egy adott kornak, egy adott pillanat (történelmi pillanatról beszélünk) ideo-

lógiai küzdelmeinek, mint más művészet – lévén a függőségi viszony „ontologikus” jellegű. Ha, teszem azt, Makk Károly esetében semmi jelzést sem kapunk arra nézvést, hogy a rendezőnek milyen ellenállások leküzdésével (és most nem egyszerűen a kritika értetlenségéről van szó!) kellett az életművet megteremtenie, akkor sem az egyenetlenségek, sem pedig a váratlan pályamódosítások nem kapnak hiteles magyarázatot, bármilyen (egyébként tiszteletre méltó) apparátussal dolgozik is eme életút elemzője. Vagy: Gaál István *Sodrásban* című filmjének tündökletes fényében szürkébbnek tetszik ugyan a *Zöldár*, csakhogy illendő és kíváncsatos lenne belegondolni a közben bekövetkezett (jól tudom, nem látványos, ám érezhető) változásokba, amit egyébként a film formájában, struktúrájában (és számomra ez az elsőrendű művészi értéke) egészen pontosan érzékeltet.

Arról talán nem illik vitatkozni, hogyan minősítik a szerzők az általuk bemutatott rendezőket, hiszen némiképpen mégiscsak gusztus dolga, ami már a választás pillanatában utolérhető. Jobbára azonban sikeresen kerülük ki a túllihegő lelkendezés, a tartalmatlan szuperlatívuszok fellengzősségét. Ha azonban a három kötetet hasonlítom össze, akkor mindenképpen Makk Károly jár (szerintem méltánytalanul) rosszul (és ez korántsem a szerző hibája), mert az őt bemutató Zalán Vince közelíti meg témáját érzelmileg a legmértéktartóbban, a legtárgyilagosabban. Úgy vélem, a sorozat szerkesztőinek arra is figyelmeznük kell, hogy maga a sorozat (jelen esetben magyar vonatkozású része) hozzájárulhasson az általános kép pon-

tosabb kialakításához, hiszen végső soron mégiscsak egész filmművészetünk minősül ekképpen. Szabó Györgynek igazat adok abban, ahogy a pályakezdő Gaál Istvánt minősíti: kétségtelenül filmművészetünk egyik legnagyobb ígérete volt. De talán nem sértem a rendezőt sem, ha kimondom, felelősebb elemzést érdemelne annak föltárása, hogy miért késik a beteljesülés, amelynek föllélését én is ott látom még első két (!) játékfilmjében. (Sajnos, még a Szabó György dolgozatában nem tárgyalt – mert ez nem állt módjában – *Legato* után is így kell fogalmaznom.) Ezt az igényt márcsak a pálya további nyitottsága is indokolja.

Karcsai Kulcsár viszont azt a lélektani bravúrt hajtja végre könyvecskéjében (az övé a legrövidebb), ami a témával való teljes azonosulásból következik, hogy ti. sikerül neki – úgy szólván – teljesen belülről megmutatnia Szabó István művészi-emberi alkatát. Igaz ugyan, hogy ebben az esetben a szakmai analízis egy kicsit áttételesebben jelentkezik, az élményszerűség viszont kárpótolhat.

Mindenesetre, a három kötetet végigolvasva – és ez nem kajánkodás vagy szellemeskedés – az a gondolat fogalmazódott meg, hogy az elkövetkező portréknak talán ennek a három szerzőnek az erényeit kellene – jól adagolva – társítaniuk, és akkor valahol az optimum környékén találnánk magunkat. Tudom, hogy ez merő ábrándozás, azonban mégiscsak jó lenne valamiképpen megközelíteni, és én abban az eredményben is benne látnám jelen szerzőink munkájának gyümölcseit.

Fábián László

Két színész — két portré

Színészről írni már-már reménytelen vállalkozás. A tengerpart homokjába rajzolt ákombákom nyomait tovább őrzi a hullám simogatta föveny, mint ahogy a színész játéka emlékeztünkben rögzül. S ez nagyjából akkor is így van, ha a filmszalag őrzi az elszálló sóhajokat,

az eltorzult arcokat és a fényes tekinteteket. Az élmény ugyanis jobban megismerhető, de a szavak hálójával változatlanul nehezen ejthető rabul.

Pedig kétféle megoldás is kéznél van, toll alá kívánczik. Az egyik: leírni a jellemet, a ka-

raktert, a meglevenített figurák legfontosabb személyiségjegyeit. De hát ez többnyire az író és a rendező érdeme, honnan lehet tudni, hogy egy másik színész nem csinálta volna-e meg ugyanúgy – vagy jobban. Marad a másik lehetőség: beszámolni a színész fizikai gesztusairól, a kéz tartásáról, a mosolyok természetrajzáról. De hát ezek többnyire a színésznek mint biológiai lénynek legszemélyesebb adottságai, ugyanezekkel a gesztusokkal képes egy másik jellemet is hitelesíteni.

Létezik-e megoldás? Tettenérhető-e, szavakkal leírható-e azok a pillanatok, amikor egy emberi lény, megtartva biológiai létének határait, a szemünk láttára hitelesen más emberré lesz?

Talán nem túlságosan nagy igény mindezt számba venni, ha az olvasó nem egy rövid lélegzetű kritikát, hanem olyan kis füzeteket tart a kezében Jeanne Moreau-ról és Zbigniew Cybulski-ról, amelyek arra vállalkoztak, hogy egy-egy színészportrét rajzoljanak meg. Mindkét szerző, a Moreau-ról író Erdélyi Z. Ágnes, és a Cybulskit bemutató Kelecsényi László olyan megoldással kísérletezett, amely megpróbálja a színészi teljesítmény leírásának paradoxonát feloldani.

A Cybulskit vonat alá buktató halál erre Kelecsényi László számára adott nagyobb lehetőséget. Egy lezárt, befejezett élet – még ha olyan hirtelen lezárt és hiányosan befejezett is – nagyobb rálátást, az összefüggések könnyebb felismerését adja. Meg a mítosz racionális titkának leleplezése is mutatóványosabb feladat, mint Moreau sztárként ugyan csillogó, de legendákat nem nagyon termő eddigi életútjának bemutatása.

A kiindulópont azonban nagyjából mindkét könyvben azonos. Talán az egyetlen lehetséges kiindulópont, ha valaki a mozi csillagairól akar érvényesen igazat mondani: először a színész egyéniségét kell felmutatni. Nem azt az egyéniséget, amihez egy író meg egy rendező segítette hozzá őket, hanem azt, amit oly nehéz megtalálni a véletlen hozta szerepek és nehezen tettenérhető szerepközi állapotokban. Egy

színházi színész egyénisége nem játszik olyan fontos szerepet abban, hogy elfogadja-e a közönség hitelesnek mindazt, amit a színpadon csinál. A mozi színésze viszont szinte soha nem tud mással igazán nagy tömegre hatni, mint személyiségének azokkal a vonásaival, amelyek vonzóvá, érdekessé teszik a közönség előtt.

Erdélyi Z. Ágnes – talán nem mindig elég következetesen – éppenúgy ezeket a személyiségjegyeket kutatja Moreau-nál, mint Kelecsényi László Cybulskinál. S mindketten felfedezik, hogy az életrajzi adatok vajmi kevéssé magyarázzák ezeket a személyiségjegyeket. Éppen csak annyit mondanak hát el ebből az életrajzból, amennyi nélkül különösen a tájékozatlan olvasó el sem tudná helyezni térben és időben a két művészt. Szerencsére mindketten mellőzték azokat a pletykákat, életmódbeli esetlegeségeket, amelyek a bennfentesség látszatát kelthetik ugyan, de valójában semmivel többet nem lehet megérteni általuk az életműből, csak azt a balhiedelmet kelősebbre dagasztani, hogy ha ismerünk egy-két sztorit a művészről, akkor ismerjük magát a művészt is. (Cybulski esetében persze elkerülhetetlen volt néhány olyan életrajzi apróság bemutatása, amelyek éppen „civil” személyiségjegyeinek megértéséhez voltak fontosak.)

Mindkét szerző azt a helyes utat követte, amely a művekből, az alakításokból, a teljesítményekből – és a kudarcokból – végigjárható fontosabb állomások alapján állította össze ezt a két portrét, amelyek talán csak egyetlen ponton mutatnak hasonlóságot. Mindkét színészt emberi karakterének sajátos vonásai tették alkalmassá arra, hogy egy-egy történelmi periódusban kifejezzék korukat. Moreau-t tízévi filmezés után a francia újhullám fedezi fel a maga számára, mint olyan emancipált nőtípust, aki – egyetlen dologban legalábbis, a férfiakhöz való viszonyában – szakít a morális konvenciókkal, szabadon vállalja magát és érzelmeit. Kicsit szomorúan, kicsit értelmetlenül, néha csak a megbotránkoztatás kedvéért. A XVIII. századi históriákban is az atom-bomba árnyékában felnőtt első generáció

szkepszisét, dekadenciába torkolló lázadásait képes megeleveníteni, mint azt Erdélyi Z. Ágnes oly hitelesen, érvelően leírja. Szenvedélyes munkaláz, a változatossághoz való vonzódás, nem annyira külsőségeiben élő, mégis parázsló nőiesség, és valami állandó belső fáradtság körvonalazza leginkább ezt a valóságos emberi karaktert, amely oly lezseren tudja kitölteni a képzelet szülte alakok formáit.

S ha Erdélyi Z. Ágnes nem is vonja le ilyen határozottan a konzekvenciát, mégis az általa rajzolt pályakép azt sejteti, hogy ha a 70-es évek már nem hozhatnak igazi nagy szerepeket, hogy ha Jean Moreau érdeklődése a rendezés és ismét a színház felé fordul, abban döntő szerepe lehet a megváltozott kornak, amelynek kifejezésére – Franciaországban például – egy Depardieu-féle színészegyéység látszik alkalmasabbnak.

Cybulski szinte abba halt bele, hogy ugyanannak a megtestesítőjét látták, vagy szerették volna látni benne, akit a *Hamu és gyémánt* alapján megismert tőle a világ. Az 1956 utáni, illúziót vesztett ifjúság szimbóluma volt ő ebben az 1945-ös történetben is – nem véletlen hívja fel Kelecsényi László a figyelmet, hogy nemcsak a sokat emlegetett szemüvege nem illett a korba, de tudatosan maga választotta a farmernadrágot is ehhez a tíz-tizenkét évvel korábban játszódó históriához. A romantikus kamasz volt ő, akiből a legszörnyűbb tapasztalatok sem ölték ki az oly jellegzetes pózokat, legfeljebb cinikus külsőségekkel próbálta palástolni lelki sérülékenységét.

Ez a magatartás rögzült a közvéleményben, s akkor is ezt várták tőle, mikor teste vaskosabb, arca szétfolyóbb lett, életkorban, általában külsőleg alkalmatlan volt már ennek a magatartás-mintának a megszemélyesítésére. Meggyőzően írja le Kelecsényi László ennek a tragikus színészkonfliktusnak szerepekben manifesztálódó stációit. A kísérleteket, ahogy sza-

badulni próbál maga teremtetten külsejétől, a reagálásokat, ahogy ingerülten visszautasították ilyen kísérleteit, s néhány szerencsés szerepet, amelyekben megváltozott külsővel, ám változatlan belső tartással vállalhatta önmagát.

A világ film-könyvtárai tele vannak olyan művekkel, amelyek a vágást, a plánozást, a világítást, a dramaturgiát, a film és irodalom viszonyát, a zenét, a zörejt, általában a film hangját elemzik, mint ennek a művészeti ágnak oly fontos kifejezési eszközeit. Meglepő módon a színész, a filmszínész, az élő, eleven „eszköz” megközelítően sem szerepel ilyen arányban a vizsgálódások között. Még a filmtörténeti írók is többnyire különválasztják a film képi megjelenésének értékeit és a színészi játék kvalitásait. Színészportré már bővebben akad, de éppen azt sikerül ritkán felmutatni, hogy egy színész személyisége miként lehetett meghatározó jelentőségű – s nemcsak a kommersz filmeknél, ahol ezt inkább elismerjük, hanem – egy rendező életművére. E két kis füzet most még azzal is dicsekedhet, hogy helyet tudott teremteni ennek is. Bemutatják, hogy Malle vagy Wajda életműve szempontjából is milyen jelentősége volt a két színésznek.

Nem ennyire egyformán gördülékeny a két füzet stílusa. Erdélyi Z. Ágnes jó megelevenítő erővel – ámbár néha talán túl hosszadalmasan – írja le azt a filmi közeget, amelyben Moreau megjelenik, olvasmányos mondatai közé szervesen épülnek az idézetek, amelyekkel csínján bánik, de ahol idéz, ott nagyon hatásosak, magyarázóak ezek a sorok. Kelecsényi László nem oly hajlékony vonalakkal, kevésbé plasztikusan tudja csak megeleveníteni színészhőseit, de következetesebben érvényesíti koncepcióját, amely végül is meggyőzi az olvasót. Ha Cybulski bemutatásának nyilvánvalóan más útjai is lehetnének, fontosabb következtetésekre akkor sem igen juthatnánk.

Bernáth László

A rovatban értékelt művek:

Karcsai Kulcsár István: Szabó István; Szabó György: Gaál István; Zalán Vince: Makk Károly; illetve: Erdélyi Z. Ágnes: Jeanne Moreau; Kelecsényi László: Zbigniev Cybulski

Megjelentek a Magyar Filmtudományi Intézet és a népművelési Propaganda Iroda közös kiadványaiként 1978-ban.

Eisenstein „első filmje”

A Szovjetunió Központi Állami Film-, fotó- és dokumentumarchívumában nemrég egy kis játékfilmtekercs került elő, amelyet egy dokumentumfilm anyagába vágtak bele. A kutatások kimutatták, hogy a megtalált játékfilm a *Glumov naplója*, az a „film-feuilleton”, amelyet 1923 tavaszán készített Szergej Eisenstein, amikor még színházi rendező volt. Az eddig elveszettnek hitt filmet különálló filmkockák formájában találták meg. Az archívum kollektívájának sikerült megmentenie ezt az egyedi filmet és vetíthetővé tenni. A laboratórium munkatársai nagy erőfeszítések árán másolták le az erősen kiszáradt negatívot.

A *Glumov naplója*-t, a fiatal Eisenstein első filmalkotását egy (A. N. Osztrovszkij A négy lábú is botlik c. színdarabjának motívumai alapján készült) színpadi előadás betétjeként tervezték és valószínűsítették meg. 1923-ban ennek A bölcs című, mároan szatirikus agitációs előadásnak több száz nézője látta a filmet. Aztán a kis film több mint fél évszázadra eltűnt. Nem is nagyon keresték. Az eltűnést nemcsak az archívumokban való keresgélés közismert nehézségei magyarázzák, hanem az is, hogy a film egy színpadi előadás része volt. A színházkutatók tudomásul vették, hogy a műsorról rég-

óta levett darabból csak fényképek, vázlatok, recenziók és memoárok maradtak – hogy is lehetne reménykedni abban, hogy akár egy részét is eleven mozgásban lássuk viszont? A filmek pedig nem tartották saját ügyüknek a *Glumov naplója*-t, hiszen ki nem tudja, hogy Eisenstein első filmrendezése a *Sztrájk* volt?

Maga Szergej Mihajlovics azonban nem tagadta meg korai filmkísérletét. 1928-ban, vagyis mindössze öt esztendővel A bölcs című színházi rendezése után, már a *Patyomkin páncélos* és az *Október* hírnevével övezve, Első filmem címen cikket írt a Szovjetszkij ekran-ban a *Glumov naplója*-nak rendeltetéséről és forgatásáról. A rendező tanúsága szerint a filmbetétnek folytatnia kellett a színpadi cselekmény alapszálát. A klasszikus vígjátéki figurák az előadás idején élő és a régi világot képviselő erők karikatúrái voltak: az Antant vezetői, a militaristák, a fehér emigránsok és a NEP-korszak feketézöi.

Eisenstein röviden, de elevenen elmeséli a *Glumov naplója*-nak elkészítését is. A legfontosabb mozzanata a dolognak az, hogy a filmet azoknak a dokumentumfilmeknek a segítségével forgatták, akik Dziga Vertov vezetésével a Kinopravda

című filmhíradót készítették. Vertov Eisenstein rendelkezésére bocsátotta operatőrjét, Borisz Francisszont és minden technikai eszközt: kamerát, filmszalagot – melyből akkoriban nagy volt a hiány – és a stúdió laboratóriumát. Eisenstein dicsőően emlékezik meg Vertov munkatársainak kollektívájáról, akik egy nap alatt leforgatták a filmet, és ugyancsak egy nap múlva már le is vetítették A bölcs premierjén, amiben a fő érdem kétségtelenül Vertov összehangolt és operatív munkára is alkalmas csoportjéé. Végül Szergej Mihajlovics említést tesz a film további sorsáról is: „Ez a kis film később – *A Proletkult tavaszi mosolyai* lírai címen – bekerült az 1923. május 21-én, a Kinopravda évfordulóján bemutatott Tavaszi Kinopravda-ba.”

Tehát Vertov a film címének megváltoztatásával beveszi azt saját híradójának jubileumi számába. Teljesen váratlan fordulat! Éppen 1923-ra esik Vertov játékfilmellenes, a dokumentumfilm tisztaságáért vívott harcának a tetőpontja. És akkor éppen a Kinopravda jubileuma alkalmából használ fel egy hosszú – több mint száz méteres! – epizódot, amelyet színészek játszanak el. Miért? Csak nem tagadta meg meggyőződéssel vallott dokumentumfilmes elveit?

Úgy tűnik, hogy a magyarázatot részint magában a *Glumov naplójá*-nak a tartalmában, részint Vertov egyik kevésbé ismert alkotói vágyában találhatjuk meg. Arról van szó, hogy Eisenstein „első filmje” mintegy az akkori „művészi” film paródiája és egyben krimi is: feszült, gyorsan pergő a cselekmény, amelynek során ellopják a hős naplóját és leleplezik Glumov alkalmazkodásának és nyereszkeskedésének titkát. Vertov viszont – mint sok barátja tanúsítja – egész életében dédelgetett egy meg nem valósított álmot: hogy kimit, játékfilmet rendezzen! Azzal, hogy bevette híradójába Eisenstein film feuilletonját, láthatóan vágyának engedett.

Minden találgatástól függetlenül azonban az a tény a döntő, hogy Vertov bevette híradójába Eisenstein e művét. Eisenstein pedig, amikor mindezt elmondja Első filmem című cikkében, mintegy útmutatást adott a kutatóknak, hol kell keresniök a *Glumov naplójá*-t: a filmhíradók gyűjteményében, az 1923. májusi Kinopravdá-ban. De magát a Tavaszi Kinopravdá-t is elvesztettek hitték, amíg meg nem találták három – cím és inzertek nélküli – kis negatív tekercsben.

A *Glumov naplójá*-t ötvenöt évvel első bemutatása után, 1978. január 27-én Eisenstein szülővárosában, Rigában mutatták be, a születésének 80. évfordulójára rendezett ünnepségen. A nemzetközi elméleti konferencia résztvevői, a rigai Dom Kino-ban a filmesek és a nézők érdeklődéssel nézték a filmet.

Ez a néhány perces komédia

eleven, színes képet ad a színpadi előadásról. A rendező olyan attrakciós trükköket alkalmazott a filmben, amelyek a filmi látványosságot a népi színházzal, az esztráddal és a cirkusszal rokonítják. Például, az alkalmazkodó Glumov a szemünk láttára alakul át éppen azzá, ami pártfogói szemében kedves. A militarista Joffre francia tábornokkal beszélgetve ágyúvá alakul át; hogy kedvébe járjon a fasiszta Goredulinnak, Glumov egy kövér horogkereszt képét ölti magára; Mamajev-Miljukov előtt, aki „a legbecsületesebb szabályok” híve és az erkölcs-prédikációk nagy kedvelője, egy szempillantás alatt számárrá válik, az érzelmes nénike előtt pedig egyéves csecsemővé.

Ezekben a filmtrükkökben kétségtelenül megmutatkozik Eisensteinnek mint filmnézőnek tapasztaltsága, hiszen jól ismerte a századelő filmművészetét. Ez a politikai szatíra formájában a film egyik úttörője, Georges Méliès „tündérmeséire” – többek között *Az ördög 400 csínyére* – emlékeztet (ez az 1906-ban készült „átváltozásos vígjáték” volt az első film, amelyet a kis Eisenstein látott!). A *Glumov naplójá*-nak érdekessége azonban nemcsak abban áll, hogy gyermekkori filmbenyomásokat használ fel. A nem túlságosan elmés „filmcsodák” Eisensteint a *Sztrájk* merész film hasonlatai, majd pedig a *Patyomkin páncélos*, az *Október*, a *Régi és új* lenyűgöző metaforái felé terelték.

A megtalált film azért is érdekes, mert ennek kapcsán találkoztak először a filmmel olyan

művészek, akiknek nevét azóta a filmtörténet legszebb lapjain találjuk.

Mamajev szerepét (aki a rendezésben Miljukov kadét paródiája) Makszim Straub játssza. Golutvint, aki Eisenstein szavaival élve „most nepman lenne”, Grigorij Alekszandrov alakítja. Goredulin szerepében Ivan Pirjev lépett fel. Alekszandr Antonov (a *Patyomkin páncélos* felejthetetlen Vakulinczukja) itt Krutyickij-Joffre szerepében látható. Megjelenik a filmen Vera Janukova, Vera Muzikant, Ivan Jazikanov és Mihail Gonorov is.

Most, amikor megtalálták a *Glumov naplójá*-t, és mint a tudósok mondani szokták, bekerült a tudományos köztudatba, gondosan át kell vizsgálni ezt az egyedülálló filmet. Még hátra van a film szigorú rekonstrukciója: meg kell állapítani, megvan-e minden kockája, pontos-e a montázs sorrendje, voltak-e a filmben inzertek? Meg kell értenünk azt a kontextust is, amelyben Vertov felhasználta Eisenstein anyagát a Kinopravdá-ban: vajon egészében átvette a „film-feuilleton” mint a filmhíradó külön „lapját”, vagy újravágta és dokumentumfelvételekkel kapcsolta össze a játékfilm részeit? A filmtörténet számára egyformán fontos mindkét film reprodukálása. Ez a kettős rekonstrukció lehetővé teszi, hogy mélyebbre hatoljunk olyan kiemelkedő művészek alkotó laboratóriumába, akik ott voltak a forradalmi szovjet filmművészet megszületésénél.

(*Szovjetszkij ekran*, 1978/15.)

A mai amerikai film a francia kritikusok szemével

A Cinéma 78 c. folyóirat nagyobb összeállítást közöl az amerikai film jelenlegi helyzetét, ill. a legutóbbi öt évben történt változásokat bemutatandó. Az összeállítás érdekes része az a kerekasztal-beszélgetés, amelyet a lap Amerikában hosszabb időt töltött munkatársai folytatnak az amerikai filmgyártás újabb irányzatairól, valamint a film és a televízió társadalmi szerepéről.

– Milyen változások történtek az amerikai filmművészetben gazdasági, társadalmi és ideológiai vonatkozásban 1973, tehát legutóbbi számvetésünk óta?

Anne-Marie Bidaud: – Szervezeti oldalról: az, ami a 73–74-es években elindult, megerősödött. Tanúi lehetünk a hagyományos hollywoodi vagy neo-hollywoodi rendszerhez való visszatérésnek, amelyet az üzleti eredményesség határoz meg elsősorban. Az olyan rendezők, akik meghozták a befektetett pénzt, mint például Coppola, nagyobb szabadságot élveznek, mint régebben, míg azokat a pályakezdőket, akik a szabványok mellőzésével kívánnak dolgozni, erősen ellenőrzik. John Millius legutóbb a Le Monde-ban panaszkodott arról, hogyan változtatták meg teljesen a forgatókönyvét, a *Judge Roy Bean* scénáriumát. Visszatérés tapasztalható a hatvanas éveket megelőző kényszerhelyzetek alkalmazásához, aminek célja a filmgyártás ideológiai szempontból való kézbe tartása.

– Másfelől, mivel kevesebb film készül, ezeknek több pénzt kell hozniuk. Tehát vagy eredeti forgatókönyveket valósítanak meg igen magas költségvetéssel (mint Coppola *Apocalypse Now*-ját, amely e tekintetben megdöntött minden eddigi rekordot), vagy pedig egy régi gyakorlat felújításával bestsellereket visznek filmre (*A fehér cápa*, *M. Goodbar* nyomában).

Georges-Albert Astre: – Az

embernek az a benyomása, hogy a mozilátványosság újrafeltámasztásának vagyunk a tanúi.

– Most tehát úgyszólván általános az offenzíva: a nagy stúdiók ezután nem közvetítő cégeként szerepelnek többé-kevésbé független produkciók finanszírozásával, hanem közvetlenül lépnek fel, a régi hollywoodi rendszerhez hasonlóan, mint nagy befektetést igénylő, látványos filmek létrehozói.

– A Watergate-ügy és Carter megválasztása óta úgy tűnik, leginkább azt kívánják bizonyítani, hogy a rendszer képes ismét működni, és így visszatérnek arra a fundamentumra, amelyet mindig Hollywood kínált: az olyan filmekhez, amelyek a problémák elől a képzeletbeli szférájába való menekülést szolgálják – ahogyan ez az igény a közvéleményben jelen van. Ezeknek a nagy cégeknek az első számú problémája láthatólag az, hogyan lehet elkerülni a viták kiújulását.

Jean Roy: – És mondhatjuk, hogy ez folytatódni is fog, mivel szoros kapcsolat van az ideológia és a gazdasági érdek között. Ha megnézzük a *Csillagok háborúja*-nak bevételi adatait, sejtethetjük, milyen lapra tesznek a nagy stúdiók a következő években.

A.-M. Bidaud: – Altman esete igen sokat mondó az ideológia és a gazdasági érdek összefüggéséről. A *Buffalo Bill és az indiánok* egyfajta ironikus tisztelgés az Egyesült Államok meg-

alapításának kétszáz éves jubileumán. Nyilvánvalóan nem volt sikere, mivel kissé túlságosan kifigurázta az amerikaiakat. Megtorlásul, mivel a film nem hozta be a várt összeget, és mivel nem kedvezett az amerikai mítoszoknak, Altman menet közben lemondatták a *Ragtime* forgatásáról. Így térnek vissza a hatvan évvel ezelőtti kényszerhelyzetek: manipulálják a filmművészeket, úgy bánnak velük, mint az alkalmazottakkal.

Dominique Rabourdin: – Talán nem kellene általánosítani. A *Csillagok háborúja*-nak forgatókönyvét Lucas hat-nyolc-tíz változatban is megírhatta, és teljesen szabadon forgathatott.

A.-M. Bidaud: – Mert az előző filmjei kifizetődőek voltak.

J. Roy: – Az egyik oldalon áll az a tény, hogy az, aki pénzt csinál, több-kevesebb szabadságot kap, a „három engedélyezett bukás egy siker ellenében” hallgatólagos szabálya alapján – ha egyvel több a bukás, nem forgathat többé, mint Frankenstein, akinek Európában kell dolgoznia. A másik oldalon, az újdonságok terén, a rendezők új nemzedéke tűnik fel, akik az egyetemről jönnek, értelmiségiek, akik szeretnének valami mást csinálni. Ez nem okvetlenül ellentmondás. A *cápa*-nak sikere volt. A *cápa II*-nek is sikere kell legyen. Ha harmadszor vagy negyedszer csinálnák meg, akkor is menne.

A.-M. Bidaud: – A közönség ízlése ma jellegzetesebb és egykét évre előre kiszámítható. Lehet tudni, milyen emberi hajlamokra kell utazni, hogy pl. a *Hair* nagy üzleti siker legyen.

G.-A. Astre: – A hatvanas években, amikor a kontesztáló közönséget próbálták megfogni, egyszermind a „középosztálybelieket” is megcélozták – azokat, akik egyébként inkább zavaros eszméiségű filmekhez vonzódtak –, tehát változatosságra is törekedtek. Manapság viszont „a legnagyobb közös nevező” ismert taktikája veszi át újra a szólamot.

– Mindezzel mintha arra akar-nának utalni, hogy az amerikai producerek nagy tudatossággal törekednek a filmgyártás ideológiai orientációjára. És egyszer-smind azt is állítják, hogy a film-gyártást gazdasági döntések ha-tározzák meg. Hogyan kapcsoló-dik egymáshoz ez a két törekvés?

A.-M. Bidaud: – Soha sincs szó pusztán gazdasági motivációk-ról, a nagy cégek vezetői pedig mindig világosan, fehéren feketé-vel megfogalmazzák ideológiai és politikai felfogásukat. Los Angeles-ben olyan dokumentu-mokra akadtam, amelyek jól mutatják, mennyire tudatos és módszeres dolog ez, és egyál-talában nem az egyszerű meg-érzésre tartozik, hogy mi tetszhet és mi lehet rentabilis. A Motion Picture Association of America igazgatója, Eric Johnson fel-tűnő nyilatkozatot tett, azt állít-va, hogy Hollywood Amerika kereskedelmi ügynöke volt ab-ban az értelemben, hogy a fo-gyasztási piac mintáját szolgál-tatta, amely fogyasztást az után-zás hajlama ösztönöz. Azt fej-tegette, hogy a hollywoodi fil-mek a demokrácia fogalmát hoz-zák forgalomba, arra szolgál-nak, hogy a szegény országokat az amerikai ideológia átvételére bírják.

– Ismerve a producerek múltját és jelenleg betöltött pénzügyi szerepét, kapcsolataikat a külön-féle nemzetiségű nagy partne-

rekkel, nem látjuk be, miért ne lennének továbbra is ideológiai szándékaik tudatában.

G.-A. Astre: – Ne felejtjük el, hogy a nagy hollywoodi stúdiók alkalmazkodtak a mai szükség-letekhez, és közvetlenül vagy leányvállalataik révén televíziós filmeket is gyártanak. Nos, van a tv-producereknek egy szabály-rendszere, amely a film-produ-cerek hasonló célú alapokmá-nyának mintájára készült, és ebben le van szögezve, hogy az alkotásoknak tükrözniük kell a fennálló intézményeket. A me-chanizmus tehát a következő: 1. tükrözni az intézményeket; 2. ezáltal elérni a lehető leg-szélesebb körű egyetértést; 3. olyan műveket kell létrehozni, amelyek maximálisan távoltart-ják maguktól a kontesztáció (a vitára provokálás) minden faj-táját, amely alkalmas az egyet-értés megzavarására. Jelenleg pedig a fantasztikum és a csodás elem az, amely a legjobban meg-felel a kettős kritériumnak: a maximális rentabilitásnak és az egyetértésnek.

– A lehetséges műfajok sorában egyesek miért mennek jobban, s mások miért rosszabbul?

J. Roy: – A fantasztikum előnye abban áll, hogy a legközvetle-nebbül látványos. Ugyanezt mondhatjuk el a katasztrófa-filmről is (az *Airport*-sorozat, a *Földrengés* stb.), amelyek nem igazán fantasztikusak. De itt van a zenés filmvígjáték, amely azon-ban világviszonylatban nem any-nyira exportálható. Viszont, ami jelenleg jól megy a színpadon, az *Hair*, a *Chorus Girl*, a *Gomina*, az *Oz* mágus „fekete” változata – a közeljövőben film lesz.

G.-A. Astre: – A legutóbbi évek állandósítottak bizonyos nyug-talanságot, amelynek igen konk-

rét okai voltak: a vietnami há-ború és a Watergate-válság. A legjobb eszköz ennek a nyug-talanságnak a megszüntetésére, ha a metafizikai nyugtalanság síkjára helyezik át, ha „a tör-ténelmet sorssá alakítják át.” Ha ezeket a metafizikai, termé-szetfeletti tényezőket teszik fele-lőssé, akkor a közvélemény fi-gyelmét elterelik arról, hogy konkrét felelősöket próbáljon keresni, és konkrét félelmet érez-zen azokkal a problémákkal kap-csolatban, amelyek nagyon is pontosan meghatározhatóak.

J. Roy: – Ugyanez az eset a katasztrófa-filmeknél, amelyek olyan marginális jelenségeken alapulnak, mint pl. egy föld-rengés, amelyet a tudomány je-lenleg még egyetlen országban sem képes ellenőrizni. Egyes rendezők tehetsége abban mutat-kozik meg, hogy ezt az eseményt vissza tudják vezetni reális okai-ra, mint például Polanski a *Chinatown*-ban a völgyzárógátra.

– Azok között a témák között, amelyeket az amerikai film az utóbbi években feldolgozott, melyek azok, amelyeket önök szerint a leggyakrabban tárgyaltak, az-tán esetleg újból elővettek, és melyek azok, amelyeket tudato-san mellőztek?

A.-M. Bidaud: – Ahhoz, hogy erre komolyan válaszoljunk, va-lamilyen statisztikai összeállítás-ra lenne szükség. Ami az újra-feldolgozást illeti, egy olyan film, mint az *M. Goodbar* nyomá-ban, a megformálása miatt jelen-tős; hogy a hatvanas évek film-jeinek bizonyos érdekességei – a kisebbségek problémája, e ki-sebbségeken belül a nők, a bá-rok, a homoszexuálisok kissé marginális világa –, tehát mindez hogyan tér vissza, újból felhasz-nálva a régi hollywoodi sztereo-típiákat: a gigolót, a homo-

szexuálist, aki nem szereti a nőket és bűnöző lesz, a felszabadított asszonyt, akiből prostituált lesz stb.

G.-A. Astre: – Egy másik példa: azok az USA-t érintő súlyos problémák – például az erőszak és a városi közrend problémája –, amelyekkel a filmek foglalkoznak, általában meglehetősen amerikai felfogásban jelennek meg: egyének problémáiként. Például az *Igazságosztó a városban* esetében, ahol a nagyvárosi bűnözés és erőszak óriási problémáját Bronson egymaga oldja meg, és a rendőri erők segítségével helyreállítja a rendet New York-ban, sőt – miért ne?! – Chicagóban is. A hős egyénileg cselekszik, a régi amerikai mítoszszal egyezően, és Nyugat erkölcsiségének ihletésére újból biztosítja a néhány gonosztevő által megzavart rendet.

– Ismét másik példa: a *McArthur, a lázadó generális* (Joseph Sargent) a katonát rehabilitálva nemcsak bizonyos rendőri rendet kíván igazolni, hanem a Pentagon költségvetésének emelkedését is.

A.-M. Bidaud: – Még ennél is messzebb megy ez a film: a katonai hősiességet és a hadsereget magasztalva, teljesen le akarja rombolni magának az elnöknek az eszményképét, ami pedig idáig a legszentebb intézmény volt. Az elnökök személyeskedő lekicsinylése folyik itt, még magáról Rooseweltről is úgy beszélnek sértő szavakkal, mint egy szerencsétlen nyomorékról.

G.-A. Astre: – Minden olyasféléképpen történik, mintha jelenleg egy rendkívül heves küzdelem folya előttünk – a mélyben – a hírhedt hadipari komplexum és Carter elnök között, akit – mint mindenki tudja – a trilaterális bizottság választott

bizonyos feladat teljesítésére: hogy visszaadja a bizakodást Amerikának. Ezt a küldetését már elvégezte, gondolják sokan, a hadipari komplexum szerint pedig Carter már nem alkalmas másra. Van tehát az USA-ban egy neofasiszta tendencia, amelynek az a szándéka, hogy lejárassa azt az elnököt, aki elnöknek tartja magát, és megpróbál tényleges hatalmat gyakorolni; azt akarják megértetni, hogy a tényleges hatalom a hadsereg és a társadalmi hatalmasságoké. Nem véletlen, hogy csupán 1977-ben hét jelentős film választotta témájául az elnök meggyilkolását.

– *Hét film az egész filmgyártásból – mégsem mondható soknak. Véletlenre vagy inkább tudatos tervre gondoljunk?*

G.-A. Astre: – Ami engem illet, az amerikai filmgyártás terén nem hiszek a véletlenben...

A.-M. Bidaud: – Nem állíthatjuk, hogy a producerek elhatározták egy ilyen kampány elindítását, vannak azonban világosan kivethető irányzatok. És ha a producerek – az általuk képviselt tökéstársak révén – szolidárisak a gyakran a hadipari komplexummal társult pénzcsoportokkal, vagy a Carterrel nem mindig egyetértő cégekkel, akkor mód nyílik az efféle filmek elkészítésére, mégpedig olyan költségvetéssel, amelyet más körülmények között esetleg nem engedélyeznének.

– *A vietnami háborút és a Watergate-ügyet hogyan tolmácsolják az utóbbi évek amerikai filmjei?*

G.-A. Astre: – A Watergate-ügyről készült egyetlen filmnek, *Az elnök emberei*-nek körülbelül ugyanaz volt a célja, mint a Washington Post két újságírójának,

akik leleplezték a botrányt. Távollátó, hogy kompromittálják az elnökséget, csupán arról volt szó, hogy az Egyesült Államok egy csodálatos ország, ahol a sajtó az igazság szolgálatában állva tölti be hivatását a köz javára, és a két újságíró, bizonyos amerikai filmek sztereotíp figurái – a legjobbkor, és egyedül ők – lerántották a leplet egy szégyenletes ügyről, amit régóta takargattak.

A.-M. Bidaud: – Ami a vietnami háborút illeti, azok a filmek, amelyek erről szólnak, tipikusan a klasszikus amerikai eljárás szerint készültek: töredékes és rendkívül egyénített látásmóddal találkozunk bennük. Az olyan filmekben, mint Kazan *A látogatók*-ja, a *Coming Home* (Hazatérés) vagy a *Heroes* (Hősök) a háború egy egyénnek a problémája, és nem egy csoporté, különösen nem egy országé. Ami pedig teljesen eltűnik ezekben a filmekben, az Vietnam. Lehetséges, hogy leleplezik a háborút vagy annak pusztító hatásait, de hogy itt éppen Vietnamból lenne szó vagy valami másról, ez nem tűnik ki, miután semmi sem különbözteti meg pontosan.

– A másik lehetséges eljárás pedig Coppoláé az *Apocalypse Now*-ban, amelyben rekonstruálta a vietnami háborút a Filippi-szigeteken, és megkockáztatta, hogy esetleg látványossá teszi a háborút *A leghosszabb nap* stílusában.

D. Roubadin: – A vietnami háborúval kapcsolatban nem készült film az amerikai harcos discsőítésére, mint a koreai háborúval vagy a második világháborúval kapcsolatban.

A.-M. Bidaud: – Az, hogy a filmek visszatérnek a hadsereg discsőítésére, ez ugyancsak válasz a hatvanas évek filmjeinek olyan irányzatára, amelyet a *MASH*

vagy *A 22-es csapdája* képvisel; ezekben ugyanis a hadsereg magára ismerhetett.

D. Rabourdin: – Beszélhetnénk a műfajok fejlődéséről is: mi lesz a westernből, a krimiből például?

G.-A. Astre: – Ha hihetünk az amerikai közvéleménykutató intézetek által a közelmúltban kiadott kimutatásoknak a televíziót illetően, az amerikai közönséget már nem érdekli a western; csupán 5–6%-nyi közönsége van, úgyhogy egyesek már nem is sorolják a nagy nézőszámot vonzó műfajok közé.

– Ezzel szemben igen kedveltek a „vígjátéki műfajok”, az olyan típusú filmek, mint a *The Goodbye Girl*, vagy a *Peyton Place*-féle sorozatok. Ezeknek a vígjátékoknak – amelyek elég sikerültek a Woody Allen-féle kivételben – az az előnyük ideológiai szempontból, hogy valamilyen mosolygó fatalizmussal leszerelik a kontesztáció csaknem minden formáját. A magam részéről én felrovom Woody Allennek, hogy a bágyadt és félénk zsidó végül is antiszemita típusát erősíti fel. Ezt az egész műfajt úgy lehet összefoglalni: „Az ember nem tehet semmit, legjobb hát, ha menedéket keres.”

A.-M. Bidaud: – A westernnel kapcsolatban kell megjegyeznem, hogy ez a műfaj már nem képes közvetíteni a hódítás valamilyen ideológiáját, és a mítoszok lerombolására sem használható, mint a hatvanas években. Zsákutcában van.

G.-A. Astre: – A Nyugat meghódításának a témája eltolódott a világűr meghódításának irányába, és a sci-fi elfoglalta a western helyét. Másfelől nekem úgy tűnik, hogy a képzeletbeli tényező növekvő behatolása folyik: megnyilvánul ez a rajz-

filmben, megnyilvánul általában a filmben, ami egyenlő azzal, hogy csökkenti azok realitását a felvetett problémákkal kapcsolatban.

A.-M. Bidaud: – Az új műfajok között meg kell említeni a retro műfaját, ami a történelmi és az életrajzi filmeket érinti, de ami inkább a mindennapi életre irányul, és főleg kapcsolatba hozza a nézőt a saját ifjúságával.

D. Rabourdin: – Egy másik fontos jellemzője az újabb amerikai filmeknek, hogy azok, amelyek sikert értek el, majdnem mind rendkívül látványosak. Azaz arra ösztönzik az embereket, hogy menjenek el hazulról valami mást is látni, mint amit a televízióban láthatnak. Annyira, hogy bár egyre több amerikainak van már vezetékes televíziója, ami lehetővé teszi számukra, hogy a filmeket a mozikban történő bemutatással egyidőben lássák, de még ha valakinek vezetékes televíziója van is, elmegy a *Csillagok háborúja*-ra a moziba, hogy széles vásznon és sztereohanggal láthassa.

G.-A. Astre: – Sőt, sok esetben kétféle változat is van, egy a mozik, s egy a tévé képernyője számára, ami intimebb, „családiasabb”...

D. Rabourdin: – A nézők vonzására szükséges, hogy a film eseménnyé váljon. A filmek költészetének egyre nagyobb részét fordítják megkülönböztető kiemelésükre. A termék minősége, sőt a természete ily módon szükségszerűen átalakul.

G.-A. Astre: – A mozi minél inkább látványos akar lenni, a televízió annál inkább valami képzeletbelit próbál nyújtani, mégpedig valóságosként. A televízió legújabb divatja a „dokumen-

tum-dráma” vagy a „dráma-dokumentum”, ami az amerikai történelem újrairásában áll, aszerint, ahogy azt az ember elképzelhetné, ha a dolgok nem úgy történtek volna, ahogy történtek. Ez az igazi behelyettesítés a hamissal, és még azt is kéri, hogy a néző elhiggye, mivel a képernyőn történik.

– *A városibb filmek mellett nem felejtkezünk-e el a középosztálynak, az amerikai vidéknek szentelt filmekről?*

A.-M. Bidaud: – A vidéket a retro-filmben láthatjuk, amelyeknek egyik legjellemzőbb vonása, hogy a felelőtlenség világát mutatja be, amelyre vonatkozólag már mindent eldöntöttek – másutt. A vidék a büntelenítő alibi nem kevés filmben. (Az utolsó mozielőadás, *Egy nyár*)

G.-A. Astre: – Ami az Egyesült Államokban rendíthetetlenül tovább él ezeken a vidéki helyeken, az tulajdonképpen a televízió. A mozik gyakorlatilag megszűntek a kisebb helyeken; az egyetlen filmfelvevő piacot a nagyvárosok jelentik, ezért kell ezekben a filmekben városi problémákról beszélni.

– *Hogyan magyarázzák a keleti part filmjeinek relatív kudarcát?*

G.-A. Astre: – Egy bizonyos időszakban az alkotási központok a keleti partra kerültek át a televízió miatt, amely válságot teremtett a film terén: az emberek oda mentek, ahol a televízió számára csináltak filmet. Most, hogy a hollywoodi stúdiók majdnem teljesen visszaszereztek a tv-filmgyártást, vagy pedig – közvetve vagy közvetlenül – megvannak a maguk tv-stúdiói, a hollywoodi koncentráció új formát öltött.

(Cinéma '78. július)

Kachyna: „A gyermek néző egyenrangú partnerem”

Karel Kachyna, az ismert cseh rendező mint dokumentumfilmkes kezdte pályáját, majd kalandfilmek készítőjeként ért el figyelemre méltó sikereket. Az izgalmas, feszült történetek, a rendkívül veszélyes körülmények közti férfiasan cselekvő hősök vonzották. Később azonban megváltozik filmjeinek jellege: a kalandfilmek a kortárs lelki világát kutató pszichológiai drámáknak adják át helyüket. De bármit visz is filmre ez a rendező, mindig a gyerekproblematikához fordul. Az alább következő interjút a Szovjetszkij ekranban olvastuk.

– Az Ön munkásságát az különbözteti meg, hogy állandóan a gyerektémához vonzódik. Mivel lehet ezt magyarázni?

– Be kell vallanom, egyik felem a felnőttfilmeké, a másik a gyerekfilmeké. Egész életemben a gyerekeknek készítettem filmet. Igaz, ha figyelmesen megnézzük ezeket a filmeket, nem illenek bele azokba a keretekbe, ahova általában a gyerekfilmet beszorítják. A kis néző számomra egyenrangú partner. Soha nem guggolok le hozzá, de nem is próbálom tapasztalataim magaslatáról okítani. Nekem óriási öröm az, ha hozzáférhetővé tehetem a gyerekek számára, ami igazán érdekes nekem, felnőtteknek. Legtöbb filmemben gyerek a hős. Nekem fontos, hogy a gyerekek a velük egyidősöket bonyolult helyzetekben lássák, hogy az igazi és nem valami kitalált élettel kerüljenek szembe a filmvászonon. Mind a *Magas fal*-ban, mind az *Éljen a köztársaság*-ban, de különösen az *Ismét átugrom a pocsolyákat* c. filmemben a szituációk nemcsak az életből elletettek, hanem drámaiak is. A forgatókönyv megválasztásánál mindig egyetlen elvből indulok ki: az irodalmi anyag meg kell hogy érintsen engem. Ahogy megindított pl. Alain Marshall ausztrál író kitűnő könyve egy kisfiúról, akinek gerincvelőgyulladásra volt. A fiú egy méntelepen él, szenvedélyesen szereti a lovakat, és olyan jó lovas akar lenni, mint az apja. És megkezdődnek a tit-

kos, kínlódással teli edzések. Mennyi akaraterő, mennyi kitartás, mennyi bátorság van ebben az ifjú jellemben! És végül győz a lóversenyen. Az *Ismét átugrom a pocsolyákat* c. film sikere a nézők körében bebizonyította, hogy a gyerekekkel lehet és kell a legkomolyabb problémákról beszélni.

– Gyakran mondják, hogy az információ túlzott bősége erős hatással van az iskolásokra, és hogy a gyermekfilmnek inkább az intellektushoz kell folyamodnia. Ön egyetért ezzel?

– Nem egyszerű probléma ez. Nemrég az egyik fesztiválon egy angol kollégámtól azt hallottam, hogy a filmmese meghalt, hogy a gyerekeket már nem érdekli. Aligha tudok egyetérteni ezzel. Természetesen az információk egész áradata zúdult a gyerekekre is. A televízió képernyőjéről, újságok és könyvek lapjairól, az iskolában óriási mennyiségű ismeretanyagot kapnak. Ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy az ifjú nézők már kevésbé érzelmesek. Meggyőződésem, hogy a mese nem halt meg. Egyszerűen ki kell vonnunk belőle azt, ami vonzza a modern ismeretekkel meggazdagodott gyereket. A gyerekfilmnek figyelembe kell vennie az ifjú néző fejlettebb értelmét, de ez nem zárja ki, hogy érzelmeihez és esztétikai érzékéhez szóljunk.

– Éppen a kamasz érzelmvilágát tanulmányozta utolsó filmjében, az *Esővárás*-ban?

– Arról az időszakról szól a film, amikor egy ifjú ember lelkében feltámad az első érzés. Még törékeny és bizonytalan ez az érzés, de teljesen hatalmába keríti, ahogy ez 13 éves hösnönkkel történt. Úgy érzi, nem éli túl első sikertelenségeit. De egy hónap alatt minden eloszlik, és a vidám nyári eső elmosza a bánatot. Ez csak a fiatalság kezdetén van így. Ebben a filmben egy másik téma is vonzott: a kamasz és a város. És érdeklődni kezdtem Prága új többemeletes tömbszerű lakóházai iránt. Reggel kiürülnek, este megint megtelnek. A megszokott kultúrközpontok hiánya „alvó” negyedé alakította át ezeket a részeket, ahol senki nem ismer senkit. Hösnönk nyáron egyedül marad, és elveszítettnek érzi magát a kiürült körngetegben. Önkéntelenül emberi kapcsolatokat keres. A filmben egy ilyen negyed légkörét vizsgáljuk, amely a kamasz érzéseinek katalizátorává válik. A főszerepet egy brnoi kislány, Dita Kaplanova játssza, aki nagyon tehetséges kislány.

– Jó érzékkel választja ki a gyerekeket a főszerepekre. Van ennek valami titka?

– Ez inkább a mesterséghez tartozik. Más kollégáimhoz hasonlóan több száz gyerek közül választom ki a szereplőket. A helyes választás sokban meghatározza a dolog kimenetelét. Gyerekekkel dolgozni nem bonyolult; született színészek. A felnőtt számára az átalakulás technika. A gyerekek feltétlenül hangulatot kell teremteni. Legalábbis ez az én módszerem. Mindig a kulcsot keresem a fiatal színészhez. Gyakran ez a kulcs a gyengédség, néha a szigorúság, olykor a humor...

(Szovjetszkij ekran, 1978/79)

Fellini, a karmester

Fellini most elkészült filmje, a *Zenekari próba*, már bemutatása előtt is az olasz kulturális világ érdeklődésének középpontjában áll, találgatásokra, sőt vitákra ad alkalmat. S nemcsak mert egy rendkívüli alkotó régvárt jelentkezéséről van szó, de a történet számos implikációja miatt is, ami egy méglyo felszínes olvasatból is nyilvánvalóan kitűnik: ez a film ugyanis alapvetően azoknak a kapcsolatát taglalja, akiket dirigálnak, azokkal, akik – mint Fellini is – dirigálnak, megvalósítandó egy olyan harmóniát, amely mindkét félnek megfelelő. Ez magyarázza a politikai körök szokatlan érdeklődését a *Zenekari próba* iránt; többek közt a szenátus elnöke és a köztársasági elnök sajtóirodája is magánvetítést kért a filmből.

– Mi ez a *Zenekari próba*?

– Példázat.

– Kiről és miről?

Nézzé, minden interpretáció reduktív, felszínes. Talán igaz, de ez a közmondások igazsága, ami tudvalevően nem jó semmire.

Tömören ennyit mond Fellini legújabb filmjéről, amely a RAI és az amerikai CBS koprodukciójában készült, de a tévé előtt a mozik tűzik műsorukra.

Szóval példázat. De a dolog távolról sem ilyen egyszerű.

Egy poros, penészes templomba (hámló, repedezett falak, csúcsos, faragott padok a falak mentén; nyirkos, dohos hideg, kicsit mint a *Casanova*-ban) tévés stáb érkezik, hogy fölvegye, mi történik egy szimfónia előadása előtt és alatt. A zenekar tagjai, mind egyedül a hangszerével és a kottájával, amit az „együttesben” meg kell szólaltatnia, hangolnak, próbálnak, nyüzsögnek, a végtelenségig fakszniznak, míg kényelmesen elhelyezkednek és készen állnak a karmester intésére.

Játszani kezdenek. Pár ütem jól megy, aztán valami megakad. Rossz a hangulat a zenészek közt: először nem figyelnek a karmesterre, aztán leállnak, végül szóval és tettel is kifejezésre juttatják elégedetlenségüket. A karmester szó szerint a bőrén érzi a bajt: nekirohanak, elhallgattatják, lehetetlenné teszik, hogy vezényeljen; de a zenészek haragja istenigazából mesterségük jelképei, a hagyományok, a folyamatosság képviselőinek képmásai ellen fordul. Sárral (ganéval?) dobálják meg a falakat. A lázadás anarchiába torkollik. A zenekar szétszilárdodik, az együttes, mely nem tudta elérni a harmóniát, megannyi magányos egyénné hullik szét, akik számára külön-külön és együttvéve lehetetlen a közös zenélés.

Váratlanul egy hatalmas fekete golyóbis tűnik fel a színen, a feltartóztathatatlan nemezis, mely hamarosan maga alá gyűr mindenkit, zenészeket és karmestert egyaránt. Ez a vég. De alig néhány pillanat, és ebből a magmából lassan, kínlódva előbújik a karmester. Fölemeli a karját, a levegőbe suhint a pálcával, és konok magabiztossággal folytatja a koncertet. Előbb bajosan, majd mind több sikerrel tereli vissza zenészeit a szorgalmas parancsvégrehajtók szerepébe. Eljártsszák a szimfóniát úgy, ahogy tervezték. De az újból meglelt harmónia nemcsak azt jelzi, hogy a karmesternek volt ereje révbe juttatnia tervét: ez a siker a pótolhatatlan vezető tekintélyének megerősítése is.

Talán nagyon is pedagógikus célzatú ez az allegorikus mese. Egyike ez Fellini azon kevés filmjének, ahol a rendező nem önmagáról, az ő világáról beszél, nem „kötelezi” a többieket, hogy őt nézzék. Most ő, az ő szemzőgéből elemzi a többiek világát.

– Maga azt fogja kérdezni, hogy ez a zenekar a társadalmat reprezentálja-e, vagyis hogy én erről a társadalomszerveződési típusról akartam-e elmondani a megjegyzéseimet – vág elébe Fellini. – Hát nem. A történet ilyen interpretációja erősen kockázatos. Elmesélem, hogyan született meg bennem a *Zenekari próba*, mi ösztökélt arra, hogy ezt a történetet válasszam.

– Eleinte az volt az elképzelésem, hogy csinálok egy dokumentumfilmet. Amióta csak filmezek, mindig volt bennem valami nyugtalanság. Rendszerint kettő, fél három körül fogott el, szóval koradélután, alig ebéd után, mégpedig olyankor jött rám, amikor valamelyik filmem zenéjének felvétele volt. Hát én elnéztem a zenészeket, ahogy jöttek a felvételre: mind elbambulva jött, javában emésztett, némelyik egész eltunyult, biztosan mindnek valahol egész máshol járt az esze. Láttam a tragacsait, amikkel jöttek, a fejükbe húzott fekete svájci sapkákat. Mindegyikük mögött egy-egy privát történet volt, mint mindenkinél.

– Képzett zenészek voltak, zenekari tagok, szóval művészfélék. Biztos volt köztük, aki az a reménnyel vágott neki a pályának, hogy szólista lesz. Ehelyett tessék, itt vannak a parancsvégrehajtó alárendelt szerepében. Nem mondom el, miféle megjegyzéseket tettek mindenre és mindenkire. Megcsapott a belőlük áradó slampoosság, s ettől teljesen elanyátlanodtam, mint mindig, ha első pillantásra kilátástalannak látom a helyzetet. Hangoltak, nem törődve egyik a másikkal; próbáltak, megint próbáltak, míg végül a karmesternek sikerült kihozni ebből a ka-
varodásból valami harmonikus-
sat, aminek már volt értelme: a szépséget, ha úgy tetszik. Az egy-

mástól független részecskék hal-
maza létrehozta az elképzelt
harmóniát. És ekkor előntött
– mindig előnt – valami leírha-
tatlan, hálás megkönnyebbülés.
Erről szól a film, lényegében.

– Ha ez nem csupán politikai
példázat, akkor mi? Történet ar-
ról, hogy hogyan jut el egy ren-
dező – akár Fellini – a végső mű-

vészi kompozícióig? Ez is szo-
rosan véve személyes allegória?

– Ismétlem: minden interpre-
táció felszínes, reduktív, talán
rám passzitható, mert nekem a
rendezőről, a művésről kissé
archetipusos elképzeléseim van-
nak... kapitánynak képelem,
akinek meg kell ostromolnia egy
erődöt, és odavezeti az embe-

reit... de azoknak meg menniük
kell utána.

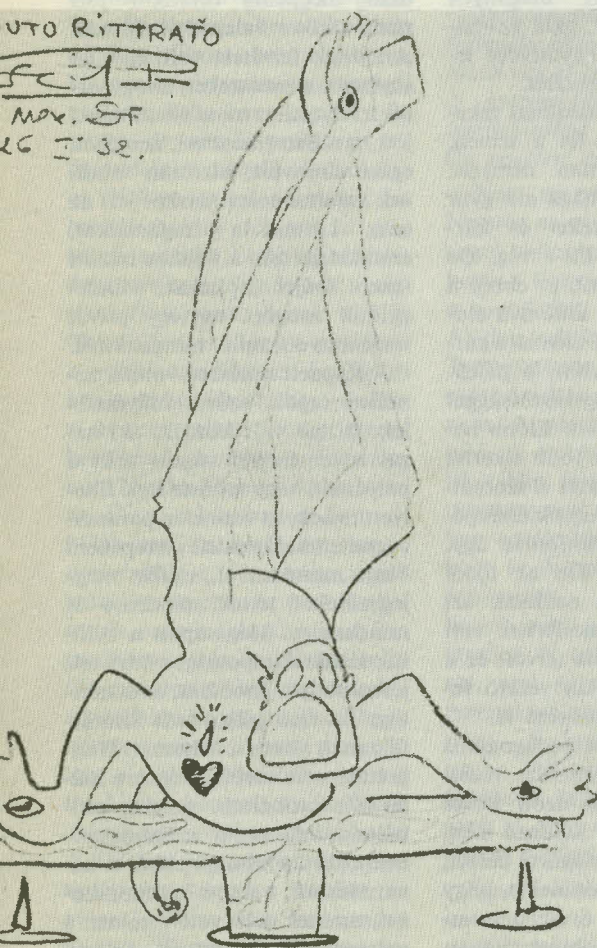
Akik látták a filmet, lelkesé-
déllel fogadták. Mindenki közül
a legelégedettebb Leo Pescarolo,
a film producere: ritka eset,
hogy egy Fellini-film határidő
előtt és a tervezettnél kisebb
költségekkel készül el.

(la Repubblica 1978. október 10.)

A rovat recenzióit készítették: Berkes Ildikó, Sallay Gergely, Schéry András

Eisenstein kiadatlan mexikói rajzai

Stevo Ostojić, a Zágrábban megjelenő *Filmska kultura* c. folyóirat munkatársa Mexikóból kelte-
zett tudósításában beszámol arról a könyvről,
amelyet 1978 májusában jelentetett meg a mexikói
Nemzeti Filmtár:



„S. M. Eisenstein – *Dibujos Mexicanos Ineditos*”,
Cineteca Nacional, 1978. A 180 oldalas, négy
nyelvű – spanyol, orosz, angol és francia – jegy-
zetekkel, kommentárokkal ellátott kiadvány
Eisensteinnek negyvenöt olyan rajzát tartalmazza,
amelyet mindeddig sehol sem publikáltak. E raj-
zokat a filmrendező a Hidalgo szövetségi állambeli
Tetlapayac haciendán készítette – élete egyik leg-
boldogabb és egyben legtragikusabb időszakában.
Mexikói barátai (Gabriel Fernandez Ledesma,
Isabel Villaseñor s a már elhunyt Anita Brenner)
őrizték meg a legkülönbébb papírdarabokra – oly-
kor szállodai levélpapírra, sőt szalvétára – rögtön-
zött kis műveket, amelyek azonban éppoly tartal-
mas beszámolóknak tekinthetők Eisenstein mexikói
napjairól, mint akár az a jó kétszáz rajz, amelyet
a rendező hazavitt magával a Szovjetunióba.
Eisenstein ugyanis – tudjuk – rengeteget rajzolt
s szokásává vált minden filmmel kapcsolatos
elképzelését kezdettől fogva rajzokban alakítgatni.
Ezért ez a véletlenszerűen megmaradt negyvenöt
rajz is logikus sorokba illeszkedik össze: három
ciklust alkot (s néhány egyedülálló rajz is akad).

Különös figyelmet érdemel az *Önarckép* című
rajz, amelyen fejfelé lefelé keresztre feszített mártír-
ként ábrázolja magát Eisenstein. Rajta a dátum is:
1932. január 26. Akkor készült tehát, amikor
megtudta, hogy kénytelen félbeszakítani nagy-
szabású filmje forgatását...

(*Filmska kultura*. 114. sz., 1978. július)

(Eisenstein rajzait lásd az 52., 62. és a 110. oldalon.)

Contents

5 Miklós Almási: Will the Hungarian cinematic idiom renew itself?

Surveying the 1978 film crop Almási considers four films, *Hungarians*, *Filmnovel*, *Vera's Training* and *The stud-farm* to have been the most important. Recognising the innovations in them he nevertheless stresses that the Hungarian cinematic idiom is obsolete, having fallen behind the best things done abroad.

Balance

19 Anna Földes: A girl's face close-up

Pál Gábor: Vera's Training

In his latest film Pál Gábor evokes what is euphemistically called the age of the personality cult in Hungarian. The principal female character, though able to hold on to our sympathy throughout fails the test to which the times subjected her character and feelings.

27 István Lázár: Turkeys and men

Péter Bacsó: Electric shock

In Lázár's view Bacsó has not made it clear in this film what his intention really is: does he want to show how difficult adjustment is, or does he wish to present the odd psychological drama of two siblings.

32 Vince Zalán: Well intentioned impotents

Rezső Szörény: Happy New Year

Szörény, whose films so far were a kind of psychological analysis, this time employs the social approach to the problems of young professional men and women. He severely criticises them for the way they relate to each other.

38 István Karcsei Kulcsár: Móricz on the screen

Ferenc Sik: The music's the thing

This story by Zsigmond Móricz, the great populist realist writer, has been filmed before in keeping with the taste of the times, redolent of false sentiment. Unfortunately the present attempt is not true to Móricz either. It gets stuck in the mud of clichés; and this even applies to the acting.

41 Judit Máriássy: The temptations of childhood

Gubenko: Podranki

Gubenko's film is about children, the psychological casualties of war, who are constrained to preserve the marks of fighting in their thinking as well as their memories.

45 Miklós Vajda: Narcissus with gloves on

Avildsen: Rocky

Vajda shows his irritation with a film which he considers to be a load of rubbish, though he is forced to admit that the story itself provides a credible picture of those times and that place.

49 Ernő Bajor Nagy: Four new documentaries

An examination of the form and content of the most recent Hungarian documentaries.

Blow up

György Báron: „Subject films” on selection and election

53 Addenda to a portrait of Pál Sándor

According to Báron all of Sándor's films are inspired by the problem of how an individual comes to stand out from the mass, and how he becomes aware of himself and his calling.

All of this director's films in addition share formal excellence, the power to create an atmosphere, and the playful use of images.

Workshop

63 The self-irony of a generation

A conversation with Rezső Szőrény (Marianne Ember)

Szőrény, discussing his earlier films and the message of *Happy New Year*, pointed out that the latter film was intended to be a caricature of various types of his contemporaries.

69 Responsibility for the image

A conversation with Lajos Koltai, the cameraman (András Gervai)

A cameraman who is much in demand here discusses his career, and the responsibilities of his work.

Close-up

75 John Cassavetes (Gergely Bikácsy)

89 From the interviews

A discussion of Cassavetes' specific methods and working tools in the light of the films he has made so far.

Our heritage

Thirty years of state-owned Hungarian film-making

92 „A shared history and shared youth define us...”

A conversation with Károly Makk (László Nádasy)

Makk, one of the most important Hungarian directors, looks back over thirty years, to the early years of independent Hungarian film-making, which were those of his own beginnings in the cinema. He highlights the turning points which gave rise to ever new tasks and duties that devolved on him.

Books

98 László Fábián: Three portraits of directors

99 László Bernáth: Two actors — two portraits

Five publications are discussed in this section of the paper. The three directors are István Gaál, István Szabó and Károly Makk, the two actors Jeanne Moreau and Z. Cybulski.

From periodicals abroad

102 Eisenstein's „first film.”

104 The contemporary American film as seen by French critics

108 Kachyna: „Children who see my films are my equals in making them”.

109 Fellini the conductor

110 Unpublished Mexican sketches by Eisenstein

10,—